



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 2 (2021): *Contemporary Lyric Poetry in Transitions between Genres and Media*

Herausgegeben von Ralph Müller und Henrieke Stahl.

Müller, Ralph: Gedichte zwischen lyrischer Poesie und diskursiver Prosa? Zum Beispiel Monika Rinck. In: IZfK 2 (2021). 63-85.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-220d-f995

Ralph Müller (Freiburg / Schweiz)

Gedichte zwischen lyrischer Poesie und diskursiver Prosa? Zum Beispiel Monika Rinck

Poems between Lyric Poetry and Discursive Prose. The Example of Monika Rinck

This contribution examines the question of how contemporary lyric poetry expands upon established generic concepts by considering the work of Monika Rinck, one of the most striking voices among a generation of exceedingly talented poets who made their debut in the 2000s. In her poetry, we find numerous examples of how the expectations of lyric are deliberately undermined: among them, formal features reminiscent of prose, such as her tendency to use extremely long lines and prose-typical abbreviations, as well as her explicit interest in the discursive exploration of ‘concepts.’ As her essays suggest, this interest manifests itself most readily in Rinck’s efforts to avoid the totalizing economization of society (as well as art and language) and has, as a result, motivated the development of her own style within experimental language poetry. However, while Rinck has played a leading role in expanding the contemporary concept of poetry, the poetic principles to which she refers in her theoretical writings and poems are by no means new. In this article, her poem „Augenfühlerfisch“ (“eye-tentacle fish”) serves not only to illustrate her tendency to expand poetry into discursive prose but demonstrates how it is rooted in a long-standing philosophical tradition. The terminology used in the poem can be traced back to early modern epistemology and particularly to the foundation of scientific aesthetics by Alexander Gottlieb Baumgarten. In referring to Baumgarten’s definition of poetry as “fully sensuous speech” [„vollkommen sinnliche Rede“] (as well as the specific deployment of this definition by Johann Adolf Schlegel), it becomes clear that Rinck reactivates an epistemological potential in lyric that had been hidden by the paradigm of *Erlebnislyrik* [experiential lyric]. Moreover, Rinck is able to relax the *Erlebnislyrik*’s pretense to sincerity in part thanks to the same prose features, such as the multiplication of voices, already mentioned above.

Keywords: Monika Rinck, prose, lyric poetry, sensual knowledge / sensuous knowledge

Kann man heute von einer Renaissance der Lyriktheorie sprechen? Die Voraussetzung für eine solche Aussage wäre meines Erachtens, dass ein Bewusstsein bezüglich der Ausdrucksmöglichkeiten dieser Gattung – insbesondere der Möglichkeiten von spezifischen Ausdrucksformen und Haltungen der Lyrik gegenüber der Wirklichkeit und der Sprache – in weiteren Kreisen der Literaturwissenschaft und -kritik entstanden ist. Immerhin gibt es Anzeichen einer Dynamisierung der Lyriktheorie. Ihre Intensivierung wird greifbar in Forschungsverbänden und -projekten,¹ in der Profilierung der Lyrik gegenüber anderen ‚Makrogattungen‘ wie Drama und Erzählen,² im produktiven Hinterfragen des Verskriteriums,³ in der Untersuchung von performativen,⁴ medialen⁵ und öffentlichkeitswirksamen Praktiken der Lyrik und nicht zuletzt in der kritischen Diskussion des Fiktionalitätskriteriums⁶. Solche Entwicklungen stehen im größeren Zusammenhang einer neuen Wertschätzung der Gattung Lyrik überhaupt, die sich medienwirksam in hochdotierten Literaturpreisen niederschlägt (z.B. Büchner-Preis 2020 für Elke Erb und 2017 für Jan Wagner). Als weiteren Beleg hierfür kann man zudem ein gewachsenes Selbstbewusstsein von Lyrikerinnen und Lyrikern nennen. In Selbstkommentaren legen sie den Eindruck einer neuen Blütezeit der Lyrik nahe. Für die deutschsprachige Lyrik sei diesbezüglich Steffen Popp aus seiner Anthologie „Spitzen“ zitiert:

Seit Ende der 1990er Jahre ist eine spannende, produktive und *en passant* diverse Grenzen sprengende Entwicklung im Gang, die das Verständnis davon, was alles

¹ Vgl. bspw. das DFG-Netzwerk „Lyrikologie. Konturen eines Forschungsfeldes“ (2016-2019), https://www.glw.uni-jena.de/Netzwerk+_Lyrikologie+_Konturen+eines+Forschungsfeldes_.html [04.09.2019]; aber insbesondere das „International Network for the Study of Lyric“, <http://www.lyricology.org> [04.09.2019], sowie das vom SNF-finanzierte Sinergia-Projekt für ein internationales Glossar der Lyriktheorie (vgl. „Critical Online Compendium of Lyric Poetry“). Ebenso die DFG-Kollegforschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition – Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ (2017-2021). <https://lyrik-in-transition.uni-trier.de/> [04.09.2019], in deren Forschungskontext und mit deren Unterstützung dieser Beitrag entstanden ist.

² Hillebrandt et al. (2017), Hempfer (2014), Culler (2015).

³ Zymner (2009: 59-72). Verskriterium im Sinne eines notwendigen Merkmals der Gattung, mit entsprechenden Herausforderungen für die Definition der Gattung.

⁴ Novak (2011), Bers / Trilcke (2017).

⁵ Benthien et al. (2019: 113-145).

⁶ Vgl. die Beiträge in Hillebrandt et al. (2019).

ein Gedicht sein kann und was im poetischen Text möglich ist, gründlich verändert hat – und die vermutlich auch noch lange nicht abgeschlossen ist.⁷

Nun ist das Erkennen von Blütezeiten, oder überhaupt das Ermitteln von literarhistorischen Perioden und Dichtergenerationen, aus der Sicht der Germanistik ein eher schwieriges und umstrittenes Geschäft.⁸ Bei Pops hoffnungsvollen Aussagen über die Gegenwartsliteratur kommt die Problematik einer mangelnden Distanz hinzu, nicht nur in historischer Hinsicht. Er schreibt sein zitiertes Urteil über die eigene Generation von Autorinnen und Autoren. Gemeinsam mit Ann Cotten, Daniel Falb, Hendrik Jackson und Monika Rinck, die prominent in Pops Anthologie vertreten sind, hat Popp beispielsweise ein umfangreiches Theorie-Traktat mit dem Titel „Helm aus Phlox“⁹ verfasst. In seiner Monografie „Poetisch denken“¹⁰ hat Christian Metz Popp sowie auch Cotten und Rinck als exemplarische Vertreterinnen und Vertreter der neuen Generation der Poesie behandelt. Popp schreibt also (auch wenn er seine eigenen Gedichte nicht im Band „Spitzen“ aufgenommen hat) *pro domo*, und es gilt diese Selbstaussagen mit der nötigen Vorsicht zu behandeln, selbst wenn eine Blütezeit der Lyrik auch für die Lyrikologie zweifellos günstig kommt.

Betrachtet man die Autorinnen und Autoren, die sich in den frühen 2000er-Jahren erstmals mit Gedichtpublikationen gemeldet haben, dann ergibt sich tatsächlich eine eindruckliche Reihe. Dieser Reihe können, abgesehen von den bereits genannten, weitere Lyrikerinnen und Lyriker hinzugefügt werden: etwa Nico Bleutge (*1972, erster Gedichtband 2006), Marion Poschmann (*1969, erster Gedichtband 2002), Sabine Scho (*1970, erster Gedichtband 2001), Silke Scheuermann (*1973, erster Lyrikband 2001), Jan Wagner (*1971, erster Gedichtband 2001), Uljana Wolf (*1979, Debüt-Band 2005), Nora Gomringer (*1980, erste Verlagspublikation 2002). Wie man in Michael Brauns Übersicht, der schon 2006 den Puls dieser Gruppe gefühlt hat, nachlesen kann, ist diese Generation keineswegs von einer homogenen Lyrikproduktion geprägt. Nicht zuletzt zeichnet sie sich durch Abgrenzungen und Koalitionen aus.¹¹ Und doch verbindet diese Generation die von Popp ausgewiesene Zielrichtung, das Verständnis auszuweiten, „was alles ein Gedicht sein kann“.¹² Diese Ausweitung nutzt Strategien wie Gattungshybridisierung, die beispielsweise die Abgrenzung

⁷ Popp (2018: 6).

⁸ Was nicht ausschließt, dass Epochenbegriffe von der Germanistik nicht nur eifrig verwendet werden, sondern ebenso verteidigt. Vgl. die Analyse des Begriffs ‚Epoche‘ als ‚merkmalscharakterisierter Name‘ bei Kindt (2015: 13-15).

⁹ Cotten et al. (2011).

¹⁰ Metz (2018).

¹¹ Die älteren, immer noch produktiven Generationen sind vertreten. Auffällig ist bspw. das Fehlen von Nora Gomringer im Band von Popp (2018).

¹² Ders., 6.

von Prosa und Lyrik herausfordern. Beispielhaft für solche Strategien ist das Werk Monika Rincks.

Monika Rinck

Monika Rincks erste Gedicht-Publikationen in Zeitschriften gehen auf das Jahr 2003 zurück, 2004 folgte ihr lyrischer Debüt-Band.¹³ Tendenziell lässt sich ihr Stil der sprachexperimentellen Linie zuordnen. So sind ihre Texte mehr an der Untersuchung von Wortmaterial als an der Präsentation kohärenter Textwelten oder der Entwicklung kühner Metaphern interessiert. Gleichzeitig zeichnen sich ihre Gedichte, wie noch zu zeigen ist, insbesondere durch eine Tendenz zur Überschreitung von Gattungsgrenzen aus.

