

POE MA



Jahrbuch für Lyrikforschung
Annual for the Study of Lyric Poetry
La recherche annuelle en poésie lyrique

1.2023

POE MA

1.2023

Jahrbuch für Lyrikforschung

Annual for the Study of Lyric Poetry

La recherche annuelle en poésie lyrique

Editorial Board | Comité éditorial | Herausgebergremium

Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller



Universitätsverlag Kiel



Kiel University Publishing

POEMA 1.2023

ISSN: 2751-9813

eISSN: 2751-9821

journal@poema.uni-kiel.de

EDITED BY | PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE | HERAUSGEgeben VON

Claudia Hillebrandt  (PD Dr.), Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität Jena, claudia.hillebrandt@uni-jena.de

Sonja Klimek  (Prof. Dr.), Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, sklimek@ndl-medien.uni-kiel.de

Ralph Müller  (Prof. Dr.), Departement für Germanistik, Université de Fribourg / Universität Freiburg (Schweiz), ralph.mueller@unifr.ch

BIBLIOGRAPHIC INFORMATION PUBLISHED BY THE DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet at <https://dnb.dnb.de>.

OPEN ACCESS

This journal is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) Please note that individual, appropriately marked parts of the journal may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

The electronic version of the journal is available on MACAU - Open Access Repository of Kiel University (<https://macau.uni-kiel.de>): <https://doi.org/10.38072/2751-9821/i1>

2023 UNIVERSITÄTSVERLAG KIEL | KIEL UNIVERSITY PUBLISHING

Universitätsbibliothek Kiel, Leibnizstr. 9, 24118 Kiel, Germany
verlag@ub.uni-kiel.de, www.universitaetsverlag.uni-kiel.de

COVER AND TYPESETTING: Wiebke Buckow

PRINT: CPI books GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt, Germany

ISBN (Print): 978-3-928794-94-7

eISBN (PDF): 978-3-928794-93-0

ADVISORY BOARD | COMITE CONSULTATIF | BEIRAT

Frieder von Ammon

Neuere deutsche Literatur, Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany

Thomas Austenfeld

Amerikanische Literatur, Université de Fribourg / Universität Freiburg, Switzerland

Claudia Benthien

Neuere deutsche Literatur, Universität Hamburg, Germany

Dieter Burdorf

Neuere deutsche Literatur und Literaturtheorie, Universität Leipzig, Germany

Sebastian Donat

Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Innsbruck, Austria

Carolin Fischer

Littérature générale et comparée, Université de Pau et des Pays de l'Adour, France

Gustavo Guerrero

Latin American Cultural History and Literature, CY Cergy Paris Université, France

Fabian Lampart

Neuere deutsche Literatur, Universität Potsdam, Germany

Monika Schmitz-Emans

Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Bochum, Germany

Henrike Stahl

Slavische Literaturwissenschaft, Universität Trier, Germany

Eva Zettelmann

English and American Studies, Universität Wien, Austria

Rüdiger Zymner

Allgemeine Literaturwissenschaft, Universität Wuppertal, Germany

CONTENTS | SOMMAIRE | INHALT

Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller

9 Editorial

Ulrike Draesner

13 Zauber im Gehege

Thomas Kuhn-Treichel

25 Performanz, Textualität und Kognition

Die frühgriechische Lyrik in der aktuellen Forschung

Sandra Richter, Toni Bernhart, Felix Dieterle, Gabriel Viehhauser, Gunilla Eschenbach, Jonas Kuhn, Nadja Schauffler, André Blessing, Markus Gärtner, Kerstin Jung, Nora Ketschik, Anna Kinder, Julia Koch, Thang Vu, Andreas Kozlik

39 Der Klang der Lyrik

Zur Konzeptualisierung von Sprecher und Stimme, auch für die computationelle Analyse

Antonio Rodriguez

53 État de la critique du lyrique en français

De 2010 à nos jours

Alexander Rudolph

67 Einige Überlegungen zu mediävistischen Perspektiven der Lyriktheorie

Monika Schmitz-Emans

83 Skulpturgedichte

Werner Wolf

103 ›Implied worldview – a concept (not only) for an emancipated lyrology

Rüdiger Zymner

117 Perspektiven der Lyrikologie

Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller

Editorial

»Lyric was once central to the experience of literature and to literary education, but it has been eclipsed by the novel, perhaps in part because we lack an adequate theory of the lyric. Even in the age of high theory, despite the interest in the linguistic analysis of poetic language, theoretical accounts of the lyric tended to be negative ones, designed to contrast with the real objects of theoretical interest.«

Jonathan Culler. *Theory of the Lyric*.

Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2015. 2.

>> for [French](#) and [German](#) Version see below

Over the past few years, literary scholars of various philologies, including comparative literature, and art philosophers have made prolific contributions to research in order to remedy what Jonathan Culler rightfully lamented as the theoretical deficit in lyric poetry research in 2015, as did Eva Müller-Zettelmann and Margarete Rubik in 2005. With the establishment of the ›International Network for the Study of Lyric‹ (INSL) at the University of Fribourg/Switzerland in 2015, an internationally active and accessible group of researchers soon developed from a wide range of disciplines, linked by their interest in lyric poetry. Thematic conferences have been held every two years for this group to exchange ideas – 2017 in Boston, 2019 in Lausanne, 2021 in Leuven (digital).¹ In addition to this, from 2016 to 2020, the DFG (German Research Foundation) funded a network which produced two volumes of research on *Grundfragen der Lyrikologie* (basic questions in lyric poetry theory) led by Claudia Hillebrandt at the Friedrich Schiller University Jena. It cannot yet be said, however, that lyric poetry research has been institutionalised in a comparable manner to narratology. We regard the *POEMA* yearbook, newly established with this volume, as a forum in which recent significant trends in lyric poetry research are brought together, presented and put up for discussion, and thus hopefully pursued and consolidated on an interdisciplinary basis.

POEMA is a yearbook dedicated to the systematic and comparative study of lyric poetry and poems. It is aimed at scholars from all fields of philology as well as other fields of research concerned with different art forms and philosophical aesthetics. This is why *POEMA* is pub-

1 www.lyricology.org – It is free to join this network and requires being added to the distribution list for information on the network's activities. The next event will be held in Oslo in 2023, with Montreal scheduled for 2025.

lished as an open access e-journal, but it is also possible to order a print-on-demand version from Kiel University Publishing. The academic articles are examined in a double-blind peer review process. The Advisory Board is filled on a comparative basis and its work is supported by additional expert assessors who are consulted from case to case.

The first issue of *POEMA*, which we are pleased to present here, is a collection of statements on the status and future prospects of lyric poetry research by colleagues from various disciplines – English Studies, Digital Humanities, Mediaeval German Studies, Classical Philology, Comparative Studies, Modern German Literature and the Romance Languages – who also present current research projects. We would like to thank **Jan Borkowski** very much for his thoughtful and inspiring involvement in this first issue of *POEMA*.

Au cours des dernières années, des chercheuses et chercheurs en littérature de diverses philologies et en littérature comparée, mais aussi des philosophes de l'art, ont apporté des contributions de recherche fécondes afin de remédier au déficit théorique de la recherche en poésie, déploré à juste titre par Jonathan Culler en 2015 – et également par Eva Müller-Zettelmann et Margarete Rubik en 2005. Certes, la fondation du «International Network for the Study of Lyric» (INSL) à l'Université de Fribourg/Suisse a permis le développement rapide d'un cercle ouvert à un large éventail de chercheuses et chercheurs, issus de disciplines variées et liés par leur intérêt pour la poésie lyrique. Afin de favoriser leurs échanges, des congrès thématiques sont depuis organisés tous les deux ans – en 2017 à Boston, en 2019 à Lausanne, en 2021 à Leuven (en format numérique).² De 2016 à 2020, il existait en outre un réseau financé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) qui, sous la direction de Claudia Hillebrandt, a élaboré à l'université d'Iéna (Allemagne) deux volumes de recherche sur les «questions fondamentales de la lyricologie» (*Grundfragen der Lyrikologie*). On ne peut cependant pas encore parler d'une institutionnalisation de la recherche en lyrique comparable à celle de la narratologie. Nous considérons *POEMA - La recherche annuelle en poésie lyrique*, nouvellement créée avec ce volume, comme un forum visant à rassembler des impulsions importantes et récentes de la recherche en poésie, à les discuter et à amorcer un débat, ce qui permettra, nous l'espérons, de les poursuivre et de les pérenniser dans une optique interdisciplinaire.

POEMA est une revue annuelle comparatiste qui se consacre à l'étude systématique de la poésie et du poème. Elle s'adresse aux spécialistes de toutes les philologies ainsi qu'à celles et ceux des sciences qui s'occupent d'autres formes d'art et d'esthétique philosophique. C'est pourquoi *POEMA* est publiée en Open Access; il est cependant également possible de commander une version imprimée à la demande aux éditions universitaires de Kiel | Kiel University Publishing. Les contributions scientifiques sont évaluées dans le cadre d'une pro-

2 www.lyricology.org – L'adhésion à ce réseau est gratuite et permet de recevoir des informations relatives au champ d'activités du réseau. Les prochaines éditions auront lieu à Oslo en 2023 et à Montréal en 2025.

cédures de peer review en double aveugle. L'Advisory Board est composé de comparatistes et est soutenu dans son travail par d'autres expertes et experts consultés au cas par cas.

Le premier numéro de *POEMA* que nous présentons ici rassemble des prises de position sur l'état et les perspectives de la recherche en poésie lyrique par des collègues issus de différentes disciplines – anglistique, humanités numériques, études médiévales germaniques, philologie classique, littérature comparée, littératures allemande moderne et française – qui présentent ainsi des projets de recherche actuels. Nous remercions chaleureusement Jan Borkowski pour sa collaboration avisée et inspirante à ce premier numéro de *POEMA*.

In den vergangenen Jahren haben Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler verschiedener Philologien wie auch der Komparatistik, aber auch Kunstphilosophinnen und Kunstphilosophen viele fruchtbare Forschungsbeiträge vorgelegt, um dem von Jonathan Culler 2015 – und auch 2005 von Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik zu Recht beklagten Theorie-Defizit in der Lyrikforschung abzuhelpfen. 2015 gründete sich zwar mit dem ›International Network for the Study of Lyric‹ (INSL) an der Universität Freiburg/Schweiz ein bald schon weltweit agierender, niederschwelliger Kreis von an Lyrik interessierten Forscherinnen und Forschern verschiedenster Disziplinen, für deren Austausch im Zwei-Jahres-Turnus thematische Kongresse ausgerichtet werden – 2017 in Boston, 2019 in Lausanne, 2021 in Leuven (digital).³ 2016 bis 2020 bestand zudem ein von der DFG gefördertes Netzwerk, das unter Federführung von Claudia Hillebrandt an der Universität Jena zwei Forschungsbände zu den *Grundfragen der Lyrikologie* erarbeitete. Von einer mit der Narratologie vergleichbaren Institutionalisierung der Lyrikforschung kann aber bislang noch nicht gesprochen werden. Das mit diesem Band neu gegründete Jahrbuch *POEMA* verstehen wir als Forum, in dem wichtige rezente Impulse der Lyrikforschung gebündelt, vor- und somit zur Diskussion gestellt und damit hoffentlich interdisziplinär weitergeführt und verstetigt werden können.

POEMA ist ein komparatistisch angelegtes Jahrbuch, das sich der systematischen Erforschung von Lyrik und Gedicht widmet. Es richtet sich an Fachwissenschaftlerinnen und Fachwissenschaftler aller Philologien wie auch der mit anderen Kunstformen befassten Wissenschaften und der philosophischen Ästhetik. Darum erscheint *POEMA* als Open-Access-Journal; es besteht jedoch auch die Möglichkeit, eine Print-on-Demand-Fassung im Universitätsverlag Kiel | Kiel University Publishing zu bestellen. Die wissenschaftlichen Beiträge werden in einem double-blind Peer-Review-Verfahren begutachtet. Das Advisory Board ist komparatistisch besetzt und wird in seiner Arbeit von weiteren, fallweise hinzugezogenen Fachgutachterinnen und Fachgutachtern unterstützt.

3 www.lyricology.org – Der Beitritt zu diesem Netzwerk ist kostenlos und bedingt die Aufnahme in den Verteiler für Informationen aus dem Aktivitätenfeld des Netzwerks. Die nächste Veranstaltung findet 2023 in Oslo statt, für 2025 ist Montréal geplant.

Das nun vorliegende Eröffnungsheft von *POEMA* versammelt Statements zu Stand und Perspektiven der Lyrikforschung von Kolleginnen und Kollegen aus verschiedenen Disziplinen – der Anglistik, den Digital Humanities, der germanistischen Mediävistik, der klassischen Philologie, der Komparatistik, der neueren deutschen Literaturwissenschaft und der Romanistik –, die damit zugleich aktuelle Forschungsvorhaben vorstellen. Für seine umsichtige und inspirierende Mitarbeit an diesem ersten Heft von *POEMA* danken wir sehr herzlich Jan Borkowski.

Editors | éditeurs | Herausgeber*innen

PD Dr. Claudia Hillebrandt

Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Friedrich-Schiller-Universität Jena,
claudia.hillebrandt@uni-jena.de

Prof. Dr. Sonja Klimek

Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel,
sklimek@ndl-medien.uni-kiel.de

Prof. Dr. Ralph Müller

Departement für Germanistik, Université de Fribourg / Universität Freiburg (Schweiz),
ralph.mueller@unifr.ch

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

Ulrike Draesner

Zauber im Gehege

Abstract

In this essay, Ulrike Draesner, a German poet, writer of fiction and essays, and professor of Creative Writing at the Deutsche Literaturinstitut Leipzig, outlines several dimensions that are crucial for the theory of poetry from a practitioner's point of view.

Über alles, was Gedichte angeht, lässt sich, interessiert man sich erst einmal für »diese kleinen Dinger« (welch irreführender Name) trefflich (trefflich!) streiten. Allemal, wenn es ans Grundsätzliche geht: etwa darum, was Gedichte ›sind‹ und/oder was sie können.

Vor zehn Jahren, im Frühling 2012, nahm ich mit etwa 35 Dichter*innen aus den fünf Kontinenten des gebeutelten Planeten an einer Lyriktour durch Indonesien teil. Das Motto des Treffens, das uns von Vulkan zu Vulkan, von Universität zu Lesebühne zu Bambusmatte führte, lautete ›What is Poetry‹. Mit dieser Frage konnte jeder etwas anfangen, insbesondere der Laie, während Profis sich überlastet am schwitzenden Kopf kratzten. So begegnete man sich, und die Frage war für die versierten (*versed*) US-amerikanischen Autor*innen und ihre neuseeländischen und australischen Ableger*innen (was die Theorie angeht) genauso unbeantwortbar wie für den verlockend heiteren Pulk der Autor*innen aus Afrika, die rasend schnell Französisch und vieles andere miteinander sprachen.

What is poetry? Ich wäre um eine Antwort verlegen geblieben, wäre mir nicht rechtzeitig Oskar Pastior zu Hilfe geeilt. Wenigstens als Geist (in Indonesien wurde das Mitführen eines Geistes, wie sich zeigte, durchaus erwartet und auch anerkannt, und ich hatte ein wenig das Gefühl, dass es auch Oskar, dort auf seiner anderen Seite, gefiel, Indonesien kennenzulernen). Anfang des Jahrtausends hatte er mir am Berliner Wannsee erzählt, wie er ein Osterfest im Berliner Zoo, wie soll ich sagen, ›intensiviert‹ hatte. Ich glaube, wir hatten über Tiere gesprochen oder ich hätte es gern getan, aber mit Oskar war immer nur über Oskarisches zu sprechen so wie mit Elke Erb jedes Sprechen der Ansatz eines Erbgedichtes wurde.

Auch eine Frage für die Forschung? Unbedingt. Als Fragen nach den Grenzen von Sprache, Sprachlichem, Gesprochenem, Zeichenhaftigkeit.

Zurück zu Oskar Pastior. Die Berliner Zooverwaltung hatte beschlossen, zum Osterfest, an dem man zahlreiche Menschen mit Kindern erwartete, nicht nur Eier zu verstecken.

Man wollte etwas bieten: Raubtierfütterung, Zauberer, Jongleure (so das übliche Berliner Programm) und Dichtung. Wer auch immer auf diese Idee gekommen sein mag, er oder sie lud Oskar Pastior ein, um die Kinder mit Poesie zu unterhalten. Diese Wahl lässt auf eine tiefe Kundigkeit in poetischen Dingen schließen (oder auf völliges Unwissen). Es kam besser, als man hätte vermuten wollen. Die Kinder waren begeistert von Oskars poetischen Worten, die so kunstreich zwischen Un- oder Gegensinn und Verstehen, zwischen Wiederholung und Verschiebung zu schaukeln wissen. Der Wahnsinn hat Methode, ein Jux ist er zudem, und mehr als beides. Oskars jugendliche Zuhörer*innen freuten sich und lachten. Dennoch dachte Oskar mit Betrübnis an seinen poetischen Nachmittag zwischen den Gegenen zurück, hatten doch die Eltern dem Treiben nur kurz zugesehen, um sodann ihre Kinder fortzuziehen von dem »komischen« Mann, der sich mit dem Nachwuchs in einer Sprache unterhielt, die sie, die Eltern, nicht (mehr) verstanden.

So viel dazu, was Poesie kann. Und was sie ist.

1. Zu Leibe rücken

Wie soll man einem derartigen Können und Sein zu Leibe rücken? Will man es überhaupt?

Der Ausdruck »zu Leibe rücken« ist bewusst gewählt. Was ich als Poesie erlebe (lesend, schreibend, auftretend, genießend), ist körperlich. Es hat mit Körper nicht einfach »zu tun«, sondern *ist* Atem, Pause, Stimme, Atem.

Atem Puls Bahn hieß mein erster poetologischer Essay (Draesner 1999). Er versucht, von der Körperlichkeit von Sprache zu handeln. Martin Opitz hat mit ihr gekämpft, als er sein *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) entwarf. Wie sollten die Verse der Franzosen und Italiener, leichtfüßig in Zehn- oder Elfsilbler gefasst, in die Längen und Starkbetonungen des Deutschen passen? Was war mit Kürze zu erreichen? Was tun mit den zahlreichen daktylischen/trochäischen Klangmustern? Ganz zu schweigen von der Inkompatibilität der quantifizierenden antiken Versmaße, die dem mit Betonung und Nichtbetonung, also mit Atemdruck arbeitenden Deutschen fremd blieben. Friedrich Hölderlin versuchte ebenfalls, aus dem Atem des akzentuierenden Verses des Deutschen einen Fluss hinüber in die silbenzählenden Verssysteme der Nachbarn bzw. vor allem zum quantifizierenden poetischen Sprechen der Antike zu entwickeln – lange und kurze Silben wechseln einander ab, Betonung wird nicht beachtet. Es entsteht eine gleichmäßige Atemfläche, wir empfinden sie stärker als Gesang.

Was weiß die Forschung dazu, wie Körperlichkeit in den Vers eingeht?

Für den Beginn mag man auf Körperdarstellungen achten. Das (neue) Auftauchen des weiblichen Körpers. Die Schrift, in der Dichter*innen diese Körper schreiben.

Aber nur, um nicht zu vergessen, dass die Frage sich ein zweites Mal stellt. Ich scheue mich, »das eigentliche Mal« zu schreiben. Ich sehe einen farblichen Unterschied, einen Unterschied der Intensität wie zwischen hellblau und zentriertem Dunkelbau. Auf der Ebene

der Atmung kehrt die Frage wieder. Der Er-Atmung des Verses sowie der möglicherweise eingeführten Glitches und Brüche. Die sich etwa in Reaktion auf den Druck ergeben, der auf einem Thema wie ›der weibliche Körper‹ weiterhin liegt.

Frage an die Forschung: Wie werden Körper (›weibliche‹ Körper, nicht zuordenbare Körper, Tierkörper, Maschinenkörper) heute geschrieben?

2. Mehrsprachigkeit

Europas Literatur war vom Mittelalter bis in die Zeit der Aufklärung nahezu selbstverständlich mehrsprachig. Autoren wie Dante Alighieri und Francesco Petrarca schrieben auf Latein und in ihrer Landessprache Italienisch. Bald begann man, einander auch aus diesen LandesSprachen direkt (ohne den Umweg über das Lateinische) in andere vernakulare Sprachen zu übertragen.

Das Dogma der Einsprachigkeit ist stark, doch es zeigt Auflösungserscheinungen. Die Ränder bröckeln. Migrationshintergrund? Da swidanja! Nichts da Hinter- und Vordergrund – ade Leitkultur. Die Poesie hat sich immer wieder durch den Blick über die Sprachgrenzen erneuert. Dieses Ausgreifen über die eigene (Standard)Sprache hinaus ist, was sie treibt: ihr Herz, ihre Unruhe, ihr Schwung. Formen sind über Jahrhunderte hinweg durch die Sprachen gewandert, das Sonett erzählt vermutlich die erfolgreichste und nachhaltigste dieser Import/Exportgeschichten.

Jedes Gedicht ist Antwort auf andere Gedichte. Mehrsprachigkeit als Voraussetzung, Erneuerungskraft und Form der Poesie stellt also nichts dar, was wir gerade neu erfinden würden. Doch wir sind dabei, sie wieder zuzulassen. Dass Englisch eine globale Lingua Franca geworden ist, dass sie beim Publikum immer sicherer vorausgesetzt werden kann, macht diese Bewegung partiell leichter. Uljana Wolf, die seit langem auch in den USA lebt, geht zwischen Deutsch und amerikanischem Englisch spazieren. Dagmara Kraus nutzt ihre Mehrsprachigkeit (polnisch, deutsch, französisch), um die Sprachen und ihre Poesien einander durchkreuzen zu lassen, sie übereinanderzulegen. Ich selbst habe angefangen, partiell auf Englisch zu schreiben, bevor ich 2015 für zwei Jahre nach Oxford aufbrach. Dort konnte ich auch im Schreiben ganz ins Englische wechseln, um am Ende der Zeit, zurück in Deutschland, in neu komponierten Misch- und Kreuzsprachen weiterzudenken. Das lange Gedicht *doggerland* erforscht Homophonien zwischen dem Deutschen und Englischen auch in den jeweiligen historischen Stufen beider Sprachen, folgt germanischen und indoeuropäischen Sprachformen, genießt Missverständnisse sowie echte und falsche Freunde. Es entsteht ein wit aufgespannter, gleitender Sprachraum, ein von vektoriellen Sprachkräften durchzogenes Universum, angesiedelt in der Steinzeit, in deren Denken und Sprechen sich so wesentliche Lebenskonzepte wie ›Freund‹, ›Gemeinschaft‹, ›Nachbarschaft‹, ›Recht‹, ›Zähmung‹ etc. formen. Erst mit Sprache(n) und ihrer zunehmenden Differenzierung entwickeln sich Soziabilität, Kenntnisse und Fertigkeiten.

Perspektive für die Forschung: Mehrsprachenhören. Die Reliefs, Hügel und Täler beschreiben, die im Mit- und Gegeneinander verschiedener Sprachen entstehen.

Perspektive Draesner: Am faszinierendsten an der Mehrsprachigkeit im Gedicht scheint mir die Möglichkeit, mit ihrer Hilfe etwas wie die ›Kraftfelder‹ einzelner Sprachen abzutasten. Eines dieser Kraftfelder stellt in der Regel das Tempussystem dar. Die grammatische Ordnung spiegelt bestimmte Auffassungen (Verstehensweisen) von Zeit. Das Englische unterteilt vergangene Zeit nach anderen Kriterien als das Deutsche, indem es sein Augenmerk auf die Frage richtet, ob ein Vorgang, der in der Vergangenheit begonnen hat, noch andauert oder abgeschlossen ist. Diese Frage wird darüber hinaus aber noch mit Hilfe eines zweiten, grammatischen Werkzeuges am Verb behandelt, der *progressive form*. Mit ihr wird unterschieden, ob etwas noch andauert oder vollendet ist, ob es sich um eine Gewohnheit oder etwas Einmaliges handelt (deutsche *native speakers* sind dafür ›berühmt‹, es nie ganz richtig hinzubekommen). Dank der ing-Form ergeben sich so schöne Sätze wie: »You are being stupid.« »Du bist dumm« ist als Übersetzung richtig und liegt doch daneben. Der Satz sagt schließlich: du stellst dich wirklich dumm an – jetzt, in dieser Situation. Aber: du bist es nicht.

Dieses Ineinanderschieben von Konzepten interessiert mich als poetisches Grundmaterial. Sie mögen sich zwischen den verschiedenen Sprachen überlagern, stimmen jedoch nicht überein. Auch Metaphernfelder sind unterschiedlich organisiert. Mitunter sind das Englische und Deutsche fast zu nah miteinander verwandt, dann wieder hilft die Nähe. Beide Sprachen etwa verstehen Zeit vorrangig als Geld (in ökonomischen Termini). Im Englischen scheint diese Auffassung aber sprachlich noch stärker verankert als (derzeit) im Deutschen. Der Vergleich wirft Fragen auf. Redewendungen und Sprichwörter führen tief in die Geschichte und den Erfahrungsschatz einer Sprachgemeinschaft. Im Polnischen etwa sagt man von jemandem, der Angst hat, dass ihm die Seele auf dem Arm sitze. Seit ich das weiß, kann ich nicht mehr verstehen, wie man das im Deutschen nicht fühlen kann.

3. Das politische Gedicht

Perspektive für, nein, dringende **Bitte an die Forschung: Trennschärfe entwickeln und pflegen.**

Ich habe viele Texte gehört, die als politisches Gedicht verkauft wurden. Es handelte sich dabei um alles Mögliche: Sentenzen, Aphorismen, mit rhetorischen Figuren gespickte Brandreden, Pamphlete, Gebete, zu Herzen gehende Hilferufe. Kaum jemals war ein Gedicht dabei. Ich bin froh, dass man die Autor*innen eingeladen hatte. Dass sie eine Stimme bekamen, man sie ernst nahm und nimmt. Doch warum und zu welchem Zweck heißt, was sie schreiben, Gedicht?

Angesichts der Inhalte, um die es in diesen Fällen in der Regel geht, mag diese Frage irrelevant sein. Ich möchte sie anders stellen: Nach welchen und nach wessen Kriterien wird

bestimmt, was ›Gedicht‹ ist? Vielleicht waren die Texte ja ›Gedichte‹ in ihrem jeweiligen kulturellen System.

Mein Desiderat: dies dann mit-zu-sprechen. Über Unterschiede zu reden. Und darauf zu achten, welche Art von Politik mit welchen Mitteln mit Hilfe der Sprachgebilde, die Gedichte oder ›Gedichte‹ oder unerkennbare (stärker vermittelungsbedürftige) Gedichte sind, gemacht werden soll.

Wir geraten in ein Gebiet ästhetischer Grundfragen. Ich misstraue politischen Texten, die Botschaften vermitteln, die Schwarz-Weiß-Welten entwerfen, die, versteckt im Vers, unterdrückende Botschaften verbreiten. Wie die antisemitischen Darstellungen auf politischer Kunst aus Indonesien im Jahr 2022 auf der documenta belegen: nicht alles »freiheitlich« Gemeinte ist freiheitlich. Nicht jedes Mittel »recht«. Gedichte zeichnen sich für mich durch ihre Mehrdeutigkeit aus, den Freiraum, den sie dem Verstehen geben. Sie machen die Welt nicht einfacher. Sie zeigen sie.

Dass ich so denke, ist seinerseits historisch und kulturell bestimmt. Für mich ist dieses Denken mit bestimmten Werten verbunden, der Freiheit der Rede etwa, mit Fragen der Redlichkeit und Wahrhaftigkeit.

Mein Wunsch an die Forschung: vor diesen Fragen nicht auszuweichen. Auch wenn man mit ihnen durchaus auf Widerstand stoßen wird. Die Bitte lautet schlicht, nicht das moralisch Richtige mit dem ästhetisch Guten gleich zu setzen, aus Betroffenheit oder Angst vor Kritik.

Ein guter politischer Text ist noch lange kein gutes Gedicht.

Warum sollte er auch.

Doch damit nicht genug. Eine Perspektive für die Forschung: das Politische von Gedichten auch erkennen, wenn es versteckt wird. Dieser Fall scheint mir viel bedenklicher als der offensichtlich politischer, eine Botschaft propagierender Texte.

Als Beispiel möchte ich ein Gedicht nennen, auf das mich ein Bekannter in New York aufmerksam gemacht hat. Geschrieben hat es Hala Alyan, eine 1966 geborene, palästinensisch-amerikanische Dichterin. Veröffentlicht wurde es am 29. November 2021 im *New Yorker*.

Topography

The land is a crick in the neck. An orange grove burns
and it's sour when you burp. Whose voice is that?
There's a fable. There's a key. Every Ramadan,
the artery suffers first. [...] (Aylan 2002)

Das Gedicht, das auf den ersten Blick nahezu prosahaft wirkt und im Ganzen auf <https://www.newyorker.com/magazine/2021/12/06/topography> nachzulesen ist, wurde mit feinem Ohr für Laute und Rhythmus geschrieben. »Crick« und »neck«, »burns« und »burp« – die Beispiele ließen sich fortsetzen. Die Sprache scheint zu fließen; von Vers zu Vers treten bestimmte Vokale in den Vordergrund und wieder zurück. Gleitend wechseln so die Atmosphä-

ren der Verse, gleitend führen sie näher an den Großvater und die offensichtlich sprechende Enkelin. Landschaftlich wird Palästina evoziert. Zunehmend verschränkt die Bildlichkeit des Gedichtes das Land mit Krankheit und schließlich auch Tod. Der palästinensische Großvater stirbt, vergiftet von jenen, die das Land, das ihm gehörte, besetzt halten.

Wir diskutierten das Gedicht zu fünft. Je länger wir sprachen, umso deutlicher zeigte sich, wie es klassische antisemitische Bilder – »die Juden« als jene, die Brunnen und Speisen vergiften – (re)aktiviert.

Ich kürze diese Diskussion ab, ich breche herunter. Tatsächlich drehten wir jeden Stein (jedes Wort) um, bis wir uns sicher waren. Dem Gedicht sind antisemitische Klischees tief eingeschrieben.

Es war eine lehrreiche Lesestunde. Ich hatte zunächst nichts bemerkt. Das Gedicht gefiel mir. Es nahm mich für sich ein. Die Melodie der Sprache wirkte. Erst im genauen, gemeinsamen Lesen stellte sich – langsam – das Gefühl ein, dass das Gedicht versuchte, mich zu manipulieren, indem es, versteckt und transponiert (Krankenhausessen) Klischees aufrief, vor denen ich zurückzucke. Diese politische »Botschaft« ist ein wesentlicher, untergründig lautlich und rhythmisch wirksam gemachter Aspekt des Textes. Ich fühlte mich, gegen meinen Willen, vor einen Karren gespannt.

Alyans Text ist fraglos ein Gedicht. Gut gemacht zudem.

Was will ich also?

Hier ist professionelle Lesekunst gefragt. Forschung, die implizite Muster, herbeizitierte Stereotype, Strategien der rhetorischen Manipulation etc. lesbar macht. Also benennt.

Und über Wertungen diskutiert. Auch Fragen der Wertung also offenlegt – und in den öffentlichen Diskurs einspeist.

Gedichte, diese »kleinen unscheinbaren Dinger«, können mächtige Mittel sein.

Die Aufgabe: Exakte Lektüren. Achtsamkeit. Die Trennung von Botschaft(en) und Ästhetik. Die Benennung von Ideologie.

4. Gegenwärtigkeit (Lektüren des Anthropozäns u.a.)

Dichter*innen wie Daniel Falb (2015) oder Katharina Schultens (2011) erforschen mit ihren Gedichten die Eigenheiten kapitalistischer Datenströme, die Gesetze der Börse, die Bildlichkeiten der Wirtschaftssprache. In den letzten Jahren sind zudem zahlreiche, ästhetisch sehr unterschiedliche Gedichte entstanden, die auf die Diskussion um das Anthropozän und auf Auswirkungen der Klimaveränderung reagieren. **Wunsch an die Forschung: Blicken Sie auf das Jetzt.** Der poetische Blick auf »Natur« ist zeitgenössisch informiert, entschieden, erfindend, unbeschönigend. Die Konstellationen, die zu den Ausbeutungs- und Verbrauchslagen des Anthropozäns führten, müssen bedacht und verändert werden. (Auch) Hier geht es nicht nur um Semantisches, sondern um strukturelle Interventionen. Eine Verbrauchshaltung, die das Tier Homo Sapiens über alles andere setzt, hat uns an den Rand unserer eigenen Lebens-

möglichkeiten geführt. Ein anderes Miteinander wird gesucht, in den Bildern des Faden-spiels (bei Dona Haraway [2018])) oder der Tasche (statt des jagenden Speers und seiner Durchdringungs- wie Tötungskräfte bei Ursula K. Le Guin [2019])) werden sie diskutiert. Was bedeutet dies für das Verständnis von Gedichten? Wie myzelig, pilzig können sie werden? Welche Formen eines z. B. tierlichen »Mit«, nach dem die Dichterin Mara-Daria Cojocaru (2021) fragt, sind imaginierbar? **Wo werden Gedichte prozessual und sozial neu platziert?**

5. KI

Künstliche Intelligenz wird oft überschätzt. Schon der Name führt in die Irre – von Intelligenz, die Bewusstsein voraussetzte, kann offensichtlich keine Rede sein. Es handelt eine Rechenmaschine auf der Grundlage von Datensätzen, deren Größe unser Vorstellungsvermögen überschreitet. Ein Sprachmodell wie GPT-3, das 2020 installiert wurde und, wenn dieser Artikel gedruckt wird, vermutlich bereits durch den nächst größeren *pretrained transformer* ersetzt ist, ist mit selbstreparierenden Loops versehen, es kann lernen und sich in Maßen selbst überwachen. Dennoch entstehen die Sätze, die es bildet, schlicht durch algorithmische Bewegungen über immensen Sprachvolumen. Da das Gerät keinerlei Welt-erfahrung hat, ebenso wenig wie es über einen Körper verfügt, »weiß« es nichts. Es schreibt Effekte fort – und macht sie groß. Die Auseinandersetzung zwischen der KI-Entwicklerin Timnit Gebru und ihrem Damals-noch-Arbeitgeber Google führten dazu, dass einer breiteren Öffentlichkeit bewusst wurde, dass die textuellen Ergebnisse der Maschinen notge-drungen »konservativ« ausfallen. Sie erfinden nicht neu, sondern verstärken, was bereits vorhanden ist. Sprachmodelle reproduzieren sexistische und rassistische Sprache.¹

Literarisch entstehen Möglichkeiten nicht aus den Transformern selbst heraus – sie sind nützlich für Übersetzungen und in Zukunft voraussichtlich auch für Unterhaltungsliteratur, in der, nach intelligenter Programmierung aus 30 John Grisham-Romanen ein 31. generiert wird – was nicht ohne vielfältige menschliche Interpolationen und Interventionen abgehen wird (und ob es so schnell ist wie Grisham selbst, der einen viel besseren, weil überra-schenderen Roman in der Zwischenzeit schreibt?).

Das Gedicht lud als Gattung von jeher zu Maschinenträumen ein. Vermutlich, weil es so kurz ist (also die Maschine fertig wird mit der Arbeit) und sprachlich so vieles toleriert. Eine erste Gedichtmaschine baute man 1777 in Göttingen. Bekannt wurde sie als »poeti-sche Handmühle«; die, ressourcenschonend mit Windkraft betrieben, Oden verfassen sollte. Der Dichter und Essayist H.M. Enzensberger begann in den 1970er Jahren, über einen Poesieautomaten nachzudenken. Die zur Jahrtausendwende entwickelte Maschine ist seit 2006 im Marbacher Literaturmuseum zu erleben. Befriedigende Ergebnisse fehlen bislang.

¹ Köver, Chris. »Tausende Google-Angestellte protestieren nach Rauswurf.« Netzpolitik.org. <https://netzpolitik.org/2020/ki-forscherin-timnit-gebru-tausende-google-angestellte-protestieren-nach-rauswurf/> (letzter Zugriff: 12.1.2022).

Enzensberger selbst kommentierte: »Wer nicht besser dichten kann als diese Maschine, der soll es bleiben lassen.« (BOA München 2000).

Literarisch interessanter wird die Auseinandersetzung, wie z. B. Texte von Hannes Ba-johr zeigen, indem man sich der Schnittstelle von Mensch und Maschine zuwendet. Was etwa geschieht, wenn man von Menschen geformte Sätze auf hohen kollektiven Datenbasen zuende rechnen lässt? Wie erscheint der Mensch sich selbst, durch die Datenlinse eines kollektiv-maschinellen Wesens gerechnet, das nicht versteht, sondern Fehler, Sprachphänomene, Bild(miss)verständnisse etc. hochrechnet und damit verstärkt?

Perspektive für die Forschung: Untersuchungen zum *impact* von KI auf das literarische System von Produktion und Übersetzung.

6. Von der Rolle nachgestellter Mündlichkeit

Gedichte gehören (noch immer) (auch) auf die Bühne. Sie sind dreidimensionale Gebilde, gemacht für Auge und Ohr. Janusköpfig, doppelt gerichtet. Literatur kommt aus der Aufführung, allemal das Gedicht. Minnelieder wurden gesungen, gehört, verändert, nachgeahmt, übersetzt, zufällig oder erst später aufgeschrieben.

Bis heute nimmt die Verschränkung mit Oralität verschiedene Formen an. Immer wieder hat Mündliches Konjunktur: Poesiefestivals ja, Lesungen unbedingt, dann aber doch nicht live, sondern digital, begleitet von Lesetext. Mehrere Sinne, gleichzeitig bespielt. Auch schön: mitlesen in Sprache X, hören auf Y, simultan. CDs, Leseproben, Youtube-Videos, Bearbeitungen, Hip-Hop, Rap, Slam etc.

Perspektive für die Forschung: Welche Rolle spielt etwas wie nachgestellte Mündlichkeit in schriftlichen Gedichten heute?

Oder, genereller: Wie wird codiert? Welche Codes werden eingesetzt?

Im Netz finden sich zahlreiche Formen nachgestellter Mündlichkeit. Über Emojis und Abkürzungen bildet sich eine eigene, halbbildliche Schriftsprache heraus. Welche Rolle spielen diese neuen Kodifizierungssysteme von Lautlichkeit (ROFL)? Wie verschlingen sich Mündlichkeit und Schriftlichkeit in den verschiedenen medialen Kanälen, über die Poesie heute verteilt wird? Wie poesieaffin sind diese Kanäle bzw. was bedeutet es für die Poesie, sich ihren Erfordernissen anzupassen (von SMS-Gedichten einst zu TikTok-Clips jetzt).

7. Relektüren der Antike

Anne Carson, kanadische Dichterin, Essayistin, Klassische Philologin, beschäftigt sich in ihren Werken seit den 1980er Jahren mit der Antike. Die englische Dichterin Alice Oswald, ebenfalls studierte Altphilologin, antwortet mit ihrem Band *Memorial* (2011) auf Homers *Ilias*, mit *Nobody* von 2019 auf seine *Odyssee*. Seamus Heaneys Übersetzung des 6. Buches von Vergils

Aeneis erschien drei Jahre nach seinem Tod, 2016. Im Jahr 2017 machte die Altphilologin Emily Wilson, Professorin für Classical Studies an der University of Pennsylvania, mit der ersten Übersetzung der *Odyssee* durch eine Frau Furore. Für das Deutsche steht dieses Ereignis noch aus. Wilson benutzt keinerlei herabsetzende Bezeichnung für Frauen (›Dirne‹, ›Hure‹). Dank ihrer Übersetzung wird deutlich, dass die Sklavinnen (nennen wir auch dies beim Namen, statt von ›Mädchen‹ zu sprechen), die sich während Odysseus' Abwesenheit mit den Freiern einlassen und dies später mit dem Tod bezahlen, dies nicht aus ›Notgeilheit‹ tun (wie alle deutschsprachigen Übersetzungen mal heftiger, mal etwas zurückhaltender suggerieren), sondern dass sie als Subjekte der Polis handeln, unzufrieden mit einem Herrscher, der seinen *oikos* verlassen und alle Verantwortung und Arbeit auf seine Frau Penelope abgewälzt hat.

Hinzu kommt die Stimme Mary Beards, einer ausgezeichneten britischen Altphilologin, deren Relektüren der antiken Texte in zeitgenössischem Licht entscheidend dazu beigetragen haben, neue Zugänge zu den alten Stoffen und ihrem bis heute währenden ideologischen Einsatz zu erschließen.² Auch in der deutschsprachigen Poesie kommt das Thema an. Anja Utler (2019) hat jüngst Anne Carsons *Autobiography of Red: A Novel in Verse* (1998) übersetzt. Ich schreibe an einem langen Gedicht über Penelope.

Für die Forschung: Begegnungen fördern. Lesarten der alten Texte beleben und vermiteln. Workshops anbieten. Gemeinsam über Übersetzungsmöglichkeiten nachdenken.

Mit den Dichter*innen zusammenarbeiten.

Hilfe bei der Erschließung von Wissensgebieten. Allianzen schmieden. Das muss keineswegs auf antike Literaturen begrenzt bleiben. **Nicht nur wahrnehmen und bearbeiten, was bereits gedichtet ist, sondern die Produktionsbedingungen und -möglichkeiten aktuell begleiten und fördern.**

8. Hellhörigkeit

Eine Germanistik, die sich der Hellhörigkeit verpflichtet.

Die hell zu hören gibt.

Erhellt.

Selbst hellhörig ist. Auf geringe Geräusche reagiert und es dabei wagt, der Intuition, einem ersten Verdacht zu folgen. Nicht, um die Wissenschaftlichkeit über Bord zu werfen, sondern um sie in neue Gebiete, in Gegenwärtigkeit, zu tragen.

Eine Germanistik, die sich nicht davor ängstigt, wenn das eigene Verstehen kippt. Bereit, neue Begriffe und neue Bildlichkeiten zu entwickeln.

Eine Germanistik, die sich selbst als gedichtgestützte Forschung versteht.

Wirft man einen Stein in einen Teich, sieht man eine Spur des Ereignisses: Konzentrische Wellen breiten sich über die Wasseroberfläche aus. Solange sie zu sehen sind, ist das Er-

2 Vgl. Beard (2017) mit einer Analyse der 2016 in Trumps Wahlkampf gegen Clinton eingesetzten antiken Bilder und Mythen.

eignis ›Stein in Teich‹ geschehen, aber nicht vergessen. Werfe ich nun, während die Wellen des ersten Steinfluges noch laufen, einen weiteren Stein in den Teich, und noch einen und einen dritten etc., beginnen die Wellen (Ereignisse) sich zu überlagern. Es bilden sich Täler und Hügel, Löschungen und Verstärkungen. Das Muster wird komplex.

Stellen wir uns das Geschehen abstrakt vor, also die verschiedenen Wellenereignisse in verschiedenen Schichten sauber auseinandergenommen, erhalten wir einen multidimensionalen Raum. Gedichte sind derartige Räume.

Auf der gedruckten Seite liegt alles aufeinander, steht ›flach‹. Wird das Gedicht vorgelesen, gewinnt es durch die Stimme und das Hören ein etwas deutlicheres Profil. Doch das verschwindet rasch wieder. In der Gedichtanalyse hingegen kann man in den multidimensionalen Raum eintreten. Man kann in ihm verweilen, sich in ihm bewegen, verschiedene Standpunkte einnehmen, Experimente durchführen. **Mein Hauptwunsch an die Forschung:** Ein Umgang mit Gedichten so, dass die **Gedichte** sich als **multidimensionale Räume entfalten und zeigen** können. Dass man sie in all ihren Spuren/Wellenmustern erkennt. Zehn sind es mindestens (Vokale, Konsonanten, Prosodie, Metrum, Versbau, Strophe, Gesamtbau, Titel, Ende, Tradition, Bildlichkeit Metaphorik, graphische Gestaltung ... – das macht bereits 13). Und dass sie sich dabei gedichtgestützt, also mit heller Hörigkeit, bewegt. Den Raum ent-wickelt, abklopft, ermisst.

Um sodann uns, die Lesenden, wieder in die Freude der simultanen, doch geschulten, sprich kundig gemachten Wahrnehmung des Textes zu entlassen.

Zauber im Gehege.

Unbedingt.

Literatur

- Alyan, Hala. »Topography«. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2021/12/06/topography> (letzter Zugriff: 12.1.2022).
- Beard, Mary. »Women in Power« [3. März 2017]. *The Winter Lecture Series at The British Museum*. <https://aeon.co/videos/to-understand-the-aversion-to-powerful-women-look-to-the-greeks-says-mary-beard> (letzter Zugriff: 12.1.2022).
- BOA München. »h.m.e.s landsberger poesie automat.« *B.O.A-Künstlerkooperative München*. <http://www.boa-muenchen.org/boa-kuenstlerkooperative/hme-aut0.htm#dasprogramm> (letzter Zugriff: 12.1.2022).
- Carson, Anne. *Autobiography in Red. A novel in verse*. New York: Vintage books, 1999.
- Cojocaru, Mara-Daria. *Passionate Animals: Emotions, Animal Ethics, and Moral Pragmatics*. Lanham, MD: Lexington Books, 2021.
- Draesner, Ulrike. »Atem, Puls und Bahn. Das Denken des Körpers im Zustand der Sprache«. *Lettre International* 44 (1999): 62–67.
- Falb, Daniel. *Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie*. Berlin: Verlagshaus Berlin, 2015.
- Haraway, Donna J. *Unruhig bleiben. Verwandtschaft der Arten im Cthuluzän*. Frankfurt a.M.: Camus Verlag, 2018.
- Köver, Chris. »Tausende Google-Angestellte protestieren nach Rauswurf«. *Netzpolitik.org*. <https://netzpolitik.org/2020/ki-forscherin-timnit-gebru-tausende-google-angestellte-protestieren-nach-rauswurf/> (letzter Zugriff: 12.1.2022).
- Le Guin, Ursula K. *The carrier bag theory of fiction*. London: Ignota Books, 2019.
- Opitz, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey [1624]*. 2. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966.
- Schultens, Katharina. *gierstabil. Gedichte*. Wiesbaden: Luxbooks, 2011.
- Utler, Anja. *Rot. Zwei Romane in Versen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2019.

