

POE MA



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

3.2025

POE MA

3.2025

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 3.2025

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

EDITORIAL ASSISTANCE | ASSISTANTE ÉDITORALE | REDAKTIONSASSISTENZ

Nursan Celik (Dr.), Neuere deutsche Literatur, Universität Bielefeld

Tim Wegener (M.A.), Neuere deutsche Literatur, Universität Potsdam

CURATED BY | COORDONNÉ PAR | KURATIERT VON

Carolin Fischer  (Prof. Dr.), Collège SSH, Lettres, Université de Pau et des Pays de l'Adour

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/i3>

UNIVERSITÄTSVERLAG KIEL | KIEL UNIVERSITY PUBLISHING, 2025

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): 978-3-910591-47-9

eISBN (PDF): 978-3-910591-46-2

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

Carolin Fischer

9 Lyrik, poésie et poésie lyrique

MAIN TOPIC | SUJET PRINCIPAL | THEMENSCHWERPUNKT

Gudrun Bamberger

41 Echo des Wissens

Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) und die Verortung der Lyrik im Gattungssystem am Beispiel von *Echo oder Wiederschall* (1624)

Eric Dayre

61 Spécificité de la poésie chez Coleridge : *poema, persona, biographia*

Sur le vrai sens de la « suspension volontaire et momentanée de l'incrédulité, qui constitue la foi poétique »

Beatrice Nickel

79 Neue Gedicht-Räume

Überlegungen zu Holopoetry und Virtual Poetry

Monika Schmitz-Emans

99 Mehrsprachen, Zwiesprachen, Mischschriften

Neue Konzepte einer Lyrik des Dazwischen

Béatrice Bonhomme

123 Poésie et lyrisme dans la poésie française contemporaine : anonymat, universalité, résistance

POETIC PRACTICE | PRATIQUE POÉTIQUE | POETISCHE PRAXIS

Monika Rinck

135 Höllenfahrt & Entenstaat

Mit dem Bundesverkehrswegeplan in die Unterwelt

OPEN CONTRIBUTIONS | CONTRIBUTIONS LIBRES | FREIE BEITRÄGE

Carolin Führer, Marit Heuß

147 Liebeslyrik und Gesellschaftskritik?

Regime des Kapitalismus bei Kurt Drawert und Durs Grünbein

Carolin Fischer

Lyrik, poésie et poésie lyrique

En guise d'introduction

>> For [German](#) and [English](#) version see below

Les termes de « *Lyrik* » (terme allemand pour « poésie ») et « poésie lyrique » proviennent de la lyre grecque et se référaient souvent à des textes qui pouvaient être récités accompagnés de musique, voire chantés. Dans ce contexte, le terme « *lurikos* » apparaît d'abord dans la liste alexandrine de huit poètes grecs et de Sappho, où il n'était pas, en premier lieu, question de définir un genre, mais un canon et donc un corpus. Il faut le retenir dans la mesure où, par la suite, les diverses tentatives de définition d'un genre « lyrique » prennent deux orientations principales : soit elles partent également d'exemples concrets de textes, soit elles tentent de définir des caractéristiques générales dans une perspective esthétique, dans laquelle la prédisposition du poète joue parfois un rôle non négligeable. Il va de soi qu'il existe des interférences entre les deux approches.

Il s'agit ici d'appréhender différents concepts de la poésie et, en particulier, d'examiner d'un œil critique celui de la « poésie lyrique », toujours présent en France. Ce terme doit sa diffusion en grande partie aux *Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) de l'abbé Charles Batteux et à leur traduction contemporaine par Johann Adolf Schlegel (1751), bien qu'il soit déjà présent dans les poétiques de la Renaissance, qui s'appuient fortement sur les auteurs antiques. Batteux ne parle cependant pas de « poésie lyrique » pour la distinguer de la poésie en général, mais des deux genres « classiques » principaux, la poésie épique et la poésie dramatique, la poésie étant ici entendue au sens actuel de « littérature ». À la suite d'Aristote, Batteux opère cette distinction par la manière d'« imiter » ainsi que par l'objet de l'imitation. En revanche, au-delà de la *Perì poiētikēs*, il définit la poésie comme un troisième genre, d'égale importance. Comme le titre l'indique clairement, l'auteur souhaite établir un principe de base commun aux différents « beaux-arts », à savoir l'« imitation », et plus précisément celle de la « belle nature ». Il souligne à plusieurs reprises que ce principe vaut tout autant pour la « poésie lyrique », bien que cette qualité lui soit régulièrement déniée :

La Poésie lyrique pourroit être regardée comme une espèce à part ; sans faire tort au principe où les autres se réduisent. Mais il n'est pas besoin de la séparer : elle entre naturellement & même nécessairement dans l'imitation ;

avec une seule différence, qui la caractérise & la distingue : c'est son objet particulier. (Batteux 1746, 240)

La spécificité du genre réside donc dans « son objet particulier », alors que la distinction formelle peut être moins clairement définie, d'autant plus que le vers ou la rime ne sont guère des critères de distinction utiles au milieu du XVIII^e siècle. C'est cet objet que Charles Batteux détermine dans le passage qui suit immédiatement :

Les autres espèces de Poësie ont pour objet principal les Actions : la Poësie lyrique est toute consacrée aux sentimens, c'est sa matière ; son objet essentiel. Qu'elle s'élève comme un trait de flamme en frémissant, qu'elle s'insinue peu à peu, & nous échaaffe sans bruit, que ce soit un Aigle, un Papillon, une Abeille ; c'est toujours le sentiment qui la guide ou qui l'emporte. (Batteux 1746, 240)

Le « sentiment » doublement mentionné serait donc le seul objet possible de la « poésie lyrique », ce qui ne change rien au fait qu'elle relève clairement, à l'instar des deux autres formes de « poésie », de l'« imitation¹ » et donc de la fiction :

De même donc que dans la Poësie épique & dramatique on imite les actions & les mœurs, dans le lyrique on chante les sentimens ou les passions imitées. S'il y a du réel, il se mêle avec ce qui est feint, pour faire un Tout de même nature : la fiction embellit la vérité, & la vérité donne du crédit à la fiction. (Batteux 1746, 246)

Dans la mesure où Batteux ne réalise pas de distinction essentielle entre les différentes formes lyriques, même s'il parle d'odes, de psaumes, etc., elles sont toutes reliées par le fait d'être l'expression pure d'un sentiment, qu'il considère comme une « imitation », c'est-à-dire une fiction. Il doit donc intégrer les poèmes les plus divers dans le genre, ce qu'il réussit sans problème : que le poète prenne pour thème des exploits héroïques ou la louange de Dieu, leur représentation est pour Batteux déterminée par le sentiment. Cela vaut également pour les odes philosophiques ou morales, car là encore, le « poète » est entièrement gouverné par ses émotions : « épris de la beauté de la vertu, ou effrayé de la laideur du vice, [il] s'abandonne aux transports de l'amour ou de la haine que ces objets font naître. » (Batteux 1746, 242)

¹ « Toutes ces Espèces [les formes des poèmes appartenant à la « Poësie lyrique »], comme on le voit, sont uniquement consacrées au sentiment. Et c'est la seule différence qu'il y ait entre la Poësie lyrique & les autres genres de Poësie. Et comme cette différence est toute du côté de l'objet, elle ne fait aucun tort au principe de l'imitation. » (Batteux 1746, 242-243)

Il s'abandonnerait donc entièrement à ses sentiments, ce qui pourrait être interprété comme une indication que la constitution du poète lyrique est différente de celle des auteurs des deux autres genres. Le passage suivant semble le confirmer :

Ainsi, de même que dans la Poésie épique & dramatique, où il s'agit de peindre les actions, le Poëte doit se représenter vivement les choses dans l'esprit, & prendre aussitôt le pinceau ; dans le lyrique, qui est livré tout entier au sentiment, il doit échauffer son cœur, & prendre aussitôt sa lyre. (Batteux 1746, 244)

Ce serait donc moins de l'« esprit » que du « cœur » que le poète lyrique se sert pour créer ses œuvres, cependant, à bien lire, il ne se traite justement pas il n'est justement pas question d'« effusions de cœur » : l'organe n'est pas d'emblée tout feu tout flamme, puisqu'il doit d'abord être « porté à température » – dans l'intention manifeste de servir pour créer une œuvre d'art.

Or, en début de chapitre, Batteux avait justement anticipé cette objection en s'y opposant fermement :

Qu'ils [les poètes lyriques] ayent eu un sentiment réel de joie : c'est de quoi chanter, mais un couplet ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue ; c'est à l'Art à coudre à la piece de nouveaux sentimens qui ressemblent aux premiers. Que la Nature allume le feu ; il faut au moins que l'Art le nourrisse & l'entretienne. (Batteux 1746, 238–239)

Il exprime clairement sa conviction qu'une émotion spontanée, fondée sur l'expérience personnelle, peut bien sûr déclencher la réalisation d'un poème, mais qu'elle ne suffit en aucun cas à créer une œuvre d'art.

Par son chapitre relativement succinct sur la « poésie lyrique », l'abbé Batteux a largement contribué à l'établir comme troisième genre littéraire. Quant au lien inconditionnel qu'il crée avec le « sentiment », on peut présumer qu'il constitue l'un des fondements de la distinction, établie jusqu'à présent en France, entre la poésie en général et la « poésie lyrique », définie spécifiquement – du moins pendant longtemps – par son contenu : l'expression des sentiments.

Il reste à savoir dans quelle mesure l'importance accordée au « cœur » pour l'écriture poétique a été déterminante dans les débats ultérieurs sur la subjectivité comme principal ressort du « poète », mais on peut retenir que la définition que Batteux propose de la « poésie lyrique » comme forme de littérature, caractérisée par l'*imitatio* et la fiction, au même titre que les deux autres genres, n'a malheureusement été adoptée que de manière limitée.

Déjà, J. A. Schlegel conteste le principe de l'imitation pour la « poésie lyrique », notamment dans les annotations accompagnant sa traduction, où il engage, au fil des différentes

éditions, une polémique approfondie avec Batteux dans les notes de bas de page². Deux siècles plus tard, Käte Hamburger déclare dans *Die Logik der Dichtung*, un jalon de la recherche sur la poésie, qu'un poème est « absolument identique à sa forme linguistique » (Hamburger 1957, 187 ; « absolut identisch mit seiner sprachlichen Form³ ») et, suivant Hegel, qu'il ne relève pas de la fiction.

L'esthétique de Hegel a été absolument dominante, dans ce débat aussi et au-delà l'espace germanophone, car elle distingue les auteurs de poésie des autres écrivains, comme suite à la priorité accordée au « sentiment », à l'émotion, donc à l'expérience subjective, le poète lyrique créant « à partir de sa subjectivité » (« aus seiner Subjektivität heraus », Hegel 1973, 273). Cela a notamment donné lieu à d'intenses débats pour déterminer à partir de quelle époque on pouvait attribuer aux poètes lyriques une « subjectivité » propre, c'est-à-dire à partir de quand on pouvait parler de « poésie lyrique ». La limite temporelle a été repoussée toujours plus loin en Allemagne et en France, par Dietmar Jaegle (1995) jusqu'au XVII^e siècle ou par Nathalie Dauviois (2000) jusqu'à la Renaissance, voire au Moyen Âge. D'un point de vue philosophique, Volker Gerhardt a clairement formulé à quel point une telle interrogation est vaine : « Homère chante déjà dans l'*Odyssée* un individu doté de toutes les facettes de la subjectivité ». (« Schon Homer besingt in der Odyssee ein mit allen Facetten der Subjektivität ausgestattetes Individuum », Gerhardt 2000, 7) Gerhardt montre « qu'il doit y avoir une individualité consciente d'elle-même depuis qu'il existe une reconnaissance rendue consciente et utilisée⁴ » (« daß es selbstbewußte Individualität geben muß, seit es bewußt gemachte und gebrauchte Erkenntnis gibt », Gerhardt 2000, 26).

L'une des principales difficultés de ce débat a consisté à dissocier le sujet de l'énonciation de l'auteur réel, ce qui a posé beaucoup moins de problèmes pour les deux autres genres et aurait dû s'appliquer également à la poésie, au moins depuis le célèbre « je est un autre » de Rimbaud. Pourtant, une relation spécifique entre le « poète » et son texte, en tant qu'expression de sa subjectivité, y est partiellement supposée jusqu'à nos jours. En introduisant le « je lyrique » (« lyrische Ich »), Margaret Susman aurait pu résoudre ce problème il y a un peu plus d'un siècle. Elle définit « le je lyrique [comme] une forme [...] que le poète crée à partir de son moi donné » (« das lyrische Ich [als] eine Form [...], die der Dichter aus seinem gegebenen Ich erschafft », Susman 1910, 16). Cependant comme elle

2 J. A. Schlegel in Batteux 1770, 364 : « Darf Gellert oder Klopstock in ihren geistlichen Liedern [...] nicht die Empfindungen ihrer eigenen Herzen ausdrückt haben ? Und, wenn sie sie ausgedrücket, sind sie dann weniger Dichter ? Oder sollten wenigstens die Leser sie bloß ‹als nachgemachte Empfindungen› betrachten ? » (« Gellert ou Klopstock n'auraient-ils donc pas eu le droit d'exprimer dans leurs cantiques [...] les sentiments de leur propre cœur ? Et s'ils les ont exprimés, cela ferait-il d'eux de moindres poètes ? Ou bien faudrait-il, du moins, que les lecteurs les considèrent uniquement comme des ‹sentiments imités› ? »)

3 Ici comme ailleurs, nous traduisons.

4 Gerhardt 2000, 26. Gerhardt considère l'« hypothèse de la subjectivité propre à la modernité » (« Subjektivitätsunterstellung der Moderne ») comme fondamentalement « peu convaincante » (« wenig überzeugend », 35). Il estime que les efforts des philosophes pour « passer de la subjectivité de la conscience de soi, qui porte toute pensée, à l'objectivité de la connaissance » (« von der Subjektivität des alles Denken tragenden Selbstbewusstseins zur Objektivität des Erkennens vorzustoßen » ; Gerhardt 2000, 140), sont voués à l'échec.

ne le qualifie pas de produit ou de construction, mais de « forme d'un moi », elle ouvre le terme à des définitions ultérieures qui soulignent à nouveau les liens entre le « je lyrique » et l'auteur réel. « Il est regrettable que les chercheurs aient abandonné en grande partie les critères fixés par Susman [...] pour la définition et l'analyse du ‹ je › lyrique et de la structure des personnes dans les poèmes en général » (« Bedauerlicherweise wurden die von Susman [...] gesetzten Maßstäbe für die Definition und Analyse des lyrischen Ich und der Personenstruktur in Gedichten überhaupt später von der Forschung großenteils wieder aufgegeben », Burdorf 1997, 190). Le terme a été « tellement chargé et brouillé dans le débat critique » (« in der literaturkritischen Diskussion derart belastet und verwischt worden », Burdorf 1997, 192) que Walther Killy l'a rejeté dès 1972.

Il pourrait paraître désormais obsolète de revenir sur un débat qui semble clos depuis un demi-siècle, pourtant ce n'est pas le cas. Dans le contexte francophone, l'ouvrage collectif *Figures du sujet lyrique*, publié en 1996 sous la direction de Dominique Rabaté, a largement contribué à la diffusion du terme « sujet lyrique », sans pour autant en fournir une définition. En revanche, on trouve dans les différents articles des conceptions différentes, voire contradictoires.

Jean-Michel Maulpoix, par exemple, commence sa contribution par une constatation surprenante : « Le sujet lyrique n'existe pas ». (Maulpoix 1996, 147) Pour lui, il représente « une image, ou plutôt l'élaboration hasardeuse d'une figure mythique de la poésie en ‹ chair et os › , » (*ibid.*) et non d'un élément du texte poétique. Ce n'est pas le point de vue d'Yves Vadé, qui estime que le sujet lyrique ne s'est manifesté qu'à l'époque romantique.

Dominique Rabaté, quant à lui, établit – en se référant à Hamburger – une relation entre l'auteur réel et le « sujet lyrique », précisément pour la poésie romantique. En identifiant le « je » avec le « poète » non déterminé, il souligne la tendance biographique de son approche : « il s'agit en fait d'un même ‹ sujet lyrique ›, dont le caractère instable et paradoxal vient précisément de sa double visée, d'un côté vers le plus intime (avec ses adhérences biographiques), de l'autre vers l'universel (le poète s'attribuant la mission d'être la voix de tous, et de tout). » (Vadé 1996, 16)

Dans l'ensemble, le volume s'appuie essentiellement – et presque exclusivement de manière affirmative – sur *Die Logik der Dichtung* de Käte Hamburger de 1957 (« sans doute l'ouvrage le plus important sur la question » ; Combe 1996, 48), qui a manifestement dû attendre quarante ans pour être traduit et lu en France, toutefois sans qu'il soit tenu compte des nombreuses critiques que ses thèses avaient rencontrées en Allemagne.

Le « je » dans la poésie soulève donc des difficultés dans la mesure où la critique tend à le rattacher, d'une manière ou d'une autre, à son auteur – que ce soit à travers les innombrables tentatives visant à dévoiler l'identité de l'être aimé évoqué dans les vers, à travers la « subjectivité » spécifique attribuée au « poète », ou encore à travers les notions de « *lyrisches Ich* » ou de « sujet lyrique ». De toute évidence, la première personne du singulier dans la poésie et ses énoncés sont envisagés de manière fondamentalement distincte de ceux qui figurent dans les deux autres genres littéraires. Ce fait soulève la question de

l'origine de telles hypothèses. La réponse se trouve dans les textes eux-mêmes ; elle découle tout d'abord d'une logique purement linguistique, comme l'a expliqué Benveniste : « *Je* ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie « la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je* » ». (Benveniste 1966, 252) Dans les pièces de théâtre, les *dramatis personae* sont généralement désignées de manière à être clairement distinguées de l'auteur, si bien que les passages textuels qui leur sont attribués ne sont pas perçus comme des déclarations de ce dernier, mais comme les énoncés propres à chaque personnage. Les récits à la première personne fournissent en règle générale suffisamment d'informations sur l'instance narrative pour qu'on puisse la différencier de l'auteur réel. De tels critères de distinction font le plus souvent défaut en poésie, ce qui explique pourquoi leur auteur et le « *je* » ont si souvent été confondus, ou du moins perçus comme entretenant un lien privilégié.

Ce « pacte poétique implicite⁵ », qui résulte de la logique textuelle conjuguée à un manque d'informations concrètes sur le « *je* », a été renforcé depuis l'Antiquité par un procédé que l'on trouve souvent dans les vers consacrés à l'expression d'un sentiment particulièrement intense : l'amour passionné. Dans ce contexte, le « *je* » est nécessairement une personne amoureuse, mais il s'exprime, au fil des siècles, de manière récurrente et explicite en tant que « poète », devenant ainsi, selon la logique du texte, l'auteur des vers en question. Ce modèle du « pacte poétique explicite » se retrouve dans le premier distique des *Amours* d'Ovide, tout comme dans le premier sonnet du *Canzoniere* de Pétrarque – pour ne citer que deux hypotextes fondamentaux de la poésie amoureuse occidentale – ainsi que chez d'innombrables poètes des siècles suivants. Bien entendu, ce procédé ne se limite nullement à la poésie amoureuse. On le trouve par exemple chez Baudelaire – également en position stratégique – dans le dernier vers du poème liminaire des *Fleurs du mal* : ici, le « *je* » prend la parole, manifestement dans le rôle de l'auteur, en s'adressant directement à son lectorat : « – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! » (Baudelaire 1975, 6)

Il convient de constater que les diverses tentatives visant à conférer à la relation entre le « poète » et son texte une dimension propre, fondamentalement différente de celle que l'on trouve dans la prose ou le théâtre, reposent du moins en partie sur ces mécanismes, qui traversent comme un fil rouge la poésie européenne. Mais comment déterminer ce troisième genre, et comment, à son tour, la « poésie lyrique » peut-elle en être détachée ? La question de la définition de la poésie évoque le paradoxe de l'intraduisibilité, en particulier celle de la poésie. Bien qu'il soit souvent affirmé que les poèmes ne peuvent être traduits, il existe heureusement des personnes qui s'engagent dans cette entreprise et prouvent le contraire, rendant possible la réception de textes poétiques au-delà de la langue dans laquelle ils ont été écrits. De façon analogue, il peut sembler impossible de fixer à la poésie des frontières génériques incontestables : « Le concept même de poésie, tel qu'il est utilisé dans la recherche, est particulièrement polysémique. Et les débats théoriques les plus récents

5 Pour une analyse détaillée v. Fischer 2007.

en littérature n'y ont rien changé. » (« Vieldeutig ist erst recht der Lyrikbegriff, wie er in der Forschung verwendet wird. Daran hat auch die neuere theoretische Diskussion in der Literaturwissenschaft nichts geändert. » Lamping 2019, 31) Il n'en reste pas moins que des textes continuent d'être rédigés qui s'inscrivent clairement dans ce genre, et que de nombreuses publications – comme la présente revue – lui sont consacrées. Il ne s'agira donc pas ici de tenter une nouvelle fois d'établir une règle avec le moins d'exceptions possible, mais simplement de rappeler certains critères qui, bien que contestés dans leur validité universelle, peuvent néanmoins offrir quelques repères.

On peut essentiellement distinguer deux grandes orientations dans les tentatives de définition : l'une axée sur la forme, l'autre sur le contenu. Des caractéristiques telles que le vers et la rime, qui marquent incontestablement une grande partie de la production poétique à travers les époques, n'ont – comme on l'a déjà mentionné à propos de Batteux – jamais constitué un critère exclusif, et représentent aujourd'hui l'exception. En revanche, une mise en page graphique déterminée du texte représente plutôt la norme. Une caractéristique souvent invoquée est la brièveté, qui, bien qu'elle ne suscite guère de contestation, demeure très relative. Il en va de même pour la désignation des textes relevant de ce genre comme « surstructurés », ce qui va de pair avec un « écart par rapport à la langue quotidienne ». Ainsi, même si aucun de ces critères ne peut être considéré comme absolu, il est malgré tout possible de constater une dominante manifeste de la facture.

On pourrait conclure – comme le formule Ralph Müller – que « les compositions poétiques n'auraient rien à accomplir ni à signifier, au-delà de leurs qualités formelles. » (« Aus der Fakturdominanz könnte man nun schließen, lyrische Gebilde hätten über ihre Formqualitäten hinaus nichts zu leisten oder gar zu bedeuten. » Müller 2021, 217) De la même manière qu'on a longtemps supposé que la poésie, à la différence des deux autres grands genres, ne relevait pas de la fiction, certains ont même soutenu qu'elle ne possédait aucune forme d'intrigue (Hamburger 1960, 361). Cela peut sans doute s'appliquer à de nombreux poèmes, car il est effectivement souvent difficile, voire impossible, de proposer un « résumé » pour certains textes poétiques – songeons, pour ne citer que deux exemples, au *trobar clus* ou à la poésie concrète. Mais les *Amores* ont bel et bien été lus comme un « roman », et le *Canzoniere* de Pétrarque repose sur une progression temporelle cohérente ; il existe même des éditions dans lesquelles chaque poème est précédé d'un court résumé – sans parler de la « forme particulière » (« Sonderform ») que représenterait, selon K. Hamburger, la ballade.

Une distinction catégorique entre la poésie et la narration, fondée sur le critère de l'intrigue ou de la diégèse, s'avère donc discutable. La séparation d'avec le genre dramatique semble plus aisée, car, selon Burdorf, un poème « n'est pas un jeu de rôles » (« kein Rollenspiel », Burdorf 1997, 20), ce qui paraît d'abord convaincant. Pourtant, dans le poème de Martin Opitz, analysé ici par Gudrun Bamberger, on repère clairement un échange qui pourrait être mis en scène. Différentes formes anciennes de poésie dialoguée – comme certaines *tensos* des troubadours ou le *contrasto* « O gemma leziosa » entre la « Madonna » et l'« Amante » de Ciacco dall'Anguillara – permettent tout à fait d'envisager une représenta-

tion. Cela vaut sans doute moins pour les *Sonetti lussuriosi* de l'Arétin, mais en lien avec les gravures illustratives de Marcantonio Raimondi, ils suscitent néanmoins, dans l'imaginaire du lecteur, une dynamique scénique – voire la provoquent.

Sur le plan du contenu, on s'est aujourd'hui éloigné de l'idée selon laquelle la poésie « serait le médium adéquat d'une expression immédiate du sentiment » (« sei das adäquate Medium einer unmittelbaren Gefühlsausdrucks », Burdorf 1997, 4). Ceci n'empêche que la représentation des émotions joue un rôle central dans la recherche d'une définition, en particulier de la « poésie lyrique », même si celle-ci s'est également révélée non concluante. « Il semble cependant tout aussi problématique d'ignorer l'importance visiblement inébranlable de l'émotionnalité et de la subjectivité comme éléments des attentes générées socialement établies, sous prétexte que ces caractéristiques ne contribuent pas à une définition rigoureuse du genre. » (« Dennoch erscheint es ebenso problematisch, die offensichtlich ungebrochene Bedeutung von Emotionalität und Subjektivität als Teil der sozial etablierten Gattungserwartungen zu ignorieren, nur weil diese Merkmale nicht zur strengeren Definition der Gattung beitragen. » Müller 2021, 219)

Reste à savoir si c'est cet état de fait ou une simple convention linguistique qui a conduit à maintenir en France une catégorie spécifique de « poésie lyrique », que René Wellek rejetait déjà en 1967 comme improductive (Wellek 2014, 51). Toujours est-il que le terme poésie, en tant que tel, est largement répandu dans le paysage littéraire français⁶ : Jean-Michel Maulpoix, l'un des représentants majeurs et théoriciens du Nouveau lyrisme, a reçu en 2022 le *Prix Goncourt de la poésie*, et ses œuvres sont publiées dans la collection *Poésie* chez Gallimard. Il est significatif que Béatrice Bonhomme ouvre son article consacré aux représentants du Nouveau lyrisme (*cf. infra*) en remettant en question la notion même : « Le lyrisme, cette notion a pâti de ce qu'elle a été parfois confondue avec une prolifération d'images ou l'épanchement du moi, disqualifiés en plaintes et mièvreries⁷ ». Elle refuse de distinguer entre « poésie lyrique » au sens restreint et poésie au sens large, car, selon elle, cette dernière constitue de manière générale une forme de lyrisme : « toute poésie étant pour moi une forme de lyrisme ».

Puisqu'il semble impossible de proposer une définition universellement reconnue de la poésie – et, par conséquent, d'en délimiter un sous-genre spécifique en tant que « poésie lyrique » –, nous présenterons ci-après différentes conceptions de la création de la poésie dans l'ordre chronologique, en commençant par *Das Buch von der deutschen Poeterey*. Gudrun Bamberger y examine la question de savoir ce que Martin Opitz entend par « poésie lyrique » et « poésie » tout court. Il exige que le genre englobe « toutes les autres sciences et arts » (« alle andere künste vnd wissenschaften »), et Bamberger montre comment il réalise cette ambition dans son poème *Echo oder Wiederschall* (1624).

⁶ En allemand, Dieter Lamping recourt le terme de « poème lyrique » (« lyrisches Gedicht », qu'il utilise explicitement comme synonyme de poésie (v. Lamping 2024, 2).

⁷ Les contributions de ce volume sont citées sans référence.

Ensuite, Éric Dayre se penche sur la conception de la poésie de Samuel Taylor Coleridge, en particulier sur la notion de « willing suspension of disbelief ». Contrairement à Opitz, qui part de formes poétiques définies, Coleridge s'intéresse dans sa *Biographia Literaria* à la subjectivité du poète, à son état intérieur au moment de la création poétique.

Les nouvelles formes de poésie de la *New Media Poetry*, notamment la *Holopoetry* et la *Virtual Poetry*, sont étudiées par Beatrice Nickel à travers de nombreux exemples. Elle illustre la manière dont l'évolution de la poésie en direction du numérique et de la technologie ont ici conduit à une transformation radicale de la compréhension poétologique, car au lieu de textes fixes, ce sont désormais des artefacts poétiques ouverts et évolutifs qui se forment, exigeant la participation active du lecteur.

Monika Schmitz-Emans se consacre à un domaine de recherche de plus en plus investi ces dernières années, celui de la littérature plurilingue. Alors que la poésie multilingue avait jusque-là reçu relativement peu d'attention, elle se trouve ici au centre de l'analyse. Monika Schmitz-Emans étudie des pratiques d'écriture poétiques translingues dans des poèmes, des textes poétologiques et des réflexions sur la traduction, qui ne se fondent plus sur la distinction entre langues clairement délimitées, mais documentent des mouvements translingues. Les dialogues entre différentes cultures linguistiques apparaissent ainsi comme un projet reliant écriture poétique et écriture poétologique.

Pour conclure, deux poétesses primées prennent la parole⁸, à commencer par Béatrice Bonhomme qui – comme nous l'avons déjà mentionné – refuse une distinction de fond entre lyrisme et poésie. Dans sa présentation aux multiples facettes du Nouveau lyrisme, qui se positionne en opposition à une poésie « abstraite » ou « théorique », elle met en évidence qu'il ne s'agit justement plus de « la diction d'un émoi centré sur soi », mais de poèmes dans lesquels « le réel qui nous entoure » joue un rôle essentiel, et qui sont avant tout orientés vers la réception, tournés vers le lecteur.

Une exploration concrète de cette réalité, de notre environnement, est menée dans le dernier recueil de poèmes de Monika Rinck, *Höllenfahrt & Entenstaat* (2024). Dans sa contribution, la poétesse présente sa propre démarche poétologique, analyse certains poèmes à l'intersection de contextes mythologiques et de tensions apocalyptiques. Elle permet surtout de jeter un regard fascinant sur son « atelier d'écriture », en montrant « comment les poèmes peuvent concevoir des espaces, les mettre en scène et peut-être même les incarner » (« wie Gedichte Räume entwerfen können, sie inszenieren und vielleicht sogar verkörpern »).

8 Les nombreuses distinctions reçues par Monika Rinck, membre de l'Académie allemande pour la langue et la littérature, ne seront pas énumérées ici ; pour Béatrice Bonhomme, seul le Prix Mallarmé (2023) sera mentionné.

Références

- Batteux, Charles**, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris, Durand, 1746.
- Batteux, Charles**, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* [1751], 3^e éd., trad. Johann Adolf Schlegel, Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, 1770, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-70695>.
- Baudelaire, Charles**, *Œuvres*, vol. I, dir. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.
- Benveniste, Emile**, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- Burdorf, Dieter**, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart, Metzler, 1997, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04112-8>.
- Combe, Dominique**, « La référence dédoublée », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- Dauvois, Nathalie**, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000, <https://doi.org/10.3917/puf.dauvo.2000.01>.
- Gerhardt, Volker**, *Individualität, Das Element der Welt*, Munich, Beck, 2000.
- Hamburger, Käte**, « Der Begriff der literarischen Fiktion », dans *Akten des IV. Internationalen Kongresses für Ästhetik*, Athènes, [s. ed.], 1960, p. 360-363.
- Hamburger, Käte**, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957.
- Hamburger, Käte**, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, introd. Gérard Génette, Paris, Seuil, 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**, *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, dir. E. Moldenhauer et K. M. Michel, Francfort/M., Suhrkamp, 1973.
- Jaegle, Dietmar**, *Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1995, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04227-9>.
- Killy, Walther**, *Elemente der Lyrik*, Munich, Beck, 1972.
- Lamping, Dieter**, « Eine Theorie des lyrischen Gedichts », *Recherches germaniques*, HS 14 | 2019, p. 31-37, <https://doi.org/10.4000/rg.1048>.
- Lamping, Dieter**, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989], 3^e éd., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Maulpoix, Jean-Michel**, « La quatrième personne du singulier », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- Müller, Ralph**, « Erfahrung als Funktion der Lyrik », dans C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller et R. Zymner (dir.), *Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2021, p. 219-231, <https://doi.org/10.1515/9783110499391-011>.
- Rabaté, Dominique** (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- Susman, Margarete**, *Das Wesen der deutschen Lyrik*, (Kunst und Kultur 9), Stuttgart, Strecker & Schröder, 1910.
- Vadé, Yves**, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- Wellek, René**, « Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis* » [1967], dans V. Jackson et Y. Prins, *The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, p. 40-52.

Lyrik, poésie und poésie lyrique

Zur Einleitung

Die Begriffe ›Lyrik‹ und ›lyrische Poesie‹ stammen bekanntlich von der griechischen Lyra und bezogen sich oft auf Texte, die durch die Verwendung mit Musik oder die ›Sangbarkeit‹ gekennzeichnet sind. Der Terminus *lurikos* findet sich in diesem Kontext zuerst in der alexandrinischen Auflistung von acht griechischen Dichtern und Sappho, wobei es nicht primär um die Bestimmung einer Gattung, sondern eines Kanons und damit eines Korpus ging. Dies ist insofern relevant, als in der Folge die diversen Versuche einer Gattungsdefinition zwei Orientierungen nehmen: Entweder gehen sie ebenfalls von konkreten Textbeispielen aus, oder sie versuchen in einer ästhetischen Ausrichtung allgemeine Kennzeichen festzulegen, bei denen der seelischen Gestimmtheit des Dichters⁹ mitunter eine nicht unwesentliche Rolle zukommt. Selbstredend gibt es Überschneidungen zwischen beiden Modellen.

In diesem Schwerpunktheft nun geht es darum, verschiedene Konzepte der Lyrik zu erfassen und im Besonderen die vor allem in Frankreich als Kategorie noch immer präsente *poésie lyrique* kritisch in Augenschein zu nehmen. Der zweite Terminus fand vor allem durch *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) des Abbé Charles Batteux und deren fröhliche Übersetzung von Johann Adolf Schlegel (1751) weite Verbreitung, obwohl er bereits in den stark auf den antiken Autoren basierenden Poetiken der Renaissance vertreten ist. Batteux spricht allerdings nicht von lyrischer Poesie, um sie von Lyrik im Allgemeinen zu unterscheiden, sondern von den beiden ›klassischen‹ Hauptgattungen, der *poésie épique* und der *poésie dramatique*, wobei *poésie* hier als ›Dichtung‹ im heutigen Sinne von ›Literatur‹ zu verstehen ist. Dies erfolgt im Anschluss an Aristoteles durch die Art und Weise der ›Nachahmung‹ sowie durch deren Gegenstand. Über die *Perì poiétikēs* hinaus geht es Batteux im Wesentlichen auch darum, die Lyrik als dritte, gleichberechtigte Gattung zu definieren. Wie der Titel bereits deutlich macht, will der Autor ein gemeinsames Grundprinzip der verschiedenen ›schönen Künste‹ festlegen, nämlich die »imitation« und zwar der »belle Nature«. Hierbei unterstreicht er wiederholt, dass dies genauso für die lyrische Poesie gelte, obwohl ihr diese Qualität gerne abgesprochen werde:

La Poésie lyrique pourroit être regardée comme une espèce à part ; sans faire tort au principe où les autres se réduisent. Mais il n'est pas besoin de la séparer : elle entre naturellement & même nécessairement dans l'imitation ; avec une seule différence, qui la caractérise & la distingue : c'est son objet particulier. (Batteux 1746, 240)

⁹ Es wurde den Beitragenden freigestellt, sowohl eine gendergerechte Sprache zu verwenden als auch alternativ eine solche nicht zu verwenden. Auf Einheitlichkeit in diesem Sinne wurde bewusst verzichtet.

[Die lyrische Poesie könnte, als eine besondere Gattung, für sich betrachtet werden; ohne daß dieß dem Grundsatze, auf den sich die anderen einschränken, Abbruch thäte. Aber man hat nicht nöthig, sie davon abzusondern. Sie läßt sich natürlicher Weise unter die Nachahmung ziehen; ja sie muß sogar nothwendiger Weise darunter gezogen werden; bloß mit einem einzigen Unterschiede, der sich besonders kenntlich macht, und von den anderen absondert; und dieser Unterschied ist ihr absonderlicher Gegenstand. (Batteux 1770, 379–380)]

Das Unterscheidungsmerkmal der Gattung ist also »son objet particulier«, ihr spezifischer Gegenstand, wohingegen die formale Trennung weniger klar definiert werden kann, zumal Vers oder Reim in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts als Kriterium wenig dienlich waren. Diesen Gegenstand legt Batteux in der unmittelbar folgenden Passage fest:

Les autres espèces de Poésie ont pour objet principal les Actions : la Poésie lyrique est toute consacrée aux sentimens, c'est sa matière ; son objet essentiel. Qu'elle s'élève comme un trait de flamme en frémissant, qu'elle s'insinue peu à peu, & nous échaaffe sans bruit, que ce soit un Aigle, un Papillon, une Abeille ; c'est toujours le sentiment qui la guide ou qui l'emporte. (Batteux 1746, 240)

[Die anderen Dichtungsarten haben die Handlungen zum Hauptgegenstande. Die lyrische Poesie ist ganz den Empfindungen geheiligt; diese sind ihre Materie, ihr wesentlicher Gegenstand. Sie mag prasselnd, als eine Feuerflamme, auflodern; sie mag sich nach und nach einschleichen, und uns ohne Geräusch erhitzen; sie mag ein Adler, oder ein Schmetterling, oder eine Biene seyn: so wird sie allzeit von der Empfindung geleitet, oder fortgerissen. (Batteux 1770, 380)]

Die doppelt angeführte ›Empfindung‹ wäre folglich der einzige mögliche Gegenstand der *poésie lyrique*, was indes nichts an der Tatsache ändert, dass es sich, wie für die beiden anderen Formen der ›Dichtung‹, eindeutig um ›imitation¹⁰ und damit um Fiktion handelt:

De même donc que dans la Poésie épique & dramatique on imite les actions & les mœurs, dans le lyrique on chante les sentimens ou les passions imitées. S'il y a du réel, il se mêle avec ce qui est feint, pour faire un Tout de même nature : la fiction embellit la vérité, & la vérité donne du crédit à la fiction. (Batteux 1746, 246)

10 »Toutes ces Espèces [die Untergattungen der ›Poésie lyrique‹, d.h. die Gedichtformen], comme on le voit, sont uniquement consacrées au sentiment. Et c'est la seule différence qu'il y ait entre la Poésie lyrique & les autres genres de Poésie. Et comme cette différence est toute du côté de l'objet, elle ne fait aucun tort au principe de l'imitation.« (Batteux 1746, 242–243)

[Wie man demnach in der epischen und dramatischen Poesie die Handlungen und Sitten nachahmt: so besingt man in der lyrischen nachgeahmte Empfindungen oder Leidenschaften. Findet sich etwas wirkliches darinnen; so vermischt sich dasselbe mit dem Erdichteten, damit ein Ganzes von einerley Natur daraus werde. Die Erdichtung verschönert die Wahrheit, und die Wahrheit macht die Erdichtung glaubwürdig. (Batteux 1770, 385)]

Da nun Batteux keine essentielle Unterscheidung zwischen den einzelnen lyrischen Formen vornimmt, wenngleich er von Oden, Psalmen etc. spricht, sind alle dadurch verbunden, dass sie reiner Ausdruck eines Gefühls sind, das er wohlgemerkt als »imitation« und folglich als Fiktion betrachtet. Somit muss er die verschiedensten Gedichte in die Gattung integrieren, was ihm problemlos gelingt, denn ganz gleich, ob der Dichter Heldenaten oder Gottes Lob zum Thema nimmt, ist die jeweilige Darstellung für Batteux vom Gefühl bestimmt. Dies gilt selbst für philosophische oder moralische Oden, da auch hier der »Poëte« vollkommen von seinen Emotionen geleitet werde: »épris de la beauté de la vertu, ou effrayé de la laideur du vice, [il] s'abandonne aux transports de l'amour ou de la haine que ces objets font naître.« (Batteux 1746, 242)

Demnach gäbe er sich vollkommen seinen Gefühlen hin, was sich als Hinweis darauf verstehen ließe, dass die seelische Gestimmtheit des lyrischen Dichters eine andere als diejenige der Autoren der beiden zuerst behandelten Gattungen ist. Folgende Passage scheint dies zu bestätigen:

Ainsi, de même que dans la Poésie épique & dramatique, où il s'agit de peindre les actions, le Poëte doit se représenter vivement les choses dans l'esprit, & prendre aussitôt le pinceau ; dans le lyrique, qui est livré tout entier au sentiment, il doit échauffer son cœur, & prendre aussitôt sa lyre. (Batteux 1746, 244)

[Wie demnach in der epischen und dramatischen Poesie, wo Handlungen gemalet werden sollen, der Poet sich die Bilder in dem Verstande lebhaft vorstellen, und so gleich den Pinsel ergreifen muß: eben so muß er auch in der lyrischen Poesie, die ganz und gar der Empfindung gewidmet ist, sein Herz erhitzen, und so gleich seine Leyer ergreifen. (Batteux 1770, 383)]

Es ist also weniger der »esprit« als das ›Herz‹, dessen sich der lyrische Dichter bedient, um seine Werke zu schaffen, doch handelt es sich bei genauer Lektüre eben nicht um ›Herzensergüsse‹, da das Organ nicht bereits von sich aus Feuer und Flamme ist, sondern erst ›auf Temperatur‹ gebracht werden muss – in der offenkundigen Absicht, sich seiner gezielt zu bedienen, um ein Kunstwerk zu schaffen.

Genau diesen Einwand hatte Batteux zu Beginn des Kapitels gewissermaßen vorweg genommen, indem er sich ihm nachdrücklich entgegenstellt:

Qu'ils [les poètes lyriques] ayent eu un sentiment réel de joie : c'est de quoi chanter, mais un couplet ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue ; c'est à l'Art à coudre à la piece de nouveaux sentimens qui ressemblent aux premiers. Que la Nature allume le feu ; il faut au moins que l'Art le nourrisse & l'entretienne. (Batteux 1746, 238–239)

[Sie [die lyrischen Dichter] mögen eine wirkliche Empfindung der Freude haben; davon lässt sich singen; aber bloß eine oder ein paar Strophen. Soll das Stück länger seyn; so kommt es der Kunst zu, demselben neue Empfindungen anzusetzen, die den ersten ähnlich sind. Die Natur mag das Feuer entzünden; wenigstens muß die Kunst ihm Nahrung geben, um es im Brände zu halten. (Batteux 1770, 373–374)]

Damit ist klar gesagt, dass eine wie auch immer spontane, im persönlichen Erleben verankerte Gemütsregung selbstredend Auslöser der Verfertigung eines Gedichtes sein kann, aber keineswegs ausreicht, um ein Kunstwerk zu schaffen.

Mit seinem recht kurzen Kapitel über die »Poésie lyrique« hat der Abbé Batteux gewiss wesentlich dazu beigetragen, diese als dritte Hauptgattung zu etablieren. Was deren absolute Bindung an den »sentiment« betrifft, darf unterstellt werden, dass diese eine der Grundlagen bildet für die bis heute in Frankreich etablierte Unterscheidung zwischen der Lyrik im Allgemeinen und der *poésie lyrique*, die speziell über ihren Inhalt, den Gefühlausdruck, definiert ist oder zumindest lange Zeit war.

Inwieweit die Betonung der Rolle des ›Herzens‹ für das lyrische Schreiben in den späteren Debatten um die Subjektivität als zentraler Antriebskraft des Dichters von Bedeutung war, bleibt dahingestellt, es lässt sich aber festhalten, dass Batteux' Definition der Lyrik als einer Form von Literatur wie andere als *imitatio* und Fiktion leider nur sehr bedingt übernommen wurde. Bereits J. A. Schlegel widerspricht dem Prinzip der Nachahmung für die Lyrik in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung, in deren diversen Ausgaben er sich eine heftige Auseinandersetzung mit Batteux in den Fußnoten liefert.¹¹ Zwei Jahrhunderte später erklärt Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung*, einem Meilenstein der Lyrikforschung, dass ein Gedicht »absolut identisch mit seiner sprachlichen Form« (Hamburger 1957, 187) und, im Anschluss an Hegel, keine Fiktion sei.

Richtungsweisend nicht nur im deutschen Sprachraum war Hegels Ästhetik auch in dieser Debatte, da er die Verfasser von Lyrik gegen andere Schriftsteller abgrenzt. Dies erfolgt im Anschluss an die dem »sentiment«, dem Gefühl, also dem subjektiven Erleben, eingeräumte Vorrangstellung, da der Lyriker »aus seiner Subjektivität heraus« schaffe (Hegel 1973, 273). Dies hatte u. a. intensive Diskussionen zur Folge, ab welcher Epoche

11 J. A. Schlegel in Batteux 1770, 364: »Darf Gellert oder Klopstock in ihren geistlichen Liedern [...] nicht die Empfindungen ihrer eigenen Herzen ausdrückt haben? Und, wenn sie sie ausgedrückt, sind sie dann weniger Dichter? Oder sollten wenigstens die Leser sie bloß ›als nachgemachte Empfindungen‹ betrachten?«

Lyriker über eine eigene ›Subjektivität‹ verfügt hätten, seit wann man also von *poésie lyrique* sprechen könne. Die zeitliche Grenze wurde in Deutschland und Frankreich immer weiter nach vorne verschoben, so von Dietmar Jaegle (1995) bis ins siebzehnte Jahrhundert oder von Nathalie Dauvois (2000) bis in die Renaissance, wenn nicht gar ins Mittelalter. Wie müßig eine solche Fragestellung ist, hat Volker Gerhardt aus philosophischer Sicht klar formuliert: »Schon Homer besingt in der Odyssee ein mit allen Facetten der Subjektivität ausgestattetes Individuum.« (Gerhardt 2000, 7) Gerhardt zeigt auf, »daß es selbstbewußte Individualität geben muß, seit es bewußt gemachte und gebrauchte Erkenntnis gibt.«¹²

Eine der wesentlichen Schwierigkeiten in dieser Debatte bestand darin, das Aussage-subjekt im Text vom realen Autor zu trennen, wie dies für andere Gattungen weit weniger Probleme bereitet hatte und spätestens seit Rimbauds Diktum »je est un autre« auch für die Lyrik hätte gelten sollen. Doch wird dort partiell bis heute ein spezifisches Verhältnis zwischen dem ›Dichter‹ und seinem Text, als Ausdruck seiner Subjektivität, unterstellt. Mit der Einführung des ›lyrischen Ich‹ hätte Margaret Susman dieses Problem vor gut einhundert Jahren lösen können. Sie definiert »das lyrische Ich [als] eine Form [...], die der Dichter aus seinem gegebenen Ich erschafft« (Susman 1910, 16). Da sie es aber nicht als Produkt oder Konstruktion, sondern als »Form eines Ich« bezeichnet, öffnet sie den Begriff für spätere Bestimmungen, die erneut die Verbindungen zwischen ›lyrischem Ich‹ und realem Autor betonen. »Bedauerlicherweise wurden die von Susman [...] gesetzten Maßstäbe für die Definition und Analyse des lyrischen Ich und der Personenstruktur in Gedichten überhaupt später von der Forschung großenteils wieder aufgegeben.« (Burdorf 1997, 190) Der Begriff sei in der »literaturkritischen Diskussion derart belastet und verwischt worden« (Burdorf 1997, 192), dass Walther Killy ihn bereits 1972 abgelehnt hat.

Man könnte es nun als müßig erachten, auf eine Debatte zurückzukommen, die seit einem halben Jahrhundert abgeschlossen zu sein scheint, nur ist dem eben keineswegs so. Im frankophonen Kontext nachhaltig rezipiert wurde der von Dominique Rabaté herausgegebene Sammelband *Figures du sujet lyrique* aus dem Jahre 1996, der wesentlich zur Verbreitung des Terminus *sujet lyrique* beigetragen hat, ohne indes eine Begriffsklärung zu liefern. Stattdessen finden sich in den einzelnen Artikeln unterschiedliche, wenn nicht sogar konträre Auffassungen.

Jean-Michel Maulpoix beispielsweise beginnt seinen Beitrag mit der Feststellung: »Le sujet lyrique n'existe pas.« (Maulpoix 1996, 147) Für ihn handelt es sich um »une image, ou plutôt l'élaboration hasardeuse d'une figure mythique de la poésie en ›chair et os‹« (ibid.), und nicht um ein Element des lyrischen Textes. Dies gilt nicht für Yves Vadé, der die Meinung vertritt, das *sujet lyrique* habe sich überhaupt erst in der Romantik manifestiert.

12 Gerhardt (2000), 26. Gerhardt hält die »Subjektivitätsunterstellung der Moderne« grundsätzlich für »wenig überzeugend« (Gerhardt 2000, 35) und die Bemühungen der Philosophen, »von der Subjektivität des alles Denken tragenden Selbstbewusstseins zur Objektivität des Erkennens vorzustoßen« (Gerhardt 2000, 140), für zum Scheitern verurteilt.

Dominique Rabaté hingegen konstruiert – unter Berufung auf Hamburger – speziell für die romantische Dichtung eine Beziehung zwischen realem Autor und »*sujet lyrique*«. Indem er das »je« mit dem nicht näher definierten »poète« gleichsetzt, unterstreicht er die biographistische Tendenz seines Ansatzes: »Il s'agit en fait d'un même *sujet lyrique*, dont le caractère instable et paradoxalement vient précisément de sa double visée, d'un côté vers le plus intime (avec ses adhérences biographiques), de l'autre vers l'universel (le poète s'attribuant la mission d'être la voix de tous, et de tout).« (Vadé 1996, 16)

Insgesamt stützt sich der Band wesentlich – und fast ausschließlich affirmativ – auf Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* aus dem Jahre 1957 (»sans doute l'ouvrage le plus important sur la question«; Combe 1996, 48); offensichtlich wurde sie in Frankreich erst mit vierzig Jahre Verzögerung, nach der ersten Übersetzung im Jahre 1986 rezipiert, ohne indes die kritische Auseinandersetzung mit ihren Thesen, die zu diesem Zeitpunkt weitgehend abgeschlossen war, zur Kenntnis zu nehmen.

Das »Ich« in der Lyrik bereitet also insofern Schwierigkeiten, als es auf die eine oder andere Art an den Verfasser gekoppelt wird – von den ungezählten Versuchen, die angesprochene Geliebte zu identifizieren über die dem ›Dichter‹ unterstellte spezifische ›Subjektivität‹ bis hin zum ›lyrischen Ich‹ oder ›*sujet lyrique*‹. Ganz offensichtlich werden die erste Person Singular in Gedichten und ihre Aussagen essentiell von denjenigen in den anderen beiden Hauptgattungen unterschieden, was die Frage aufwirft, wie es zu derartigen Hypothesen und Konstrukten gekommen ist. Die Antwort ist in den Texten selbst zu suchen, und sie ergibt sich zunächst aus der rein linguistischen Logik heraus, dass, wie von Benveniste erklärt, »Je ne peut être défini qu'en termes de ›locution‹, non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. Je signifie ›la personne qui énonce la présente instance de discours contenant je.« (Benveniste 1966, 252) Da in Theaterstücken die *dramatis personae* zumeist auf eine Weise gekennzeichnet sind, die sie klar vom Autor unterscheidet, werden die ihnen zugeschriebenen Textpassagen nicht als dessen Selbstaussagen, sondern als ihre jeweiligen Äußerungen identifiziert. Ich-Erzählungen liefern in der Regel genügend Information über die Sprecher-Instanz, um diese vom realen Autor abzugrenzen. Diese Distinktionskriterien sind in der Lyrik im Allgemeinen nicht anzutreffen, weshalb eben ›Dichter‹ und ›Ich‹ immer wieder gleichgesetzt wurden, oder man ihnen zumindest eine privilegierte Verbindung unterstellte.

Dieser ›implizite poetische Pakt‹,¹³ der aus der Textlogik in Verbindung mit einem Mangel an konkreten Informationen über das ›Ich‹ resultiert, wurde seit der Antike durch ein Verfahren verstärkt, das man speziell in Versen antrifft, die dem Ausdruck eines besonders intensiven Gefühls gewidmet sind, der leidenschaftlichen Liebe. Hier ist das ›Ich‹ notwendigerweise ein liebender Mensch, doch äußert es sich über die Jahrtausende hinweg auch immer wieder explizit als ›Dichter‹ und wird damit, der Logik des Textes folgend, zum Verfasser der entsprechenden Zeilen. Dieses Modell des ›expliziten poetischen‹

13 Eine ausführliche Darstellung findet sich in Fischer 2007.

Pakts« findet sich im ersten Distichon der *Amores* Ovids ebenso wie im ersten Sonett des *Canzoniere* Petrarcas, um nur zwei der zentralen Hypotexte okzidentalaler Liebeslyrik zu nennen, sowie bei unzähligen Dichtern späterer Jahrhunderte. Natürlich ist dieses Verfahren keineswegs auf die Liebeslyrik beschränkt. Baudelaire setzt es gleichfalls an prominenter Stelle ein, – im letzten Vers des Einleitungsgedichtes *Au Lecteur* der *Fleurs du mal*: Hier ergreift das ›Ich‹ das Wort, offenkundig in der Rolle des Autors, indem es sich an seine Leserschaft richtet: »– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!« (Baudelaire 1975, 6)

Es lässt sich festhalten, dass die diversen Ansätze, dem Verhältnis des ›Dichters‹ oder Lyrikers zu seinem Text eine eigene, grundsätzlich andere Dimension zu verleihen als in der Prosa oder im Drama, zumindest partiell auf den genannten Mechanismen beruhen, die sich wie ein roter Faden durch die europäische Lyrik ziehen. Wie nun aber lässt diese dritte Gattung sich bestimmen, und wie kann die *poésie lyrique* ihrerseits abgegrenzt werden? Die Frage nach der Definition von Lyrik erinnert an das Paradoxon der Unübersetbarkeit, besonders derjenigen von Lyrik. Obwohl immer wieder davon ausgegangen wird, dass Gedichte nicht übersetzt werden können, finden sich Menschen, die sich auf dieses Unterfangen einlassen und damit das Gegenteil beweisen, indem sie eine Rezeption lyrischer Texte über die Sprache hinaus, in der sie geschrieben wurden, ermöglichen. In vergleichbarer Weise kann es unmöglich erscheinen, der Lyrik unumstößliche Gattungsgrenzen zu setzen: »Vieldeutig ist erst recht der Lyrikbegriff, wie er in der Forschung verwendet wird. Daran hat auch die neuere theoretische Diskussion in der Literaturwissenschaft nichts geändert.« (Lamping 2019, 31) Nichtsdestotrotz werden nach wie vor Texte verfasst, die sich ihr problemlos zuordnen lassen, und zahlreiche Publikationen, wie dieses Jahrbuch, sind ihr gewidmet. Hier soll nun kein erneuter Versuch unternommen werden, eine Regel mit möglichst wenigen Ausnahmen festzulegen, sondern lediglich an einige der Kriterien erinnert werden, die zwar in ihrer Allgemeingültigkeit widerlegt wurden, aber gewisse Anhaltspunkte liefern.

Dabei sind grundsätzlich zwei Stoßrichtungen zu unterscheiden, die sich auf die Form oder den Inhalt beziehen. Eigenschaften wie Vers und Reim, die eindeutig einen Großteil der lyrischen Produktion über die Zeiten hinweg kennzeichnen, waren – wie bereits im Zusammenhang mit Batteux erwähnt – nicht unbedingt ein Alleinstellungsmerkmal und sind heute eher die Ausnahme, wohingegen eine festgelegte graphische Gestaltung des Textes die Regel darstellt. Eine häufig angeführte Eigenschaft ist die Kürze, die grundsätzlich unwidersprochen, aber sehr relativ ist. Dies gilt gleichfalls für die Kennzeichnung der zur Gattung gezählten Texte als ›überstrukturiert‹, die Hand in Hand mit der ›Abweichung von der Alltagssprache‹ geht. Selbst wenn also keines dieser Kriterien absolut gesetzt werden kann, lässt sich eine eindeutige Fakturdominanz festhalten.

Daraus, so Ralph Müller, »könnnte man nun schließen, lyrische Gebilde hätten über ihre Formqualitäten hinaus nichts zu leisten oder gar zu bedeuten.« (Müller 2021, 217) So war Gedichten jahrhundertelang unterstellt worden, im Gegensatz zu den beiden an-

deren Gattungen weder über eine Handlung zu verfügen noch Fiktion zu sein (Hamburger 1960, 361). Dies mag für zahlreiche Gedichte gelten, denn in der Tat ist es oftmals schwierig, wenn nicht unmöglich, ›Inhaltsangaben‹ lyrischer Texte zu liefern, denkt man, um nur zwei Beispiele zu nennen, an das *trobar clus* oder die Konkrete Poesie. Aber die *Amores* sind durchaus auch als ›Roman‹ gelesen worden und Petrarcas *Canzoniere* liegt eine nachvollziehbare zeitliche Abfolge zugrunde, es finden sich sogar Ausgaben, in denen jedem Gedicht ein kurzes Resümee vorangestellt ist; von der ›Sonderform‹ der Ballade ganz zu schweigen.

