

POE MA



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

2.2024

POE MA

2.2024

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, Fabian Lampart, Ralph Müller



Universitätsverlag Kiel

Kiel University Publishing

POEMA 2.2024

ISSN: 2751-9813

eISSN: 2751-9821

journal@poema.uni-kiel.de

EDITED BY | PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE | HERAUSGEgeben VON

Claudia Hillebrandt  (Prof. Dr.) Neuere deutsche Literatur, Universität Bielefeld

Sonja Klimek  (Prof. Dr.) Neuere deutsche Literatur und Literaturgeschichte, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Fabian Lampart  (Prof. Dr.) Neuere deutsche Literatur, Universität Potsdam

Ralph Müller  (Prof. Dr.) Neuere deutschsprachige Literatur, Universität Freiburg/Université de Fribourg

BIBLIOGRAPHIC INFORMATION PUBLISHED BY THE DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on 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/i2>

2024 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): 978-3-910591-21-9

eISBN (PDF): 978-3-910591-20-2

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

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, Fabian Lampart, Ralph Müller

9 Editorial: Poetry as a Social Practice

Benjamin Gittel

17 Was sind literarische Praktiken?

Peter Lamarque

39 Semantic Finegrainedness and Poetic Value

Nora Zügel

57 »Denn Ich ist ein Anderer«

Dereferenzialisierungsstrategien auf Produktions- und Rezeptionsebene innerhalb der sozialen Praxis Lyrik (mit einem Seitenblick auf Till Lindemann)

Sofie Aeschlimann

81 Inversionen

Marie Luise Kaschnitz' literarische und lyrische Interviews

Claudia Benthien

101 Odes to Miami

Sociopoetic Practices in the Urban and Digital Space

STATEMENTS

John Gibson

123 Poetic Difficulty and Epistemic Authority

On Some Recent Trends in Analytic Philosophy of Poetry

Holger Pils, Lisa Jeschke

137 Something Out of Nothing

Zur Idee und Praxis der Lyrik-Bibliothek

Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Fabian Lampart, Ralph Müller

Editorial: Poetry as a Social Practice*

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

Praxeological approaches are now well established within literary studies. Yet it has only been more recently that the potential they offer in terms of genre theory has become a topic of discussion (see, for example, Gencarelli 2024, Gittel 221, Hillebrandt 2024, as well as Gittel in this volume). Genuine praxeological approaches are still barely represented within the genre theory of poetry, even though, in substance, individual proposals of lyrical theory show an interest in praxeological issues. This volume aims to provide suggestions on how to make use of corresponding approaches, put them into a broader praxeological perspective and sound out their potential in relation to lyrical theory.

In literary studies, there has been a whole host of attempts to define lyric poetry, which can be roughly divided into language theory, form theory, pact theory, system theory, functional-historical and narratological approaches. Yet these, and even the more recent articles on lyrical theory, only offer limited points of reference for a praxeological perspective of the poetry genre; connections to praxeology can only be drawn from the pact theory (Fischer 2007, Rodriguez 2003) and functional-historical approaches (Eibl 2013, Schlaffer 2012). These articles cannot, however, be understood as praxeological in the meaning of deliberate analyses of practices. They focus on explaining typical lyrical devices in terms of how they are used or at least to relate them to these uses. But they do not look at poetry as a social practice.

In an article fundamental to the praxeology of poetry, which we are printing again here, Peter Lamarque 2015 proposed a praxeological modelling of poetry:

Poetry is constituted by a practice, which is grounded in convention-governed expectations among poets and readers. To write a poem is to engage the practice and invite (one hopes also reward) certain kinds of interests and responses among readers; to read a poem ›poetically‹, seeking its poetic value, is to deploy relevant interests and responses thereby making appropriate demands and one hopes achieving valued experience in offer. (Lamarque 2015, 33)

Lamarque proposes a model of poetry as a social practice, which is focused on questions of definition and is based historically on the example of modern poetry. His considerations,

* Translated by Heather O'Donovan.

thanks to their praxeological focus, prove to be promising for lyrical theory. Lamarque's considerations focus on the handling of poetry and in doing so, point towards praxeography¹ in poetry. As expected, his suggestion does not yet offer any formula for praxeography any more than it provides a methodology for determining poetic practices.

Modelling poetry as a social practice can therefore be viewed as the long-term objective of research into lyrical theory. The majority of articles in this volume can be read as model studies in this sense, each of which determine and highlight different practices typical in poetry, and in this regard contribute towards the project of a praxeography of poetry.

References

- Dickmann, Jens-Arne, Friederike Elias and Friedrich-Emanuel Focken. »Praxeologie«. *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Eds. Thomas Meier, Michael R. Ott and Rebecca Sauer. Berlin and Boston: De Gruyter, 2015. 135–146.
- Eibl, Karl. »Von der Unwahrscheinlichkeit der Lyrik und weshalb es sie trotzdem gibt«. *KulturPoetik* 13.1 and 2 (2013): 5–25, 157–175.
- Fischer, Carolin. *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Heidelberg: Winter, 2007.
- Gencarelli, Angela (ed.). *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2024 [in print].
- Gittel, Benjamin. *Fiktion und Genre. Theorie und Geschichte referenzialisierender Lektürepraktiken 1870–1910*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2021.
- Hillebrandt, Claudia. »Poetry Game?« Ansätze zu einer Modellierung von Lyrik als sozialer Praxis. *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*. Ed. Angela Gencarelli. Berlin and Boston: De Gruyter, 2024. 143–160 [in print].
- Lamarque, Peter. »Semantic Finegrainedness and Poetic Value«. *The Philosophy of Poetry*. Ed. John Gibson. Oxford: Oxford University Press, 2015. 18–36.
- Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.
- Schlaffer, Heinz. *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser, 2012.

1 By this we mean an »epistemic tool and presentation format [...], that describes regular practices as well as singular or individual actions that people actually or probably carry out on a specific artefact« (Dickmann et al. 2015, 135).

Éditorial: La poésie lyrique comme pratique sociale**

Aujourd’hui, dans le domaine de la littérature, on peut considérer les approches praxéologiques comme des approches établies. Ce qu’elles peuvent apporter à la théorie du genre n’est cependant qu’un objet de recherches récent (cf. not. Gencarelli 2024, Gittel 2021, Hillebrandt 2024, et Gittel dans cette édition). Au sein de la théorie du genre de la poésie lyrique, les approches en matière de praxéologie sont encore vraiment rares, même si certaines ébauches théoriques sur la poésie lyrique se penchent également sur des questions de praxéologie. Ce numéro propose d’utiliser lesdites approches, de les mettre en perspective d’un point de vue praxéologique plus vaste et d’en explorer le potentiel en termes de théorie sur la poésie lyrique.

La littérature propose certes toute une série de tentatives de définition de la poésie lyrique, que l’on peut grossièrement classer en approches théoriques linguistiques, formelles, de pacte et de système, historico-fonctionnelles et narratologiques. À l’instar d’articles plus récents sur la théorie de la poésie lyrique, ces contributions n’apportent cependant qu’un nombre limité de points de repère pour une perspective praxéologique sur le genre lyrique, et seules les approches théoriques sur les pactes (Fischer 2007, Rodriguez 2003) et les approches historico-fonctionnelles (Eibl 2013, Schlaffer 2012) permettent d’établir des liens avec la praxéologie (pour aller plus loin, cf. à ce sujet l’article de Hillebrandt dans le présent numéro). Ces contributions ne pourraient toutefois en aucun cas être considérées comme relevant de la théorie de la pratique au sens d’une réflexion consciente sur les pratiques. Elles sont bien plus axées sur une explication des moyens typiques de la poésie lyrique par rapport à leur mode d’utilisation ou tout du moins pour établir un lien avec ces modes d’utilisation. En revanche, elles ne tiennent pas compte de la poésie lyrique comme pratique sociale.

Dans une contribution fondamentale pour la praxéologie de la poésie lyrique, que nous vous proposons de redécouvrir dans ce numéro, Peter Lamarque esquisse, en 2015, une modélisation de la poésie lyrique selon la théorie de la pratique :

Poetry is constituted by a practice, which is grounded in convention-governed expectations among poets and readers. To write a poem is to engage the practice and invite (one hopes also reward) certain kinds of interests and responses among readers; to read a poem ›poetically‹, seeking its poetic value, is to deploy relevant interests and responses thereby making appropriate demands and one hopes achieving valued experience in offer. (Lamarque 2015, 33)

Lamarque présente un modèle de poésie lyrique comme une pratique sociale axée sur des questions de définition, et basée, du point de vue historique, sur l’exemple d’une poésie

** Traduit par Christine Papillon.

moderne. Grâce à leur axe praxéologique, ses réflexions sont très pertinentes pour l'étude de la poésie lyrique. Lamarque pose au centre de ses réflexions le rapport avec la poésie lyrique, pointant ainsi vers une praxéographie² de la poésie lyrique. Bien entendu, sa proposition ne formule pas encore clairement de praxéographie, ni de méthodologie qui permettrait de définir les pratiques de la poésie lyrique.

La modélisation de la poésie lyrique comme une pratique sociale peut ainsi être considérée comme un objectif final de recherche lyricologique. Ainsi, la majeure partie des contributions du présent numéro peuvent être lues comme des études types visant à déterminer les différentes pratiques propres à la poésie lyrique, pour mieux les éclairer, et, qui, de ce point de vue, contribuent donc au projet d'une praxéographie de la poésie lyrique.

Bibliographie

- Dickmann, Jens-Arne, Friederike Elias et Friedrich Emanuel Focken, »Praxeologie«, dans T. Meier, M. R. Ott et R. Sauer (dir.), *Materiale Textkulturen. Konzepte - Materialien - Praktiken*, Berlin et Boston, De Gruyter, 2015, p.135-146.
- Eibl, Karl, »Von der Unwahrscheinlichkeit der Lyrik und weshalb es sie trotzdem gibt«, *KulturPoetik* 13.1 et 2 (2013), p. 5-25, p. 157-175.
- Fischer, Carolin, *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*, Heidelberg, Winter, 2007.
- Gencarelli, Angela (dir.). *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*. Berlin et Boston, De Gruyter, 2024 [en cours d'édition].
- Gittel, Benjamin, *Fiktion und Genre. Theorie und Geschichte referenzialisierender Lektürepraktiken 1870-1910*, Berlin et Boston, De Gruyter, 2021.
- Hillebrandt, Claudia, »Poetry Game?« Ansätze zu einer Modellierung von Lyrik als sozialer Praxis«, dans A. Gencarelli (dir.), *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*, Berlin et Boston, De Gruyter, 2024, p. 143-160 [en cours d'édition].
- Lamarque, Peter, »Semantic Finegrainedness and Poetic Value«, dans J. Gibson (dir.), *The Philosophy of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 18-36.
- Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- Schlaffer, Heinz, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, München, Hanser, 2012.

2 Il s'agit d'un « outil épistémique et d'un "format de représentation [...]", permettant de décrire des pratiques régulières mais aussi des actions singulières ou individuelles, que des personnes accomplissent ou sont susceptibles d'accomplir sur un artefact donné » (Dickmann et al.2015, 135).

Editorial: Lyrik als soziale Praxis

Praxeologische Ansätze können innerhalb der Literaturwissenschaften mittlerweile als etabliert gelten. Welches Potential sie für die Gattungstheorie bieten, wird allerdings erst seit Kurzem intensiver diskutiert (vgl. z.B. Gencarelli 2024, Gittel 2021, Hillebrandt 2024 sowie Gittel in diesem Band). Innerhalb der Gattungstheorie der Lyrik sind genuin praxeologische Ansätze bisher kaum repräsentiert, auch wenn einzelne lyriktheoretische Entwürfe sich der Sache nach auch an praxeologischen Fragen interessiert zeigen. Dieses Heft möchte Anregungen dazu geben, entsprechende Ansätze zu nutzen, praxeologisch breiter zu perspektivieren und sie im Hinblick auf ihr lyriktheoretisches Potential auszuloten.

Zwar finden sich in der Literaturwissenschaft eine ganze Reihe von Bestimmungsversuchen von Lyrik, die sich grob in sprach-, form-, pakt-, systemtheoretische, funktionsgeschichtliche und narratologische Ansätze einteilen lassen. Anknüpfungspunkte für eine praxeologische Perspektive auf die Gattung Lyrik bieten diese oder auch die rezenten neueren lyriktheoretischen Beiträge aber nur eingeschränkt; lediglich von den pakttheoretischen (Fischer 2007, Rodriguez 2003) und funktionsgeschichtlichen Ansätzen (Eibl 2013, Schlaffer 2012) aus lassen sich Verbindungslien zur Praxeologie ziehen. Als praxistheoretisch im Sinne einer bewussten Auseinandersetzung mit Praktiken lassen sich diese Beiträge allerdings nicht verstehen. Sie konzentrieren sich darauf, lyriktypische Mittel mit Blick auf ihre Verwendungsweisen zu erklären oder diese jedenfalls in Bezug zu diesen Verwendungsweisen zu setzen. Lyrik als soziale Praxis nehmen sie hingegen nicht in den Blick.

In einem für die Praxeologie der Lyrik grundlegenden Beitrag, den wir hier wieder abdrucken, hat Peter Lamarque 2015 eine praxistheoretische Modellierung von Lyrik vorgeschlagen:

Poetry is constituted by a practice, which is grounded in convention-governed expectations among poets and readers. To write a poem is to engage the practice and invite (one hopes also reward) certain kinds of interests and responses among readers; to read a poem ›poetically‹, seeking its poetic value, is to deploy relevant interests and responses thereby making appropriate demands and one hopes achieving valued experience in offer. (Lamarque 2015, 33)

Lamarque stellt ein Modell von Lyrik als sozialer Praxis vor, das auf definitorische Fragen konzentriert und historisch am Beispiel moderner Lyrik orientiert ist. Seine Überlegungen erweisen sich dank ihrer praxeologischen Ausrichtung als aussichtsreich für die Lyrikologie. Lamarque stellt die Umgangsweisen mit Lyrik ins Zentrum seiner Überlegungen und weist so in Richtung einer Praxeographie³ der Lyrik. Erwartungsgemäß bietet sein Vorschlag noch

3 Gemeint ist damit ein »epistemisches Werkzeug und ›Darstellungsformat[...]‹, mit dem regelmäßige Praktiken, aber auch singuläre oder individuelle Handlungen beschrieben werden, die Menschen an einem bestimmten Artefakt tatsächlich oder wahrscheinlich vollziehen« (Dickmann et al. 2015, 135).

keine ausformulierte Praxeographie – ebenso wenig wie er eine Methodologie zur Ermittlung von Praktiken der Lyrik bereitstellt.

Lyrik als soziale Praxis zu modellieren kann damit als Fernziel lyrikologischer Forschung angesehen werden. Die Mehrzahl der Beiträge in diesem Heft können in diesem Sinn als Modellstudien gelesen werden, die je unterschiedliche lyriktypische Praktiken eruieren und näher beleuchten und in dieser Hinsicht dem Projekt einer Praxeographie von Lyrik zuarbeiten.

Literatur

- Dickmann, Jens-Arne, Friederike Elias und Friedrich-Emanuel Focken. »Praxeologie«. *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin und Boston: De Gruyter, 2015. 135–146.
- Eibl, Karl. »Von der Unwahrscheinlichkeit der Lyrik und weshalb es sie trotzdem gibt«. *KulturPoetik* 13.1 und 2 (2013): 5–25, 157–175.
- Fischer, Carolin. *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Heidelberg: Winter, 2007.
- Gencarelli, Angela (Hg.). *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2024 [im Erscheinen].
- Gittel, Benjamin. *Fiktion und Genre. Theorie und Geschichte referenzialisierender Lektürepraktiken 1870–1910*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021.
- Hillebrandt, Claudia. »Poetry Game?« Ansätze zu einer Modellierung von Lyrik als sozialer Praxis«. *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*. Hg. Angela Gencarelli. Berlin und Boston: De Gruyter, 2024. 143–160 [im Erscheinen].
- Lamarque, Peter. »Semantic Finegrainedness and Poetic Value«. *The Philosophy of Poetry*. Hg. John Gibson. Oxford: Oxford University Press, 2015. 18–36.
- Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.
- Schlaffer, Heinz. *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser, 2012.

Editors | éditeurs | Herausgeber*innen

Prof. Dr. Claudia Hillebrandt 

Universität Bielefeld, Neuere deutsche Literatur, claudia.hillebrandt@uni-bielefeld.de

Prof. Dr. Sonja Klimek 

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Neuere deutsche Literatur und Literaturgeschichte,
sklimek@ndl-medien.uni-kiel.de

Prof. Dr. Fabian Lampart 

Universität Potsdam, Neuere deutsche Literatur, fabian.lampart@uni-potsdam.de

Prof. Dr. Ralph Müller 

Universität Freiburg/Université de Fribourg, Neuere deutschsprachige Literatur, 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.

Benjamin Gittel

Was sind literarische Praktiken?¹

Abstract

Against the background of a boom in praxeological research approaches in the social and textual sciences, the article attempts (a) to clarify relevant concepts such as 'social practice', 'social institution', 'rule' or 'convention', (b) to characterize a particular type of social practice, literary practices, in more detail, and (c) explain their basic mode of operation. According to the pictu-

re sketched out, literary practices are asymmetrical practices that consist of mutually interrelated production practices and reading practices and are characterized by a complex interplay of literary standards, hypothetical imperatives, conventions in the sense of David Lewis, as well as non-coordinating conventions.

Seit der sogenannte *practice turn* um die Jahrtausendwende zum Schlagwort wurde, haben verschiedene Forschungsprogramme unter Labels wie 'Praxeologie' oder 'Praxeografie' in unterschiedlichen Disziplinen – darunter auch die Literatur- und Kulturwissenschaften – Konjunktur. Nur selten wird jedoch (eingehender) erläutert, was mit Begriffen wie 'sozialen Praktiken', 'sozialen Regeln', 'literarischen Praktiken' oder 'literarischen Konventionen' gemeint ist.² Der vorliegende Beitrag möchte hier Abhilfe schaffen, indem er die Begriffe 'soziale Praxis' und 'soziale Institution' expliziert (Abschnitt 1), die in diesem Zusammenhang relevanten Begriffe 'Erwartung', 'Konvention', 'Norm', 'Regel' und 'Standard' differenziert (Abschnitt 2) und die Besonderheiten sozialer literarischer Praktiken und ihrer Regeln erläutert (Abschnitt 3). Entworfen wird dabei nicht zuletzt ein Modell der Funktionsweise

1 Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um eine erheblich gekürzte Fassung des ersten Kapitels aus Gittel 2021.

2 Zuweilen wird diese Erwartung sogar explizit zurückgewiesen: »In dieser von Bourdieu entwickelten Orientierung bemühen sich praxistheoretische Perspektiven also nicht etwa 'positiv' um die Beantwortung der (im Grunde 'scholastischen') Frage, was denn eine soziale Praktik ist und wodurch sie von anderen, aber verwandten Phänomenen (etwa 'Handlung', 'Verhalten', 'Interaktion' oder 'Kommunikation') unterscheidet« (Schmidt 2012, 36).

literarischer Praktiken,³ das zur Beschreibung konkreter Konstellationen herangezogen, erweitert oder auch modifiziert werden kann.⁴

1. Soziale Praxis und soziale Institution

Obwohl der Begriff ›soziale Praxis‹ seit längerem in vielen verschiedenen Disziplinen Konjunktur hat, gibt es keinen einheitlichen Begriff ›sozialer Praxis‹. Wenn es überhaupt einen kleinsten gemeinsamen Nenner verschiedener Definitionsversuche gibt, so besteht er darin, dass (interindividuelle) Verhaltensregelmäßigkeiten für das Vorliegen einer sozialen Praxis wesentlich sind.⁵ Eine häufig zitierte soziologische Begriffsbestimmung lautet etwa:

[A] ›practice‹ [...] is a routinized type of behaviour which consists of several elements, interconnected to one other: forms of bodily activities, forms of mental activities, ›things‹ and their use, a background knowledge in the form of understanding, know-how, states of emotion and motivational knowledge. A practice – a way of cooking, of consuming, of working, of investigating, of taking care of oneself or of others, etc. – forms so to speak a ›block‹ whose existence necessarily depends on the existence and specific interconnectedness of these elements, and which cannot be reduced to any one of these single elements. (Reckwitz 2002, 249–250)

Diese Begriffsbestimmung vermittelt einerseits einen guten Eindruck von der Vielzahl an Elementen, die man zum komplexen Umfeld des Begriffs ›sozialer Praktiken‹ rechnen kann. Andererseits ist die Begriffsbestimmung nicht sonderlich trennscharf, da sehr viele, wenn nicht alle Arten routinierten Verhaltens (*routinized types of behaviour*) in einem wenig anspruchsvollen Sinne auf den aufgezählten Elementen beruhen (*depends on*) dürften. Auch die aufgezählten konstitutiven Elemente selbst scheinen sich nicht unbedingt für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung aufzudrängen, umfassen sie doch körperliche Aktivitäten, den Umgang mit ›Dingen‹ und nicht ohne Weiteres zugängliche mentale Zustände.

3 Die Begriffe ›Praxis‹ und ›Praktik‹ werden in diesem Beitrag synonym verwendet. Anstatt des ungebräuchlichen und potenziell irreführenden Plurals ›Praxen‹ verwende ich – aus rein stilistischen Gründen – hier wie im Folgenden den Begriff ›Praktiken‹.

4 Vgl. dazu auch Anm. 32.

5 Vgl. u.a. Hart 2012 [1961], 255; Rawls 1955; Reckwitz 2002, 249–250.

Einen anderen, für die Fragestellungen dieser Arbeit geeigneteren Praxisbegriff hat vor geraumer Zeit John Rawls umrissen. »Social practice« sei

a sort of technical term meaning any form of activity specified by a system of rules which defines offices, roles, moves, penalties, defenses, and so on, and which gives the activity its structure. (Rawls 1955, 3, Anm. 1)

Auch hier ist von Arten des Verhaltens (*forms of activities*) die Rede, das zentrale Element dieses Vorschlags jedoch sind Regeln, die der Praxis erst ihre Struktur verleihen und bestimmte sekundäre Elemente wie Aufgaben oder Pflichten (*offices*), Rollen, legale Züge (*moves*), Strafen und Delikte (*defenses*) festlegen. So eingängig und suggestiv Rawls Vorschlag, der sich in einer Fußnote seines Aufsatzes zum Regelbegriff findet, auch sein mag, kann es sich bei ihm natürlich nicht um mehr als einen intuitiven Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags handeln.

Die meines Wissens elaborierteste Auseinandersetzung mit dem Begriff der ›sozialen Praxis‹ und eine Abgrenzung vom verwandten Begriff der ›sozialen Institution‹ hat der finnische Philosoph Raimo Tuomela vorgenommen.⁶ In seinem Vorschlag finden sich die beiden bisher hervorgehobenen Elemente, die interindividuelle Verhaltensregelmäßigkeit und die Regeln, die der Praxis ihre Struktur geben, wieder. Er definiert ›soziale Praxis‹ mit drei Bedingungen als

- (a) eine wiederholt von mehreren Individuen ausgeführte Handlung, die,
- (b) mindestens zum Teil, aus einem geteilten sozialen Grund (*shared social reason*), nämlich einer Wir-Einstellung (*we-attitude*), ausgeführt wird,
- (c) wobei dieser soziale Grund in dem Sinne ›primär‹ ist, dass die Handlungen ohne den sozialen Grund nicht ausgeführt würden.⁷

Bedingung (b) dient dazu, soziale Praktiken von bloßen interindividuellen Verhaltensregelmäßigkeiten abzugrenzen. Mit einer Wir-Einstellung meint Tuomela eine Form der kollektiven Intentionalität, die in ihrer einfachsten Form dann vorliegt, wenn ein Individuum eine bestimmte Einstellung *E* (eine Intention, Überzeugung oder Ziel) hat, glaubt, dass die Anderen in der Gruppe ebenfalls die Einstellung *E* haben und zusätzlich glaubt, dass es in der Gruppe die gegenseitige Überzeugung (*mutual believe*) gibt, dass die Gruppenmitglieder *E* haben. Dementsprechend besteht der gemeinsame soziale Grund typischerweise darin, dass die Individuen wiederholt etwas tun, *weil* Andere es auch tun und dasselbe von

6 Vgl. Tuomela 2002. Weniger nützlich für die hiesigen Belange scheinen mir die neueren Überlegungen von Ludger Jansen, der den Zusammenhang zwischen sozialen Praktiken und Institutionen kaum thematisiert und merkwürdigerweise nur am Rande auf Tuomela Bezug nimmt. Vgl. Jansen 2017, insbes. Kap. 9.

7 Vgl. Tuomela 2002, 94, 96.

jedem in der Bezugsgruppe erwarten. Ein typisches Beispiel hierfür wäre das wöchentliche Treppenhaus-Reinigen in einem geteilten Wohnhaus. Das Regenschirm-Aufspannen bei einsetzendem Regen ist hingegen *keine* soziale Praxis, sondern lediglich kollektives Handeln (*collective action*), weil es aus persönlichen Gründen (dem Nicht-nass-werden-Wollen) geschieht. Der gemeinsame soziale Grund kann, etwa bei Bräuchen oder Traditionen, auch die Form der in der Bezugsgruppe geteilten Überzeugung annehmen, dass es in einer bestimmten Situation *angemessen* ist, so und so zu handeln, weil Andere so und so in der gleichen Situation gehandelt haben bzw. handeln würden. Ein solcher sozialer Grund verweist nicht nur auf eine spezielle Form von *Regeln*, sondern wird, wie in Abschnitt 3 noch darzulegen, bei literarischen Praktiken eine wichtige Rolle spielen.

Die Fälle, in denen gegenseitige Überzeugungen durchaus vorliegen, jedoch nicht (wenigstens zum Teil) Grund des Handelns sind, nennt Tuomela soziale Praktiken in einem schwachen Sinne (*weak social practice*).⁸ Ein Beispiel wäre das morgendliche Zahneputzen, das zwar mit dem gegenseitigen Bewusstsein, dass die Anderen dasselbe tun, geschehen kann, jedoch nicht *aus* diesem Grund geschieht. Auch viele instrumentelle Arbeitspraktiken (z.B. Ackerbau oder Kochen) sind daher bestenfalls soziale Praktiken in einem schwachen Sinne.⁹

Der Begriff ›soziale Praxis‹ ist nun fundamental, um zu bestimmen, was *soziale Institutionen* sind. Im einfachsten Sinne handelt es sich bei sozialen Institutionen um *normgesteuerte* soziale Praktiken. Bräuche und Traditionen etwa können sich zu sozialen Institutionen entwickeln, wenn die gegenseitigen Überzeugungen (dass es in einer bestimmten Situation angemessen ist, so und so zu handeln, weil Andere so und so in der gleichen Situation gehandelt haben bzw. handeln würden) in erwartungsbasierte und gegebenenfalls sanktionsbesetzte Normen umschlagen.¹⁰ Angenommen es hat sich in einem Dorf die soziale Praxis etabliert, jeden Sonntag Fußball zu spielen. Dann kann es passieren, dass sich eine Norm derart herausbildet, dass alle Jungen ab einem gewissen Alter daran teilnehmen *sollten*, und somit eine soziale Institution vorliegt. Dabei ist es *nicht* notwendig, dass eine wie auch immer geartete Autorität diese Norm als Regel festlegt.¹¹

Ein voraussetzungsreicherer Begriff von ›sozialer Institution‹ macht es zur Bedingung, dass einer Entität (einem Objekt, einer Person oder einer Aktivität) ein neuer begrifflicher und sozialer Status verliehen wird. Wenn es etwa in besagtem Dorf kollektiv akzeptiert wird, dass es sich beim sonntäglichen Fußballspielen um das ›Sonntagsmatch‹ handelt, so

8 Bedingung (c) ist offensichtlich eine kontrafaktische Bedingung, die eine motivationale Wirksamkeit des sozialen Grundes fordert. Wenn alle das Treppenhaus putzen, weil sie es gerne sauber mögen und weil die Anderen es von ihnen erwarten, so ist nicht entscheidend, was wichtiger für sie ist, sondern allein, ob sie das Treppenhaus auch ohne den sozialen Grund gereinigt hätten.

9 Vgl. Tuomela 2002, 119–120.

10 Vgl. Tuomela 2002, 114–115.

11 Vgl. Tuomelas Unterscheidung von »r-norms« und »s-norms«; auf beiden können Institutionen beruhen. Vgl. Tuomela 2002, 164–167, 185.

ist die soziale Praxis eine soziale Institution in diesem stärkeren Sinne. Rein empirisch dürfte die Herausbildung von Normen, wie sie oben für das Sonntagsmatch beschrieben wurden und die die soziale Praxis strukturieren, häufig mit der Herausbildung institutioneller Begriffe einhergehen. Rein konzeptuell lassen sich jedoch Normen der Sprachverwendung für das Label der Praxis (»Sonntagsmatch«) von Normen der sozialen Praxis selbst unterscheiden.¹² Auch ist jemand, der die Sprachnormen bezüglich des institutionellen Konzepts »Sonntagsmatch« akzeptiert, nicht verpflichtet, an der sozialen Praxis teilzunehmen.

Einen noch voraussetzungsreicheren Begriff »sozialer Institution« hat Searle entwickelt.¹³ Es handelt sich um soziale Praktiken, die nicht nur institutionelle Konzepte mit sich bringen, sondern auch Statusfunktionen und deontische Effekte (*deontic powers*). Solche Institutionen sind nach Searle wesentlich durch sogenannte konstitutive Regeln der Art »X zählt als Y in Kontext K« bestimmt, etwa ein in bestimmter Weise bedrucktes Blatt Papier *fungiert* in Deutschland als Zahlungsmittel. An das institutionelle Konzept »Geld« knüpfen sich also Statusfunktionen, die sich nicht allein durch die physikalischen Eigenschaften des Statusträgers (das Stück Papier), sondern durch kollektive Statusbeschreibung und kollektive Akzeptanz bestimmter daran geknüpfter Rechte und Pflichten ergeben: Man kann mit einem Geldschein bezahlen etc.

Ein letzter, für die Literaturwissenschaft weniger interessanter Begriff »sozialer Institution« bezeichnet Organisationen, die auf Basis eines bestimmten Ethos bestimmte Ziele verfolgen und für ihre Mitglieder soziale Aufgaben, Positionen und Normen ausgebildet haben. Beispiele für Institutionen in diesem Sinne wären etwa die Universität, »Ärzte ohne Grenzen« oder der P.E.N.-Verband.

Abschließend lässt sich also festhalten: Unter »sozialen Praktiken« können interindividuelle Verhaltensregularitäten verstanden werden, die im weitesten Sinne durch Regeln strukturiert werden. Soziale Praktiken *im starken Sinne* sind durch wiederholt von mehreren Individuen ausgeführte Handlungen gekennzeichnet, die u.a. aus einem geteilten sozialen Grund ausgeführt werden. Dieser soziale Grund besteht typischerweise darin, dass Andere auch X tun und dasselbe von jedem in der Bezugsgruppe erwarten, oder darin, dass es angemessen ist, X zu tun. Bei sozialen Praktiken *im schwachen Sinne* liegen gegenseitige Überzeugungen vor, dass andere auch X tun, doch werden die Handlungen nicht aus einem geteilten sozialen Grund vollzogen wie bei sozialen Praktiken im starken Sinne. Einige soziale Praktiken oder Gruppen von Praktiken sind darüber hinaus »soziale Institutionen«. Bei sozialen Institutionen handelt es sich um *normbasierte* soziale Praktiken, die zudem einem Objekt, einer Person oder einer Aktivität einen neuen begrifflichen und/oder sozialen Status verleihen können. In besonderen Fällen knüpfen sich an die entsprechenden institutionellen Konzepte Statusfunktionen, die bestimmte Rechte und Pflichten etablieren.

12 Vgl. Tuomela 2002, 166–167, 173–174.

13 Vgl. Searle 1995; Searle 2005.

2. Erwartung, Konvention, Norm, Regel und Standard

Die Literaturwissenschaft ist bislang nur wenig sensibel für Unterschiede zwischen den Begriffen ›Konvention‹, ›Norm‹, ›Regel‹ und ›Standard‹. Der Regelbegriff wird häufig ohne nähere Erläuterung verwendet und die Begriffe ›Konvention‹ und ›Norm‹ werden teilweise quasi-synonym gebraucht,¹⁴ obwohl ihr Verhältnis alles andere als einfach ist.¹⁵ Hinzu kommen verwandte Begriffe wie ›Erwartungen‹, ›Erwartungshaltungen‹ oder ›Vorschriften‹, die auf ähnliche Phänomene abzuzielen scheinen, jedoch mitunter sehr Unterschiedliches bezeichnen.¹⁶

Der allgemeinste der genannten Begriffe ist sicherlich ›Regel‹. Er kann bekanntlich sowohl auf Regelmäßigkeiten (umgangssprachlich: »Das Verhalten der Planeten folgt einer Regel«) als auch auf Regeln im Sinne von Konventionen, Normen oder Gesetzen verweisen. Obwohl Regeln häufig durch Analogien mit Spielregeln erläutert werden, ist es wichtig zu sehen, dass diese Analogie ihre Grenzen hat.¹⁷ Die Regeln von Praktiken wie natürlichen Sprachen, Julklapp oder literarischen Praktiken unterscheiden sich nämlich von Spielregeln, wie zum Beispiel im Schach, mindestens in zwei Hinsichten. Erstens haben diese Regeln einen anderen Status, sie sind keine einmaligen Festlegungen wie Spielregeln, sondern Abstraktionen des gegenwärtigen Handelns innerhalb der Praxis. Ihre präskriptive Kraft beruht wesentlich auf Regularitäten des Handelns in der Vergangenheit. Dass Bananen im Deutschen »gelb« und nicht etwa »jelb« sind, beruht auf Regeln des bisherigen Sprachgebrauchs. Mit der sich verändernden Praxis verändern sich auch die Regeln. Zweitens sind diese Regeln approximativ, sie determinieren im Gegensatz zu Schachregeln nicht vollständig, was korrekt und was inkorrekt ist. Aus diesen beiden Gründen funktioniert die Rechtfertigung bzw. Kritik von ›Zügen‹ innerhalb der Praxis anders und man kann der Kritik immer ausweichen (»Ich habe Dialekt gesprochen«, »Der Gebrauch hat sich geändert«, »Du hast mich doch verstanden, oder?« etc.).

Erwartungen, Konventionen und Normen können, in dieser Reihenfolge, als steigend voraussetzungsreiche Begriffe verstanden werden. *Erwartungen* werden gewöhnlich in prognostisch-faktuale (X wird Y tun/ Z ist wahrscheinlich) und normative Erwartungen

14 Vgl. etwa: »Gattungsnormen sind also Konventionen, sie konstituieren Modelle, die durch Konventionen Geltung haben« (Raible 1980, 326) oder auch Till 2010, 74.

15 Schon 1981 stellt Manley Lawrence fest, der Begriff ›Konvention‹ erhalte seine Bedeutung durch eine »near but incomplete synonymy« mit Begriffen wie »norm, rule, usage, law, custom, habit, art«, deren Differenzierung mit Blick auf unterschiedliche Forschungsfelder »an immense and frustrating task« wäre (Lawrence 1981, 31). Zwei der wenigen ernsthaften Differenzierungsversuche mit Blick auf die literarische Praxis seither sind: Fokkema 1989; Olsen 2000.

16 Der Begriff ›Erwartung‹ wird zum Teil im Anschluss an Hans Robert Jauß' Begriff ›Erwartungshorizont‹, vgl. etwa Genette 1996 [1982], 14, aber auch vorterminologisch verwendet, vgl. etwa Fricke 1981, 133, 163 und öfter.

17 Vgl. zum Folgenden Morawetz 1973, bes. 213–217, der auf Basis dieser Beobachtungen spielähnliche Praktiken von Praktiken wie Sprache oder Rechtssystem (Law) unterscheidet.

(X sollte Y tun/ Z sollte auftreten) unterschieden.¹⁸ Normative Erwartungen werden teilweise mit Normen identifiziert.¹⁹ Dies ist jedoch misslich, da Konventionen oder Normen sich stets an Handlungssubjekte *richten*, aber nicht mit mentalen Einstellungen von einzelnen Akteuren identifiziert werden können. Eine normative Erwartung kann auf einer Norm beruhen, muss es aber nicht.

Der bei weitem einflussreichste Ansatz zu erhellen, was *Konventionen* eigentlich sind, stammt von David Lewis aus dem Jahr 1969.²⁰ Lewis analysiert Konventionen als contingente, sich selbst erhaltende Lösung eines wiederholt auftretenden Problems der Verhaltenskoordination: Konventionen regeln menschliches Verhalten so, dass alle Beteiligten einen Vorteil davon haben. In einem Land, in dem es noch keine Straßenverkehrsordnung gibt, wird sich bald eine Konvention herausbilden, ob links oder rechts gefahren wird. Beide Konventionen lösen das Koordinationsproblem gleichermaßen und sind in diesem Sinne contingent. Außerdem sind beide Konventionen gegenüber einem ungeregelten Fahrverhalten für alle vorteilhaft und erhalten sich daher tendenziell selbst (*self-enforcing*). Die Lösung des Koordinationsproblems setzt nach Lewis u.a. voraus, dass alle Akteure in einer bestimmten Situation (etwa dem Autofahren in besagtem Land) gemäß der Konvention handeln, es auch von anderen (prognostisch) erwarten und dass sie präferieren, dass die anderen gemäß der Konvention handeln, solange es auch mindestens alle bis auf einen tun.

Im Laufe der Zeit hat fast jeder Aspekt von Lewis' Konzeption Kritik erfahren.²¹ Es soll hier schon mit Blick auf literarische Konventionen nur ein Kritikpunkt herausgegriffen werden, nämlich der Einwand, dass offensichtlich nicht alle Konventionen Koordinationsprobleme lösen. Ein Beispiel sind Modekonventionen, also etwa die Mode, Jeans zu tragen, ein anderes Spielregeln, etwa beim Schach. Im Gegensatz zur Situation im Straßenverkehr scheint es in diesen Fällen überhaupt kein (vorgängig existierendes) Koordinationsproblem zu geben.²² Solche Beispiele haben in der jüngeren Forschung dazu geführt, neben koordinierenden Konventionen auch die Existenz *nicht-koordinierender Konventionen* anzunehmen.²³

18 Vgl. Tuomela 2002, 250.

19 Vgl. Luhmann 1984, 436–437.

20 Vgl. Lewis 2011 [1969], 78.

21 Vgl. den Überblick in Rescorla 2019, Abschnitt 4.

22 Das Problem der Verhaltenskoordination im Schach (wer wann wie ziehen darf) entsteht offenkundig erst durch die Existenz der Praxis des Schachspiels, mithin durch die Etablierung der fraglichen Konventionen. Vgl. Marmor 2009, 22–23, der auch den Einwand entkräf tet, die Schach-Regeln lösten das abstrakte Koordinationsproblem, ein intellektuelles Brettspiel zu spielen.

23 Vgl. Marmor 2009, Kap. 1 und 2, der diese Konventionen »constitutive conventions« nennt, weil er meint, ihr wesentliches definitorisches Merkmal bestehe darin, dass sie soziale Praktiken und nicht, wie Searle von seinen konstitutiven Regeln annahm, Handlungstypen, konstituieren. So überzeugend die Argumentation Marmors für die Existenz einer zweiten Klasse von Konventionen ist, so präzisierungsbedürftig scheint mir seine Definition dieser Klasse.

Die gemäß Lewis notwendigen präskriptiven Erwartungen im Zusammenhang mit Konventionen erklären, warum die Begriffe ›Konvention‹ und ›Norm‹ in vielen Kontexten austauschbar sind. Tatsächlich ist es so, dass Konventionen häufig zu inhaltsgleichen *informellen Normen* führen. In einem Land ohne Straßenverkehrsordnung, in dem sich das Rechtsfahren auf der Straße als Konvention etabliert hat, weil es für alle vorteilhafter ist als chaotisches Fahren, zieht derjenige, der sich nicht an die *Konvention* hält, Zorn auf sich: Es entsteht eine inhaltsgleiche informelle Norm, die gegebenenfalls irgendwann auch gesetzlich verankert wird.²⁴ Sowohl Konventionen als auch Normen sind durch interindividuelle Verhaltensregularitäten gekennzeichnet. Der wesentliche Unterschied von Normen zu Konventionen besteht darin, dass die Verhaltensregularität im Fall von Normen sich nicht als für alle vorteilhafte Lösung eines Koordinationsproblems von selbst aufrechterhält, sondern wenigstens teilweise dadurch, dass normkonformes Verhalten gutgeheißen oder belohnt und normwidriges Verhalten kritisiert oder sanktioniert wird.²⁵

Normen lassen sich nicht nur in formelle und informelle, also nicht kodifizierte Normen einteilen, sondern auf viele weitere Arten. Nützlich ist die Unterscheidung von autoritätsbasierten Normen einerseits und Normen, die auf gegenseitigen normativen Verhaltenserwartungen beruhen, andererseits sowie die Unterscheidung von Normen nach ihren Hauptformen: Erlaubnisse, Gebote, Verbote.²⁶ Ferner ist es wichtig zu sehen, dass viele Normen keine kategorischen Normen sind (›Du sollst nicht töten‹), sondern konditionale oder situationsspezifische Normen vom Typ ›Wenn du in Situation X bist, so ist Y geboten/verboten/erlaubt‹.

Ein letzter, weniger prominenter Terminus aus dem semantischen Umfeld des Regelbegriffs lautet ›Standard‹.²⁷ Ein *Standard* legt fest, welche Beschaffenheit eine bestimmte Entität, in aller Regel ein Gegenstand oder eine Handlung, haben muss, damit er als etwas Bestimmtes gilt. Zum Beispiel muss ein Testament eine bestimmte rechtlich festgelegte Form haben, um als Testament zu gelten. Standards können von Autoritäten gesetzt werden (wie im Fall des Testaments) oder sich selbst herausbilden (z.B. durch die Nachfrage bei Handys Standards bezüglich der Größe). Im Gegensatz zu Normen sind Standards wollensrelativ und nicht sanktionskonstituiert; wer die rechtliche Form des Testaments nicht einhält, wird nicht kritisiert oder sanktioniert, er hat schlichtweg kein Testament geschrieben. Aus Standards leitet sich das ab, was Kant ›hypothetische Imperative‹ oder ›Imperative der Geschicklichkeit‹ nennt,²⁸ etwa ›Wenn du ein Testament schreiben willst,

24 Vgl. Stemmer 2008, 207–208; McAdams 2001, 2740.

25 Vgl.: ›[A] norm is a behavioral regularity [...] sustained in part by the fact that individuals generally approve (and otherwise reward) conformity and/or disapprove (and otherwise punish) nonconformity‹ (McAdams 2001, 2739).

26 Vgl. Tuomela 2002, 164–165.

27 Vgl. zum Folgenden Stemmer 2008, 216–223.

28 Vgl. Kant 2005 [1785], 58–59.

so muss dein Text die Beschaffenheit *X* aufweisen«. Norm und Standard sind häufig eng aufeinander bezogen – wer Mord verbietet, muss definieren, was Mord ist – aber dennoch unterscheidbare Phänomene.²⁹

3. Literarische Praktiken und ihre Regeln

Obwohl die Begriffe ›Konvention‹, ›Regel‹ und ›Praxis‹ in literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen häufig Verwendung finden, gibt es überraschend wenig grundsätzliche Versuche, die Natur und Funktionsweise von Regeln in literarischen Kontexten näher zu bestimmen.³⁰ Der vorliegende Beitrag geht davon aus, dass es drei grundlegende *Typen* literarischer Praktiken gibt, die Literaturpraxis, die Fiktionalitätspraxis und unterschiedliche Genrepraktiken, die mit ihren jeweiligen Regelsets andernorts beschrieben werden.³¹ Im Mittelpunkt dieses Abschnitts steht jedoch die Frage, was literarische Praktiken und ihre Regeln allgemein gegenüber anderen sozialen Praktiken auszeichnet. Das Bild, das im Folgenden entfaltet werden soll, sieht insgesamt so aus:

Literarische Praktiken sind asymmetrische Praktiken, sie unterteilen sich in Produktionspraktiken von Autoren und Lektürepraktiken von Lesern, die im Zusammenhang betrachtet werden müssen.³² Was gemeinhin als literarische Regel bezeichnet wird, kann dreierlei sein: ein hypothetischer Imperativ, eine Konvention im Sinne von Lewis (im Folgenden: ›koordinierende Konvention‹) oder eine nicht-koordinierende Konvention. Hypothetische Imperative regeln das Verhalten von Autoren und ergeben sich aus gewissen Standards für eine bestimmte Textsorte, etwa: »Wenn du eine Novelle schreiben möchtest, dann sorge dafür, dass sie nicht länger als 200 Seiten ist«. Literarische Standards erwachsen für gewöhnlich aus in historischen Situationen beobachteten Regelmäßigkeiten der literarischen Produktion und legen fest, aufgrund welcher Eigenschaften ein Werk in einer bestimmten historischen Situation zu einer bestimmten Textsorte gehört.³³ Koordinierende Konventionen sind kontingente, sich selbst erhaltende Lösungen eines wiederholt auftretenden Pro-

29 Zu unterschiedlichen Verhältnissen von Norm und Standard vgl. Stemmer 2008, 221–223.

30 Vgl. jedoch Mailloux 1982; Kent 1986, 35–45; Fokkema 1989; Weninger 1994; Olsen 2000. Kritisch: Pilkington 1994a.

31 Vgl. Gittel 2021, Kap. II.

32 Aufgrund der ohnehin bestehenden Komplexität konzentriere ich mich hier wie im Folgenden auf das, was mir der Kern literarischer Praktiken zu sein scheint, und klammere ganz bewusst Aspekte wie Editions-, Medien-, Schreib- oder Verlagspraktiken aus, die in einem erweiterten Modell literarischer Praktiken einen wichtigen Platz haben.

33 In bestimmten Fällen können solche Standards auch maßgeblich aufgrund prototypischer Werke geformt werden, man denke etwa an den *Wilhelm Meister* und den Bildungsroman. Doch selbst im Fall gattungsbildender Autoren bzw. ihrer Werke spielen Regelmäßigkeiten oft eine Rolle, etwa im Fall von Walter Scott, der mit einer ganzen Reihe von Romanen den historischen Roman prägte. Eine besondere Rolle spielen Prototypen in der Vormoderne, vgl. dazu Herweg 2011, 108.

blems der Verhaltenskoordination. Sie koordinieren das Verhalten von Autoren und Lesern, legen die pragmatische Bedeutung von Paratexten und anderweitigen Textsorten-Signalen fest und sind so maßgeblich für die Verzahnung von Produktions- und Rezeptionspraktiken verantwortlich. Neben koordinierenden Konventionen und Standards beruhen insbesondere Lektürepraktiken auf vielfältigen nicht-koordinierenden Konventionen mit konditionaler Struktur (»Wenn du im institutionellen Kontext *K* ein Werk der Sorte *X* liest, so ...«), die festlegen, welcher Umgang welchen Textsorten angemessen ist. Literarische Konventionen sind approximativ, konditional und können sich zu informellen Normen verfestigen. Nicht alle Regelmäßigkeiten in der literarischen Produktion und Kommunikation eines bestimmten Zeitabschnitts beruhen auf literarischen Regeln, sondern können zum Teil auf literatursystemexterne Faktoren oder ›literarische Moden‹ zurückgeführt werden. Dieses bewusst an den Anfang gestellte Bild soll nun im Folgenden schrittweise erläutert werden, indem zentrale Thesen herausgestellt und begründet werden.

Eine Besonderheit literarischer Praktiken fällt sofort ins Auge, wenn man die im letzten Abschnitt angeführten Beispiele für soziale Praktiken betrachtet. Im Gegensatz zum wöchentlichen Treppenreinigen in einer Hausgemeinschaft sind literarische Praktiken für gewöhnlich durch eine asymmetrische Rollenverteilung gekennzeichnet: Autoren produzieren Texte, und Leser rezipieren diese. Für diese beiden Gruppen von Individuen ist dementsprechend von unterschiedlichen Teilpraktiken mit unterschiedlichen Regeln auszugehen.

(T1) Literarische Praktiken sind *asymmetrisch*, sie bestehen aus autorseitigen Produktions- und leserseitigen Lektürepraktiken.

Es ist wichtig zu sehen, dass die sozialen Rollen Autor und Leser nicht, wie etwa beim Aussteller eines Personalausweises und demjenigen, der ihn führt, institutionell festgelegt, sondern grundsätzlich variabel sind: Nicht nur sind Autoren häufig auch Leser und als solche den Regeln der Lektürepraktiken unterworfen, sondern Leser können jederzeit zu Autoren werden. Wie gleich deutlich werden wird, sind Produktions- und Lektürepraktiken wechselseitig aufeinander bezogen. Einige Aspekte dieser Teilpraktiken lassen sich dennoch getrennt voneinander erläutern. Ohne schon auf Besonderheiten der einzelnen Praktiken (Fiktion, Literatur, Genre) einzugehen, lässt sich Folgendes sagen.

Produktionspraktiken werden normalerweise nicht aus einem sozialen Grund ausgeführt.³⁴ Autoren produzieren literarische Werke (gleich welcher Art) weder, weil andere es auch tun und dasselbe von jedem in der Bezugsgruppe erwarten, noch, weil es in einer bestimmten Situation *angemessen* ist, ein literarisches Werk (einer bestimmten Art) zu produzieren. Literarische Werke werden normalerweise lediglich mit der geteilten Überzeugung produziert, dass andere Autoren (unter einer abstrakten Beschreibung) dasselbe tun wie man selbst, etwa Lyrik oder einen historischen Roman zu schreiben. Aus diesem

34 Eine wichtige Ausnahme bilden bestimmte Formen der Gelegenheitsdichtung.

Grund sind die Produktionspraktiken mit dem zuvor genannten Beispiel des morgendlichen Zähneputzens vergleichbar, und es gilt:

(T2) Literarische Produktionspraktiken sind lediglich soziale Praktiken im schwachen Sinne.

Im Gegensatz dazu gilt:

(T3) Literarische Lektürepraktiken sind soziale Praktiken im starken Sinne.