Rinck reflektiert (mit viel Kapitalismuskritik, aber ohne elegisches Gemüt oder Klage über den Sprachzerfall) die Bedingungen von Sprache im Zeitalter der gesteigerten ökonomischen Verwertung. Der Kapitalismus vermag ja sogar die Sprachverwendungen selbst in der Form von ‚big data‘ als Ertragsquelle zu erschließen. Dabei verhält sich Rinck keineswegs ablehnend gegenüber den digitalen Medien. Rincks „Begriffsstudio“¹⁴ ist ein kontinuierlich wachsendes Blog bzw. ein literarischer Nachrichtendienst, der über das Internet und per Mailversand sprachliche Trouvaillen verbreitet. Zudem war sie bei „Helm aus Phlox“ an einem poetologischen Selbsterkundungsprojekt beteiligt, bei dem die Autorschaft durch kollaborative Mitarbeit verwischt wurde.¹⁵

So ist das Werk von Monika Rinck auf eine ganz eigene Weise exemplarisch für Entwicklungen der Lyrik seit der Jahrtausendwende. Eine dieser Entwicklungen betrifft die Überschreitung der üblichen Formatierung von Gedichten. An Freie Verse hat man sich ja längst gewöhnt, immerhin sind diese Verse in der Regel als solche leicht erkennbar: linksbündig mit unregelmäßigen Längen und viel weißem Raum darum herum. Rincks Verse sind demgegenüber überraschend lang und als Verse dadurch auf den ersten Blick kaum noch zu identifizieren. So umfassen etwa die Zeilen im Gedichtband „Honigprotokolle“ zwischen vierzehn und achtzehn Silben.¹⁶ Auch im Gedichtband „Helle Verwirrung“¹⁷ findet sich ebendiese Verlängerung der Verse, die Texte im Band „Rincks Ding- & Tierleben“ verzichten überhaupt auf eine Versanlage.¹⁸ Rincks jüngeres Werk ist insofern ein gutes Beispiel, wie das Verskriterium in Frage gestellt werden kann, indem auch das moderne Residuum des Verses, die

¹³ Metz (2018).

¹⁴ Rinck (1996ff.). „Begriffsstudio“ ist teilweise in einer Buchpublikation erschienen.

¹⁵ Cotten et al. (2011).

¹⁶ Rinck (2014).

¹⁷ Dies. (2009a).

¹⁸ Dies. (2009b).

rhythmische Gliederung der Rede, nur noch in Ansätzen vorliegt und der Vers kaum noch anhand der Linksbündigkeit wahrnehmbar ist.

„Honigprotokolle“

Monika Rincks „Honigprotokolle. Sieben Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind“ haben unter ihren bisherigen Gedichtbänden vermutlich die größte Aufmerksamkeit erhalten. Metz hat sogar behauptet, dass ihr Schreiben mit diesem Band auf einem „neuen Level angekommen“¹⁹ sei. Dass Titel und Untertitel rätselhaft sind, wurde bereits von Metz angemerkt: „Wie das Verhältnis zwischen Protokollen, Skizzen und Gedichten zu verstehen sein soll, bleibt unklar.“²⁰ Dabei ist der Untertitel schon insofern unklar, als man gar nicht erfährt, welche sieben Skizzen gemeint sind. Der Untertitel irritiert überhaupt durch die Selbstpreisung.²¹ Die Formulierung „welche sehr gut sind“ ist weder im herkömmlichen Sinne poetisch, noch klingt sie wie ein eingängiger Werbeslogan. Der Werbediskurs operiert kaum mit so schwerfälligen Satzkonstruktionen und unspezifischen Wertzuschreibungen. Sogar Literaturwissenschaft und -kritik gehen in der Regel subtiler vor. Überzeugender sind die diskursiven Vorbilder der umständlichen Wertzuschreibung „welche sehr gut sind“ in den Beurteilungen im Internet zu suchen, die sich auf gängigen Verkaufsplattformen für Bücher als Para-Literaturkritik etabliert haben.

Was genau die Protokolle sein könnten, wird ebenso wenig klar, obwohl (oder auch weil) die meisten Gedichte textintern motivisch Bezug auf die „Honigprotokolle“ nehmen. Dieser Bezug wird in der Regel durch eine minimal abgewandelte Einleitungsformel hergestellt: „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“.²² Syntaktisch kann die Struktur als Interrogativsatz betrachtet werden. Gegebenenfalls kann man es auch als Konditionalsatz lesen: ‚Wenn ihr das hört, dann höhnen Honigprotokolle‘. Die Frageform wird in einem Gedicht durch ein Fragezeichen bekräftigt: „Hört ihr das? So höhnen Honigprotokolle, [...]“.²³ Diese explizite Frageform findet sich übrigens im Gedicht „Honighohn“, das durch den deutlichen Bezug zum Haupttitel eine Sonderstellung im Band einnimmt. Das Wort „Honighohn“ zieht anschaulich die alliterierenden Lautäquivalenzen („hört“, „höhnen“, „Honig“), aber auch die antithetischen Bezüge auf die satirische

¹⁹ Metz (2018: 142).

²⁰ Ders., 143f.

²¹ Dass Selbstlob in den Titeln von Lyrikbänden störend ist, lässt sich vielleicht auch mit einem weiteren, ironischen Beleg aufzeigen, nämlich „The Beautiful Poetry of Donald Trump“, vgl. Sears (2017).

²² Rinck (2014: 33). Einmal auch auf Englisch in der Übersetzung von Nicholas Grindell: „Hark! Hear how honey chronicles mock.“

²³ Dies., 6, V. 1.

bzw. liebeliche Dichtung („Hohn“ und „Honig“)²⁴ in einem einzigen Wort zusammen. Diese vielfältige Bezüglichkeit der Einleitungsformel erscheint in weiteren Gedichten in Variationen (die gegebenenfalls auch Fragen enthalten können):

- „Hört ihr das, so kötteln Honigprotokolle, [...]“.²⁵
- „Das Unmögliche ist, was wollt ihr wissen? Hohn!“²⁶
- „Das hier ist ein Protokoll für die, die in meinem Alter sind. / Das ist Honig für die *Alten*.“²⁷
- „Der reine Hohn solventer Honigprotokolle: Hör zu, das ist die teure Zeit.“²⁸
- „Die Honigprotokolle haben frei. Doch wir sind Riesen.“²⁹
- „Kampfansage: Unmut in Wellen und kein Entkommen. Es folgt / Prügelei mit Protokollanten.“³⁰
- „Zuletzt: das Protokoll der honigströmenden Quellen gewisser Gärten.“³¹

Und schließlich gibt es einzelne Gedichte, die eine Einleitung aufweisen, die keinen offensichtlichen Bezug zu dieser Formel haben. Zunächst wären hier die Gedichte zu erwähnen, die mit Musikbegleitung (gesetzt von Bo Wiget) versehen wurden und dadurch meines Erachtens überhaupt eine besondere Stellung einnehmen. Immerhin zeigen die liedartigen Texte, die in der Liste gar nicht aufgeführt wurden, wie „Ma dignité (Vierstimmiger Kanon)“, „Kaloagathie (Karnevalslied)“ und „Lied der undankbaren Partygäste“, „Ich leg mich hin (Vierstimmiger Kanon)“,³² dass nicht unbedingt alle Texte in diesem Band als „Honigprotokolle“ verstanden werden müssen.

Einige Gedichte sehen zwar ähnlich wie die „Honigprotokolle“ aus, lassen sich aber im Eingang nicht explizit auf die „Honigprotokolle“ beziehen. Metz begründet dies damit, dass in diesen Fällen die erste Zeile wegfallt.³³

²⁴ Als Einzelbeleg für eine anhaltende Diskussion über den Platz des Satirischen in der Dichtung sei hier auf ein programmatisch poetologisches Gedicht verwiesen, mit dem Johann Gottfried Herder (1796: 28) in Schillers Zeitschrift „Die Horen“ für das unpointierte und nicht-satirische Epigramm Position bezog und zugleich das Bienen-Motiv bediente: „Dir ist das Epigramm die kleine geschäftige Biene, / Die auf Blumen umher flieget und sauset und sticht. / Mir ist das Epigramm die kleine knospende Rose, / [...] / Laß uns beyde sie dann in Einem Garten versammeln; / Hier sind Blumen, o Freund; sende die Bienen dazu.“

²⁵ In: „Kippen“, Rinck (2014: 34, V. 1).

²⁶ In: „Das Unmögliche“, dies., 26, V. 1.

²⁷ In: „Tasche mit Fell“, dies., 39, V. 1.

²⁸ In: „Geld“, dies., 49, V. 1.

²⁹ In: „Die die die“, dies., 65, V. 1.

³⁰ In: „Fahrerlaubnis“, dies., 75, V. 1.

³¹ In: „Honig“, dies., 76, V. 1.

³² Dies., 37, 53-55, 58-61, 70.

³³ Metz (2018: 153). Metz erwähnt dabei explizit das Protokoll „Der Irrtum“, zählt allerdings insgesamt nur sechs Fälle, bei denen die erste Zeile entfällt, wohingegen zwölf Gedichte zu dieser Gruppe zählen würden, wie hier im Folgenden gezeigt werden soll.

- „Anfangs irgendwas mit Wittgenstein: [...]“.³⁴
- „Andere Funktionen beobachten wir. Andre Rochaden.“³⁵
- „*Erreur. Terreur.* Ich hab die ganze Zeit nur das Verweissystem gelöscht.“³⁶
- „Mit dem Wagenheber läufst du mitten in die Schattenpflanzen.“³⁷
- „Auf Kelchhöhe wittere ich einen Mandelton.“³⁸
- „Zwergkaninchen, deine Hitzigkeit!“³⁹
- „Denke, dass ich verwarlost bin, wo mich nur Stimmen treffen, [...]“.⁴⁰
- „Oh ich linksgemachter Atlas. Ich sehe schwankend unterm Erdenball [...]“.⁴¹
- „Dealer! Die Diva wirft mit Zinngeschirr.“⁴²
- „Ich schaue hier in irgendwelche Puppenaugen.“⁴³
- „An der Weiche zur Epoche der Verfleißigung: Bienen, Bienen, Bienen.“⁴⁴

Auch in diesen Fällen gibt es zum Teil mehr oder weniger offensichtliche lautliche oder thematische Bezüge zu den anderen Protokollen (etwa „Der Bien“, aber auch „Kelchhöhe“ und sogar „Puppenaugen“).