Eine kategorische Abgrenzung von der Epik über das Kriterium der Handlung erscheint also schwierig. Die Trennung von der Dramatik mutet einfacher an, denn nach Dieter Burdorf ist ein Gedicht ›kein Rollenspiel‹ (Burdorf 1997, 20), was zunächst einleuchtet. Doch gibt es im Echo-Gedicht von Martin Opitz, das Gudrun Bamberger in ihrem Beitrag analysiert, eindeutig ein Wechselspiel, das sich in Szene setzen ließe. Älterer dialogischer Lyrik wie einigen *tenzos* der Troubadours oder dem *contrasto* »O gemma leziosa« zwischen »Madonna« und »Amante« von Ciacco dall’Anguillara dürfen durchaus Aufführungen unterstellt werden. Dies gilt vermutlich nicht für Pietro Aretinos *Sonetti lussuriosi*, die aber in Verbindung mit den illustrierenden Kupferstichen Marcantonio Raimondis im Kopf der Rezipienten durchaus einen szenischen Ablauf gestatten, wenn nicht gar provozieren.

Auf inhaltlicher Ebene ist man inzwischen zwar von der Vorstellung abgekommen, Lyrik »sei das adäquate Medium eines unmittelbaren Gefühlsausdrucks« (Burdorf 1997, 4), doch kommt zumindest der Darstellung von Emotionen eine entscheidende Rolle bei der Suche nach einer Definition zu, vor allem der *poésie lyrique*, auch wenn diese sich gleichfalls als nicht konkludent erwiesen hat. »Dennoch erscheint es ebenso problematisch, die offensichtlich ungebrochene Bedeutung von Emotionalität und Subjektivität als Teil der sozial etablierten Gattungserwartungen zu ignorieren, nur weil diese Merkmale nicht zur strengeren Definition der Gattung beitragen.« (Müller 2021, 219)

Ob nun dieser Tatbestand oder eine sprachliche Konvention dazu geführt haben, dass in Frankreich an einer Kategorie der *poésie lyrique* festgehalten wird, die René Wellek bereits 1967 als unproduktiv abgelehnt hat (Wellek 2014, 51), sei dahingestellt, obwohl der Begriff der *poésie* als solcher allgemein verbreitet ist.¹⁴ So erhielt Jean-Michel Maulpoix, einer der wichtigsten Vertreter und Verfechter eines *Nouveau lyrisme*, 2022 den *Prix Goncourt de la poésie*, und seine Werke sind auch in der *Collection Poésie* bei Gallimard veröffentlicht worden. Es ist bezeichnend, dass Béatrice Bonhomme¹⁵ ihren Beitrag über die Vertreter des *Nouveau Lyrisme* (mehr dazu s.u.) damit beginnt, dass sie den Begriff weitgehend verwirft: »Le lyrisme, cette notion a pâti de ce qu’elle a été parfois confondue avec une prolifération

14 Im Deutschen hat Dieter Lamping den Begriff des »lyrischen Gedichts« stark gemacht, den er explizit als Synonym für Lyrik verwendet (vgl. Lamping 2020).

15 Wie Jean-Michel Maulpoix und Béatrice Bonhomme unterrichten oder unterrichteten mehrere französische Lyrikerinnen und Lyriker an Hochschulen.

d'images ou l'épanchement du moi, disqualifiés en plaintes et mièvreries.«¹⁶ Sie lehnt die Unterscheidung zwischen der *poésie lyrique* im Besonderen und der *poésie* im Allgemeinen ab, da Letztere für sie grundsätzlich eine Form von »lyrisme« darstellt (»toute poésie étant pour moi une forme de lyrisme«).

Da es also nicht möglich erscheint, eine allgemeingültige Definition von Lyrik festzulegen und folglich eine Untergattung als *poésie lyrique* zu bestimmen, sollen im Folgenden verschiedene Konzepte der Produktion von Lyrik in chronologischer Abfolge vorgestellt werden, beginnend mit dem *Buch von der deutschen Poeterey*. Gudrun Bamberger geht der Frage nach, was Martin Opitz »unter lyrischer Dichtung und Poesie« versteht. Er fordert, dass die Gattung »alle andere künste vnd wissenschaften« umfassen müsse, und Bamberger zeigt auf, wie er dies in seinem Gedicht *Echo oder Wiederschall* (1624) realisiert. Anschließend setzt sich Eric Dayre mit dem spezifischen Lyrik-Konzept von Samuel Taylor Coleridge, speziell mit dessen Konzept des »willing suspension of disbelief« auseinander. Im Gegensatz zu Opitz, der von bestimmten lyrischen Formen ausgeht, interessiert sich Coleridge in seiner *Biographia Literaria* für die ›Subjektivität‹ des Dichters, seine innere Verfasstheit im Prozess des Dichtens.

Die neuen Formen von Lyrik der *New Media Poetry*, speziell der *Holopoetry* und *Virtual Poetry*, untersucht Beatrice Nickel an zahlreichen Beispielen. Sie illustriert, wie die Digitalisierung und Technologisierung der Lyrik hier zu einer radikalen Veränderung des poetologischen Verständnisses geführt haben, da anstelle von feststehenden Texten poetische Artefakte entstehen, die offen und wandelbar sind und eine aktive Teilnahme der Leser erfordern.

Einem aktuell immer stärker in der Forschung beachteten Feld, der mehrsprachigen Literatur, widmet sich Monika Schmitz-Emans. Wurde der mehrsprachigen Lyrik bislang nur wenig Beachtung geschenkt wurde, so steht diese hier im Fokus der Betrachtung. Monika Schmitz-Emans untersucht translinguale lyrische Schreibweisen in Gedichten, poetologischen und übersetzungsreflexiven Texten, die anstelle der geläufigen Differenzierungen zwischen distinkten Sprachen wesentlich translinguale Bewegungen dokumentieren. Zweisprachen zwischen verschiedenen Sprachkulturen erscheinen als ein Projekt, das poetisch-literarisches und poetologisches Schreiben verbindet.

Abschließend kommen zwei preisgekrönte¹⁷ Lyrikerinnen zu Wort, zunächst Béatrice Bonhomme, die – wie bereits erwähnt – nicht grundsätzlich zwischen *lyrisme* und *poésie* unterscheidet. In ihrer facettenreichen Darstellung des von Jean-Michel Maulpoix wesentlich vertretenen und theoretisch begründeten *Nouveau lyrisme*, der sich in Opposition zu ›abstrakter‹ oder ›theoretischer‹ Lyrik positioniert, macht sie deutlich, dass es sich eben nicht mehr um »la diction d'un émoi centré sur soi« handelt, sondern um Gedichte, in de-

16 Die Beiträge dieses Bandes werden ohne Quellenangabe zitiert.

17 Die zahlreichen Auszeichnungen, die Monika Rinck, Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, erhalten hat, werden hier nicht aufgelistet, für Béatrice Bonhomme sei lediglich der *Prix Mallarmé* (2023) erwähnt.

nen die uns umgebende Realität (»le réel qui nous entoure«) eine wichtige Rolle zukommt und die vor allem rezeptionsorientiert, dem Leser zugewandt sind.

Eine konkrete Auseinandersetzung mit dieser Realität, mit unserer Umwelt, findet in Monika Rincks jüngstem Gedichtband, *Höllenfahrt & Entenstaat* (2024), statt. In ihrem Beitrag präsentiert die Lyrikerin selbst ihren poetologischen Ansatz, analysiert einzelne Gedichte zwischen mythologischen Kontexten und Endzeitspannung, vor allem aber zeigt sie in diesem faszinierenden Einblick in ihre ›Werkstatt‹, »wie Gedichte Räume entwerfen können, sie inszenieren und vielleicht sogar verkörpern.«

Literatur

- Batteux, Charles.** *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.
- Batteux, Charles.** *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* [1751]. 3. erw. Auflage. Dtsch. v. Johann Adolf Schlegel. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1770, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-70695>.
- Baudelaire, Charles.** *Œuvres*. Bd. I. Hg. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.
- Benveniste, Emile.** *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- Burdorf, Dieter.** *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1997, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04112-8>.
- Combe, Dominique.** »La référence dédoublée«. *Figures du sujet lyrique*. Hg. Dominique Rabaté. París: PUF, 1996.
- Dauvois, Nathalie.** *Le sujet lyrique à la Renaissance*. Paris: PUF, 2000, <https://doi.org/10.3917/puf.dauvo.2000.01>.
- Gerhardt, Volker.** *Individualität. Das Element der Welt*. München, Beck, 2000.
- Hamburger, Käte.** »Der Begriff der literarischen Fiktion«. *Akten des IV. Internationalen Kongresses für Ästhetik*, Athen: [o. V.], 1960. 360–363.
- Hamburger, Käte.** *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1957.
- Hamburger, Käte.** *Logique des genres littéraires*. Frz. v. Pierre Cadiot. Eingel. v. Gérard Génette. Paris: Seuil, 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.** *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 15. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Hg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- Jaegle, Dietmar.** *Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1995, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04227-9>.
- Killy, Walther.** *Elemente der Lyrik*. München: Beck, 1972.
- Lamping, Dieter.** »Eine Theorie des lyrischen Gedichts«. *Recherches germaniques*, HS 14 | 2019: 31–37, <https://doi.org/10.4000/rge.1048>.
- Lamping, Dieter.** *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989]. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Maulpoix, Jean-Michel.** »La quatrième personne du singulier«. *Figures du sujet lyrique*. Hg. Dominique Rabaté. Paris: PUF, 1996.
- Müller, Ralph.** »Erfahrung als Funktion der Lyrik«. *Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2021. 219–231, <https://doi.org/10.1515/9783110499391-011>.
- Rabaté, Dominique** (Hg.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996.
- Susman, Margarete.** *Das Wesen der deutschen Lyrik*. (Kunst und Kultur 9). Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910.
- Vadé, Yves.** »L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique«. *Figures du sujet lyrique*. Hg. Dominique Rabaté. Paris: PUF, 1996.
- Wellek, René.** »Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis« [1967]. *The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction*. Hg. Virginia Jackson und Yopie Prins. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. 40–52.

Lyric, poésie and poésie lyrique

An introduction*

The terms ›lyric‹ and ›lyric poetry‹ are derived from the Greek word *lyra* and they often referred to texts characterised by their performance to music or their ›song-like‹ quality. The term *lurikos* first appears in this context in the list of the eight Greek poets and Sappho drawn up by Alexandrian scholars, where it was not primarily used to define a genre, but a canon and thus a corpus within the literary tradition. This is relevant insofar as the various later attempts to define a genre pursue one of two directions: They are either based on specific text examples, or they attempt to define general characteristics with an aesthetic focus, attributing a not insignificant role to the emotional state of the poet.¹⁸ There are, of course, overlaps between these two models.

In this special issue, we aim to grasp various concepts of lyric with a particular focus on *poésie lyrique*, which is still used as a genre today, especially in France and provide a critical analysis. The term *poésie lyrique* was disseminated widely after the publication of *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) by Abbé Charles Batteux and the early translation of this work into German by Johann Adolf Schlegel (1751). Earlier, it is found in the poetics of the Renaissance based on the authors of classical antiquity. Batteux does not speak of lyric poetry in order to distinguish it from lyric. Rather his aim is to differentiate lyric poetry from the two main ›classical‹ genres of *poésie épique* and *poésie dramatique* – *poésie* is here to be understood as ›poetry‹ in the sense of ›literature‹. Following on from Aristotle, this distinction is based both on the method of ›imitation‹ and on its subject matter. Beyond the *Peri poiētikēs*, Batteux is primarily concerned with the definition of lyric as a third, equally valid genre of literature. The title of his work clearly indicates that the author is looking to define a single basic principle of the various ›fine arts‹, namely ›imitation‹ of the ›belle nature‹. Batteux repeatedly emphasizes that this applies to lyric poetry just as much, even if this very quality is often disputed:

La Poésie lyrique pourroit être regardée comme une espèce à part ; sans faire tort au principe où les autres se réduisent. Mais il n'est pas besoin de la séparer : elle entre naturellement & même nécessairement dans l'imitation ; avec une seule différence, qui la caractérise & la distingue : c'est son objet particulier. (Batteux 1746, 240)

* Translated by Heather O'Donovan.

18 The contributors were free to choose whether or not to use gender-aligned wording as well as how it is specifically implemented, if relevant. The decision to pursue an inconsistent approach was deliberate.

[Lyric poetry can be regarded as a species apart without doing violence to the principle to which the others are reduced. But there is no need to divide it from the others. It naturally and even necessarily engages in imitation. There is one difference that characterizes and distinguishes it. This is its particular subject matter. (Batteux 2016, 120)]

The distinguishing feature of this genre is »son objet particulier«, its particular subject matter, whereas the formal distinction is less clearly defined, especially since verse or rhyme were not very useful criteria in the mid-18th century. The subject matter is set out by Batteux in the following passage:

Les autres espèces de Poésie ont pour objet principal les Actions : la Poésie lyrique est toute consacrée aux sentimens, c'est sa matière ; son objet essentiel. Qu'elle s'élève comme un trait de flamme en frémissant, qu'elle s'insinue peu à peu, & nous échaaffe sans bruit, que ce soit un Aigle, un Papillon, une Abeille ; c'est toujours le sentiment qui la guide ou qui l'emporte. (Batteux 1746, 240)

[The main subject matter of other poetic genres is actions. Lyrical poetry is completely devoted to feelings. These are its essential subject matter. Whether it rises like a blade of trembling fire, or insinuates itself bit by bit, heating us noiselessly; or whether it is an eagle, a butterfly, or a bee, emotion always guides lyric poetry or carries it along. (Batteux 2016, 121–122)]

The repetition of the term ›feelings‹ or ›emotion‹ would thus appear to be the only possible subject of *poésie lyrique*, which in no way diminishes the fact that, just as the two other forms of ›poetry‹, it is clearly a form of »imitation«¹⁹ and thus fiction:

De même donc que dans la Poésie épique & dramatique on imite les actions & les mœurs, dans le lyrique on chante les sentimens ou les passions imitées. S'il y a du réel, il se mêle avec ce qui est feint, pour faire un Tout de même nature : la fiction embellit la vérité, & la vérité donne du crédit à la fiction. (Batteux 1746, 246)

[Just as in epic and dramatic poetry we imitate actions and customs, in lyric poetry we sing of the feelings or imitated emotions. If it contains something

¹⁹ »Toutes ces Espèces [the sub-genres of lyric poetry], comme on le voit, sont uniquement consacrées au sentiment. Et c'est la seule différence qu'il y ait entre la Poésie lyrique & les autres genres de Poésie. Et comme cette différence est toute du côté de l'objet, elle ne fait aucun tort au principe de l'imitation.« (Batteux 1746, 242–243) [»All types of lyric poetry, as we have seen, are particularly devoted to the emotions. This is the only difference between lyric poetry and other poetic genres. Since this difference only concerns the objects of poetry, the principle of imitation is not threatened.« (Batteux 2016, 122)]

real, this is mixed with something fictional in order to make a composite whole. The fictional embellishes the truth and the truth lends credibility to the fictional. (Batteux 2016, 123)]

Batteux does not make a fundamental distinction between the lyrical forms, even though he speaks of odes, psalms, etc. All of these are connected as a pure expression of emotion, which in his view, take note, are a form of »imitation« and thus fiction. In consequence he needs to accommodate very different kinds of poems into the genre, which he easily succeeds in doing: regardless of whether the poet is focused on heroic deeds or praising God, Batteux considers every one of these representations to be guided by emotion. This applies to philosophical or moral odes as well, because even here the »poète« is guided completely by his emotions: »enamoured of the beauty of virtue or repelled by the ugliness of vice, [he] abandons himself to the transports of love or hate to which the objects give rise« (Batteux 2016, 122; »épris de la beauté de la vertu, ou effrayé de la laideur du vice, [il] s'abandonne aux transports de l'amour ou de la haine que ces objets font naître.« Batteux 1746, 242).

The poet surrendering to his feelings, could be taken as an indication that the emotional state of the lyric poet is different to that of the authors of the other two genres that were treated first. The following passage seems to confirm this:

Ainsi, de même que dans la Poésie épique & dramatique, où il s'agit de peindre les actions, le Poète doit se représenter vivement les choses dans l'esprit, & prendre aussitôt le pinceau ; dans le lyrique, qui est livré tout entier au sentiment, il doit échauffer son cœur, & prendre aussitôt sa lyre. (Batteux 1746, 244)

[In epic and dramatic poetry actions are depicted. Similarly, the [lyric] poet must take up the paintbrush and vividly represent things in the mind. In lyric poetry, which is devoted entirely to feelings, the poet must also take up the lyre and have his emotions fired. (Batteux 2016, 122–123)]

The lyric poet, it appears, makes less use of his »esprit« than of the »heart« to create his works. Yet, on closer examination, they are not »outpourings of the heart«, as this organ is not fire and flame of its own accord, but it must first be »brought to temperature« – with the clear intention to instrumentalize the heart in order to create a work of art.

Batteux had anticipated the conditional nature of this undertaking at the beginning of the chapter, where he explains:

Qu'ils ayent eu un sentiment réel de joie : c'est de quoi chanter, mais un couplet ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue ; c'est à l'Art à couvrir à la pièce de nouveaux sentimens qui ressemblent aux premiers. Que la

Nature allume le feu ; il faut au moins que l'Art le nourrisse & l'entretienne.
 (Batteux 1746, 238–239)

[They had a real feeling of joy and sang about it, but they only produced a couplet or two. If we want more extended works, the arts must sew other feelings to those expressed by the first poets. Nature lit the fire, but art must tend and maintain it. (Batteux 2016, 120)]

This passage clearly states that an emotion anchored in personal experience, however spontaneous this emotion may be, may well be the trigger for the creation of a poem, but it is in no way sufficient to create a work of art.

With his rather short chapter on »Poésie lyrique«, Abbé Batteux no doubt made a significant contribution towards establishing lyric poetry as a third main literary genre. His proposal of an absolute connection to »sentiment« may well be considered to be one of the foundations for the distinction between lyric in general and *poésie lyrique* in particular still valid in France to this day. It is defined, or it has at any rate long been defined, through its content – the expression of feeling. The extent to which the emphasis on the role of the ›heart‹ remained the central driving force of the poet in lyrical writing in later debates on subjectivity, remains to be seen.

Batteux' definition of lyric as a form of literature based on *imitatio* and fiction on the other hand, was unfortunately only adopted to a very limited extent. J. A. Schlegel already disagreed with the principle of imitation in lyric, as he made clear in the comments on his translation: in the various editions he delivered a heated dispute with Batteux in the footnotes.²⁰ Two centuries later, Käte Hamburger, in *Die Logik der Dichtung*, a milestone in lyrical research, argued that a poem is »absolut identisch mit seiner sprachlichen Form« (absolutely identical with its linguistic form) (Hamburger 1957, 187) and, following on from Hegel, that it is not fiction.

Hegel's Ästhetik opened a new line of argument in this debate, not only in the German-speaking world, by distinguishing the authors of lyric poetry from other writers. The distinction follows from the priority attributed to »sentiment«, that is the subjective experience. The lyric poet's creates »aus seiner Subjektivität heraus« (from his own subjectivity) (Hegel 1973, 273). Intense discussion followed – amongst others – about which epoch first allows lyric poets to be recognised as having their own ›subjectivity‹, that is from when on one can speak of *poésie lyrique*. In Germany and France, this temporal boundary has been pushed further and further back, to the seventeenth century, for example, by Dietmar

20 J. A. Schlegel in Batteux 1770, 364: »Darf Gellert oder Klopstock in ihren geistlichen Liedern [...] nicht die Empfindungen ihrer eigenen Herzen ausdrückt haben? Und, wenn sie sie ausgedrückt, sind sie dann weniger Dichter? Oder sollten wenigstens die Leser sie bloß als nachgemachte Empfindungen betrachten?« (»Can we say that Gellert or Klopstock did not express the emotions of their own hearts in their spiritual songs [...]? And if they did express them, are they then lesser poets? Or should the reader at least view them as simply 'imitated emotions'?« Translated by Heather O'Donovan)

Jaegle (1995), or to the Renaissance, if not the Middle Ages, by Nathalie Dauvois (2000). Volker Gerhardt, on the other hand, has argued how futile this kind of question is from a philosophical perspective: »Schon Homer besingt in der Odyssee ein mit allen Facetten der Subjektivität ausgestattetes Individuum.« (Homer already sings of an individual equipped with all facets of subjectivity in the Odyssey) (Gerhardt 2000, 7) Gerhardt shows »daß es selbstbewußte Individualität geben muß, seit es bewußt gemachte und gebrauchte Erkenntnis gibt« (that there must be self-conscious individuality ever since knowledge was made conscious and put to use).²¹

A major difficulty in this debate has been the separation of the first-person subject of the text from the real author, which had caused far fewer problems for other literary genres. After Rimbaud's dictum »je est un autre« at the very latest, this should have also been applied to lyric. However, a specific relationship between the ›poet‹ and his text as an expression of his subjectivity, is an assumption still made in this context today. Margaret Susman could have solved this problem a little more than a hundred years ago with the introduction of the ›lyrische Ich‹ (lyric ›I‹). She defines »das lyrische Ich [als] eine Form [...], die der Dichter aus seinem gegebenen Ich erschafft« (the lyric ›I‹ [as] a form [...], which the poet creates from his given self) (Susman 1910, 16). However, since she does not specify the lyric self as a product or a literary construction, but simply as »Form eines Ich« (form of self), she opens the term for later definitions, which once again emphasise the connection between the ›lyrical I‹ and the real author. »Bedauerlicherweise wurden die von Susman [...] gesetzten Maßstäbe für die Definition und Analyse des lyrischen Ich und der Personenstruktur in Gedichten überhaupt später von der Forschung großenteils wieder aufgegeben.« (Regrettably, the standards set by Susman [...] for defining and analysing the lyric self and the structure of the person in poems in general were later largely abandoned by researchers.) (Burdorf 1997, 190) The term was so burdened and blurred in the literary-critical discussion (›in der literaturkritischen Diskussion derart belastet und verwischt worden‹; Burdorf 1997, 192) that Walther Killy rejected it as early as 1972.

To return to a debate that seems to have been closed for half a century could be considered redundant, but this is by no means the case. The anthology *Figures du sujet lyrique*, edited by Dominique Rabaté in 1996, has been widely received in the Francophone context and has contributed significantly to the spread of the term *sujet lyrique*, without, however, providing a clarification of the term. Instead, the individual articles contain different, if not contradictory, conceptions.

Jean-Michel Maulpoix, for example, begins his contribution with the statement: »Le sujet lyrique n'existe pas.« (Maulpoix 1996, 147) For him, it is »une image, ou plutôt

21 Gerhardt (2000), 26. Gerhardt considers the ›Subjektivitätsunterstellung der Moderne‹ (subjectivity subordination of modernity) to be fundamentally »wenig überzeugend« (unconvincing) (Gerhardt 2000, 35), and considers the efforts of philosophers to »von der Subjektivität des alles Denken tragenden Selbstbewusstseins zur Objektivität des Erkennens vorzustößen« (advance from the subjectivity of self-consciousness, which underpins all thinking, to the objectivity of cognition) (Gerhardt 2000, 140) to be doomed to failure.

l'élaboration hasardeuse d'une *figure* mythique de la poésie en »chair et os« (ibid.), and not an element of the lyric text. Yves Vadé disagrees and proposes the idea that the *sujet lyrique* only manifested itself in the Romantic period.

Dominique Rabaté, on the other hand, with reference to Hamburger, constructs a relationship between the real author and the »sujet lyrique« specifically for Romantic poetry. By equating the »je« with the undefined »poète«, he underlines the biographical tendency of his approach: »Il s'agit en fait d'un même »sujet lyrique«, dont le caractère instable et paradoxal vient précisément de sa double visée, d'un côté vers le plus intime (avec ses adhérances biographiques), de l'autre vers l'universel (le poète s'attribuant la mission d'être la voix de tous, et de tout).« (Vadé 1996, 16)

Overall, the volume is based – almost exclusively and affirmatively – on Käte Hamburger's *Die Logik der Dichtung* from 1957 (»sans doute l'ouvrage le plus important sur la question«; Combe 1996, 48); after a first translation into French in 1986, this book has only become part of the discourse in France with a forty-year delay, without taking note of the critical debate on her work, which had been largely completed by that time.

The »I« in lyric becomes a problem insofar as it is linked to the author in one way or another – from the countless attempts to identify, for example, the lover who is addressed, to the specific »subjectivity« ascribed to the »poet« and the »lyric I« or the »lyric subject«. Clearly, the first-person singular and its statements in poems are essentially distinguished from those in the other two main genres. This raises the question how the hypotheses and constructs have come about. The answer must be sought in the texts themselves. In the first place it comes from the purely linguistic logic that, as Benveniste explains, »Je ne peut être défini qu'en termes de »locution«, non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. Je signifie »la personne qui énonce la présente instance de discours contenant je«.« (Benveniste 1966, 252) Since the *dramatis personae* in plays are usually labelled in a way that clearly distinguishes them from the author, the text passages attributed to them are not identified as the author's own statements, but as the respective utterances of the characters. First-person narratives usually provide enough information about the narrator as speaker to distinguish them from the real author. These criteria of distinction are generally missing in lyric, which is why the »poet« and »I« have repeatedly been equated, or at least assumed to have a privileged connection.

This »implicit poetic pact«,²² which results from the logic of the text combined with a lack of concrete information about the »I«, has been reinforced since antiquity by a proceeding that is found especially in verses dedicated to the expression of a particularly intense feeling like passionate love. Here the »I« is necessarily a loving person, but over the millennia it expresses itself equally clearly as the »poet« and thus, following the logic of the text, becomes the author of the corresponding lines. This model of the »explicit poetic pact« occurs in the first distich of Ovid's *Amores* as well as in the first sonnet of Petrarch's *Canzoniere*,

22 A detailed description can be found in Fischer 2007.

to name just two of the central hypertexts of occidental love poetry, and from then on in countless poets of later centuries. Naturally, this argument is by no means limited to love poetry. It can be found in Baudelaire – also in a prominent place – in the last verse of the introductory poem *Au Lecteur* of the *Fleurs du mal*: Here the ›I‹ takes the floor, obviously in the role of the author, addressing his readership: »– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!« (Baudelaire 1975, 6)

In sum, the various attempts to make the relationship between the ›poet‹ and his text a fundamentally unique, exceptional one in contrast to the authors of prose or drama are at least in part based on the mechanisms laid out above. They run like a common thread through European poetry. But how can the third genre be defined, and how can *poésie lyrique* be demarcated within that genre? The question of the definition of lyric is reminiscent of the paradox of untranslatability, especially of poetry. Although it is always assumed that poems cannot be translated, there are people who embark on this endeavour and prove the opposite by enabling the reception of lyric texts beyond the language in which they were written. In a comparable way, it may seem impossible to set irrefutable genre boundaries for lyric: »Vieldeutig ist erst recht der Lyrikbegriff, wie er in der Forschung verwendet wird. Daran hat auch die neuere theoretische Diskussion in der Literaturwissenschaft nichts geändert.« (The concept of poetry as it is used in academic analysis is certainly ambiguous. Even the more recent theoretical discussion in literary criticism has not changed this.) (Lamping 2019, 31) Meanwhile, texts are still being written that can easily be assigned to the genre, and numerous publications, such as this yearbook, are dedicated to it. This contribution is not another attempt to lay down yet one more alternative definition of the genre with as few exceptions as possible, but rather aims to recall some of the criteria which, although their general validity has been questioned, do provide a certain framework.

In principle there are two different approaches, one concerning the formal aspects, the other the content of poetry. Characteristics such as verse and rhyme, which clearly characterise a large part of lyric production over the ages, are – as already touched upon in connection with Batteux – not necessarily a universal feature. Today they have become rather an exception, whereas a fixed graphic design of the text is an enduring feature and it remains the rule. Another frequently cited characteristic is brevity, which is hard to contest but nonetheless remains a criterion difficult to capture. This also applies to the labelling of texts included in the genre as ›overstructured‹, which goes hand in hand with a ›deviation from everyday language‹. Even if none of these criteria can be set as absolute, the focus on composition is clearly a dominant feature.

Hence, according to Ralph Müller, »könnnte man nun schließen, lyrische Gebilde hätten über ihre Formqualitäten hinaus nichts zu leisten oder gar zu bedeuten.« (one could conclude that lyrical creations have nothing to achieve or even to mean beyond their formal qualities.) (Müller 2021, 217) It had been assumed for centuries that poems, unlike the other two literary genres, neither transport a plot nor rank as works of fiction (Hamburger 1960, 361). This may be true of many poems, as it is indeed often difficult, if not impossible,

to provide ›summaries‹ of lyric texts, to name just two examples, the *trobar clus* or concrete poetry. But the *Amores* have also been read as a ›novel‹ and Petrarch's *Canzoniere* is based on a comprehensible chronological sequence; there are even editions in which each poem is preceded by a short résumé, and then there is the ›special format‹ of the ballad.

A categorical distinction of poetry from narration based on the criterion of plot seems rather difficult to come by. The distinction from drama appears to be simpler because, according to Dieter Burdorf, a poem is ›kein Rollenspiel‹ (not a role-play) (Burdorf 1997, 20), which is superficially plausible. But in Martin Opitz's echo poem, which Gudrun Bamberger analyses in her article, there is clearly an interaction that could be put on stage. Older dialogue-based lyrics, such as some *tenzos* by the troubadours or the *contrasto* »O gemma leziosa« between ›Madonna‹ and ›Amante‹ by Ciacco dall'Anguillara can certainly be assumed to have been performed. While it may seem unlikely that this also applies to Pietro Aretino's *Sonetti lussuriosi*, in conjunction with Marcantonio Raimondi's illustrative copperplate engravings, they certainly allow for, or even induce, a scenic sequence in the minds of the recipients.

In terms of content, the idea that lyric »sei das adäquate Medium eines unmittelbaren Gefühlsausdrucks« (is the adequate medium of an immediate expression of feeling) (Burdorf 1997, 4) has now been abandoned, but the expression of emotion still plays a decisive role in the search for a definition, especially of *poésie lyrique*, however inconclusive. »Dennoch erscheint es ebenso problematisch, die offensichtlich ungebrochene Bedeutung von Emotionalität und Subjektivität als Teil der sozial etablierten Gattungserwartungen zu ignorieren, nur weil diese Merkmale nicht zur strengereren Definition der Gattung beitragen.« (Nevertheless, it seems equally problematic to ignore the clearly undiminished importance of emotionality and subjectivity as part of the socially established expectations of the genre, simply because these characteristics do not contribute to a stringent definition of the genre.) (Müller 2021, 219)

Whether it is this strain of argument or merely a linguistic convention that has enabled the category of *poésie lyrique* to continue to thrive in France, remains to be seen. The concept of *poésie lyrique* had been rejected by René Wellek as unproductive as early as 1967 (Wellek 2014, 51), but the appeal of *poésie* remains constant.²³ Jean-Michel Maulpoix, one of the most important representatives and advocates of *nouveau lyrisme*, was awarded the *Prix Goncourt de la poésie* in 2022, and his works have also been published in the *Collection Poésie* by Gallimard. It is significant that Béatrice Bonhomme²⁴ begins her article on the representatives of *Nouveau Lyrisme* (more on this below) by largely rejecting the concept: »Le lyrisme, cette notion a pâti de ce qu'elle a été parfois confondue avec une prolifération d'images ou l'épanchement du moi, disqualifiés en plaintes et mièvreries.«²⁵ She dismisses the distinction

23 In German, Dieter Lamping has popularised the concept of the ›lyrischen Gedichts‹ (lyric poem), which he explicitly uses as a synonym for lyric (cf. Lamping 2020).

24 Like Jean-Michel Maulpoix and Béatrice Bonhomme, several French lyric poets teach or have taught at universities.

25 The articles in this volume are cited without reference to the source.

between *poésie lyrique* in particular and *poésie* in general, as she considers the latter to be fundamentally a form of »lyrisme« («toute poésie étant pour moi une forme de lyrisme»).

If it is impossible to establish a universally valid definition of lyric, it is equally impossible to define a sub-genre such as *poésie lyrique*. Therefore, the various concepts of the production of lyric are presented below in chronological order, beginning with the *Buch von der deutschen Poeterey*. Gudrun Bamberger explores the question of what Martin Opitz understands by »lyrischer Dichtung und Poesie« (lyric poetry and poetry). He proposes that the genre must encompass »alle andere künste vnd wissenschaften« (all other arts and sciences), and Bamberger shows how he implements this in his poem *Echo oder Wiederschall* (1624).

Eric Dayre examines the specific lyric concept of Samuel Taylor Coleridge, especially his concept of the »willing suspension of disbelief«. In contrast to Opitz, who takes certain lyrical forms as his starting point, Coleridge in his *Biographia Literaria* is interested in the »subjectivity« of the poet, in his inner constitution in the process of writing poetry.

Beatrice Nickel examines the new forms of lyric in *New Media Poetry*, especially *holopoetry* and *virtual poetry*, providing numerous examples. She illustrates how the digitalisation and technologisation of lyric have brought about a radical change in poetological understanding. Instead of fixed texts, open and changeable poetic artefacts are created that require an active participation of the reader.

Monika Schmitz-Emans devotes herself to a field that is currently receiving increasing attention in academic research: multilingual literature. Multilingual lyric has been out of the picture until recently and she examines translingual lyrical writing in poems, poetological texts and texts reflecting on translation. These texts document translingual movements rather than focusing on the usual differentiations between distinct languages. Exchanges between different linguistic cultures become a project that merges poetic-literary and poetological writing.

Finally, two prize-winning²⁶ lyric poets have their say, firstly Béatrice Bonhomme, who – as we have seen – makes no fundamental distinction between *lyrisme* and *poésie*. She provides a multifaceted portrayal of *Nouveau lyrisme* as represented and theoretically underpinned by Jean-Michel Maulpoix. Whereas Maulpoix positions himself in opposition to »abstract« or »theoretical« lyric, she makes clear that it is no longer a question of »la diction d'un émoi centré sur soi«. Instead, reality surrounding us (»le réel qui nous entoure«) plays an important role in poetry which is above all reception-orientated, turning towards the reader.

Monika Rinck's latest volume of poetry, *Höllenfahrt & Entenstaat* (2024) deals specifically with our reality, with our contemporary environment. In her article, the lyric poet presents her own poetological approach. She analyses individual poems between their mythological context and an end-of-time tension (Endzeitspannung), but above all, she provides a fascinating insight into her own »workshop«. She shows »wie Gedichte Räume

26 The numerous awards that Monika Rinck, a member of the German Academy for Language and Poetry, has received are not listed here; for Béatrice Bonhomme, we only mention the *Prix Mallarmé* (2023).

entwerfen können, sie inszenieren und vielleicht sogar verkörpern.« (how poems can design spaces, stage and possibly even embody them.)

References

- Batteux, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.
- Batteux, Charles. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* [1751]. 3. ext. edition. Transl. by Johann Adolf Schlegel. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1770, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-70695>.
- Batteux, Charles. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle* [1746]. Transl. by James O. Young. Oxford: Oxford Scholarly Editions, 2016, <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00184601>.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres*. Vol. I. Pub. Claude Pi-chois. Paris: Gallimard, 1975.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1997, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04112-8>.
- Combe, Dominique. »La référence dédoublée«. *Figures du sujet lyrique*. Pub. Dominique Rabaté. Paris: PUF, 1996.
- Dauvois, Nathalie. *Le sujet lyrique à la Renaissance*. Paris: PUF, 2000, <https://doi.org/10.3917/puf.dauvo.2000.01>.
- Gerhardt, Volker. *Individualität. Das Element der Welt*. Munich: Beck, 2000.
- Hamburger, Käte. »Der Begriff der literarischen Fiktion«. *Akten des IV. Internationalen Kongresses für Ästhetik*, Athens: [N/A], 1960. 360–363.
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1957.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Transl. by Pierre Cadiot. Introd. by Gérard Génette. Paris: Seuil, 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden*. Vol. 15. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Pub. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- Jaegle, Dietmar. *Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1995, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04227-9>.
- Killy, Walther. *Elemente der Lyrik*. Munich: Beck, 1972.
- Lamping, Dieter. »Eine Theorie des lyrischen Gedichts«. *Recherches germaniques*, HS 14 | 2019: 31–37, <https://doi.org/10.4000/rg.1048>.
- Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989]. 3rd edition. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Maulpoix, Jean-Michel. »La quatrième personne du singulier«. *Figures du sujet lyrique*. Pub. Dominique Rabaté. Paris: PUF, 1996.
- Müller, Ralph. »Erfahrung als Funktion der Lyrik«. *Grundfragen der Lyrikologie 2. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Pub. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller and Rüdiger Zymmer. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2021. 219–231, <https://doi.org/10.1515/9783110499391-011>.
- Rabaté, Dominique (Pub.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996.
- Susman, Margarete. *Das Wesen der deutschen Lyrik*. (Kunst und Kultur 9). Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910.
- Vadé, Yves. »L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique«. *Figures du sujet lyrique*. Pub. Dominique Rabaté. Paris: PUF, 1996.
- Wellek, René. »Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis« [1967]. *The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction*. Pub. Virginia Jackson and Yopie Prins. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. 40–52.

Auteur | Autorin | Author

Prof. Dr. Carolin Fischer 

Université de Pau et des Pays de l'Adour, Collège SSH, Lettres, caroline.fischer@univ-pau.fr

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.

Gudrun Bamberger

Echo des Wissens

Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) und die Verortung der Lyrik im Gattungssystem am Beispiel von *Echo oder Wiederschall* (1624)

Abstract

In 1624, Martin Opitz published *Buch von der deutschen Poeterey*, the first poetics in German that aimed at establishing the German vernacular as a poetic language. This endeavour resulted in a ground-breaking success, especially in terms of reception, even though the reactions were sometimes very critical, particularly in the following generation onwards. Shortly after publishing his *Poeterey*, Opitz presented the collection *Deutsche Poemata* (1625), in which he integrated examples of the regular applica-

tions and thematic links that can claim equally great success. The article examines the poem *Echo oder Wiederschall* as an echo of the *Buch von der deutschen Poeterey* and outlines the extent to which thematic and formal aspects in its realisation could be a supplement to the poetics of rules. It explores the question of the extent to which conclusions can be drawn about the genre of lyric poetry, whose definition in the 17th century differed from those of today.

2024 jährt sich zum 400. Mal die Veröffentlichung des *Buchs von der deutschen Poeterey* des schlesischen Autors Martin Opitz, der mit dieser Poetik einen Meilenstein für die deutsche Literaturgeschichtsschreibung geliefert hat. Warum diese Poetik einen solch durchschlagenden Einfluss hatte, ist in der Forschung noch nicht abschließend geklärt (vgl. Kaminski 2004, 16). Opitz geht den im Bereich der Poetik erwartbaren Schritten nach und beschreibt auf Deutsch für das Deutsche Sprachregeln zum Verfassen von Dichtung. Diesem Unterfangen war vor allem in der Rezeption bahnbrechender Erfolg beschieden, auch wenn sich die Reaktionen vor allem ab der Folgegeneration zum Teil sehr kritisch ausnehmen. Denn schon Philipp von Zesen wendet sich von der strengen metrischen Alternation ab und spricht sich für den Gebrauch des Daktylus als natürliche Prosodie für das Deutsche aus. Allerdings kommt kaum eine Poetik in der Nachfolge ohne eine Auseinan-

dersetzung mit dem Archegeten Opitz aus.¹ Die Gründe dafür mögen vielfältig sein: In der konfessionspolitischen Situation war ein Vorstoß, das Deutsche zur Literatursprache zu nobilitieren, mit einem Bekenntnis verbunden.² Der Zusammenhang zwischen Religion, Hof und Sprache wurde ebenfalls diskutiert (vgl. Wels 2018, 161–186), aber auch die Rolle des Dreißigjährigen Kriegs, wenn man bedenkt, dass Opitz mit seiner lateinischen Rede *Aristarch*, die bereits eine Aufforderung zur Literaturproduktion auf Deutsch war, 1617 noch kein Durchbruch im Projekt einer deutschsprachigen Literatur gelungen war (vgl. Kaminski 2004, 19–52; Robert 2004, 284–286). Bis auf die Sprache als Ziel und Angelpunkt und eine kulturpolitische Stoßrichtung (vgl. Robert 2007, 400) bleiben die weiteren Themenfelder, die zum historischen Kontext zählen, im *Buch von der deutschen Poeterey* jedoch unbehandelt (vgl. Kaminski 2004, 72). Weder der Krieg als Faktor noch die konfessionellen Debatten werden explizit geführt; die *Poeterey* bleibt ganz bei sich. Was dieses ›Bei-sich Bleiben‹ konkret bedeutet und wie man sich die Umsetzbarkeit einer Poetik vor allem im Bereich Lyrik vorzustellen hat, wird im Folgenden behandelt. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es zu beleuchten, was genau Opitz unter dem Begriff ›Dichtung‹, vor allem mit Blick auf das Gattungsverständnis des Teilbereichs Lyrik, versteht und wie diese Prämissen sich in seiner Lyrik niederschlagen. Die These lautet dabei, dass Opitz ein weites und enges Verständnis von Gattungskonventionen gleichermaßen ausprägt, das er wie im Beispiel Echo oder Wiederschall in sämtlichen Facetten ausgestaltet.

Meine Ausführung gliedere ich in sechs Teile, die diese Verschränkung aufzeigen und für die Interpretation des Gedichts fruchtbar machen. Der erste Teil führt die Bedeutung der lyrischen Dichtung im *Buch von der deutschen Poeterey* aus, der zweite Teil widmet sich dem Echogedicht als Neuerscheinung. Davon ausgehend behandelt der dritte Teil das naturwissenschaftliche Substrat des Gedichts *Echo oder Wiederschall*, dessen Bedeutung bereits in der Konstitution der Dichtung angelegt sei, so die *Poeterey*. Der vierte Abschnitt befasst sich mit dem Rückhalt in der literarischen Tradition, deren religiöse Medialität im fünften Abschnitt erläutert wird. Den Abschluss bilden die poetologischen Konsequenzen dieses poetischen Vorgehens.

1 Siehe beispielsweise Philipp von Zesens *Deutscher Helicon* (1640/41), Johann Rists *Rettung der Edlen Teutschen Hauptsprache* (1642) sowie Johann Klajs *Lobrede der Teutschen Poeterey* (1644/45), die sich allesamt dem Opitz'schen Programm verpflichten (vgl. Markwardt 1937, 135).

2 So argumentiert bereits Garber 1986, 324.

1. Zur Bedeutung der lyrischen Dichtung im *Buch von der deutschen Poeterey*

In seinem Aufbau folgt das *Buch von der deutschen Poeterey* einer konventionellen Struktur, wie sie auch Scaliger oder Vida anlegen. Bei der Zusammenstellung der Poetik geht es Opitz im Sinn einer *translatio* nicht um Innovation, sondern um die Anwendbarkeit bestehender und gültiger Regeln auf das Deutsche als Beispiel unter vielen (vgl. Robert 2004, 303). Deshalb setzt er antike Vorbilder gleichwertig neben neuzeitliche Autoren von Regelwerken wie Scaliger oder Ronsard, dessen *Abregé de l'Art Poétique François* (1565) als Hauptquelle für die *Poeterey* identifiziert wurde (vgl. Robert 2004, 303), auch wenn Opitz sie nicht explizit nennt. Die Würdigung des Franzosen findet in der Aufnahme und Nennung von dessen Gedichten als mustergültiges Material statt, das wiederum Opitz zu Reflexionen über das Übersetzen und die Dichtung veranlasst.

Auf die Vorrede in der *Poeterey* folgt die geschichtliche Begründung »Worzeu die Poeterey/ vnd wann sie erfunden worden«. Das dritte Kapitel liefert eine Legitimation der Schreibenden (»Von etlichen sachen die den Poeten vorgeworffen werden; vnd deren entschuldigung«), woraufhin sich das vierte Kapitel »Von der Deutschen Poeterey« dem Gegenstandsbereich weiter nähert. Wovon oder worüber gedichtet wird, erfasst das fünfte Kapitel »Von der zuegehör der Deutschen Poesie/ vnd erstlich von der invention oder erfindung/ vnd Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben wollen«. Das sechste und siebte Kapitel bilden das innovative Zentrum mit den Lehren zur deutschen Prosodie in »Von der zuebereitung vnd ziehr der worte« und »Von den reimen/ jhren wörtern vnd arten der getichte«. Im »Beschluß des buches« erfolgt eine abschließende Legitimation und Aufruf zum Dichten.

In dieser Darstellung des Aufbaus wird deutlich, dass »die höchste Aufmerksamkeit sowohl vom Seitenumfang als auch von der Reflexionsintensität her gesehen auf die *genera carminum*« (Stockhorst 2008, 44) gelenkt wird. Die sangbaren Gedichte stehen deshalb im Zentrum, weil sie eine recht ausdifferenzierte inhaltliche und metrische Bandbreite aufweisen mit zahlreichen Subgattungen, die Opitz bespricht. Im Sinn einer *ars versificadi* boten sie zudem die meisten Fallbeispiele mit unterschiedlicher metrischer Gestaltung im Vergleich zum Epos oder der Dramatik (vgl. Stockhorst 2008, 44). Neben der alternierenden Betonung, die er aufgrund der natürlichen Wortbetonung im Deutschen für angemessen hält, beziehen sich die sprachspezifischen Regeln daher insbesondere auf die Reinheit des Reims und den Alexandriner als Versideal anstatt des Hexameters aus der antiken Tradition (vgl. Stockhorst 2008, 52). Doch was versteht Opitz unter lyrischer Dichtung und Poesie im *Buch von der deutschen Poeterey*?

Als Beispiele für »getichte« führt Opitz zunächst Versepen, Versdramen, Lehrdichtungen, Elegien und Epigramme an, was auch Christian Wagenknecht in seiner *Deutschen Metrik* 2007 als Minimaldefinition zusammenfasst. Unter dem Begriff »Gedichte« verstehe man »Texte in ‚gebundener‘ Rede«, »Verstexte« also (Wagenknecht 2007, 11). Unter die Bezeichnung fallen epische, dramatische und im neuzeitlichen Verständnis lyrische Texte,

die in metrisch gebundener Form verfasst sind. Allerdings spielt für Opitz nicht allein die Form eine Rolle, wie auch im Aufbau erkenntlich wird, sondern die Gegenstände stehen ebenfalls zur Disposition. Daher bestimmt er die Aufgabe der Poeten als Vermittler von Weisheit, die anhand unterschiedlicher Wissensbereiche, die in die Poesie eingehen, evident wird. Das gilt auch für das Wissen über Poesie, das sich bei Opitz aus der Antike wie der deutschsprachigen Kartierung bestehender Traditionen speist: »So ist auch ferner nichts närrischer/ als wann sie meinen/ die Poeterey bestehe bloß in jhr selber; die doch alle anderen künste vnd wissenschaften in sich hält.« (Opitz 1978, 347)

Proklamiert wird ein notwendiges Universalgelehrtentum (vgl. Robert 2013b), das mit der nötigen *ars*, dem handwerklichen Teil der Literaturproduktion, zu einer höheren Erfüllung kommen kann. Den Zusammenhang formuliert er mehrfach in unterschiedlicher Gewichtung, beispielsweise, wenn er die Poesie legitimiert:

Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie/ vnd vnterricht von Göttlichen sachen. Dann weil die erste vnd rawe Welt gröber vnd vngeschlachter war/ als das sie hette die lehren von weißheit vnd himmlischen dingen recht fassen vnd verstehen können/ so haben weise Männer/ was sie zue erbawung der Gottesfurcht/ gutter Sitten vnd wandels erfunden/ in reime vnd fabeln/ welche sonderlich der gemeine pöfel zue hören geneigt ist/ verstecken vnd verbergen müssen. (Opitz 1978, 344)

Nicht nur im Bereich geistlicher Lyrik spielt religiöses Wissen eine wichtige Rolle für das Schreiben und den Zweck des Dichtens, wie unten das Beispiel zeigen wird. Opitz greift in dem Zitat ein Argument des Aristoteles auf (»poetae primi theologi«, vgl. Robert 2018, 195), das die Gebundenheit an Autoritäten und ein bestimmtes Verständnis der Aufgabe der Poesie zeigt (vgl. Wels 2007, 224). Dichtung soll sowohl »ästhetische Erziehung (moralisch religiöse Dimension)« als auch »Wissensvermittlung (epistemologisch didaktische Dimension)« (Robert 2018, 195) bieten. Unter dem Begriff »Lyrik« versteht Opitz allerdings noch eine spezifische Ausprägung der Poesie:

Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan/ erfordern zuförderst ein freyes lustiges gemüte/ vnd wollen mit schönen sprüchen vnnd lehren häufig geziehret sein: wieder der andern Carminum gebrauch/ da man sonderliche masse wegen der sententze halten muß; damit nicht der gantze Körper vnserer rede nur lauter augen zue haben scheine/ weil er auch der andern glieder nicht entberen kan. Ihren inhalt betreffend/ saget Horatius:

Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
Et pugilem victorem et equum certamine primum,
Et iuvenum curas et libera vina referre.

Er wil so viel zue verstehen geben/ das sie alles was in ein kurtz getichte kan
gebracht werden beschreiben können; buhlerey/ täntze/ banckete/ schöne
Menscher/ Gärte/ Weinberge/ lob der mässigkeit/ nichtigkeit des todes/ &c.
(Opitz 1978, 369)

Zwar verweist Dirk Werle darauf, dass barocke Poetiken den Begriff ›Lyrik‹ noch überwiegend für musikalisch umsetzbare Gedichte verwenden (vgl. Werle 2018, 46), mitunter nicht anders zu denken seien als liedhafte Texte, allerdings spezifiziert Opitz mithilfe eines Nebensatzes und erweitert die *Lyrica* um andere Gedichtformen. An dieser Stelle referiert er all diejenigen Gedichte, die sangbar sein sollen – im Vergleich zu anderen Texten, die er ebenfalls als Gedicht beschreibt. Dabei ist die Etymologie des Wortes ›Lyrica‹ für ihn entscheidend: Abgeleitet vom griechischen *lyrikos* [zur Lyra singbar] richtet sich auch der Inhalt, wie die Erklärung zeigt, nach der Form. Dafür werden unterschiedliche Verantwortliche in verschiedenen Rollen benötigt, die Opitz historisch aufarbeitet: »Bardi, Vates vnnd Druiden. Die Barden sungen Lobgetichte vnnd waren Poeten; die Vates opfferten vnd betrachteten die Natur aller dinge; Die Druiden pflegten vber die Natürliche Wissenschaft auch von gueten sitten zue vnterrichten.« (Opitz 1978, 356)

In Anlehnung an Tacitus werden im vierten Kapitel Gründe für diese Unterteilung genannt. Die Autorität des Geschichtsschreibers dient dazu, eine allgemeinverbindliche und althergebrachte Legitimation des Dichtens zu untermauern. So

erwehnet Tacitus von den Deutschen in dem buche das er von jhnen geschrieben/ das ob wol weder Mann noch Weib vnter jhnen zue seiner zeit den freyen künsten ob zue liegen pflegeten/ faßeten sie doch alles was sie im gedächtniß behalten wolten in gewisse reimen vnd getichte. (Opitz 1978, 355)

Dichter seien in allen Kulturen und Zeiten zu finden, genannt werden nach Tacitus die Dänen und Kimbern (vgl. Opitz 1978, 356). Signifikant ist der Sprechakt, der sich auf den Gewährsmann Tacitus stützt, denn dieser ist nicht nur einer der bekanntesten Geschichtsschreiber der Antike, sondern ein Kenner der germanischen Kultur. Die Zeugenschaft über kulturelles Leben in der Vergangenheit legitimiert das Opitz'sche Vorhaben im Sinn einer *translatio*. Die Reihe wird entsprechend fortgesetzt: Aus dem deutschsprachigen Raum nennt Opitz Poeten aus dem Mittelalter wie Reinmar von Zweter und als maßstabsetzenden Vertreter greift er Walther von der Vogelweide heraus. Als gelungenes Beispiel zitiert er ein von Melchior Goldast überliefertes Gedicht, betont allerdings, dass diese Tradition leider keine Fortsetzung in späteren Zeiten fand. Die Wertschätzung Walthers wird durch die sich anschließende Reihe der Archegeten auf dem Gebiet volkssprachiger Dichtung unterstrichen: Pierre de Ronsard und Francesco Petrarca, die Opitz mehrfach als Vorbilder für die deutsche Dichtung übersetzt und in die *Poeterey* integriert (vgl. Opitz 1978, 358). Damit hängt die Bekanntheit von Texten bzw. Gültigkeit beanspruchenden Mustern an den

mit ihnen in Verbindung gebrachten Autoritäten und Kontexten. Diese Feststellung hat insofern mit der Bestimmung der Lyrik als Gattung zu tun, als Regeln, Inhalte und Nachahmenswertes in der *Poeterey* aufgegriffen und fruchtbar gemacht werden. Themensetzungen und mögliche Deutungen von Inhalten werden an diesen Zusammenhang geknüpft, indem Opitz mehrere Wissensschichten in seine eigenen Gedichte einfließen lässt. Diesem Aspekt geht er in seiner Poetik im fünften Kapitel eigens nach: »Von der zuegehör der Deutschen Poesie/ vnd erstlich von der invention oder erfindung/ vnd Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben wollen.«

Die Schwerpunktsetzung erfolgt im summarischen Untertitel:

WEil die Poesie/ wie auch die Rednerkunst/ in dinge vnd worte abgetheilet wird; als wollen wir erstlich von erfindung vnd eintheilung der dinge/ nachmals von der zuebereitung vnd ziehr der worte/ vnnd endtlich vom maße der sylben/ Verse/ reimen/ vnnd vnterschiedener art der carminum vnd getichte reden. (Opitz 1978, 359)

Opitz denkt vom Gegenstand aus, wie er in Dichtung umgesetzt werden muss. Er verfolgt ein Vorgehen, das von der Gesamtanlage hin zu den Details konzipiert wird. Entsprechend verharrt er bei diesem Verfahren intensiver als an anderen Stellen, wenn er noch einmal erklärt:

An dieser erfindung henget stracks die abtheilung/ welche bestehet in einer füglichen vnd artigen ordnung der erfundenen sachen. Hier muſſen wir vns besinnen/ in was für einem genere carminis vnd art der getichte (weil ein jegliches seine besondere zuegehör hat) wir zue schreiben willens sein. (Opitz 1978, 359)

Der Inhalt sei ausschlaggebend für die Form, allerdings erwarte man bei einer bestimmten Form auch einen entsprechenden Inhalt. Die Gesamtkomposition steht als unhintergehbarer Überlegung für die Dichtenden im Raum, sodass Opitz die Groß- wie die Kleingattungen erläutert, wobei ein klarer Schwerpunkt auf lyrische Gattungen gelegt wird. Auch das Epos wird entsprechend seiner Versifikation als »getichte« verstanden: »Ein Heroisch getichte (das gemeiniglich weitleufigt ist/ vnd von hohem wesen rede.« (Opitz 1978, 360)³

Sowohl Tragödie als auch Komödie werden behandelt, aber nicht eigens nach dem Modus definiert, wenn lediglich die Stil- und Standeshöhe kurz referiert und auf Aristoteles und Daniel Heinsius verwiesen wird, um Näheres zu erfahren. Nach der Erklärung zu Satiren folgen am ausführlichsten die poetisch-lyrischen Gattungen (vgl. Trappen 2001, 83–86): Epigramme,

3 »Das getichte vnd die erzählung selber belangend/ nimpt sie es nicht so genawe wie die Historien/ die sich an die zeit vnd alle vmbstende nothwendig binden muſſen/ vnnd wiederholet auch nicht/ wie Horatius erwehet/ den Troianischen krieg von der Helenen vnd jhrer brüder geburt an: lest viel außen was sich nicht hin schicken wil/ vnd setzet viel das zwar hingehört« (Opitz 1978, 360).

Hirtenlieder, Elegien, Echo, Hymnen, Lobgesänge, Sylven oder Wälder als Ordnungskategorie, Lyrica, Oden. Im sechsten Kapitel erfolgt die Reimkunst und Lehre der Prosodie, die als eigentliche Leistung des *Buchs von der deutschen Poeterey* gewertet werden muss, weil hier erstmals für die deutsche Sprache in deutscher Sprache Regeln aufgestellt werden, die dem alltäglichen Sprachgebrauch folgen sollen, aber dennoch eine Kunstfertigkeit und Berechnung des Metrums erfordern. Die Bezugnahme auf Ausspracheregelungen, die einem Standard folgen sollen, der zwar an Luthers Kanzleisprache angelehnt ist, allerdings in der Umsetzung gelegentliche Schlesizismen zeigt, wird insbesondere für die Klangqualität von Reimen bedeutsam.