Lektürepraktiken ähneln in mindestens einer Hinsicht sozialen Praktiken wie Bräuchen. Der soziale Grund, aus dem sie ausgeführt werden, ist nicht, dass andere genauso handeln, sondern besteht in der geteilten Überzeugung, dass es in einer bestimmten Situation bzw. gegenüber einem bestimmten Gegenstand (dem Werk) *angemessen* ist, so und so zu handeln, weil Andere in der gleichen Situation bzw. gegenüber einem solchem Gegenstand so und so gehandelt haben bzw. handeln würden.³⁵ Dementsprechend kommt der Einübung in literarische Lektürepraktiken durch Eltern, Lehrer oder Literaturkritiker eine besondere Bedeutung zu. Ganz wie Bräuche können sich literarische Lektürepraktiken zu *sozialen Institutionen* entwickeln, wenn die gegenseitigen Überzeugungen (dass es in einer bestimmten Situation angemessen ist, so und so zu handeln, weil Andere so und so in der gleichen Situation gehandelt haben bzw. handeln würden), in normative Erwartungen mit sozialen Sanktionen umschlagen. In der Forschung herrscht weitgehend Konsens, dass die zeitgenössische Fiktionalitätspraxis eine normgesteuerte soziale Institution darstellt.

Bis hierher ist über die Regeln und Annahmen der Akteure, die literarische Produktions- und Lektürepraktiken strukturieren, noch nichts gesagt. Um sie zu erläutern, benötigt man im Wesentlichen drei Elemente: Standards, koordinierende Konventionen und nicht-koordinierende Konventionen.

(T4) Literarische Regeln sind entweder aus Standards abgeleitete hypothetische Imperative, koordinierende Konventionen oder nicht-koordinierende Konventionen.

Gegenstandsbezogene Standards, etwa für ein literarisches Werk, ein fiktionales Werk oder einen historischen Roman, können sich ohne eine setzende Autorität aufgrund der wahrgenommenen Regelmäßigkeiten in der Masse der existierenden Werke herausbil-

35 Teilweise gibt es die Intuition, dass die Angemessenheit gegenüber dem Werk der eigentliche Grund des Handelns ist, dass also gar kein sozialer Grund vorliegt. Mir scheint jedoch, dass die Angemessenheit gegenüber dem Gegenstand die Existenz von Praktiken voraussetzt. Im Gegensatz zum morgendlichen Zähneputzen, dessen Angemessenheit man als Zweckdienlichkeit explizieren kann, lässt sich die Angemessenheit gegenüber einem literarischen Werk wohl nur unter Verweis auf die von anderen Lesern erlernten und vom Autor antizipierten Lekürepraktiken erläutern.

den. Standards beinhalten im Einzelnen eine oder mehrere Standardeigenschaften,³⁶ aufgrund derer ein Werk zu einer bestimmten Textsorte gehört. So ist es etwa (ab einem bestimmten Zeitpunkt der Literaturgeschichte) eine Standardeigenschaft von Romanen, dass sie Prosatexte einer gewissen Länge sind. Standards beinhalten eine wollensrelative, aber nicht sanktionskonstituierende normative Dimension, die vor allem für die Produktionspraktiken wichtig ist: Wer ein literarisches Werk (einer bestimmten Art) schreiben möchte, muss sich nach gewissen Standards richten, also dafür sorgen, dass sein Werk genügend Standard-Eigenschaften aufweist. Wer sich nicht danach richtet, muss mit der Konsequenz leben, dass sein Werk nicht als literarisches Werk (einer bestimmten Art) gilt. Entsprechende Klugheitsregeln bzw. hypothetische Imperative (»Wenn Du einen Roman schreiben möchtest, dann solltest du ...«) können als literarische Regeln im erweiterten Sinne bezeichnet werden. Der Verstoß gegen solche Regeln wird nicht sanktioniert, sondern je nach Epoche – im Rahmen einer Abweichungs- oder Innovationspoetik – häufig sogar prämiert.³⁷

Neben diesen Klugheitsregeln gibt es literarische Regeln im engeren Sinne, koordinierende und nicht-koordinierende literarische Konventionen.

(T5) Koordinierende Konventionen sind kontingente, sich selbst erhaltende Lösungen eines wiederholt auftretenden Problems der Verhaltenskoordination.

Bislang wurde meines Wissens nicht explizit diskutiert, ob es im Falle literarischer Kommunikation überhaupt koordinierende Konventionen, also Konventionen im Sinne von Lewis gibt.³⁸ Wenn man diese Frage bejaht, schließt sich sofort die Frage an, wessen Verhalten sie koordinieren.³⁹ Darauf gibt es augenscheinlich drei mögliche Antworten: Entweder sie koordinieren das Verhalten von Autoren untereinander, von Lesern untereinander oder das Verhalten von Autoren und Lesern. Nach der hier vertretenen Auffassung stimmen paradigmatische literarische koordinierende Konventionen das Verhalten von Autoren und Lesern aufeinander ab und erfüllen so gleich eine doppelte Funktion. Indem

36 Der Begriff wird hier in Anlehnung an Walton verwendet, der definiert: »A feature of a work of art is standard with respect to a (perceptually distinguishable) category, just in case it is among those in virtue of which works in that category belong to that category – that is, just in case the lack of that feature would disqualify, or tend to disqualify, a work from that category« (Walton [1970], 339). Allerdings beschränkt Walton seine »categories of art« auf durch bloße Wahrnehmung unterscheidbare Kategorien, zu denen Textsorten, mit Ausnahmen wie der Konkreten Poesie, normalerweise nicht gehören. Was den Charakter der aus den Standards ableitbaren Regeln angeht, spricht Walton von »more or less conventional rules for producing works in the given category« (351).

37 Vgl. Harald Frickes Überlegungen zu dem, was er »literarhistorische Quasi-Normen« nennt, in Fricke 1981, 162–167.

38 Mailloux etwa scheint das mehr oder weniger vorauszusetzen, wenn er Lewis als Gewährsmann für seine »traditional conventions« zitiert (1983, 130) und anschließend einfach entproblematisierend behauptet: »Literary conventions have most often been viewed as traditional conventions – accepted subjects and forms used by writers and recognized by readers. As traditional conventions, they are ›habits of art‹ which provide compositional possibilities for authors and raise expectations in their audiences« (130).

39 Nicht so jedoch für Fokkema, der relativ ausführlich auf Lewis' Konventionskonzeption eingeht. Vgl. Fokkema 1989, 2–4.

sie die Verwendungsweisen von literarischen Paratexten und anderweitigen Textsorten-Signalen festlegen, bestimmen sie, im Rahmen welcher literarischen Praxis sich Autoren und Leser bewegen.

Exemplarisch erläutern lässt sich dies anhand der Fiktionalitätspraxis mithilfe eines spieltheoretischen Gedankenexperiments. Imaginieren wir zunächst eine protoliterarische Gesellschaft, in der nur zwei Textsorten bekannt sind: Sachtexte und fiktionale Texte. Dementsprechend steht jeder Autor vor der Entscheidung, einen Sachtext oder einen fiktionalen Text zu schreiben, und jeder Leser vor der Entscheidung, einen Text als Sachtext oder als fiktionalen Text zu rezipieren. Der Einfachheit halber sollen diese Rezeptions-haltungen ›Glauben‹ und ›Imaginieren‹ heißen. Das entsprechende Koordinationsproblem lässt sich so darstellen (vgl. Tabelle 1):⁴⁰

Tabelle 1: Spieltheoretische Darstellung des Koordinationsproblems zwischen Autor und Leser.

	Glauben	Imaginieren
Sachtext schreiben	2, 2	0, 1
Fiktionalen Text schreiben	0, 0	2, 2

Die Werte in den vier mittleren Zellen symbolisieren den jeweiligen ›Pay-off‹ für den Autor (1. Wert) und für den Leser (2. Wert) und basieren auf folgenden bewusst simplifizierenden Annahmen: Autoren von Sachtexten wollen informieren und profitieren nur von Lesern mit der Rezeptionshaltung ›Glauben‹. Autoren von fiktionalen Texten möchten unterhalten und profitieren nur von ›imaginierenden‹ Lesern. Leser mit der Rezeptionshaltung ›Glauben‹ möchten informiert werden und profitieren nur von Sachtexten. Leser mit der Rezeptionshaltung ›Imaginieren‹ möchten unterhalten werden. Dies wird am besten durch fiktionale Texte, jedoch nicht ausschließlich durch diese, gewährleistet, daher die ›1‹ in der zweiten Spalte für den Leser.⁴¹

Unter den beschriebenen Voraussetzungen würde sich in einer protoliterarischen Gesellschaft nun eine der folgenden Konventionen etablieren:

-
- 40 Der Import spieltheoretischer Einsichten und Darstellungsverfahren auf literaturwissenschaftliche Probleme ist leider über Überblicksartikel zu möglichen Anwendungen kaum hinausgekommen. Vgl. insbes. Swirski 1995, der schlichtweg behauptet, »the numerous literary conventions – from the most general assumption of ontological unity, through modal or generic patterns, down to specific rhetorical or symbolic devices – are thus open to analysis as ›guiding posts‹ demarcating the rules of the literary game in progress« (41).
- 41 Das größte Risiko für den Leser ist offensichtlich, irrtümlich anzunehmen, es handele sich um einen Sachtext, und somit falsche Überzeugungen zu erwerben. D.h. es ist weniger riskant für den Leser, die fiktionsspezifische Rezeptionshaltung einzunehmen, wenn die Textsignale unklar sind. Ohne dass das hier in extenso diskutiert werden kann, liegt es auf der Hand, dass dies eine nicht unerhebliche Rolle bei der Etablierung der Fiktionalitätspraxis gespielt haben könnte.

(K1) Autoren schreiben Sachtexte | Leser nehmen die Rezeptionshaltung ›Glauben‹ ein.

(K2) Autoren schreiben fiktionale Texte | Leser nehmen die Rezeptionshaltung ›Imaginieren‹ ein.

Das bedeutet, dass in der protoliterarischen Gesellschaft entweder *ausschließlich* Sachtexte oder *ausschließlich* fiktionale Texte produziert und adäquat rezipiert werden. Beide Situationen stellen sogenannte (strikte) Nash-Gleichgewichte dar, d.h. niemand kann einseitig von ihnen abweichen, ohne einen Nachteil zu haben. Insofern sind sie selbst-erhaltend (*self-enforcing*).⁴² Welche der beiden Konventionen sich etabliert, ist im beschriebenen Setting des Gedankenexperiments contingent.

Nun besteht ein wichtiger Faktor, der das existierende Literatursystem von der beschriebenen protoliterarischen Gesellschaft unterscheidet, offensichtlich darin, dass Autoren und Leser miteinander kommunizieren können: Autoren können durch bestimmte Signale, insbesondere Paratexte wie ›Roman‹, deutlich machen, welche Strategie sie gewählt haben bzw. von Lesern erwarten. Die spieltheoretische Forschung hat versucht, solche ›pre-play communication‹ als erweiterte Spiele zu modellieren.⁴³ So kann etwa im sogenannten Telefonspiel – zwei Anrufer werden unterbrochen, wer ruft zurück? – ein Spieler festlegen ›Wenn wir unterbrochen werden, so ruft der Angerufene zurück‹ – und damit entscheiden, welches der beiden im Spiel möglichen Nash-Gleichgewichte (Anrufer/Angerufener ruft zurück) hergestellt wird.

Die Besonderheit im Fall der literarischen Konventionen besteht jedoch meiner Ansicht nach darin, dass die pragmatische Bedeutung zentraler Termini bzw. Signale der Kommunikation zwischen Autoren und Lesern selbst erst durch koordinierende Konventionen festgelegt ist.⁴⁴ Um dies zu veranschaulichen, kann man das Gedankenexperiment dahingehend abwandeln, dass den Autoren zwei Paratexte zur Verfügung stehen, ›Roman‹ und ›Bericht‹. Nun kann man sich für jedes Signal bzw. jeden Paratext ein eigenes Koordinationspiel vorstellen, eines für den Paratext ›Roman‹, eines für den Paratext ›Bericht‹ etc. In einem dieser Spiele – demjenigen, das über die Bedeutung des Paratextes ›Roman‹ entscheidet – lauten die Optionen des Autors: ›Sachtexte mit dem Paratext ›Roman‹ versehen‹ oder ›fiktionale Texte mit dem Paratext ›Roman‹ versehen‹. Die Optionen des Lesers sind unverändert (vgl. Tabelle 2).

42 Vgl. Rescorla 2019, Abschnitt 3.2.

43 Vgl. Farrell 1988.

44 Mit pragmatischer Bedeutung ist hier nicht die bloße Wortbedeutung, sondern das Äquivalent von ›utterance meaning‹ gemeint, also die Bedeutung des Paratextes in einem konkreten Verwendungskontext.

Tabelle 2: Spieltheoretische Darstellung des Koordinationsproblems zwischen Autor und Leser mit Blick auf die Paratextverwendung.

	Glauben	Imaginieren
Sachtext mit Paratext ›Roman‹	2, 2	0, 1
Fiktionaler Text mit Paratext ›Roman‹	0, 0	2, 2

Auch in diesem Spiel können sich nun zwei diametrale Konventionen etablieren:

(K3) Autoren versehen Sachtexte mit dem Paratext ›Roman‹ | Leser nehmen gegenüber Texten mit dem Paratext ›Roman‹ die Rezeptionshaltung ›Glauben‹ ein.

(K4) Autoren versehen fiktionale Texte mit dem Paratext ›Roman‹ | Leser nehmen gegenüber Texten mit dem Paratext ›Roman‹ die Rezeptionshaltung ›Imaginieren‹ ein.

Beide Konventionen sichern jeweils ein Nash-Gleichgewicht, in dem weder Autoren noch Leser einseitig ohne Nachteile von ihnen abweichen können. Es ist relativ offensichtlich, dass K4 existierenden literarischen Regeln schon sehr nahekommt. Sie lässt sich einfach durch den Ausdruck »oder andere paratextuelle oder textimmanente Fiktionssignale« ergänzen, um *grosso modo* eine (in der Gegenwart) existierende Konvention zu erhalten. Daher scheint es plausibel, wenigstens *einige* literarische Konventionen als Konventionen im Sinne Lewis', also als kontingente, sich selbst erhaltende Lösungen eines wiederholt auftretenden Problems der Verhaltenskoordination zu begreifen.⁴⁵

Hervorzuheben ist, dass koordinierende Konventionen, wenn man sie, wie eben demonstriert, als *Autor-Leser-Konventionen* modelliert,⁴⁶ Koordinationsprobleme auf spezifische Weise lösen: Autor und Leser erwarten nicht, dass die jeweils andere Seite das Gleiche tut wie man selbst, wie in den meisten bisher diskutierten Beispielen (z.B. das Rechtsfahren im Straßenverkehr), sondern eine *komplementäre* Handlung voll-

45 Es ist nicht ohne Weiteres ersichtlich, inwiefern sich das Beispiel etwa auf die Literatur-Praxis oder bestimmte genrespezifische Praktiken übertragen lässt, weil nicht klar ist, worin der Nachteil, vor allem für den Leser, besteht, wenn er von den entsprechenden analogen Konventionen abweicht. Doch vollkommen abwegig ist die Übertragung nicht. Ein Leser, der Werke mit Literarizitätssignalen konsequent als Nicht-Literatur und Werke ohne Literarizitätssignale als Literatur rezipiert, dürfte weniger ästhetische Erfahrungen machen als ein Leser, der den herrschenden Konventionen folgt.

46 Koordinierende Konventionen lassen sich (weniger intuitiv) auch als Leser-Leser-Konventionen modellieren, also als Konventionen, die das Verhalten der Leser untereinander koordinieren. Unter der Voraussetzung, dass literarische Werke öffentliche Gegenstände sind, also eine Kommunikation über ihre Bedeutung möglich sein sollte, gibt es durchaus ein Koordinationsproblem. Veranschaulichen lässt sich dies wiederum am Beispiel des Umgangs mit Paratexten: Nur wenn alle Leser gegenüber einem Text mit dem Paratext ›Roman‹ *grosso modo* dieselbe Rezeptionshaltung einnehmen (›Glauben‹ vs. ›Imaginieren‹), werden sie kommensurable Bedeutungs-zuschreibungen vornehmen, die eine gewinnbringende Kommunikation über das Werk ermöglichen.

zieht. Wenn der Autor einen fiktionalen Text schreibt, so erwartet er nicht, dass der Leser auch einen fiktionalen Text schreibt, sondern dass der Leser sich bestimmte Dinge vorstellt und umgekehrt. Komplementäre Konventionen finden sich auch in vielen anderen sozialen Praktiken, etwa Lehrer-Schüler-Praktiken, und sind keineswegs eine exklusive Eigenschaft von literarischen Konventionen.

An dieser Stelle angelangt, könnte man sich fragen, warum man neben den hypothetischen Imperativen und den koordinierenden Konventionen überhaupt noch einen weiteren Typus literarischer Regeln benötigt. Der Grund dafür besteht metaphorisch gesprochen darin, dass es neben Regeln, die koordinieren, welches literarische Spiel gespielt wird, und Regeln, die koordinieren, wie eine solche Wahl kommuniziert wird, auch der Regeln bedarf, die definieren, *worin das Spiel besteht*. Mit anderen Worten: Die Lösung eines Koordinationsproblems kann nicht selbst wieder ein Koordinationsproblem sein. Es muss mithin erst einmal voneinander abgrenzbare soziale Praktiken geben, bevor Autor und Leser darin ›übereinkommen‹ können, mit einem Werk im Rahmen einer bestimmten literarischen Praxis umzugehen. Die Regeln, die diese Praxis beschreiben, können daher nicht selbst wieder koordinierende Konventionen, sondern müssen von anderer Art sein. Es muss also nicht-koordinierende Konventionen geben.⁴⁷

(T6) Nicht-koordinierende Konventionen sind konditionale, kontingente Regeln, die festlegen, wie sich Leser verhalten sollen, wenn sie meinen, ein Werk einer bestimmten Textsorte zu lesen.

Nicht-koordinierende Konventionen legen zum Beispiel fest, was die oben kurz als ›Imaginieren‹ bezeichnete Rezeptionshaltung für fiktionale Texte ausmacht, wie genau mit literarischen Texten umzugehen ist oder wie mit Texten einer bestimmten Gattung zu verfahren ist.

Neben den Regelmäßigkeiten im Tun von Autoren und Lesern, die auf Klugheitsregeln, koordinierende Konventionen oder nicht-koordinierende Konventionen zurückführbar sind, gibt es Regelmäßigkeiten, die andere Ursachen haben. Dazu zählen extraliterarische Faktoren und ›literarische Moden‹. Extraliterarische Faktoren betreffen so unterschiedliche Dinge wie materielle Beschränkungen – die Länge der Novelle im 19. Jahrhundert etwa hat auch mit dem begrenzten Umfang ihrer bevorzugten Publikationsorgane zu tun – oder die zeitspezifische Aktualität bestimmter Themen, die sich dann gehäuft in bestimmten Textsorten eines Zeitabschnitts finden. ›Literarische Moden‹ lassen Regelmäßigkeiten entstehen, die nicht auf literarische Regeln zurückführbar sind.

47 Es gibt an dieser Stelle eine alternative Möglichkeit der Modellierung, die mir jedoch weniger attraktiv scheint. Man könnte auch behaupten, dass es nur koordinierende ›Makrokonventionen‹ gibt, die, was die Leser-Seite angeht, sehr komplex sind. Solche Makrokonventionen hätten dann ungefähr folgende Struktur: ›Autoren versehen fiktionale Texte mit dem Paratext ›Roman‹ | Leser tun X, Leser tun Y, Leser tun Z etc.‹.

Weitere Thesen betreffen den Status und die Natur der bisher eingeführten Konventionen.

(T7) Sowohl aus koordinierenden als auch aus nicht-koordinierenden Konventionen können (zum Teil informelle) Normen entstehen.

Wie erläutert besteht ein Indikator für Normen darin, dass normkonformes Verhalten gutgeheißen oder belohnt und normwidriges Verhalten kritisiert oder sanktioniert wird. Es kann kein Zweifel bestehen, dass bestimmte literarische Konventionen etwa im Rahmen der schulischen Lesesozialisation in diesem Sinne Normen darstellen. Ein Schüler, der sich weigert, sich die fiktive Erzählwelt, die ein Roman entwirft, vorzustellen oder das Thema eines literarischen Werks zu beschreiben, wird keine guten Noten erhalten.⁴⁸

Ein weiterer Punkt, der bereits aus dem Gesagten hervorgeht, betrifft die konditionale Natur literarischer Regeln:

(T8) Literarische Regeln sind situationstypspezifische und textsortenspezifische, (implizit) konditionale Regeln.

Literarische Konventionen gelten stets für spezielle Produktions-, insbesondere aber Lektüresituationen. Dies betrifft den institutionellen Kontext (etwa Literaturkritik, Schreibseminar, Schule), in dem die Produktion bzw. Rezeption stattfindet. Darüber hinaus ist die vom Leser ermittelte bzw. präsupponierte Textsortenzugehörigkeit (Literatur, Fiktion, ein bestimmtes Genre) des rezipierten Werks entscheidend. Daher haben solche Regeln stets implizit die Struktur »Wenn du im institutionellen Kontext K ein Werk der Sorte X schreibst/liest, so ...«.

(T9) Literarische Regeln sind approximativ.

Literarische Regeln definieren im Gegensatz zu Spielregeln nicht, was in jeder im Rahmen der Praxis auftretenden Situation richtig und falsch ist und welche Handlungsmöglichkeiten bestehen.⁴⁹ Für jede Stellung des Schachspiels, zum Beispiel, ist es möglich, alle legalen Züge aufzulisten, im Rahmen literarischer Praktiken hingegen kommt es immer wieder zu Situationen, in denen die Bewertung des Verhaltens eines Akteurs bzw. seiner Produkte unklar ist und/oder zu Kontroversen führt.

Ein letzter Punkt, der sich jedoch nicht ohne Weiteres verallgemeinern lässt: Literarische Regeln sind für gewöhnlich nicht-kodifiziert und beruhen wesentlich auf gegenseitigen Verhaltenserwartungen. Eine wichtige Ausnahme hiervon bilden die verschiedenen bis weit ins 18. Jahrhundert einflussreichen Regelpoetiken. In entsprechenden Zeiträumen

48 Noch deutlicher ist das bei Verboten im Rahmen literarischer Praktiken, vgl. Gittel 2021, Kap. II.

49 Vgl. Lamarque 2010, 386.

sind literarische Regeln nicht nur kodifiziert, sondern beruhen zum Teil auf personalen Autoritäten aus dem Bereich der Ästhetik bzw. Poetik.

Diese recht technischen Ausführungen sollen zum Abschluss dieses Abschnitts durch eine Analogie veranschaulicht werden. Adaptiert man die in Debatten um den Regelbegriff beliebte Analogie des Schachspiels, so kann man sagen, dass literarische Praktiken dem Umgang mit sogenannten *Schachkompositionen*, also durch einen sogenannten Komponisten ersonnenen Schachstellungen gleichen, die der Rezipient alleine, also ohne Spielpartner, zu lösen hat. Kunstvolle Schachkompositionen drücken eine bestimmte Idee, etwa »Materialgewinn ist nicht alles« aus. Je nach Art der Komposition (direktes Matt, Konstruktionsaufgabe, Studie, Retroanalyse etc.) können sich Ziel (etwa Matt, Selbstmatt, Reflexmatt etc.) und spezielle Regeln des Spiels unterscheiden, während die Grundregeln des Schachs gelten. Die Aufgabe des Komponisten (≈ Autor) besteht also darin, eine Spielposition zu komponieren, mit der der Rezipient (≈ Leser) dann nach den Regeln des Schachs (≈ Literaturpraxis) weiterspielt. Natürlich hat jede der unterschiedlichen Arten von Schachkompositionen eine Geschichte, sodass Komponisten, aber auch erfahrene Rezipienten von Schachkompositionen über ein häufig implizites Wissen darüber verfügen, dass bestimmte Spielpositionen in der einen Art von Schachkomposition häufiger vorkommen als in anderen. Aus diesen Regelmäßigkeiten können Standards erwachsen, die der Komponist klugerweise nutzen sollte (≈ hypothetische Imperative), um zu kommunizieren, welches Spiel bzw. welche Art von Komposition (≈ literarische Praktik) vorliegt. Darüber hinaus hat er aber auch die Möglichkeit, seine Spielposition mit bestimmten Labels (≈ Paratexten) wie »Matt in 5«, »Reflexmatt in 3« oder »Wer gewinnt?« (eine sogenannte Retroanalyse) zu versehen, die Hinweise auf die Art der vorliegenden Schachkomposition geben. Die Bedeutung dieser Labels für den Rezipienten (≈ Leser) ergibt sich aus Regelmäßigkeiten ihrer Verwendung: Wenn Komponisten Retroanalysen regelmäßig mit dem Label »Wer gewinnt?« versehen, so wird dieses Label zu einem Signal für eine Retroanalyse-Schachkomposition (≈ koordinierende Konventionen). Hat der Rezipient einmal verstanden, zu welcher Art von Schachkomposition bzw. zu welchem Spiel die vom Komponisten bereitgestellte Position gehört, so ist ihm klar, nach welchen Regeln (≈ nicht-koordinierenden Konventionen) er weiterzuspielen hat. Es ist unmittelbar einsichtig, dass spielexterne Faktoren, etwa das Interesse der Komponisten an logischen Problemen oder historischen Schlachten (≈ literatursystemexterne Faktoren), die Schachkompositionen beeinflussen können. Ebenso plausibel scheint auch, dass in bestimmten Epochen und/oder Schachgemeinschaften bestimmte Arten der Schachkomposition und bestimmte Spielpositionen, etwa besonders zweischneidige, beliebter sind als andere (≈ »literarische Moden«), ohne dass das Auswirkungen auf die Standards für die unterschiedlichen Arten von Schachkompositionen hätte.

Um die Komplexität literarischer Praktiken abzubilden, bedarf es jedoch noch einer zusätzlichen Annahme: Es kann vorkommen, dass die komponierte Spielposition den Standards mehrerer Arten von Schachkompositionen (≈ fiktionale/nicht-fiktionale/ein bestimmtes Genre) mit ihren je eigenen Regeln entspricht; ja es kann sogar vorkommen, dass

dies intendiert ist. Es liegt auf der Hand, dass Reaktionen auf solche komplexen Situationen nur richtig analysiert werden können, wenn man die Regeln der verschiedenen Arten von Schachkompositionen, insbesondere die Regeln für den Rezipienten (≈ Leser), genauer dargelegt hat.

4. Zusammenfassung

Der Beitrag hat zentrale Begrifflichkeiten einer im weitesten Sinne praxeologischen Forschung wie ›soziale Praktik‹, ›soziale Institution‹ oder ›Regel‹ geklärt und erläutert, wodurch sich literarische Praktiken als Typus sozialer Praktiken auszeichnen und wie sie funktionieren: *Soziale Praktiken* sind interindividuelle Verhaltensregularitäten, die durch Regeln strukturiert werden. Soziale Praktiken im starken Sinne sind durch wiederholt von mehreren Individuen ausgeführte Handlungen gekennzeichnet, die u.a. aus einem geteilten sozialen Grund ausgeführt werden. Dieser soziale Grund besteht typischerweise darin, dass Andere auch *X* tun und dasselbe von jedem in der Bezugsgruppe erwarten, oder darin, dass es *angemessen ist*, *X* zu tun. Bei sozialen Praktiken im schwachen Sinne liegen gegenseitige Überzeugungen vor, dass andere auch *X* tun, doch werden die Handlungen nicht aus einem geteilten sozialen Grund vollzogen wie bei sozialen Praktiken im starken Sinne. Einige soziale Praktiken sind darüber hinaus *soziale Institutionen*. Bei sozialen Institutionen handelt es sich um normbasierte soziale Praktiken, die zudem einem Objekt, einer Person oder einer Aktivität einen neuen begrifflichen und/oder sozialen Status verleihen. In besonderen Fällen knüpfen sich an die entsprechenden institutionellen Konzepte Statusfunktionen, die bestimmte Rechte und Pflichten etablieren.

Literarische Praktiken sind asymmetrische soziale Praktiken, die aus wechselseitig aufeinander bezogenen autorseitigen Produktions- und leserseitigen Lektürepraktiken bestehen. Literarische Produktionspraktiken sind soziale Praktiken im schwachen Sinne, Lektürepraktiken sind soziale Praktiken im starken Sinne. Strukturierendes Element literarischer Praktiken sind ihre *Regeln*, die sich in literarische Standards, koordinierende Konventionen und nicht-koordinierende Konventionen unterteilen lassen.

Literarische Standards erwachsen für gewöhnlich aus in historischen Situationen beobachteten Regelmäßigkeiten der literarischen Produktion und legen fest, aufgrund welcher Eigenschaften bzw. Eigenschaftskombinationen ein Werk in einer bestimmten historischen Situation zu einer bestimmten Textsorte gehört. Aus solchen Standards sind hypothetische Imperative ableitbar, an denen sich Autoren orientieren. *Koordinierende Konventionen* sind kontingente, sich selbst erhaltende Lösungen eines wiederholt auftretenden Problems der Verhaltenskoordination. Sie können als Autor-Leser-Konventionen modelliert werden, legen die pragmatische Bedeutung von Paratexten und anderweitigen Textsorten-Signalen fest und sind so maßgeblich für die Verzahnung von Produktions- und Rezeptionspraktiken verantwortlich. Neben koordinierenden Konventionen und Standards beruhen insbesondere Lektürepraktiken auf vielfältigen *nicht-koordinierenden Konventionen* mit konditionaler

Struktur (»Wenn du im institutionellen Kontext *K* ein Werk der Sorte *X* liest, so ...«), die festlegen, welcher Umgang mit welchen Textsorten angemessen ist. Literarische Konventionen sind approximativ, konditional und können sich zu informellen Normen verfestigen. Nicht alle Regelmäßigkeiten in der literarischen Produktion und Kommunikation eines bestimmten Zeitabschnitts beruhen auf literarischen Regeln, sondern können zum Teil auf literatursystemexterne Faktoren oder ›literarische Moden‹ zurückgeführt werden.

Literatur

- Farrell, Joseph.** »Communication, Coordination and Nash Equilibrium«. *Economics Letters* 27.3 (1988): 209–214.
- Fokkema, Dowe.** »The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research«. *Convention and Innovation in Literature*. Hg. Theo Haen, Rainer G. Grüber und Helmut Lethen. Utrecht: J. Benjamins Publishing Company, 1989. 1–16.
- Fricke, Harald.** *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck, 1981.
- Genette, Gérard.** *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996 [frz. Original 1982].
- Gittel, Benjamin.** *Fiktion und Genre: Theorie und Geschichte referenzialisierender Lektürepraktiken 1870–1910*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021. DOI: [10.1515/9783110733167](https://doi.org/10.1515/9783110733167).
- Hart, H. L. A.** *The Concept of Law*. 3. Aufl. Oxford: Oxford University Press, 2012 [1961].
- Herweg, Mathias.** »Gattung«. *Lexikon Literaturwissenschaft: Hundert Grundbegriffe*. Hg. Gerhard Lauer und Christine Ruhberg. Stuttgart: Reclam, 2011. 105–109.
- Kant, Immanuel.** *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Hg. Theodor Valentiner. Stuttgart: Reclam, 2005 [1785].
- Kent, Thomas.** *Interpretation and Genre: The Role of Generic Perception in the Study of Narrative Texts*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Lamarque, Peter.** »Wittgenstein, Literature, and the Idea of Practice«. *British Journal of Aesthetics* 50.4 (2010): 375–88.
- Lawrence, Manley.** »Concepts of Convention and Models of Critical Discourse«. *New Literary History* 13.1 (1981): 31–52.
- Lewis, David K.** *Convention: A Philosophical Study*. Nachdr. Oxford: Blackwell, 2011 [1969].
- Luhmann, Niklas.** *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- Mailoux, Steven.** *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1982.
- Mailoux, Steven.** »Convention and Context«. *New Literary History* 14.2 (1983): 399–407.
- Marmor, Andrei.** *Social Conventions: From Language to Law*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2009.
- McAdams, Richard H.** »Conventions and Norms (Philosophical Aspects)«. *International Encyclopedia of Social & Behavioral Sciences*. Hg. Neil J. Smelser und Paul B. Baltes. 26 Bde. Bd. 4. Amsterdam u.a.: Elsevier, 2001. 2735–2741.
- Morawetz, Thomas.** »The Concept of a Practice«. *Philosophical Studies. An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 24.4 (1973): 209–226.
- Olsen, Stein Haugom.** »Conventions and Rules in Literature«. *Metaphilosophy* 31.1 und 2 (2000): 25–42.
- Pilkington, Adrian.** »Against Literary Reading Conventions«. *Literature and the New Interdisciplinarity: Poetics, Linguistics, History*. Hg. Roger D. Sell und Peter Verdonk. Amsterdam: Rodopi, 1994, 93–106.
- Raible, Wolfgang.** »Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht«. *Poetica* 12, 3–4 (1980): 320–349.
- Rawls, John.** »Two Concepts of Rules«. *The Philosophical Review* LXIV.1 (1955): 3–32.
- Reckwitz, Andreas.** »Toward a Theory of Social Practices. A Development in Culturalist Theorizing«. *Journal of Social Theory* 5.2 (2002): 243–63.
- Rescorla, Michael.** »Convention«. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2019 Edition. <https://plato.stanford.edu/archives/somm2017/entries/convention/> (1. Dezember 2023).

- Schmidt, Robert. *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Searle, John. »What Is an Institution?«. *Journal of Institutional Economics* 1.1 (2005): 1-22.
- Searle, John R. *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press, 1995.
- Stemmer, Peter. *Normativität: Eine ontologische Untersuchung*. Berlin u.a.: De Gruyter, 2008.
- Swirski, Peter. »The Role of Game Theory in Literature«. *Empirical Approaches to Literature: Proceedings of the Fourth Biannual Conference of the International Society for the Empirical Study of Literature*, Budapest 1994. Hg. Gebhard Rusch. Siegen: Siegen Univ., 1995. 37-43.
- Till, Dietmar. »Konvention und Gattung«. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart u.a.: Metzler, 2010. 73-75.
- Tuomela, Raimo. *The Philosophy of Social Practices: A Collective Acceptance View*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2002.
- Walton, Kendall L. »Categories of Art«. *The Philosophical Review* 79.3 (1970): 334-367.
- Weninger, Robert. *Literarische Konventionen: Theoretische Modelle; historische Anwendung*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1994.
-

Autor

PD Dr. Benjamin Gittel 

Universität Trier, Trier Center for Digital Humanities, gittel@uni-trier.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.

Peter Lamarque

Semantic Finegrainedness and Poetic Value

Abstract

This paper – first published with Oxford University Press in 2015 –¹ argues that poetry is constituted by a practice, which is grounded in convention-governed expectations among poets and readers. To write a poem is to engage the practice and invite (one hopes also reward) certain kinds of interests and responses among readers; to read a poem ‘poetically’, seeking its poetic value, is to deploy the relevant interests and responses thereby making appropriate de-

mands and one hopes achieving the valued experience on offer. It is part of the poetry game that in poetry we attend to the finegrainedness of language, its textures and intricacies, its opacity, in conveying thought processes, and we find value in the experience that affords, in precedence over the more humdrum norms of communication, such as transparency, the imparting of information, and the assumption of paraphrasability.

1.

It is characteristic of a certain kind of poem – notably the short lyric – to compress language in such a way that resists initial easy comprehension. Examples abound. Consider the two opening stanzas of a recent poem, *Waves*, by Giles Goodland (Lumsden 2011, 36):²

The sea is a misunderstanding
we have to go through in order to make sense,
like the word for a loss of a word.
It leaves a sense of having left,
Through which silence leaks.

1 This paper was originally published in John Gibson (ed.). *The Philosophy of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2015. 18–36. It is reproduced with permission of Oxford University Press.

2 This choice of example is fairly arbitrary but it seems suitably typical of a certain style of modern poetry, it well illustrates the kind of difficulty that interests me, and it was selected as among the ‘best British poetry’ for 2011.

What waves are reopening nightly is
 the senseless apparatus of an eye.
 If you live in a house made of thought
 you nod in the silence the sea makes.

This compression of meaning is undoubtedly a mark of, but is not peculiar to, modern or modernist poetry. It can also be found in other periods including the nineteenth century. This is the beginning of Algernon Charles Swinburne's poem *Hertha* (Quiller-Couch 1931, 974):

I am that which began;
 Out of me the years roll;
 Out of me God and man;
 I am equal and whole;
 God changes, and man, and the form of them bodily; I am the soul.

On the face of it writing of this kind is puzzling. The words themselves are not technical or obscure, the subject matter not especially recondite, at least in the former poem, yet the meaning is difficult to grasp, the syntax irregular, there is no obvious point (to inform, to advance knowledge), and standard discursive norms of clarity are bypassed. Nevertheless, such writing is immediately recognizable as poetry and often admired, not in spite of, but because of the semantic complexity it exhibits.

My principal question is this: why should writing of this kind that is dense, complex and resistant to ready understanding have value, specifically poetic value, when in other contexts it might be censured for its wanton lack of clarity? Why does poetry license, even encourage, such compression of meaning?

There are of course certain stock answers to these questions and it might be thought they are sufficient: for example, that the complexity of poetic language simply reflects the complexity of the thoughts and emotions being expressed; or that the complexity rests on the fact that poems characteristically use metaphor and figurative speech; or simply that poets like to play with language, push it to its limits, explore its possibilities, that's what poets do. There's truth in all of these answers, without doubt, but none of them quite explains why such uses of language should be highly valued. Perhaps poets do push language to its limits – and use metaphor more than usual – but what is the value in that? Why should readers get pleasure from having to struggle to understand poetry? And is it really the case that complex language in poetry is always the expression of complex thoughts? Giles Goodland, quoted above, writes this about his poem *Waves*:

Staying at a beach chalet with the kids, I was playing with the idea that the humours in the eyeball have a similar composition to seawater, and I read somewhere that this is a relic from our very distant evolutionary past. We

all carry a little bit of ocean with us, and use it to look with. This combined with being on a beach with my children and thinking about the various meanings of waves. Sound also is very important in the poem and I allowed myself to get carried away with some slightly outrageous sound-alike words and phrases [...] Something about the sea always seems to loosen me up in my use of words [...] So I let the words play around, as the children were doing, in my notebook. Language is like the sea, as a whole it is formless, but it can form localised shapes called sentences or even poems. The poem ends with the children, and that feeling of having the ground pulled under you when a wave rolls back into the surf. Sitting on the beach watching them, I got the idea for the poem: we are like waves, we carry sea with us, generation after generation. (Lumsden 2011, 126–127)

The thought itself – about eyes and sea water – is intriguing but hardly complex and the circumstance of children playing on a beach seems not to demand semantic contortion. The stock answers, then, seem only to reinforce the urgency of the original question. For *Waves* is a pleasing poem, fun to read and repeat, not overly profound, not perhaps one of the great works, but typical in its complex word-play. Here are the last few lines:

Poe-lipped polyps lens and tense
to sense the same body inside this one.
Their homeland is brine, the gull-lulling greys of its waves.

Lip-read the sea rolling in pain. See
such children it sucks like a sweet.

The pebbles are frantic under them.

We hear and enjoy what the poet calls the »slightly outrageous sound-alike words and phrases«. But more needs to be said to explain poetic value than appeal to word play alone.

2.

To get more deeply into the discussion it will help to reflect on four supposed commonplaces about poetry. These provide a clearer focus, at least at a philosophical level, into the nature of poetic meaning and its value.

1. The Experiential thesis. The core value of a poem lies in the experience(s) the poem affords when read as a poem.
2. The Heresy of Paraphrase thesis. The precise meaning of a poem is unparaphrasable.

3. The Form-Content Unity thesis. The form of a poem is indivisible from its content.
4. The Semantic Density thesis. Poetic language affords a peculiar kind of ›semantic density‹.

Each of these theses is closely connected to the others; in a sense they are mutually supportive. Furthermore, as often repeated commonplaces, they seem to possess more than a grain of truth. But of course they need a great deal of unpacking. All are puzzling from the point of view of standard theories of meaning. What should be so peculiar about poetic language that, unlike nearly any other usage, it should be resistant to paraphrase? Part of the answer no doubt lies in the Experiential thesis but that itself is problematic because it is not obvious why any piece of discourse should be valued primarily for the ›experience‹ it affords rather than, say, the proposition(s) it expresses or the information it conveys. And what kind of experience is at issue? The supposed indivisibility of form and content will only make sense when the ideas of ›form‹ and ›content‹ are amplified but it would be a marked peculiarity of poetic usage – again setting poetic language apart from other usages – if it should be the case that in poetry *how* something is said should be so integrally related to *what* is said that there should be only one possible way in which a certain content could be expressed. If the Semantic Density thesis is right – that poetic language somehow generates a depth of meaning not found in other linguistic modes – then this too needs explanation. After all, most of the ›devices‹ characteristic of poetry are familiar elsewhere: metaphor, simile, imagery, alliteration, onomatopoeia, rhyme, repetition, etc.

We need to fill out the theses and explore how they are related. The Experiential thesis, that the value of a poem lies in the experience(s) the poem affords, is defended by A. C. Bradley in his 1901 inaugural lecture *Poetry for Poetry's Sake*. Bradley argued that »an actual poem is the succession of experiences – sounds, images, thoughts, emotions – through which we pass when we are reading as poetically as we can« (Bradley 1926, 4). Taken literally, that is a strong claim as it appears to identify a poem with a succession of experiences; if it is a genuine identity claim, an ontological claim, it seems on the face of it implausible.³ However, Bradley qualifies his remark by saying he is not »aiming here at accuracy« or offering a »definition of poetry« and the Experiential thesis as I present it is not a thesis in ontology, rather a thesis about value. This too is the core of Bradley's view, for the experience of reading poetry, he states, »is an end in itself, is worth having on its own account, has an intrinsic value ... poetic value is this intrinsic worth alone« (Bradley 1926, 4). So the value of a poem, its poetic value, is for Bradley the intrinsic value of the experience the poem affords. A similar view is expounded by Malcolm Budd: »what matters in poetry is the imaginative experience you undergo in reading the poem, not merely the thoughts expressed by the words of the poem« (Budd 1995, 83).

3 However, the idea that the identity of a work is essentially bound up with responses to the work has been defended by others. Derek Attridge, for example, identifies a literary work with an event of reading (cf. Attridge 2004, 59).

What more can be said about this experience? Can anything substantial be said about it, in abstraction from particular cases? The first point to make is that the experience of each poem is unique to the poem: no two poems afford qualitatively the same experience, at least at the level of specificity which the relevant experience demands. No doubt there are shared generic experiences associated with poems on broadly similar themes or in similar poetic styles. But that is not the level of generality at which poetic value lies.

Second, the experience in question is the experience of *readers*, not the experience of poets themselves. Poetic value does not reside in the quality of any psychologically real state of mind manifested in a poet as either the cause or subject of a poem. Where a poem expresses an emotion it is the expressed emotion itself – expressed in just this form – that is the subject of an attentive reader's experience and thus the source of the poem's value.

Third, the experience is normative: not any experience that a poem elicits in a reader can be considered an appropriate measure of the poem's value. For Budd the relevant experience involves »interacting with [the work] in whatever way it demands if it is to be understood« and must be »imbued with an awareness of (all) the aesthetically relevant properties of the work« (Budd 1995, 4). No doubt, quite legitimately so, there will also be more purely subjective experiences (responses) leading to subjective judgments of value. However rational or dispassionate we are in our judgements it would be absurd to expect that we all enjoy the same poems. But a judgment of the poem itself should, as far as possible, be grounded in the experiences that the work elicits on its own terms, rooted in its own objective properties.

Fourth, the experience is multi-faceted; it is not just, if at all, a sensation or feeling of pleasure, nor is it to be classed as a *sui generis* »aesthetic experience«. What we shall see later is that it is an experience of a subject through a mode of presentation. It involves, as Bradley remarked, such elements as »sounds, images, thoughts, emotions« and it is a temporal process, not a state. It is a process of thought, constrained by the linguistic medium that gives it both its character and its identity.

We shall come back to the Experiential thesis when we have explored the three other theses. It is significant that in highlighting experience in relation to the value of poetry the thesis places poetry naturally in the context of other arts. That experience should be prominent in accounts of music, painting, film, sculpture or dance is not especially remarkable. But poetry is a language based art and language is indissolubly associated with meaning, so an important shift has occurred when a thesis on the value of poetry makes no explicit reference to meaning and indeed highlights experience over meaning. Our other theses, on paraphrase, form and content, and semantic density, do seem more directly connected to meaning but it will be a theme of the argument to follow that an overemphasis on meaning can be misleading in capturing what is of value about poetry.

The Heresy of Paraphrase thesis, that the precise meaning of a poem is not paraphrasable (i.e. expressible in other terms), is a commonplace about poetry, in the sense that lip-service is paid to it in general reflections on the subject, but is nevertheless controversial

under closer examination. There are those who simply deny that resistance to paraphrase is an integral or even interesting feature of poetry. Peter Kivy, for example, has argued that for the most part paraphrasing poetry does not present an insuperable problem once we are clear on a »criterion of success« (Kivy 1997, 104). We must not, he insists, set such a criterion unreasonably high, so high in fact that it couldn't possibly be fulfilled. Significantly, he suggests that one such criterion is too high and unfulfillable, namely that paraphrase capture the *experience* that the poem affords.

No one who sets out to say in prose the content of what a poem says in poetic form intends as the goal of the task to provide an alternative way of experiencing the poem. And to fault the interpreter for failing to do what is not the point of interpretation in the first place is plain nonsense.
(Kivy 1997, 105)

Three brief preliminary comments on this.⁴ The first is that Kivy is readily conceding that there is indeed a relevant experience uniquely associated with the poem yet, on his view, it is not to be identified with the poem's content, nor in any essential way connected to interpretation. The second is that Kivy is associating paraphrase with interpretation, as if the goal of interpretation is to paraphrase a poem's meaning. That assumption needs to be challenged for it is far from clear that a good interpretation of a poem seeks simply to say in other words what the poem itself says. Poetic interpretation, I suggest, is better conceived as a way of encouraging, enhancing or developing precisely the experience a poem affords, as described in our discussion of the Experiential thesis. The third point is that Kivy, in setting apart paraphrasable content, on the one hand, and experience, on the other, is falling into just that dualism that Cleanth Brooks, who coined the expression Heresy of Paraphrase, warned against: a dualism between some kind of »statement« that the poem makes and the eloquence, or beauty, or clarity with which it does so (cf. Brooks 1968, 160). In fact Brooks is quite happy to concede just the kinds of loose paraphrase that Kivy defends: »the point is [...] not that we cannot describe adequately enough for many purposes what the poem in general is ›about‹ and what the general effect of the poem is«. Indeed he allows that »[w]e can very properly use paraphrases as pointers and as short-hand references« as long as »we know what we are doing and that we see plainly that the paraphrase is not the real core of meaning which constitutes the essence of the poem« (Brooks 1968, 160). That so-called »essence«, for Brooks, resides only in the total »structure« of the poem and cannot itself be captured in other formulations.

Philosophers of language are rightly wary of claims of unparaphrasability. The thought that there could be only one way in which something could be said goes against basic principles of semantics, including what Ernie Lepore (after Donald Davidson) has called

4 For further discussion, see Lamarque 2009.

»semantic innocence«, the idea, at its simplest, that »what an (unambiguous) word means it means everywhere it occurs« (Lepore 2009, 181). The Heresy of Paraphrase violates semantic innocence to the extent it holds, as Lepore puts it, that »what the words of a poem mean is contingent upon where in a poem they occur« (Lepore 2009, 182). Lepore, however, ingeniously offers a defence of the Heresy of Paraphrase while retaining semantic innocence. To do so he introduces the idea of *hyperintensionality*, which claims there are »linguistic environments in which replacing an expression with its synonym changes meaning«. The prime example in natural language is quotation. Lepore illustrates this as follows:

»bachelor« is the first word in »bachelors are unmarried men«
 »unmarried man« is the first word in »bachelors are unmarried men«

The former is true, the latter false, yet »bachelor« and »unmarried man« are synonymous. He goes on:

Likewise, try replacing »sheen« with »luster« in Coleridge's poem *The Rime of the Ancient Mariner* (1797):

And through the drifts the snowy cliffs
 Did send a dismal sheen;
 Nor shapes of men nor beasts we ken
 The ice was all between.

The change sufficiently alters the rhythm and rhyme to break the bind between the lines, and thereby alters the poem itself. Since synonym substitution in a poem can change meter or rhyme, etc., and thereby change the topic, poems too create hyperintensional contexts. The right conclusion is *not* that expressions carry unique meanings inside and outside of poems. (Lepore 2009, 195)

Behind the idea that poems create hyperintensionality, indeed a partial explanation of that idea, is a further claim that »poetry, like quotation, doesn't support substitution of synonyms because it harbours devices for being literally (partly) about their own articulations« (Lepore 2009, 195). Because a poem is »partly constituted by its own articulation [...] it is not re-articulable in another medium« (Lepore 2009, 193). Lepore's suggestion is ingenious and, if correct, has the merit of taking some of the mystery out of the semantics of poetry. However, what the account does not do is answer our initial question about the *value* of the compression of meaning in some lyric poetry. Why should it be of value or afford an intrinsically valuable experience that a poem should be somehow about its own articulation? If this is just another way of saying that pleasure can be had in attending to

the modes in which thought in poetry is presented then so be it, for that is surely right, but there seem to be additional factors at work because there is no particular pleasure to be had in the hyperintensionality of quotation. And is it true that poems are even partially *about* their articulation? That seems doubtful in itself, quite apart from the worry that it doesn't explain their value. What a poem is about, I will suggest, is its finegrained content identified by, certainly, but not equivalent to, its particular mode of articulation.

Other philosophers have appealed to metaphor to explain unparaphrasability in poetry. Two lines of thought are evident here. The first says that it is in the nature of live or poetic metaphors to be inexhaustible in their connotations so no precise literal equivalent is possible. The second, following Davidson, denies there is any such thing as metaphorical meaning so there is nothing, as it were, to paraphrase. What a metaphor means is simply what the words mean in their literal application and the rest is merely effect. Neither view is especially illuminating about the supposed unparaphrasability of poetry. Perhaps the direction of explanation is the wrong way round. Might it not be that an adequate theory of metaphor could benefit from an account of the value of poetry rather than the value of poetry being explained through a theory of metaphor? The idea that metaphor is inexhaustible might be true in some cases but the nature of, and constraints on, that inexhaustibility, if relevant here, will only be determined in the light of some wider conception of poetry and its aims. As for the Davidsonian account of metaphor, it might seem in principle promising in the context of poetry if only for its focus away from meaning and its admission of non-propositional elements in responses to metaphor. However, there is an unruliness in relying exclusively on unconstrained effects which is not true to the kind of normative experiences demanded by poetry.