Autorin

Prof. Dr. Ulrike Draesner

Deutsches Literaturinstitut Leipzig, Fachbereich Deutsche Literatur, ulrike.draesner@uni-leipzig.de

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](#)). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

Thomas Kuhn-Treichel

Performanz, Textualität und Kognition

Die frühgriechische Lyrik in der aktuellen Forschung

Abstract

This paper traces recent developments in the study of early Greek lyric poetry and suggests some tracks that could be followed in the near future. Research on early Greek lyric poetry has undergone significant change over the last five decades. From the 1970ies onwards, scholars tended to emphasize the performative context of the songs, including its social or cultic function. Only in recent years have interpreters started to rediscover the textual dimension of the poems, i.e. their status as literary texts that were intended to be received

beyond their primary performance. Other vibrant fields of research that have been recently, or could be fruitfully, applied to early Greek lyric poetry include historical narratology, diachronic narratology, and cognitive poetics. In order to illustrate some of these developments and potential, I summarize recent approaches to the problem of the poetic »κ_λικός« in Pindar, including my own model, and suggest the more general phenomenon of under-determined reference as a possible topic for future research on different branches of lyric poetry.

1. Einleitung

»Lyrik« ist für die Klassische Philologie ein problematischer Begriff.¹ Die Bezeichnung *lyrikός* (zur Lyra gehörig) ist nicht nur jünger als viele der Autoren, auf die sie sich bezieht – erst die Gelehrten des Hellenismus führten sie ein, um die überlieferte Dichtung zu klassifizieren –, sondern auch semantisch ungenau, da die betreffenden Gedichte nicht nur zur Lyra, sondern auch etwa zum Aulos, einem oboenähnlichen Blasinstrument, gesungen wurden. Überdies ist sich die Forschung uneinig, wie weit der Begriff Lyrik zu fassen ist, vor allem, ob er die gesamte Dichtung außer Epos und Tragödie einschließen soll oder ob Elegie und Iambos als eigene Gattungen auszunehmen sind, wie es in der Antike und bis in die Renaissance üblich war und auch in diesem Beitrag aus praktischen Gründen geschehen wird. Für den Begriff Lyrik spricht trotz dieser Probleme die literaturgeschichtliche Perspektive. Auch wenn Autoren wie Alkman, Alkaios, Sappho oder Anakreon sich selbst

¹ Ausführlicher zu den hier skizzierten Problemen Budelmann (2009).

keiner Gattung Lyrik zuordneten, bilden sie den greifbaren Beginn einer bis in die Gegenwart reichenden Tradition, die später diesen Namen erhielt.

Gerade die frühgriechische Lyrik, verstanden als kulturell-literarischer Traditionszusammenhang zwischen dem siebten und dem mittleren fünften Jahrhundert v. Chr., ist und bleibt daher ein wichtiger Referenzpunkt der Lyrikforschung. Zwar sind von den meisten der namentlich bekannten Autorinnen und Autoren nur Fragmente erhalten, sei es als Zitate bei anderen Autoren, sei es auf Papyrusfunden; einzig Pindars Epinikien haben fast vollständig den Weg in mittelalterliche Handschriften und darüber in moderne Editionen gefunden. Dennoch zeugt allein schon die immense Wirkung der bekannten Gedichte, sowohl in der Antike als auch in der Neuzeit, von ihrer grundlegenden Bedeutung für die lyrische Tradition. Darüber hinaus regen die erhaltenen Gedichte gerade in ihrer Fremdheit, ja bisweilen Unverständlichheit, bis heute die Auseinandersetzung in Forschung und Literatur an. Schließlich ist das Corpus der frühgriechischen Lyrik nicht so abgeschlossen, wie man vermuten könnte: In den letzten Jahrzehnten gab es mehrfach bedeutende papyrologische Neuentdeckungen, besonders zu Sappho, die als erste greifbare griechische Dichterin ohnehin eine prominente Stellung einnimmt, durch die Funde von 2002 und 2014 aber umso mehr Aufmerksamkeit erfahren hat.²

Die frühgriechische Lyrik erfreut sich also in der Klassischen Philologie, bis zu einem gewissen Grad aber auch in der Literaturwissenschaft überhaupt, ungebrochenen Interesses.³ Welche Bewegungen lassen sich in ihrer Erforschung in den letzten Jahren ausmachen, welche Entwicklungen sind für die nächsten Jahre denkbar oder wünschenswert? Schon die Antwort auf den ersten Teil der Frage hängt von der gewählten Perspektive ab, und umso mehr wird die auf den zweiten Teil von subjektiven Präferenzen bestimmt sein. Unter dieser Prämisse möchte ich der doppelten Frage in diesem Essay auf zweifache Weise nachgehen: zunächst in Gestalt eines allgemein gehaltenen Überblicks, der wichtige Trends zusammenfasst und Chancen für die Zukunft formuliert, anschließend in einer konkreteren Skizze der Forschung zum poetischen Ich bei Pindar, die bisherige Entwicklungen und zukünftige Potenziale der Forschung zur frühgriechischen Lyrik illustriert.⁴

2. Trends und Chancen der Forschung

Blickt man auf die Publikationen zur frühgriechischen Lyrik in den letzten Jahrzehnten zurück, so kann man vor allem in einem Aspekt einen zweifachen Paradigmenwechsel

² Beide Neufunde – die Kölner Papyri und die Obbink-Papyri, letztere auch wegen ihrer dubiosen Herkunft intensiv diskutiert – sind jetzt bequem zugänglich in der zweisprachigen Reclam-Ausgabe von Bierl (2021).

³ Ihre Bedeutung innerhalb der Klassischen Philologie dokumentiert zuletzt auch ein umfangreicher *Companion to Greek Lyric* (Swift 2022).

⁴ Dort auch zum von mir (Kuhn-Treichel 2018 und 2020) präferierten Begriff ›poetisches Ich‹, der nur eine von mehreren in der Klassischen Philologie kursierenden Bezeichnungen für das gemeinte Phänomen ist.

erkennen. In den 1970er und 1980er Jahren entstanden einflussreiche Arbeiten, die den performativen Kontext der Gedichte betonten.⁵ Dass die Werke der frühgriechischen Lyrik, von denen wir bestenfalls den Text erhalten haben, ursprünglich mit Gesang und im Falle von Chorliedern auch oft mit Tanz aufgeführt wurden, war an sich keine neue Erkenntnis, doch von nun an rückte die Eingebundenheit der Gedichte in ihren Aufführungsrahmen, ihre Bezogenheit auf einen konkreten kultischen oder sozialen Anlass, zunehmend in den Mittelpunkt der Forschung. Besonders prägend in dieser Richtung waren die Arbeiten von Bruno Gentili, vor allem seine Monographie *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo* (1984). Das Interesse am performativen Kontext der Gedichte konnte unterschiedlich akzentuiert sein. Während etwa Wolfgang Rösler in *Dichter und Gruppe* (1980) die soziale Stellung von Lyrik am Beispiel von Alkaios herausarbeitete, legte Claude Calame in *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* (1977) sein Augenmerk vor allem auf den rituellen Rahmen lyrischer Gedichte. Gemeinsam ist den im Gefolge dieses pragmatisch-performativen Ansatzes entstandenen Arbeiten, dass sie die Gedichte aus dem Kontext ihrer ursprünglichen Aufführung heraus zu erklären versuchen.

Gut zusammengefasst wird diese Sicht durch den Begriff der »song culture«, den John Herington (1985) in die Klassische Philologie eingeführt hat. Die frühgriechische Lyrik ist demnach weniger als eine bestimmte Literaturgattung denn als Produkt spezifischer kultureller Umstände zu verstehen. Ihre Interpretation hat folglich weniger von literarischen als von anthropologischen Kriterien auszugehen, und tatsächlich waren es oft eher anthropologische Fragestellungen, die der Forschung in dieser Zeit neue Impulse gaben.⁶ Werke wie Pindars Epikien, die in der Forschung wegen ihres besonderen Erhaltungszustandes traditionell eine herausgehobene Stellung einnehmen, sind damit als »Gelegenheitsdichtung« aufzufassen, wie es etwa Staffan Fogelmark (1979, 71) und Eveline Krummen (1990, 1) programmatisch am Beginn von Studien zu Pindar formulieren. Die spätere Wirkungs- und Überlieferungsgeschichte der frühgriechischen Lyrik erscheint aus dieser Perspektive, überspitzt formuliert, als ein Irrtum der Geschichte – ein produktives Missverständnis, an denen die Literaturgeschichte so reich ist.

Der Hinweis auf die Bedeutung des Aufführungskontextes ist ein bleibendes Verdienst und prägt das Bild der frühgriechischen Lyrik bis heute.⁷ Das Interesse der Forschung hat sich in den letzten Jahren indes auf einen Aspekt verschoben, der bei diesem Ansatz vernachlässigt bleibt, nämlich den Status der Gedichte als Texte, die über ihre Erstaufführung hinaus tradiert und rezipiert werden. Eine Vorreiterrolle hatten dabei die Arbeiten von Thomas Hubbard zur »dissemination« von Pindars Epikien (2004) und seinen weiteren Gedichten (2011). Hieran anknüpfend rückte zunächst besonders das Thema zeitgenössischer Wiederaufführungen in den Blickpunkt der Forschung. Verschiedene Forscher zeigten, dass

5 Für einen Überblick siehe auch Spelman (2018, 3–5) und Budelmann und Phillips (2018, 2–5).

6 Vgl. neben den genannten Titeln etwa Leslie Kurkes sozialökonomische Pindarinterpretation (1991).

7 Auch das zunehmend beliebte Thema der Identität führt in gewisser Weise diese Richtung fort, zielt es doch auf den sozialen Kontext der Lieder ab; vgl. etwa Lewis (2020).

frühgriechische lyrische Gedichte, obwohl vielfach für einen konkreten Anlass komponiert (einschließlich der musikalischen Begleitung), durchaus bei anderen Gelegenheiten und sogar unter anderen Rahmenbedingungen (etwa mit einem Einzelsänger statt einem Chor) wiederholt werden konnten, ja möglicherweise teilweise von vornherein auf Wiederverwendbarkeit hin angelegt waren. Der von Richard Hunter und Anna Uhlig herausgegebene Band *Imagining Reperformance in Ancient Culture* (2017, basierend auf einer Konferenz von 2014) dokumentiert das gesteigerte Interesse an dieser Thematik.⁸

Einen Schritt weiter gingen einige Forscher, die die lyrischen Gedichte nicht nur als wiederholbare performative Ereignisse, sondern als prinzipiell auf Dauer angelegte Texte in einem Kosmos anderer Texte und damit als ›Literatur‹ im eigentlichen Sinne verstehen.⁹ Auch hier nahm die Pindarforschung eine Vorreiterrolle ein. Boris Maslovs *Pindar and the Emergence of Literature* (2015) und Tom Phillips *Pindar's Library. Performance Poetry and Material Texts* (2016) verfolgen im Detail sehr unterschiedliche Absichten, teilen aber das Anliegen, die pindarischen Gedichte aus ihrer Beschränkung auf einen historischen Aufführungskontext zu lösen. Maslov geht dabei besonders weit, indem er den von ihm proklamierten Status von Pindars Gedichten als Literatur aus einer Evolutionsgeschichte der frühgriechischen Dichtung erklärt, in der besonders das Epinikion pindarischer Prägung einen wesentlichen Schritt darstelle. Henry Spelman argumentiert in *Pindar and the Poetics of Permanence* (2018) weniger zugespitzt, zeichnet aber umso eindrücklicher nach, wie Pindars Werke immer wieder selbst darauf hindeuten, dass sie als Texte dauerhaft erhalten bleiben sollten, ja wie sie teilweise voraussetzen, dass andere Gedichte des Autors den Rezipienten bereits vorliegen.

Dem lange dominierenden aufführungsorientierten Ansatz steht damit seit einigen Jahren ein dezidiert textueller Zugang gegenüber, der die frühgriechischen Gedichte wieder zu Literatur erhebt – als Texte, die nicht nur in einem sozialen, kultischen oder okkasionellen Kontext, sondern auch und gerade in einer dichterischen Tradition zu lesen sind, in der Autoren auf namhafte Vorgänger und Rivalen Bezug nehmen. Damit lassen sich die Gedichte trotz ihrer Verwurzelung in einer performativen Kultur und ihrer Verbindung mit einem konkreten Anlass mit guter Begründung als Teil der größeren literarischen Tradition der Lyrik lesen. Wie sich diese beiden Zugänge vereinen lassen, in welchem Verhältnis also die beiden Gesichter frühgriechischer Lyrik stehen, beschäftigt die Forschung der letzten Jahre und vermutlich auch noch die der nächsten. Eine Pionierarbeit hierbei ist ein von Felix Budelmann und Tom Phillips herausgegebener Band (2018, basierend auf einer Konferenz von 2015), der beide Perspektiven unter dem thesenhaften Titel *Textual Events in Relation* zu setzen sucht. Auch eine digitale Konferenz des *Network for the Study of Archaic and Classical Greek Song* unter dem Titel *Performing Texts* (2021) zielt dezidiert auf eine

⁸ Weitere einschlägige Arbeiten zu Wiederaufführungen sind Morrison (2012) und Spelman (2018).

⁹ Der Begriff ›Literatur‹ ist für die Antike insofern problematisch, als keine strikte Trennung zwischen literarischen und subliterarischen Texten existierte, vgl. etwa Hose/Schenker (2016, 2f.). Im obigen Zusammenhang gemeint ist eine ›Tendenz‹ zur Autonomie gegenüber reiner Okkasionalität.

Zusammenführung beider Sichtweisen; inwieweit hierbei tatsächlich eine konzeptionelle Synthese gegückt ist, die über ein Nebeneinander bekannter Positionen hinausgeht, wird sich erst mit dem Erscheinen des zugehörigen Konferenzbandes endgültig ermessen lassen.

Eine große Chance bei einem weiteren Bemühen um eine Synthese könnte in einer Verbindung mit anderen aktuellen literaturwissenschaftlichen Forschungsfeldern liegen. Eines davon ist der gegenwärtig sehr produktive Komplex aus Historischer und Diachroner Narratologie (insofern zu differenzieren, als die Historische Narratologie einzelne Epochen betrachtet, während die Diachrone Narratologie Entwicklungen zwischen Epochen untersucht, wobei sie Erkenntnisse der Historischen Narratologie voraussetzt).¹⁰ Zwar ist die frühgriechische Lyrik keine rein narrative Gattung, doch enthalten die Gedichte auf verschiedenen Ebenen erzählende Elemente im weiteren Sinne – seien es eingelegte Mythen, seien es Beschreibungen der Aufführung, seien es Darstellungen der eigenen Entstehung –, die sich mit narratologischen Mitteln beschreiben lassen und teilweise auch schon beschrieben wurden.¹¹ Mit Hilfe der Historischen Narratologie ließe sich nachzeichnen, inwiefern erzählerisches Handeln in der frühgriechischen Lyrik (verstanden im eben angedeuteten weiten Sinn) eigenen Konventionen folgt, die sich aus der performativen Grundierung erklären lassen. Gerade narratologische Universalien wie Erzähler, Zeit und Raum könnten in ihrer möglichen spezifischen Ausprägung in der frühgriechischen Lyrik so schärfer konturiert werden.

Die Diachrone Narratologie könnte dazu beitragen, diese Ergebnisse in den Kontext der Entwicklung lyrischen Erzählers oder lyrischer Rede überhaupt zu stellen, sowohl innerhalb der Antike als auch im Vergleich mit späteren Epochen. Hiermit könnte auch die Frage vertieft werden, welche Stellung die frühgriechische Lyrik in einer größeren Geschichte der Lyrik nach dem doppelten Paradigmenwechsel des performativen und des textuellen Ansatzes beanspruchen kann. In abgewandelter Form könnte die Diachrone Narratologie helfen, die Rezeptionsmöglichkeiten frühgriechischer Lyrik in ihrer ursprünglichen Aufführung und in textueller Rezeption im Sinne einer Art werkimanenter Diachronie zu vergleichen. So verstanden, ließen sich performative und textuelle Perspektiven auf die Darstellungsformen frühgriechischer Lyrik nicht nur als alternative Interpretationen nebeneinanderstellen, sondern zueinander in Bezug setzen – als im Werk angelegte Möglichkeiten, die unter verschiedenen Rahmenbedingungen zur Entfaltung kommen und damit die Vielschichtigkeit frühgriechischer Lyrik unter Beweis stellen.

Ein weiteres lebendiges Forschungsfeld, das sich mit der Synthese performativer und textueller Interpretation verbinden ließe, aber auch für die frühgriechische Lyrik insgesamt Potenziale bietet, ist die Kognitive Literaturwissenschaft. Erkenntnisse der Kognitionswissenschaft werden bereits seit Jahrzehnten unter dem Stichwort *cognitive poetics* auf die

¹⁰ Stellvertretend genannt seien die Handbücher von Tilg und Contzen (2019) zur Historischen Narratologie (darin zur begrifflichen Abgrenzung VII) sowie Hühn et al. (2023) zur Diachronen Narratologie.

¹¹ Vgl. etwa Pfeijffer (2004) zu Pindar und Bakchylides, fokussiert auf Mythen.

Interpretation literarischer Texte übertragen.¹² Mit einiger Verzögerung hat sich diese Praxis auch in der Klassischen Philologie etabliert, gut sichtbar dokumentiert durch ein eigenes *Handbook of Classics and Cognitive Theory* (Meineck et al. 2019).¹³ Auch für die frühgriechische Lyrik wurden mittlerweile verschiedene kognitive Ansätze erprobt, meist mit rezepitionsästhetischem Fokus. Alexander Kirchenko (2016) untersucht etwa mit dem linguistischen Modell der Ikonizität, wie Pindar die kognitive Wirkung des Siegerlobes verstärkt; Felix Budelmann (2018b) erklärt mit dem psychologischen Konzept des *mentalizing*, wie sich Rezipienten ein Bild vom Ich eines lyrischen Gedichts formen; David Gribble (2021) macht die kognitiv-linguistische *text world theory* dafür fruchtbar, wie bei Sappho und Alkaios auf den Aufführungskontext verwiesen wird, besonders durch deiktische Ausdrücke. Auch das erwähnte Handbuch enthält zwei Beiträge zur frühgriechischen Lyrik (Jessica Romney zu *group identity* bei Alkaios, und Sarah Olsen zu *agency* und *embodiment* bei Sappho).

Kognitive Zugriffe auf antike Literatur stehen grundsätzlich unter einem doppelten Vorbehalt: Erstens beruhen sie auf Experimenten mit lebenden Personen, die auf antike Individuen übertragen werden müssen, zweitens sind auch für lebende Personen die Gehirnprozesse bei der Rezeption von Literatur erst ansatzweise verstanden, sodass künftige Erkenntnisse der Gehirnforschung die gegenwärtigen Annahmen korrigieren könnten. Dennoch bietet die Kognitive Literaturwissenschaft für die frühgriechische Lyrik ein Potenzial, das noch längst nicht erschöpft ist. Gerade spezifisch lyrische Arten der Informationsvermittlung, die nicht auf einer linearen Erzählung oder systematischen Beschreibung von Vorgängen beruhen, könnten noch umfassender unter kognitiven Gesichtspunkten untersucht werden, als dies bislang geschehen ist. Die Ergebnisse könnten – sicher nicht im Sinne eines letzten Wortes, aber doch als zusätzliche Facette der Interpretation – einen instruktiven Beitrag zu einer Geschichte spezifisch lyrischer Ausdrucksformen leisten, besonders wenn sie wiederum mit historischen und diachronen Perspektiven verknüpft werden.

Die Überlegungen dieses Abschnitts sind zwangsläufig recht allgemein geblieben. Der nächste Abschnitt soll sie etwas konkreter machen, wobei ich auf das zuletzt angeschnittenne Thema der Kognition am Ende zurückkommen werde.

3. Poetisches Ich und Unschärfe der Referenz

Eine alte und doch virulente Frage, die die gesamte Lyrikforschung betrifft, ist die nach dem Verständnis der in den Gedichten artikulierten Sprecherfigur. Schon ihre adäquate Bezeichnung ist bekanntlich umstritten (sollte man weiter vom lyrischen Ich sprechen oder ist der Begriff zu vorbelastet?), und auch ihr Verhältnis zum historischen Autor (streng zu

12 Vgl. etwa die einführenden Titel von Stockwell (2002; 2. Auflage 2020) sowie Brône und Vandaele (2009).

13 Weitere Beispiele für den kognitiven Zugriff auf frühgriechische Dichtung bieten Grethlein und Huitink (2017) und Allan (2019), beide zu Homer.

trennen oder doch verbunden?) bleibt Gegenstand der Diskussion.¹⁴ Für die frühgriechische Chorlyrik, also den Teil der frühgriechischen Lyrik, der nach gewöhnlicher Auffassung zumindest in der Erstaufführung von einem Chor dargeboten wurde, stellt sich die Frage in spezieller Weise, denn hier ist das artikulierte Ich nicht nur in seinem Verhältnis zum Autor, sondern auch zum Chor zu bestimmen. Gerade die Pindarforschung, die hier wegen der vergleichsweise guten Überlieferungslage wieder einmal eine besondere Rolle spielt, hat sich mit der Deutung des Ichs zwischen Dichter und Chor über Jahrzehnte intensiv befasst. In der Diskussion um das – wie ich es terminologisch etwas weniger vorbelastet bezeichnen möchte – poetische Ich bei Pindar, zu der ich kürzlich mit einer Monographie beigetragen habe, kristallisierten sich verschiedene Entwicklungen der Forschung, und so bietet es sich an, dieses Themenfeld exemplarisch etwas genauer vorzustellen.¹⁵

Lange wurde die Problematik auf die Frage zugespielt, wer in einem gegebenen Gedicht spricht: der Dichter oder der Chor. Mary Lefkowitz (1963) entwickelte hierzu eine einflussreiche Unterscheidung: In den pindarischen Epinikien spreche immer der Dichter, in den von ihr so bezeichneten »reinen« Chorliedern (»pure choral song«) dagegen immer der Chor. Obwohl die genaue Definition des »pure choral song« hierbei erstaunlich unklar blieb (alle Gattungen außer den Epinikien?), galt Lefkowitz' Position lange Zeit als klassisch. Im Laufe der Zeit mehrten sich jedoch Stimmen, die ihre schematische Unterscheidung mit guten Gründen infrage stellten. Einige Forscher versuchten einen flexibleren Gebrauch wahrscheinlich zu machen, bei dem sich die Referenz des sprachlichen Zeichens »ich« je nach Situation und auch innerhalb desselben Gedichts unterscheiden kann.¹⁶ Besonders erhellend für die im ersten Abschnitt skizzierten Entwicklungen ist jedoch ein Blick auf einige Positionen der letzten 15 Jahre.

Claude Calame (2010) betrachtet das Ich der pindarischen Gedichte zunächst als eine sprachliche Kategorie, die vor jedem Verweis auf eine historische Realität ihre Existenz im Diskurs hat. Hiervon ausgehend entwirft er ein mehrstufiges System, bei dem das Ich einerseits über den Umweg der *fonction-auteur* (deutsch gewöhnlich Autorfunktion) auf den realen Autor, andererseits über den Umweg der *fonction-exécutant* auf die realen Aufführenden verweist. Letztlich bildet das Ich für Calame eine »polyphone Aussageinstanz«, die gleichermaßen Pindar als inspirierten Dichter, den Chorleiter, den Chor und das Gedicht selbst umfasste. Calame entwickelt hiermit ein theoretisch fundiertes Konzept, das die Frage »Wer spricht« auf eine neue Stufe hebt. Freilich lässt das Konzept seine Herkunft aus

14 Scharfe Kritik am Begriff des »lyrischen Ich« übt etwa Burdorf (2015, 194), während ihn z. B. Culler (2015, bes. 105–108) und Metz (2018, 117–120) weiterverwenden; vgl. auch Martínez (2002). In der Klassischen Philologie kursieren neben »(chor-)lyrisches Ich« auch Begriffe wie »Ego«, »Sprecher-Ich«, »Sprecher«, »sprechendes Subjekt«, »Stimme«, »persona (loquens)«; zu »poetisches Ich« siehe unten.

15 Vgl. Kuhn-Treichel (2020). Der folgende Überblick basiert auf 11–24; für weitere Titel zum Problem des poetischen Ichs bei Pindar siehe dort 11, Anm. 5. Vom »poetischen Ich« spricht etwa auch Calame (2010); zu meinem Ansatz auch Kuhn-Treichel (2018).

16 Ein Vorläufer in dieser Hinsicht ist Slater (1969); Currie (2013, 244–246) zeichnet die Diskussion zwischen Vertretern einer »consistency of reference« und solchen einer »flux [sc. of reference]« ausführlich nach. Vgl. auch D'Alessio (1994).

einem performativ-anthropologischen Lyrikverständnis erkennen: Mit den Konzepten der *fonction-auteur* und *fonction-exécutant* betont Calame den sozial-institutionellen Rahmen, in dem sich das Ich der Gedichte in der Aufführung artikuliert. Calame versucht das Ich damit trotz des Verweises auf seine zunächst rein sprachliche Existenz letztlich aus den historischen Bedingungen der Aufführung heraus zu verstehen.

Einen deutlich anderen Ansatz verfolgt Eva Stehle (2017). Stehle geht zwar ebenfalls (und noch konkreter) von der Aufführungssituation aus, unterscheidet sie aber von einer textuellen Rezeption. Gestützt auf Émile Benveniste, demzufolge ein Zuhörer in einem mündlichen Diskurs eine erste Person immer der Person zuordnet, die diese erste Person ausspricht, postuliert sie, in der Aufführung sei die erste Person nur auf die Aufführenden zu beziehen, nicht weil die erste Person an sich den Chor bezeichne, sondern weil der Chor sie artikuliert. Die typische Frage, auf wen sich das Ich bezieht, stelle sich überhaupt nur für Leser der Gedichte, die keinen Sprecher vor Augen haben. Bei Stehle zeigt sich damit einerseits die anhaltende Dominanz des performativen Ansatzes, andererseits aber auch das Bewusstsein für die Möglichkeit einer textuellen Interpretation. Das Ergebnis ist freilich in bedenklicher Weise rigoros: Benvenistes Theorie ist für Sprechen in Alltagssituationen erhellend, aber darf man sie ohne Weiteres auf den ritualisierten Rahmen eines Liedvortrags übertragen? Hängt es nicht auch von den Konventionen der Sprechsituation ab, wen Zuhörende als Referenz für die erste Person in einer sprachlichen Äußerung annehmen? Die grundsätzliche Unterscheidung von performativer und textueller Rezeption ist erhellend, erscheint aber in der Durchführung zu schematisch.

Claas Lattmanns (2017) Interpretation des Ichs setzt wiederum bei der Aufführungspraxis an, gesteht dem Text aber eine weitaus größere Autonomie zu. Ihm zufolge wurden die pindarischen Epinikien in der Regel bei der Heimkehr des Siegers im Rahmen einer ritualisierten Prozession gesungen, stellten sich dabei jedoch als spontane Gesänge eines direkt vom Sieg kommenden Komos (Festzug) dar. Dementsprechend stehe das Ich in den Epinikien weder für den Dichter Pindar noch für den Chor, sondern für die »*fictional persona*« eines idealisierten Zuschauers und Komasten. Der historische Dichter, den Calame als eine Verweismöglichkeit annimmt, wäre mit dem Ich demnach ebenso wenig gemeint wie die historischen Aufführenden, auf die das Ich nach Stehle in der Aufführungssituation bezogen werden müsse. Die Rede von der »*fictional persona*« ermöglicht prinzipiell ein Verständnis des Ichs, das sowohl auf eine performative als auch auf eine textuelle Interpretation anwendbar ist, allerdings bleibt zu fragen, ob antike Rezipienten das in den Gedichten artikulierte Ich tatsächlich so losgelöst vom realen Dichter und den realen Aufführenden verstanden haben können.

Vor dem Hintergrund dieser divergierenden Ansätze, mit denen die Diskussion um die Sprecherfigur einen zunehmend aporetischen Charakter angenommen hat, habe ich eine Neuinterpretation des poetischen Ichs im gesamten pindarischen Oeuvre unternommen. Meine Hoffnung ist, dass diese Interpretation einerseits einige der oben skizzierten Entwicklungen integriert, andererseits Impulse für die weitere Forschung nicht nur zu Pindar

geben kann. Ich führe dabei die in je eigener Weise von Calame und Lattmann exponierte Idee fort, das poetische Ich zunächst als intradiskursive oder intratextuelle Figur aufzufassen, versuche diese aber in ein Verhältnis zum Dichter und den Aufführenden zu setzen. Als poetisches Ich verstehe ich die Instanz, die für die Rezipienten an der sprachlichen Oberfläche wahrnehmbar ist. Hinter ihm stehen zunächst die Aufführenden, die das poetische Ich in der Darbietung verkörpern, und hinter diesen wiederum der historische Autor, der die Verantwortung für die jeweiligen Aussagen trägt (im Sonderfall einer Darbietung durch den Dichter fallen beide Instanzen zusammen). Bei einer schriftlichen Verbreitung entfällt natürlich die persönliche Begegnung von Aufführenden und Zuhörern, allerdings wird diese zumindest antiken Lesern durch Signale im Text oder überliefertes Wissen bewusst gewesen sein, sodass man auch hier in abstrakter Form Aufführende und Zuhörende berücksichtigen kann. Hierdurch ergibt sich ein lineares Kommunikationsmodell:

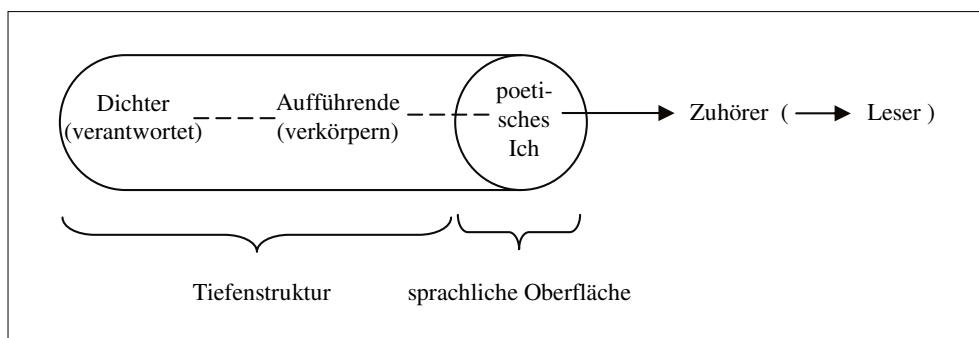


Abb. 1: Lineares Kommunikationsmodell nach Kuhn-Treichel 2020, 19.

Das vorgeschlagene Modell trägt verschiedenen Ansätzen und Tendenzen der Forschung Rechnung und versucht, sie zu einer Synthese zu bringen. Die grundsätzliche Einbeziehung der Aufführenden greift ein Kernanliegen der performanzorientierten Forschung auf, während die Einordnung des Dichters in das Modell besonders (aber nicht nur) Ansätzen entgegenkommt, die die frühgriechischen Gedichte stärker als Literatur und damit als Werke eines Dichters betrachten.¹⁷ Beide Richtungen finden sich auch in der Berücksichtigung sowohl oraler als auch literaler Rezeption wieder. Das Modell ist in erster Linie als theoretische Verständnishilfe dafür gedacht, wie die in verschiedenen Ansätzen unterschiedlich betonten Instanzen, die für Produktion und Rezeption frühgriechischer Lyrik relevant sind, zusammengedacht werden können. In der konkreten Textarbeit bleibt dagegen gerade das Verhältnis des verantwortenden Dichters und des verkörpernden Chores oft schwer zu bestimmen, und dies macht das Konzept des poetischen Ichs so wichtig.

¹⁷ Der Einbezug des Dichters trägt auch der ‚Rückkehr des Autors‘ Rechnung, die in den neueren Philologien bereits seit den 1990er Jahren zu beobachten ist (vgl. Jannidis et al. 1999). In der Klassischen Philologie mehren sich erst jetzt Stimmen, die den historischen Autor betonen, so Tilg (2019) und Grethlein (2021).

Das poetische Ich sollte zumindest für die Antike nicht als ontologisch selbständiger Akteur verstanden werden, sondern eher als eine diskursive Überblendung von Dichter und Chor. Dennoch bleibt es eine etische Größe, ähnlich wie der Erzähler, der als vom Autor unterschiedene Instanz in der Antike unbekannt ist und erst von der modernen Narratologie als deskriptive Kategorie an sie herangetragen wird. Nützlich und notwendig ist sie deswegen, weil sie sich im Gegensatz zu den historischen Akteuren Dichter und Chor, über deren Identifikation im Gedicht sich die Forschung so wenig einig ist, unmittelbar im Text greifen und aus dem Text heraus beschreiben lässt. Mein Ansatz hierbei ist, zu betrachten, wie das poetische Ich mit anderen im Text auftretenden oder implizierten Größen in Beziehung tritt und hierdurch seine Rolle in der jeweiligen Artikulations situation bestimmt. Bei diesen Größen kann es sich um Menschen und Götter, aber auch um Orte und Objekte handeln, die – im Sinne der vor allem von Bruno Latour geprägten Akteur-Netzwerk-Theorie – ebenfalls in einen Handlungszusammenhang mit dem poetischen Ich treten können. Das poetische Ich agiert hierbei – und darum bezeichne ich es so – in einer *poetischen* Kommunikations situation, die ihm Fähigkeiten verleiht, die es vom ‚Ich‘ einer alltäglichen Redesituation unterscheiden, etwa mit Bezugsgrößen in Kontakt zu treten, die für gewöhnliche Menschen nicht unmittelbar erreichbar sind. Auch wenn Netzwerktheorien in den Geisteswissenschaften mittlerweile seit etlichen Jahren etabliert sind, könnten sie in dieser speziellen Übertragung auf das poetische Ich auch für andere Bereiche der Lyrik, nicht nur im frühen Griechenland, zu neuen Erkenntnissen führen.

Verbinden lässt sich das Problem des poetischen Ichs mit einem weiteren Themenkomplex, der sowohl für die frühgriechische Lyrik als auch für die sprachlichen Möglichkeiten von Lyrik insgesamt von Interesse ist. Ein wesentlicher Grund dafür, dass das poetische Ich durch seine Beziehungen zu anderen Akteuren so vielfältige Rollen einnehmen kann, liegt darin, dass die Referenz des Ichs nicht eindeutig bestimmt ist. Gerade weil sich im Ich nicht eindeutig und unmittelbar der Dichter, der Chor oder eine andere Person artikuliert, kann das poetische Ich in seinen im Text angelegten Beziehungen so variable Rollen einnehmen. Die Unbestimmtheit führt nicht zu einem Mangel an Information, der die Verständigung bedrohen könnte, vielmehr eröffnet sie die Möglichkeit, das poetische Ich mit Bedeutung aufzuladen und so die Kommunikation mit den Rezipienten zu bereichern. Diese Unschärfe der Referenz betrifft auch andere deiktische und inhaltliche Kategorien in verschiedenen Bereichen der frühgriechischen Lyrik.¹⁸

Hierzu zählt besonders der Aspekt der Bildlichkeit. In zahlreichen frühgriechischen Gedichten bleibt unsicher, inwieweit bildliche Beschreibungen gegenständlich oder metaphorisch zu verstehen sind. Bei Pindar betrifft dies besonders mögliche Verweise auf den Aufführungskontext, bei denen die Grenzen zwischen konkreten und imaginären Elementen teilweise schwer zu ziehen sind und nach der ursprünglichen Darbietung ohnehin weit-

18 Vgl. Kuhn-Treichel (2020, 333–335), teilweise angeregt durch einen Vortrag von Felix Budelmann.

gehend ihre Bedeutung verlieren.¹⁹ Auch Gedichte weiterer frühgriechischer Lyriker wie Anakreon oder Ibykos zeigen ein Oszillieren in der visuellen Referenz, besonders wenn offen bleibt, welche der in einem Gedicht erwähnten Elemente bei einem Vortrag für das Publikum präsent und sichtbar gewesen sein können.²⁰ In anderen Fällen betrifft die referenzielle Unschärfe die Zeitlichkeit, etwa wenn in der Schwebe bleibt, ob ein Geschehen in der Gegenwart oder eine allgemeingültige Erfahrung beschrieben wird.²¹

In all diesen Fällen bewirkt die referenzielle Unschärfe in paradoxer Weise einen Gewinn an Aussagepotenzial, weil sie die Rezeptions- und Interpretationsmöglichkeiten des Gedichtes steigert. Man kann in ihr ein wesentliches Mittel lyrischer Kommunikation sehen, und dies nicht nur in der Antike, spielen intendierte Uneindeutigkeiten doch auch in der Lyrik des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts eine erhebliche Rolle.²² Christian Metz spricht in seinem Buch zur deutschen Gegenwartsliteratur in Anlehnung an den Lyriker Jan Wagner gar von einer »Poetik der Unschärfe«, in der er ein wesentliches Mittel der Erkenntnis in lyrischen Texten sieht.²³ Natürlich sind die Gedichte, auf die er sich bezieht, in ihrer Machart wie ihren Entstehungsbedingungen weit von den frühgriechischen Lyrikern entfernt, die übrigens auch untereinander manche Unterschiede aufweisen. Dennoch ist den Texten gemeinsam, dass sie die Unbestimmtheit gewisser Elemente als Potenzial für die dichterische Aussage fruchtbar machen, sodass sich statt eines inhaltlichen Defizits ein kommunikativer Mehrwert ergibt.

Für die zukünftige Forschung ergeben sich hieraus mehrere mögliche Ansatzpunkte, die natürlich eng miteinander zusammenhängen. Einerseits wäre es lohnend, die Modi und Möglichkeiten referenzieller Unschärfe in verschiedenen lyrischen Traditionen historisch einzurordnen und diachron zu vergleichen. Andererseits könnte es helfen, das kommunikative Potenzial referenzieller Unschärfe noch umfassender aus kognitiver Perspektive zu erklären und damit in einen universelleren Rahmen zu stellen, etwa indem man fragt, inwieweit die scheinbar underdeterminierten Ausdrucksweisen der Lyrik der Art der Informationsverarbeitung im Gehirn entsprechen. So oder so, und sicherlich auch abseits der hier erwogenen Bereiche, kann die frühgriechische Lyrik der Lyrikforschung insgesamt weiterhin wertvolle Impulse liefern.

19 Dazu Spelman (2018, 18–27); vgl. auch Gribble (2021) zum Aufführungskontext bei Sappho und Alkaios.

20 Vgl. etwa Lies PMG 358 und PMGF 287 mit den Bemerkungen bei Budelmann (2018a, 193 und 185).

21 So in Sappho fr. 31 Voigt, vgl. Budelmann (2018a, 133).

22 Vgl. etwa Burdorf (2015, 160–166).

23 Metz (2018, 216–225, das Zitat auf 218), der sich auf Wagners Essay bezieht.

Literatur

- Allan, Rutger J. »Construal and Immersion. A Cognitive Linguistic Approach to Homeric Immersivity«. *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*. Hg. Peter Meineck, William Michael Short und Jennifer Devereaux. London und New York: Routledge, 2019. 59–78.
- Bierl, Anton. *Sappho. Lieder. Griechisch/Deutsch*. Ditzingen: Reclam, 2021.
- Brône, Geert und Jeroen Vandaele. *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*. Berlin u.a.: Mouton de Gruyter, 2009.
- Budelmann, Felix und Tom Phillips. *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Budelmann, Felix. »Introducing Greek Lyric«. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Hg. Felix Budelmann. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 1–18.
- Budelmann, Felix. *Greek Lyric. A Selection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018 [=2018a].
- Budelmann, Felix. »Lyric Minds«. *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*. Hg. Felix Budelmann und Tom Phillips. Oxford: Oxford University Press, 2018. 235–256 [=2018b].
- Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse [1995]*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Calame, Claude. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. Morphologie, fonction religieuse et sociale* [Vol. I]. Roma: Ed. dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.
- Calame, Claude. »Das poetische Ich. Enuntiative und pragmatische Fiktion in der griechischen Lieddichtung am Beispiel von Pindar, Ol. 6«. *Rheinisches Museum* 153.2 (2010): 125–143.
- Culler, Jonathan D. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass. u.a.: Harvard University Press, 2015.
- Currie, Bruno. »The Pindaric First Person in Flux«. *Classical Antiquity* 32.2 (2013): 243–282.
- D'Alessio, Giambattista: »First-Person Problems in Pindar«. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 39 (1994): 117–139.
- Fogelmark, Staffan. »Pindar, Nemean V.22«. *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday*. Hg. Glen W. Bowersock, Walter Burkert und Michael Putnam. Berlin u.a.: de Gruyter, 1979. 71–60.
- Gentili, Bruno. *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*. Roma-Bari: Terza, 1984.
- Grethelein, Jonas und Luuk Huitink. »Homer's Vividness. An Enactive Approach«. *Journal of Hellenic Studies* 137 (2017): 67–91.
- Grethelein, Jonas. »Author and Characters. Ancient, Narratological and Cognitive Fuse on a Tricky Relationship«. *Classical Philology* 16.2 (2021): 208–230.
- Gribble, David. »Lyric Location and Performance Circumstances in Sappho and Alcaeus. A Cognitive Approach«. *Classical Quarterly* 71.1 (2021): 52–70.
- Herington, John. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley u.a.: University of California Press, 1985.
- Hose, Martin und David Schenker. »Introduction. A Companion to Greek Literature«. *A Companion to Greek Literature*. Hg. Martin Hose und David Schenker. Hoboken: Wiley Blackwell, 2016. 1–6.
- Hubbard, Thomas K. »The Dissemination of Epinician Lyric. Pan-Hellenism, Reperformance, Written Texts«. *Oral Performance and Its Context*. Hg. Christopher J. Mackie. Leiden u.a.: Brill, 2004. 71–93.
- Hubbard, Thomas K. »The Dissemination of Pindar's Non-Epinician Choral Lyric«. *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Hg. Lucia Athanassaki und Ewen Bowie. Berlin u.a.: de Gruyter, 2011, 347–363.
- Hühn, Peter, Wolf Schmid und John Pier. *Handbook of Diachronic Narratology*. Berlin und Boston: de Gruyter, 2023 (im Erscheinen).
- Hunter, Richard und Anna Uhlig. *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez und Simone Winko (Hg.). *Die Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Kirichenko, Alexander. »The Art of Transference. Metaphor and Iconicity in Pindar's Olympian 6 and Nemean 5«. *Mnemosyne* 69.1 (2016): 1–28.
- Krummen, Eveline. *Pyrsos Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*. Berlin u.a.: de Gruyter, 1990.
- Kuhn-Treichel, Thomas. »Relationale Rollenbestimmung durch „Ich aber-“Formulierungen bei Pindar«. *Rheinisches Museum* 161 (2018): 113–135.
- Kuhn-Treichel, Thomas. *Rollen in Relation. Das poetische Ich in verschiedenen Gattungen bei Pindar*. München: Beck, 2020.
- Kurke, Leslie. *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*. Ithaca u.a.: Cornell University Press, 1991.
- Lattmann, Claas. »Pindar's Voice(s). The Epinician Persona Reconsidered«. *Voice and Voices in Antiquity*.

- Orality and Literacy in the Ancient World.** Hg. Niall W. Slater. Leiden und Boston: Brill, 2017. 123–148.
- Lefkowitz, Mary R. »Ω Ω. The First Person in Pindar«. *Harvard Studies in Classical Philology* 67 (1963): 177–253.
- Lewis, Virginia M., *Myth, Locality, and Identity in Pindar's Sicilian Odes*, Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Martínez, Matías. »Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs«. *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002. 376–389.
- Maslov, Boris. *Pindar and the Emergence of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Meineck, Peter, William Michael Short und Jennifer Devereaux. *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*. London und New York: Routledge, 2019.
- Morrison, Andrew. »Performance, Re-Performance and Pindar's Audiences«. *Reading the Victory Ode*. Hg. Peter Agócs, Chris Carey und Richard Rawles. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 111–133.
- Metz, Christian. *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2018.
- Olsen, Sarah. »Sappho's Kinesthetic Turn. Agency and Embodiment in Archaic Greek Poetry«. *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*. Hg. Peter Meineck, William Michael Short und Jennifer Devereaux. London und New York: Routledge, 2019. 281–296.
- Pfeijffer, Ilja L. »Pindar and Bacchylides«. *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Hg. Irene J. F. de Jong, René Nünlist und Angus Bowie. Leiden u.a.: Brill, 2004. 213–232.
- Phillips, Tom. *Pindar's library. Performance Poetry and Material Texts*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Romney, Jessica. »Group identity and Archaic Lyric. Re-Group and Out-Group in Alcaeus 129«. *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*. Hg. Peter Meineck, William Michael Short und Jennifer Devereaux. London und New York: Routledge, 2019. 191–201.
- Rösler, Wolfgang. *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*. München: Fink, 1980.
- Slater, William J. »Futures in Pindar«. *Classical Quarterly* 19.1 (1969): 86–94.
- Spelman, Henry. *Pindar and the Poetics of Permanence*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Stehle, Eva. »The Construction of Authority in Pindar's *Isthmian 2* in Performance«. *Authorship and Greek Song. Authority, Authenticity and Performance*. Hg. Egbert J. Bakker. Leiden und Boston: Brill, 2017. 8–34.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction* [2002]. 2. Aufl. London u.a.: Routledge, 2020.
- Swift, Laura. *A Companion to Greek Lyric*. New York: John Wiley & Sons Inc, 2022.
- Tilg, Stefan und Eva von Contzen. *Handbuch Historische Narratologie*. Berlin: Metzler, 2019.
- Tilg, Stefan. »Autor und Erzähler – Antike«. *Handbuch Historische Narratologie*. Hg. Eva von Contzen und Stefan Tilg. Berlin: Metzler, 2019. 69–81.
-
- ## Autor
- PD Dr. Thomas Kuhn-Treichel** 
- Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Seminar für Klassische Philologie, tkuhntr@uni-heidelberg.de
- ## Open Access
- This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

Sandra Richter, Toni Bernhart, Felix Dieterle, Gabriel Viehhauser, Gunilla Eschenbach, Jonas Kuhn, Nadja Schauffler, André Blessing, Markus Gärtner, Kerstin Jung, Nora Ketschik, Anna Kinder, Julia Koch, Thang Vu, Andreas Kozlik

Der Klang der Lyrik

Zur Konzeptualisierung von Sprecher und Stimme, auch für die computationelle Analyse

Abstract

The research project »text sound«: *mixed-methods-analysis of lyric poetry in text and tonal sound* (funded by the Federal Ministry for Education and Research, BMBF) aims to undertake a systematic and diachronic investigation of the relationship between literary texts, especially lyric poetry from the Romantic period, and their phonetic realisation in recitations or musical performances. Ideas of orality, sound and voice, which are particularly associated with poetry,

are investigated empirically and also theorised in the line with modern approaches to the analysis of lyric poetry. Of particular importance is the experimental approach of speech synthesis, i.e. using computers to artificially produce a human sounding voice; this approach makes it possible to explore an ideal-typical realisation of the text and to test the aesthetic peculiarity of human realisations.