Ein herausstechender Fall ist das *Echogedicht*, das Martin Opitz erstmals in den deutschsprachigen Kontext einbringt. In die neuzeitliche musikalische Literatur hat es der italienische Humanist Angelo Ambrogini Poliziano (1454–1494) eingeführt (vgl. van Ingen 2002, 7). In der deutschsprachigen Literatur hat das Echolied seinen Höhepunkt im siebzehnten Jahrhundert. Die endgültige Nobilitierung erfährt die Gattung durch Opitz mit seiner oben genannten Verortung im *Buch von der Deutschen Poeterey*, wenn die endgültige Klassifikation des Gedichttypus in den deutschsprachigen Rahmen sowohl praktisch in Form der Aufnahme in die Sammlung *Deutscher Poemata* als auch in die Poetik von beiden Seiten die Zugehörigkeit verankert.

2. Echo oder Wiederschall als Neuerscheinung

Mit seinem Interesse an naturwissenschaftlichen Errungenschaften, religiösen Begründungszusammenhängen und poetischer Formgebung ist Martin Opitz eine Schlüsselfigur des siebzehnten Jahrhunderts. Opitz benennt die mehrfache Vermessung der Welt als Potenzial für Dichtung: Wissen wird zu Poesie und Poesie zu Wissen. Meine These an dieser Stelle lautet, dass Opitz die mediale Inszenierung des Klangs programmatisch verhandelt und instrumentalisiert, um die unterschiedlichen Wissensbereiche aus Natur, Religion und literarischer Tradition aufzurufen und miteinander zu verschränken. All dies ist im *Buch von der deutschen Poeterey* angelegt und wird in *Echo oder Wiederschall* paradigmatisch umgesetzt.

Echo oder Wiederschall.

Diß Ort mit Bäumen gantz vmbgeben/
Da nichts als Furcht' vnnd Schatten schweben/
Da Trawigkeit sich hin verfügt/
Da alles wüst' vnd öde liegt/
Da auch die Sonne nicht hin weichet/
Da giftig Vngezieffer schleichtet/
Da gar kein Wasser sich ergeust/
Als daß aus meinen Augen fleust/
Da gar kein Liecht nicht wird erkennet/

Als daß aus meinem Hertzen brennet/
 Bedüncket mich bequeme seyn/
 Da ich mich klag' ab meiner Pein/
 Ab meiner Pein vnd tieffstem Leiden/
 Daß mich jetzund wird von mir scheiden;
 Doch ehe der gewündschte Tod
 Mit Frewden abhilfft meiner Noth/
 Wil ich von meiner Liebe klagen/
 Vnd/ ob schon gantz vergeblich/ fragen.
 Ist dann niemand der tröste mich/
 Weil ich so trawer' inniglich? Ich.
 O Echo/ wirst nur du alleine
 Hinfort mich trösten/ vnd sonst keine? eine.
 Wie soll sie leschen meinen Brandt/
 Ist sie mir doch noch vnbekandt? bekandt.
 Sie wil es aber nicht verstehen/
 Lest mich in Angst ohn Ablaß gehen. laß gehen.
 Verleuret sich denn ja mein Leidt/
 Wem soll ichs dancken mit der Zeit? der Zeit.
 So ist nun Noth daß ich verscharre
 Das Fewer/ vnd der Stund' erharre? harre.
 Wenn ich zu lange harren solt'
 Hülff' etwas meiner Vngedult? Gedult.
 Vielleichte möcht' ich sterben ehe/
 Weil ich im höchsten Elend gehe? entgehe.
 So folg' ich deinem Rathe schlecht/
 Hoff' alles werde gut vnd recht. recht.
 Nun bin ich vieler Noth entbunden/
 Vnd habe guten Trost empfunden.
 Du vnbewohnte Trawrigkeit/
 Ihr Hecken voll von meinem Leid'/
 Ihr schwartzen Hölen vnd jhr Wüsten/
 Da Eulen/ Natern/ Schlangen nisten/
 Du ödes Ort/ gehabt euch wol;
 Ich bin für Trawren Frewde voll/
 Für Finsternüß such' ich die Sonnen/
 Für Threnen einen kühlen Bronnen:
 Die so Vertröstung mir gethan/
 Gewißlich nicht betriegen kan.
 (Opitz 1979, 623–624)

Das Gedicht selbst ist eine Liebesklage, die einen *locus terribilis* entwirft und durch das Echo diskutiert wird. Die Echoworte hallen nicht nur wider, sie geben Antworten auf Fragen, Hoffnungen und Wünsche des primär-sprechenden Ich. Die Echo-Handlung ist auf das Zentrum des Gedichts konzentriert und wird von einer 18-versigen Exposition eingeleitet und nach der Lösung durch den Dialog mit dem Widerhall in einen ebenfalls echolosen, 12-versigen Schlussteil überführt, der den Umschwung vom *locus terribilis* in einen *locus amoenus* anzeigen. In seiner Trauer aufgrund der nichterfüllten, erotischen Liebe zieht sich das Ich in eine Höhle zurück, die baumumstanden und dunkel ist. Dem Seheindruck steht das Brennen des Herzens gegenüber, das das Ich in einen Todeswunsch versetzt. Einen Ausweg kann es nicht erkennen, fragt aber dennoch nach Rat und vor allem Trost. Obwohl es sich allein wähnt, bekommt es eine Antwort – und zwar von Echo.

Die Echowörter sind nicht nur Doppelung eines Wortes, sondern vollziehen bis auf das letzte Beispiel eine semantische Verschiebung und bewirken dadurch eine Klärung der Situation. Nimmt man diese als regelhaft an, verschiebt sich auch in der Wortwiederholung wie in Vers 36 (recht – recht) der Sinn von einer artikulierten Hoffnung zu deren Bestätigung. Hier liegt eine Anaklisis vor, d. h. eine sinnvariierende Wortwiederholung; neben dieser rhetorischen Ausgestaltung nutzt das literarische Echo Buchstabenwechsel oder assonantische Möglichkeiten, also Klangähnlichkeiten oder Klangverwandtschaften wie Reime. Der Clou besteht in der möglichst geringen Veränderung, indem Schlusswendungen apokopiert, elidiert oder ausgetauscht werden.

Während Opitz erster Versuch eines Echogedichts in *Hipponax ad Astrien* 1618 noch folgenlos bleibt, ist es dieses 1624 erstmals gedruckte Gedicht, das maßstabsetzend für die weitere Rezeption der Gattung im deutschsprachigen Raum war. Es handelt sich um das am meisten nachgeahmte, vertonte und parodierte der Echogedichte der Frühen Neuzeit (vgl. van Ingen 2007).

3. Naturwissenschaftliches Substrat

Die gründliche Verortung des Echo im Gedicht in einem natürlichen Raum skizziert das naturkundliche Wissen um das physikalische Schall-Phänomen.

Im Fall des Echoes als natürliche Eigenschaft von Schall, der eine durch Reflexion an ihren Ursprungsort zurückkehrende Welle ist, gehen die antiken Beobachter zunächst genau von diesem wissenschaftlichen Fakt aus: Bei Homer und Hesiod wird das Echo als rein physikalisch-akustische Klangverdopplung beschrieben (vgl. Männlein-Robert 2007, 309). Bis zum Hellenismus erfolgt die Entwicklung zur literarisch-mythischen Gestalt, die ausschließlich in naturhaften oder idyllisch-bukolischen Kontexten verortet ist (vgl. Männlein-Robert 2007, 309).

Der auch von Anaxagoras als Reflexionsphänomen des Schalls beschriebene Vorgang wird von Aristoteles in den Kontext der allgemeinen Wahrnehmungslehre gestellt und mit

der Brechung und Reflexion von Licht verglichen (vgl. Berns 1990, 68). Diesen Zusammenhang von Hören und Sehen integriert nicht nur der Narziss-Mythos, sondern auch die literarische Aufnahme in Opitz' Gedicht als Text und performatives Sprechen. Zwar wird dem Narzissmythos zunächst ein offensichtlicherer Reflexionscharakter zugesprochen (vgl. Wesche 2019, 487), allerdings zeigt sich in der Gestaltung des Gedichts ein auf die Lyrik abzielendes Reflexionspotenzial. Auf der inhaltlichen Ebene spiegelt sich das Hören und Sehen in der Dreiteilung des Gedichts: Das Ich befindet sich in einer Höhle und thematisiert den Entzug des Lichts, nach dem Hörerlebnis des Echo tritt es wieder ins Licht zurück.

Der nach der Antike wesentliche wissenschaftliche Fortschritt in der Beschreibung des Echo-Phänomens findet im siebzehnten Jahrhundert statt, indem der jesuitische Wissenschaftler Athanasius Kircher es mathematisch zu fassen und rekonstruierbar zu machen versucht (vgl. Berns 1990, 68).

Kircher nennt das Echo einen »Schertz der spielenden Natur«, dessen Entstehung »lauter spanische Dörfer« seien. Er zeigt sich in seiner mathematisch-musikalischen Studie als Naturforscher, der »nichts unterlassen/ alles probirt/ bis er mit Hülfe der Geometry die Natur und Eigenschaft deß Eccho etlicher massen erforschet hat«. Er ist dafür, so schreibt er, »durch Büsch/ Wälder / Felder/ Berg und Thal« gelaufen, um »diese nympham fugitivam fugacissimam [...] auszuspähen« (Kircher 1684, 5) ([Abb. 1](#)).

In einer Illustration, die in der *Musurgia Universalis* der Erörterung zum Klangphänomen des Echo beigegeben ist, wird der wissenschaftliche Fortschritt thematisiert (vgl. Schulze 2015, 76–83): Während im linken oberen Bildabschnitt Pan die Nymph Echo jagt und damit das mythologische Erbe als unwissenschaftlichen Ausgangspunkt wählt, nimmt das darauffolgende Bildsegment die Erkenntnis der Schallreflexion auf, die analog zu den Lichtstrahlen funktioniere (vgl. Berns 1990, 79). Mithilfe der Ruine am Bildrand ist eine Datierungshilfe gegeben: Dieser Abschnitt markiert die Antike. Darauf lässt die Illustration die Aufnahme der Echoklangqualität in die sprachliche Umsetzung folgen. Den Kenntnisstand der Frühen Neuzeit vor Kircher markiert diese auf Sprachexperimenten beruhende dichterische Sinnentfaltung: Der Ausruf ›clamore‹ wird zur Liebe ›amore‹, zur Sitte ›more‹, zur Artikulation des Mundes ›ore‹ und zur Sache ›re‹. Kircher rezipiert das Vorgehen der Dichter sehr präzise und fasst bildlich die Poetik des Echo der zeitgenössischen Literatur zusammen. Der letzte Punkt schließlich ist die genaue Erfassung der physikalischen Bedingungen durch wissenschaftliche Messmethoden, aus denen Hinweise für Architektur und Wiedererzeugung des Phänomens im Raum geschaffen werden können.

In Kirchers Abbildung zeigt sich eine doppelte Integration von Wissen: Die naturwissenschaftliche Beschreibung bedient sich der Entwicklung, die das Echo in der Literatur genommen hat, um den Erkenntnisstand anzuzeigen. In der Dichtung hingegen werden topische Echo-Orte wie die Höhle entworfen, die aber einen Realitätseffekt generieren, weil die geographisch-topographische Beschaffenheit der Umgebung den Echoklang ermöglicht und den natürlichen Schall mimetisch nachahmt. Diese Mimesis, die im Kunstdiskurs der Frühen Neuzeit insgesamt hoch brisant ist, setzt sich dann in einer religiös-

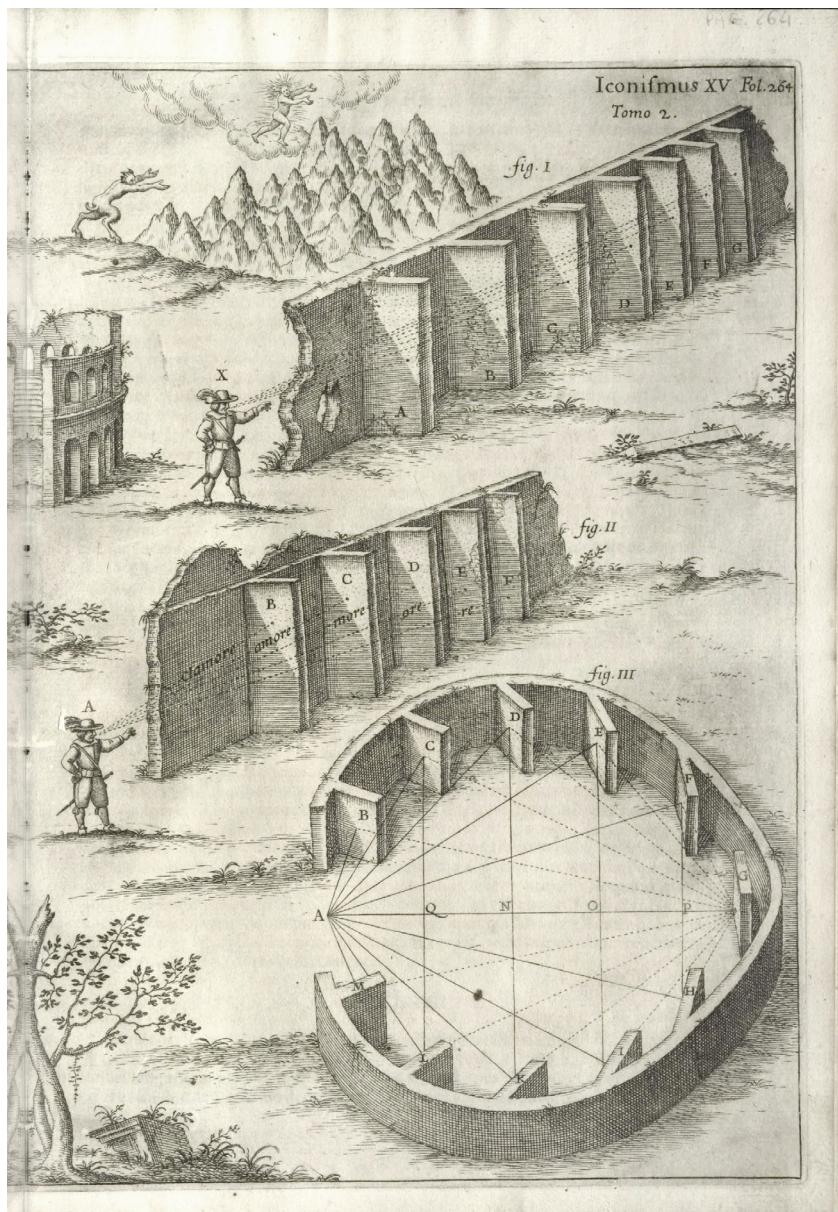


Abb. 1: Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Bd. 2, Rom 1650, S. 277, veröffentlicht unter der Lizenz CC BY-SA 3.0 DE, <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:RHU7FMKD>.

transzendenten Lesart fort. Doch soll erläutert werden, wie diese Wirkung durch die Verankerung der Echo-Figur in der Literaturtradition verstärkt wird.

4. Rückhalt in der Tradition: Bukolische Welten

Die Behandlung der Literaturtradition, vor allem die Bezugnahme auf antike Traditionen, dient im siebzehnten Jahrhundert zum einen der Legitimation des Dichtens und zum anderen der Herausstellung der besonderen Kunstfertigkeit. Die antiken Gewährsleute und Stoffe garantieren eine Einreihung der neuen Dichtung in ein etabliertes System, das Qualität verspricht. Den Rückhalt aus der Tradition gewinnt das *Echogedicht* sowohl auf der Ebene des Stoffs als auch der Form. Bei Opitz werden die genannten Mythologeme um die Nymphe Echo als bekannt vorausgesetzt, weil es sich nicht um eine Nacherzählung der einen oder anderen Ausgestaltung handelt, sondern um einen etablierten Topos, der sich beider Grundlinien des Mythos bedient. Opitz' *Echogedicht* ist eine *imitatio* einer französischen Vorlage aus dem Roman *Les Bergeries de Juliette* von Nicolas de Montreux (vgl. Schulze 2015, 88), einer *pastorale en vers françois*. Es handelt sich um einen Schäferroman mit integrierten Eklogen, aus dem Opitz die Einordnung in einen bukolisch-gefärbten Horizont übernimmt. Das klagende Ich befindet sich an einem Ort in der Natur, »Da alles wüst' vnd öde liegt/ Da auch die Sonne nicht hin weichet/ Da giffig Vngezieffer schleicheit/ Da gar kein Wasser sich ergeust« (Opitz 1979, V. 5ff.). Ein zwar geschützter Höhlenraum, der aber bedrohlich wirkt, weil dort giftiges Getier lauert und lebensnotwendige Gegebenheiten wie Sonne und Wasser fehlen. Diese Umgebung ist in beiden Strängen des antiken Mythos angelegt.

In der Antike gibt es zwei wesentliche Mythologeme (vgl. Berns 1990, 68), die das Naturecho erklären: Das erste und zeitlich ältere besagt, dass der Waldgott Pan sich in die Oreiade Echo verliebt und ihr nachstellt. Weil Echo aber in einen Satyr verliebt ist, lässt Pan die Hirten von Raserei befallen, die die Nymphe zerreißen und ihre Überreste in alle Richtungen der Welt verteilen. Die bekanntere Version ist die Geschichte der Nymphe Echo und des göttlichen Jünglings Narkissos, wie Ovid sie in die *Metamorphosen* aufgenommen hat. Wegen ihrer vormaligen Geschwätzigkeit und Tratscherei wurde Echo von der Göttin Juno damit bestraft, nur noch zu wiederholen, was andere bereits gesagt haben. Echo beobachtet den im Wald verirrten Narziss, verliebt sich in den schönen Anblick und wiederholt seine Rufe nach den verlorenen Kameraden. In seiner Selbstliebe will er sich seiner vermeintlich eigenen Stimme nähern und schreckt vor der Berührung der Nymphe zurück, als sie sich ihm nähert. Diese Zurückweisung lässt sie in Grotten Zuflucht finden, vereinsamen und sich schließlich verzehren, sodass ihre Knochen versteinern und von ihr nur noch ihre Stimme in der Welt bleibt. Das Vorhandensein einer Stimme verweist seit dem Hellenismus auf Belebtheit und den Ausweis des Am-Lebensseins. Das Medium der Artikulation ist gleichsam ein Symbol der Seele (vgl. Männlein-Robert 2007, 302–329). In beiden mythologischen Erzählungen liegt die Aufopferung im Zuge der unglücklichen Liebe bei der Frau, während Narziss zwar ebenfalls einer falschen Liebe folgt, aber in seinem situativen Begehren zunächst zufrieden ist (vgl. Berns 1990, 69). Als Narziss an seiner Selbstliebe zugrunde geht, wendet sich die Stimme Echos noch einmal an ihn, indem sie seine letzten Worte tröstend wiederholt. Marion Gindhart nennt diese Wiederholung der

Worte des Narziss empathisch (vgl. Gindhart 2008, 28). Echo zeigt einen stimmlichen Akt der Nächstenliebe, zu dem Narziss aufgrund seiner Selbstbezogenheit nicht imstande ist. Zugleich verleiht Echo, indem sie die Aussagen anderer wiederholt, diesen anderen Sprechern Macht über sich selbst (vgl. Traninger 2020, 16).

Diese Gemengelage der mythisch-literarischen Überlieferung prädestiniert die textuell personifizierte Stimme Echos dazu, vor allem unglücklich Liebenden, sei es im zwischenmenschlichen oder religiösen Sinn, beizustehen.

5. Religiöse Medialität

Lukrez entwirft in seinem Lehrgedicht *De rerum natura* eine bestimmte Konstellation für die Entwicklung des echonischen Gesprächs: Echo trete dann auf, wenn man seine Gefährten im Wald verloren habe (Lukrez 2012, 296). Die Vereinzelung wird zum konstitutiven Moment für das Zwiegespräch, dessen Ausgangspunkt das Alleinsein des Sprechers ist. Der Narziss-Mythos hat diese Vereinzelung geprägt, die im Opitz-Gedicht thematisiert wird. Allerdings handelt es sich nun mit großer Wahrscheinlichkeit um einen männlichen Klagenden und eine weibliche Antwortgeberin. Auf der Suche nach erfüllter Liebesleidenschaft vereinsamt das Ich und sucht Zuflucht in der düsteren Umgebung der Höhle. Diese Vereinzelung – so wird deutlich – markiert sowohl mythologisch als auch theologisch einen Zustand außerhalb des Naturgesetzes, das den Menschen als geselliges Wesen annimmt. Die Abkehr aus der göttlichen Ordnung steigert sich in dem Todeswunsch des Ichs, das damit seine gesamte Existenz aufzugeben bereit ist.

Die Anrufung des Echos als personifiziertes Mythologem »O Echo/ wirst nur du alleine« (V. 20) ist bei Opitz als Frage formuliert, worauf die Antwort »eine« folgt. Der Doppelvers unterstreicht die Bedeutungsgröße der Echo-Instanz, indem »alleine« durch »eine« als benanntes Problem der Vereinzelung und Lösung zugleich bestätigt wird. Die Echo-Situation als naturwissenschaftliche Gegebenheit scheint in dem Gegensatz des Echos auf, denn sie ist zugleich keine und eine. Die paradoxe Verortung des Primär-Sprechers als allein und doch nicht allein, die wiederum mit der Situation der mythologischen Echo-Gestalt verbunden wird, bietet den Trost, den sich der Primär-Sprecher wünscht. Allerdings erfordert dieser Trost einige Überzeugungsarbeit: Echo hallt nicht nur wider, sie widerspricht. Das Primär-Ich versteht die Echo-Einwürfe als Handlungsaufforderung, Echo allerdings antwortet mit dem Gegenteil und fordert den Fragenden auf, zur Ruhe zu kommen: »Laß gehen«, »der Zeit«, »harre« und »Gedult« verweisen darauf, dass das Ich sich in einer Situation befindet, in der ein temporärer Stillstand den gewünschten Erfolg erziele, der mit »entgehe« als Ausgang aus der Not und dem Resultat »recht« abgeschlossen wird, sodass Echo wieder verstummen kann.

Das Auftreten des Echos allein signalisiert die Rückkehr des Sprechers in die gesellschaftliche Ordnung, die auf die Begegnung und Kommunikation mit anderen gerichtet ist (vgl. Schulze 2015).

Der stete Widerspruch zeigt schließlich Wirkung: Der Umschwung von der Gewissheit des Sprechers, sterben zu wollen, um dem Leid zu entgehen, weicht im ›Gespräch‹ mit Echo: »Vielleicht möcht' ich sterben ehe« in Vers 33 weicht dem Aufbruch in Vers 36, der noch einmal die Echobestätigung findet: »Hoff' alles werde gut und recht – recht«.

Der Echo-Dialog ist die akustisch ausgestellte Reflexion eines Subjekts und erzeugt bei diesem eine Unsicherheit der eigenen Position während des Sprechens. Echo appelliert hier beim verzweifelten Ich an die seit Ambrosius in den christlichen Tugendkatalog aufgenommene Kardinaltugend der Mäßigung. Ohne Hoffnung wendet sich das Ich zunächst an die Natur.

Das primäre Sprecher-Ich obliegt einer irrationalen Leidenschaft in Form der brennenden und nicht mehr bewältigbaren unglücklichen Liebe. Während die Antike im Hang zur überbordenden Leidenschaft eine Disposition des menschlichen Charakters sah, formuliert das biblische Schrifttum Handlungsrichtlinien, die als Grundlage die Befolgung der Gesetze Gottes setzen.

Der auf Beständigkeit und Mäßigung (Weisheiten Salomons 11, 20) zielfende Widerspruch Echos ist im paradigmatisch-christlichen Horizont aus Glaube, Liebe und Hoffnung zu verstehen, den das Echo hier vertritt.

Das Gedicht spricht in den letzten zwei Versen daher die Unhintergehbarkeit der christlichen und der mythisch-literarischen Tradition an: »Die so Vertröstung mir gethan/ gewißlich nicht betriegen kan.« Die Unfähigkeit Echos eigenständige Äußerungen hervorzubringen, garantiert, dass sie die für das Ich geltende Wahrheit spricht.⁴ Das Echo als antwortende Instanz im sonst einsamen Umfeld kommt einer Audition, einem religiösen, individuell erfahrbaren Hörerlebnis gleich und steht der Privatoffenbarung nahe (vgl. Schulze 2015).

Echo zeigt sich als sprachreflexives Medium, das zwischen Immanenz und Transzendenz, Kreatur und Gottheit, Schrift und Laut vermittelt. Die bimediale Gestaltung sorgt für eine gleichzeitig dialogische wie monologische Struktur, da die Erwähnung des Echos als Widerhall der Sprecherstimme die Singularität des Sprechers betont. Durch die textuelle Gestaltung der Echo-Rede als Antwort entsteht visuell der Eindruck eines echten Dialogs. Die Aussagen des Primär-Sprechers werden aufgespalten und mehrfach reflektiert, als Schallwiedergabe und als deutender Prozess. Stimme und Schrift können daher, müssen aber nicht, in eins fallen. Das echonische ›Ich‹ aus dem letzten Wort des ersten Echo-Verses, thematisiert diesen Zusammenhang explizit. Indem aus inniglich ein ›ich‹ wird, entsteht der Bezug vom Inneren des Primär-Sprechers zu der widerhallenden Antwort, die zugleich von ihm und nicht von ihm kommt. In einer christlich begründeten Lesart lässt sich in diesem Vers eine Aufgehobenheit des Ichs in der Transzendenz erkennen. Zugleich stehen sich der als *locus terribilis* gestaltete Gedichteingang und dessen die terrible Umgebung wiederaufnehmende Ausgang spiegelbildlich gegenüber. Obwohl im dritten Ab-

⁴ Das ist in der Antike ebenfalls angelegt, indem sie als »bedeutende Facette poetischer Mimesis« (Bamberger 2022, 452) einen umfassenden Wahrheitsanspruch vertritt; vgl. außerdem Männlein-Robert 2007, 329.

schnitt die Semantik der tristen Umgebung erneut aufgerufen wird, ist durch eine minimale Verschiebung – und zwar in der Haltung des Ich – der tröstliche Umschwung vollzogen. Die Echo-Antwort birgt den Effekt der Komplexitätsreduktion und ist für den Sprecher des Gedichts dadurch tröstlich und hilfreich.

Medial inszeniert das Gedicht in der genannten Gleichzeitigkeit von Stimme, Schrift und Verdoppelung der Redeinstanzen eine Mehrfach-Lesbarkeit (vgl. Männlein-Robert 2007, 302): Echo als natürliche Form der Akustik zeigt sich als transzendenten Personifikation, die als Teil des Buchs der Natur und der Literaturtradition les- und erfahrbar wird. Die Lesbarkeit schlägt sich in der poetologischen Machart des Gedichts nieder und wird bimedial greifbar, als Klang- und Textphänomen. Dadurch zeigt sich der Echoeffekt als »poetologische Reflexion und Autoreflexion« (Wesche 2019, 498) zugleich. Die rigorose Limitierung des Echos auf Wiederholungen oder minimale Lautveränderungen erzeugt ein Ungleichgewicht der Sprechinstanzen. Dieses Ungleichgewicht sorgt zugleich für das Sichtbarwerden des Veränderungspotenzials: Der Verlauf des Dialogs vollzieht die Stimmungsänderung, die innere Umkehr des Primärsprechenden nach. Mithilfe der echonischen Antworten analysiert das primär-sprechende Ich seinen Gemütszustand, um den Zustand der *lamentatio* zu überwinden. In Opitz' Gedicht ist dieses Paradox angesprochen. Bevor Echo einsetzt, fragt das Ich »Ist dan niemandt der tröste mich?« (V. 18). Tatsächlich ist Echo niemand im materiellen Sinn, aber dem entstehenden natürlichen Widerhall werden die Bedeutungsschichten aus der Mythologie und der theologischen Übertragung zugesprochen, sodass der eigentliche Monolog als Dialog dennoch Wirkung zeigt. Die triste Umgebung des *locus desertus* bleibt allerdings, und das ist gattungskonstitutiv für die bukolische Landschaft (vgl. Berns 1990, 71), im schäferlich-amönen Raum verankert. Der Gewissheit, die Höhle verlassen und in die Sonne treten zu können, liegt nicht nur das Gattungswissen zugrunde, sondern ein Vertrauen in die gottgeschaffene Welt.

Die mythopoetische Tradition wird religiös aufgewertet und steht in einem semantisch ambigen Spannungsverhältnis: Die heidnische Antike im Mythos der Nymphe Echo und der entsprechenden gattungstypischen Rahmung trifft auf religiös-transzendenten *consolatio*-Wirkung (vgl. Schulze 2015). Das setzt beide kulturellen Wissensbestände voraus. Das Gedicht zeigt eine Verschmelzung von Echo-Mimesis und Echo-Allegorese. Damit komme ich zum abschließenden Punkt: den poetologischen Konsequenzen dieses dichterischen Vorgehens.

6. Poetologische Konsequenzen

Die Integration des Echos in die Lyrik ist eine mimetische *aemulatio*, eine kunstvolle Überbietung des natürlichen Schalls und ein Zeichen einer kulturell geprägten Landschaft. Die Verkettung aus antik-mythologischer Figur, humanistischer Dichtungstechnik und klingendem Beispiel der Schöpfung ist das Paradigma einer spezifischen historisch-medialen Konstellation. Daher nahm Opitz diese Form der Poesie in seine Poetik auf, die im selben Jahr

wie das *Echogedicht* publiziert wurde. Opitz behandelt das Echo nicht unter den prosodischen, also vers- und metriklehrenden Abschnitten, sondern unter den Gegenständen, die eine besondere formale Umsetzung erfordern. Das fünfte Kapitel mit dem Titel »Von der zuegehör der Deutschen Poesie/ vnd erstlich von der invention oder erfindung/ vnd Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben« reiht die Gattung Echogedicht zwischen die Behandlung der Elegie als traurige Gattung und die Hymnen und Lobgesänge.

Das ich der Echo oder des Wiederruffes zue ende der wörter gedencke/ thve
ich erstlich dem Dousa zur ehren/ welcher mit etlichen solchen getichten
gemacht hat/ das wir etwas darvon halten; wiewol das so Secundus geschrie-
ben [...] auch sehr artlich ist: darnach aber/ weil ich sehe/ das sie bey den
Frantzosen gleichfalls im gebrauche zu sein; bey denen man sich ersehen
kan. So sind jhrer auch zwey in meinen deutschen Poematis, die vnlengst
zue Straßburg auß gegangen/ zue finden. (Opitz 1978, 367)

Die Erwähnung von Janus Dousa und Janus Secundus, zwei neulateinischen Dichtern, die sich bereits um die Gattung verdient gemacht hatten, unterstreicht das Traditionsbewusstsein einerseits und das Bedürfnis, die Aufnahme der Gattung in die Poetik zu legitimieren, andererseits. Opitz zeichnet erneut einen für sein Schaffen bedeutsamen Weg nach: über die neulateinische Tradition und die Rezeption der französischen Literatur aus der Generation vor ihm zu sich selbst. Diese Struktur findet sich in der *Poeterey* wiederholt und endet mit Opitz als Traditionsstifter und Erneuerer. Die Kontextualisierung, die Opitz in seiner Poetik vornimmt, unterstreicht noch einmal den Stellenwert unterschiedlicher Wissensbereiche für die Dichtung. Denn im zweiten Kapitel führt er aus, dass Dichtung von Anbeginn an eine verborgene Theologie gewesen sei, die »alle andere künste vnd wissenschaften in sich hält« (Opitz 1978, 347). Seine Gewährsmänner für diese Beschreibung des Wesens der Dichtung sind die Vorbilder der Antike.⁵ Zudem nutzt er diesen ›Widerruf‹ als Korrektur (Wesche 2019, 498): Der Heidelberger Freund Julius Wilhelm Zincgref hatte 1624 ohne seine Erlaubnis eine Sammlung der *Teutschen Poemata* veröffentlicht, zu denen Jugendgedichte gehörten, die Opitz in der eigenverantworteten Version 1625 tilgt. Außerdem gab er der Sammlung einen Anhang von Mustern bei, die nicht den Regeln entsprechen, die Opitz in der *Poeterey* aufgestellt hatte (vgl. Robert 2013b, 373–387; Aurnhammer 2011, 263). Er sieht sich entsprechend gezwungen, eine Selbstkorrektur vorzunehmen (vgl. Wesche 2019, 498) – wie das Echo in der Sprechsituation. Das mehrfache Reflexionspotenzial liegt dabei bereits im Mythos begründet (vgl. Männlein-Robert 2007, 318).

Das Echogedicht nimmt eine Zwischenstellung in der Definitionsleistung der *Poeterey* ein, indem der aviserte Themenbereich zwischen Elegie und Hymne einzuordnen und der

5 Genannt werden neben Aristoteles und Horaz, Cicero, Sokrates für den Bereich der Rhetorik, Parmenides und Empedokles, Lukrez und Vergil u. a.

Effekt variabel einsetzbar ist (vgl. Schulze 2015, 89). Diesen Zusammenhang nimmt Opitz an anderer Stelle, die wiederum stark mit Schall verbunden ist, wieder auf. Es handelt sich um die einleitende Passage zu seiner Oper *Dafne* (1627), die Heinrich Schütz vertonen sollte (wie auch schon das *Echogedicht*, vgl. Berns 1990, 75; Dröse 2019, 267). Doch bevor es zu einer musikalischen Umsetzung kommen kann, stellt Opitz selbst einen Beitrag vor die eigentlich für die musikalische Bearbeitung gedachte Textsorte: Er verdoppelt damit die Bedeutung des Hörens für den literarischen Wert des Textes.

VMb diesen Waldt vnd schatten haben wir
 Bißher gesehn das Blutgetränkte Thier. Echo. Hier.
 Wie daß ich jetzundt sicher bin?
 Ists weg/ ists anderßwo dann hin? Echo. hin.
 Ich weiß nicht wie ich doch diß ebenthewer deute:
 Kömpt es inkünfftig auch noch wider für vns Leute? Echo. heute.
 Ach! ach! wer dann tröstet mich
 Wann das Thier lesst sehen sich? Echo. Ich.
 Wer bist du welcher mir verheischt so grosse wonne/
 O bester trost den je beschienen hat die Sonne. Echo. Die Sonne.
 Bist du der Gott aus Delos welcher sich
 Mir zeigen wil? O Sonne/ hör' ich dich? Echo. Ich dich.
 Du du hast pfeil' vnd Krafft; drumb stewre der gewalt
 Der grimmen Bestien/ O Phebus/ alsobaldt. Echo. Baldt.
 (Opitz 1989, 69)

Die Echo-Stimme wird vom Hirten⁶ dem Dichtergott Apoll zugeordnet, den er um Rettung vor den wilden Tieren in der ihm nicht geheuren Natur anruft. Das Klangphänomen erscheint als sprachliches Medium einer weiteren übernatürlich-transzendenten Person. Diese Missdeutung des Echoklangs verspricht dem Hirten Trost in der für ihn nicht beherrschbaren Situation, obwohl er doch eigentlich nur auf sich selbst hört. Allerdings klingt im Echo doch mehr als die Hirtenstimme wider, denn im Kontext der Dichtung spielt die antike Vergewisserung des guten Ausgangs für den Hirten mit. Die Fehlinterpretation des Hirten rekuriert auf die mythologische Deutungsstruktur des Echo-Mythos: In der eigenen Stimme klingt die antike Tradition mit und damit auch der Trost in etwas Nicht-Fassbarem, aber doch Vorhandenem. Aus bloß akustischem Material wird die Versicherung der Traditionsbinding. Widerhall ist eben nicht nur Nachhall, sondern hat schon durch Einspeisung der antiken Mythologie einen Mehrwert.

⁶ Hier wird die andere Mythenvariante hervorgehoben, die auf Longos' *Daphnis und Chloe* zurückgeht; in der Titelgebung des Librettos wird darauf verwiesen (vgl. Traninger 2020, 43).

Beide Echo-Phänomene zeigen, dass ein Echo ohne Ausgangsartikulation nicht möglich ist. Die Übertragung des Schalls als naturwissenschaftlich greifbares Geschehen berührt die Literaturgeschichte nicht nur wegen ihrer mythologischen Deutung aus der Antike, sondern wegen der Affinität der antiken und der frühneuzeitlichen Wissenskulturen zueinander, die auch Opitz in seinen Texten erkennen lässt. Literatur bedient sich anderer Wissensbereiche und hinterlässt Spuren, wirkt zurück.

Jörg Wesche hat darauf aufmerksam gemacht, dass in der Abweichung der Benennung des Klangeffekts eine weitere Verkettung von Gattungswissen und Literaturtradition begründet liegt, die sich auf die poetologische Strategie auswirkt. Denn anders als das *Echogedicht* aus der Sammlung *Teutscher Poematum* (1624) betitelt Opitz in der *Poeterey* das Klangphänomen als »Widerruf« statt »Widerschall« oder »Widerhall«. Damit scheint eine weitere Gattung repräsentiert, nämlich die »seit der Stesichorus-Legende in Platons Phädros-Dialog als Form des poetischen Widerrufs (wörtlich ›Rück- oder Gegengesang‹)« (Wesche 2019, 497) gepflegte Bedeutung. Entsprechend zeigt sich die mediale und begriffliche Verankerung als produktiv für theoretische, aber auch strategische Überlegungen zur Poesie und der eigenen Behauptung als Autorität auf dem Literaturmarkt der Zeit.

7. Schluss

Die hier gewonnenen Einsichten über das *Echogedicht* resultieren aus dem Zusammenspiel aus Klanglichkeit und der Lektüre, das heißt dem visuellen Erfassen des Gedichts. Es will also gehört und gesehen werden – wobei das Schriftbild durch die Teilung der Sprechinstanzen den Höreindruck mittransportiert. Das Schriftbild vermittelt die bimale Ganzheit des Gedichts, das auch in stiller Lektüre eine zweite Stimme hervorruft. Die gattungskonventionelle Textgrenze markiert den Übergang vom irdischen Sprecher zur transzendenten, klanglich repräsentierten Sphäre des Echos (vgl. Schulze 2015). Eine Spaltung von Sprechen und Hören wird hier typographisch sichtbar. Die Lektüre des Gedichts zielt auf Intonation ab, die Qualität des Echos ist eine audio-visuelle, die allerdings semantisch mit Klang assoziiert wird (vgl. von Ammon 2018, 25–26).

Das Echo als performativer Sprechakt und visuell-typographischer Effekt im Gedicht bedeutet ein Aushalten von Ambiguitäten, auf der medialen Ebene und auf der Bedeutungsebene, aber auch das gleichzeitige Bereitstellen einer Bewältigungsstrategie, die daher unterschiedliche Wissensbereiche miteinander verschränken kann und sie so ausdeutbar macht. Echo vermittelt also zwischen religiösem, naturwissenschaftlichem und literarischem Wissen und zeigt damit das Potenzial für Dichtung überhaupt. Opitz' *Echogedicht* ist der exemplarische Fall eines frühneuzeitlichen Textes, an dem die Bedeutung medialer Zusammenhänge für die Eigenlogiken literarischer Gattungen besonders sichtbar wird. Diese Eigenlogiken – Poetologie, Gattungswissen, Literaturtraditionen – sind es, die im *Buch von der deutschen Poeterey* verankert sind und den bahnbrechenden Erfolg auch

des Echogedichts als Gattung im siebzehnten Jahrhundert auslösen. Das *Echogedicht* zeigt sich als Paradefall der Bedingungen und Ausgestaltungsmöglichkeiten, die Opitz im *Buch von der deutschen Poeterey* anlegt und kann damit als Mustertext im mehrfachen Wortsinn verstanden werden. Insofern bietet es für Opitz eine exemplarische Auffächerung an Möglichkeiten, die Dichtung und insbesondere lyrische Poesie offerieren. Aufgrund der Klangqualität der Lyrik, die Opitz in seiner Poetik mehrfach als charakteristisch bestimmt, und der unterschiedlichen Wissensbestände, die das Gedicht behandelt und diskutiert, ist das Echogedicht für Opitz ein formaler wie inhaltlicher Idealfall von Poesie.

Literatur

- Ammon, Frieder von.** *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Stuttgart: Metzler, 2018.
- Aurnhammer, Achim.** »Zincgref, Opitz und die so genannte Zincgref'sche Gedichtsammlung«. *Julius Wilhelm Zincgref und der Heidelberger Späthumanismus. Zur Blüte- und Kampfzeit der calvinistischen Kurpfalz*. Hg. Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Hermann Wiegand. Ubstadt-Weier 2011. 263–283.
- Bamberger, Gudrun.** »Mythopoeis und mediale Konvergenzen in Iris Hanikas ›Echos Kammern‹ (2020)«. *Euphorion* 116 (2022): 445–469.
- Berns, Jörg Jochen.** »Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit.« *Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie*. Hg. Hanno Möbius und Jörg Jochen Bens. Marburg: Jonas Verlag, 1990. 67–83.
- Berns, Jörg Jochen.** *Die Jagd auf die Nymphe Echo. Zur Technisierung der Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Bremen: edition lumière, 2011.
- Dröse, Astrid.** *Intermediale Netzwerke Opitz-Vertonungen im Umfeld von Heinrich Schütz. Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke*. Hg. Stefanie Arend, Johann Anselm Steiger. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020. 261–282, <https://doi.org/10.1515/9783110664966-014>.
- Garber, Klaus.** »Zentraleuropäischer Calvinismus und deutsche ›Barock‹-Literatur. Zu den konfessionspolitischen Ursprüngen der deutschen Nationalliteratur.« *Konfessionalisierung in Deutschland – Das Problem der ›Zweiten Reformation‹*. Hg. Heinz Schilling. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1986. 317–348.
- Ginhart, Marion.** »Nárkissos – Narcissus – Narziss: Reflexionen und Brechungen eines Mythos«. *Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikenrezeption*. Hg. Lutz Käppel und Dorothea Klein. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2008. 25–62.
- Kaminski, Nicola.** *Ex Bello ars oder der Ursprung der ›Deutschen Poeterey‹*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.
- Kircher, Athanasius.** *Phonurgia nova. Neue Hall- und Tonkunst*. Nördlingen: o. Dr., 1684.
- Lucretius Carus, Titus.** *De rerum natura / Welt aus Atomen*. Übers. u. hg. Karl Büchner. Stuttgart: Reclam, 2012.
- Männlein-Robert, Irmgard.** *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007.
- Markwardt, Bruno.** *Geschichte der deutschen Poetik, Bd. 1, Barock und Frühaufklärung*. Berlin u. a.: De Gruyter, 1937, <https://doi.org/10.1515/9783111337173>.
- Opitz, Martin.** »Buch von der deutschen Poeterey«. *Martin Opitz. Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 2,1. Hg. Georg Schulz-Behrend. Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag, 1978. 331–416.
- Opitz, Martin.** »Echo oder Wiederschall«. *Martin Opitz. Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 2,2. Hg. George Schulz-Behrend. Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag, 1979. 623–624.
- Opitz, Martin.** »Dafne«. *Martin Opitz. Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 4,1. Hg. von Georg Schulz-Behrend. Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag, 1989. 61–84.
- Robert, Jörg.** »Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen ›Aristarch‹ und ›Buch von der Deutschen Poeterey‹«. *Euphorion* 98/3 (2004): 281–322.

- Robert, Jörg. »*Vetus Poesis – nova ratio carminum. Martin Opitz und der Beginn der ‚Deutschen Poeterey‘. Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Hg. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Münster u. a.: LIT-Verlag, 2007. 397–440.
- Robert, Jörg. »Heidelberger Konstellationen um 1600. Paul Schede Melissus, Martin Opitz und die Anfänge der ‚Deutschen Poeterey‘. *Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation*. Hg. Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann und Hermann Wiegand. Regensburg: Schnell & Steiner, 2013. 373–387. [= Robert 2013a]
- Robert, Jörg. »Martin Opitz: Vesuvius. Poëma Germanicum (1633)«. *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Petheis und Yvonne Wübben. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013. 301–305. [= Robert 2013b]
- Robert, Jörg. »Poetische Naturwissenschaft. Martin Opitz' Lehrgedicht ‚Vesuvius‘ (1633)«. *Daphnis* 46/2 (2018): 188–214, <https://doi.org/10.1163/18796583-04601013>.
- Schulze, Sebastian. *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, <https://doi.org/10.30965/9783846758748>.
- Stockhorst, Stefanie. *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- Traninger, Anita. *Copia/Kopie. Echoeffekte in der Frühen Neuzeit*. Hannover: Wehrhahn, 2020.
- Trappen, Stefan. *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2001.
- Tscherning, Andreas. *Unvorgreifliches Bedenken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprachkunst / insonderheit der edlen Poeterey*. Lübeck: Volck, 1658.
- van Ingen, Ferdinand. *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Neuzeit*. Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 2002.
- Wagenknecht, Christian. *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München: C. H. Beck, 2007, <https://doi.org/10.17104/9783406689017>.
- Wels, Volkhard. »Verborgene Theologie«, Enthusiasmus und Andacht bei Martin Opitz«. *Daphnis* 36 (2007): 223–294, <https://doi.org/10.1163/18796583-90001021>.
- Wels, Volkhard. *Kunstvolle Verse. Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung einer deutschsprachigen Kunstdichtung*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2018.
- Werle, Dirk. »Barocke Lyrik lesen. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2018, <https://doi.org/10.5771/9783465143413>.
- Wesche, Jörg. »Echo als Reflexionsfigur des Widerufs«. *Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne*. Hg. Annette Gerok-Reiter, Anja Wolkenhauer, Jörg Robert und Stefanie Gropper. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2019. 487–500.

Autorin

Prof. Dr. Gudrun Bamberger 

Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Deutsches Institut, gudrun.bamberger@uni-mainz.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.

Eric Dayre

Spécificité de la poésie chez Coleridge : *poema, persona, biographia*

Sur le vrai sens de la « suspension volontaire et momentanée de l'incrédulité, qui constitue la foi poétique »

Abstract

The study examines Samuel Taylor Coleridge's famous formula of the »willing suspension of disbelief«, which has been widely misinterpreted by narratology. Contrary to common belief, this notion pertains to poetry, not fiction. Coleridge contrasts the »poetic disposition« with prose fiction, emphasizing the unique specificity of poetry as a fundamental mode and practice of thought. For Coleridge, poetry represents a creative voluntary interruption, an ontotheology of lyricism aimed at fidelity to oneself and metaphysical exploration. Poetry does not seek plausibility but truth; willing suspension redefines time, removing its mechanical neutrality. Willingness signifies free creation, offering the formula of »self-conquest«, of a »free yet abso-

lute government«, while the novel seems to disperse and scatter individuality and »persona« in the excess of its stories. The difference between poetry and the novel is based on Coleridge's discussion of what constitutes narrative metalepsis, particularly in his close critique of Jonathan Swift. Coleridge seeks to remove metalepsis from the domination of skepticism. He defines poetic suspension as the source of all possible metalepsis. One can speak of a metaleptic construction of verse, and of lyricism as a metaleptic epic of verse. The metaphysical epic inherent to poetry is constructed in suspensive verse, in the rhythmic play of life itself, literally »bio-graphia«, of rhythm as the exposition of the self and the unfolding of the world.

L'objet de cette étude est la célèbre formule de la *Biographia Literaria* Coleridge : « willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith », littéralement « la suspension volontaire momentanée de l'incrédulité qui constitue la foi poétique ». La reprise de cette formule par la narratologie me semble en effet constituer un hommage oblitérant au vrai sens que Coleridge lui donne. Il est en effet erroné de penser que cette

formule s'applique à la fiction et renvoie à la disposition d'une personne à accepter comme vraies les prémisses d'une œuvre de fiction, même si elles sont fantastiques ou impossibles. S'il est bien question de « disposition », en réalité, Coleridge construit une pensée de la « disposition poétique » par opposition au roman, et en grande partie contre la fiction en prose ; il n'est pas non plus « fondamentalement » question d'une phénoménologie de la « croyance ».¹ Il est non seulement question de disposition, mais aussi et peut-être plus encore de « l'invention » poétique et de sa spécificité.

Wordsworth a situé la poésie dans l'extériorisation essentielle du monde naturel : « susciter un sentiment analogue à celui du surnaturel et, en éveillant l'esprit de l'endormissement où le plonge la routine, [...] le diriger vers les splendeurs qu'offre à nos yeux l'univers [...] ».² En réponse complémentaire, Coleridge projetait de « frapper de suspension ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre même de la foi poétique [that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith] »³ dans ses poèmes dits « surnaturels ». Cette traduction de Jacques Darras diffère des traductions les plus communes. Tout mon développement confirme sa justesse, qui doit être abordée en comprenant véritablement pour quelles raisons il y est question de délibération et de volonté, et pourquoi il est question de la poésie et pas de la « fiction ». Il peut certes y avoir un croisement entre les deux notions, par exemple dans les poèmes « surnaturels », mais précisément pour Coleridge, la surnature est l'antonyme d'une fiction. Et si la « suspension » décrit une phénoménologie de la lecture, elle décrit surtout en profondeur l'action de l'écriture poétique. Pour le dire rapidement ici, sont engagées une philosophie de l'interruption du discours, une structure métaleptique particulière de la poésie, une « interruption » qui fait apparaître le fondement profondément onto-théologique du lyrisme. Cette définition se situe dans le cadre de l'imagination rythmique qui constitue non pas une « croyance » mais la « fidélité à soi-même » que la poésie lyrique met en acte, qui est notamment toujours incarnée dans une voix, « corps et âme » en personne, contre – « tout contre » le roman.

1 Dans le chapitre « The Long History of a Short Phrase » (James et al. (ed.) 2023), Nicholas Paige présente ainsi son propos : « Coleridge's concise definition of 'poetic faith' has become one of the most instinctive ways people in the English-speaking world qualify their phenomenological investment in fiction. After positioning the famous phrase with respect to Coleridge's thought about what many at the time were starting to call dramatic illusion, this chapter contextualizes such discourse as a variation on much older 'belief talk' – the idea, present since at least Aristotle, that some kind of belief is involved when reading novels and epics or viewing tragedies ».

2 « [...] by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing to the loveliness and the wonders of the world before him » (Coleridge 2007, 379).

3 « [...] l'accord fut que je porterai mes efforts en direction des personnes et caractères surnaturels ou du moins romantiques ; le but étant de puiser au fond de notre nature intime une humanité aussi bien qu'une vraisemblance que nous transférerions à ces créatures de l'imagination, de qualité suffisante pour frapper de suspension, ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre de la foi poétique » (Coleridge 2007, 379).

1. Suspension volontante de l'incroyance et expériences de l'absolu

Coleridge fait découler la fonction de la poésie du sens que prend chez lui la notion de « suspension » dans l'expression « a willing suspension of disbelief ». Cette expression ne renvoie pas au fait d'admettre la fiction pour y croire et la lire. Elle donne plutôt à l'accord du lecteur le sens onto-théologique de s'accorder avec le fait de la création poétique, ce qui est très loin de la réduire à un simple effet de séduction nécessaire en guise de préalable à la lecture.

Le geste horizontal puis vertical, de Wordsworth, et celui, interruptif puis suspensif de Coleridge (radicalement vertical en ce sens) s'étayent et se confirment, se promettent mutuellement l'un à l'autre, depuis leur différence initiale qui illustre l'amitié et la conversation entre les deux poètes (cf. Dayre 2020).

Premier temps de la contradiction et de l'assouplissement de l'acte poétique, le présent de la suspension coleridgienne, volontaire et constitutive du fait de « croire », institue le « belief », la « foi » de la poésie considérée comme une extase de la raison se concentrant dans la volonté. La suspension n'est pas simplement « volontaire » (le fruit d'un accord momentané) mais *volontante*, c'est-à-dire, en fait « volonté de vouloir », créatrice de volonté. Cette volontante volonté est en fait, structuralement « divine », Dieu étant celui qui ou ce qui « veut vouloir ». L'ouverture wordsworthienne, qui extasie le moi dans l'extériorité de la volonté accomplie en nature, découle de cette première volonté. En réalité, très subtilement, la proposition de Coleridge en 1818 fournit la condition transcendante, le préalable pour que ce que Wordsworth appelle le « sentiment » devienne l'objectif du poème.

Wordsworth propose de fonder la poésie dans la complémentarité du monde physique et de l'éthique. La suspension coleridgienne, quant à elle, fait porter tout l'effort sur le repli du dehors dans le soi, sur une spéculation métaphysique préalable à l'éthique, et plus profondément encore sur le repli de l'exposition mystique à l'Absolu dans le caractère momentanément suspensif de la créature. C'est le caractère « interrompable » de la créature, le fait qu'elle puisse s'interrompre qui en constitue littéralement l'éthos – un éthos suspendu entre d'une part la condition mortelle, et d'autre part l'effet de surhumanité que la faculté de créer et d'être créé (autrement dit le fait de son existence même) lui donne.

Le sens de la suspension concerne donc la pensée de l'Absolu, et dans le détail : la métaphysique de la volonté et de la liberté métaphysique. Cette suspension volontaire est liée à la philosophie schellingienne, laquelle a fait de l'Absolu un vouloir (« Vouloir est l'être primordial » Schelling 1980, 137) dans le moment même où elle ouvrait une voie spéculative expliquant la liberté humaine et la possibilité du mal – objet critique de l'essai III de *L'Ami* de Coleridge dans la reprise de 1818, au moment précis où il introduit une remarque sur le danger du roman et la proximité de ce genre avec « la propension qu'a l'humanité à prendre le sentiments de déception, de dégoût et d'aversion, occasionnés par les effets malheureux ou les accompagnements d'un système particulier, pour une connaissance approfondie de la fausseté de ces principes, qui peut seule assurer son rejet permanent » (Coleridge 2002, 454).

La propension à s'enthousiasmer de la déploration du malheur en prenant cette déploration pour une solution est, selon Coleridge, l'état psychique, la forme démagogique et en fait la « mauvaise volonté » que propose le roman à ses lecteurs. Cette mauvaise volonté doublée d'un mésusage de la liberté est exactement ce à quoi s'oppose la « suspension volontaire ».

L'interprétation métaphysique de la volonté est, du point de vue philosophique, l'affaire du très schellingien chapitre XII de la *Biographia Literaria*, intitulé « Requests and Premonitions » – des requêtes, des demandes, mais également analyse des causalités, des devoirs, et paradoxale annonce des omissions à venir dans le chapitre suivant qui concernera l'imagination. En fait le chapitre XII pose les principes d'une véritable ontothéologie de l'action juste et du poème d'imagination, qui rejoint l'essai III de *L'Ami* – afin, « par l'énergie d'une conquête de soi, [d']établir en notre propre esprit un gouvernement libre et cependant absolu » (Coleridge 2002, 460).

Chez Coleridge, la formule du *gnōti seauton*, telle qu'il la glose à partir de Schelling dans ce même chapitre de la *Biographia*, permet le déplacement d'une interprétation uniquement morale vers une interprétation ontologico-pratique. L'exigence, le réquisit, la demande, ce qui s'impose de soi-même, que l'on se promet à soi-même et aux autres, est prémonition : intériorisation et épreuve extatique pré-rationnelle. Dans les thèses VII et VIII du chapitre XII : « La philosophie n'est pas simplement une science de la morale, mais de l'être en son entier, et ses premiers fondements ne peuvent être ni simplement spéculatifs ni simplement pratiques, mais les deux en un » (Coleridge 1983, I, 279–281, ma trad.).⁴ « Deux en un », c'est-à-dire dans une forme symbolique, « tautégorique » qui est celle de la poésie comme synthèse, volonté *volontante*, action, rencontre, point commun de suspension et de fondement entre le spéculatif et le pratique, relevant de l'imagination définie au chapitre XIII de la *Biographia*.

Cette synthèse paradoxale, cet art de la rencontre et de la coïncidence de domaines habituellement séparés court à l'arrière-plan de toute la problématique de l'intervention « volontaire » du poète dans la parole, dans la proposition que le poème apporte dans le monde de la prose. C'est une suspension, une « coupe », mais aussi une révolution dont le propos implique d'interrompre le discours et les réflexes triviaux de la pensée. Dans la « suspension de l'incrédulité », il ne s'agit pas d'admettre la vraisemblance ou de jouer le jeu de la fiction ; il s'agit de dire le vrai et de l'entendre, « physiquement », ou plus exactement « en pratique ».

4 Coleridge exprimera ses doutes sur sa propre reprise de Schelling dans les derniers chapitres de la première partie de la *Biographia Literaria*, dans la lettre à H. Green du 30 septembre 1818, où il conteste précisément la manière contradictoire dont Schelling définit l'expérience (Coleridge 1983, CL, IV, 873–875).

2. Traitement du temps poétique : imagination et création

Le bouleversement suspensif découvre la dissidence radicale de l'histoire de la vérité par rapport à tout récit, sans même parler de fiction, ainsi que l'insuffisance du seul medium de la prose à traiter du temps poétique. Car la « willing suspension » ne touche pas le seul contenu de la parole, mais la manière même de parler. Cette manière est touchée temporellement par la suspension qu'on y met, c'est-à-dire le rythme que la prose oublie d'y mettre, et qui précisément définit la poésie. Ce rythme construit sa forme pour inciter sans cesse à une lecture active. « Willing » caractérise donc l'expression d'un accord et d'un partage des manières poétiques qui, toutes, sont des constructions actives, c'est-à-dire, philosophiquement déterminées et déterminantes, capables de saisir le rapport spécifique de la poésie à la volonté.

