

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 ambiguation 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 schläfst*.

# 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 Adressant<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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 – ungedendert, 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 auszuspüren. 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 Autorinnen 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'assisté à l'éclosion 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.<sup>3</sup> 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‹<sup>4</sup>-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 unterworfenen) 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 eintreten 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[] Geltung 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 »objektimmant« 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.<sup>5</sup> 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 Züricher See weiß. Denn auch wenn die reale Referenz entfällt, bleibt doch die Binnenpragmatik 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 referenzielle 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 hervorkehrt werden.

»Wer spricht dieses Gedicht?« ist eine der wohl landläufigsten Fragen sowohl professioneller als auch nicht-professioneller Lyrikinterpretation, die insbesondere an derart dereferenzialisierte 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 eingeht, 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 Zweifelhaftheit bezüglich der Frage, an wen eine lyrische Aussage zurückzubinden ist, sofern

weder eine eindeutig fiktive noch eine autorfaktuale bzw. autorreferenzielle<sup>6</sup> Äußerungsinstanz vorliegt. Hieraus resultiert zugleich die Unentscheidbarkeit der Frage, ob es sich bei einem gegebenen Text um einen fiktionalen oder faktualen 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 Adressantenneutralität 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. Adressantenneutralität 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 faktuellem *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). Gleichmaßen schreibt Frank Zipfel in seinem Handbucheintrag zu *Lyrik und Fiktion*, dass »die gesteigerte Bedeutung des Sprachmaterials zu einer Art der Abstraktion führen [können], 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 Rezeptionsergebnisse 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 bedrohen. 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.<sup>7</sup> 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 geädelt, 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

---

<sup>7</sup> 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 vorgebliehen 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 beeinflussen<sup>8</sup> 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).<sup>9</sup>

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 unannehmbare, 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,<sup>10</sup> 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 einzig 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-

---

<sup>10</sup> Wie Mück und Raschke (2022, 172-173) bereits festgestellt haben, kennzeichnet die Täterperspektive 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.<sup>11</sup> 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 ehrfurchtsvolle 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* wohlgermerkt entgegenen, 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 Buch<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> 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 erste 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 grammatikalischer 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 vermarktbar 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-bestaetigt-ermittlungen-gegen-till-lindemann-a-8493aa51-8413-4a58-81df-8cf660880adb> (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 schläfst« 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-schlaefst-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, Matias Martínez und Simone Winko. Berlin und New York: De Gruyter, 2003. 305–328.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias 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, Matias 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](https://doi.org/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, Matias. »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](https://doi.org/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](https://doi.org/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](mailto: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.