Die Auflistung von Gedichtanfängen mag ein bisschen pedantisch wirken, aber Rinck selbst hat in ihren Selbstaussagen anlässlich ihrer Poetikvorlesung in Münster die Durchbrechung der „Routine“, des wiederholten sprachlichen Eingangs, thematisiert.⁴⁵ Das Interesse für die genaue Form der Redeeinleitung ist insbesondere dadurch gerechtfertigt, dass in den „Honigprotokollen“ eine Unklarheit besteht, wer welche Worte an wen richtet. Rinck führt dazu aus:

Eine Stimme möchte sich der Aufmerksamkeit des Publikums versichern: „Hört ihr das?“ – aber vielleicht möchte sie auch herausfinden, ob das, was zu hören ist, sich wirklich außerhalb ihres eignen Kopfes befindet. Und, falls keine Antwort kommt, ob überhaupt ein Publikum anwesend ist. Es wird ein vages Kollektiv adressiert, und zwar mit einer gewissen Distanzlosigkeit, denn es wird offensicht-

³⁴ In: „Berg“, Rinck (2014: 25, V. 1).

³⁵ In: „Freundschaft“, dies., 35, V. 1.

³⁶ In: „Der Irrtum“, dies., 38, V. 1.

³⁷ In: „Schattenpflanzen“, dies., 67, V. 1.

³⁸ In: „Haydn“, dies., 68, V. 1.

³⁹ In: „Pappeln“, dies., 69, V. 1.

⁴⁰ In: „Alleine weinen“, dies., 70, V. 1.

⁴¹ In: „Atlas“, dies., 71, V. 1.

⁴² In: „Diva und Dealer“, dies., 72, V. 1.

⁴³ In: „Falle“, dies., 73, V. 1.

⁴⁴ In: „Der Bien [sic]“, dies., 74, V. 1.

⁴⁵ Dies. (2019a: 29).

lich nicht gesiezt. Handelt es sich dabei um die Leserler [sic]⁴⁶ oder um ein fiktionales Kollektiv, das den Binnenraum des Gedichtes nicht verlässt?⁴⁷

Das entsprechende Kapitel ist in der Publikation der Poetikvorlesung mit dem bedeutungsreichen Titel „Ansprache“ überschrieben. Die Frage der Formulierung führt nicht zuletzt tief in die Frage der Instanzen eines Gedichts bzw. der Gedichte von den „Honigprotokollen“:

Im strengen Sinn setzt Ansprache eine körperliche Präsenz voraus – oder spielt zumindest auf metaphorische oder metonymische Weise auf sie an. Ansprechbarkeit ist situativ. So entstehen Appelle, aber auch Geschmacksurteile: „Das spricht mich nicht an“, lautet eine recht herkömmliche Einschätzung auf ästhetischem Terrain.⁴⁸

Das intrikate Verhältnis von Anrede und Aussprache stellt eine Herausforderung für sich dar. In dieser Hinsicht ist es sinnvoll mit William Waters die Adressanten (die durch Pronomen im Gedicht Angesprochenen) und die eigentlich intendierten Empfänger der Aussage („target“) in Erinnerung zu rufen.⁴⁹ Die vagen Beziehungen zwischen Adressanten und Adressaten sind aber nicht die einzige Herausforderung, wie das folgende Beispiel zeigt:

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, es ist ja nicht gesagt, dass das Klare stets hell, sich mit Deutungswucht verdunkeln ebensogut auch könnte, ohne Einbuße an: was einmal klar. Wie es für Fische ist. Die den Unterschied sehen, aber nicht aussagen können. Bspw. für den Augenföhlerfisch, der blind für den eigenen Nuppsi ist. Aber wer ist das unter uns nicht? Wobei beim Augenföhlerfisch der Nuppsi unblind für den Fisch. Er nutzt das Außenaug, um genau zu unterscheiden, was klar zwar, aber dunkel, und was dunkel zwar, aber zudem unklar ist. Mit seinem Augenarm, dem angebauten Teleskop, ist ihm das klar. Schau, ein als veralgter Stein getarnter Augenföhlerfisch. In irrer, viel zu heller Beleuchtung. Mit diesem Auge sieht er nur Dunkles, mit dem anderen Auge sich selbst, wenn er hell ist. Mit beiden sieht er das Klare im Dunkeln aufflackern, aber da er getarnt ist, sieht er sich nicht. Und noch was: Das Wasser dürfte nicht brennen.⁵⁰

Das Gedicht der „Augenföhlerfisch“, dem im Band eine englische Übersetzung von Nicholas Grindell beigelegt wurde, folgt im engeren Sinne dem Modell der „Honigprotokolle“. Auch hier sind die Verhältnisse zwischen Adressanten und Adressaten nicht eindeutig gesichert. Es entsteht eingangs der Eindruck, dass die

⁴⁶ Dies. (2019b: 10, Fußnote). Die ungewohnten „ler / lar“-Endungen sind Rincks Variante inklusiver Sprache und stützen sich auf türkische Wortbildung.

⁴⁷ Dies. (2019a: 29).

⁴⁸ Dies., 30.

⁴⁹ Waters (2003: 19, Anm. 2). Paradebeispiel wäre Goethes „Prometheus“, denn die Existenz des angesprochenen Zeus ist in diesem Fall sogar zweifelhaft (kein göttliches Zeichen straft die aufmüpfige Rede), womit die Frage aufgeworfen ist, an wen sich die Rede tatsächlich richtet.

⁵⁰ Rinck (2014: 32).

„Honigprotokolle“ der Adressant sind, aber die *inquit*-Formel „so höhnen...“ verweist auf die Präsenz einer weiteren Stimme. Neben der Anrede an die zweite Person Plural („Hört ihr das“, V. 1) findet sich auch die bemerkenswerte Aufforderung „Schau“ an einen individuellen Adressaten (V. 11). Die Verszeilen weisen die charakteristische Überlänge der „Honigprotokolle“ auf und zählen zwischen vierzehn (V. 2) und achtzehn Silben (V. 5), wobei die Zählung im fünften Vers voraussetzt, dass man die ‚unlyrische‘ Abkürzung „bspw.“ ausspricht, wie dies Rinck übrigens auch in einer Aufnahme ihrer Lesung tut.⁵¹ Mit ‚Abkürzung‘ sind hier nicht die vertrauten Lizenzen des lyrischen Ausdrucks gemeint, Laute auszulassen wie Apokope oder Elision, sondern konventionelle Abbrüchungen der prosatypischen Zeichenökonomie wie ‚usw.‘ oder ‚z.B.‘. Wenn Abkürzungen in der Lyrik vorkommen, dann sind sie dort nicht nur aufgrund ihrer Seltenheit auffällig, sie heben auch die Differenz von Schriftbild und Laut hervor. Ein ‚klassisches‘ Beispiel ist Morgensterns „Zwei Trichter“: Dort reimt sich die abschließende Abkürzung „u.s.w.“ nur bei Aktualisierung des abgekürzten Texts auf „heiter“, macht aber den verengten Trichterschacht im Schriftbild des Gedichts sichtbar.⁵² Im Titel von Thomas Klings Gedicht „ratinghof, zettbeh“ wird der Gegensatz von Abkürzung und Lautbestand sichtbar gemacht.⁵³ Solche metrischen oder graphemischen Funktionen sind allerdings in Rincks Gedicht nicht ersichtlich. Allenfalls bewirkt die Abkürzung „bspw.“, dass die Überlänge des Verses nicht anhand der gedruckten Zeichen auffällt. Diese ästhetische Einstellung zum Raum ist aber kaum von der pragmatischen Zeichenökonomie der Gebrauchsprosa zu unterscheiden. Immerhin legt „bspw.“ also nahe, dass die sichtbare Länge der Zeilen nicht völlig außer Acht gelassen wurde. Und es gibt weitere Hinweise, dass die Zeilen nicht nur dann enden, wenn sie aufgrund des Seitenspiegels sowieso hätten gebrochen werden müssen. Zwar variiert die Zeilenlänge, aber der optische Eindruck bestätigt, dass die Zeilen gefüllt werden – anders als in der Prosa, wo beispielsweise die letzte Zeile eines Abschnitts im Verhältnis zu den vorangegangenen Zeilen charakteristisch verkürzt ist. Zudem werden die Umbrüche teilweise für lautliche und semantische Effekte genutzt. Das wird deutlich, wenn die Fügung „klar / zwar“ durch ein Enjambement getrennt wird (V. 8f.) oder das auffällige Adjektiv „klar“ zuverlässig am Versende erscheint (V. 3, V. 8, V. 10).

Die auffälligsten Eigenheiten des Texts finden sich vielleicht in der Wortwahl und in den lautlichen Äquivalenzen. Die Wortwahl hebt kein hohes Register an. Über das „Dunkle“ wird gesprochen, ohne beispielsweise die rhetorisch-gelehrte *obscuritas* zu bemühen. Das „Dunkle“ und das „Klare“ beziehen sich auf Eigenschaften von Sachverhalten und sind in diesem Sinne sogar etwas konkreter als

⁵¹ Vgl. die Lesung des Gedichts auf „Lyrikline“: Monika Rinck: „Augenföhlerfisch“. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/augenfoehlerfisch-8150> [25.05.2019].

⁵² „Das ästhetische Wiesel“, vgl. Morgenstern (1972: 41).