Ce que Coleridge désigne, en poète idéaliste, c'est la force d'une imagination propre au phénomène de la volonté, c'est-à-dire le fait que l'imagination poétique produit l'assentiment, la croyance, la suspension de l'incrédulité, parce qu'elle *invente* (*pro-pose*) la volonté en même temps que la volonté d'inventer comme une volonté ou construction de la temporalité – contre ce qui est « ordinairement » ou « seulement » là parce que cela a quitté depuis longtemps le temps et l'espace de l'invention.

Si Dieu est « volontant », « ce » ou « celui » qui « veut vouloir » comme Schelling le glisse à Coleridge, la répétition de l'acte créateur, l'imagination primaire de Dieu, se répète dans le monde créé et ses créatures, temporalise et temporise. Cela signifie que le premier acte de la volonté – la volonté de création divine de Dieu lui-même – est aussi un acte d'imagination, et fondamentalement que le phénomène de l'imagination est de fait le phénomène de tous les phénomènes, le premier d'entre eux étant, précisément, le temps.

Par conséquent, l'imagination comme « volonté volontante » est aussi la liberté de choisir délibérément et à chaque instant la vie dans le temps (« pour frapper de suspension, ponctuellement ») au cœur même de toutes les volontés, de tous les choix possibles, dans toute « nature intime ».

La suspension est volontaire mais elle est surtout au sens strict, « volontante », acte d'imagination et émergence de nouveaux choix imaginatifs, de volontés agissantes, et dans l'esprit de Coleridge, émergence des traits symboliques ou « tautégoriques » qui font ce qu'ils disent et réussissent à être cohérents avec eux-mêmes. Et ce sont ces choix qui font l'histoire divine, cachée mais poursuivie dans l'histoire tout court, et qui assurent l'émergence d'une liberté humaine. La poésie a son effet de « willing suspension of disbelief », mais la volonté de suspension est aussi à l'« origine » de toute création, et dans l'esprit de Coleridge, elle conduit une théodicée. Parce qu'elle entend renouveler la manière d'écouter la scansion dans la langue, le battement de ce qui résiste, elle « entend » reprendre le pouls de Dieu dans les êtres et des choses créés.

La « willing suspension » est « volontaire » et produit la volonté comme un rythme suspensif et toujours repris de la création. Pour Coleridge, ce rythme est poétique et non pas prosaïque (c'est même son grand motif de désaccord avec Wordsworth dans la

Biographia Literaria) : il est scandé, il lui faut le vers ou le chant, il n'est ni dans la prose ni dans le roman ; il n'est même pas naturellement, directement ou ouvertement dans la langue (c'est la critique que Coleridge adresse à Wordsworth). Faire apparaître la force de formation rythmique dans la langue demande une attention spéciale. Mais cependant, ce rythme est dans l'histoire, puisqu'il est l'origine et la perceptibilité de toute parole historique – et c'est la raison pour laquelle Coleridge le rapportait dès 1816 à la forme de la prophétie, en évoquant les formes qui roulent dans le ciel et accompagnent les paroles et les visions d'Ezéchiel 1,16.

Ce rythme caractérise la parole prophétique, qui tranche sur toute parole, qui en est la *métanoia*, la nouvelle noétique, la « remarque » ou la métalepse de son incise théologique en quelque sorte, corrigeant les erreurs passées. Au cœur de la métalepse qui coupe, interrompt et renouvelle le discours, quitte à bafouiller ou à être d'abord inaudible, quelque chose se joue de la redéfinition de l'expérience – une redéfinition spirituelle qui est toujours une image qui se manifeste dans l'à-côté imaginatif, isolément parlant, en propre ou à part soi, et qui construit son temps propre. Plus précisément encore : selon la configuration coleridgienne, dans la poésie, la suspension volontaire admet la volonté de parler à côté du discours, de créer une parole dont la volonté s'affranchit de toute autre justification qu'elle-même, au point d'entrer dans le monde de la grande histoire par la porte d'une intimité, d'une réserve qui trouve son grand modèle dans l'extase « mystique ». C'est l'autre sens du temps suspendu comme « instant mystique », lequel advient « sans pourquoi », et en même temps s'impose dans la *différence suspensive*, c'est-à-dire par la *différance* du lyrisme.

Certes « nous » sommes (ou nous nous pensons) très éloignés aujourd'hui de cette théologie mystique de la liberté et de la volonté poétiques, mais le sommes-nous vraiment sous les oripeaux de nos catastrophes ? En tout cas, si nous ne sommes pas loin d'attribuer à la poésie la place que la métalepse occupe dans le discours, une place mineure ou une remarque faite « en passant », comme en « aparté » ou par « accident » dans le flux des discours « sérieux » et des mouvements généraux du langage « courant », c'est bien parce qu'elle reste une suspension. Elle le reste, même si sa vocation est de plus en plus confidentielle. Mais « peu » importe : le « peu de poésie » importe, ne serait-ce que pour rappeler que le bavard est *a contrario* celui qui ne veut jamais s'interrompre.

3. Métalepse infinie du temps et faible mémoire du roman

Les titres, les formules de Coleridge contiennent un univers théorique qu'il faut apprendre à déployer. En tant que versification ou effet de versification, la suspension volontaire permet de penser à côté de la syntaxe narrative, et à côté d'une écoute purement syntaxique du texte.

La manière dont la narratologie s'est emparée de cette expression pour dire la condition de la lecture de roman, ou la condition d'admission de la fiction comme préalable à la lecture est une fausse évidence, une lecture triviale très répandue aujourd'hui de la

formule coleridgienne.⁵ Cela ne veut pas dire que Coleridge ignore la question du roman et de la fiction. Bien au contraire. Dans l'analyse coleridgienne, et c'est ce qui la distingue de la fonction qu'on lui fait remplir par rapport au récit et à la fiction, la « suspension volontante de la défiance » pense à côté du roman, « tout contre » lui :

[...] par une sage ordonnance de la nature, nos sentiments n'ont pas de de-meure stable dans notre mémoire ; au contraire même, plus ils sont vifs dans le moment de leur existence, et plus le souvenir des pensées qui les accompagnèrent est rendu vague et difficile. Ceux de mes lecteurs qui, à quelque période de leur vie, ont eu pour habitude de lire des romans, peuvent aisément se convaincre de cette vérité en comparant leur souvenir des histoires qui excitèrent le plus leur curiosité, et affectèrent même douloureusement leurs sentiments, avec leurs souvenirs du pathétique calme et méditatif de Shakespeare et de Milton. De là vient que cette expérience humaine, comme les lumières à la poupe d'un navire en mer, illumine seulement le chemin que nous avons parcouru.⁶

La lecture crédule du roman est la cause d'une excitation vainne, ou plutôt le roman est le symptôme d'un goût de l'excès chez les hommes, qui est la manifestation du mauvais réglage, du déséquilibre de l'être intérieur, corps et âme. La lecture du roman fait un trou de mémoire, creuse le vide sentimental que contredit le « pathétique calme et méditatif » des poètes « Shakespeare et de Milton ». Elle ne peut concerner qu'un passé perdu, l'avenir relevant d'un autre rythme. On est ici très loin de la manière dont la théorie de la lecture du roman comprend la suspension volontaire d'incrédulité comme l'accord donné par le lecteur aux mécanismes de la fiction.

Ce que définit ontologiquement et théologiquement la formule de Coleridge, c'est une extase « divine », qui définit l'ouverture du temps et qui renvoie à la profondeur originelle du mouvement qui trace et donne le temps. C'est en regardant « devant » que la poésie parle, et Coleridge y voit une forme future, l'avenir de la mémoire, la possibilité des vraies pensées assises sur un socle stable ou plutôt suspendues aux fils des facultés adéquates. L'état mystique en suspens dans le temps et la pensée reconduisent au fondement qui vient, qui ne cesse de venir ; il interdit en ce sens de partir dans les nuages de ce que nous avons cru vivre sans en être tellement certains. En fait, la suspension ou « l'instant mystique » entrant au cœur de la nature intime par l'imagination rythmique

5 Le lecteur ou le spectateur se perd dans l'histoire et se retrouve comme détaché du « monde réel » à cause de l'attention portée au récit (cf. Gerrig 1993; Green et al. 2004). Ceci est lié au phénomène de suspension consentie de l'incrédulité (willing suspension of disbelief). Lavandier (2004, 565) définit cette trêve de l'incrédulité comme l'« attitude d'un spectateur de fiction qui consiste à laisser son esprit cartésien au vestiaire et à accepter les conventions et les artifices de l'œuvre d'art ».

6 S. T. Coleridge, *L'Ami*, vol. I, Essai III (Coleridge 2002, 454).

ouvre et scande l'expérience du temps et l'exposition du monde ; et il ne s'agit même pas « d'y croire ». La croyance ou l'incroyance ne la concernent pas. Le mémorable est incontestable, calme, méditatif.

Donner son assentiment tranquille (cet adjectif rappelant Wordsworth : « All genuine poetry takes its origin from emotion recollected in tranquillity »⁷) à la poésie n'est pas la même chose qu'accepter d'être séduit par un roman. Ce qu'entend préserver la poésie, c'est la manière dont l'individu est intrinsèquement lié à son propre passé, son présent, et conduit son futur ; c'est la manière dont il se comprend ou opère « une conquête de soi », un « gouvernement libre et cependant absolu », au moment même où le roman lui semble disperser toute individualité dans l'excès « des » histoires.

4. La suspension lyrique comme pesée, jugement, équilibre, et le rôle de la métalepse

Pour comprendre ce qu'on pourrait appeler le *gouvernement lyrique de soi*, il nous semble nécessaire de placer la poétique de Coleridge en face de deux grands moments du roman anglais. L'hypothèse que l'on défend est que toute la poétique coleridgienne de la suspension est une philosophie générale de la métalepse. Cette figure est empruntée à la tradition du roman anglais que Coleridge utilise, et qu'en même temps il détache du discours romanesque, car elle fonctionne désormais pour tisser un commentaire critique du roman, du « mauvais esprit » qui nourrit le roman et que le roman nourrit.

Ce commentaire permet à Coleridge de défendre la poésie lyrique, et d'en défendre la mission pratique, d'en faire une politique de la parole, une philosophie et une théologie en même temps qu'une morale. Et une fois que ces éléments sont synthétisés dans la poésie lyrique (précisément suspendus à elle et dépendants d'elle), c'est alors et alors seulement qu'il est possible d'envisager d'y découvrir « l'âme » et la « personne ».

Coleridge critique les romanciers des XVII^e et XVIII^e siècles parce qu'en eux le scepticisme s'est déployé d'une manière revendiquée et radicale, chez Swift en particulier (chez Sterne aussi mais nous ne traiterons pas ici de ce dernier).

Dans les deux cas, c'est l'ajustement de l'esprit, et d'abord de la volonté en poésie, qui s'oppose aux deux formes d'une dispersion psychique qui lui semblent liées à l'écriture et à la lecture des romans : à leur manière de déchaîner la surprise à partir de l'événement inventé, d'entretenir tantôt la « maladie » du scepticisme, tantôt la maladie de l'enthousiasme, deux formes de confiscation et d'usage despotique des pensées.⁸

7 Dans la préface des *Lyrical Ballads*.

8 Il y a d'autres exemples. Voir la note manuscrite de Coleridge sur Walter Scott dans Coburn (1951, 190–191). Voir encore la lettre à Thomas Poole du 28 janvier 1810, très claire sur ce que Coleridge pense de l'écriture romanesque comme écriture facile, fragmentaire, simplifiée, d'origine « française », rapportée à la séduction des libelles des Lumières et des romans à la mode : « Consider, too, the very different objects of *The Friend*, and of *The Spectator*,

La volonté-suspension est pensée pour interdire à la fois le scepticisme et l'enthousiasme. Contrairement à son ami Wordsworth, Coleridge fait une distinction radicale entre poésie et prose. La poésie adresse directement son langage à l'Histoire, en se différenciant de toute prétention de narration, fiction y comprise. La volonté de suspendre relève aussi de la liberté ouverte que toute incise métaleptique implique. Considérée comme remarque suspensive, la construction de la métalepsis poétique dans le discours de la prose échappe au flux linéaire du temps. La volonté, en ce sens, désigne et découvre l'élément qui va « faire époque », constituer un temps nouveau, ou une nouvelle apprehension du temps dans le flux du temps.

La volonté d'assentiment désigne un saut « dimensionnel », un passage abrupt entre l'historique « anecdotique » et l'histoire « de la vérité », c'est-à-dire la refondation d'une autre histoire dans ce que l'on a cru à tort en être une. Ayant dévoilé l'insuffisance de la mémoire historique par rapport à la construction de l'avenir dans l'imagination, c'est l'imagination elle-même – non la mémoire – qui « fait » une « époque ». Ainsi la « volonté suspensive » est aussi celle qui suspend son accomplissement, ou le diffère : l'assentiment est au fond plutôt accordé à ce qui n'a pas encore eu lieu, au possible, à la construction d'un inaperçu dans ce qui a lieu et peut avoir lieu, et de ce point de vue elle convient merveilleusement à l'exploration des possibles que mène le roman. La suspension volontaire du doute n'est pas l'admission préalable par tel lecteur que ce que raconte le roman doit être « possible », mais plutôt la compréhension qu'une création ose toujours chercher le possible dans l'impossible. Alors la perspective se renverse : cette suspension valide décisivement l'idée même du mystère, et le droit de dire ce que l'on veut dire à l'intérieur de ce mystère.

and above all do not forget, that these are AWEFUL TIMES! that the love of reading as a refined pleasure, weaning the mind from GROSSER enjoyments, which it was one of 'The Spectator's' chief objects to awaken, has by that work, and those that followed (*Connoisseur, World, Mirror*, etc.), but still more, by Newspapers, Magazines, and Novels, been carried into excess: and *The Spectator* itself has innocently contributed to the general taste for unconnected writing, just as if 'Reading made easy' should act to give men an aversion to words of more than two syllables, instead of drawing them *through* those words into the power of reading books in general. In the present age, whatever flatters the mind in its ignorance of its ignorance, tends to aggravate that ignorance, and, I apprehend, does on the whole do more harm than good. » (Coleridge 1959, Vol. III, 1807–1814, 281). [« Considérez aussi le deux objets différents de *L'Ami*, et du *Spectator*, et surtout n'oubliez pas, que ce sont des TEMPS TERRIBLES ! que l'amour de la lecture comme plaisir raffiné, détournant l'esprit de plaisirs PLUS GROSSIERS, cela même que le *Spectator* avait comme principal objectif d'éveiller, a par ce même ouvrage été porté à l'excès par cette œuvre-même, et par celles qui ont suivi (*les Connoisseur, World, Mirror*, etc.), mais plus encore par les journaux, les magazines et les romans : et le *Spectator* lui-même a innocemment contribué au goût général pour l'écriture non liée, tout comme si le fait de « rendre la lecture facile » devait agir pour donner aux hommes une aversion pour les mots de plus de deux syllabes, au lieu de les inciter à acquérir à travers ces mots mêmes, la capacité générale de lire des livres. À l'époque actuelle, tout ce qui flatte l'esprit dans son ignorance de sa propre ignorance tend à agraver cette dernière, et, je le crains, fait en général plus de mal que de bien », (ma trad., je souligne)]. Coleridge défend une autre syntaxe, complexe, périodique, car si l'ordre syntaxique demeure un objet de construction, c'est parce que le contrat social implicite dans le langage reste la responsabilité de tous, et que son évidence est toujours illusoire. C'est la raison pour laquelle s'il aime un style en prose, c'est celui des Jeremy Taylor et des Thomas Browne, des sermons de John Donne, parce qu'ils expriment à la fois une vision sociale et poétique réflexive et réfléchie. Il en va de même de son style, délibérément complexe et conduit par le refus d'une lecture isée de la formule « willing suspension of disbelief » comme accord préalable à toute lecture. On ne lit pas tout ce qu'il y a à lire tout dans cette formule en croyant qu'elle répond à la situation de la lecture.

Or la possibilité de dire ce que l'on dit simplement comme on veut le dire, est aussi le résultat des combats politiques ou théologico-politiques des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans ces contextes, dire ce que l'on avait à dire a souvent été une possibilité acquise de haute lutte, au prix de quelques prisons. Il a fallu conquérir ce que la réforme anglaise a appelé la « liberté de prophétiser », défendue dans *A discourse on the Liberty of Prophesying*, ouvrage de 1647 de Jeremy Taylor – *Sur la liberté de prophétiser montrant le caractère déraisonnable de toute prescription de leur foi aux hommes et l'iniquité de la persécution des opinions différentes* –, qui est une grande référence pour Coleridge.

La « liberté de prophétiser » dans le roman donne droit à la métalepse, c'est-à-dire que cette dernière exprime le droit de dire ce qu'on a envie de dire dans tout récit déjà constitué, – et ce à n'importe quel moment, sur n'importe quel propos, n'importe quel texte, n'importe quel dialogue. La métalepse est la figure de cette absolue liberté et volonté d'intervention d'un narrateur dans ce qu'il raconte, pour commenter, infléchir, ou dire autre chose, tout comme elle est aussi l'expression d'une liberté des personnages à habiter et commenter à leur tour le monde métadiégétique.

C'est dans le roman, « l'intervention libre du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (Genette 1972, 244), bref il s'agit aussi de parler et de jouer son rôle librement. Pour jouer avec une formule humoristique de Genette, la suspension volontaire de l'incrédulité en poésie appartient à l'histoire du roman « assassiné par l'un des personnages » qui s'y découvre poète.⁹

Dans le dictionnaire de Johnson (1755), la métalepse est définie comme « a continuation of a trope in one word through a succession of significations », une substitution d'expression indirecte à une expression directe. C'est exactement cette substitution que nous demande d'opérer l'expression en apparence directe de « willing suspension of disbelief », parce qu'elle fonctionne sur plusieurs niveaux, parce qu'elle est en fait figurative et rassemble sous une même formule la synthèse de la pensée coleridgienne, indissociablement poétologique, morale, philosophique et théologique.

5. Traitement du scepticisme

On ne s'étonnera pas que la poésie romantique anglaise soit elle-même précédée par une époque dans laquelle le roman a possédé une forte teneur métaleptique, chez Swift en particulier. Coleridge a toujours été admiratif de Swift, et en même temps extrêmement opposé à sa vision du monde et des hommes. La suspension volontaire de l'incrédulité s'adresse aussi à la tendance du roman anglais qui entretient l'art du doute et de l'ironie.

⁹ Sur cette remarque à propos de Cortazar : « C'est l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire » (Genette 1972, 135).

Littéralement, elle renvoie à la « suspension du jugement », c'est-à-dire qu'elle renvoie au traitement romanesque du scepticisme, mais pour en produire la douceur, c'est-à-dire une prudence conceptuelle réconciliée. Elle traite aussi de l'histoire du scepticisme dans la littérature anglaise, le scepticisme devant à son tour aussi être suspendu. Mais qu'est-ce exactement que la « suspension » de la « suspension du jugement » ?

Coleridge vise notamment Swift. Le maître sceptique et l'acteur du doute généralisé,¹⁰ est un romancier chez qui le doute fait exploser les formes et menace les espoirs les plus fondamentaux en une cohérence possible de l'histoire humaine, de la parole et plus largement du « vent » humain, c'est-à-dire de cet air qui normalement vient heurter la glotte, et qui s'il se dote de signification, fait une « voix » comportant avec elle une « âme » comme le déclarait Aristote¹¹, mais qui ne le fait pas toujours.¹²

Quant à la volonté de prendre la parole à son compte, *The Tale of a Tub, le Conte du tonneau* de Swift est basé sur l'argument symbolique (et ô combien exemplaire) de l'héritage paternel. Le jeu du tonneau va se dérouler au niveau d'une fable, une histoire de trois frères qui se querellent à propos des manteaux que leur a légués leur père et disputent la façon de les orner et de les adapter à la mode du jour, d'après le testament paternel.

On reconnaît dans le testament, les Testaments ; dans les manteaux, les interprétations dogmatiques. Et la fausse parabole se transforme en compte-rendu des attitudes de chaque frère, en particulier des comportements extraordinaires de Mylord Peter, symbole du Catholicisme, en face de Martin, symbole du Luthéranisme et de l'Anglicanisme, et de Jack, symbole du Presbytérianisme et plus généralement de la Dissidence. Mais Swift fait plus. Il ne parodie pas simplement les contenus des dogmes (les diverses références religieuses, morales, sociales). Il parodie sa parodie. L'histoire ne se constitue pas en va-

10 Voir l'article Parnell (1994, 221–242).

11 Aristote, *De l'âme* II 8, 420b27–421a: « La voix (*phonè*), c'est le coup (*plègè*) que frappe l'air inspiré par l'âme (psychè) inhérente à ces organes, lorsqu'il porte sur la trachée-artère. Tout son produit par un animal n'est pas en effet, vocal [...] car on peut aussi émettre un son avec la langue, ou lorsqu'on tousse. Il faut au contraire, un organe percuteur, animé et qui s'accompagne d'une certaine représentation. Car la voix constitue un son significatif (*psophos semantikos*), et non le bruit de l'air inspiré, comme la toux ».

12 Cf. Swift (1909, 97–98) sur la secte des Éoliens : « This is what the Adepts understand by their *anima mundi*, that is to say, the spirit, or breath, or wind of the world; or examine the whole system by the particulars of Nature, and you will find it not to be disputed. For whether you please to call the *forma informans* of man by the name of *spiritus*, *animus*, *aflatus*, or *anima*, what are all these but several appellations for wind, which is the ruling element in every compound, and into which they all resolve upon their corruption. Further, what is life itself but, as it is commonly called, the breath of our nostrils, whence it is very justly observed by naturalists that wind still continues of great emolument in certain mysteries not to be named, giving occasion for those happy epithets of *turgidus* and *inflatus*, applied either to the emitteant or recipient organs. » [C'est ce que les Adepts comprennent par leur *anima mundi*, c'est-à-dire, l'esprit, le souffle, ou le vent du monde ; ou examinez le système entier par les détails de la Nature, et vous le trouverez indiscutable. Car que vous choisissiez d'appeler la *forma informans* de l'homme par le nom de *spiritus*, *animus*, *aflatus*, ou *anima*, que sont tous ces noms, sinon différentes appellations du vent, qui est l'élément dominant dans chaque composé, et en quoi ils se résolvent tous à leur corruption. De plus, qu'est-ce que la vie elle-même sinon, comme on l'appelle communément, le souffle de nos narines, d'où il est très justement observé par les naturalistes que le vent continue d'être de grand bénéfice dans certains mystères qui ne doivent pas être nommés, donnant lieu à ces heureux épithètes de *turgidus* et *inflatus*, appliqués soit à l'organe émetteur soit au récepteur (ma trad.)].

leur imaginaire cohérente. La fable est contée en nous épargnant de croire en la réalité de l'affabulation. Swift donne une contre-fable : une suspension de la fable, c'est-à-dire non pas la suspension d'une incrédulité mais au contraire une suspension par « redoublement de l'incrédulité » ; littéralement « a suspension of belief ».

Le roman de Swift est à bien des égards un roman-limite ; il exige de ne pas croire en lui, car il ne faut pas croire du tout ce que disent et font les hommes. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il sonne l'alarme qu'entendra fort bien Coleridge dans la plupart de ces commentaires : Swift, « the soul of Rabelais dwelling in a dry place ».

L'ensemble des éléments propres et figurés, les traits principaux et détails de l'histoire sont démystifiés par un narrateur omniprésent. Le jeu se manifeste comme un échange fragmenté entre diverses incarnations du conteur, toute relation étant interrompue par des digressions doctrinales ou des méditations et remarques sur les événements en eux-mêmes. La fable alternative provoque ainsi une remise en question constante de la progression de l'œuvre. La dilapidation et la désagrégation, illustrées par l'incapacité du récit à se structurer, deviennent ainsi l'élément essentiel du texte. On dirait qu'il n'est plus envisageable d'avoir de littérature sans jeu de tonneau avec le nouvel univers littéraire, cette interaction qui revient à lancer des palets dans un casier percé sur le dessus de plusieurs ouvertures ayant différentes valeurs pour gagner un certain nombre de points. Cette activité engendre une répétition linéaire des composants du récit. Les métalepses, insertions et écarts y entraînent l'élimination de toute structure cohérente des séquences, de sorte que l'importance des péripéties se dissipe au bénéfice de l'importance des paraboles dans les débats, dans une réduction des événements du récit.

Inversement l'argumentation, dans les digressions, s'étend sur la base des difficultés soulevées par cette histoire et les vérités symboliques qu'elle a révélées : la folie, les tendances, ou plus précisément le rôle de la folie, les modes et les futilités au sein d'une culture qui est vue comme un ensemble de croyances prises pour des savoirs. À l'aplatissement de la narration se lie l'épanouissement de l'auteur – à la réduction des observations concrètes, se lie une expansion des conjectures conceptuelles qui présentent l'ordre de l'univers comme un ordre de vêtements, et puisqu'un homme est un vêtement, les divers types d'hommes sont des formes diverses de vêtements : uniquement des tenues. La problématique de la mise en pause de toute foi est donc initialement introduite, et de manière appuyée, dans le roman britannique, avant même celle de la « suspension de la méfiance », mais la question qui est alors posée par Coleridge est la suivante : à quoi sert la virtuosité réelle du style de Swift¹³ si elle détruit tout motif de sens ?

Devant l'œuvre de Swift qui nous invite à faire grandir la défiance plus que la foi, Coleridge tente de sortir du scepticisme en mettant en évidence les facultés, vertus et valeurs que l'auteur de Gulliver n'a pas voulu avoir – la raison, le sentiment moral et l'amour :

13 « Swift's style is, in its line, perfect; the manner is a complete expression of the matter, the terms appropriate, and the artifice concealed. It is simplicity in the true sense of the word » (Coleridge 1987, CC 5, vol. 2, 236).

Dans les écrits de Swift, il existe une fausse misanthropie fondée sur une contemplation exclusive des vices et des folies de l'humanité, et ce ton misanthropique est également défiguré et rendu brutal par l'intrusion de la saleté physique et de la grossièreté. Je pense que «Les Voyages de Gulliver» est la grande œuvre de Swift. Dans les voyages à Lilliput et à Brobdingnag, il expose la petitesse et la morale méprisable de la nature humaine ; dans le voyage chez les Houyhnhnms, il représente le spectacle répugnant de l'homme doté seulement d'entendement, sans la raison ni le sentiment moral, et dans son cheval, il nous montre l'idéal misanthropique de l'homme – c'est-à-dire, un être vertueux par règle et devoir, mais insensible au principe de l'amour.¹⁴

On comprend que sortir d'un scepticisme radical, c'est croire encore à la possibilité et à l'intérêt de la parole, donc de « l'âme » et du « sens », et de leur unité dans une « voix ». Si Swift a détruit en même temps la lecture naïve et sentimentale, si son roman renforce la sévère incrédulité de son lecteur, il lui manque cependant le pouvoir de l'imagination et les éléments de la réponse que Coleridge apporte à la question « qu'est-ce que la poésie ? » au chapitre XIV de la *Biographia* :

[...] ce pouvoir [qui] se manifeste dans l'équilibre ou la conciliation des qualités discordantes ou opposées : identité contre différence ; général contre concret ; idée contre image ; individuel contre représentatif ; sens du nouveau contre familiarité avec l'ancien ; usage exceptionnel des émotions contre ordre non moins exceptionnel ; jugement toujours en alerte et maîtrise de soi contre enthousiasme et véhémence des sentiments [...] pouvoir [qui] fond et harmonise entre eux le naturel et l'artificiel, [...] subordonne néanmoins l'art à la nature ; la manière à la matière ; et notre admiration pour le poète à notre sympathie pour la poésie. (Coleridge 2007, 385–387)

6. Le lyrisme ou l'épopée métaleptique en vers

Sa définition de la poésie s'oppose terme à terme à tous les traits séducteurs du roman qu'il n'a cessé de condamner : « contre [la] familiarité avec l'ancien », pour un « jugement toujours en alerte », une « maîtrise de soi » contre « l'enthousiasme et la véhémence des

14 « In Swift's writings there is a false misanthropy grounded upon an exclusive contemplation of the vices and follies of mankind, and this misanthropic tone is also disfigured or brutalized by his obtrusion of physical dirt and coarseness. I think *Gulliver's Travels* the great work of Swift. In the voyages to Lilliput and Brobdingnag he displays the littleness and moral contemptibility of human nature; in that to the Houyhnhnms he represents the disgusting spectacle of man with the understanding only, without the reason or the moral feeling, and in his horse he gives the misanthropic ideal of man – that is, a being virtuous from rule and duty, but untouched by the principle of love » (Notes de Henry Green, in Coleridge 1987, CC 5, 182).

sentiments [...] ». On le voit, Coleridge s'est servi des questions que pose le roman et en particulier des formes de séductions et de croyances qu'il utilise sans cesse, ou qu'il refuse avec éclat, pour construire une autre forme de séduction, pour définir un attrait, un intérêt, et plus exactement une *vocation* qui va plus loin que le jeu ou les plaisirs de la curiosité ou les séductions du doute systématique de l'ironie et de la parodie – qui va dans le sens radical de l'exploration du mystère de l'Absolu.

En réalité, dire « par contraste » avec le roman n'est pas suffisant, parce que le « Sage de Highgate » tire parti de la survivance de l'auteur dans ou à l'arrière-plan de tous les personnages que le roman met en place, narrateurs y compris. La figure d'auteur qui apparaît dans les métalepses qui interrompent la narration, garantit qu'un vrai sujet parle, que la question de l'auteur est au fond toujours celle d'un sujet, peut-être celle d'un Dieu caché dans les paroles de tous ces autres qu'il invente. La suspension attentive du lecteur de roman est un symptôme : à aucun instant les lecteurs ne renoncent à entendre la voix de l'auteur, à reconstituer son lyrisme personnel dispersé dans les histoires ou caché sous la bâche du récit – l'auteur, la voix humaine est l'obscur objet du désir auquel nous, lecteurs, sommes suspendus par « notre admiration » et « notre sympathie ».

Un autre trait fondamental du défi que constitue le roman pour comprendre par contraste la poétique de ce que Coleridge appelle la « suspension volontaire de l'incréduilité » est constitué par la réflexion sur la définition de ce genre comme « épopee comique en prose »¹⁵ – car la principale forme du burlesque dans *Joseph Andrews* et *Tom Jones* consiste dans la parodie soutenue de la spéulation d'un homme de lettres réfléchissant sur ce qui peut bien demeurer de la « poésie épique » et de l'épopée, alors même que le roman qu'il écrit évacue la question de la spécificité de la poésie.

La manière dont Coleridge définit la possibilité du poème n'est donc pas simplement liée à l'idée d'une autonomie des formes capables de tenir sur leur construction rythmique et leur ordonnancement lié ou organique. En fait, cette construction rythmique de la suspension est une chose qui agit, qui définit les formes du monde à partir des formes de l'expérience qu'elle donne. Il s'agit d'une construction du monde, elle contient bien un élément « d'épopée historique », mais sans l'effacement romanesque de la poésie.

Contre « l'épopée comique en prose », la nouvelle « épopee métaleptique en vers » que la poétique de la suspension propose, donne le sens futur de la poésie dans les marges du style épique. Elle donne ce sens en supposant que la parole est nécessaire, que l'incredulité ne touche pas le sens animé de cette parole, ni d'ailleurs les facultés du corps dont cette parole sort par la voix. Elle donne espoir dans la métalepse ou la « remarque lyrique », dans la parole d'un individu qui à son tour peut interrompre ses pensées pour les corriger. La correction n'est pas simplement dans le rétablissement d'une nouvelle logique, mais dans l'établissement d'un nouveau sens de la langue : il est possible de reformuler les choses, de réinventer la pensée et le « monde », et dans la métalepse, de

15 Expression célèbre de Henry Fielding dans la préface de *Joseph Andrews*.

retrouver son corps véritable et ses pensées directes. Ainsi, la poésie est la remarque vraie dans le flux d'une prose qui, pour le « moment » où il y a poésie, est suspendue, interrompue.

La poésie fonctionne comme une métalepse appropriée pour dire la vérité du langage qui a rompu avec l'illusion de l'histoire, et qui met en avant l'ensemble des états, des états de l'esprit et du corps d'un individu : car le lieu de l'historialité n'est plus celui de l'histoire qui arrive mais de l'expérience qu'on en a, ou encore l'expression d'une volonté placée en situation, suspendue à la situation pour en éprouver toute l'expérience.

Dire, c'est équilibrer, peser, suspendre, juger de sorte qu'une autobiographie, qu'une biographie du « soi » vient se placer dans l'histoire. On comprend ainsi que le titre de la *Biographia Literaria* formule l'entrée d'un auteur dans le poème de l'histoire, dans la véridiction lyrique qui dit le corps et l'esprit dans tous ses états du « moment », dans et en direction du *momentum*, en faveur de l'élan et de la progression vers ce qui est véritablement vécu, dans et vers ce qui est le plus « vivant ».

7. De l'âme comme traitement du monde

C'est pourquoi Coleridge peut effectivement avancer le fait que si le sujet qui écrit et lit de la poésie « suspensive » est par excellence un sujet équilibré ou en voie de l'être, alors il devient d'autant mieux capable de prendre en charge l'extradiégétique, d'affronter le réel véritablement « extérieur » (ce que précisément la prose ne contient pas plus que le tonneau du hasard ne contient tout). La faculté suspensive, l'interruption créatrice (toujours volontante et divine) permet à la fois de construire et de libérer la personne, de l'exposer à son propre parcours, de l'exposer dans le monde.

Dans le vocabulaire « coleridgien », au chapitre XIV de la *Biographia*, la *persona-poema* qui identifie le poète au poème est l'éveil de « l'esprit » (« awakening the mind's attention »). L'« attention de l'esprit » accomplit la « suspension volontaire ». On comprend dès lors que cette dernière a été l'opposé d'une rêverie. Et parce que le vocabulaire de Coleridge est celui de l'idéalisme et de l'absolu, on peut aussi dire que le poème concerne la notion de « l'âme » plus que celle, plus restreinte, de l'esprit. L'« âme » est ce qui « établit en notre propre esprit un gouvernement libre et cependant absolu » (je souligne), au centre de la « personne ».

Il s'agit d'une discipline. La poésie peut cesser de dire, suspendre l'épopée du monde donnée ou passée « en prose » sous la pourtant très ironique domination du roman, qu'il soit sceptique ou sentimental. Mais la poésie, en interrompant ledit roman, fait resurgir une épopée poétiquement interrompue, une métalepse lyrique dans l'histoire, c'est-à-dire le lyrisme du « sujet suspendu ». Ce sujet suspendu, en attente, ouvert à ce qui vient n'est pas le « moi » qui se croit aussi large que le monde, mais le soi-même qui se connaît soi-même, dans l'équilibre qui mesure les choses et se mesure soi-même. La « willing suspen-

sion » est donc l'acte d'une « suspension volontante » dans et pour « sa pratique » dans la réalité des apparences du monde, c'est-à-dire en direction de ce que peu d'hommes y ont vu ou osé y voir : un passage de l'âme dans le monde.

Cette Loi révélée de la « volonté libre auto-créée » est prise dans sa compréhension, description, considération et découverte de l'intégralité du mouvement de la création divine. La « bonne volonté » correspond au mouvement de suspension que la divinité s'impose poétiquement en choisissant de créer le monde et les hommes, bref de confier à d'autres la coupe qu'elle s'impose à elle-même en laissant être ses compléments créés. Dans la théologie poétique de Coleridge, la métalepse comme figure renvoie à la trouée de la création dans le créateur, à l'auto-division de « Dieu » en « homme ». Elle est la répétition d'une volonté qui « veut vouloir » et se divise pour créer le monde, « corps et âme ». Dieu a pour définition ici simplement d'être l'agentivité de la volonté – rien d'autre. L'existant constate l'existence et la volonté que ça existe. Cette constatation, apparemment immédiate, obvie, demande pourtant la patience et le temps poétiques pour constater ce qu'elle peut bien vouloir dire. A Dieu, la poésie ajoute « l'idée pratique » de la signification, et l'engagement personnel de chacun dans la recherche de cette signification, l'exercice d'une personne « du sens », ou du sens « en personne ». Il est dès lors logique que la formule de l'attente ou de la suspension soit précisément le début du dialogue humain avec la Loi, son commentaire incessant. Dieu étant suspendu comme Un pour faire être le Deux, l'homme, le fruit de ce dédoublement prend en compte la Loi dans les métalepses de ses discussions avec elle. C'est à partir de la mesure-de-soi dans la poésie lyrique qu'il peut y avoir un dialogue avec les lois du monde, et en elles un dialogue avec la Loi. Ce dialogue fonde le « droit de prophétiser » que défendait Jeremy Taylor.

La suspension, cette illustration de la divine division, renvoie à l'extase d'un temps vécu de manière unique, personnelle, appropriée dans un rythme où vibre un rapport à l'infinie durée : créer, diviser, suspendre, diviser la parole, rythmer, autant de « suspens », autant de remarques adressées à ce qui est marquant.

L'être en suspension est une personne en équilibre dans la nature animée de ce qui est, et qui est dans l'essentiel.

Références

- Coburn, Kathleen, *Inquiring Spirit*, London, Routledge and Kegan Paul, 1951.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Collected Letters of Samuel Coleridge*, Leslie Griggs (dir.), Vol. III, 1807–1814, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Aids to Reflection*, London, George Bell and Sons, 1884.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria, dans The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge* (CC 7), James Engell et William Jackson Bate (dirs.), Princeton, NJ, Routledge and Kegan Paul, Princeton University Press, 1983.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Lectures 1808–1819 on Literature, The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge* (CC 5), R. A. Foakes (dir.), Princeton, NJ, Routledge and Kegan Paul, Princeton University Press, 1987.

- Coleridge, Samuel Taylor, *Les Sermons laïques suivi de l'Ami*, traduits de l'anglais par Ph. Beck et E. Dayre, Paris, Bibliothèque de philosophie, Gallimard, 2002.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2007.
- Dayre, Eric, « Coleridge literarius : un poème de deux, extraction de la poésie dans les chapitres XII, XIII et XIV de la Biographia Literaria » [en ligne], *Revue des Sciences Humaines*, n°337, janvier-mars 2020, textes réunis par Fiona McIntosh-Varjabédian, p. 87–106, <https://doi.org/10.4000/rsh.808>.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Gerrig, R. J., *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- Green, Melanie C., Timothy C. Brock et Geoff F. Kaufman, « Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds », *Communication Theory*, n°14.4, 2004, p. 311–327.
- James, Alison, Akihiro Kubo et Françoise Lavocat (dirs.), *The Routledge Handbook of Fiction and Belief*, New York, Routledge, 2023.
- Lavandier, Yves, *La dramaturgie*, Cergy, Editions Le Clown & l'enfant Editeurs, 2004 [1997].
- Parnell, J.T. « Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Johns Hopkins University Press, Volume 23, 1994, p. 221–242.
- Schelling, Friedrich W.J., *Œuvres métaphysiques [1805–1821]*, trad. J.-F. Courtine, E. Martineau, Paris, Gallimard, 1980.
- Swift, Jonathan, *A Tale of a Tub [1707]*, London, Everyman's Library, 1909.

Auteur

Prof. Dr. Eric Dayre 

Département Lettres et Arts à l'ENS de Lyon, membre du CERCC (Centre d'études et de recherches comparées sur la création), eric.dayre@ens-lyon.fr

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.

Beatrice Nickel

Neue Gedicht-Räume

Überlegungen zu Holopoetry und Virtual Poetry

Abstract

Holopoetry and Virtual Poetry challenge readers in several respects and require a new conceptualization of poetry. In both cases, the reader must become extremely active. It is not enough to interpret a given text, the reader often has to complete it first. In this respect, the

boundary between production and reception becomes blurred. The poet creates possibilities in his poem that the reader has to actualize. In addition, in the realm of Holopoetry in particular, time and space become important parameters for the reception of poetry.

1. Entgrenzungen

Gedichte, deren Produktion und/oder Rezeption auf neue (technische) Medien reagiert haben, haben den Diskurstypus ‚Lyrik‘¹ erheblich verändert und deren Neukonzeptualisierung in mehrfacher Hinsicht herausgefordert. In den letzten Dekaden des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich in diesem Sinne die sogenannte *New Media Poetry*² herausgebildet, ohne die ein erheblicher Teil aktueller Entwicklungen nicht denkbar wäre. Eine wesentliche Veränderung besteht darin, dass sie sowohl die Literaturschaffenden als auch die

1 In Anlehnung an die geläufigen Begriffsbildungen im experimentellen Feld (Konkrete Poesie, visuelle Poesie, akustische Poesie etc.) und in Ablehnung des tradierten Lyrikbegriffs wird nachfolgend für konkrete Beispiele der *Holopoetry* und der *Virtual Poetry* im Deutschen der Begriff ‚Poesie‘ verwendet. Vgl. hierzu folgende Ausführungen in Hamburger 1987, 233: »Die Prädominanz der Sprache, ihre Verabsolutierung oder ‚Konkretisierung‘ scheint mit der Grund für die Vernichtung der lyrischen Form qua Form zu sein – ein Vorgang, der sich bis in die neusten Erscheinungen der ‚konkreten‘ Poesie hinein fortsetzt, die mit Worten, Silben, Buchstaben graphisch arbeitet und ‚visuelle‘ Texte erzeugt. Bei solcher Verarbeitung sprachlicher Elemente als graphisches Material ist die Grenze erreicht, wo die lyrische Subjekt-Objekt-Korrelation nicht mehr gültig ist und eben damit, wie uns scheint, diese Form konkret-visueller Poesie nicht mehr in den Bereich der Lyrik fällt.« Siehe hierzu auch den Titel von Dencker 2011.

2 Diese Begrifflichkeit geht primär zurück auf folgende von Eduardo Kac herausgegebene Anthologie: *New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technology* (1996). Seither hat sich der Begriff *New Media Poetry* auch in der Forschung etabliert. Siehe hierzu u.a. Block 1999 und Morris und Swiss 2006.

Rezipierenden in eine neuartige Rolle versetzt hat, deren technischen und poetologischen Bedingungen im Folgenden untersucht werden. Was die produzierende Instanz betrifft, so unterscheidet sich die Konzeption im Kontext einer *New Media Poetry* und ganz konkret in der *Holopoetry* und der *Virtual Poetry*, um die es nachfolgend gehen soll, grundlegend von allem Vorangegangenen.³ Bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein wirkt die antike Vorstellung nach, die der Rhetorik den Rang einer Dichtungslehre zuschrieb, deren Geltung nach und nach auch auf das Verfassen von Lyrik ausgeweitet wurde, weil sie von den aristotelisierenden Poetiken nicht vorgesehen war. Dem liegt maßgeblich die Annahme der Lehrbarkeit und Erlernbarkeit von poetischer Rede zugrunde, wobei diese generell mit einem mehr oder minder starken Rekurs auf antike Gattungsvorgaben einhergeht. Dichten erscheint hier – u.a. in der Tradition des Horaz – als *techné*; der Dichter ist zunächst und vor allem ein ›Handwerker‹ am Sprachmaterial, der sich durch seine spezielle Kunstfertigkeit und eine besondere Begabung hervortut.⁴

Diese Konzeption ist jener geradezu entgegengesetzt, nach der der Dichter als Inspirierter erscheint, der unter dem Einfluss des *furor poeticus* schreibt: »Nach dieser Vorstellung ist Dichtung eher etwas Irrational-Göttliches als etwas Gemacht-Handwerkliches.« (Neumann 1996, Sp. 491) In der Romantik wird diese Auffassung dahingehend abgewandelt, dass der Dichter nicht von oben, von einer göttlichen Instanz inspiriert wird, sondern dass die Eingebungen aus ihm selbst, aus seinem Genie kommen und ihn zur Ausnahmeerscheinung eines Sehers, eines *vates* befähigen: »Die Inspiration wirkt nicht mehr von außen auf den Dichter, sondern in ihm und erhebt ihn damit selbst zum Gott.« (Neumann 1996, Sp. 493) Dichtung erscheint hier nicht als bewusst und nach bestimmten Regeln hergestelltes Sprachkunstwerk, sondern als mehr oder weniger unbewusst hervorgebrachtes Produkt der menschlichen Imagination. Vor allem Frühromantiker, wie Friedrich Schlegel und Novalis, vertreten in diesem Sinne eine starke Positivierung dieses menschlichen Erkenntnisvermögens: »Die produktiv-störerischen Effekte der Einbildungskraft sollen die Nachteile der Rationalität ausgleichen [...].« (Schulte-Sasse 2010, 116)

Von dieser Auffassung ist die Konzeption der *New Media Poetry* weit entfernt: Hier erscheint der poetische Diskurs wieder als eine erlernbare Kunstfertigkeit. Derjenige, der Gedichte hervorbringt, muss sich dabei nicht notwendigerweise als ›Handwerker‹ verstehen, auch wenn er über große Fähigkeiten im Bereich der Informatik verfügen muss. Allerdings abweichend von der antiken und frühneuzeitlichen Vorstellung von Dichtung als *techné* gibt die *New Media Poetry* oftmals die Autorität der produzierenden Instanz über den künstlerischen Text auf. Dadurch ergeben sich auf der Seite der Rezipienten Freiheiten, die sich nicht nur auf Interpretationsspielräume beziehen, wie sie bis zu einem gewis-

3 Auf wichtige Vorläufer, vor allem aus dem Bereich der kinetischen Poesie, kann nachfolgend nicht eingegangen werden. Siehe hierzu ausführlich Dencker 2011, 104–165, Nickel 2015, 210–213 sowie Simanowski 2011, 58–89 und ders. 2012, 171–206.

4 Das heißt zugleich, dass Horaz dem Dichter seinen Geniestatus zwar nicht abspricht, es aber ablehnt, dass dieser sich auf diesen allein ver lasse.

sen Grade jedes Gedicht besitzt, sondern vielfach auch dahingehend, dass sie es selbst sind, die den poetischen Text im Sinne der Interaktivität generieren, die durchaus auch die körperliche Partizipation einschließen kann. Hier werden die Leser_innen zu produktiven Vollender_innen des jeweiligen Gedichtes, das ihnen als Dispositiv entgegentritt, und zwar als ein Dispositiv, das – im Gegensatz zu Michel Foucaults einseitiger Verwendung des Begriffs⁵ – nicht als Ausdruck und Manifestationsform von Macht, was sich in restriktiven, reglementierenden Festlegungen niederschlägt, fungiert, sondern vielmehr ein ›Er-möglichungsinstrument‹ darstellt. Das Dispositiv erlaubt es in diesem Sinne, vorgegebene Bedeutungssetzungen zu unterlaufen und kreative Sinnbildungsverfahren zu ermöglichen. Nachfolgend soll dies anhand zweier konkreter Teilbereiche der *New Media Poetry*, einerseits holographischer, andererseits virtueller Gedichte, aufgezeigt werden. So unterschiedlich beide auf den ersten Blick auch erscheinen mögen, ist ihnen dennoch gemein, dass sie Dichtung aus der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität überführt haben – mit maßgeblichen Konsequenzen für deren Konzeption und Rezeption.

Zuletzt sei ein weiterer Aspekt hinsichtlich der Neukonzeptualisierung ausgeführt: So-wohl die *Holopoetry* als auch die *Virtual Poetry* unterlaufen in der Regel das Konzept des lyrischen Ich konsequent. Der Fokus liegt hier ganz auf der Materialität der verwendeten visuellen Zeichen, seien sie sprachlicher Natur oder nicht, und nicht auf der Vermittlung von Gefühlen oder subjektiven Erfahrungen, die typischerweise mit der Instanz des lyrischen Ich verbunden werden. Gedichte werden bewusst so gestaltet, dass sie kein lyrisches Subjekt präsentieren, keine (individuelle) lyrische Subjektivität beinhalten. In dieser Hinsicht besteht ein markanter Gegensatz zur sogenannten Erlebnislyrik, die geradezu prototypisch moderne Vorstellungen vom lyrischen Ich repräsentiert. *Holopoetry* und *Virtual Poetry* stehen demgegenüber in der vom Dadaismus initiierten und von der Konkreten Poetie konsequent fortgeführten Tradition, auf ein lyrisches Ich als Redesubjekt zu verzichten.

2. Holopoetry

Das Konzept holographischer Gedichte wird nach wie vor primär mit dem Namen Eduardo Kacs verbunden.⁶ Auch die folgende – tautologische – Definition stammt von ihm: »A holographic poem, or holopoem, is a poem conceived, made and displayed holographically.« (Kac 1996, 252)⁷ Doch was bedeutet dies konkret? Zunächst einmal kann festgehalten werden, dass die *Holopoetry* die ursprünglich dichtungsfremde Methode der Holographie

5 Zum Begriff und Konzept des Dispositivs bei Michel Foucault vgl. Link 2020 und Neumeyer 2013. Erstmals verwendet hat Foucault den Begriff ›dispositif‹ in *La volonté de savoir* (1976).

6 Die nachfolgenden Ausführungen gehen zurück auf Nickel 2015, 211–219. Siehe auch dies. 2018, 149–150.

7 Für Kac gelten nur solche Gedichte als holographisch, die ausschließlich für dieses Medium produziert wurden: »I do not consider holographic poems those holograms that record or reproduce verbal material already successfully realized in other form or media.« (Kac 1996, 248)

im Bereich der Dichtung anwendet. Ein kurzer Blick auf ihre Geschichte kann dies verdeutlichen: Ende der 1940er Jahre legte der ungarische Ingenieur und Physiker Dénes Gábor im Rahmen von Forschungen, die eine Verbesserung des Auflösungsvermögens der damaligen Elektronenmikroskope zum Ziel hatten, den theoretischen Grundstein für die holographische Methode. Die ersten wissenschaftlich verwertbaren Hologramme stammen aus den 1960er Jahren, als erstmals Laser zum Einsatz gekommen waren. Wenige Jahre später wurde das Weißlichthologramm entwickelt, das mithilfe jeder beliebigen Lichtquelle betrachtet werden konnte.⁸ Eine Breitenwirkung erzielte die Holographie in den 1960er und 1970er Jahren; Höhepunkt war die Verleihung des Physik-Nobelpreises an Gábor für die Erfindung und Entwicklung der holographischen Methode im Jahre 1971. Etwa zehn Jahre später wurde in Paris das *Musée de l'Holographie* gegründet, und zwar explizit

pour promouvoir l'holographie jusqu'alors inconnue du grand public français. Le Musée s'est fixé comme missions essentielles : l'information, la formation, la présentation des collections et l'organisation d'expositions tant en France qu'à l'étranger.⁹

Der große Vorteil der Holographie besteht darin, dass sie – anders als die Fotografie – dreidimensionale Darstellungen von Objekten ermöglicht, und zwar vornehmlich durch den Einsatz von Laserlicht: »La imagen holográfica no sólo transmite las características visuales de los objetos sino, también, su espacialidad.« (Padín 1997, 5)¹⁰

Die frühesten holographisch gestalteten Gedichte stammen aus den 1970er Jahren.¹¹ Im nächsten Jahrzehnt hat sich vor allem der brasilianisch-amerikanische (Sprach-)Künstler Eduardo Kac als Vertreter der *Holopoetry* hervorgetan. Bis heute besetzt er maßgeblich dieses Feld der poetischen Produktion, mit dem er sich auch in theoretischer Hinsicht eingehend beschäftigt hat. Den Begriff *Holopoetry* selbst hat er zu Beginn der 1980er Jahre geprägt. Eine Definition aus dem Jahr 1983 lautet wie folgt: »Holopoetry is defined by unstable spaces, immateriality, four-dimensionality, interactivity, movement, relative perception, and related concepts.« (Kac 1996, 252) Die erste öffentliche Ausstellung von *holopoemas* fand im Jahre 1985 im *Museu da Imagem e do Som de São Paulo* (*Museum für Bild und Ton in São Paulo*) statt. Eine Weiterentwicklung der hier gezeigten holographischen Gedichte stellen solche dar, die mithilfe des Computers hergestellt werden: *Computer Holopoems*

8 Zur Geschichte der Holographie vgl. Dencker 2011, 166–169 sowie Reither 2003, 85.

9 <https://www.museeholographie.com/images/MAGIEDULASER2003.pdf> (12. Februar 2025).

10 Für die technischen Details vgl. Kasper und Feller 2001 und Funkhouser 2007, 265–268.

11 Das erste holographische Gedicht soll von Richard Kostelanetz stammen. Es trägt bezeichnenderweise den Titel *On Holography* (1978). Schon im Jahre 1973 hat François Le Lionnais die Anwendung der Holographie im Bereich der Poesie reflektiert: »Les principes de l'holographie pourraient servir à représenter des poèmes en images aériennes dans l'espace. Lorsque le lecteur bougerait la tête il pourrait voir des mots ou des phrases qui lui étaient cachés auparavant.« (Oulipo 1973, 290) Zur holographischen Poesie in theoretischer Perspektive vgl. Kac 1995.

oder *Digital Holopoems*. Erste Beispiele dieser Art stammen aus dem Jahre 1989, und zwar ebenfalls von Kac.¹²

Die Rezeption von holographischen Gedichten unterscheidet sich erheblich von derjenigen konventionell verschriftlichter Gedichte. Dies liegt zunächst und vor allem daran, dass Leser_innen durch körperliche Bewegungen den Text des jeweiligen Gedichts verändern können. Dadurch wird die ›Lektüre‹ nicht nur hochgradig subjektiv, sondern darüber hinaus unwiederholbar, was maßgebliche Auswirkungen auch für den Werkbegriff hat:

[...] as the viewer reads the poem he or she constantly modifies the text. As distinguished from traditional visual poetry, it seeks to express *dynamically* the discontinuity of thought; in other words, the perception of a holopoem takes place neither linearly nor simultaneously but rather through fragments seen at random by the observer, depending on the observer's position relative to the poem. Perception in space of colors, volumes, degrees of transparency, changes in form, relative positions of letters and words, animation, and the appearance and disappearance of forms is inseparable from the syntactic and semantic perception of the text. (Kac 1996, 252)¹³

Ein holographisches Gedicht stellt keine statische Struktur dar, sondern wird im Gegensatz hierzu durch einen hohen Grad an Dynamik und Fluidität gekennzeichnet, die zu einer »*inestabilidad textual*« (Vilaríño Picos 2006, 110)¹⁴ führen. Der veränderliche Charakter jedes Gedichts ist zwar im Text als Möglichkeit angelegt, aktualisiert wird er jedoch von den Leser_innen, und zwar jedes Mal aufs Neue. Dadurch werden diese zum essentiellen Bestandteil der Gedichtgenese selbst; eine Trennung zwischen Produktions- und Rezeptionsseite wird damit obsolet.¹⁵ Die Leser_innen besitzen eine neue Freiheit, aber zugleich auch die Pflicht, eine kreative Rolle einzunehmen:

The writer who works with holography or hypertext must give up the idea of the reader as the ideal decoder of the text and must deal with a reader who makes very personal choices in terms of the direction, speed, distance, order, and angle he or she finds suitable to the readerly experience. (Kac 1998, 177–178)

12 Kacs erstes digitales holographisches Gedicht trägt den Titel *Quando* (1987). Allgemein zu seinen *Computer Holopoems* vgl. Kac 1991, 234–237.

