



KONTEMPORÄR

BAND 10

Nathan Taylor / Nicolas von Passavant (Hg.)

Monika Rinck

Poesie und Gegenwart



J.B. METZLER

Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Band 10

Reihe herausgegeben von

Christian Klein, Wuppertal, Deutschland

Matías Martínez, Wuppertal, Deutschland

Wissenschaftlicher Beirat

Moritz Baßler, Münster, Deutschland

Wolfgang Emmerich, Bremen, Deutschland

Sven Hanuschek, München, Deutschland

Josef Haslinger, Leipzig, Deutschland

Klaus Kastberger, Graz, Österreich

Susanne Komfort-Hein, Frankfurt am Main, Deutschland

Paul Michael Lützeler, Saint Louis, MO, USA

Gesa Schneider, Zürich, Schweiz

Eckhard Schumacher, Greifswald, Deutschland

Hubert Winkels, Köln, Deutschland

In „Kontemporär“ erscheinen Monographien und Sammelbände zu Autoren und Themen, die seit den 1990er Jahren die deutschsprachige Gegenwartsliteratur prägen. Die Bände nutzen die Möglichkeiten einer Literaturwissenschaft, die kontemporär zu ihrem Gegenstand ist. Sie stellen zentrale Debatten ins Zentrum oder widmen sich einzelnen Autorinnen und Autoren aller Gattungen, führen in das Gesamtwerk ein, berücksichtigen aber auch die jeweilige Werkpolitik innerhalb des literarischen Feldes und die Rezeption.

Weitere Bände in der Reihe <https://link.springer.com/bookseries/15854>

Nathan Taylor · Nicolas von Passavant
(Hrsg.)

Monika Rinck

Poesie und Gegenwart



J.B. METZLER

Hrsg.

Nathan Taylor
Institut für deutsche Literatur
und ihre Didaktik
Goethe-Universität Frankfurt
Frankfurt am Main, Deutschland

Nicolas von Passavant
Deutsches Seminar
Universität Zürich
Zürich, Schweiz

ISSN 2520-8799

ISSN 2520-8802 (electronic)

Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

ISBN 978-3-662-64897-1

ISBN 978-3-662-64898-8 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-662-64898-8>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2023

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: Gene Glover)

Planung/Lektorat: Oliver Schuetze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhaltsverzeichnis

Harz und Härter. Einleitung	1
Nathan Taylor und Nicolas von Passavant	
Referenz	
„Wilde Vielfalt“. Monika Rinck und das Barock	9
Claudia Benthien	
Hundeprotokolle, Honigkomödie. Rincks Kippfiguren	31
Björn Moll	
„Undankbare Partygäste“ oder das Dilemma der ‚Bezüge‘	45
Eva Geulen	
Paratext	
Sich-Entziehen, Verfügbarkeit und das ‚Buch-Ding‘ bei Monika Rinck	53
Anna Bers	
„Weiter bin ich nicht gekommen“. Zu Monika Rincks Danksagungen für Literaturpreise	75
Max Mayr und Thomas Wegmann	
Kommentarspaltenlyrik	87
Kevin Kempke	
Protokoll	
Gegenwart und Gesellschaft. Zur „Heiterkeit des Denkens“ in Monika Rincks <i>Honigprotokollen</i>	95
Pola Groß	

„Prügelei mit Protokollanten“. Protokoll und lyrischer Realismus bei Monika Rinck	113
Elisa Ronzheimer	
Das Süße und das Scharfe. Zu Monika Rincks <i>Honigprotokollen</i> und ihren unterschiedlichen Lesarten	131
Achim Geisenhanslüke	
Grammatik	
Reden im Parlament der Dinge. Monika Rincks Poetik der „Phänomene im Plural“	139
Maria Kuberg	
Jenny und das generische Maskulinum. Genus und Sexus in Monika Rincks <i>Risiko und Idiotie</i>	155
Nicolas von Passavant	
Noten zur Haltung	165
Lars Friedrich	
Verfahren	
Essayistische Zugangsweisen in der Lyrik Monika Rincks am Beispiel des Gedichts „das gegenteil von verführung“	175
Steffen Popp	
„The beauty narcotic likes noises to relieve“. Monika Rincks Textbewegungen	187
Jörg Schuster	
Echt jetzt? Über Vergeudung bei Monika Rinck	197
Heinz Drügh	
Gespräch	
Der Mut zur semantischen Drift. Ein Zoom-Gespräch (10. Mai 2021)	207
Monika Rinck und Juliane Rebentisch	