⁵³ Vgl. „ratinghof, zettbeh (3)“, Kling (2015: 9f.).

die Abstrakta „Dunkelheit“ oder „Klarheit“. Trotzdem, der Text ist nicht wirklich leicht verständlich. Verständnisprobleme bereiten etwa die Komposita „Augenfühlerfisch“ oder „Augenarm“. „Augenfühler“ klingt wie eine synästhetische Verrücktheit, aber der Ausdruck wird tatsächlich zur Beschreibung der Sinnesorgane von Schnecken verwendet. Zwar gibt es meines Wissens keinen Augenfühlerfisch, aber immerhin ist ein Mischwesen von Schnecke und Fisch denkbar. Das Gedicht bietet zudem Ausdrücke, die umgangssprachlich dialektal markiert sind. „Nuppsi“ (V. 6 und 7) ist insofern ein rares Wort in der Lyrik, als es schon der Form nach der familiären Alltagssprache entlehnt und – zumindest für einen Sprecher südlicher Varietäten des Deutschen wie mich – nicht unmittelbar verständlich ist, kurz: ein Regionalismus. In volksetymologischer Hinsicht gibt es Quellen, die „Nuppsi“ als Bezeichnung für nicht näher zu bezeichnende, weiche Ausbuchtungen oder Noppen betrachten.⁵⁴ Die größte Herausforderung bieten aber vermutlich die paradoxalen Aussagen, mit denen über eine Voraussetzung jeglichen Verständnisses, genauer das ‚Klare / Dunkle‘ gesprochen wird. Der zweite Vers legt nahe, dass „Deutungswucht“ (V. 2) als Kraft der ‚Verdunkelung‘ ins Spiel kommt – und eine Reflexion über unser eigenes sprachliches Handeln als Interpretieren ist hier naheliegend. Vers zwei könnte man als eine kaum verschlüsselte Warnung verstehen, dieses Gedicht überhaupt zu interpretieren; davon wollen wir uns aber – zumindest vorerst – nicht abschrecken lassen. Die gewählten Ausdrücke sind an sich nicht einmal schwierig; aber unklar bleibt, was sie im Kontext des Gedichts bedeuten. Was ist darunter zu verstehen, dass „der Nuppsi unblind für den Fisch“ (V. 7) ist? Wenn der „Nuppsi“ das Auge eines sich selbst wahrnehmenden Fisches bezeichnet, dann ist immerhin nachvollziehbar, warum der Fisch sein Auge nicht sehen kann, ein Auge am Ende eines Fühlers aber den Fisch sehen könnte. Nur: Was soll das Ganze? Eine These vorweg: In dem Gedicht geht es nur vordergründig um einen fantastischen Fisch.

Prosa vs. Lyrik als Prinzip

Es mag ja typisch für Lyrik sein, dass eine kohärente Lesart des Gedichts nicht ohne Weiteres hergestellt werden kann. Allerdings zeigen sich verschiedene Marker des Prosaischen, die, wie die unelegante Abkürzung „bspw.“, sogar an pragmatische Textsorten erinnern. Eine größere Affinität zur Prosa zeigt sich auch schon in früheren Werken von Rinck. Das kleine Heft „neues von der phasenfront“ wird als „theoriecomic“ ausgegeben, der sich mit der „unproduktiven

⁵⁴ „Das kleine Ding“. <https://www.srf.ch/sendungen/schwiiz-und-duetlich/das-kleine-ding?fbclid=IwAR0BIWXAPvas8UFgICSeZNY9xZHmrXYUuQIDMpIDI73v1RD4EypmEQE40vE> [04.09.2019]. Die Tatsache, dass ein nunmehr zu poetischen Ehren gekommenes Wort wie „Nuppsi“ nicht gründlich nachgeschlagen werden kann, lässt tief in die normative Konzeption der Wörterbücher (auch der Varietäten) blicken. Daher mein besonderer Dank an das Recherche-team von SRF-„Schnabelweid“.

Phase“ beschäftigt und sich gemäß Klappentext an diejenigen richtet, „die sich selbst Chef/in und Angestellte sind“⁵⁵. Das Buch ist aber kein Ratgeber, eher eine spielerische (wenn man will: produktive) Auseinandersetzung mit Kreativität. Auch „Rincks Ding- & Tierleben“⁵⁶ besteht hauptsächlich aus einer Skizze und einem Text im Blocksatz, der sich inhaltlich teilweise auf Texte in den Skizzen bezieht. Noch stärker als in „neues von der phasenfront“ wird hier das Illustrationsverhältnis zwischen Bild und Text insofern untergraben, als der Text nicht nur mit poetischer Freiheit Aussagen über eine dazugehörige Skizze anführt, sondern der Text das angeschlagene Thema poetisch fortführt, wie zum Beispiel in „*quallen im kommen*“:

das war die kommende qualle. das war die *qualia*. *qualia* figuriert hier als phänomenologen-vorname. das heißt, es sind phänomenologen, die ihn geben, und ihre kinder, die ihn bekommen. Damit kann man sie dann ein lebtage herbeirufen, ohne zu wissen, wie sich das für die herbeigerufenen anfühlt. dennoch folgt auf den ruf häufig das herkommen. das bedeutet, es gibt etwas, das funktioniert.⁵⁷

Der Text ist in diesem Fall im Querformat in prosaischer Form gedruckt. Trennungen gibt es bei diesem Layout keine. Daher finden sich auch keine belastbaren Hinweise, dass Anfang und Ende der Zeilen in einer spezifischen Weise vorgesehen sind (allerdings finden sich bei den Texten, die im Hochformat gesetzt sind, nur Trennungen, die bedeutungstragende Einheiten markieren). Die Satzkonstruktionen erinnern an einfache Thema-Rhema-Strukturen, das heißt, eine bekannte Information wird durch eine neue Information ergänzt: „das war die *qualia*. *qualia* figuriert hier als phänomenologen-vorname“. Zudem werden präzisierende Satzeinleitungen verwendet wie „das heißt“ oder „das bedeutet“. Der Text ahmt die Form eines argumentativen Texts nach, der Inhalt ist aber lautlich-assoziativ aufgebaut. Anstatt von ‚kommenden Qualen‘ ist die Rede von ‚kommenden Quallen‘ und dann von dem philosophischen Begriff der ‚Qualia‘ – dem subjektiven Gehalt von Erfahrungen. Wenn im Text die Frage aufgeworfen wird, wie sich das ‚herbeirufen‘ für die ‚herbeigerufenen anfühlt‘, dann wird auch inhaltlich Bezug genommen auf die phänomenologische Qualia-Debatte über subjektive Erlebnisgehalte.

„Rincks Ding- & Tierleben“⁵⁸ belegt ein anhaltendes poetisches Interesse für Stil und Register von prosaformatierten Texten. Die Strategien prosaischer Argumentation werden nachgeahmt und dabei zugleich subvertiert. Der Versuch, den Text einem tieferen Verständnis zuzuführen, stößt einerseits auf vertraute Marker von Kohärenz und kausaler Erklärung, andererseits auf Widerstände, da die Zusammenhänge eher im Stil der Lyrik durch lautliche Beziehungen und assoziative Verknüpfungen hergestellt werden.

⁵⁵ Rinck (1998).

⁵⁶ Dies. (2009b).

⁵⁷ Dies., 27.

⁵⁸ Vgl. dies. (2009b).

Lyrische Prinzipien

In einem gewissen Sinn entwickeln Rincks Texte auf diese Weise eine doppelte Teilhabe am Stil der Prosa und der Lyrik. Wie das Beispiel von „kommende[n] Quallen“⁵⁹ zeigt, sind die Texte insbesondere durch lautliche Anspielungen geprägt: etwa das Wortspiel „Quallen“ auf „Qualen“ (in absentia) oder auf „Qualia“ (in praesentia). Dass Rinck bei semantischen Assoziationen gern auf die Erkenntnistheorie zurückgreift, ist im Übrigen auch aufschlussreich für das Gedicht „Augenfühlerfisch“. Der Bezug zur Erkenntnistheorie ergibt sich dort oberflächlich aus der Rede über das Sehen, insbesondere aus der Art und Weise, wie das „Außenaugen“ verwendet werden kann, „um genau zu unterscheiden, was klar / zwar, aber dunkel, und was dunkel zwar, aber zudem unklar ist.“ Rincks Wortwahl ist an dieser Stelle in einem großen Ausmaß der historischen Erkenntnistheorie entlehnt. In ähnlicher Weise unterscheidet die Leibniz-Wolffsche Philosophie Erkenntnis- und Vorstellungsqualitäten. Die Typologie von „dunklen“ bzw. „verworrenen“ und „klaren“ bzw. „deutlichen“ Vorstellungen oder Gedanken findet sich in vielen Abhandlungen wieder, unter anderem in Baumgartens „Metaphysik“:

§ 522 Ich stelle mir bestimmte Dinge so vor, daß einige ihrer Merkmale klar, andere dunkel sind. Eine Vorstellung [perceptio] dieser Art ist, soweit sie klare Merkmale hat, deutlich soweit sie dunkle hat, sinnlich [sensitiva]. Und so diejenige Vorstellung deutlich, der etwas Verworrenheit und Dunkelheit beigemischt ist, diejenige sinnlich, der etwas Deutlichkeit innewohnt.⁶⁰

Baumgartens Theorie ist insofern von Interesse, als sich nicht nur ein Bezug zur Erkenntnistheorie, sondern auch zur Theorie der Ästhetik – und zwar im Moment ihrer Grundlegung – ergibt. Aus der Sicht eines rationalen Konzepts von Erkenntnis, das nach Klarheit und Deutlichkeit strebt, könnten Vorstellungen, die (noch) dunkel und verworren sind, als unzureichend erscheinen. Mit Baumgartens Überlegungen kann man Vorstellungen, die nicht deutlich sind, insofern etwas abgewinnen, als ihnen eine höhere Sinnlichkeit oder ‚Sensitivität‘ zukommt.