So what remains of the Heresy of Paraphrase thesis? At one level the resistance of poetry to paraphrase follows simply from the thought that it matters in poetry, more so than in other forms of language use, exactly how something is expressed. The form of expression is not distinct from what is expressed, a point we shall return to. The idea that there might be some other way of saying precisely what the poem says contradicts the very nature of poetry which is to draw attention to, give salience to, its modes of expression. That is the truth behind the hyperintensionality view.

The Form-Content Unity thesis, that the form of a poem is indivisible from its content, expands on, but is not identical to, the Heresy of Paraphrase thesis. The latter might be true but not the former. Resistance to paraphrase, in a milder version, might be judged just a contingent fact about the complexity of poetic language; the less complex a poem the more open it is to paraphrase. But if form-content unity is true then unparaphrasability is not contingent but necessary for if paraphrase captures content, and content is indivisible from form, then form too must be retained. That is hyperintensionality again. A. C. Bradley rarely mentions paraphrase but argues explicitly for form-content unity: »this identity of content and form [...] is no accident; it is of the essence of poetry in so far as it is poetry« (Bradley 1926, 15).

Clearly to assess the Form-Content Unity thesis the ideas of ›form‹ and ›content‹ must themselves be clarified. That in itself is not straightforward given the multiple ways the terms are used. However, it is fairly clear what kinds of features count as formal in poetry: rhyme, metre, rhythm, alliteration, repetition, etc. The ›etc‹ might be difficult to cash in but some preliminary points about indivisibility can still be maintained. One is that form-content unity in poetry is holistic: the content of the whole is indivisible from the form of the whole. But (holistic) form-content unity does not imply that for any individual formal feature it is legitimate to ask what feature of content it is equivalent to, even if a rough and ready account might be available for the contribution made to the whole by each of the parts. Also it would be wrong to think of ›form‹ in the relevant sense just as the sum of individual formal features. Form-content unity is stronger than that in insisting that the total surface configuration of a poem is indivisible from its total content. This is more like what Brooks means by »structure«. Total content, whatever that might mean, is in a sense supervenient on the structural base.

The idea of ›content‹ is equally problematic. In the light of the Experiential thesis it should not automatically be identified with meaning. Perhaps better is to think of it in terms of ›aboutness‹, while recognizing that aboutness is interest-relative.⁵ Specifications of what a poem is ›about‹ come in degrees of finegrainedness according to the interests served in making the specification. In some contexts it might be enough to say of Giles Goodland's poem that it is about waves or the ocean or a day out at the sea or a hypothesis about eyes and seawater. But these descriptions do not do justice to finegrained content. Ultimately the most finegrained specification of the content – the ›total‹ content – is that which incorporates the precise form in which the content is presented: in other words the poem itself. This level of finegrainedness is anticipated in hyperintensionality and in the Heresy of Paraphrase. The interest served at this level is an interest in the poem, as Bradley would say, ›for its own sake‹. It is at this level, but only here, that content becomes indivisible from form.

Form-Content Unity now takes on a different complexion. It need not be thought a merely contingent fact about (some) poems that their content is indivisible from their form. Form-content identity is not something that one discovers in a poem but rather something one *demands* of a poem when bringing to it a certain kind of interest: an interest in the poem for its own sake. This is not to deny other kinds of interest in a poem which might focus on more abstracted features of content or indeed form. One might, for example, be interested in commonalities across poems, perhaps metrical or thematic similarities.

5 This idea is also developed in Lamarque (2009).

But it is not an eccentric interest to attend to form-content indivisibility in a poem.⁶ Attention to finegrained content – a subject-realised-in-just-this-way – is essentially attention to expression. The philosopher W. M. Urban in *Language and Reality* (1939) defends form-content identity like this: »The artist does not first intuit his object and then find the appropriate meaning. It is rather in and through his medium that he intuits the object« (quoted in Brooks 1968, 163). Such a view is familiar also from R. G. Collingwood for whom the very act of expressing an emotion gives a clear identity to that emotion: the expression both characterises and discovers the emotion, which would remain unknown without that mode of expression (cf. Collingwood 1947, 111, 122). So it is that the specificity with which Giles Goodland characterises his thoughts on the ocean and seaside in the poem is not a way of capturing thoughts that pre-existed the expression, except in the most general terms, but crystallised and brought into being the thoughts themselves.

Before we begin to tie our theses together and draw out some general conclusions about poetic value, we must attend briefly to the fourth thesis, Semantic Density, which is most explicitly about meaning. For the New Critics of the 1930s and 1940s what distinguished literary language, by which they primarily meant the language of poetry, from ordinary or non-literary language is a kind of ›density‹ of meaning characterised by ›ambiguity‹, ›tension‹, ›irony‹, ›implicit meaning‹, ›connotation‹, etc., these being favoured terms of art.⁷ It was with examples of just such density or compression of meaning that we started so it is hard to deny that such qualities can be exhibited in poetry. Again, though, caution is needed in grasping the significance of this. The trouble with semantic density is that if you look for it – anywhere – you are likely to find it. All words are rich in connotation. In conversational discourse nuances of meaning are sometimes picked up but more often than not transparency is aimed for and achieved in the imparting of information. Connotations, implied meanings, and potential ambiguities are overlooked or viewed as distractions. And that is the point. In most contexts language is treated as a transparent medium for communication. Getting an idea across in some way or other is the goal. In poetry, given form-content indivisibility, transparency is replaced with opacity. The very forms of expression draw attention to themselves. Richness of meaning is not an obstacle but a medium. Connotations, allusions, symbolic meanings, resonances, add to the pleasures of the poetic experience. Semantic density, then, like form-content unity, is not discovered in poetry but demanded of it. It is striking that Cleanth Brooks in *The Well-Wrought Urn* finds

6 Peter Kivy has charged that the view that poetry, read as poetry, demands form-content identity is unduly »essentialist«; he prefers a »pluralism« that countenances different equally valid ways of reading poetry. Of course it is right that readers are ultimately free to read as they like but that there are conventional norms even in reading is suggested by what might be called the teaching test; if you are teaching someone how to read poetry it is important to make clear early on that »finegrainedness« of expression is important, that those words in that order matter and should be attended to as such. Note that this is not the way that reading in other forms of discourse must be taught, where it is allowable that the very same meaning could be expressed in different ways (cf. Kivy 2011, 367–377).

7 Monroe C. Beardsley uses the expression »semantical thickness« to characterise literary discourse (1981, 129).

tension and irony not only in John Donne and W. B. Yeats, where you might expect it, but also in Gray's *Elegy*, Pope's *Rape of the Lock*, and Tennyson's *Tears, Idle Tears*, which seem, on the face of it, deceptively uncomplicated.

3.

Again, going back to where we started, the mere presence of semantic density or multiple meaning does not explain poetic value. Indeed its own value is what needs explaining. But I think now we have the elements to offer an explanation. It is wrong to think of the pleasure of reading poetry, especially difficult poetry, as centred on the deciphering of meaning, somewhat like doing a crossword puzzle.⁸ Pleasure might be had in that activity but it cannot be at the heart of the value of poetry. Issues about meaning of course crop up – a word or phrase might need explication – but often where help in interpretation is needed what matters is grasping the *point*, a kind of contextualisation. Indeed this is what Giles Goodland offers in his comments on his poem, drawing our attention to the theme that connects eyes and sea water. But grasping the point in this way – like noting word-meaning – is not an end but a mere preliminary for a deeper appreciation. Here meaning gives way to experience.

If Bradley is right the value of a poem as a poem lies in the intrinsic value of the experience the poem demands. What is this experience? In brief, it is the experience of a form-content unity. And what exactly is that? It is the experience of a subject matter partially defined by the very modes of expression through which it is presented. The language of a poem is not a vehicle for conveying a thought that is independently expressible; it conveys a thought that is encapsulated in the vehicle. Poems create hyperintensional contexts, with content that is unparaphrasable, not just because synonyms cannot be substituted but because, given the interests brought to the poem, the content demands the most finegrained identity conditions; it is a content given in just this way, inseparable from the form of its presentation.

Why should the experience of finegrained content be valuable? Sometimes of course it is not valuable – not all poems succeed and they can fail in many directions but always in the end because of weaknesses in the form-content unity, in diction, thought, originality, wit, and so on. To criticise a poem as a form-content unity is to criticise at one and the same time both what is expressed and how it is expressed. The poem for whatever reason doesn't work, it doesn't capture our attention, it is flat and lifeless. Maybe in the end we just abandon the attempt to read it as a poem. Where poems do succeed it is because of the pleasures to be had in adopting a unique (finegrained) perspective on a subject whether, in broad terms, familiar or unfamiliar. Of difficult poems we should not ask »why could it not have been put more simply?« because there is no reference for »it«, the content, such

8 Both William Empson and Aldous Huxley have noted parallels between obscure poetry and crossword puzzles, both in positive terms (cf. Press 1963, 41).

that this way – the difficult way – of expressing the content is but one alternative among others. To use a different form of expression would have been to express a different content. We might not like the content so presented but we couldn't ask that that very content be presented differently.

What a poem offers is not, usually, a single thought on its subject but a thought-process. The value of poetry is at least partially the value of following a thought-process through the perspective of the poetic speaker. In the Goodland poem we follow the speaker's ruminations from his general observations at the beginning:

The sea is a misunderstanding
we have to go through in order to make sense,
like the word for a loss of a word

to the specific images at the end:

Lip-read the sea rolling in pain. See
such children it sucks like a sweet.

Through this process of thought and imagination we ponder what kind of misunderstanding the sea might provoke – connected perhaps to what we think of our own eyes – and conjure at the end the image of the waves like lips sucking sweets, roaring with a kind of muted pain.

More common in lyric poetry is a journey from the specific to the general. The Edinburgh poet Norman Kreitman offers nice reflections on *Clearing the Loft* (Kreitman 2010, 17).⁹ The first stanza takes us into the loft:

Dismay is waiting behind that door,
where across the floor footprints like hieroglyphs
chronicle the history of past defeats.
Dead clothes, the skins of our former selves,
still tumble from broken cases, crates
split their sides with books, a three-legged chair,
bewildered, leans in that corner where a viper's nest
of jerseys entwines a broken lamp—
all the high spume and flotsam
washed up by the long ebbing decades.

⁹ I have chosen this poem by Norman Kreitman (1927–2012) not because it exemplifies the kind of difficulty in poetry with which we started (on the contrary it is notably accessible) but because it well illustrates a familiar kind of movement of thought in the short lyric. My choice is also a tribute to a fine poet and friend with whom I had fruitful discussions over many years on the theory and practice of poetry.

The second stanza speaks of the memories prompted by the cluttered objects:

[...]
 They resurrect absurdly youthful passions
 exploring marvels of what might have been
 but for a word misplaced or not spoken,
 a touch delayed a moment too long. ...

The third and final stanza broadens out the reflections, as it were cashing in the symbolic weight of the loft as a store of memories and lost desires:

Yet knowing so little and understanding less
 was all the wit I had. Besides the play was different
 when all these ghosts were living hands and eyes,
 when hopes and desires which can barely be recalled
 were as urgent as a trumpet. Or perhaps those scruples
 were not so foolish, since every season
 has its proper logic: sufficient unto its time
 the reasons thereof. [...]

A key to the experience the poem affords is not the grasping of a summative proposition, the idea of memories prompted through a visit to the loft. It is rather that the thoughts are pervaded by the mood evoked – the tint of melancholy, time past, age, loss, lessons learned. The darkness of words like »dismay«, »past defeats«, »dead clothes«, »broken cases«, »broken lamp«, »flotsam«, pervade the experience; the perspective of sadness gives the content its special character, it gives shape to the process of thought as it develops.

I said earlier that form-content unity and semantic density are not *discovered* in a poem but *demanded* of poems when read »poetically« (in Bradley's term). The fundamental idea here is that of broadly marked conventions of reading or at least expectations brought by readers when approaching a piece of writing as a poem. Poetry is constituted by a practice, which is grounded in convention-governed expectations among poets and readers. To write a poem is to engage the practice and invite (one hopes also reward) certain kinds of interests and responses among readers; to read a poem »poetically«, seeking its poetic value, is to deploy the relevant interests and responses thereby making appropriate demands and one hopes achieving the valued experience on offer.

A simple and familiar example of how conventional expectations in poetry can shift the focus of interest might arise from Noam Chomsky's famous sentence »Colorless green ideas sleep furiously«, which he introduced (in 1957) as an example of a sentence syntactically well-formed but semantically without meaning. In the context of semantics the sentence, with its multiple category violations, lacks evident truth conditions but there have been

numerous attempts to find meaning in it through contextualisation. The most telling comes from the poet John Hollander who incorporated the sentence into a short poem, nicely titled *Coiled Alizarine* (alizarine being a red dye), and dedicated to Chomsky:

Curiously deep, the slumber of crimson thoughts:
While breathless, in stodgy viridian,
Colorless green ideas sleep furiously. (Hollander 1971, 42)

Whether or not the poem finds meaning where before there was none is a moot point, but there is no doubt that the context of the poem elicits a specific kind of interest in the famous line. The category violations are no longer merely semantic anomalies; they are now given salience, they become suggestive, they resonate round the metaphorical core of sleeping thoughts. The colours too come to life; colourless green and stodgy viridian contrast with the brightness of crimson. So while the crimson thoughts can sleep deeply or soundly, the colourless green ones, anaemic and stodgy, sleep furiously and breathlessly. When we read the lines as a poem we look for semantic density, for resonances and internal connections, for connotations, for metaphorical and symbolic interpretations, for unity of form and content. We attempt to adopt a perspective on the whole – an unfolding process of thought – that might issue in an experience we can value. We set aside any initial, natural recoil from surface unintelligibility. Now we take pleasure in it.

4.

So what conclusions can we draw from this discussion? Perhaps poetry is not an easy subject for philosophy of language. It is sometimes thought that all that philosophers need to cope with poetry is a theory of metaphor. That seems patently inadequate. Indeed, as suggested, it might be, in contrast, that metaphor could be better understood through attention to how poetry works and what values it yields. My own emphasis has been to shift the focus away from meaning as somehow the key to the peculiarities of poetry. There is no poetic language as such. Linguistic usage in poetry is as varied as poetry itself and the presence of poetic ›devices‹ is never sufficient for a stretch of discourse to count as a poem. To understand what poetry is it is no good merely cataloguing formal features. We need to understand the very practice that makes poetry possible, a practice characterised by the expectations and interests of its practitioners, readers and poets alike. To use a different idiom, we must look at the ›game‹ of poetry, in the Wittgensteinian sense, its rules and norms.¹⁰ The immense variety of poetic forms and genres should not distract us from the thought that there is something distinctive about poetry, that classifying a piece of dis-

10 For more on the ›game‹ analogy in the literary context, see Lamarque (2010).

course as ›poetry‹ is not merely vacuous or uninformative. The classification gives us a clue to what kind of interest might be appropriate, what kind of value might be sought. There is no implication that in calling something a ›poem‹ it will reward the attention we bring to it. It tells us, minimally, only the kinds of value we might seek, not what we will find.

The four commonplaces about poetry that we have explored all serve to characterise some of the fundamental rules of the poetry game. In their simple formulations they pick out truths about poetry that most practitioners at least pay lip-service to. More interestingly, although each is true in a rough and ready sense, under closer inspection none turns out to be quite as it seems. The Heresy of Paraphrase, form-content unity and semantic density are not, as sometimes depicted, mere facts about particular uses of language, something we find *here* but not *there* given sample stretches of discourse, as if, in some objective sense, *these* sentences are unparaphrasable, have form-content unity and semantic density, while *these* do not. They are better seen as very loosely defined conventions of reading, not something we discover but something we demand when we approach discourse as poetry. Poets of course know the conventions too – they know the game they are playing – so they will tend to adopt usage, in their own way and for their own purposes, which will reward the attention they invite of their readers, both of the conventional kind associated with poetry *per se* and the more specific kinds associated with their own aims. It is important to stress just how broad-based these ›conventions‹ are and how neutral they must be to different styles, genres and periods of poetry. Poets who pioneer new styles of poetry often seek to distance themselves from conventions of the past. William Wordsworth, for example, makes much of this in his Preface to the *Lyrical Ballads* (1800), even to the point of worrying that his readers might not acknowledge his works as poetry:

I will not take upon me to determine the exact import of the promise which
by the act of writing in verse an Author in the present day makes to his
Reader: but I am certain it will appear to many persons that I have not ful-
filled the terms of an engagement thus voluntarily contracted.
(Wordsworth 2006, 497)

But these are not the conventions we are concerned with. Our interest is with those that characterise the very enterprise of poetry itself. It is certain that Wordsworth would grant the more general species; after all we can be assured he would not settle for paraphrases of his poems as somehow substitutable for them, nor be indifferent to the form in which they are expressed, nor be unreceptive to resonances of meaning found in them. In this regard he is no different from those poets, like Donne or Cowley or Dryden or Pope, from whom he wants to distance himself.

Finally, what about the experiences we value in poetry, according to the Experiential thesis? Again the commonplace view must be handled with care. Certainly experience is at the core of what gives poetry value but it is not merely passively received so much as

sought after under relevant modes of attention when the poetry game is engaged. The definitive experiences are not sensations or even emotions – there is no determinate phenomenology of poetic experience across all genres (the very idea is absurd) – but are processes of thought precisely shaped by the form-content unities that are their focus of attention. Of course there might be accompanying emotions or sensations in particular cases but these are contingent and context-dependent. So, returning to our initial question, why do we value the complexity – and difficulty – of (some) poetry when we spurn it elsewhere? The answer at its simplest is: because it is part of the poetry game that in poetry we attend to the finegrainedness of language, its textures and intricacies, its opacity, in conveying thought processes, and we find value in the experience that affords, in precedence over the more humdrum norms of communication, such as transparency, the imparting of information, and the assumption of paraphrasability.¹¹

References

- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2004.
- Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1981.
- Bradley, A.C. »Poetry for Poetry's Sake«. *Oxford Lectures on Poetry*. London: Macmillan, 1926. 3–34.
- Brooks, Cleanth. »The Heresy of Paraphrase (1947)«. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London: Methuen, 1968. 157–176.
- Budd, Malcolm. *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*. London: Penguin, 1995.
- Collingwood, R.G. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1947.
- Hollander, John. *The Night Mirror: Poems*. New York: Atheneum, 1971.
- Kivy, Peter. »On the Unity of Form and Content«. *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 84–119.
- Kivy, Peter. »Paraphrasing Poetry (for Profit and Pleasure)«. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69.4 (2011): 367–377.
- Kreitman, Norman. *Dancing in the Dark. New and Selected Poems*. Edinburgh: Clydesdale Press, 2010.
- Lamarque, Peter. »The Elusiveness of Poetic Meaning«. *Ratio* 22.4 (2009): 398–420.
- Lamarque, Peter. »Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice«. *British Journal of Aesthetics* 50 (2010): 375–388.
- Lepore, Ernest. »The Heresy of Paraphrase. When the medium really is the message«. *Midwest Studies in Philosophy* 33.1 (2009): 177–197.
- Lumsden, Roddy (ed.). *The Best British Poetry 2011*. London: Salt Publishing, 2011.
- Press, John. *The Chequer'd Shade: Reflections on Obscurity in Poetry*. London: Oxford University Press, 1963.
- Quiller-Couch, Arthur (ed.). *The Oxford Book of English Verse 1250–1900*. Oxford: Clarendon Press, 1931.
- Wordsworth, William. »Preface to *Lyrical Ballads* [1800]«. *Romanticism: An Anthology*. Ed. Duncan Wu. 3rd edition. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 495–506.

11 I am grateful to audiences at Birkbeck College and the Universities of Stirling, Essex, and York for constructive and helpful feedback on this paper.

Author

Peter Lamarque 

University of York (UK), Department of Philosophy, p.v.lamarque@york.ac.uk

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.

Nora Zügel

»Denn Ich ist ein Anderer«

Dereferenzialisierungsstrategien auf Produktions- und Rezeptionsebene innerhalb der sozialen Praxis Lyrik (mit einem Seitenblick auf Till Lindemann)

Abstract

Rimbaud's formulation in his *Lettre du voyant* to Paul Demeny, »Car Je est un autre«, which has become famous in German as »Denn Ich ist ein Anderer« [For I is an Other/For I is someone else] (Rimbaud 1997, 20–21) can, in its formulaic nature, be read as a motto for various practices which effect a dissociation between the addressee and the author of lyric texts. In this text, these dissociation processes are referred to as practices of dereferentialization.

The first thesis of this article is that an ambiguization of the addressee reference – not only by means of epitextual authorial poetological statements according to the abovementioned reasoning, but indeed from within the texts themselves – can manifest itself as a strategy in poetry production which leads to a poem becoming

ambiguous, that is, allowing for more possible interpretations and as a consequence acquiring a positive quality.

That dereferentialization has also proved to be a strategy of literary reception (and more specifically within the practice of interpretation) whose goal is to secure a property that is considered constitutive of poetry forms the second thesis presented here. Both theses are based on the assumption that ambiguity is an axiological value within the social practice of »lyric poetry«.

The article concludes with a discussion of whether the reception-side dereferentialization is sometimes performed too uncritically, with a view towards Till Lindemann's *Undank* und *Wenn du schlafst*.

1. Adressantenbezogene Dereferenzialisierungsstrategien in der sozialen Praxis ›Lyrik‹

1.1 Einführung

Arthur Rimbaud, der mit seinen *Lettres du voyant* am Anfang der literarischen Moderne steht, prägte in seinem *Seher-Brief* an Paul Demeny die Formulierung »Car Je est un autre«, die im Deutschen als »Denn Ich ist ein Anderer« berühmt geworden ist (Rimbaud 1997, 20–21). Sie erscheint in ihrer Formelhaftigkeit unabhängig von rezeptions- oder einflussgeschichtlichen Zusammenhängen wie das Motto derjenigen Praktiken, die eine Dissoziation von Adressant¹ und AutorIn lyrischer Texte hervorkehren oder herbeiführen und die hier als Dereferenzialisierungspraktiken bezeichnet werden sollen. Unter ›Referenz‹ verstehe ich im Folgenden die Verweisbeziehung von sprachlichen Ausdrücken auf die von ihnen bezeichneten außertextuellen Entitäten oder Sachverhalte (vgl. Köppe 2019, 259), also nicht eine bloß anaphorische Referenz auf andere sprachliche Zeichen; ›Dereferenzialisierung‹ bedeutet im Umkehrschluss eine Aufhebung oder ›Aufweichung‹ dieser Verweisbeziehung.

Das titelgebende Zitat spielt im engeren Sinne mit der Vorstellung einer gewissen Verantwortungslosigkeit von AutorInnen im Fall inspirierten Schreibens,² beschreibt aber – zunächst scheinbar Paradoxes aussagend – im weiteren Sinne eine Ich-Dissoziation, die sich mit verschiedenen literatur- und kulturwissenschaftlich untersuchten Phänomenen

-
- 1 Der Begriff ›Adressant‹ wird von Rüdiger Zymner definiert als »Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes *in dem* Sprachzeichengebilde selbst und *mit den Mitteln* des Sprachzeichengebildes« (Zymner 2019, 26) und ist eingeführt worden, um Bezeichnungen wie ›lyrisches Ich‹, ›Sprecher‹ oder ›Textsubjekt‹ abzulösen. Zymner gendert den Begriff nicht, was mit dem Argument aufrechterhalten werden könnte, dass der Adressant nicht zwangsläufig als eine ein Geschlecht besitzende Person oder Figur ausgestaltet sein muss und in jedem Fall Zeichencharakter hat. Auch ich nutze im Folgenden den Begriff – ihn gedanklich als geschlechtsneutral auffassend – ungegendarzt, um den Schein einer Notwendigkeit, das Geschlecht des Adressanten in jedem Fall festzulegen, zu vermeiden und den ganzen sich durch eine Verbindung des Adressanten mit der Kategorie ›Gender‹ eröffnenden Fragekomplex an dieser Stelle auszusparen. Die sich hier aufdrängenden Fragen wären jedoch: Unter welchen Bedingungen und mit welchen Begründungen kann dem Adressanten ein eindeutiges Geschlecht zugewiesen werden? Wann und unter welchen Bedingungen nehmen unterschiedliche Rezipientengruppen empirisch betrachtet ein bestimmtes Geschlecht des Adressanten an? Wie hängen dabei das Geschlecht des Autors oder der Autorin und das Geschlecht des Adressanten zusammen, oder anders gewendet: Gibt es eine Tendenz dazu, dass InterpretInnen bei männlichen Autoren von männlichen Adressanten und bei Autoren von weiblichen ›AdressantInnen‹ ausgehen? Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Geschlecht der RezipientInnen und der von ihnen angenommenen Geschlechtszugehörigkeit des Adressanten? Was folgt aus all diesen Festlegungen für die Interpretation? Einige dieser Fragen hängen eng mit der hier berührten Frage nach einer etwaigen außertextuellen Referenzialität oder Referenzlosigkeit des Adressanten zusammen, überschreiten aber den Rahmen des an dieser Stelle Diskutierbaren.
 - 2 So ist das Zitat in folgende Ausführungen eingebettet: »Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur? | Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident ; j'assiste à l'élosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène« (Rimbaud 1997, 20).

assoziiieren lässt.³ Die Aussage, ›Ich‹ sei »ein Anderer«, führt dabei zu einer referenziellen Veruneindeutigung in dem Sinne, dass das Personalpronomen der ersten Person Singular grammatisch ja eigentlich auf die Person, die sich als ›Ich‹ bezeichnet, verweist, dieses Verweisverhältnis aber negiert wird. Zusätzlich zu der Verneinung der Identität des Ichs mit sich selbst kommt es dabei zu einer Referenzverschiebung: Das Ich ist ein nicht näher bestimmter ›Anderer‹, sodass der konkrete, deiktische Verweis des Personalpronomens auf die es verwendende Äußerungsinstanz zugunsten eines unbestimmten Verweises auf einen ›Anderen‹ aufgelöst wird. An die Formel ließe sich so die Überlegung anschließen, ob sie ihren Wahrheitswert nicht auch durch Inversion beider Seiten der Gleichung behalten müsste, ob also »Ich = ein Anderer« nicht auch als »ein Anderer = Ich« wiedergegeben werden kann, wodurch das Zitat auch auf die Möglichkeit verweisen würde, dass ein Anderer, also beispielsweise ein Leser oder eine Leserin, sich an die Stelle des »Ichs« setzt, was auf die Öffnung eines in der ersten Person Singular verfassten Textes für identifikatorische Lektüren hindeuten würde. So illustriert das Zitat, dass schöne Literatur die in nicht-literarischen Kommunikationszusammenhängen geltenden sprachlichen Regeln aufheben kann; während in einer alltagssprachlichen mündlichen oder schriftlichen Mitteilung die Referenz von Deiktika und Pronomina konkret festgelegt ist, ›ich‹ in Sätzen wie »Heute besuche ich dich« oder »Ich liebe dich« also auf den, der sie äußert, verweist, besitzt Literatur hier andere Freiräume, auf die Rimbauds Briefstelle den Blick lenkt.

Im Folgenden möchte ich die Thesen entfalten, dass adressantenbezogene Dereferenzialisierungsstrategien, wie sie mit dem Zitat assoziierbar sind, eine wichtige Rolle für Lyrik spielen, dass sie im Zuge ihrer Produktion in Erscheinung treten können und dazu beitragen, dass ein lyrisches Sprachzeichengebilde als deutungsbedürftig und zugleich polyvalent erscheint, aber auch in der Lyrikrezeption sichtbar werden. Der Rede von ›Strategien‹ liegt die etablierte und zunächst kurz zu umreißende Annahme zugrunde, dass Ambiguität und Mehrdeutigkeit im Rahmen der sozialen Praxis ›Lyrik‹ axiologische Werte darstellen, die für die Genese wie auch für die Anerkennung von Texten *als* Lyrik grundlegend sind und im Zuge literaturwissenschaftlich geschulter Rezeption erwartet und vorausgesetzt werden. Wenn Lyrik im Zuge eines aushandelnden ›doing genre‹⁴-Prozesses konstituiert wird, der als institutionalisierte Praxis begriffen werden kann, so dürften axiologische Aspekte für generische Subsumtionsprozesse nicht zwangsläufig weniger gewichtig sein als bestimmte

3 Folglich wurde die Phrase auch in anderen Forschungszusammenhängen aufgegriffen; so überschreibt sie eine Reihe wissenschaftlicher Beiträge, die sich beispielsweise dem Motiv des Doppelgängers, identitären Krisen oder dem Selbstporträt in der Bildenden Kunst widmen.

4 In praxeologisch ausgerichteten Forschungsbeiträgen sind bereits zahlreiche unterschiedliche Phänomene unter Bezugnahme auf das ›Doing‹ betrachtet worden, besonders prominent sind etwa Wendungen wie ›doing gender‹ oder ›doing class‹. Analog würde ich an dieser Stelle zwar lieber auf eine Prägung wie ›doing lyric poetry‹, oder zweisprachig ›doing Lyrik‹, zurückgreifen, allerdings scheint dies angesichts der Tatsache, dass die Fachtermini der unterschiedlichen Philologien nicht deckungsgleich sind, im ersten Fall inadäquat und im zweiten Fall stilistisch unelegant. Die oben verwendete Formulierung des ›doing genre‹ steht Konzeptionen wie dem ›doing culture‹ oder dem ›doing literature‹ nahe, siehe dazu etwa Hörning und Reuter 2004; Bierwirth et al. 2012, 12–13. Zu einer praxeologisch ausgerichteten Lyrikdefinition siehe auch Zügel (2024, 21–34).

formale Eigenschaften. Ein praxeologisches Lyrikverständnis, wie es in diesem Beitrag vertreten wird, geht dabei von der Annahme aus, dass Lyrik sowohl im Zuge eines Produktions- als auch eines Rezeptionsprozesses »entsteht« und einerseits aus der Gesamtheit jener Texte besteht, die mit der Absicht produziert wurden, von LeserInnen oder ZuhörerInnen *als* Lyrik rezipiert zu werden und andererseits aus der Gesamtheit der Texte, denen zugestanden wird, Lyrik zu sein bzw. die *als* Lyrik vermarktet oder aus wissenschaftlicher Perspektive *als* Lyrik beschrieben werden, wobei Produktions- und Rezeptionsseite aufeinander reagieren und dynamisch aufeinander bezogen sind, und zwar durchaus nicht nur konsensual. Beide Seiten greifen jedoch auf ein (historischem Wandel unterworfenes und hochkomplexes) geteiltes, konventionalisiertes Wissen und eben auch auf geteilte (historischem Wandel unterworfene) und konventionalisierte Wertungen zurück, denn

Poetry is constituted by a practice, which is grounded in convention-governed expectations among poets and readers. To write a poem is to engage the practice and invite (one hopes also reward) certain kinds of interests and responses among readers; to read a poem ›poetically‹, seeking its poetic value, is to deploy the relevant interests and responses thereby making appropriate demands and one hopes achieving the valued experience on offer. (Lamarque 2015, 33)

Lyrik, verstanden als soziale Praxis, lebt also von der gemeinsamen Kenntnis und von der mehr oder minder regelkonformen Partizipation aller an ihr beteiligten AkteurInnen – also der Lyrikschreibenden, LeserInnen, VerlegerInnen, KritikerInnen oder LiteraturwissenschaftlerInnen. Da die Lyrik seit Langem und vielleicht in noch höherem Maße als andere literarische Gattungen als Bestandteil der Hochkultur angesehen werden kann, ist die Teilhabe an diesen Praktiken potenziell prestigeträchtig.

1.2 Kurze Darlegung der leitenden Vorannahme: Ambiguität und Mehrdeutigkeit als axiologische Werte innerhalb der sozialen Praxis ›Lyrik‹

Das Aufstellen von Thesen, die dichterische Strategien und Wirkabsichten benennen wollen, wäre jenseits der Annahme, dass Schreibpraktiken zumindest teilweise intentional sind und dass das, was durch die Strategien erreicht werden soll, ein mögliches Ziel intentionaler und begründbarer Handlungen ist, wohl nicht möglich (in diesem Licht wäre dann die von Rimbaud für sich proklamierte inspirierte Autorschaft als keineswegs illegitime Form auktorialer Selbstinszenierung, aber nicht als in jeder Hinsicht realistische Deskription lyrischer Produktion zu beschreiben). Lyrik wird hier also im Widerspruch zu Rimbaud nicht vorwiegend als Produkt nichttheoretisierbarer Inspiration verstanden, sondern zumindest teilweise als Resultat künstlerischer Entscheidungen, die sich in der beschreibbaren und analysierbaren Gestalt des jeweiligen Werkes niederschlagen. Ist des Weiteren von Ambiguität, aber auch von Mehrdeutigkeit, Vieldeutigkeit oder Polyvalenz

als dem Ziel einer Strategie die Rede, so ist zunächst zu erläutern, warum oder inwiefern diese Merkmale überhaupt ein Ziel künstlerischer Anstrengung sein sollten.

Einige wissenschaftliche Publikationen halten hierfür mögliche Antworten parat, indem sie die bereits erwähnten poetologischen Reflexionen seit dem achtzehnten Jahrhundert gebündelt, Wertungspraktiken evaluiert oder Kanonbildungsprozesse reflektiert haben. Dabei ist vorauszuschicken, dass die Forschung die genannten Begriffe nicht einheitlich oder mit unterschiedlichen Akzentsetzungen verwendet. Neben dem Begriff der Polyvalenz ist der der Ambiguität geläufig, der künstlerische wie auch nicht-künstlerische Aussagen oder Artikulationen bezeichnet, wenn diese »sowohl so oder anders aufgefasst werden können« (Groß et al. 2021, 10) und sofern in diesen, so Lüthy in seinem eher kunsttheoretisch ausgerichteten Beitrag, »unterschiedliche, jeweils mehr oder minder klar benennbare Auffassungsweisen kalkuliert nebeneinandergeführt sind« (Lüthy 2021, 75), »weswegen sich das Verstehen vor die Entscheidung zwischen alternativen Optionen gestellt sieht und unterschiedlich nachhaltig zwischen ihnen schwankt« (Lüthy 2021, 74). Gelegentlich werden Ambiguität und Mehrdeutigkeit synonym verwendet (vgl. Bode 1988, 2; Kurz 1999, 102), wenn auch einzelne Forschungsstimmen für eine feinere Differenzierung der oben genannten Begrifflichkeiten einreten und jeweils unterschiedliche Termini für den Umgang mit Literatur favorisieren (vgl. Specht 2012, 22; Jannidis 2003, 308). Solchen unterschiedlichen terminologischen Nuancierungen zum Trotz ist den genannten Publikationen gemeinsam, dass sie die »fraglose[] Gelung des Vieldeutigkeitsparadigmas« (Kurz 1999, 95) literaturhistorisch rekonstruieren und den Status von Polyvalenz als prominentem axiologischen Wert konstatieren können (vgl. Bode 1988, 1; Heydebrand und Winko 1996, 114–116; Neuhaus 2002, 16–17; Jannidis 2003, 306–307). Eine wiederkehrende Begründung für die positive Bewertung der mit den angeführten Begrifflichkeiten bezeichneten Texteigenschaften lautet, dass sie Texte deutungsoffen und interpretatorisch ergiebig machen und zur Erhöhung ihrer Komplexität einen wesentlichen Beitrag leisten (vgl. Heydebrand und Winko 1996, 114–116; Neuhaus 2002, 16–17; Groß et al. 2021, 9). Ambiguität, Vieldeutigkeit oder Polyvalenz werden folglich als distinktes Merkmal von Literatur beschrieben, das im Wettbewerb um ökonomisches, vor allem aber »kulturelles« oder »symbolisches Kapital« sowohl für AutorInnen als auch für RezipientInnen eine Rolle spielt (Heydebrand und Winko 1996, 95), dienen doch

Normen, die für das Sozialsystem Literatur als ganzes [sic] gelten, [...] der Abgrenzung und Legitimation gegenüber dem sozialen System der Gesellschaft, und anderen sozialen Systemen, die ähnliche Funktionen übernehmen können wie das Sozialsystem Literatur. Die Funktion dieser Normen ist, Literatur als »wertvolles Gut« im doppelten Sinne auszuweisen: zum einen als Objekt, dessen Produktion und Rezeption Leistungen erbringt, die mit anderen kulturellen Gegenständen nicht erzielt werden können, z.B. besondere emotionale und kognitive Leistungen oder soziale Anerkennung; zum anderen als teures Gut im kommerziellen Sinne. (Heydebrand und Winko 1996, 95)

Literaturhistorische Untersuchungen machen deutlich, dass die Erfolgsgeschichte polyvalenter und dereferenzialisierter Lyrik nicht etwa erst mit Rimbaud ihren Anfang genommen hätte, also erst dann zu einer »convention-governed expectation[] among poets and readers« geworden wäre (Lamarque 2015, 33). Allerdings erfährt sie mit ihm im Speziellen (Friedrich 1977, 70) und der Moderne im Allgemeinen (Friedrich 1977, 178) eine neue, radikalere Ausprägung, weshalb Christoph Bode der Moderne eine »Ästhetik der Ambiguität« zuspricht (Bode 1988, 2). Die Voraussetzungen für eine positive Bewertung von Begriffen und Konzepten wie ›Vieldeutigkeit‹, ›Rätselhaftigkeit‹ oder ›Polyvalenz‹ lassen sich jedoch, wie bereits Brunemeier (1983, 251), Kurz (1999, 85) oder Specht (2012, 26–27) ausgeführt haben, schon im achtzehnten Jahrhundert im poetologischen Diskurs nachweisen. In den 1790er Jahren werden diese dann »zur Bedingung der Möglichkeit von Dichtung überhaupt erklärt, von einer ästhetischen Eigenschaft unter vielen zu einer kardinalen ästhetischen Norm erhoben« (Specht 2012, 26–27).

Da, wie Specht ausführt, Polyvalenz anders als etwa Homonymie »in der Dimension des Sprachgebrauchs [zu] verorten und damit als eine Eigenschaft von sprachlichen Äußerungen im Kommunikationszusammenhang [zu] betrachten« ist, also die »Art und Weise [bezeichnet], mit der in Texten eine multidimensionale Verarbeitung pragmatisch kodiert wird« (Specht 2012, 23), ist sie nicht allein textseitig verortet, sondern auch ein Rezeptionsphänomen. Sie wird also textuell induziert, aber erst in der Rezeption aktualisiert (vgl. Specht 2012, 23; Lüthy 2021, 84). Das Zustandekommen lyrischer Mehrdeutigkeit kann deshalb nur dann befriedigend erfasst werden, wenn man nicht nur nach den im Text selbst angelegten ›Polyvalenztriggern‹ fragt, sondern auch miteinbezieht, inwieweit im Zuge der literaturwissenschaftlich informierten Lyrikrezeption Prozesse vonstattengehen gehen, die polyvalente Deutungen ermöglichen, forcieren oder absichern.

Das Verfassen von monovalenter, eindeutiger oder referenzieller Lyrik kann seit Aufkommen der autonomieästhetischen Ästhetikkonvention einen Nachteil im literarischen Feld bedeuten (vgl. Heydebrand und Winko 1996, 96; Neuhaus 2002, 39; Specht 2012, 33), das Nicht-Erkennen von Polyvalenz wiederum eine Stigmatisierung von RezipientInnen als ›naiv‹ bewirken (vgl. Heydebrand und Winko 1996, 96; Lüthy 2021, 87). Aus diesem Grund muss die These, dass das Hervorbringen von Mehrdeutigkeiten ein Ziel bei der Produktion von Lyrik sein kann, um die Feststellung ergänzt werden, dass analog das Konstatieren und Auslegen von Mehrdeutigkeiten ein Ziel der Literaturrezeption ist.

Während nun inzwischen der Umstand, dass Vieldeutigkeit oder Polyvalenz im ›Sozialsystem Literatur‹ ein insbesondere autonomieästhetisch begründeter, positiv konnotierter axiologischer Wert ist, als literaturwissenschaftlicher Gemeinplatz bezeichnet werden kann (vgl. Jannidis 2003, 305), ist die Frage nach bestimmten Aspekten ihrer konkreten Entstehungsweise im Fall lyrischer Texte sowie nach ihrer Verortung auf Produktions- und Rezeptionsseite nach wie vor berechtigt. Im Folgenden konzentriere ich mich deshalb auf den Zusammenhang zwischen Mehrdeutigkeit und der Weise der Adressantengestaltung bzw. einer dereferenzialisierenden Rezeption und enge den Blickwinkel auf die Frage nach

dem Effekt einer adressantenbezogenen referenziellen Unbestimmtheit lyrischer Texte und damit auf nur eine einzige unter vielen, aber durchaus relevante Weise des Zustandekommens lyrischer Mehrdeutigkeit ein, die jedoch für die Entstehung literaturwissenschaftlicher Kontroversen keine geringe Rolle spielt.

1.3 Dereferenzialisierung, Adressantenneutralität und literarische Mehrdeutigkeit

Die von Grimm aufgeworfene Frage, inwieweit literarische Mehrdeutigkeit »objektimmanent« oder anders ausgedrückt textuell induziert ist (Grimm 1977, 34), lässt sich im Fall der Lyrik mit Specht zunächst dahingehend beantworten, dass Polyvalenz durchaus im Text latent sein kann: Sie kann einerseits durch Mehrfachkodierung und Überkomplexität, andererseits aus »der interpretatorischen Indefinitheit, der Verweigerung von interpretationsleitenden Signalen« entstehen (Specht 2012, 25). Insbesondere das Fehlen von »Deutungssignalen« und »expliziten Interpretationshinweisen«, das, wie im Folgenden behauptet werden soll, ein wesentlicher Zünder für mehrdeutige Interpretationen ist, provoziert die »besondere Deutungsanstrengung«, die stets mit ambigen Artikulationen einhergeht (Specht 2012, 25). Das Auflösen der Referenz deiktischer Ausdrücke und von Personalpronomina, die nun »ins Leere laufen«, ist dabei eine für Lyrik charakteristische Weise, Indefinitheit hervorzubringen.⁵ So kann schon Gerhard Kurz (1999, 100–101) darauf hinweisen, dass der »numinose« und vieldeutige Charakter eines von ihm betrachteten Gedichtbeispiels dadurch befördert werde, dass dessen Personalpronomen »unbestimmt« bleibe, sofern das Gedicht RezipientInnen die Information vorenthalte, wer damit bezeichnet werde. Das Auflösen von deiktischen Bezügen und außertextueller Referenz leistet dabei einen Beitrag, dass die betreffenden Texte nicht mehr »auf einen bestimmten Kommunikationszusammenhang bezogen werden müssen« (Heydebrand und Winko 1996, 32), was das Herstellen multipler neuer Bezüge erleichtert oder auch eine Rezeption im Sinne der Fiktionalität erlaubt.

Für den Prozess der Dereferenzialisierung ist zudem der manchmal von den AutorInnen selbst bestimmte, manchmal von HerausgeberInnen gewählte Publikationskontext nicht unerheblich, was Matías Martínez (2002, 384–385) mit Blick auf Goethes *Vom Berge in die See* verdeutlicht hat. Martínez macht anhand dieses Beispiels die Korrelation von Veröffentlichungskontext und Rezeption deutlich, indem er ausführt, dass die Veröffentlichung des Textes in Reisetagebuch und Autobiographie, also in »biographischem« Kontext, eine biographische Rezeption erlaube oder sogar nahelege, seine Veröffentlichung im »literarischen« Kontext einer Werkausgabe hingegen zumindest dann, wenn keine »historisch-hermeneutische Interpretation« angestrebt werde, ohne biographische Bezugnahmen auskomme:

Wenn derselbe Text [...] in einer Gedichtsammlung erscheint, stellt der konkrete biographische Kontext keine obligatorische Voraussetzung für das Text-

5 Man denke hier an die Ausführungen zur »Leerdeixis« von Kaspar H. Spinner im Zusammenhang seines Bestimmungsversuchs des Begriffs »lyrisches Ich« (Spinner 1975, 17).

verständnis mehr dar. Das Gedicht bleibt als lyrischer Text verstehbar, auch wenn der Leser weder um Goethes Verhältnis zu Lili noch um den Zürcher See weiß. Denn auch wenn die reale Referenz entfällt, bleibt doch die Bin nenpragmatik mit ihrem im Text angelegten (wenngleich nicht referentiell gefüllten) deiktischen System erkennbar. (Martínez 2002, 384–385)

Dass nicht nur der Veröffentlichungskontext, sondern auch Hinzunahme oder Auslassung bestimmter peritextueller Zusätze die Aufmerksamkeit auf die von Martínez dargestellte Weise auf den Autor oder die Autorin als Person lenken oder von ihm oder ihr wegverlagern kann, hat zudem bereits Sonja Klimek gezeigt (Klimek 2019, 189–190). Martínez' und Klimeks Ausführungen legen also den Schluss nahe, dass AutorInnen durch die Wahl des Publikationskontextes wie auch durch peritextuelle Zusätze Einfluss darauf haben, ob und inwieweit biographische oder andere referentielle Bezugnahmen in die Rezeption einfließen oder nicht: Die Referenzialität oder Referenzlosigkeit eines Textes kann also nicht nur im Haupttext, sondern auch durch Kontext und Peritext hervorgebracht oder hervorgekehrt werden.

»Wer spricht dieses Gedicht?« ist eine der wohl landläufigsten Fragen sowohl professioneller als auch nicht-professioneller Lyrikinterpretation, die insbesondere an derart differenzialisierte Lyrik gerichtet wird und einer näheren Bestimmung und Beschreibung des Adressanten dient. Grundsätzlich markiert wird der Adressant Zymner zufolge durch die Verwendung von Personalpronomina, Verbformen, einer »Ich-Hier-Jetzt-Origo«, stilistische Merkmale und Perspektivierungen (Zymner 2019, 26). Darüber hinaus können Adressanten durch Eigennamen konturiert werden, ein Faktum, auf das Zymner selbst nicht eingehet, obwohl es einen besonders wichtigen Schlüssel für seine nähere Bestimmung wie auch im Zusammenhang mit fiktionstheoretischen Fragen darstellt, worauf Sonja Klimek, Dieter Burdorf und ich selbst an anderer Stelle bereits hingewiesen haben (Burdorf 2019, 166; Klimek 2019, 178; Zügel 2019, 168). Gestaltet sein kann der Adressant laut Zymner als »fiktive lyrische Persona«, er kann »direkt auf den faktischen Autor verweisen« oder »nicht entscheidbar im Hinblick auf Fiktivität oder Faktizität bleiben« (Zymner 2019, 26–27). Im Gegensatz zu einem beispielsweise qua Eigennamen im Gedichthaupttext deutlich auf den Autor oder die Autorin referierenden Adressanten oder einer deutlich als fiktiv erkennbaren lyrischen Persona, die mit einem von dem des Autors oder der Autorin verschiedenen Namen bezeichnet ist, ist der dritte von Zymner angesprochene Fall, dem der »Adressantenneutralität«, in dem über das Verhältnis des Adressanten zur Fiktivität oder Faktizität nicht entschieden werden kann, im Zusammenhang mit textuell induzierter, adressantenbezogener Mehrdeutigkeit besonders interessant: Hier entsteht offenbar Unsicherheit oder Zweifelhaftigkeit bezüglich der Frage, an wen eine lyrische Aussage zurückzubinden ist, sofern

weder eine eindeutig fiktive noch eine autorfaktuale bzw. autorreferenzielle⁶ Äußerungsinstanz vorliegt. Hieraus resultiert zugleich die Unentscheidbarkeit der Frage, ob es sich bei einem gegebenen Text um einen fiktionalen oder faktuellen handelt, da faktuale Rede als Autorrede definiert ist, fiktionale Rede hingegen einer fiktiven Instanz zugeschrieben werden muss (Genette 1992, 83–84). Diese Unentscheidbarkeit kann als Faktor zur Generierung von lyrischer Polyvalenz fungieren, indem sie zur Koexistenz mehrerer Möglichkeiten der Ausdeutung des Adressanten führen und zudem – wie ich unten ausführen werde – identifikatorische Lektüren befördern kann. Eine Ambiguisierung des Adressanten, wie sie im Fall der Adressanteneutralität vorliegt, kann folglich – so meine erste These – als eine Strategie im Zuge der Produktion von Lyrik zum Einsatz kommen, die dazu führt, dass ein lyrisches Sprachzeichengebilde mehrdeutig und damit tendenziell positiv bewertbar wird. Das Konzept, für welches Zymner kein Beispiel anführt, wirkt angesichts seines Potenzials zur Produktion von Mehrdeutigkeit als »neutral« dabei nicht ganz glücklich benannt. Schließlich wirkt es, wie ich behaupten möchte, hochgradig diskursproduktiv, führt doch die Veruneindeutigung eines etwaigen außertextuellen Bezugspunktes des Adressanten zumeist zu diversen, teils miteinander konkurrierenden Lesarten (vgl. Zügel 2024, Kap. 2.1). Wie auch in der Literaturtheorie im Allgemeinen spielen innerhalb der um solche Texte geführten Debatten oft implizit bleibende, manchmal aber auch offen diskutierte unterschiedliche Standpunkte bezüglich der Frage, ob und inwieweit die Herstellung eines Autorbezugs zulässig ist und welche Ausdeutungen der Adressant andernfalls zulässt, eine elementare Rolle. Adressanteneutralität kann also, so könnte man behaupten, als Katalysator literaturwissenschaftlicher Forschungskontroversen fungieren. Dies veranschaulichen Texte wie Annette von Droste-Hülshoffs berühmtes Gedicht *Das Spiegelbild*, das ursprünglich den Titel *Mein Spiegelbild* trug, im Zuge des Entstehungsprozesses aber in *Das Spiegelbild* umbenannt wurde (Droste-Hülshoff 1997, 1164) und das einer über mehrere Dekaden geführten Diskussion darüber Stoff gab, ob in seinem Fall autorreferenzielle Lesarten zulässig bzw. angemessen sind oder nicht (vgl. Zügel 2024, 71–90). Da die in den betreffenden Forschungsdebatten diskutierte Unsicherheit über eine etwaige Referenzialität solcher Werke letztlich durch bestimmte Textmerkmale induziert ist, könnte man behaupten, dass Ambiguität zumindest teilweise aus einer Gestaltungsabsicht des Autors oder der Autorin resultiert, welcher oder welche im Zuge des künstlerischen Schaffensprozesses den Entschluss gefasst hat, den späteren RezipientInnen die Informationen vorzuenthalten, die dafür nötig sind, um eine *eindeutige* Antwort auf die Frage zu finden, ob der Adressant auf ihn oder sie referiert oder nicht oder ob er eine fiktive Figur darstellt oder nicht. Ob RezipientInnen sich in einer solchen Situation für eine der beiden Lesarten entscheiden oder beide in irgendeiner Form als nebeneinanderstehend oder miteinander verzahnt tole-

6 Beim Ausdruck »autorreferenziell« handelt es sich um einen in meiner Dissertation geprägten und in seiner Notwendigkeit ausführlich begründeten Begriff, der besagt, dass der Adressant auf den Autor oder die Autorin referiert, vgl. Zügel (2024, 196–198).

rieren, hängt dann zumeist von (sich historisch wandelnden) literaturwissenschaftlichen Vorannahmen ab. Adressantenneutralität führt dabei jedoch nicht nur zu einer Konkurrenz unterschiedlicher Deutungen, bzw. je nach literaturtheoretischem Standpunkt zum Nebeneinander ambivalenter, changierender oder zwischen mehreren Deutungsmöglichkeiten oszillierender Bedeutungsschichten: Sie erlaubt meines Erachtens zudem in vielen Fällen eine besondere Form der involvierten Lektüre und zieht auch in vielleicht höherem Maße als eindeutige Fiktionalität oder Faktualität die literaturwissenschaftlich oft wenig beachtete bzw. diskutierte Möglichkeit identifikatorischer Lektüren nach sich. So können LeserInnen zwar fraglos beispielsweise Goethes fiktionalen *Prometheus* identifikatorisch lesen und sich gedanklich in die Rolle des Titanen versetzen, und wahrscheinlich können Sie auch anhand von Brechts faktualem *Vom armen B. B.* nachzufühlen versuchen, wie es sein könnte, ein Künstlerbohemien zu sein: Jedoch imaginieren sie sich im ersten Fall in die Figur des Prometheus hinein, im zweiten Fall in die des Autors. Bleibt der pragmatische Status eines Textes jedoch ungewiss und der Adressant unterbestimmt, folgt daraus logisch, dass sich RezipientInnen insbesondere bei Verwendung der ersten Person Singular ohne bewusste Übernahme einer fremden Rolle an die Stelle der Äußerungsinstanz versetzen können (vgl. Neuhaus 2002, 18). Selbst Gedachtes oder Empfundenes kann dergestalt als vom lyrischen Text adäquat zum Ausdruck gebracht wahrgenommen und dieser deshalb bei entsprechendem Anlass zitiert werden, mitunter kann ein lyrischer Text den RezipientInnen aber auch fremde Gefühls- oder Gedankenwelten aufschließen (vgl. Müller 2021, 221).