Autorenverzeichnis

Claudia Benthien ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Hamburg.

Anna Bers ist Literaturwissenschaftlerin am Seminar für Deutsche Philologie der Georg-August-Universität Göttingen.

Heinz Drügh ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Ästhetik an der Goethe-Universität Frankfurt.

Lars Friedrich ist Literaturwissenschaftler an der Universität Konstanz.

Achim Geisenhanslüke ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt.

Eva Geulen ist Direktorin des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin sowie Professorin für Europäische Kultur- und Wissenschaftsgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Pola Groß ist Literaturwissenschaftlerin am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung.

Kevin Kempke ist Literaturwissenschaftler am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Stuttgart.

Maria Kuberg ist Literaturwissenschaftlerin an der Universität Konstanz.

Max Mayr ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt „Ritualisierte Epitexte“ an der Universität Innsbruck.

Björn Moll ist freier Wissenschaftlicher nach Stationen in Köln und Bochum.

Nicolas von Passavant ist Literaturwissenschaftler an der Universität Zürich.

Steffen Popp lebt als Schriftsteller und Übersetzer in Berlin.

Juliane Rebentisch ist Professorin für Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung Offenbach.

Monika Rinck ist Schriftstellerin und Übersetzerin sowie Professorin für Sprachkunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien.

Elisa Ronzheimer ist Literaturwissenschaftlerin an der Universität Bielefeld.

Jörg Schuster ist Apl. Professor für Neuere deutsche Literatur an der Goethe-Universität Frankfurt.

Nathan Taylor ist Literaturwissenschaftler an der Goethe-Universität Frankfurt.

Thomas Wegmann ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Innsbruck.

Harz und Härter. Einleitung



Nathan Taylor und Nicolas von Passavant

Monika Rinck gehört zu den renommiertesten deutschsprachigen Lyriker*innen der Gegenwart. Aus jener Innovationswelle der deutschsprachigen Lyrik seit der Jahrtausendwende, deren Kanonisierung 2003 mit der Anthologie *Lyrik von JETZT*¹ einsetzte und die mit Christian Metz' Band *Poetisch Denken*² 2018 ihre bislang umfassendste Inventarisierung erfuhr, ist Rincks Poetik als eine der prominentesten hervorgegangen: Als Autorin und Übersetzerin unter anderem beim Lyrik-Verlag der Stunde, kookbooks, wurde Rinck mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet, darunter dem Kleist-, dem Ernst-Jandl- und unlängst auch dem Hölderlin-Preis. 2019 erschien das umfangreiche Lesebuch *Champagner für die Pferde*³ bei S. Fischer und 2020 hatte sie die Frankfurter Poetikdozentur inne, aus deren Zusammenhang dieser Band hervorgeht.

Diese Durchschlagskraft verdankt sich der Vielseitigkeit und Brisanz ihrer Texte, die zwischen Essay und Gedicht, Sprachspiel und Gedankenfigur, Bild, Klang und Text oszillieren. Der zugleich höchst präzise und spielerische Umgang mit Sprache – die „Wörter in Verwendung“,⁴ wie es in den *Honigprotokollen* heißt – prägt einen

¹ Björn Kuhligk, Jan Wagner (Hg.): *Lyrik von JETZT*. Köln 2003.

² Christian Metz: *Poetisch Denken. Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 2018.