Angesichts der zentralen Position von Baumgarten für die Theorie der Ästhetik erübrigt sich eigentlich der Nachweis, dass Monika Rinck die Bezüge zur früh-aufklärerischen Ästhetik kennt. Es wird aber auch nicht überraschen, dass im poetologischen Traktat „Ein Helm aus Phlox“, an dem Rinck mitgewirkt hat, auf die Baumgartensche „Ästhetik“ Bezug genommen wird. Schon im dritten Abschnitt wird Baumgartens „Ästhetik“ unter direktem Bezug auf Leibniz’

⁵⁹ Dies., 27.

⁶⁰ Baumgarten (1983b: 11). „Repraesento mihi quaedam ita, ut aliqui eorum characteri clari sint, aliqui obscuri. Eiusmodi perceptio, qua notas claras, distinctas est, qua obscuras sensitiva (§ 521). Hinc est distincta, cui aliquid admixtum est confusionis et obscuritatis, et sensitiva, cui aliquid distinctionis inest.“

„Schema der Erkenntnisstufen“ behandelt.⁶¹ Und offenbar hat diese Theorie ästhetischer Erkenntnis auch im 21. Jahrhundert noch etwas zu sagen – ich zitiere die Schlussfolgerung ohne die umfangreiche Rekonstruktion der frühaufklärerischen Prämissen:

Man findet also bei Baumgarten ein Paradigma der Fülle und Komplexität der sensitiven Vorstellungen zur Bestimmung der Poetizität des Gedichts, das aber zwei entscheidenden Beschränkungen unterliegt: [...]. Dichtung wird demnach zwar als Form des Denkens zugelassen, aber sie wird als wesentlich *begriffsloses* Denken gefasst. Das ist grundsätzlich in Ordnung, ist doch Denken zunächst nichts anderes als Prozessieren: Das Gedicht ist dann eben eine Prozedur sensitiver Vorstellung. Aber wir haben den Verdacht, dass auf dem Wege dieser Beschränkung doch etwas auseinandergerissen wird, was immer schon und überall zusammengehört, nämlich der Prozess einerseits und die Entelechie und der Begriff als dessen Explikation andererseits.⁶²

Auch wenn nicht offengelegt ist, ob Rinck gerade an diesem Abschnitt mitgewirkt hat, belegt der Ausschnitt eine Vertrautheit mit Baumgartens Grundlegung der Ästhetik. Wenn man jedoch hofft, hiermit einen Universalschlüssel zum Gedicht „Augenfühlerfisch“ gefunden zu haben, sieht man sich enttäuscht. Im Prinzip wird ja der Erkenntnisgehalt von sensitiven Vorstellungen, beispielsweise aus der visuellen Wahrnehmung, eher problematisiert. Auch ist „Augenfühlerfisch“ nicht vollständig im Rahmen der Leibniz-Wolffschen Terminologie entschlüsselbar. Vermutlich wäre aber auch die komplette Kodierung eines Gedichts mit Leibniz-Wolffscher Terminologie ein etwas manieristischer und vermutlich langweiliger poetischer Trick. Vielmehr stellt das Gedicht selbst die Möglichkeit von Erkenntnis – oder jedenfalls von Selbsterkenntnis – in Frage. Denn der Augenfühlerfisch sieht „[m]it beiden [Augen]“ „das Klare im Dunkeln aufflackern, aber da er getarnt ist, / sieht er sich nicht“⁶³.

„Nach der Poesie“

Der Bezug auf die Erkenntnistheorie der Baumgartenschen „Ästhetik“ ist nicht offensichtlich und gehört für viele Leserinnen und Leser – auch wenn die Wichtigkeit von Baumgartens „Ästhetik“ unbestritten ist – schwerlich zu den naheliegenden Assoziationszusammenhängen. Die ‚Scharfsinnigkeit‘, die etwa Metz in Rincks Werk wiederholt wahrnimmt,⁶⁴ ist auf diese Weise im Rezeptionsprozess nicht leicht zu erfassen. Damit stellt sich doch die Frage, welche Funktionen ein solches Spiel mit Sprach- und Wissensbeständen erfüllen kann.

⁶¹ Cotten et al. (2011: 12).

⁶² Dies., 14.

⁶³ Rinck (2014a: 32, V. 13-15).

⁶⁴ Metz (2018: 91, 93, 155).

Metz stellt Rincks Arbeit dezidiert in den Zusammenhang von öffentlicher Kommunikation, eigentlich ein Reden über den Gebrauch von Rede unter den Kommunikationsbedingungen der Gegenwart. In einem engeren Sinne lässt sich dieses Interesse an den Kommunikationsbedingungen der Gegenwart als eine gesellschaftspolitische Mission verstehen. Das legt Rinck unter anderem in ihrem Essay „Nach der Poesie“ dar:⁶⁵ Die Frage „Wo sind wir?“ beantwortet sie mit der Zustandsbeschreibung einer Welt der „marktförmigen Identität“. Das ist, in anderen Worten, eine Welt der umsichgreifenden kapitalistischen Verwertung, die – im Zeitalter der ausklingenden Postmoderne – alle Ressourcen ausbeutet, nicht zuletzt die Fiktionen und die Künste.⁶⁶ Kunst ist nunmehr keine zweckfreie, autonome Domäne, die sich kapitalistischen Interessen entziehen kann. Angesichts dieser Ausgangssituation lautet die Frage für Rinck „Wohin kann ich fliehen?“:

Darauf muss die Sprache nicht nur ästhetisch, sondern auch sozialwissenschaftlich reagieren. Oder Ästhetik ist in dieser Hinsicht als Sozialwissenschaft zu verstehen.⁶⁷

Das klingt gut, erreicht aber in der Gleichsetzung von Sozialwissenschaften und Ästhetik eine schwindelerregende theoretische Flughöhe. Die gegebenenfalls bodenständige Praxis einer solchen Kombination droht aus dem Blickfeld zu geraten. Eine solche Praxis würde man wohl am besten in der Poesie suchen, und sie wird bei Rinck an der Arbeit am Begriff ausgerichtet. Wenn man ‚Begriff‘ spontan eher mit der begrifflichen Arbeit der Wissenschaft assoziiert, ist dies eine überraschende Aussage, die Haltung ist aber keineswegs ungewöhnlich für Rincks Generation. Vielmehr ergibt sich der Eindruck einer Gruppenbildung im Umfeld poetischer Begriffsarbeit. Im sichtbaren Spagat zwischen Literatur und Wissenschaft greift beispielsweise der Sammelband „Poesie und Begriff“⁶⁸ diese nicht gerade naheliegende Verbindung auf. In diesem Band findet man neben Rinck und den hier bereits mehrmals erwähnten Steffen Popp, Daniel Falb und Ann Cotten zudem Beiträge von Franz Josef Czernin, Oswald Egger und Ulf Stolterfoht,⁶⁹ die jeweils in ihren Darstellungen mit Lust poetologische Reflexion und wissenschaftlichen Diskurs vermischen. Dass die Verbindung von ‚Begriff‘ und ‚Poesie‘ nicht selbstverständlich ist, spricht auch Rinck in ihrem Beitrag insofern an, als es „ja doch recht selten ist, dass begriffliches und poetisches Denken im besten Sinne zueinanderkommen und dabei weiter für sich bestehen“⁷⁰. Dennoch wird in dem ein Jahr zuvor erschienenen Aufsatz „Nach der Poesie“ der Begriff selbst überraschend positiv charakterisiert, da er

⁶⁵ Rinck (2013). Der Beitrag wurde leicht überarbeitet abgedruckt in: dies. (2019b).

⁶⁶ Dies. (2013: 132).

⁶⁷ Dies., 133.

⁶⁸ Vgl. Avanesian / Hennig / Popp (2014, Hgg.).

⁶⁹ Elke Erb ist mit vier Gedichten „in kommentierten Fassungen“ beteiligt, vgl. dies., 163.

⁷⁰ Rinck (2014b: 35). Rinck diskutiert in diesem Aufsatz ihr Gedicht „Der Berg“, vgl. dies. (2014a: 25).

(zumindest als vorübergehende terminologische Festlegung) eine „Rast“ in rastloser Zeit bietet.

Was wäre demnach ein Begriff? Eine Rast, für einen Moment das Ende der Eile – bevor das unablässig aus- und umdeutende Geschehen der skeptischen Vorstellungskraft, der Widerstand von unbewussten Szenerien, die verstandesgemäße Korrektur, die affektuelle Intervention aufgrund von Erfüllung oder Enttäuschung, das Eindringen des noch Formlosen, die Ablenkung von außen, die Erfahrung, die Rede der anderen Menschen und so weiter und so fort erneut verändernd eingreifen und die Fügung durch andere sprachliche Beispiele (der Gegenwarts-lage) ablösen.⁷¹

Diese positive Charakterisierung des Begriffs ist insofern überraschend, als semantische Festlegung, nicht zuletzt nach einigen Jahrzehnten poststrukturalistischer Infragestellung, keine Selbstverständlichkeit mehr ist. Sie wird in der Folge auch ein bisschen relativiert, denn „auf der anderen Seite wird es sich als günstig erweisen, genauso das Eintreten einer begrifflichen Rast so weit wie möglich herauszuzögern“⁷². Dennoch wird der Begriff als Gegengewicht zur fluktuierenden ‚Bewusstseinsindustrie‘⁷³ stark gemacht. Unter dieser Perspektive wird er zu einer Möglichkeit der poetischen Intervention und Widerstandskraft, durchaus mit sozialem Impetus. Das Gedicht wird zur Begriffsarbeit als „sprachliche Versammlung“ (wobei die Doppeldeutigkeit der sammelnden Tätigkeit der Poesie und des gesellschaftlichen Zusammenfindens zu bedenken ist):

Lass uns das Sammeln fortsetzen, bevor wir allen sagen, worum es sich handelt – im Gedicht ist jede begriffliche Setzung eine These, die verteidigt werden muss. Kein Kontext, keine Narration ist da, und kein Charakter sie zu stützen.⁷⁴

Damit zeichnet sich eine gesellschaftlich-engagierte Verortung von Rincks Poesie ab. In einem gewissen Sinne liegt hier auch die begriffliche Auseinandersetzung damit vor, was die „Honigprotokolle“ leisten sollen. Das Stichwort „Sammeln“ stellt ja nicht zuletzt eine Analogie zwischen der Tätigkeit der Bienen und Poeten her. Oder wie es im letzten „Honigprotokoll“ mit dem programmatischen Titel „Honig“ heißt:⁷⁵ „Es gibt die Klebrigkeit der inneren Fixierung, einen Kitt, der niemals / trocken wird“:

[...] Es bleibt wie eine winzige Flagge inmitten
tosender Pollen und Bienen die Frage, ob man nicht klug sein müsse,
um so großer Torheit fähig zu sein. Nicht bei vernünftigem Bewusstsein
dichten sich diese herrlichen Lieder. Es sammeln die einen für die andern,
und keiner tut etwas für sich ganz alleine. [...] ⁷⁶

⁷¹ Dies. (2013: 134).