Der Adressantenneutralität kann in Umkehrung eines immer wieder anzutreffenden Arguments zudem ein weiterer Effekt zugesprochen werden, der insbesondere durch die mit der Dereferenzialisierung einhergehende Informationsreduktion begründbar scheint. Dieses Argument lautet, dass die Auseinandersetzung mit der sprachlichen Gestaltetheit von Lyrik relevanter und zentraler für die Erfassung ihrer Bedeutung sei als die Frage nach ihrer Fiktionalität oder Faktualität und damit aufs engste verbunden die Frage nach einer gegebenen oder nicht gegebenen Referenz des Adressanten auf den Autor oder die Autorin: Die hohe Relevanz der sprachlichen Faktur bzw. die postulierte Einheit aus Sinn und Form ist von einem praxeologischen Standpunkt aus beurteilt jedoch zweifellos eine nicht nur deskriptiv festgestellte, sondern eine normativ erwartete Eigenschaft lyrischer Texte (vgl. Lamarque 2015, 35). Claudia Hillebrandt (2019, 152–153) spricht deshalb vom »Artefaktcharakter eines potentiell fiktionalen Kunstgebildes«, der nicht nur von Burdorf kategorisch »in den Vordergrund der Aufmerksamkeit« gerückt werde und dem zufolge das »Eigengewicht« der »sprachliche[n] und bildliche[n] Ausdrucksmittel« von größerer Bedeutung sei als dessen »inhaltliche Dimension« (Burdorf 2015, 5). Gleichermaßen schreibt Frank Zipfel in seinem Handbucheintrag zu *Lyrik und Fiktion*, dass »die gesteigerte Bedeutung des Sprachmaterials zu einer Art der Abstraktion führen [könne], welche die Frage nach Fiktion und Nicht-Fiktion in den Hintergrund treten lässt« (Zipfel 2011, 165–166). Nun könnte man behaupten, dass die Verunsicherung über den Fiktionsstatus und die Referenzialität eines lyrischen Textes auch eine Ursache und nicht nur eine Folge davon sein

könnte, dass sich die Rezeption verstärkt mit dem ›Sprachmaterial‹ eines lyrischen Sprachzeichengebildes auseinandersetzt. So gewendet könnte man in der Adressantenneutralität auch ein Mittel sehen, mit dem AutorInnen den Akzent aktiv auf die Faktur verschieben oder den Artefaktcharakter eines Werks offensiv hervorkehren können, und zwar indem die Adressantenneutralität die Möglichkeit abgesicherter Bezugnahmen auf ein etwaiges ursprüngliches, beispielsweise biographisch fundiertes Referenzsystem limitiert und dieses ebenso wenig durch eine klar konturierte fiktive Welt mit explizit fiktiven Protagonisten ersetzt. Wenn Lejeune bezüglich des obenstehenden Rimbaud-Zitats »Car Je est un autre« konstatiert: »[...] elle [cette phrase] refait brusquement de la première personne un pur signifiant (Je), et enfonce un coin dans le mythe du sujet plein« (Lejeune 1980, 7), beschreibt er eben diese Verschiebung auf die referenz- und kontextbefreite Zeichenfunktion der Sprache. Versuche, Sprache vollständig dereferenzialisiert zu verwenden, können allerdings nur unvollständig gelingen:

Dem ›pull‹ hin zum Ideal der sich selbst bedeutenden Struktur steht immer der mehr oder minder große Widerstand der Referenz entgegen: Aus dieser Spannung erst, aus dem Sich-Absetzen des literarischen Textes aus der Referenz und der gleichzeitigen Unmöglichkeit, am anderen Ufer des Nicht-mehr-Verweisens überhaupt jemals ankommen zu können, entsteht die Mehrdeutigkeit des literarischen Textes. (Bode 1988, 81)

Obwohl es Bode im Zitat nicht nur um die Frage geht, ob sich beispielsweise das Pronomen ›Ich‹ seiner Verführungsmacht entledigen kann, RezipientInnen nach einem etwaigen Autorbezug fragen zu lassen, so ist die von ihm beschriebene »Spannung« gelegentlich sicherlich als ein Movens für die insbesondere nicht-professionellen LeserInnen unterstellte und lange diffamierte Tendenz zu sehen, nach ursprünglichen Kontexten zu suchen. Dieser Neigung stellt die Literaturwissenschaft im Rückbezug auf das Autonomiepostulat jedoch einen wirkmächtigen theoretischen Überbau entgegen, der den Fokus der Interpretation von AutorInnen weg, hin zu anderen Dimensionen wie beispielsweise der sprachlichen Faktur, verlagern soll.

1.4 Dereferenzialisierung als Rezeptionsphänomen im Rahmen literaturwissenschaftlich informierter Zugänge

Renate von Heydebrand und Simone Winko haben unter dem Schlagwort der »Ästhetik-Konvention« bereits die Beobachtung formuliert, dass für die Rezeption als ›literarisch‹ geltender Texte der »autonom-ästhetisch[e] [...] Rezeptions- bzw. Verarbeitungsmodus, der Texte in dem Sinne ›autonom‹ setzt, daß er sie nicht unmittelbar auf Wirklichkeit, Zwecke und Handlungszusammenhänge bezieht«, weithin als adäquat gilt (Heydebrand und Winko 1996, 29). Im Rahmen dieser Konvention spielt zudem die von Siegfried J. Schmidt als Polyvalenz-Konvention bezeichnete Hypothese eine Rolle, der zufolge es

»[f]ür alle Kommunikationsteilnehmer im System Ästhetischer Kommunikationshandlungen in unserer Gesellschaft [...] gegenseitig unterstelltes Wissen« sei, dass »Produzenten beim Herstellen Ästhetischer Kommunikate nicht an die M-Konvention [= Monovalenz-Konvention] gebunden sind« und dass

Rezipienten bei der Realisierung Ästhetischer Kommunikate die Freiheit haben, zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in unterschiedlichen Kommunikationssituationen an derselben Kommunikatbasis voneinander abweichende Rezeptionsresultate zu erzeugen und dies auch bei anderen Kommunikationsteilnehmern erwarten [...]. (Schmidt 1980, 106–107)

Mit Blick auf die Adressanteninstanz führten diese Konventionen lange Zeit zu einer Abwehr von Lesarten, die diese auf den Autor oder die Autorin beziehen, also autorreferenzielle Deutungen in Anschlag bringen, möglicherweise weil autorreferenzielle bzw. biographische Lesarten durch ihr Potenzial zur Vereindeutigung, also zur Monovalenz, literarische Ambiguität oder Polyvalenz potenziell bedrohten. Der offenbar konventionalisierte Interpretationspraktiken prägende, axiologische Wert der Mehrdeutigkeit oder Polyvalenz kann also mit der Option, dass Adressanten nicht nur als fiktive Instanz, sondern auch auf den Autor zu beziehen sein könnten, in Konkurrenz geraten. Deshalb möchte ich als zweite These formulieren, dass auf den Adressanten bezogene Ambiguität zwar in Texten latent sein kann, aber zugunsten einer anderen Form von Mehrdeutigkeit im Zuge einiger etablierter, gewissermaßen autonomieästhetische Annahmen fortschreibender Praktiken im Akt der Rezeption tendenziell negiert oder nicht aktualisiert wird.⁷ Die Verneinung von Referenz lässt sich dieser Annahme folgend als eine rezeptionsseitige Strategie beschreiben, die die Polyvalenz eines Textes im autonomieästhetischen Sinne absichert, was, wie die vorausgegangenen Bemerkungen bereits angedeutet haben, eine implizite Aufwertung des literarischen Textes bedeuten kann, sofern diese Form der Mehrdeutigkeit mit einem »besonderen ästhetischen Niveau« (Specht 2012, 33) in Verbindung gebracht wird. Im gleichen Zuge wird, ebenfalls implizit, auch der literaturwissenschaftliche Akt der Interpretation geadelt, der in der Lage ist, nicht nur eine oft als »naiv« bezeichnete referenzielle Lektüre zu leisten oder sich überhaupt ernsthaft damit zu befassen, sondern andere, möglicherweise komplexere Bedeutungsschichten aufzuzeigen.

Für eine solche, potenziell autonomieästhetische Mehrdeutigkeit erzeugende Dereferenzialisierung spielen insbesondere eine Reihe etablierter Bezeichnungspraktiken eine wichtige Rolle, besonders prominent etwa die Rede vom Adressanten als »lyrischem Ich«, als Sprecher oder Textsubjekt, sofern diese Termini überwiegend vor dem Hintergrund der Annahme definiert

7 Durchaus bemerkenswert ist hier die von Jannidis formulierte Feststellung, dass »[d]ie Akzeptanz der Vieldeutigkeitsthese [...] ganz unabhängig von der theoretischen Ausrichtung des Literaturwissenschaftlers zu sein [scheint]: Sie findet sich bei traditionellen Hermeneutikern ebenso wie bei konventionellen Poststrukturalisten, bei Systemtheoretikern ebenso wie bei Diskursanalytikern« (Jannidis 2003, 323).

oder genutzt werden, dass eine Referenz des lyrischen Textes auf den Autor oder die Autorin kategorisch auszuschließen sei (Zügel 2024, 117–144, 161–162). Selbst wenn also ein lyrischer Text sein »Ich« nicht offensiv als »Anderen« ausgibt, vollzieht hier die literaturwissenschaftliche Praxis die Dissoziation, indem sie ein pauschales »Du bist ein Anderer« postuliert, indem sie implizit oder explizit die Möglichkeit verneint, dass lyrische Texte überhaupt als authentische Rede des Autors oder der Autorin aufgefasst werden und Adressanten auf AutorInnen verweisen können. Diese Praxis, die sich wie angedeutet über einen langen historischen Zeitraum entwickelt hat, ist für die Selbstlegitimation der Literaturwissenschaft nicht ohne Relevanz: Sie kann als Versuch, eine als höherwertig aufgefasste Interpretationsnorm zu etablieren, gedeutet werden, der analog zu den aus praxistheoretischer Perspektive soziologisch beschreibbaren Verfahren des »doing gender« oder »doing class« zugleich eine Praktik des »group making« darstellt (vgl. Schmidt 2012, 48), die, mit Bourdieu gesprochen, zugleich den entsprechend agierenden LiteraturwissenschaftlerInnen einen höhergestellten Stellenwert im sozialen »Feld der Macht« zuweist. Eine solche Einschätzung haben bereits Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko im Rahmen folgender Überlegungen geäußert:

Die Autorkritik ist Teil einer Verknappung von Sinnangeboten, mit der die Literaturwissenschaft auf den Verlust ihres symbolischen Kapitals Literatur reagiert. Der Geltungsschwund der Literatur als Faktor der sozialen Differenzierung ist ja oft beschrieben worden. Die Literaturwissenschaft muß darauf reagieren, und sie tut dies vor allem dadurch, daß sie ihre Interpretationspraxis schroff von einer als »naiv« bezeichneten absetzt. Das gilt auch und gerade für den Umgang mit dem Autor. Nur so kann sie verhindern, daß der Geltungsschwund auf ihre Legitimation ausgreift. Deshalb kanonisiert sie bestimmte Theoriepositionen zu sogenannten »Meisterdiskursen«. (Jannidis et al. 1999, 16–17)

2. Kritische Reflexion rezeptionsbezogener Dereferenzialisierungsstrategien am Beispiel von Till Lindemanns *Undank* und *Wenn du schläfst*

Die Virulenz der Frage, ob die Wegverlagerung der Aufmerksamkeit von autorbezogenen Lesarten oder hin zu einer vorwiegend textimmanenten Interpretation mithilfe der bis hierher beschriebenen Mittel nicht den Charakter einer mitunter auch fragwürdigen Praxis annimmt, die die literaturwissenschaftlich geschulte Rezeption zu unkritisch anwendet, lässt sich an nicht-kanonischen Texten auf viel frappantere Weise illustrieren als anhand kanonischer Literatur, zumal für deren Legitimation und Vermarktung als Lyrik rezeptionsseitige Dereferenzialisierung eine besondere Rolle spielt. Die folgenden Ausführungen sollen ver-

deutlichen, wie angreifbar die Literaturwissenschaft oder sich auf diese Beziehende durch einen kategorischen Ausschluss des Autors oder der Autorin im Zuge einer dereferenzialisierenden Textinterpretation werden. Ein aufgrund seiner Aktualität besonders geeignetes Beispiel bietet hierfür die Lyrik Till Lindemanns.

Der Frontmann und Texter der Band *Rammstein* hat 2020 einen »nicht mal mittelgute[n] Gedichtband« (Höppner 2020) unter dem Titel *100 Gedichte* veröffentlicht. Die meisten der im Band publizierten Texte weisen einen Adressanten auf, der durch die erste Person Singular konturiert, aber weder durch einen Eigennamen noch durch andere konkrete Merkmale – abgesehen von der gelegentlich hervorgekehrten Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht oder bestimmten Eigenschaften wie Einsamkeit, makabrer Brutalität oder Obszönität – näher bestimmt wird. Diese vage Konturierungsweise des Adressanten schließt eine Referenz der ein ›Ich‹ aufweisenden Texte auf Till Lindemann nicht aus, macht sie aber auch nicht explizit. Ebenso wenig verweisen Lindemanns Adressanten in den meisten Fällen aber auf eine eindeutig als fiktiv ausgewiesene, ausgestaltete Figur. Die Texte können deshalb mit Zymners Begriff der ›Adressantenneutralität‹ gefasst werden, sofern man nicht, wie im bisherigen Umgang mit Lyrik oft üblich, aufgrund bestimmter literaturtheoretischer Vorannahmen postuliert, dass Lyrik stets im fiktionalen Modus rezipiert werden müsse und davon ausgeht, dass ausnahmslos jeder Adressant ein fiktives ›lyrisches Ich‹ sei.

Betrachten wir repräsentativ für adressantenneutrale Lyrik Lindemanns zunächst das Gedicht *Undank*:

Undank

Das Insekt fiel in die Fluten
 Wäre schon ertrunken
 Bin ich einer von den Guten
 Hielt ich fein die Hand darunter
 Ist drauf gekrochen
 Gerettet aus der kalten See
 Hat es mich sofort gestochen
 Das tat weh. (Lindemann 2020, 31)

Geschildert wird hier, wie der durch Pronomina konturierte Adressant ein ertrinkendes Insekt rettet und von ihm gestochen wird. Eine adressantenbezogene Dereferenzialisierung liegt hier insofern vor, als dass der Text keine Information darüber liefert, wer der Adressant ist. Schließt man nicht vorab aus Prinzip die Möglichkeit aus, dass Lindemann hier von einem realen Erlebnis (oder – gemäß der Unterscheidung von Faktualität und Faktizität – von etwas nur vorgeblich Erlebtem, aber der eigenen Person Zugeschriebenem) erzählt, ergeben sich somit folgende – sich gegenseitig nicht zwangsläufig ausschließende – mögliche Lesarten:

- A) Der Adressant referiert auf Till Lindemann, der von einem realen oder vorgebliebenen Erlebnis erzählt.
- B) Der Text lädt zu einer identifikatorischen Lektüre ein, bei der sich RezipientInnen imaginär an die Stelle des Adressanten setzen sollen.
- C) Der Adressant referiert auf eine fiktive Instanz und berichtet von einer fiktiven Begebenheit.

Der Text selbst liefert RezipientInnen keine weiteren Anhaltspunkte, welche Lesart zu favorisieren ist, das heißt, die Entscheidung muss mit Blick auf den literarischen Publikationskontext auf Basis eigener theoretischer Vorannahmen etwa bezüglich des Verhältnisses der Gattung Lyrik zur Fiktionalität getroffen oder als nicht definitiv beantwortbar angesehen werden. A dürfte dabei eine vorwiegend für Lindemann- oder *Rammstein*-Fans interessante Lesart darstellen und bietet eine Anekdote von geringem Sensationswert, welcher wohl die Funktion zuzusprechen wäre, das Image Lindemanns positiv zu beeinflussen⁸ und etwa den weichen und verwundeten ›Kern‹ des Neue Deutsche Härte-Musikers hervorzukehren. Während nicht auszuschließen ist, dass viele LeserInnen den Text gemäß A rezipieren und ihr grundsätzliches Interesse an Lindemanns Werk aufs engste mit dem Interesse an seiner Person verbunden sein könnte, ist anzunehmen, dass die meisten literaturwissenschaftlich geschulten RezipientInnen diese Lesart nicht erwägen und schon gar nicht favorisieren würden, wodurch sie quasi habituell die rezeptionsseitige Dereferenzialisierungsstrategie zur Anwendung brächten. Der Publikationskontext – ein Gedichtband – bestätigt konventionell eine solche Praxis. Der ebenfalls tendenziell als unprofessionell geltenden Art der Lyrikrezeption im Modus B (vgl. Müller 2021, 229–230) gegenüber ließen sich weiterreichende interpretatorische Überlegungen an die Lesart C anschließen, sofern diese auf Basis des Kriteriums der Fiktionalität zu exemplifizierenden (Zipfel 2009, 310) oder metaphorischen Ausdeutungen einlädt: Soll vor allzu viel Empathie gewarnt werden? Geht es um den unvermeidbaren Schmerz, den die »Guten« nach Ansicht des Adressanten unweigerlich zu leiden haben? Kreist das Gedicht tatsächlich nur um die Frage, ob es sich lohnt, Kleinstlebewesen aus den »Fluten« zu retten oder ist ebenso wie die Referenz des Personalpronomens die des »Insekt[s]« gleichsam offen und dasselbe eine beispielsweise fremdenfeindlich ausdeutbare Metapher, die das Gedicht als getarnten Widerspruch zur Seenotrettung Geflüchteter les- oder instrumentalisierbar machen würde? Der Umstand, dass das Insekt bezüglich seiner Spezies nicht näher bestimmt ist – etwa als Biene, Hummel oder Wespe –, die Referenz der Bezeichnung »Insekt« also auch hier unpräzise ist und in dieser zudem ein pejoratives Element mitschwingt, legt eine

8 Zur Bedeutung von Autorinszenierungen für die Positionierung im literarischen Feld siehe etwa Niefanger (2004, 87–88).

solche Lesart durchaus nahe (– könnte aber wiederum mit einem Hinweis auf die harmlose Lesart A zurückgewiesen werden).⁹

Abgesehen jedoch von dieser nun dargestellten, mit der Frage nach der Referenz des Adressanten in Verbindung stehenden semantischen Mehrdeutigkeit des Textes bietet er jedoch wenig, woran sich InterpretInnen lange aufhalten könnten. Die Auseinandersetzung mit *Undank* lässt also den kritischen Schluss zu, dass ein notdürftig gereimter, versifizierter Kurztext allein mithilfe einer gewissen referenziellen Kontextentbundenheit als Gegenstand lyrikspezifischer Praktiken fungieren kann, indem er durch seine angesichts der fehlenden konkreten Referenz bestehenden Interpretationsbedürftigkeit eine in der sozialen Praxis Lyrik etablierte Rezeptionserwartung erfüllt. Deutlich wird zudem, auf welche Weise die adressantenbezogene Dereferenzialisierung, wie oben behauptet, zu einer Pluralisierung der unter A, B und C aufgelisteten Deutungsmöglichkeiten führt, zumal insbesondere im Rückgriff auf das literaturwissenschaftliche Modewort der ›Autofiktion‹ die Koexistenz der Lesarten A und C hervorgehoben werden könnte.

Das im selben Band veröffentlichte Gedicht *Wenn du schläfst*, an welchem sich die im Rahmen der hier entfalteten zweiten These benannten rezeptionsseitigen Dereferenzialisierungsstrategien mit Blick auf sein Presse-Echo besonders deutlich zeigen lassen, bedient sich ebenfalls der produktionsseitigen, adressantenbezogenen Dereferenzialisierungsstrategie, indem es sowohl das Ich als auch das Du unterbestimmt lässt:

Wenn du schläfst

Ich schlafe gerne mit dir wenn du schläfst
 Wenn du dich überhaupt nicht regst
 Mund ist offen
 Augen zu
 Der ganze Körper ist in Ruhe
 Kann dich überall anfassen
 Kann mich völlig gehen lassen
 Schlaf gerne mit dir wenn du träumst
 Weil du alles hier versäumst
 Und genau so soll das sein (so soll das sein so macht das Spaß)
 Etwas Rohypnol im Wein (etwas Rohypnol ins Glas)
 Kannst dich gar nicht mehr bewegen
 Und du schläfst
 Es ist ein Segen. (Lindemann 2020, 77)

9 Mit Blick auf Songtexte und Musikvideos der Band *Rammstein*, für die Till Lindemann als Frontmann und Texter durchaus (mit)verantwortlich ist, ist das hier konstatierte »Spiel [...] mit rechter Symbolik« bereits benannt worden (Wilhelms et al. 2022, 101; siehe auch Wilhelms et al. 2022, 2).

Durch die Unterbestimmung des Adressanten erweist sich auch dieser Text als ›adressantenneutral‹, wodurch in diesem die zuvor benannten Lesarten, ohne sich gegenseitig dezidiert auszuschließen, ebenfalls infrage kommen müssten:

- A) Der Adressant referiert auf Till Lindemann, der von einer realen oder vorgeblichen sexuellen Vorliebe spricht.
- B) Der Text lädt zu einer identifikatorischen Lektüre ein, bei der sich RezipientInnen imaginär an die Stelle des Adressanten setzen sollen.
- C) Der Adressant referiert auf eine fiktive Instanz, berichtet von fiktiven Vorlieben und lädt dergestalt besonders zu metaphorischen Ausdeutungen ein.

Lesart A zu favorisieren, bedeutet, Till Lindemann nicht nur moralisch unannehbare, sondern auch strafbare Vorlieben zu unterstellen, Lesart B zwingt angesichts der im Text »völlig ungebrochen[en] genussvolle[n] Darstellung von Missbrauch und Vergewaltigung« (Geier 2023, 3) zu einer fragwürdigen und rein affirmativen Identifikation mit einem Täter,¹⁰ und birgt dadurch, wie von Andrea Geier beschrieben, durchaus Potenzial, sexualisierte Gewalt zu »normalisieren und damit der *rape culture* zu[zu]arbeiten« (Geier 2023, 3).

Der Verlag *Kiepenheuer & Witsch* verteidigte den Text folglich, indem er Lesart C zunächst als einzige mögliche erscheinen ließ. Damit bestätigt er gewissermaßen die zweite in diesem Beitrag vertretene These, der zufolge die gelegentlich geradezu aggressiv vorgetragene Forderung, Adressant respektive lyrisches Ich und Autor zu unterscheiden, die Möglichkeit einer Referenz lyrischer Texte auf ihren Adressanten in einem Top-down-Prozess aktiv blockiert. Nachdem nämlich der zitierte Text für Entsetzen gesorgt hatte, reagierte der Verlag darauf zunächst mit folgendem Statement:

Die moralische Empörung über den Text dieses Gedichts basiert auf einer Verwechslung des fiktionalen Sprechers, dem sogenannten »lyrischen Ich« mit dem Autor Till Lindemann.

Die Differenz zwischen lyrischem Ich und Autor ist aber konstitutiv für jede Lektüre von Lyrik wie von Literatur allgemein und gilt für alle Gedichte des Bandes wie für Lyrik überhaupt. (Malchow 2020)

Zunächst rechtfertigte der Verlag die Publikation des Textes also durch den auf literaturtheoretische Prinzipien gegründeten Ausschluss von Lesart A und die Ausblendung von Lesart B. Sofern ein Text der Gattung Lyrik subsumierbar ist, so die intrinsische Logik der Verlags-

10 Wie Mück und Raschke (2022, 172–173) bereits festgestellt haben, kennzeichnet die Tätersperspektive einen Großteil der Texte in Lindemanns *100 Gedichten*.

argumentation, müssen auch die dargestellten, aus einem autonomieästhetischen Lyrikverständnis herrührenden Maximen, die den Umgang mit Lyrik regeln, für ihn gültig sein.¹¹ Diese Logik zeugt dabei zugleich von dem aufseiten des Verlags bestehenden Vertrauen, dass sich Lindemann (und, stillschweigend, wohl auch die RezipientInnen) innerhalb der Grenzen legitimer Praktiken bewegen, von der Annahme, dass die Kunst die Freiheit besitze, »auch moralisch verwerfliche, abgründige Gefühls- und Gedankenwelten auszuloten und zum Ausdruck zu bringen« (Gleba 2020) und der moralischen Illegitimität, eine Entsprechung von »lyrischem Ich« und Autor in einem solch brisanten Fall auch nur zu erwägen:

Im Vertrauen darauf, dass sich der Autor innerhalb eines bestimmten Wertesystems bewegt, wird das Gedicht als Rollenspiel gedeutet, mit dem sich der Verfasser selbstverständlich nicht gemein mache. Was nicht sein darf, kann nicht sein. Keine Erlebnislyrik, nirgends. (Geier 2023, 3)

Unter Ausschluss der Lesart A ist der Text – so suggeriert der Verlag – eine legitime künstlerische Auseinandersetzung mit dem der Literatur- und Kunstgeschichte nicht fremden Thema »Vergewaltigung«:

Till Lindemann [...] untersucht in vielen seiner Texte und Inszenierungen, sei es mit seiner Band »Rammstein« oder als Lyriker, Phänomene der Gewalt und der toxischen Männlichkeit und stellt sie in überzeichneter, greller, mal satirischer, mal brutaler Manier in seiner Kunst zur Schau, so auch immer wieder in seinem Gedichtband »100 Gedichte«. (Gleba 2020)

Alexander Gorkow, Herausgeber von Lindemanns Lyrik, rahmt und rechtfertigt deren Brutalität mit dem Hinweis, dass es ja vor allem das »lyrische Ich« sei, das als fragil und verletzlich in Erscheinung trete:

Wer das hier finden will, wird es finden: kaputte Reimschemata, kaputter Rhythmus, den einen oder anderen Quasi-Schüttelreim. Und inhaltlich: sexuelle Ausbeutung, Altersdiskriminierung und und und ... Überhaupt: Wer faire Gedichte lesen will, der wird enttäuscht sein Haupt neigen und leise weinen. Wer allerdings stattdessen gut aufpasst, der wird reich beschenkt. Er wird

11 Dieser Logik scheint auch Jürgensen zu folgen, wenn er für den Umgang mit Lindemanns Lyrik eine »moralisch desinvolviert[e]« Rezeption und »hermeneutische Nüchternheit« empfiehlt, auch wenn diese schwer falle (Jürgensen 2022, 16). Die »Lyrik eines großen Schiffbrüchigen unserer Tage« (Gorkow 2019, 13) erfährt auf diese Weise aber dieselbe ehrfurchtvolle Behandlung wie kanonische Texte, zu denen Mück und Raschke Lindemanns *100 Gedichte* explizit in Bezug setzen: »Der eigentliche Tabubruch Lindemanns ist aber, dass er sich aus dem Feld der Rockmusik-Lyrics hin zum bürgerlich konnotierten Gedichtband wendet. An die Gattung Gedichtband sind zahlreiche ›hochkulturelle‹ Konventionen geknüpft, die Lindemann mit seiner Kombination von handwerklich gekonnten Adaptionen traditioneller Versformen mit ekelerregenden Motiven sprengt« (Mück und Raschke 2022, 174).

feststellen, dass das lyrische Ich in diesen oft wütenden Texten der Leserin wie dem Leser in jeder Zeile vor allem doch sein eigenes, zartes Herz auf dem Tablett serviert. (Gorkow 2019, 10)

Dem könnte man mit Blick auf *Wenn du schläfst* wohlgemerkt entgegen, dass, wie schon Geier angemerkt hat, »Gewalt-Phantasien in der Kunst möglich sein müssen« (Geier 2023, 3), das Gedicht jenseits der skandalträchtigen, aber vom Verlag zurückgewiesenen, prinzipiellen Mehrbezüglichkeit der Adressanteninstanz wenig bietet, was mit lyrischer Polyvalenz in Verbindung gebracht werden, für Interpretation ergiebig oder für einen Erkenntnisgewinn geeignet sein könnte.

Zwischen Juni und August 2023 lief ein letztlich aus Mangel an Beweisen wieder eingestelltes staatsanwaltschaftliches Ermittlungsverfahren gegen Lindemann, dem mehrere Frauen sexuelle Übergriffe unter Verabreichung von Betäubungsmitteln vorwarfen. Die Anschuldigungen der Klägerinnen wiesen dabei erschreckende Parallelen zu den in *Wenn du schläfst* dargestellten Fantasien und sexuellen Praktiken auf. Im Zusammenhang mit den genannten Vorwürfen gegenüber Lindemann wurde zudem ein im Internet frei zugängliches Porno-Video bekannt, in welchem dieser einen seiner Gedichtbände als Requisite nutzt: Zu Beginn hält eine Darstellerin darin ein durchbohrtes Buch¹² in den Händen, in dem ein mit »Till« beschrifteter Dildo steckt, später im Video nimmt eine Frau an Lindemann sexuelle Handlungen vor, der ihr sein Geschlechtsteil durch ebendiese Durchbohrung, welche in unterschiedlichen Einstellungen wiederholt als Close-up zu sehen ist, präsentiert. Als Reaktion auf dieses Video beendete Kiepenheuer & Witsch die Zusammenarbeit mit Lindemann mit der folgenden Begründung:

Im Zuge der aktuellen Berichterstattung haben wir Kenntnis erlangt von einem Porno-Video, in dem Till Lindemann sexuelle Gewalt gegen Frauen zelebriert und in dem das 2013 im Verlag Kiepenheuer & Witsch erschienene Buch »In stillen Nächten« eine Rolle spielt. Wir werten dies als groben Vertrauensbruch und als rücksichtslosen Akt gegenüber den von uns als Verlag vertretenen Werten.

Wir verteidigen aus voller Überzeugung die Freiheit der Kunst. Durch die Frauen demütigenden Handlungen Till Lindemanns im besagten Porno und die gezielte Verwendung unseres Buches im pornographischen Kontext wird die von uns so eisern verteidigte Trennung zwischen dem »lyrischem [sic] Ich« und dem Autor/Künstler aber vom Autor selbst verhöhnt.

12 Es handelt sich dabei um ein Exemplar von Lindemanns in seit der Erstauflage von 2013 in mehreren Auflagen und Übersetzungen erschienenen Gedichtband *In stillen Nächten*, der im Grunde nicht wesentlich anders funktioniert als *100 Gedichte*.

Aus unserer Sicht überschreitet Till Lindemann für uns unverrückbare Grenzen im Umgang mit Frauen. Wir haben uns daher entschieden, die Zusammenarbeit mit Till Lindemann mit sofortiger Wirkung zu beenden, da unser Vertrauensverhältnis zum Autor unheilbar zerrüttet ist. (Gleba 2023)

Für den vorliegenden Zusammenhang ist interessant, dass der in der Pressemitteilung beschriebene Vertrauensbruch letztlich aufs engste mit der vom Verlag »so eisern verteidigte[n] Trennung zwischen dem ›lyrische[n] Ich‹ und dem Autor/Künstler«, die Lindemann »verhöhnt« habe, zusammenhängt. Dies vermag den Eindruck zu erwecken, als hätte erst die äußerst explizite Zusammenführung der konventionell getrennten Ebenen von Lyrik und außertextueller Realität durch Lindemanns Pornovideo hier den Raum geschaffen, der diese so fest etablierte, dissoziative Rezeptionskonvention hinterfragbar macht. Der bei Lindemann so obszön zur Schau gestellte Hohn lässt deshalb auch eine kritische literaturwissenschaftliche Selbstbesinnung mit Blick auf die dargestellten, rezeptionsbezogenen Dereferenzialisierungspraktiken sinnvoll erscheinen.

3. Fazit

Mehrdeutigkeit oder Polyvalenz gelten, wie die Forschung längst aufgezeigt hat, seit über 200 Jahren als »Signum des Poetischen« (Specht 2012, 27–28) und sind aufs engste mit dem Anspruch auf Referenzlosigkeit verknüpft (vgl. Jannidis 2003, 307). Als axiologische Werte prägen sie seither nicht nur die Produktion, sondern auch die Rezeption von Lyrik. Im Fall der Lyrikproduktion erweist sich das Dereferenzialisieren des Adressanten unter anderem durch eine Unterdeterminierung von Deiktika und Pronomina sowie den Verzicht auf konkret-beschreibende Informationen als effektiver Weg, um RezipientInnen größere Deutungsspielräume wie auch Identifikationspotenziale zu eröffnen und einen komplexen und polyvalenten Text zu erschaffen. Des Weiteren können Publikationskontext und Peritext Referenz herstellen oder auch auflösen. Als dereferenzialisiert und damit als ambig konstruiert können insbesondere Adressanten gelten, die weder als konkrete fiktive lyrische Figuren ausgestaltet sind noch explizit respektive namentlich auf den faktischen Autor verweisen, wodurch die in der Literaturwissenschaft oft gestellte Frage »Wer spricht?« besonders virulent wird. Die Antwort darauf kann fiktionale und faktuale Rezeptionsweisen verbinden oder zueinander in Konkurrenz setzen; auch identifikatorische Zugänge werden durch Adressantenneutralität ermöglicht.

Die bis zur Einführung des Adressantenbegriffs gängigen Bezeichnungen für diese Instanz und dazugehörige Dissoziationspraktiken bewirkten, dass die Antwort auf besagte Frage lange nicht »Es spricht der Autor selbst« (Zymner 2009, 13) lauten durfte, selbst wenn der Text eine solche Auffassung selbst nicht ausschließt oder sogar nahelegt. Dereferenzialisierung wurde im vorliegenden Beitrag deshalb auch als Rezeptionsstrategie im

Sinne eines Top-down-Prozesses beschrieben, die in der sozialen Praxis Lyrik lange als elaborierte, professionelle Form der Lyrikrezeption verstanden wurde, der gegenüber andere, insbesondere autorreferenzielle Rezeptionsweisen immer wieder als ›naiv‹ gebrandmarkt wurden. Die in diesem Beitrag beschriebene obszöne Verhöhnung einer solchen, letztlich literaturwissenschaftlich fundierten Dissoziationspraxis durch Lindemann kann zum Anlass genommen werden, diese Praxis kritisch zu reflektieren.

Denn prinzipiell müssten die Literaturwissenschaft und die auf sie Bezug nehmenden AkteurInnen Spott und Hohn nicht fürchten, wären ihr Praktiken über jede Kritik erhaben. Der Umstand jedoch, dass selbst lyrische Texte, die den Eigennamen des Autors oder der Autorin im lyrischen Haupttext beinhalten und hierdurch eine faktuale Rezeption nahelegen, in der literaturwissenschaftlichen oder literaturwissenschaftlich informierten Rezeption vielfach dereferenzialisiert gelesen werden,¹³ kann problematisiert werden. Selbst wenn also eine Vielzahl lyrischer Texte ohne Bezugnahme auf den Autor oder die Autorin sinnvoll interpretiert werden kann und eine Autorreferenz nicht in allen Texten angelegt, intendiert oder haltbar sein muss, so ist sie es doch in manchen Fällen. Nicht immer muss folglich die Analyse eines lyrischen, adressantenneutralen Textes zu dem Ergebnis kommen, dass eine Bezugnahme auf den Autor oder die Autorin sinnvoll ist; die Möglichkeit dessen jedoch grundsätzlich nicht zu reflektieren, ist angesichts des Umstandes, dass jenseits literaturwissenschaftlich informierter Zugänge ein starker Hang zu autorreferenziellen Lesarten anzunehmen ist, eine mitunter problematische Verkürzung. Es scheint mir eine bisher vielfach vernachlässigte Aufgabe literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung, auch solchen Wirkpotenzialen lyrischer Texte nachzuspüren, die mit biographischen oder identifikatorischen Lektüren einhergehen könnten. Dies lässt die Einführung des Adressantenbegriffs und seine Ausdifferenzierung in unterschiedliche Ausprägungsformen durch die Lyrikologie umso begrüßenswerter und eine kritische Reflexion allzu habitueller rezeptionsseitiger Dereferenzialisierungspraktiken umso notwendiger erscheinen. Darüber

13 Man denke hier etwa an Bertolt Brechts *Vom armen B.B.* (vgl. hierzu Zügel 2024, 57–70) oder an Nora Gomringers 2008 in ihrem Band *Klimaforschung* publizierten lyrischen Text *Fortsetzung*, dessen beiden ersten Verse lauten: »Nora Gomringer ist irritiert. Nora Gomringer ist sicher, dass sich die Dinge ändern werden.« Auf diese Bezug nehmend, fragt Boris Motzki in einem Gespräch mit der Autorin im Rahmen ihrer Ehrung mit der Carl-Zuckmayer-Medaille beispielsweise: »Sind Sie irritiert? Ist es eher das lyrische Ich? Ist es beides und welche Dinge werden sich dann sicher ändern?« (Motzki 2021, 21). Aus dieser Frage spricht Motzkis Zweifel, ob er »Fortsetzung« als lyrische Rede der Autorin über sich selbst auffassen darf oder nicht. Dasselbe Phänomen lässt sich in Alexander Brehms literaturwissenschaftlicher Analyse des Textes beobachten, in der ebenfalls der Begriff des »lyrischen Ichs« sofort bei der Hand ist. Brehm macht zudem deutlich, dass er die Annahme, dass die Autorin im Text auf sich selbst referiere, für mehr als tückisch hält: Entsprechend wählt er eine Semantik, die mit Begriffen wie »Illusion« und »Fingiertheit« die textuell indizierte Bezugnahme des Textes auf die Autorin als irreführend ausweisen. Nun könnte man vielleicht meinen, dass der Umstand, dass Nora Gomringer ihre lyrische Rede über Nora Gomringer in der dritten Person präsentiert, zu solchen theoretischen Distanzierungen führt. Dass die Möglichkeit, dass die Autorin in ihrer Lyrik als sie selbst zu Wort kommen könnte, nicht nur aufgrund grammatischer Faktoren fragwürdig wird, zeigt jedoch ein Blick auf Gomringers 2005 erstveröffentlichtes *Ursprungsalphabet*. In diesem findet der Vorname der Autorin in Verbindung mit der ersten Person Singular Verwendung: Brehm setzt nichtsdestotrotz ein »lyrisches Ich« an und schenkt in seiner Analyse zwar den im Text genannten Figuren der griechischen Mythologie oder der Geschichte kurze Beachtung, nicht aber der Nennung des Eigennamens der Autorin, welche er komplett ausblendet (siehe Brehm 2013, 244–246).

hinaus sollte im Auge behalten werden, wie einfach durch eine Imitation prototypischer lyrischer Form und oberflächliche Dereferenzialisierung etwas entstehen kann, was als Lyrik vermarktbare ist – eine allzu ehrfurchtsvolle Behandlung solcher Werke durch die standardisierte Anwendung eines letztlich autonomieästhetisch fundierten Analysevokabulars lässt einen gewissen Spott von außen letztlich nicht allzu unverdient erscheinen.

Literatur

- Bierwirth, Maik, Anja K. Johannsen und Mirna Zeman. »Doing Contemporary Literature«. *Doing Contemporary Literature*. Hg. Maik Bierwirth, Anja K. Johannsen und Mirna Zeman. München und Paderborn: Fink, 2012. 9–22.
- Bode, Christoph. Ästhetik der Ambiguität. Zu *Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Boris Motzki. »Gespräch Boris Motzki mit Nora Gomringer«. *Nora Gomringer*. Hg. Malu Dreyer. Mainz: Staatskanzlei Rheinland-Pfalz, 2021.
- Brehm, Alexander. »Lyrisches Ich«. Begriff und Praxis. Bielefeld: Aisthesis, 2013.
- Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse [1995]*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Burdorf, Dieter. »Die Strahlkraft der Namen. Zu Personennamen in Gedichten und deren Paratexten«. *Grundfragen der Lyrikologie 1*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 164–176. DOI: [10.1515/9783110520521-009](https://doi.org/10.1515/9783110520521-009).
- Der Spiegel. *Fall Rammstein. Staatsanwaltschaft bestätigt Ermittlungen gegen Till Lindemann*. <https://www.spiegel.de/kultur/musik/fall-rammstein-staatsanwaltschaft-bestatigt-ermittlungen-gegen-till-lindemann-a-8493aa51-8413-4a58-81df-8cf66080adb> (19. Juni 2023).
- Droste-Hülshoff, Annette von. *Historisch-kritische Ausgabe. Gedichte zu Lebzeiten. Dokumentation, erster Teil*. Hg. Winfried Theiß. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts [1956]*. 8. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1977.
- Geier, Andrea. »Mund offen, Augen zu. Das lyrische Ich als Deckargument«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 07. Juni 2023: 3.
- Genette, Gérard. *Fiktion und Diktion*. München: Fink, 1992.
- Gleba, Kerstin. Zur Debatte um das Gedicht »Wenn du schlafst« von Till Lindemann – Stellungnahme des Verlages (9. April 2020). <https://www.kiwi-verlag.de/magazin/news/stellungnahme-des-verlags-zur-kritik-till-lindemanns-gedicht-wenn-du-schlaeft-aus-dem> (19. Juni 2023).
- Gleba, Kerstin. *Der Verlag Kiepenheuer & Witsch beendet die Zusammenarbeit mit Till Lindemann* (Pressemitteilung vom 2. Juni 2023). <https://www.kiwi-verlag.de/magazin/news/der-verlag-kiepenheuer-witsch-beendet-die-zusammenarbeit-mit-till-lindemann> (19. Juni 2023).
- Gorkow, Alexander. »Vorwort«. *In stillen Nächten*. Hg. Alexander Gorkow. 7. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2019. 7–13.
- Grimm, Gunter E. *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München: Fink, 1977.
- Groß, Bernhard, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz. »Für eine Pragmatik der Ambiguität. Zur Einleitung«. *Ambige Verhältnisse*. Hg. Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz. Bielefeld: Transcript, 2021. 9–12.
- Heydebrand, Renate von und Simone Winko. *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn u.a.: Schöningh, 1996.
- Hillebrandt, Claudia. »Figur und Person im Gedicht. Zum Stand der lyrikologischen Figurenforschung und zur Funktion von Figuren in lyrischen Gebilden«. *Grundfragen der Lyrikologie 1*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 148–163. DOI: [10.1515/9783110520521-008](https://doi.org/10.1515/9783110520521-008).
- Höppner, Stefan. *Der permanent ausgestreckte Mittelfinger. Till Lindemann dichtet bis Hundert*. <https://literaturkritik.de/lindemann-100-gedichte-der-permanent-ausgestreckte-mittelfinger-till-lindemann-dichtet-bis-hundert,26705.html> (16. Juni 2023).
- Hörning, Karl H. und Julia Reuter. »Doing Culture: Kultur als Praxis«. *Doing Culture*. Hg. Karl H. Hörning und Julia Reuter. Bielefeld: Transcript, 2004. 9–18.

- Jannidis, Fotis. »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«. *Regeln der Bedeutung*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Berlin und New York: De Gruyter, 2003. 305–328.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. »Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven«. *Rückkehr des Autors*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Tübingen: Max Niemeyer, 1999. 3–35.
- Jürgensen, Christoph. »Sie wollen uns erzählen. Pop(artist) goes literature«. *Pop goes literature. Musiker:innen und Autorschaft*. Hg. Christoph Jürgensen. Bielefeld: Transcript, 2022. 7–18.
- Klimek, Sonja. »Lyrik und Autobiographik. Zur Funktion von Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten«. *Grundfragen der Lyrikologie 1*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 177–206. DOI: 10.1515/9783110520521-010.
- Köppe, Tilmann. »Reference in Literature/Literary Studies«. *Narrative Factuality*. Hg. Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 259–266.
- Kurz, Gerhard. *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.
- Lamarque, Peter. »Semantic Finegrainedness and Poetic Value«. *The Philosophy of Poetry*. Hg. John Gibson. Oxford: Oxford University Press, 2015. 18–36.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Lindemann, Till. *100 Gedichte*. Hg. Alexander Gorkow. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2020.
- Lüthy, Michael. »Ambiguität in der bildenden Kunst. Eine differenzierende Bestimmung«. *Ambige Verhältnisse*. Hg. Bernhard Groß, Verena Krieger, Michael Lüthy und Andrea Meyer-Fraatz. Bielefeld: Transcript, 2021. 73–109.
- Malchow, Helge. *Stellungnahme des Verlags zur Kritik an Till Lindemanns Gedicht »Wenn du schläfst« aus dem Gedichtband »100 Gedichte«* (3. April 2020). <https://www.kiwi-verlag.de/magazin/news/stellungnahme-des-verlags-zur-kritik-till-lindemanns-gedicht-wenn-du-schlaefst-aus-dem> (16. Juni 2023).
- Martínez, Matías. »Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs.« *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002. 376–389.
- Mück, Michelle und Katina Raschke. »Unschuld in Gefahr. Kinder und Gewalt in Till Lindemanns Lyrik«.
- Pop goes literature. *Musiker:innen und Autorschaft*. Hg. Christoph Jürgensen. Bielefeld: Transcript, 2022. 159–174. DOI: 10.1515/9783839461563-010.
- Müller, Ralph. »Erfahrung als Funktion der Lyrik«. *Grundfragen der Lyrikologie 2*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Rüdiger Zymner und Ralph Müller. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021. 219–232. DOI: 10.1515/9783110499391-011.
- Neuhaus, Stefan. *Revision des literarischen Kanons*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2002.
- Niefanger, Dirk. »Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur«. *Pop, pop, populär*. Hg. Johannes G. Pankau. Bremen und Oldenburg: Aschenbeck & Isensee, 2004. 85–101.
- Rimbaud, Arthur. »A Paul Demeny/An Paul Demeny. Charleville, 15 mai 1871/Charleville, 15. Mai 1871«. *Seher-Briefe*. Hg. Werner von Koppenfels. Mainz: Dieterich, 1997. 16–45.
- Schmidt, Robert. *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Schmidt, Siegfried J. *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Teilband 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig und Wiesbaden: Vieweg, 1980.
- Specht, Benjamin. »Polyvalenz – Autonomieästhetik – Kanon. Überlegungen zum Zusammenhang von Textstruktur und historischer Ästhetik bei der Herausbildung des deutschsprachigen Literaturkanons«. *Kanon, Wertung und Vermittlung*. Hg. Matthias Beilein, Claudia Stockinger und Simone Winko. Berlin: De Gruyter, 2012. 19–39.
- Spinner, Kaspar H. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt a. M.: Akademische Verlagsgesellschaft, 1975.
- Wilhelms, Kerstin, Immanuel Nover, Eva Stubenrauch, Anna Seidel, Melanie Schiller, Matthias Schaffrick u.a. *Rammsteins »Deutschland«. Pop – Politik – Provokation*. Berlin und Heidelberg: Springer, 2022.
- Zipfel, Frank. »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?« *Grenzen der Literatur*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Simone Winko. Berlin: De Gruyter, 2009. 285–314.
- Zipfel, Frank. »Lyrik und Fiktion.« *Handbuch Lyrik*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2011. 162–166.
- Zügel, Nora. *Lyrische Autobiographien und Selbstporträts. Versuch einer kritischen Revision*. Berlin und Heidelberg: Metzler, 2024.
- Zügel, Nora. »Faktuale Lyrik. Neues Forschungsfeld oder Rückkehr zur »Erlebnislyrik«?« *Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften?*

- Hg. Mathis Lessau und Nora Zügel. Baden-Baden: Ergon, 2019. 159–171.
- Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.
- Zymner, Rüdiger. »Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge«. *Grundfragen der Lyrikologie* 1. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 25–50. DOI: [10.1515/9783110520521-002](https://doi.org/10.1515/9783110520521-002).
-

Autorin

Nora Zügel

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Rechtswissenschaftliche Fakultät, Institut für Staatswissenschaft und Rechtsphilosophie, Abteilung 3: Rechtstheorie, Hans-Kelsen-Forschungsstelle, nora.zuegel@jura.uni-freiburg.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.