13 Hervorhebung im Original.

14 Hierin liegt laut Kac der bedeutendste Unterschied der *Holopoetry* zu anderen – auch experimentellen – Poesiearten. Siehe hierzu Kac 2007, 9: »The differences between the holopoem and other kinds of experimental poetry are marked by a set of characteristics that work together to destabilize the text, to plunge it into its specificity as written as opposed to graphic representation, to create a syntax based on fleeting transformations and discrete leaps.«

15 Vgl. hierzu repräsentativ Block 1997, 192.

Die Interaktivität der Rezipient_innen wird dabei nur dann ermöglicht, wenn für das Gedicht zuvor eine konkrete *viewing zone* (oder mehrere *viewing zones*) eingerichtet wurde. Dies ist – verglichen mit der Konzipierung traditioneller Gedichte – eine gänzlich neue Dimension des poetischen Prozesses. Die *viewing zone* lässt sich wie folgt beschreiben:

A viewing zone is a non-physical zone, located in front of the hologram, through which the reader can actually see the words in the poem. When I create a holopoem, it is part of my writing process to decide how wide, tall and deep the viewing zones will be. I also decide the shape and relative position of these viewing zones. I can decide how many will there be and what gaps might there be between them. I can combine multiple viewing zones and edit them in many ways. I can decide on a number of viewing-zone parameters, which I use to create the unique quality of each work. The reader never sees a visual representation of these viewing zones. They are invisible. Viewing zones can be rendered sequentially and discontinuously, which helps create the space and the syntax of each holopoem. (Kac 1996, 252)

Diese Art von Gedichten basiert daher maßgeblich darauf, dass ein ›Spielfeld‹ und ›Spielregeln‹ festgelegt werden, innerhalb derer sich die Leser_innen frei bewegen können. Hieraus folgt, dass die Autor_innen die Macht über ihren Text teilweise abgeben und den Leser_innen ein Angebot zur freien Disposition stellen. Zwar hat bereits Jacques Derrida zu bedenken gegeben, dass ein Text sich stets der vollständigen Kontrolle durch die ihn verfassende Person entziehe, zumal sich interne Widersprüche, Konnotationen etc. nicht gänzlich beherrschen lassen.¹⁶ Die *Holopoetry* geht jedoch weit hierüber hinaus, dies auch dadurch, dass die Leser_innen nicht den Eindruck eines verlässlichen Textes erlangen können, zumal dieser sich in Abhängigkeit von ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation und -position verändert. Die damit einhergehende Instabilität des Gedichttextes führt dabei zu »in-between meanings« (Kac 1991, 233), die sich nicht voll umfänglich vorhersagen oder planen lassen und die sich deshalb teilweise der Kontrolle der produzierenden Instanz entziehen. Die Transformationen des Textmaterials sind dabei reversibel, sodass der holographische Text eine Zeiterfahrung ermöglicht, die stark von der alltäglichen der Rezipierenden abweicht, wobei dies auch Auswirkungen auf deren Raum erfahrung hat:

Las referencias temporales y espaciales cambian obligatoriamente y la contingencia también alcanza a estas dos coordenadas, de modo que el tiempo se suspende, se vuelve acrónico y el espacio (la izquierda y la derecha, arriba y abajo) se modifica de manera ininterrumpida. (Vilariño Picos 2006, 110)

16 Vgl. hierzu Derrida 1967, 58-59.



Abb. 1: Eduardo Kac, Chaos (1986), <https://www.ekac.org/holopoetry.html> (12. Februar 2025), Momentaufnahme.

Ändern sich die zeitlichen und räumlichen Bezüge und werden zufällig, so wird die Zeit gewissermaßen außer Kraft gesetzt und der Raum erfährt konstant Modifikationen. Hinzu kommt, dass holographische Gedichte nicht-linear gestaltet sind und sich daher auch nicht so lesen lassen. Auch hierin besteht die besondere Freiheit, aber ebenso die Aufgabe der Leser_innen: »In contrast to traditional poetry, holopoems have neither a beginning, a middle, nor an end.« (Bohn 2000, 287) Zugleich ist es nicht mehr möglich, holographische Gedichte ›an einem Stück‹ zu lesen, da sich die Lektüre jeweils aus einzelnen Wahrnehmungssequenzen oder ›beobachtbare[n] Textzuständen‹ (Bauer 2007, 32) zusammensetzt. Insofern handelt es sich bei diesen Gedichten um räumlich-zeitliche poetische Artefakte, die die von Lessing in *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) formulierte kategoriale Unterscheidung in Zeitkunst (Dichtung) und Raumkunst (Malerei) unterlaufen.

Außerdem erweist sich eine zweite Grenzziehung als obsolet, und zwar jene, die zwischen Text und Bild unterscheidet: »I use holography and computer holography to blur the frontier between words and images [...].« (Kac 1998, 169)¹⁷ An der Sinnkonstitution sind neben der semantischen Dimension der veränderlichen, flüchtigen skripturalen Elemente auch ihre Form, Farbe, Größe und Positionierung im holographischen Raum beteiligt, wobei diese, wie bereits erläutert, stark von der Leser_innen-Perspektive abhängen.

Abschließend seien drei Gedichtbeispiele näher betrachtet. Das erste stammt von Eduardo Kac und trägt den Titel *Chaos* (Abb. 1).

17 Vgl. hierzu auch Kac 1986, 25: »The development of holopoetry as a hybrid poetic language is an interdisciplinary project, for it deals with a hybridism of genres (visual and verbal mixing) and of structure (syntax and pictorial space) that wants to coordinate the infinite possibilities of the word-image, written with the revolutionary spatial focalization of holography.«

Dieses *Holopoem* verbindet Neonfarben mit holographischen Techniken. Der Titel verweist – zumindest implizit – auf den Einfluss der Chaos-Theorie, den Kac in seinen theoretischen Texten mehrfach betont hat.¹⁸ Die skripturalen Zeichen schillern in drei sehr grellen Farben vor den Augen der Betrachtenden. Daher rückt deren Materialität verstärkt in den Vordergrund. Zugleich entsteht durch die changierenden Farbeffekte ein Eindruck von großer Flüchtigkeit. Diesen vermittelt Kac in seinen holographischen Gedichten primär in der Absicht, auf die Flüchtigkeit von Wörtern und mehr noch auf die Ungreifbarkeit von Sinn hinzuweisen, der sich ebenso verändert oder gar verflüchtigt wie die farbigen Buchstaben im vorliegenden Gedicht.

In der abgebildeten Momentaufnahme erscheinen drei der Buchstaben, die im Begriff ›CHAOS‹ enthalten sind, nämlich *C*, *H* und *A*. Es entsteht hierbei der Eindruck, dass diese ungeordnet im holographischen Raum verteilt sind. Das entstandene Bild ist pseudoskopisch, wodurch die räumliche Tiefe verkehrt wird, und widerspricht daher der alltäglichen optischen Wahrnehmung, was die Rezeption gezielt erschwert.¹⁹ Hinzu kommt, dass in diesem Beispiel durch die Standort- und Perspektivwechsel der Betrachtenden die Transformationen, denen die visuellen Zeichen unterworfen sind, insofern reversibel sind, als die drei Buchstaben *C*, *H* und *A* in abstrakte farbige Zeichenkomplexe verwandelt werden und umgekehrt wieder die Gestalt der entsprechenden Buchstaben annehmen. Im Gegensatz zu dieser konstanten Präsenz sind die beiden fehlenden Buchstaben des Begriffes ›CHAOS‹, nämlich *S* und *O*, stets nur sehr kurz im Raum sichtbar und verschwinden jedes Mal ganz unvermittelt wieder. Wann immer sie erkennbar sind, verbinden sie sich zum international gebräuchlichen Akronym ›SOS‹. Hierdurch hat Kac den durch den Titelbegriff angedeuteten Interpretationsrahmen erheblich erweitert, und die Sinnbildung weitgehend an die Rezipierenden abgetreten.

Beim nächsten Beispiel (Abb. 2–5)²⁰ handelt es sich um einen Repräsentanten von digitalen holographischen Gedichten, die Kac wie folgt definiert:

Computer holopoems, or digital holopoems, are holopoems created from digital data, instead of physical letters made of metal, wood, and other materials. My first digital holopoem (*Quando?*, *When?*) was created between 1987 and 1988. Since 1989, all of my holopoems have been created with computers. If a holopoem is not made with the aid of a computer, I call it ›optical holopoem‹. (Kac 1996, 253)

18 Siehe hierzu exemplarisch Kac 1991, 236.

19 Vgl. hierzu auch Kacs Ausführungen zum Binokularsehen bei holographischen Gedichten: »I call binocular reading the process according to which some holopoems present different letters and words to each eye simultaneously. This feature is unique to holopoetry, and transforms the reading process in an intense experience. Normally, when looking at objects around us, we perceive two different points of view of the very same object. Binocular reading takes place when we read one word or letter with the left eye and at the same time a completely different word or letter with the right eye. Many holopoems – Amalgam, for example – rely on this principle for their syntactic and semantic efficiency« (Kac 1996, 253).

20 Abrufbar unter: <https://www.ekac.org/holopoetry.html> (12. Februar 2025).



Abb. 2–5: Vier Momentaufnahmen aus *SOUVENIR D'ANDROMEDA* (1990).

Bewegt sich die Leserin oder der Leser in der von Kac eingerichteten ›Viewing Zone‹ vor diesem holographischen Gedicht, so entsteht der Eindruck, dass der Begriff ›LIMBO‹ sich zu drehen beginnt, bevor er schließlich zu explodieren scheint. Danach sind keine Buchstaben, sondern nur noch abstrakte visuelle Zeichen erkennbar. Diese Veränderung hat Kac als reversiblen Vorgang inszeniert. Die Explosion könnte dabei durch den für das vorliegende Gedicht zentralen Begriff ›LIMBO‹ motiviert sein. Diese Annahme wird durch eine aussagekräftige Ambiguität des Begriffes nahegelegt: Nicht nur bezeichnet er den aus der Karibik stammenden Tanz, sondern er besitzt eine weitere Bedeutung: »The word LIMBO connotes ›oblivion‹, ›suspension‹ and ›nothingness‹ in several languages – meanings which are enhanced by the visual process of fragmentation.« (Kac 1991, 235) Auch die religiöse Bedeutung als Vorhölle, die der Begriff in mehreren Sprachen (u.a. im Englischen, Portugiesischen und Spanischen) besitzt, passt zum semantischen Feld, das das Gedicht durch die vorgeführte Zersplitterung (eines Wortes und von Buchstaben) in kleinste Bestandteile vorführt. Hierdurch betont Kac erneut die Materialität der von ihm inszenierten skripturalen Zeichen. Ist dies auch eines der primären Charakteristika der sogenannten Konkreten Poesie, so besteht der Vorteil des *Holopoems* darin, die Auflösung von Buchstaben als Prozess darzustellen und den Leser_innen dadurch unmittelbar erfahr- und nachvollziehbar zu machen.

Beim letzten hier zu besprechenden Beispiel für *Holopoems* handelt es sich, in Kacs Terminologie und anders als bei den beiden vorangegangenen, um einen Repräsentanten der *Computer Holopoetry*. Es stammt vom Brasilianer Augusto de Campos, der ein Gründungsmitglied der Gruppe *Noigandres* war. Auf seiner Homepage ist es der Kategorie *Hologramas* zugeordnet. Nichtsdestoweniger bleibt festzuhalten, dass es sich um ein computergeneriertes Hologramm handelt, das nicht mithilfe eines Lasers produziert wurde (Abb.6).

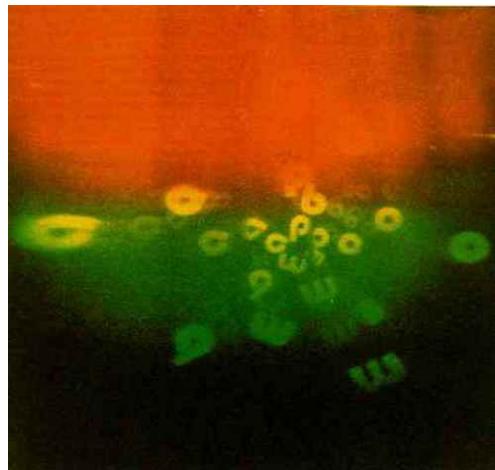


Abb. 6: Augusto de Campos, *poema-bomba* (1987), zit. nach Catrópa und Prado 2018, 49.

Allen Unterschieden zu Kacs *SOUVENIR D'ANDROMEDA* zum Trotz besteht eine wesentliche Gemeinsamkeit beider Gedichte darin, dass auch Augusto de Campos' *poema-bomba* den Betrachtenden eine Art Buchstabenexplosion vor Augen führt.²¹ Ähnlich einer Bombe, auf die der Titel anspielt, bewegen sich die Buchstaben des Kompositums des Titels *poe-ma-bomba*, explosionsartig in Richtung auf die Leser_innen zu. Im Gegensatz zu Eduardo Kacs Gedicht handelt es sich jedoch nicht um eine so konsequent und bis ins Letzte durchgeführte Buchstabenexplosion. Vielmehr präsentiert Augusto de Campos die Zersplitterung eines Begriffes in die ihn bildenden Buchstaben. Sowohl durch die Bewegung als auch die Farbe der skripturalen Zeichen wird dabei abermals deren Materialität und damit zugleich ihr Eigenwert hervorgehoben.

3. Virtual Poetry

Ihren Ausgangspunkt hat die virtuelle Dichtung in Argentinien genommen, wo sie auch heute noch stark vertreten ist.²² Einer der Initiatoren und wichtigsten Vertreter dieser Form von Dichtung ist zweifelsohne Ladislao Pablo Györi, dessen lyrische Produktionen und theoretische Reflexionen im Fokus der nachfolgenden Betrachtungen stehen sollen. *Virtual Poetry* ist ein Kind ihrer Zeit und – ganz konkret – des sich vollziehenden medialen Wandels:²³

21 Auch auf Augusto de Campos' Homepage ist das Gedicht aufgeführt: <https://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm> (12. Februar 2025).

22 Die Anfänge der *Virtual Poetry* gehen auf die Gruppe *TEVAT* (Tiempo, Espacio, Vida, Arte, Tecnología) zurück. Die Gründungsmitglieder sind – neben Györi – José García Mayoraz und Gyula Kosice. Vgl. hierzu Györi 2002.

23 Nachfolgende Ausführungen gehen zurück auf Nickel 2015, 468–477.

Virtual poetry would have to be a precise answer from the field of poetical creation to a digitalized world that already referred us in an almost permanent way to Internet, telepresence, nanotechnology, computed animation, cyberspace, etc. (Györi 2002)

Interessant ist hier zunächst und vor allem der unterstellte enge Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Leben: Die *Virtual Poetry* ist laut Györi eine Reaktion von Künstlern auf den gesellschaftlichen Kontext, und zwar unter Nutzung aller zur Verfügung stehenden technischen Innovationen. Ganz konkret haben wir es mit einer gleichermaßen kreativen wie innovativen Nutzung der Möglichkeiten des Computers im poetischen Bereich zu tun.

Wie auch von den Vertretern der *Holopoetry* beabsichtigt, zielt auch die virtuelle Dichtung auf eine ganzkörperliche Rezeptionserfahrung. Zu Zeiten, in denen virtuelle Poesie ausschließlich am Computer über ein *Virtual Reality Modeling Language* (VRML)-Programm navigierbar war, war dies Zukunftsmusik. Mittlerweile konnte dieser Wunsch jedoch realisiert werden: »The intention is to take the reader into a virtual reality system, so that he/she will perceive the work into an interactive digital 3D space, inside of which the poems react according to the user manipulations and evolutions.« (Györi 1996, 163) Die interaktive Beteiligung der Leser_innen kann dabei sehr unterschiedlich gestaltet sein, wobei sie keine *conditio sine qua non* für die ›Lektüre‹ virtueller Gedichte darstellt. Interaktive Repräsentanten der *Virtual Poetry* erfordern eine Art der Rezeption, die sich von derjenigen konventioneller Schriftkunst stark unterscheidet.

Im VR-System befindet sich der Leser mit Datenhelm und Datenhandschuhen in einem simulierten Raum (dem virtuellen des Helms) und einem realen Raum (dem Ort, an dem er tatsächlich physisch anwesend ist). Der Leser steht also keinem Text gegenüber, sondern ist umgeben von ihm und kann ihn sogar mit seinen Händen ›begreifen‹ bzw. manipulieren. (Reither 2003, 84)

Dem mentalen Raum, den prinzipiell jedes Gedicht seinen Leser_innen eröffnet, korrespondiert hier ein virtueller Raum, den die Rezipierenden mittels modernster Technik für sich erschließen können. Die hieraus resultierende Erfahrung ist damit deutlich unmittelbarer als die konventionelle Lektüre von Gedichten. Mit den virtuellen Texten wird Dichtung ein essentieller Teil der – wenn auch simulierten, virtuellen – Realität der Leser_innen, erstmals findet hier eine »Interaktion zwischen [dem menschlichen] Körper und [der] Datenwelt« (Daniels 2003, 73) statt.

Wie bereits erwähnt, ist die *Virtual Poetry* vor allem mit dem Namen Ladislao Pablo Györis verbunden. Dieser hat sich nicht nur als Praktiker in diesem Bereich hervorgetan, sondern ebenfalls als Theoretiker. Seine Konzeption soll nachfolgend erläutert werden. Zunächst hält Györi die *Virtual Poetry* angesichts einer stark technisierten und digitalisierten

Welt für eine konsequente Weiterentwicklung der konventionellen Printpoesie, von der sie sich vor allem durch ein sehr viel umfassenderes Rezeptionserlebnis unterscheide:

The VPD [Virtual Poetry Domain] is a substitutive field for the traditional printed page. The printed page only establishes a superficial and static contact; it is very restricted in relation to the requirements of large versatility and global artificiality that also dominate contemporary poetic production, and which will dominate those of the future. (Györi 1996, 162–163)²⁴

Nichtsdestoweniger erklärt Györi die *Virtual Poetry* dezidiert zu »[...] a new kind of poetry [...] that exists only in electronic space and computer networks. This new poetry is interactive, animated, hyper-linked and navigational« (Györi 1996, 158).²⁵ Ungleich umfassender und präziser hat er virtuelle Gedichte an anderer Stelle – mit Blick sowohl auf die Produktions- als auch auf die Rezeptionsseite – folgendermaßen definiert:

Virtual Poems or Vpoems are interactive digital entities, capable of:

1. taking part in or being generated within a virtual world (here called ›Virtual Poetry Domain‹ or VPD) through software or routines (for the development of virtual reality applications and real-time explorations) which confer diverse possibilities for manipulation, navigation, behavior and alternative properties (in the presence of environmental constraints and interactions), such as evolution, sound emission, animated morphing, etc.;
2. being experienced by means of partially or fully immersive interface devices (vpoems support ›walkthroughs‹ and ›flybys‹);
3. assuming an aesthetic dimension (in accordance with the semiotic and entropic concept of information), not reducing themselves to a simple phenomenon of communication (like a pure data stream); and
4. being defined as hypertext structures (circulation of open and multiple digital information) but principally producing hyperdiscourses (with a strong semantic non-linearity). (Györi 2007, 162)²⁶

Virtuelle Gedichte setzen einen simulierten, künstlichen Raum, der sich mehr oder weniger stark vom physikalischen Raum unterscheidet und der eine alternative Wirklichkeit präsentiert, voraus. Dies hat weitreichende Folgen für die Rezeption: Die natürliche Ausstattung des menschlichen Körpers reicht hierfür nicht (mehr) aus, sondern auch sie erfolgt ausschließlich mit technischen Hilfsmitteln. Ein weiterer Unterschied zur Wahrnehmung

24 Vgl. hierzu Funkhouser 2007, 173.

25 Vgl. hierzu Padin 1997, 6–8.

26 Für zusätzliche Definitionen von Györi vgl. ders. 1995.

konventioneller Gedichte besteht darin, dass die *Virtual Poetry* größtenteils nicht dem Prinzip der linearen Lektüre verpflichtet ist, sondern gerade nicht-lineare Präsentationsformen bevorzugt. Außerdem betont Györi den ästhetischen Wert virtueller Gedichte, weshalb sie nicht dem Bereich der reinen Informatik, sondern dem der Poesie zuzuordnen seien.

Von der Theorie zur Praxis: Ein konkretes Beispiel eines virtuellen Gedichts von Györi ist *Vpoem 14*. Es handelt sich dabei um ein Gedicht, das nicht interaktiv gestaltet ist und in dem die »Implementierung typographischer Zeichen in den virtuellen Raum [...]« (Reither 2003, 90) vorgeführt wird. Die Leser_innen haben hier nicht die Möglichkeit, aktiv in den Ablauf des Gedichts einzugreifen, nachdem sie die Anwendung gestartet haben. Aus diesem Grund handelt es sich explizit nicht um ein interaktives Gedicht. Die folgenden Abbildungen zeigen mehrere *Stills*, die der Chronologie von *Vpoem 14*²⁷ folgen:

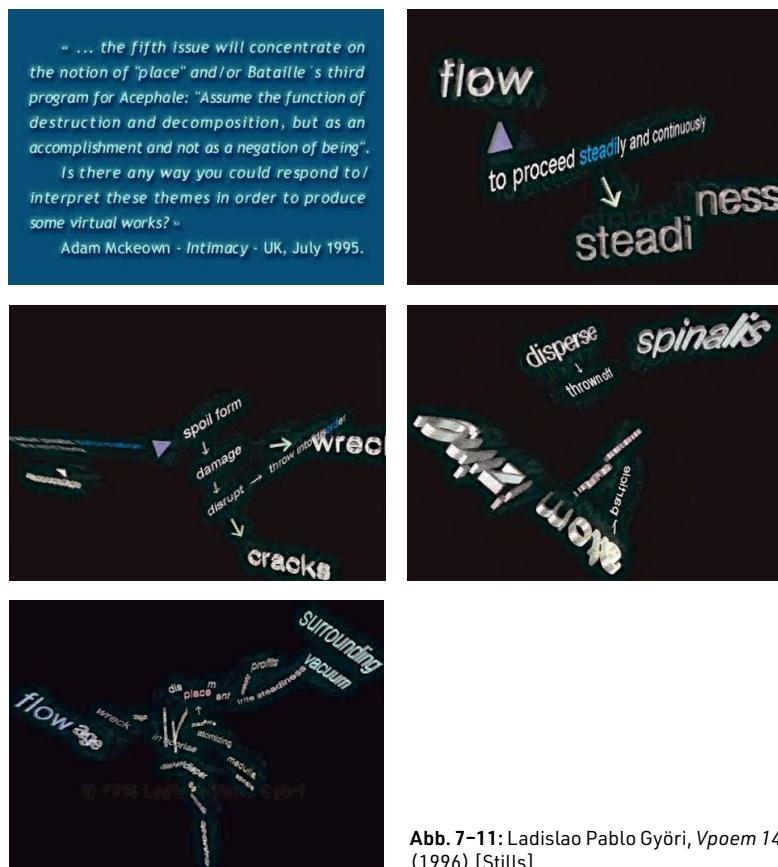


Abb. 7-11: Ladislao Pablo Györi, *Vpoem 14* (1996) [Stills].

27 *Vpoem 14* ist Teil der Sammlung *Vpoems*. Diese ist auf Györis Homepage abrufbar: http://www.lpgyori.net/FRA-MEset_0_digital.htm (12. Februar 2025).

Das vorliegende Gedicht präsentiert nicht nur dreidimensionale Wortkörper, die durch den virtuellen Raum schweben, sondern untermauert deren Bewegungen mit diversen Klängen und Geräuschen. Auch diese steigern den Eindruck von Räumlichkeit, die die *Virtual Poetry* maßgeblich vermitteln soll.

Die erste Abbildung zeigt eine konventionelle Sprachdarbietung, die auf Linearität zielt und deren Quelle Györi philologisch exakt angegeben hat: Es handelt sich um ein Zitat aus einem Artikel von Adam McKeown, der in der Zeitschrift *Intimacy* veröffentlicht wurde und der experimentellen Dichtung und Kunst gewidmet ist. Der zweite Absatz des Ausschnitts leitet unmittelbar über zum Gedicht, das die Antwort auf die hier gestellte Frage gibt: »Is there any way you could respond to/interpret these themes in order to produce some virtual works?« Welche Themen hier konkret gemeint sind, stellt der erste Absatz klar. Dieser enthält ein Zitat des französischen Schriftstellers und Philosophen Georges Bataille, das aus dessen Programm der von ihm initiierten antifaschistischen Geheimorganisation *Acéphale*²⁸ stammt.

Die im Zitat genannten Begriffe »destruction« und »decomposition« beziehen sich im Programm der Gruppe auf ihre antiautoritäre Ausrichtung und ihr Bestreben um eine neue Gesellschaftsordnung ohne hierarchische Strukturen. Györi hat dieses politische Programm in *Vpoem 14* auf den Bereich der Sprache übertragen, und zwar in doppelter Hinsicht: erstens auf der inhaltlichen Ebene (vgl. »steadiness«, »damage«, »disperse«, »cracks«, »atomizing« etc.) und zweitens mit Blick auf die Textproduktion; denn das vorliegende Gedicht führt die Zerstörung und Neuanordnung sprachlicher Elemente vor. Es präsentiert sich als »[...] arrangement which extends largely on 3D virtual space, assuring, therefore, a structural diversity, appreciable during a flyby« (Györi 2002, 51). Für die Leser_innen gestaltet sich die Rezeption als Bewegung durch einen simulierten schwarzen Raum, durch den Wörter zu schweben scheinen. Die Lektüre weicht einer unmittelbaren Erfahrung mit performativem Charakter.

Mit einer ganz anderen Art von Virtualität werden wir in *Legible City* von Jeffrey Shaw und Dirk Groeneveld (Abb. 12–13) konfrontiert. Dies liegt maßgeblich darin begründet, dass es sich hierbei um ein Gedicht handelt, das den Rezipienten ein sehr hohes Maß an Interaktivität abverlangt.²⁹ Denn die Lektüre setzt eine körperliche Aktivität voraus: Ganz konkret muss man auf einem Fahrrad vor einer Videoleinwand Platz nehmen und das Fahrradfahren beginnen. Auf der Leinwand erscheint dabei eine virtuelle Stadt,³⁰ die

28 Zur Gruppe *Acéphale* vgl. u.a. Bischof 2010 und Moebius 2006.

29 Das Konzept der 3D-Interaktion, das *Legible City* vorführt, ähnelt stark demjenigen in Jeffrey Shaws Installation *The Virtual Museum* (1991). Vgl. hierzu Daniels 2003, 72.

30 Das vorliegende Gedicht steht in der Tradition der *Cybernetic Landscapes* (1971–73) von Aaron Marcus. Es lässt sich festhalten, »[...] daß bereits Ende der sechziger Jahre Aaron Marcus wohl als erster überhaupt mit interaktiven Bildschirmtexten und grafischen Interfaces, die einen dreidimensionalen Raum simulieren, künstlerisch experimentiert hat. Seine *Cybernetic Landscapes* (1971) erlauben dem Benutzer, per Joystick und Tastatur virtuell durch eine Landschaft zu wandern, die typographische bzw. textuelle Elemente enthält«. (Block 1997, 197) Vgl. hierzu auch Block/Heibach/Wenz 2004, 14.

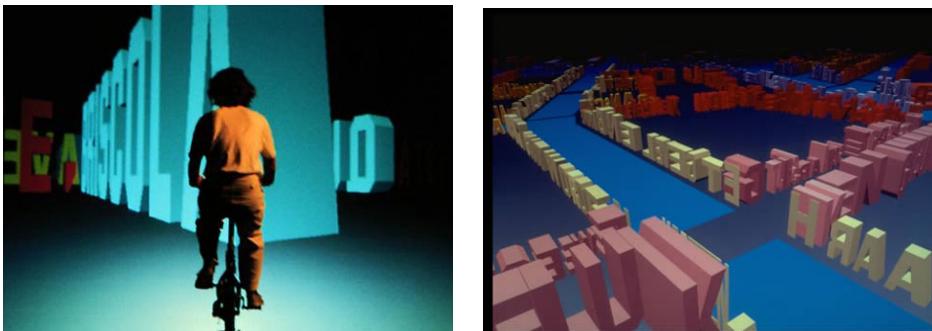


Abb. 12–13: Jeffrey Shaw und Dirk Groeneveld, Legible City (1989–1991) [Stills]. <https://www.jeffreys-hawcompendium.com/portfolio/legible-city/> (12. Februar 2025).

allerdings nicht aus Gebäuden oder anderen Architekturen gebildet wird, sondern ausschließlich aus dreidimensionalen Buchstaben. Dies könnte als Kommentar dazu zu lesen sein, dass Menschen heutzutage oftmals von skripturalen Zeichen und Zeichenkomplexen umgeben sind.³¹

Jeffrey Shaw und Dirk Groeneveld haben drei unterschiedliche Versionen von *Legible City* produziert, was darauf zurückzuführen ist, dass der jeweils präsentierten simulierten Stadt eine andere real existierende Stadt als Modell zugrunde liegt, nämlich Manhattan, Amsterdam und Karlsruhe. Durch die Straßen jeder dieser Städte können die Leser_innen mithilfe des Fahrradlenkers navigieren, und sie können die Geschwindigkeit der persönlichen Vorliebe entsprechend variieren. Dies hat weitreichende Konsequenzen, die sowohl die Konzeption von Dichtung als auch ihre Rezeption betreffen. Zunächst und vor allem bleibt festzuhalten, dass sich die Rezeption insofern als hochgradig subjektiv gestaltet, als die persönlichen Entscheidungen der Leser_innen, in welche Richtung sie ihr Fahrrad lenken, dafür verantwortlich sind, welche Texte erstellt werden. Damit geht einher, dass Shaw und Groeneveld ihrem Gedicht keine definitive, statische Form verliehen haben, sondern es hochgradig wandelbar ist, je in Abhängigkeit von der Aktivität der Rezipierenden. Die ›Lektüre‹ von *Legible City* beinhaltet, dass »[...] das vormals statische Material der Signifikanten [...] beweglich [wird], und seine Bewegung [...] in Abhängigkeit von der physischen Präsenz des Rezipienten [erfolgt]. Der Körper wird daher selbst zu einem Signifikanten des Werkes [...].« (Block 1997, 196)

Zugleich verschwimmt in *Legible City* in hohem Maße die Grenze zwischen (Computer-)Spiel und Kunst. Die Verbindung von Spiel und Dichtung findet sich bereits bei Eugen

31 Diesem Umstand trägt auch David Knoebels Sammlung *Click Poetry: Words in Space* (2001) Rechnung. In seinem Vorwort heißt es hierzu explizit: »We live surrounded by words. They lie discarded on wrappers beneath our feet. They adhere to windows at eye level and to billboards high above. We perceive these words in no particular order. They are part of life's jumble, unlikely to yield beauty or truth. But what if they did? What if we could walk among the words of novels and poems? What if we wrote with words in space?« (Knoebel 2001).

Gomringer, einem der Gründungsväter der sogenannten Konkreten Poesie, jedoch stellt für ihn das Gedicht, bzw. konkreter die Konstellation, ein »geistiges spielfeld« (Gomringer 1969, 61) dar. In *Legible City* ist der Spielcharakter des Gedichts nicht auf die rein intellektuelle Ebene beschränkt, sondern geht maßgeblich auf die konkreten körperlichen Tätigkeiten und Handlungen der Leser_innen zurück.

4. Freiheit des Unvollendeten

Sowohl die (*Digital*) *Holopoetry* als auch die *Virtual Poetry* verlangen mit Blick auf konventionell verschriftlichte Dichtung eine neue Konzeption. Dies ist vor allem auf den Aspekt der Interaktivität der Leser_innen zurückzuführen. Diese ist allerdings nicht allein auf die Rezeption beschränkt, sondern hat vielmehr maßgebliche Auswirkungen auf die lyrische Produktion selbst: Interaktivität muss als Möglichkeit im Text angelegt werden, damit sie während der Rezeption konkret umgesetzt werden kann. Zwar verlangt prinzipiell jeder Interpretationsvorgang eine aktive Haltung der Leser_innen und beinhaltet, aufgrund der konzentrierten Sprache in Gedichten sowie der damit einhergehenden Ambiguitäten und Konnotationen, individuelle Freiheitsräume. Jedoch unterscheidet sich die Interaktivität im Bereich der (*Digital*) *Holopoetry* und der *Virtual Poetry* im Vergleich zur Rezeption konventionell verschriftlichter Gedichte nicht nur in quantitativer, sondern vor allem auch in qualitativer Hinsicht. So kann die Rezeption auch die körperliche Beteiligung der Leser_innen erfordern. Zudem kommt ihnen eine bedeutende Rolle in der Textproduktion zu, so dass die traditionellen Grenzen zwischen Produktion und Rezeption hochgradig durchlässig, wenn nicht gar obsolet werden. Die Verfügung über den Text wird ein Stück weit an die Leser_innen abgegeben. Allerdings darf dabei nicht in Vergessenheit geraten, dass alle Rezeptionsmöglichkeiten, die dann individuell genutzt werden können, im Vorhinein im Text angelegt sein müssen. Deren Ausmaß ist für sie/ihn gegebenenfalls jedoch nicht vollkommen absehbar und hängt maßgeblich vom kreativen Potenzial der rezipierenden Instanz ab: »The rules of the game inhore in its structure; but the reader may be a more imaginative player than the poet who has invented them.« (Clüver 2000, 44) Daraus folgt zunächst, dass die Rezeption sich wesentlich als Subjektivierung vollzieht, wodurch jede Lesart ein Unikat bildet und unwiederholbar ist. Überwunden wird damit automatisch jeder traditionelle Werkbegriff, der auf Geschlossenheit und Ganzheitlichkeit setzt.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass *Holopoetry* und *Virtual Poetry*, die in der Regel die Interaktivität der Leser_innen voraussetzen, die Vollendung dessen darstellen, was Theoretiker der sogenannten Konkreten Poesie schon in den 1960er Jahren formuliert haben: Nach Eugen Gomringer produziert der Dichter »[...] ›denkgegenstände‹ und überlässt das assoziieren dem lesер, der mitarbeiter, ja oft vielleicht ›vollender‹ des gedichts wird« (Gomringer, zit. n. Kessler 1976, 108). Sein Dichterkollege und der Hauptvertreter des sogenannten *spatialisme* (›Raumpoesie‹), Pierre Garnier, hat die Funktion des ›neuen‹ Lesers wie folgt

beschrieben: »La poésie visuelle et la poésie phonique changent la destination du ›lecteur‹. Celui-ci jusqu’alors était passif. Le poème se fermait sur lui. La poésie nouvelle exige sa collaboration [...].« (Garnier 1968, 136–137) Erst die Erzeugnisse der *New Media Poetry*, in unserem konkreten Fall der (digitalen) holographischen und der virtuellen Poesie, fordern »Rezeption als Partizipation« (Daniels 2003, 58) in einem umfassenden (durchaus auch körperlichen) Sinn und damit als Interaktion ein, die großen Anteil an der Hervorbringung des jeweiligen Gedichttextes hat: »[...] the poetic text is never ›already there; it is not a package for but a parameter of the poetic communication process.« (Vos 2007, 201) Erst die Leser_innen geben dem Text eine Gestalt, wobei diese hochgradig subjektiv, zeit- und/oder ortsabhängig sein kann:

Damit erreicht die Lyrik im Zeitalter der Digitalmoderne eine Offenheit, welche die traditionell im Namen insbesondere der Rezeptionsästhetik postulierte Offenheit der modernen Lyrik übersteigt. Es ist hier nicht die Rede von potentiell unendlichen Auslegungen ein und desselben wahlweise dunklen oder polysemen Textes, zur Debatte stehen absolut transfugale Verse, die sich in jedem neuen Rezeptionsakt tatsächlich verändern und damit je neue Sinnkonstellationen eingehen können, die jedoch – und das ist die Kehrseite dieser Dynamik – ebenso schnell wieder verschwinden und dem Vergessen anheimfallen. (Scholler 2010, 405)

Literatur

- Bauer, Elisabeth. »Voyage en Digitalie. Französische Lyrik im Zeichen des Computers«. *Postmoderne Lyrik – Lyrik der Postmoderne. Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart*. Hg. Elisabeth Bauer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 17–37.
- Bischof, Rita. *Tragisches Lachen. Die Geschichte von Acéphale*. Berlin: Matthes & Seitz, 2010.
- Block, Friedrich W.: »Auf hoher Seh in der Turing-Galaxis. Visuelle Poesie und Hypermedia«. *Text + Kritik* 9 (1997): 185–220.
- Block, Friedrich W., »New Media Poetry«. *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. Hg. Sigrid Schade, und Georg Christoph Tholen. München: Fink, 1999. 198–208.
- Block, Friedrich W., Christiane Heibach, und Karin Wenz (Hg.). *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie. The Aesthetics of Digital Poetry*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
- Bohn, Willard. *Modern Visual Poetry*. Newark/Delaware: University of Delaware Press, Cranbury: Associated University Presses, 2000.
- Catrópa, Andréa, und Gilberto Prado. »Designed Words: Aesthetics of the Future in Brazilian Concrete Poetry«. *The International Journal of Visual Design* 12/4 (2018), 35–53, <https://doi.org/10.18848/2325-1581/CGP/v12i04/35-53>.
- Clüver, Claus. »Concrete Poetry and the New Performance Arts: Intersemiotic, Intermedia, Intercultural«. *East of West. Cross-Cultural Performance and the Staging of Difference*. Hg. Claire Sponsler und Xiaomei Chen. New York: Palgrave, 2000. 33–61, https://doi.org/10.1007/978-1-349-62624-3_3.
- Daniels, Dieter. *Vom Readymade zum Cyberspace. Kunst/Medien Interferenzen*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003.
- Dencker, Klaus Peter. *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin und New York: De Gruyter, 2011, <https://doi.org/10.1515/9783110215045>.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

- Funkhouser, Chris. *Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa (Alabama): The University of Alabama Press, 2007.
- Garnier, Pierre. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard, 1968.
- Gomringer, Eugen. *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*. Hg. Helmut Heißenbüttel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Györi, Ladislao Pablo. »Criterios para una poesía virtual«. *Dimensão* 24 (1995): 127-129.
- Györi, Ladislao Pablo. »Virtual Poetry«. *Visible Language* 30/2 (1996): 158-163.
- Györi, Ladislao Pablo. The Virtual Poetry Domain (2002). http://www.cosignconference.org/downloads/papers/gyori_cosign_2002.pdf (9. April 2025).
- Györi, Ladislao Pablo. »Virtual Poetry«. *Media Poetry: An International Anthology*. Hg. Eduardo Kac. Bristol: intellect, 2007. 91-96, <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvk3p.11>.
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1957.
- Kac, Eduardo. »Holopoetry and Perceptual Syntax«. *Holosphere*. New York: Museum of Holography. Summer 14/Nº3 (1986): 25.
- Kac, Eduardo. »Recent Experiments in Holopoetry and Computer Holopoetry«. *Display Holography. Fourth International Symposium - Proc. SPIE 1600*. Hg. Tung H. Jeong. Bellingham: SPIE, 1991. 229-236, <https://doi.org/10.1117/12.57794>.
- Kac, Eduardo. *Holopoetry. Essays, Manifestoes, Critical and Theoretical Writings*. Lexington: New Media Editions, 1995.
- Kac, Eduardo. »Key Concepts of Holopoetry«. *Experimental - Visual - Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Hg. K. David Jackson, Eric Vos, und Johanna Drucker. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1996. 247-257, https://doi.org/10.1163/9789004449374_026.
- Kac, Eduardo. *Holopoetry and Hyperpoetry. The Pictured Word. Word & Image Interactions 2*. Ed. Martin Heusser, Claus Clüver, Leo Hoek, und Lauren Weingarten. Amsterdam und Atlanta: Rodopi, 1998. 169-179, https://doi.org/10.1163/9789004648272_014.
- Kac, Eduardo. »Introduction«. *Media Poetry. An International Anthology*. Hg. Eduardo Kac. Bristol und Chicago: intellect, 2007. 7-10, <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvk3p.3>.
- Kasper, Joseph E., und Steven A. Feller. *The Complete Book of Holograms: How they work and how to make them*. Mineola: Dover Publications, 2001.
- Kessler, Dieter. *Untersuchungen zur Konkreten Dichtung*. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1976.
- Knoebel, David. *Click Poetry: Words in Space* (2001). <http://home.ptd.net/~clkpoet/space/index.html> (15. November 2023).
- Link, Jürgen. »Dispositiv«. *Foucault-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Hg. Clemens Kammler, Rolf Parr, und Ulrich Johannes Schneider. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2020, 278-281, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05717-4_53.
- Moebius, Stephan. *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie*. Konstanz: UVK, 2006.
- Morris, Adalaide, und Thomas Swiss (Hg.). *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*. Cambridge, London: The MIT Press, 2006, <https://doi.org/10.7551/mitpress/5002.001.0001>.
- Neumann, Johanna. »Furor poeticus«. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 3. Hg. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer, 1996, Sp. 490-495.
- Neumeyer, Harald: »Dispositiv«. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2013. 144-145.
- Nickel, Beatrice. *Texte inmitten der Künste - Intermedialität in romanischen, englischen und deutschen Gedichten nach 1945*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2015, <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412217945>.
- Nickel, Beatrice. »Leserkompetenz und Textvorgabe in der Konkreten Poesie nach 1945«. *Konzepte der Rezeption, Band 2: Rezeptionsästhetik: Der Leser als Subjekt der ästhetischen Reflexion - von Kant zur interaktiven Fiktion / Esthétique de la réception : Le lecteur comme sujet de la réflexion esthétique - de Kant à la fiction interactive / Estetica della ricezione: Il lettore come soggetto della riflessione estetica - da Kant alla finzione interattiva*. Hg. Carolin Fischer, und Brunhilde Wehinger, unter Mitarbeit von Beatrice Nickel. Tübingen: Stauffenburg, 2018. 141-153.
- Oulipo. *La littérature potentielle : créations, re-créations, récréations*. Paris: Gallimard, 1973.
- Padín, Clemente. »La poesía electrónica: dos precursores latinoamericanos, Eduardo Kac y Ladislao Pablo Györi«. *Texturas* 7 (1997): 4-10.
- Reither, Saskia. *Computerpoesie. Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer*. Bielefeld: transcript, 2003, <https://doi.org/10.1515/9783839401606>.
- Scholler, Dietrich. »Transfugale Verse. Lyrik im Zeitalter der Digitalmoderne«. *Französische Literatur - 20. Jahrhundert: Lyrik*. Hg. Winfried Wehle. Tübingen: Stauffenburg, 2010. 381-407.

- Schulte-Sasse, Jochen. »Einbildungskraft/Imagination«. *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. Hg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlentz, Burkhardt Steinwachs, und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2010. 88–120.
- Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816667376.001.0001>.
- Simanowski, Roberto. *Textmaschinen – kinetische Poesie – interaktive Installationen: zum Verstehen von Kunst in digitalen Medien*. Bielefeld: transcript, 2012, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839409763>.
- Vilarinho Picos, und María Teresa. *Teoría del hipertexto: La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco Libros, 2006.
- Vos, Eric. »Media Poetry – Theory and Strategies«. *Media Poetry. An International Anthology*. Hg. Eduardo Kac. Bristol und Chicago: intellect, 2007. 199–212, <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvk3p.19>.
-

Autorin

PD Dr. Beatrice Nickel 

Universität Stuttgart, Romanische Literaturen I, beatrice.nickel@ilw.uni-stuttgart.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.

Monika Schmitz-Emans

Mehrsprachen, Zwiesprachen, Mischschriften

Neue Konzepte einer Lyrik des Dazwischen

Abstract

From the perspective of language reflection, translation reflection, and writing reflection, contemporary poetry appears and understands itself (as will be shown in the following examples) as a poetry of in-between. In the process, different models of the idea of the interlingual, different concepts of translation and differently arranged productive tensions between different writing systems come to the fore. In this sense, Uljana Wolf's essay *Etymological Gossip* outlines a poetics of poetry in-between languages. In terms of the writing styles and textual testimonies involved, it is probably more appropriate to speak of a transition rather than a demarcation: Not only do the transitions between poetry and translation appear fluid in more than one respect, but also between reflective translation

and poetological reflection – a reflection that is concretized not least in the form of translilingual poems. Examples from the *Zwiesprachen* series include Clemens Setz's essay on William Auld and the ›world language‹ Esperanto, Uljana Wolf's essay on Theresa Hak Kyung Cha's translilingual writing, and Marcel Beyer's essay on the work and tradition of the medieval poet *Muskatblüt*. Finally, the significance of mixed scripts is illustrated by references to the work of Yoko Tawada and Ann Cotten. In both poets' work, the poetic movement between cultures, languages, and scripts appears to be tentative in terms of writing technique, but nevertheless advances into a new space beyond the boundaries of languages and signs.

1. Poesie zwischen Sprachen, poetische Zwischen-Sprachen

1.1 »Etymologischer Gossip«

Mit den folgenden Ausführungen geht es um konvergente Tendenzen in Beispielen neuerer Lyrik, Reflexionen und Modellen neuerer Reflexion über Sprache, Sprachen und »Sprachigkeit« (»lingualism«, beides bei Gramling 2017 bzw. 2016, s. u.) sowie poetologischen Reflexionen anlässlich von Prozessen der Übersetzung lyrischer Texte. Zu den Besonderheiten dieser Tendenz gehört es, dass ihre Ausprägungsformen (Lyrik, Poetik,

Übersetzungsreflexion) so eng miteinander verzahnt sind, dass sie einander teils durchdringen bzw. überlagern. Davon betroffen sind die ›Sprachen‹ (im Sinne von Sprech- und Ausdrucksweisen) in Gedichten, poetologischen und übersetzungsreflexiven Texten: Sie unterlaufen geläufige Differenzierungen zwischen distinkten Sprachen und legen es stattdessen darauf an, translinguale Bewegungen zu dokumentieren. Rezente Beispiele zeigen, hier anknüpfend, dass sich die Fokussierung auf Bewegungen über konventionell gezeigte Grenzen hinweg dezidiert auch auf die zwischen Schriftcodes bezieht. Nicht allein Distinktionen zwischen verbalen, sondern auch solche zwischen schriftgraphischen Codes erscheinen als Anlässe des Spiels und der Infragestellung.

Mit einem Gedicht beginnt Uljana Wolfs Text *Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik reden* (Wolf 2018).¹

Das Gedicht ist in einer Sprache geschrieben.
 Das Gedicht ist niemals in einer Sprache geschrieben.
 Das einsprachige Gedicht spricht in mehr als einer Sprache.
 Das mehrsprachige Gedicht spricht als Sprache.
 Das Gedicht, das zwischen Sprachen schreibt, redet sich um Kopf und Kragen.
 Diese Reden sind seine Ladung, seine Aufladung.
 Fehler im tippenden Finger, schwankt.
 Verschiebung des herrschenden Ausdrucks.
 Das Gedicht ist dies, ihr cargo schmargo.
 (Wolf 2021, 127)

Das, wovon hier die Rede ist, spielt sich in mehrerlei Sinn in einem Zwischen ab: »zwischen Sprachen«, zwischen Leseoptionen, zwischen geläufigen und irritierenden Vokabeln:² »Kragen« ist aber kein Druckfehler (obwohl die Wendung »um Kopf und Kragen« anklingt), sondern als Plural von »cargo« lesbar; diese später auch auftauchende Vokabel bekräftigt, dass es um »Ladungen« geht. Bei der Aufladung der Zeilen mit Bedeutungs-Frachtgut kann es, wie suggeriert wird, zu Schwankungen kommen, und gerade die Verschiebung der Ladung mag beim poetischen Gebrauch von Vokabeln als Transportmitteln wünschenswert sein, schon weil sie den »herrschenden Ausdruck« destabilisiert und

1 Verfasst als Keynote für das Parataxe Symposium IV, ›Berlin Polylingual‹, 23.11.2018, aufgenommen in Wolf 2021, 126–132.

2 In der Schwebe bleibt, ob es hier um »eine« Sprache, »die« Sprache allgemein oder die Sprache eines einzelnen Gedichts geht. Zeile 1 und Zeile 2 scheinen einander auf den ersten Blick zu widersprechen, lassen sich aber vereinbaren, wenn das »einer« in der ersten Zeile als unbestimmter Artikel, in der zweiten Zeile als Zahlwort interpretiert wird; gemeint wäre dann: Das Gedicht ist immer etwas Sprachliches, aber niemals allein in einer einzigen Sprache verfasst. Zeile 3 bestätigt, das Gedicht spreche »in mehr als einer Sprache«, und zwar dezidiert bezogen auf das »einsprachige«. Ist es dieses demnach mehrsprachige Gedicht, dem in Zeile 4 attestiert wird, es spreche »als Sprache«?

seltsamen Reimwörtern wie »schmargo« Eingang in die Fracht des Gedichts verschafft, unterstützt durch die Zwischenräume der Zeilen, die Bewegungsspielräume suggerieren.³ Schwankende Ladungen sperren sich gegen die Betrachtung von einem festen Standort her, der sie distanziert einzuordnen wüsste:

Ich möchte zwei Beobachtungen nachgehen, die widersprüchlich klingen,
mir aber hilfreich scheinen bei dem Versuch, weiter einzukreisen, wovon wir
sprechen, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik sprechen.

Die erste Beobachtung lautet:

Ein mehrsprachiges Gedicht ist nicht notwendigerweise /
ein translinguales Gedicht

Die zweite:

Ein translinguales Gedicht ist nicht notwendigerweise ein mehrsprachiges /
Gedicht.

Oder so:

Ein mehrsprachiges Gedicht kann in seinem Denken / einsprachig sein.

Und:

Ein einsprachiges Gedicht kann in seinem Denken / mehrsprachig sein.

(Wolf 2021, 128)

Umkreist werden Fragen möglicher Differenzierung: zwischen Mehrsprachigkeit und Translingualität, Ein- und Mehrsprachigkeit, zwischen Sprache und Denken, Verstehen und Nichtverstehen. Poesie entsteht in zunehmend »mehrsprachige[n] Wirklichkeiten und Biografien im Bezug auf Literatur«, was laut Wolf aber nicht einmal »notwendig ist, um ein mehrsprachiges Gedicht zu schreiben« (Wolf 2021, 129). Zwar wirken Autoren und Autorinnen, deren Leben durch Sprachwechsel, Bilingualität und Emigration geprägt ist, impulsgebend auf die Gegenwartsliteratur, doch sind »biografisch-nomadische Ereignisse kein Garant für polylinguale, geschweige denn translinguale Denken« (Wolf 2021, 129); während dieses auch aus der Bindung an eine einzige Sprache hervorgehen kann, ist umgekehrt vielsprachige Kompetenz kein Hindernis für einen monolingualen oder monologischen Sprachgebrauch.⁴ Eine »poetische Verstörung der Muttersprache oder Einzelsprache und der damit verknüpften Identitätsdiskurse«, wie sie auch durch Texte scheinbar einsprachiger Verfasser oder Verfasserinnen auslösbar sei, demonstriere (so Wolf), »[d]ass die eigene Sprache nicht beherrscht werden kann« und ziele darauf, »festgefügte Sprachordnungen zu verunsichern« (Wolf 2021, 130). Die Aufmerksamkeit auf verunsichernde, das Monologische aufbrechende Fügungen wird besonders von Gedichten ausgelöst.

3 Die Abstände zwischen den Zeilen sind im Originaldruckbild so groß, dass sie wie Leerzeilen wirken.

4 Wolf verweist hier auf Gramling 2016, 34.

In der Tendenz »monolingual, or monological« seien demgegenüber, so Wolf, etwa Gedichte, in denen »fremdsprachige Namen oder Äußerungen quasi touristisch verwendet [werden], um Authentizität oder Verortung in einer anderssprachigen Wirklichkeit auszustellen. Oder wenn es aus Zeilen in mehreren Einzelsprachen besteht, die jeweils übersetzt werden.« (Wolf 2021, 131) Hier profiliere sich Vielsprachigkeit als »Glossodiversity«, betone also die Differenzen zwischen den Sprachen und bekräftige abgrenzend deren jeweilige Eigenheit.⁵ Sprachliche Gebilde werden so zwar polyphon, aber nicht polysem. Erst die Polysemie wirke subversiv und destabilisierend, erst die Entgrenzung zwischen vordergründig unterschiedenen Sprachen erzeuge produktive Verunsicherung; translinguales Schreiben als »semiodiversity« inszeniere

eine Form des Durch-Sprachen-Schreibens oder Schreibens am Rand, auf der Kippe, der Zungenspitze von Einsprachigkeit. [...] solche Texte können [...] auf der Oberfläche einsprachig sein und doch entweder durch eine ausgestellte Poetik der Anderssprachigkeit oder eine zugrundeliegende translationale Poetik translingual, das heißt zwischen Sprachen angesiedelt sein. (Wolf 2021, 131)

Diese Reflexionen betreffen zwar die Sprachlichkeit literarischer Texte insgesamt, im Fokus stehen aber vor allem lyrische Schreibweisen. Ein drittes Gedicht demonstriert, wie Sprache translingual wird – im Zeichen mehrschichtiger Vernetzungen der Textelemente, der irritierenden Parallelkonstruktionen, der Oberflächenübersetzungen:⁶

Es ist schwierig, von einem Gedicht zu reden.
 Es ist schwierig, von einem Gedicht in mehr als einer Sprache zu reden.
 It is difficult for a poem in more than one language to speak.
 Das Reden keimt in den Präpositionen
 The speaking chimed in dens, proposition.
 The proposition was a tensed Kaiser.
 Sie probierte was zum Tanz, Kleider?
 After the naked dancing, key deers followed in rays.
 Das Gedicht nackt sehen heißt, den Reh nicht raus zu haben.
 Dear dares, what are you talking about? (Wolf 2021, 132)

5 Unter Berufung auf den Linguisten Michael Alexander Kirkwood Halliday umreißt Wolf hier eine Konzeption von Vielsprachigkeit, der ihr leitendes Interesse gerade nicht gilt: »Vielsprachigkeit als ›glossodiversity‹ [...], die auf dem Paradigma von klar geschiedenen Einzelsprachen aufbaut, zwischen denen Bedeutung hin und her übersetzt werden kann. Die beteiligten Sprachen aber werden vom Fremdsprechen wenig affiziert, sie bleiben stabil, Träger von Bedeutung. Die Differenz zwischen Sprachen ergibt zwar eine mehrsprachige Polyfonie, nicht aber eine Polysemie: Das Gesagte bleibt das Gesagte. Es entsteht aus der Sprachenmischung keine Dissonanz, kein Bedeutungsexzess, keine Bedeutungsarmut in einer unauflösbar Unverständlichkeit, die die Aussagen produktiv entstellt.« (Wolf 2021, 131)

6 »oberflächenübersetzung« (Jandl 1990, 1/321).

Wolfs Texte repräsentieren wichtige Tendenzen zeitgenössischer Lyrik und der ihnen eingeschriebenen Poetik: mit Blick auf Wort- und Sprachspielerisches, auf Übersetzungsprozesse – sowie auf die Betonung der Translingualität auch von zunächst als monolingual gelgenden Ausdrucksweisen. Alle Sprachen sind »Mehrsprachen« – und gerade Gedichte können dies sinnfällig machen. Translinguale Texte sind kaum übersetzbare, aber wer es dennoch versucht, schafft dabei selbst neue Sprachvernetzungen.⁷

1.2 »Einsprachigkeit«, »Mehrsprachigkeit«, »Sprachigkeit«

Schon vor einem halben Jahrhundert hat der Sprachwissenschaftler Mario Wandruszka bezogen auf die reale Sprachpraxis konstatiert, Mehrsprachigkeit sei nicht der Ausnahme-, sondern der Regelfall, Einsprachigkeit hingegen nur ein Hilfskonzept (Wandruszka 1976, 127; vgl. auch Wandruszka 1981). Die meist als homogene Codes betrachteten Idiome selbst seien infolge ihrer regionalen, soziologischen, kulturellen und stilistischen Ausdifferenzierung jeweils mehr als eine einzige Sprache. Die Dekonstruktion des Einsprachigkeitskonzepts fortsetzend, hat die neuere Sprachwissenschaft u.a. mit dem Konzept des »translanguaging« einen wichtigen Perspektivenwechsel vollzogen (vgl. Dembeck in Dembeck und Parr 2017, 31–32). Ältere sprachtheoretische Konzepte werden kritisch gesehen, darunter das der Nationalsprache und der Muttersprache. Den diskursiven Verschiebungen und ihren Folgen geht u.a. das 2017 erschienene Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit* nach; es bietet Auseinandersetzungen mit den »Mehrsprachen« der neueren Literatur vor, verabschiedet die traditionelle Idee distinkter Einzelsprachen als monolingualer Systeme (vgl. Dembeck und Parr in Dembeck und Parr 2017, 10). Revisionsbedürftig wie etwa das Konzept der Muttersprache erscheint demzufolge mit dem mono- und nationalsprachlichen Paradigma auch ein Literatur- und Kulturverständnis, das sich aus diesem ableitet, ja selbst ein Konzept von Weltliteratur, das diese als Summe distinkter Einzelliteraturen begreift.⁸

Dem Versuch, gegen abgrenzende Strategien anzudenken, ist dabei eine dialektische Spannung eingeschrieben, setzt doch das Zusammendenken von normalerweise Unterschiedenem, manifest in Begriffen wie »Inter- und Transkulturalität« oder »Hybridität« (Dembeck und Parr 2017, 9), dessen Distinktion zunächst einmal voraus. Wo (literarische) Mehrsprachigkeit beschrieben werden soll, muss das Mehrfache zunächst einmal in seiner Ausdifferenzierung auf Begriffe gebracht werden, bevor die Differenzen als begriffliche (und oft ideologische) Konstrukte enttarnt werden. Entscheidend ist der Perspektivenwechsel: die Skepsis gegenüber der Essentialisierung von Differenzen und den auf sie gestützten Identifikationen – eine Skepsis gegenüber dem Glauben an stabile Einzelsprachen (als

7 Anlässlich ihres Versuchs, die translingualen Texte des New Yorker Dichters LaTasha N. Nevada Diggs zu übersetzen, denkt Wolf darüber nach, »how to translate such translingual writing, or rather, how the failure of translating such writing can offer multi-tongued truths.« (Wolf 2021, 133)

8 Auf der Basis eines Konzepts von Einsprachigkeit als Normfall gilt Literatur (auch Weltliteratur) als Garantin »eines Telos der gegenseitigen Verständigung«, die vor allem von »versöhnenden« Übersetzungen stabilisiert wird (Dembeck und Parr 2017, 38).