1. Schriftlichkeit und Mündlichkeit

Seit ihrer Entstehung sind die Lyrik und ihre phonischen Vorformen mit Klangphänomenen verbunden (vgl. Zymner 2013, 296–310); in der Antike steht die Lyra als Symbol der Dichtkunst dafür ein.¹ Für diese Verbindung gibt es, historisch und systematisch betrachtet, mehrere Gründe: Seit der Neuzeit fasziniert der Blick auf imaginäre ›Antiken‹, in denen Literatur Teil einer oralen Kultur war. Auch der Minnesang, der Element einer ritualisierten Hofkultur war, basierte auf Oralität. Von der Frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert lebte – auch nach Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern – die Idee fort, Lyrik, die beispielsweise in der italienischen Literatur seit der Renaissance und in der deutschsprachigen Literatur seit den idealistisch inspirierten Poetiken um 1800 als dritte Gattung

¹ Siehe dazu auch den Beitrag von Thomas Kuhn-Treichel im vorliegenden Heft: <https://doi.org/10.38072/2751-9821/p3>.

konzeptualisiert wurde, werde zu Musik gemacht oder müsse gesungen werden. Mit dieser Erfindung der Lyrik als dritter Gattung ging ein weiteres einher: die Idee, die knappe und dichte Form der Lyrik eigne sich in besonderer Weise für den subjektiven Ausdruck, für die Aussprache des Ich, dem dabei besondere Emotionalität zugeschrieben wird. Und sofern solche Lyrik als Klangkunst betrachtet wurde, eignete sie sich besonders, diesem Ich eine Stimme zu verleihen – eine Sichtweise, die Theodor W. Adorno in seiner Kritik an einer aus seiner Sicht naiven Natur- und Erlebnislyrik kritisierte, die er im Ausgang von der Shoah als unethisch und ästhetisch unreflektiert betrachtete.² Parallel zur Lyriktheorie aber entwickelten sich unterschiedliche lyrische Praktiken des Umgangs mit Klang: vom Lyrikvortrag und der Liedlyrik etwa in den Salons des 19. Jahrhunderts über die Klangkunst der Avantgarden (von Dada bis Fluxus) bis hin zu den Poetry Slams der jüngeren Gegenwart, die ihr jeweiliges Zusammenspiel mit dem Text suchten und heute im Zusammenhang mit den Performance und Sound Studies wie der Lyrikologie auch theoretisch reflektiert werden.

Aus diesem Zusammenhang heraus hat sich zwar keine übergreifende theoretisierende Beschreibung des Verhältnisses von Klang und Lyrik entwickelt, aber einzelne Phänomene sind konzeptuell genauer gefasst und exemplarisch beschrieben worden.³ Dazu zählen vor allem die Instanzen des textexternen Sprechers, der ein Gedicht oder Lied vor Publikum vorträgt, und des textinternen Sprechers, den die ältere Terminologie als »lyrisches Ich« bezeichnet und für den Ammon (2018a, 224) den von Zymner (2018, 26) geprägten Begriff des »Adressanten« übernimmt. Hinzu kommen praxeologische und umfassende Blicke auf Aufführungssituationen und auf Formen und Techniken der Mediatisierung: auf die Stimme des Sprechers im Kontext von Mimik, Gestik und Resonanz in Raum und Publikum (Ammon 2018b), auf Moden, Ästhetiken und Normierungsbemühungen der menschlichen Stimme (vgl. Göttert 1998; Meyer-Kalkus 2001; Kittler, Macho und Weigel 2002; Meyer-Kalkus 2020; Fitzner 2021), schließlich auf die Interdependenz zwischen Stimme und technischen Aspekten von Mikrofonen und Geräten zur Aufzeichnung, Amplifikation und Wiedergabe von Schall. Letztere Aspekte, die etwa Cornelia Epping-Jäger (2018) und Natalie Binczek (Binczek und Epping-Jäger 2015 und 2014) intensiv erforschen, müssen wir hier vernachlässigen, wiewohl gerade der Klang im Raum, seine Färbung durch Tontechnik und seine Veränderung durch das Publikum reizvolle Forschungsgegenstände sind. Uns kommt es jedoch vor allem darauf an, einen Beitrag zum Verhältnis von Text und Sprecherstimme zu leisten, und zwar auch durch die computationelle Analyse und Synthese lyrischer Texte. Sprachsynthese meint die künstliche Herstellung einer menschlichen Sprecherstimme

2 Als Angelpunkt gilt Adornos Diktum »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben« in der 1951 veröffentlichten Schrift *Kulturkritik und Gesellschaft* (Adorno 1977, 30). Gedichte galten Adorno als Inbegriff der Vorstellung einer geordneten und gerechten Welt, die durch den Nationalsozialismus und die Verbrechen der Shoah allerdings völlig aus den Fugen geraten war. Naturlyrik und Gedichte in gebundener Sprache waren jedoch bereits davor durch die Moderne massiv infrage gestellt worden, beispielsweise in den Schriften und Texten von Oskar Walzl und Margarete Susman. Vgl. dazu zuletzt Lessau und Zügel (2019).

3 Vgl. dazu auch den Ansatz von Frye (1956, ix–xxvii), die melos- oder Sound-Dimension der Lyrik zu erfassen; siehe auch Zymner (2018).

aus Text (*text to speech synthesis*). Sie fußt im Wesentlichen auf den Parametern Tempo, Tonhöhe und Energieverteilung einzelner Phone, der kleinsten Einheiten im Sinne der Phonetik. Sprachsynthese, die maschinelles Lernen nutzt, ist auch in der Lage, die Prosodie gesprochener Sprache zu berücksichtigen. Wir arbeiten also nicht nur mit Aufnahmen lyrischer Texte, die von menschlichen Darbietenden gesprochen werden, sondern auch mit maschinell synthetisierten Gedichtrezitationen. Auf diese Weise wollen wir zur besseren Konzeption des Verhältnisses von Text und Sprecherstimme beitragen.

2. Akustische Phänomene in Lyriktheorie und Lyrikologie

Die Lyriktheorie, seit einigen Jahren in Anlehnung an die Narratologie auch als Lyrikologie bekannt, ist mittlerweile zu der Überzeugung gelangt, dass sich lyrisches Sprechen quantitativ und qualitativ vom Sprechen in einem Erzähltext unterscheiden lässt. Ein wesentlicher Grund für diese Überzeugung liegt darin, dass die Sprechsituation selbst besondere Aufmerksamkeit beansprucht, weil sich Sprechen in der Lyrik vor allem selbstreferentiell auf sich und das Gesagte beziehen kann und »keine Welt mit Figuren, Zeitabläufen, Raumstrukturen und Geschichten« (Jaeger 2018, 371) entwickeln muss.⁴ Lyrik entfaltet Raum- und Zeitstrukturen auf eine andere Art. Es sind keine lebensweltlichen Raum- und Zeitstrukturen, sondern artifiziellere Raum- und Zeitdimensionen, in denen das gesprochene Gedicht sich ästhetisch organisiert. Was sich entfaltet, ist eine lyrische Situation, die analog zu Günther Anders' 1930/1931 formuliertem Begriff der ›musikalischen Situation‹, die aktuell von der Musiksoziologie und Musikpädagogik stark rezipiert wird, konzeptualisiert werden kann (vgl. Anders 2017). Nach Anders (2017, 22) ist eine musikalische Situation keine »Enklavesituation«, kein Eintauchen in ein abstraktes Reich der Töne, sondern eine »Mitvollzugssituation«, eine Teilhandlung in einem menschlichen Handlungsganzen. Nicht anders ist es im lyrischen Text: Zeitstrukturen (Versmaß, Rhythmus), den Text organisierende Stilmittel (Reime, Strophenbau, Enjambements) und räumliche Metaphern aus Musik und Schauspielpraxis (hoch-tief, hell-dunkel, nah-fern, eng-weit, groß-klein) weisen über die Schriftbildlichkeit des Textes hinaus und drängen zu einer Performance hin. Im Akt der klanglichen Realisierung von Lyrik finden Textstruktur und soziale Situation zusammen. Darüber hinaus steht Lyrik in der ihr eigenen Gattungstradition, die sich durch bestimmte Texteigenschaften (z.B. Rhythmus, Vers, Strophe) auszeichnet, deren Möglichkeiten in je spezifischer Weise aktualisiert und neu gedeutet werden können (vgl. Culler 2015, 6).

Im Detail sind die Bestandteile der Lyrik selbstredend komplex. Eindrücklich dabei ist die Beobachtung, dass ganz unterschiedliche, zeitlich, ästhetisch und methodisch divergente Positionen etwa von Aristoteles über frühneuzeitliche Regelpoetiken bis hin zu fein-granularen kognitionswissenschaftlichen Ansätzen einander in etlichen Detailfragen ent-

⁴ Schlaffer (2008) weist darüber hinaus auf die gesteigerte Autonomie moderner Lyrik hin, die keine äußere Funktion erfüllen müsse.

sprechen könnten. Assonanzen oder Konsonanzen lassen sich auf Gefühle wie Traurigkeit oder Freude befragen, die mit Gedichten assoziiert werden (vgl. Kraxenberger und Menninghaus 2016), unreine und reine Reime in zahlreiche Subtypen unterteilen (vgl. Knoop et al. 2021). Nimmt man außerdem den Vortrag von Lyrik in den Blick, gleich ob im Rahmen einer Lesung, Aufführung oder im Liedgesang, kommt eine weitere konzeptionelle Ebene hinzu. Dies ist zwar auch im Fall der Lesung von Prosa der Fall, aber der Vortrag von Lyrik stellt, strukturell bedingt, zusätzliche Aufgaben wie etwa die Art und Weise des Sprechens eines Versmaßes, ja wie überhaupt die Entscheidung, in welchem Maße eine sprechende Person ein Versmaß für die stimmkünstlerische Gestaltung nutzt: die Spanne ist breit und kann von emphatischer Appropriation bis zu Verweigerung reichen. Hinzu kommt die Frage nach der stimmlichen und klanglichen Interpretation einer Rollenrede, zu der sowohl monologisches Sprechen als auch kollektive Rede gehören kann. Monologisches Sprechen findet sich etwa in der Lyrik der Romantik, in der deutschsprachigen Literatur beispielsweise in den Liebesgedichten von Novalis, Joseph von Eichendorff u.v.a.m.; kollektive Rede kennzeichnet zahlreiche Gedichte des Naturalismus, in denen ein Wir, ein imaginäres Volk, sein Leid beschreibt. Darüber hinaus kann Lyrik Ausbaustufen erreichen, die weit ins Dramatische hineinreichen: Man denke an Figurenreden in Balladen oder die neckische Zwiesprache von Gedichten Else Lasker-Schülers mit rezipierenden Personen,⁵ seien diese Darbietende oder Publikum; mit der forcierten Körperlichkeit des Sprechens etwa hat Ernst Jandl (1985/2010) experimentiert. Für die Analyse solcher Konstellationen hat Ammon betont, dass der empirische Autor nicht nur vom textinternen Adressanten, sondern auch vom textexternen Sprecher zu unterscheiden ist, der ein Gedicht körperlich – durch Stimme, Mimik, Gestik und Leib – vorträgt oder aktualisiert (vgl. Ammon 2018a, 224). Durch den Vortrag kann sich ein Gedicht erheblich verändern, so Ammon weiter: Der empirische Autor Celan, der als textexterner Sprecher sein Gedicht *Todesfuge* vorträgt, kann davon emotional stark affiziert sein, stellvertretend für die Ermordeten sprechen und in der Wahrnehmung der Zuhörer scheinbar mit dem Adressanten seines Textes verschmelzen (vgl. ebd., 239). Trägt ein anderer Sprecher den Text vor, könnte, sofern er nicht von der Shoah betroffen war, eine vergleichbare Verschmelzung – neben anderen ästhetischen Folgeeffekten – als unethische Anmaßung erscheinen, womit die Relevanz der Unterscheidung verdeutlicht ist. Für kundige Hörer überlagern sich angesichts der klanglichen Realisierung eines lyrischen Textes mehrere Stimmen: von der Stimme des Textes selbst über die reale Autorstimme bis hin zur Stimme möglicher Leser oder Sänger, die auch miteinander kon-

5 Man denke an die orthographischen und grammatischen Transgressionen in *Mein blaues Klavier*: »Klaviatür«, »wider dem Verbot«; die »Klaviatür« wird noch einmal – deziert im Zusammenhang des Gedichtvortrags – aufgenommen im Abschnitt »An mich«: »Meine Dichtungen, deklamiert, verstimmen die Klaviatür meines Herzens.« (Lasker-Schüler 1943, 14 und 45). Man denke des Weiteren an den Grammelot, in dem die Autorin brieflich mit ihrem Förderer Nicolaas J. Beversen kommuniziert und der entfernt an das Niederländische erinnert: »Mynheer, Els dank Deck sehr schön. Els ham meck gefröhlt verdaels! Nun wärn die Lüte statt Holländer Käse mine Gedechte läsen.« (Lasker-Schüler [1912] 2020, 28).

kurrieren können.⁶ Reale Autorstimmen sind im deutschen Sprachraum seit ungefähr 1907 bekannt; damals erstellte die Wiener Akademie ihre Aufnahmen von Lesungen Hugo von Hofmannsthals und Arthur Schnitzlers.

Dabei kommt der realen Stimme besondere Bedeutung zu, mit der der Sprecher einen Text moduliert, segmentiert, akzentuiert, kurz: mit der er ihm eine hörbare Gestalt verleiht. Was Stimme sei, ist seit Gérard Genette in einem engeren und weiteren Sinne gedacht worden. Paul Zumthor setzt – in einem engeren Sinne – die Stimme mit Stil und Performanz gleich: »Stil ist Stimme, ist Performanz.« (Zumthor 1986, 487). In einem weiteren Sinne bezieht Eric Achermann die Stimme auf die erzählende Instanz, die Beziehung einer Aussage zum sprechenden Subjekt, die Stimm- und Hörorgane und den Bedeutungsraum, den das gesprochene oder gesungene Wort entfaltet (vgl. Achermann 2018, 243f.). In unserem Arbeitszusammenhang verstehen wir unter Stimme zum einen die menschliche Stimme, die durch Stimmlippen als Schall erzeugt und im Vokaltrakt moduliert wird, zum anderen eine synthetische Stimme, die durch maschinelles Lernen auf vorhandenen Texten und Sprachaufnahmen trainiert wird und sodann in der Lage ist, beliebige Texte in gesprochene Sprache zu wandeln. Technisches Ideal, das in Fächern wie Maschineller Sprachverarbeitung, Digitaler Phonetik oder Sprachtechnologie angestrebt wird, ist dabei eine synthetisierte Stimme, die von der Stimme eines menschlichen Sprechers nicht zu unterscheiden ist. Die prosodische Gestaltbarkeit synthetischer Stimme, mithin ihr ›Natürlichkeits-‹ oder ›Emotionalisierungspotential, ist derzeit ein reges Forschungsfeld.

Um die Art und Weise einer mentalen oder konkreten (stimmlichen) Realisierung eines Gedichts zu erklären, lässt sich, sofern die menschliche Stimme betroffen ist, von psychologischen Kontur- oder Ähnlichkeitstheorien ausgehen (vgl. Tsur 2010; Hillebrandt 2017). Danach erkennen kompetente Rezipienten (und so auch: Sprecher) eines Kunstwerks Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Artefaktmerkmalen und Wirklichkeit, wissen etwa, dass Onomatopoeia im Text einen bestimmten Naturlaut nachahmen sollen, aber nie deckungsgleich mit ihm werden, fragen sich, wie der Rhythmus eines Textes und seine Lautstruktur, wie Exklamationen und Enjambements zu realisieren sind. Sie setzen ihre Wahrnehmung mental und schließlich materiell stimmlich um. Dabei kann ein Gedicht auf unterschiedliche Weise bereits eine bestimmte Darbietungsweise nahelegen, etwa durch seine »Emotionsthematisierungen«, durch die »emotionalen Zustände[]« der Figuren wie durch das emotionale Wirkungs- oder Ausdruckspotential des Gedichts (vgl. Hillebrandt 2017, 82; vgl. zu diesem Komplex auch Gess 2011).

Diese Emotionsthematisierungen zu erkennen, setzt jenseits des Erkennens von Kontur und Ähnlichkeit die Vertrautheit mit einer bestimmten Kultur voraus; denn Stimme ist auch ein Phänomen, das ›embedded‹, also Teil einer bestimmten Kultur ist (vgl. Eschenbach und Richter 2020). Jüngste empirische Studien scheinen ferner die geschichtsphilosophische Hypothese von der ursprünglich untrennbaren Einheit von Sprache und Gesang wieder

⁶ Zur Überlagerung der Bereiche von Sprecher, Sänger und Autor in der Performanzsituation des Minnesangs bzw. davon abhängigen Fiktionalisierungseffekten vgl. Müller (1994).

aufzugreifen und zu stützen. Dies lässt an die postulierte Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Blöken der Schafe und menschlicher Stimme in Johann Gottfried Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) denken, konziser vielleicht an Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871) oder an Jean-Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation* aus den 1750er Jahren, in welchem – vor dem Hintergrund der Nachahmungsästhetik – der Melodie als Ausdruck nicht-rationalisierbarer Sprachmomente eminente Bedeutung zugesprochen wird: »Sie [die Melodie] ahmt die Akzentuierung der Sprache nach [...]. Sie ahmt nicht nur nach, sie spricht, und ihre unartikulierte, aber lebendige, glühende, leidenschaftliche Sprache ist hundertmal kraftvoller als selbst das Wort. [...] daher stammt die Macht des Gesanges über empfindsame Herzen« (Rousseau 1970, 69; dt. Rousseau 1984, 113). Folgenschwere Konsequenz daraus war zunächst das sogenannte ›Wort-Ton-Verhältnis‹, das die Hegemonie zwischen Text und Melodie, Dichtung und Musik, letztlich auch zwischen Dichtern und Komponisten verhandelt. Doch konnte auf der Grundlage von quantitativen Daten wie Tonhöhen, Tondauern, Parallelstrukturen und Wiederholungsmustern gezeigt werden, dass sowohl bei der Gedichtrezitation als auch bei der jeweiligen musikalischen Vertonung die Melodie als entscheidendes Bindeglied zwischen Sprache und Musik fungiert, was sowohl die objektivierbaren phonetischen Eigenschaften als auch die subjektive Wahrnehmung betrifft (vgl. Scharinger et al. 2022a). Gerade für die neuronale Prozessierung und die damit verbundene emotionale Wahrnehmung von gesprochener und gesungener Sprache spielen melodische Eigenschaften eine wesentliche Rolle, da sie in denselben Hirnregionen verarbeitet werden. Die gemeinsame Verarbeitung melodischer Aspekte bei Rezitation und Gesang schlägt eine Brücke zwischen der traditionellen Annahme, dass Sprache und Musik auf gleiche Weise verarbeitet werden, und der jüngeren Gegenposition, die eine getrennte, bereichsspezifische Verarbeitung annimmt (vgl. Scharinger et al. 2022b; Scharinger 2019).

Lesungen und Vertonungen von Lyrik erlauben – folgt man in etwa Sibylle Krämers Kategorisierung – Einsichten a) in Lyrik als multimediale, vor allem auditive Gattung, b) »in die Aura der Autorenstimme in ihrer Symbolfunktion oder in ihrer Zeugenschaft und in ihrem Verhältnis zum Text, c) in historische Formen des Deklamierens, der Artikulation und Modulierung, d) in die Medienspezifik von Tonaufnahmen, e) in das Verhältnis von Vertonung und Text (Akzent, Sprachmelodie, Rhythmus usf.) und f) in multimodale Kunstformen wie die Oper, das Kabarett oder in neuere Liedformen des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts (z.B. Neue Deutsche Welle, Rap)« (vgl. Krämer 2006, 271; vgl. Richter 2021, 313). Dabei gehen die spezifischen Phasen der Stimmführung (vgl. Honold 2018, 524f.) und der Aufnahmetechnik ein komplexes Verhältnis mit den Phasen der Lyrik- und Liedentwicklung ein (vgl. Petersdorff 2017). Lyrik ist nicht nur ein spezifischer »mode of enunciation« (Culler 2016, 1) und eine »form of social action« (ebd., 8), sondern als musiknahe Gattung auch durch den Wandel in diesem Feld gekennzeichnet, das mit Literatur nicht immer zu tun hat.

Literatur- und Musikwissenschaft sind sich der terminologischen Mehrdeutigkeit des Liedes – der »literarisch-musikalische[n] Doppelexistenz [...] als zum Singen bestimmter und

gesungener Text« (Kross 1989, 1) – längst bewusst. Während »die sprachlich-musikalische Einheit« (Jost 2016) als unbestrittenes konstitutives Merkmal des Lieds angesehen wird, stellen die Frage danach, ob es sich um eine (musikalische) Gattung oder um einen Oberbegriff heterogener sprachlich-musikalischer Phänomene handelt, ebenso wie die Analyse von Liedern aufgrund der historischen Wandelbarkeit und des Variantenreichtums an konkreten Erscheinungsformen⁷ nach wie vor eine interdisziplinäre Herausforderung dar.

Ab dem späten 18. Jahrhundert erfolgte insbesondere in der Gattung des (Kunst-)Liedes die Manifestation der Verbindung von Lyrik und Musik (vgl. Hinrichsen 2017). Dass man davon spreche, dass Komponisten Gedichte ›vertonen‹, und seltener davon, dass sie Kunstlieder ›schreiben‹, führt Konrad Küster darauf zurück, dass der lyrische Text für das Kunstlied die entscheidende Prämisse darstelle: »Der Gedanke des Vertonens fordert bei der Analyse deutschsprachiger Kunstlieder also dazu heraus, nicht nur allgemein die Relation zwischen Text und Musik zu ergründen, vielmehr spricht man vom Wort-Ton-Verhältnis« (Küster 1998, 1). Diese Wort-Ton-Beziehung – »die Musikalisierung des Wortes« oder »die Inverantwortungnahme der Sprache durch den Komponisten«, wie es Robert Schollum und Hans Christian Schmidt zu umschreiben versuchten (vgl. Schollum 1981, 9) – ist schwer zu definieren. Sie umfasst theoretisch die Bandbreite von a) der illustrativen Ausschmückung, der szenisch-gestischen Abbildung, der punktuellen Ausdeutung oder Kommentierung einzelner Worte über b) die (rhythmisiche) Anpassung an die Melodie durch Texteingriffe und c) die stimmungserzeugende Textuntermalung bis hin zu d) der komplexen (oftmals psychologisierenden) Textinterpretation in Form von Übersetzungs-vorgängen des Sprachlichen ins Musikalische auf der Basis spezifischer Analogien und musikalischen Erzählstrategien, die über das Verdoppeln des Wortes und das reine Abilden von Stimmung hinausgehen.⁸

7 Peter Jost differenziert zwischen dem Lied als »umfassende Bezeichnung für ›kunstlose‹, den Alltag begleitende Gesangsformen«, dem Lied als »Bezeichnung für eine in Verse gefaßte umfangreiche Erzählung« (Nibelungenlied), dem Lied »als eine strophisch gegliederte Lyrikform«, dem Lied »im übertragenen Sinn für gesangähnliche Laute von Tieren (Lied der Nachtigall) oder in Form von festen Redewendungen (ein Loblied singen)« und den rein instrumentalen Formen wie Charakterstück (»Lied ohne Worte«) und instrumentale Transkription, die von Grund her textunabhängig sind oder ohne Textvortrag rezipiert werden. Zudem können Lieder nach inhaltlichen (geistliches und weltliches Lied), soziologischen (höfisches, bürgerliches, proletarisches Lied), aufführungspraktischen bzw. funktionalen (Gesellschafts-, Tanz-, Marsch-, Arbeitslied) und besetzungstechnischen (Solo-, Klavier-, Chor-, Orchester-, Generalbass-, Lautenlied) Gesichtspunkten unterschieden werden (vgl. Jost 2016, siehe auch Brusniak 2016).

8 Robert Schumann, so Konrad Küster, solle für seine Liedvertonungen aus dem sog. ›Liederjahr‹ 1840 im traditionellen Wort-Ton-Verhältnis die Gefahr gesehen haben, »an den Bedürfnissen und Möglichkeiten des Klaviers vorbeizugumentieren«, weshalb er dem Klaviersatz »eigene textbezogene Funktionen« übertrug. Beispielsweise lässt er in seiner Liedvertonung *Im Rhein, im heiligen Strome* (aus dem Zyklus *Dichterliebe* op. 48), dem elften Gedicht des Zyklus *Lyrisches Intermezzo* aus Heinrich Heines *Buch der Lieder*, den Klavierpart auf die Dissonanz zwischen »inhaltlicher Offenheit und geschlossener Form« des Gedichtschlusses reagieren, indem er das Gedicht um eine rein instrumentale, die Gesangsmelodie der ersten Strophe wiederaufgreifende, vierte Strophe erweitert. Diese Erweiterung diene nicht nur der formalen Abrundung, um eine geschlossene musikalische Form zu erzielen, sondern erhalte bezogen auf den Text eine relativierende Funktion (vgl. Küster 1998, 10f. und 14).

3. Stimme

Wir möchten die Aufmerksamkeit auf die Stimme lenken, die eine menschliche oder eine synthetische sein kann. Es wird zu fragen sein, welche rhetorischen, stilistischen, musikalischen, literarischen usw. Parameter konstitutiv sind für den spezifischen Text und für dessen mentale oder materiale Realisation, oder aber umgekehrt: welche melodischen Muster einen Text gewissermaßen in die Lage versetzen, stimmlich zu werden. Zu fragen wird auch sein, welche bekannten messbaren Parameter wie Tonhöhe, Energieverteilung und Dauer des Schallereignisses mit melodischen, prosodischen und emotiven Mustern in welcher Weise korrelieren. Diachron kontrastierend kann die Frage lohnen, wie überkommene und historisch wirkmächtige, wenngleich überholte Stimmaspakte etwa nach Johann Wolfgang Goethes *Regeln für Schauspieler* (1803 entstanden, herausgegeben aus dem Nachlass) oder der folgenschweren *Deutschen Bühnenaussprache* (1898) von Theodor Siebs (vgl. Košenina 1995) dazu in Relation zu bringen sind. Zu fragen wird schließlich auch sein, wer vor welchem kulturellen und historischen Hintergrund welche Aussagen zu den zur Debatte stehenden Fragen trifft.

Heute ist das Interesse am Lyrik-Vortrag gewachsen; von der Faszination der Stimme, mitunter auch von der Performance des Vortragenden, zeugen ganz unterschiedliche Formate, von eigenpräsentativ-performativen privaten Videoblogs bis hin zu institutionellen Poetry-Slam-Events. Lyrik ist ›interaktive Gattung‹ (vgl. Meyer-Sickendiek 2020), die an Sänger-Vorträge des Mittelalters oder bukolisches Gedichte-Lesen unter Freunden unter der Laube anschließt, lyrische, soziale, politische und performative Praktiken immer wieder transformiert und neue hervorbringt.

Unser Forschungsprojekt »textklang«: *Mixed-Methods-Analyse von Lyrik in Text und Ton*⁹ zielt auf die systematische und diachrone Untersuchung der Beziehung zwischen literarischen Texten, im Besonderen Lyrik der Romantik, und ihrer (empirisch nachweisbaren oder möglichen) lautsprachlichen Realisierung bei Rezitation oder – vermittelt durch eine Vertonung – musikalischer Aufführung. Wir gehen davon aus, dass die als Romantik kanonisierte Epoche ein Angelpunkt sein kann, um paradigmatische Bezüge und Interferenzen im vieldimensionalen Kräftefeld von Muster und Form, Text und Musik, Klanglichkeit und Sprache, Wirkungsqualität und Emotionsthematisierung zu identifizieren (vgl. Gess 2011; Lubkoll 1995; Naumann 1990). Wechselbeziehungen zwischen Aspekten prosodischer Sprachmerkmale und der Text(be)deutung untersuchen wir auf der Grundlage eines multimedialen und multimodalen Korpus, das sich aus den Beständen des Deutschen Literaturarchivs Marbach speist und rund 4.250 gedruckte Texte, 2.400 Manuskripte, 1.400

⁹ Das Forschungsprojekt »textklang«: *Mixed-Methods-Analyse von Lyrik in Text und Ton* ist am Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung und am Institut für Literaturwissenschaft/Digital Humanities der Universität Stuttgart sowie am Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) beheimatet und wird durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert. Die Projektleiter sind Jonas Kuhn, Sandra Richter und Gabriel Viehhauser; vgl. die Kurzbeschreibung unter https://www.srcts.uni-stuttgart.de/abteilungen/digital_humanities/textklang/ (letzter Zugriff 29.9.2022); vgl. die vorläufige Projektseite <https://textklang.org/> (letzter Zugriff 29.9.2022).

Partituren und 2.700 Tonaufnahmen von Rezitationen und musikalischen Aufführungen sowie alle dazu verfügbaren Metadaten enthält.

Unsere Leitfragen fußen auf literaturwissenschaftlichen Diskursen, konkret der Lyrikforschung, die den besonderen Status der Aufführung und der Klanglichkeit lyrischer Texte immer wieder betont hat, ohne dem Desiderat der Berücksichtigung dieser Komponenten bislang völlig gerecht zu werden. Für die vergleichende Untersuchung der Ton-Realisierung und bei der Resynthese von Stimuli greifen wir auf Verfahren der Sprachtechnologie und digitalen Phonetik zurück. Die Generierung von Hypothesen zu Text/Laut-Beziehungen baut auf Erkenntnisse und Methoden aus der linguistischen und computerlinguistischen Forschung zu Prosodie und Informationsstruktur auf. Die eingesetzten künstlichen neuronalen Modelle (Deep Learning) zur Erfassung von Mustern in Korpusdaten gehen auf angewandte Forschung zum Maschinellen Lernen in der Sprachverarbeitung zurück. Die methodologische Zusammenführung all dieser Komponenten schließt an die Entwicklung eines reflektierten Mixed-Methods-Workflow in den Digital Humanities an. Bei der Überprüfung von Hypothesen knüpft das Projekt auch an empirische, vor allem kognitionspsychologische Ansätze an. Empirische Untersuchungen werden makro- und mikroanalytisch unterstützt (a) durch systematische Suche nach vergleichbaren Passagen im Korpus auf Basis textueller oder prosodischer bzw. sonischer Parameter und (b) durch Resynthese mit kontrollierter Variation sonischer Parameter im Rahmen von vergleichenden Perceptionsexperimenten. Dabei geht es nicht darum, eine historisch adäquate Realisierung eines Textes festzustellen, sondern vielmehr darum, eine idealtypische Realisierung zu erzeugen. In Bezug auf historische Realisierungen lässt sich vor diesem Hintergrund zeigen, wie diese von der idealtypischen Realisierung und anderen Realisierungen abweichen.

Wir wollen zu einer Lyrikologie beitragen, die quantitative und qualitative, computationale und schauspielpraktische, empirische und hermeneutische Methoden verbindet. Gera-de für eine Audioanalyse der Lyrik ist dieser experimentelle Ansatz sinnvoll und notwendig. Um ihn zu befördern, haben wir beispielsweise damit begonnen, eigene Sprachaufnahmen von Gedichten zu produzieren, um sie mit auditiven Archivbeständen zu vergleichen.¹⁰ Lyrikinteressierte Personen, etwa Besucher von Ausstellungen und Museen, möchten wir um Stimmspenden bitten, die wir mit professionellen Rezitationen vergleichen. In Perzeptionsstudien lassen sich des Weiteren Wirkungsqualität und Emotionsthematisierung von Lyrik untersuchen, die von menschlichen – oder synthetischen – Stimmen gesprochen wird. Gera-de die Verwendung sprachtechnologisch synthetisierter Stimmvarianten erscheint uns zur experimentellen Hypothesenüberprüfung reizvoll: In bestimmten prosodischen Parametern können synthetische Stimmen dabei sehr fein manipuliert werden, ohne dass die Stimuli ›unnatürlich‹ klingen.

¹⁰ Die ältesten in der Mediendokumentation des DLA verfügbaren Tonaufzeichnungen datieren in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts und enthalten Rezitationen von Texten von Shakespeare, Schiller und Goethe. Die für das Projekt ›textklang‹ verwendeten Tonaufzeichnungen umfassen die Zeit zwischen etwa 1950 und der Gegenwart. Welche Tonträger bislang für ›textklang‹ digitalisiert und erfasst wurden, ist in der interaktiven Übersicht <https://textklang.org/s/demo/page/data> (letzter Zugriff 29.9.2022) ersichtlich.

Erste Ergebnisse haben wir in Beiträgen vorgestellt (vgl. Schauffler et al. 2022a; Schauffler et al. 2022b; Koch et al. 2022). Dabei hat sich bestätigt, dass die Untersuchung von Interjektionen und Enjambements vertiefende prosodische Analysen ermöglicht. Bis auf sehr wenige Ausnahmen (vgl. Schöller 2021) waren Interjektionen bislang Forschungsgegenstand fast ausschließlich der Linguistik, nicht der Literaturwissenschaft und noch viel weniger in interdisziplinärer Zusammenschau (vgl. Libert 2020; Reber 2012; Wierzbicka 1992; Ehlich 1986; Trabant 1983; Jakobson 1979, bes. 89). Auch Enjambements dagegen werden – abgesehen von Spezialforschungen zu ›harten‹ und ›weichen‹ Fügungen u.a. bei Hölderlin – literatur-, sprach- und musikwissenschaftlich kaum in den Blick genommen oder theoretisiert. In unseren nächsten Schritten möchten wir eine zweidimensionale Untersuchungsmatrix weiter verfolgen, die zwischen der Realisierung durch einzelne Sprecher und Textbeschaffenheit unterscheidet: wir wollen einerseits untersuchen, wie ein und dieselbe lyrische Text von unterschiedlichen Sprechern realisiert wird, und andererseits, wie ein und dieselbe Sprecher unterschiedliche lyrische Texte realisiert. Dadurch lässt sich untersuchen, ob bestimmte Textmuster zu ähnlichen Realisierungen führen, und danach fragen, wie beschaffen die prosodische Bandbreite ist, mit der ein Text realisiert werden kann. Oder grundsätzlicher gefragt: Wie verhalten sich lyrischer Text und auditive Realisierung zueinander? Insbesondere diachrone Aspekte, die bislang kaum beachtet wurden, können dabei aufschlussreich sein: zu erwarten sind etwa möglicherweise neue Blicke auf die für Texte der Romantik typischen und komplexen Intertextualitäten und Amalgamierungen, ein reflektierterer Umgang mit literarischer Alterität aufgrund sprachlich-zeitlicher Distanz – auch in partizipativen Settings – sowie Kartographien von Sprechstilen, -schulen und -moden, die traditionelle Epochengliederungen der Lyrik ebenso infrage stellen wie den Fokus auf den gedruckten Text, der die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Diskussion trotz des Interesses an Stimme und Performanz nach wie vor dominiert.

Literatur

- Achermann, Eric. »How can we know the singer from the song? Zu Songs, Lyrics und Stimme«. *Grundfragen der Lyrikkologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Hg. Claudia Hillebrandt et al. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 242–268.
- Adorno, Theodor W. »Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft« [1951]. Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Ammon, Frieder von. »Wer spricht beim Gedichtvortrag? Zum Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen«. *Grundfragen der Lyrikkologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Hg. Claudia Hillebrandt et al. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 224–241. [=Ammon 2018a].
- Ammon, Frieder von. *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Stuttgart: Metzler, 2018. [= Ammon 2018b]
- Anders, Günther. *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*. Hg. Reinhard Ellensohn. München: C. H. Beck, 2017.
- Binczek, Natalie, und Cornelia Epping-Jäger Hg. *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. München: Fink, 2014.

- Binczek, Natalie, und Cornelia Epping-Jäger Hg. *Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung*. München: Fink, 2015.
- Brusniak, Friedhelm. »Aspekte der Liedforschung«. *Musiktherapeutische Umschau. Forschung und Praxis der Musiktherapie* 37 (2016): 344–356.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass., London: Harvard UP, 2015.
- Ehlich, Konrad. *Interjektionen*. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Epping-Jäger, Cornelia. »LautSprecher«. *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Hg. Daniel Morat und Hansjakob Ziemer. Stuttgart: Metzler, 2018. 396–400.
- Eschenbach, Gunilla, und Sandra Richter. »Sounds in contact. The American bird sounds of a German-American worker poet and new methods of comparing literary sounds«. *Canadian Review of Comparative Literature* 47.4 (2020): 449–462.
- Fitzner, Frauke. *Der hörende Mensch in der Moderne. Medialität des Musikhörens um 1900*. Göttingen: Wallstein, 2021.
- Frye, Northrop. »Introduction. Lexis and Melos«. *Sound and Poetry. English Institute essays*. Hg. Northrop Frye. New York: Columbia UP, 1956. ix–xxvii.
- Gess, Nicola. *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2011.
- Göttert, Karl-Heinz. *Geschichte der Stimme*. München: Fink, 1998.
- Hillebrandt, Claudia. »Lautstruktur und emotionaler Ausdruck. Zur Zuweisung von Ausdrucksqualitäten zur akustischen Faktur lyrischer und musikalischer Gebilde in praxeologischer Perspektive«. *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Hg. Anna Bers und Peer Trilcke. Göttingen: Wallstein, 2017. 79–96.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. »Das Kunstlied als musikalische Lyrik«. *Handbuch Literatur & Musik*. Hg. Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017. 386–401.
- Honold, Alexander. »Kontrapunkt. Zur Geschichte musikalischer und literarischer Stimmführung bis in die Gegenwart«. *Handbuch Literatur & Musik*. Hg. Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 508–534.
- Jaeger, Stephan. »Lyrische Sprechsituation«. *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*. Hg. Ralf Simon. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 361–371.
- Jakobson, Roman. »Linguistik und Poetik«. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. Elmar Holenstein. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979. 83–121.
- Jandl, Ernst. *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung*. Darmstadt: Luchterhand, 1985; erweiterte Ausgabe Frankfurt a.M.: Luchterhand, 2010.
- Jost, Peter. »Lied«. *MGG Online*. Hg. Laurenz Lütteken. Kassel u.a. 2016ff, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11684> (veröffentlicht November 2016; letzter Zugriff 29.9.2022).
- Kittler, Friedrich, Thomas Macho und Sigrid Weigel Hg. *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie-Verlag, 2002.
- Knoop, Christine A., et al. »How perfect are imperfect rhymes? Effects of phonological similarity and verse context on rhyme perception«. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 15.3 (2021): 560–572, <https://doi.org/10.1037/aca0000277>.
- Koch, Julia, Florian Lux, Nadja Schauffler, Toni Bernhart, Felix Dieterle, Jonas Kuhn, Sandra Richter, Gabriel Viehhauser, Thang Vu. »PoeticTTS – Controllable Poetry Reading for Literary Studies«. *Proceedings of Interspeech 2022*. Incheon, Korea, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2207.05549>. [= Koch et al. 2022]
- Košenina, Alexander. *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1995.
- Krämer, Sibylle. »Die Rehabilitierung der Stimme. Über die Oralität hinaus«. *Stimme. Annäherungen an ein Phänomen*. Hg. Doris Kolesch und Sibylle Krämer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. 269–295.
- Kraxenberger, Maria, und Winfried Menninghaus. »Emotional effects of poetic phonology, word positioning and dominant stress peaks in poetry reading«. *Scientific Study of Literature* 6.2 (2016): 298–313, <https://doi.org/10.1075/ssol.6.2.06kra>.
- Kross, Siegfried. *Geschichte des deutschen Liedes*. Darmstadt: WBG, 1989.
- Küster, Konrad. »Schumanns neuer Zugang zum Kunstlied. Das ›Liederjahr‹ 1840 in kompositorischer Hinsicht«. *Die Musikforschung* 51.1 (1998): 1–14.
- Lasker-Schüler, Else. *Mein blaues Klavier. Neue Gedichte*. Jerusalem: Jerusalem Press, 1943.
- Lasker-Schüler, Else. *Planet Motzstraße. Else Lasker-Schülers Lebenszeichen aus Berlin. Leseheft zur Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne 18.10.20 bis 10.1.2021*. Hg. Heike Grferei, Vera Hildenbrandt, Lea Kaiser und Michael Woll. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv, 2020.
- Lessau, Mathis, und Nora Zügel Hg. *Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven*. Baden-Baden: Ergon, 2019.

- Libert, Alan Reed. *Interjections and Other Parts of Speech*. Berlin: Peter Lang, 2020.
- Lubkoll, Christine. *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i.Br.: Rombach, 1995.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag, 2001.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. 2 Bde. Berlin: Metzler, 2020.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Hörylyrik. Eine interaktive Gattungstheorie*. Paderborn: Fink, 2020.
- Müller, Jan-Dirk. »Ir sult sprechen willekommen. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge der volkssprachlichen Lyrik«. *IASL* 19 (1994): 1-21.
- Naumann, Barbara. *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Petersdorff, Dirk von. *In der Bar zum Krokodil. Lieder und Songs als Gedichte*. Göttingen: Wallstein, 2017.
- Reber, Elisabeth. *Affectivity in Interaction. Sound object in English*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamin, 2012.
- Richter, Sandra. »Die Literatur und ihre Stimmen. Einleitung«. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 65 (2021): 311-314.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation*. Hg. Charles Porset. Bordeaux: Ducros, 1970; dt. Ausg. Jean-Jacques Rousseau. *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Übersetzt von Dorothea Gülke und Peter Gülke. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984. 99-168.
- Scharinger, Mathias. »Melodie«. *Literatur und Musik im Künstevergleich. Empirische und hermeneutische Methoden*. Hg. Pascal Nicklas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019. 35-57.
- Scharinger, Mathias, et al. »Melody in Poems and Songs. Fundamental Statistical Properties Predict Aesthetic Evaluation«. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Online First Publication 2022, <https://doi.org/10.1037/aca000465>. [= Scharinger et al. 2022a]
- Scharinger, Mathias et al. »Neural processing of poems and songs is based on melodic properties«. *NeuroImage* 257 (2022), <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2022.119310>. [= Scharinger et al. 2022b]
- Schlaffer, Heinz. »Sprechakte der Lyrik«. *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 40.1-2 (2008): 23-42.
- Schauffler, Nadja, Fabian Schubö, Toni Bernhart, Gunnilla Eschenbach, Julia Koch, Sandra Richter, Gabriel Viehhauser, Thang Vu, Lorenz Wesemann, Jonas Kuhn. »Prosodic realisation of enjambment in recitations of German poetry«. *Proceedings of Speech Prosody 2022*. Lisbon 2022, 530-534, <https://doi.org/10.21437/SpeechProsody.2022-108>. [= Schauffler et al. 2022a]
- Schauffler, Nadja, Toni Bernhart, André Blessing, Gunnilla Eschenbach, Markus Gärtner, Kerstin Jung, Anna Kinder, Julia Koch, Sandra Richter, Gabriel Viehhauser, Thang, Lorenz Wesemann, Jonas Kuhn. »text-klang - Towards a Multi-Modal Exploration Platform for German Poetry«. *Proceedings of the 13th Language Resources and Evaluation Conference (LREC)*. Marseille 2022, 5345-5355, <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2022/pdf/2022.lrec-1.572.pdf> (letzter Zugriff 29.9.2022). [= Schauffler et al. 2022b]
- Schöller, Robert. *Herzwörtchen. Poetik der mittelalterlichen Interjektion*. Bielefeld: transcript, 2021.
- Schollum, Robert. »Zur Eröffnung«. *Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum*. Hg. Elisabeth Haselauer. Wien u.a.: Böhlau, 1981. 9-12.
- Trabant, Jürgen. »Gehören die Interjektionen zur Sprache?«. *Partikeln und Interaktion*. Hg. Harald Weydt. Tübingen: Niemeyer, 1983. 69-81.
- Tsur, Reuven. »Linguistic Devices and Exstatic Poetry. ›The Windhover‹ - Tongue-Twisters and Cognitive Processes«. *Journal of Literary Theory* 4.1 (2010): 121-140.
- Wierzbicka, Anna. »The semantics of interjection«. *Journal of Pragmatics* 18 (1992): 159-192.
- Zumthor, Paul: »Mittelalterlicher ›Stil‹. Plädoyer für eine ›anthropologische‹ Konzeption«. *Stil. Geschichten und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 483-496.
- Zymner, Rüdiger. *Funktionen der Lyrik*. Münster: mentis, 2013.
- Zymner, Rüdiger. »Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge«. *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Hg. Claudia Hillebrandt et al. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 25-50.

Autor*innen

Prof. Dr. Sandra Richter

Deutsches Literaturarchiv Marbach und Universität Stuttgart, Institut für Literaturwissenschaft / Neuere deutsche Literatur, sandra.richter@dla-marbach.de

PD Dr. Toni Bernhart

Universität Stuttgart, Institut für Literaturwissenschaft / Digital Humanities, toni.bernhart@ilw.uni-stuttgart.de

Felix Dieterle, M.A.