Sofie Aeschlimann

Inversionen

Marie Luise Kaschnitz' literarische und lyrische Interviews

Abstract

In her literary texts Marie Luise Kaschnitz comments and questions journalistic interviews as a literary genre and as a social practice. The poem *Interview* is rather a monologue or a soliloquy than a dialogue with the interviewer. This lyrical interview mixes the literary genre of the journalistic interview with others, namely the poem, the confession, and the example. The conventions which constitute the literary genres are perfor-

med and inverted at once. By this strategy of inversion, the poem does not only expose how the conventions are constitutive for literary genres, but also challenges the aim of an interview: The reader of a journalistic interview wants to learn more about the famous person, which is being interviewed, but the poem *Interview* refuses to communicate. However, a shared understanding of literary genre is required for this refusal.

Was lesen Sie gerne? Was halten Sie von der aktuellen Literatur? Was mögen Sie an der Stadt, in der Sie wohnen? Solche Fragen wurden Marie Luise Kaschnitz (1901–1974) in Interviews gestellt. Da Autor*innen Personen des öffentlichen Lebens sind, gilt das Interesse oft nicht nur ihren Texten und ihrem Schreibprozess, sondern auch ihrer Person (vgl. Hoffmann und Kaiser 2014, 19; Masschelein et al. 2014, 3). Anders als bei anderen interviewten Menschen aus der Politik, dem Sport oder der Kunst findet bei Autor*innen das Interview in demselben Medium statt, das auch ihr Metier ist – der Sprache.

Interviews mit Autor*innen sind deshalb vielleicht besonders geeignet für literarische Experimente: Aufgrund der sprachlichen Nähe können Autor*innen die Gattung und die soziale Praxis des Interviews leicht in ihren Texten aufgreifen, reflektieren und parodieren. Solche Experimente wurden schon mehrfach gemacht, vor allem in Romanform, zum Beispiel von Kathrin Röggla oder Wolf Haas (vgl. Haas 2007; Röggla 2004; dazu z. B. Hoffmann 2018; Krauthausen 2006; Schaffrick 2014). Die Vermischung von Interview und Gedicht ist hingegen seltener und kaum erforscht (vgl. Hoffmann 2015, 110; Uslar 2016). Ein Beispiel für eine solche Verarbeitung in Gedichtform ist *Interview* (1962) von Marie Luise Kaschnitz.

Interview

Wenn er kommt, der Besucher,
 Der Neugierige und dich fragt,
 Dann bekenne ihm, daß du keine Briefmarken sammelst,
 Keine farbigen Aufnahmen machst,
 Keine Kakteen züchtest.
 Daß du kein Haus hast,
 Keinen Fernsehapparat,
 Keine Zimmerlinde.
 Daß du nicht weißt,
 Warum du dich hinsetzt und schreibst,
 Unwillig, weil es dir kein Vergnügen macht.
 Daß du den Sinn deines Lebens immer noch nicht
 Herausgefunden hast, obwohl du schon alt bist.
 Daß du geliebt hast, aber unzureichend,
 Daß du gekämpft hast, aber mit zaghaften Armen.
 Daß du an vielen Orten zu Hause warst,
 Aber ein Heimatrecht hast an keinem.
 Daß du dich nach dem Tode sehnst und ihn fürchtest.
 Daß du kein Beispiel geben kannst als dieses:
 Immer noch offen. (GW 5, 333–334)¹

Kaschnitz hat verschiedene journalistische Interviews gegeben, die in Zeitschriften und Interviewsammlungen erschienen sind, sie hat ein Interview mit sich selbst geschrieben und sie hat in ihren literarischen Texten Interventionssituationen reflektiert. Einer dieser Texte ist das Gedicht *Interview*, das im Zentrum meiner Untersuchung steht. Ich zeige daran, wie das Gedicht die soziale Praxis und die Gattung des Interviews hinterfragt und invertiert. Es geht im Folgenden immer um Texte, also nicht um audiovisuelle Aufnahmen von Interviews, die beispielsweise im Fernsehen gesendet wurden. Das Gedicht *Interview* vergleiche ich mit einem journalistischen Interview, das Kaschnitz 1961 gegeben hat, sowie mit zwei weiteren literarischen Interviewtexten von Kaschnitz.

Der Begriff ›Interview‹ ist auf Deutsch bereits seit dem neunzehnten Jahrhundert bezeugt, er stammt aus dem Englischen und ist dort wiederum eine Ableitung aus dem französischen ›entrevoir‹, ›treffen, sehen‹ (vgl. Kluge; Masschelein et al. 2014, 5–7). Spätestens seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sind Interviews fester Bestandteil des Literaturbetriebs. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat das Interview als Gegenstand aber erst in den letzten gut zehn Jahren entdeckt (vgl. Birnstiel 2014, 63, 68; Hansen 1998, 462;

1 Kaschnitz' *Gesammelte Werke* werden im Folgenden mit der Sigle GW zitiert.

Hoffmann und Kaiser 2014, 11; Hoffmann und Pabst 2016, 1; Masschelein et al. 2014, 6; Reichwein und Pilz 2017, 250). Zwanzig Jahre vorher hat Gérard Genette das Interview als Paratext beschrieben, genauer als Epitext (vgl. Genette 1989, 12, 328; Birnstiel 2014, 75–78; Wegmann 2016, 10). Genettes Begriffe ermöglichen, die Konstellation von literarischen Texten und Interviews zu beschreiben, sie greifen aber bei literarischen Experimenten mit Interviews zu kurz. Torsten Hoffmann hat es eine »Entparatextualisierung« des Interviews genannt und Klaus Birnstiel hat vorgeschlagen, das Interview als »lateralen Paratext« zu verstehen, der »neben« dem Werk angeordnet ist (Hoffmann 2011, 316; Birnstiel 2014, 78). Das Interview hat dadurch Eigenständigkeit erlangt und wird mittlerweile meistens als eigene literarische Gattung beschrieben und untersucht (vgl. Fricker 2019, 432; Hoffmann 2015, 104, 108; Hoffmann und Pabst 2016, 2–6; Hoffmann 2016, 75; Hoffmann 2018, 81; Masschelein et al. 2014, 4, 16; Pabst 2016, 46; Reichwein und Pilz 2017, 249–250, 253; Wegmann 2016, 16).

Das Interview gilt als hybride Gattung, weil es zum Journalismus und zur Literatur gehört, sich durch eine doppelte Autorschaft auszeichnet und aus zwei Medien besteht, nämlich einem mündlichen Gespräch einerseits und einem schriftlichen, edierten Text andererseits, der aber immer noch Mündlichkeit signalisiert (vgl. Hoffmann und Kaiser 2014, 12; Hoffmann 2015, 100; Hoffmann 2018, 78; 12; Masschelein et al. 2014, 17; Schumacher 2018, 105). Ich verstehe Gattungen hier als kulturelle Deutungsmuster, die auf der Wiedererkennbarkeit einzelner Merkmale beruhen (vgl. Berg 2014, 5–7; Gymnich und Neumann 2007, 36–37, 39–40). Bei der Rezeption eines Texts werden die Merkmale erkannt, die Gattung wird aktualisiert und damit jedes Mal wieder konstituiert (vgl. Gymnich und Neumann 2007, 45). Gattungen werden also über soziale Praktiken hergestellt (vgl. Michler 2015, 21, 46).

Das Interview basiert auf mehreren Gattungskonventionen. Dazu gehört die Authentizitätssuggestion, also die Annahme, dass Interviews auf einem realen Gespräch beruhen, das zwischen der Interviewer*in und der interviewten Person geführt wurde (vgl. Hansen 1998, 464; Hoffmann 2018, 77; Masschelein et al. 2014, 37). Es gibt gemäß Hoffmann »einen Pakt des Authentischen« (2018, 78, vgl. Masschelein et al. 2014, 37), ähnlich dem »autobiographischen Pakt« nach Philippe Lejeune (1994). Die Kommunikationssituation von Interviews ist asymmetrisch, sie hat eine bestimmte Rollenverteilung und ist zielgerichtet: Die Interviewer*in möchte die interviewte Person dazu bringen, auf die gestellten Fragen zu antworten, denn das Ziel ist es, mehr über die interviewte Person zu erfahren (vgl. Friedrichs und Schwinges 2016, 11; Hansen 1998, 466; Haller 2013, 113–114; Hoffmann und Kaiser 2014, 15; Hoffmann 2015, 100; Hoffmann und Pabst 2016, 4; Simons und Vogl 2016, 92). Außerdem ist eine dritte Instanz zumindest mitgedacht, da das Gespräch für ein Publikum geführt wird und somit immer öffentlich ist (vgl. Hansen 1998, 463; Haller 2013, 118, 124; Hoffmann 2015, 100; Hoffmann und Pabst 2016, 4). Die Gattungsmerkmale des Interviews umfassen auch einen formalen Aspekt, nämlich die Frage-Antwort-Struktur: Ein typisches Interview besteht aus einer Abfolge von Fragen und Antworten, die in direkter Rede wiedergegeben werden (vgl. Haller 2013, 48, 123, 149; Thiele 2009, 20). Meistens sind die Fragen und Antworten grafisch getrennt, die Fragen beispielsweise kursiv oder fett gedruckt.

Diese Gattungsmerkmale bilden einen Prototyp. Es ist nicht zwingend, dass alle Merkmale vorhanden sind, um die Wiedererkennbarkeit der Gattung zu gewährleisten. Im Gegenteil, in Interview-Experimenten wird gerade mit den Merkmalen gespielt. Solche Experimente gibt es wie erwähnt in Romanform, es gibt sie aber auch in journalistischen Medien. Dazu gehören Tom Kummers Starinterviews der 1990er Jahre, die sich als Fake herausgestellt haben (vgl. Pabst 2016), oder Heiner Müllers Selbstinszenierungen in Interviews, die so nie stattgefunden haben (vgl. Hoffmann 2011). Die Verhandlung von Fakt und Fiktion ist sowieso Teil von vielen, wenn nicht allen Interviews und in der Gattung selbst bereits angelegt durch den erwähnten Pakt des Authentischen, das Spannungsverhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und den hohen Stellenwert des Inszenierens (vgl. Hoffmann und Kaiser 2014, 19; Hoffmann 2015, 100–101; Hoffmann 2018, 78; Wegmann 2016, 12).

Um das Spektrum von Interviews bei Marie Luise Kaschnitz besser benennen zu können, unterscheide ich im Folgenden journalistische, literarische und lyrische Interviews. Als journalistisches Interview bezeichne ich die Gattung, die sich durch die oben aufgezählten Merkmale auszeichnet. Das literarische Interview wurde bisher unterschiedlich definiert. Teilweise versteht die Forschung darunter ein Interview, das mit oder von einer Autor*in geführt wird (vgl. Masschelein et al. 2014, 3, 20), manchmal werden gewisse literarische Qualitäten ergänzt (vgl. Birnstiel 2014, 69; Hoffmann und Pabst 2016, 3). Beide Definitionen sind für mein Korpus nicht besonders zielführend, deshalb folge ich Hoffmann, der in seinem letzten Aufsatz »journalistische Interviews« von »literarisch-fiktionalen Interviews« unterscheidet (2018, 78). Das literarische Interview ist in dieser Definition also eher ein Interview *in* der Literatur, es ist durch seinen medialen Kontext geprägt und verhält sich zum journalistischen Interview, indem es kommentiert oder parodiert (vgl. Hoffmann und Kaiser 2014, 21; Hoffmann 2015, 110; Masschelein et al. 2014, 40). Auf diese Unterscheidung könnte man wieder Genettes Begriffe anwenden, das journalistische Interview wäre damit ein Paratext, das literarische Interview hingegen ein Text, wobei ich betonen möchte, dass diese Grenzen nicht fest sind, sondern im Fall des Interviews immer wieder ausgehandelt werden (vgl. Hoffmann 2018, 93). Das lyrische Interview ergänze ich und verstehe darunter eine Auseinandersetzung mit der Gattung des journalistischen Interviews in Gedichten.

Das Gedicht *Interview* ist demnach ein lyrisches Interview. Es kommentiert und hinterfragt journalistische Interviews, und zwar – so meine These – in doppelter Weise, indem es sich mit der Gattung des journalistischen Interviews einerseits und mit der sozialen Praxis einer Interviewsituation andererseits befasst. Das Gedicht spielt verschiedene Gattungsmerkmale des journalistischen Interviews und zusätzliche Gattungen gegeneinander aus. So entsteht ein erweiterter Gattungshybrid aus dem journalistischen Interview, das ja an sich schon eine hybride Gattung ist, dem Gedicht, dem Bekenntnis und dem Beispiel. Die Gattungsmerkmale werden dabei nicht nur gemischt, sondern jedes Merkmal wird invertiert, ins Gegenteil verdreht. Durch diese Inversion weist das Gedicht die einzelnen Gattungsmerkmale zurück und stellt die Gattung des journalistischen Interviews in Frage. In Bezug auf die soziale Praxis des Interviews macht das Gedicht die verschiedenen In-

teressen sichtbar, die in der Kommunikationssituation eines Interviews vorhanden sind, und invertiert auch diese. *Interview* verweigert die typische zielgerichtete, asymmetrische Befragungssituation, es entsteht im Gedicht kein Gespräch und es werden keine relevanten Informationen über die interviewte Person vermittelt. Trotz dieser dreifachen Kommunikationsverweigerung und der Inversion von Gattungsmerkmalen spielt ein gemeinsames Verständnis eine wichtige Rolle: Ein gemeinsames Gattungswissen ist Voraussetzung für die Inversionsstrategie des Gedichts.

1. Kein Gespräch

Die erste Kommunikationsverweigerung bezieht sich auf den dialogischen Austausch zwischen den Interviewpartner*innen. Die dialogische Gesprächssituation ist typisch für journalistische Interviews, aber das Gedicht ist ja kein journalistisches Interview, sondern eben ein Gedicht. Da es jedoch den Titel ›Interview‹ trägt, entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Text und Titel. Ein Titel benennt das Thema eines Texts, er bezeichnet aber auch – häufig als Untertitel – die Gattung, beispielsweise ›Novelle‹ oder ›Roman‹: Wenn ein Text, etwa in einer Zeitung, mit ›Interview‹ betitelt ist, hat der Titel meistens eine gattungsbezeichnende Funktion, der Text entspricht dann wahrscheinlich den Merkmalen der Gattung, es folgt also ein journalistisches Interview. Bei *Interview* ist das aber gerade nicht der Fall. Der Text weist keine Frage-Antwort-Struktur auf und auch sonst keine formalen Merkmale, die für die Gattung des Interviews typisch sind. Stattdessen besteht er aus Versen, die eindeutig nicht zu den Merkmalen der Gattung eines Interviews gehören, sondern die ich hier als Minimalmerkmal eines Gedichts annehme. *Interview* ist also ein Gedicht und kein journalistisches Interview, obwohl der Titel das suggerieren könnte.

Das Gedicht nimmt also keine formalen Merkmale des journalistischen Interviews auf, dafür reflektiert es die Kommunikationssituation. Es geht in *Interview* um ein Gespräch zwischen zwei Personen, wobei die eine Person Fragen stellt und die andere Person antwortet. In den beiden ersten Versen des Gedichts wird die Kommunikationssituation mit ihrer dialogischen und asymmetrischen Rollenverteilung skizziert: ›Ein neugieriger Besucher‹ »kommt« und »fragt«, er nimmt also die Rolle der fragenden Person ein. Es ist eine generische Interviewsituation und vielleicht ist sie noch allgemeiner angelegt, wenn berücksichtigt wird, dass die Interviewer*in in Interviews manchmal stellvertretend für das Publikum steht (vgl. Friedrichs und Schwinges 2016, 20–21). Der Besucher würde also für das gesamte öffentliche Interesse oder eben die öffentliche ›Neugierde‹ stehen.

Auch die Äußerung des Besuchers ist auf den allgemeinen Sprechakt der Frage reduziert: Wir wissen nicht, was er fragt, sondern nur, *dass* er etwas fragt. Der Inhalt der Fragen bildet eine Leerstelle. Damit wird betont, wie erwartbar Interviewfragen sind. Sie sind in jedem Interview immer wieder so ähnlich, dass sie weggelassen werden können, die inter-

viewte Person kann das Interview allein ›abspulen‹. Sobald klar ist, dass sie sich in einer Interviewsituation befindet, mit einem Besucher, der »kommt« und »fragt«, kann sie ihre Antworten geben, ohne dass die Fragen überhaupt gestellt werden. Gerade in ihrer Absenz betonen die Fragen die Erwartbarkeit von Interviews: Weil die Leerstelle primär mit dem Naheliegenden, das heißt mit dem Erwartbaren, gefüllt wird, werden bei der Rezeption des Texts typische Fragen eingefüllt. Mit der Leerstelle der Fragen wird außerdem andeutungsweise ein Gattungsmerkmal des Interviews hinterfragt, denn zu einem Interview gehören mindestens zwei oder drei Fragen (vgl. Friedrichs und Schwinges 2016, 11; Haller 2013, 119–120). Ob das in *Interview* der Fall ist, wird aber offengelassen.

Obwohl das Gedicht mit dem Besucher beginnt, ist er spätestens nach dem dritten Vers irrelevant. Ab da steht das Du im Mittelpunkt, das angesprochen wird. An das Du sind die Fragen des Besuchers gerichtet und dem Du wird der Befehl gegeben: »Dann bekenne ihm, daß [...].« Auf den Befehl folgt eine Auflistung von ›dass‹-Sätzen, in denen eine Sprechinstanz ausführt, was das Du alles bekennen soll. Ausgehend von einem Kommunikationsmodell muss es eine Instanz geben, die diese Verse äußert (vgl. Petzold 2012, 148; Borkowski und Winko 2011, 64). Die Sprechinstanz bleibt aber unsichtbar und kann nur ex negativo konstruiert werden (zur Abwesenheit eines Ichs in Kaschnitz' Lyrik vgl. Roßbach 2002, 65–69). Dass auf das Du fokussiert wird, ist an sich typisch für eine Interviewsituation, in dem nicht die fragende Person, nicht der Besucher, im Vordergrund steht, sondern die interviewte Person. Allerdings beantwortet das Du im Gedicht – anders als in einem typischen journalistischen Interview – keine Fragen. Es äußert nicht einmal die Bekenntnisse, die es auferlegt bekommt. Das Du spricht und handelt nicht, sondern ist nur indirekt in den Äußerungen der Sprechinstanz präsent, wobei diese Sprechinstanz selbst wiederum unsichtbar bleibt.

Das Gedicht als lyrisches Interview greift mit der Kommunikationssituation zwischen zwei Personen also ein nicht-formales Gattungsmerkmal von journalistischen Interviews auf. Zuerst scheint es um eine dialogische Gesprächssituation zu gehen, ab dem dritten Vers ist das Gedicht aber monologisch. Das Gattungsmerkmal wird zwar aufgegriffen, aber nicht umgesetzt, sondern invertiert, das Gedicht wird zum Monolog einer unsichtbaren Sprechinstanz über das Du, und zwar mit dem Sprechakt eines Befehls. Das Ziel eines journalistischen Interviews, dass die interviewte Person auf die Fragen antwortet, die ihr von einer fragenden Person gestellt werden, wird hier verfehlt und es entsteht kein Dialog (zur Sprachlosigkeit bei Kaschnitz vgl. Foot 1982).

Vorgeführt wird die Kommunikationsverweigerung, indem zwei Gattungen gegeneinander ausgespielt werden: Die Gattungsmerkmale des journalistischen Interviews werden in einem Gedicht, einem lyrischen Interview, aufgegriffen und invertiert. Dieses Spiel mit den Gattungen gründet jedoch auf einem allgemein bekannten Gattungswissen – nur wenn Gattungsmerkmale erkannt werden, können sie verändert werden. Für die Strategie des Gedichts, Gattungsmerkmale aufzugreifen und zu invertieren, bildet ein gemeinsames Verständnis von Gattungen die Voraussetzung. Hier wird also doch wieder Kommunikation

relevant: In Bezug auf Gattungen ist Kommunikation eine Voraussetzung für das Gedicht, das seinerseits Kommunikation in Bezug auf IntervIEWSITUATIONEN verneint.

2. Kein Bekenntnis

Die zweite Kommunikationsverweigerung geschieht, indem die Gattung des Bekenntnisses eingeflochten und invertiert wird. Ursprünglich stammt die *confessio* aus dem juristischen Kontext. Im römischen Recht konnte eine Täter*in aufgrund ihres Bekenntnisses oder auch Geständnisses verurteilt werden (vgl. Magaß und Robling 1994, 348). Seit die *confessio* von Märtyrer*innen als Zeugnis des Glaubens verwendet wurde, hat sie eine religiöse Bedeutung, sie ist also nicht mehr das Eingeständnis einer Schuld, sondern eine öffentliche Stellungnahme, ein positives Einstehen für die eigene Überzeugung (vgl. Magaß und Robling 1994, 348–349). Dazu gehören auch die *confessiones*, Bekenntnisschriften mit autobiografischem Charakter, die auf Augustinus zurückgehen und seit dem achtzehnten Jahrhundert nicht nur Religion, sondern auch Individualität bezeugen (vgl. Magaß und Robling 1994, 350–351). In der rhetorischen Tradition soll das Bekenntnis das Wohlwollen des Publikums erregen, es kann also auch als scheinbare Einräumung verwendet werden (vgl. Magaß und Robling 1994, 349). Auch Interviews können einen Bekenntnischarakter haben (vgl. Masschlein et al. 2014, 18; Simons und Vogl 2016, 92).

Das Bekenntnis nimmt im Gedicht *Interview* eine prominente Rolle ein. Der Imperativ »bekenne« ist die einzige finite Verbform, die im Gedicht in einem Hauptsatz steht. Syntaktisch ist das Gedicht ein einziger Satz, es gibt nur einen Hauptsatz (»Dann bekenne ihm«). Davor steht ein Konjunktionsatz mit »[w]enn«, danach folgen viele Konjunktionssätze mit »daß« und davon abhängige Nebensätze. Alle anderen finiten Verben neben dem Imperativ »bekenne« stehen somit in Nebensätzen und der Befehl zum Bekenntnis bildet syntaktisch das Zentrum des Gedichts.

Die drei Komponenten des Bekenntnisses – juristisch, religiös, autobiografisch – lassen sich im Gedicht erkennen. Mit seinem Fokus auf Erlebnissen und Meinungen reiht sich das Gedicht in die Gattung der autobiografischen *confessiones* ein. Bereits Uwe Schweikert (1984, 60) hat die *confessiones* mit Kaschnitz' Texten in Verbindung gebracht, nämlich mit den späten Prosabüchern, die eine autobiografische Grundlage haben. In Interviews wird oft nach persönlichen Ansichten gefragt und interessant werden Interviews dann, wenn die interviewte Person ein Bekenntnis ablegt, etwas Persönliches preisgibt. In den 1960er Jahren wurde die Person stark ins Zentrum von Interviews gerückt und es wurde versucht, eine persönliche Atmosphäre zu schaffen (vgl. Haller 2013, 61). Ein Interview mit Kaschnitz erschien in einem Band mit dem Titel *Protokoll zur Person* (Rudolph 1971), also mit einem expliziten Fokus auf der Person wie zum Beispiel in Günter Gaus' bekannter Interviewserie *Zur Person* im ZDF, die in den 1960er Jahren begann (vgl. Gaus 1987, 9; Schütt 2000, 17, 20). Andere Interviews mit Kaschnitz fanden in ihrer Wohnung

in Frankfurt statt (vgl. Bienek 1962, 34; Klepzig 1961, 20) oder auf ihrem Familiengut in Bollschweil (vgl. Witter 1969, 109). Mit Ben Witter unternahm Kaschnitz einen »Spaziergang« rund »[u]m die Dorfkirche« (Witter 1969, 109) im Nachbarort inklusive informellem Kaffeetrinken im Gasthaus – diese Spaziergänge kultivierte Witter ab den 1960er Jahren, um ein persönlicheres Gespräch zu ermöglichen, als es seiner Meinung nach in einem geschlossenen Raum entstehen würde (vgl. Haller 2013, 61–63). Die Interviews mit Kaschnitz werden oft »Gespräch« genannt (Mechtel 1972, 47; GW 7, 930, 970) oder es sind »Werkstattgespräche«, die aus dem gemeinsamen Austausch entstehen (Bienek 1962; vgl. Hansen 1998, 472–473; Masschelein et al. 2014, 16). Interview und Gespräch sind zwar weitgehend synonym (vgl. Hoffmann und Kaiser 2014, 15), das Gespräch verbirgt aber vielleicht etwas stärker die asymmetrische und befragende Konstellation eines Interviews.

Der juristische Aspekt rückt *Interview* hingegen in die Nähe eines Verhörs. Das journalistische Interview wurzelt zum Teil tatsächlich im kriminalistischen Verhör (vgl. Haller 2013, 92–97; Simons und Vogl 2016, 92), die Deutung eines Interviews als Verhör ist also nicht abwegig. Die interviewte Person wird aus dieser Perspektive im Gedicht angeklagt und gesteht eine Schuld ein. Die Frage oder Fragen des Besuchers sind die Anklage, deren Inhalt aus den Bekenntnissen rekonstruiert werden kann: Angeklagt wird das Du, keine Briefmarken zu sammeln, keine farbigen Aufnahmen zu machen und so weiter. In diesen Versen werden sechs Stereotype eines bürgerlichen Lebens der 1950er und 1960er Jahre aufgezählt, wobei Wohlstand, Konsum, Besitztum und gepflegte Freizeitbeschäftigungen wichtig sind. Fritz Martini hat ausgehend von dieser Aufzählung das Gedicht als Kritik an der »zeitgenössischen Bürgermentalität« (1990, 415, vgl. 414) interpretiert. Die Untersuchung muss aber aufgrund von Martinis Nähe zum Nationalsozialismus kritisch gesehen werden (vgl. Albrecht und Krumeich 2022). Die Verse, so Martini, würden »die trivialen Attribute einer im Niedrigen zufriedenen Idylle« benennen und die »dumpfe Fixierung auf ein enges Bürgerglück« zeigen (1990, 414). Allerdings werden ja diese Attribute alle verneint. Martini deutet die Negationen so, dass der »banale[] Erwartungshorizont des Interviewers und des Publikums, für das er fragt«, »ironisiert« würde (1990, 414). Martini unterstellt dem Besucher, den er mit einem Interviewer gleichsetzt, einen »Erwartungshorizont«, auf den Martini allerdings bloß aufgrund der aufgelisteten Negationen zurück-schließt und ohne Rücksicht darauf, dass eine unsichtbare Sprechinstanz die Verse äußert, dass sie also keine Aussagen des Besuchers sind. Was Martini stark verallgemeinernd als Ironie bezeichnet, verweist meiner Meinung nach auf das grundlegende Konzept des Gedichts, auf die Inversion.

Nach der Aufzählung der negierten Stereotype werden die Verse existenzieller, sie beziehen sich auf das Schreiben, den Sinn des Lebens, Liebe, Kämpfen, Heimat, Tod. Es sind aber immer noch fast alles Negationen. Das Du soll vor allem bekennen, was es nicht macht, nicht besitzt, nicht weiß. Am Schluss wissen wir nahezu nichts über das Du, da es ja erstens selbst nichts bekennt, sondern nur dazu aufgefordert wird, und zweitens die befohlenen Bekenntnisse weitgehend ex negativo erfolgen. Kommunikation wird also wieder verweigert.

Anders als das juristische Bekenntnis entsteht die religiöse *confessio* ungefragt, ohne Anklage, und sie gesteht keine Schuld ein, sondern verkündet die eigene Überzeugung. Das Du soll sagen, was es glaubt, und dazu stehen. Dazu passt, dass die Fragen im Gedicht eine Leerstelle bilden. Der Befehl zum Bekenntnis erfolgt ohne Rücksicht auf die Frage und geht in eine eigene Richtung. Ein solches Bedürfnis, andere Themen anzusprechen, als in Interviews gewöhnlich erfragt werden, zeigt sich in mehreren Texten von Kaschnitz, die sich mit Interviewsituationen befassen. Plakativ gesagt: Um das zu sagen, was man sagen möchte, muss man als Autorin schon selbst ein journalistisches, literarisches oder lyrisches Interview schreiben. Die Beziehung von Fragen und Antworten ist beim religiösen Bekenntnis anders als beim juristischen Bekenntnis. Die Antworten sind bei der religiösen *confessio* unabhängig von den Fragen, es ist nicht relevant, welche Fragen genau gestellt wurden. Wenn die Antworten aber in eine ganz andere Richtung gehen als die Fragen, wird der dialogische Austausch, das Ziel des Interviews, wieder nicht erreicht.

3. Kein Beispiel

Zum dritten Mal wird Kommunikation in den letzten beiden Versen verweigert, wo es um das Beispiel geht. Im zwanzigsten Jahrhundert wird das Beispiel synonym zu *exemplum* verwendet und ist ein einzelner, musterhafter Fall, der einen allgemeineren Sachverhalt veranschaulicht (vgl. Klein, 1431–1432, 1434). In der antiken Rhetorik dient das Beispiel auch als Beweis (vgl. Klein, 1432–1433), Aristoteles sieht es allerdings als schwächeren Beweis (vgl. 2002, 108 [1394a, 9–12]). Deshalb empfiehlt er, das Beispiel am Schluss zu verwenden, wo es überzeugender sei (vgl. Aristoteles 2002, 108 [1394a, 12–16]). In *Interview* ist das der Fall, das Beispiel kommt ganz zum Schluss. Allerdings verhält sich dieses Beispiel der Tradition entgegengesetzt, es ist eben gerade kein guter Beweis und keine gute Veranschaulichung eines Sachverhalts, sondern maximal vage: »Daß du kein Beispiel geben kannst als dieses: / Immer noch offen.«

Zuerst soll das Du bekennen, dass es »kein Beispiel geben« könne. Eine solche Verwendung des Beispiels bezieht sich auf ein Vorbild, das Beispiel ist der musterhafte Fall eines Ideals und fordert zur Nachahmung auf (vgl. Klein 1433–1434). Zuerst erfolgt im Gedicht eine Absage an diese Forderung, das Du kann kein Vorbild sein. Dann wird die Aussage jedoch umgedreht: Mit der Formulierung »kein Beispiel als *dieses*« wird doch noch ein Beispiel gegeben. Dieses Beispiel ist aber ausgerechnet »offen«. Inhaltlich meint die Ellipse vielleicht das Ideal, »[i]mmer noch offen« zu sein, also eine offene Haltung zu haben, sich für Vieles zu interessieren und empfänglich für Veränderungen zu sein. Metasprachlich bezieht sich die Ellipse aber auf das Beispielgeben selbst, das Beispiel ist noch ausstehend, noch »offen«. Gemeinsam ist den beiden Bedeutungen, dass das Beispiel unbestimmt, eben »offen« ist.

Das Gedicht führt damit erneut eine Gattung vor und invertiert sie. Das Beispiel in *Interview* ist weder ein überzeugender Beweis, noch zeigt es einen anschaulichen Fall.

Stattdessen entzieht es sich in die Offenheit und Unbestimmtheit. Die Strategie der Inversion, die für das ganze Gedicht grundlegend ist, findet in den beiden letzten Versen ihre Klimax. Im Beispiel verfängt sie besonders radikal, denn ein Beispiel sollte der Veranschaulichung dienen, aber gerade diese Veranschaulichung wird verweigert.

4. Ein reales Interview

Die Herausgeber*innen von Kaschnitz' Tagebüchern stellen einen direkten Bezug her zwischen dem Gedicht *Interview* und einem bestimmten journalistischen Interview, das Kaschnitz 1961 gegeben hat. Der Zusammenhang ergibt sich über das Tagebuch von 1960/61. Darin steht das Stichwort »*Interview*« isoliert in einem eigenen undatierten Abschnitt (Kaschnitz 2000, Bd. 2, 677). Die Herausgeber*innen haben dieses Stichwort in den Anmerkungen folgendermaßen kommentiert:

Interview – lt. Kalendernotiz am 6. 1. 1961 gab MLK der Illustrierten *Kristall* im Hinblick auf ihren 60. Geburtstag ein Interview; vgl. auch das gleichnamige Gedicht in dem Band *Dein Schweigen – meine Stimme* (1962). (Kaschnitz 2000, Bd. 2, 1188)

Isolierte Stichwörter sind nicht ungewöhnlich für Kaschnitz' Tagebuch, das sie selbst als »Merkbuch« (GW 2, 397) bezeichnet und in dem sie Ideen, Beobachtungen und Lektürenotizen gesammelt hat, um sie später für literarische Texte auszuwerten (vgl. GW 7, 290; Kaschnitz 2000, Bd. 2, 964–965; Vetter 1994, 32–38; Vetter 2002, 36, 40; Gersdorff 1995, 97; Strack 2002, 83–84). Datiert hat Kaschnitz ihre Notizen allgemein sehr selten, daher bleibt oft nur der Vergleich mit anderen Texten und Dokumenten, um die Notizen zeitlich einzuordnen, zum Beispiel mit Kaschnitz' Notizkalendern, die sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach befinden. Die Herausgeber*innen der *Tagebücher* haben das Stichwort »*Interview*« mit einem Eintrag im Notizkalender kontextualisiert. Ob diese Verbindung wirklich besteht, ist nicht sicher. Zusätzlich haben die Herausgeber*innen in ihrer Anmerkung das Gedicht *Interview* eingebbracht. Sie schlagen keine Deutung vor, sondern offerieren nur Material, das allerdings dazu einlädt, die verschiedenen Texte aufeinander zu beziehen.

Der Text mit dem Titel »Kristall bei der Kaschnitz« ist im Januar 1961 in der Illustrierten *Kristall* erschienen (Kleipzig 1961, 20). Es handelt sich eigentlich nicht um ein journalistisches Interview, sondern um ein Porträt, das – anders als ein journalistisches Interview – nicht nur aus direkter Rede besteht (vgl. Haller 2013, 297–299; Reichwein und Pilz 2017, 239; Thiele 2009, 21). Kaschnitz' Aussagen werden in der *Kristall* als Zitate in Anführungszeichen wiedergegeben, dazwischen stehen im Fließtext Beschreibungen und zusammenfassenden Bemerkungen des Journalisten. Schon der Titel zeigt, dass der Besuch

in Kaschnitz' Wohnung wesentlich zum Porträt gehört, dieses fast schon voyeuristische Eindringen in den privaten Raum einer bekannten Person. Folglich wird im Text neben Kaschnitz' Leben auch ihre Wohnung beschrieben, ihr »Familienerbsessel«, auf dem sie »damenhaft« sitze, und ihre »rosa lackierten Fingernägel« (Klepzig 1961, 20, vgl. 22). Allerdings beschränkt sich der Text nicht auf oberflächliche Beschreibungen: In einem Kasten kommentiert Kaschnitz verschiedene Stichwörter, darunter »Politik« und meint dazu, dass sie Zeitungen lese, dass sie informiert sein möchte und dass sie nicht eine Partei, sondern »von Fall zu Fall« wähle (Klepzig 1961, 22).

Eine inhaltliche Verbindung zwischen dem Gedicht *Interview* und dem *Kristall*-Porträt gibt es nur in der Frage nach dem Schreiben. »Warum schreibt sie überhaupt?«, fragt die Illustrierte in der dritten Person Singular, da der Text ja eben formal kein Interview ist. Die Frage nach dem Grund des Schreibens ist typisch für diese Zeit (vgl. Hoffmann 2018, 86). Kaschnitz antwortet darauf: »Ich würde doch sagen: Weil ich muß. Denn ich arbeite ungern und versuche immer wieder, mich davor zu drücken. Und trotzdem kann ich's nicht lassen und bin eigentlich nur glücklich, wenn ich arbeite, und wenn's nur ein kleines Gedicht ist« (Klepzig 1961, 21). Dieselbe Mischung aus Widerwillen und fast zwanghafter Wiederholung entsteht in *Interview*. Von Glück wird im Gedicht nicht gesprochen, das Schreiben sei für das Du eben gerade »kein Vergnügen«. Auch in der *Kristall* behauptet Kaschnitz zuerst, sie »arbeite ungern«, dann wendet sie aber ihre Antwort und sagt, sie sei »eigentlich nur glücklich«, wenn sie arbeite. In *Interview* gibt es eine ähnliche Wendung, wenn die Verse über das Schreiben als ironische Untertreibung gelesen werden: Das Gedicht thematisiert das Schreiben und stellt es als mühsame Tätigkeit dar. Entweder ist das eine zutreffende Feststellung und für das Du ist das Schreiben tatsächlich kein Vergnügen. Oder aber die Verse untergraben performativ den Gehalt ihrer Aussage, weil sich das Gedicht damit auf die eigene Konstruktion bezieht. Das Schreiben wird im Gedicht zwar explizit abgewertet, aber diese Aussage wird durch die Präsenz des Geschriebenen zugleich zurückgenommen. So schlimm kann das Schreiben ja nicht sein, wenn eine solche Aussage ausgerechnet in einem veröffentlichten Gedicht steht. Die Verse werden in ihr Gegenteil verdreht, sind also ironisch, und damit kommt erneut die Inversion vor, hier tatsächlich in der Form der Ironie (vgl. Masschelein et al. 2014, 38; Pabst 2016, 44).

5. Was niemand fragt

Kaschnitz hat nicht nur ein lyrisches Interview geschrieben, sondern sich auch in anderen literarischen Texten mit Interviewsituationen befasst. Dazu gehört ein kurzer Text, der 1982 im Rahmen der *Gesammelten Werke* aus dem Nachlass veröffentlicht wurde (vgl. GW 3, 821–822). Er stammt aus Konvoluten, die zusätzliches Material für *Orte* (1973) enthalten (vgl. GW 3, 854).

ICH werde geschont, wahrscheinlich, weil ich alt bin, sogar, wie es zu meinem Ärger gelegentlich heißt, eine grand old lady der Literatur. In den Interviews stellt man mir keine Fragen, die meine politischen Ansichten betreffen, mein Engagement, meine Progressivität. Niemand will wissen, ob ich es mit den Roten Zellen halte oder mit dem Papst, der den Zölibat gegen die Stimmen so vieler Bischöfe verteidigt. Die Frage, ob ich ein auf der Flucht befindliches Mitglied der Baader-Meinhof-Gruppe in meiner Wohnung versteckt hätte, ist mir nie gestellt worden. Statt dessen soll ich von Rom erzählen, oder davon, wie es kommt, daß ich, aus der Tradition hervorgegangen und sie niemals verleugnend, die heute jungen Menschen noch immer erreiche. Es versteht sich, daß solche Interviews langweilig ausfallen und daß ich nachgerade selbst den Wunsch habe, Farbe zu bekennen. Denn ich habe doch allerhand zu sagen, und zwar gerade vom Standpunkt einer siebzigjährigen Bürgerin aus. (GW 3, 821–822)

Im *Orte*-Text wird beschrieben, welche Fragen in Interviews gestellt werden und welche eben nicht: Das Ich soll von den eigenen Erfahrungen erzählen, die politische Meinung wird hingegen ausgeklammert. Das Ich listet auf, was es gefragt werden könnte, aber nicht gefragt wird, weil es ›niemand wissen will: ›Rote[] Zellen‹, ›Zölibat‹, ›Baader-Meinhof-Gruppe‹. Das sind alles politische Themen, die in der Zeit um 1970 polarisiert haben und damit den Entstehungszeitraum des *Orte*-Texts eingrenzen (vgl. Aust 2010, 24–41; Pflieger 2004, 21; Voges 2015, 126). Das Gedicht *Interview* hingegen ist wohl etwa zehn Jahre vorher entstanden, da es ja 1962 publiziert wurde. Die beiden Entstehungszeiträume fallen nicht zufällig ungefähr auf die Jahre 1961 und 1971, denn beide Jahre treffen runde Geburtstage von Kaschnitz, anlässlich derer sie oft interviewt wurde. Solche realen Interviewsituationen könnten Kaschnitz' Auseinandersetzung mit journalistischen Interviews angeregt haben (vgl. auch GW 2, 413–414).

Weitere autobiografische Bezüge sind die eigene Bezeichnung des Ichs: Die Sprechinstanz markiert sich als Autorin oder ist im Literaturbetrieb tätig und nennt sich eine ›siebzigjährige[] Bürgerin‹ – Kaschnitz wurde 1971 siebzig Jahre alt. Die Hinweise auf die historische Zeit um 1970, das genannte Alter des Ichs und das Alter der Autorin Kaschnitz passen also zusammen. Die Fragen, die die Sprechinstanz des *Orte*-Texts immer wieder beantworten soll, wurden auch Kaschnitz in journalistischen Interviews häufig gestellt (vgl. Bienek 1962, 34–35; Rudolph 1971, 87–88, 91–92). Und schließlich spricht die Herkunft des *Orte*-Texts für die autobiografische Nähe, *Orte* ist Kaschnitz letztes autobiografisches Prosabuch (vgl. Vetter 2002, 43; Schweikert 1984, 71).

Die autobiografische Sprechinstanz ärgert sich darüber, eine ›grand old lady der Literatur‹ genannt und ›geschont‹ zu werden, so dass ihr nur die immer gleichen unpolitischen Fragen gestellt würden. Die Ausrichtung der Fragen hat einen Genderaspekt, als Frau werden der Sprechinstanz – und auch Kaschnitz in journalistischen Interviews – kaum

politische Fragen gestellt. Kein Wunder, dass dann »langweilig[e]« Interviews entstehen, resümiert das Ich. Stattdessen äußert die Sprechinstanz den »Wunsch [...], Farbe zu bekennen«, denn sie habe doch einiges zu sagen. Darauf folgt im Text eine Liste von Beispielen: Die Sprechinstanz lehnt Gewalt ab, wählt nicht eine Partei, sondern »kasuistisch«. Diese Stelle entspricht dem *Kristall*-Porträt fast wortwörtlich (»kasuistisch« und »von Fall zu Fall«), allerdings mit dem wesentlichen Unterschied, dass das Ich im *Orte*-Text diese Meinung endlich einmal öffentlich äußern möchte, während die Autorin Kaschnitz sie bereits 1961 in einer Illustrierten formuliert hat. Weiter fühlt Kaschnitz sich einem »progressive[n] Christentum« verbunden und betont das »Prinzip der Achtung vor dem Nebenmenschen« (GW 3, 822). Dass Religion ein wichtiges Thema ist, zeigt sich gleich noch an einem anderen literarischen Text.

Das Ich äußert im *Orte*-Text seine Meinungen und Werte, die sonst, so der Text, nicht Teil von journalistischen Interviews sind. Interviewfragen würden stets dieselben oberflächlichen und unverfänglichen Themen behandeln und politische Aktualitäten oder bri-sante Fragen ausklammern. Dabei möchte die interviewte Person gerne über diese Themen sprechen, ihre Meinung dazu äußern, sie hätte Wesentlicheres zu sagen. Darin ähnelt der *Orte*-Text dem Gedicht *Interview*, das ebenfalls einen eigenen thematischen Schwerpunkt legt. Die Ähnlichkeit der beiden Texte betrifft die Gattungen, die zusätzlich eingebracht werden, und geht damit bis in die Wortwahl: Das Bekenntnis kommt sowohl im Gedicht als auch im *Orte*-Text vor (der »Wunsch [...], Farbe zu bekennen«) und auch das Beispiel, es leitet die Aufzählung ein, was die Sprechinstanz als »Bürgerin« alles zu sagen hätte: »Zum Beispiel, daß [...]« (GW 3, 822).

In den zehn Jahren, die zwischen der Entstehung der beiden Texte liegen, hat Kaschnitz als empirische Autorin ihre persönliche Meinung sehr wahrscheinlich teilweise geändert, neue Themen sind dazugekommen, manche weniger wichtig geworden. Unverändert scheint aber das Bedürfnis, eine Interviewsituation zu reflektieren und zu betonen, wie »langweilig« journalistische Interviews sind, wenn immer nur dieselben Fragen gestellt werden. Kaschnitz macht sich als Autorin das Medium des Texts zunutze und schreibt literarische und lyrische Interviews. Darin greift sie Merkmale journalistischer Interviews auf, positioniert sich dazu und legt andere Schwerpunkte.

6. Fragen an sich selbst

Ein anderes literarisches Interview von Kaschnitz verhandelt ganz besonders das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität, denn es befindet sich in der Nähe eines journalistischen Interviews. Es ist ein Interview mit sich selbst, das Kaschnitz in den 1960er Jahren verfasst hat. Es wurde am 11. November 1965 unter dem Titel *Von der Schwierigkeit, unerbittlich zu sein* in der Zeitungsbeilage *Welt der Literatur* abgedruckt (vgl. GW 7, 778–781, 1017). Das Selbstinterview ist Teil einer Reihe, in der zwischen 1965 und 1967 regelmäßig Autor*innen

Selbstinterviews für die Zeitungsbeilage verfassten (vgl. GW 7, 1017; Paulus 2018, 132–139). Jörg Paulus hat diese Reihe von Selbstinterviews untersucht und auf die Hybridität von Faktualität und Fiktionalität hingewiesen (vgl. 2018, 120, 138). Das Selbstinterview inszeniert einen Frage-Antwort-Dialog, bei dem aber die fragende und die interviewte Person zusammenfallen. Die Autor*in des Selbstinterviews denkt sich nicht nur die Antworten, sondern auch die Fragen aus. Dadurch wird die Interviewsituation fiktionalisiert, weil sie nicht mehr als reales Gespräch zwischen zwei Personen stattgefunden hat, das Interview wird zum Selbstgespräch. Selbstgespräche haben eine längere Tradition: als Selbstinterview (vgl. Masschlein et al. 2014, 39; Wenzel und Seeliger 2008), in Gedichten wie etwa Mascha Kalékos *Interview mit mir selbst* (vgl. Kaléko 2012, 11, 175; dazu Görbert 2018; zu Selbstporträts in der Gegenwartsliteratur Springer 2021) oder als innerer Monolog (vgl. z. B. Butzer 2008).

Auch das Gedicht *Interview* lässt sich als Selbstgespräch deuten, wenn die beiden Instanzen – das angesprochene Du und die unsichtbare Sprechinstanz – in derselben Person vorhanden sind. Darauf hat bereits Martini hingewiesen (vgl. 1990, 411–412). Als Selbstgespräch behandelt das Gedicht *Interview* eine imaginäre Interviewsituation: Die Sprechinstanz stellt sich vor, ›wenn der Besucher kommt, dann‹ werde ich so und so antworten. Der ›wenn‹-›dann‹-Satz präsentiert das Gedicht als Vorbereitung auf kommende Interviewsituationen. Diese Imagination ist geprägt von bereits erlebten Interviews, die Sprechinstanz reagiert darauf und gibt ihre Vorstellung schließlich als Befehl an das Du weiter, das in der Interviewsituation sprechen wird.

In ihrem Selbstinterview von 1965 stellt Kaschnitz vor allem Fragen, die das Schreiben betreffen. Zu Beginn und am Schluss gibt es einige persönlichere Fragen, das Selbstinterview beginnt mit einer Frage nach dem Alter: »Wie ich höre, Frau Kaschnitz, werden Sie demnächst 65 Jahre alt« (GW 7, 778). Obwohl das Selbstinterview für Kaschnitz ziemlich genau zwischen zwei runde Geburtstage fiel, befasst sie sich im Text dann doch wieder mit ihrem Geburtstag und nimmt damit ein typisches Thema auf. In den anderen Fragen inszeniert sich Kaschnitz als Autorin, die Fragen beziehen sich auf ihre Texte, deren Motive und Rezeption. Dieser Fokus ähnelt den journalistischen Interviews, in denen Kaschnitz zwar oft nach ihrer Beziehung zu Rom, Frankfurt und zu ihrem Ehemann gefragt wurde (vgl. GW 7, 970; Bienek 1962, 34–35; Rudolph 1971, 87–88; Witter 1969, 113), aber immer als Autorin vorgestellt und interviewt wurde (vgl. GW 7, 930; Bienek 1962, 33, 36–46; Mechtel 1972, 47; Rudolph 1971, 85; Witter 1969, 110). Auch in der Illustrierten *Kristall*, wo ja unter anderem Kaschnitz' Wohnung beschrieben wird und Kaschnitz' Leben wichtiger Teil des Gesprächs war, wird Kaschnitz eindeutig als Autorin gesehen. Sie wird als »eine der bedeutendsten lebenden Dichterinnen deutscher Sprache« eingeführt und das Porträt dreht sich um ihr Schreiben (Klemp 1961, 20). Der Fokus auf die Literatur unterscheidet das Selbstinterview vom Gedicht *Interview*, wo das Schreiben nur in zwei Versen thematisiert wird und der Rest des Gedichts sich eher mit persönlichen Themen befasst, sowie vom *Orte*-Text, in dem zwar eine Autorin ihre Ansichten, aber eben vor allem die politischen Ansichten einer »Bürgerin« äußern möchte.