³ Monika Rinck: *Champagner für die Pferde. Ein Lesebuch*. Frankfurt a. M. 2019.

⁴ Monika Rinck: *Honigprotokolle. Gedichte*. Berlin 2012, 11.

N. Taylor (✉)
Goethe-Universität, Frankfurt a. M., Deutschland
E-Mail: n.taylor@em.uni-frankfurt.de

N. von Passavant
Universität Zürich, Zürich, Schweiz
E-Mail: np@vonpassavant.net

Sound aus, der sich als ebenso eingängig wie komplex erweist. Maßgeblich für diese Komplexität des Sprachgebrauchs ist die rhetorische und metarhetorische Verve: Es gibt kaum Rinck'sche Sätze und Zeilen, in denen nicht die eigene Form mit einem Nachdenken über die sprachlichen und sozialpragmatischen Möglichkeitsbedingungen des Sprech- und Schreibakts verbunden ist.

Paradigmen der sprachlichen und medialen ‚Reflexivität‘ erschöpfen sich jedoch bei Rinck weder in modernistischer Sprachskepsis noch in post-modernen (oder auch: spätrömantischen) Ironisierungsstrategien. Rincks Texte problematisieren in vielerlei Hinsicht Vorstellungen autarker Eigengesetzlichkeit, wie sie sich allen Poststrukturalismen zum Trotz als hartnäckiges literaturwissenschaftliches Postulat von textueller Selbstreflexion gerade in der Lyriktheorie halten.⁵ Anstelle dessen setzt Rincks Poetologie auf das, was sie als „eine Form poetischer Unterwanderung“ bezeichnet: Verfahrensweisen, die es „erlaub[en], Fehler zu platzieren, die Signifikation aufzuhalten, den Laut auch semantisch zu nutzen, den Kontext sowohl aufzubauen wie abzureißen.“⁶

Eine solche Poetik kann man mit Viktor Šklovskij als „Verfahren der erschwerten Form“⁷ bezeichnen, die erstarrte und automatisierte Wahrnehmungs- und Lebensformen aufschüttelt. Dabei konterkariert Rinck Anleihen an modernistische Verfahren und Tendenzen poststrukturalistischen *glissements* mit der Hinwendung zum Konkreten des Alltagslebens, der Körperlichkeit und des Lautbilds. In theoretische Argumentationsketten brechen nicht selten parataktische Witzkaskaden ein, in denen mitunter ein freundlich-einladender Gestus im Modus der Unmittelbarkeit aufscheint. Gedichttexte scheuen auch sonst die Formulierung ganz basaler Wünsche nicht. In *Alle Türen* heißt es so: „Es regnet seit Stunden und ich möchte / mit guten Freunden an einem anderen Ort / guten Wein trinken. Sofort.“⁸

Dieser Gestus der Nähe liegt bei Rinck zugleich erstaunlich nahe an Formen der Verweigerung und des Entzugs: Dichtung, so bekundet Rincks Text *Das Versprechen der poetischen Sprache*, ist „keine persönliche Angelegenheit“.⁹ Wenn der Eindruck eines persönlichen Tons damit sogleich wieder infrage gestellt wird, weisen die Haltungen der Störung und Verweigerung bei Rinck auch eine eminent

⁵ Christian Metz bietet in Anlehnung an Donna Haraway und Karen Barad überzeugende Argumente für einen Paradigmenwechsel in der Analyse der Gegenwartslirik vom Denkmuster der Reflexion auf das der Diffraktion, bei dem weniger die Selbstbespiegelung des Gleichen (Brechung) als die vielen, interferierenden Beugungen des Differenten im Vordergrund stehen. Als Hauptbeispiel einer solchen diffraktiven Poetologie dient für Metz Rincks Lyrik. Christian Metz: „Diffraktive Poetologie: Monika Rincks Poetik des Sprungs. Eine Lektüre“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 28/2 (2018) 247–260.