Korrelate monolingualistischen Denkens), an stabile Hierarchien und verbindliche Grenz ziehungen zwischen Sprachkulturen und Vokabeln. David Gramling (auf den sich u. a. Uljana Wolf beruft) spricht zur Vermeidung des distinktiven Begriffspaares von Ein- und Mehrsprachigkeit von »Sprachigkeit« (Gramling, in Dembeck und Parr 2017, 35).⁹ Jede Auseinandersetzung mit literarischer Mehrsprachigkeit sollte daher die »jeweils gegebenen Auffassungen von Ein- und Mehrsprachigkeit bzw. von Sprachlichkeit im allgemeinen« samt ihren kulturellen, politischen und sozialen Rahmenbedingungen mitberücksichtigen (so Gramling in Dembeck und Parr 2017, 35). Auch selbstreflexives poetisches Schreiben steht im Zeichen der Herausforderung, sich mit Konzepten von Ein- und Mehrsprachigkeit samt deren Bedingungen und Konsequenzen auseinanderzusetzen. Wenn im Diskurs über Mehr-Sprachliches das »Mehrfache« von Unterschiedenem stets mitgedacht ist, so steht allerdings doch gerade die Literatur, wie die Herausgeber es ausdrücken, im Zeichen einer »unordentliche(n) Mehrsprachigkeit, die das [...] Territorialprinzip [...] unterminiert« (Gramling, in Dembeck und Parr 2017, 36).

1.3 Konzepte des Translingualen, translinguale lyrische Schreibweisen

Der Leitgedanke, dass es Einsprachigkeit in der realen Sprachwelt gar nicht gebe, bezieht sich auf die jeweilig praktizierte Sprachigkeit von Einzelnen und von Gesellschaften, aber auch auf die Sprache als Code. Identifizierbare Sprachcodes im Sinne profilbildender Abgrenzbarkeit gegeneinander erscheinen eher als gedankliche Konstrukte denn als Realitäten. Sprachliches ist immer schon in einer Weise gemischt, transgressiv, polyphon, welche die Identifikation stabiler Bedeutungen problematisch erscheinen lässt. Einerseits behält die traditionelle Distinktion zwischen verschiedenen Sprachen ihre heuristische Bedeutung, etwa auch dann, wenn man es mit der Differenz zwischen einer dem Bezugssubjekt verständlichen und einer ihm unverständlichen Sprache, einer flüssig beherrschten und einer Fremdsprache zu tun hat. Angesichts letzterer stellt sich das Bedürfnis nach Übersetzungen ein, die das zunächst Fremde in Vertrautes überführen will. Andererseits zeigt sich gerade bei einem sich als Transfer von A nach B verstehenden Übersetzen, wie problematisch ein solch distinktives Modell ist. So geraten Übersetzungen vor allem ange sichts von Polysemien der Vokabeln ihrer Ausgangstexte immer wieder an ihre Grenzen;

⁹ Eine Anmerkung zum Begriff der Sprachigkeit: Gramlings Beitrag in Dembeck und Parr ist deutschsprachig und trägt den Titel *Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit*; davon, dass dem Autor die im Deutschen mögliche Differenzierung zwischen »Sprachlichkeit« und »Sprachigkeit« nicht nur bewusst, sondern auch willkommen war, ist auszugehen – geht es ihm doch u.a. darum, neue Perspektiven auf die Bedeutung des Sprach- und Sprachen gebrauchs für menschliche Artikulations- und Kommunikationsprozesse zu eröffnen, die durch geläufige Vok abeln nicht so deutlich würden. Das neologistisch klingende Wort »Sprachigkeit« in der Abhandlung von 2017 darf als Pendant des in seinem englischen Buch *The Invention of Monolingualism* (2016) benutzten Ausdrucks »lingualism« betrachtet werden; vgl. Gramling 2016, 4: »[...] eminent applied linguists [...] find the word monolingualism not to be much more than an elite ruse, distracting us from the diverse, centrifugal linguistic practices in evidence everywhere we turn [...]. Africanists in applied linguistics [...] suggest [...] that focussing on ‘lingualism’ of any particular sort – whether mono, multi, metro, bi or otherwise – unduly draws attention away from living, breathing speakers [...].«

entsprechend erscheinen diese Ausgangstexte selbst bereits als mehrschichtig, polyphon, polysem. Eine geläufige Distinktion, die infolgedessen destabilisiert wird, ist die zwischen übersetzendem qua unselbständigem und kreativem qua selbständigem Schreiben.

Deutlich zeigen sich die Folgen dieser diskursiven Verschiebungen bei den schreibenden Angehörigen einer jüngeren Generation. Aber auch die übersetzungsaaffinen und -analogen Werke einer früheren Generation stehen im Zeichen eines Sich-Annäherns von Übersetzung (qua Auslotung von Sinndimensionen vorgegebener Texte) und kreativem Schreiben (auch und gerade intertextuell grundiertem) – und im Zeichen poetischer Spiele rund ums Übersetzen. Ernst Jandl etwa macht in Gedichten die Spielräume des Übersetzens und die Konzeptualisierungsoptionen solchen Übersetzens immer wieder sichtbar.

Multilinguale Literatur hat traditionell viele Facetten (vgl. dazu Forster 1970). Im Zeichen eines Translingualitätsdenkens, das Grenzen einerseits erkundet (und insofern voraussetzt), andererseits unterläuft, bringen sich seit den späten Avantgarden neue poetische Schreibweisen zur Geltung, die ostentativ mit sprachbezogenen Grenzen respektive Abgrenzungsansätzen spielen. Zu nennen wären etwa (um behelfsweise einige Termini vorzuschlagen):

(a) Das translinguale Übersetzungspoem. Gemeint sind Gedichte, die auf der Basis eines sprachlich gemischten Vokabulars die Differenz zwischen Sprachen akzentuieren und Versuche des Übersetzens visuell oder akustisch inszenieren, teils mit Akzent auf dem Gelingen, teils auf dem Scheitern, teils, um den Übersetzungs- als Verständigungsvorgang auszustellen.

(b) Die Oberflächenübersetzung, also ein grob homophoner Paralleltext zu einem als Ausgangstext verwendeten Substrat: Einerseits wird hier suggeriert, es werde von einer Sprache in eine andere übersetzt, andererseits widerspricht das Ergebnis konventionellen Vorstellungen davon, was Übersetzungen leisten, nämlich eine anderssprachliche Reformulierung derselben Aussage. Der homophone Text macht durch sein Vokabular eigene, neue Lese- und Deutungsangebote; er sagt, wie es scheint, zugleich dasselbe und etwas anderes.¹⁰ Die Oberflächenübersetzung oszilliert programmatisch zwischen den beiden Varianten des Translingualitätsmodells: Einerseits spielt sie mit geläufigen Distinktionen (etwa zwischen Deutsch und Englisch), andererseits unterläuft sie diese.

(c) Das Wörterbuchpoem (also Gedichte in der Form von Wörterbucheinträgen). Wörterbuch-Einträge weisen normalerweise eine duale Grundstruktur auf: Einem zu Erklärenden (einer Vokabel oder einem durch ein Lemma bezeichnetes Themenfeld) steht eine erklärende Auskunft gegenüber. Diese kann in einem fremdsprachigen Äquivalent einer zu erklärenden Vokabel bestehen (nach dem Modell des Fremdwörterbuchs) oder auch in einer kurzen oder langen Abhandlung, welche – oft unter Bezugnahme auf faktuale Informationen – Bedeutungen, Geschichte und Verwendungsweisen des Titelworts erklärt (nach dem Modell eines Lexikons). Dieser dualen Struktur des Wörterbucheintrags folgen

10 Programmatisch ist Ernst Jandls Gedicht *oberflächenübersetzung* (Jandl 1990, 1/321).

poetische Texte auf verschiedene Weisen, sei es (im Horizont der Distinktion von Sprachen gesprochen) intra-, sei es interlingual. Als Modell lyrischer Texte gestattet es gerade der als Wörterbuch formatierte Text, den gewählten Stichworten vielfältige Bedeutungen abzuge-
winnen, etwa auch auf dem Weg der homophonen Lektüre, der Wort-Zerlegung oder der wuchernden Assoziationen.¹¹

(d) Das auf Mischungen setzende vielsprachige Poem (summarisch bezeichnet sei-
en mit diesem Ausdruck solche Gedichte, die durch ihre Wortbestände optisch, akus-
tisch und semantisch die Erinnerung an mehrere normalerweise als distinkt betrachtete
Sprachhorizonte aufrufen, manchmal auch mittels phantasiesprachlicher Wendungen).
Elemente mehrerer Sprachen zu mischen, hat in der Literaturgeschichte eine lange Tra-
dition, etwa im Kontext des frühen Maccaronismus (vgl. Forster 1970), im Zeichen der
Distinktion zwischen Gelehrten- und Volkssprache oder auch in dem der poetische Suche
nach einer Universalsprache, einer Weltsprache, einer Neuen Sprache. Viele Gedichte
erinnern einerseits an das mit dem Stichwort Babel assoziierte Problem der Sprachen-
vielheit und Sprachdifferenzen, überspielen sie aber auch, lassen Differenzierungen als
fragwürdig erscheinen, unterlaufen sie. Tendenziell verliert das Modell der identifizierbar-
en Sprachcodes in jüngerer Zeit seine Orientierungskraft, etwa weil sich Sprachliches als
fluid in Gestalt und Bedeutung präsentiert. Und so manifestiert sich auch in post-babeli-
schen Texten die Tendenz zeitgenössischer Lyrik, vielfältige »Sprachigkeit« im Spielraum
zwischen Modellen und Konzepten zu inszenieren.

2. Poetiken der ›Zwiesprachen‹

2.1 Konzept und Programm

Unter dem Reihentitel *Zwiesprachen* steht eine Folge von Publikationen des Lyrik Kabinetts München, mit denen meist dort gehaltene Vorträge dokumentiert werden. Die heftförmigen Beiträge stammen von Autorinnen und Autoren, die auch übersetzerisch arbeiten und sich vor allem anlässlich übersetzter Gedichte mit literarischen Schreibweisen und Poetiken (auch der eigenen) auseinandersetzen. Beziehungen zwischen Ausgangstexten und Übersetzungen werden demonstriert und kommentiert. Die Texte präsentieren sich teils als translingual im eher geläufigen, moderaten Sinn, teils aber auch in einem radikaleren, Sprachgrenzen relativierenden Sinn: durch hybridsprachliche Anteile, poetische Neologismen, übersetzerische Experimente, die sich einer Zuordnung zu als identifizierbare Codes geltenden Sprache ver-

11 Michel Leiris verfasste sein berühmtes *Glossaire* zwischen 1926 und 1939: Er übersetzte französische Vokabeln ins Französische, indem er ausgehend vom Wortklang frei assoziierte und die konventionellen Wortbedeutungen weitgehend ausblendete. So wurde aus »Abime« ein »vie secrète des amibes«, die Übersetzung von »Académie« lautet »macadam pour les mites«. Von Simon Werle und von Felix Philipp Ingold liegen deutsche Versionen des *Glossaire* vor, die ausgehend von den (konventionellen) Äquivalenten der französischen Ausgangsvokabeln von Leiris analoge deutsche Pseudo-Übersetzungen erfanden.

weigern. Die meist ins Deutsche übersetzten und auf Deutsch kommentierten Texte stammen zwar in der Regel aus als distinkt identifizierbaren Fremdsprachen,¹² teils auch aus älteren Sprachstufen des Deutschen (dem Mittelhochdeutschen, dem Deutschen des Barock);¹³ andere aber stehen im Zeichen von Sprachexperimenten in den Ausgangstexten wie in deren Kommentaren. Die von den Beteiligten an dem Vortrags- und Publikationsprojekt gewählten Bezugstextkorpora, Themen und Schreibweisen divergieren erheblich.

Als Reihentitel in programmatischer Funktion verwendet, ist *Zwiesprachen* eine mehrdeutige Vokabel; signifikant erscheint schon der Plural, der u.a. verschiedene Bedeutungsoptionen andeutet. Das Wort lässt an einen Dialog mit anderen, aber auch an innere Zwiesprachen mit sich selbst, an Reflexionsprozesse, denken. Man kann gedankliche Zwiesprache mit Texten halten, vor allem mit Gedichten anderer. Das vom Reihentitel angedeutete poetologische Programm situiert sich entsprechend auf verschiedenen Ebenen: (a) Als Texte in und über (mindestens) zwei konventioneller Weise als distinkt betrachteten Sprachen sind die *Zwiesprachen*-Essays im geläufigen Sinn zwei-sprachig. (b) Die Übersetzer und Übersetzerinnen treten mit ihren Textkorpora in einen Dialog ein, bei der zum einen ihre eigenen kommentierenden und übersetzenden Stimmen zu Wort kommen, zum anderen die fraglichen Ausgangstexte in ihrer Originalsprache. (c) In vielen Fällen bestimmt zudem ein am Konzept der Translingualität (im Sinne der Nicht-Einsprachigkeit) poetischer Texte orientierter Diskurs die *Zwiesprachen*-Essays: Vielfach wird auf sprachliche und klangliche Affinitäten und Übergänge zwischen Original- und Übersetzungssprache hingewiesen, oft auch auf Passagen der Originaltexte, die selbst alternative und im Zusammenhang damit zwiesprachig formulierte Lesarten stimulieren.

In den *Zwiesprachen*-Essays finden sich vielfältige Reflexionen zur jeweils eigenen Poetik, zum Dichtungsverständnis, zur Leseweise der (allesamt auch, aber nicht nur übersetzerisch tätigen) Autorinnen und Autoren, und zwar als Poetiken, die in der Zwiesprache mit fremden Texten Profil angenommen haben. Mirko Bonné schreibt in seiner Ausgabe der *Werke und Briefe* von Keats, die 1995 in deutscher Übersetzung erschienen sind:

Gedichte wie »La Belle Dame Sans Merci«, Sonette wie »Bright Star« sowie die sechs Oden, die Keats schrieb, und seine Briefe [...] haben mein Schreiben und poetisches Denken tief geprägt. Keats verdanke ich die Öffnung meines Gedichts in die Tiefe der Zeit, durch ihn wurde ich Übersetzer [...].
(Bonné 2016, Umschlagtext, hinten)

12 Eine Ausnahme ist Mirko Bonnés Beitrag (Bonné 2016), der die von ihm übersetzten Keats-Gedichte in seiner deutschen Übersetzung zitiert. Er enthält im Übrigen aber auch englische Originaltitel und einzelne englische Zitate von Keats. Programmatisch statuiert Bonné: »Das Wesen der Dichtung ist das Gespräch.« (Bonné 2016, 17)

13 Im Kontext der Reihe betrachtet, wäre dies ein Anlass, auch über Identität und Wandel auch des als ›eine‹ Sprache geltenden Deutschen nachzudenken.

Swantje Lichtenstein legt in ihrem Essay zu Gertrude Stein die Lektüre Stein'scher Texte dezidiert als Prozess eines Nachvollzugs aus – und damit in einer spezifischen Weise als Dialog mit dem Gelesenen, der sich im Lesen (und Schreiben) abspielt und so das eigene Werk prägt. Auf stilistischer Ebene macht sich dies vor allem dadurch geltend, dass Lichtenstein Merkmale des Stein'schen Schreibens übernimmt: die Reihung einzelner Wörter und knapper Wortverbindungen, die sich über Satzgrenzen hinaus zu Gedanken verbinden, sich über Satzgrenzen hinaus entfalten; die Vorliebe für einfache Ist-Sätze und für Einwortsätze.

Eine Stein'sche Lektüre ist sprechendes Schreiben im Nachvollzug. Im Prozess. Ein Prozess. Im gegenwärtigen Aufführungsprozess. Der Sprache ist. Der Schreiben ist. In der alltäglichen Praktik, Poetik und Politik. Eine poetische Praxis im Prozess. In Aktion. In Form. Aufgeführt. Ausgestellt. Nicht allein. Wir. Hier. (Lichtenstein 2017, 5)

Eine besondere Auslegung erfährt das Stichwort ›Zwiesprache‹ in einem Band der Reihe, den Marie Luise Knott und Uljana Wolf Ilse Aichinger gewidmet haben: *Die Hochsee der Ilse Aichinger. Ein unglaublich wundervoller Reiseführer zum 100. Geburtstag* (2021). Im einleitenden Teil des Bändchens, in dem verschiedene Autoren und Autorinnen fotografisch dokumentierte Objekte einer Ausstellung zu Aichinger poetisch thematisieren und kommentieren,¹⁴ ist von einer Zwiesprache mit Dingen die Rede, einem »Gespräch mit Manuskripten, Typoskripten und Objekten, mit Zetteln, die durch die Schrift vor dem Verschwinden gerettet wurden.« (Knott und Wolf 2021, 7, Abschnitt ›Zu den Stationen dieses Reiseführers‹). Indirekt suggeriert wird, dass die Zwiesprache mit Objekten aus Aichingers Leben eine Zwiesprache mit ihrem Schreiben katalysiert. Zu den Teilnehmern dieser Dialogfolge gehören ein Plattencover, ein Gedichttyposkript, ein handschriftlicher Entwurf Aichingers, ein Geduldsspiel, ein Wort-Zerlegespiel, das Glasnegativ eines Fotos der Dichterin mit ihrer Zwillingschwester, weitere Typoskripte und eine Kinokarte mit Namenslisten. All diese Objekte werden zu Texten Aichingers in dialogisch wirkende Beziehungen gesetzt; ihre Zwiesprache mit diesen ist also durch Arrangement und Kommentar katalysiert.

Vollziehen alle Beiträge der *Zwiesprachen*-Reihe Brückenschläge zwischen Übersetzungsthematik und poetologischer Reflexion (vor allem über Lyrik), so präsentieren sich manche nachdrücklich als persönliche Poetik in nuce: Anlässlich der Auseinandersetzung mit Gedichten und ihren Übersetzungen kommen Themen, sprachliche Verfahrensweisen und Texte zur Sprache, die für die jeweils Beitragenden von besonderer Bedeutung sind, ihre Perspektiven auf Literatur und ihre konkrete Arbeit stark beeinflusst haben. Dafür nur wenige Beispiele.

14 Anlässlich von zehn ausgestellten Fundstücken aus Aichingers Nachlass wurden zehn Dichter und Dichterinnen »gebeten, mit diesen Gegenständen Zwiesprache zu halten« (Knott und Wolf 2021, 7).

2.2 Zwiesprachen-Poetik I: Clemens Setz über Aulds Dichten in einer Weltsprache

Clemens Setz' Heft zu William Auld situiert sich in einem größeren thematischen Kontext: In seinem Buch *Die Bienen und das Unsichtbare* (2022) behandelt Setz Kunstsprachen verschiedener Art: solche, die als internationale Kommunikationssprachen erfunden wurden und dabei ein eigenes Vokabular und eine eigene, oft gegenüber den sogenannten natürlichen Sprachen vereinfachte Grammatik aufweisen, ferner erfundene visuelle Zeichensprachen sowie misch-schriftliche poetische Graphien, die fremdgraphische Zeichen in poetischen Texten. Neben Spracherfindungen in literarisch-poetischen Kontexten, die die Lektüre der Texte zu einer unvertrauten Herausforderung werden lassen, steht in Setz' Kollektion auch die graphische Chiffrensprache Bliss, deren Zeichen kodifizierte Bedeutungen haben und ersatzweise auch von Menschen benutzt werden können, die krankheitsbedingt Wörter weder artikulieren noch schreiben können. Um mittels Bliss zu kommunizieren, bedarf es nur des minimalen Bewegungsaufwands, mit dem auf bereits vorliegende sichtbare Zeichen gezeigt wird. Explizites oder implizites Thema auch aller anderen Kapitel sind Praktiken sprachlicher (auch: schriftsprachlicher) Kommunikation angesichts von Kommunikationshindernissen.

Setz erinnert zunächst an die Erfindung des Esperanto durch Ludwik Zamenhof 1887, an die diesen leitende Idee einer Weltsprache und an die schnelle Verbreitung des Esperanto in verschiedenen Ländern (Setz 2018, 5). Früh wird Esperanto auch als Literatursprache genutzt, ja es ist, wie Setz betont, in einem lyrischen Text Zamenhofs erstmals anzutreffen:

[...] eigentlich war diese so ungeheuer erfolgreiche und ihre Erlerner offenbar augenblicklich süchtig machende Sprache überhaupt in Form eines Gedicht[s] geboren worden: »Ho mia kor« (»Oh mein Herz«) von Dr. Zamenhof gilt als der erste Text in ihr. (Setz 2018, 5)

Übersetzt wurden literarische Esperantotexte aber selten (Setz spricht von nur drei ins Deutsche übersetzten Esperantoromanen); es gibt auch wenige zweisprachige Ausgaben. Als »Parallelweltliteratur« schaffe sich, so Setz, die Esperanto-Literatur eine eigene Welt aus denen, die diese Sprache verstehen – also eine eigene Welt-Gemeinschaft (in doppeltem Sinn von inter- bzw. transnationale Gemeinschaft und Gemeinschaft mit eigener Welt): »Die Esperantodichtung [...] findet seit ihrer Entstehung in einem virtuellen Land statt, Esperantujo, das immer dann entsteht, wenn zwei oder mehrere Sprecher auf welchem Weg auch immer zusammenkommen.« (Setz 2018, 5) Die Wendung »wenn zwei oder mehrere [...] zusammenkommen« erinnert kaum zufällig an ein Diktum Christi; hat doch die Stiftung tendenziell erdumspannender Gemeinschaften durch das Wort etwas Religionsanaloges; in Setz' Bemerkungen über die Anhänger von Kunstsprachen wie Esperanto fällt das Wort »Missionsarbeit« (Setz 2018, 18).

Der Schotte William Auld (1924–2006) gilt als wichtigster Esperanto-Poet des späten zwanzigsten Jahrhunderts. Nachdem er Esperanto früh erlernte und sich für dessen Ver-

breitung einsetzte, verfasste er nicht nur Lehrbücher, sondern übersetzte auch weltliterarische Klassiker ins Esperanto; selbst Verfasser von Esperantodichtungen, wurde er sogar dreimal für den Literaturnobelpreis nominiert (Setz 2018, 6). Das Scheitern dieser Nominierungen erklärt sich Setz – die eine Reihe von Auld-Gedichten unter Akzentuierung ihrer sprachlichen-poetischen Reize kommentiert – als Folge einer aus seiner Sicht unangemessenen Distinktion: der zwischen künstlichen und sogenannten natürlichen Sprachen.¹⁵ Der Reiz des Esperanto, von dem auch Aulds Gedichte profizieren, liegt für Setz vor allem in einer Qualität, die er als fluid beschreibt.¹⁶ Die relative Einfachheit der Esperanto-Grammatik erlaubt weite Spielräume der Vokabelnutzung, lässt uns die Wörter in vielfältigen Beziehungen wahrnehmen, als latent polysem und dabei subkutan zudem auch mit den anderen Sprachen vernetzt, aus deren Beständen sie geschöpft wurden.

Sieht man von den Beispielen für Kunstsprachen ab, deren Auftauchen in literarisch-poetischen Kontexten sie unmittelbar als ›poetische‹ Schreibstrategien ausweist (wie etwa bei H. C. Artmann und seiner Erfindung eines imaginären piktischen Idioms), so mag sich mit Blick auf die anderen Kunstsprachen-Beispiele (wie etwa Esperanto und Volapük) vielleicht zunächst die Frage stellen, welche poetologische Dimension deren Erfindung hat, was die neolistischen und neo-graphischen Codes insbesondere mit Lyrik zu tun haben. Setz, der anlässlich der so verschiedenen Kunstsprachen immer auch Beispiele für deren poetische Verwendung vorstellt, beantwortet diese Frage auf mehreren Ebenen.

(a) Anlässlich von Bliss-Gedichten wird auf eindrucksvolle Weise deutlich, wie Poetisches aus einer Situation am Rande der Kommunikationsunfähigkeit entstehen kann, von der die Beispiele indirekt oder direkt auch sprechen. Lyrik, so die poetologische These, die sich hier abzeichnet, sollte als ein Sprechen oder Schreiben vom Rand (auch der Gemeinschaft von Sprechenden, Schreibenden) her ernstgenommen werden, als ein Transfer von Gedanken und Empfindungen aus der Sprachlosigkeit in die Sprache – wobei die Übersetzungen, die Setz selbst bietet, eine weitere Vermittlungsrolle spielen. Gerade Gedichte, so die Leitidee, übersetzen auch aus der Sprachlosigkeit heraus das, was da jemand zu sagen hat.

(b) Gedichte in als internationale Verkehrssprachen erfundenen Kunstdiomen wie Esperanto bieten Beispiele für eine Lyrik, die ihre eigene Weltsprachigkeit (ihre virtuell globale Lesbarkeit) betont, weil sie über die Grenzen natürlicher Sprachen hinaus verstanden werden kann, wenn man diese Kunstsprache gelernt hat. Wie Setz zeigt, machen Kunstsprachen-Poeme, etwa in Esperanto, ein interessantes Teilkorpus neuerer Lyrik aus.

15 Kritisch kommentiert Setz sowohl die Annahme, »eine von einem einzigen Menschen erfundene Sprache müsse [...] etwas fundamental Anderes sein als eine sozusagen naturgewachsene Sprache«, als auch das Konzept der »natürlichen« Genese der sogenannten »natürlichen Sprachen«, habe doch etwa Luther das Deutsche miterfunden (Setz 2018, 6–7).

16 Vgl. Setz (2018, 13) anlässlich seiner eigenen zuvor durch Beispiele repräsentierten Übersetzungsarbeit: »Das Esperanto ist so fluid, so formbar, dass man sich beim Übersetzen dasselbe sofort auch fürs Deutsche wünscht.«

Esperanto-Texte wenden sich nicht etwa allein an eine distinkte esperanto-sprachige Gemeinschaft, sondern sie wollen von vielen rezipiert werden, deren Erstsprache eine andere als Esperanto ist, die letzteres aber gelernt haben, ja sie setzen zudem auf die Möglichkeit, auf der Basis einer vorliegenden Anders-Sprachigkeit, also etwa einer Spanisch-Sprachigkeit, Esperanto-Formulierungen auf eigene Weisen zu verstehen, sie etwa passagenweise zu verstehen, um von Inseln des Verständlichen her auch Weiteres zu erschließen. Setz' Kommentare berücksichtigen auch Übersetzungsfragen; die kunstsprachlichen Texte werden also auch unter diesem Aspekt im Raum poetischer Kommunikation situiert. Indem Setz wiederholt die originalen Wortlaute und seine eigenen Übersetzungen nebeneinander stellt, arrangiert er einen Dialog zwischen den involvierten Sprachen.

Die Bienen und das Unsichtbare, auf den ersten Blick ein Sachbuch über Sprach-Erfindungen, ist, wie das *Zwiesprachen*-Heft über Auld, über seinen Informationscharakter hinaus auch ein poetologischer Text. Die lyrische Verwendung der behandelten Kunstsprachen bildet einen thematischen roten Faden zwischen den Kapiteln.¹⁷ Mit der Betrachtung von Poemen in Esperanto, Volapük, Bliss etc. verbinden sich vor allem Geschichten und Überlegungen zu den Bedingungen ihres Entstehens, insbesondere zu den Motiven ihrer Produktion. Was dabei gesagt wird, mag Anstöße geben, es auch auf andere Spielformen dichterischer Arbeit zu beziehen, auch wenn es etwa um die Frage des Strebens nach allgemeiner Verständlichkeit geht.

Was aber genau tut ein Dichter, der in einer von einem einzigen Menschen erfundenen Sprache schreibt? Ist es wirklich dasselbe wie Schreiben in naturgewachsenen Sprachen? Will ein Dichter nicht von so vielen Menschen wie möglich gelesen werden? Nein. Zumindest nicht unbedingt. (Setz 2022, 19)

Esperanto wirkt aber ansteckend, selbst wenn man es nicht gut beherrscht; Setz betont, »wie stark der Brandbeschleuniger dieser seltsam einfachen Sprache wirken kann. Wenn man sie zu lernen beginnt, fängt man angeblich an, in ihr zu dichten, es reimen sich so viele Wörter, es ist gar nicht umgehbar« (Setz 2018, 22). Esperanto katalysiert einen kreativen Umgang mit Sprachlichem, der keine einschränkenden Sprach-Grenzen kennt, und als Schreiben in einer Weltsprache adressieren Esperanto-Poeme die Welt. Gerade Aulds Schaffen repräsentiert diese Idee.

17 Als bekannte Kunstsprachen, die von ihren Erfindern und Anhängern popularisiert wurden, nennt Setz Esperanto, Klingonisch, Volapük, Blissymbolics, Lojban; seine Perspektive auf diese ist entschieden bestimmt durch das Interesse an ihrer poetischen Nutzung: »All diesen Sprachen werden wir uns über ihre Poesie und über ihre Dichter annähern.« (Setz 2022, 18)

2.3 Zwiesprachen-Poetik II:

Uljana Wolf über Theresa Hak Kyung Chas »translinguale Sendungen«

Uljana Wolfs Essay zu Theresa Hak Kyung Cha bietet (unter einem Titel, der die mehrdeutige Vokabel Wort »Sendungen« enthält¹⁸) sowohl Texte der koreanischen Autorin und Filmmemacherin (jeweils in Wolfs Übersetzung) als auch eigene Gedichte der Übersetzerin. Wolfs Übersetzungskonzept entspricht den oben skizzierten gegenüber geläufigen Sprachmodellen distanzierte, sie dekonstruierenden Tendenzen.¹⁹ Ein einleitendes Gedicht Wolfs übersetzt den Reihentitel kreativ und demonstriert mit sprachludistischen Mitteln das Projekt, für den dieser steht:

Zwiesprache: Twosprach – ein Zursprache.
 Tosprech – ein Zusprech.
 Zusein auch oder Terrorsprech:
 [...].
 Verzurrtechnik und Zwieback.
 Zwiewesen und Niedagewesen und
 Tosend und Verfang und
 manchmal tom éhcac
 (Wolf 2016, [5])

Ausgehend von der Vokabel »Zwiesprache« wird hier in verschiedenem Sinn »übersetzt«, aber stets auf eine Weise, die die Grenzen der Einsprachigkeit unterläuft. Die Programmatik dieses Vorgehens lädt dazu ein, es selbst kommentierend zu übersetzen: »Twosprach«, ein deutsch-englisches Hybridwort, übersetzt die »Zwiesprache« nur halb, deren Sinn sich dann mit »Zursprache« nochmals verschiebt. »Tosprech« klingt an »Twosprach« an, aber auch an englische Infinitive; »Zusprech«, »Zusein« und »Terrorsprech« eröffnen jeweils neue Assoziationsfelder; zugleich multiplizieren sich Bedeutungshorizonte, vor allem durch Neologismen (die dabei doch an sprachlich Vertrautes anklingen wie »Zwiewesen« und »Niedagewesen«). Das finale »tom éhcac« ist ein spiegelbildlich gelesenes »mot caché« (verstecktes Wort). Es bildet ein Link zu den Arbeiten Chas, insbesondere zu einem (in Wolfs Heft durch einen Abdruck abgebildeten) Stempel der Koreanerin, auf dem in der Mitte in Spiegelschrift »mot caché« steht, umgeben von anderen Wörtern.²⁰ In »caché«, so Wolf, verstecke (kaschiere) sich der Name Cha, aber auch das Wort »trace«; beide gehören

18 Wolf 2016. Es handelt sich bei dem Text um den einer Rede, die am 11. Juni 2015 im Lyrik Kabinett München gehalten wurde. Neben dem Text finden sich reproduzierte Bilder (Faksimiles von Schriftstücken, Abbildungen bedruckter Objekte, reproduzierte Fotos). Die Originaltexte stammen aus Therese Hak Kyung Cha: *Dictée*, Berkeley 2001, und aus *Exilée and Temps Mort. Selected Works*, Berkeley 2009.

19 Von Jacques Derrida stammt eine mottoartige Sentenz auf der ersten Heftseite: »Ich habe nur eine Sprache, und es ist nicht die meine« (Wolf 2016, [5]).

20 Vgl. die Abb. in Wolf 2021, 154, und Wolf 2016, 5.

zu den das Stempelzentrum umgebenden Wörtern. Als Eigename unübersetzt und unübersetzbbar, »gehört« der Name (»eigen-nämlich«) »allen Sprachen«, doch »im Innern des verborgenen Worts« bleibt etwas »*displaced*, unerhört« (Wolf 2021, 157).

Spielt Cha mit den Sprachen und den Namen, indem sie geläufige Sprachgrenzziehungen in ihren Texten aufhebt und mit mehrdeutigen Vokabeln polyseme Texte erzeugt, so steigt Wolf in dieses Spiel ein und setzt es fort. Eigene Gedichte Wolfs flankieren die Bemerkungen zu Cha, Motive und Vokabeln aufnehmend, zwischen den Sprachen schwächend (»The stamp is not transmitter in its own mitten« Wolf 2021, 156; »Mot caché, less cha«, Wolf 2021, 158). Chas Buch *Dictée* rückt als Dokument einer translingualen Kunst und Literatur besonders in den Fokus. Über dieses Werk, das als ein »mehrstimmiges Palimpsest« »zwischen Sprachen und Genres changiert«, bemerkt Wolf:

Als mir das Buch [...] in die Hand fiel, war es, als erhielte ich eine Sendung, eine Sprachnachricht, die ich nicht verstand. [...] es scheint wohl, dass ich auf der Suche war und bin nach Wegen – nicht aus dem Nichtverstehen, sondern aus den Arten des Verstehens, die mir mitgegeben wurden. (Wolf 2021, 161)

Dictée stehe im Zeichen der »Kombination vom fragmentierter translingualer Sprache mit dem Scheitern von Übersetzung, von dokumentarischem Material mit der Unmöglichkeit des Zeigens, Sagens, einstimmigen Erinnerns.« (Wolf 2021, 162) Chas Schaffen mache nachvollziehbar, wie es sei, »eine Sprache zu haben, die nicht die richtige ist, die nicht die eigene ist, [...] die nur auf einem fantasierten, [...] im besten Falle: selbstgemachten Stempel existiert [...] wie: Heimat. Wie: Nation. Wie: Muttersprache« (Wolf 2021, 162). Mit Reflexionen über Sprachliches verbindet sich die über Schriftlichkeit: In *Dictée* findet sich u.a. ein Foto von Inschriften in Hangulschrift, in der Besatzungszeit Koreas von zwangsarbeitenden koreanischen Opfern der Japaner an eine Bergwerkswand gemalt. Wolf übersetzt, auf Chas Text gestützt, die Textbruchstücke ins Deutsche und stellt ihre Anordnung, auch die Vertikalausrichtung, dabei nach (Wolf 2021, 175); dies führt uns an eine Botschaft heran, die der Sprach- und Schriftlosigkeit abgerungen wurde.

Cha starb schon 1982. Das durch ihren frühen Tod so abrupt endende Schaffen wird für Wolf insgesamt zum Anlass einer Zwiesprache mit Chas translingualem poetischem Œuvre und dessen Ambiguitäten. Einerseits repräsentiert Cha eine dezidierte Distanzierung von monolingualen Dichten. Auf Englisch und Französisch schreibend, hat die migrierte Koreanerin sich einen polyphonen Sprachraum erschlossen, wenn auch auf dem Weg über auktorial-belehrende »Diktate« (um die es im Titeltext *Dictée* geht). Und so ist andererseits mit dem Aufbruch der Dichterin in westliche Sprachen-Räume auch eine erzwungene Lösung von einer Herkunftssprache assoziiert. Findet sich in der gerade noch lesbaren fragmentarischen Hangulschrift, die Cha in *Dictée* (und Wolf dann in ihren Bemerkungen über Cha) abbildet, unter anderem der schriftliche Ruf nach der Mutter, so setzt Cha in *Dictée* die Suche nach den Lebensstationen ihrer Mutter fort. Beides lässt auch die Schmerzlichkeit

des Verlusts assoziieren, der darin besteht, dass so genannte Muttersprache kein stabiles Bezugsfeld für Lebensgeschichten und für Gedichte mehr bildet.

2.4 Zwiesprachen-Poetik III:

Marcel Beyer und die übersetzte Stimme eines Dichters aus den Trümmern

Marcel Beyer widmet sein *Zwiesprachen*-Heft einem spätmittelalterlichen, von der Literaturgeschichte fast vergessenen Dichter, der unter mehreren Variationen des seltsamen Pseudonyms ›Muskatblüt‹ zwar noch nicht ganz vergessen, aber wohl auch schon in früheren Zeiten nur spärlich rezipiert worden ist (Beyer 2016). Die Zwiesprache steht im Zeichen mehrfacher Vermittlungen. Beyer verfügt über keinen von Muskatblüt selbst stammenden Text im Originalwortlaut; sein Bezugskorpus bilden Bearbeitungen, Übersetzungen, Nachdichtungen, Textausgaben verschiedener historischer Provenienz zu einem ungreifbar gewordenen Oeuvre. Daher nimmt Beyer die zitierten Passagen (die mit dem Namen ›Muskatblüt‹ verbunden sind, ohne im dargebotenen Wortlaut vom Träger dieses Namens zu stammen) auch nicht zum Anlass, eigene Übersetzungsvorschläge zu machen. Er verweist stattdessen wiederholt auf die Fragwürdigkeit und Bruchstückhaftigkeit der Überlieferung von Texten und von historischem Sachwissen über deren Genese.

Welche Zwiesprache ließe sich mit einem Poeten halten, der als historische Figur kein klares Profil annimmt, als Autor nur in verfremdeter Form zu Wort kommt? Von Muskatblüts Dichtungen überliefert ist eher wenig, und dies nur im Zeichen von Eingriffen, Konjekturen, wohl auch Lesefehlern. Bearbeiter, Kommentatoren und Herausgeber des Textmaterials haben aus Inkompétenz und Nachlässigkeit manchmal schlampig gearbeitet. Übersetzungen fielen fragwürdig aus.

So sehe ich ihn, den über keinen soliden, belastbaren Namen verfügenden Muskatblut, in falscher Mundart überliefert, verderbt und fehlgelesen, fehlkopiert und fehlediert und wieder fehlgelesen, [...] sehe ihn, Muskatblüt, in einer sich hoch auftürmenden Ruinenlandschaft stehen [...] (Beyer 2016, 21)

Ein Gespenst inmitten von Ruinen ist Muskatblüt nicht nur mit Blick auf die trümmerhafte Überlieferung seiner Texte, sondern auch noch in anderer Hinsicht: Zwar hatte ein Exemplar einer edierten Handschrift mit Muskatblüt-Texten die Jahrhunderte im Kölner Stadtarchiv überdauert, es überstand aber wohl dessen Einsturz 2009 nicht. Auf der Basis fragmentarischer Passagen im gedruckten Text dieser Edition rekonstruiert Beyer, was man von Muskatblüt weiß, betont dabei aber besonders, was er alles nicht weiß. Und doch bleibt für Beyer der in mehr als einer Hinsicht verschwundene Dichter über seine unzulänglichen Vermittlungen hinweg zumaldest schemenhaft präsent; er malt sich manches aus, unterlegt die neuhochdeutschen Übersetzungen mit Bildern einer Figur, die zu deren Motiven passen könnte. Muskatblüts mehrfach entstellte Stimme ertönt so gleichsam aus dem Trümmerhaufen von Köln, der Metonymie einer zerstörerischen Ge-

schichte – allerdings auf eine von Beyers Zwiesprachen-Text arrangierte und von dessen Zitier- und Schreibweisen abhängige Weise.

3. Zwie-Schriften und Poesie zwischen den Schriften

3.1 Schriftmischungen und -verschmelzungen

Zwiesprachen können – die Hefte der *Zwiesprachen*-Reihe dokumentieren dies ebenso exemplarisch wie etwa Uljana Wolfs Gedichte – besonders eindrücklich im Medium der Schrift arrangiert werden. Für die Wahrnehmung von Sprachigkeit in ihren facettenreichen Ausprägungsformen ist die Schriftlichkeit der Texte oft hilfreich; manches Spiel mit und über Sprachgrenzen basiert maßgeblich auf der Sichtbarkeit von Texten. Aber mehr als das: Die in jüngerer Zeit verstärkte wissenschaftliche und literarische Auseinandersetzung mit Schrift, das intensivierte Interesse an der Materialität von Schrift, an Schriftbildlichkeit, an den Gestaltungsoptionen von Schrift hat diese insgesamt unter neuen Voraussetzungen erfahrbar gemacht: Die Schriftdimension von Texten erscheint als Teil der übermittelten Botschaft selbst, nicht mehr bloß als mehr oder weniger contingente äußere Gestalt; sie begründet eine spezifische und im Fall schriftlicher Kommunikation konstitutive Dimension verbaler Äußerungen und dialogischen Handelns. Dialogische Gedichte, in denen Vokabeln normalerweise unterschiedener Sprachen auftauchen, illustrieren die Bedeutung der visuell-graphischen Textdimension besonders gut; die beteiligten Textstimmen unterscheiden sich auch optisch, etwa in ›deutsche‹ und ›englische‹. Dieser Effekt verstärkt sich noch, wenn am Dialog der textinternen Stimmen verschiedene graphische Codes beteiligt sind, also etwa die lateinische und die kyrillische Schrift. Schon die Verwendung mehrerer Schriftfonts einer einzigen Druckschrift kann Interaktionen, Dialoge, inszenierte Spannungen suggerieren. Zwar scheint es auch hier zunächst nahezu liegen, zwischen Monoskripturalität und Multiskripturalität (analog zu Einsprachigkeit und Mehrsprachigkeit) zu unterscheiden; auch hier lassen sich aber die entsprechenden Vorbehalte gegenüber festgeschriebenen Distinktionen, kategorialen Grenzziehungen. Denn auch und gerade im Bereich des Graphisch-Visuellen lassen sich neben Mischungen von Distinktem auch Übergänge und Überlagerungen inszenieren. Und welcher Sprach- und Schriftkultur ist ein griechisches Wort, geschrieben mit lateinischen Buchstaben, nun eigentlich zuzuordnen? Ist ein aus dem Japanischen in die lateinische Alphabetschrift transliterierter Text noch eindeutig ein japanischer Text; ist seine Schrift noch eindeutig die westliche?

Nicht nur mischsprachige, sondern auch mehr- und misch-schriftliche Dichtung hat eine lange Tradition. Schriften (im Plural) kommen unter mehreren Aspekten zum Einsatz: (a) im Sinn des Einsatzes verschiedener Schriftcodes (z.B. im Rekurs auf lateinische, griechische, kyrillische etc. Alphabete, auf Silbenschriften, ideographische Schriften, Symbolschriften sowie Schriften, bei denen verschiedene Codierungsformen ineinander greifen), sowie (b) im Sinn verschiedener Ausprägungsformen einer, etwa der lateinischen Schrift

(Handschrift oder Druckschrift; verschiedene typographische Schriftfonts und -größen, weitere typographische Gestaltungsparameter). (c) Hinzu kommen andere Dimensionen der Schriftmaterialität wie Schriftfarben, Trägermaterial, räumliches Arrangement etc. In den Avantgarden, im Futurismus und Dadaismus, später dann in konkreter Poesie, macht sich (auch in Gedichten) ein besonders ausgeprägtes Interesse an Schriftlichkeit, ihrer Materialität und Gestaltbarkeit geltend – an der typographischen Varianz des Alphabets, aber auch an nichtwestlichen Schriftcodes.²¹ Lyrische Modernisten integrieren fremdsprachliche Zeichen in ihre Gedichte. Ernest Fenollosa etwa interpretiert das chinesische Zeichen als poetisches Medium, was im Folgenden Einfluss auch auf lyrische Textproduktionen anderer nimmt.²² In der experimentellen Lyrik verschiedener Avantgardeströmungen finden sich Gedichte, die auf mehrfachen Schriftcodes beruhen. Fremdschriftlich Wirkendes (in verschiedenem Sinn) erscheint dabei oft als Lesewiderstand, aber auch als Katalysator mehrfacher Deutungen und als Stimulus zur Generierung von Sinn im Rezeptionsprozess.

Vor dem Hintergrund der kritischen Reflexionen, die in jüngerer Zeit der Distinktion zwischen klar gegeneinander abgegrenzte Sprachen, dem Konzept der Einsprachigkeit und der (additiv verstandenen) Mehrsprachigkeit gelten (vgl. Abschnitt 1), verdienen solche Gedichte Aufmerksamkeit, die auf eine analoge Verschiebung im Bereich der Wahrnehmung von Schriftcodes und Geschriebenem deuten – auf eine Hinterfragung der Grenzen zwischen üblicherweise unterschiedenen Schriftsystemen, eine Destabilisierung der normalerweise als fixierte Codes geltenden (und benutzten) Schriftzeichenbestände. Welche Bedeutung für unsere Wahrnehmung und Konzeptualisierung von Schrift können Gedichte haben, bei denen sich zwischen konventionell unterschiedenen Schrift- und Sprachsystemen bislang nicht wahrgenommene Relationen zeigen und neue Relationen bilden?

Mit der oszillatorischen Wahrnehmung von Schriftzeichen spielt der chinesische Künstler Xu Bing: Die von ihm erfundene *Square Word Calligraphy* verwendet die Radikale der chinesischen Schrift (die als Kanji-Zeichen auch einen Teil des japanischen Schriftcodes bilden), um die Buchstaben des lateinischen Alphabets und englische Wörter (manchmal auch Wörter anderer westlicher Sprachen) zu schreiben. Die Square Word Texte werden nicht linear geschrieben, sondern füllen Schrift-Felder, in denen sich der Blick horizontal und vertikal orientieren muss; vergleichbar dem Wechsel der Blickrichtung bei der Entzifferung von komplexen, aus mehreren Radikalen komponierten chinesischen Zeichen, erschließen sich beim Lesen die englischen Wörter als flächig arrangierte Buchstabengruppen. Xu Bing optiert mit seiner Schrift für eine Kreativität, die sich von bestehenden Schriftcodes auch im übertragenen Sinn nichts vorschreiben lässt – und zugleich als Hom-

21 Schon in früheren Jahrhunderten finden sich aber gelegentlich in Gedichten westlicher Provenienz fremde, etwa asiatische Zeichen, Hieroglyphen, griechische oder kyrrillische Buchstaben oder andere vom lateinischen Alphabet abweichende Zeichen integriert; der Übergang zu Phantasiecodes und Kunstschriften ist fließend.

22 Vgl. Fenollosa 2019. Fenollosas Schrift wurde 1918 von Ezra Pound herausgegeben. Dass Pound als Pionier der lyrischen Nutzung fremder Schriftcodes für die gegenwärtige Lyrik des Zwie-Schriftlichen eine wichtige Leitfigur ist, darf unterstellt werden.

image an die chinesischen Schrifttradition, die von Orthographie-Reformen in jüngerer Zeit oft reduktiv um-normiert und simplifiziert wurde. Produktion und Rezeption von Texten in *Square Word Calligraphy* demonstrieren implizit die Relativität und Modifizierbarkeit kultureller Grenzziehungen samt der durch diese gesetzten Normen. Eine andere Option des Rekurses auf die chinesische Schrift macht sich deren ideographische Dimension zunutze – die Möglichkeit, sie (auch gegen ihre geläufigen Decodierungsregeln) als Bilder zu lesen.

Die Gedichte Yoko Tawadas und Ann Cottens bieten prägnante Beispiele für eine Lyrik, die auf der verbalen wie auch auf der graphischen Ebene mit Grenzüberschreitungen und Entgrenzungen arbeitet, Zwiesprachen auf Wort- und (Schrift-)Textebene arrangieren und zu Lektüren einlädt, die die Deutungsoffenheit der Texte auf mehreren Ebenen als Stimulus zu kreativen Lektüren wahrnimmt. Beide verweisen wiederholt auf die spezifische Leseerfahrung fremdgraphisch-unvertrauter Texte; wie Tawada oft betont und demonstriert, wirken fremde Schriftzeichen in besonderem Maße stimulierend auf das Imaginations- und Interpretationsvermögen, weil sie die Sichtbarkeit des Textes stärker zur Geltung bringen.

3.2 Tawadas Poetik: Spannungen und Zwiesprachen zwischen den Schriften

Tawadas Gedichtbuch *Abenteuer der deutschen Grammatik* bietet Beispiele verschiedener Strategien der optischen Wahrnehmung von Sprache und Schrift: Die Beschreibung dieser Wahrnehmungen inszeniert ein Geschehen zwischen verschiedenen Sprach- und Schriftwelten – und katalysiert dessen Fortsetzung beim Lesen.²³ Der Abschnitt ›Die Mischschrift des Mondes‹ (Teil 3, Tawada 2010, 39) besteht aus einem einzigen Gedicht.²⁴ Der Text ist deutsch, aber viele Vokabeln sind nicht lateinisch geschrieben, sondern graphisch durch ihre Äquivalente in japanischer Schreibweise wiedergegeben, bei der für Nomina chinesische Zeichen (Ideogramme) zum Einsatz kommen – beginnend beim Titel, der neben den als Bestandteile des Gedichttitels identifizierbaren Wörtern »Die« und »des« drei Ideogramme verwendet werden. Auch die folgenden Gedichtzeilen sind in dieser ›Mischschrift‹ verfasst; die Hauptwörter haben ein fremdgraphisches Erscheinungsbild (Kanji). Unter dem Text findet sich eine Anmerkung, die auf eine Mischmethode hinweist:

Das ist eine Transkription der Übersetzung des Gedichts »Die Flucht des Mondes« [...] Übersetzt aus dem Japanischen von Peter Pörtner). Um Japanisch zu schreiben, muss man die Bedeutungsstämme mit chinesischen

23 Teil 1 des Buchs, der ebenfalls »Abenteuer der deutschen Grammatik« (Tawada 2010, 5) heißt, inszeniert das Geschehen zwischen zwei Sprachkulturen und Schriftsystemen auf besondere Weise: Die Texte auf den Doppelseiten dieses Teils sind nicht auf weißes Papier gedruckt, sondern zeigen in hellen Grautönen als Unterlage jeweils Reproduktionen von Seiten aus einer deutschen Grammatik.

24 Tawadas Gedicht »Die Mischschrift des Mondes« findet sich in japanischer und deutscher Fassung in dem Band »Nur da wo du bist, da ist nichts / Anata no iru tokoro dake nanimo nai.« Übers. v. Peter Pörtner. 5. Aufl. Tübingen 2015 (zuerst 1987, 69/60 und 68/61). Dieses Buch ist bilingual und biskriptural (japanisch-deutsch); es lässt sich, der westlichen Lesepraxis folgend, von vorn her lesen oder der japanischen Praxis folgend von hinten. Hier weitet sich die Idee des Zwiefältigen auf Bucharchitektur und Lesepraxis aus.

Ideogrammen schreiben und alles andere (Hände und Füße der Wörter) mit einer phonetischen Schrift. Das Gedicht zeigt, dass man mit dieser Mischmethode auch Deutsch schreiben kann. (Tawada 2010, 41)

Demnach wäre der Text ein deutsches Gedicht – allerdings eines, das man nur partiell lesen kann, wenn man die Ideogrammschrift nicht beherrscht. Ähnlich basieren auch andere Texte des Gedichtbuchs auf translingualen und transgraphischen Operationen. In ›Abenteuer der deutschen Grammatik‹ (Teil 1) wird ein Text aus der Konkreten Poesie zum Ausgangspunkt: ein Gedicht Jandls, das mit den beiden lautmalerischen Silben »tik« und »tak« arbeitet.²⁵ Tawadas Text besteht aus zwei- und dreizeiligen Strophen, die in ›Mischschrift‹ geschrieben sind. In der ersten sind je zweimal die Silben »tik« und »tak« lesbar oder vielmehr erschließbar, denn nur »ik« und »ak« sind in lateinischer Schrift verfasst; anstelle des »t« findet sich im Text hingegen jeweils ein chinesisches Ideogramm, zu dessen Komponenten aber stets auch ein dem »t« ähnliches Zeichen gehört. Die übrigen drei Strophen zerlegen die Vokabeln »nau-tik«, »aeronau-tik« und »astronau-tik«; das »tik« bildet jeweils das Ende einer Ideogramm-Reihe (Tawada 2010, 51). Die von Jndl inspirierte Silben- bzw. Wortwahl dürfte doppelt motiviert sein: zum einen durch die lautmalerische Wirkung der Silbe »tik«, zum anderen durch die semantische Dimension der Vokabeln, die auf Vehikel und Praktiken des (weiten) Reisens und der Orientierung in (weiten) Räumen hindeuten.

Eine weitere Facette des Konzepts der Mehrschriftlichkeit dokumentieren die Texte Tawadas, in denen sie deutsche Gedichte Paul Celans aus der Perspektive einer japanischen Leserin liest.²⁶ Von der Übersetzbarkeit poetischer Texte spricht sie nicht in dem Sinn, dass diese ihr »perfektes Abbild in einer fremden Sprache« fänden, sondern dann, wenn die Übersetzung selbst literarische Qualitäten hat (Tawada 2000, 121–122). Celans Gedichte vermitteln ihr »das Gefühl, daß sie *ins Japanische hineinblicken*« (Tawada 2000, 122).²⁷ Als deutsche Texte werden Celans Gedichte von ihr gleichsam mit japanischem Blick gelesen – ausgehend von einer Celan-Übersetzung ins Japanische (Tawada 2000, 124–125). Ausführlich kommentiert wird dabei die Vokabel »Tor«; dabei geht es nicht nur um das torähnliche Aussehen des Radikals für diese Vokabel, sondern auch um die Idee eines Durchgangs, einer Schwelle von hier nach da, aber auch vom Unvertrauten ins noch Vertraute – also ums Übersetzen. Was Tawada Celans Gedichten zuschreibt, ist eine trans-graphische Dimension, von der Celan selbst nichts gewusst hat, die seine Texte aber im Licht ihres Kommentars annehmen können, wenn wir Tawadas Kommentar gelesen haben.

25 Vgl. Tawada 2010, 51: »TIK / Nach Ernst Jndl«.

26 *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest japanisch*, in Tawada 2000, 121–139.

27 Ihr folgender Kommentar zu Gedichten Celans nimmt seinen Ausgang von der Beobachtung, dass in der japanischen Übersetzung durch Mitsuo Iiyoshi das Radikal für »Tor« eine zentrale Rolle spielt (Tawada 2000, 122); dieses Radikal ist für sie die Visualisierung von Celans Übersetzbarkeit, und sie registriert die deutschen Vokabeln Celans, in deren japanischen Äquivalenten dieses Radikal vorkommt (so auch »Schwelle«), als Schwellen-Wörter, die ins Japanische hinüberführen (Tawada 2000, 123).

Ideogrammschriften wie die chinesische respektive der Kanji-Anteil japanischer Graphien stimulieren in ihrer für westliche Augen auffälligen Visualität dazu, sie als bildlich zu interpretieren. Dass auch das Umgekehrte gilt und aus der Sicht einer japanischen Leseerin westlich-lateinische Schriftzeichen oder die aus ihnen geformten Wörter aufgrund der Auffälligkeit des lateinischen Alphabets bildhafte Anmutungen haben, zeigt sich an vielen Beispielen etwa bei Yoko Tawada. Die Wahrnehmung fremdgraphischer Texte als bildhaft ist hier vielfach dezidiert eine bloße Projektion (und beruht nicht auf einer den Zeichen ursprünglich eigene Abbildlichkeit), aber ihre Verbalisierung durch Kommentare, Übersetzungen, Deutungen hat einen performativen Effekt: Entsprechende Sehweisen lagern sich gleichsam den Ausgangsgedichten und ihren Zeichen an, lassen sie als Bilder, ja als im Bild sichtbare Figuren, Gesichter, Lebewesen oder Dinge erscheinen.

3.3 Poetik fluider Graphie. Ann Cottens Schriftgemische

Ann Cotten verfasst als westliche Autorin unter dem Eindruck der japanischen Sprache und Graphie Gedichte, die auf differenten Textkulturen beruhen und deren Schreibweisen in (deutungsoffene) Beziehungen zueinander setzen. Anders als bei Tawada, enthalten die von ihr in *Jikiketsugaki Tzurezuregusa* publizierten Texte nicht nur gedruckte japanische Textelemente, sondern auch (faksimilierte) manuelle Graphien (Cotten 2017). Analogien bestehen aber darin, dass diese Zeichen wiederholt aus einer (poetischen) Perspektive in den Blick rücken, die sie als zumindest dem Eindruck nach ›gegenständlich‹, bewegt, ja animiert erscheinen lässt.

Dunkelheit? Nein, [chines. Zeichen] Regen.

Durch den Regen fliegt sehr schnell
der [chinesisches Zeichen] kleine Vogel mit dem kurzen Schwanz.
Er wird nicht nass, er ist ganz Glanz. [...]

[...] Geordnet war der kleine Vogel,
jetzt fliegt er umher wie zerstreute Federn, flog auf,
nicht zu [chines. Zeichen] fangen, entflatterte. (Cotten 2017, 69)²⁸

Eine mit dem Gedicht zusammen abgedruckte Anmerkung der Dichterin selbst zu ihrem Text gilt den verwendeten schriftgraphischen Zeichen; er liest sich wie der Versuch einer Übersetzung, aber an die etymologischen Hinweise knüpfen sich dann Assoziationen und Hinweise auf affine Vorstellungsbilder – hält aber in der Schwebe, wovon die Rede ist und lässt sich daher Bestandteil des Gedichts selbst lesen – das damit ein Mischtext nicht nur aus verschiedenen graphischen Codes, sondern auch aus verschiedenen Sprechweisen wäre:

28 Unterstreichungen so bei Cotten.

reizukuri, Pinyin lì = fangen; rei(-zukuri) Sklave (-zur-Rechten)? Die Etymologie dieses Zeichens ist wie so oft umstritten; eine Theorie erklärt das Zeichen als Hand, die ein Tier hält, dessen Schwanz darunter baumelt. [...] Ein baumelnder Schwanz, eines Marders etwa, ist liquide wie Wasser und ständig in wellenartiger Bewegung. [...] ist Wasser eines [sic] von vielen flüssig baumelnden Gegenständen, oder wird es irgendwie als elementar klassifiziert und danach erst zur Beschreibung anderer, ähnlicher Sachen metaphorisch herangezogen? Woher das Hierarchiebedürfnis? (Cotten 2017, 69)

Andere Gedichte in *Jikiketsugaki Tzurezuregusa* weisen bezogen auf die nicht-westlichen Zeichenelemente (die im vorgestellten Beispiel ja ins Gedicht selbst integriert sind) optisch eine deutlicher ›duale‹ Struktur auf, ziehen also (unsichtbare) Grenzen zwischen den ›Räumen‹ westlichen und asiatischen Zeichen. Hier ist dann jeweils eine senkrecht angeordnete Gruppe von Ideogrammen am Seitenrand zu sehen, abgegrenzt gegen Cottens (deutsche) Texte im Zentralbereich der Seite. Diese für uns lesbaren Texte beziehen sich auf die Zeichen im Randbereich, hierin vergleichbar einer kommentierenden Übersetzung, bieten aber keine Erklärungen oder Übersetzungen – alle Sinn-Entfaltung vollzieht sich über Assoziationen, die zunächst einmal nachvollzogen werden müssen. Cottens Faszination durch die chinesischen Schriftzeichen gilt, wie sie betont, deren Fluidität. In einem einem ihren Textband einleitenden Aufsatz bemerkt sie über ihre Zuneigung zu der »kanonischen Liste der 214 Radikale«:

Wenn ich die 214 Kanxi Radikale benutze, die auch noch so unterschiedlich nützlich sind, erscheint mir die Sprache wie ein unüberschaubarer großer Fluss, der sich in wechselnden Rinnen hunderte Kilometer breit, tausende Kilometer lang Richtung Meer bewegt, der an einer nicht letztlich als ideal bestimmbaren Stelle dringenden Wunsches durch eine in Abschnitte gegliederte Brückenkonstellation gebündelt und passierbar gemacht wurde.

(Cotten 2017, VII)

Erscheint auch die Sprache selbst im Licht der Kanji-Zeichen als ein Fluss, der sich vielfach verzweigt und deshalb kaum je einen Überblick gestattet, so gibt es dort, wo Flüsse sind, doch zumindest manche Brücken. Im Bild eines Ensembles aus Brücken kommt die Erwartung zum Ausdruck, den Raum der vielfältigen Flüsse im Übergang immerhin erkunden, wenn auch nicht kartieren zu können. Beachtung verdient, dass Cotten sich bei der Wiedergabe der fremdgraphischen Zeichen eines handschriftlichen Duktus bedient, der nicht perfekt eingeübt wirkt, sondern eher wie die Spur eines gestischen Annäherungsversuchs an die fremde Schrift erscheint.²⁹ So erscheint die poly-graphische poetische Be-

29 Die selbstgestalteten Kalligraphien im Buch, entstanden 2016, dokumentieren, so Cotten, zugleich ihre »Lernwilligkeit« und ihre »Lernresistenz«, »Zuneigung« und »Ignoranz« (Cotten 2017, VII).

wegung zwischen Kulturen, Sprachen und Schriften auch schreibtechnisch als tastend, als vielleicht noch ungeschickt, aber doch als ein Vordringen in einen neuen Raum.

3.4 Bilanz

Zwiesprachen zwischen den Vokabelbeständen, Grammatiken und Textformen verschiedener Sprachkulturen zu erzeugen, erscheint, zusammenfassend gesagt, als ein Projekt, das poetisch-literarisches Schreiben und reflexives, insbesondere poetologisches Schreiben verbindet (und dabei die Grenzen auch noch zwischen Poesie und Poetik, Literatur und Poetik in Frage stellt oder sogar zum Verschwinden bringt). Die *Zwiesprachen*-Reihe steht programmatisch für ein solch poetisch-poetologisches Schreiben, das sich aus Übersetzungsprozessen ergibt, bei denen Sprachdifferenzen nicht festgeschrieben, sondern relativiert und umspielt werden. Flankiert von neueren Konzepten der ›Sprachigkeit‹ jenseits eines Diskurses, der primär differenzierend, also grenzziehend, verfährt, wirken Schreibexperimente auf einem insgesamt heterogenen sprachlich-graphischen Gelände oft spielerisch-befreiend, oft aber auch diagnostisch bezogen auf Grenzen, Normen, Regeln und Einengungen in realen Sprachwelten. In Distanzierung von geläufigen Modellen der Einsprachigkeit und des Wechsels zwischen als distinkt geltenden Sprachen, erkunden poetische Texte in sich als dialogisch verstehenden Auseinandersetzungen mit Texten die Möglichkeiten, ›Sprachigkeit‹ zwischen den abgesteckten Territorien zu erkunden.

Auch mit Fremdgraphischem in Austausch zu treten, eine interskripturale Kommunikation zu initiieren, Formen der ›Graphodiversity‹ zu erkunden, ist ein facettenreiches Projekt zeitgenössischer Literatur, das einerseits für die Unterschiede zwischen konventionellen Sprach- und Schriftcodes sensibilisiert und sie andererseits zugleich textgestalterisch relativiert – manchmal unter kulturkritischen und politischen Akzentuierungen, manchmal aus offensichtlicher Freude am Spiel mit Zeichen und ihren Polyvalenzen.

Literatur

- Beyer, Marcel. *Muskatblut, Muskatblüt*. (Reihe: Zwiesprachen, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2016.
- Bonné, Mirko. *Die Poesie der Erde ist nie tot. Zu Leben und Schreiben von John Keats*. (Reihe: Zwiesprachen, Lyrik Kabinett München. Heidelberg: Wunderhorn, 2016.
- Cotten, Ann. *Jikiketsugaki Tsurezuregusa*, Ostheim/Rhön: Peter Engstler, 2017.
- Dembeck, Till, und Parr, Rolf, unter Mitarbeit von Küpper, Thomas (Hg.). *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempo, 2017.
- Fenollosa, Ernest. *Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium*. Dt. v. Eugen Gomringer. Berlin: Matthes und Seitz, 2019.
- Forster, Leonard. *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature. The de Carle Lectures at the University of Otago 1968*. Cambridge: University Press, 1970.
- Gramling, David. *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury, 2016.
- Gramling, David. »Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit«. Dembeck und Parr 2017, 35–44.
- Jandl, Ernst. »oberflächenübersetzung«. *Gesammelte Werke 1–3*. Hg. v. Klaus Siblewski. Frankf./M.: Luchterhand, 1990. Bd. 1, 321.
- Knott, Marie Luise, und Wolf, Uljana (Hg.). *Die Hochsee der Ilse Aichinger. Ein unglaublich wundervoller Reiseführer zum 100. Geburtstag*. (Reihe: Zwiesprachen, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2021.

- Lichtenstein, Swantje. *Von Form von Vorn. Literarisches Hören, performatives Schreiben und Gertrude Stein.* (Reihe: »Zwiesprachen«, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2017.
- Setz, Clemens J. *Ein Meister der alten Weltsprache. Clemens J. Setz über William Auld.* (Reihe: »Zwiesprachen«, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2018.
- Setz, Clemens J. *Die Bienen und das Unsichtbare.* Berlin: Suhrkamp, 2022.
- Tawada, Yoko. *Talisman.* Tübingen: konkursbuch, 1996, 5. Aufl. 2000. Hier: 121–134: »Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch.«
- Tawada, Yoko. *Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte.* Tübingen: konkursbuch, 2010.
- Wandruszka, Mario. *Interlinguistik. Umrisse einer neuen Sprachwissenschaft.* München: Piper, 2. Aufl. 1976 [zuerst 1971].
- Wandruszka, Mario. *Die Mehrsprachigkeit des Menschen.* München: Piper, 1981.
- Wolf, Uljana. *Wandernde Errands. Theresa Hak Kyung Chas translinguale Sendungen.* (Reihe: »Zwiesprachen«, Lyrik Kabinett München.) Heidelberg: Wunderhorn, 2016.
- Wolf, Uljana. *Etymologischer Gossip. Essays und Reden.* Berlin: kookbooks, 2021. Hier u.a.: »Etymologischer Gossip Zu Mehrsprachigkeit im Gedicht« (125–223); »Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik reden« (126–132); »Wandernde Errands. Theresa Hak Kyung Chas translinguale Sendungen« (154–186).
- Xu Bing. [Ausstellungskatalog:] *Sprachräume. Xu Bing in Berlin.* Berlin, Museum für Ostasiatische Kunst. 27. Mai – 1. August 2004.

Autorin

Prof. i. R. Dr. Monika Schmitz-Emans 

Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft,
Monika.Schmitz-Emans@ruhr-uni-bochum.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.

Béatrice Bonhomme

Poésie et lyrisme dans la poésie française contemporaine : anonymat, universalité, résistance

Abstract

The French notion of *lyrisme* comes with a bad reputation because it has sometimes been confused with a flood of figurative language or an outpouring of the self, disqualified as complaint and platitude. Hence, the polemics have repeatedly divided the field of contemporary French poetry, resulting in the distinction between *nouveau lyrisme* and *littéralité*. This article attempts to go beyond these outdated stereotypes and focuses on poetic lyricism, meaning that all poetry is a form of lyricism in the strongest sense, i.e. a *chant archétypal* («archetypal song») that creates a community around shared

emotions and resists dominant words. Lyricism constitutes a dialogue, a tension, an in-between between impersonality, depersonalisation and anchoring in reality, the anecdote, the concrete circumstance, acquiring through the text a lasting and shareable value. It is a reference to the common place, to the place of the common, in the sense of what is «common» to all, that is to say what makes a «community» thanks to a song that can be shared through themes understood by all, such as love, finitude, precariousness, the human condition, life, death, and transmission.

Le lyrisme, cette notion a pâti de ce qu'elle a été parfois confondue avec une prolifération d'images ou l'épanchement du moi, disqualifiés en plaintes et mièvreries. D'où les polémiques qui ont divisé de façon récurrente le domaine de la poésie contemporaine, clivant ce dernier entre « nouveau lyrisme » et « littéralité ». J'essaierai ici de dépasser ces stéréotypes qui me paraissent désormais datés et d'insister sur le lyrisme, poétique en particulier, toute poésie étant pour moi une forme de lyrisme au sens fort, c'est-à-dire de « chant archétypal » qui permet de créer une communauté autour d'émotions partagées mais aussi au sens de « cri », le lyrisme faisant résistance aux paroles dominantes. Le lyrisme constitue un dialogue, une tension, un entre-deux entre impersonnel, dépersonnalisation (ou encore décentrement) et ancrage dans la réalité, anecdote, référence, circonstance concrète, acquérant alors par le texte valeur durable et partageable. Le lyrisme en poésie est d'abord, me semble-t-il, le recours au lieu commun, au lieu du commun dans le sens de ce qui est

« commun » à tous, c'est-à-dire de ce qui fait « communauté» grâce à un chant partageable à travers des thèmes compris par tous comme l'amour, la finitude, la précarité, la condition humaine, la vie, la mort, la transmission. *La mort n'est jamais comme*, titre d'un recueil de Claude Ber (2019), dit ainsi à la fois la singularité absolue de la mort et son impersonnalité, son anonymat, ce qui fait qu'elle est affaire de tous, affaire de la condition humaine. Le lyrisme apparaît ici comme la forme la plus proche de la pensée impersonnelle ou anonyme. On retrouve, au sein de la poésie de Claude Ber, un chant rythmique, rituel, presque archétypal, une sorte de litanie pour retrouver la voix de l'archétype. Le « je » est un je transpersonnel. Tout est, alors, relation, lien à l'autre.

Comme l'explique Philippe Beck,¹ le moment où le moi se dit, c'est un moment impersonnel, le moment où l'amour, la mort se disent de façon intense, serrée, tenue, c'est un moment impersonnel, un moment d'impersonnalité paradoxale. Dans cette intensité lyrique impersonnelle, le « je » et le « tu » restent anonymes, le « tu » c'est la voix du poème, l'autre en soi, tout le monde, n'importe qui. Ce qui est dit dans le poème, c'est paradoxalement ce qui est le plus singulier, cette émotion, « sans mesure commune », mais qui devient commune par les mots de la poésie, le plus incomunicable devenant aussi le plus commun. Il s'agit d'amener l'absolu singulier dans les parages du commun. L'émotion poétique est, comme le montre Michel Collot,² un mouvement qui part du plus intime, du plus circonstanciel, pour se projeter dans le monde et les mots et devenir communicable. Le lyrisme en poésie, ce serait donc créer une communauté, faire lien, tenter de retrouver l'échange, le partage, retisser le lien dans l'amour comme dans la mort, le lien à l'autre, le lien au monde, la porosité au monde. Les années 1980–1990 constituent un moment particulier de ce développement lyrique dans la poésie du XX^e siècle, permettant d'accompagner différemment le réel. Chez James Sacré ou Antoine Émaz, on ne trouve ainsi aucune attitude figée. Dans un lyrisme mesuré et pudique, ces voix originales décrassent le poème de sa vieillerie, fuyant aussi bien la prétention poétique que la complaisance sentimentale. Ces deux poètes font le pont entre littéralité et nouveau lyrisme, avec l'idée de réconcilier le travail textuel et l'émotion. On retrouve chez James Sacré, ce désir d'être en lien avec le lecteur, avec l'autre, dans une poésie qui réconcilie attention à la forme et émotion.

Je n'écrirais peut-être pas si la poésie contemporaine n'adoptait systématiquement une grandiloquence de ton et de pensée qui m'agace. Beaucoup trop de poètes prétendent que la poésie est une parole autre, qui serait plus pure, ou plus habile, ou plus habitée. De plus la poésie contemporaine privilégie un niveau de langage très élaboré souvent abstrait ou philosophique. [...] Dans

¹ Pour Philippe Beck, je ne fais ici que résumer rapidement, en quelques lignes, ses travaux et sa pensée qui font référence sur cette question.

² Même chose pour Michel Collot. Je renvoie donc pour plus de précisions aux ouvrages incontournables de ces deux auteurs, Philippe Beck et Michel Collot, que je cite en bibliographie.

la poésie contemporaine, il y a deux tendances extrêmes : une langue assez guindée coupée de la langue parlée, comme chez Bonnefoy [...], une autre langue qui donne dans un certain familier urbain avec beaucoup d'américanismes qui sonnent faux à l'oreille. (*Cahier de Poésie-Rencontres*, n° 11-12)

Apprendre donc à parler contre les paroles, résister aux paroles, c'est-à-dire inventer sa propre rhétorique qui est l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, de donner la parole à la minorité de soi-même. Les paroles sont toutes faites et s'expriment, elles ne m'expriment point. Il s'agit donc d'inventer sa propre langue, ses « gestes de mots », ses gestes de langue, comme le dit James Sacré :

Mais qu'est-ce qu'une forme en poésie ? Je crois que la forme est pour moi, toujours, une expérience de contact concret avec la langue. Ma langue est là, avec un visage, un corps et comme avec une infinie quantités de gestes qu'elles a eus, qu'elle a répétés, à travers toute une histoire de la poésie [...] c'est ma langue et me voici libre, semble-t-il, d'y faire les gestes de mots que je veux [...]. (Sacré 2001a, 18)

Chez James Sacré, la grammaire est au service de l'émotion, les figures de rhétorique creusent le lit d'une autre figure, celle de l'autre, avec cette tentative de rendre à l'émotion son langage propre. Le texte est offert, avancé comme un présent. Le poème est une main tendue vers un autre, jamais rapporté au moi mais placé dans son altérité, sa différence irréductible. James Sacré est ainsi sensible à ce que l'on pourrait nommer presque indifféremment l'autre ou l'intime. Intimité non de soi mais de soi à l'autre sans se fourvoyer dans le lyrisme personnel. Dans le corps bouleversé et ému du poème, c'est l'amour qui s'invente un langage. Pudeur et émotion à la fois, à mi-chemin entre tendresse et désir, sans pudibonderie ou hypocrisie d'un langage de convention. James Sacré part de ce matériau vivant. Les mots qu'il emploie sont aussi des gestes qu'il a vus, dont il s'est souvenu, des choses qu'il a approchées et autour desquelles il a rêvé. Les mots sont faits de matière et de gestes. Il s'agit de faire se répondre, d'un bout à l'autre du monde, paysages, gestes, rythme, pays, bêtes et gens, de faire entendre une musique – d'une rare singularité, sans règle déjà connue. L'œuvre de James Sacré est dans son ensemble, à la fois tendre et mélancolique, dans la façon même dont elle s'incarne à travers la voix du poète lors de lectures publiques, prenant dans certains livres la forme d'une parole amoureuse (*Viens dit quelqu'un ; Écrire pour t'aimer*) ou d'une parole de deuil (*Une petite fille silencieuse*). Elle maintient dans l'époque contemporaine la possibilité d'une veine sentimentale, ce qui n'est pas rien. Chez James Sacré, l'expression s'attache ainsi à ce qui a été souvent considéré comme le domaine privilégié du lyrisme : le territoire de l'intime. L'histoire du père, par exemple dans *Portrait du père en travers du temps* rend compte de l'expérience de la mort du père, du deuil du père. James Sacré

n'hésite donc pas à utiliser la tonalité lyrique et élégiaque et renvoie dos à dos lyrisme et littéralité systématiques :

Le terrorisme littéraire anti-sentimentalisme me semble aussi détestable que les dénonciations sentimentales de l'intellectualisme. La poésie je crois se nourrit aussi bien d'émotions que de règles (les deux correspondant à la fois à des formes du langage et à des attitudes de vivants). (Sacré 2009, 155)

Il revendique le droit de s'enliser dans la mièvrerie et la sentimentalité et depuis toujours c'est une affaire de mots et d'émotions : « [...] mais les sentiments, et même la plus niaise sentimentalité (ce dont notre vie se trouve à chaque instant nourrie ou empoissée) ne sont-ils pas assez énigmatiques, assez bousculants, pour que j'en irrigue mon poème ? » (Sacré 2009, 149).

Illusions pour illusions, le poète ne voit pourquoi il devrait condamner, au nom de très hypothétiques vérités et de convictions souvent intéressées, les émotions et même les pires sentimentalités « qui ne manquent pas d'interroger, tout autant que les plus nobles et propres pensées, sur ce qui lie l'activité d'écrire à nos autres gestes pour vivre » (Sacré 2009, 146). Ces mots sont ancrés dans le corps, dans cette rougeur qui vient aux joues, dans ce sexe aux couleur de désir, dans ce cœur qu'on retrouve dans un titre essentiel du poète : *Cœur élégie rouge*.

Pour Antoine Émaz, les poèmes, dans une grande exigence formelle, disent la diversité de vivre. Le poète établit un lien étroit entre écrire et vivre (17),³ le réel qui nous entoure pouvant à tout moment devenir poétique : « Tout ce qui constitue mon environnement est potentiellement poétique » (20), déclare ainsi le poète dans son entretien pour la revue *Nu(e)*. C'est sous la plume du poète : « l'attention au peu, au minime qui passe : le reflet du soleil sur un mica au détour d'un chemin » (15), c'est le jardin avec la glycine, le géranium, le prunus qui perd ses feuilles, mais tout aussi bien le grille-pain, la pipe, le cendrier, le bruit de la machine à laver. Il n'y a pas de hiérarchie parmi les choses du réel, c'est plutôt une question de poids d'existence, de poids de présence. La table pèse de toute sa concrétude, en revanche le mot « amour » dans son abstraction même, on ne sait quel poids il peut avoir. Le poète dit simplement les choses qui sont et puis que ça a lieu, que ça se passe, que c'est comme ça, maintenant. Le mode choisi est celui de l'impersonnel avec la recherche d'un nouveau mode de la sensibilité où chaque événement ne soit plus rapporté à une expérience personnelle mais revécu anonymement dans l'impersonnalité d'un pur sentir : « l'expérience évoquée reste assez impersonnelle pour être partageable par tous. Elle ne m'appartient pas exclusivement » (17). Partant de la réalité, la sienne, le

³ Je m'appuie pour cet article sur la revue *Nu(e)* (n° 33, septembre 2006), Philippe Grosos (dir.), Bonhomme Béatrice et Hervé Bosio éditeurs. Je cite ici un extrait de l'entretien avec Monique Gallarotti-Crivelli (p. 7-24). Dans la suite j'indiquerai juste entre parenthèses le numéro correspondant à la page de cette revue.

poète va jusqu'à une réalité poétique, celle du poème, qui chez le lecteur va renvoyer à sa propre réalité. Effacer le sujet. Trouver la neutralité du « on » :

Ce qui est intéressant, c'est que le poème se présente comme une sorte de plate-forme neutre où je passe du « je » au « on » et le lecteur du « je » au « on ». [...] Il me semble important d'éviter que le poème devienne un miroir, me renvoie mon image. Je préfère qu'il soit un miroir sans tain où ce que je vis passe de l'autre côté. Ce que le lecteur doit découvrir dans le poème, ce n'est pas moi mais c'est lui-même. (18)

Le poète n'est que le scribe du poème et le poème s'écrit à travers lui. Sensation de porosité et de dépersonnalisation qui fait dire à Antoine Emaz :

C'est pour cette raison que je dis quelquefois que ce n'est pas moi qui écris le poème mais que le poème s'écrit à travers moi. [...] Le seul problème, c'est que le poème ne vient pas quand je veux. Mais quand il arrive, je le suis. (20)

Durant ces années, l'influence d'écrivains comme Edmond Jabès et Emmanuel Levinas a ainsi induit un mouvement de retour vers la simplicité, beaucoup plus proche du quotidien. Il s'agit de l'exigence d'un « Nouveau Lyrisme », jamais naïf, tenant compte du réel. Ce nouveau dire ne s'embarrasse pas comme jadis de métaphores en gerbes. On retourne aux enjeux immédiats, proches de la vie. Ces écritures sont assez traditionnelles dans leur forme, écritures « sages », proposant une poésie atemporelle et classique, renouant avec le lisible. On découvre une poésie où perce un nouveau lyrisme en opposition avec une poésie plus abstraite ou théorique. Ici pas de place pour l'abstraction ni pour l'élitisme. Les textes se présentent comme proches du lecteur, il y a une volonté évidente de créer un univers de poésie qui touche le lecteur, qui soit proche de lui, nous introduisant dans la simplicité d'une vie quotidienne qui ne se démentira pas. On retrouve « l'enchantement simple » (Christian Bobin), une fraîcheur que l'on oppose au concept, on se démarque de l'hermétisme dans un besoin de faire du poème un échange. Pour le lecteur, le sentiment est celui d'être accueilli, avec le sentiment que l'on s'adresse à lui, à hauteur d'homme par des sensations de tous les jours. Il y a proximité entre l'auteur et le lecteur, le poète choisissant de parler au plus près des autres. Écrire un poème, c'est alors articuler vers l'autre, se tendre vers l'autre. Le lyrisme n'étant plus la diction d'un émoi centré sur soi mais une adresse à l'autre. Le poème est une dédicace, qui utilise la deuxième personne. Il y a détours par autrui. C'est lui qui occupe le terrain, l'autre, les autres traversent le poème évoquant un certain nombre de visages proches et aimés. La poésie offre des visages. La poésie est une expérience du proche et de trois pôles éternels, la vie, l'amour, la mort, le lyrisme n'apparaissant plus sous la forme exclamative de célébration souvent ininterrompue. Il s'agit de célébrer autrement sans quitter le monde simple, sans quitter le lieu de la présence, la vie

de tous les jours, de tous les hommes. Ramener le langage à son humilité dans un Éloge pour une cuisine de province (Guy Goffette).

Célébration paradoxale du simple, précarité du chant, parole vacillante, creusée par le doute. La poésie recherche la justesse. Ainsi le livre de Christian Bobin qui s'intitule *Le Très bas* rend compte de cette présence humble dans la parole poétique. Chez Christian Bobin, il y a cette volonté de dire la douceur ou l'unicité d'un instant, le désir de ne pas glosier, l'exclusion du « jargon » philosophique, le refus d'une parole trop haute, grandiloquente, c'est « la rose contre la glose ». Dépouiller le lyrisme de son trop-dire, le simple fait de nommer une chose, un être dans sa fragilité, son passage, vaut reconnaissance, inscrit l'œuvre poétique dans la limpidité, la transparence, l'évidence. Le poète n'utilise ni mots difficiles, ni images violentes. Ses thèmes de prédilection sont le silence, la vie, l'amour, l'acte d'écrire naissant d'une détente heureuse qui crée le bonheur de l'expression. Le texte dit résolument des choses de portée générale et anonyme.

Christian Bobin utilise des phrases simples, le temps est le présent de l'indicatif dans un style de l'évidence. C'est une écriture de l'échange et de l'offrande poétique. Écrire c'est offrir un bouquet de mots à qui l'on aime. La simplicité du propos en garantirait l'authenticité : « Ainsi sans doute écoute-t-on la parole des amants, des enfants et des simples ». Le « on » est le lieu d'un partage dans l'amour de l'autre. Il y a exhibition du geste du donateur, une écriture de la douceur dans la concision, la simplicité, le dépouillement et la pudeur. Le poète, scribe qui recopie le monde, consigne le réel. Le poète, comme le musicien, est un intermédiaire, l'homme qui écrit est un homme parmi les autres, qui ouvre son cœur vers l'autre. La poésie dit plus qu'elle ne célèbre. Sans pathos mais avec émotion et justesse. Le livre est le livre de l'hospitalité, le geste est le geste de l'offrande « *Écrire pour t'aimer* » (James Sacré).

Il y a relation de cause à effet entre l'émotion causée par le visage de l'autre et le geste d'écrire, mais tout est formulé dans la retenue, la pudeur, le poème s'inscrivant dans la quotidienneté, l'obsession de l'altérité et le don. Avec Guy Goffette⁴ s'imposent également la franchise, la simplicité, le constant souci de s'en tenir à l'essentiel, malgré un accord résolument difficile entre l'homme et le monde. Le poète chante les éléments de la terre dans leur simplicité, donne des leçons de paysages, évoque la proximité des choses et des gens avec « Lettres à mon voisin », le proche, la maison, la campagne étant évoqués par des mots simples. Lorsque nous lisons les poèmes de Guy Goffette, nous nous trouvons aussitôt dans la familiarité d'un quotidien, le plus souvent chaleureux, mais qui parfois se montre lourd, pénible, difficile à supporter. On ressent un désir de proximité avec les choses et les êtres, un souhait de dépoussiérage, une quête de sincérité et de vérité :

⁴ Toutes les références et paginations renvoient à Guy Goffette, *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, préface de Jacques Borel [Editions Champ Vallon, 1988, pour *Éloge pour une cuisine de province* et pour la préface, Editions Gallimard, 1991, pour *La vie promise*], Nrf, Poésie / Gallimard, 2000.

Et rouler sans tarir les cailloux sous la langue
 à seule fin de toucher le cresson des mots
 de déshabiller le monde de son écorce mensongère
 et de le voir à nouveau gigoter comme un premier-né
 dans l'herbe des phrases. (50)

On découvre une poésie sans abstraction, les recueils se présentent en pleine concréétude comme intimes, proches du lecteur, le mot « cuisine » récurrent nous introduit dans la simplicité d'une vie quotidienne qui ne se démentira pas. La cuisine, centre de l'univers poétique, constitue le lieu d'une intimité partagée avec tous, lieu de passage et de séjour de différentes générations, permettant de lier le passé de l'enfance au présent. C'est du côté du « commun de vivre » que l'entreprise poétique de Guy Goffette reste résolument tournée et cela dans un but éthique : tenter de nouer des rapports, des relations en articulant dans un mouvement continu de reprise et de renouvellement notre expérience commune du monde par opposition à toute abstraction ou idéalisation.

La cuisine d'enfance et de province, côté cour comme côté cœur (99), présente le ventre chaud d'une mère avec son « corps large ouvert avant l'aube et que la nuit / ne ferme jamais en entier » (102). En elle, se retrouvent les moments quotidiens d'une vie, ceux de bonheur et de partage : heure du café dans la cuisine (80), poste à transistor (33), tablée (103), louche (103), assiettes (103), sel, sucrier, vaisselle (103), friteuse (138). Nous nous trouvons dans un « être au monde » lyrique, dans le sens de tension entre intime et universel, entre expérience singulière et lieu commun partageable, lyrisme sans emphase aucune, empreint de la présence quotidienne d'objets humbles et ordinaires.

Le rapport au réel, la perception subjective du réel, paradoxalement, n'amène pas un retour sur soi égocentrique, car il s'agit d'un intime qui aussitôt devient collectif. Ce quotidien, sans cesse présent dans la simplicité du monde, est ainsi feuilleté par une intertextualité, d'autres poètes étant présents comme en filigrane dans cette écriture qui est aussi épaisseur textuelle et mémoire, traversée poétique. Le quotidien est également travaillé par une hybridité, une porosité qui lui confère une certaine ampleur, le lyrisme constituant un dialogue, une tension, un « entre-deux » entre impersonnel, décentrement mais aussi ancrage dans la réalité, l'anecdote, la référence. La circonstance concrète acquiert valeur durable et partageable. Le poète, officiant anonyme jamais aveuglé par soi, évoque les éléments humbles du quotidien. L'écriture poétique recherche ici une simplicité qui montre souvent la vie humble, menue, ténue. Le quotidien, le proche est habité par l'archétype, le mythe et le sacré depuis l'escabeau jusqu'au vol d'Icare. Le mouvement cesse d'être celui des formes toutes prêtées dans un univers stable, lui aussi. Il se métamorphose et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel inachèvement de l'existence « l'arbre au bout du pré est un arbre / vers lequel tu marches léger / c'est toi qui portes toutes ses feuilles » (53). Les hommes sont alors comparés à des chiens battus sans raison (26), leurs âmes « aboient » (230), ce sont

des prédateurs, des guetteurs comme les chats (33) ou des malheureux qui déclinent encore plus mal que les chats le mot amour (238).

Par le lyrisme, filiation, interaction, communauté, il s'agit donc de relier, de réinventer des liens. Le lyrisme en poésie constitue une mémoire textuelle, circulation de fragments de textes dans la mémoire discursive d'une collectivité et des individus qui la composent. Comme le montre Philippe Beck,⁵ on n'écrit jamais seul, mais niché dans une mémoire généralisée, mur de textes légendés où la création s'engendre d'une lecture et d'une réécriture de textes antérieurs. La poésie s'invente à partir d'une généalogie interne, elle est traversée de l'héritage du patrimoine universel des créations poétiques, riche des traditions, et puise à ce trésor pour des créations nouvelles, mémoire et circulation qui affluent vers l'avenir. Quels sont les secrets des gestes de la création poétique au cours de l'histoire ? Comment faire du neuf sans détruire les filiations, repenser (et relire) le passé autrement, avancer des propositions syntaxiques ou prosodiques originales, croiser modernité et tradition, admirer profondément les grandes œuvres du passé et tenir bon sur un caractère novateur, ouvrir des voies nouvelles tout en tenant compte d'un héritage retraversé, élagué, circulant dans le contemporain des auteurs ? Réinjecter de la vie, faire que ce qui s'est figé redévienne instant de conviction, restaurer le souffle vital d'un mouvement dans la « mer gelée » des discours arrêtés. La parole médusée, paralysante, cesse de l'être. Rouvrir le dossier du lyrisme en poésie, c'est contribuer à rouvrir le dossier de la langue, langue inventée dans la langue. Le lyrisme attise le désir de partager à nouveau, dans une humanité neuve dont le langage est le dépositaire.

Le centre de l'interrogation essentielle sur le lyrisme en poésie pourrait reposer sur un questionnement fondateur : qu'est-ce qui continue de se transmettre depuis le lyrisme ? Fait-il signe vers une éthique future ? Le lyrisme comme geste fondateur demande-t-il à être continué ? L'obligation de recommencer le lyrisme crée-t-elle l'historicité de l'humain ? Le lyrisme fait-il lien vers d'autres arts, d'autres langues, d'autres cultures ? Le lyrisme fait-il lien entre le passé et l'avenir ? Le lyrisme en poésie est le mode d'expression qui coïnciderait le mieux avec l'idée d'une recontextualisation, d'un échange réciproque du passé et de l'avenir. Cet échange, prenant en charge la totalité du temps, peut être dit « communauté », non seulement comme formes communes déroulées par l'histoire du politique, mais une communauté de sens plus large, englobant tout rapport des humains entre eux et avec l'univers. Le lyrisme renvoie à l'idée de peuple et de communauté. On retrouve donc, dans le lyrisme, la politique au sens large (la question de la communauté), la vie dans son dialogue fort avec la mort, la tradition, l'exigence d'universalité. Plus précisément, l'aspect novateur du lyrisme est ce mouvement d'échange et de retour du passé vers l'avenir, des cultures les plus anciennes aux plus récentes, des règnes les plus valorisés (l'homme) aux plus méprisés. La novation vient d'une résistance aux tendan-

⁵ La pensée de Philippe Beck est ici trop rapidement résumée. J'ajoute en fin d'article les compléments bibliographiques nécessaires pour saisir plus précisément l'ampleur de sa pensée sur ce sujet.

ces pseudo-progressistes qui veulent abandonner le « passé » et valoriser toujours plus la figure emblématique de l'homme et ses productions, ce qui revient à négliger ce sans quoi elles seraient impossibles, la terre-paysage qui les supporte, les êtres non-humains, la voix très ancienne qui remonte le cours de l'histoire, et cette lutte fragile entre vie et mort, qui nous donne énergie d'exister. C'est ce mouvement d'échange qui porte le lyrisme toujours plus loin dans l'entente du monde. Le lyrisme reste indéfectiblement lié au cosmos, à la nature, aux règnes du minéral, du végétal, de l'animal, aux forces élémentaires, aux morts et aux ancêtres, aux générations, à la terre, à la naissance et à la mort, aux esprits en tout genre, à toutes les puissances incommensurables. Il minore le sujet et fait venir le monde. Au lieu d'un regard méprisant, rapide ou cupide, il abrite un regard émerveillé, réservé, parfois balbutiant, toujours au niveau de la chose. Le lyrisme opte pour l'objet autant que pour le sujet, la chose autant que la pensée, le non-vivant autant que le vivant, l'inconscient et l'involontaire autant que la volonté indomptable. Il est inclusif et immanent, il ne fait pas de préférences.

Comment ne pas comprendre alors, de la façon la plus évidente, que l'art en général, la poésie et le lyrisme en particulier seront l'image même de la résistance la plus profonde, non seulement une résistance en acte, mais une résistance à un type de pensée qui conduirait, si on lui laissait le champ libre, à exclure du monde la quasi-totalité de sa différence et de sa réalité vive ? Le lyrisme est un grain de sable. À nous de faire en sorte qu'il grippe la machine. L'art est un « acte de résistance », disait Gilles Deleuze à des apprentis cinéastes. Si cette formule est exacte, on pourrait en déduire que le lyrisme, lui aussi, est acte de résistance. Le lyrisme est acte de résistance au consensus social comme refus de l'assujettissement au majoritaire, comme réponse à la honte d'être sans parole et assujetti. Claude Ber (2017), dans son livre *Il y a des choses que non*, affronte avec lucidité, la finitude et la précarité, l'horreur du sang et des ténèbres, la putréfaction de la mort, la décomposition, le meurtre, la haine et la torture. Ses mots, malgré leur violence, restent dans la solidarité, dans la fraternité humaine. Le lyrisme est alors une résistance, un combat de l'humain et du non-humain, des hommes mais aussi du cosmos et du monde. Le lyrisme, chant archétypal, a pour particularité de mettre en commun, d'être fondé sur des *topoi* partageables par tous. Il est en quelque sorte la voix de l'anonyme mais il est aussi un cri, une résistance, un combat de l'humain et du monde contre tout ce qui veut l'asservir. Le lyrisme est une intensité qui prend les risques du partage et de la solidarité, il s'exprime dans les lieux d'une communauté refondée.

Références

- Beck, Philippe. *Du principe de la division de soi in Le colloque de nuit*, Mazères, Le temps qu'il fait, 2000.
- Beck, Philippe et Tessier, Gérard. *L'Impersonnage*, Paris, Éditions Argol, 2006.
- Beck, Philippe, *Chants populaires*, Paris, Flammarion, 2007.
- Beck, Philippe. *Un Journal*, Paris, Flammarion, 2008.
- Beck, Philippe. *La Berceuse et le Clairon : de la foule qui écrit*, Gouville-sur-Mer, Le Bruit du temps, 2019.
- Beck, Philippe. *Traité des Sirènes* ; suivi de *Musiques du Nom*, Gouville-sur-Mer, Le Bruit du temps, 2020.
- Beck, Philippe. *Idées de la nuit* ; suivi de *L'Homme-Balai*, Gouville-sur-Mer, Le Bruit du temps, 2023.
- Beck, Philippe. *Une autre clarté : entretiens 1997-2022*, Gouville-sur-Mer, Le Bruit du temps, 2023.
- Ber, Claude. *Il y a des choses que non*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2017.
- Ber, Claude. *La mort n'est jamais comme*, [Éditions Léo Scheer en 2004 / Éditions de l'Amandier en 2011] Paris, Éditions Bruno Doucey, 2019.
- Bobin, Christian. *Le Très-Bas*, Paris, Gallimard, 1992.
- Bobin, Christian. *L'Enchantement simple et autres textes*, préface Lydie Dattas, Paris, Gallimard, 2001.
- Cahier de Poésie-Rencontres**, n° 11, mars 1984, James Sacré, rencontre avec Pierre Ceysson, Jacques Imbert, Dominique Celette, André Reiss, Luc Pavillon, Frédéric Chambe, Alain Frémy, Geneviève Vidal, Jacqueline Merville, Marc Porcu, Lyon, Éditions Poésie-Rencontres, 1984.
- Collot, Michel. *Horizon de Reverdy*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1981.
- Collot, Michel. *L'Horizon fabuleux* (t. 1 : XIX^e siècle ; t. 2 : XX^e siècle), Paris, Corti, 1988.
- Collot, Michel. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- Collot, Michel. *Francis Ponge entre mots et choses*, Seessel, Champ Vallon, 1991.
- Collot, Michel. *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Paris, PUF, 1992.
- Collot, Michel. *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- Collot, Michel. *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.
- Collot, Michel. *Le Corps-cosmos*, Bruxelles, La Lettre volée, 2008.
- Collot, Michel. *La Pensée paysage*, Paris, Actes Sud / École nationale supérieure du paysage, 2011.
- Collot, Michel. *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.
- Collot, Michel. *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, <https://doi.org/10.4000/books.pur.183106>.
- Collot, Michel. *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, Corti, 2019.
- Collot, Michel. *Gérard de Nerval, du réel à l'imaginaire*, Paris, Hermann, 2019, <https://doi.org/10.14375/NP.9791037011510>.
- Collot, Michel. *André du Bouchet. Une écriture en marche*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2021.
- Collot, Michel. *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2022.
- Emaz, Antoine. « Entretien avec Monique Gallarotti-Crivelli », *Nu(e)*, n° 33, 2006, p. 7-24.
- Goffette, Guy. *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, préface de Jacques Borel [Editions Champ Vallon, 1988, pour *Éloge pour une cuisine de province* et pour la préface, Editions Gallimard, 1991, pour *La vie promise*], Paris, Nrf, Gallimard, 2000.
- Sacré, James. *Cœur élégie rouge*, Paris, Seuil, 1972.
- Sacré, James. *Écrire pour t'aimer*, Marseille, Éditions André Dimanche, 1984.
- Sacré, James. *Viens dit quelqu'un*, Marseille, Éditions André Dimanche, 1996.
- Sacré, James. « Entretien avec Antoine Emaz », *Nu(e)*, n° 15, mars 2001a.
- Sacré, James. *Une petite fille silencieuse*, Marseille, Éditions André Dimanche, 2001b.
- Sacré, James. *Portrait du père en travers du temps*, lithographies couleur de Djamel Meskache, Nancy, La Dragonne, 2009.

Auteure

Prof. Dr. Béatrice Bonhomme 

Université Côte d'Azur (Nice), EUR Arts et Humanités, Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTELA), Beatrice.BONHOMME@univ-cotedazur.fr

Open Access

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

Monika Rinck

Höllenfahrt & Entenstaat

Mit dem Bundesverkehrswegeplan in die Unterwelt

Abstract

This contribution provides German poet Monika Rinck's insight into her recent poetry volume, entitled *Höllenfahrt & Entenstaat*, published with kookbooks in 2024. It discusses and draws on the leitmotif of an underworld's journey and its various manifestations in the urban present. By doing so and presenting some of the volume's poems, it unfolds how poetry creates and epitomises imaginary spaces.

Höllenfahrt & Entenstaat, so heißt mein jüngster Lyrikband, der im Herbst 2024 bei kookbooks in Berlin erschienen ist. Sowohl »Höllenfahrt« als auch »Entenstaat« bringen imaginäre Räume ins Spiel, wenn freilich auch auf ganz unterschiedliche Weise. Höllenfahrten und Unterweltreisen begegnen uns in verschiedenen religiösen und mythologischen Kontexten, für den Entenstaat gibt es auf den ersten Blick kein bekanntes Vorbild, wenn wir einmal von Entenhäusen (im Original ›Duckburg‹) absehen. Ich schicke voraus: Der Entenstaat ist eine von Endzeitspannung geschüttelte Institution, regiert von der Ente der Welt, einer recht herrischen Regente, gleichzeitig ist der Entenstaat aber auch eine Oper. Die Klänge dieser großen Oper begleiten die Leserin hinaus, sie bilden den komödiantischen Abschluss des Bandes (auf den allerdings zum allgemeinen Erstaunen noch ein aufbrausendes Nachspiel folgt), und sie sind inspiriert von urbanen ornithologischen Beobachtungen während der ersten Pandemie-Monate im Jahr 2020.

Eröffnet wird der Band mit dem anderen titelgebenden Kapitel ›Höllenfahrt‹, in dem die kürzlich vom deutschen Bundesrat verabschiedeten 144 beschleunigten Straßenprojekte der Bundesregierung mit den automobilen Todesfahrten einer sehr müden Figur durch markante Jenseitstopographien verquickt werden. Wie wird die Verkehrsführung in der Nachwelt sein? Wird es dem Müden gelingen, die ganze Fahrt über wachzubleiben?

Ich möchte mich im Folgenden der Frage des poetischen Raumes widmen, genauer: Beispiele dafür zeigen, wie Gedichte Räume entwerfen können, sie inszenieren und vielleicht sogar verkörpern. Denn im Kapitel ›Höllenfahrt‹ treffen betretbare auf unbetretbare Räume, die

rasende Beschleunigung auf deutschen Autobahnen, auf denen bekanntlich kein Tempolimit herrscht, gibt das Vortragstempo des Textes an. Das macht dem Publikum meistens Vergnügen. Die Virtuosität des Sprechens scheint die Zuhörenden aber von der Fatalität des Inhalts abzulenken, was vielleicht gar nicht so schlecht ist. Das von unüberwindlichen Autobahnen zerteilte Land erscheint in diesen Gedichten als eine jenseitige Landschaft, an der entlang sich unterschiedliche Straforde, Seelenbehörden, Strafengel, zugige Raststätten, LKW-Parkplätze und brennende Flüsse abwechseln. Diese seit Jahrzehnten normalisierten Transitlandschaften haben auch in der hellen Oberwelt ihr menschliches Maß verloren. Wie lassen sich diese Landschaften als poetischer Raum erschließen? Zum Beispiel, indem ich sie mit dem Spracharsenal der Unterweltreise betrete und mir klarmache, welche Art der Ordnung darin herrscht.

In Gaston Bachelards bereits zum Klassiker avancierter *Poetik des Raumes* ist vom Haus die Rede, von seinem Keller bis zum Dachboden, von Hütten, Schubladen, Truhen und Schränken, von Nest, Muschel, Winkel und Miniatur. Es scheint sich um eine grundlegend bewohnbare Welt zu handeln, eine Etui-Welt, der immense Raum wird im Inneren der Vorstellung gefunden (vgl. Bachelard 1987). Maschinell verbauter Raum kommt nicht vor. Gut, das war im Jahr 1957. Heutzutage sind dort, wo es in Deutschland Häuser gibt, stets auch Autos, die ihren Raum auf lebensgefährliche Weise behaupten, indem sie ihn durchqueren. In den Städten wird ihnen weitaus mehr Platz zugestanden als den Passanten, die, obwohl auch sie sich bewegen, als eigentümliche Außenseiter der Mobilität gelten. Dabei ist alles, was sich bewegt, mobil, die Spaziergängerin auch. Was für eine Poetik entspricht dem vom Automobilverkehr dominierten Raum? Im Jambus wird die nicht zu fassen sein. Werde ich sie in der Straßenverkehrsordnung finden? »(1) Die Teilnahme am Straßenverkehr erfordert ständige Vorsicht und gegenseitige Rücksicht. (2) Wer am Straßenverkehr teilnimmt hat sich so zu verhalten, dass kein Anderer geschädigt, gefährdet oder mehr, als nach den Umständen unvermeidbar, behindert oder belästigt wird.« (StVR 2023) Bereits im ersten Paragraphen der Straßenverkehrsordnung ist von unvermeidbaren Behinderungen und Belästigungen die Rede. Das ist in der Tat sehr vorausschauend, denn diese offenbar systemisch unvermeidbaren Belästigungen und Behinderungen führen Jahr für Jahr in Deutschland zu knapp 3.000 Verkehrstoten (2.839 im Jahr 2023), von denen mehr als 600 auf überhöhte Geschwindigkeit zurückgehen, zu insgesamt etwa 2.5 Millionen Unfällen, davon 191.900 mit Personenschäden und davon wiederum allein 39.100 durch erhöhte Geschwindigkeit.¹ Das ist der Raum, in dem wir leben, worin das Beharren auf grenzenloser Beschleunigung auf mich zuweilen wie der Vollzug des Todestriebs wirkt, gerade, als könne man so paradoxerweise schneller sein als der Tod. Doch es ist ein Sog, an dessen Ende in jedem Fall ein unausweichlicher Halt steht. Dieser Sog baut nicht nur Straßen, er verbaut auch die Städte. Er hat eine große und mächtige Lobby. Die Entwertung der Umwelt wird immer wieder aufs Neue von Interessenverbänden und einem fleißig ruinierenden öffentlichen Nahverkehr gerechtfertigt. Werden wir wirklich mit dem Verbrenner in die Unterwelt fahren? Es sieht ganz danach aus. Und

1 All diese Daten stammen vom statistischen Bundesamt und gelten für das Jahr 2023.

wie wirkt sich dies auf unseren psychischen Raum aus? »Die erste Metapher der Psyche ist räumlich. Die beiden Ereignisse, die das menschliche Leben leiten, Geburt und Tod, bleiben undenkbar. Das Leben rollt ab, in einem Territorium, das zwischen diesen beiden Ereignissen liegt und endet. Der Raum ist unsere erste Metapher« (Dufourmantelle 2021, 92).

Dies ist das erste Gedicht des Bandes:

Gegrüßet seiest du, angehaltene Natur!

O Müder, schau auf das Laub, das sich gar nicht bewegt.
Kein einziges Blättchen im Wind, das sich regt, Zacken
absolut starr. Wo das Blatt einmal war, die Luft begann,
ein letzter gezackter Gedanke am Übergang, Stacheln,
etwas, das nicht mehr ausweichen kann, Laubbüschel
in anhaltender Starre, unausweichlich am Ende, beendet.

Die warme Luft kühlt nicht mehr ab, sie bleibt konstant.
Wie Kunsthars zieht sie an, härtet aus in weichen Räumen,
in Adern, in den Lungen, die bald schon hart und gut befestigt,
korrekt sind wie Korallen. Wohlgeruch, Jenseitsspeicher, Atemluft.
Es bewegt sich weiters nicht ein Blatt im Bund der Blätter,
zwei Tropfen Regen und auch jetzt bewegt – sich nichts.

Der starre Baum fällt aus der Zeit, er wird gefällt
im Februar. Die Jahreszeiten fallen aus der Zeit.
Säen, warten, wässern, ernten fallen aus der Zeit.

Auf ewig wie erstarrt mit deinem harzdurchdrungenen Herz
horchst du, ob es auch gut befestigt sei, mit jedem Schlag,
der nicht mehr schlägt, mit jedem Wind, der nicht mehr weht,
am Morgen, am Mittag, am Abend und in der Nacht. Starre.

Indes rauscht im Berufsverkehr
der Geist von Joseph Haydn.

Du warst	so entsetzlich	traurig	gewesen,
fast bist du fort,		so fort bist du fast,	
lass mich	noch ein Weilchen	dich begleiten.	

(Rinck 2024, 5)

Das Buch beginnt mit einem Gruß, wie es sich beim ersten Eintreten schließlich auch gehört, er begleitet den Übergang aus der Ferne in die Nähe. Hier ist es ein Gruß, der sich direkt an die angehaltene Natur wendet – und damit den Raum der Ansprechbarkeit von allem eröffnet. Der früheste Impuls zu diesen Texten kam übrigens bereits im Sommer 2021, ich gewann ihn aus dem Eindruck, den mir an einem frühen Sommernorgen das ungerührte, reglose Laub vor meinem Fenster vermittelte. Mit einem Mal schien mir, als habe die Zeit aufgehört. Ein klassisches Vanitas-Motiv, das allerdings vagabundiert, die Kategorien wechselt und auf lange Sicht vielleicht sogar zu Scherzen aufgelegt ist. War dies schon die Nachwelt? Und dieselbe angehaltene Natur, die bald die Umwelt meiner eigenen Erstarrung sein wird? Doch weit gefehlt, ich konnte ja die Motoren noch hören, wie sie stoppten und starteten und mit überhöhter Geschwindigkeit durch die verkehrsberuhigte Zone bretterten. Die technische Welt war demnach noch da, nur die Natur hat angehalten.

O, da sehe ich bereits Übersetzungsschwierigkeiten auf mich zukommen: die angehaltene Natur. Das ist nicht die gestoppte, nicht die unterbrochene, sondern die in ihrer Bewegung angehaltene Natur. Wird sie von einem unklaren Akteur an der Bewegung gehindert oder hält sie einfach selbsttätig an? Hörte womöglich etwas auf, und das Anhalten wäre somit gar keine initiativen Tätigkeit, sondern einfach nur ein Ende? Vielleicht handelt es sich aber auch um die Natur, um die ich anhalte, indem ich sie grüße. Wissen Sie, warum wir sie angehalten haben? Mit diesem Wortlaut eröffnen Verkehrspolizisten gerne das Gespräch. Oder es ist so: Was der Dichter in den Blick nimmt, überdauert, schwarzschattende Kastanie, es wird in einer Zeile festgehalten, in einem Gedicht. Bei mir war es allerdings keine Kastanie, sondern ein fröhlicher Bergahorn, der in Berliner Hinterhöfen gerne gepflanzt wird. Inzwischen wurde er leider gefällt, sein Wurzelwerk drohte die Remise zu kippen. Doch im Gedicht wäre sie noch hier, denn was der Dichter sich notiert hat, ist im Kunstharz seiner Empfindsamkeit konserviert. Ein Screenshot, nein, ein in sprachlicher Virtuosität mumifizierter Moment. Doch so soll es eigentlich nicht sein, ich wünsche mir, dass die von mir beschriebenen (oder geschriebenen Dinge) in Bewegung bleiben, und sogar: etwas in Bewegung setzen.

Zurück zum Gedicht: Es gibt übrigens ein Ausrufezeichen am Ende des Titels. Das verweist auf Emphase. Und dann tritt mit der ersten Zeile sogleich eine dritte Figur in das Geschehen, neben Sprecher oder Sprecherin und der angesprochenen Natur kommt also ein weiterer Akteur hinzu. Es ist der Müde, er wird uns lange, fast bis ans letzte Ende begleiten. Er soll bezeugen, wie es nun um die angehaltene Natur steht, wo sich nichts bewegt, kein Blättchen sich *regt*, eng vertäut im Binnenreim, wo mit weiteren analogen Verklammerungen Bewegung verhindert wird: *gar, starr, war*. Und weiter geht es, mit: *begann, Gedanke, Übergang, kann* – so hört es sich an, das Festzurren der klanglichen Spanngurte, bis die erste Strophe am Ende nochmals beendet werden muss, damit die Sache auch wirklich ein Ende hat, *in anhaltender Starre, unausweichlich am Ende, beendet*.

Selbst die Luft bewegt sich nicht, ihre Erstarrung wird am reglosen Laub ersichtlich. Kann ich erstarre Luft überhaupt noch atmen? Ist es vielleicht so, dass die Natur ihrerseits

auf etwas wartet? Ist diese Atmosphäre vergleichbar der Starre, die nach dem Tod eintritt? Oder ist das die Ruhe vor dem Sturm und gleich wird ein irrsinniges Getöse ausbrechen? Der große Trompetenengel atmet ein und setzt sein gewaltiges Instrument an. Nehmt Euch in Acht.

Es folgen nun in der zweiten Strophe erste Bilder aus dem Bereich der altägyptischen Jenseitsvorstellungen, es könnte sich um eine ganz kurorische Darstellung der Konservierung des Körpers handeln, die Lunge zur Koralle verfestigt. Wurde auch das Laub, um zu überdauern, wie weiter oben angedeutet, poetisch mumifiziert?

Der belebte Raum scheint nun vollends zum zeitarmen Bild zu werden und auch der Gang der Jahreszeiten wird aufgekündigt; das einzige, was in diesem Szenario noch agieren kann, ist die Zerstörung. Der im Februar gefällte Baum. Der Herzschlag setzt aus. Vielleicht ist das Herz ja auch schon konserviert, in Harz, und ausgehärtet, auf dass es überdauere, aber wofür? Was ist mit dem stillgestellten Raum? Hat die Zeit ihn verlassen? Aber nein, denn im Berufsverkehr rauscht der Geist von Joseph Haydn. Auf dem Beschleunigungsstreifen zur Unterwelt? Das bleibt zunächst unklar.

Ein Flüstern bittet darum, den Müden noch ein wenig zu begleiten zu dürfen. Wo immer es im Verlauf der Todesfahrt hingehört, der Müde muss sich nicht alleine dorthin aufmachen. Gut. Das war sozusagen der Gruß auf der Schwelle, der das Buch eröffnet. Es werden sich im Fortgang des Buches wilde Fahrten durch die finsternen Unterwelten des Bundesverkehrswegeplans anschließen, die allerdings etwas zu umfangreich sind, um sie hier in Gänze zu zitieren.

Nachdem ich kurz auf das Eröffnungsgedicht eingegangen bin, möchte ich Ihnen nun auch das zweite Gedicht des Bandes zu Lesen geben. Sein Titel ist: *Ich grüße dich, Müder!*

Ich grüße dich, Müder!

Denn der Müde bist du. Fast noch am Leben.

Knöcheltief im hellen Mehl auf Ebenen

wirst du stehen, lange warten, dichbiegen.

Auf einem endlosen Parkdeck, ruhend wie der Verkehr.

Allein im sickelnden Wind. Kein anderer Teilnehmer

ist müder als du. Am Horizont steht die See, wie betoniert.

Ihr teilt eine Starre. Auch das Laub teilt sie mit dir.

Wie müde du bist, Müder. Deine Seele liegt tief
in der Höhle. Ein leiser Verein. Ich rüttete dich.

Sie steigt nicht in die Höhe, tritt nicht über die Stufen.

Ich hab sie leise bei ihrem geheimen Namen gerufen.

Doch kommt sie nicht wie gerufen. Sie kommt gar nicht.

O Müder, wie müde du bist. Wie kann ich dich erheitern?
Darf ich dir von den Amöben berichten? Bitte, Müder,
lass mich, lass mich dir von den Amöben berichten.
Wie sie kriechen, wie sie Kontinente ergeben, Gebärden.
Wie sie wirksam werden und waren, etwa in der Phylogenetik.