⁷² Ebd.

⁷³ Dies., 132.

⁷⁴ Dies., 134.

⁷⁵ Dies. (2014a: 76). Es ist in mancherlei Hinsicht eine Antwort auf das Protokoll „Honighohn“, vgl. dies. (2014a: 6).

⁷⁶ Dies. 76, V. 8-12.

Die Biene ist ein altehrwürdiges Symbol der lyrischen Poesie. Die „Honigprotokolle“ stehen aber für ein bestimmtes Verfahren. Sie sind poetische Sammelstätten für Sprachmaterial, und das Sammeln ist eine soziale Aufgabe. In Analogie zum Blütenstaub wird das Wortmaterial mit subversiver Absicht quasi zu einer klebrig-süßen Masse verarbeitet – und stellt sich zugleich in den Dienst der Gemeinschaft.

In diesem „Honigprotokoll“ ist zudem die Rede von „herrlichen Lieder[n]“. Nun ist Liedhaftigkeit im traditionellen lyrischen Sinne nicht gerade diejenige Qualität, die mir als erstes einfällt, wenn ich an Rincks „Honigprotokolle“ denke. Dennoch ist es in einem gewissen Sinne gebundene Rede. Die traditionellen Binde-mittel der Lyrik sind aber wenig ausgeprägt. Die Versform ist noch sichtbar, wenn auch schwach, jedenfalls ist der Vers als Prinzip hier noch weiter gelockert, als man es ohnehin in der Poesie der Freien Verse gewohnt ist. Ebenso wenig werden die Protokolle – wie weiter oben ausgeführt wurde – durch Narration, Plot oder fiktionale Figuren zusammengehalten. Nimmt man die Metapher des Honigs ernst, dann bringt allenfalls die sammelnde Tätigkeit die bindende Kraft. Bleibt die Frage, wieviel das noch mit Lyrik im herkömmlichen Sinn zu tun hat.

Lyrik und begriffliche Fixierung

Aus theoretischer Sicht stellen Strategien der Gattungshybridisierung insofern theoretische Herausforderungen dar, als Literaturwissenschaft – im Gegensatz zur Poesie – auf ein gewisses Maß an Begriffsfixierung angewiesen ist, und zwar Fixierung in dem Sinne, dass Vieldeutigkeit reduziert wird. Zwei Herausforderungen kann man dabei in der Lyrik meines Erachtens hervorheben. Erstens – die Hybridisierungen betreffen Merkmale, die die Integrität der Lyrik als eigenständige Gattung gegenüber anderen Makrogattungen (insbesondere Prosa, aber auch Erzählen) in Frage stellen. Zweitens – diese Differenzierungsprobleme wiegen umso schwerer, als die Abgrenzung von Lyrik gegenüber den Makrogattungen Drama und Erzählen sowieso häufig in Frage gestellt wurde.⁷⁷

Die letztgenannte Herausforderung stellt den allgemeinen Hintergrund der Hybridisierungsproblematik dar, sie ist aber kein Ergebnis der Entwicklungen der Gegenwartslyrik. Sie lässt sich vielmehr seit dem Beginn poetologischer Reflexion über die Makrogattung Lyrik beobachten. In historischer Hinsicht blickt die Lyrik auf keine vergleichbare theoretische Anciennität wie die Dramenpoetik zurück. Die grundlegende Einteilung der Gattungstrias von Epik, Lyrik und Drama setzt sich im deutschen Sprachraum erst mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts durch und steht daher hartnäckig im Ruf, eine romantische oder

⁷⁷ Es geht hier nicht um die wohlfeile Annahme, dass zu einem Phänomen keine konsensuelle Definition möglich sei, sondern dass ein Begriff überhaupt aufgegeben werden sollte. Als Beispiel für diese Position vgl. das Zitat von Wellek in Fußnote 78.

postromantische Erfindung zu sein.⁷⁸ Die Gültigkeit des historischen Arguments gegen die Lyrik wäre jedoch in Frage zu stellen, scheint es doch zu implizieren, dass es bei der Einteilung literarischer Gattungen keinen Fortschritt geben könne oder die aristotelische Poetik – die die Lyrik vernachlässigt⁷⁹ – der Weisheit letzter Schluss darstelle. Während nämlich die Verfestigung der Trias in eine mittlere historische Perspektive fällt, geht die Diskussion über eine Erweiterung des von Aristoteles behandelten Gattungsspektrums historisch weiter zurück. Schon in der italienischen Renaissance ergab sich bei der Rezeption von Aristoteles das Problem, dass den beliebten volkssprachlichen Formen des Sonetts bei Petrarca usf., rückblickend aber auch Werken von Horaz und anderer antiker Dichter, kein richtiger Platz im aristotelischen System der Dichtkunst zugewiesen werden konnte.⁸⁰ Eine Erweiterung schlug beispielsweise Minturno vor. In „L’Arte Poetica“ unterscheidet er drei Formen bzw. Modi der poetischen Nachahmung („modi del la poetica imitatione“): die Epik („Epica“), die Dramatische („Scenica“) und die ‚Melische Gattung‘, für die er auch den Ausdruck Lyrik verwendet („Melica ò Lyrica“).⁸¹ Die Lyrik versteht Minturno als eine direkte Erzählung, und zwar diejenige des Poeten. Das ist in einem gewissen Sinne eine Neudefinition des Erzählens, die auch Minturno erklären muss: Man sage, der Poet erzähle, wenn er seine Persönlichkeit behält und nicht in jemanden sich verwandelt – Minturno findet dies vor allem in den Gedichten von Petrarca wieder.⁸² Klaus W. Hempfer spezifiziert diese Art der Rede als ‚in eigener Person sprechen‘⁸³. Mit Häufigkeitsaussagen wie „meistens“ signalisiert auch Minturno, dass es ihm schwerfällt, klare Abgrenzungen vorzunehmen. Zudem nimmt er, zumindest aus heutiger Sicht, bei der Behandlung der drei Makrogattungen keine zuverlässige Zuordnung von Subgattungen wie Sonett oder Ekloge vor.⁸⁴ Ungeachtet der Definitionsprobleme, die offenbar die Lyriktheorie seit ih-

⁷⁸ Vgl. die im Ton polemische Kritik von Wellek (2014: 51) an Hamburger und der idealistischen Lyriktheorie, die mit dem Verdikt endet: “One must abandon attempts to define the general nature of the lyric or the lyrical. Nothing beyond generalities of the tritest kind can result from it. It seems more profitable to turn to a study of the variety of poetry and to the history of traditions.”

⁷⁹ Vgl. Hempfer (2014: 10, Fn. 5), Culler (2015: 1, 72).

⁸⁰ Vgl. Huss et al. (2012).

⁸¹ Minturno (1564: 3).

⁸² Ders., 6. “l’uno de’ quali si fà semplicemente narrando: l’altro propriamente imitando: il terzo dell’uno e l’altro è composto. Perche narrar ueramente si dice il poeta, quando ritiene la sua persona, nè in altrui si transfigura: il che fà le più uolte il Melico, sicome il Petracha [sic] nelle canzone, e ne sonetti.” Vgl. zu dieser Stelle auch Huss et al. (2012: 80f.).

⁸³ Hempfer (2014: 13), Huss et al. (2012: 67).

⁸⁴ Dies., 66f. Mit einem Interesse für die Mittel der Dichtung entwickelt Minturno allerdings gerade in diesem Zusammenhang eine rhetorische Verankerung der lyrischen Poesie, genauer in der epideiktischen Rede und dem *genus demonstrativum*; vgl. hierzu dies., 55-77. In der

ren Anfängen plagen, belegen Minturnos Reflexionen, dass seit geraumer Zeit über die Existenz einer Gattung zwischen Erzählen und Drama nachgedacht wird.