Im Vergleich mit journalistischen Interviews sind die Fragen im Selbstinterview direkter und provokanter gestellt. Sie greifen kritische Aspekte auf, die Kaschnitz wohl selbst in ihren Texten sieht. Zum Beispiel geht Kaschnitz als ihre eigene Interviewerin darauf ein, dass sie als Autorin viele verschiedene literarische Formen verwendet und unter anderem Gedichte, Erzählungen und Hörspiele schreibt, und fragt kritisch: »Finden Sie nicht, dass Sie sich auf zu vielen Gebieten versuchen? Wäre es nicht besser gewesen, Sie hätten sich auf eines, etwa auf die Lyrik, beschränkt?« (GW 7, 778). Kaschnitz als Autorin antwortet darauf selbstbewusst, das sei ihr nicht möglich gewesen, weil sie sich eben in verschiedenen Formen ausdrücken möchte (vgl. GW 7, 778). Ein solches Widersprechen ist nicht außergewöhnlich. Auch in journalistischen Interviews widersprach Kaschnitz manchmal dezidiert den Fragen (vgl. z. B. Bieneck 1962, 37, 39). Die Antworten, die Kaschnitz in ihrem Selbstinterview schreibt, sind aber alle besonders entschlossen. Das steht im Gegensatz zum Gedicht *Interview*, dessen befohlene Bekenntnisse sich nicht auf Stärke, sondern auf persönliche Unzulänglichkeiten und Unsicherheit beziehen: »Daß du geliebt hast, aber unzureichend, / Daß du gekämpft hast, aber mit zaghaften Armen. [...] Daß du dich nach dem Tode sehnst und ihn fürchtest.«

In ihrem Selbstinterview kann Kaschnitz sich endlich die Fragen stellen, die sonst in journalistischen Interviews ausgeklammert werden. Aber obwohl sie später im *Orte*-Text das Bedürfnis nach politischen Fragen äußert, stellt sie sich im Selbstinterview keine Fragen nach aktuellen und brisanten politischen Themen. Dafür bringt sie am Schluss des Selbstinterviews den eigenen Glauben ein, was ja im *Orte*-Text ebenfalls ein Bedürfnis ist.

In diesem Zusammenhang noch eine Frage, Frau Kaschnitz. Vielleicht ahnen Sie schon...

Ich ahne.

Sie sind eine...

Ja.

Obwohl Sie sich bei der letzten Wahl für die SPD erklärt haben?

Ja.

Obwohl Sie nicht in die Kirche gehen...

Ja. Ich bin eine un-entschiedene Christin. (GW 7, 781)

Obwohl die Interviewerin eine »Frage« ankündigt, wird keine Frage ausgesprochen, stattdessen endet auf der Seite der fragenden Person fast jede Aussage mit Auslassungspunkten, entweder weil sie von der interviewten Person unterbrochen wird oder weil sie ihren Satz abbricht und die heikle Frage nicht aussprechen möchte. Die religiöse Haltung wird somit als heikles Thema dargestellt. Die interviewte Person hingegen antwortet wie schon bei den anderen Fragen klar und entschlossen. Es entsteht ein verschwörerisches Verständnis zwischen fragender und antwortender Person über die unausgesprochene Frage. Am Schluss spricht die interviewte Person das anscheinend heikle Thema aus, so dass »Christin« das letzte Wort des Selbstinterviews ist.

Die Religion gehört neben der politischen Meinung offenbar zu den Themen, die Kaschnitz in journalistischen Interviews teilweise vermisste. Es ist nicht so, dass Kaschnitz in realen Interviews nie nach dem Christentum gefragt worden wäre (vgl. Rudolph 1971, 91). Trotzdem ist das Bekenntnis und insbesondere ein Glaubensbekenntnis ein Bedürfnis, das sich in allen drei Interview-Texten zeigt: Das Gedicht *Interview* baut auf dem Befehl zu einem Bekenntnis auf, im *Orte*-Text befasst sich die Sprechinstanz am Ende des Texts ausführlich mit der eigenen religiösen Haltung und das Selbstinterview endet in einer verschwörerischen Übereinstimmung mit einem dreimaligen »Ja.« und einem ausdrücklichen Bekenntnis zum Christentum.

Indem Kaschnitz in ihrem Selbstinterview Kritik an ihren Texten direkt anspricht und ein Glaubensbekenntnis einbringt, legt sie andere Schwerpunkte als in journalistischen Interviews. Sie bezieht sich aber auch auf Fragen, die ihr in journalistischen Interviews gestellt wurden. Beispielsweise wurde Kaschnitz in Interviews oft auf ihre vielfältigen literarischen Formen angesprochen, wobei die bereits zitierte Frage im Selbstinterview deutlich provokanter gestellt ist. Kaschnitz fragt sich selbst außerdem, ob es sie nicht wundere, dass ihre Texte auch junge Menschen ansprechen würden (vgl. GW 7, 780–781), was ebenfalls in einem journalistischen Interview im Eingangstext erwähnt wurde (vgl. Bienek 1962, 33). Ausgerechnet dieses Thema nennt Kaschnitz allerdings später im *Orte*-Text, wenn sie typische und »langweilig[e]« Interviewfragen auflistet (vgl. GW 3, 821).

Der Kommentar zu Interviewsituationen im *Orte*-Text, den Kaschnitz in den 1970er Jahren notiert und schließlich nicht publiziert hat, bezieht sich somit nicht nur auf journalistische Interviews, sondern auch auf ihr eigenes literarisches Selbstinterview. Es ist ein Diskurs auszumachen aus journalistischen und literarischen Interviews, in dem die literarischen Interviews – das Gedicht *Interview*, das Selbstinterview, der *Orte*-Text – die journalistischen Interviews spiegeln, einige Aspekte aufnehmen, sich von anderen Aspekten abgrenzen und die Gattung sowie die soziale Praxis des Interviews hinterfragen.

7. Kommunikationsverweigerung und Inversion

In *Interview* setzt sich Kaschnitz mit journalistischen Interviews auseinander. Sie greift typische Aspekte von Interviewsituationen auf, kommentiert und hinterfragt sie. Bezüge zu journalistischen Interviews lassen sich erkennen, das Gedicht imitiert journalistische Interviews aber nicht nur, sondern verbindet die an sich schon hybride Gattung mit weiteren Gattungen. Dabei werden die Gattungsmerkmale systematisch invertiert und die Gattungen, insbesondere diejenige des journalistischen Interviews, hinterfragt.

Das Gedicht als lyrisches Interview macht deutlich, was in journalistischen Interviews meistens unausgesprochen mitschwingt: Die Erwartung, dass die interviewte Person ein persönliches Bekenntnis ablegen soll, wird in *Interview* explizit gemacht. Das Gedicht entzieht sich dieser Erwartung, indem nur Bekenntnisse ex negativo aufgelistet werden, die

das Du nicht einmal ablegt, sondern zu denen es nur aufgefordert wird. Im Vergleich mit anderen literarischen Interviews von Kaschnitz wird das Bedürfnis deutlich, andere Themen anzusprechen, als für gewöhnlich in journalistischen Interviews vorkommen. Auch dazu ist das Bekenntnis zentral. Es dient im Gedicht dazu, eigene Themen einzubringen, und ist in den anderen Texten als Glaubensbekenntnis vorhanden. Kaschnitz' literarische und lyrische Interviews sind aber keine eindeutige Kritik an journalistischen Interviews, sondern bilden gemeinsam mit ihnen einen Diskurs, der vielfältig aufgegriffen und parodiert wird.

Eine grundlegende Strategie in *Interview* ist die Inversion. Mit den Leerstellen, den negierten Bekenntnissen, einer unsichtbaren Sprechinstanz, einem Befehl anstelle eines Dialogs und einem Beispiel, das keines ist, das dann doch eines ist, aber ein unbestimmtes, werden Gattungsaspekte journalistischer Interviews vorgeführt und hinterfragt. Dabei wird immer wieder Kommunikation verweigert: Es findet kein Gespräch mit dem Besucher statt, stattdessen ist das Gedicht monologisch oder ein Selbstgespräch; die Bekenntnisse funktionieren nur über Negationen; und ausgerechnet das Beispiel, das der Anschaulichkeit dienen soll, bleibt »offen«. Das Ziel eines journalistischen Interviews, dass die interviewte Person auf die gestellten Fragen antwortet und dadurch das Publikum mehr über die interviewte Person erfährt, scheitert in Kaschnitz' lyrischem Interview. Aber obwohl die Kommunikation nicht gelingt und inhaltlich kein gemeinsames Verständnis entsteht, ist Verständnis in Bezug auf Gattungswissen doch gerade Voraussetzung für *Interview* und sein Spiel mit den Gattungen.

Literatur

- Albrecht, Andrea, und Jens Krumeich. *Fritz Martini und die deutsche Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Heidelberg: Synchron, 2022.
- Aristoteles. *Rhetorik*. Übersetzt und erläutert von Christof Rapp (Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 4.1). Berlin: Akademie Verlag, 2002.
- Aust, Stefan. *Der Baader-Meinhof-Komplex*. München: Wilhelm Goldmann, 2010.
- Berg, Gunhild. »Literarische Gattungen als Wissenstexturen. Zur Einleitung und Konzeption des Bandes«. *Wissenstexturen. Organisationsformen von Wissen*. Hg. Gunhild Berg. Frankfurt a. M.: Lang, 2014. 1–19.
- Bieneck, Horst. *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: Hanser, 1962.
- Birnstiel, Klaus. »Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung«. *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink, 2014. 63–80.
- Borkowski, Jan, und Simone Winko. »Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff lyrisches Ich und zu seinen Ersetzungsvorschlägen«. *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin und New York: De Gruyter, 2011. 43–77.
- Butzer, Günter. *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*. München: Fink, 2008.
- Foot, Robert. *The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*. Bonn: Bouvier, 1982.
- Fricker, Christophe. »Grenzen und Möglichkeiten des Autoreninterviews. Eine literaturphänomenologische Analyse der Begegnungen zwischen Ernst Jünger und André Müller«. *Weimarer Beiträge* 65.3 (2019): 429–448.
- Friedrichs, Jürgen, und Ulrich Schwinges. *Das journalistische Interview*. [2001]. 4. Aufl. Wiesbaden: Springer, 2016.
- Gaus, Günter. *Zur Person. Von Adenauer bis Wehner. Portraits in Frage und Antwort*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1987.

- Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M. und New York: Campus, 1989.
- Gersdorff, Dagmar von. *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*. [1992]. 2. Aufl. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel, 1995.
- Görbert, Johannes. »Selbsterzählungen in Gedichtform. Einige Prolegomena zu Theorie und Praxis autobiographischer Lyrik – mit zwei Beispielenanalysen«. *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Hg. Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger, Christoph Jürgensen, Klaus Schenk und Martina Wagner-Egelhaaf. Kiel: Ludwig, 2018. 37–57.
- Gymnich, Marion, und Birgit Neumann. »Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts. Der Kompaktbegriff Gattung«. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Hg. Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2007. 31–52.
- Haas, Wolf. *Das Wetter vor 15 Jahren. Roman*. 7. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2007.
- Haller, Michael. *Das Interview*. [1991]. 5. Aufl. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft, 2013.
- Hansen, Volkmar. »Das literarische Interview«. *In Spuren gehen...« Festschrift für Helmut Koopmann*. Hg. Andrea Bartl, Jürgen Eder, Harry Fröhlich, Klaus Dieter Post und Ursula Regener. Tübingen: Niemeyer, 1998. 461–473.
- Hoffmann, Torsten. »Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W. G. Sebald«. *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Hg. Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg: Winter, 2011. 313–430.
- Hoffmann, Torsten. »Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit«. *Literatur für Leser* 38.2 (2015): 99–111.
- Hoffmann, Torsten. »Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten André Müllers und Moritz von Uslars«. *The Germanic Review* 91.1 (2016): 61–77.
- Hoffmann, Torsten. »geredewärts«. *Mündlichkeitsefekte in Interviewromanen von Kathrin Röggla, Wolf Haas und John von Düffel. Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Hg. David-Christopher Assmann und Nicola Menzel. Paderborn: Fink, 2018. 77–93.
- Hoffmann, Torsten, und Gerhard Kaiser. »Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand«. *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink, 2014. 9–25.
- Hoffmann, Torsten, und Stefan Pabst. »Einleitung: Literarische Interviews«. *The Germanic Review* 91.1 (2016): 1–6.
- Kaléko, Mascha. *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 1: Werke*. Hg. Jutta Rosenkranz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2012.
- Kaschnitz, Marie Luise. *Gesammelte Werke*. Hg. Christian Bütrich und Norbert Müller. Frankfurt a. M.: Insel, 1981–1989.
- Kaschnitz, Marie Luise. *Tagebücher*. Hg. Christian Bütrich, Marianne Bütrich und Iris Schnebel-Kaschnitz. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel, 2000.
- Klein, Josef. »Beispiel«. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer, 1992. Bd. 1. 1430–1345.
- Kleipzig, Gerd. »Kristall bei der Kaschnitz«. *Kristall* 1.2 (1961): 20–22.
- Kluge, Friedrich. »Interview«. *Etymologisches Wörterbuch*. Berlin und Boston: De Gruyter. <https://www.degruyter.com/database/KLUGE/entry/kluge.4959/html>. (23. Juni 2023).
- Krauthausen, Karin. »Gespräche mit Untoten. Das konkunktivische Interview in Kathrin Röggla Roman wir schlafen nicht«. *Kultur & Gespenster* 2 (2006): 118–135.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- Magaß, Walter, und Franz-Hubert Robling. »Confessio«. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Hg. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer, 1994. 348–350.
- Magaß, Walter, und Franz-Hubert Robling. »Confessio-nes«. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Hg. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer, 1994. 350–352.
- Martini, Fritz. »Auf der Suche nach sich selbst. Zu Marie Luise Kaschnitz' Gedicht Interview«. *Vom Sturm und Drang zur Gegenwart. Autorenporträts und Interpretationen. Ausgewählte Aufsätze*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1990. 411–417.
- Masschelein, Anneleen, Christophe Meurée, David Martens und Stéphanie Vanasten. »The Literary Interview. Toward a Poetics of a Hybrid Genre«. *Poetics Today* 35.1–2 (2014): 1–49.
- Mechtel, Angelika. *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente*. München: Piper, 1972.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Pabst, Stefan. »Interview-Literatur: Tom Kummers Fake-Interviews und die Folgen«. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 91.1 (2016): 41–60.
- Paulus, Jörg. »...tel un boomerang. Autofiktionale Spielzüge bei Witold Gombrowicz und in Selbstinter-

- views der 1960er Jahre«. *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hg. Toni Tholen, Patricia Cläre Wibrow und Arno Gimber. Hildesheim u. a.: Olms, 2018. 119–142.
- Petzold, Jochen. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg: Königs-hausen & Neumann, 2012.
- Pfleger, Klaus. *Die Rote Armee Fraktion RAF. 14.5.1970 bis 20.4.1998*. Baden-Baden: Nomos, 2004.
- Reichwein, Marc, und Michael Pilz. »Das Interview. Quantitative und qualitative Aspekte einer feuille-tonistischen Form«. *Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*. Hg. Hildegard Kernmayer und Simone Jung. Bielefeld: transcript, 2017. 237–259.
- Röggla, Kathrin. *wir schlafen nicht. Roman*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004.
- Roßbach, Nikola. »Mein Immernochda«. Ich-Formen in der Lyrik von Marie Luise Kaschnitz. *Marie Luise Kaschnitz. Eine sensible Zeitgenossin*. Hg. Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, 2002. 47–71.
- Rudolph, Ekkehart. *Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk*. München: List, 1971.
- Schaffrick, Matthias. »Das Interview als Roman. Das Wetter vor 15 Jahren von Wolf Haas«. *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. Tors-ten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink, 2014. 417–430.
- Schumacher, Eckhard. »Ich wählte ein großes Mikro-phon...«. *Interview und Protokoll als literarische Ver-fahren. Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Hg. Da-vid-Christopher Assmann und Nicola Menzel. Paderborn: Fink, 2018. 95–109.
- Schütt, Hans-Dieter. »Günter Gaus und die perfekte Bei-läufigkeit von Scheune, Baum und Hügel«. *Günter Gaus. Was bleibt, sind Fragen*. Hg. Hans-Dieter Schütt. Berlin: Das Neue Berlin, 2000. 8–52.
- Schweikert, Uwe. »Das eingekreiste Ich. Zur Schrift der Erinnerung bei Marie Luise Kaschnitz«. *Marie Luise Kaschnitz*. Hg. Uwe Schweikert. Frankfurt a. M.: Suhr-kamp, 1984. 58–77.
- Simons, Oliver, und Joseph Vogl. »Interview als Form«. *The Germanic Review* 91.1 (2016): 87–96.
- Springer, Mirjam. »Überkrustungen. Das Selbstporträt in der deutschen Gegenwartsliteratur. Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute«. Hg. Peter Geist, Friederike Reents und Henrie-ke Stahl. Berlin: Metzler, 2021. 253–267.
- Strack, Friedrich. »Unerbittlichkeit als poetisches Pos-tulat. Zum lyrischen Werk von Marie Luise Kaschnitz«. *weiter schreiben. wieder schreiben. Deutschspra-chige Literatur der fünfziger Jahre*. Hg. Adrian Hum-mel und Sigrid Nieberle. München: Iudicum, 2004. 278–287.
- Thiele, Christian. *Interviews führen*. Konstanz: UVK Ver-lagsgesellschaft 2009.
- Uslar, Moritz von. »Eintausend zeitlose Thesen zur Kunst des Interviewführens. Remix (München, Februar 2014)«. *The Germanic Review* 91.1 (2016): 78–86.
- Vetter, Helga. »Über das Verhältnis der Originaltagebü-cher zur literarischen Tagebuchprosa bei Marie Luise Kaschnitz«. *Marie Luise Kaschnitz. Eine sensible Zeit-genossin*. Hg. Jan Badewien und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, 2002. 36–46.
- Vetter, Helga. *Ichsuche. Die Tagebuchprosa von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissen-schaft und Forschung, 1994.
- Voges, Stefan. *Konzil, Dialog und Demokratie. Der Weg zur Würzburger Synode 1965–1971*. Paderborn: Schö-hningh, 2015.
- Wegmann, Thomas. »Es stimmt ja immer zugleich alles und nichts: Zur Theorie des Autors und zum Tod als Gegenstand in Interviews: Müller, Bernhard, Derrida«. *The Germanic Review* 91.1 (2016): 7–24.
- Wenzel, Tobias, und Carolin Seeliger. *Was ich mich schon immer fragen wollte. 77 Schriftsteller im Selbstge-spräch*. Bern: Benteli, 2008.
- Witter, Ben. *Spaziergänge mit Prominenten*. Zürich: Dio-genes, 1969.

Autorin

Sofie Aeschlimann, M. A.

Universität Bern, Institut für Germanistik, sofie.aeschlimann@unibe.ch

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.

Claudia Benthien

Odes to Miami

Sociopoetic Practices in the Urban and Digital Space

Abstract

This paper investigates ›Zip Odes‹, a format developed for the *O, Miami* poetry festival, as an example of sociopoetic practices between the urban and digital space. Zip Odes are short poems written by residents that transform their zip code »into an occasion for place-based, lyrical celebration« (festival website). The Zip Ode's composition principle is based on the number in the author's zip code, and it is unlike traditional verse as words rather than syllables are counted. Each year, dozens of poems are displayed in the streets and performed in front of audiences. Further performances take place on the festival's Instagram page, where written odes are animated in serial form or presented as video clips recited by the poets.

After introducing the context of the *O, Miami* poetry festival, the paper will take a sociocultural perspective to discuss the Zip Ode as a popular adaptation of a classical lyrical genre. In the literary tradition, odes are song-like poems expressing strong feelings, particularly admiration, and addressed to sublime nature or an abstract entity. Here, they are directed at a place, a neighborhood, or a city. By performing a textual examination of exemplary Zip Odes, this paper will analyze the form and themes of the genre before discussing its various presentation formats. The paper sets the festival concept and, in particular, this innovative poetry format in relation to the notion of ›lyric address‹ and considers it as a practice of place-making.

1. Introduction: The Context of the *O, Miami* Poetry Festival

The ›Zip Ode‹ is a poetry format developed for Florida's *O, Miami* poetry festival. Since 2011, this multi-site festival has been held in public places every year from April 1 to 30 – US national poetry month – and covers the breadth of Miami-Dade County. In a book coauthored with sociologist Norbert Gestring, I examine *O, Miami* in detail as a poetry event held in

the urban space (Benthien and Gestring 2023¹). In contrast, here I will focus on one specific format and its concrete poetic, social, and media practices. Like visual art displayed in the public space, poetry can also be an active tool for »place-making« (cf. Benthien and Gestring 2023, 28–32) – a term used in urban research to describe how various formal and informal actors such as urban planners, investors, but also grassroots initiatives and residents produce space (cf. Lossau 2015). It is especially useful for denoting social practices of appropriation and marking, and uses that are connected to the social micro space of specific everyday places. With regard to the poetry festival *O, Miami*, sociopoetic practices include different forms of presenting and commenting on poems as well as the aspect of community building through poetry that addresses one's own region or neighborhood. In his theory on the »production of space«, Henri Lefebvre distinguishes between three dimensions: »spatial practice«, »representations of space«, and »representational spaces« (Lefebvre 1991, 33). With »spatial practice«, Lefebvre refers both to the material side of space – that is, its structural and physical form – and to its everyday use and perception by inhabitants (cf. Lefebvre 1991, 38). Public poetry can be understood as part of a production process in the Lefebvrian sense: when it is presented, it changes urban spatial practice to varying degrees, and lived space presents itself in new ways, making other uses or attributions of meaning possible (cf. Benthien and Gestring 2023, 17–19).

The city of Miami has 442,000 residents, the county 2.7 million, and the metropolitan area, located on the south of the US east coast, 6.1 million. Miami is a »minority-majority city« – according to census data, 72 percent of its inhabitants are Hispanic, 16 percent Black, and just 12 percent White.² People of Cuban origin make up the largest group, with a population share of 34 percent (cf. Portes and Armony 2018, 30). Miami-Dade has »one of the most diverse and populous Spanish-speaking populations in the United States« (Shumow and Pinto 2014, 59). The majority (approx. 55%) of Miami-Dade's current residents are foreign-born, with the overwhelming majority (more than 90%) of Latin American origin; most of Miami-Dade's population identifies as Hispanic or Latino (cf. Lynch 2023, 113). While Spanish is spoken in the majority of households across all socioeconomic strata, English is also widely spoken, in particular by »Miami-born second- and third-generation bilinguals« (Lynch 2023, 113). Among the characteristics that constitute Miami's »radical uniqueness« (Portes and Armony 2018, 1) is its close connection to Latin America. The Miami metropolitan area is, on the one hand, an economic hub for financial flows between the US and Latin America and, on the other hand, a destination for refugees and immigrants from Latin American countries such as Cuba, Nicaragua, Venezuela, and Haiti. Due to its economic function, Miami has become a global city (see Aranda, Hughes and

1 The general remarks on the festival and on the Miami metropolitan area in this article are taken from Ch. 3.5 of this German-language study, as are a few of the Zip Odes discussed below.

2 Cf. <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/miamicityflorida,miamidadecountyflorida/POP060210> (16 December 2023).

Sabogal 2014), but it is also characterized by pronounced social inequality and above-average poverty: more than 20 percent of the population live below the official poverty line.³ Social inequality, ethnic diversity, and poverty are also reflected in the socio-spatial structure of the city (and the area as such): residential segregation is characterized, firstly, by the small-scale coexistence of wealth and poverty and, secondly, by enclaves of minorities, of which Little Haiti and the African-American neighborhood of Overtown are significant examples (cf. Benthien and Gestring 2023, 124–125).

The ambitious goal of the annual poetry festival is for every person in Miami-Dade to encounter a poem in the public space in the month of April. Through site-specific events and poetry actions, *O, Miami* aims to make the voices of the people living in the metropolitan area heard through poetry, to »engage residents in a literary community«, and to enable collective experiences and cultural exchange.⁴ The festival staff consists of ten people belonging to different ethnic groups, most of whom have an arts or poetry background.⁵ Despite the fact that the majority of residents speak Spanish, all official communication – during public events, on the website, and on social media – takes place in English. This may have to do with the »general social preference for English« in the area and its »cross-structural influence [...] at all linguistic levels« (Lynch 2023, 113–114).⁶ The poetry presented during the festival is multilingual, although English dominates, with Spanish clearly in second place.

O, Miami is a non-profit organization financed by different public funds and foundations, e.g., through the cultural promotion of the different cities and districts involved, in particular the City of Miami and Miami-Dade County cultural authorities. It has received and continues to receive its greatest and most sustained support from the Knight Foundation, a non-profit organization that emerged from a former American newspaper empire that had been headquartered in Miami. The foundation is committed to quality journalism, civic responsibility, and arts projects, and is particularly active in cities where the founders formerly published newspapers. It promotes local social and cultural engagement on site that strives for the equality and inclusion of all residents. Its central vision reads as follows:

We believe an engaged community is one where people are attached to the place where they live and are invested in the community's future. Engagement

3 Cf. <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/miamicityflorida,miamidadecountyflorida/POP060210> (16 December 2023).

4 <https://omiami.org/projects-and-events/all>. All links to the *O, Miami* webpage were checked in June 2023.

5 <https://omiami.org/about-us/about-us-page> (16 December 2023).

6 At the same time, in most workplaces »the demand for Spanish is unequivocal and uncontested; in some, Spanish is a de facto requirement. About half of Miami-Dade County's employed population currently has a service-, sales-, or office-related occupation [...], in which bilingual working abilities are essential« (Lynch 2023, 114).

includes many things, such as choosing to stay in a place, participating in community and civic affairs, voting, volunteering or simply taking part in the social life of the community.⁷

O, Miami puts these goals into action and adds one particular impulse: »Mixing site-specific events, community gatherings, and poetry-in-public-places projects, the festival strives to be a celebration of Miami and its people«.⁸ As emphasized here, the festival aims to encourage all inhabitants to participate and interact with poetry and each other in the public space: »*O, Miami* builds community around the power of poetry. Through collaborations, projects, events, and publications, we create a platform for amplifying Miamians, investing in a new shared narrative of our city and a more equitable picture of its future«.⁹

The poetry festival encompasses a variety of formats, 25 to 35 of which are realized each year. It has strong connections to the metropolitan region itself because most of the poetry presented is written by authors living in Miami-Dade and, moreover, takes the county, its cities, or neighborhoods as its subject. Many of the formats are low-threshold, and they are essentially proposed and carried out by the population itself. The festival is based on an open call principle and a highly egalitarian understanding of poetry: anyone can apply with a proposal, whether or not they have experience in curating cultural events or writing poems. However, the focus on poetry by residents has only emerged in the course of the festival's history. In an interview, festival founder and Director P. Scott Cunningham remarked:

It shows an important shift in our thinking, because when we started doing the festival, we would often use more canonical poems, famous poems by poets that people might have heard of – Walt Whitman, or whoever. And as we did the festival more, we realized that it would be more meaningful for the poems to come from people in Miami themselves.¹⁰

Cunningham also acknowledges a second major shift in the festival's concept: »[A]t the beginning, I thought we'd be delivering poetry to Miami, and now I know that we are simply creating opportunities to encounter poetry, because the poetry's already in Miami. It doesn't need to be delivered«.¹¹ According to the postulate that Miami-Dade County already contains its inherent poetry, the festival aims to reveal those »gems«, and to show and share them with others. This didactic impulse is particularly important as many schools and

⁷ <https://knightfoundation.org/programs/communities/> (16 December 2023).

⁸ <https://omiami.org/poetry-festival/> (16 December 2023).

⁹ <https://omiami.org/about-us/about-us-page> (16 December 2023).

¹⁰ Zoom interview with P. Scott Cunningham by Claudia Benthien and Norbert Gestring, conducted 29 Sept. 2022.

¹¹ <https://lithub.com/p-scott-cunningham-on-miamis-poetry-scene/> (16 December 2023).

other educational institutions participate in the program. There are also readings with and events about well-known poets, but simply designed micro poems by elementary school students and amateurs, for instance, are equally important.

2. Zip Odes as a Popular Adaptation of a Traditional Lyrical Genre

Zip Odes are *O, Miami*'s most successful format. Developed in collaboration with the local radio station WLRN, they play a prominent role during the festival because they are a recurring element of the program that is featured on the website, social media, and the radio, and because they are so well known that they have been imitated in other American cities. According to the concept, Zip Odes are five-line poems written by residents, »designed to transform your zip code into an occasion for place-based, lyrical celebration«.¹² Recently, poets have also been allowed to submit poems about Miami-Dade's neighboring counties of Broward, Palm Beach, and Monroe.¹³ Since 2015, dozens of Zip Odes have been selected each year by a jury consisting of members of *O, Miami* staff and cultural editors from WLRN radio. The odes are posted in urban space, on public transport, and in shopping malls; they are recited on the radio and performed by authors during a public event held in front of an enthusiastic audience.¹⁴

Through its title – a wordplay on »code« and »ode« – the poetry format refers to one of the most prestigious poetry genres. In the lyric tradition, odes are song-like poems that express strong feelings, especially admiration. Classical odes consist of a series of stanzas of the same structure with variable form, in which a paradigmatic description is realized, developing a topic according to thematic aspects in a logical and systematic arrangement (cf. Penzenstadler 2016, 398–399). The serious tone of the ode »calls for the use of a heightened diction and enrichment by poetic device« (Fogle and Frey 2012, 971). In earlier eras, poets were often commissioned to write such panegyric poems, and the oral recitation of an ode in front of a live audience by a laureate or other spokesperson was part of ritual events such as competitions or ceremonies (cf. Fogle and Frey 2012, 971). One could say that, in the final public reading of the *O, Miami* festival – called the Zip Ode Finale – this oratory tradition is continued to some extent, though in serial form. In the lyrical tradition, odes are dedicated to the veneration of God or divine creation, to the praise of rulers, or to themes of moral philosophy (e.g., praise of country life), while anacreontic odes are drinking or love songs (cf. Fogle and Frey 2012, 971–972). The poetic praise of cities or landscapes is

12 Cf. <https://omiami.org/pages/zip-odes> (16 December 2023).

13 Cf. <https://www.wlrn.org/write-an-ode-to-your-zip-code> (16 December 2023). Odes from these counties are clearly in the minority so far, as the 2023 statistics show; cf. <https://www.wlrn.org/arts-culture/2023-05-08/o-miami-wlrn-zip-ode-finale> (16 December 2023).

14 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=8Yhkic-YJb8> (16 December 2023); https://www.youtube.com/watch?v=_MJU1nj8fSQ (16 December 2023).

another conventional subject of the ode (cf. Schunck 1990, 14). However, not every Zip Ode is written in praise of an area, a neighborhood, street, building, or other concrete place in the Miami metropolitan area – some poems deal with different topics or thematize local identity only indirectly, for instance, through a mutual language or family ties.

In contrast to classical odes, Zip Odes are neither long nor complex, nor are they based on a metric scheme. Rather, they are short, simple, and based on a profane numerical code. The instructions for composing them read as follows:

Write the numbers of your zip code down the left-hand side of the page. Each number determines the number of words in that line. Note: if you have a zero in your zip code, that line is a wild card! You can leave it blank, insert an emoji or symbol, or use any number of words between 1 and 9.¹⁵

Unlike in traditional meter, it is not the syllables that are counted in this variant of ode but the words. This requirement is quite contrapuntal for the harmony of rhythm but allows for open, experimental, and more colloquial forms. Furthermore, as it is easier to count words than syllables, the ode variant aims at accessibility. With their combinatorics of codes and verse, Zip Odes address residents themselves because only they are able to recognize ad hoc which postal code stands for which neighborhood or city. Versifying one's own residential area strengthens identity, but this is counterintuitively achieved by means of an abstract numerical code. In an age where people hardly write letters to each other anymore, zip codes have changed functions: they are now essential for the prompt delivery of online orders but also to determine »how we are read by policy-makers, politicians, statisticians, pollsters, insurers, businesses, organizers, and marketers« (Clark 2013). Reflecting the larger scale in the US, most cities and neighborhoods have not grown naturally in Miami-Dade County – on the contrary, their boundaries were set by geometrical lines on the drawing board. Historical, geographical, natural, and geological features hardly played any role in the original demarcation of an area, which is why praising specific features in the present has an important function for social as well as individual identity. Thus, using postal codes in poetry is a form of artistic appropriation that recodes a neighborhood through its residents.

A cultural studies perspective lends itself to looking at short, popular, simple types of poetry like most of the formats in the *O, Miami* festival (cf. Hall 1992). Central aims are to democratize the concept of culture and to eliminate the distinction between »high« and »popular« culture, and this perspective declares all artifacts of cultural expressions to be its object of study (cf. Benthien and Velten 2013, 531, 532–538). Cultural studies research insists on the right to one's own voice, especially that of marginalized groups, which directly corresponds to the poetry festival's aim of giving a voice to those who are not normally

15 <https://omiami.org/pages/zip-odes> (16 December 2023).

heard in a region with pronounced social inequality. According to the online photo documentation on <https://omiami.org/>, the majority of (chosen) Zip Odes are written by female authors, including many girls and teenagers, and by people of color. The same holds true for other festival formats, in particular those involving school children. If the central aim of the festival is to make the plural, diverse, and often yet unheard voices of Miamians audible through poetry, this corresponds to the central impulses of cultural studies. In recent discourses on popular culture, however, »the popular is no longer either the culture of the lower classes« or the inclusion of the ›people‹; rather, »being popular now means getting noticed by many« (Werber et al. 2022, 1), which refers to quantitative parameters such as the number of books sold or followers on Instagram. Since the concept of *O, Miami* is, on the one hand, directed at minorities – in every sense of the word – and, on the other, aims to generate attention by various means, including social media, both notions of the popular seem to apply here.

In *Poetry and Cultural Studies*, Heidi Bean and Mike Chasar define poetry as »not just an aesthetic act, but a site of and for social and aesthetic activities« (Bean and Chasar 2017, 5) and outline the plurality of contemporary poetic forms as

a field that is in the process of reconstituting itself not around a monolithic, capitalized notion of »Poetry«, or around uncomfortable sets of binaries like [...] »mainstream« and »avant-garde«, »literature« and »theory«, or »high« and »low«, but around a wide range of pluralized poetries that tend, if not intend, to make things happen. (Bean and Chasar 2017, 8)

Investigating »poetries« in the plural means not only widening the range of poetic texts but also acknowledging the influence of media, taking recipients and consumers seriously as instances of meaning-making, and considering questions of social engagement as relevant (cf. Bean and Chasar 2017, 9; Harrington 2009, 277). In my view, the *O, Miami* poetry festival and, in particular, the playful Zip Ode format, is a good example of such an undertaking. In its expansion of both authorship and audiences, this public poetry format corresponds to other popular trends from recent decades – such as poetry slams, spoken word, poetry films, and, more recently, social media poetry – that have broadened and transformed traditional notions of the genre and emphasized its status and quality as *Gebrauchslyrik* (›functional poetry‹), a term coined by Bertolt Brecht to describe »choices of everyday subject matter and the poems' style of language« (Rustad 2023, 116). For a long time now, poetry in the US has no longer been »necessarily or primarily a private endeavor pursued by trained elite or audiences«, but has been »regularly experienced as part of, or made to be a highlight or centerpiece for, institutionalized social situations and occasions like school classrooms, civic events, religious meetings, bedtime rituals, and girl scout troop meetings« (Chasar 2011, 7, with reference to Rubin 2007). Investigating Zip Odes from the perspective of literary, cultural, and media studies calls for a »shift [of] focus away from

the textual form and content of the poem to the social form of ›poetry‹ as a practice and as a category of understanding« (Harrington 2009, 276). Joseph Harrington understands the notion of the »social form« as its use and in- or exclusion in societal or academic practices, and emphasizes the importance of this category for taking a cultural studies perspective on the genre. I would argue, however, that the ›social form‹ of the Zip Odes and their ›poetic form‹ (and content) are intertwined; I will therefore consider both here.

As a contemporary, simplified version of the traditional lyrical genre of the ode, Zip Odes contain its originary poeticity. Their brevity, as well as the contingent formal structure imposed by the respective postal codes, can be compared with three other very short verse forms: the haiku, the limerick, and the epigram. The haiku, which originally formed the three introductory lines of the five-line tanka stanza, the main form of Japanese poetry, consists of only three lines with exactly five, seven, and five syllables; it also works very well in the public space (cf. Benthien and Gestring 2023, 198–203). In a haiku, something like a ›flash of thought‹ is expressed and often transformed into a visual metaphor, generating new, unfamiliar perspectives, word combinations, and language play. The limerick is a similar, short form of poetry, invented in England in the eighteenth century – a form of five-line verse, usually humorous and frequently rude, predominantly written in anapestic trimeter with a strict rhyme scheme, in which the first, second, and fifth lines rhyme, while the third and fourth lines share a different rhyme. The third corresponding micro genre is the epigram, popular in the Early Modern period, a short, witty statement, usually written in verse, that conveys a thought or an observation. Epigrams typically end with a punchline or a satirical twist. Such bipolar rhetorical structures are often found in very short poems and in some of the Zip Odes as well (cf. Benthien and Gestring 2023, 135–136). Brevity, pointedness, and a linguistic »excess structuring« (Link 1977, 245) are further features of micro poetry, where every single word or sound gains heightened significance. Unlike the genres mentioned above, most Zip Odes do not rhyme, nor are they subject to meter or extensive word-play; they are therefore more prose-like. One specific poetic feature, however, is the use of code switching or multilingualism, as the following examples will show.

3. Exemplary Zip Odes, Addressing the Regional Effects of Climate Change or Local Languages

Many Zip Odes address specific places, such as restaurants, parks, parking lots, or highways – familiar at times only to locals due to the use of colloquial names and abbreviations – and they often praise their neighborhood in an ironic way by mentioning nice but also annoying features, e.g., excessive traffic on the central interstate highway (I-95), construction noise, or unbearable summer heat and extreme humidity. Quite often, they depict bizarre scenes with wild or domesticated animals (crocodiles, tropical birds, dogs) in the



Fig. 1: *O, Miami* Instagram profile (@omiamifestival), design by Topos Graphics, poem by Emily Harwitz, posted on April 26, 2022. © O, Miami, Inc.

urban space. A considerable number of poems deal with the topic of climate change and its effects on their own region, for example, *#ZipOde 33181* by Emily Harwitz (Fig. 1), submitted for the 2022 festival.¹⁶ The poem is built around the humorous, twofold convergence of the five-inch sea level rise with the poem's form: with the five-line poem as a whole and with the central placement of the number, given as a digit instead of being written out. Furthermore, the external shape of the poem with its superimposed lines – presented on a blue background on the Instagram profile @omiamifestival – also visualizes such a rise, and, finally, the line break in verse four poetically prefigures the movement of what will soon be fish sloshing into the yard. But the humor of the tiny poem also has the potential to flip over into horror, considering that sea level rise is one of the most pressing problems for many cities worldwide (cf. Finch 2022, 127).

Raising the issue of the increased frequency of fires in the Everglades, the large swamp area west of Miami, even noticeable in the Coconut Groves neighborhood on the very eastern edge of the city, Cynthia Collins' *#ZipOde 33133* from the same year addresses another serious impact of climate change:

- 3 Everglades on fire
- 3 Ash on cars
- 1 Then
- 3 Mangos in bloom
- 3 Cars turn yellow¹⁷

16 <https://www.instagram.com/p/CclpTvKLomr/?hl=de> (16 December 2023).

17 <https://www.instagram.com/p/CclpTvKLomr/?hl=de> (16 December 2023).

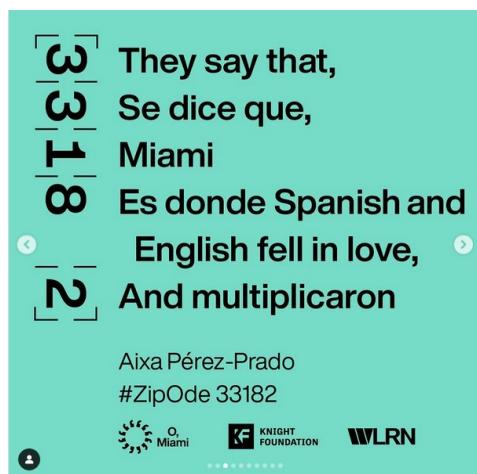


Fig. 2: *O, Miami* Instagram profile (@omiamifestival), design by Topos Graphics, poem by Aixa Pérez-Prado, posted on April 6, 2023. © O, Miami, Inc.

The ode visualizes this natural disaster by means of differently shaded cars: first ash-colored due to the fires, then yellow due to the pollen of the blossoming mango trees – as an only supposedly pacified and beautiful poetic image. The greatest danger for the Everglades and the Miami metropolitan area posed by climate change, however, is again the rising water level: »the sea is slowly reclaiming the peninsula and, most urgently, its southern part« (Portes and Armony 2018, 176). Miami-Dade County will face its own possible extinction in the very near future – a topic that affects and unites all residents – at least those who do not deny climate change, as many Floridian Republicans and right-wing extremists do. Fears about the future of the region builds community and may even bridge cultural differences. Although imagining climate change in South Florida in Zip Odes addresses »particular thematic issues«, it is simultaneously an »attempt to develop aesthetic forms that do justice [...] to the sense that places are inexorably connected to the planet as a whole« (Heise 2008, 64).

Another recurring and also politically charged theme in many Zip Odes involves questions of identity, home, and belonging, often negotiated through ethnic or linguistic differences and multilingualism. One good example, chosen for the 2023 finals, (Fig. 2) is #ZipOde 33182 by Aixa Pérez-Prado, a writer, book illustrator, translator, and university professor who was born in Buenos Aires and grew up between Argentina and the US. The zip code 33182 stands for a middle-class neighborhood that covers parts of western Miami, as well as areas of Doral, Sweetwater, and Tamiami. Pérez-Prado's poem does not deal with a specific quarter but with the Miami metropolitan area as such and its constitutive bilingualism. English and Spanish – which are also the languages the authors speaks and uses in her professional career – are personified and depicted as two lovers who merge into one another until something new, a surplus, is generated (»and multiplicaron«), a process that is also realized in the poem itself, which mixes both languages with ease. Other Zip Odes in the same compilation deal with code-switching and multilingualism, including

one ode that describes someone biking home in the summer rain, culminating in a witty verse about a dog that »barks in Spanglish«, and another poem that quotes a series of local greeting lines in various languages, including Cuban Spanish and Haitian Creole French (»asere« | »what's up« | »bojou«, »què bola«, | »kòman ou ye Miami?«).¹⁸ A final example is #ZipOde 33176 by Edda Isabel León, which was chosen for the 2022 selection and deals with her sense of place in a quarter at the edge of Miami:

3 I think I
 3 miss where I'm
 1 from
 7 pero el tequeño y los buenos días
 6 me hacen sentir just like home

The author, a writer and digital creator born in Venezuela and living in Miami, comments on her Zip Ode as follows: »este poema fue inspirado en mi migración. puedo pensar muchas cosas de miami, pero algo que es cierto es que el calorcito latino me hace olvidar de que vivo en un país que no es mío«.¹⁹ Here she describes how she draws consolation for her life in exile from South Florida's »little Latin heat«. The bilingual poem itself is more differentiated than the comment as it reveals two incidences of doubt (»I think«, »me hacen sentir«) about those feelings of place: that not only the good weather but also the availability of Venezuelan fried bread sticks filled with queso blanco (»tequeño«) could help her to feel at home in Miami. Again, it is the ease of code-switching between the two languages as well as the matter-of-fact mentioning of a popular imported »local« dish that gives the poem its everyday touch.

4. Performing Zip Odes in Public Events, on Instagram, and in the Urban Space

Discussing the form and content of Zip Odes and employing »textualist methods of analysis« (Harrison 2009, 277) alone seems deficient as their mediality and social practice are just as relevant. It would therefore be expedient to take a look at their live performance and social media presentation as well as the activities and commentaries surrounding these different performances.

Each year at the end of April, the festival hosts a live event in cooperation with radio station WLRN, where finalists read their Zip Odes aloud, followed by a reception and further activities (readings of original poetry by local college students, garden tours, a

18 <https://www.instagram.com/p/CqyNPUjLnv2/?hl=de> (16 December 2023).

19 <https://www.instagram.com/p/CrYs3hSulw7/?hl=de> (16 December 2023).



Fig. 3a: O, Miami website (<https://omiami.org/>), photo by Gesi Schilling, poet: Aja Monet, Zip Odes Finale, April 24, 2019 at Vizcaya Museum & Gardens. © O, Miami, Inc.

poetry award ceremony). Every Friday in April preceding this final event, the radio station announces the »top ten poems of the week«, and all chosen poets are invited to read their Zip Odes in the finale. Since 2018, it has been a public open air event held at Vizcaya Museum and Gardens, »on the water at one of South Florida's most striking cultural gems«,²⁰ the former villa and estate of a rich businessman in the Coconut Grove neighborhood of Miami. Its awe-inspiring gardens and architecture were influenced by Veneto and Tuscan Renaissance models and designed in the Mediterranean Revival architecture style with Baroque elements. Since 1952, the property has been owned by Miami-Dade County and has been open to the public. At the Zip Odes finale, the poets perform at a lectern in front of Biscayne Bay, while the audience sits in rows of chairs or on the stairs of the main building (Fig. 3a & b). The event is characterized by a friendly, supportive atmosphere and an obvious celebration of the beauty of this »Mediterranean« location with its breezy seaside atmosphere. The extensive photo documentation on the website of the radio station illustrates the value and importance of this shared experience in co-presence, giving the mostly unknown, amateur poets »the chance to read their work out loud before a live audience« (Payne 2023) that is centered on the performances and the prize ceremony but also on the informal exchange surrounding it.²¹

20 <https://omiami.org/projects-and-events/zip-odes-finale> (16 December 2023).

21 <https://www.wlrn.org/arts-culture/2023-05-08/o-miami-wlrn-zip-ode-finale> (16 December 2023).



Fig. 3b: *O, Miami* website (<https://omiami.org/>), photo by Gesi Schilling, Zip Odes Finale, April 24, 2019 at Vizcaya Museum & Gardens. © *O, Miami*, Inc.

Due to the COVID-19 pandemic, the 2020 and 2021 festivals took place mostly online in an extremely reduced form and without the Zip Ode competition. In the 2022 edition, the finals were live streamed on YouTube and Facebook.²² Correspondingly, the 2023 finale was advertised as »an evening to celebrate the return of in-person Zip Odes« on the *O, Miami* website,²³ and documentation of the event on the WLRN website reads: »For the first time since the COVID-19 pandemic, we gathered together in one place to read poetry and celebrate all of the poets who shared their odes to home with us and the *O, Miami* Poetry Festival«.²⁴ As these diverse formats makes obvious, it is necessary to distinguish between different types of liveness and co-presence. I would not go so far as Henrik Wehmeier in claiming that »as a result of digitalization, liveness is no longer conceived of as [...] presence between living human beings; instead, liveness is based on the feedback loops between humans and technology« (Wehmeier 2025, with reference to Auslander 2012, 6); rather, I would insist on a specific quality of a corporeal co-presence (cf. Fischer-Lichte 2008, 38–74).

This distinctiveness becomes obvious when we compare the photo documentation of the 2023 Zip Odes finale at Vizcaya with the live stream of the 2022 online Zip Odes finale. The moderator of the latter was WLRN journalist Alicia Zuckerman. In this edition of the finale,

22 <https://omiami.org/projects-and-events/zip-odes-finale-2022> (16 December 2023).

23 <https://omiami.org/projects-and-events/zipodesfinale-2023> (16 December 2023).

24 <https://www.wlrn.org/arts-culture/2023-05-08/o-miami-wlrn-zip-ode-finale> (16 December 2023).

English took center stage as the lingua franca; words in Spanish or other languages spoken in the Miami metropolitan area were hardly heard at all.²⁵ The moderator asked the poets to talk about where they live and to state their respective zip codes, followed by a reading of their Zip Ode plus a short informal exchange on where the author found the inspiration to write it. Despite the enthusiasm and attentiveness of the lively moderator, the sequence of approximately forty ode presentations in the same manner is rather dreary. In this example, it becomes evident that events can be distinguished by different types of co-presence – here only temporal, but in physical isolation – which create entirely different experiences, in particular when it comes to community building. When the *O, Miami* team announced at the height of the pandemic in December 2020 the possible next festival on Instagram with a photo of the abandoned sculptures of the *O, Miami* letters that usually stand behind the poet-performers at the finale, together with the encouraging statement, »We're here for an audience of 1 or 1,000,000«,²⁶ it illustrated the relevance of live audience support.

Aside from these approaches, which make Zip Odes spoken by their authors audible in the public space and in shared corporeal and/or temporal presence, there are growing efforts to present them in digital formats. Thus, for the animated Instagram version of the poems, the festival team has created a layout using a scrolling numerical code and kinetic writing,²⁷ taking the affordances of the medium into account (cf. Penke 2019, 457), for example the square format and the prevalence of an appealing visual aesthetic. This serial format, which consists of ten poems per week each April, was introduced in the second spring of the pandemic in 2021, when the festival took place in online formats only. The previous visual design for presenting Zip Odes online had already included modes such as the color and logos typical of Instapoetry (cf. Korecka 2023, 130) but had lacked the scrolling vertical numbers, the kinetic script, and the background music.²⁸ The aim of the new multimodal design seems to be to substitute the lively act of performing odes in public spaces as it brings the verses themselves to life: as soon as you click on one of the Zip Odes posts, the numbers in the first line start running down like a vertical countdown. The words then appear in motion on the horizontal axis, line by line at a reading pace, from left to right. If your curiosity is aroused by this hip, contemporary layout, which is highly suitable for the »age of scrolling literature« (McElwee 2017), you might click on the following pages, which contain another nine Zip Odes, usually in the form of non-animated script images in the same layout. Seriality is suggested by the story format with a mutual background color, but the compiled poems are not related in terms of their content and thus do not seem like the »stanzas« of a longer ode. Unlike Instapoetry, where authors curate their

25 <https://www.youtube.com/watch?v=8Yhkie-YJb8> (16 December 2023).

26 <https://www.instagram.com/p/Clx9A5CLNni/?hl=de> (16 December 2023).

27 Cf. <https://www.instagram.com/p/CrWQD7QLNZ6/?hl=de> (16 December 2023).

28 Cf. <https://omiami.org/projects-and-events/zip-odes-2015> (16 December 2023).



Fig. 4: *O, Miami* Instagram profile (@omiamifestival), video by Jorge Graupera Films, poet: Valeria Chirinos, posted on Jan 31, 2023. © *O, Miami*, Inc.

own profiles and poems, often alternating them with selfies and further photos (cf. Pâquet 2019; Penke 2019), here there is no pronounced personal interaction with followers. The comment section mainly contains statements by festival staff and individuals sharing their approval of the texts, sometimes also their view on a shared neighborhood. Nevertheless, the Instagram format contributes at least conceptually to establishing the odes as a communal form of exchange and place-making.