⁶ Vgl. Rincks Überlegungen zur Gattung der Poetikvorlesung und einer ‚unpersönlichen‘ Poetologie in „Das Versprechen der poetischen Sprache“. In: *Texte zur Kunst* 103 (2016), 82–87.

⁷ Viktor Šklovskij: „Kunst als Verfahren“. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München ⁵1994, 4–35, hier 15.

⁸ Monika Rinck: *Alle Türen. Gedichte*. Berlin 2018, 8.

⁹ Monika Rinck: „Das Versprechen der poetischen Sprache“ (wie Anm. 6), 87.

politische Dimension auf, die sich durch Rincks Werk als Ganzes zieht: von Genderpolitik und Posthumanismus bis zum drohenden ökologischen Desaster, aber auch im Nachdenken über die Möglichkeiten des Lyrischen angesichts der Ökonomisierung von Gesellschaften.¹⁰

In dem Wechselspiel von Nahbarkeit und Erratik, überbordendem Witz und Insistenz auf Bedeutsamkeit, Freimut und Irritationsbereitschaft, das Rincks Poetik prägt, ist eine Enunziationsinstanz kaum als ‚lyrisches Ich‘ im Singular zu fassen. In einem Text Rincks, der auf die Frage antwortet, was ein Gedicht zusammenhalte, heißt es lakonisch: „Ich bin es nicht“, und weiter aber: „Es sind vielmehr Harz und Härter, Seile, Spanngurte und die Haftung und Aufdüstung der Seele, zusammen kommend in einem Flattern, blau und gelb, aber vor allem blau.“¹¹

Ob durch blaue Blumen, in gelber Werther-Weste (oder ausgerüstet mit gelb-blauen IKEA-Spanngurten?): Das Ich, das hier spricht, weiß darum, dass das reflexive Bewusstsein bloß die Milchhaut des Selbst ist. In dessen Konzeptualisierung in flatterndem Harz flimmert das Herz der romantischen Epoche ebenso nach wie die kritische Subjektphilosophie Judith Butlers: In der Rede von den ‚Aufdüstungen‘ der Seele findet eine Skepsis gegenüber Verfahren Ausdruck, die das Selbst als Ergebnis rein intellektueller Reflexion verstehen will.¹² Kritische Haltungen schließen bei Rinck dabei Formen der Zuversicht nicht aus: An solchen Stellen kommen gerne Tiere ins Spiel – wie in ihren Poetikvorlesungen unter dem Titel *Vorhersagen. Poesie und Prognose*, die etwa mit dem Thema des Enten-orakels die prophetische und pythische Dimension der poetischen Praxis betonen.

Ein dichterisches Verfahren, das besagte ‚Aufdüstungen‘ in Rechnung stellt, ist von den lyrischen Diskursen nicht zu trennen, in denen das Gedicht agiert und die durch es hindurchwirken. Referenzierte Autorinnen und Autoren geben hierbei über die mal lässig-beifälligen, dann wieder bewusst sperrigen Haltungen von

¹⁰Dass Fragen explizit politischer Natur sich im Feld der Lyrik vor allem als ein Problem des Ansprechens manifestieren – bei dem rhetorische Verfahren der Anrufung oder Apostrophe mit dem Problem des Pronomens überkreuzen –, ist häufiger Thema bei Rinck, gerade dort wo sie eine auf eigensinniger Art und Weise asoziale Poetik des Sozialen entwickelt. Vgl. *Risiko und Idiotie*: „Das Risiko besteht nicht in Verfolgung, sondern darin, ungelesen oder missverstanden zu bleiben und darüber bitter zu werden, oder sprachlich zu vereinsamen, in einer nicht mehr länger ansprechbaren Welt“ (Monika Rinck: *Risiko und Idiotie. Streitschriften*. Berlin 2015, 11; siehe auch die Münsterschen Poetikvorlesungen, veröffentlicht unter dem Stichwort „Ansprechen“ in *Champagner für die Pferde* [wie Anm. 3], 29–65).