In jüngerer Zeit stellt man sich der Herausforderung, der Lyrik ähnlich fundierte begriffliche Grundlagen zu geben, wie sie bereits für die Erzählforschung bzw. die Narratologie vorliegen. Es ist keine anderthalb Jahrzehnte her, dass Margarete Rubik und Eva Zettelmann eine neue Theoretisierung der Lyrik mithilfe der Narratologie gefordert haben, um die Lyrikanalyse aus der, wie sie sagen, Sackgasse einer subjektiven und engen formalistischen Betrachtung hinauszuführen.⁸⁵ Ein vergleichbares Projekt der Narratologisierung der Lyrik wurde auch von Schönert und Hühn vorgestellt.⁸⁶ Diese Theorieimporte aus der Erzählforschung, teilweise auch aus der Dramentheorie,⁸⁷ versprechen systematischere Analyseinstrumente. Zugleich aber ist kritisch zu fragen, ob mit narratologischen oder dramatischen Konzepten angemessene Fragen an lyrische Texte herangetragen werden. Kritisch betrachtet wurde beispielsweise der Import eines narratologischen Kommunikationsmodells.⁸⁸ Eine narratologisch inspirierte Terminologie könnte auch zu einer Neigung führen, Effekte wie ‚Illusion‘ oder ‚Ereignishaftigkeit‘ zu fokussieren, für die Lyrik typischerweise keine guten Beispiele liefert⁸⁹ und die letztlich defizitorientierte Herangehensweisen aufdrängen. In jüngerer Zeit hat insbesondere die Verknüpfung der Lyrik mit einer allgemeinen Fiktionalitätsannahme Diskussionen ausgelöst.⁹⁰ In einer bemerkenswerten Konvergenz von theoretischen und praktischen Interessen an der Lyrik hat Monika Rinck ähnliche Bedenken im Hinblick auf die Fiktion in der Lyrik geäußert, die sie übrigens im expliziten Anschluss an Käte Hamburger⁹¹ formuliert:

Ich denke schon seit einiger Zeit darüber nach, wie sich die Unterscheidung von Fiktion und Non-Fiktion zum Gedicht verhält, ob sie überhaupt zutrifft auf die Gattung Lyrik und die Gedichte der Gegenwart, die mich begeistern.⁹²

jüngeren Lyriktheorie wurde dieser Zusammenhang beispielsweise von Culler wiederaufgegriffen; vgl. Culler (2015).

⁸⁵ Müller-Zettelmann / Rubik (2005: 8). “‘theorise’ the lyric to overcome the impasse of an impressionistic and narrowly formalistic debate on the genre”.

⁸⁶ Müller-Zettelmann (2002), Hühn / Schönert (2007b), Schönert (2004).

⁸⁷ Zur Kritik solcher Anleihen an die Dramentheorie in der englischsprachigen Theorie vgl. Culler (2015: 109f.).

⁸⁸ Zur Diskussion vgl. Hillebrandt et al. (2019). Zur Kritik des narratologischen Kommunikationsmodells vgl. Müller (im Druck).

⁸⁹ Zu einer narratologisch orientierten, aber kritischen Sichtung vgl. Hühn / Schönert (2007a).

⁹⁰ Vgl. hierzu Hillebrandt et al. (2019), mit weniger systematischem Anspruch, aber überzeugender Verve Culler (2015).

⁹¹ Rinck (2019c: 38), Hamburger (1977).

⁹² Rinck (2019c: 5).

Während es aber wichtig ist, Lyrik von einer generellen Fiktionalitätsanforderung zu befreien, gibt es keinen Grund, die Gattung auf neue Weise einzuschränken. Die greifbare Tendenz zur Gattungshybridisierung lässt jede dichotomische Behandlung der Lyrik in ihrem Gattungsumfeld problematisch erscheinen. Gerade eine Mischung von Lyrik mit Prosa-Merkmalen, wie sie am Beispiel von Rinck beobachtet werden kann, ist ein Grund, die Gattungsprofilierung von Lyrik von neuem kritisch zu reflektieren. Rincks Texte sind ein weiteres Beispiel dafür, dass nicht unerhebliche Segmente der Lyrik die Innovationserwartung dadurch erfüllen, dass sie Gattungsgrenzen herausfordern. Angesichts verschiedener Versuche, Literatur – und speziell die Lyrik – durch das Abweichungsprinzip zu definieren, mag eine solche Aussage banal wirken.⁹³ Es geht hier jedoch um eine besondere Art der Abweichung, die zwar nicht von aller Lyrik erfüllt wird, aber das Gattungskonzept dadurch beeinflusst, dass essentialistische Aussagen über die Gattung (z.B. aufgrund modifizierter Vers- oder Redekriterien) kaum länger Bestand haben als bis zur nächsten Avantgarde. Konsequenterweise müsste sich die Definition der Lyrik essentialistischer Aussagen über die Merkmale der Texte enthalten. Vielmehr sollten die Praktiken betrachtet werden, durch die Vorstellungen von Lyrik etabliert werden, zu denen beispielsweise die forcierte Herausforderung der Gattungsgrenzen zu gehören scheint.

Lyrik und sinnlicher Ausdruck

Monika Rincks „Augenfühlerfisch“ weist überraschende historische Referenzen auf und bietet eine Gelegenheit, die Praktiken der Erkundung ästhetischer Grenzen in einen breiteren Kontext zu stellen. Mit Baumgarten, der, wie oben dargelegt, auch in dem von Rinck mitverfassten Traktat „Helm aus Phlox“ prominent behandelt wird, reicht die poetologische Reflexion in die Zeit vor der romantischen und idealistischen Lyriktheorie zurück. Im „Augenfühlerfisch“ wird Baumgartens Idee angespielt, dass Erkenntnis nicht nur auf den klaren und distinkten Vorstellungen beruht, sondern auch auf der Grundlage der ‚niederen Erkenntnisvermögen‘ gewonnen werden kann, wobei gerade den Künsten und der Dichtung eine besondere Rolle zukommt. Die Vorstellungen, die durch den niederen Teil des Erkenntnisvermögens erworben werden, nennt Baumgarten „sensitiv“,⁹⁴ und als sensitive Rede gilt diejenige, deren Bestandteile zur Erkenntnis sensitiver Vorstellungen streben. Damit ist gemäß Baumgarten das Gedicht definiert:

⁹³ An dieser Stelle kann man bspw. Fricke (1981: 115f.) Definition der Lyrik als grammatische Abweichung nennen. Man könnte aber auch Hempfers Vorwurf an Zymner (2009), dessen Definition reformuliere lediglich ein „transgenerisches Poetizitätskonzept“, so verstehen, dass Zymner Lyrik als sprachliche Abweichung definiere, vgl. Hempfer (2014: 28).

⁹⁴ Baumgarten (1983a: 8-9). „§ III. REPRAESENTATIONES *per partem facultatis cognoscitivae inferiorem comparatae* sint SENSITIVAE.“

§ IX. Eine vollkommene sensitive Rede ist ein Gedicht. Der Inbegriff der Regeln, denen ein Gedicht entsprechen muß, heißt Poetik. Die Wissenschaft der Poetik ist die philosophische Poetik. Die Fähigkeit des Gedichtemachens ist die Dichtung, und wer sich dieser Fähigkeit erfreut, ist ein Dichter.⁹⁵

Mit der Formel des Gedichts als vollkommene sensitive oder auch sinnliche Rede – der *oratio sensitiva perfecta* – schreibt Baumgarten besonders dem Gedicht die Fähigkeit zu, auf ganz eigene Weise Zugang zur Erkenntnis zu eröffnen. Mit Gedicht („poema“) ist aber in dieser Zeit nicht nur das lyrische Gedicht gemeint. ‚Poesis‘ bzw. ‚Dichtung‘ betreffen das Versemachen überhaupt, umfassen also die dramatische, epische und lyrische Poesie. Johann Adolf Schlegel, der wenige Jahrzehnte später die Poesie als „sinnlichste[n] Ausdruck des Schönen, oder des Guten oder des Schönen und Guten zugleich, durch die Sprache“⁹⁶ definiert, scheint die Definition von Baumgarten weitgehend zu übernehmen. Und doch steht bei ihm diese Verwendung bereits im spezifischen Kontext seiner Kritik von Charles Batteux’ Versuch, die Nachahmungspoetik auf die lyrische Dichtung zu übertragen. Zugleich etabliert Schlegel durch die Batteux-Kritik eine lyrische Eigenheit: Batteux kam bei seinem Versuch, eine Nachahmungstheorie der « poésie lyrique » zu entwerfen, zum Schluss, dass man bei der lyrischen Poesie – im Gegensatz zur Epik und zum Drama – schwerlich von einer Nachahmung von Handlung sprechen könne. Sein Lösungsvorschlag war, dass Lyrik Empfindungen nachahmt.⁹⁷ Es ist Schlegels Verdienst, auf die Problematik dieser aus systematischer Sicht eleganten Lösung hinzuweisen. Warum sollte man bei mentalen Zuständen von Nachahmung sprechen? Es wäre jedenfalls seltsam zu sagen, dass ein Liebesbrief in gelungener Weise die Gedanken und Empfindungen des Verfassers nachahmt. Bei diesem Problem hakt Johann Adolf Schlegel ein, wenn er festhält, dass „die Oden oft die Ausdrücke der wirklichen Empfindungen unsers Herzens sind“⁹⁸. Schlegels Auffassung, dass das Gedicht auf diese Weise Schönes oder Gutes ausdrücke, ist aus heutiger Sicht eine unangemessene sittliche und funktionale Einschränkung der Lyrik. Wenn man aber seine Auffassung auf ein wirkungspoetisches Ethos bezieht, das auch Rinck gelegentlich einfordert, ist es nicht mehr so fremd. Das bedeutet nicht, dass es Rinck – analog zu Schlegel – um den aufrichtigen Ausdruck innerer Zustände geht. Indem aber Begriff und Nonfiction als mögliche Mittel der Dichtung ernsthaft erwogen werden, gewinnen auch Semantik und Referenz auf Sachverhalte an Gewicht. Lyrik hat in diesem Sinne das Potenzial zur ethisch grun-

⁹⁵ Ders., 10-11: „§ IX. Oratio sensitiva perfecta est Poema, complexus regularum ad quas conformandum poema poetice, scientia poetices Philosophia Poetica, habitus conficiendi poematis Poesis, eoque habitu gaudens Poeta“.

⁹⁶ Schlegel (1976: 217). Im Original hervorgehoben.