Since 2023 *O, Miami*'s Instagram channel has also featured several short videos with individual authors performing their Zip Odes in front of the camera.²⁹ As they introduce themselves and recite their zip code and their poem, the spoken text is simultaneously displayed in written form to heighten accessibility, but without taking orthography and versification into account. One such example is #ZipOde33178 by Valeria Chirinos³⁰ (Fig. 4): the author stands in the evening sunlight, performing her ode radiantly with people passing by in the background, while we hear not only some indeterminate xylophone sounds but also the rather loud background noise of people talking – the video was presumably shot at a Zip

29 However, it is very likely that both videos discussed below were already filmed at the Zip Odes finale on April 24, 2019 at Vizcaya Museum & Gardens. According to the photo series in the online documentation, both poets were finalists, performing in the same outfits they wear in the videos. Cf. <https://omiami.org/projects-and-events/zip-odes-finale-2> (16 December 2023).

30 <https://www.instagram.com/p/CoFeDgoLDRT/?hl=de> (16 December 2023).

Ode finale. The clip has received only one sober comment from one of the festival program's directors: »That was one of my childhood zip codes too«. A second example is *#ZipOde33172* by Sandeep, who does not share his surname and is also filmed standing outside at the open-air venue of Vizcaya Gardens. A small audience has gathered around him while he is being filmed, only partly visible but audible after his concluding »thank you«.

- 3 City of Sweetwater,
- 3 Between Doral and
- 1 Westchester.
- 7 There is really not much to say
- 2 About it.³¹

These young »poet-performers« (Novak 2011, 62) are typical representatives of the multi-ethnic Miami metropolitan area. Both have a slight accent in English, indicating that it may not be their first or family language. In her Zip Ode, Valeria addresses the fact that it was against his will that her father, upon his arrival – presumably from a Latin American country – liked their new home, the city of Doral, and the Floridian landscape. Sandeep's poem is more of an anti-ode: he can think of nothing at all to say about his place of residence, Sweetwater, other than naming its geographical location between two other suburbs.

On top of these recent performative enhancements to the odes' social media presence as animated clips or short videos, the *O, Miami* team has also introduced a format that has been gaining heightened attention in the public space: for the festival held in April 2023, a large billboard was rented at the corner of North East 8th Street and Biscayne Boulevard in downtown Miami, on which one selected poem was plastered over an golden orange background, with white flowers and black text.³² The campaign drew considerable attention to the Zip Odes as such – with nearly 2,500 submissions, the number of poems entered more than doubled compared to the previous year.³³ The jury chose this one:

- 3 My name came
- 3 from my abuela
- 1 and
- 2 she said
- 5 we can share it forever.

31 https://www.instagram.com/p/Cnz_v10D-7W/?hl=de (16 December 2023).

32 <https://www.instagram.com/p/Cp3BN9fjySI/> (16 December 2023). Using billboards for poetry is a strategy that British poet and conceptual artist Robert Montgomery makes prominent use of (cf. Bentien/Gestring 2023, Ch. 3.8).

33 Cf. <https://www.wlrn.org/arts-culture/2023-05-08/o-miami-wlrn-zip-ode-finale> (16 December 2023).



Fig. 5: *O, Miami* Instagram profile (@omiamifestival), photo by Chantal Lawrie, poet: Luz Elena Rossy, posted on Jan 24, 2023. © O, Miami, Inc.

On the festival Instagram page, we read about winner Luz Elena Rossy and her *#Zip Ode 33125*, which uses one of the five zip codes of Little Havana: »Her poem is an homage to both her grandmothers. Her first name comes from her grandmother Luz, while her middle name comes from her grandmother Elena«.³⁴ In fact, the poem narrates the genealogical relationship of a young woman to only one of her grandmothers, Luz, whom she naturally addresses using the Spanish word *abuela*. The very private realm – the origin of an inherited fist name – is communicated here in billboard size to the entire metropolitan region. Luz Rossy is a library assistant at Westchester Regional Library, her self-description on Instagram adds »Freelance Poetry & Content Writer« as well as »Creator and Host of Library Poetry Society«.³⁵

Her poem can be interpreted only indirectly as an ode to Miami-Dade, for unlike most Zip Odes, no specific place or quarter is addressed (except for the zip code). Luz Rossy's featured ode does not conform to the format specifications as it is not ›place-based‹ at first glance. A resident of the Cuban enclave Little Havana, she is quoted as saying that when she »sat down to write a poem about the place she calls home, she decided to write about her abuela«.³⁶ The poet's Spanish first name Luz (light) relates her to her grandmother, who was raised in the town of Cevicos in the Dominican Republic and came to Miami in the 1980s with

34 <https://www.instagram.com/p/Cqs8f0ULQfy/?hl=de> (16 December 2023).

35 https://www.instagram.com/movingon_lucy/?hl=de (16 December 2023).

36 <https://www.wlrn.org/education/2023-04-07/a-story-worth-writing-about-poet-luz-rossy-on-miami-the-struggle-and-her-abuela> (16 December 2023).

several children. According to her grandchild, she struggled significantly in a Miami rather hostile to Latinos back then: »It did not always feel like home«.³⁷ Rossy's Zip Ode receives its social grounding through such biographical contexts, e.g., a moving photo of the author in an intimate embrace with her grandmother in front of the billboard posted on Instagram, (Fig. 5) together with a comment from the festival team emphasizing how great it was for them to recently meet Luz's family and suggesting followers »tune in« to the afternoon radio show »All Things Considered«, where »their story is being featured TODAY«.³⁸ Again, it is the personal exchange and physical encounter between people that is foregrounded.

5. *O, Miami*, Zip Odes, and Lyric Address

Most Zip Odes, which invoke, praise, or merely describe the features of a certain neighborhood or specific incidents that its residents have experienced there, conceptually seek to implement the basic impulse of the entire festival *in nuce*. Thus, the ›About us‹ section of the Instagram page @omiamifestival until very recently contained a poetic explanation of the festival title: »›O‹ is a direct | address of the | beloved. || ›Miami‹ is our | beloved«.³⁹ The importance of this apostrophe for the poetry format's concept is indicated by the fact that the comma after the ›O‹ functions, partly in serial form, as the festival logo. The caesura between the ›O‹ and ›Miami‹ stands for the affective sigh of admiring address, represented by this non-finite punctuation mark.

The apostrophe is a rhetorical device often used in traditional poetry, for example in hymns and odes: the immediate, direct address or solemn invocation of figures, things, or abstracts (cf. Culler 2015, 212): »[T]he fundamental gesture of apostrophe is to make something which cannot normally be addressed into an addressee, treating it as a subject capable of hearing, and thus in principle capable of acting and responding« (Culler 2015, 232). In addition, the poetic apostrophe »foregrounds the temporal dimension of ›voicing‹, that is, of the text's act of enunciation, and gives priority to the now-ness of its reiteration through the reader« (Zettelmann 2017, 192), which is relevant for a performative understanding of speaking or even reading a poem. Thus, Miami is personified through the festival title and conceptually addressed by every single articulating voice in the *hic et nunc* of the festival events. With the apostrophe addressing the abstract entity of a city – or, even less tangibly: to a county consisting of thirty-four municipalities! – the respective addressee is communicatively brought to life.

37 <https://www.wlrn.org/education/2023-04-07/a-story-worth-writing-about-poet-luz-rossy-on-miami-the-struggle-and-her-abuela> (16 December 2023).

38 <https://www.instagram.com/p/CrRNgGWr9ok/> (16 December 2023).

39 Those lines could be found until May 2023 in the ›About‹ section of the *O, Miami* festival Instagram profile.

A poem can evoke an »interpersonal relation« (Culler 2015, 24) resembling a romantic relationship: »Love poems, addressed to a beloved, named or unnamed, real or imagined, accessible or inaccessible, are the primary example of poems ostentatiously addressed to another individual that indirectly address an audience« (Culler 2015, 206). If one takes the programmatic statement about the ›O‹ as a »direct address of the beloved« and the assertion that Miami is »our beloved« seriously, then the address is that of a collective love affair. Other residents who hear or read *O, Miami* poems in the urban or digital space during the festival run are thus also appealed to through this »triangular address« (Culler 2015, 186), in particular if their own postal code is called upon in a specific Zip Ode.

The dual impetus of the festival – awarding a city prize and activating the community – was presented on Instagram in 2022 in a few words, formatted like poems in the ›highlights‹ section and configured in animated type: »We believe | that Miami is a | poem we write | together« and »We believe in a | Miami where all | residents are | empowered to | share their | stories through | poetry«.⁴⁰ Firstly, the festival wants to encourage residents to participate, and secondly, poetry is to be used as a practice of expressing one's own personal experiences and stories. Accordingly, a reciprocal approach was chosen, which in 2022 read as follows: »O, Miami collects poems from students and residents. Then we create | public art | projects that broadcast those | poems back to | the communities | they came from«.⁴¹ The festival team sets itself the task of making this poetry audible and visible. Cunningham has suggested in this context the metaphor of an »ecosystem«: gathering poems from Miamians through the year and in April broadcasting them back to the city, to the same neighborhoods they came from (Cunningham in Benthien and Gestring 2023, 128). This process of collecting and disseminating fits very well with the presentation formats between the digital and urban space, between animated writing and spoken word performance. Although many individual Zip Odes do not contain an explicit poetic address – often they are mere descriptions rather than rhetorical invocations – the format as such and its communicative impulse, transported through the title and the diverse slogans, is a poetic translation of the main festival's aim. Writing and performing a Zip Ode to a specific city or quarter immediately activates the ›triangular address‹ in that other people identifying with this area – who live or have previously lived there, who have friends or family with this postal code, etc. – feel connected and engaged, as the example of Luz Rossy's poem shows.

40 In the meantime, the phrases have changed to, e.g., »We believe Miami is the most poetic city in the world«. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17939694424858771/?hl=de> (16 December 2023).

41 <https://www.instagram.com/stories/highlights/17939694424858771/?hl=de> (16 December 2023). The text has since been modified slightly, its message, however, remains identical.

6. Conclusion: Place-Making as a Socio-Poetical Practice

At the opening of the 2023 *O, Miami* poetry festival in the Historic Lyrical Theater, Kamila Pritchett, Executive Director of the Black Archives in Overtown, Miami, emphasized that, even though this neighborhood was a cultural hotspot in the early twentieth century like Harlem in New York City, it was still »excluded from the community at large«, which led her to emphasize that »cultural activities forge a sense of space« and that a »sense of place [is] cultivated by artistic expression«.⁴² These remarks can be applied to the format of the Zip Ode: despite the innovations that have been made in social media, such as the visually animated, hip-looking poems and the video clips with poet-performers, the established broadcasting of poems on WLRN, and their presentation on banners and screens in the urban space – the odes' essential presentation format remains the collective, public event. This is evident, for example, in the fact that the live streams of the Zip Odes finale, introduced during the pandemic, were abandoned in 2023 in favor of an in-person event at the Vizcaya mansion, with more than 300 people in attendance. And it is also evident in the public's rather poor commenting activity, for example, on Instagram.

This discussion of exemplary Zip Odes, including the neighborhoods they refer to as well as their authors has revealed that praise for one's own neighborhood is not always central in the texts. The panegyric tradition of the ode, then, is not necessarily taken as the basis for the composition of these short, place-based poems, even though it is rudimentarily implied in both the concept of the festival – through the address in the title *O, Miami* – and that of the Zip Odes (»place-based, lyrical celebration«). The triangular lyric address suggests an interaction with a concrete neighborhood, street, building, or other place in the Miami metropolitan area that includes other residents from the same respective zip code as well. Over the years that the format has existed, it has gradually developed its own genre tradition and sociopoetic practice, recognizable by the mutual themes and rhetoric devices in the five-line micro poems: »Poetry is constituted by a practice, which is grounded in convention-governed expectations among poets and readers. To write a poem is to engage the practice and invite (one hopes also reward) certain kinds of interests and responses among readers [...]« (Lamarque 2015, 33). The *O, Miami* team intends to actively rouse and promote attention and curiosity, as well as various forms of interaction between the participants. As mentioned, central elements of the annual festival include »community gatherings, and poetry-in-public-places projects«, which are clearly social practices that take place with and through poetry. The Zip Ode as a literary format in the public sphere also constitutes a »spatial practice« in the Lefebvrian sense because it influences the perception and practice of space in the everyday life of Miami-Dade's inhabitants: it is an element of place-making.

42 <https://www.youtube.com/watch?v=2mHUNjESHJQ> (16 December 2023).

References

- Aranda, Elizabeth M., Sallie Hughes und Elena Sabogal. *Making a Life in Multiethnic Miami. Immigration and the Rise of a Global City*. Boulder und London: Lynne Rienner, 2014.
- Auslander, Philip. »Digital Liveness: A Historicophilosophical Perspective«. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34.3 (2012): 3-11.
- Bean, Heidi R. und Mike Chasar. »Introduction. Poetry after Cultural Studies«. *Poetry after Cultural Studies*. Eds. Heidi R. Bean and Mike Chasar. Iowa City: Univ. of Iowa Press, 2017. 1-13.
- Benthien, Claudia. »Public Poetry: Encountering the Lyric in Urban Space«. *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik / International Journal for Comparative Cultural Studies* 2 (2021): 345-367. DOI: [10.2535/ubtr-izfk-271c-5517](https://doi.org/10.2535/ubtr-izfk-271c-5517).
- Benthien, Claudia und Norbert Gestring. *Public Poetry. Lyrik im urbanen Raum*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2023. DOI: [10.1515/9783110784701](https://doi.org/10.1515/9783110784701).
- Benthien, Claudia und Hans Rudolf Veltén. »Cultural Studies«. *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Eds. Christina von Braun und Inge Stephan. 3rd ed. Cologne, Weimar, and Vienna: Böhlau, 2005. 527-551.
- Chasar, Mike. *Everyday Reading. Poetry and Popular Culture in Modern America*. New York: Columbia Univ. Press, 2012.
- Clark, Anna. »The Tyranny of the ZIP Code. They don't just locate us. They define us«. *The New Republic* (March 8, 2013): <https://newrepublic.com/article/112558/zip-code-history-how-they-define-us> (16 December 2023).
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA und London: Harvard Univ. Press, 2015.
- Finch, Jason. *Literary Urban Studies and How to Practice it*. New York und London: Routledge, 2022.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Transl. Saskya Iris Jain. New York und London: Routledge, 2008.
- Fogle, Stephen F. und Paul H. Frey. »Ode«. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Eds. Roland Greene i.a. 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. 971-973.
- Hall, Stuart. »Cultural Studies and its Theoretical Legacies«. *Cultural Studies*. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, und Paula Treichler. New York und London: Routledge, 1992. 277-295.
- Harrington, Joseph. »Poetry and the Public. The Social Form of Modern U.S. Poetics«. *Poetry and Cultural Studies. A Reader*. Eds. Maria Damon und Ira Livingston. Urbana und Chicago: Univ. of Illinois Press, 2009. 266-284.
- Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford und New York: Oxford University Press, 2008.
- Korecka, Magdalena Elisabeth. »Platformized Visual Intimacies: Visibility in Feminist Instapoetry«. *Poetry and Contemporary Visual Culture / Lyrik und zeitgenössische Visuelle Kultur*. Eds. Magdalena Elisabeth Korecka und Wiebke Vorrath. Berlin und Boston: DeGruyter, 2023. 121-144. DOI: [10.1515/978311299334](https://doi.org/10.1515/978311299334).
- Lamarque, Peter. »Semantic Finegrainedness and Poetic Value«. *The Philosophy of Poetry*. Eds. John Gibson. Oxford: Oxford Univ. Press 2015. 18-36.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Transl. Donald Nicholson-Smith. Oxford und Cambridge, MA: Blackwell, 1991 [1974].
- Link, Jürgen. »Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes«. *Funk-Kolleg Literatur 1*. Eds. Helmut Brackert und Eberhard Lammert. Frankfurt a. M.: Fischer, 1977. 234-256.
- Lossau, Julia. »The Art of Place-Making. Städtische Raumkonstitution als soziale Praxis«. *Europa Regional* 21.1 und 2 (2015): 72-82. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssor-429429>.
- Lynch, Andrew. »Heritage Language Socialization at Work: Spanish in Miami«. *Journal of World Languages* 9.1 (2023): 111-132. DOI: [10.1515/jwl-2022-0048](https://doi.org/10.1515/jwl-2022-0048).
- McElwee, Molly. »Instapoetry – The Age of Scrolling Literature«. *The Gibraltar Magazine* (2017). <https://the-gibraltar-magazine.com/instapoetry-age-scrolling-literature/> (16 December 2023).
- Novak, Julia. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam und New York: Rodopi, 2011.
- Pâquet, Lili. »Selfie-Help: The Multimodal Appeal of Instagram Poetry«. *Journal of Popular Culture* 52.2 (2019): 296-314.
- Payne, Kate. »A Story worth Writing about: Poet Luz Rosy on Miami, the Struggle and her Abuela« (April 7, 2023): <https://www.wlrn.org/education/2023-04-07/a-story-worth-writing-about-poet-luz-rossy-on-miami-the-struggle-and-her-abuela> (16 December 2023).
- Penke, Niels. »#instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen«. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49.3 (2019): 451-475.
- Penzendorfer, Franz. »Frühe Neuzeit: Ode und Elegie«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Gedichte*. 2nd ed. Ed. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2016. 398-400.
- Portes, Alejandro und Ariel C. Armony. *The Global Edge. Miami in the Twenty-First Century*. Berkeley: Univ. of California Press, 2018.

- Rubin, Joan Shelley. *Songs of Ourselves: The Uses of Poetry in America*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2007.
- Rustad, Hans Kristian S. *Situating Scandinavian Poetry in the Computational Network Environment*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2023.
- Schunck, Ferdinand. »Stadtbild und Blickfeld. Möglichkeiten des Raumentwurfs und der Perspektivierung in einigen New York-Gedichten«. *City Lyrics*. Eds. Hans-Jürgen Diller, Stephan Kohl, Joachim Kornelius, Erwin Otto, and Gert Stratmann. Heidelberg: Winter, 1990. 7–41.
- Shumow, Moses and Juliet Pinto. »Spanish-Language Immigrant Media in Miami-Dade County, Florida: Discursive Arenas for Transnational Civil Societies«. *The Latin Americanist* 58.4 (2014): 59–83.
- Wehmeier, Henrik. »Poetry Performance between Liveness and Mediatization«. *Handbook Poetry in the Digital Age*. Eds. Claudia Benthien, Vadim Keylin, and Henrik Wehmeier. Berlin and Boston: De Gruyter, 2025 [in print].
- Werber, Niels et al. »Getting Noticed by Many: On the Transformations of the Popular«. *Arts* 12.1 [Special Issue: New Perspectives on Popular Culture] (2023). DOI: [10.3390/arts12010039](https://doi.org/10.3390/arts12010039).
- Zettelmann, Eva. »Apostrophe, Speaker Projection, and Lyric World Building«. *Poetics Today* 38 (2017): 189–201. DOI: [10.1215/03335372-3716316](https://doi.org/10.1215/03335372-3716316).

Funding Statement

This article is part of a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No 884177). Views and opinions expressed here are those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union (EU or the European Research Council (ERC). Neither the EU nor the ERC can be held responsible for them.

Author

Prof. Dr. Claudia Benthien 

Universität Hamburg, Institut für Germanistik, claudia.benthien@uni-hamburg.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.

John Gibson

Poetic Difficulty and Epistemic Authority

On Some Recent Trends in Analytic Philosophy of Poetry¹

Abstract

Whatever an analytic philosophy of poetry is, one achieves a sense of it by exploring the debates that animate it, which is likely all that constitutes its identity as a field. To give a sense of what is ›analytic‹ about these debates, I explore two topics that enlist poetry to approach issues of general interest in core areas of analytic philosophy: meaning and the self, with particular emphasis on motivating a concept of meaning-as-aboutness. I will suggest that, contrary to common practice, we ought to approach these two debates as implicitly linked, since this

helps bring to our attention a matter that should be more central to contemporary philosophy of poetry: a statement of how lyrically-mediated self-images tell us something interesting about the relationship between language and personhood. That is, I outline how these recent debates can help shed light on what philosophers like to call the ›cognitive value‹ of poetry, which is to say, its ability to communicate, through poetic form itself, forms of understanding of the world and human predicament.

1. Introduction

Few distinctions in philosophy are as potentially misleading as that between ›analytic‹ and ›continental‹ philosophy. There are contexts in which it is helpful to invoke this distinction, for instance when one needs to distinguish, in a very broad stroke, the philosophical movements that flourished especially in 20th century Germany, Austria, and France – phenomenology, existentialism, critical theory, and so on – from the style of conceptual analysis and approach to logic, language, mind characteristic of the lineage that runs from Frege through Russell to the early Wittgenstein (cf. Humphries 1999; Glendinning 2006,

1 The research for this paper was conducted as part of the research project *Knowledge, Perception, and the Prospects of Criticism*, funded by the Templeton Religion Trust. I thank Alan Golding and Andreas Elpidorou for helpful discussion of many of the ideas presented here.

Roholt 2017, and Levi 2023). The latter is certainly analytic, and it was part of a broader movement that is still widely represented in philosophy departments in the Anglophone world, though, note, also in Germany, Austria, and France. When philosophers refer to their work as *>continental* or *>analytic*, they are at least casting an image of themselves as inheritors of some and not others of these movements. But beyond marking the strands of 20th century philosophy one was educated in and is likely to reference in one's work, as well largely superficial differences in style and sensibility, the distinction says remarkably little. It does not, for instance, tell us anything precise about what a philosopher working in either *>tradition* is inclined to think about the nature of language, art, mind, or reality. Nor does it cast a clarifying light on the kinds of ethical, political, or aesthetic values one's theories are likely to champion.²

All this is to say that offering a statement of recent work in analytic philosophy of poetry, even a highly selective such as this, is a complicated affair. Whatever an analytic philosophy of poetry is, one achieves a sense of it by exploring the debates that animate it, which is likely all that constitutes its identity as a field.³ To give a sense of what is *>analytic* about these debates, I have chosen two topics that enlist poetry to approach issues of general interest in core areas of analytic philosophy: meaning and the self, with particular emphasis on motivating a conception of a characteristic form of poetic meaning as *aboutness*. One of the reasons art of any sort matters to philosophy is because it often challenges our theories to accommodate particularly complex representations of the human situation and radical forms of expression. Lyric poetry is extremely helpful here, since its way of fashioning an image of a lyric I out of language that rarely behaves as our theories of meaning require calls on us to expand our understanding of the nature and limits of meaning itself.

Here I limit myself to motivating a sense of the key questions on which these two debates focus. I will suggest, contrary to common practice, that we ought to approach these debates as implicitly linked, since this brings to our attention a matter that should be more central to contemporary philosophy of poetry: a statement of how lyrically-mediated self-images tell us something general about the relationship between language, personhood, and a world that is presumably external to each of them. That is, I recommend a way of seeing

-
- 2 It is true that the relationship between poststructuralism and postwar analytic philosophy was marked by practiced indifference or active hostility, depending on the room; and this is in part responsible for the antagonistic sense of the analytic/continental distinction that will be familiar to most contemporary philosophers and literary theorists. But that is a different story, and it is one that misrepresents the actual mood and landscape of contemporary philosophy risibly.
- 3 Two volumes that give a good sense of the shape of recent debates in analytic philosophy of poetry are *Philosophy and Poetry: Midwest Studies in Philosophy* (French et al. 2009) and *The Philosophy of Poetry* (Gibson 2015). For a sense of the figures (and representative works) that have helped shape the contemporary debate, see Budd 1996, Eldridge 2008, de Gaynesford 2017, Jollimore 2009, Koethe 2022, John 2013, Lamarque 2009 and 2015, Lepore 2011, McGregor 2014, Ribeiro 2007 and 2009, Simecek 2019, and Zamir 2018. These philosophers tend to engage with a particular set of contemporary Anglophone scholars of poetry, with figures such as Charles Altieri, Derek Attridge, Gerald Bruns, Jonathan Culler, Oren Izenberg, Marjorie Perloff, Susan Stewart, Helen Vendler, Robert Von Hallberg most noticeable among them (this list of course reveals much about the sensibilities and interests of the philosophers of poetry who read these scholars).

how these recent debates shed light on what philosophers like to call the ›cognitive value‹ of poetry, which is to say its ability to communicate, through poetic form itself, forms of understanding of the world and human predicament.

2. The Question of Poetic Meaning

Consider an enticingly vague question that will be familiar to everyone who works on poetry: what is poetic meaning? Always lingering in the background of this question is the problem of the fabled ›difficulty‹ of poetry. This difficulty has to do with poetry's general willingness to lean into opacity, paradox, ambiguity, provisionality, polysemy, polyvocality, and compression (of thought, of meaning, etc.), which often renders meaning in poetic contexts a destination one must struggle to reach. Of course not all poetry will pursue this difficulty intensely or at all, and setting up the problem this way reveals a modernist prejudice in favor of the avant-garde and experimental. But the philosophical issue concerns how poetry can, when it wishes, make this difficulty *productive*. In poetry that pursues it, this difficulty is typically experienced as *elevated* – an expressive and artistic achievement – and it often seeks to provoke a potentially liberatory experience of meaning *in* this difficulty, which is very much unlike our experience of these forms of difficulty in everyday contexts, in which we typically find ourselves attempting to *resolve* rather than exult in the features of language that present a challenge to interpretation. Indeed, poetry has shown that it can establish a portion of its claim to not just rhetorical but epistemic authority *through* this difficulty. That is, poets who make this difficulty productive in an especially successful way accomplish a goal that strikes us as at once artistic and cognitive: they get language just right and, in so doing, get the world right, too (I return to this notion of epistemic authority in the next section). The philosophical problem is, of course, specifying what we mean by ›meaning‹ in such poetic contexts and alongside this fabled difficulty.

We should immediately dismiss two interpretations of the ›what is poetic meaning?‹ question. On a *semantic* interpretation, one might take the question to invite us to explore a distinct kind of meaning that poems generate, a kind that is poetic just as other kinds might be literal, thematic, connotative, or figurative. But it is highly unlikely that poems generate a *sui generis* kind of meaning (see Lamarque 2009; Jollimore 2009; and Gibson 2023); and, at any rate, the question of meaning in poetry is generally regarded to be philosophically interesting because of the *interaction* of a great variety of kinds of meaning and the challenge of working through them in order to articulate the sense and significance of a poem. In working through this, the reader encounters imagistic, metaphoric, affective, prosodic, propositional, aesthetic, symbolic, and, at times, utterly literal varieties of meaning, and no contemporary philosopher (or literary theorist) of note thinks that in addition to these kinds we will find a distinctly poetic species, certainly not one that is uniquely expressive of the meaning of a poem, if such a thing there is.

On a second interpretation, the question might be interpreted *aesthetically* instead of semantically. That is, one might read the question as inviting an exploration of the variety of contexts – everyday as well as poetic – in which natural language achieves a certain degree of ›poeticity‹, with the idea of poetic meaning now rendered as a description of a particular aesthetic employment of language, for instance one that is mellifluous, suggestive, tender, graceful, or whatever collocation of aesthetic predicates one's theory favors (see Kriegel 2023 for such an approach). There might be value in such an approach, but it clearly has little to do with the philosophical problem of meaning *in poems*, which is hardly coextensive with the broader issue of when we experience a use of language – any – as displaying the kinds of aesthetic properties we should be inclined to call, individually or conjunctively, poetic. Many poems, especially since modernism stepped on the scene, will eschew precisely such positively charged aesthetic employments of language, often on ethical, political, or indeed artistic grounds, and this is just one obvious rejoinder to the folly of thinking that the question of poetic meaning is essentially an aesthetic one. The artistic labor of poets such as Rilke, Eliot, Stein, Oppen, Celan, Plath, Ashbery, Larkin – to mention obvious examples from a scattering of modern traditions – is entirely misrepresented if we cast them as luxuriating in language in the manner the aesthetic interpretation of the problem suggests. Surely their lyrics bear an array of aesthetic properties; but the scrutiny of them does not amount to a scrutiny of challenge of understanding their often radical acts of meaning-production. In fact, the aesthetic interpretation of the problem simply ignores meaning *as* a poetic problem.

At this point, a third interpretation of the question becomes attractive, one which does a much better job of capturing the interesting philosophical issue. Call it a *critical* interpretation of the question of poetic meaning (see Gibson 2006 and 2011). On a critical interpretation, we subtly change the initial question from the general one of what poetic meaning consists in to a more focused exploration of the unique ways lyric poems *raise questions of meaning* and call on distinctly critical capacities to answer them. This approach does a much better job than the semantic and aesthetic models of making sense of the so-called difficulty of poetic meaning and its artistic affordances. It offers a critical model of poetic meaning in both an *interpretative* and *constitutive* sense.

In respect to the *interpretive* sense, this approach asserts that when attempting to untangle the questions of meaning a poem raises, we are required to become, in effect, critics who draw upon not (just) linguistic competence as such but a reservoir of skills and tools that are irreducibly critical in nature. This explains a portion of the idea that poetic meaning is difficult in a particularly vexing way, since the competencies one must harness are not cultivated and exercised through our mere exposure to the semantic and pragmatic dimensions of everyday language use. The capacity to exercise them requires acculturation in our critical practices themselves and what they afford: an awareness of the history of poetry, the point of specific poetic movements, the standing projects of given poets, and the assemblage of philosophical, aesthetic, artistic, political, and social concerns that animate all of these. The second sense in which this approach is critical develops this point.

In respect to the *constitutive* sense, the idea is the more interesting and contentious one that the ability of poetry to produce at least some of its characteristic kinds of meaning is co-constituted by the critical practices that arise around our poetic practices, and that it is only by virtue of situating ourselves in these practices that we can experience many poems as fully enriched with meaning (see Gibson 2011, 2016a, and 2017). Just as we might say that my ability to bear moral properties such as »reprehensible«, »trustworthy«, or »selfless« will involve a story not solely of my individual behavior but, crucially, of those social practices that sustain the sense and application conditions of such terms, the idea here is that to understand how poems come to bear nuanced forms of meaning often requires that we look not only at their semantic and aesthetic surfaces but, additionally, at the much broader culture of poetic production in which poems are produced, read, and interpreted. This culture, in turn, informs perception and imagination such that we can come to *see in* poems what would otherwise remain obscure or wholly unavailable. To use Danto's famous phrase, this critical culture constitutes an »atmosphere of art theory«: a set of inherited ideas that includes not only conceptions of the nature and point of poetry but all those features of social and cultural reality that animate the concerns of poetic production and its criticism at a given juncture in poetry's natural history (Danto 1964, 580). These practices are in part sense-making practices, and the claim is that these practices play an ineliminable role in *realizing* characteristic forms of poetic meaning and thus making them available as possibilities of shared poetic experience. Criticism, in the expansive sense this idea motivates, is that region of the artworld that generates these ideas and this »theory«, and these often function as resources we draw upon when we come to *see* structured forms of meaning in poems.

This is not at all the silly anti-realist claim that critics rather than poets endow poems with meaning. It is the more ambitious one that our critical practices in part coordinate the relationship between readers and poetry and that this permits poems to bear forms of meaning that typically cannot be gleaned from the manifest face of the texts in which they are delivered, certainly not if taken in isolation from these practices. Of course, poetry predates its criticism, and no one sane would devise a theory that suggests it is the other way around. The claim here is the sensibly historicized one that as poetry evolves, new possibilities of poetic meaning evolve, too. And when we find ourselves with poetic practices that display the varieties of »difficult« meaning explored here, we must have recourse to a conception of criticism that can illuminate the conditions of this meaning's possibility. There is a social dimension to the production of characteristic kinds of poetic meaning that requires readers, authors, and critics to constitute a cultural practice, and it is in part by virtue of access to the »atmosphere« of ideas that this practice generates that we can answer certain of the questions of meaning a poem raises. Let me explain.

We need a more specific term of art than »meaning« to capture this idea, one that is a plausible candidate for the characteristic form of meaning that functions as a destination in our interpretive struggles. A term that has recently become popular in analytic philosophy is that of »aboutness«. At its most general, aboutness functions to pick out the shared

subject matter of a great variety of sentences that express their meanings differently yet appear to address a common topic (Yablo 2014). Its point of origin in contemporary aesthetics is Danto's influential attempt to define art in terms of embodied meaning (Danto 2000). There one of his preferred examples is a work of abstract painting – Malevich's *Black Square* (1913) – in which we come to see that a white canvass with but a black square on its surface can still embody meaning, since of it we should be more inclined to say that it is *about* nothing than that it isn't about anything at all (Danto 2000, 132–133). In recent analytic philosophy of art, the notion of aboutness is often used without being fully theorized, though the general feeling is that this is very much on the horizon. The sense of aboutness I wish to motivate can be characterized simply. Critical statements of aboutness articulate the bridge than runs between poems and the regions of actual cultural, political, psychological, and artistic reality that a poem strives to fashion into an object of attention. The idea is that part of what any critic who is concerned with meaning will do is make manifest the patterns of aboutness suggested by a poem, the result of which is typically a statement of how a poem offers its readers an *image of* or *perspective on* the world beyond the poem, at any rate on some region of human interest we take a poem to place before us.⁴

Consider Louis Zukofsky's *Catullus* cycle (1958–1969), which certainly cannot be said to produce surface meaning. Here is his attempt (1969) at #70 of Catullus' original:

Newly say dickered my love air my own would marry
me all
whom but me, none see say Jupiter if she petted.
Dickered: said my love air could be o could dickered a
man too
in wind o wet rapid a scribble reported in water.⁵

If we are inclined to relegate the poem itself to the status of nonsense, we can blame the vulgar part of ourselves that thinks we only have meaning when sentences culminate in well-formed propositions, assertions, description, and other straightforward and pedestrian ways of communicating a sense. As a critic will show with relative ease, Zukofsky's *Catullus* is endowed with a distinct form of *artistic* aboutness, and its anarchic language

4 See Wolf 2023, who makes the idea of an implied world-view essential to the account of »lyrology« he advances. Talk of a poem's implicit or implied perspectives on or images of the world captures essentially the same idea that Wolf's theory is after, and the argument here is that statements of aboutness are the precise speech act through which critics make these features of a poem manifest. Dammann, Gibson, and Schellekens (unpublished) attempt to offer a philosophical model for these claims.

5 Zukofsky, 2006, 51. Catullus's original reads (Catullus 1951, 193):
Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se luppiter ipse petat.
dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
in vento et rapida scribere oportet aqua.

is not a barrier to but an ingredient of it. In the *Catullus* cycle, Zukofsky 'translates' the sequence of vowel sounds and not semantic content of Catulus's original poems, and part of his purpose in doing so is to reveal something about the nature of poetry itself – this is the region of reality on which his *Catullus* poems wishes to cast a light – by demonstrating that the production of sound and not the linguistic elaboration of an idea or impression is sufficient for the production of poetry. In this way Zukofsky in fact does elaborate an idea, though it is a point expressed not through an act of poetic declaration but in generating a form of aboutness the content of which expresses something important about the role of sound, feeling, and form in poetic experience. In other words, by looking at facts that underwrite the creation of this poem and interests of its author – facts that are made available through our access to critical culture itself – we acquire information that permits us to ascribe a degree of communicative determinacy to a poem that does not, in a perfectly ordinary sense, *say* anything at all. Yet once in possession of a statement of its aboutness, the poem can be experienced as bearing a point, a purpose, and so a kind of *meaning*. Aboutness permits us to capture meaning even when the semantic surface of a poem revels in nonsensicality. And this is why it is always a mark of obliviousness to say of a poem that exults in anarchic language that it *is* nonsense. Unlike everyday nonsense, which we experience as the *absence* of a communicative project, in poetic contexts even nonsensical language can be productive of meaning. In short, even if it is true that a poem's language is nonsensical, it is a category error to claim that the poem is therefore nonsensical.

These statements of aboutness become, again, *internal* to our experience of a poem by structuring our experience of a poem's communicative dimension and opening up to appreciation patterns of meaningfulness in its form that would otherwise remain inaccessible. I ignore here the vexed question of what legitimizes such statement, whether they are defeasible, and whether poems admit of multiple, perhaps contradictory statements of aboutness. Debates on the epistemology and metaphysics of interpretation in the 1980s and 1990s dealt with this, and, if one wishes, they can be rehearsed here. I take it as obvious that critics do articulate aboutness, that readers experience aboutness as internal to a poem, and that statements of aboutness articulate the typically real affairs a poem turns into an object of regard, which can concern everything from philosophical, social, and historical matters to the nature of poetry itself, as Zukofsky makes clear. Critics elicit these statements of aboutness through attention to the elements of a poem that raise questions of meaning, with meaning in this context better understood not as linguistic *signification* but artistic *significance*. Images, actions, formal innovations, modes of enunciation, emotional tenor, styles of address, as well as words, phrases, and sentences raise questions of meaningfulness in this sense, and statements of aboutness are, on this model, their currency of articulation. The important point is, as it was for Danto, that aboutness articulates content in a way that far exceeds what is expressly given to appreciation by an artwork's surface. We can be realists or constructivists or relativists or pluralists – and much else besides –

about aboutness and its ways of ascribing significance and sense to all these elements. The claim here is that *however* one approaches these issues, what I have said gives content to the notion of aboutness whose metaphysical and epistemological status we debate. I favor a realist reading that accepts a healthy pluralism regarding poetic aboutness, but that is neither here nor there for the argument of this paper (see Gibson 2017).

It must be acknowledged that, in many cases, a poem's semantic surface comes very close to articulating itself the forms of aboutness a critic is inclined to ascribe to it, in which case the role of criticism in the production of meaning will obviously be diminished. We see this when a critic claims – to give an obvious example – that Wordsworth's *The World is Too Much with Us* is about *belatedness* and *modernity as disenchantment*, and offers as support the poem's at times straightforwardly philosophical modes of address such as, »Getting and spending, we lay waste our powers;— / Little we see in Nature that is ours; / We have given our hearts away, a sordid boon!« (Wordsworth 1807, 122). Though note that what makes the poem about these things and not something else is as much an effect of the imagistic force of its figurative elaborations as its philosophical declarations: »This Sea that bares her bosom to the moon; / The winds that will be howling at all hours, /And are up-gathered now like sleeping flowers; / For this, for everything, we are out of tune« (see Gibson 2023). As I said above, the issue is the *interaction* of a great many varieties of meaning in a poem, some of which will be linguistic, others more painterly in nature, others still symbolic or connotative. But on this critical model, none of these plays a privileged role, and all are enfranchised as potential sources of aboutness. What we see in excellent examples of poetry criticism is that these statements of aboutness are grounded in properly poetic material: in a poem's figurations, allusions, images, abstractions, cesuras, intertextual references, and syntax. Each work of criticism states in its own terms, indirectly at least, how a poem's ›difficulty‹ is made productive, and statements of aboutness are one way of doing precisely this. In this respect, works of successful criticism *demonstrate* how aboutness is derived from poetic material, and thus the nature of aboutness is declared through examples of actual critical performances. The theory of aboutness is thus best seen as descriptive and not normative, insofar as it is a hypothesis about what critics, on occasion at least, *do*, and not an elaboration of an ideal whose nature can be specified in advance of practice.

3. Difficult Poems and Messy Selves

Peter Lamarque has made a compelling case for the artistic and aesthetic role of difficulty in poetic experience (Lamarque 2015). He avoids the problems of the aesthetic interpretation of poetic meaning by recasting it as a question of, in effect, *value*:

So [...] why do we value the complexity – the difficulty – of (some) poetry when we spurn it elsewhere? The answer at its simplest is: because it is part of the poetry game that in poetry we attend to the finegrainedness of language, its textures, and intricacies, its opacity, in conveying thought-processes, and we find value in the experience it affords, in precedence over the more humdrum norms of communication, such as transparency the imparting of information, and the assumption of paraphrasability. (Lamarque 2015, 36)

In other words, and in the vocabulary just developed, we take satisfaction in the often extraordinary way a poem delivers aboutness through those formal and expressive elements that demand critical investment to be experienced as fully enriched with meaning. The value here is the value of a hard-won encounter that repays our efforts. If a poem raises a question of meaning, experiencing how answers to these questions arise out of the matter of a poem and its mode of presenting aboutness can give rise to an often *sublime* – this is my term and not Lamarque's – experience of the artistic production of meaning. Lamarque helps us to see *when* the notion of the aesthetic should be invoked in our account of poetic meaning-production, and it is to describe the value of the experience thereby afforded. In addition to the sublime, any number of aesthetic predicates may apply here, depending on the poem; and so we have an intuitive foundation for an account of the structure of characteristically aesthetic forms of *immersion* in the poetic creation of meaning.

In conclusion, I want to suggest that this aesthetic account will be incomplete if we cannot say something more substantive about the *content* of these meanings so that we may explain *why* we care about attending to their poetic production. While there are certainly poems that might convey banal meanings fantastically – Frank O'Hara at times strikes me as doing just this – surely in many cases the *cognitive quality* of the meaning matters to our experience. Indeed, if aboutness in part expresses how a poem makes some region of worldly concern internal to our experience of a poem, it is intuitive to think that it is also in part the quality of the conveyed *insight*, crudely put, that we experience as valuable. Something like this is central to Jonathan Culler's claim that lyric poetry is a form of *epideictic* discourse: »public poetic discourse about values in this world rather than a fictional world« (Culler 2015, 119). Culler models the lyric I on a voice that strives to speak on the worldly side of the divide that runs between our world – however we wish to make sense of this idea – and the purely imagined worlds that resolutely fictionalizing theories will insist is all that poetry brings to our attention. The notion of aboutness, as outlined here,

is especially useful for scholars with commitments such as Culler's, since it strives to make an experience of »values in this world« internal to poetic experience. On the assumption that Culler is right, this would appear to be something any theory of poetic meaning should reckon with.

One way to develop this idea is through an account of the experience of *epistemic authority* of voice in poetic difficulty. That is, the lyric I often speaks as though what it has to say matters tremendously *as expressed in this difficulty*, that is, as though characteristic forms of ambiguity, provisionality, and paradox are essential to the quality of the insight we ascribe to a poem. Put differently, we should at least venture a hypothesis as to how this difficulty earns lyric poetry a measure of its claim to getting the world, in some sense, right. And this, I suggest, requires venturing a hypothesis about what Cora Diamond calls »the difficulty of reality« that is fit for lyric poetry (Diamond 2003).

Reality can be difficult in many ways, of course. One way it can be difficult is by being catastrophic, painful, or senseless, and, as we know from Schopenhauer and Nietzsche, *it is because of this* that works of tragedy seem to speak so much more honestly than comedy. On this model, we experience tragedy as an epistemically privileged form of art because it gets the world right, on the assumption that life in fact often does have a tragic structure. Another way reality can be immensely difficult is by virtue of precisely those forms of complexity that lyric poetry is so apt at building into its very form: life, if you will, is itself often deeply ambiguous, paradoxical, and all the rest. Note immediately that the specific feature of reality about which we have philosophical grounds to assert the omnipresence of these difficulties is precisely what lyric poetry frequently explores: the self. Much of philosophy of the self strives to explain of how we make sense of, in Peter Goldie's words, »the mess inside« (Goldie 2011): the muddle of memories, beliefs, passions, desires, wants, and hopes that the I must work through in acts of self-articulation. The suggestion, then, is that the experience of epistemic authority in poetry is at least in part a matter of poetry's capacity to bring the difficulty of *this* dimension of reality to reflective awareness and, in so doing, satisfy our desire see mirrored, in the elements of a poem that give domicile to this difficulty, basic features of selfhood.

Such a concern with subjectivity and its challenges is central to much modern poetry and its criticism. Consider two variations on this familiar theme. John Koethe's account of this flows from his decidedly modernist sense of the anxieties and interests of the strands of romanticism that inform the Eliot-Stevens-Ashbery tradition: lyric poetry that involves, »the enactment of subjectivity, and the affirmation of it against the claims of an objective natural setting which threatens to annihilate it« (Koethe 2023, 73). It is the threat of annihilation that takes on particular significance for Koethe, since it prompts a form of lyric expression that seeks to define the self against this »objective« setting and thereby assert a form of aesthetic and moral freedom from it, an impossible task that he sees as nonetheless central to the experience and dignity of personhood. In a different register, Hannah Vandegrift El-dridge sees in Hölderlin's and Rilke's poetry a picture of the implicit power of lyric voice as,

»a vital place where the powers of language in our form of life are interrogated as possible modes of subject and world orientation«. This yields, she argues, images of the self that arise »tentatively« and that »do not exceed or reject but inhabit finitude« (Eldridge 2015, 3).

Different critics and philosophers will describe the view of the self and its predicaments differently, of course. But a constant theme in both modern poetry and its criticism is precisely the difficulty of reality, interpreted lyrically, as a claim about the challenges and complexities of self-experience and self-constitution. Koethe and Eldridge offer paradigmatic examples of statements of aboutness, though applied to poetic movements. But the logic is clear. As they show, a mark of measured and responsible criticism is that the statements of aboutness it elicits from a poem ascribe to it no more coherence and determinacy than a poem implies is warranted in respect to its subject matter. And we expect informed criticism to make this difficulty productive in its statement of the light a poem casts on human predicament. The experience of epistemic authority in difficult poetry, then, is the experience of an exemplary achievement of voice that expresses just the right amount of sense and meaning and no more with respect to its objects of expressive interest. When a poet gets this just right, it is experienced as not only a cognitive but an ethical achievement: a way of demonstrating respect for, and responsibility to, the rough business of the life of the self.

4. Conclusion

There are other ways poetry can be difficult, and there are surely many poems that interpret the difficulty of reality socially or politically instead of subjectively, among many other possibilities. But the discussion of this paper should suffice to give a sense of how the fabled notion of difficulty of poetic meaning can be linked to a plausible account of the epistemic authority of poetry. What I have not taken up here is the difficult business of asking whether this epistemic authority is, as it were, assumed or *earned*. That is, I have presented it as a feature of our experience of poetry but said nothing about whether it admits of forms of warrant or justification such that it can count as a genuine cognitive *achievement*: an insight that an epistemologist would think counts as a candidate for knowledge. Merely expressing something is a long way from showing it to be true, even from thinking that a reason has been proffered for assessing it as true or false. And in the absence of this, the old arguments loom that the poetic mode of presenting reality is, at root, rhetorical and not epistemic. And with this we seem to lose the ability to claim that the value of poetry's handling of the difficulty of reality is a properly *cognitive* form of value. By way of a final suggestion, I will simply assert that part of the value of the critical interpretation of the problem of poetic meaning is that it can be developed to address this. For if criticism in part constitutes our experience of aboutness in poetry, then the rational scaffolding of criticism supports these attributions of aboutness and thereby makes it internal to poetic experience

itself. Critical practices are reason-saturated and argumentative, and if we can show their deliverances of meaning to co-constitute our experience of the interior of poems themselves, then it is simply nonsense to claim that poetry's mode of presenting features of human predicament is purely or merely rhetorical. But that is another argument.

References

- Budd, Malcolm. *Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*. London and New York: Penguin Books, 1996.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- Catullus, Gaius Valerius. *Catullus*. Ed. Elmer Truesdell Merrill. Boston: Harvard University Press, 1951.
- Damman, Guy, Elisabeth Schellekens, and John Gibson. »Art, Aboutness, and Critical Cognitivism«. *Unpublished manuscript*.
- Danto, Arthur. »The Art World«. *Journal of Philosophy* 61.19 (1964): 571–84.
- Danto, Arthur. »Art and Meaning«. *Theories of Art Today*. Ed. Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 2000. 130–40.
- De Gaynesford, Maximilian. *The Rift in the Lute: Attuning Poetry and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Diamond, Cora. »The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy«. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 1.3 (2003): 1–26.
- Eldridge, Hannah Vandegeert. *Lyric Orientations: Hölderlin, Rilke, and the Poetics of Community*. Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2015.
- Eldridge, Richard. *The Persistence of Romanticism: Essays in Philosophy and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- French, Peter A., Howard K. Wettstein, and Ernest Lepore (eds.). *Philosophy and Poetry: Midwest Studies in Philosophy*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- Gibson, John. »Interpreting Words, Interpreting Worlds«. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64.4 (2006): 439–50.
- Gibson, John. »The Question of Poetic Meaning«. Non-site 4 (2011). <https://nonsite.org/the-question-of-poetic-meaning/> (10 September 2023).
- Gibson, John. (ed.). *The Philosophy of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Gibson, John. »Interpretation, Literature and Meaning Scepticism«. *Interpretation and Meaning in Philosophy and Religion*. Ed. Dirk-Martin Grube. Leiden, Boston: BRILL, 2016. 96–112 [= Gibson 2016a].
- Gibson, John. »A Puzzle of Poetic Expression«. *The Philosophers' Magazine* 74 (2016): 56–62 [= Gibson 2016b].
- Gibson, John. »On (Not) Making Oneself Known«. *Shakespeare's Hamlet: Philosophical Perspectives*. Ed. Tzachi Zamir. Oxford: Oxford University Press, 2017. 17–45.
- Gibson, John. »Painterly Aspirations in Poetry«. *The Routledge Companion to the Philosophies of Painting and Sculpture*. Eds. Noël Carroll, and Jonathan Gilmore. London: Routledge, 2023. 247–256.
- Glendinning, Simon. *The Idea of Continental Philosophy: A Philosophical Chronicle*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Goldie, Peter. *The Mess Inside: Narrative, Emotion, and the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Humphries, Ralph. »Analytic and Continental«. *Monist* 82.2 (1999): 253–77.
- Kim, Hannah H., and John Gibson. »Lyric Self-Expression«. *Art, Representation, and Make-Believe: Essays on the Philosophy of Kendall L. Walton*. Ed. Sonia Sedivy. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021. 94–111.
- Koethe, John. *Poetry At One Remove*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- Koethe, John. *Thought and Poetry: Essays on Romanticism, Subjectivity, and Truth*. London: Bloomsbury Publishing, 2022.
- Kriegel, Uriah. »The Poetic as an Aesthetic Category«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 81.1 (2023): 46–56.
- Lamarque, Peter. »The Elusiveness of Poetic Meaning«. *Ratio* 22.4 (2009): 398–420.
- Lamarque, Peter. »Poetry and Abstract Thought«. *Midwest Studies in Philosophy* 33.1 (2009): 37–52.
- Lamarque, Peter. »Semantic Finegrainedness and Poetic Value«. *The Philosophy of Poetry*. Ed. John Gibson. Oxford: Oxford University Press, 2015. 18–36.
- Levy, Neil. »Analytic and Continental Philosophy: Ex-

- plaining the Differences«. *Metaphilosophy* 34.3 (2003): 284–304.
- Ribeiro, Anna Christina. »Intending to Repeat: A Definition of Poetry«. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65.2 (2007): 189–201.
- Ribeiro, Anna Christina. »Toward a Philosophy of Poetry«. *Midwest Studies in Philosophy* 33.1 (2009): 61–77.
- Roholt, Tiger. »On the Divide: Analytic and Continental Philosophy of Music«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 75.1 (2017): 49–58.
- Simecek, Karen. »Beyond Narrative: Poetry, Emotion and the Perspectival View«. *British Journal of Aesthetics* 55.4 (2015): 497–513.
- Wolf, Werner. »Implied Worldview – a Concept (Not Only) for an Emancipated Lyrology«. *POEMA* 1 (2023): 103–16.
- Wordsworth, William. *Poems, In Two Volumes*. United Kingdom: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807.
- Yablo, Stephen. *Aboutness*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Zukofsky, Louis. *Selected Poems*. Ed. Charles Bernstein. New York: Library of America, 2006.