¹¹Monika Rinck: „Was hält ein Gedicht zusammen?“. In: Helmut Hühn, Nancy Hünger und Guido Naschert (Hg.): *Was hält ein Gedicht zusammen? Einblicke in Werkstätten deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Weimar 2018, 56–59, hier 59.

¹²Ähnlich wie Jean Paul, Novalis oder Hölderlin das Paradigma der idealistischen Selbstsetzung zugunsten des Postulats eines rational nicht zu erschließenden Selbstgefühls verabschieden (vgl. zum Überblick Manfred Frank: Was heißt „frühromantische Philosophie“? In: *Athenäum* 19 (2009), 15–43), betont Butler eine Dimension konstitutiver Intransparenz des Subjekts (vgl. Judith Butler: *Giving an account of oneself*. New York 2005). Auf Butlers Überlegungen weist Rinck im Kontext der Frage nach dem Subjekt und dessen ‚Anspruchhaltung‘ hin (vgl. *Risiko und Idiotie* [wie Anm. 10], 19).

Rincks Texten einen gewissen Aufschluss: von Außenseiterfiguren der bürgerlichen Epoche wie Kleist und Büchner über avantgardistische Bewegungen der konkreten Poesie, des Dadaismus oder der L=A=N=G=U=A=G=E Poets zu enorm vielfältigen Bezügen und Kontakten im Bereich der Gegenwartslyrik.¹³ Gängigen Linien der Literaturgeschichtsschreibung entzieht sich dieses Ensemble aber natürlich gerade.

Die Beweglichkeit, mit der Rincks Literatur ihre Leserschaft im Modus konstitutiver Vorläufigkeit in immer neue Deutungsspiele verwickelt, fordert die gängigen hermeneutischen Gepflogenheiten der Literaturwissenschaft – eine postulierte souveräne Distanz und das Phantasma eines Monopols auf diskursives Wissen – heraus. Das Störungspotential, aber auch die Geselligkeit, welche aus einer solchen Poetik folgt, diskutiert Rinck im Gespräch mit Juliane Rebentisch am Endes dieses Bands als ‚Mut zur semantischen Drift‘.

Dass Rincks Texte die Signatur ihrer Gegenwart deutlich zu erkennen geben und mitunter Theoriebestände ausführlich referieren, erleichtert die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen nämlich nur bedingt: In der vielstimmigen Anlage der Texte sind mögliche Beobachtungsplätze zweiter und weiterer Grade oft schon belegt und einer Pluralität anderer Sprech- und Schreibinstanzen ausgesetzt, die mitunter auch das akademische Vokabular konterkarieren, manchmal auch skurrilisieren.

Für diesen ersten wissenschaftlichen Sammelband über Rincks Literatur haben wir daher darauf verzichtet, den Beiträgerinnen und Beiträgern eine umfassende These vorzugeben. Die vorliegenden Aufsätze, Ergebnisse eines Workshops anlässlich Rincks Frankfurter Poetikvorlesungen, antworten entsprechend auf die Herausforderung von Rincks Texten mit je individuellem Zugang: In der Vielfalt von Annäherungsvorschlägen können sie zur künftigen Beschäftigung mit Rincks Werk beitragen. Um die verbindenden und dialogischen Momente, die sich in der Workshop-Diskussion ergeben haben, in die Buchform zu tragen, haben wir jeweils zwei Beiträge unter einem gemeinsamen Thema mit einer kommentierenden Respondenz gruppiert.