Deutsches Literaturarchiv Marbach, felix.dieterle@dla-marbach.de

Prof. Dr. Gabriel Viehhauser

Universität Stuttgart, Institut für Literaturwissenschaft / Digital Humanities, gabriel.viehhauser-meiry@ilw.uni-stuttgart.de

Dr. Gunilla Eschenbach

Deutsches Literaturarchiv Marbach, gunilla.eschenbach@dla-marbach.de

Prof. Dr. Jonas Kuhn

Universität Stuttgart, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung / Grundlagen der Computerlinguistik, jonas.kuhn@ims.uni-stuttgart.de

Dr. Nadja Schaufler

Universität Stuttgart, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung / Digitale Phonetik, nadja.schauffler@ifla.uni-stuttgart.de

Dr. André Blessing

Universität Stuttgart, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung / Grundlagen der Computerlinguistik, andre.blessing@ims.uni-stuttgart.de

Markus Gärtner

Universität Stuttgart, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung / Grundlagen der Computerlinguistik, markus.gaertner@ims.uni-stuttgart.de

Dr. Kerstin Jung

Universität Stuttgart, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung / Grundlagen der Computerlinguistik, kerstin.jung@ims.uni-stuttgart.de

Nora Ketschik

Universität Stuttgart, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung / Grundlagen der Computerlinguistik, nora.ketschik@ims.uni-stuttgart.de

Dr. Anna Kinder

Deutsches Literaturarchiv Marbach, anna.kinder@dla-marbach.de

Julia Koch

Universität Stuttgart, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung / Digitale Phonetik, julia.koch@ims.uni-stuttgart.de

Prof. Dr. Thang Vu

Universität Stuttgart, Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung / Digitale Phonetik, ngoc-thang.vu@ims.uni-stuttgart.de

Andreas Kozlik, M.A.

Deutsches Literaturarchiv Marbach / Mediendokumentation, andreas.kozlik@dla-marbach.de

8 Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

Antonio Rodriguez

État de la critique du lyrique en français

De 2010 à nos jours

Abstract

This article aims to shape a panorama of French lyric studies since the 2010s. While several points of view could be considered, the approach is here resolutely oriented towards the growing interest in new lyric objects, often intermedial ones: performances, but also multimedia or digital works. This trend, associated with gender and postcolonial theories, highlights a diverse production and

interaction beyond the model of silent reading. Such approaches are complementary to traditions of lyric enunciation and history of poetry, which were the academic strong points of French criticism in the 1990s and the 2000s, but which also produced a few aporias, now well debated.

1. Introduction

Dresser un tableau synthétique de l'état de la critique sur le lyrique en français peut paraître aussi risqué qu'un peu illusoire. Les approches multiples, les définitions hétérogènes, les objets divers (manuscrits, imprimés, performances, multimédias), les différences entre les contextes, les approches sociologiques (« Gender Studies », « Postcolonial Studies ») qui s'inscrivent face aux renouvellements de traditions bien établies (rhétorique, poétique, histoire littéraire) pourraient amener des constats bien différents à partir des mêmes observations. Pourtant, pour risqué que soit un tel état des lieux – auquel je réponds comme à une commande –, il peut se révéler utile de comprendre la situation actuelle de l'étude du lyrique en français, tout particulièrement face aux autres langues, afin de souligner les points communs et les complémentarités. Un tel exercice advient dans un moment singulier de la critique : sa plus forte internationalisation, notamment par les échanges en anglais ou les principales langues, par le biais de l'International Network for the Study of Lyric¹ ; la mise au point d'un *compendium* en libre accès des notions principales du lyrique par un

¹ Je renvoie au projet de l'International Network for the Study of Lyric, fondé en 2015 à Fribourg, et à son site lyricology.org (dernier accès: 7.10.2022).

consortium d'universités européennes (*Poetry in notions*)² ; mais aussi au moment de sa recomposition en français à travers un dictionnaire disciplinaire que je dirige (Rodriguez, à paraître). Dans ce cadre, je suis amené à contacter, à lire, à orienter les principaux critiques de la poésie en français sur des termes clés. À qui confier la notice « Voix, sujet lyrique » ; ou celle consacrée au « rap » ; ou encore celle qui traite des « muses » ? Comment vont-ils les considérer ? Pour diriger ce dictionnaire, je dois posséder une vue précise du domaine, sans forcément devoir partager les présupposés de tous les contributeurs, car nous ne possédons guère une discipline homogène, même si elle se singularise sur certains plans. C'est ce que je vais essayer de faire sur la dizaine d'années qui vient de s'écouler.

2. Après l'énonciation lyrique, la poésie par-delà le livre

Grâce au colloque de Bordeaux organisé par Dominique Rabaté et al. (1996) sur le « sujet lyrique », la question de l'énonciation en français s'est avant tout concentrée sur le « je », le « sujet de l'énonciation » (responsable de l'énonciation) et le « sujet de l'énoncé » (celui qui est représenté en tant qu'agent dans le discours). L'impact des théories du linguiste Émile Benveniste³, relayées tant sur le rythme que sur le « sujet » par celles d'Henri Meschonnic⁴, a donné une orientation assez spécifique à la critique en français. La traduction tardive de Käte Hamburger (1986) a en outre permis à différents critiques d'esquisser une « énonciation lyrique » qui se distinguait de l'énonciation narrative : Gérard Genette (1991 ; 2007), Dominique Combe (1989), Michel Collot (1989 ; 1997), Laurent Jenny (1990 ; 2003), Nathalie Watteyne (2006 ; 2019), Michèle Monte (2022) s'inscrivaient dans une telle mouvance. Le colloque de Bordeaux a eu un fort retentissement, ainsi qu'un impact sur la critique en espagnol. Il concentrat la réflexion sur le « sujet » et sur la « voix », davantage que sur l'« adresse » lyrique, comme dans la critique étasunienne.⁵ Une telle énonciation lyrique a pu également passer par l'étude des déictiques, qui donnent l'illusion de partager une même situation, ou encore par les phrases « nominales » (averbales), la « parataxe »⁶ et la construction singulière des métaphores.⁷ L'ensemble de ces débats s'est avant tout fondé sur un support, le livre et ses poèmes imprimés, ainsi qu'un corpus, la poésie littéraire avant tout française (et moins « francophone »). Je ne re-

2 Cf. la présentation sur le site poetry-in-notions.net pour ce projet dirigé par trois universités : Université de Cergy-Paris, Université de Fribourg et Université de Lausanne.

3 Avant tout à partir de : Benveniste (1966 ; 1974) ; et non de la publication posthume de *Baudelaire* (2011), qui transforme certains plans de cette approche énonciative.

4 Meschonnic (1982) ; Meschonnic (1989) ; Dessons et Meschonnic (1998) ; Meschonnic (2006).

5 Je renvoie à deux travaux principaux : Culler (2015); Waters (2003). Du côté français, Joëlle Sermet (1996) a pu traiter partiellement de la question.

6 Voir le travail exemplaire de Michel Collot (1989).

7 À la suite du travail du Groupe Mu à Liège, plusieurs études dans le sillage d'une nouvelle rhétorique sont apparues : Gardes-Tamine (2011).

viens pas ici sur les principaux résultats et les limites de cette « énonciation » lyrique, comme j'ai pu le faire en 2012 (Rodriguez 2012, 143–159) ou ailleurs. Mais j'évoque simplement quelques problèmes qui restaient en suspens et qui sont revenus dans la critique depuis une décennie.⁸

Premièrement, comment pouvons-nous comprendre la différence, voire les paradoxes, entre la voix et l'écriture, entre le sujet représenté (y compris en tant que sujet qui porte l'énonciation) et l'acte d'écrire ? Pourquoi le « sujet » dans un des « Spleen » de Baudelaire est-il réduit à l'impuissance face à « l'Angoisse » alors que l'auteur produit une poésie parnassienne en surpuissance, avec raffinement et charme ?⁹ Dans ce cas, les approches historiques, génétiques, philologiques continuent à parler du « poète » de manière générale et englobante (« le poète fait », « le poète dit », « le poète écrit »), alors que les études énonciatives doivent traiter de la « figure du sujet lyrique », du « sujet lyrique » et du « poète » qui écrit empiriquement le texte. Trop souvent, l'expressivité du poème est recherchée, alors que les orientations (affectives) sont divergentes.

Deuxièmement, le lecteur est-il réduit à réénoncer le poème comme s'il investissait forcément le sujet lyrique ? Les interactions plus subtiles avec le rythme, les figures de style, les effets signifiants de la versification sont alors perçue comme étant toujours concordantes avec le point de vue énonciatif. Ne peut-il pas se sentir proche de l'auteur, qui peut passer par des personnages antagonistes et des sujets lyriques assez distincts de lui ?

Troisièmement, dans la mesure où plusieurs poèmes sont hétérogènes discursivement, que se passe-t-il lorsque le « sujet lyrique » porte une séquence narrative ? Par exemple, tel est le cas dans le sonnet de Baudelaire « À une passante ». Le « narrateur » des quatrains devient-il un « sujet lyrique » dans les tercets parce que la séquence narrative laisse la place à une séquence lyrique ? Faut-il mener une narratologie puis une lyricologie ?¹⁰ Un phénomène étrange apparaît : lorsque nous voulons transformer les tercets en séquence narrative (ce que je fais avec mes étudiants), l'adresse à la femme, le temps et l'espace doivent être modifiés, mais non le « je » ou les pronoms possessifs. La présence du « je » n'est pas le problème principal des différences entre les séquences narratives et les séquences lyriques ; contrairement à la situation d'énonciation prise dans sa globalité.

Ces trois problèmes prennent de l'ampleur lorsque nous sortons du poème imprimé en une seule langue pour considérer la production lyrique intermédiaire (le livre d'artiste, le ballet, la poésie au cinéma), la traduction avec le rôle créateur, non transparent, du traducteur, la matérialité des éditions (corrections, mise en pages, choix des éditeurs, papiers), ou encore des œuvres lyriques qui sortent du livre. C'est bien sur ces points que la critique du lyrique a dû se réorienter ces dernières années.

⁸ Je me permets alors de renvoyer à mes travaux pour des développements sur ces problèmes.

⁹ Je traite de ce paradoxe dans : Rodriguez (2013, 73–101).

¹⁰ C'est une des limites des poèmes exemplaires tirés par Jonathan Culler (2015), qui part justement du poème « À une passante » de Charles Baudelaire pour traiter d'une théorie du lyrique. Le problème est ce que ce sonnet contient une séquence narrative dans les quatrains et une séquence lyrique dans les tercets. Voir la discussion sur ce point : Rodriguez (2017, 108–117).

3. De la performance au multimédia

La scène, la gestuelle, l'utilisation de la voix physique, les effets sonores, les microphones, les enregistreurs, toute la dynamique de la performance est venue en force ces dernières décennies dans la critique de la poésie interroger la puissance du corps dans et hors du livre. Dès lors, la sensibilité, les dimensions affectives ou imaginaires accordées au lyrique, à son impact corporel, ont été déplacées, par un ensemble de critiques sur le « *live* » plutôt que sur le « *livre* ». Les travaux de Céline Pardo, Anne Reverseau ou Gaëlle Théval, qu'ils soient collectifs (Pardo et al. 2012) ou individuels (Pardo 2015 ; Reverseau 2018 ; Théval 2015), ont souligné la nécessité de considérer un corpus négligé par la critique de la poésie dans les années 1990. Il faut néanmoins situer leurs travaux à la suite d'un conflit en France, à la fois académique et littéraire, qui a opposé les tenants d'un « *lyrisme critique* » (selon la formule de Jean-Michel Maulpoix [2000 ; 2009]) à ceux d'un « *littéralisme* » ou d'un « *antilyrisme* » (Gleize 1992 ; 1997). Les deux positions ciblaient des définitions et des formes de poésie assez distinctes, mais elles incitaient constamment à orienter la poésie sur des formes lyriques renouvelées ou, au contraire, sur des formes critiques débarrassées de la métaphore, du figural, de l'évocation.

Gaëlle Théval s'est plongée dans sa thèse sur les ready-made (Théval 2015 ; Penot-Lacassagne et Théval 2018), puis le parcours du grand poète « sonore » Bernard Heidsieck et sur la complexité pour archiver une œuvre de ce type dans le patrimoine (Théval 2019). Céline Pardo (2015) a pu montrer l'importance de la radio dans les parcours poétiques. Anne Reverseau (2018) s'est intéressée à l'intermédialité et à l'importance de la photographie pour la poésie. Mais, plus largement, ces trois critiques ont souligné par des recherches collectives complémentaires la nécessité d'une réflexion intermédiaire (Pardo et al. 2012) ; puis, certaines confusions dans les usages des mots « poétiques » et « lyriques » dans des contextes littéraires (Cohen et Reverseau 2017). Un « *je-ne-sais-quoi* » de poétique peut ainsi s'appliquer à des objets, à des œuvres plastiques, au cinéma, sans forcément être posé de manière critique. Après des études sur le cinéma et la poésie dans les avant-gardes, Nadja Cohen (2013, 2021) a exploré les usages du mot « *poésie* » dans la critique cinématographique. Les travaux de ce type ont souligné la nécessité de travailler sur la poésie « hors » du livre ou « par-delà » le livre. Le titre d'un ouvrage collectif paru en 2017, *La Poésie délivrée* (Hirschi et al., 2017), avec le jeu de mots entre « *livre* » et la « *dé-livrance* » (la libération), en dit long sur ces réorientations. Cet ouvrage traite justement des différents horizons pour sortir la critique universitaire de la poésie imprimée, et ce mouvement s'est définitivement imposé, notamment à partir des archives (cf. Lang et al. 2020), du patrimoine ou des différents médias (cf. Citton 2017).

Parmi les directeurs de l'ouvrage *La Poésie délivrée* se trouve Stéphane Hirschi, un spécialiste de la chanson française qui a créé l'horizon d'une « *cantologie* » qui pourrait accueillir des éléments de la critique du lyrique. Sa collection au sein des éditions « Belles-Lettres » a pu recevoir par exemple les réflexions de Camille Vorger (2016) sur le slam en

français. Parallèlement, certaines études sur le rap et la poésie ont pu voir le jour (Ghio 2016 ; Sermier 2019), en suscitant un intérêt sur une « culture lyrique » plus large. Une telle culture a pris de l'ampleur par la « festivalisation » de plus en plus importante de la poésie. À partir de la fin des années 1990, en parallèle au *Festival international de la poésie* de Trois-Rivières au Canada (créé en 1985) ou *Printemps des poètes* en France (1999), ont survécu plusieurs dizaines de festivals de poésie, plus ou moins locaux, nationaux, voire internationaux, qui ont amené une scène vivante à se produire par-delà les salons du livre, aux préoccupations plus industrielles et diplomatiques, qui réservaient moins de place à la poésie. Dans ce cadre, une attention sociologique sur les festivals de poésie a pris de l'ampleur sous la houlette de Gisèle Sapiro (Sapiro 2015 ; Rosenthal et Ruffel 2018). Le tournant de la Maison de la Poésie à Paris (Chaudenson 2015), qui a étendu les événements à une conception poétique plus large, s'inscrit dans une « nouvelle culture du livre » en poésie (Thorimbert 2022), où l'événement devient nécessaire pour accompagner les publications poétiques. Ainsi, de plus en plus d'auteurs viennent à des lectures à haute voix, qui ne sont pas forcément favorables aux ventes ou à la connaissance des œuvres (Baetens 2016), mais qui viennent ajouter une teneur de performance ou multimédia aux poèmes imprimés. Le prix Nobel de littérature décerné à Bob Dylan est venu confirmer, d'un point de vue institutionnel et international, une telle orientation : la teneur intermédiaire, la puissance de la scène, la participation au festival ou à une culture événementielle peuvent investir la poésie. Il faut en outre souligner qu'une volonté de « professionnalisation » du milieu poétique a tendu à valoriser la possibilité de vivre (par les cachets) de telles interventions, ainsi qu'avec les bourses publiques, privées et les résidences institutionnelles. Dans les faits, la situation reste précaire pour l'ensemble des poètes en langue française – du moins, pour ceux qui n'écrivent que de la poésie –, et nous assistons davantage à une nécessité d'obtenir des gains accessoires par un emploi à temps partiel, souvent occulté, comme s'il s'agissait d'une « double vie », selon le précieuse étude de Bernard Lahire (2006).

Une telle culture poétique dans les festivals a amené une réaction dans les milieux littéraires, attachés au livre, à la lecture silencieuse et aux modalités plus habituelles du secteur du livre. Dans cette mouvance, Jacques Roubaud a trouvé quelques formules saisissantes : après avoir dénoncé les dérives du *Vers Libre International* (le VLI, cf. Roubaud 1978) qui aurait détrôné une poésie versifiée plus exigeante, il en est venu à dénoncer la poésie « vroum-vroum » (Roubaud 2010), celle qui fait du bruit dans les festivals de poésie.

Pourtant, depuis 2010, bien plus que la performance, qui a occupé une grande partie de la production et de la critique, la réflexion sur le multimédia ou le numérique a mis en relief l'intermédialité et la matérialité de la poésie. Les transformations liées à l'avènement numérique ont impliqué plusieurs phases : les adaptions premières, sous le signe d'une « transmédialité » initiale entre le livre et les usages numériques (qui rappellent ce qui s'est passé pour l'imprimerie mécanique, cf. Chartier 2015) ; puis le passage du livre « numérisé » (cf. Bouchardon 2019) aux pratiques avant-gardistes sur des formats numériques (blogs, logiciels, web 2.0, cf. Gervais et Seammer 2011); enfin, à partir de la

seconde moitié de la décennie, une concentration sur les rééditions numériques, sur l'Open Access et la mise en place de plateformes, tout comme une préoccupation de plus en plus grande sur la poésie au sein des réseaux sociaux. Ces travaux restent malgré tout dans une perspective d'avancée de la discipline, encore en marge de la critique la plus reconnue. Les travaux pionniers de Valérie Beaudoin (2012) ont inscrit la nécessité des observations numériques en tenant compte des réseaux et de leur matérialité. L'évidence surgit malgré tout d'une prise en compte de ces phénomènes, comme une « adaptation » à de nouveaux « objets » aux usages courants.

Le changement majeur qui s'est confirmé alors est celui de considérer ou non la production contemporaine. Même des universités au premier abord réfractaires à considérer le champ contemporain, pour des raisons de « canon » et de distance historique, comme Paris-Sorbonne, ont pris en considération de telles perspectives et ont organisé des colloques sur les poètes vivants ou ayant participé à une histoire littéraire récente. De ce point de vue, les critiques en français affirment de plus en plus la nécessité de comprendre l'Université non en détachement du contemporain, ou en surplomb (illusoirement) scientifique, mais comme une « actrice » (au sens des acteurs en réseaux) indispensable de la poésie. Au lieu de le cacher, l'affirmation des alliances entre critique et création se font plus fortes, à partir du numérique et du multimédia notamment.

Si je tiens compte des spécificités de la critique en français, une notion très utile, abondamment utilisée, mais difficile à traduire en anglais, est celle de « dispositif ». Les dispositifs multimédias ou numériques sont traités comme des agencements de plusieurs objets qui peuvent produire des interactions spécifiques, lyriques parfois, ou poétiques. Christophe Hanna dans *Nos Dispositifs poétiques* (2013) a pu insister sur l'importance d'objets « nouveaux » qui laissent la critique à l'état de contact, sans parvenir à une analyse aussi précise que pour les textes imprimés. Si Hanna adopte une posture d'avant-garde dans les milieux poétiques français, tel n'est pas le cas de Giorgio Agamben (2006), considéré à plus d'un titre à partir des traductions de Martin Rueff (Agamben 2006 ; 2017). En somme, la notion de « dispositif » me semble un apport central pour la critique internationale. Plus largement, les tendances sur les dispositifs ont pu être rassemblées sous des perspectives intermédiaires. Magali Nachtergael (2020) a écrit un essai déterminant sur la question avec *Poets against the Machine*. Elle poursuit dans ce cadre le travail de longue haleine et absolument crucial en français de Jan Baetens dans les *Cultural Studies*. Pour ce poète et professeur de Leuven en Belgique, la réflexion sur l'intermédialité narrative doit nourrir celle sur l'intermédialité lyrique ou sur les phénomènes numériques. Spécialiste du roman-photo ou de bande dessinée, Jan Baetens a su mettre en avant tout au long de la décennie un formidable travail sur l'intermédialité lyrique comme « expérience », en s'appuyant sur Dewey. Dans ces domaines, les aires francophones hors de la capitale française ont montré une plus grande adaptation à la nouvelle donne numérique, et ont souvent osé davantage d'innovations dans les disciplines. Peut-être en raison de sa puissante industrie du livre, de son système d'éducation, les universités parisiennes, du moins celles du centre de Paris, se

sont gardées des trop grandes innovations sur le numérique ou le multimédia. Mais elles y viennent également par la poésie. À l'encontre d'une scission des universités parisiennes et françaises à partir du structuralisme, l'histoire et la sociologie littéraires ont servi de recentrement pour la critique de la poésie.

4. Les réseaux littéraires et l'écopoétique

Plusieurs travaux ont mis en valeur le rôle déterminant des revues dans la modernité, comme un des lieux de la sociabilité littéraire. Car ces publications, par-delà l'élaboration des manifestes, amènent des milieux littéraires à collaborer, à s'affirmer, parfois de manière indépendante face aux maisons d'édition, mais le plus souvent en révélant des orientations éditoriales particulièrement construites (Rabaté 2012). Une figure comme Jean Paulhan, véritable homme-réseau, concepteur d'une grande partie du catalogue Gallimard à partir des années 1920, a pu être explorée comme un acteur central de la poésie, notamment grâce à des travaux supervisés par Didier Alexandre (Barthélémy 2014, Barthélémy-Arkwright, 2022). Plus largement, la sociabilité littéraire a donné une nouvelle impulsion aux études historiques sur les grandes figures de la poésie moderne en France. Dans une veine proche de Pierre Bourdieu, des études issues des universités belges ont donné un éclairage sur les grands poètes, comme étant au centre de réseaux artistiques ou de rencontres littéraires. Ainsi, Pascal Durand (2008) s'est consacré à démystifier la figure de Mallarmé en considérant ses mardis littéraires pour montrer comment un grand auteur, qui semblait à l'écart, se trouve au centre de milieux littéraires et artistiques. Parallèlement, les recherches d'Anthony Glinoer et Vincent Laisney (2013) ont mis en évidence le rôle des cabarets après celui des cénacles au XIX^e siècle.

Plusieurs approches sociologiques se sont détournées des questions de « domination » ou de « capital symbolique » pour considérer plus largement les choix éthiques ou les luttes pour la reconnaissance de minorités, notamment dans une sociologie marquée par Bernard Lahire (2010 ; 2013). Plus fortement encore, la question des réseaux littéraires avec une sociologie de « la traduction » (Akrich et al. 2006) influencée par la pensée de Michel Serres a pu se développer dans la discipline. Le succès des travaux de Bruno Latour (1991 ; 2017) a notamment amené une frange de la critique à davantage considérer les fonctionnements réticulaires. Il faut dire que Pierre Bourdieu définissait lui-même le « champ littéraire » comme un « réseau » dans *Les Règles de l'art* (Bourdieu 2015). Dans ce cadre, les auteurs ne sont plus au centre de l'attention, et la critique considère également des acteurs auparavant restés dans l'ombre, avec les médiations et la matérialité des œuvres. Le rôle des éditeurs (cf. l'ample travail de Chartier et Martin 1989–1998), des traducteurs,¹¹ de la presse (cf. Thérenty 2007), des organisateurs d'événements, des enseignants (cf. Brillant Rannou

11 Je renvoie principalement aux travaux de Christine Lombez (2016 ; Lombez et al. 2012).

et al. 2020) sont devenus particulièrement importants. Tout comme il y a désormais une critique du lyrique par-delà le livre, il existe une analyse des contextes par-delà les auteurs, pour traiter des différents acteurs qui œuvrent avec les poètes. Une étude sur Lautréamont a systématisé une telle perspective, donnant à redécouvrir un auteur particulièrement connu, mais dont on ignorait totalement la sociabilité littéraire (cf. Saliou 2021).

Outre les réseaux, l'étude des contextes littéraires s'est également affinée grâce aux travaux sur la géocritique de Bertrand Westphal (2007 ; 2016 ; 2019) ou la géographie littéraire de Michel Collot (2014), qui offrent un pendant au traitement parfois tout puissant de l'histoire ou de la sociologie. L'inscription des lieux dans les œuvres, tout comme la participation des auteurs à des espaces littéraires, permet de tenir compte de données géographiques, mais dans une compréhension propre à la géographie humaine, voire « humaniste ». L'approche de Westphal propose une étude des représentations à partir de certains lieux (un fleuve par exemple), qui sont sources de débat. Ces études vont à l'encontre de « l'imagologie » des auteurs ou de la référentialité extratextuelle, la géocritique. La préoccupation écologique se manifeste ainsi par-delà la « géopoétique » bien connue de Kenneth White (1987 ; 2015), qui a souligné l'intérêt pour ces questions de la critique française dès les années 1980. Mais c'est avec les conceptions plus récentes de poètes et philosophes comme Michel Deguy (2009 ; 2013) ou Jean-Claude Pinson (2020) que le « géocide » invite aussi bien à l'écopoésie qu'à l'écopoétique. Les éditions Wildproject poursuivent par exemple une réflexion sur les bassins-versants et l'écologie du livre,¹² qui accompagne plusieurs projets sur les questions écologiques en français.

5. La lente internationalisation de la critique

Si la France œuvre dans sa diplomatie extérieure pour un monde multipolaire, sa diplomatie littéraire et ses visions universitaires souffrent parfois d'une centralisation sur la capitale, au moment où la critique s'internationalise, notamment par les discussions facilitées à l'ère numérique et les terrains d'échange possibles en anglais. Il devient difficile d'occulter ce qui se passe en anglais, en espagnol ou en allemand dans les théories du lyrique, et d'en rester à une « universalité » des observations tirée d'un corpus monolingue et souvent national. Bien moins enclins que les voisins allemands à adopter l'anglais comme « *lingua franca* », les universitaires de l'Hexagone opposent encore trop souvent un modèle de généralisation à partir d'une tradition uniquement en français. Toutefois, par les activités académiques et littéraires, les universités francophones québécoises, belges ou suisses se montrent plus réactives pour intégrer les réflexions postcoloniales, les *Gender Studies*, les *Queer Studies*. Elles osent peut-être davantage toucher à la langue, y compris sur les questions de l'inclusivité dans l'écriture au quotidien. Le bilinguisme semble moins menaçant

¹² Je renvoie aux ouvrages dirigés par Marin Schaffner chez Wildproject : Schaffner et al. (2021), Rollot (2021), et les travaux des textes américains, notamment de Gary Snyder (2018).

aujourd’hui qu’au siècle précédent, notamment dans un rapport plus décomplexé face à l’anglais. Ainsi en va-t-il chez Bertrand Gervais et l’équipe Figura à UQAM ou encore pour les équipes de Leuven avec Jan Baetens.

Néanmoins, alors que la critique en français du lyrique reste riche, abondante et innovante, elle peine parfois à être traduite. La recherche de pointe sur l’énunciation, les archives audiovisuelles, la matérialité des objets, les « dispositifs » ou encore les usages courants du mot « lyrique » devrait la conduire sur le devant de la scène, mais l’obstacle de la langue empêche des passerelles, voire un intérêt pour la traduction. La situation est avant tout une réaction face à l’utilisation excessive de l’anglais. Un projet comme *l’International Network for the Study of Lyric* a pu en partie lever ce manque de circulation de la théorie du lyrique sur une échelle internationale, mais il reste des obstacles nationaux. Dans ce contexte, la critique française reste toujours présente d’un point de vue international, à la condition de pouvoir la lire en français. Après le dictionnaire de poésie dirigé par Michel Jarrey (2001), qui se centrait principalement sur les auteurs, les mouvements historiques et quelques notions minimales, le renouvellement actuel des dictionnaires du lyrique donne place à un champ disciplinaire qui traite de questions théoriques multiples et complexes, avec des traditions et des analyses bien établies, ouvertes sur des approches en circulation dans les langues.

Plusieurs travaux récents, dont ceux de Florent Coste dans *Explore* (2017), valorisent en outre une recherche hors des bibliothèques et des bureaux universitaires. Florent Coste propose une recherche « sur le terrain ». Pour le lyrique, une telle démarche implique de ne plus simplement travailler sur la poésie dans les livres, mais sur la poésie dans les villes et les campagnes, sur la manière qu’elle a d’être transmise par le biais d’« actes », et non plus seulement de textes. Que ce soit par des événements, par des festivals ou encore par divers acteurs, la poésie lyrique peut être étudiée en sortant des bibliothèques pour aller à la rencontre des institutions et des réseaux qui la constituent aujourd’hui. La démarche de Florent Coste rejoint une mission de transmission et de médiation des universités. Au lieu de se poser comme détentrice d’un savoir partageable (et forcément neutre) par des actes uniquement académiques internationaux, les universités acceptent d’être des macro-acteurs de terrain, ayant un poids, une influence sur leur environnement immédiat. Entre agents locaux et globaux, les chercheurs participent à la vie de la poésie au sein des territoires, et tentent de mettre en place des projets qui peuvent redéfinir le patrimoine, valoriser le réseau vivant ou encore développer des innovations en poésie (dans l’édition, la critique ou les modes d’interaction). Dans un contexte de réseaux, l’Université peut servir de plateforme pour la poésie, et non de simple retrait critique. Elle intervient comme « inter-médiatrice » (Rodriguez 2019), de liens indissociables entre la recherche académique et la « Cité », au sens d’un territoire impliqué dans la poésie et dans des attentes face à son centre universitaire. L’Université se révèle ainsi une institution fondamentale pour l’écosystème poétique.

En tant qu’actrice dans son environnement immédiat, l’Université, surtout publique, ne cherche plus à se tenir à l’écart, pour garantir des savoirs prétendument objectifs. Elle peut

au contraire participer à son environnement, à condition d'y amener une conscience autre que la position surplombante de la science sur les pratiques effectives de la poésie. Par des observatoires de la culture, elle peut justement considérer la place de la poésie dans un territoire environnant : le nombre de poètes, les lieux de vie, les sièges des maisons d'édition, le nombre de publications, le nombre d'événements. Dans ce cadre, une cartographie littéraire peut se révéler utile pour mieux connaître les macro-acteurs et les dynamiques en présence.

6. Quelle création à l'Université?

En France, en Suisse et dans divers pays francophones, bon nombre de professeurs de poésie sont aussi poètes et créateurs. Au lieu de subir la situation comme si elle était une fatalité pour la science, les institutions académiques peuvent en tirer profit. Ce mouvement largement établi au Québec a commencé à prendre de l'influence en France, notamment par le biais de l'Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, qui développe des connexions étroites en critique et création. Ce phénomène désormais largement répandu invite à garantir une critique rigoureuse avec une création de haute valeur, sans chercher à les mettre en concurrence. Car, de fait, les universités forment et accueillent toute une partie des acteurs de la poésie littéraire, sans que ceux-ci doivent passer par une école d'art pour se dire « professionnels » ou « acteurs » de la poésie. Les institutions académiques bénéficient alors d'une conscience du geste artistique, qui peut accompagner non seulement une étude des pratiques sur un territoire, mais la pratique elle-même des gestes poétiques (cf. Boutevin et al. 2018). Il est donc important de lier création et critique sous différentes formes, comme la critique interventionniste issue de Pierre Bayard (2010, 2017), ou encore certains ateliers, voire diplômes d'écritures, comme le « Master Création littéraire » de Paris Vincennes Saint-Denis. Le cas plus abouti est sans doute celui des doctorats en création littéraire que nous trouvons au Canada. Selon un modèle plus américain, mais détaché du *creative writing* aux États-Unis, ces doctorats associent étroitement la réflexion sur la création à partir de la critique, et non la reprise d'une formule éculée comme « je suis poète, donc je ne parle pas de théorie ». Les résultats des alliances entre création et critique deviennent, à mon avis, les plus probants dans la recherche d'instruments nouveaux liés au multimédia ou au numérique. Les créateurs en design numérique, en ingénierie se lient favorablement à une présentation de la création contemporaine ou historique par le biais de nouveaux actes critiques et poétiques. Mais le lieu le plus saillant d'un point de vue académique tient encore à la présentation en Open Access de la critique et de la création, à travers de nouveaux instruments qui remplacent les dictionnaires et les anthologies de poésie. Pour l'instant, des projets comme l'anthologie multimédia allemande *Lyrikline* ou la plateforme sud-américaine *Lit(e)lat*, restent réservés à certains territoires, tout comme la Suisse occidentale, qui possède à la fois sa plateforme multimédia *Ptyxel.net* et divers projets de publication en

ligne, à l'instar du Compendium des notions de poésie lyrique.¹³ Mais de tels phénomènes sont voués à prendre des ampleurs internationales en ligne, y compris à partir du français. Il nous faudra alors, peut-être dans les années 2030, faire la synthèse de la recherche sur le lyrique avec un regard rétrospectif, en essayant de comprendre les trajectoires sous-jacentes depuis le début du siècle.

Références

- Agamben, Giorgio**, « Théorie des dispositifs ». Traduit de l'italien par Martin Rueff. *Po&sie*. n° 115.1, 2006, p. 25-33, <https://doi.org/10.3917/poesi.115.0025>.
- Agamben, Giorgio**, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2017.
- Akrich, Madeleine**, Michel Callon et Bruno Latour. *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Paris, Presses des Mines, 2006.
- Baetens, Jan**, *À Haute Voix. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.
- Bayard, Pierre**, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, 2010.
- Bayard, Pierre**, *Lénigme Tolstoïevski*, Paris, Minuit, 2017.
- Barthélémy, Clarisse** (dir.), *La Littérature selon Jean Paulhan, actes du colloque de l'Abbaye d'Ardenne*. Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Barthélémy-Arkwright, Clarisse, Jean Paulhan**, *La poésie, clef de la critique*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- Beaudoin, Valérie**, « Trajectoires et réseau des écrivains sur le Web. Construction de la notoriété et du marché », *Réseaux*, n° 175.5, 2012, p. 107-144.
- Benveniste, Émile**, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- Benveniste, Émile**, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.
- Benveniste, Émile**, *Baudelaire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- Bouchardon, Serge**, « Littérature numérique. Dix marches à franchir », dans Claire Chatelet et Gwendolyn Kergoulay (dirs.), *Usages, formes et enjeux de la poésie numérique. Komodo 21, La Revue du R.I.R.A.*, n° 12, 2019, <http://komodo21.fr/litterature-numerique-dix-marches-a-franchir/> (dernier accès: 7.10.2022).
- Bourdieu, Pierre**, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 2015 (1992).
- Boutevin, Christine**, **Brillant Rannou, Nathalie** et **Plissonneau, Gersende** (dirs.), *À l'écoute des poèmes, enseigner des lectures créatives*, Bruxelles, Peter Lang, 2018.
- Brillant Rannou, Nathalie**, **François Le Goff, Marie-José Fourtanier**, et **Jean-François Massol**, (dirs.), *Un Dictionnaire de didactique de la littérature*, Paris, Champion, 2020.
- Chartier, Roger**, et **Henri-Jean Martin** (dirs.), *Histoire de l'édition en France*, 4 vols., Paris, Fayard, 1989-1998.
- Chartier, Roger**, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, 2015.
- Chaudenson, Olivier**, « Les nouvelles scènes littéraires », dans Jérôme Bessière (dir.), *Exposer la littérature*, Genève, Éditions du Cercle de la Librairie, 2015, p. 103-119.
- Citton, Yves**, *Médiarchie*. Paris, Le Seuil, 2017.
- Cohen, Nadja**, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Cohen, Nadja**, *Un Cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021.
- Cohen, Nadja**, et Anne Reverseau, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », *Fabula-LhT*, n° 18, avril 2017, <http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html> (dernier accès: 7.10.2022).
- Collot, Michel**, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- Collot, Michel**, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- Collot, Michel**, *Pour une Géographie littéraire*, Paris, J. Corti, 2014.
- Combe, Dominique**, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- Coste, Florent**, *Explore - investigations littéraires*, Paris, Questions-théoriques, 2017.
- Culler, Jonathan**, *The Theory of the Lyric*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2015.

13 Voir la plateforme Ptyxel.net, les sites poesieromande.ch, poesie-en-classe.ch et le site poetry-in-notions.net.

- Deguy, Michel, *La Fin dans le monde*, Paris, Hermann, 2009.
- Deguy, Michel, *Écologiques*, Paris, Hermann, 2012.
- Dessons, Gérard, et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- Durand, Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des mondanités*, Paris, Le Seuil, 2008.
- Gaëlle Théval, *Poésies ready-made, XXe-XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Gardes-Tamine, Joëlle, *Pour une nouvelle Théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'Architexte*, Paris, Seuil, [1979] 2007.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.
- Gervais, Bertrand, et Alexandra Saemmer. « Esthétiques numériques. Textes, structures, figures », *Protée*. 39.1 (2011).
- Ghio, Bettina, *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2016.
- Gleize, Jean-Marie, *A noir, poésie et littéralité*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Gleize, Jean-Marie, *Poètes, etcetera*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Glinoer, Anthony et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles*, Paris, Fayard, 2013.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, 1986.
- Hanna, Christophe, *Nos Dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2013.
- Hirschi, Stéphane, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer, et Alain Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*. Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017.
- Jarrety, Michel, *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.
- Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Verdier, 1990.
- Jenny, Laurent, *L'énonciation lyrique, Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français modern, 2003, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/> (dernier accès: 7.10.2022).
- Lahire, Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- Lahire, Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.
- Lahire, Bernard, *Dans les plis singuliers du social*, Paris, La Découverte, 2013.
- Lang, Abigail, Michel Murat et Céline Pardo. (dir.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.
- Laplantine, Chloé, *Publication posthume de Baudelaire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
- Latour, Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017.
- Lombez, Christine, Yves Chevrel et Lieven D'huist (dir.), *Histoire de la traduction en langue française. XIXe siècle*, Paris, Verdier, 2012.
- Lombez, Christine, *La Seconde Profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un Lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.
- Meschonnic, Henri, *Critique du Rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- Meschonnic, Henri, *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989.
- Meschonnic, Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, [2001] 2006.
- Nachtergael, Magali, *Poets against the Machine*, Marseille, Le Mot et le reste, 2020.
- Pardo, Céline, Anne Reverseau, Nadja Cohen et Anneliese Depoux (dir.), *Poésie et médias. XXe-XXIe siècle*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2012.
- Pardo, Céline, *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.
- Penot-Lacassagne, Olivier, et Gaëlle Théval (dir.), *Poésie & performance*, Nantes, Cécile Defaut, 2018.
- Pinson, Jean-Claude, *Pastoral. De la poésie comme écologie*, Seyssel, Champ Vallon, 2020.
- Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- Rabaté, Ève, *La revue Commerce*, Paris, Classique Garnier, 2012.
- Reverseau, Anne, *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, Presses Sorbonne Université, 2018.
- Rodriguez, Antonio, « Fiction, figuration et diction en poésie lyrique. Énonciation et pragmatique dans la théorie française contemporaine », dans Elisa Bricco (dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2012, p. 143-159.
- Rodriguez, Antonio, « L'empathie en poésie lyrique. Acte, tension et degrés de lecture », dans Bernard Vouillox

- et Alexander Gefen (dirs.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 73-101.
- Rodriguez, Antonio, « Lyric Reading and Empathy », *Journal of Literary Theory*, n° 11.1, 2017, p. 108-117.
- Rodriguez, Antonio, « Le développement du Réseau Poésie. Du Printemps de la poésie à la Vallée lyrique ». froumlecture.ch (2019, dernier accès: 7.10.2022).
- Rodriguez, Antonio (dir.), *Dictionnaire de la poésie lyrique*, Paris, Classiques-Garnier (à paraître).
- Rollot, Matthias, *Qu'est-ce qu'une biorégion ?* Marseille, Wildproject, 2021.
- Rosenthal, Olivia, et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 192.4, 2018, p. 5-18.
- Roubaud, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspero, 1978.
- Roubaud, Jacques, « Obstinatation de la poésie » *Le Monde diplomatique*, janvier 2010, p. 22-23, <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717> (dernier accès: 7.10.2022).
- Saliou, Kevin, *Le Réseau de Lautréamont. Itinéraires et stratégies d'Isidore Ducasse*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- Sapiro, Gisèle, « L'amour de la littérature. Le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des Correspondances de Manosque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207.1, 2015, p. 108-137.
- Schaffner, Marin, Mathias Rollot et François Guerroué (dirs.), *Les Veines de la Terre. Une anthologie des bassins-versants*, Marseille, Wildproject, 2021.
- Snyder, Gary, *Le Sens des lieux, Ethique, esthétique et bassins-versants*, Marseille, Wildproject, 2018.
- Sermet, Joëlle, « L'Adresse lyrique ». dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 81-97.
- Sermier, Émilien, « Le rap, aux noms des poètes. De MC Solaar à Virus », *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIXe-XXIe siècles)*, Lausanne, Archipel Essais, 2019, p. 33-46.
- Thérenty, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au dix-neuvième siècle*. Paris, Le Seuil, 2007.
- Théval, Gaëlle, « L'œuvre et la trace. Quel statut de l'archive dans l'œuvre de Bernard Heidsieck? », dans Abigail Lang, Michel Murat et Céline Pardo (dir.), *Les archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du reel, 2019.
- Théval, Gaëlle, *Poésies ready-made, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Thorimbert, Marie, *L'Événement littéraire. Une nouvelle culture du livre*, Vevey, L'Aire, 2022.
- Vorger, Camille, *Slam, une poétique*, Paris, Les Belles-Lettres, 2016.
- Waters, William, *Poetry's Touch. On Lyric Address*, Cornell, Cornell UP, 2003.
- Watteyne, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/PUB, 2006.
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique*, Paris, Minuit, 2007.
- Westphal, Bertrand, *La Cage des méridiens, La Littérature et l'Art contemporain face à la globalisation*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.
- Westphal, Bertrand, *Atlas des égarements. Études géocritiques*, Paris, Éditions de Minuit, 2019.
- White, Kenneth, *Le Poète cosmographe*, Entretiens réunis par Michèle Duclos, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1987.
- White, Kenneth, *Le Gang du Kosmos, Poétique et politique en terre américaine*, Marseille, Wildproject, 2015.
-
- ## Auteur
- Prof. Dr. Antonio Rodriguez** 
- Université de Lausanne, Section de Français, antonio.rodriguez@unil.ch
- ## Open Access
- This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

Alexander Rudolph

Einige Überlegungen zu mediävistischen Perspektiven der Lyriktheorie

Abstract

Starting from the observation that in German medieval studies Middle High German lyric forms are studied primarily from the perspective of their specific features and their alterity – often with a focus on the specific conditions of production and reception of the medieval texts, this article attempts to build a bridge to systematic and cross-epochal lyric theory. From this per-

spective, certain features of this alterity, including not only the formulaic and artificial nature of the lyrical language and the discursive traits of ‚Sangspruchdichtung‘ or sacred poetry, but also the ›inconstancy‹ of textual transmission, are examined with a view to their potential links to modern lyric theory.

1.

Zwischen der mediävistischen Literaturwissenschaft und der allgemeinen Lyriktheorie, die in jüngerer Zeit unter dem Schlagwort der ›Lyrikologie‹ neue Impulse erfährt,¹ gab es in den vergangenen Jahrzehnten nur wenig Berührungspunkte. Begründen lässt sich dies zunächst mit dem Umstand, dass die Lyriktheorie innerhalb der germanistischen Literaturtheorie bekanntlich einen weit weniger prominenten Platz einnimmt als insbesondere die Narratologie, deren Termini und Theoreme auch in der Mediävistik breit rezipiert und mitgeprägt werden.² Die Literaturwissenschaft weist in diesem Aspekt Parallelen zum deutschsprachigen Buchmarkt und Literaturbetrieb auf, wo ein großer Teil der Aufmerksamkeit der Gattung des Romans gilt. Da innerhalb der Mediävistik die Lyrik jedoch in Forschung wie Lehre einen wichtigen Platz einnimmt und neben der lange Zeit vorherrschenden Fokussierung auf den Minnesang auch der Sangspruch und verschiedene Formen geistlicher Lyrik zunehmend prominenter in den Blick geraten,³ vermag die allgemeine Zurückhaltung

1 Vgl. insb. Hillebrandt et al. (2019); Hillebrandt et al. (2021).

2 Vgl. konzeptuell hierzu etwa die Sammelbände Haferland und Meyer (2010) sowie von Contzen und Kragl (2018). Zum Verhältnis von Lyriktheorie und Narratologie vgl. Bleumer und Emmelius (2011).

3 Vgl. einerseits Runow (2014), der noch die nachrangige Wahrnehmung des Sangspruchs diskutiert, und stellvertretend für die vermehrten Forschungsbemühungen im Bereich Sangspruch das unlängst erschienene Handbuch Klein et al. (2019) sowie im Bereich der geistlichen Lyrik Sammelbände wie Kraß und Standke (2020).

gegenüber der Lyriktheorie im Besonderen nur unzureichend zu erklären, weshalb systematische Ansätze der Lyriktheorie in der Mediävistik nur selten im erweiterten Bezugshorizont stehen. Hier sind hauptsächlich zwei weitere Gründe anzuführen, von denen einer die mediävistischen, einer die lyriktheoretischen Forschungsparadigmen betrifft.