Author

Prof. John Gibson

University of Louisville (USA), Department of Philosophy, john.gibson@louisville.edu

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.

Holger Pils, Lisa Jeschke

Something Out of Nothing

Zur Idee und Praxis der Lyrik-Bibliothek

Abstract

Written from within Lyrik Kabinett, Munich, holding the second-largest poetry library in Europe, this essay provides a practice-based perspective on how the concept of ›literature as social practice‹ can find articulation in an institutional setting. Starting with a brief overview of poetry libraries internationally, the contribution subsequently focuses in on the artist's

book and poetry holdings at Lyrik Kabinett, our user and audience engagement, and on the way we initiate contemporary poetic responses to poetic histories. The concept of social practice is thereby also given a diachronic perspective, yet one that is attentive to the significance of decanonisation as much as of canonisation.

1. Einleitung

Die Lyrik-Bibliothek ist ein seltenes Phänomen. *Öffentliche* Lyrik-Bibliotheken (und nur von solchen Sammlungen ist hier die Rede) gibt es wenige. Dieser Artikel ist im Münchener Lyrik Kabinett entstanden, das die zweitgrößte Lyrik-Bibliothek in Europa beherbergt. Von hier aus richtet sich unser Blick auf ähnliche Institutionen. Wir fragen uns im Folgenden: Warum und wo sonst gibt es solche Orte – Bibliotheken für diese einzelne Gattung? Wie werden Lyrik-Bibliotheken gegründet und wie wachsen sie? Was bedeutet es, einen festen Ort für die Lyrik zu etablieren? Welche Art der ›Lyrik als sozialer Praxis‹ entwickelt sich ganz konkret aus einer solchen Institution und um sie herum, wie kann sie lebendig und offen bleiben?

In einem ersten Abschnitt, ›Lyrik-Bibliotheken‹, blicken wir vergleichend auf die Gründung der Lyrik-Bibliotheken in Chicago, Edinburgh und München. Der Abschnitt ›Wunderkabinett‹ widmet sich vor dem Hintergrund von Kuriositätenkabinett und Wunderkammern

1 In Anlehnung an den Begriff der ›Literatur als sozialer Praxis‹, wie er in Bezug auf die Lesereihen in der freien Szenen geprägt wurde – im Anspruch, einen Raum zu gestalten, der ein ›Möglichkeitsraum‹ ist und in dem ›Menschen zusammenzukommen und gemeinsam Zeit [...] verbringen‹ (Marquardt 2022, 22).

unserer Bibliotheks- und Sammlungspraxis. Mit der Nutzung dieser Bibliothek im stillen Lesen sowie den Lesungen – insgesamt also der Öffnung hin zu einem Publikum – befasst sich der Teil ›Lesekabinett‹. Schließlich beleuchtet der letzte Teil, ›Schreibkabinett‹, einige besondere Dynamiken zwischen Bibliothek und Lesung, Lyrikgeschichte und Lyrikgegenwart, Rezeption und Produktion, die in der Bibliothek des Lyrik Kabinetts möglich werden.²

2. Lyrik-Bibliotheken

Die Lyrik-Bibliothek ist ein seltenes Phänomen. International bestehen neben dem Centre international de poésie in Marseille vor allem in den USA und Großbritannien vergleichbare Institutionen: Dazu zählen unter anderem die Poetry Foundation in Chicago, Poets House in New York, die Scottish Poetry Library in Edinburgh und die National Poetry Library in London.³ Zunächst ein Blick in die USA: Die Poetry Foundation in Chicago, die neben anderen Aktivitäten eine Bibliothek mit mehr als 30.000 Bänden unterhält, wurde als Stiftung 2003 gegründet, geht aber auf die Modern Poetry Association zurück, diese wiederum auf das Magazin *Poetry*, zu dessen frühen Autor:innen H. D. und T. S. Eliot zählten und das bis heute weiterbesteht. Das Magazin wurde 1912 von der Dichterin Harriet Monroe (1860–1936) ins Leben gerufen, wobei sie auf die Methode eines frühen Crowdfundings zurückgriff:

With help from publisher Hobart Chatfield-Taylor, Monroe persuaded 100 prominent Chicago business leaders to sponsor her new magazine by committing to \$50 a year for a five-year subscription. The \$5,000 was enough to launch *Poetry* magazine on September 23, 1912, and uphold its promise to contributors of adequate payment for all published work. (Poetry Foundation, o. J.)

Wenn Harriet Monroe als erste Gründerin betrachtet werden kann, dann war die Mäzenin Ruth Lilly (1915–2009) eine zweite, denn ihre Schenkung von 185 Millionen Dollar ermöglichte 2003 die Errichtung der Poetry Foundation im heutigen Sinn. Zuvor bestand keine feste Verbindung zwischen Ruth Lilly und der Zeitschrift, Lilly hatte einige ›flowery poems‹ eingesandt, die von *Poetry* abgelehnt wurden; die Schenkung, die nicht an Bedingungen zu ihrer Verwendung geknüpft war, war also überraschend, beinahe überwältigend (vgl. Fisher 2011). Ein solches Mäzenatentum ist für die US-amerikanische Kunst- und Kul-

2 Für hilfreiche Hinweise zum Thema danken wir Joanna Nissel, Annegret Schäffler, Wolfgang Berends und Pia-Elisabeth Leuschner.

3 Als wichtiger Veranstaltungsort für Lyrik im deutschsprachigen Raum wäre zuallererst noch das Haus für Poesie in Berlin mit seinem umfangreichen Programm zu nennen; wir möchten uns hier allerdings auf die besondere Bedeutung von Lyrik-Bibliotheken konzentrieren. Eine weitere Lyrik-Bibliothek besteht in Leipzig (Leipziger Lyrikbibliothek) als Teilbestand der Stadtbibliothek (etwa 7.500 Medien).

tur- sowie Bibliothekslandschaft nicht ungewöhnlich, die sich in viel größerem Maße aus privaten Zuwendungen speist als die oft staatlich geförderte europäische Kulturlandschaft (in beiden Fällen und ihren vielfältigen Ausprägungen sind immer mögliche Abhängigkeiten im Blick zu behalten), ungewöhnlich ist aber in diesem Fall die so umfassende Hinwendung zur Lyrik und insbesondere auch zur Gegenwartlyrik.

Die Scottish Poetry Library präsentiert ihre Gründungsgeschichte in einer Selbstdarstellung wie folgt:

The story of how the SPL came to such a position starts when it was just an idea in the mind of its founder, Tessa Ransford. As a practising poet, and having recently set up the School of Poets in Edinburgh, she felt that a much greater audience for poetry existed than was apparent, but without a central forum there was no way for people to express their interest – poetry needed a place of its own. (Scottish Poetry Library, A brief history, o. S.)

In diesem Fall ging die Initiative von einer stärker etablierten Dichterin aus, Tessa Ransford (1938–2015). Interessant an der Selbstdarstellung der Scottish Poetry Library ist, dass Ausgangspunkt für die Gründung der Bibliothek nicht vorrangig die Funktion der Speicherung war. Die Bibliothek wurde vielmehr als Antwort auf die Suche nach einem »zentralen Forum« für ein interessiertes Publikum gesehen. Während im Fall der Poetry Foundation eine Mäzenin eine schon bestehende Unternehmung verfestigte, formte sich im Fall der Scottish Poetry Library ausgehend von der Idee einer Einzelperson die Vereinigung Scottish Poetry Library Association, der es schließlich gelang, 1983 über den Scottish Arts Council und die Calouste Gulbenkian Foundation Mittel zur Gründung einzuwerben (Scottish Poetry Library, A brief history, o. S.). Bis heute finanziert sich die Bibliothek über eine Mischkalkulation aus öffentlichen Geldern und Zuwendungen verschiedener Stiftungen (Scottish Poetry Library, Our story).

In seinem Essay *The Poet's Imaginary* beschreibt der britische Dichter J. H. Prynne die Seltsamkeit des transitiven Akts, ein Gedicht zu schreiben, als »something out of nothing« und fügt hinzu: »We may call such special cases of transitive action ›creative‹« (Prynne 2013, 89). Vielleicht gilt Ähnliches auch für Lyrik-Bibliotheken. Etwas entsteht aus dem Nichts – oder, um im Fall des Münchner Lyrik Kabinetts genauer zu sein, etwas entsteht aus Mangel und Überschuss, Leerstelle und Fülle zugleich: 1989 eröffnete Ursula Haeusgen (1942–2021), Gesellschafterin eines 1949 gegründeten Münchner Maschinenbauunternehmens, die Lyrik- und Künstlerbuchhandlung Lyrik Kabinett, in die sie Dichter:innen aus aller Welt zu Lesungen einlud, eine Reminiszenz an den Münchner Salon früherer Zeiten. Die Familienunternehmerin handelte aus einem Mangel – einem Mangel an Orten für Lyrik, Lyrikbände, schöne Bücher. Und sie handelte aus einem Überschuss – einem Überschuss an Freude an der Sache, an den Büchern, an den Lesungen; sie tat es mit risikofreudigem Geist. Die überschwängliche Ansage: Die erste Adresse des Lyrik Kabinetts war die Ma-

ximilianstraße, wirklich eine *erste Adresse* auf Münchens Prachtstraße. Allerdings konnte die Buchhandlung dem Druck des Marktes nicht standhalten. Gerade dieser Rückschlag brachte die weitergehende Entwicklung hervor: 1994 wurde die Buchhandlung geschlossen und der Bestand dem neu gegründeten Verein Lyrik Kabinett geschenkt, der zunächst am Institut für Komparatistik der Ludwig-Maximilians-Universität eine Präsenzbibliothek unterhielt und die Lesungsaktivitäten fortsetzte. 2003 wiederum gründete Ursula Haeusgen die Stiftung Lyrik Kabinett, der bis dahin tragende Verein wurde zum Freundeskreis. Die heute gut 350 Mitglieder des Freundeskreises erhalten für einen relativ geringen Jahresbeitrag freien Eintritt zu den Veranstaltungen und bilden einen festen sozialen Zirkel, der das Haus aktiv und passiv unterstützt. Gedichte sind das Band – auch hier: »Lyrik als soziale Praxis«. Ein Gremium, das dem Haus zur Seite steht, ist das fachlich besetzte Kuratorium mit beratender Funktion; unter den aktuell zwölf Kuratoriumsmitgliedern sind unter anderem Literaturwissenschaftler:innen, Autor:innen und Vertreter:innen vergleichbarer Institutionen, so dass ein regelmäßiger Außenblick und inhaltlicher Austausch gewährleistet sind.

Seit 2005 ist die Bibliothek in einem eigenen Gebäude auf dem Gelände der Universität in der Amalienstraße untergebracht, die Bestände sind über den OPAC der Universitätsbibliothek und einen eigenen elektronischen Katalog erschlossen. Die Bibliothek des Lyrik Kabinetts verfügt mittlerweile über mehr als 70.000 Medien (davon 85 Prozent Gedichtbände, zudem Sekundärliteratur und Künstlerbücher), wobei jährlich etwa 2.000 Medien hinzukommen. Die Finanzierung erfolgt hauptsächlich durch Erträge aus dem Stiftungskapital; nach dreißigjähriger privater Vorleistung ist jüngst eine institutionelle Förderung durch die Landeshauptstadt München und den Freistaat Bayern hinzugekommen – eine große Wertschätzung von öffentlicher Seite. Dazu bleibt eine Vielzahl von Spenden und Zuwendungen privater und öffentlicher Herkunft für Projekte wichtig.

Die Stiftung verfolgt ihren Stiftungszweck durch Aktivitäten in vier Bereichen – Bibliothek, Lesungen, die Publikation eigener Bücher, Bildung. Neben den Mitarbeitenden (die zusammen nicht mehr als fünf Vollzeitstellen ausfüllen) sind in verschiedenen Rollen beteiligt: der Vorstand mit Vertretung der Stifterfamilie, Kuratorium und Freundeskreis, Schreibende und Auftretende, Publikum, Bibliotheksnutzer:innen und Kooperationspartner. Über verschiedene Wege, Umwege, auch vermeintliche Rückschläge, ist ein komplexer sozialer Organismus entstanden.

Auffällig an der doppelten Gründungs- und Stiftungsgeschichte von Harriet Monroe bis zu Ruth Lilly im Falle der Poetry Foundation sowie an den Gründungen der Scottish Poetry Library und des Lyrik Kabinetts ist, dass es sich um eine Geschichte von Frauen als Akteurinnen und Entrepreneurinnen im institutionalisierten Literaturbereich handelt, eine Geschichte ihrer wagemutigen Initiative (Gründungsidee), ihrer Möglichkeiten (Finanzierung),

aber auch der Folge ihrer Zurücksetzung (»flowery poems«).⁴ Zugleich wird aber an allen drei Beispielen sichtbar, dass das jeweils besondere persönliche Engagement ein Netzwerk finden und begründen muss. Eine Gründung kann niemals von einer Person dauerhaft allein getragen werden, sondern es entsteht ein komplexes, funktional ausdifferenziertes Gewebe nach innen und außen. Sowohl bei der Gründung als auch bei der Weiterführung dieser Lyrik-Bibliotheken handelt es sich also auch um einen kollektiven Akt, um eine – soziologisch differenzierte – soziale Praxis. Die Gründungsgeschichte lebt dabei immer in der Gegenwart fort und bestimmt die Praxis auf je eigene Weise. Für das aus privatem, bürgerschaftlichem Engagement entstandene Lyrik Kabinett bedeutet das charakteristischerweise: kuratorische Freiheit und Gelassenheit im Gelassen verscheiden Ästhetiken, Stile, Temperamente; und bei aller Institutionalisierung: Unabhängigkeit und immer noch ein bisschen »freie Szene«.

3. Wunderkabinett

Die Lyrik-Bibliothek ist ein seltenes Phänomen. Sie ist etwas Besonderes, Wundersames, ein Wunderkabinett. Wer hierher kommt, wundert sich über die pure Existenz des Ortes und sodann über all die Dinge (nicht nur Bücher). Der von Ursula Haeusgen geschaffene Name – Lyrik Kabinett – lässt einen Bezug zu den Kuriositätenkabinetten beziehungsweise Wunderkammern der frühen Neuzeit aufscheinen,⁵ ohne dass eine solche Assoziation intendiert sein müsste. Der Begriff spielt somit auf ein Kunst- und Sammlungsverständnis vor seiner Verbürgerlichung und Systematisierung im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert an, das sich insbesondere in den Künstlerbuchbeständen des Lyrik Kabinetts, dem durchgehenden Interesse für die Rarität, für das wunderliche Einzelstück,⁶ sowie in einer heterogenen Fülle der überall präsenten Kunstwerke ausdrückt.⁷ Dennoch ist dies

4 Als ähnliche Gründung einer gattungsspezifischen Bibliothek durch eine Frau wäre die *Internationale Jugendbibliothek* zu nennen, die 1949 von Jella Lepman in München gegründet wurde, über eine weltweit einzigartige Sammlung verfügt und heute ebenfalls von einer Stiftung getragen wird. Vgl. hierzu Lepman (2020 [1964]). Die hier beschriebenen Gründungen können als Erweiterung einer »FRAUEN«-Literaturgeschichte betrachtet werden, wie sie in Bers (2020) skizziert wird.

5 Im Übrigen wurden auch diese häufig von einzelnen Mäzenen gegründet: »Die Geschichte der Kuriositätenkabinette und Wunderkammern wurde in erster Linie von einigen Sammlerpersönlichkeiten des Barockzeitalters geprägt. Männer wie John Tradescant und Elias Ashmole in Oxford, Manfredo Settala in Mailand, Ulisse Aldrovandi und Ferdinando Cospi in Bologna, Père Molinet in Paris, Nicolas Peiresc in Aix-en-Provence, Ole Worm in Kopenhagen, Leonard Fuchs und Conrad Gesner in Basel beziehungsweise Zürich traten für einige Augenblicke aus den versteckten Winkeln der Geschichte hervor und bildeten eine geheimnisvolle, vom Nebel verhüllte Prozession mit einer Unzahl verschiedenster Objekte im Gepäck« (Mauriès 2002, 7).

6 »Erst in den Kunstkammern der Renaissance und des Barock gewann die ›Rarität‹, das Unikat, das seltene oder einmalige Exemplar ein tragendes Gewicht [...]« (Macho 2000, 66).

7 Die Wunderkammer war »oft ziemlich vollgestellt« (Mauriès 2002, 50). Das heutige Gebäude des Lyrik Kabinetts ist zwar architektonisch zeitgenössisch gestaltet, mit klaren Linien und glatten Flächen, aber auf eine überbordende Art mit Kunstwerken gefüllt, die den White-Cube-Ästhetiken vieler zeitgenössischer Museen entgegenläuft. Zu einer Kritik des White Cubes, vgl. O'Doherty (1999 [1976]).

keine frühneuzeitliche Wunderkammer: Denn während die Wunderkammer noch eine Art Miniaturuniversum im Ganzen konstruierte, »*Naturalia* (Tiere, Pflanzen, Mineralien), *Mirabilia* und *Artificialia*« nebeneinanderstellte (Macho 2000, 66), setzt das Lyrik Kabinett mit dem Fokus auf Lyrik auf eine starke Spezialisierung. Das entspricht der mit der Aufklärung einsetzenden Differenzierung verschiedener Wissens- und Kunstmärkte, die gerade dazu beitrug, Kuriositätenkabinette und Wunderkammern abzuschaffen und ins institutionalisierte Museumswesen zu überführen. Zur noch spezialisierteren Definition von Lyrik trug nach Cunningham im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts paradoxerweise gerade die romantische Begrifflichkeit der »progressiven Universalpoesie« bei, die den Roman als offener Form favorisierte und damit der Lyrik mit ihrer gebundenen Sprache eine Sonderrolle zuweisen sollte.⁸ Im Sinne dieser Geschichte ließe sich feststellen, dass gerade das stark Spezialisierte und die kommerzielle Marginalisierung die Lyrik wiederum zu einer Gattung werden lassen, deren Artefakte (Gedichte, Sprachgebilde, ausgefallen gestaltete Bücher) an die ›Wunderlichkeit‹ des besonderen Einzelstücks erinnern: Hier finden das frühneuzeitliche Kuriositätenkabinett und die post-aufklärerische Spezialisierung ihre Synthese.

Das Sortiment des zuerst als Buchhandlung gegründeten Lyrik Kabinetts bestand neben den aktuell lieferbaren Gedichtbänden aus antiquarischen und bibliophilen Bänden sowie aus Künstlerbüchern. Zur Bekanntmachung des Raritäten- und Künstlerbuchbestands wurde 1990 ein erster Katalog – im Taschenbuchformat, circa A5 – veröffentlicht. Im Vorwort von Ursula Haeusgen heißt es:

Mit diesem ersten Katalog stellt sich das Lyrik Kabinett München vor: er will Ihnen einen Überblick über die Art der Bücher geben, die wir führen, und einen Eindruck vermitteln von der Vielfalt gerade auch zeitgenössischer Buchkunst und Buchgestaltung. Der Katalog ist natürlich nur eine Auswahl unserer Bestände, vor allem wurden die normal lieferbaren Titel der modernen Poesie für zukünftige Listen aufgespart. Wir haben auch bewußt darauf verzichtet, die Bücher in einzelne Gruppen einzurichten; das Zusammengehen von billigem und teuerem Buch, von unscheinbarer Erstausgabe und kostbarem Künstlerbuch, von alten und neuen Autoren schien uns gerade beim erstenmal besonders anregend und vielleicht allzu festgelegten Interessen entgegenwirkend. (Lyrik Kabinett 1990, o. S.; kursiv im Original)

Es folgt, in Schreibmaschinenschrift, eine nummerierte, alphabetisch geordnete Auflistung von insgesamt 1.097 Bänden. Die genannten Bände sind jeweils preislich ausgezeichnet,

8 Vgl. Cunningham (2016, insb. 24), wo er mit Bezug auf Raymond Williams' *Keywords* auch auf den Zusammenhang zwischen einer Verengung des Poesiebegriffs und Erweiterung des Literaturbegriffs verweist: »As Raymond Williams notes in *Keywords*, [...] it is ›probable‹ that the broadly contemporaneous ›specialization of poetry to verse, together with the increasing importance of prose forms such as the novel, made literature the most available general word.«

wobei viele der Bücher bei mindestens 70 oder 80 Mark liegen, oft auch im Bereich von mehreren hundert oder sogar tausend Mark. Sowohl die ersten als auch die letzten Seiten des Katalogs sind der Abbildung ausgewählter Künstlerbücher gewidmet – vorne im Farbdruck, hinten in Schwarzweiß. Dieses hochwertige, bibliophile Sortiment bedeutete neben der Lyrik eine zweite inhaltliche und, mit Blick auf den Markt, korrigierende Schwerpunktsetzung: So wie die Lyrik auf dem Buchmarkt eine Randstellung einnimmt, nimmt auch das Künstlerbuch auf dem Kunstmarkt eine solche Position ein. Darüber hinaus sollte, so die Kalkulation mit Blick auf das Ladengeschäft, der Verkauf hochpreisiger Künstlerbücher das durch geringe Margen und niedrige Preise wenig einträgliche Geschäft mit den Lyrikbänden querfinanzieren. Tatsächlich ging das Konzept nicht auf. Insofern aus der Buchhandlung eine für jedermann nutzbare Bibliothek wurde, ließe sich von einer Demokratisierung des Zugangs sprechen, denn der Bestand umfasste (und umfasst weiterhin) eine große Zahl sehr seltener Künstlerbücher und Buchkunstobjekte.

Über das Vorgehen der Buchhandlung bei den erwähnten »normal lieferbaren Titeln der modernen Poesie«, also das Bestücken der Regale mit Lyrik-Bänden, berichtete Ursula Haeusgen gern, wie sie das gedruckte »Verzeichnis lieferbarer Bücher« durchgegangen sei und überall dort ein Kreuz gemacht habe, wo »Gedichte« gestanden habe. Dieser Zugang ist systematisch, aber auch sehr persönlich, wir sehen vor uns eine Person mit dem Stift in der Hand, und deutet auf die Fragilität jeder Gattungszuordnung hin: Eine Minimalanforderung des Gedichts kann die Selbstbezeichnung als Gedicht sein. Für die heutige, durch bibliothekarisch ausgebildete Mitarbeitende betreute Bibliothek besteht zwar ein systematischer und möglichst repräsentativer (dabei nach Sprachen je unterschiedlicher) Sammlungsanspruch, aber auch heute müssen wir in der Praxis mit dieser Fragilität umgehen, kuratorische Setzungen vornehmen, auf Erfahrungswissen und verschiedenste Informationsmaterialien und -kanäle vertrauen. Wie geht das vor sich? Die Frage lässt sich, dem Alltag abgeschaut, nur kuriosisch beantworten. Etwa so:

Die Verlage schicken ihre Vorschauen. Wir bekommen Hinweise der Presseabteilungen, sprechen mit Autor:innen, Übersetzer:innen, Literaturwissenschaftler:innen, Herausgeber:innen. Eine Werkedition informiert über frühere Ausgaben, bibliophile, illustrierte Drucke in kleinen oder kleinsten Auflagen – die müssen doch aufzutreiben sein. Zu einer Lesung kommen Gäste aus Osteuropa und bringen ihre Bände mit; wir müssen sie fragen, welches die wichtigsten, nicht übersetzten gegenwärtigen Stimmen in Litauen, Albanien und der Ukraine sind, und versuchen, die Bände zu bekommen. Es kommen viele Vorschläge für unsere eigene Publikationsreihe *Edition Lyrik Kabinett bei Hanser*, häufig von Übersetzer:innen. Diese können wir unmöglich alle realisieren, aber wir bestellen oft die vorgeschlagenen Bände in der Originalsprache für die Bibliothek. Wir sehen uns die Programme von Lyrikfestivals an – sowohl etablierter Festivals als auch der freien Szene – und bestellen auch hier; desgleichen die Autor:innen auf Lyrik-Portalen und die Listen internationaler Lyrik-Preise. Dabei entdecken wir etwas Interessantes aus einem kanadischen Verlag, der auf Exil-Lyrik spezialisiert ist, da brauchen wir die ganz Reihe. Jeden Donners-

tag kommt das *Times Literary Supplement*, immer mit Lyrik-Besprechungen. Das heißt pars pro toto: Wir werten Literaturzeitschriften aus, von denen wir über mehrere Dutzend für die Bibliothek abonniert haben. Es kommen Antiquariatskataloge, hier heißt es: den eigenen Bestand älterer Titel überprüfen. Und einmal im Jahr lässt sich dann noch das systematische Netz auswerfen und der DNB-Katalog nach übersehenden Lyrik-Neuerscheinungen sichten. So in etwa geht das vor sich.

Gerade im Lyrikbereich besteht die schöne Schwierigkeit, dass es viele Klein- und Eigenverlage gibt, die teils in sehr kleinen Auflagen produzieren, vielleicht ohne ISBN oder ISSN, deren Lyrik-Bände oder Zeitschriften aber dennoch relevante oder interessante Interventionen darstellen; um hier Orientierung zu haben, ist ein ganz besonderes kuratorisches Erfahrungswissen erforderlich. Grundsätzlich wird im Lyrik Kabinett auch ein Augenmerk auf Objekte und Werke gelegt, die in geringer Auflage oder als Unikat existieren und anderweitig im deutschsprachigen Raum kaum gesammelt werden. Das betrifft sowohl das tendenziell hochwertige Künstlerbuch als auch das (im besten Sinne) ‚trashige‘, subkulturelle Chapbook, fotokopiert und vielleicht handgetackert oder handgenäht, dessen Auflage fünfzig Exemplare nicht übersteigt und das insbesondere in der anglo-amerikanischen LyrikSzene eine wichtige Publikationsform ist. Durch eine derartige Sammlungspraxis dient eine Bibliothek nicht nur der Kanonisierung, sondern – genauso wichtig – der Dekanonisierung der Literatur, denn es handelt sich hier um Experimentelles und Punkiges, um Lyriker:innen, die möglicherweise nie in Literaturgeschichten oder auf Listen internationaler Lyrik-Preise auftauchen werden und das vielleicht auch nicht anstreben oder sogar ablehnen, nur sehr eingeschränkt von Universitätsbibliotheken angekauft werden, nicht die richtigen Agenturen oder Netzwerke haben, teils marginalisierten Hintergrund haben, teils jung sind – auch hier sind die Szenen vielfältig.⁹

Das Ergebnis lässt sich anschauen und anfassen, an den Regalen entlang abschreiten; es lassen sich dabei Bücher und Gedichte entdecken, nach denen man nicht gesucht hat. Eine Sammlung, die kontinuierlich weitergeführt wird, ist als solche lebendig – jeder weitere hinzugefügte Band beeinflusst die Vernetzungslinien, die Gesamtkonfiguration. Der elektronische Katalog mit seiner Tiefenerschließung auch von Anthologien und Zeitschriften macht solche Zusammenhänge sichtbar. Dabei soll aber keine inhärente Lebendigkeit der Objekte überbetont werden; die Lebendigkeit geht immer von menschlichen Handlungen aus, einerseits im Sinne der Handlungen der Mitarbeitenden (Kuration, bibliothekarische Erschließung), andererseits im Sinne der Nutzung. Um die Menschen, die unser Haus besuchen, geht es im nächsten Abschnitt.

⁹ Zu Debatten bezüglich (De-)Kanonisierung in der Bibliothekspraxis, vgl. Rapp (2013).

4. Lesebibliothek

Die Lyrik-Bibliothek ist ein seltenes Phänomen. Verschiedenste Nutzer:innen kommen mit den unterschiedlichsten, auch ausgefallenen Anliegen in unsere Bibliothek. Wer nutzt die Bibliothek? Die Frage lässt sich wiederum, dem Alltag abgeschaut, nur kuriosisch beantworten:

Studentinnen bereiten sich auf ihre Staatsexamensprüfung in der Lyrikanalyse vor. Ein Lyriker recherchiert in Werken anderer Dichter:innen zum Thema ›Deutschsein‹, um seine eigene Position besser verorten zu können. Der Pressesprecher des Landesamtes für Umweltschutz recherchiert im deutschsprachigen Bestand nach Gedichten rund um das Thema ›Wasser‹, um eine Anthologie zusammenzustellen. Ein Audioverlag benötigt einzelne Gedichte, um das Hörbuch für einen Jubilar abzuschließen. Ein Rundfunk-Journalist sucht schnellstmöglich Gedichte einer amerikanischen Lyrikerin, die überraschend mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde. Ein Student nutzt den Bibliotheksbestand, um endlich seine Abschlussarbeit fertigzustellen. Eine Übersetzerin sucht nach bereits ins Deutsche übersetzten Gedichten aus dem Hebräischen. Eine ältere Dame stellt Gedichte für ihren kirchlichen Lesekreis zusammen. Ein Literaturwissenschaftler recherchiert verstreute Gedichtabdrucke eines Lyrikers für eine Gesamtausgabe. Eine Lesungsbesucherin möchte in dem am Vorabend vorgestellten Lyrik-Band Gedichte nachlesen. Ein Mitglied des Freundeskreises kommt, um den Audiomitschnitt einer Lesung aus dem Jahr 2017 nachzuhören. Schülergruppen machen im Rahmen pädagogischer Workshops eine Schnitzeljagd und durchstöbern die Regale. Einer schreibt seinen zweiten Roman. Ein anderer liest jeden Tag die *Süddeutsche Zeitung* und die FAZ. Nutzer:innen sind schließlich wir, die Mitarbeitenden, selbst.

Selbst wenn die universitäre Nutzergruppe besonders stark vertreten ist, verstehen wir uns als offene Bibliothek für verschiedenste Interessenten und auf verschiedensten Ebenen: Insbesondere wird für die Nutzung des Präsenzbestands (eine Ausleihe ist nicht möglich) kein Nutzerausweis benötigt; man kann hier anonym lesen, dabei einen Kaffee trinken; eine Bestandsnutzung wird zum Arbeiten in unserem Lesesaal nicht vorausgesetzt. Man kann auch einen Roman schreiben oder einfach die Zeitung lesen. Das entspricht der zunehmenden Bedeutung von Bibliotheken als ›Dritte Orte‹.

An den Abenden mit Lesungen – in der Regel einmal wöchentlich – wird der Lesesaal zum Veranstaltungssaal, zum Lesungsort. Ein im Hinterhof versteckter Ort der Ruhe und Sammlung¹⁰ wird zum Ort der Versammlung, des Zusammenkommens. Statt Tischgruppen stehen im Saal nun Stuhlrreihen, auf einer kleinen Bühne sind Tische und Mikrofone positioniert, vor dem Hintergrund eines theatral rahmenden roten Vorgangs. Im Küchenbereich, der wie die Regalreihen und der Lesesaal Teil eines offenen Raumkonzepts ist – es trennen je nur Teilwände bestimmte Raumpartien ab – warten Wein und Brot auf den informellen

10 Einen Eindruck der Raumkonzeption bietet bspw. folgendes Video auf dem Youtube-Kanal des Lyrik Kabinetts, <https://www.youtube.com/watch?v=UV3kohvJ8WQ> (29. November 2023).

Austausch nach der Lesung. Mal kommen dreißig, mal kommen einhundertzwanzig Besucher:innen.¹¹ Viele Mitglieder des Freundeskreises bilden dabei ein Stammpublikum, es sind Menschen, die uns regelmäßig und teils seit vielen Jahren begleiten, Rückmeldung geben, ins Gespräch kommen. Zugleich soll der Zugang offen bleiben, Veranstaltungen geboten werden, von denen sich verschiedenste – lyriknahe und eher lyrikferne – Besucher:innen angesprochen fühlen könnten. Im Jahr finden etwa 45 Veranstaltungen statt.

Ursula Haeusgen etablierte für die Veranstaltungen des Lyrik Kabinetts folgende Faustregel: etwa zur Hälfte deutschsprachige und etwa zur Hälfte internationale Lyrik in zweisprachigen Lesungen zu präsentieren, sowie etwa zur Hälfte Veranstaltungen zur zeitgenössischen Lyrik sowie etwa zur Hälfte Veranstaltungen zur Lyrikgeschichte. Das bleibt weiterhin der Rahmen, innerhalb dessen das Programm möglichst vielfältig gestaltet wird. Hinzu kamen über die Jahre weitere Formate, wie Präsentationen unserer Bildungsarbeit mit Schulen oder Diskussionsveranstaltungen wie *Das Lyrische Quartett*. Welcher Art also sind die Veranstaltungen? Eine dritte kurSORisch-exemplarische Antwort:

1991 liest John Ashbery aus seinen Gedichten und Elke Erb aus *Trost* und *Kastanienallee*; 1995 gestaltet Christine Wyrwa eine Gedenklesung zum 200. Todestag von John Keats. Inger Christensen ist 1997 zu Gast und Tomas Venclova 2001. Die Münchner Dichter:innen Andrea Heuser und Åxel Sanjosé präsentieren 2005 mit Schüler:innen einer elften Klasse dem Publikum die Ergebnisse ihres Workshops *Lust auf Lyrik* (eines der langlaufenden pädagogischen Projekte des Hauses). 2006 geht es um den *Orlando Furioso*, den *Rasenden Roland* des Ludovico Ariosto, der in einer mehrteiligen Reihe von den Italianisten Florian Mehltretter und Ilana Furno-Weise präsentiert wird. Yang Lian liest 2014 aus den *Konzentratischen Kreisen*, Wolfgang Kubin hat übersetzt und moderiert; 2022 stellt Ronya Othmann mit Nora Zapf ihren Band *die verbrechen* vor. Hanns Zischler liest 2023 Gedichte aus dem von Dirk von Petersdorff neu herausgegebenen *Ewigen Brunnen*; Sandra Kegel spricht mit dem Herausgeber. Zehn Veranstaltungen von mehr als fünfzehnhundert.¹²

Das Veranstaltungsprogramm ist im Gegenwartsbereich deutlich weniger von strengen konzeptionellen Begrenzungen oder thematischen Schwerpunkten geleitet, denn vom Interesse an der Praxis der Autor:innen, an ihrem Schreiben, ihren Büchern. Das gilt auch für die *Münchner Reden zur Poesie* (»Die Reihe widmet sich poetologischen Fragen und dokumentiert zugleich die Bedeutung, die der Dichtung in verschiedenen Bereichen der Gegenwartskultur zukommt«¹³) und die *Zwiesprachen* (»In dieser Reihe schreiben Dichter

11 Der Veranstaltungseintritt betrug zur Gründungszeit DM 7 / DM 5 (ermäßigt), zu Jahresende 2023 € 9 / € 6, bei freiem Eintritt für Mitglieder des Freundeskreises. Das Audioarchiv unserer Veranstaltungen wird in einem Langzeitprojekt nach und nach auf www.dichterlesen.net verfügbar gemacht und kann dort frei nachgehört werden.

12 Eine Chronik aller Veranstaltungen von 1989 bis 2019 findet sich in Krüger und Pils (2019).

13 Die Reihe wurde 2005 von Ursula Haeusgen und Frieder von Ammon begründet und wird seit 2014 von Holger Pils und Frieder von Ammon herausgegeben. Sie erscheint gedruckt in der Gestaltung von Friedrich Pfäfflin (bisher 26 Bände). Seit 2016 gibt es auch eine *Berliner Rede zur Poesie* des Hauses für Poesie, die jeweils anlässlich des poesiefestivals berlin gehalten wird, mit starker internationalerem Fokus (gedruckt im Wallstein Verlag). 2023 hielt Nico Bleutge im Rahmen der Lyriktage Frankfurt eine erste *Frankfurter Rede zur Gegenwartsliteratur*.

über Dichter, die für ihr eigenes Schaffen bedeutsam sind¹⁴), mit Konstellationen wie: Marion Poschmann über Catharina Regina von Greiffenberg, Katharina Schultens über Marina Zwetajewa oder Monika Rinck über Fernando Pessoa.¹⁵ Die Reden sind zwar einerseits stärker programmatisch gerahmt, doch auch in diesem Fall geht es darum, Schreibenden selbst den Raum zu geben, über ihr Schreiben, über die Lyrik zu sprechen; wie es im Klappentext zu den *Münchner Reden* heißt: »nur in der öffentlichen Rede lässt der Autor seine Zuhörer am Prozeß seiner Poesie unmittelbar teilhaben.« Schließlich werden in Lesungen auch die eigenen Bücher der seit 2006 erscheinenden *Edition Lyrik Kabinett bei Hanser* vorgestellt, 55 Bände bisher, vielfach Übersetzungen international renommierter Dichter:innen, die also auf Veranlassung des Lyrik Kabinetts meist zum ersten Mal in deutscher Sprache erscheinen.¹⁶ Auch dies deutet schon auf ein für den Ort wichtiges Ineinander von Schreiben, Lesen, Vorlesen, Publizieren, von Rezeption und Produktion hin.

5. Schreibkabinett

Die Lyrik-Bibliothek ist ein seltenes Phänomen. Nicht nur wird abends der Lesesaal zum Lesungssaal – Ort dieser Lesungen bleibt die sichtbare *Bibliothek* mit ihren flankierenden Regalen und offenen Magazinen. Interessanterweise ist das selbst im Literaturbetrieb ein ungewöhnliches Setting.¹⁷ Diese Voraussetzung als Möglichkeit der sichtbaren Verzahnung von Historischem und Gegenwärtigem, Lyrikrezeption und Lyrikproduktion mitzudenken, haben wir uns zunehmend zur Aufgabe gemacht. Dabei geht es nicht mehr *nur* (aber auch) um klassische Vermittlungsformate, wie die oben genannten Veranstaltungen, etwa zu John Keats, dem *Orlando Furioso* oder dem *Ewigen Brunnen*, sondern darum, nachzuzeichnen, dass und auf welche Weise Lyriker:innen selbst immer auch lesend schreiben, schreibend lesen – im Sinne der Lyrik als »jahrtausendealten Kettenbrief« –¹⁸ und darum, solche Auseinandersetzungen auch aktiv zu generieren.

Dem dienen zum einen die erwähnten *Zwiesprachen* als Schreibaufträge. Vor allem um die Sichtbarmachung entsprechender Prozesse der kreativen Rezeption geht es zum anderen in unserer Reihe *One Day: Ein Tag Spurensuche in der Lyrik-Bibliothek*. Seit 2021 haben wir zehn Lyriker:innen (Nikolai Vogel, Barbra Breeze Anderson, Kevin Perryman, Alma Larsen,

14 Zur erweiterten Eigenbeschreibung der beiden Reden, vgl. Lyrik Kabinett, Publikationen.

15 Seit 2016 sind 19 Bände der *Zwiesprachen* im Verlag *Das Wunderhorn* erschienen.

16 Herausgegeben von Ursula Haeusgen (bis 2021), Michael Krüger (durchgehend) und Raoul Schrott (bis 2021), außerdem von Wolfgang Matz (2016–2019), Piero Salabè (seit 2019) und Holger Pils (seit 2021).

17 Es ist auffallend, dass Bibliotheken in der Literatur zu Lyrik-Lesungen eher wenig Erwähnung finden beziehungsweise an hinterer Stelle kommen (siehe z. B. Bardutzky et al. 2022; Heinrich und Schletterer 2021; Meyer-Kalkus 2020, 1018–1024). Das könnte damit zu tun haben, dass sich im deutschsprachigen Raum die Literaturhäuser zum hauptsächlichen institutionellen Veranstaltungsort entwickelt haben.

18 So die Lyrikerin Nancy Hünger bei einer Lesung im Salon Luitpold, München, 30. Oktober 2023.

Nora Gomringer, Nico Bleutge, Slata Roschal, Volha Hapeyeva, Yu-Sheng Tsou und Alke Stachler) zu einem individuellen Lese- und Forschungstag im Lyrik Kabinett mit Bezug auf ihre Schreibinteressen, einer Mini-Residency, eingeladen. Zum Abschluss des Tages wird ein zwanzigminütiges Gespräch mit der Moderatorin Noemi Schneider gefilmt – ohne Livepublikum vor Ort, so dass sich ein ruhigeres, intimeres Gespräch entwickeln kann als bei Lesungen. Während des Aufbaus und Filmens verwandelt sich das Lyrik Kabinett noch einmal: Die exzentrische Bibliothek wird zum modernen Filmstudio und Werkstattraum, Equipment überall – konzentrierter, intensiver Aufbau – grelle Beleuchtungen im Wechsel mit Dunkelheit schaffen ein ganz neues Licht – Film ab, absolute Stille – angeregtes Weiterdiskutieren nach Ende der Aufzeichnungen, vermischt mit Abbau – eine letzte Zigarette im Innenhof unter den Beteiligten, bevor alle in die Nacht aufbrechen. Die Gespräche werden schließlich auf unserem YouTube-Kanal zur Verfügung gestellt, so dass die Bibliothek sich nach außen öffnet.¹⁹ So kann auch ein ortsfernes Publikum einen Einblick in die Bibliotheksbestände vor Ort gewinnen sowie in die engen Zusammenhänge von Lyrikrezeption und -produktion – entgegen einem einseitigen Fokus entweder auf eine eingeschlossene Zeitgenossenschaft (im Sinne der Buchmarkt-Saison, nach der schon der Roman des letzten Jahres ein alter Hut sein kann) oder auf eine eingeschlossene Tradition (im Sinne einer Verehrung des Vergangenen, des Kanons, der Werke, deren Qualität scheinbar sichergestellt ist).

Noch direkter wurde Rezeption zu Produktion, war lyrische Produktion Rezeption in dem Projekt *All the World's a Book* zum 400-jährigen Jubiläum der ersten Folio-Ausgabe von Shakespeares gesammelten Werken, dem sogenannten *First Folio* aus dem Jahr 1623. Dem Band ist ein Widmungsgedicht, eine 72-zeilige Ode, des Theaterschriftstellerkollegen Ben Jonson (1572–1637) vorangestellt. Für unsere Veröffentlichung baten wir sechs zeitgenössische Lyriker:innen – Simon Armitage, Marcel Beyer, Ulrike Draesner, Lavinia Greenlaw, Albert Ostermaier und Uljana Wolf –, mit ihren eigenen ›Widmungsgedichten‹ auf das Folio-Jubiläum und insbesondere Ben Jonsons Widmungsgedicht zu reagieren. Gerade ein so aufregend anachronistischer Auftrag (wer würde heute schon euphorische Widmungsgedichte schreiben?), kann nur dazu einladen, auf eine ungewöhnliche, fragende, offene, vielleicht ironische, kritische, überschwängliche oder auch gelassene Weise lyrisch zu reagieren – ganz passend setzt Marcel Beyers Widmungsgedicht mit den Versen ein: »Liebe die Schrift und geh gelassen / mit der Darkness um, / die alle Schrift umgibt.«²⁰

Mit diesem Projekt verschränkten sich auch Publikation und Veranstaltung, denn das Buch wurde im April 2023 mit einem Fest herausgegeben, bei der wir dem Publikum ein Original des ersten Shakespeare-Folios zeigen konnten, das uns als besondere Leihgabe zur Verfügung stand. An dem Abend wurde gelesen, diskutiert und das Folio bestaunt, so dass sich eine zeitgenössische mit einer historischen sozialen Praxis überlappten: Sie war zeitgenössisch in dem Sinn, dass Menschen ins Gespräch kamen, sich zusammen über die

19 Die Videos sind abrufbar auf: www.youtube.com/c/StiftungLyrikKabinett (29. November 2023).

20 Beyer in Döring und Pils, 2023.

Folio-Vitrine beugten, die Gedichtlesungen und Ausführungen auf der Bühne verfolgten, miteinander aßen und tranken; und sie war historisch interessiert in dem Sinn, dass sich die sechs Lyriker:innen mit ihren eigenen Gedichten ins Zwiegespräch setzten mit einer Dichtungs- und Theaterpraxis aus dem frühen siebzehnten Jahrhundert. Ihre Gedichte waren Primär- und Sekundärliteratur, kreative, generative Rezeption und kritische Produktion zugleich. Aber nicht nur die Lyriker:innen, sondern auch die Institution agiert in diesem Fall auf eine neue Weise, denn sie präsentiert dann nicht nur sekundär schon bestehende Gedichte, sondern generiert selbst kreative Prozesse. Ähnliche Vorhaben hatten sich früher bereits den Gedichten Georg Trakls oder auch dem Phänomen Dada gewidmet.²¹

Mit dieser Betonung der Vergangenheitsbezüge soll nicht im Geringsten das Zeitgenössische abgewertet werden, sondern vielmehr ein weiterer Blick sowohl auf eine nie abgeschlossene Zeitgenossenschaft gerichtet werden wie auch auf eine nur scheinbar in Stein gemeißelte ›Tradition‹, die immer wieder neu geöffnet, beeinflusst werden kann. Soziale Praxis über die Räumlichkeit hinaus auch zeitlich als historische soziale Praxis zu denken, weist zudem voraus: Eine Bibliothek, als Speicherort, ist nie nur vergangenheitsbezogen, denn ein Buch öffnet sich auch in die und in der Zukunft. Die Bibliothek ist indes Garant dafür, dass Begegnungen mit den heutigen Gedichten in der Zukunft stattfinden können, denn sie ist physisch *da*, sie bleibt und lässt sich (dafür garantiert die Stiftung) nicht auflösen. Das ist doch schon *quite something*.

Literatur

- Bardutzky, Raphaela, Franziska Bergholtz, Mariann Bühler, Hartmut H. Hombrecher und Marisa Rohrbeck.** »Veranstalten in der Freien Literaturszene. Zur Einleitung. *Reihenweise. Veranstalten in der Freien Literaturszene*. Hg. dies. Salzburg: edition mosaik, 2022. 18-27.
- Bers, Anna.** *Frauen / Lyrik. Gedichte in deutscher Sprache*. Ditzingen: Reclam, 2020.
- Bonné, Mirko und Tom Schulz (Hg.).** *Trakl und wir. Fünfzig Blicke in einen Opal*. München: Stiftung Lyrik Kabinett, 2014.
- Cunningham, David.** »Genre without genre. Romanticism, the novel and the new«. *Radical Philosophy* 196 (2016): 14-27.
- Döring, Tobias und Holger Pils (Hg.).** *All the World's a Book. 400 Jahre Shakespeares First Folio. 400 Years of Shakespeare's First Folio. Gedichte – Poems*. München: Stiftung Lyrik Kabinett, 2023.
- Fisher, Daniel.** »No Rhyme or Reason«. *Forbes*. 7. Januar 2011. <https://www.forbes.com/global/2011/0117/companies-ruth-lilly-poetry-foundation-no-rhyme-or-reason.html?sh=1acf7b9061ac> (6. September 2023).
- Heinrich, Rebecca, Siljarosa Schletterer.** »Bühnen der Lyrikvermittlung in Österreich 2015-2020 – aus mittlerer Distanz. Eine Kartografie des Unfassbaren«. *Gegenwartslyrik. Entwürfe – Strömungen – Kontexte*. Hg. Björn Hayer. Marburg: Büchner-Verlag 2021. 189-239.
- Krüger, Michael und Holger Pils (Hg.).** *Im Grunde wäre ich lieber Gedicht. Drei Jahrzehnte Poesie. Eine Anthologie*. München: Carl Hanser Verlag, 2019.
- Lepman, Jella.** *Die Kinderbuchbrücke [1964]*. München: Kunstmann, 2020.
- Lyrik Kabinett.** *No 1. Der Katalog 1990*. München: Lyrik Kabinett, 1990.
- Lyrik Kabinett.** »Publikationen«. *Lyrik Kabinett*. <https://www.lyrik-kabinett.de/publikationen> (6. September 2023).

21 Siehe Bonné und Schulz 2014 und Trojan 2016.

- Macho, Thomas. »Sammeln in chronologischer Perspektive«. *Theatrum naturae et artis – Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens. Essays*. Berlin: Henschel, 2000. 63–74.
- Marquardt, Tristan. »Literatur als soziale Praxis – und was Lesereihen dazu beitragen können«. *Reihenweise. Veranstalten in der Freien Literaturszene*. Hg. Raphaela Bardutzky, Franziska Bergholtz, Mariann Bühler, Hartmut H. Hombrecher und Marisa Rohrbeck. Salzburg: edition mosaik, 2022. 18–27.
- Mauriès, Patrick. *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: DuMont, 2002.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Band 2. Berlin: Metzler, 2020.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* [1976]. Berkeley u. a.: University of California Press, 1999.
- Poetry Foundation. »Harriet Monroe«. *Poetry Foundation*. <https://www.poetryfoundation.org/poets/harriet-monroe> (6. September 2023).
- Prynne, J. H. »The Poet's Imaginary«. *Chicago Review* 58.1 (2013): 89–105.
- Rapp, Andrea. »Archive und Bibliotheken im deutschsprachigen Raum«. *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Hg. Gabriele Rippel und Simone Winko. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2013. 226–232.
- Scottish Poetry Library. »A brief history of the Scottish Poetry Library«. *Scottish Poetry Library*. <http://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/wp-content/uploads/2018/09/HistoryoftheSPLbooklet.pdf> (6. September 2023).
- Scottish Poetry Library. »Our story«. *Scottish Poetry Library*. <https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/about/our-story/> (6. September 2023).
- Trojan, Andreas (Hg.). *Gä weida Dada*. Scheuring: Black Ink, 2016.

Autor*innen

Dr. Holger Pils

Stiftung Lyrik Kabinett, München, h.pils@lyrik-kabinett.de

Dr. Lisa Jeschke

Stiftung Lyrik Kabinett, München, l.jeschke@lyrik-kabinett.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.