Der Aufsatz von Claudia Benthien über Anleihen in Rincks Texten an Motive und Textverfahren der Barockliteratur ist unter dem Schlagwort ‚Referenz‘ mit einem Text von Björn Moll zu Kippfiguren in der Korrespondenz mit Texten Jean Pauls, Kleists und Büchners kombiniert. In ihrer Respondenz zu den Beiträgen problematisiert Eva Geulen Rincks mal polemische, mal sympathisierende Bezugnahmen auf tradierte Poetiken. Im Zeichen der Kategorie ‚Paratext‘ widmen sich Max Mayr und Thomas Wegmann in einem gemeinsamen Beitrag auktorialen Positionierungspraktiken am Beispiel von Rincks Dankesreden, während Anna Bers Verfahrensweisen des Verfügbarmachens und des Entzugs in Verbindung mit

¹³Neben den zahllosen Bezügen auf Gegenwartslyrik etwa in *Risiko und Idiotie* (Berlin 2015) und Veranstaltertätigkeiten wie der Kuratierung der kölnen POETICA 2017 sind insbesondere die Übersetzungen zu nennen: zumeist aus dem Ungarischen (gemeinsam mit Orsolya Kalász), aber auch aus dem Slowenischen (mit Gregor Podlogar) und dem Englischen (mit Uljana Wolf).

Überlegungen zur Materialität des Buchs untersucht. Kevin Kempke respondiert die Beiträge mit Blick auf eine generellere Tendenz zeitgenössischer Literatur zur Entgrenzung von Text und Paratext, Werk und Kommentar.

Unter dem Sektionstitel ‚Protokoll‘ liegen zwei Aufsätze zu den *Honigprotokollen* vor: Pola Groß geht im Rückgriff auf ästhetisch-philosophische Diskurse den dortigen vielfältigen Konfigurationen von Heiterkeit nach. Elisa Ronzheimer stellt die Bedeutung der traditionsreichen Gattungsbezeichnung ‚Protokoll‘ zur Disposition und verbindet sie mit der Frage des lyrischen Realismus. Achim Geisenhanslukes Respondenz beschäftigt sich mit der Frage, in welcher Form Poetiken der Heiterkeit mit der Nüchternheit protokollarischen Schreibens vereinbar werden. Unter dem Schlagwort ‚Grammatik‘ untersucht Maria Kuhberg Pluralisierungsstrategien bei Rincks Sprechinstanzen und Pronomengebrauch. Nicolas von Passavant sekundiert mit Überlegungen zur hinter-sinnigen Verwendung des generischen Maskulinums im Essayband *Risiko und Idiotie*. Lars Friedrichs Respondenz stellt die beiden Argumentationen mit Blick auf die Differenz- und Pluralitätsparadigmen der jüngeren Debatten zu sozialer Identitätskonstruktion in ein Verhältnis.

Unter dem Thema ‚Verfahren‘ untersucht Rincks Dichterkollege und Co-Autor Steffen Popp das Essayistische als ein bei ihr zentrales Verfahren der Transgression von Gattungs- und Textgrenzen. Jörg Schuster unterzieht Rincks Dichtung rhetorischen Analysen, um Charakteristika einer Poetik der Fülle zu konturieren. Heinz Drüghs Respondenz nimmt eine Rekapitulation der Beobachtungen Pops und Schusters zum Ausgangspunkt einer weiterführenden Überlegung zur Konfiguration genuin ästhetischer Praktiken bei Rinck am Beispiel der Interjektion.

Den Band schließt ein Gespräch ab, das Monika Rinck und Juliane Rebentisch für diese Publikation geführt haben: Ausgehend vom Austausch über die Umstände digitaler Kommunikation, wie sie die Entstehungszeit und die digitale Durchführung von Rincks Frankfurter Poetikvorlesungen angesichts der Covid-19-Pandemie ganz besonders geprägt haben, berührt das Gespräch mit dem Verhältnis von Technik und Technikversagen, Melancholie und Verletzlichkeit sowie Angst und Beweglichkeit zentrale Motive ihrer Poetik.