Auf mediävistischer Seite wird unter dem Begriff der Lyrik gattungssystematisch jener Teil der Dichtung gefasst, der strophisch, sangbar und verhältnismäßig kurz ist – Letzteres im Gegensatz insbesondere zu Heldenepik, höfischem Roman und kürzeren Erzählungen wie Maeren, die ebenfalls in Versen und gereimt verfasst sind. Unterteilt wird dabei einerseits in weltliche und geistliche Lyrik und andererseits in die drei Hauptgattungen Minnesang, Sangspruch (thematisch offene Lyrik mit zumeist konstatierend-belehrender Sprechhaltung) und Leich (thematisch offene, formal komplexere Langgedichte). Diese gemeinsam als Teil dessen aufzufassen, was mittelhochdeutsche ›Lyrik‹ konstituiert, liegt nicht nur aus formalen Gründen nahe, sondern auch, da Minnesang, Sangspruch und Leich in prominenten Sammelhandschriften wie dem *Codex Manesse* zusammen überliefert wurden, teils von denselben Autoren stammen und jeweils primär sangbare Dichtung darstellen, zu der teilweise auch Melodien überliefert sind. Was in der germanistischen Mediävistik für gewöhnlich als Lyrik untersucht wird, sind somit Texte, die auch und vor allem für den gesanglichen Vortrag bestimmt waren. Man hat sie sich in der Performanz als (den uns häufig einzig überlieferten) Teil einer literarischen Praxis vorzustellen, die auch durch außertextuelle Elemente geprägt war.⁴

Der Terminus ›Lyrik‹ ist indes keiner, der den historischen Quellen eigen wäre. Ebenso ist in der mittelhochdeutschen Literatur keine eigene Gattungspoetik der Lyrik tradiert. Insofern die Verwendung von ›Lyrik‹ als Oberbegriff für unterschiedliche Formen der Dichtung erst ab der italienischen Renaissancepoetik begegnet (vgl. dazu Hempfer 2008, 44–51), überträgt der Terminus also jüngere Vorstellungen von literarischen Genera, von denen insbesondere die in der Goethezeit geprägte Gattungstrias von Lyrik, Epik und Dramatik (vgl. Goethe 1994, 206) bis heute wirkmächtig ist, auf ältere Formen der Dichtung. Wenn es gleichwohl Usus ist, Minnesang, Sangspruch, Leich und Formen des geistlichen Lieds unter dem Oberbegriff ›Lyrik‹ zusammenzufassen, birgt dies die Herausforderung, moderne Gattungsvorstellungen und historische Praxis zu differenzieren.

In der germanistischen Mediävistik steht die Vergleichbarkeit der mittelhochdeutschen Lyrikformen mit der Lyrik anderer Epochen deshalb weniger im Fokus als ihre Besonderheiten und ihre Alterität.⁵ Wurden in der frühen germanistischen Forschung noch ahistorische Parallelisierungen von Stauferzeit und Goethezeit vorgenommen, die dem Anliegen einer nationalen Literaturgeschichtsschreibung verpflichtet waren (vgl. Kellner 2018, 43), betont die jüngere mediävistische Forschung die spezifischen Produktions-

4 Vgl. zur Differenzierung jüngst Reichlin (2021, 248), die erläutert, inwiefern »von einem Nebeneinander verschiedener Darbietungsformen« auszugehen ist.

5 Vgl. einführend und perspektivierend zum Forschungsparadigma der Alterität in der germanistischen Mediävistik Becker und Mohr (2012).

ons- und Rezeptionsbedingungen der mittelalterlichen Texte. Im Zuge dessen standen in den vergangenen Jahrzehnten vorrangig Fragen der Materialität und Medialität der mittelhochdeutschen Lyrik im Zentrum des Erkenntnisinteresses. Sie betrafen u.a. die Performativität der Texte und die Relevanz der Pragmatik für ihre Semantik,⁶ die Rollenhaftigkeit der Sprechpositionen (im Gegensatz zur sogenannten ›Erlebnislyrik‹)⁷ sowie die ›Unfestigkeit‹ der Texte in der Überlieferung, ihre Varianz und *mouvance*.⁸ Die mediävistische Lyrikforschung hat hier wesentliche Voraussetzungen dafür geschaffen, die Herausforderungen einer systematischen und epochenübergreifenden Lyriktheorie differenzierter beurteilen zu können. Ansätze dazu, systematische Entwürfe ihrerseits aus historischer Perspektive zu entwickeln, wurden hingegen kaum verfolgt.⁹

Es verhält sich komplementär dazu, dass die vorliegenden Entwürfe zu einer systematischen Lyriktheorie die mittelalterliche Lyrik häufig nur unzureichend mitbedenken. Beate Kellner hat in ihrer Monographie *Spiel der Liebe im Minnesang* in einem Durchgang durch prägende Lyrikbestimmungen konstatiert, dass sich »[i]m Blick auf die Geltung moderner systematischer Lyriktheorien für ältere Epochen [...] das Problem [stellt], dass diese (fast) ausschließlich an neuerer Literatur entwickelt sind und daher auch in einem Zirkelschluss oft nur für diese geeignet zu sein scheinen« (Kellner 2018, 40). Als prominentes Beispiel hierfür lässt sich die im deutschsprachigen Raum einflussreiche, wenn auch nicht unumstrittene Lyrikdefinition von Dieter Lamping anführen, die besagt, dass Lyrik »Einzelrede in Versen« sei (Lamping 2000 [1989], 63). Lampings Ansatz, die Gattung auf der Basis möglichst objektivierbarer formaler Eigenheiten zu definieren, basiert zwar u.a. auf einer auch aus mediävistischer Perspektive angebrachten Kritik an der überaus wirkmächtigen Subjektivitätstheorie (vgl. Lamping 2000 [1989], 56–57), die Lyrik als Artikulation subjektiver Stimmungen auffasst.¹⁰ Sie verlagert das Problem, dass als universelle Bestimmung fungieren soll, was nur gewisse Lyriktraditionen kennzeichnet, allerdings von der einen auf die anderen Ebene. So ist nicht nur das Verskriterium auch in der mittelalterlichen Literatur nachgerade keines, das zur Unterscheidung von Lyrik und Epik hinreicht. Auch lässt sich das Kriterium der Einzelrede etwa auf den Minnesang mitnichten applizieren, da mit dem Tagelied, dem Wechsel und dem Dialoglied ganze Subgenera der mittelhochdeutschen Liebeslyrik auf Wechselrede basieren.¹¹

6 Vgl. wegweisend Kuhn (1969 [1968]), Warning (1997 [1979]) sowie den Sammelband Müller (1996).

7 Vgl. grundlegend zum Begriff der ›Rolle‹ Grubmüller (1986).

8 Die germanistischen Beiträge bauen in der Begrifflichkeit von *mouvance* und *variance* auf Zumthor (1972) auf. Vgl. einführend zur Varianz als Forschungsparadigma und Phänomen Eikelmann und Pachurka (2021).

9 Vgl. diesbezüglich aber auch die Ausführungen unten unter 3. sowie die Angaben in Anm. 13.

10 Vgl. grundlegend Hegel (2000 [1838]) sowie zum Konzept der ›Stimmung‹ insbesondere Staiger (2000 [1952]).

11 Mit ähnlichen Argumenten ist auch die Definition von Burdorf (2015 [1995]) aus mediävistischer Perspektive kritisch zu betrachten (vgl. dazu Kellner 2018, 45–46). Vgl. als aktuelle Einführung zu Tagelied, Wechsel und Dialoglied die Artikel in Kellner et al. (2021).

Auch wenn jüngere Ansätze die Variabilität der historischen Lyrikausprägungen stärker zu berücksichtigen suchen,¹² lässt sich konzedieren, dass systematische Entwürfe aus mediävistischer Sicht oft dazu anregen, sie aus historischer Perspektive zu relativieren, und selten dazu, für die eigenen gattungstheoretischen Überlegungen zu operationalisieren.¹³ Das geht zuweilen mit einer generellen Skepsis daran einher, ob und inwiefern überzeitliche Lyrikbestimmungen überhaupt zielführend sind.¹⁴ Da der Verzicht auf eine epochenübergreifende Theoretisierung von Lyrik mit Blick auf die mittelalterliche Dichtung aber in letzter Konsequenz bedeuten würde, auch den übergreifenden Lyrikbegriff an sich aufzugeben, ist es m.E. geboten, die bestehenden Ansätze in einem heuristischen Sinne vermehrt um mediävistische Perspektiven zu ergänzen. Auf der einen Seite verspricht dies, einen Beitrag dazu zu leisten, auch Traditionen aus Epochen und Kulturen in lyriktheoretische Überlegungen einzubeziehen, die die systematischen Entwürfe bisher zu wenig im Blick hatten. Dadurch lässt sich eine breitere Grundlage dafür gewinnen, die Bedingungen der Möglichkeit, Lyrik epochenübergreifend zu bestimmen, besser bewerten zu können. Auf der anderen Seite sollte man sich davon aber nicht versprechen, direkt auf neue Kriterien der Bestimmung von Lyrik zu stoßen, die ihrerseits universelle Gültigkeit beanspruchen könnten. Ertragreich erscheint eine vermehrte Historisierung der Lyriktheorie zunächst insofern, als sie bestehende Vorstellungen davon, welche konkreten Eigenheiten die Poetizität lyrischer Texte konstituieren, in induktiver Herangehensweise historisch zu überprüfen und um andere Vorstellungen zu ergänzen vermag.¹⁵ Dabei sollte die Zielvorstellung nicht sein, die differierenden Ausprägungen von Lyrik zu hierarchisieren oder zu homogenisieren, sondern ein Ansatz, der ihre Heterogenität zur Basis hat. Darauf aufbauend ließen sich neue systematische Perspektiven auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede unterschiedlicher Lyriktraditionen werfen.

Aus mediävistischer Sicht bedeutet dies, zwar in vielfacher Weise auf der reichhaltigen Forschung zu den Besonderheiten der mittelhochdeutschen Lyrik aufzubauen zu können. Es bedeutet aber zugleich, einen Perspektivwechsel zu vollziehen, und zwar insofern, als aus der Alterität der mittelalterlichen Texte nicht ihre allgemeine Unvergleichbarkeit mit der Lyrik anderer Epochen geschlossen wird. Vielmehr stellt sich die Aufgabe, im Wechselspiel von literarhistorischer Kontextualisierung und literaturtheoretischer Abstrahierung induktiv gewonnene Beobachtungen zu den Eigenheiten der mittelhochdeutschen Lyrik

12 Vgl. insbesondere Müller-Zettelmann (2000); Wolf (2005); Hempfer (2014).

13 Wichtige Ausnahmen dazu bilden Ansätze, die in kritischer Auseinandersetzung auf strukturalistischen Modellen aufzubauen (vgl. dazu die Ausführungen unten unter 3.) sowie transgenerische narratologische Konzepte (vgl. dazu Bleumer und Emmelius 2011).

14 Vgl. etwa die auch in der germanistischen Mediävistik breit rezipierte Position von Warning (1997, 17–18), dass es »keine Theorie der Lyrik oder des Lyrischen [gibt]«. Warning selbst hat im selben Beitrag jedoch ausgiebig diskutiert, inwiefern sich literaturtheoretische Perspektiven der Hermeneutik, des Strukturalismus und der Dekonstruktion für die Untersuchung von Lyrik fruchtbar machen lassen.

15 Vgl. dazu auch Hempfer (2008).

in den Horizont eines systematischen Abgleichs mit anderen Erscheinungsformen von Lyrik zu stellen.¹⁶ Will man erreichen, dass moderne (europäische) Vorstellungen von Lyrik nicht unzulässig gegenüber anderen priorisiert werden, gilt es, auch die literarhistorischen Erkenntnisse zu den Eigenheiten der mittelhochdeutschen Lyrik in literaturtheoretische Überlegungen dazu einzuspeisen, welche Kriterien die Poetizität von Lyrik auszumachen vermögen.

Anknüpfen lässt sich dabei an neuere systematische Ansätze, die auch vormoderne Formen von Lyrik stärker berücksichtigen wie beispielsweise Klaus Hempfers Modell der »Performativitätsfiktion« als einer prototypisch lyrischen Äußerungsstruktur (Hempfer 2014). Hempfer stellt die Gleichzeitigkeit von Sprech- und besprochener Situation – die im schriftlichen Text Fiktion ist – in den Mittelpunkt seiner Bestimmung von Lyrik. Dabei erweist sich mit Blick auf Lyrikformen, die wesentlich auch auf den mündlichen Vortrag ausgerichtet sind, insbesondere der Fokus auf die Performativität als produktiv und differenzierbar.¹⁷ Des Weiteren lässt sich an jüngere Beiträge der mediävistischen Lyrikforschung anschließen, die sich aufbauend auf den Diskussionen zur Performanz und Performativität sowie zum Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit wieder vermehrt der Artifizialität der Texte sowie komparatistischen Perspektiven auf die europäischen Kontexte zugewendet haben. Hier spielen etwa Fragen der Form- und Klangkunst,¹⁸ der Kohärenzbildung,¹⁹ der Funktionsweise und Ästhetik von Wiederholung und Variation²⁰ oder auch diskursiver Verflechtungen von Lyrik eine Rolle, die sich lyriktheoretisch dimensionieren lassen. Auf der Basis davon sollen im Folgenden in der gebotenen Kürze drei mediävistische Perspektiven der Lyriktheorie skizziert werden, die von Beobachtungen von Eigenheiten der mittelhochdeutschen Lyrik ausgehen. Dabei kann es im Wesentlichen nur um die Andeutung von Forschungspotentialen gehen, die auf bestehenden Überlegungen aufbauen, keinerlei Vollständigkeit beanspruchen können und weiterer Differenzierung bedürften.

2.

In einem späten Korpus der mittelhochdeutschen Lyrik, den Liedern des Sangspruchdichters Michel Beheim (1420–1474/1478), finden sich Extrembeispiele dafür, worin die Kernkompetenz der mittelhochdeutschen Dichter besteht: Sie verfassen sangbare Texte, zu denen sie

¹⁶ Vgl. in diesem Sinne auch Kellner (2018, 41–42).

¹⁷ Hempfer selbst hat seinen theoretischen Ansatz – auch in Reaktion auf die Überlegungen bei Kellner (2018, 50–51) – in seinem Vortrag bei der von Beate Kellner und mir veranstalteten Tagung ›Mittelalterliche Lyrik im Kontext‹ (München 9.–11.06.2022) nochmals mit Blick auf den mündlichen Vortrag hin erweitert und neu dimensioniert. Der Beitrag soll im Sammelband zur Tagung erscheinen, vgl. Hempfer (in Vorbereitung).

¹⁸ Vgl. bspw. Köbele (2013); Haustein (2015); Stock (2016); Rudolph (2021).

¹⁹ Vgl. zuletzt den Sammelband Köbele et al. (2019).

²⁰ Vgl. in lyriktheoretischer Perspektivierung Kellner (2018, 58–67).

die Töne und Melodien zuweilen selbst komponieren, zuweilen von früheren Sängern, teils auch aus anderen Sprachräumen, übernehmen. In vielen von Beheims Liedern erweist sich diese dichterische Tätigkeit textlich auf gewissermaßen handwerklich zu nennende Verfahrensweisen komprimiert: Sie stellen Versifikationen von Prosa-Vorlagen dar (etwa Predigten, Bibelperaphrasen und weiterer wissensvermittelnder Literatur), die die Ausgangstexte passagenweise übernehmen und oft nur aus Reim- oder metrischen Gründen modifizieren.²¹ Das, was den lyrischen Text von seiner Prosa-Vorlage unterscheidet und ihn damit als Lyrik kennzeichnet, scheint mithin allein seine formale Gestalt zu sein, die ihn für den gesanglichen Vortrag und damit ein anderes Publikum verfügbar macht.

Erkennt man angesichts solcher Beispiele in der sangbaren Form das vermeintlich harte Kriterium der Poetizität mittelhochdeutscher Lyrik, haben sich lyriktheoretische Überlegungen auf die Formanalyse zu konzentrieren. Der Umstand, dass die mittelalterliche Liedkunst insgesamt von der Wiederholung und Variation vorgeprägter Aufbauelemente geprägt ist (s.u. Abschnitt 3), scheint dies überdies nahezulegen. Bereits Mitte des vergangenen Jahrhunderts wurde die mittelalterliche Lyrik deshalb als eine *poésie formelle* beschrieben, deren Eigenheiten im Bereich der sprachlich-kompositorischen Artistik zu suchen sind.²² Mit Blick auf die sozio-kulturelle Einbettung der literarischen Praxis wurde diese Position in den späteren Forschungsdiskussionen zur Performativität der Texte relativiert und demgegenüber betont, dass die literarische Rede in andere Diskurse, insbesondere höfische, eingelassen ist.²³ Während sich hierbei jedoch das Argument etabliert hat, dass die Texte nicht nur von rhetorischer Artifizialität geprägt seien, sondern auch davon, im Wechselspiel von Pragmatik und Semantik auf soziale Fragen zu rekurrieren,²⁴ haben jüngere Beiträge vermehrt für eine Verknüpfung von Formanalyse und Interpretation plädiert.²⁵ Sie haben gezeigt, inwiefern die Form- und Klangkunst der Texte selbst auch semantische Effekte zeitigt und somit dasjenige, was ihre Sangbarkeit konstituiert, gleichsam an der Verhandlung ihrer jeweiligen Thematik partizipiert.

In solchen Untersuchungen zur Semantizität der formalen Gestaltung von Lyrik liegt m.E. ein so basaler wie vielversprechender Berührungspunkt zwischen systematischer Lyriktheorie und mediävistischer Lyrikforschung, dessen Potenziale bisher nur in Ansätzen ausgelotet wurden. Während aus lyriktheoretischer Sicht zur Diskussion steht, wie der künstlerische Umgang mit der Materialität der Sprache als ein Kennzeichen von Poetizi-

21 Vgl. hierzu Wachinger (1979); Bulang (2019). Als Analysen, die dieses Verfahren an Einzeltexten Beheims exemplifizieren, erscheinen demnächst Aufsätze von Dorothea Klein (im Sammelband zur Tagung ‚Mittelalterliche Lyrik im Kontext‘, München 2022) und Stephanie Eikerling (im *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, Bd. 24).

22 Vgl. Guiette (1978 [1949]), der damit einen Paradigmenwechsel einleitete und die Alterität der mittelalterlichen Dichtung gegenüber modernen Vorstellungen von Authentizität und Originalität betonte.

23 Vgl. die Forschungsübersicht bei Egidi (2002, 15–36), sowie stellvertretend für die weiterhin breit geführte Debatte Müller (2007).

24 Vgl. stellvertretend Müller (2010 [2004], 65).

25 Vgl. als Ansätze, die Semantik der Formkunst zu untersuchen, insb. Köbele (2013), Stock (2016) sowie Rudolph (2021) und die dort aufgeführte Forschung.

tät gelten kann, lassen sich von Seiten der Mediävistik dazu insbesondere Analysen zu den Funktionen und Funktionsweisen des poetischen Umgangs mit dem Sprachklang bei- steuern. Dies liegt darin begründet, dass innerhalb der Liedkunst des Mittelalters nahezu sämtliche formkünstlerischen Elemente auch klanglicher Natur sind (von der Rhythmik über Reime und Stilfiguren bis hin zur Lautmalerei) und die mittelalterlichen Autoren ein bemerkenswert breites Spektrum an künstlerischen Verfahren in der Arbeit mit und am Sprachklang entwickelt haben. Zeigen lässt sich daran, auf welch vielfältige Weisen der Sprachklang in dem Moment, in dem er durch Mittel der Verdichtung oder des Gleichlauts darüber hinaus geht, allein die Bedeutung des Gesagten zu transportieren, gleichsam sekundäre semantische Effekte zu bewirken vermag. Sie können von der Untermalung und Unterstreichung über die Überblendung bis hin zum Unterlaufen des inhaltlich Ausgesagten reichen. Entscheidend ist, dass es sich nachgerade als Kennzeichen des Poetischen im Umgang mit dem Sprachklang beschreiben lässt, dass Ästhetik und Semantik sich vielfach interdependent verhalten.

Als prägnantes Beispiel hierfür lässt sich im Falle des Minnesangs das Wechselspiel von »Rhetorik und Erotik« (Köbele 2013) anführen. So wird etwa bei Oswald von Wolkenstein in vielen Liedern die Sinnlichkeit der Sprachklangästhetik dafür genutzt, Liebesphantasien zu assoziieren, deren literale Artikulation prekär wäre. Den Extremfall davon stellt die Verwendung von Klangrede dar (wie etwa Walthers von der Vogelweide berühmtes *tandaradei*; L 39,11), die nicht zufällig zumeist im Kontext erotischer Begegnungen auftritt und zentral auch die Funktion erfüllt, die Imagination anzuregen. Des Weiteren ist für die mittelhochdeutsche Liebeslyrik die Gleichzeitigkeit von Wohlklang und Leidartikulation charakteristisch, deren Spannung variierend semantisch produktiv wird. Darüber hinaus gehören auch Euphorisierung oder Ironisierung und Komisierung zu den Effekten, für die die Dichter den artistischen Umgang mit dem Sprachklang einsetzen.²⁶

Insgesamt stellt die mittelhochdeutsche Lyrik gleichermaßen Argument und breite Materialbasis dafür dar, zu analysieren, inwiefern Klanglichkeit als Konstituens von Poetizität fungieren kann. Wenn Heinrich Detering im *Handbuch Lyrik* aus neugermanistischer Sicht konstatiert hat, dass die »systematische Erforschung [der Semantik lyrischer Formen] erst allmählich wieder in Gang zu kommen scheint« (Detering 2016, 83), so können insbesondere in diesem Aspekt mediävistische Perspektiven vermehrt dazu beitragen. Mit Blick auf die mittelhochdeutsche Lyrik erweist sich die Beobachtung als produktiv, dass die Sangbarkeit als Bedingung des lyrischen Textes ein breites Spektrum an Möglichkeiten evoziert, den Sprachklang poetisch zu funktionalisieren. Dabei entfaltet sich die Poetizität der Texte wesentlich im Wechselspiel und in Interdependenzen zwischen Klang- und Bedeutungsstruktur. Im Falle Michel Beheims erscheint dies zuweilen auf die Effekte der Versifikation

²⁶ Vgl. ausführlicher und mit Textbeispielen meinen Versuch eines Überblicks zu »Form- und Klangkunst als Verfahren« im Minnesang: Rudolph (2021, bes. 278–293). Die oben genannten Perspektiven fehlen bezeichnenderweise bei der Überblicksdarstellung von Rudek (2016, 55–56) zu Funktionen von Klangfiguren, die auf Beispiele aus der mittelalterlichen Lyrik verzichtet.

heruntergebrochen; in Liedern etwa eines Konrads von Würzburg zeigt sich in exorbitanten Form- und Klangspielen das andere Extrem. Systematisch perspektivieren lässt es sich gleichermaßen, dass und auf welche Weise der spielerische Umgang mit der Materialität der Sprache gerade dann, wenn ihre Funktion, Bedeutung zu transportieren, überschritten wird, andere Bedeutungsdimensionen entfalten kann.

3.

Die wohl geringsten Berührungspunkte zwischen mittelhochdeutscher Lyrik und allgemeiner Lyriktheorie gibt es bisher im Bereich von geistlicher Lyrik und Sangspruchdichtung. Das liegt nicht nur daran, dass die beiden Gattungskomplexe, die zahlreiche Überschneidungen aufweisen, auch von der Mediävistik gegenüber dem Minnesang lange Zeit nachrangig behandelt wurden. Es begründet sich auch dadurch, dass die thematische Ausrichtung der Texte und ihre Fundierung in der Verhandlung ethisch-moralischer Fragen modernen Vorstellungen von Lyrik weitgehend fremd sind. Ins Gewicht fällt dabei, dass die volkssprachlichen Texte in der Diskussion von normativen Werten der höfischen Lebensorführung sowie in der Vermittlung von religiösem wie gelehrtem Wissen auf historisch spezifische Diskurse referieren und ihre Alterität noch einmal gesteigerter zu erscheinen vermag als im Falle der Liebeslyrik.²⁷ Wo Marias Beistand erbeten, die *milte* (Großzügigkeit, Freigebigkeit) als Herrschertugend gepriesen wird oder Wesen und Nutzen der *artes liberales* in Form von Allegorisierungen dargestellt werden, scheinen auf den ersten Blick kaum mehr als formale Äquivalenzen den epochenübergreifenden Vergleich mit anderen Lyriktraditionen zu plausibilisieren. Doch bietet gerade die signifikante thematische Ausrichtung der Texte weitere Optionen, die literarische Reformulierung der Inhalte auf ihre poetischen Eigenheiten hin zu befragen. Sowohl die Tatsache, dass die Texte nahezu ausnahmslos an Diskursen partizipieren, die über sie hinaus Geltung haben, als auch der Umstand, dass viele von ihnen in der Volkssprache ein Wissen vermitteln, das gelehrter und dadurch direkt oder indirekt lateinischer Provenienz ist,²⁸ ermöglichen es, die poetische Darstellung und Verhandlung der Inhalte vergleichen zu können mit ihrer Thematisierung in anderen Zusammenhängen.

Als spezifisch für die lyrischen Gattungen erweisen sich dabei zum einen Aspekte, die die Pragmatik und soziale Verortung der literarischen Praxis betreffen. Sie äußern sich etwa darin, dass die volkssprachlichen Dichter, die größtenteils Laien waren, ihre Sprechposition zu legitimieren suchen, oder auch in Strategien, religiöses und gelehrt Wissen für neue Rezeptionskreise verfügbar zu machen, indem es veranschaulicht und vermehrt auf die soziale Situierung der Rezipierenden applizierbar gemacht wird. Zum anderen vollziehen

27 Vgl. als aktuellen Überblick zur Sangspruchdichtung, die vielfach auch religiöse Thematiken verhandelt, Klein et al. (2019).

28 Vgl. mit Blick auf den Sangspruch einführend Bulang und Knapp (2019).

die Texte in der variierenden sprachlichen Darstellung der vorgeprägten Inhalte vielfach auch eine variierende inhaltliche Perspektivierung der Gegenstände, die im selben Maße Anteil an ihrer Poetizität haben kann. So greifen sie nicht nur auf höfische, religiöse und gelehrte Diskurse zurück, indem sie sich bei ihnen ›bedienen‹, sondern sie prägen ihre volkssprachliche Verhandlung innerhalb der sozialen Kontexte, in denen sie produziert und rezipiert werden, mit ihren eigenen Mitteln gleichsam mit. Geistliche Lyrik, Sangspruchdichtung, aber auch der Minnesang rekurrieren nicht nur je unterschiedlich auf gesellschaftliche, theologische und epistemische Fragen ihrer Zeit, sie partizipieren auch an ihrer Diskussion.²⁹

Kennzeichen der mittelhochdeutschen Lyrik ist aus dieser Perspektive folglich nicht, dass ihre Eigenheiten sich von ihren Gegenständen abstrahieren lassen – was gemäß der subjektivitätstheoretischen Ansicht, beim »eigentliche[n] Gehalt« von Lyrik käme es »nicht auf den näheren Gegenstand an[]« (Hegel 2000 [1838], 175), als Vorstellung von Lyrik weiterhin wirkmächtig ist. Vielmehr lassen sich ihre Eigenschaften auch darin aufzeigen, auf welche Weise und mit welchen Mitteln die Texte an der Darstellung und Verhandlung der Gegenstände teilhaben. Das gilt in hohem Maße für die Diskussion höfischer Werte wie der *triuwe* (Treue, Verlässlichkeit), *mâze* (Einhalten des rechten Maßes, Besonnenheit) oder *milte*, wenn etwa sprachliche Mittel der Ästhetisierung ihrer inhaltlichen Nobilitierung zu arbeiten.³⁰ Es gilt in spezifischerer Weise auch, wenn ein Sangspruchdichter wie Heinrich von Mügeln etwa die Geltung von Tugend anhand von Naturmetaphorik zur Darstellung bringt, dabei naturphilosophische Vorstellungen aus gelehrt Diskursen einbezieht und dadurch rhetorische Strategien einer ›Naturalisierung‹ ethischer Vortrefflichkeit verfolgt.³¹ Und es gilt vielfach, wenn die Texte religiöse Inhalte thematisieren. Verfahren der Überhöhung und Erotisierung der Gottesmutter Maria anhand der Verschränkung unterschiedlicher Bildfelder und Diskurstraditionen,³² allegorische Darstellungen theologischer Grundfragen oder die Aufforderung zu Reue und Buße anhand von Topoi der weltlichen Lyrik (etwa im ›geistlichen Tagelied‹)³³ sind nur einige Beispiele unter vielen.

Insofern damit gleichsam allgemeine Eigenschaften von Literatur und Literarizität angeprochen sind, die auch mittelalterliche Erzähltexte oder mystische Prosa zu kennzeichnen vermögen, ist aus lyriktheoretischer Perspektive die Fragestellung von Interesse, ob und inwiefern poetische Formen der Diskurspartizipation Spezifika aufweisen, die sich wiederum als Konstituenten ihrer Poetizität beschreiben lassen. Sucht man dies systematisch zu perspektivieren, gilt es, konkret zu untersuchen, welche Relationen sich – im Sinne des

29 Vgl. in diesem Sinne mit Blick auf das Konzept der ›höfischen Liebe‹ (Egidi 2002, 31), die betont, dass diese »nicht als feste Größe *ante rem* zu begreifen« ist, sondern »in ihren spezifischen Sinnakzentuierungen vielmehr in den Einzeltexten jeweils neu entworfen« wird.

30 Vgl. zu ›Ethik und Pragmatik für den Adel‹ als thematischen Kern der Sangspruchdichtung Klein (2019).

31 Vgl. Rudolph und Urban (2022, 59–61) zum Beispiel von Mügelns Spruchstrophe 378.

32 Vgl. dazu etwa Kellner (2022).

33 Vgl. grundlegend dazu Schnyder (2004).

Wechselspiels von Rhetorik, Semantik und Pragmatik – zwischen den sprachlichen wie formalen Charakteristika der Lyrik und den diskursiven Eigenheiten in der Darstellung und Verhandlung ihrer Gegenstände beobachten lassen. Ausgehen ließe sich von der Hypothese, dass die Spezifika poetischer Rede gleichsam eigene Möglichkeiten implizieren, zur Diskussion sozialer, religiöser und epistemischer Fragen beizutragen und diese somit nicht nur rhetorisch, sondern auch inhaltlich auf eine Weise mitzugestalten, die sich von anderen Sprachformen unterscheidet.

Geht man in diesem Sinne davon aus, dass es Kennzeichen poetischer Rede sein kann, anders über übergreifende Diskursgegenstände sprechen und sie dementsprechend anders perspektivieren zu können, erweisen sich auch die lyriktheoretisch bisher vernachlässigten Gattungen der geistlichen Lyrik und der Sangspruchdichtung nicht trotz, sondern wegen ihrer spezifischen thematischen Ausrichtungen als vielversprechende Untersuchungsgegenstände. Auf welche Weise darin gesellschaftliche Werte verhandelt, religiöses und gelehrtes Wissen vermittelt wird, lässt sich lyriktheoretisch auf die Frage beziehen, was etwaige poetische Modi der Diskurspartizipation zu konstituieren vermag. Aufbauend darauf dürfte sich auch ein Abgleich mit anderen Lyriktraditionen als ertragreich erweisen, die ebenfalls ein hohes Maß an Diskursivität kennzeichnet. In komparatistischer Perspektive lassen sich hierbei nicht zuletzt Formen der Gegenwartsliteratur in den Blick nehmen, für die die Autorin Monika Rinck in ihren Göttinger Poetikvorlesungen die gewitzte Formel vom »Lyrikband als Sachbuch« geprägt hat (Rinck 2019, 22).³⁴

4.

Nicht unerwähnt bleiben darf, dass die in der Mediävistik allgemein breite Rezeption, Adaption und Weiterentwicklung literaturtheoretischer Modelle aus dem Strukturalismus auch in der Lyrik-Forschung bis in jüngere Beiträge hinein Impulse erfährt. Sie ist insbesondere bei konzeptionellen Überlegungen zum Minnesang weiterhin von Relevanz.³⁵ Aufgebaut wird dabei hauptsächlich auf der basaln Beobachtung, dass in der Lyrik der paradigmatischen Ebene der Texte gesteigerte Bedeutung zukommt.³⁶ In grundlegend erweiterter Perspektive als im Strukturalismus selbst, wo bekanntlich vor allem formale Aufbauprinzipien in textimmanenter Hinsicht im Fokus standen,³⁷ sind es vorwiegend zwei Kennzeichen der mittelhochdeutschen Lyrik, die Anlass dazu geben. Erstens sind die Lieder, wie

³⁴ Dieser komparatistischen Perspektive gehe ich in einem Forschungsvorhaben am »Jungen Kolleg« der Bayerischen Akademie der Wissenschaften nach, das den Titel *Lyrik und Diskurs. Bausteine zu einer epochenübergreifenden Lyriktheorie* trägt.

³⁵ Vgl. wegweisend Warning (1997) sowie zuletzt etwa Kellner (2018, 58–67).

³⁶ Vgl. aufbauend auf der von Ferdinand de Saussure 2001 [1916] und Roman Jakobson 1979 [1960] geprägten Begrifflichkeit insb. Lotman (1972).

³⁷ Vgl. Lotman (1972, 158–286).

erwähnt, auch text- und autorübergreifend wesentlich von der variierenden Wiederholung vorgeprägter Aufbauelemente geprägt. Sie entfalten ihre Eigenheiten innerhalb einer Kunst der Variation und weichen darin auch konstitutiv von modernen Originalitätserwartungen an literarische Texte ab.³⁸ Dies kann von der Lexik, Topik und Rhetorik über die inhaltliche Konzeption der Minne bis hin zur Art und Weise, am Diskurs über höfische Werte zu partizipieren, sämtliche Ebenen der Texte betreffen. Zweitens liegen die Lieder, sofern sie nicht unikal tradiert sind, in der handschriftlichen Überlieferung häufig in unterschiedlichen Versionen vor. Diese weichen in Strophenanzahl und -reihenfolge, aber auch im Wortbestand voneinander ab. Während die ältere Forschung diese Varianz auf eine mangelhafte Tradierung zurückführte und philologisch darum bemüht war, vermeintliche Originale zu rekonstruieren, geht man heute davon aus, dass unterschiedliche Versionen auch als Fassungen eigenen Rechts in Vortrag wie Überlieferung koexistieren dürfen.³⁹ Dies gilt nicht nur, weil die Tradierung selbst dies nahelegt, sondern auch, weil die in sich syntaktisch stets geschlossenen Strophen als semantische Einheiten vielfach variabel kombinierbar sind. Da »man häufig argumentativ eher locker gefügte Strophenverbünde vorliegen hat und nicht einen stringent linearen Fortgang der Argumentation« (Kellner 2018, 63), machen die unterschiedlichen Fassungen eines Textes variierende Sinnzusammenhänge kenntlich, die oft gleichwertig betrachtet und analysiert werden können.⁴⁰

Beide Aspekte, das Verfahren der variierenden Wiederholung und die Varianz der Texte, bedingen einander wechselseitig. Sie lassen die Variation und kombinatorische Verknüpfung konventionalisierter Aufbauelemente, die sich auf der Basis von Äquivalenzprinzipien vollzieht, als ein charakteristisches Merkmal der mittelhochdeutschen Liebeslyrik erscheinen – und dies im Unterschied zu Texten, die demgegenüber eher Geschlossenheit, Linearität und Kontiguität kennzeichnen. Zu ihrer Analyse kann, wie die Forschung vielfach demonstriert hat, produktiv an das strukturalistische Konzept der Paradigmatik angeschlossen werden, sofern man es mit Blick auf die Semantik und Pragmatik der Texte, die im Strukturalismus vernachlässigt sind, erweitert.⁴¹ Zeigen lässt sich dann, dass mit Blick auf die ›Iterativität‹ der Texte literarische Verfahrensweisen und pragmatische Anforderungen interagieren.⁴²

Entscheidend für den hiesigen Zusammenhang ist indes, dass die historische Spezifizierung dieses allgemeinen literaturtheoretischen Modells Eigenheiten des Minnesangs als Variationskunst beschreibbar macht, die auch als Ausweis dafür dienen, inwiefern sich

38 Vgl. zur Begrifflichkeit vom Minnesang als ›Variationskunst‹ Rudolph (2018, bes. 35–67).

39 Vgl. zusammenfassend Eikelmann und Pachurka (2021).

40 Auch die Möglichkeit, im Nachhinein weitere Strophen zu ergänzen, wie dies etwa in der spätmittelalterlichen Überlieferung des Dichters Neidhart zu beobachten ist (vgl. dazu Bennewitz 2018), basiert auf dieser Eigenheit der Texte.

41 Vgl. dazu nochmals insb. Warning (1997); Kellner (2018, 58–67).

42 Vgl. grundlegend bereits Warning (1997 [1979]).

mittelalterliche Lyrik von modernen Lyrikausprägungen unterscheidet.⁴³ So sehr dies in berechtigter Weise ihre Alterität in den Blickpunkt rückt, so sehr gilt es aus lyrikgeschichtlicher wie -theoretischer Sicht ebenso zu betonen, dass auch Lyrikformen anderer Epochen und Traditionen hochgradig durch Paradigmatik gekennzeichnet sind. Denken lässt sich an Extremfälle wie Litaneien oder moderne Listengedichte – etwa Inger Christensens berühmtes *alfabet* (1981) –,⁴⁴ aber auch an die Kombinatorik im Umgang mit einem topischen Motivbestand, wie sie in den altgriechischen Anacreonten sowie ihrer Rezeption begegnet.⁴⁵ Lyriktheoretisch könnte es sich als vielversprechend erweisen, die Erkenntnisse zur Paradigmatik der mittelhochdeutschen Lyrik systematisch abzuleiten mit Beobachtungen zu Verfahren der Wiederholung und Variation in Lyrikformen wie diesen. In ihnen scheint konzeptuell je variiert auf die Spitze getrieben, was auf mikrostruktureller Ebene allgemein als ein charakteristisches Element von Lyrik gelten kann. Dabei dürfte sich angesichts der je unterschiedlichen Funktionsweisen und Funktionalisierungen von Wiederholungsmustern genauer untersuchen lassen, inwiefern Lyrik im spielerischen Umgang mit Wiederholung vielfach gerade Abweichungen und Varianten im Zuge des Wiederholens einzelner Aufbauelemente produktiv macht.⁴⁶

Die angedeuteten Perspektiven sind notwendigerweise unvollständig geblieben und wären weiter auszuarbeiten. Anliegen war es mir in erster Linie zu zeigen, dass ein stärkerer Einbezug mittelalterlicher Texte in lyriktheoretische Überlegungen produktiv zur historischen Differenzierung des Lyrikbegriffs beitragen kann und die Analyse, was die Poetizität unterschiedlicher Ausprägungen von Lyrik konstituieren kann, zu bereichern vermag. Ebenso scheint es mir auf mediävistischer Seite angebracht, die Alterität der Texte nicht als Hindernis für epochenübergreifende Fragestellungen zu begreifen, sondern im Gegenteil als Grundlage dafür, und sich vermehrt an lyriktheoretischen Diskussionen zu beteiligen.

43 Auch hierin schließt die Forschung immer wieder produktiv an strukturalistische Überlegungen an. So hat Jurij M. Lotman Poetiken, für die die Wiederholung konstitutiven Charakter hat, als einer »Ästhetik der Identität« verpflichtet beschrieben, für die er explizit »die mittelalterliche Kunst« als Beispiel anführt (Lotman 1972, 412–413). Vgl. anknüpfend daran in der mediävistischen Lyrik-Forschung insb. Eikelmann (1988, 13–15); Egidi (2002, 28–29).

44 Vgl. dazu etwa Cotten (2008); Rakusa (2016).

45 Vgl. zu den *Carmina Anacreonta* den Sammelband Baumbach und Dümmler (2014).

46 In diese Richtung geht auch der Vorschlag von Kellner (2018, 62–63), gegenüber dem statischen Wiederholungsbegriff des Strukturalismus poststrukturalistische Ansätze fruchtbar zu machen, die Wiederholung dynamischer verstehen.

Literatur

- Baumbach, Manuel, und Nicola Dümmer (Hg.).** *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea.* Berlin u.a.: de Gruyter, 2014.
- Becker, Anja, und Jan Mohr.** »Alterität. Geschichte und Perspektiven eines Konzepts. Eine Einleitung«. *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren.* Hg. Anja Becker und Jan Mohr. Berlin u.a.: de Gruyter, 2012. 1–58.
- Bennewitz, Ingrid.** »Die Überlieferung der Neidhart-Lieder«. *Neidhart und Neidhart-Lieder. Ein Handbuch.* Hg. Margarethe Springreth und Franz Viktor Spechtler. Berlin u.a.: de Gruyter, 2018. 55–60.
- Bleumer, Hartmut, und Caroline Emmelius (Hg.).** *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur.* Berlin u.a.: de Gruyter, 2011.
- Bulang, Tobias.** »Michel Beheim«. *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch.* Hg. Dorothea Klein, Jens Haustein und Horst Brunner. Berlin u.a.: de Gruyter, 2019. 448–455.
- Bulang, Tobias, und Sophie Knapp.** »Artes und Wissen«. *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch.* Hg. Dorothea Klein, Jens Haustein und Horst Brunner. Berlin u.a.: de Gruyter, 2019. 250–259.
- Burdorf, Dieter.** *Einführung in die Gedichtanalyse [1995].* 3., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Contzen, Eva von, und Florian Kragl (Hg.).** *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum.* Berlin u.a.: de Gruyter, 2018.
- Cotten, Ann.** *Nach der Welt. Die Listen der konkreten Poesie und ihre Folgen.* Wien: Clever, 2008.
- Detering, Heinrich.** »Rhetorik und Semantik lyrischer Formen«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte.* 2., erweiterte Aufl. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2016. 73–84.
- Egidi, Margreth.** *Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob.* Heidelberg: Winter, 2002.
- Eikelmann, Manfred.** *Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300.* Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Eikelmann, Manfred, und Daniel Pachurka.** »Varianz«. In: *Handbuch Minnesang.* Hg. Beate Kellner, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph. Berlin u.a.: de Gruyter, 2021. 55–65.
- Goethe, Johann Wolfgang von.** *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.* Bd. I/3.1. *West-Östlicher Divan.* Hg. Hendrik Birus. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1994.
- Grubmüller, Klaus.** »Ich als Rolle. ›Subjektivität‹ als höfische Kategorie im Minnesang?«. *Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3.–5. November 1983).* Hg. Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller. Düsseldorf: Droste, 1986. 387–406.
- Guiette, Robert.** »D'une poésie formelle en France au Moyen Age [1949]. *Forme et seneffiance. Etudes médiévales receuillies.* Hg. Jean Dufournet, Marcel de Gréve und Herman Braet. Genf: Droz, 1978. 9–32.
- Haferland, Harald, und Matthias Meyer (Hg.).** *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven.* Berlin u.a.: de Gruyter, 2010.
- Haustein, Jens.** »Grenzgänger. Formexperimente in der Sangspruchdichtung des Marner, Konrads von Würzburg und Frauenlob«. *Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013.* Hg. Gert Hübner und Dorothea Klein. Hildesheim: Weidmann, 2015. 249–262.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.** »Die lyrische Poesie [1838]. *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart.* Hg. Ludwig Völker. 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Aufl. Stuttgart: Reclam, 2000. 171–180.
- Hempfer, Klaus W.** »Überlegungen zur historischen Begründung einer systematischen Lyriktheorie«. *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags.* Hg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner, 2008. 33–60.
- Hempfer, Klaus W.** *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie.* Stuttgart: Steiner, 2014.
- Hempfer, Klaus W. [Vortrag].** *Mittelalterliche Lyrik im Kontext.* Hg. Beate Kellner und Alexander Rudolph. Berlin u.a.: de Gruyter (in Vorbereitung).
- Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner (Hg.).** *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin u.a.: de Gruyter, 2019.
- Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner (Hg.).** *Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen.* Berlin u.a.: de Gruyter, 2021.
- Jakobson, Roman.** »Linguistik und Poetik [1960]. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971.* Hg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979. 83–121.