⁹⁷ Batteux (1976: 380). In der Übersetzung von Schlegel: „Die anderen Dichtungsarten haben die Handlungen zum Hauptgegenstande. Die lyrische Poesie ist ganz den Empfindungen geheiligt; [...]“

⁹⁸ Schlegel (1976: 193).

dierten Einladung, einen diskursiven Austausch einzugehen. Man muss allerdings auch die Grenzen einer zur starren Orientierung an Referenz beachten. Lyrik als diskursiver Austausch würde einen Aufrichtigkeitsanspruch in die Poesie hineinbringen. Ein Aufrichtigkeitsanspruch ist zwar in politischer oder anderer Bekenntnislyrik durchaus denkbar, in der avancierten Lyrik aber eher ungewohnt. So scheint auch Rincks Lyrik den autoritären Gestus eines festen begrifflichen Orts zu vermeiden. Man sollte dabei nicht vergessen, dass ihre Gedichte keine stabile Adressanten-Persönlichkeit etablieren. Die ausgestellte Vielstimmigkeit ihrer Lyrik verhindert dies und erlaubt auch kein autoritäres Sprechen. Es widerspricht auch Rincks Vorstellung des Rezeptionsprozesses.

Tatsächlich schließt sich Rinck in ihren theoretischen Aussagen auch einer literaturtheoretischen Reflexionslinie an, die eine grundlegend bewegliche Referenz des Adressanten bzw. des lyrischen Ichs in der Lyrik reklamiert. „So ist es“, sagt Rinck zu Käthe Hamburgers These vom lyrischen Ich als einem ‚realen Aussagesubjekt‘ und bestätigt damit zunächst das Verständnis einer Verankerung des Adressanten in seiner Welt. Rincks weitere Ausführungen entfernen sich allerdings von Hamburger. Abgesehen davon, dass Rincks Gedichte nicht dem Erlebnislyrik-Typ entsprechen, den Hamburger behandelt, setzt Rinck eher Auffassungen des lyrischen Ichs fort, die von einer freien Übernahme des deiktischen Zentrums im Rezeptionsprozess⁹⁹ ausgehen:

Zumal das Erlebnisfeld des aussagenden Ichs, sobald ich das Gedicht lese und deute, auch mein Erlebnisfeld als Leserin ist – eine sehr großzügige Geste, ein offener Austausch, eine Einladung. [...] und es wäre schön, wenn Sie dann auch alle mitkämen, auf das Erlebnisfeld, dort, wo über die Bedeutung von Sprache entschieden und vielleicht auch damit gespielt wird.¹⁰⁰

Mit den offenkundigen Baumgarten-Bezügen reaktiviert Rinck ein sinnliches Erkenntnispotenzial von Lyrik. Verlängert man Baumgartens Überlegungen zu Johann Adolf Schlegel könnte sich daraus ein Bezug zu einer Ausdruckspoetik mit Aufrichtigkeitsanspruch ergeben. Ein solcher Aufrichtigkeitsanspruch wäre mit einigen von Rincks theoretischen Äußerungen vereinbar, er wird in ihrer Dichtung aber durch zwei Merkmale abgelenkt: Zum einen sind ihre Gedichte von einer schwer durchschaubaren Vervielfältigung der Stimmen geprägt, die kein eindeutiges ‚Aussagesubjekt‘ ermitteln lassen. Zum andern widerspricht eine verbindliche Festlegung Rincks Vorstellungen einer beweglichen poetischen Sprache. Das Ergebnis ist eine ‚dunkle‘, enigmatische Schreibweise, die (im Gegensatz zur essayartigen Prosa) vielfältige Adressantenpositionen und keine kohärente Welt entwirft. Diese Frustration einer reibungslosen Lektüre bietet auch Freiheit und ist als Einladung zur Erkundung der assoziativ angerissenen Diskurse verstehbar.

⁹⁹ Fricke / Stocker (2000).

¹⁰⁰ Rinck (2019c: 39).

Literatur

- Avanessian, A. / Hennig, A. / Popp, S. (Hgg., 2014): Poesie und Begriff. Positionen zeitgenössischer Dichtung. Zürich.
- Batteux, Ch. (³1976): Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel. Zwei Teile in einem Band. Hildesheim.
- Baumgarten, A. (1983a): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735). Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes. Übersetzt und herausgegeben von Heinz Paetzold. Hamburg.
- Baumgarten, A. (1983b): *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Übersetzt von Hans Rudolf Schweizer. Meiner.
- Benthien, C. / Lau, J. / Marxsen, M. (2019): *The Literariness of Media Art*. New York.
- Bers, A. / Trilcke, P. (Hgg., 2017): *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Göttingen.
- Cotten, A. / Falb, D. / Jackson, H. / Popp, S. (2011): *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*. Berlin.
- Culler, J. (2015): *Theory of the Lyric*. Cambridge (Mass.).
- „Das kleine Ding“. <https://www.srf.ch/sendungen/schwiiz-und-duetlich/das-kleine-ding?fbclid=IwAR0BIWXAPvas8UFgICSeZNY9xZHmrXYUuQIDMpIDI73v1RD4EypmEQE40vE> [04.09.2019].
- Fricke, H. (1981): *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München.
- Fricke, H. / Stocker, P. (2000): *Lyrisches Ich*. In: Fricke, H. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Weimar, K. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 2. Berlin. 509-511.
- Hamburger, K. (³1977): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart.
- Hempfer, K. W. (2014): *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart.
- Herder, J. G. (1796): II. Zwo Gattungen des Epigramms. In: *Die Horen*. 5, 1. Stück. 28.
- Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Waters, W. / Zymner, R. (2017): *Theories of Lyric*. In: *Journal of Literary Theory. Sonderheft Theories of Lyric*. 11 (1). 1-11.
- Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (Hgg., 2019): *Grundfragen der Lyrikkologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin.
- Hühn, P. / Schönert, J. (2007a): *Auswertung der Text-Analysen und Schlussfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse*. In: Hühn, P. / Schönert, J. / Stein, M. (Hgg.): *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin. 311-333.
- Hühn, P. / Schönert, J. (2007b): *Einleitung. Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse*. In: Hühn, P. / Schönert, J. / Stein, M. (Hgg.): *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin. 1-18.
- Huss, B. / Mehlretter, F. / Regn, G. (2012): *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*. Berlin.
- Kindt, T. (2015): *Epoche machen! Zur Verteidigung eines umstrittenen Begriffs der Literaturgeschichte*. In: Fulda, D. / Kerschbaumer, S. / Matuschek, S. (Hgg.): *Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen*. Paderborn. 11-22.

- Kling, T. (2015): *Geschmacksverstärker. Gedichte 1985–1988*. Frankfurt a.M.
- Metz, C. (2018): *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt a.M.
- Minturno, A. (1564): *L'Arte Poetica*. Venedig.
- Morgenstern, C. (1972): *Galgenlieder, Gingsanz und Horatius Travestitus. Sämtliche Dichtungen. Band 6. Neuherausgabe und Nachwort von H.O. Proskauer*. Basel.
- Müller, R. (im Druck): Autor, abstrakter Autor und Adressant in der Lyrik. Oder: Wer findet schon Sonette beschissen? In: Geist, P. / Reents, F. / Stahl, H. (Hgg.): *Autor und Subjekt im Gedicht – Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. Stuttgart. 71-93.
- Müller-Zettelmann, E. (2002): Lyrik und Narratologie. In: Nünning, V. / Nünning, A. (Hgg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier. 129-153.
- Müller-Zettelmann, E. / Rubik, M. (2005): Introduction. In: Müller-Zettelmann, E. / Rubik, M. (Hgg.): *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Amsterdam / New York. 7-17.
- Novak, J. (2011): *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam.
- Popp, St. (2018): *Spitzen. Gedichte. Fanbook. Hall of Fame*. Berlin.
- Rinck, M. (1996ff.): *Begriffsstudio*, <http://www.begriffsstudio.de/> [04.09.2019].
- Rinck, M. (1998): *Neues von der Phasenfront. Gegenstand: unproduktive Phasen (theorieeconomic) o.O.*
- Rinck, M. (2009a): *Helle Verwirrung. Gedichte. Idstein*.
- Rinck, M. (2009b): *Rincks Ding- & Tierleben. Texte & Zeichnungen. Idstein*.
- Rinck, M. (2013): Nach der Poesie. Warten auf die Ablösung. In: Text + Kritik. V, 13: Korte, H. (Hg.): *Zukunft der Literatur*. München. 132-140.
- Rinck, M. (2014a): *Honigprotokolle. Sieben Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind*. Berlin.
- Rinck, M. (2014b): Bitte beenden Sie schwebende Arbeiten jetzt (2014). In: Avanesian, A. / Hennig, A. / Popp, S. (Hgg.): *Poesie und Begriff. Positionen zeitgenössischer Dichtung*. Zürich. 33-48.
- Rinck, M. (2019a): Ansprechen. Münster'sche Poetikdozentur, gehalten am 14. Dezember 2015. In: Rinck, M. / Seel, D. (Hgg.): *Champagner für die Pferde. Ein Lesebuch*. Frankfurt a.M. 29-65.
- Rinck, M. (2019b): Nach der Poesie. Warten auf die Ablösung. In: Rinck, M. / Seel, D. (Hgg.): *Champagner für die Pferde. Ein Lesebuch*. Frankfurt a.M. 9-24.
- Rinck, M. (2019c): *Wirksame Fiktionen*. Göttingen.
- Schlegel, A. (1976): Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie [1770]. In: Batteux, C.: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel*. Zwei Teile in einem Band. Hildesheim. 185-248.
- Schönert, J. (2004): Normative Vorgaben als ‚Theorie der Lyrik‘? Vorschläge zu einer texttheoretischen Revision. In: Frank, G. / Lukas, W. (Hgg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau. 303-318.
- Sears, R. (2017): *The Beautiful Poetry of Donald Trump*. Edinburgh.
- Waters, W. (2003): *Poetry's Touch. On Lyric Address*. Ithaca (N.Y.).
- Wellek, R. (2014): Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis [1967]. In: Jackson, V. / Prins, Y. (eds.): *The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction*. Baltimore. 40-52.
- Zymner, R. (2009): *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn.