

Carolyn 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 *Peri poiêtikês*, 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 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 échauffe 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 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)

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 « Poésie lyrique »], 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)

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 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)

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] aient 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 xviii^e siècle ou par Nathalie Dauvois (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 gegeben 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 ausgedrückt, 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 größtenteils 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 Käthe 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 Ciaccio 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 eines 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 génériques 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 wissenschafften »), 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.dau-vo.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 Schwerpunkt geht es nun 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 frühe 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 *Peri poiêtikês* 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 Grundsatz, 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 échauffe 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 einzig 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 ›imitation«¹⁰ 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 wohlgermerkt 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 Heldentaten 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 »Poète« 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 Poësie 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)

[Wie demnach in der epischen und dramatischen Poesie, wo Handlungen gemalt 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 vorweggenommen, indem er sich ihm nachdrücklich entgegenstellt:

Qu'ils [les poètes lyriques] aient 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 kömmt 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 Brande 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 Gefühlsausdruck, 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 Aussagesubjekt 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 größtenteils 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 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)

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 okzidentaler 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 Unübersetzbarkeit, 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, »könnte man nun schließen, lyrische Gebilde hätten über ihre Formqualitäten hinaus nichts zu leisten oder gar zu bedeuten.« (Müller 2021, 217) So war Gedichten jahrhundertlang 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 Ciaccio 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 wissenschaftten« 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, 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. Paris: PUF, 1996.
- Dauvois, Nathalie. *Le sujet lyrique à la Renaissance*. Paris: PUF, 2000, <https://doi.org/10.3917/puf.dau-vo.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 Cadot. 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/rg.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 *Perì poiêtikês*, 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 échauffe 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 Poësie 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)

[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 cou- dre 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)

[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 größtenteils 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 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)

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 hypotexts 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, »könnte 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 Ciaccio 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 strengeren 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 wissenschaftten« (all other arts and sciences), and Bamberger shows how he implements this in his poem *Echo oder Widerschall* (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 *holo-poetry* 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 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*. 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 Zymner. 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.