- Kellner, Beate. *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.
- Kellner, Beate, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph (Hg.). *Handbuch Minnesang*. Berlin u.a.: de Gruyter, 2021.
- Kellner, Beate. »Frauenlobs Marienleich. Erosierung – Kosmisierung – Vergöttlichung der Mariengestalt«. In: *Alanus ab Insulis und das europäische Mittelalter*. Hg. Frank Bezner und Beate Kellner. Paderborn: Brill Fink, 2022. 217–269.
- Klein, Dorothea, Jens Haustein und Horst Brunner (Hg.). *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin u.a.: de Gruyter, 2019.
- Klein, Dorothea. »Ethik und Pragmatik für den Adel. *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch*. Hg. Dorothea Klein, Jens Haustein und Horst Brunner. Berlin u.a.: de Gruyter, 2019. 224–239.
- Köbele, Susanne. »Rhetorik und Erotik. Minnesang als ›süßer Klang‹«. *Poetica* 45 (2013): 299–331.
- Köbele, Susanne, Eva Locher, Andrea Möckli und Lena Oetjens (Hg.). *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Heidelberg: Winter, 2019.
- Kraß, Andreas, und Matthias Standke (Hg.). *Geistliche Liederdichter zwischen Liturgie und Volkssprache. Übertragungen, Bearbeitungen, Neuschöpfungen in Mittelalter und früher Neuzeit*. Berlin u.a.: de Gruyter, 2020.
- Kuhn, Hugo. »Minnesang als Aufführungsform« [1968]. *Kleine Schriften*. Bd. 2: *Text und Theorie*. Stuttgart: Metzler, 1969. 182–190.
- Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989]. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Aufl. München: Fink, 1972.
- Müller, Jan-Dirk (Hg.). »Aufführung und ›Schrift‹ in Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Symposion 1994. Stuttgart u.a.: Metzler, 1996.
- Müller, Jan-Dirk. »Gebrauchszusammenhang und ästhetische Dimension mittelalterlicher Texte. Nebst Überlegungen zu Walther's *Lindenlied* (L 39,11)«. *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*. Hg. Manuel Braun und Christopher Young. Berlin u.a.: de Gruyter, 2007. 281–305.
- Müller, Jan-Dirk. »Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs. Zum Verhältnis von Liedkunst und Lebenskunst« [2004]. *Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien*. Berlin u.a.: de Gruyter, 2010. 65–81.
- Müller-Zettelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter, 2000.
- Rakusa, Ilma. *Listen, Litaneien, Loops. Zwischen poetischer Anrufung und Inventur*. München: Lyrik Kabinett, 2016.
- Reichlin, Susanne. »Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs«. *Handbuch Minnesang*. Hg. Beate Kellner, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph. Berlin u.a.: de Gruyter, 2021. 233–256.
- Rinck, Monika. *Wirksame Fiktionen*. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Rudek, Christof. »Rhetorische Lyrikanalyse: Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2., erweiterte Aufl. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2016. 49–59.
- Rudolph, Alexander. *Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge*. Berlin u.a.: de Gruyter, 2018.
- Rudolph, Alexander. »Form- und Klangkunst«. *Handbuch Minnesang*. Hg. Beate Kellner, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph. Berlin u.a.: de Gruyter, 2021. 277–295.
- Rudolph, Alexander, und Alexandra Urban. »Blüten der Überbietung. Zur Poetik und Naturbildlichkeit der Liebeslieder Heinrichs von Mügeln, am Beispiel der Lieber 1–3 (XVI, 384–392)«. In: *Poetica* 53 (2022): 29–77.
- Runow, Holger. »Vergessene Lyrik? Zur Wahrnehmung der ›zweiten‹ lyrischen Gattung des deutschen Mittelalters«. *Vergessene Texte des Mittelalters*. Hg. Nathanael Busch und Björn Reich. Stuttgart: Hirzel, 2014. 267–281, 294–296.
- Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* [1916]. Hg. Charles Bally und Albert Sechehaye. 3. Aufl. Berlin u.a.: de Gruyter, 2001.
- Schnyder, André. *Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Textsammlung, Kommentar und Umrisse einer Gattungsgeschichte*. Tübingen u.a.: Francke, 2004.
- Staiger, Emil. »Lyrischer Stil« [1952]. *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. Ludwig Völker. 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Aufl. Stuttgart: Reclam, 2000. 351–357.
- Stock, Markus. »Triōs, triēn, trisō. Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen«. *PBB* 138 (2016): 365–389.
- Wachinger, Burghart. »Michel Beheim. Prosabuchquellen – Liedvortrag – Buchüberlieferung«. *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978*. Hg. Volker Honemann, Kurt Ruh, Bernhard Schnell und Werner Wegstein. Tübingen: Niemeyer, 1979. 37–75.

Warning, Rainer. »Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Troubadours« [1979]. *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Troubadours zum Surrealismus*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1997. 45–84.

Warning, Rainer. »Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten«. *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Troubadours zum Surrealismus*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1997. 9–43.

Wolf, Werner. »The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation«. *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Hg. Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik. Amsterdam u.a.: Rodopi, 2005. 21–56.

Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Autor

Dr. Alexander Rudolph

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, alexander.rudolph@lmu.de

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](#)). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

Monika Schmitz-Emans

Skulpturgedichte

Abstract

Since the 1960s, sculpture poems have emerged above all in the environment of concrete poetry, accompanied by theoretical reflections that open up important perspectives for interpreting and exploring them. The linguistic, written, spatial and kinetic dimensions of the poem, together with the materiality and architecture of the sculptural form, as well as its implicit semantics and its symbolic or metaphorical valeurs, appear as constitutive dimensions of sculptural-poetic design. Based on these aspects of the Concrete Sculpture Poem, other examples of sculptural poetry can also be examined: e.g. poems in the form of book sculptures, poems that appear sculptural, sculpturally materialised letters and inscription poems involving constitutive sculpturality.

An outline of the phenomena and research field relating to sculpture poems is given in this article on the basis of four examples. Of these, two belong to Concrete Poetry; core concepts of Concrete Poetics, such as the »one word poem«, play a constitutive role in them and they both have programmatic significance within the oeuvre of their creators (Ian Hamilton Finlay, Heinz Gappmair). The two other examples (Margaret Kaufman/Claire de Vliet, Michel Butor/Pierre Leloup) are also sculpturally designed poems, albeit under different aesthetic auspices, and they both have a programmatic significance within the oeuvre to which they belong. These examples will be used to outline the theoretical questions and interpretative perspectives that sculpture poems open up.

1. Ästhetisch-poetologische Konzepte, Beispiele und Deutungsperspektiven

Das Zusammenspiel literarisch-künstlerischer Arbeit und theoretischer Reflexion im Bereich der Konkreten Poesie eröffnet ergiebige Deutungsperspektiven für skulpturale Gedichte. Im Folgenden sei vorgeschlagen, diese Perspektiven auch als methodische Zugänge zu anderen, nicht-konkreten Skulpturgedichten zu nutzen. Im Sinn dieses Vorschlags zunächst einige Beispiele.

1.1 Eine skulpturale Gedichtlandschaft: Ian Hamilton Finlay: *wave rock* (1966)

Ian Hamilton Finlay hat oft Gedichte aus einzelnen oder wenigen Vokabeln verfasst. Dass er solche Gebilde explizit als »poems« versteht und theoretisch reflektiert, trägt profilierend

zum Gedichtverständnis der neueren Avantgarden bei.¹ Ein solches ›poem‹ Finlays basiert auf den Vokabeln ›rock‹ und ›wave‹. Diese Wörter bilden dabei, jeweils mehrfach wiederholt, einen Flächentext, dessen Umriss an eine Landschaft mit Felsen und Wellen erinnert. Die Wortlandschaft ist einer transparenten Trägermaterie (einer dicken Glasplatte) eingeschrieben; diese steckt aufrecht in einer hölzernen Halterung.² Dass man die Glasplatte als dreidimensional und räumlich positioniert wahrnimmt, verleiht dem Gebilde insgesamt eine spatiole Dimension; die Räumlichkeit des Schriftträgers bestimmt den Seh- und Leseprozess mit.

Finlays *wave rock*-Poem, in der beschriebenen Gestalt Bestandteil der Scottish Arts Council collection, existiert in mehreren differenten, vom Künstler selbst geschaffenen Materialisierungen – so auch in einer, bei der hinter der transparenten Schriftträger-Platte das Photo einer Landschaft zu sehen ist.³ Indem man durch das Glasobjekt hindurch auf diese Landschaft schaut, entsteht eine Doppellandschaft aus Bild und Text. Eine weitere Materialisierungsform desselben Textes besteht in einem Buch, das die Formation aus den sich wiederholenden Vokabeln ›wave‹ und ›rock‹ gedruckt auf papiernen Seiten zeigt; hier ist es die Räumlichkeit des Buchs, die als Bestandteil des Poems einkalkuliert ist. Aufgeschlagen erinnern die Doppelseiten in ihrer leichten Wellung an die vom Wort ›wave‹ aufgerufene Vorstellung, die mit dem Einband als stabilem ›rock‹ kontrastiert (Finlay 1969a).⁴ Die Skulpturalität des Poems ist also auch hier als konstitutiv zu verstehen. Daneben existiert ein ganzer Komplex von Arbeiten Finlays, mit denen die genannten Werke verwandt sind: differente Arrangements der beiden Basisvokabeln, skulpturale und graphische Variationen über das Doppelmotiv von Wellen und Felsen – bis hin zum Logo für eine Welle, einem Einzelzeichen, das als kondensierter Gedichttext in mehrfachen Materialisierungen gestaltet wurde.⁵

Mit Blick auf Finlays Gesamtwerk erscheint sein *wave rock*-Poem programmatisch: Basierend auf wenigen Vokabeln wird Text zur Landschaft, Landschaft zum Objekt der Lektüre. Diese Leitidee verbindet Finlays Poeme mit seinen Gartenarrangements; Brücken zwischen den vordergründig differenten Genres und Formaten bilden das Konzept der Skulpturalität und das der Schriftlichkeit.⁶

1 Interessante Beiträge zum Thema ›one word poem‹ finden sich in Jandl und Finlay (2016). Vgl. dazu auch Braun Online.

2 Größe Glasplatte: 22,80 x 47,50 x 0,50 cm; Größe Halterung: 4,00 x 47,80 x 5,10 cm; Daten und Abbildung in Wave Rock (1966a). Eine Version mit zwei Basiselementen ist abgebildet in Wave Rock (1966b).

3 Vgl. Abbildung in Comment Online: Auch hier steht die Glasplatte in einer Halterung. Das dahinter sichtbare Photo wirkt, insofern kein Rahmen sichtbar ist, wie eine Landschaft. Vgl. auch die Version als ›Printed sheet, 19 x 9½ inches, folded in half, zunächst veröffentlicht in Aspen 7 (Finlay 1969b). Eine andere Textversion besteht aus einer diagonalen Reihe der (einander dabei teils überlagerten) Wörter ›wave‹ und ›rock‹: <https://i.pinimg.com/originals/c1/2b/40/c12b408652a8fc04601d95987479647c.jpg> (letzter Zugriff: 25.3.2022).

4 Maße: 5,5 x 9cm, 17 S. Abbildung in Moeglin-Delcroix ([1997] 2012), 73.

5 Für Abbildung siehe: <https://www.abebooks.com/Wave-Finlay-Ian-Hamilton-Wild-Hawthorn/30715935925/bd> (letzter Zugriff: 17.1.2023).

6 Zur Kohärenz von Finlays Werk vgl. u.a. Zdenek und Simig (1996).

1.2 Architekturelle Poeme: Heinz Gappmayr: Fünf kleine Papierskulpturen (1962)

1962 schafft Heinz Gappmayr fünf kleine Papierskulpturen in der Form einfacher geometrischer Körper: drei Quader, einen Würfel, eine Pyramide. Die Seitenflächen sind, wenn auch in verschiedener Dichte, beschriftet (vgl. Gappmayr 2022 [1962]). Sie zeigen Buchstaben teils verstreut, teils in horizontalen und vertikalen Reihen. Buchstabengruppen lassen sich als Bestandteile von Wörtern lesen (›ist‹, ›weil‹, ›sichtbar‹), teils unter Einbeziehung von Leerräumen oder in nichtlinearen Reihungen.⁷ Wie Finlay arbeitet auch Gappmayr vielfach mit einzelnen Wörtern; er zeigt sie dabei gern in einem Zustand der Dispersion über eine Textfläche. Die Vokabel ›sichtbar‹ bildet den Nukleus verschiedener Arbeiten Gappmayrs, sei es als Schriftzug im Freien⁸ oder als Buchstabenspender für konkrete Texte auf Papier.⁹ In flächigen wie skulpturalen Materialisierungsformen verleiht die Verwendung gerade dieses Wortes der jeweiligen Arbeit einen selbstreferentiellen Zug. Zu betonen, dass da jeweils etwas sichtbar wird, lenkt die Aufmerksamkeit auf das (variable!) ›Wie‹ der Sichtbarkeit – und mit Blick auf die Buchstaben auf die Frage, wie sich Sichtbarkeit und Lesbarkeit zueinander verhalten. Gerade Skulpturen als Gebilde, die von verschiedenen Seiten, aber nicht von allen gleichzeitig, betrachtet werden können, lösen zudem die Frage nach der Relation zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem aus – eine Frage, die bei Gappmayr in anders akzentuierter Form aber auch durch die Verstreuung und unkonventionelle Positionierung der Buchstaben auf den Objektflächen virulent wird. Insofern Skulpturen in besonderem Maße dadurch bestimmt sind, dass sie eine Vielheit von Betrachtungsperspektiven nahelegen, lassen sie die Auseinandersetzung mit Sichtbarkeit hier als perspektivenabhängig erscheinen. Die Texte (Buchstabenformationen) aus dem skulpturalen Arrangement herauszulösen, wäre grundsätzlich vorstellbar (etwa durch Zerschneiden) – aber das Ergebnis wäre eine andere Sichtbarkeit und insofern ein anderes Gedicht.

Von Gappmayrs kleinen Gedichtskulpturen ausgehend erschließen sich zentrale Aspekte und Verfahrensweisen seines poetischen Schaffens: die Arbeit an konkretistisch aufgefasstem und präsentiertem Wortmaterial, aber auch das Interesse an der Konkretion von Sprachlichem, hier in dreidimensionaler Gestalt. Auf eigene Weise bekräftigen die fünf Poeme in Form geometrischer Körper auch die Bindung der Konkreten Visualpoesie an ältere visualpoetische Spielformen. Gedichte in Kubus- oder Pyramidenform sind auch hier bereits gestaltet, respektive durch Flächen repräsentiert worden (vgl. Adler und Ernst 1990, 44–53 und passim).

7 Vgl. auch die Objektbeschreibung von Christoph Benjamin Schulz in Gappmayr (2022 [1962]).

8 Vgl. Abbildung in Holler-Schuster Online und unter: <https://c1.vgtstatic.com/thumb/2/3/237553-v1-xl/noch-nicht-sichtbar-nicht-mehr-sichtbar-by-heinz-gappmayr.jpg> (letzter Zugriff: 26.3.2022).

9 Aus den Buchstaben von ›sichtbar‹ hat Gappmayr ein in Gomringers Anthologie *konkrete poesie* (Stuttgart 1972) aufgenommenes Gedicht gebildet, vgl. dort 44; ferner auch 42 und 43.

1.3 Ein Klagegedicht als Papierskulptur: Margaret Kaufman (Text, 1988) und Claire Van Vliet (Papiergestaltung, 1993): *Aunt Sallie's Lament*

Margaret Kaufmans Gedicht *Aunt Sallie's Lament* artikuliert die Klage einer alten Frau, die in einem lyrischen Monolog auf ihr Leben zurückschaut, das sie mit der Anfertigung von Quilts verbracht hat. Dieser Typus einer aus Stoffstücken zusammengenähten Textilie erscheint dabei als Metapher des Verbindens von heterogenen Lebensmomenten; die Nahtstellen bleiben sichtbar – auch im Gedicht. Nach einer unerfüllten Liebe in der Jugend hat Sallie das Glück immer nur bei anderen beobachten können und ihre eigenen Enttäuschungen in ihre vielen Quilts eingenäht (»More tears than stitches in them«). Ist die Arbeit des Quiltens bereits in Kaufmans Gedicht ein Sinnbild der Erinnerungsarbeit und des daraus entstehenden Textes, so bestimmt das Quilt-Motiv Claire Van Vliets buchkünstlerische Materialisierung des Gedichts auf besondere Weise. Kaufmans Gedicht erhält eine skulpturale Gestalt, die an ein Buch erinnert: Eine Konstruktion aus dünner Pappe lässt sich auseinanderfalten; in zusammengefaltetem Zustand passt sie in zwei übereinandersteckbare Schuber, die mit zum Werk gehören. Steht die Mehrfarbigkeit des äußeren Schubers für Sallies bunte Quiltproduktion, so umschließt der schwarze, innere Schuber als eine Black Box die in ihm enthaltene Erzählung Sallies – bevor sich diese dann entfaltet, ähnlich einem Leporello. Bunte Pappen bilden die Seiten des Buchobjekts und tragen den weiß und in verschiedenen Ausrichtungen gesetzten Text. Die Seitenflächen werden im Durchgang durch das Faltbuch (also von außen nach innen) sukzessive kleiner, ihre Formen sind aus Dreiecken und Rechtecken gebildet – entsprechend der Formensprache der Quilts.

Aunt Sallies lyrischer Monolog wird bei der Lektüre performativ umgesetzt, nicht durch Rezitation, sondern durch Gesten, begonnen beim Herausziehen der Papierskulptur aus den Schubern und dann durch ihre Entfaltungsphasen hindurch. Sinnbild von Sallies defizitärem Leben ist die Grundfigur der Pappkonstruktion: ein Quadrat mit fehlender Ecke. Sie bestimmt die Gestalt des äußeren Schubers (dem eine Ecke fehlt) und wiederholt sich im Innern des Objekts in allerlei Variationen. Sinnbildlich erscheint auch der Umstand, dass sich die Größen der Seitenflächen nach innen hin immer weiter reduzieren – abgestimmt auf eine Frau, die sich selbst nach und nach immer kleiner gemacht hat, ihr Leben in Quilts verwandelte, sich in eine Umhüllung zurückzog.

Van Vliet, Gründerin der Janus Press, hat ein reichhaltiges und facettenreiches buchkünstlerisches Oeuvre geschaffen. *Aunt Sallie's Lament* ist dafür in mehr als einer Hinsicht repräsentativ: Durch die Nutzung der Grundarchitektur eines Buchs (hier: mit Schuber) als Inszenierungsmedium, durch die Verknüpfung von Text- und Bildelementen zu einem stimmigen Ganzen und durch die Verwendung von Formen, Farben, typographischen Mitteln und Materialien, die neben dem Text ebenfalls etwas zu »sagen« haben. Van Vliet gestaltet viele in diesem Sinn »sprechende Bücher«, und sie demonstriert insbesondere in ihrer Auseinandersetzung mit poetischen Texten wie dem Kaufmans die Affinität

zwischen Buchkunst und Literatur, also eine Art Einladung zur skulpturalen Gestaltung, die von Gedichten ausgehen kann. *A Poem is a material object*: Unter diesem im Sinn van Vliets formulierten Titel hat James D. Sullivan zusammen mit dem Schaffen der Künstlerin auch deren Beitrag zum Verständnis von Poemen dargestellt (Sullivan 2019).

1.4 Ein plastisches Objekt als Materialisation eines poetischen Dialogs: Michel Butor und Pierre Leloup: *La Reine de Saba vient faire ses adieux au Roi Salomon* (1999)

In seinen späten Jahren wirkte Michel Butor durch eigene Texte sowie durch gestalterische Ideen wiederholt an der Gestaltung von Buchobjekten und Künstlerbüchern mit (vgl. Cadet 2012). Für das Buch (in den verschiedenen Bedeutungen des Worts: als materielles Objekt, als Ort von Texten und Bildern, als Gegenstand der Lektüre, als kulturelle Institution) hat er sich stets interessiert, theoretisch und praktisch-gestaltend.¹⁰ Eine Gemeinschaftsarbeit mit dem Künstler Pierre Leloup präsentiert sich als skulpturales Objekt, dessen Vorderseite zwei aufklappbare Flügel aufweist.¹¹ Butor (2008, 02:30) spricht von »[...] une sorte de petit théâtre, ou un tabernacle«, Leloups Objekt erinnert aber auch an ein großformatiges Buch, denn nach dem Aufklappen lässt sich unterhalb der Deckklappen Geschriebenes finden. Im Innenraum der buchähnlichen Skulptur befindet sich mittig eine Art Säule, die als Inschrift ein Gedicht Butors trägt. Es besteht aus einem in Strophen gegliederten Dialog zwischen der Königin von Saba und dem König Salomon, nimmt also intertextuell Bezug auf eine biblische Szene. Rechts und links neben der Säule stehen zwei bunte Holzfiguren, die den König und die Königin selbst darstellen. Das Arrangement erinnert an jene mittelalterlichen Gemälde, auf denen biblische Gestalten zusammen mit Spruchbändern zu sehen sind, wobei die Letzteren den von den Figuren gesprochenen Text visualisieren. Butor (1993; frz. zuerst 1969) hat solche Gemälde in einem längeren Essay als Beispiel für *Wörter in der Malerei* kommentiert. Spiegelnde Elemente im Innenraum der Skulptur deuten durch ihr Material die Spiegelungsbezüge zwischen den Figuren, aber auch zwischen dem Skulpturobjekt und dem Gedichttext an; sie verweisen also auf den von Butor und Leloup intendierten Dialog zwischen sprachlichem und plastischem Werkanteil, in dessen Zentrum die Inschrift mit dem Dialoggedicht steht.

Die Gedichtskulptur über die Königin von Saba und den König Salomon fügt sich in einen Komplex von Werken Butors, in denen textuelle und visuelle Gestaltung unterschiedliche, teils experimentelle Verbindungen eingehen, und sie steht in Beziehung zu seinen zahlreichen Gemäldekomentaren, insbesondere zu seinem literarischen Bildkommentar

10 Butor (1990 [1964]) widmet dem *Buch als Objekt* eingehende Überlegungen und nutzt variantenreich buchgestalterische Möglichkeiten für seine eigenen literarisch-poetischen und theoretisch-essayistischen Werke, vor allem typographische Mittel und Formen der Text-Bild-Kombination.

11 Abbildung unter: <http://www.lepontdesarts28.com/livres-objets/la-reine-de-saba-vient-faire-ses-adieux-au-roi-salomon.html> (letzter Zugriff: 26.3.2022). Zum Kontext der Gedichtskulptur in Butors Oeuvre vgl. Schmitz-Emans (2022), Kap. XII.

über ein sujetverwandtes Werk von Claude Lorrain (*L'Embarquement de la reine de Saba*), das den Aufbruch der Königin zum König darstellt.¹² Butor hat sich in Texten wie in Text-Bild-Kombinationen (bei denen Werke anderer als Reproduktionsgrundlagen verwendet werden) immer wieder darum bemüht, auf der materiellen und sichtbaren Ebene des jeweiligen Werks Dialoge zu inszenieren, sei es auf der Ebene der Typographie und *mise-en-page* (etwa im Rahmen der Visualisierung von Polyphonie der Redestimmen),¹³ sei es auch als schriftstellerischer Dialog mit bildenden Kunstwerken – die dabei dann besonders gern ihrerseits auf gemalte Dialoge ›belauscht‹ werden.¹⁴ Vor diesem Hintergrund betrachtet ist die Gemeinschaftsarbeit mit Leloup ein skulpturpoetisches Manifest: Denn das in der Szene gleichsam allegorisch dargestellte Miteinander von Visuellem und Verbalem nimmt hier erstens dezidiert skulpturale Form an; zweitens wird durch die Form des Objekts auf die des Kodex angespielt, also auf die eines kulturell besonders wichtigen Begegnungsraums von Sprache und Bild; der Kodex insgesamt erscheint im Licht dieser Arbeit als skulptural. Drittens wird, entsprechend der Perzeption von Skulpturen, die Betrachtung des Objekts aus verschiedenen Blickwinkeln nahegelegt; man könnte hierin dann einen kreativen Beitrag zur Dialogperformanz sehen.

2. Tendenzen und Grundfragen: Skulpturgedichte aus poetologischer Perspektive

Die Wörter ›Skulpturgedicht‹ und ›Gedichtskulptur‹ rufen einen insgesamt diffus-offenen und vielgestaltigen Bereich ästhetischer Gebilde auf; eine Präzision, die es erlauben würde, ›Skulpturgedichte‹ klar von ›Nicht-Skulpturgedichten‹ zu unterscheiden, haben sie nicht, schon weil Gedichte stets gebunden an räumliche Träger erscheinen, selbst solche, die zu einem virtuellen Raum gehören. Unschärfen sind im Umgang mit Gattungsgriffen allerdings nicht selten; wo verlaufen etwa die Grenzen des Bereichs ›Bildgedicht‹ oder die des ›Visualgedichts‹? Statt nach physischen Kriterien dafür zu suchen, dass ein Gedicht als skulptural gelten kann, erscheint es angemessener, den Begriff ›Skulpturgedicht‹ an Arbeiten verschiedener Art heranzutragen, die zu einer Betrachtung unter dem Doppelaspekt von Poetizität und Skulpturalität einladen, und dies auch wenn es sich um Gemeinschaftsarbeiten oder um Produkte kreativer Gedichtrezeption (etwa durch buchkünstlerische Arbeiten) handelt. Bei Arbeiten aus ›einer Hand‹ (also bei autorseits als skulptural konzipierten Poemen) liegt es ohnehin nahe, nach einer ans Skulpturale zielenden poetischen Intention zu fragen, die die körperlich-plastische Gestalt, in welcher der Text erscheint, als werkkonstitutiv erscheinen lässt. In dreien den vier Beispiele (Fin-

12 Butor selbst hat über Claude Lorrains Gemälde über den Aufbruch der Königin zum König eine Erzählung verfasst, die zusammen mit einer Reproduktion des Bildes als Buch erschien (1989).

13 Vgl. als Beispiel Butors *Description de San Marco* (Butor 2007).

14 Vgl. etwa Butors *Dialog mit Eugène Delacroix über den ›Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel‹* (1998).

lay, Gappmayr, Butor) ist das Plastische wie das Poetische werkkonstitutiv; eine genuine Verknüpfung zwischen Textgenese und dem Konzept einer skulpturalen Präsentation ist anzunehmen (auch wenn daneben weitere Erscheinungsformen des Textes möglich sind oder existieren). Margaret Kaufmans Gedicht existiert zunächst auch unabhängig von seiner Formgebung durch Claire van Vliet, verbindet sich mit deren Resultat dann aber so sinnfällig, dass es naheliegt, den Text von seiner Materialisierungsform als skulpturales Gebilde her zu lesen.

Viermal wird hier ein Gedicht so präsentiert, dass die skulpturale Gestalt seine poetische Botschaft maßgeblich mitträgt: Was bei Van Vliet als buchähnliche Pappkonstruktion, bei Butor und Leloup als bemalte Skulptur, bei Gappmayr als Sammlung papierner Körper und bei Finlay als Plastik in einer Landschaft sichtbar wird, steht dabei jeweils in programmatisch enger Korrespondenz zur sprachlichen Dimension des jeweiligen Werks. Anders als bei Kaufman und Van Vliet oder Butor und Leloup lagen bei Finlay und Gappmayr Text- und Skulpturproduktion in einer Hand. Was alle Beispiele verbindet, ist ihre Schlüsselstellung innerhalb von komplexen künstlerischen Oeuvres, darüber hinaus aber auch innerhalb ästhetischer Grundausrichtungen, die diese Oeuvres prägen. Eingebettet in größere Werkkomplexe laden alle vier Objekte jeweils zu Vergleichen, Distinktionen, Parallelisierungen ein. Finlays Gedichtinstallation erinnert so an seine diversen Arbeiten, bei denen Gärten, Landschaften, Räume beschriftet wurden; Gappmayrs fünf Objekte sind eine seiner zahlreichen Umsetzungen konkret-poetischer Leitideen; Van Vliets skulpturale Inszenierung von Kaufmans Gedicht repräsentiert programmatisch ihr Wirken als Buchkünstlerin; Butors und Leloups Skulptur erscheint als Manifestation der Idee des Dialogs, hier bezogen auf zwei Figuren, aber auch auf die Beziehung zwischen Verbalem und Visuellem.

Alle Beispiele wollen in einem Sinn gesehen werden, der über die visuelle Dimension des Lesens hinausgeht und der Form des jeweiligen Gebildes insgesamt gilt; sie wollen dabei räumlich erfahren werden; schon dies verbindet sie. Eine lange Tradition in der Geschichte theoretischer Reflexion über Lyrik hat die Betonung ihrer prägenden Bindung an Klänge. Die visuelle Poesie, deren bis auf die Antike zurückdatierende Geschichte seit dem späten zwanzigsten Jahrhundert verstärkte Aufmerksamkeit erfährt,¹⁵ lenkt die Reflexion auf andere Wege; hier erscheint neben dem Text auch dessen sichtbare Form als maßgeblicher Träger der poetischen Botschaft. Das Interesse an der visuellen Dimension von Texten insgesamt, nicht nur von Gedichten, verbindet sich in der Folge eng mit dem Interesse an ihrer Schriftlichkeit – wiederum nicht nur, aber auch und besonders bei literarisch-poetischen Werken. Skulpturgedichte präsentieren Schrift spatial. Sie leisten damit eigene (dabei in den Einzelbeispielen sehr unterschiedlich ausfallende) Beiträge zur Entgrenzung zwischen Zwei- und Dreidimensionalität des Poetischen, zum Übergang zwischen poetischer Gestaltung von Flächen und von Räumen respektive räumlichen

15 Vgl. dazu Adler und Ernst (1990).

Gebilden. Die Fokussierung auf Flächigkeit und Räumlichkeit von Texten ist ein Kernanliegen vieler Beispiele Konkreter Poesie, aus deren Umfeld ja unter anderem wichtige Impulse kommen, das Buch nicht nur als Sequenz von Seitenflächen, sondern auch als Raum wahrzunehmen und zu gestalten. Das Interesse an der latenten oder aktuellen Skulpturalität poetischer Texte ist aber auf die Konkrete Poesie nicht begrenzt.

Skulptural erscheinende Poesie fordert unter verschiedenen, komplementären Aspekten dazu heraus, über Lyrik und die als für sie konstitutiv betrachteten Merkmale zu reflektieren. Dabei geht es um sehr grundlegende Fragen, die kaum definitiv und präskriptiv zu beantworten sein mögen, aber doch gestellt werden sollten – vielfach in Fortsetzung von Impulsen Konkreter Poesie: Was ist ein Gedicht? (Ist beispielsweise eine Glasscheibe mit Buchstaben ein Gedicht?) Und was ist ein Text? (Sind auf Flächen verteilte, im Raum verstreute Agglomerate von Buchstaben ein Text?) Es gibt, wie gerade Beispiele skulpturaler Poesie demonstrieren, eigentlich keinen Text »an sich«, es sei denn als Abstraktion, im Zeichen eines seinerseits abstrahierenden Textkonzepts; konkret ist das Gedicht stets unablässbar von seiner sinnlichen Gestalt, von seinem Ort, seiner räumlichen Situierung, seiner Materialität. Zeigt es sich plastisch im Raum, so macht es darauf nachdrücklich aufmerksam.

Über die Grundfrage nach dem, was ein Gedicht ausmacht, werfen die vier oben genannten Werke aber auch jeweils weitergehende, spezifischere Fragen auf. Welche Beziehungen bestehen zwischen skulpturalen Einwort-Poemen und Konzepten einer der Lyrik oft zugeschriebenen poetischen Ökonomie (Knappheit, Konzentration, Verdichtung)? Welche Bedeutung haben im Feld der Lyrik die Formen von Buchstaben, Wörtern und Syntagmen oder geometrische Formen und andere Muster? Welche Rolle spielen inter- und transmediale Inszenierungsformen von Poetischem für dessen Rezeption und was geschieht mit einem Text, wenn er sich auf verschiedene Weisen materialisiert – etwa durch Verwendung bekannter Gedichte als Inschrifttexte, durch spatiale Arrangements in Innenräumen, Gärten und Landschaften oder auch als Papierkonstruktionen in Büchern? Welche Impulse geben bestimmte Objekttypen, etwa Bastelbögen, Faltbücher oder Pop-ups der Produktion von Poesie? Welche ästhetischen Phänomene gilt es vergleichend einzubeziehen, wenn Gedichtskulpturen interpretiert werden sollen – etwa aus dem Bereich nonverbaler Gedichte, die nur über ihre Form als solche erkennbar sind – wie etwa wortlose Sonette?¹⁶ Und welche Rolle spielen photographische und andere graphische Repräsentationen für die Darstellung und Vermittlung skulpturalpoetischer Konzepte und Arbeiten? Bieten sie durch Abbildung der Wörter schon »das Gedicht?«

Interpretationsrelevant für skulptural gestaltete bzw. »Gestalt annehmende« Gedichte sind (und dies macht sich mittelbar selbst in photographischen Abbildern und beschreibenden Kommentaren noch geltend) nicht zuletzt die Semantiken ihrer jeweiligen Form und Materialität, ihres Ortes, ihre Assoziationspotenziale, etwa als Landschaft, als En-

¹⁶ Vgl. zum Thema Greber und Zemanek (2012), darin insbesondere Riha (2012).

semble geometrischer Körper, als Analogon einer Textilie, als buch- oder bühnenartiges Objekt, als Denkmal, als Spielzeug etc.

3. Avantgardistische Skulpturgedichte im Fokus neuer Aufmerksamkeit

Skulpturgedichte der neueren Avantgarden seit 1960 haben rezent verstärkte Aufmerksamkeit erfahren. So zeigte das Museum Weserburg für Moderne Kunst, Bremen, vom 27. Februar bis 4. Juli 2021 eine von Bettina Brach und Christoph Benjamin Schulz kuratierte Ausstellung mit Skulpturgedichten aus dem Umfeld der neueren Avantgardekunst und -poesie unter dem Titel *das wort steht im raum – skulpturale poesie seit den 1960er Jahren*. Ausstellungsthema war, so der Paratext, der »Dialog zwischen Poesie und Skulptur in der zeitgenössischen Kunst« als Spezialfall der »fruchtbaren Beziehungen zwischen Kunst und Literatur« und unter Konzentration »auf eine Tradition der experimentellen Poesie und der bildenden Kunst seit den 1960er Jahren, in deren Rahmen Texte als dreidimensionale Kunstwerke erscheinen – als Objekte, die mit Texten beschrieben sind oder Buchstaben zu skulpturalen Formen werden lassen« (Weserburg Online).¹⁷ Ein Nachbau von Gappmayrs fünf Skulpturgedichten gehörte zu den Exponaten.

2022 folgten zwei weitere Ausstellungen: eine davon wiederum im Museum Weserburg (unter dem Titel *Skulpturale Poesie / Sculptural Poetry*, 26. März bis 14. August 2022, ebenfalls kuratiert von Christoph Benjamin Schulz und Bettina Brach),¹⁸ parallel dazu eine andere in der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig (Buch- und Schriftmuseum) unter dem Titel *Dichtung in 3D. Textskulpturen und Gedichtobjekte seit 1960* (8. April bis 30. Oktober 2022), diese kuratiert ausschließlich von Christoph Benjamin Schulz.¹⁹ Manche Arbeiten sind in mehr als einer der Ausstellungen vertreten; ein inzwischen existierender und von der Konkreten Poesie geprägter Kanon konkret-poetischer Skulpturpoeme wird sichtbar.²⁰ 2022 erschienen zudem mehrere

17 Vgl. auch die Webseite des Kurators C.B. Schulz: <http://cbschulz.de/projekte> (letzter Zugriff: 29.3.2022).

18 Für die Ausstellungsbeschreibung vgl. Weserburg »Skulptural«.

19 Für die Ausstellungsbeschreibung vgl. DNB Online.

20 Weserburg 2021: Arbeiten von Alain Arias-Misson, Josef Bauer, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, John Cage, Augusto de Campos, Lucio del Pezzo, Carlfriedrich Claus, Peter Downsborough, John Furnival, Heinz Gappmayr, Jochen Gerz, Dietrich Helms, Miroslav Klívar, Milan Knížák, Ferdinand Kriwet, Franz Mon, Geza Pernecký, Julio Plaza, Gerhard Rühm, Gabor Toth, Karel Trinkewitz und Timm Ulrichs. – Weserburg (2022): Arbeiten von Alain Arias-Misson, Eduard Bal, Robert Barry, Josef Bauer, Dirk Bell, Carlfriedrich Claus, E. M. de Melo e Castro, Peter Downsborough, Christoph Ebener, John Furnival, Heinz Gappmayr, Karl Gerstner, Eugen Gomringer, Christian Holtmann, Dom Sylvester Houédard, Wilfried Huet, Jenny Holzer, Gereon Inger, Paul Ramirez Jonas, Dieter Jung, Martin Kippenberger, Ferdinand Kriwet, Käthe Kruse, Franz Mon, Octavio Paz, Geza Pernecký, Hannah Regenberg, Konrad Balder Schäuffelen, Takakao Saito, Tomas Schmit, Mieko Shiomi, Regina Silveira, Andrea Tippel, Timm Ulrichs, Jiří Valoch, Marcel van Maele, Bernhard Wimmer. – Leipzig (2022): Arbeiten von Alain Arias-Misson, Arman, Nanni Balestrini, Josef Bauer, John Cage, Augusto de Campos, Carlfriedrich Claus, Attila Csernik, Klaus-Peter Dencker, Peter Downsborough, Valie Export, John Furnival, Heinz Gappmayr, Jochen Gerz, Carlos Ginzburg, Dietrich Helms, Dom Sylvester Houédard, Dieter Jung, Miroslav Klívar, Milan Knížák, Ferdinand Kriwet, Gastão de Magalhães, Franz Mon, Ewa Partum, Octavio Paz, Julio Plaza, Géza Pernecký, Gerhard Rühm, Konrad Balder Schäuffelen, Takahashi Shohashiro, Regina Silveira, Karel Trinkewitz, Timm Ulrichs, Peter Weibel.

Pilotbeiträge einer Editionsreihe zu Beispielen skulpturaler Konkreter Poesie, herausgegeben und kommentiert ebenfalls von Christoph Benjamin Schulz.²¹

4. Prägende Impulse: Konkrete Poesie

Gappmayrs und Finlays Beispiele sind der Ästhetik und den Gestaltungsverfahren der Konkreten Poesie verpflichtet und insofern für eine Haupttendenz neuerer Skulpturpoesie repräsentativ. Entsprechend nahe liegt es, im Kontext Konkreter Ästhetik nach Anhaltspunkten zu suchen, wenn es um methodische Orientierung bei der Interpretation von konkreten Skulpturgedichten geht. Konkrete Gedichte sind, so Ernst Jandl, »Kunstobjekte aus Sprache« (Jandl 1974, 48).²² Programmtexte und Gedichte aus diesem Umfeld akzentuieren die Signifikanz des Visuellen, Akustischen, Haptischen und Kinetischen. Texte, die sich bei Betrachtung von verschiedenen Seiten auf wechselnde Weisen zeigen, ja jeweils neu visuell konstituieren, kommen dem besonders entgegen; sie bündeln gleichsam das Interesse am Sichtbaren, Sprachlichen, Beweglichen. Gerhard Rühm spricht schon Mitte der 1950er Jahre von »plastische[r] lyrik« (Rühm 1997, 607). Eugen Gomringer umreißt in den 1960er Jahren eine neue Spielform des Poetischen, die dieses räumlich-plastisch werden lässt, »eine art literatur [...], die mit dem literaturbetrieb weniger zu tun hat als mit den entwicklungen auf den gebieten der architektur, der malerei und der plastik, der produktgestaltung [gemeint ist wohl das Design von Alltagsobjekten]« (Gomringer 1969 [1960], 293).

Raum-, Architektur- und Baukonzepte sind oft diskursbestimmend. In seinem Aufsatz »poesie als mittel der umweltgestaltung« versteht Eugen Gomringer »das visualisieren der sprache« als Voraussetzung dafür, Sprachlich-Poetisches »am bau der modernen welt mittun« zu lassen (Gomringer 1988 [1969], 64); gemeint sind dabei auch Verfahren der Spatialisierung poetischer Texte. Wenn »Sehtexte« (im Sinne Ferdinand Kriwets) ein Publikum adressieren, das »ihnen aktiv gegenübertritt, sowohl sensitiv und intellektuell als auch körperlich, räumlich« (Kriwet 1974, 104), dann erscheint die Hinwendung zur Gedichtskulptur als konsequente Umsetzung dieses Programms. Zu den Impulsgebern Konkreter skulpturaler Poesie gehört unter anderem das von den Futuristen mit der Formel ›parole in libertà‹ artikulierte Programm einer Freisetzung von Vokabeln aus konventionellen Kontextbindungen. Dazu gehören nicht nur die Kontexte einer konventionalisierten Sprache und geläufiger Ausdrucksweisen, sondern auch die vertrauter Trä-

21 Reihe: Paper-Poem-Objects. Brauweiler: Grass Publishers, 2022. Reproduziert wurden neben Gappmayrs fünf Papierskulpturen ferner folgende Werke: Dom Sylvester Houédard: *Frog Pond Plop* (1965), John Furnival: *Untitled (Unfolder)* (1967), Andrea Tippel: *Klausnerinnenstück* (1995), Peter Downsborough: *AND UND AND, Elements of the Maze* (2022), Ferdinand Kriwet: *Heidelberg Er-Serie* (1962).

22 »Der konkrete Dichter faßt das Wort, den Buchstaben, den Laut als Material auf und stellt Kunstobjekte aus Sprache her« (Jandl 1974, 48).

germedien.²³ Gedichte sollen von Buchseiten auf Mauern und an andere Orte umziehen, um besser öffentlich wirken zu können.²⁴

5. Variationen über die Sprachlichkeit des Gedichts

In Konkreter Poesie manifestiert sich insgesamt ein neues Verständnis von Poesie, das bei allem Interesse am Sinnlichen, Materiellen, Spatialen aber stets auch (und sogar besonders nachdrücklich) die Sprachlichkeit von Dichtung betont, allerdings eine weit gefasste und flexible Sprachlichkeit – auch und gerade anlässlich von Gebilden, in denen Sprache auf unkonventionelle Weise gebraucht respektive behandelt oder in Einzelwörtern und Buchstaben als Bausteinen potenzieller Wörter manifest wird. Einwort- und Buchstaben-Gedichte gelten beispielsweise nicht einseitig als im defizitären Sinn fragmentarisch, isoliert oder zerstreut, sondern sie können (wie ausgeführt) als Poeme betrachtet werden und erscheinen dabei oft im Zeichen der Leitidee potenzieller, virtueller und dynamischer poetischer Gebilde. Verstanden als Manifestationen einer spezifisch poetischen Räumlichkeit und Dynamik werden verbale Elemente oft auch zu Konstituenten kombinatorisch zu schaffender Texte oder zu Punkten, die entlang eines je individuellen Lesewegs abgeschritten und so auf variable, optionale Weise ›zusammengelesen‹ werden können. Sprachliche Botschaften entstehen im Leseprozess – so ein wichtiger Konvergenzpunkt Konkreter Poesie und der zeitgleich einflussreichen Rezeptionsästhetik.

Gerade von hier aus ergibt sich eine Perspektive auf die beiden vorgestellten Beispiele Gappmayers und Finlays, die dem Umfeld der Konkreten Poesie zugehören: auf Finlays Textarbeit, die oft im Zeichen der Konzentration auf Einzelwörter und -zeichen steht und diese in verschiedenen Konkretisierungsformen inszeniert, zu verschieden orientierten Lektüren einlädt, sowie auf Gappmayrs Gedichtskulpturen, deren Texte sich als Konglomerate von Wörtern und Buchstaben präsentieren, um wechselnde Leserichtungen zu katalysieren. Sie lösen in ihrer Offenheit²⁵ Reflexionen über die Bedeutung der sprachlichen Dimension von Skulpturgedichten aus.

Um die Sprachlichkeit des Poetischen geht es aber auch mit den Gedichtskulpturen Van Vliets und Butors. Van Vliet gibt mit der Verwandlung von Kaufmans Gedicht in eine Papierskulptur einem Text Gestalt, in dem es maßgeblich um eine verbale Performanz geht – eine Klage. Damit verbunden ist eine Verbalisierung von bisher nicht Artikuliertem, sind Prozesse der Erinnerung, welche sich in einem praktischen Tun – dem Quilten – bespiegeln, das seinerseits durch die konkrete, sichtbare Faktur des Buchobjekts gespiegelt

23 Zum größeren Kontext der Avantgarden und des Futurismus vgl. Brandmeyer (2011).

24 Carlo Belloli mit seinen *Testi-poemi murali* (1944) und den *Corpi de poesia* (1951) sowie Pierre Garnier mit seinen *Prototypes. Textes pour une architecture* (1965) wirken auf spätere skulpturalpoetischer Arbeiten impulsgebend (vgl. Nickel 2015, 370).

25 Offenheit sei hier verstanden im Sinne von Eco (1962).

wird. Über die enge Verflechtung von konkreter Textgestalt und -semantik, Sinnlichkeit und Materialität von *Aunt Sallie's Lament* hinaus repräsentieren Kaufmans Gedicht und Van Vliets Materialisation dieses Gedichts eine Leitidee von weiterreichender Signifikanz: die Idee der verbalen und dabei auch visuellen und plastischen Darstellung von individuellen Erfahrungen und Leiden als Kernanliegen poetischer Arbeit, die Idee eines Lesbar-, Sichtbar- und Greifbarwerdens von Erinnerung.

Butor interessiert sich für die prinzipielle Möglichkeit einer dialogischen Vermittlung zwischen verschiedenen Instanzen und Ausdrucksformen – so für die Mehrstimmigkeit von Texten, etwa in Gestalt eines Gedichts für mehrere Sprecherstimmen. Ein weiterer seine Gemeinschaftsarbeit mit Leloup bestimmender Dialog ist der zwischen Sprache und Bildlichem – wobei Bilder und visuelle Gestaltungen den Wörtern für Butor nicht als ein Anderes gegenüberstehen, sondern von Wörtern vielmehr immer schon durchdrungen, gerahmt und interpretiert werden.

6. Variationen über die Sichtbarkeit des Gedichts

Gappmayrs fünf kleine Papierskulpturen erinnern vor allem durch die Vokabel ›sichtbar‹ explizit an die visuelle Dimension von Gedichten, und zwar unter mehrfacher Akzentuierung: Sie lassen sich einzeln von verschiedenen Seiten betrachten und ergeben dadurch verschiedene ›Anblicke‹ des (als Ganzes nie sichtbaren) Gedichts; dieser Effekt potenziert sich noch infolge der Möglichkeit, die fünf Einzelobjekte unterschiedlich zusammenzustellen. Konstitutiv für den Fünferkomplex von Skulpturgedichten ist, dass es im Einzelnen wie im Ganzen keine konventionellen Wort- und Zeilenfolgen gibt, dass die räumlichen Objekte einen offenen Raum potenzieller Rezeption eröffnen. Finlays *wave rock*-Poem akzentuiert die Dimension der Sichtbarkeit im Raum vor allem durch seine transparente Trägermaterie. Van Vliets skulpturales Papierobjekt zu Kaufmans Gedicht präsentiert sich programmatisch als Visualisierung einer Klage – einer ungehörten Klage, deren Sichtbarwerden umso signifikanter ist. Die Idee der in ein Stück Textilkunst eingewebten Klage ist zugleich eine Reminiszenz an Ovids *Metamorphosen*: Philomela, der ihr Vergewaltiger Tereus die Zunge abgeschnitten hat, damit sie ihn nicht verraten kann, webt den Bericht über das ihr angetane Leid in eine Textilarbeit ein, sodass ihre Schwester Prokne (Tereus' Gattin) sie versteht. Die Vorstellung eines Lebensquilts, der bei langem Warten entsteht, erinnert auch an die Geschichte der Penelope. Das Buch nimmt insgesamt Bezug auf die Geschichte metaphorischer Bespiegelungen des Schreibens in der Herstellung von Textilien durch Weben oder Nähen.