Die Stimmen hörst du, die in den Zeichen geborgen sind.
Sie sprechen mit dir, wie mit der Wand. Und auch die Wand
spricht mit dir, als seiest du ganz eng verwandt mit der Wand.
Das macht die Inschrift. Und du entzifferst mühsam: Am-ö-be.

Und aus den Fugen quillt indes ein leicht erhitztes Flüstern,
von tief, tief unten, aus dem breiten Strom der Unterwelt
kommt dieses Flüstern ans Ufer gekrochen, kochend,
dampfend, wie hingefallen und wieder aufgestanden.

Wort für Wort, Müder, o Müder, hörst du dies mit deinen Ohren.
Auf den Bericht der Amöbe folgt der Bericht der Meta-Amöbe,
der der wilden Fahrt in die Tiefe der Unterwelt voransteht,
bevor es entlang brennender Gärten unaufhaltsam hinabgeht.

(Rinck 2024, 6)

Ist der Müde noch am Leben? Wir stehen neben ihm, in einer Art endlosem Parkdeck-Purgatorium. Das Stehen ist Teil der Strafe, im ruhenden Verkehr, wie es offiziell so schön heißt. In dieses Gedicht haben Merkmale aus unterschiedlichen Jenseitstopographien Eingang gefunden, zum Beispiel aus den Schriften des islamischen Mystikers und Philosophen Al-Ghazālī, aus *The Remembrance of Death and Afterlife* (Al Ghazali 2016, übers. v. J.T. Winter), die ich selbstverständlich nur in Übersetzung lesen konnte. Sie mischen sich mit Aspekten der automobilen Welt, dem ruhenden Verkehr. Die Starre aus dem ersten Gedicht hat nun auch das Meer befallen, als habe man es mit einer komplett versiegelten Welt zu tun, Flächenverbrauch und Flächenverlust. Doch bald geht es in die Unterwelt hinab. Auf der Hälfte des Weges unseres Lebens gibt es ein Autobahnkreuz mit verwirrender Verkehrsführung. Es geht hinab, das ist klar. In der Unterwelt herrscht rege Bewegung. Es ist ja so: Man verehrt die Toten, aber sorgt normalerweise mithilfe einer schweren Steinplatte dafür, dass sie dort bleiben, wo sie sind.

Eine weitere sehr wichtige Inspiration für das Projekt Höllenfahrt bestand in altägyptischen Sargtexten des Mittleren Reiches, auf die mich Prof. Dr. Tonio Sebastian Richter vom Ägyptologischen Seminar der Freien Universität Berlin hingewiesen hat. Dr. Doris Topmann, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Akademievorhaben ›Strukturen und Transforma-

tionen des Wortschatzes der ägyptischen Sprache: Text- und Wissenskultur im Alten Ägypten der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, verdanke ich die Einsicht in ihre wissenschaftlichen Übersetzungen der Sprüche eines großen Korpus altägyptischer Totentexte. Das sind Texte, die zum Teil auf die Innenseite von Särgen geschrieben worden sind, und die – darauf hat der Ägyptologe Jan Assmann aufmerksam gemacht – als Stimmen verstanden worden sind:

Die Schrift war dazu gemacht, die Stimme des Priesters, der diese Sprüche zu den Ritualen der Einbalsamierung, der Beisetzung und des Opferkults zu rezitieren hatte, einzufangen und auf Dauer in die Grabkammer zu bannen, so dass der tote König nun in seinem Sarkophag für immer im Raum dieser Stimme und der Wirkungskraft ihrer Sprüche verbleiben konnte. (2004, 23)

Von einem Gehäuse priesterlichen Stimmen, schreibt Assmann, von Geselligkeit und vom Einsatz von Stimmgewalt gegen etwaige Eindringlinge. Es sind die Stimmen, die in der Wand geborgen sind. Ich sehe hier eine Kammer, aber ich weiß natürlich nicht, ob diese Kammer auch im Bewusstsein des Lesers entsteht. Ist auch der Leser verwandt mit der Wand? Ein durch Sprache zum Klingen gebrachter Resonanzraum, offenbar, in dem die Zeilen hörbar sind, solange ich mich darin befinden und kein überbreiter Schwertransport oder eine Motorradgang den Raum in Feinstaub und Lärm aufgehen lässt. Zurück auf die Autobahn. Hier kommt ein kurzer Ausschnitt aus den beschleunigten Straßenprojekten, die den Bundesstaat Hessen betreffen.

BESCHLEUNIGTE STRASSENPROJEKTE: JETZT HESSEN!

Hessen A3/A3, Wiesbadener Kreuz, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Hessen A3/A3, Wiesbadener Kreuz – Autobahndreieck Mönchhof, mögen die Engel dir die Glieder lieblich biegen, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung, und wieder biegen. Hessen A3/A3, Anschlussstelle Frankfurt-Flughafen – Autobahndreieck Mönchhof, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Hessen A3/A3, Autobahnkreuz Offenbacher Kreuz – mögest du befestigt sein, breit und generell in einem guten Zustand sein. Hessen A3/A3, Anschlussstelle Hanau – Autobahnkreuz Offenbach, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Der Besitzer des fünftürigen Defenders legt dir stumm und fest die Hand aufs Herz. Er presst es. Dein Gesicht ist das eines Schakals. Du schäckerst. Etwas hilflos. Er tritt das Pedal.

Hessen A5/A5/A648, Westkreuz Frankfurt, dein Vorderteil sei rein, dein Hinterteil sei rein, beim Spurwechsel werde der Fahrtrichtungsanzeiger korrekt betätigt, weder zu früh noch zu spät, Hessen A5/A5, Autobahnkreuz Westkreuz Frankfurt – Autobahnkreuz Frankfurter Kreuz, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Hessen A5/A5/A67, Autobahnkreuz Darmstadt. Höre dies mit deinen Ohren, es gibt kein Laub, das rauscht, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Hessen A5/A5, Anschlussstelle Seeheim-Jugenheim – Autobahnkreuz Darmstadt – du reist in corpore durch das Jenseits, verklagt von deiner Lampe, deinem Bett und deinen Bürsten, denn die haben alles ganz genau gesehen und sind bereit, es zu bezeugen. Hessen A5/A5, Autobahndreieck Reiskirchen – Autobahndreieck A5/A49, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Du sollst jedoch nicht verzagen: Ich mache dich neu mit der Flut meines Samens. A5, Autobahnkreuz Bad Homburg, ja, ich flute dich mit meinem Samen. Du sinkst tief in meinen großen morastischen Namen hinab und bringst junge Triebe hervor.

Hessen A5/A5, Autobahnkreuz Bad Homburg – Anschlussstelle Friedberg, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Hessen A5/A5/A661, oh ihr seid viele! Ihr angestauten Gefährten, als Schlange werdet ihr zum Erdkern vorstoßen, schraubenförmig werdet ihr euch in das Herz der Erde eindrehen, Autobahnkreuz Bad Homburg, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Hessen A5, Autobahnkreuz Frankfurt – Autobahnkreuz Bad Homburg – tiefer, tiefer! Vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Jetzt bist du ganz alleine in der tiefen Nacht des fließenden Verkehrs. Als Falke steigst du in den Himmel auf, als Hase-Mann bleibst du auf der Fahrbahn zurück. Rotoren werden dir singen, wie eine Krähe [Elster] wirst du hupen und sägen, Hessen A5/A5/A66, Nordwestkreuz Frankfurt, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Hessen A5/A5, Autobahnkreuz Westkreuz Frankfurt – Autobahnkreuz Nordwestkreuz Frankfurt, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Hessen A45/A45, Anschlussstelle Haiger/Burbach – Autobahnkreuz Gambach, vordringlicher Bedarf mit Engpassbeseitigung. Ein Engel ohne Erbarmen wird für dich tanken – Hessen A45/A45, Anschlussstelle Haiger/Burbach – Autobahnkreuz Gambach. Du kommst an, der schwarze Schnabel des Lexus' ist spannweit und filmreif für dich geöffnet. Große Ehre sei dir: Du darfst baden, wo die Trucker duschen.

(Rinck 2024, 18)

Soweit. Im Original geht es mit Hessen noch einige Seiten weiter. Häufig wird in poetologischen Texten behauptet, dass das Gedicht insofern poietischer Natur sei, als es über eine welterzeugende Kraft verfüge, es sei selbst ein Differenz hervorbringendes sprachgemachtes Phänomen, das andere Welten schaffe, an deren Deutung sich die Leserin zu beteiligen habe, um sie zu betreten. Noch ein wenig welterzeugender erscheint mir allerdings der Bundesverkehrswegeplan, der unaufhaltsam in die falsche Richtung rast und der Welten schafft, die für Menschen, so sie nicht in einem Auto sitzen, nicht mehr zu betreten sind, denn »zu Fuß Gehende dürfen Autobahnen nicht betreten. Kraftfahrstraßen dürfen sie nur an Kreuzungen, Einmündungen oder sonstigen dafür vorgesehenen Stellen überschreiten; sonst ist jedes Betreten verboten«, so die Straßenverkehrsordnung in Paragraph 18, Absatz 9. Zu den 13.172 Kilometern Autobahn, die es bereits gibt, sind jetzt mehr als 1.000 neue Kilometer Autobahnen in einem vereinfachten Verfahren namens ›Beschleunigte Straßenprojekte‹ geplant, Verbreiterungen, Engpassbeseitigungen, und das obwohl seit vielen Jahrzehnten bekannt ist, dass breitere Straßen nicht zu einer Verflüssigung des Verkehrs führen.

Bauliche Dokumente planerischen Irrsinns. Das Gegenteil guten Ingenieurswesens. Denn seit Beginn der Massenmotorisierung wird der Stau durch den Bau- und Ausbau schnell befahrener Straßen vergrößert. Trotz empirischer Evidenz und theoretischer Erklärung verschließt sich nicht nur die Autogesellschaft diesen wahrnehmbaren Fakten, sondern auch die einschlägigen Fachdisziplinen. Man fragt nicht mehr nach den Ursachen, weil man ja die Therapie schon kennt, die sich aus der auf den Querschnitt einer Fahrbahn reduzierten Systemsicht ergibt. Die Verwechslung von Prinzipien der Statik mit dem dynamischen Verhalten rückgekoppelter, nicht linearer dynamischer Systeme. (Knoflacher 2024, 262)

An dieser Stelle möchte ich dem Verkehr einstweilen den Rücken kehren und mich, in der Hoffnung auf einen besseren Traum, mit dem Müden schlafen legen. An welche Orte wird der Traum uns führen? An die Orte der Kindheit, zurück in die Schule?

Träume vermitteln uns ein Wissen um die Orte, um all die Orte, die uns in Erstaunen versetzt haben, uns durchquert haben und nun eine singuläre Signifikanz, eine ganz bestimmte Aufladung haben. Unsere Treue oder Untreue zu den Orten sagt etwas aus über die Art, wie wir im Realen und im Leben wohnen. (Dufourmantelle 2021, 91–92)

Am Ende dieses Textes soll nun der Traum der ersten Nacht stehen – und stehen bleiben.

Der Traum der ersten Nacht

Im Traum der ersten Nacht wirst du wieder in die Schule gehn.
Yeah! Aber wissen wirst du weder, wie sie heißt, noch, wo sie ist.
Da ist kein Gerät, das dir behilflich wäre, alles Betastbare weicht.
Was sichtbar war, schwindet. Die Bildschirme schwarz
wie die Nacht. Sie sind Schrott. Und sie helfen dir nicht.
Deine Leute schickst du weg, zum Nachsehen.
Sie gehen nicht. Der Hase-Mann kommt als Falke
aus dem Mauerriss. Eine Welt kannst du erschaffen
durch siebenmaliges Lachen, aber du, du weinst ja.
Du zappelst und heulst: Wo sind die Schuhe? Wooo?

Es formt sich langsam ein O, ein S und ein Z:
Ein Abwärtsvergleich. Verzogene Tür, die nicht schließt.
Die Wand, ein schlechtgestrichenes sehr hohes C.
Die große Oper des Elends kaputter Infrastruktur.

Die Zeit, all die Zeit, mutlos umgeben von Schwere.
Drei verkommene Harfenspieler begleiten dich jetzt.
Die Schule, wo ist sie? Pling. Pling. Keine Befreiung.
Internet Diet! Algenblüte. Hast du die Formulare dabei?

Die Oberfläche spricht nicht an, undurchdringlich ist sie, glatt.
Transportmittel, die in schimmernden Fahrplänen untergehn.
Du wirst bis in alle Ewigkeit zu den Verspäteten gehören.
Die Herrin des Erscheinens hat soeben das Licht gelöscht.

Hast du Nahrung, auch für die Zeit nach deinem Tod?
O Müder, so sehr du dich jetzt davor fürchten magst,
zurück in die Schule zu müssen, genauso sehr fürchtest du,
nie, nie, nie – wieder von vorne beginnen zu dürfen.

(Rinck 2024, 63)

Literatur

- Al Ghazali: *The Remembrance of Death and Afterlife*. Übersetzt und mit einer Einleitung von J. T. Winter. Cambridge: Islamic Text Society, 2016.
- Assmann, Jan. »Die Stimme der Hieroglyphen. Stimme oder Gedächtnis? Die Schrift als Erweiterung der menschlichen Grundausstattung«. *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Hg. Brigitte Felderer. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. 22–38.
- Bachelard, Gaston. *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1987.
- Dufourmantelle, Anne. *Im Fall der Liebe. Psychopathologie des Liebeslebens*. Aus dem Französischen von Rike Felka. Berlin: Brinkmann u. Bose, 2021.
- Knoflacher, Hermann. *Virus Auto 4.0. Lebensraum für Mensch und Natur in Stadt und Land*. Berlin: Alexander, 2024.
- Rinck, Monika. *Höllenfahrt & Entenstaat. Gedichte*. Berlin: kookbooks, 2024.
- StVR. Straßenverkehrsrecht. StVG, StVO, StVZO. 61. Auflage, München: Beck im dtv, 2023.

Autorin

Monika Rinck

Kunsthochschule für Medien Köln, Literarisches Schreiben, monika.rinck@khm.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.

Carolin Führer, Marit Heuß

Liebeslyrik und Gesellschaftskritik?

Regime des Kapitalismus bei Kurt Drawert und Durs Grünbein

Abstract

Contemporary love poetry is rarely analysed from a political or social perspective beyond the gender order. This paper uses current sociological theories to invite readers to reconsider this, using the poetry of Kurt Drawert and Durs Grünbein as an example. Although the two

GDR-socialised writers did not make a prominent political appearance after 1989/90, their poetry reveals an interweaving of romantic and sexual relationships with social structures, which allows a critique of late modern capitalism to emerge clearly.

1. Einführung

Das Verhältnis von Liebe und Gesellschaft ist im Diskurs der Literaturwissenschaft in der Vergangenheit bereits aufgearbeitet worden, nicht zuletzt über Theorien von Michel Foucault, Judith Butler und Niklas Luhmann. Jüngere soziologische Ansätze, z. B. von Eva Illouz (vgl. z. B. 2003, 2011, 2020) können bisherige literaturtheoretische Überlegungen erweitern. Insbesondere beim Blick in die Gegenwartslyrik lohnt es sich, Illouz' Thesen über das Wechselspiel zwischen Liebe und Konsum und Andreas Reckwitz' (2017) Gesellschaftstheorie zum Phänomen der Singularisierung für die Analyse fruchtbar werden zu lassen.¹ Für die Lyrik von Gegenartsautorinnen konnte unter Erweiterung der Systemtheorie von Luhmann mit Illouz' Emotionssoziologie bereits gezeigt werden, wie weibliche Liebeserfahrungen generationsübergreifend als Störungen firmieren. Die im Kapitalismus geforderte Essentialisierung des Selbst im Verbund mit der Gleichberechtigung der Geschlechter scheint den Weg zu einem gemeinsamen Erleben von Liebe grundlegend zu verhindern (vgl. Führer und Norberg 2023; Führer und Heuß 2021). Fragen der durch die

1 Für die Lyriktheorie hat zuletzt Dieter Burdorf (2021, 142) darauf hingewiesen, dass es sich lohne, Ansätzen zu folgen, welche die »in der Kunst ruhenden Wahrheitspotentiale mit objektiven wissenschaftlichen Mitteln rekonstruier[t]en«.

Gesellschaftsstruktur forcierten Verstrickung von Gefühl, Ökonomie sowie Individualisierung werden auch in den Gedichten von Kurt Drawert und Durs Grünbein verhandelt. Bei Grünbein beginnt das bereits in seinem ersten Gedichtband, in dem Liebe und Zeit eine ambivalente Beziehung von Ewigkeit und Vergänglichkeit eingehen: Dort etwa vergleicht das artikulierte Ich² den Anblick einer dieser »Harpyien [...] mit geschräften Krallen [...]« mit einem ›Normaluhrziffernblatt‹ (Grünbein 1988, 73). Bei Drawert verschärkt sich im Langgedicht *Der Körper meiner Zeit* (2016) das Erlebnis ›authentischer‹ Liebe mit der Frage nach der Wirksamkeit kritischer Sprache. Liebeslyrik, verbunden mit Zeit- und Gesellschaftskritik, gehört bei beiden zu einer Spielart ihrer dichterischen Selbstaussprache. Dass sie in ihrer Literatur Gesellschaft kritisch beschreiben wollen, haben beide Autoren bereits auf verschiedene Weise geäußert:

Die Wurzel aller Gesellschaftskritik kann also immer nur Sprachkritik sein, denn nichts ist politischer als die Sprache. (Drawert zit. n. Hielscher 2017, 84)

Der kritische Augenblick ist offenbar eine Erfahrung der Einzigartigkeit der eigenen Lebenssituation. Er kann selbst in einer freien Gesellschaft auftauchen: wenn man sich allgemein von Langeweile und Geschwätz umzingelt fühlt, etwa in einer vollkommen medialisierten Welt. (Grünbein und Böttlinger 2002, 76)

Drawert äußert sich hierzu, indem er Sprache als Gesellschaftskritik begreift (vgl. 2017, 84); Grünbein, indem er die Krise(n) der Gesellschaft zu einem kritischen Augenblick des Einzelnen poetisch transformiert (vgl. ders. und Böttlinger 2002, 76).

Auffällig ist bei aller Unterschiedlichkeit ihre Angehörigkeit zur desillusionierten Generation der in die DDR ›Hineingeborenen[en]‹:³ Drawert (*1956) und Grünbein (*1962) legten bei Ende der 1980er Jahre wichtige Gedichtbände bei Suhrkamp vor (vgl. z. B. Drawert 1989; Grünbein 1988) und zählten während der Periode des politischen Umbruchs 1989/1990 zu den wichtigsten Lyrikern des Landes. Beide wirkten kritisch in eine Gegenwart hinein, die aus literaturtheoretischer Sicht von ›Orientierungslosigkeit‹ (Burdorf 2021, 137) nach dem Wegfall utopischer Denkmodelle – wie jenen Ernst Blochs – geprägt war.⁴ Beide Autoren sind unteilbar mit der Stadt Dresden verbunden.

2 Der Begriff »artikuliertes Ich« wurde von Rainer Nägele eingeführt; daran anknüpfend verwendet ihn Burdorf für Gedichte, in denen ein Ich die Sprechinstanz des Textes ist (Burdorf 2015, 194).

3 ›Hineingeborene‹ ist der Titel eines Gedichts von Uwe Kolbe aus dessen Lyrikdebüt *Hineingeborene* (1980). Wolfgang Emmerich überträgt diesen Titel und das Programm des Gedichts auf die Generation jener DDR-Schriftsteller und -Schriftstellerinnen, die bereits seit ihrer Geburt mit der innerdeutschen Grenze konfrontiert waren (vgl. Emmerich 2000, 404–405).

4 Jürgen Habermas prägte die Formel von der ›Neuen Unübersichtlichkeit‹ und sprach von der ›Erschöpfung utopischer Energien‹ (vgl. Burdorf 2021, 138; Jäger 2015, 267–299).

Grünbein wurde dort geboren, der Brandenburger Drawert lebte von 1967 bis 1982 – bis zur Aufnahme seines Studiums am Johannes R. Becher Literaturinstitut in Leipzig – in der Stadt (vgl. Mionskowski und Pulver 2023). Erst in ihren jüngsten Roman-Veröffentlichungen widmen sich beide den in dieser Stadt besonders sichtbar gewordenen historischen und gesellschaftlichen Verwerfungen (vgl. z. B. Drawert 2020; Grünbein 2015, 2023). In ihrer Lyrik setzten sich Grünbein wie Drawert wiederholt kritisch mit ihrer Herkunft aus der DDR⁵ und der bundesrepublikanischen Gesellschaft nach 1990 auseinander, und zwar stets unter Einbezug europäischer wie globaler Perspektiven.

Zudem scheint es, bezogen auf den männlichen Blick der beiden, lohnend, ihre Liebeslyrik mit Gesellschaftstheorien jenseits der Genderforschung in den Blick zu nehmen. Denn in bisherigen literaturwissenschaftlichen diskursanalytischen Studien werden zwar sowohl die Konstruiertheit als auch die Asymmetrie der Blicke und Geschlechterordnungen betont (vgl. u. a. Gerigk und Blank 2017; Neuhaus 2002), aber die kapitalismuskritische Dimension in der Gegenwartsliteratur wird meist nicht ausreichend erfasst. Es ist zu diskutieren, wie die unterschiedlichen poetologischen Verortungen von Grünbein und Drawert sich in eine Gesellschaftskritik fügen, die Kommodifizierungen des Sozialen in ein Verhältnis zu Geschlechter-, Körper- und bzw. oder Liebesbeziehungen setzt. Dies soll über ein *close reading* von Auszügen aus Drawerts Langgedicht *Der Körper meiner Zeit* sowie anhand ausgewählter Gedichte Grünbeins analysiert werden – Textbeispiele, die auf den ersten Blick sicher nicht als ›politische Lyrik‹ erkennbar sind.⁶

2. Liebe, Konsum und Sprache in Kurt Drawerts *Der Körper meiner Zeit*

»Die Liebe ist die einzige Marktlücke, die nicht gefüllt // werden kann, doch darüber will ich // nicht schreiben« (Drawert 2016, 26). Diese Sentenz aus Drawerts *Der Körper meiner Zeit* legt die doppelte Quelle offen, aus der sich das episch umfangreiche Gedicht speist: die Verquickung von Ökonomie und Gefühlswelt im spätmodernen »kulturellen Kapitalismus« (Reckwitz 2017, 8) sowie die Frage nach der sprachlichen Beschreibbarkeit von Liebe. Denn einer unkritisch-konventionellen Sprache, in der »das Herzgeschäft zur Formel wird« (Drawert 2016, 15), entkommt sie.

Man könnte Liebe mit Andreas Reckwitz als Gefühlserlebnis einer »Kultur des Authentischen« (2017, 10) zuordnen: Nach Reckwitz (2017, 286) gehört »Authentizität«, u. a. neben »Kreativität«, zu den postromantischen Idealen, über die das seit 1968 sich entwickelnde spätmoderne Subjekt der »neuen Mittelklasse« (2017, 287) u. a. seinen Selbst- und Markt-

5 Wie in Kurt Drawerts *Wo es war* (vgl. Drawerts 1996, 7).

6 Politische Literatur kann auch als »Funktionsbegriff« (Huber) aufgefasst werden (vgl. Borkowski 2021, 115–136; von Ammon 2016, 152).

wert bestimmt. Reckwitz (2017, 289) zeigt, inwiefern das spätmoderne Subjekt die antagonistischen Konzepte von »bürgerliche[r] Statusorientierung« und »romantische[r] Selbstverwirklichung« im paradoxen Programm einer »erfolgreiche[n] Selbstverwirklichung« amalgamiert. Die anfangs zitierte Sentenz aus Drawerts *Der Körper meiner Zeit* »Die Liebe ist die einzige Marktlücke, die nicht gefüllt // werden kann« (2016, 26) kritisiert mit kapitalismuskeptischem Blick diese Entwicklung, nach der auch das authentische Ereignis der Liebe ökonomisch verwertet werden soll. Ermöglicht doch die authentische Liebe – im *Körper meiner Zeit* wird sie geschenkt von Klara, die als Epiphanie den Alltag des artikulierten Ichs erhellt – auch das Erlebnis einer authentischen Sprache, die sogar ihre Mitteilungsfunktion erfüllt: »Noch niemals zuvor habe ich so entschieden / auf der Außenseite der Sprache gelebt, auf der ich dich / finden und berühren kann« (Drawert 2016, 69).

Dass der Mensch von einem seit dem achtzehnten Jahrhundert sich entfaltenden kapitalistischen Wirtschaftssystem determiniert ist, steht in Drawerts 200 Seiten umfassendem Langgedicht *Der Körper meiner Zeit* außer Frage: »die Seele, ein Splitter- / paradies, ein Scherben- / haufen, / ein Algorithmus, der seinen Kaufrausch erwartet« (2016, 8). Dem artikulierten Ich in Drawerts Langgedicht bleibt allein die Kritik als Waffe, um sich den subtilen Mechanismen des Marktes zu widersetzen, in die es selbst involviert ist. Denn offensichtlich handelt es sich beim artikulierten Ich um einen Schriftsteller, der vom ökonomischen System ›Literaturbetrieb‹ mit seinen Preisen und Stipendienprogrammen finanziell abhängig ist. Der sich immerfort in Geldnöten befindende Autor reist im *Körper meiner Zeit* – das Buch ist auch als »lyrische[s] Diarium[]«⁷ angelegt – von seinem Schreibort in Crautembach im Odenwald erst zu einem Stipendium nach Istanbul, später in die Schweiz. Ausgestattet mit hohem »kulturelle[n] Kapital« (Reckwitz 2017, 304) – künstlerischen Fähigkeiten, reicher Bildung –, einquartiert in elegante und historisch bedeutsame Kulturinstitutionen, gerät der Schriftsteller oftmals in Konflikt mit seiner repräsentativen Funktion als Stipendiat angesichts seiner prekären Lebenssituation im vorangeschrittenen Lebensalter: »In überschaubarer Zukunft, mit Jahres- / schluss fünfzig, kommt // ohnehin das Sozialamt und fragt, wie das jetzt weitergeht mit / einem Körper ohne Gebrauchswert« (Drawert 2016, 31). Sein stets selbstironischer Blick knüpft an die politische Lyrik Heines (vgl. Holzner 2016) oder an die engagierte Literatur Sartres an (vgl. Helbig 2017, 48). Nur dass dem artikulierten Ich – wie der Autor Drawert in der DDR sozialisiert – aufgrund der »Situierung der Seele im Osten« (Drawert 2016, 121) die Utopien der Sozialisten keine Vorschläge für gesellschaftliche Erneuerung anbieten.⁸ Stattdessen besinnt sich das artikulierte Ich auf die Grenzen der Erkenntnisfähigkeit und die psychologische Dimension der Sprache, was aus intertextuellen Bezügen zu den Schriften Blaise Pascals und Jacques Lacans

7 Mionskowski datiert den zeitlichen Referenzrahmen vom 14.9.2013 bis zum 25.2.2016 (vgl. Mionskowski und Pulver 2023).

8 Die Ideen der vom Kommunismus inspirierten Denker werden zwar aufgegriffen, aber ihrer Zukunftsgerichtetheit entkleidet: so auch Benjamins Denkbild vom ›Engel der Geschichte‹ (vgl. Drawert 2016, 54).

hervorgeht (vgl. Drawert 2016, 8, 47, 55). Skeptische Weltbetrachtungsweise und Sprachversiertheit finden ihren gemeinsamen Fluchtpunkt im Dienst für die Schönheit (vgl. Drawert 2016, 58). Und Schönheit vermittelt sich in *Der Körper meiner Zeit* über den künstlerisch anspruchsvollen Sprachgebrauch, über die Formenvielfalt der Verse. So erinnert etwa der erste Gesang von *Der Körper meiner Zeit* durch einen dreizeiligen Strophenbau entfernt an die Terzinen von Dantes weltumfassender *Divina Commedia* (1472) (vgl. Drawert 2016, 12, 150, 156). Auch wenn Drawert weder Versmaß noch Reimschema der klassischen Terzine einhält, bleibt doch die ruhelose Struktur dieser Strophenform über eine strophenübergreifende Syntax und über Enjambements erhalten.⁹ Daneben entfalten Reminiszenzen an antikisierende Distichen (vgl. Drawert 2016, 119–121) sowie Odenstrophen (vgl. Drawert 2016, 33–34) oder an den in ironischer Brechung verwendeten vierzeiligen romantischen Liedvers¹⁰ ein Panorama europäischer Dichtung.

Erzählt wird dann auch von der europäischen Gesellschaft, von den Ungleichheiten zwischen »neue[r] Mittelklasse« (Reckwitz 2017, 285) und »Unterkasse« (Reckwitz 2017, 350), die sich in der Qualität der zu bewältigenden Lebensprobleme widerspiegeln: »Die Millionäre / nehmen zu wie die Schlangen vor der Armenküche – wenn das // kein Erfolgsrezept ist, hat es Weihnachten nie gegeben« (Drawert 2016, 36). Im Buch 3 aus *Der Körper meiner Zeit* wird die »singularistische Lebensführung« (Reckwitz 2017, 273) der zur ›neuen Mittelklasse‹ zugehörenden *Creatives* im Stipendiatenhaus in Istanbul vorgestellt, mit ihrer von Reckwitz so beschriebenen Sorge um Exklusivität von Essen, Wohnen, Reisen, Körper und Bildung (vgl. Reckwitz 2017, 308–335). Im kritischen Ton entwirft das artikulierte Ich eine Szene, in der sich der Habitus der Künstler*innen zeigt:

[...] Die Salatschleudern für jeden Mieter des vornehmen Hauses, Kulturschaffende allenthalben und zuhöchst

bedeutsam wie begabt, sensitiv in schönsten Tönen, sind noch immer nicht verteilt. Die Rede geht von Sach-/konflikten, Fehl-/einkäufen, Überweisungs-/verzug. Alles andere hat sich gelichtet: der vermutete Diebstahl einer Aldi-/tüte,

der biologische Fleck auf einem Kissen (für alle), ein Ausfall der Black Box. Zwei starke Schlitten fahren jetzt vor, 1000 PS allein für das Kühlfach am Garderobenständer [...].

(Drawert 2016, 66)

⁹ »Ich bin der Schuss, der nach hinten ab- / feuert, // der gefährliche Rückstoß, der Unfall, das verlorene Auge« (Drawert 2016, 7).

¹⁰ In weiten Teilen von *Der Körper meiner Zeit* wird mit Strophen gearbeitet, die aus vier Versen bestehen; diese weisen allerdings weitaus mehr Hebungen auf als die für den Liedvers gewöhnlichen drei bis vier Hebungen (vgl. Drawert 2016, 31–32).

Das artikulierte Ich scheint die Ausrichtung der neuen Mittelklasse nach »erfolgreicher Selbstverwirklichung« (Reckwitz 2017, 286–287) abzulehnen. Eine ungleiche Güterverteilung hält es für moralisch verwerflich, zumal ihm als Schriftsteller ohnehin die ökonomische Potenz im Wettbewerb um Statussymbole fehle. In der Tradition des *poète maudit* schlägt es sich stattdessen auf die Seite der Unterklassen. Eine Frau namens Klara, mit der das artikulierte Ich während seines Aufenthalts in Istanbul eine Fernbeziehung zu führen scheint, wird zur fiktiven Adressatin des erlebten Leids des Protagonisten während der Streifzüge durch die Metropole: »Wenn du jetzt hier sein könntest, um mit mir zu teilen, / was für einen allein der Bilder zu viel sind. Elend ist Elend // nur dem Elenden, wie Blindheit kein Sehender versteht / und Stummheit keiner, der spricht« (Drawert 2016, 66). Angeprangert werden die globalen sozialen Verhältnisse, in denen der prekär Beschäftigte »die Kopftücher / der Oberschicht bügelt« (Drawert 2016, 62), »der alte Mann der jungen Frau die Turnschuhe putzt« (Drawert 2016, 65), aus denen sich eine Migration aus Armut entwickelt: »Am schönen Strand von Lampedusa hat An- / kunft ein anderes Gesicht, leuchtend, und wie es langsam er- / lisch« (Drawert 2016, 65).¹¹ Die sozial Benachteiligten der Gesellschaft werden bei Drawert zur Gruppe der leidenden Gerechten, mit der das Liebespaar ein Bündnis eingeht. So wie das Elend den Menschen teilweise von Schuld entheben kann, rechtfertigt auch die Liebe moralische Verfehlungen – sogar unverhältnismäßigen Konsum, wie mit Augenzwinkern bemerkt wird: »Nur die Liebe hat das Recht, / zu verwirren und verschwenderisch zu sein, so wie du / in mein Leben gestolpert bist und ich losging, um uns / sofort vergoldetes Besteck zu besorgen« (Drawert 2016, 16).

Dass die Liebe im Laufe des Langgedichts, etwa durch ein Ausbleiben der »Leidenschaft« (Drawert 2016, 115), verschwindet, wird bereits in der Paronomasie »ver- / schwammen, ver- / schwanden« (Drawert 2016, 53) vorweggenommen, die das artikulierte Ich verwendet, als es von der Liebe zu Klara erzählt. Zwar wird im *Körper meiner Zeit* wiederholt das Liebesglück geschildert, aber bereits von Beginn an wird der Liebe nicht ganz getraut. Entweder empfindet das artikulierte Ich sie als Täuschung oder gleich als Fiktion, die der die Schriften Lacans rezipierende Schriftsteller selbst produziert:

[...] Aber, vielleicht gibt es auch gar keine Liebe,
sondern nur die Erzählung darüber – ein goldenes Buch,
das missverstanden wird. Und dann wäre Klara die Antwort
auf meine Lektüre und Echo eines Begehrens, das
ein Begehr nach dem Fehlenden ist.
(Drawert 2016, 55)

11 Peter Geist weist darauf hin, dass *Der Körper meiner Zeit* auch ein Panorama gesellschaftlicher Krisen entfaltet, »die Gemetzel in Syrien, die unaufhörlichen Flüchtlingskatastrophen, die Pariser Attentate im Herbst 2015« (2017, 35).

In diesem Misstrauen gegenüber der Möglichkeit einer authentischen Liebe zeigt sich auch das Wissen des artikulierten Ichs über jene gesellschaftlichen Mechanismen, die es selbst kritisiert. Denn das von Reckwitz so bezeichnete »*kuratierte Leben*« (2017, 295) der ›neuen Mittelklasse‹ betrifft auch das vom artikulierten Ich hoch bewertete Konzept von Liebe. Im Zuge einer »*kulturellen Arbeit* oder Arbeit am Selbst« (Reckwitz 2017, 297, Hervorhebung im Original) ermittelt das Subjekt seinen Selbstwert über die »Vielfalt des Authentisch-Besonderen« (Reckwitz 2017, 297) im eigenen Leben. Die ständige Selbstüberprüfung der eigenen Gefühle, die Frage nach deren Authentizität wirkt sich aber negativ auf die Wahrhaftigkeit der Sprache aus: »Ich erwachte und wartete auf das Gefühl, Gefühle zu haben. / Dafür wurde ich sofort, in falscher Sprache, bestraft, voll- / gesabbert mit dem Elend der Verfügbarkeit« (Drawert 2016, 58). Weicht das unmittelbare authentische Erleben der Liebe, verliert auch die Sprache ihre durch diese Authentizität gewonnene kritische Funktion und büßt damit an gesellschaftlicher Wirksamkeit und an ökonomischem Wert ein. Denn *Der Körper meiner Zeit* erhält sein Alleinstellungsmerkmal auf dem Markt doch aus jenem widerständigen Bündnis von authentischer Liebe und kritischer Sprache, das als Akt der Auflehnung gegen gesellschaftliche Missstände zum Kern der Poetik wird. Schließlich tritt das Beziehungsende ein, das als »negative Illusion« (Illouz 2020, 271) bereits antizipiert wurde: Klara verliert ihre Schönheit und wird »von einer zur anderen Stunde, sehr hässlich« (Drawert 2016, 151), die dichterische Sprache verliert ihren wahrhaftigen Ton und wird zur »*falsche[n] Sprache*« (Drawert 2016, 144). »Du warst, was mein Buch wird, unverständlich. / Es gibt keine Liebe, außer im Wort. Wo ein Text endet, // kann ein Gefühl nicht beginnen. Und jeder Satz ist teuer er- / lebt, // meinerseits« (Drawert 2016, 197).

3. Körper- und Zeitregime in Durs Grünbeins Liebeslyrik

Bei Grünbein lässt sich eine außergewöhnliche Dynamik von Valorisierung und Entwertung der Liebe beobachten. Da ist einerseits die Unerbittlichkeit der Lust, z. B. im Gedicht *Dann gingen sie fremd*:

Überall wird jetzt wieder geknallt [...] In Liebesgier, wenn beißtoll
Einer sich in den anderen krallt [...]

In Küche und Bett,
Auf nackter Erde wird es vollbracht.
Don Giovanni greift sich Zerlina. [...]

Koloraturen des Koitus [...]

Körper im Clinch, blaue Flecken-
Und keiner weiß mehr, von wem.
Jedem wird nun das Fell gegerbt.
Im Sumpf der Paarungen bleibt
Verletzt ein Herz auf der Strecke.
(Grünbein 2017a, 96)

Sprachlich ist diese Körperarbeit, dieses unbarmherzige animalische Wollen immer aus einer Außenperspektive abgebildet, die sich nicht nur in antiken Motiven und klassischen Formen artikuliert, sondern auch durch einen kalten Blick auf die menschlichen Triebe gekennzeichnet ist. Die Leibeserfahrungen finden keine illusorischen Entsprechungen in einer romantischen Hoffnung: »Arm der Mann, / Dessen Glück von den Frauen abhängt. / Arm dran die Frau, die ein Winseln / Für Minnesang hält« (Grünbein 2008a, 41).

Die für Grünbein typischen intertextuellen und intermedialen Verweise – von Catull über den Minnesang bis zu Goethe, von mittelalterlicher Kirchenkunst über die großen Maler Tizian, Rubens und Vermeer, bis hin zu den Opern Mozarts – sie alle werden zum Ausdruck einer artistischen Beschwörung amouröser Einzigartigkeit in ihrer jeweiligen Zeit – einerseits. Andererseits wirkt das virtuose Spiel mit den alten normativen bildungsbürgerlichen Kanones (Oper, Museumskunst ...) in seiner kontrastiven Anordnung zum limbischen System wie eine unwirkliche Staffage: Hoher Ton und »ununterbrochener Fotzendienst« (Grünbein 2008b, 56) wechseln einander ab. Die ästhetischen Verweise funktionieren wie die Konsumkultur, derer auch die körperliche Liebe selbst unterliegt: »Das Inferno des täglichen Terrors, den Triumph / Dieser Tauschwirtschaft, die alles trügerisch macht, alles in Produkte verwandelt, / Die Orte entleert« (Grünbein 2017b, 14).

Die fleischliche Begegnung, die Grünbein auf seinen Textlaken zelebriert, hebt nicht die Zeit auf, vielmehr scheint sie ein ewiges »Zurück in der Zeit«, wie es in seinem berühmten Rondeau *Aprés l'amour* (1991) heißt. In diesem Sinne sind die kanonischen Textbezüge nicht nur Abziehbild, sondern Ausdruck des »Pas de deux« (Grünbein 2008c, 60), in dem der oder die Liebende in einem unendlichen Reigen aufgehoben ist. In *Fleisch und Stein* rekurriert Grünbein auf die Ewigkeit der »Fleischbeschau«, mit seinen im weiteren Text expliziten Anspielungen auf den Troja-Mythos wird klar: »Auch heute noch« schlägt Fleisch in Form »schöner Hintern« und »ellenlange[r] Beine« den Stein (2008d, 58). Bei Grünbein dienen diese Kontraste einer Konstruktion der Differenz zwischen ewiger Literatur und Kunst vs. Gegenwartsgesellschaft, bei der jeweils stets ein Innen-Außen-Dualismus konstitutiv ist: Schönheit und Transzendenz wird einer unbeständigen realen Gemeinschaft gegenübergestellt. Der zentrale Referenzpunkt scheint hierbei ein Kollektiv der ästhetisch Empfindsamen – nicht der fühlend Empfindsamen zu sein –, wodurch der Rahmen dessen, was als Eigenwert und damit als schützenswert gelten kann, geschlossen wird. Der idealisierte bildungsbürgerliche Kanon ontologisiert gewissermaßen den verworrenen Status der Subjekte. Die Frau der Gegenwart weiß hier um ihre erotische Macht:

Jägerin von den kühlen Seen,
 War es in Finnland, als ich sie erstmals sah,
 Lang bevor mich ihr Blick traf – ins Schwarze?
 Birkenrinde war ihre Haut, vom Sommer
 An den gespenkelten Schenkeln durchglüht.
 Juli, die Brutzeit der Mückenschwärme
 Über die tausend Seen, war ihr Geburtsmonat.
 Sie liebte die Stiche, kratzte sie auf,
 Saugte das Blut aus, eh es zu Bernstein gerann.
 Schmerzen taten ihr gut, und sie leckte
 Gern die Wunden ihrer erlegten Tiere
 Wie die der Männer, die ihr zu Willen waren.
 (Grünbein 2017c, 98)

›Die ferne Frau‹, die oft leitmotivisch über die Männer herrscht, bestimmt einerseits über die sexuelle Erfüllung ebenso wie über sich selbst, andererseits bleibt sie Teil eines kollektiven männlichen Blickes. Das ist keine bloße Erlebnisdichtung, sondern erinnert an den Ton von Legenden. Als etwas Singuläres und Schützenswertes erkannt werden »*lascivia*, Tollheit, Libido« (Grünbein 2008, 63) nur durch die Wiederholung der Dinge und Symbole vergangener Künste:

Göttin du in goldenen Flip-Flops, fugitive und Prisonniere, /
 Bin dir nah, wo dein Phantombild sich mit dir jetzt deckt.
 [...] Ach Vermeer.
 (Grünbein 2008e, 73)

Mit vergangenen Ästhetiken (der Liebe) verwoben, eröffnen sich Möglichkeiten für ein Wieder-Sehen und Erkennen sexueller und romantischer Motivik und Semantik. Durch die Wiederholung der »Künstlerzauberwort[e]« (Grünbein 2008f, 72) intensiviert und valorisiert sich die Liebe und die Geliebte. Durch Vermeers *Mädchen mit dem Perlennohrring* und Rubens *Selbstbildnis mit Isabella Brant* erkennt das artikulierte Ich die Nähe, die zur Liebe und Geliebten gehört, erst durch diese Instanzen der Kultur wird Affekt hergestellt (vgl. Grünbein 2008e, 73; Grünbein 2008f, 72). Im Gedicht *Fluch der Märchenfee* werden die Folgen des Mangels solcher Wertsicherung beschrieben. In der Logik der Gegenwartsgesellschaft ist die Liebe entzaubert, ihre Kontingenz auf ein bloßes Körperregime reduziert:

[...] In diesem Menschenzoo
 War Zeit die böse Märchenfee, die sich entfernte.

Die Reihe Frauen auf dem oberen Betonplateau
 Des Denkmals für den toten Partisanen sah ich erst
 In der Umdrehung, irritiert. Kommandos ließen
 Stumm von der Trainerin durch die gespannten Körper.
 Sie standen aufrecht, jede vor sich einen Kinderwagen,
 Und traten vor, zurück, zur Seite als Aerobic-Dancer.
 Im Weiterlaufen erst begriff ich, Mütter nahmen da
 In strenger Übung kollektiv den Kampf auf gegen
 Die Folgen ihrer Schwangerschaft im Namen der Figur.

[...] Dies aber fiel mir auf: wie Frauen kämpften um die Würde
 Des Augenblicks, wie sie der Schwerkraft trotzten –
 Die Zentner Sehnsucht, Körperkampf, verbissene Diät.

Wie alles das zusammenhing, verkettet war, verkrampft,
 Undankbar von Geburt an. Jedes Liebesopfer
 Ging auf in Plattitüden der Geschlechter, Alltagsmühe.
 Jemand rief seinen Hund. Ich sah es, schämte mich
 Kurz im Vorübergehen. Was gingen mich die Mütter an?
 Altweibersommer: Spinnwebfäden klebten mir
 Im grauen Haar, als ich das Stalingrad der Mütter sah.
 Leicht war das Leben, und die feminine Quälerei
 Ein Fest im Stadtpark, wo die reife Jugend im Gebüsch
 Über die Träume ihrer Alten lästerte und Kinder
 Das Blut am Knie vergaßen wie den Fluch der bösen Fee.
 (Grünbein 2017d, 94)

Jugendlichkeit als kulturelles Muster wird für alle Altersstufen attraktiv und dominant. Die Zeit ist in dieser Logik dann die böse Märchenfee, die den Anspruch auf Zeitlosigkeit der Liebe aufhebt. Der Zwang zur Juvenilisierung wird vom artikulierten Ich auch in anderen Gedichten ähnlich eindringlich beschrieben. Gefühl und Passion erscheinen nur noch als »Variation[en] auf kein Thema« (Grünbein 2008g, 16). Grünbeins Lyrik erzählt damit nicht nur von der Kapitalisierung der Körper auf dem Beziehungsmarkt, sondern auch von den Lebensentwürfen einer ›neuen Mittelklasse‹, die der Soziologe Reckwitz als Querschnittspraxis des Kuratierens charakterisiert hat. Kuratieren mache das eigene Leben wertvoll, andererseits aber stelle es auch einen Zwang dar, den Zwang, unbedingt originell und authentisch zu sein (vgl. Reckwitz 2018, 297). Grünbeins Texte affirmieren die ›jugendlichen‹ Lebensstile ebenso wie den damit verbundenen Körperkult dieser neuen Mittelklasse nicht, sondern fragen, ob damit der Zugang zum ewig Schönen, Erhabenen und Bleibenden der Liebe nicht verwehrt ist. Dennoch ist die Erlesenheit der literatur- und kunstgeschicht-

lichen Anspielungen bei Grünbein selbst Ausdruck einer solchen Praxis des Kuratierens und ordnet sich als künstlerischer Subjektivierungsversuch insofern in die Praktiken der Kulturalisierung eher ein, als dass der Oberflächenrationalität der Gegenwartsgesellschaft etwas Originäres entgegengesetzt werden will.

4. Resümee

Drawerts und Grünbeins Liebeslyrik akzentuiert das Eingeschrieben-Sein in die jeweiligen Gesellschaftsverhältnisse. Sie entfalten aber in ihren poetischen Texten unterschiedliche Liebessemantiken, die jedoch beide in der Pointe enden, die gesellschaftlichen Rahmungen von Beziehungen aus der Distanz als Gegenwartsproblem zu identifizieren.

Das artikulierte Ich in Drawerts *Der Körper meiner Zeit* folgt – unter skeptischer und kritischer Selbstbeobachtung – dem Postulat der Authentizität und Unverfügbarkeit der Liebe, um aus dem Movens des Gefühlsereignisses sich selbst und die Gesellschaft sprachlich beschreiben zu können, und rennt dabei sehenden Auges in sein Unglück. Das Langgedicht scheint als retrospektive Erfahrung der Liebe zu Klara verfasst, aus deren Erlebnis heraus das artikulierte Ich die Energie für die Versprachlichung der Wahrnehmungen und Erfahrungen von Liebe und Gesellschaft erhält.¹² Das artikulierte Ich »bedarf [...] unabdingbar der Fähigkeit zur Liebe«, so Peter Geist, um die in *Der Körper meiner Zeit* beschriebene »Kollision von geschichtlicher und eigener Lebenszeit, von Gesellschaftskörper und sterblichen eigenen« (Geist 2017, 37) zu bewältigen. Das Wissen um die Endlichkeit der Liebe und den damit verbundenen Schmerz, den das artikulierte Ich selbstironisch und im anspielungsreichen elegischen Ton ausstellt,¹³ lässt das artikulierte Ich aber deshalb nicht vor dem Wagnis der Liebe zurückschrecken, die in Reminiszenz an die idealistische Ästhetik ihren Fluchtpunkt in der Schönheit findet: »Aber dennoch ist sie [die Liebe, C.F., M.H.], bei // aller Verkennung, das einzige Schöne, und ihr zu erliegen ist // der reinste Wille, den wir haben« (Drawert 2016, 153). So dient die Liebe in Kurt Drawerts *Der Körper meiner Zeit* letztendlich vielleicht doch der Kunst, indem sie sich als Schönheit in der Sprache des Gedichts niederschlägt.

Grünbein ist »konkreter Philosoph« (Matt 2008, 78) der Liebe. Seine Texte beschreiben, dass die Liebe keineswegs die Zeit aufhebt, vielmehr enthält die in der Spätmoderne stets präsente Kontingenz von realen Liebesbeziehungen auch eine – durchaus hoffnungsvoll konnotierte – Kehrseite: nämlich ihr ewiges Wiederkehren in der körperlichen Erfüllung

12 Das Langgedicht beginnt in Hessen und endet in der Schweiz mit der Selbstverortung eines artikulierten Ich, das sich als Einzelnes begreift und seine Legitimation zunächst durch das Schreiben erhält. Dazwischen durchlebt das artikulierte Ich eine unverhoffte Liebe zu Klara, die durch einen längeren Aufenthalt in Istanbul auf die Probe gestellt wird und schließlich aus nicht explizit benennbaren Gründen zerbricht. Trotzdem spielt Klara auch am Anfang und am Ende von *Der Körper meiner Zeit* eine Rolle, als Adressatin, Reflexionsgegenstand und gedanklicher Fluchtpunkt.

13 So das entfremdete Zitat aus Rilkes *Duineser Elegien* (vgl. Drawert 2016, 132).

und im Begehrten. In diesen an Nietzsche anklingenden Gedanken der ewigen Wiederkunft des Gleichen passt auch das Verhältnis von (amouröser) Beziehung und Gesellschaft. Nicht die Liebe erschafft Einzigartigkeit, vielmehr werden ihre Praktiken von der Gesellschaftsordnung erschrieben: Das Dionysische ist eine Funktion der Werbeindustrie (vgl. Gerhardt 2009, 19). Das Überzeitlich-Ästhetische – in Form der klassischen Liebesemantiken und -lehren aus Religion, Kunst und Musik – ist die Instanz, die den Dichter in der Spätmoderne die Geliebte und das Schöne der Liebe erkennen lassen. Diese poetische Affirmation der Ideale der Kunstauteonomie scheint ein Trost zu sein, der sich zudem im ewigen Reigen der Liebe über den sexuellen Akt ausdrückt.

Literatur

- Ammon, Frieder von.** »Politische Lyrik«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2. Aufl. Hg. Dieter Lampert. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. 152–159, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05479-1>.
- Borkowski, Jan.** »Funktion^s und Funktionen von Literatur. Einige systematische Überlegungen (unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik)«. *Grundfragen der Lyrikologie. Bd. 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021. 115–136, <https://doi.org/10.1515/9783110499391-006>.
- Burdorf, Dieter.** »Das Gedicht als Protest und Selbstverständigung. Eine Relektüre gesellschaftskritischer Lyriktheorien«. *Grundfragen der Lyrikologie. Bd. 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021. 137–158, <https://doi.org/10.1515/9783110499391-007>.
- Burdorf, Dieter.** *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05422-7>.
- Drawert, Kurt. Dresden. Die zweite Zeit. Roman**. München: C.H. Beck, 2020.
- Drawert, Kurt.** *Der Körper meiner Zeit. Gedicht*. München: C.H. Beck, 2016.
- Drawert, Kurt.** *Wo es war*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1996.
- Drawert, Kurt.** *Privateigentum. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989.
- Emmerich, Wolfgang.** *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe*. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag, 2000.
- Führer, Carolin und Danielle Norberg.** »Trauma der Passion. Konfigurationen der Codierung von Liebe als Störung des Selbst in aktueller ›weiblicher‹ Gegenwartlyrik«. *Lyrik und Existenz in der Gegenwart*. Hg. Angelika Schmitt und Henrike Stahl. Berlin: Peter Lang, 2023. 465–482, <https://doi.org/10.3726/b20664>.
- Führer, Carolin und Marit Heuß.** »lächelndverjüngt – →carrying blood← – →verrosung←. ›Weibliche‹ Lyrik über Lust, Liebe und soziale Systeme in der Gegenwart«. *Der Deutschunterricht* 73.4 (2021): 34–43.
- Geist, Peter.** »Linien im zersplitterten Glas. Zu Kurt Drawerts ›Der Körper meiner Zeit‹«. *Text + Kritik* 213 (2017): 35–42.
- Gerhardt, Volker.** »Ein Arzt der Kultur Laudatio auf Durs Grünbein anlässlich der Verleihung des Nietzsche-Preises des Landes Sachsen-Anhalt am 27. August 2004«. *Nietzschesforschung. Bd. 12. Bildung – Humanitas – Zukunft bei Nietzsche*. Hg. Ders. und Renate Reschke. Berlin: Akademie Verlag, 2005. 13–21.
- Gerigk, Anja und Juliane Blank.** *Erregungsmomente. Funktionen des Erotischen in der Literatur*. Berlin: Chr. A. Bachmann, 2017.
- Grünbein, Durs.** *Der Komet*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2023.
- Grünbein, Durs.** »Dann gingen sie fremd«. *Zündkerzen. Gedichte*. Hg. Ders. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017. 96. [= Grünbein 2017a]
- Grünbein, Durs.** »Monatsblut«. *Zündkerzen. Gedichte*. Hg. Ders. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017. 14. [= Grünbein 2017b]
- Grünbein, Durs.** »Die ferne Frau aus der Nähe«. *Zündkerzen. Gedichte*. Hg. Ders. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017. 98. [= Grünbein 2017c]
- Grünbein, Durs.** »Der Fluch der Märchenfee«. *Zündkerzen. Gedichte*. Hg. Ders. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017. 94. [= Grünbein 2017d]

- Grünbein, Durs. *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015.
- Grünbein, Durs: »Deklination vierhändig«. *Liebesgedichte*. Hg. Ders. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 41. [= Grünbein 2008a]
- Grünbein, Durs: »Catull 32«. *Liebesgedichte*. Hg. Ders. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 56. [= Grünbein 2008b]
- Grünbein, Durs: »Ballade von der Arrhythmie der Herzen«. *Liebesgedichte*. Hg. Ders. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 60. [= Grünbein 2008c]
- Grünbein, Durs: »Fleisch und Stein«. *Liebesgedichte*. Hg. Ders. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 58. [= Grünbein 2008d]
- Grünbein, Durs: »Portrait der Einen mit dem roten Haar«. *Liebesgedichte*. Hg. Ders. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 73. [= Grünbein 2008e]
- Grünbein, Durs: »Die Hand auf der Hand«. *Liebesgedichte*. Hg. Ders. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 72. [= Grünbein 2008f]
- Grünbein, Durs: »Aus: Variation auf kein Thema«. *Liebesgedichte*. Hg. Ders. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 16–17. [= Grünbein 2008g]
- Grünbein, Durs: »Unverschämtheit«. *Liebesgedichte*. Hg. Ders. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 58. [= Grünbein 2008h]
- Grünbein, Durs und Helmut Böttiger: »Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik«. *Text + Kritik* 153 (2002): 72–84.
- Grünbein, Durs. *Schädelbasislektion. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Grünbein, Durs. *Grauzone morgens. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988.
- Helbig, Axel. »Sprache als Zivilisationsbefund. Zur Essayistik von Kurt Drawert«. *Text + Kritik* 213 (2017): 48–61.
- Hielscher, Martin. »Ich glaube, ich glaube an nichts. Ein Gespräch mit Kurt Drawert«. *Text + Kritik* 213 (2017): 84–98.
- Holzner, Johann. »Ein neues Wintermärchen. Kurt Drawerts Gedicht ›Der Körper meiner Zeit‹«. *literaturkritik.de* [23.11.2016]. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=22725 (19. Februar 2024).
- Illouz, Eva. *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2020.
- Illouz, Eva. *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2011.
- Illouz, Eva. *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt a. M. und New York: Campus, 2003.
- Jäger, Maren. »Die deutschsprachige Lyrik im Jahr 1995«. *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Heribert Tommek, Matteo Galli und Achim Geisenhanslücke. Berlin u. a.: De Gruyter, 2015. 267–299.
- Matt, Peter von. »Nachwort«. *Liebesgedichte*. Hg. Durs Grünbein. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel Verlag, 2008. 75–81.
- Mionskowski, Alexander und Elsbeth Pulver. »Kurt Drawert. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG – 6/23. <https://www.munzinger.de/search/katalog/klg?porta-id=59999&id=16000000664> (15. Juli 2024).
- Neuhaus, Stefan. *Sexualität im Diskurs der Literatur*. Tübingen und Basel: Francke, 2002.
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017.

Autorinnen

Prof. Dr. Carolin Führer 

Eberhard Karls Universität Tübingen, Deutsches Seminar, carolin.fuehrer@uni-tuebingen.de

Dr. Marit Heuß

Universität Leipzig, Institut für Germanistik, marit.heuss@uni-leipzig.de

Open Access

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