Sichtbar werden mit den jeweiligen Texten immer auch spezifische Texträume, Textkonsituenten und deren Bedeutungspotenziale. *Aunt Sallie's Lament* arbeitet mit den Semantiken des Bunten und des Schwarzen, mit der latenten Symbolik des ›defekten‹ Quadrats und der sowohl schützenden als auch einsperrenden Hülle, mit den Affordanzen einer

ausfaltbaren visuellen Form und mit typographischen Mitteln, die den inszenierten Text auf deutungsträchtige Weise über den Objektraum verteilen. Butors Textstrophen formieren sich in der Koproduktion mit dem Künstler Leloup als ein auf mehreren Ebenen sichtbarer Dialog – ein Dialog nicht nur zwischen den einander zugewandten Figuren, sondern auch einer zwischen Poesie und bildender Kunst. In allen Fällen konstituiert sich (wenn auch auf verschiedene Weisen) Sichtbarkeit im Spannungsbezug zu Unsichtbarem: zu unlesbaren imaginären Kontexten und Syntagmen, zu Ausgespartem und Verdecktem, zu den vielen ›Ansichten‹, die das skulpturale Objekt bieten könnte, von denen aber von einem bestimmten Beobachtungsstandpunkt aus immer nur ein Bruchteil erfasst werden kann.

7. Variationen über Inschriftlichkeit als Spezialfall von Schriftlichkeit

Einen traditionsreichen Spezialfall von Schriftlichkeit stellt die Inschrift dar; sie ist charakterisiert durch die Bindung an ihre jeweilige Trägersubstanz sowie, dadurch bedingt, oft auch durch die Bindung an einen bestimmten Ort.²⁶ Die besonderen Arbeitsprozesse, durch die Inschriften hergestellt werden, stehen oft im Zeichen einer eigenen Semantisierung des Materials, seiner Bearbeitbarkeit und Widerständigkeit sowie seinen semantischen, oft metaphorischen Valenzen. Inschriftformate zu nutzen oder zu zitieren, heißt, an komplexe kulturelle Kontexte anzuschließen. Die poetologische Dimension der Inschriftlichkeit hat in jüngerer Zeit, unter anderem bedingt durch die verstärkte Orientierung der Kultur- und Literaturwissenschaft, aber auch der Literatur selbst am Materialitätsparadigma, neue Aufmerksamkeit erfahren. Anne Carson, Dichterin und Altphilologin, vertritt (in *Economy of the Unlost*) die Hypothese, der Epigrammatiker Simonides habe bei der Abfassung seiner Poeme, die sich als Inschriften materialisieren sollten, deren intendierte Materialität von vornherein in den poetischen Gestaltungsprozess miteinbezogen; die Bestimmung der Texte zur Inschriftlichkeit habe insbesondere zu Ökonomie und Präzision der verbalen Gestaltung (beides impliziert im griechischen *Akribēia*) geführt (vgl. Carson 1999, 80–83).²⁷ Die hier angenommene Einflussnahme der (und sei es beim Schreiben auch vorerst nur antizipierten) materiell-skulpturellen Dimension des Endprodukts auf die Gedichttexte selbst erscheint mit Blick gerade auf Simonides' Produktion von Inschrifttexten umso signifikanter, als mit diesen Texten die Geschichte der poetischen Texte beginnt, die dezidiert eher zum Lesen als zum Hören bestimmt sind.²⁸ Beginnt womöglich die Geschichte des ›zu lesenden‹

26 Vgl. zum Thema ›Inschrift‹ die Beiträge in Rehm und Simonis (2019).

27 »Physical facts do influence artistic and cognitive design. [...] imagine how much time Simonides must have spent in his studio, drawing mental lines and positioning data, measuring off rectangles in his mind's eye, counting out letters and cutting away space [...].« – »Reasoning with stone will have trained *akribēia* into all his practices of hand, eye and mind« (Carson 1999, 80).

28 »Simonides' inscriptional verse is the first poetry in the ancient Greek tradition about which we can certainly say, these are texts written to be read: literature« (Carson 1999, 78).

Gedichts mit Kalkulationen über die physische Bearbeitung von Steinen und deren konkrete Resultate?

Gerade Finlays Arbeiten betonen ihre Beziehung zur Geschichte der Inschrift (vgl. Adler und Ernst 1990, 306–307),²⁹ bekräftigt durch häufige Referenzen auf antike Autoren, durch Knappheit und Prägnanz der Texte, durch die Nutzung inschrifttypischer Trägermaterialien und die Einbeziehung dazu passender Orte – Orte, die durch die an ihnen angebrachte Inschrift zu besonderen Orten, ja selbst zu Konstituenten von ‚poems‘ werden. Seine Landschaftsgedichte verweisen auf wichtige Merkmale geläufiger Inschriften: auf Monumentalität, ‚gewichtige‘ Materialität, spezifische Situierung des Textes – und auf eine Tendenz zur verbalen Ökonomie. Allerdings ist es auch möglich, mit Momenten konventioneller Inschriftlichkeit modifizierend reflexiv zu spielen – wie etwa Gappmays kleine Papierskulpturen demonstrieren, die an leichte und transportable Papierspielzeuge erinnern – wobei ihre geometrische Form aber doch der Form vieler beschrifteter Monuments entspricht.

8. Das Buch als Skulptur und die Skulptur als Buch

Aus der spannungsvollen Beziehung zwischen Buch und Skulptur beziehen Skulpturgedichte wichtige Impulse. Auf der einen Seite werden solche Gedichte oft produziert, um das Gedicht ostentativ aus seiner Bindung ans Buch zu lösen (vgl. Nickel 2015, 367). Auf der anderen Seite kann aber auch das Buch selbst als räumlich-plastisches Objekt betrachtet und behandelt werden – als in vielen Facetten gestaltbarer Sonderfall einer texttragenden Skulptur; Stéphane Mallarmés Gedicht *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) deutet bereits in diese Richtung und ist in künstlerischen Arbeiten entsprechend produktiv rezipiert worden. Eugen Gomringer, der in den Spuren Mallarmés programmatisch die Nutzung des Buchs als poetisches Objekt fordert, sieht im Buch ein räumliches, materielles und physisch bearbeitbares Gebilde; er beschreibt es als etwas, das ‚aufgebaut‘ wird und das aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten ist, analog zu plastischen Objekten.³⁰ Sprechen andere Vertreter Konkreter Poesie (etwa Franz Mon 1994 [1966]) von einer »Poesie der Fläche«, so postuliert Gomringer eine Poesie des Raums, vor allem des Buchraums. Seine programmatischen Ausführungen über das Buch orientieren sich klar an skulpturalen Objekten:

29 Exponat Nr. 233, dazu zwei Abbildungen in Adler und Ernst 1990, 307. Ausgestellt wurde das Buch: Finlay, Ian Hamilton. *Unnatural Pebbles with Detached Sentences on the Pebble*. Edinburgh: Graeme Murray Gallery, 1981. Davon S. 28–29 mit Faltblatt (Exemplar der HAB Wolfenbüttel). Abgebildet ist hier (und bei Adler und Ernst) ein Stein (Kiesel) mit Inschriften auf beiden Seiten, betitelt *Zeno is here*. Auf der einen Seite ist der Name »ZENO« zusammen mit einer geschwungenen Linie eingraviert, auf der anderen Seite steht, ebenfalls eingeritzt, »IS HERE«, zusammen mit einem geraden, auf das zweite Wort deutenden Pfeil (Adler und Ernst 1990, 307). Im Kommentar heißt es: »Viele von Finlays Gedichtobjekten greifen auf die epigraphischen Mittel zurück, welche die Entstehung der visuellen Poesie im Altertum entscheidend mitbestimmten« (Adler und Ernst 1990, 306).

30 »wer zum buch und zu seinem realen aufbau eine dinghafte, unkonventionelle beziehung hat, kommt nicht darum herum, im buch mehr zu sehen als ein simples druck- oder machwerk, das lediglich aus bedruckten seiten besteht. gerade vom dichter sollte angenommen werden dürfen, dass er [...] den aufbau eines buches mit anderen augen betrachtet als zum beispiel ein ‚digest‘-leser« (Gomringer 1988 [1966], 59).

»ein gedicht, dessen erscheinungsform ein ganzes buch mit so und so vielen blättern ist, bietet, verglichen mit einem gedicht auf nur einer seite oder mehreren seiten, wobei die seitenanzahl sich lediglich aus der schriftgrösse ergibt, mehr möglichkeiten. eine der wichtigsten dürfte die sein, dass das buchblatt und entsprechend die bewegung des umblättern als zäsur, als blickwechsel eine ganz bestimmte, kalkulierbare rolle zu spielen vermag. ein gedicht kann aufgefächert dargestellt werden. inhaltlichen zäsuren entsprechen reale, objekthafte [...].« (Gomringer 1988 [1966], 59)

Optiert Gomringer dafür, das Buch als skulptural-spatiales Objekt zu nutzen, so bezieht er sich auf das Format des Kodex; doch auch andere Formate sind als skulptural und bezogen auf poetische Nutzungsoptionen gleichsam als gedichtskulptur-affin zu betrachten. Dies gilt insbesondere für das im Bereich skulpturaler Gedichtproduktion gern genutzte Faltbuch oder Leporello, das wegen seiner spezifischen Buchräumlichkeit dazu einlädt, als plastisches Gebilde erfahren zu werden, vor allem wenn sein Material so fest ist, dass man es in entfalteter Form arrangieren und aufstellen kann. Neuere Beispiele der Synthese von Buchkunst und Dichtung erinnern durch ihre äußere Gestalt, ihre Farbe und ihren Einband dezidiert an Gedenk- oder Grabsteine, so etwa Anne Carsons *Nox* (2010) oder Bernice Eisensteins und Anne Michaels' *Correspondences* (2013). Finlays *wave rock*-Poem auf einer aufgestellten Glasscheibe erinnert entfernt an eine Buchseite. Auch andere Beispiele skulpturaler Dichtung zitieren durch Form und Aufbau Architekturelemente des Buchs, so etwa John Cages *Plexigram* mit dem Titel *Not wanting to say anything about Marcel* (1969); bei diesem kanonischen Beispiel wurden acht transparente Plastikscheiben mit Schriftzeichen bedeckt und hintereinander, gleichsam als Seitenstapel, auf eine Holzplatte montiert. Le-loups von Butor beschriftete Skulptur erinnert an ein Buch, einem Behälter und einem Theater. Nicht nur verschiedene Buchformate, sondern auch Addenda wie der Buchschuber werden in ihrer Räumlichkeit zu prägenden Komponenten poetisch-skulpturaler Arbeiten; Van Vliets *Lament* ist ein Beispiel dafür. Carsons bereits erwähntes Buchwerk *Nox* (2010) besteht aus einem Leporello in einer Box.

9. Forschungsperspektiven und -impulse

In panoramatischen Darstellungen zur Geschichte der Lyrik und zur Forschungsgeschichte der Lyriktheorie hat der Phänomenkomplex der skulpturalen Lyrik bisher allenfalls am Rande eine Rolle gespielt. Das Metzler *Handbuch Lyrik* (2011) enthält keinen eigenen Eintrag zu dieser Manifestationsform des Lyrischen, auch nicht zu Stichworten wie ›Raum-Lyrik‹ oder ›Gedichtplastik‹. Ulrich Ernsts Artikel *Lyrik und (bildende) Kunst* (S. 192–203) verweist aber immerhin unter Hinweis auf Gerhard Rühm auf »Textobjekte«, »Wortplastiken« und »Objektbücher« (197); die Stichworte werden aber nicht ins Register

des Handbuchs aufgenommen. Der Artikel umreißt das poetisch-bildkünstlerische Feld, in dem sich Skulpturgedichte situieren, und bietet damit immerhin diverse Anschlussstellen für eine Erörterung von deren Gattungsspezifik und immanenten Poetik.

Eingehendere Erörterungen über Skulpturgedichte oder Gedichtskulpturen finden sich vor allem dort, wo avantgardistische und Konkrete Poesie im Fokus stehen, was der Bedeutung dieser Spielformen der Lyrik für den Phänomenkomplex skulpturaler Poesie entspricht. Beatrice Nickel erörtert skulptural gestaltete Poeme im Kontext ihrer Monographie über die Intermedialität avantgardistisch-poetischer Arbeiten; dabei verbindet sich die Darstellung von Beispielen mit der Frage nach deren impliziter Poetik.³¹ Klaus-Peter Dencker, der Skulptural-Poetisches im Kontext der von ihm in ihren unterschiedlichen, vor allem modernen Spielformen dargestellten »Optische[n] Poesie« erörtert,³² vermittelt durch seine großangelegte Kontextualisierung im Feld visualpoetischer Gestaltungsformen zwar wichtige Einsichten, er legt bei seinen Ausführungen und der entsprechenden Beispielauswahl aber keinen spezifischen Akzent auf Lyrisches. Seine Beispiele für poetische Gebilde und Arrangements in Räumen, in statischen und fluiden Umgebungen schließen jedoch auch diverse skulpturale Gedichte ein (vgl. Dencker 2011, 781–783).³³

Skulpturgedichte respektive Gedichtskulpturen (beide Ausdrücke zielen nicht auf Verschiedenes, sondern auf differente Betrachtungsaspekte desselben Gegenstandsbereichs) sind – und auch dies bestimmt die bisherige und für die Zukunft vorstellbare Forschungssituation – situiert im Schnittfeld der Gegenstände verschiedener Themen, auch und gerade neuerer Paradigmen. Eines dieser Paradigmen ist das der Graphie: Unter seinem Vorzeichen erscheint Literatur als Ausprägungsform von variantenreich gestaltbarer und bedeutungskonstitutiver Schriftlichkeit; Anschlussstellen für die Erschließung skulpturaler Poeme bilden sich hier vor allem mit Blick auf die latent oder potentiell skulpturale Dimension von Schrift. In Forschungsarbeiten, Anthologien und Dokumentationen zu Künstlerbüchern und Buchobjekten finden sich ebenfalls Beispiele skulpturaler Gedichtinszenierungen erörtert, hier jeweils unter Fokussierung auf das Buch und seine künstlerischen Metamorphosen.³⁴ Rolf Dittmar hat (um nur ein Beispiel aus dem Diskurs über Buchobjekte zu nennen) 1978 ein Kapitel seines Ausstellungskatalogs zu einer in Teheran gezeigten Sammlung von Buchobjekten unter den Titel *The Haptic Dimension of the Book* gestellt. Er hebt den multi-

31 Nickel (2015, 367) bemerkt zu den Funktionen dieser Spielform poetischer Intermedialität nach 1945, sie diene erstens »als Medium einer intensiv geführten Sprachreflexion und/oder -kritik« und wolle zweitens »durch eine starke öffentliche Präsenz« neue Rezipienten für Dichtung ansprechen. Als ein Vorläufer erörtert wird André Bretons *poème-objet*, dazu Nickel 2015, 367–369.

32 Vgl. Dencker 2011, hier insbes. das 3. Unterkapitel (»Text als Figur – Text im/als Bild, 564–819) in Teil VI: »Visuelle Poesie«, 453–868.

33 Abbildung 272 dort zeigt als Beispiel Jan Merx' *Floating Poem* (1990), »auf dem Wasser schwimmende Buchstaben, die sich je nach Leserichtung zu Wörtern und Texten verbinden lassen«, sowie (Dencker 2011, 784–785, Abb. 273) Mark Mendels *Sky-Poem*, präsentierte zum Superbowl 1989 im Joe Robbie Stadium, Miami/Florida. Zu mit Gedichten bzw. konkreten Poemen beschrifteten Hauswänden vgl. Dencker (2011, 788, Abb. 275); für andere Beispiele für Schrift in Räumen: 799–803.

34 Vgl. die Referenzwerke in Drucker (2004 [1995]) und Moeglin-Delcroix (2012 [1997]), hier zu Finlay: 63–74.

sensorischen Charakter von Buchwerken hervor, der gerade am haptisch zu perzipierenden Buch als für Künstlerbücher und Buchobjekte typisch hervortrete (vgl. Dittmar 1978, 90). Lyrisches spielt hier keine prominente Rolle, aber viele der auf einschlägige Werke geschriebenen Texte könnten als »one word poems« im Sinne Finlays gelesen werden.

Hoch- und Alltagskultur bieten eine Fülle von interpretationsrelevanten, zum Teil sogar durch die spezifische skulpturalpoetische Gestaltung erkennbar zitierten ›Vergleichsrelationen‹ – so etwa Spiel- und Bewegungsbücher, die ihre Inhalte auf plastische und manchmal bewegliche Weisen präsentieren, aber auch andere Spielobjekte (wie Baukästen; vgl. das Gappmayer-Beispiel) und Gebrauchsobjekte (wie etwa Rahmen und Bildschirme; vgl. das Finlay-Beispiel), Schachteln (vgl. das Beispiel von Van Vliet) und Gegenstände kultischer oder ästhetischer Prägung (vgl. Butors Verweis auf Tabernakel und Theater). Verwandte und Modelle des Skulpturgedichts sind beschriftete Alltagsdinge und Kultobjekte – und, natürlich, auch Skulpturen und plastische Objekte ohne Textanteil, handle es sich nun um als autonome Kunstwerke intendierte Plastiken oder um plastisch geformte Gebrauchs- und Alltagsdinge. Besonders interessante Perspektiven ergeben sich für die Beschäftigung mit skulpturalpoetischen Arbeiten wohl in den Bereichen, die durch die einleitenden Beispiele repräsentiert werden: für Konzeptualisierungen des Bezugs zwischen Gedicht und Landschaft, Gedicht und Denkmal, Gedicht und materialisierter Klage, Gedicht und materialisiertem Dialog.

Die Skulpturgedichte der Konkreten Poesie, so sei nochmals betont, bilden zusammen mit den sie begleitenden theoretischen Reflexionen einen Hintergrund, vor dem auch nicht-konkrete Skulpturgedichte betrachtet werden können, wenn es um so basale Parameter wie Sprachlichkeit, Schriftlichkeit, Sichtbarkeit, Spatialität und Körperlichkeit geht. Gerade skulptural gestaltete Gedichte werfen (wie gezeigt) Grundsatzfragen auf, die auch von anderen Ausprägungsformen avantgardistischer Poesie aufgeworfen (und dabei vielfach nicht eindeutig beantwortet) werden. Dazu gehören nicht zuletzt Kernfragen der Gedichtrespektive Lyriktheorie: Fragen nach Sprachlichem, Graphischem, Visuellem, Räumlichem, Bildlichem samt deren oft stark ausdifferenzierten Semantiken. Insgesamt eröffnen Skulpturgedichte – wie die einleitend vorgestellten Werke exemplarisch illustrieren – diverse ergiebige Forschungsperspektiven, und dies unter Aspekten, die unbeschadet ihrer Verschiedenheit und gelegentlicher Spannungen doch als komplementär betrachtet werden können. Skulpturgedichte sind etwas Besonderes, sind Gedichte von einer gewissen Eigentümlichkeit, und sie sind doch auch exemplarische Gedichte – als poetische Werke, die auf eine in ihrer Auffälligkeit ostentative Weise ›Gedichte‹ sind.

Literatur

- Adler, Jeremy und Ulrich Ernst. *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* [1987]. 3. Auflage. Weinheim: Wiley-VCH, 1990.
- Brandmeyer, Rudolf. »Poetiken der Lyrik: Von der Normpoetik zur Autorenpoetik«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 1–13.
- Braun, Michael. »Ein ungelernter AVANT-GARDEner und seine Metamorphosen. Der Briefwechsel zwischen Ernst Jandl und Ian Hamilton Finlay«. *Signaturen. Forum für autonome Poesie*. <https://www.signaturen-magazin.de/ernst-jandl,-ian-hamilton-finlay--not---a-concrete-pot.html> (letzter Zugriff 25. März 2022). [= Braun Online]
- Butor, Michel. *L'Embarquement de la reine de Saba. D'après le tableau de Claude Lorrain*. Paris: La Différence, 1989.
- Butor, Michel. »Das Buch als Objekt«. *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Hg. Michel Butor. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990. 25–52. [orig.: *Le livre comme objet*, 1964].
- Butor, Michel: *Die Wörter in der Malerei. Essay*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. Originalausgabe: *Les mots dans la peinture*. Paris 1969.
- Butor, Michel. *Dialog mit Eugène Delacroix über den Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel*. Übers. Helmut Scheffel. Köln: Tropen Verlag, 1998.
- Butor, Michel. »Description de San Marco«. *Oeuvres complètes. Bd. V: Le Génie du lieu 1. Sous la direction de Mireille Calle-Gruber*. Hg. Michel Butor. Paris: La Différence, 2007. 497–595.
- Cadet, Alain. »Michel Butor, les livres objets, la peinture et les peintres«. *PORTRAITS D'ARTISTES. Les rencontres d'Alain Cadet journaliste de presse locale dans la région de Lille*. <http://blog.prophoto.fr/michel-butor-les-livres-objets-la-peinture-et-les-peintre/> (veröffentlicht 29. Mai 2012; letzter Zugriff 26. März 2022).
- Carson, Anne. *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. Princeton/New Jersey: PUP, 1999.
- Carson, Anne. *Nox*. New York: New Directions, 2010.
- Dencker, Klaus-Peter. *Optische Poesie*. Berlin/New York: De Gruyter, 2011.
- Deutsche Nationalbibliothek. »Dichtung in 3D. Textskulpturen und Gedichtobjekte seit 1960«. <https://www.dnb.de/dichtung3d> (veröffentlicht 14. März 2022; letzter Zugriff 17. Januar 2023). [= DNB Online]
- Dittmar, Rolf. *Katalog zur Ausstellung: The book of the art of artists' books*. Teheran: Tehran Museum of Contemporary Art, 1978.
- Drucker, Johanna. *The century of artists' books* [1995]. New York: Granary Books, 2004.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Mailand: Bompiani, 1962.
- Eisenstein, Bernice und Anne Michaels. *Correspondences*. New York: Knopf, 2013.
- Ernst, Ulrich. »Lyrik und (bildende) Kunst«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 192–203.
- Finlay, Ian Hamilton. *Wave*. Dunsyre: Wild Hawthorne Press, 1969. [= Finlay 1969a]
- Finlay, Ian Hamilton. »Wave/rock«. *Aspen 7* (1969): 13. Objekt. Vorliegend in digitalisierter Form auf Ubu-Web: <https://www.ubu.com/aspen/aspen7/wave-rock.html> (letzter Zugriff 25. März 2022). [= Finlay 1969b]
- Gappmayr, Heinz. *Fünf Papierskulpturen* [1962]. Reproduktion hg. und mit einem Text von Christoph Benjamin Schulz. Reihe: Paper-Poem-Objects. Brauweiler: Grass Publishers, 2022.
- Gomringer, Eugen. »das gedicht als gebrauchsgegenstand« [1960]. *worte sind schatten. die konstellationen 1951–1968*. Von Eugen Gomringer. Hg. Helmut Heißenbüttel. Reinbek: Rowohlt, 1969. 291–293.
- Gomringer, Eugen (Hg.). *konkrete poesie*. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Gomringer, Eugen. »poesie als mittel der umweltgestaltung« [1969]. *zur sache der konkreten I: konkrete poesie*. St. Gallen: Erker, 1988. 61–70.
- Gomringer, Eugen. »vom gedicht zum gedichtbuch« [1966]. *zur sache der konkreten I: konkrete poesie*. St. Gallen: Erker, 1988. 57–60.
- Greber, Thema Erika und Evi Zemanek (Hg.). *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Dozwil: Edition Signatur, 2012.
- Holler-Schuster, Günther, Lisa Schantl und Lukas Sperlich. »Heinz Gappmayr. noch nicht sichtbar – nicht mehr sichtbar, 2003«. Österreichischer Skulpturenpark. <https://www.museum-joanneum.at/skulpturenpark/skulpturen/plan-uebersicht/heinz-gappmayr> (letzter Zugriff 26. März 2022). [= Holler-Schuster Online]
- It's all about the writing experience*. »Comment on Ian Hamilton Finlay, wave/ rock concrete poem«. <https://will1394.wordpress.com/2014/11/07/comment-on-ian-hamilton-finlay-wave-rock-concrete-poem/> (veröffentlicht 7. November 2014; letzter Zugriff 25. März 2022). [= Comment Online]
- Jandl, Ernst. »Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise«. *Theoretische Positionen*

- nen zur konkreten Poesie. Hg. Thomas Kopfermann. Tübingen: Niemeyer, 1974. 41–59.
- Jandl, Ernst, und Ian Hamilton Finlay. not/aconcrete pot. Briefwechsel 1964–1985. Hg. Vanessa Hannesschläger. Übers. Barbara Sternthal unter Mitarb. v. Vanessa Hannesschläger. Wien/Bozen: Folio, 2016.
- Kaufman, Margaret. *Aunt Sallie's Lament*. San Francisco: Chronicle Books, 1993.
- Kettle's Yard.* »What is concrete poetry? – Wave Rock«. <https://www.kettlesyard.co.uk/about/news/wave-rock/> (letzter Zugriff 25. März 2022). [= Wave Rock 1966b]
- Kriwet, Ferdinand. »Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur«. *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Hg. Thomas Kopfermann. Tübingen: Niemeyer, 1974. 103–112.
- Lamping, Dieter (Hg.). *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 2011.
- »Michel Butor et ses Livres Objets«. Reg. Jean-Lou Steinmann. *Petite histoire de la littérature française: Anthologie de la littérature française*. Taschenbuch, DVD und 6 CDs. Hg. Michel Butor. Paris: Carnets Nord, 2008. [= Butor 2008]
- Moeglin-Delcroix, Anne. *L'esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain* [1997]. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage. Paris: Mot et le Reste, 2012.
- Mon, Franz. »Zur Poesie der Fläche« [1966]. *Gesammelte Texte 1. Essays*. Hg. Franz Mon. Berlin: Janus Press, 1994. 77–80.
- National Galleries Scotland.* »Ian Hamilton Finlay. Wave Rock«. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/54746/wave-rock> (letzter Zugriff 25. März 2022). [= Wave Rock 1966a]
- Nickel, Beatrice. *Texte inmitten der Künste. Intermedialität in romanischen, englischen und deutschen Gedichten nach 1945*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2015.
- Rehm, Ulrich und Linda Simonis (Hg.). *Poetik der Inschrift*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2019.
- Riha, Karl. »Sonette – prämodern, modern, postmodern«. *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Hg. Thema Erika Greber und Evi Zemanek. Dozwil: Edition Signathur, 2012. 27–38.
- Rühm, Gerhard. »plastische lyrik«. *Die Wiener Gruppe. The Vienna Group. A Moment of 1954 – 1960. The visual works and the actions*. Hg. Peter Weibel. Wien: Springer, 1997. 607.
- Schmitz-Emans, Monika. *Buchtheater. Spielformen, Konzepte und Poetiken des Buchs als Theater in Buch- und Literaturgeschichte*. Hildesheim: Olms, 2022 (in Vorbereitung).
- Sullivan, James D. »A Poem Is a Material Object: Claire Van Vliet's Artists Books and Denise Leverto's ›Batterers‹«. *Humanities* 2019, 8, 124, <https://doi.org/10.3390/h8030124>.
- Weserburg. Museum für moderne Kunst.** »das wort steht im raum – skulpturale poesie«. <https://weserburg.de/ausstellung/das-wort-steht-im-raum-skulpturale-poesie> (letzter Zugriff 28. März 2022). [= Weserburg Online]
- Weserburg. Museum für moderne Kunst.** »Skulpturale Poesie«. <https://weserburg.de/en/ausstellung/skulpturale-poesie/> (letzter Zugriff 29. März 2022). [= Weserburg »Skulptural«]
- Zdenek, Felix und Pia Simig. *Ian Hamilton Finlay. Works in Europe 1972–1995. Werke in Europa*. Ostfildern: Cantz, 1996.
-

Autorin

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans 

Ruhr-Universität Bochum,
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft,
monika.schmitz-emans@rub.de

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

Werner Wolf

›Implied worldview – a concept (not only) for an emancipated lyrology¹

Abstract

After making a plea for the use of ›lyrology‹, a term that aptly emphasises the necessity for an emancipated research programme in lyric poetry comparable to narratology and dramatology, this essay clarifies the concept of ›implied worldview‹ as a transgeneric notion relevant to the interpretation not only of narrative literature, but also of lyric

poetry. The specific problems and general benefits that derive from applying this concept to the interpretation of poems are addressed and illustrated by means of poems taken from English-language literature. In conclusion, the relevance of the term ›lyrology‹, which is not only of transgeneric but also of transmedial importance, is stressed.

1. Introduction: a plea for the emancipation of ›lyrology‹

For decades narratology has been an established field of systematic literary theory, and – with somewhat reduced extension – something similar can be said about dramatology (even if the term has not always been current). The situation is different when it comes to theories of lyric poetry. In view of the notorious difficulties in defining lyric poetry and an alleged »lack of a common ground« of all texts classified as poems, it has even been claimed that »there is no such thing as a theory of poetry, or, by extension, of the lyric« (Mahler 2006, 217). In the present contribution, it is impossible to address the thorny question of defining lyric poetry (cf. Wolf 2005; Hempfer 2014); still, theory of poetry does exist² (if one does not expect ›theory‹ to present an all-embracing system), although up to now it seems to have occupied a minor position within literary theory. In my view, this should change. It is indeed high time that research on lyric poetry emancipated itself in order to become a recognizable and recognized counterpart to research on the other two literary macro-genres, dramatology and, above all, narratology. An important, albeit per-

1 My thanks are due to Jutta Klobasek-Ladler for her invaluable assistance in the editing process, and also to Johannes Wally and Thomas Rauth, experts in the field of implied worldview theory, for very helpful and constructive comments and suggestions.

2 To name but a few essays and books mentioning ›theory‹ or ›lyrology‹ in their titles: Bernhart 1993; Culler 2015; Hempfer 2014; Lamping 1989/1993; Müller-Zettelmann and Rubik 2005; Müller-Zettelmann 2000; Wolf 2020.

haps superficial move for such an emancipation is the use of an appropriate term for such research. ›Lyrology‹ is the term one should arguably adopt. It has gained some currency in ›Lyrikforschung‹ in German (›Lyrikologie‹),³ while in the English-speaking world the term is all but unknown.⁴ Yet, this is a fate it shares with other terms such as ›intermediality‹ or ›metareference‹ (cf. Wolf 2009), which were coined in research in German/Austrian contexts and have since spread, in the case of ›intermediality‹ even worldwide. An advantage of the adoption of ›lyrology‹ would be the signalling of relationships – as always, of similarity and difference – to the competing research areas narratology and dramatology; another advantage would be providing an umbrella term for the various and often isolated and unrelated fields of lyric poetry research with a high synergetic potential (which could also refer to international research in various languages).⁵

There is indeed much to do, even if the rise of interest in what henceforth I will indeed term ›lyrology‹ (even for periods and research in which this notion has not been used) over the past few years has already produced an impressive amount and quality of research.⁶ Among the most important issues that have been addressed so far are a) attempts at defining the field by way of clarifying the historical variations of the term ›lyric poetry‹⁷ and by finding answers to the question »what precisely is lyric poetry?«,⁸ and b), in the area of transgeneric comparison, discussions of the narrative potential of poetry, which links it to (and demarcates it from) drama and fiction.⁹ In addition, I would also like to mention

³ Cf. Hillebrandt et al. (2019 and 2021).

⁴ A quick Google-research on February 7, 2022 yielded 528 results (a very low hit rate!); while the majority of the hits referred to (pop) artistic practice on pages advertising a music video entitled ›Lyrology‹ (<https://www.facebook.com/Lyrology>, last accessed August 24, 2022) or to educational pages (›Learning the Difference between Chords and Lyrics‹, only one (repeated) hit concerned literary studies (a reference to an essay by myself, Wolf [2020]). It should, however, be noted that the International Network for the Study of Lyric uses the term ›lyricology‹ for its internet address (<https://lyricology.org/>, last accessed August 24, 2022), and that – notably in the same context – there is also a corresponding French term ›lyricologie‹.

⁵ The subtitle of the present publication, instead of using language specific terms (›Lyrikforschung‹, ›Study of Lyrical Poetry‹, ›poésie lyrique‹) could, for instance, be simplified and shortened: *Jahrbuch für Lyrologie/Annual for Lyrology/La Recherche en lyrologie*). One precondition for such a synergy would, of course, be to take into account research in more than one language, a problem which is present in particular by the parochialism of some English-only research and researchers unable or unwilling to transcend their language boundaries; it would indeed be a pity, given the research potential of the English-speaking world, if the time lag observable in this world during the early decades of classic narratology (owing to seminal texts, notably by Gérard Genette, having been published in French) were repeated in lyrology (by, for instance, disregarding the seminal reflections on typical features of lyric poetry by my former PhD student Eva Müller-Zettelmann (cf. 2000) or Klaus Hempfer (cf. 2014 and 2019)).

⁶ I would like to signal the recently created INLS (International Network for the Study of Lyric) and related publications such as *Grundfragen der Lyrikologie* (so far two noteworthy volumes have appeared: Hillebrandt et al. [2019 and 2021]).

⁷ Cf., for a short overview in English literature Wolf 2020, 147; a more thorough discussion should, of course, also include the various terms and meanings in languages other than English.

⁸ Cf. Müller-Zettelmann 2000; Wolf 2005, in which I have adopted an approach from prototype theory; Hillebrandt et al. 2021, section 1; Hempfer 2014.

⁹ Cf. Wolf 2020, where I argue with respect to single poems that lyric poetry, while in some cases showing elements of narrativity, is per se and except for ballads not typically narrative.

recent efforts and projects that deal with topics such as useful terms for the analysis of poetry, fictionality in poetry, and the question of the lyric speaker (all discussed in Hillebrandt et al. 2019) or functions of lyric poetry, space and time in this genre etc. (cf. Hillebrandt et al. 2021).

In the present essay, I would like to draw attention to an issue that is both transgeneric (and transmedial) and lyric-specific and in this double quality gestures at what can frequently be observed in trans-phenomena, which more often than not tend to come with specific ›filters‹ (capacities, restrictions, problems concerning the realization of the respective trans-phenomenon) according to the notion in question. The concept in focus is ›implied worldview‹. It is not (yet) a very frequent implement in the terminological and conceptual toolbox of literary studies,¹⁰ let alone lyrology, and where it has been used so far, it has referred to narratives,¹¹ thus testifying to the predominance of narratology in much of literary theory and a lacuna in lyrology. Yet, as I hope to show, ›implied worldview‹ is a term and concept of paramount importance for the interpretation of all literary texts, including lyric poetry, and, it is one whose applicability to lyric texts also points to some of their generic specificities.

2. ›Implied worldview‹: the concept in the context of related terms

So, what is ›implied worldview‹, and why is the concept important? A full discussion would require a book-length study or perhaps even more,¹² which is why I must confine my explanation to some basic remarks. The central aim of literary studies is interpreting literary texts, which means to access and describe textual meaning. Various more or less well-known terms and concepts are generally used for reaching this aim in research (such as text message, [macro]functions, themes, implied norms), among which ›implied worldview‹ is perhaps less frequently used but particularly appropriate, since it embraces most, if not all, other related concepts.

An explanation of ›implied worldview‹ may start with a discussion of ›worldview‹: As this has already been done by Wally (2019, ch. 2.1), it may suffice here to describe it as the sum total of basic (often tacit and unconscious) values, norms and assumptions about generalities of existence, behaviour, knowledge etc. in fields such as ethics, religion, philosophy (including epistemology, ontology and the view of man/what is human).

10 A Google-research conducted on February 8, 2022 yielded 3,130 results (more than ›lyrology‹, see note 4, but still a poor hit rate). Apart from references to my own research and uses of the term connected with myself (e.g. of my Graz colleague Wally [2015, 2019, 2020 and 2022], and my former student and now professor of American studies in Innsbruck Christian Quendler), I found only isolated uses in biblical studies (Hagan, online) and ›Support materials from the University of Alberta for social studies (anon, online).

11 Cf. Wally 2015, 2019, 2020, 2022 and forthcoming; Wolf 2008.

12 Two are indeed in progress (in part supervised by myself), namely the post-doctoral thesis by Johannes Wally, entitled *The Implied Worldview of (Literary) Texts: A Methodological Toolkit and Exemplary Readings* (working title), and the PhD thesis by Thomas Rauth, working title: *Approaches toward the Implied Worldview in Fiction*.

When it comes to linking ›worldview‹ with literature, a particularly illuminating point of departure is Lotman's idea of literature as a secondary modelling system (Lotman 1977 [1970], 21; 1972, 34–44). Indeed, all literary works (from the shortest texts to ›epic‹ novels such as *The Lord of the Rings*) constitute ›world models‹ in and through the (fictional) world (slices) they represent (including the ways in which these worlds are represented): literary texts are in fact miniature models of aspects (or slices) of reality, as seen from a certain perspective – the implied author's perspective (as will be argued below). They fulfil the typical functions of models: complexity reduction, since no literary work can represent all possible facets of reality but rather presents only very reduced selections, and explanatory power, for models exist to make us see something, to raise awareness about certain aspects of life – which may be regarded as (parts of) the ›message‹ of a literary text. However, this kind of ›message‹ must not be confused with open didacticism or, worse, propaganda. Yet, the very fact of creating a reduced, simplified model of world phenomena in order to make us aware of something from a certain point of view at least implies some ›message‹ or ›intention‹ (sensu Eco).¹³

That said, implied worldview is related to literary world modelling and text message but is at the same time more: it is an umbrella term for all utterances made or implied in a literary text (or, from a transmedial perspective, media artefact) at its highest and most general level about any general aspect of the (our) world/reality. It is thus located at the highest interpretation level of the given work and as such a central element of all interpretations. In a layered theory of narrative fiction, for example, the implied worldview (always in the singular!) is neither identical with the worldviews (plural) represented by individual diegetic or hypodiegetic characters in a novel imbued with Bakhtinian ›polyphony‹, nor is it necessarily the position of the extradiegetic narrator (who may be unreliable), nor the position of a paratextual voice (e.g. the author's foreword), although all of these voices/positions ultimately contribute to and coalesce into the implied worldview, as central element of the meaning of a text and in some cases may function as ›spokespersons‹ of implied norms and (facets of) the implied worldview.

The implied worldview thus emerges from the text as a whole and all its constitutive parts (including the implied norms, as the normative part of the implied worldview). It is termed ›implied‹, since in many cases – as opposed to the explicit worldviews that may be formulated by individual characters – this worldview is merely implicit in a given text. It (and its component parts) thus must often be inferred from the text and, as a rule, cannot simply be quoted (except for utterances of the afore-mentioned ›spokespersons‹, but this presupposes their identification as such in the first place). Rather than to individual characters, narrators or other represented agencies, the implied worldview may therefore

13 Cf. Eco 1992a, 25, and 1992b, 63–64; Eco makes it quite clear that ›intentio operis‹ is not the same thing as the author's intention but rather derives from the ›signification system‹ ›underlying‹ (64) a text; in his explanation of the term Eco also acknowledges the role of the inferences made by the readers on the basis of their expectations of meaning.

best be attributed to the theoretical construct of the ›implied author‹ as both the origin/creator of the text and the implied norms and worldview to be inferred from it.¹⁴

The totality of the text which needs to be considered when it comes to describing its implied worldview, and the concomitant complexity of the discussion are powerful reasons why the elucidation of the concept has to date remained on the level of partial aspects¹⁵ and in particular why so far no comprehensive theory of how to access the implied worldview has been formulated. This does indeed not come as a surprise: for, while some tools such as the identification of themes, the assessment of how reader sympathies are influenced or directed, how text endings are shaped or what role chance plays in the development of a narrative plot (cf. Wolf 2008) are particularly promising, such a theory would have to include all the tools of the interpreter's toolbox that in some way could contribute to elucidating the meaning of a literary text. A complete theory of the implied worldview is thus arguably an impossibility. And yet the concept, as I claim, is necessary and helpful. It is necessary for becoming aware of the modelling function of literature and helpful when it comes to highlighting crucial meaning aspects of a given text, since there is no literary text without an implied worldview (or parts thereof). Indeed, as a rule, given the vast dimensions of what ›worldview‹ may include and depending on the extent and complexity of the work under discussion, it is only aspects of the implied worldview that (can) come in focus in individual readings and interpretations. Even with the complexity reduction necessary in all models and thus also in the implied worldviews of literary texts, there are texts (such as Shakespeare's plays or also Tolkien's *Lord of the Rings*) that offer so many potential worldview facets that a comprehensive discussion would hardly be feasible. That said, there are some privileged and typical worldview areas of what Wally (2019, 15) terms »worldview topics« that merit particular attention both because of their general importance and their frequent occurrence: they refer to

- questions of ethics (what is good and evil in a text, a question relating to the implied moral norms);
- questions of social relevance (e.g. the role of authority, class divisions, genders etc.), issues that are frequently linked with ethics;
- questions of philosophy and/or theology (e.g. if the world is conceived of as meaningful and ordered or as meaningless, chaotic, whether there is mere chance¹⁶ or some meaning-giving, perhaps transcendental agency etc.); in this context also:

14 For Nünning (1993), a strong opponent of the anthropomorphized construct ›implied author‹, the position of the implied author both outside and inside the text presents a contradiction, and he rather prefers to speak of the ›text as a whole‹. Yet, whenever we attribute ›the text as a whole‹ positions, values etc. (as Nünning himself does), we remain within the realm of anthropomorphization, and I have no problem with this (provided one acknowledges the fact that the implied author is an interpretive construct): for once, as long as we have not yet degenerated into post-humanism for good, it does make sense to attribute positions, values etc. to humans, and from such a human perspective it is, in addition, no real contradiction to see a close relationship between positions of a creator outside a work and positions inside it, since both emanate from the same agency.

15 Cf. e.g. Wolf 2008 and Wally 2015, 2019, 2020, 2022 and forthcoming.

16 Cf. Wolf (2008), where I singled out the role of chance as a »privileged index of implied worldviews« (title).

- epistemological questions concerning the readability of reality and its potential media (this may, for instance, refer to the modelling of physiognomic descriptions (cf. Wolf 2002a and b) in novels or the role attributed to language in metareferential text passages);
- aesthetic questions concerning the view of art/literature implied in a given text.

The mass of literary data existing in complex works of literature and the potential multiplicity of the worldview aspects relevant to them are not the only difficulties besetting any theory of the implied worldview. In addition, there is the problem of the role which cultural history plays in literary texts by informing them with tacit epistemic and other presupposition, in short, contexts and shaping factors that *>go without saying<* and thus may present difficulties for being understood in other periods and cultural contexts. Last, but not least, there is the problem of the subjectivity of the readers, their interpretation faculties, limitations owing to bias, intention, immersion in cultural historical contexts etc., a crucial problem indeed, since it is ultimately the reader who infers the implied worldview (as well as its supposed theoretical origin, the implied author) from the text.

There is not space enough here to address these problems thoroughly. Suffice it to adumbrate the following (partial) solutions: as for the complexity and the data mass of extended literary works, the identification of recurrent themes in a given text can help when it comes to discussing its most important worldview aspects, for literary works tend to mark their dominant concerns in one way or other. As for the bewildering multiplicity of potential worldview facets which may be addressed in a given text, the recipient's/interpreter's interests, together with the directions given by the text itself (notably by the recurrence and prominence of the afore-mentioned *>themes<*) may provide orientation. As for the cultural-historical context, it simply must be taken into account when it comes to *>distilling<* implied worldviews from a text and the tacit assumptions on which it operates. And finally, as for the factor *>reader<*, the concept of the *>implied reader<* in the sense of an ideal (informed) reader which a text and its implied author presuppose for maximum understanding may be helpful. However, this concept is as beset by its dependence on interpretation and inference as *>implied author<* – and *>implied worldview<* for that matter. As one may see here – and as it is to be frequently expected in the humanities – it is hard to avoid the pitfalls of subjective or at any rate non-objective interpretation. In fact, the implied worldview always depends on inferences and reconstructions on the part of the reader, which is why Wally, for instance, even calls the reader – perhaps somewhat misleadingly – *>the source of [...] >the worldview of a text<<* (2019, 150), but then duly hastens to add that readerly *>conjecture[s]<* are not *>generated arbitrarily<* but are (and in fact must be) based on *>textual data<* (2019, 150). So, both the text and the interpreting reader must be considered, but the absence of data of the latter and the opposite situation with respect to the former ultimately privilege the text itself.

The problematic status of the implied worldview and its dependence on interpretation does, however, not mean that one should forget about it altogether: we cannot avoid interpretation when looking for textual meaning, but (good) interpretation is not arbitrary.

Moreover, we all have intuitions about textual meaning, including the implied worldview, when, for instance, we say or feel something about the role and value of romantic love in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, or the role of the supernatural in Stoker's *Dracula*. The concept of the implied worldview may thus help to explain some of these intuitions and in any case, it may contribute to coming to terms with text meaning as clearly as that is possible in literary studies.

3. »Implied worldview« from a lyrological perspective: selected aspects and problems

After the (partial) theoretical clarification of what »implied worldview« means, some practical examples for its applicability to lyric poetry shall now be given together with a discussion of some lyric-specific issues and problems arising in this context. As for problems, I would like to address three questions, which shall in part be discussed in comparison to narrative fiction on which research on implied worldview has focussed so far:

- a) the problem of reduced text extension and what one may term »minimal world building« in lyric poetry,
- b) the role of the lyric speaker/agency for the implied worldview of poems, and
- c) the reduced importance of content-related normative deviations in poetry which, in narratives, facilitate the inference of implied norms as part of implied worldviews.

Ad a)

As is well-known, poems tend to be short, and in any case are a far cry from the »epic dimensions« which novels can attain. Is this reduced text extent together with its consequence, the tendency towards minimal world building not a factor that precludes the unfolding of an implied worldview? Can a haiku such as Ezra Pound's *In a Station of the Metro* (published 1916), which comprises only twenty words (with the title), contain an implied worldview?

»The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.«
(Ferguson et al. 2005, 1297)

My contention is: yes, it can. Size may reduce the number of worldview aspects in a given text but does not prevent its being eligible to worldview-related interpretation.¹⁷ In Pound's poem, a »slice of reality« is represented: a Parisian metro station, a high place of modern

17 See also, for »microfiction«, Wally 2020.

mass-transportation and recent technology (tunnel building, electricity), with a crowd of passengers waiting for, entering or alighting from, a train, thus a characteristically urban setting, which is observed by an anonymous agency, the centre and *hic-et-nunc-origo* of the deictic »these faces«.

Yet this description of a mini-world, which fulfils the condition of complexity reduction of all models in an extreme way, does not yet say much about an implied worldview. Indications of such a worldview come into play when one, for a start, tries to assess the quality of the metaphor used for the faces seen by the speaker: petals evoke spring and beauty, and so does the contrast to the »black bough«, assuming colourful petals; moreover, the wetness may connote a shining and/or fertile quality, which adds to the positive connotations given to the faces. In addition, »these faces« are not just there, they form an »apparition« for the observer (and the reader). This is where – for the well-informed recipient – cultural contexts will become relevant. They may include generic conventions, if one is aware of the affinity between haiku form and nature content. They may also include historical contexts, for such sudden manifestations of something beautiful in terms of natural world phenomena can point, for instance, to Wordsworth's daffodils and hence back to Romanticism and its anti-technological and anti-industrial celebration of ›green‹ nature, but also – and more in line with contemporary aesthetics –, to a modernist epiphany as occurring in fiction by Joyce, Woolf, and others, and moreover perhaps to recent aestheticism. A further cultural context of relevance to Pound's poem may be found in the ambivalence of the new experience (since the 19th century) of big urban agglomerations (in German ›Großstadterfahrung‹), something fascinating and at the same time problematic owing to the specific (often poor) living conditions that come along with big cities. In the present case, the background of the epiphanic apparition is arguably the urban tendency to destabilize and submerge the identities of individuals in a mass of non-descript, anonymous inhabitants who tend to be ›on the move‹ (as metro passengers on their way to work, shopping etc.) rather than being rooted to some specific place. If one combines this background with what has been said about the take on the metro passengers in Pound's poem, one may argue that the poem refers to the negative connotations of the urban context but at the same time counteracts and resists the uniformity and mobility aspect of urban crowds and rather emphasizes the possibility of beauty in the faces of a mass, which then appear to be singled out (and become static objects of appreciation) like individual petals. Whether this epiphany of beauty in a context where one does not expect it is due to the people observed or the gaze of the anonymous observer (or, most probably, both) is not entirely clear, although this may affect the inference of an implied worldview. Yet it is safe to say that the following emerges from this text by way of implied worldview: in spite of the conditions in which people live in big cities with their technology, mobility, precarious individuality and, arguably squalor, noise and ugliness, there is perceptible beauty in individuals and hence individuality and identity, provided one is able and willing to see it in privileged, epiphanic moments. This possibility of a nature-like beauty even in the modern urban and

technological world is at the same time the covert (not didactically enforced) ›message‹ of the text, its overall function with reference to contemporary reality (and our own, for that matter). The implied worldview of this poem is thus – as is to be expected in such a short text – narrowed down to a take on aesthetics and urban reality with, perhaps special emphasis on the question of identity and beauty in a mass of people, but it is at the same time perhaps also surprisingly wide. For even if the text itself comes along as the subjective perception of an anonymous agency (the observer in the metro), it allows, indeed invites, a wider reading. What justifies this ›wider‹ reading are the conventions by which we receive literature: even the most subjective perceptions and ideas represented in a literary text are always understood as having a larger relevance than only to the subject at hand in the represented world, for such perceptions and ideas are always offered and received as general human possibilities that concern more than the individual(s) portrayed. This is what allows us to understand literary texts as world models, and this in turn is the pre-condition to the extraction of an implied worldview, as I have tried to show in these remarks. All of this has hopefully demonstrated that even minimal size of a (lyric) text does not prevent it from containing an implied worldview.

Ad b)

In novels, as a rule, a plurality of agencies and ›voices‹ exist that, as said above, feed into the implied worldview and the positions the reader may attribute to the implied author to various extents. In contrast to this, in poems, there is frequently only one voice, the voice of the speaker.¹⁸ This agency may be anonymous and ›covert‹ as in Pound's poem discussed in the preceding section. Alternatively, it may be ›formatted‹ as ›lyrical I‹ (a term that is more frequently used in German: ›lyrisches Ich‹) or ›overt‹ speaker (to borrow an opposition from narratology, which is used there for different types of narrators) as, for instance, in Matthew Arnold's *Dover Beach* and countless other poems. In view of this ›mono-perspectival‹ situation in much of lyric poetry, could one not simplify lyrology as opposed to narratology and claim that the differentiation between implied author, narrator, characters etc., which does make sense in fiction, may be cancelled in poetry in favour of a simple equation between implied author and speaker? In this case, the implied worldview would simply be the view of the speaker.

However, alluring as such a simplification may be, text reality is more complicated and actually precludes such a move for several reasons. One of them is the fact that there are poems which do contain different voices, as for instance in Edmund Spenser's sonnet no 75 (*One day I wrote her name upon the strand* [Ferguson et al. 2005, 194]). In this poem, a quasi narrating voice (voice 1) may be differentiated from the utterance of the same character as experiencer in the recounted scene on the strand (voice 2) and the utterance of a beloved woman (voice 3). For poems of this kind, the afore-mentioned simplification would

¹⁸ Lamping (1993 [1989], 63) even considers ›Einzelrede in Versen‹ (a single agency's utterance in verse) to be the defining quality of poetry.

not work. In Spenser's case, the speaker as character is clearly wrong in his attempt to »eternize« his beloved by using a poor medium (sand) for his words – and the criticism of the beloved »Vayne man [...] that dost in vaine assay/A mortall thing so to immortalize [...]« is right. At best, when singling out the dominant aesthetic facet of the worldview implied in this metapoem, one may see a close affinity between the speaker as ›narrator‹ and the implied author's position: the praise of poetry, including his own, as overcoming time and time's tendency to make human ›paynes his pray‹. However, even in this case the simple equation ›speaker's position = implied worldview‹ would be misleading, since the speaker, as in first-person fiction, appears here in two roles (as experiencing and narrating I).

Moreover, there are poems in which one speaker (even if he or she can be split up in the way just mentioned) is in no role close to the implied worldview, as is the case in Robert Browning's well-known dramatic monologue *My Last Duchess* (Ferguson et al. 2005, 1012). In this poem, as is well known, the speaker turns out to be the murderer of his eponymous wife and is thus clearly in opposition to the implied moral norm.

The most important argument in this context is, however, the fact that – except perhaps for some metapoems, in which the speaker declares him- or herself as poet on the level of the ›enounced‹ –, the speaker cannot, in all probability, be made responsible for the poem's form (stanza structure, metre, run-on lines etc.) and all other aesthetic devices related to the level of the ›enunciation‹,¹⁹ which is, after all, an important part of textual meaning. For instance, in Blake's classic poem from *Songs of Experience*, *The Tyger* (Ferguson et al. 2005, 1743), whose six four-line stanzas consist – with two exceptions – of rhyme couplets (aabb), there is a striking lack of a rhyme in verses 3/4 and 23/23 (›eye‹/›symmetry‹) – if one assumes a pronunciation close to today's. These non-rhyming verses belie in an anti-iconic way an all too beautiful ›symmetry‹, which the level of the enounced may make us think of and may be related to the ›fearful‹, sublime and arguably inexact ›symmetry‹ of the tiger. This device is as impossible to attribute to the speaker as the intertextual reference, in verse 20, to Blake's poem from *Songs of Innocence*, *The Lamb* (Ferguson et al. 2005, 734): »Did he who made the Lamb make thee?«, where the question of the creator is raised as in *The Tyger* – and, as opposed to the latter poem, answered.

As a result of these reflections one may conclude that, while in poetry, the speaker may be given a privileged role, when it comes to inferring the implied worldview, his or her positions cannot a priori simply be equated with the implied author's. There is, thus, no easy shortcut to the implied worldview of poems, since – as in all other literature – all of the components of the texts under discussion must be considered as potentially relevant in this context.

Ad c)

Narratives are not only typically eventful but also, as Labov already stated in 1972, regularly contain the ›violation of an expected rule‹ or norm as a way to render a story ›tellable‹

¹⁹ For the differentiation between ›enounced‹ and ›enunciation‹, the lyrological counterpart to the narratological differentiation between ›story‹ and ›discourse‹, see Hühn (1995), vol. 1, 13.

(Labov 1977 [1972], 370). This is important in our context, since such norm transgressions, in narratives, (mostly) operate on the content (»story«) level²⁰ and thus facilitate the inference of implied norms and worldviews, as Wally convincingly argues (forthcoming).²¹ Indeed, to take a simple example, the murder typically triggering detective fiction is both a norm transgression and – as the subsequent investigation, the comments by characters including the detective, and the typical outcome of the story (the arrest of the criminal) show – indicative of the norm referring to everybody's right to live safely without injury or violation of one's health of life by another human being.

Lyric poetry (i.e. an individual poem)²² is not only tendentially non-narrative, as I have argued elsewhere (Wolf 2020), it also does not typically rest on content-related norm violations. As a consequence, an important way of access to the implied norms and worldview is here barred in many cases. Among the poems discussed above (by Pound, Spenser, Browning and Blake) only one, Browning's *My Last Duchess*, contains a clear violation of a moral norm (murder), and this is also arguably the most narrative of the examples, since it permits the reader to detect and (partially) reconstruct the commitment of a crime in the past of the speaker with probable consequences for him (the marriage, whose preparation is the trigger of the dramatic monologue, will in all probability not take place).²³

However, the lack or reduced availability of an easy »access road« to normative facets of implied worldview in particular does not mean that access is altogether impossible, as our discussion of Pound's *In a Station of the Metro* has shown. Implied worldviews, in fact, are independent of narrativity and are relevant to descriptive (or, for instance argumentative) texts²⁴ and thus to poetry as well, which may realize various semiotic macro-modes in combination or in isolation.

²⁰ Lyric poetry, like much if not all literature, also tends to deviate from established norms and conventions, but the deviation, in poetry, focusses on departures from everyday language use much more than in fiction and drama. In fact, while such deviation is not excluded in these narrative macro-genres, one would arguably not include it in a list of prototypical generic features, as can be done with poetry (see Wolf 2005). The deviations considered typical of narrative concern »content« in the sense of departures from ordinary states of the world, expected or standard human behaviour, moral norms etc., but not deviations from aesthetic norms concerning the use of language.

²¹ Cf. also Dégh (1994, 247) who states in the context of folk narrative studies that »[n]arratives, in particular, are loaded with world-view expressions«, since »they reveal inherited communal and personal views of human conduct«.

²² In poem cycles this may, but need not, be different (with Shakespeare's *Sonnets* and the open question of a genuine story underlying them being an interesting case in point).

²³ The inconclusiveness of the underlying story, on the other hand, also points to the reduced narrativity of the poem.

²⁴ For instance, essays (including the present one) may also be eligible for an analysis of the worldview implied in them (although this would arguably not be the intended or most obvious use). One could even go further and claim that the notion of an »implied worldview« transcends the realm of the (representational) arts and medial products and may include many human utterances in general, which may betray certain attitudes towards God, man, life, etc.

4. Conclusion

As I have hopefully been able to demonstrate, the originally narratological concept of ›implied worldview‹ is relevant not only to fiction and drama as typically narrative literary macro-genres, but also to poetry, which is not typically or, at least, necessarily narrative. Implied worldview thus turns out to be of transgeneric importance. One may even go one step further and claim that it is also relevant to media artefacts in media and arts other than literature. A film, a painting, a sculpture may be analysed in terms of implied worldview just as a novel, play or poem. Yet, this would be a matter for further discussion, which promises to be especially intriguing when it comes to an art traditionally associated with poetry, namely music (can instrumental music transmit an implied worldview?).²⁵ For the present purpose, namely to emancipate ›lyrology‹, it is enough to have pointed out that poems present miniature world models in ways both similar to, and different from, narrative macro-genres. Among other features not discussed here (e.g. versification), the generic specificity of lyric poetry is connected with the tendency to brevity and ›minimal world building‹, the special prominence of one voice (the speaker's), and the reduction (or absence of) narrativity and narrative violations of content-related norms. All of this has reverberations on the analytical approach to lyric implied worldviews, in part requiring other access roads than the ones most usable for narrative literature. However, this should not come as a surprise, since lyric poetry, although notoriously difficult to define, is a macro-genre in its own right, and this also applies to its theory, lyrology.

References

- Anon. »Support Material: Exploring Worldview«. https://www.learnalberta.ca/content/sssm/html/exploring-worldview_sm.html (last accessed August 25, 2022).
- Bernhart, Walter. »Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht«. *Tales and their telling difference*. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel. Eds. Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle and Waldemar Zachariasiewicz. Heidelberg: Winter, 1993. 359–375.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- Dégh, Linda. »The Approach to Worldview in Folk Narrative Study«. *Western Folklore* 53.3 (1994): 243–252.
- Eco, Umberto. »Interpretation and history«. *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 23–43. [= Eco 1992a]
- Eco, Umberto. »Between author and text«. In: *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 67–88. [= Eco 1992b]
- Ferguson, Margaret, Mary Jo Salter, and Jon Stallworthy (eds.) *The Norton Anthology of Poetry*. New York: Norton, 2005.

²⁵ In view of most sacred music but also, for example, of Beethoven's motto »per aspera ad astra«, a tendency to affirm positivity (joy, happiness) in spite of acknowledged negativity (suffering, sadness, etc.), I am tempted to answer in the affirmative, at least for certain kinds of music.

- Hagan, Harry. »1.2.: Author, Narrator, and Worldview«. *Elements of Biblical Narrative*. [https://human.libretexts.org/Bookshelves/Religious_Studies/Elements_of_Biblical_Narrative_-_Analysis_of_the_Red_Sea_Story_\(Hagan\)/01%3A_Chapters/1.02%3A_Author_Narrator_and_Worldview](https://human.libretexts.org/Bookshelves/Religious_Studies/Elements_of_Biblical_Narrative_-_Analysis_of_the_Red_Sea_Story_(Hagan)/01%3A_Chapters/1.02%3A_Author_Narrator_and_Worldview) (last accessed August 25, 2022).
- Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2014.
- Hempfer, Klaus W. »Lyrik und Fiktion(alität)«. *Recherches Germaniques*, HS14 (2019): 59–77.
- Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek, Ralph Müller, and Rüdiger Zymner (Eds.). *Grundfragen der Lyrikologie 1: Lyrisches Ich, Textsubstrat, Sprecher?*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019.
- Hillebrandt, Claudia, Sonja Klimek, Ralph Müller, and Rüdiger Zymner (Eds.). *Grundfragen der Lyrikologie 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021.
- Hühn, Peter. *Geschichte der englischen Lyrik* (UTB 1847/1848). 2 vols., vol. 1, *Vom 16. Jahrhundert bis zur Romantik*, vol. 2, *Von der Viktorianischen Epoche bis zur Gegenwart*. Tübingen/Basel: Francke, 1995.
- Labov, William. »The Transformation of Experience in Narrative Syntax«. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* [1972]. Oxford: Blackwell, 1977. 354–396.
- Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989]. 2nd, revised version. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
- Lotman, Jurij M. *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. Ed. Karl Eimermacher. Munich: Fink, 1972.
- Lotman, Jurij M. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Moscow 1970. Engl.: *The Structure of the Artistic Text*. Transl. by Gail Lenhoff and Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.
- Mahler, Andreas. »Towards a Pragmasemiotics of Poetry«. *Poetica* 38.3–4 (2006): 217–257.
- Müller-Zettelmann, Eva. Lyrik und Metalyrik: *Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter, 2000.
- Müller-Zettelmann, Eva, and Margarete Rubik (eds.). *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam/New York, NY: Rodopi, 2005.
- Nünning, Ansgar. »Renaissance eines anthropomorphen Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ›implied author‹«. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67.1 (1993): 1–25.
- Wally, Johannes. *Secular Falls from Grace: Religion and New Atheism in the Implied Worldview of Ian McEwan's Fiction*. Trier: WVT, 2015.
- Wally, Johannes. »Whose Foot(print)? An Analysis of Aspects of the Implied Worldview of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, Michel Tournier's *Vendredi ou les limbes du Pacifique* and Stephen King's ›Survivor Type‹«. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 69.2 (2019): 143–172.
- Wally, Johannes. »Miniature Worlds and the Question of Knowledge: Epistemological Aspects of the Implied Worldview of Microfiction«. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 70.2 (2020): 185–206.
- Wally, Johannes. »Narrative Conflict and Implied Value Conflict: An Analysis of Aspects of the Implied Worldview of Richard Morgan's *Altered Carbon* (2002) and Hanif Kureishi's *The Body* (2002)«. *Anglia* 140.1 (2022): 71–92.
- Wally, Johannes. »Speak so I May See You: The Function of the Telephone in the Implied Worldview of Elisabeth Bowen's ›Look at all the Roses‹, Richard Ford's ›Fireworks‹ and Martin Amis's ›State of England‹ (forthcoming).
- Wolf, Werner. »Gesichter in der Erzählkunst: Zur Wahrnehmung von Physiognomien und Metawahrnehmung von Physiognomiebeschreibungen aus theoretischer und historischer Sicht am Beispiel englischsprachiger Texte des 19. und 20. Jahrhunderts«. *Sprachkunst* 33 (2002): 301–325. [= Wolf 2002a]
- Wolf, Werner. »Speaking faces? – Zur epistemologischen Lesbarkeit von Physiognomie-Beschreibungen im englischen Erzählen des Modernismus«. *Poetica* 34 (2002): 389–426. [= Wolf 2002b]
- Wolf, Werner. »The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization«. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Eds. Eva Müller-Zettelmann and Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005. 21–56.
- Wolf, Werner. »Chance in Fiction as a Privileged Index of Implied Worldviews: A Contribution to the Study of the World-Modelling Functions of Narrative Fiction«. *Theorizing Narrativity*. Eds. John Pier and José Angel García. Berlin/Boston: de Gruyter, 2008. 165–210.
- Wolf, Werner. »Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions«. *Metareference across Media: Theory and Case Studies – Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement*. Ed. Werner Wolf, in collaboration with Katharina Bantleon and Jeff Thoss. Amsterdam/New York, NY: Rodopi, 2009. 1–85.
- Wolf, Werner. »Lyric Poetry and Narrativity: A Critical Revaluation, and the Need for ›Lyrology‹«. *Narrative* 28.2 (2020): 143–173.

Author

Prof. Dr. Werner Wolf 

Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für
Anglistik, werner.wolf@uni-graz.at

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](#)). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

Rüdiger Zymner

Perspektiven der Lyrikologie

Abstract:

This paper outlines what ›lyricology‹ is, explaining its rationality and its purposes. It offers a definition of ›lyricology‹ as a scientific institution and differentiates branches of lyricology: Theoretical lyricology, Single language lyricology,

comparative lyricology, and historical lyricology. Finally, the article gives an example of how these orientations in lyricological research are connected by sketching the project of a ›Global History of Lyric‹.

1. Lyrikologie – was ist das?

Als Lyrikologie bezeichne ich eine Gesamtheit der (a) theoretisch fundierten und (b) methodisch kontrollierten, (c) empirisch triftigen, auf (d) Überprüfbarkeit und (e) Intersubjektivität angelegten, bis zu besserer Forschung (f) vorläufigen wissenschaftlichen Erforschung der Lyrik. Zwei einfache Fragen stehen im Zentrum lyrikologischer Forschung: Wie ist das lyrische Sprachzeichengebilde beschaffen? Wie lässt sich dies erklären? Diese Fragen werden von dem übergreifenden Erkenntnisinteresse der Lyrikologie motiviert, das in dem besten Wissen über eine anthropologisch universale, kulturell definierte Praxis der Verwendung und der Gestaltung der kognitiven Disposition ›Sprache‹ in ihren unterschiedlichen Typen (Einzelsprachen: Deutsch, Englisch, Französisch etc.) und ihren unterschiedlichen Modalitäten (graphisch, phonisch, gestisch usw.) besteht, die wir begründet mit dem Ausdruck ›Lyrik‹ benennen können.

Die Erforschung der spezifisch lyrischen Verwendung und der lyrischen Gestaltung von Sprache vermittelt Antworten auf so grundlegende Fragen wie etwa die nach dem ontologischen Status ›des Menschen‹ und seiner Existenz im Zusammenhang mit seiner Mit- oder Umwelt. Lyrikologie ist also letztendlich ein auf spezifische (poetische) kulturelle Selbstdeutungen durch Lyrik fokussiertes Unternehmen der kulturellen Selbstdeutung ›des Menschen‹ mit wissenschaftlichen Mitteln.

Der Ausdruck ›Lyrikologie‹ umfasst mehrere systematische Dimensionen, nämlich eine kognitive Tätigkeit (kategorial geleitetes, logisches Denken), eine praktische Umgangsweise mit Sprachzeichengebildern (methodisch kontrolliertes Untersuchen), die als ›Lyrik‹ eingeschätzt werden, die Speicherung der Erkenntnisse und des Wissens (argumentierende,

behauptende Darstellung) sowie die Offenlegung (Veröffentlichung) und die systematische Überprüfung der gespeicherten Erkenntnisse und des Wissens (systematische Kritik). Kognitiven Tätigkeit, Umgangsweisen, Speicherung, Offenlegung und Kritik werden in unterschiedlichen vorläufigen Theorien fundiert, die in der Lyrikologie systematisch reflektiert, überprüft, verbessert oder weiterentwickelt (und nicht nur als irgendwie mitlaufende Hintergrundannahmen behandelt) werden. Lyrikologie ist die Gesamtheit der wissenschaftlichen Erforschung der Lyrik, die die Theorienabhängigkeit (aber auch die Subjektabhängigkeit, die Paradigmenabhängigkeit und die Interessenabhängigkeit) all ihrer Umgangsformen mit Lyrik explizit in ihr Kalkül zieht.

Wissenschaftliche Theorien sind zusammenhängende Aussagen über Sachverhalte oder Tatsachen. Die Aussagen werden mit dem Anspruch formuliert, wahr zu sein, sie sind im besten Fall empiriebasierte Hypothesen über ›die Welt‹. Die wichtigsten der lyrikologisch relevanten Theorien sind: die Theorie der Sprache und ihrer Modalitäten (z. B. Schrift, Verlautlichung, Gebärden), die Theorie des ›making special‹ von Sprache, die Theorie der Literatur, die Theorie der Lyrik (vgl. Zymner 2011). Hinzu kommen einige Teiltheorien. Die wichtigsten wären hierbei: die Theorie der Gattungen und Modi / Schreibweisen, die Theorie der Bedeutung, die Theorie der Wahrnehmung, die Theorie der Zeichenprozesse (Semiosen), die Theorie der Interpretation. Schließlich wären neben solchen allgemeinen Theorien auch einige spezielle Theorien zu nennen. Die wichtigsten wären hier: graphematische und typographische Theorien, Texttheorien, Theorien der Verlautlichung von Sprache, Theorien der Rede, Theorien des Verses, Theorien der Metrik, Stiltheorien, Medientheorien, Kommunikationstheorien, Funktionstheorien (vgl. Zymner 2013).

Diese und weitere allgemeine und spezielle Theorien fundieren lyrikologische Tätigkeiten, Umgangsweisen, Speicherungen, Offenlegungen und Kritik und bestimmen Kategorisierungen und Begriffe (vgl. Zymner 2018) der Lyrikologie, die wiederum Theorien und Methoden (vgl. Zymner 2009, 2019 und 2021) der Lyrikologie anleiten. So ist ein zentraler, die Theorie der Lyrik ebenso wie die Methoden der Lyrikologie anleitender Begriff derjenige, der hier, in diesem deutschsprachigen Text, mit dem Begriffsnamen ›Lyrik‹ versehen wird (aber natürlich auch andere Begriffsnamen haben könnte, beispielsweise *lyric*, *lirica*, *lyrique*, oder auch einen nicht aus der Wort- und Begriffsgeschichte der Lyrik hergeleiteten, gleichsam erfundenen Kunstnamen, etwa ›Erste Poesie‹ / ›First Poetry‹ / ›poésie prémière‹ o.ä.; vgl. dazu Wagenknecht 1989). Von seiner Definition sind lyrikologische Tätigkeiten, Umgangsweisen, Speicherungen, Offenlegungen und systematische Kritik abhängig; er ist sozusagen die Brille, durch die ›die Welt der Lyrik‹ wissenschaftlich gesehen wird bzw. überhaupt erst gesehen werden kann. Für eine lyrikologische, intersubjektive Verständigung über empirisch triftige Aussagen ist es daher wichtig, dass die Lyrikologie eine bestimmte ›Brille‹ benutzt, deren Leistungsfähigkeit allerdings ständig überprüft werden muss.

2. Perspektivierungen der Lyrikologie

Die wissenschaftlichen Perspektivierungen der Lyrikologie könnte man mit disziplinären Etiketten voneinander unterscheiden. Die wichtigsten Etikette, mit denen lediglich Schwerpunktsetzungen angezeigt werden sollen, wären hierbei: (1) Theoretische Lyrikologie, (2) Einzelphilologische Lyrikologie, (3) Komparatistische Lyrikologie und (4) Historische Lyrikologie.

Während der Forschungsschwerpunkt der Theoretischen Lyrikologie bei der Untersuchung und der Verbesserung von Theorien und Methoden der Lyrikologie liegt, liegt der Fokus der Einzelphilologischen Lyrikologie bei lyrischen Sprachzeichengebildern, die eine bestimmte Einzelsprache¹ manifestieren. Es kann sich dabei um umfangreiche Korpora handeln, aber es kann hierbei auch ein einzelnes, einzelsprachlich gestaltetes Sprachzeichengebilde fokussiert werden. Der Fokus der Komparatistischen Lyrikologie liegt bei unterschiedlichen lyrischen Sprachzeichengebildern, die unterschiedliche Einzelsprachen manifestieren. Die Historische Lyrikologie befasst sich mit der Geschichte der Lyrik. Sie kann sich dabei auf die Geschichte der Lyrik in einer bestimmten Einzelsprache konzentrieren. Sie kann sich aber auch auf die Geschichte der Lyrik in unterschiedlichen Einzelsprachen fokussieren. In beiden Fällen ist die Historische Lyrikologie verschränkt mit den anderen Perspektivierungen der Lyrikologie. Besonders die Verschränkung von Historischer Lyrikologie und Komparatistischer Lyrikologie folgt aus Festlegungen der Theoretischen Lyrikologie auf einen allgemeinen (nicht nur auf die historischen und/oder zeitgenössischen Lyrikkorpora bestimmter einzelsprachlicher Semiosphären bezogenen bzw. aus ihnen hergeleiteten) Begriff der Lyrik.

3. Eine Globalgeschichte der Lyrik

Die Notwendigkeit einer Verschränkung aller Perspektivierungen der Lyrikologie kann an dem lyrikologischen Projekt einer Globalgeschichte der Lyrik verdeutlicht werden (vgl. Zymner 2022 und 2023):

Nicht allein eine lyrikologische Globalgeschichte der Lyrik, sondern natürlich auch lyrikologische Partikulargeschichten (wie z.B. eine Geschichte der deutschsprachigen Lyrik) beruhen zunächst einmal auf der Identifikation eines Gegenstandes, dessen Geschichte untersucht werden soll. Für die wissenschaftliche Untersuchung der Geschichte eines Gegenstandes ist ein Begriff von diesem Gegenstand erforderlich. Mithin sind hierzu eine Objekttheorie und eine hierdurch bestimmte Definition zu entwickeln. Im Fall einer Globalgeschichte der Lyrik sind dies also eine Objekttheorie der Lyrik (vgl. z.B. Zymner 2009)

1 Das Konzept ‚Einzelsprache‘ ist natürlich auch nur ein theoretisches Konstrukt zur besseren Orientierung im Bereich der Manifestationen von Sprache. Sogenannte ‚Einzelsprachen‘ bestehen aus zahlreichen Varietäten eines gedachten Standards, aus Dialektken, Regiolekten, Soziolenken usw. und zeigen vielfach gleitende Übergänge zu anderen ‚Einzelsprachen‘ (die selbst ebenfalls theoretische Konstrukte sind). Siehe hierzu u.a. Dembeck und Parr 2017.

und eine dadurch begründete Definition des Begriffes, der hier den Begriffsnamen ›Lyrik‹ trägt. Alle und nur diejenigen Sprachzeichen, die unter den Begriff mit dem Begriffsnamen ›Lyrik‹ fallen, sind die Gegenstände einer Globalgeschichte der Lyrik, alle Sprachzeichen, die nicht unter den Begriff fallen, sind keine Gegenstände einer Globalgeschichte der Lyrik. Der Begriff der ›Lyrik‹, der überhaupt einer Globalgeschichte der Lyrik zugrundgelegt werden kann, muss bestimmte Anforderungen erfüllen, die empirisch begründet sind. So darf er erstens nicht auf einem einzelsprachlichen, einzelkulturell etablierten Inbegriff von ›Lyrik‹ beruhen, sondern muss hinreichend allgemein sein, um mit ihm die ›Lyrik‹ aller Kulturen, aller Zeiten und in allen Sprachen identifizieren zu können. Zugleich ist diese hinreichende Allgemeinheit eine gebotene Möglichkeit, die unhintergehbar (und zumeist eurozentrische), aber zu kontrollierende Positionalität der Lyrikologin / des Lyrikologen in das Kalkül zu ziehen. Dabei darf sie / er sich aber auch nicht zu weit von einzelsprachlichen, einzelkulturell etablierten Inbegriffen von ›Lyrik‹ entfernen, soll der Lyrikbegriff nicht den Charakter eines gewissermaßen kulturell geeichten Werkzeuges verlieren.

Zweitens muss die Definition unabhängig von (in aller Regel undurchschauten) Hintergrundkategorisierungen sein, die sich als erkenntnistrübende Vorurteile auswirken können. Dies betrifft insbesondere die (für sich unsichere) Hintergrundkategorie der ›Literatur‹, die nicht für Sprachzeichen aller Kulturen, aller Zeiten und aller Sprachen Geltung besitzt. Vielmehr gehört es zu den empirischen Grundlagen eines leistungsfähigen Lyrik-Begriffes, dass Lyrik in Sozial- und Symbolsystemen vorkommt, die man begründet als ›Literatur‹ bezeichnen kann, aber auch in Sozial- und Symbolsystemen, die vor, neben oder außerhalb aller Systeme oder Felder der Literatur stehen. Die Systeme oder Felder der Literatur etablieren sich als soziale, praxeologisch und axiologisch, ökonomisch und auch juristisch relevante (das heißt: geschichtswirksame) Handlungsfelder oder Umgangsbereiche mit Lyrik weltweit erst seit dem 18. Jahrhundert. Alle Dichtungen / Poesien, die unter den sozialen, ökonomischen, poetologischen usw. Bedingungen vor dem 18. Jahrhundert geschrieben wurden, wären demnach nicht zutreffend mit dem (insofern modernen) Begriffsnamen und dem hiermit verknüpften Begriff ›Literatur‹ erfasst, ebenso wenig wie alle Dichtungen, die in modernen Gesellschaften gleichzeitig neben dem sozialen, ökonomischen, symbolischen usw. historischen Rahmen ›Literatur‹ geschrieben werden, oder alle Dichtungen, die außerhalb moderner Gesellschaften (z.B. in indigenen Stammesgesellschaften) entstehen. Die (etwa von Ethnologen aufgezeichneten) Lieder der südamerikanischen indigenen Cuna heute sind ebenso wenig ›Literatur‹ wie das freudig vorgetragene Hochzeitsgedicht im modernen Familienkreis oder die Gelegenheitsgedichte lateinischer Humanisten und die monumentalen ›Hymnen‹-Texte im Schrifttum des Alten Ägypten. ›Literatur‹ findet sozusagen unter ganz anderen Bedingungen statt als all diese Nicht-›Literatur‹, und korrelierend mit dieser Differenz ist ›Literatur‹ auch anders gestaltet als Nicht-›Literatur‹ (die ich mit dem Begriffsnamen ›Poetrie‹ zu bezeichnen vorschlage). Bei den Unterschieden zwischen ›Literatur‹ und Nicht-›Literatur‹ in Formatierungen und Verfahren handelt es sich allerdings nicht um kontradiktoriale oder ausschließende Unterschiede, vielmehr bleibt allemal eine verbindende Familienähnlichkeit gewahrt.

Drittens muss der Lyrik-Begriff hinreichend flexibel sein, um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass ›Gattungen‹ am besten als Kategorisierungen mit durchlässigen oder verschwimmenden Rändern aufzufassen sind und wir empirisch, in der ›Realität‹ der Sprachzeichengebilde und des Umgangs mit ihnen, nicht allein eindeutige und insofern beste Belegfälle für Lyrik feststellen können, sondern eben auch Sprachzeichengebilde, die sich zu anderen Kategorien / Gattungen hin öffnen und zum Beispiel als epische Lyrik einzuschätzen sind, weil sie eben in einem strukturellen Sinn erzählen (d.h. in einem Schriftwerk das mündliche Erzählen simulieren oder nachbilden, vgl. Weber 1998) oder auch als dramatische oder szenische Lyrik einzuschätzen sind, weil sie nach dem Muster theater-literarischer Texte die direkte zitierte Rede von Figuren ›szenisch‹ aufeinander folgen lassen. Die generischen Grenzen sind lediglich nach manchen (hierin vielleicht sogar als scholastisch zu bezeichnenden) Gattungstheorien trennscharf, in der empirischen Wirklichkeit der konkreten einzelnen Sprachzeichengebilde zeigen sie sich jedoch als durchlässig und die Gattungen als ineinander verschwimmend. Ein leistungsfähiger Gattungsbegriff der Lyrik sollte es daher aber nicht allein ermöglichen, prototypische Lyrik von prototypischer Nicht-Lyrik zu unterscheiden, sondern auch Lyrik, die zugleich durch nichtlyrische Modi oder Schreibweisen geprägt ist (wie epische Lyrik, dramatische Lyrik, aphoristische Lyrik, essayistische Lyrik usw.), von Nicht-Lyrik zu unterscheiden, die zugleich vom Modus oder der Schreibweise der Lyrik geprägt ist (wie z.B. lyrische Epik, lyrische Dramatik, lyrische Aphoristik, lyrische Essayistik usw.), und insgesamt die generischen Übergangsbereiche ›zwischen‹ der Lyrik und anderen Gattungen zu erfassen.

Viertens muss ein Lyrik-Begriff (so wie im Prinzip alle Gattungsbegriffe der Literaturwissenschaft) auch damit fertigwerden, dass er keine beobachterunabhängigen, gewissermaßen objektiven Strukturen erfasst, sondern dass jeder Begriff von den kognitiven, letztendlich biologischen Wahrnehmungsbedingungen und -möglichkeiten des Beobachters beeinflusst, ja definiert wird. Hier gilt: Auch Lyrik und ›lyrische Strukturen‹ entstehen, indem wir sie beobachten. Insofern muss ein lyrikologischer Lyrik-Begriff so zugeschnitten sein, dass es erkennbar bleibt, dass es sich dabei um die Wahrnehmungen oder Wahrnehmungseffekte eines Beobachters handelt und jede Identifikation eines Sprachzeichengebildes als ›Lyrik‹ eine (so stark wie möglich durch begründende Argumente plausibilisierte) Einschätzung eines Beobachters ist. Sprachzeichengebilde lassen sich in aller Regel nicht als Exemplifikationen einer bestimmten Gattung messen, wie dies für physikalische Größen (etwa Geschwindigkeit, Gewicht oder Länge) möglich erscheint, Sprachzeichengebilde lassen sich vor allem als Exemplifikationen einer bestimmten Gattung einschätzen. Für die hermeneutische, literaturwissenschaftlich und philologisch fundierte Tätigkeit der Einschätzung aber ist die Berücksichtigung der kognitiven, biologischen Dispositionen des literaturwissenschaftlichen, philologischen Beobachters wichtig. Sie sind nämlich sozusagen Teil des ›Beobachtungsinstrumentes‹, das die Beobachtung beeinflusst.

Um das unüberschaubare, abundante Material, das unter einen so gestalteten Lyrik-Begriff fällt, in einer Globalgeschichte der Lyrik überhaupt darstellen (und nicht lediglich aufzählend

nennen) zu können, muss es perspektiviert werden. Angesichts der notwendigen Allgemeinheit des Lyrik-Begriffes wären es aber bloße Stipulationen, die Globalgeschichte auf bestimmte fakturielle, informationelle oder generische Teilbereiche der Lyrik zu konzentrieren und beispielsweise lediglich eine Geschichte der subjektiven Lyrik oder eine Geschichte der metrisch regulierten Lyrik oder eine Geschichte der panegyrischen Lyrik zu schreiben. Vielmehr muss der notwendigen Allgemeinheit des Lyrik-Begriffes eine möglichst weitreichende Allgemeinheit oder besser: eine Generalisierung der Perspektivierung entsprechen. Die generalisierte Perspektivierung, für die ich mich bei dem Projekt einer Globalgeschichte entschieden habe, ist das der Funktion. Der ›archimedische Punkt‹, von dem aus das abundante Material einer ›Globalgeschichte der Lyrik‹ historisch gesehen werden kann, ist der der ›Funktionen der Lyrik. Hierzu ist zunächst eine Funktionstheorie der Lyrik zu entwickeln (vgl. Zymner 2013), vor deren Hintergrund alle weiteren historischen Untersuchungen erfolgen können.

Zu den untersuchungsleitenden Hintergrundannahmen einer Geschichte der Lyrik gehört ebenso eine allgemeine literaturwissenschaftliche Historik, die unter anderem Aussagen enthält über: Literaturgeschichte₁ als forschende (intellektuelle oder kognitive) ›Tätigkeit‹ (das ›literarhistorische Denken‹; Historie); Literaturgeschichte₂ als Gegenstand von Literaturgeschichte₁ (der literaturgeschichtliche Zusammenhang in der Vergangenheit, vergangenes Geschehen); Literaturgeschichte₃ als mehr oder weniger strukturiertes kognitives Ergebnis von Literaturgeschichte₁ (das ›literarhistorische Wissen‹; Geschichte) sowie Literaturgeschichte₄ im Sinne von Literarhistoriographie als Manifestation von Literaturgeschichte₃ (Darstellung von Geschichte; vgl. hierzu detailliert Zymner 2022, Bd. 1). Von dieser literaturwissenschaftlichen Historik sind unter anderem historiographische Unterscheidungen und Unterteilungen (etwa nach ›Perioden‹ oder ›Epochen‹) ebenso wie Verknüpfungen (etwa von ›Text‹ und ›Kontext‹) abhängig.

Zu den eher pragmatischen Beschränkungen der Globalgeschichte der Lyrik, die der Begrenztheit der Kenntnisse und der Möglichkeiten des Untersuchenden geschuldet sind, gehört schließlich die Fokussierung auf lediglich eine Modalität der Sprache, nämlich auf die schriftliche Manifestation. Die Globalgeschichte der Lyrik ist daher genau genommen lediglich eine Globalgeschichte der schriftlich manifesten Lyrik und ihrer Funktionen. Lyrik in anderen Modalitäten der Sprache wie insbesondere die phonische Manifestation durch Sprechen oder Singen und die Manifestation durch Gebärden werden in dieser Globalgeschichte der Lyrik nicht oder nur am Rande thematisiert.

Der erste Teil der Globalgeschichte untersucht in der Makroepoche der ›Lyrik zwischen 2500 vor unserer Zeit und 1500 unserer Zeit‹ zunächst die Periode der ältesten Überlieferungszeuge von Lyrik (ca. 2500 vor unserer Zeit bis ca. 1000 v.u.Z.) in der altorientalischen Keilschriftenkultur und in der altägyptischen Hieroglyphenkultur, bevor die Periode der altchinesischen, der althebräischen, der altgriechischen und der Römischen Lyrik (ca. 1000 v.u.Z. bis ca. 500 u.Z.) untersucht wird. Es folgt eine Untersuchung der Periode zwischen 500 u.Z. und 1000 u.Z., die sich mit der Lyrik im chinesischen Kulturreis, mit hebräischer Synagogallyrik, mit frühchristlicher Lyrik zwischen Rom und Byzanz, mit Tamil- und Sanskritlyrik sowie mit

früher arabischer, iranischer und turksprachlicher Lyrik befasst. Die Untersuchung der vierten Periode (ca. 1000 u.Z. bis ca. 1500 u.Z.) widmet sich der chinesischen Lyrik, den südasiatischen Lyriken und den araboskripturalen Lyriken, der neuen hebräischen Lyrik und den latinoskripturalen Lyriken: also der lateinischen Lyrik, den romanischen Lyriken, den germanischen Lyriken, den keltischen Lyriken, der Lyrik der Slavia latina und der ungarischen Lyrik.

Der zweite Teil der Globalgeschichte der Lyrik wendet sich sodann der Makroepoche der ›Lyrik zwischen 1500 und 1800 unserer Zeit‹ zu und untersucht die ostasiatischen und die südasiatischen Lyriken, die (sich bis nach Südasien, Südostasien und Afrika erstreckenden) araboskripturalen und die graecoskripturalen Lyriken (u.a die russische Lyrik, die hierher gerechnete georgische und die armenische Lyrik) sowie schließlich die latinoskripturalen Lyriken innerhalb Europas (neulateinische, romanische, germanische, keltische, slavische und ungarische Lyriken) und außerhalb Europas (in den beiden Amerikas, in Australien, auf Grönland u.a.).

Der dritte Teil widmet sich der Makroepoche der ›Lyrik zwischen 1800 und Jetzt‹, der Makroepoche der einsetzenden und dann voll ausgebildeten Lyrik der ›Moderne‹. Hier werden zunächst die latinoskripturalen Lyriken innerhalb und außerhalb Europas, die araboskripturalen Lyriken, die hebräische Lyrik und die graecoskripturalen Lyriken in der Periode zwischen ca. 1800 und 1900 untersucht, bevor für die Periode zwischen ca. 1900 und Jetzt Untersuchungen der ostasiatischen und südasiatischen Lyriken, der araboskripturalen Lyriken, der hebräischen und jiddischen Lyriken, der graecoskripturalen und der latinoskripturalen Lyriken und schließlich der globalen, globoskripturalen und globoglotten Lyrik von Jetzt vorgelegt werden.

Der vierte und letzte Band der Globalgeschichte der Lyrik bietet einen Apparat (Namen- und Sachregister, Gesamtliteraturverzeichnis), der es der Benutzerin / dem Benutzer der Globalgeschichte zusammen mit den Kapitelverweisen im Haupttext selbst erleichtern soll, einzelne Aspekte oder auch einzelne Stränge der Globalgeschichte zu verfolgen oder die Globalgeschichte der Lyrik auch als eine multiperspektivische, durch ›Geschichtsräume‹ und Zeiten hindurchgreifende, transnationale *histoire croisée* zu lesen.

Zu den Ergebnissen der Untersuchung einer Globalgeschichte der Lyrik gehört u. a., dass es im Laufe des 19. Jahrhunderts weltweit zur Herausbildung eines Typs von Lyrik kommt, den man als ›reine‹ oder ›absolute‹ Lyrik bezeichnen könnte und der sich von einem weltweit vor ca. 1800 dominierenden Typ der Lyrik unterscheidet, den man vielleicht als ›praxisfunktional‹ oder als ›Anwendungslyrik‹ bezeichnen könnte. Formatierungen und Verfahren praxisfunktionaler Lyrik bestehen zwar ebenso wie die praxisfunktionale Verwendung von Lyrik auch nach ca. 1900 bis in die Gegenwart weiter fort, werden aber weltweit, in allen Symbol- und Sozialsystemen aller Literaturen der Welt zunehmend von dem Typus der ›reinen‹ oder ›absoluten‹ Lyrik verdrängt oder sogar ganz abgelöst (während die Symbol- und Sozialsysteme der Poetrien in erster Linie weiter den praxisfunktionalen Typus der Lyrik aufzeigen). Die ›reine Lyrik‹ in den Literaturen der Gegenwart ist zudem eine vielfältig (fakturiell, informationell, generisch, funktional) miteinander verknüpfte oder verflochtene Lyrik, sie ist nämlich vielfach multiskriptural, multilingual und auch im Hinblick auf Information und Informationsvergabe ›globalisiert‹.

Literatur

- Dembeck, Till, und Rolf Parr (Hg.). Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017.
- Wagenknecht, Christian. »Das Taufen von Begriffen. Am Beispiel der Widmung«. Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Hg. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler, 1989. 423–436.
- Weber, Dietrich. Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen, 1998.
- Zymner, Rüdiger. Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn: Mentis, 2009.
- Zymner, Rüdiger. »Theorien der Lyrik seit 1800«. Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 21–34.
- Zymner, Rüdiger. Funktionen der Lyrik. Münster: mentis, 2013.
- Zymner, Rüdiger. »Interessante Zeichen für Sprache«. Recherches Germanique 14 (2019): 39–58.
- Zymner, Rüdiger. »Begriffe der Lyrikologie«. Grundfragen der Lyrikologie. Band 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Hg. Claudia Hillebrandt et al. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. 25–50.
- Zymner, Rüdiger. »Schritte, Wege und ›avenidas‹. Literaturwissenschaftliche Methoden der Lyrikanalyse«. Grundfragen der Lyrikologie. Band 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen. Hg. Claudia Hillebrandt et al. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021. 475–496.
- Zymner, Rüdiger. Eine Globalgeschichte der Lyrik. Vier Bände. Band I: Lyrik zwischen 2500 v.u.Z. und 1500 u.Z., Paderborn: Mentis, 2022. Band II: Lyrik zwischen 1500 und 1800. Paderborn: Mentis, 2022; Band III: Lyrik zwischen 1800 und 2020. Paderborn: Mentis 2023; Band IV: Apparat und Register. Paderborn: Mentis, 2023. (Bände I und II im Druck; Bände III und IV Druck in Vorbereitung)

Autor

Prof. Dr. Rüdiger Zymner

Bergische Universität Wuppertal, Allgemeine Literaturwissenschaft / Neuere deutsche Literaturgeschichte, zymner@uni-wuppertal.de

Open Access

This paper is published under the Creative Commons Attribution–ShareAlike 4.0 International license ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.