Wir möchten allen Beteiligten des Workshops und des vorliegenden Bandes herzlich danken. Bei der Einrichtung des Manuskripts hat uns Paul Müller tatkräftig geholfen, wofür wir auch ihm sehr herzlich danken möchten. Ebenso sei Gene Glover für die freundliche Genehmigung der Bildrechte des Fotos auf dem Buchcover herzlich gedankt. Beraterische Unterstützung verdanken wir Susanne Komfort-Hein, einen finanziellen Beitrag zur Herstellung des Bands den Frankfurter Poetikvorlesungen und ihren Partnern. Eine gute und freundliche Zusammenarbeit mit dem Verlag verdanken wir Oliver Schütze. Schließlich sind wir auch den Herausgebern der Reihe *Kontemporär* beim Metzler-Verlag, Christian Klein und Matías Martínez, für die Aufnahme dieses Buches in ihre Reihe zu vielem Dank verpflichtet.

Referenz

„Wilde Vielfalt“. Monika Rinck und das Barock



Claudia Benthien

Die in Monika Rincks Gedichten evozierten intertextuellen Rekurse sind oft implizit. Vielfach handelt es sich nicht um Einzeltextbezüge, sondern um Systemreferenzen. Es ist ein Spiel der Dichterin, das assoziativ an Topoi der Barockforschung erinnert oder an zentrale Motive der Dichtung und visuellen Kultur der Frühen Neuzeit. Rinck überträgt die Ästhetik des Barock auch auf zeitgenössische Phänomene – so etwa in einem Diskurs über ‚das Barock und den sumpfigen Berliner Untergrund‘ den sie jüngst mit dem Theatermacher Lukas Matthaehi geführt hat.¹ Bei der Lektüre ihrer Dichtung entsteht ferner der Eindruck, dass diese selbst im übertragenen Sinne ‚barock‘ ist und Verweise auf Motive, Formen, Denkfiguren oder Gedichtgenres der Frühen Neuzeit enthält. Wie in ihrem Werk insgesamt, sind auch die Bezugnahmen auf die Epoche des Barock – bzw. allgemeiner: die Frühe Neuzeit – oft spielerischer und experimenteller Art und zumeist keineswegs offensichtlich. Rincks Lyrik hat einen so zeitgenössischen Sound, dass man keine traditionsorientierten Stilmittel oder Sprachfiguren vorfindet. Es sind eher die Textverfahren, die als ‚neobarock‘ charakterisiert werden können, indem sie an die Literatur des 17. Jahrhunderts erinnern.

¹Monika Rinck und Lukas Matthaehi: „Die Stadt im Kopf IV“. In: Kultur Mitte Magazin (17.11.2020), <https://kultur-mitte.de/magazin/die-stadt-im-kopf-iv> (Zugriff am 11.1.2021).

C. Benthien (✉)
Universität Hamburg, Hamburg, Deutschland
E-Mail: claudia.benthien@uni-hamburg.de

„Geschwätz im tiefen Sinn“ – barocke Allegorie *revisited*

Der Titel von Rincks Gedicht „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“² ist einer Zwischenüberschrift aus Walter Benjamins Buch *Ursprung des deutschen Trauerspiels* entnommen.³ Es setzt sich mit dem dritten Teil, „Allegorie und Trauerspiel“, auseinander, insbesondere mit einem Abschnitt, der mit „Trauer im Ursprung der Allegorie“ überschrieben ist. Die „gefallene Natur“ trauert im Barock, so heißt es bei Benjamin; sie verstummt, weil sie „benannt“ ist, nunmehr bloßes Zeichen, das „gelesen“ wird – „unsicher durch den Allegoriker gelesen und hochbedeutend nur durch ihn“.⁴ Die emblematisch-allegorische Auslegungskunst des Barock erzeuge zwar einen Reichtum der Bedeutungen, spiegele aber zugleich die Entfremdung zwischen Natur und Subjekt. Ausführlich wird des Weiteren erörtert, inwiefern sich die mittelalterliche und barocke „Christlichkeit“ in einem beständigen „Kampf gegen die Heidengötter“ befindet, der in der Frühen Neuzeit wesentlich als „Triumph der Allegorie“ geführt wurde.⁵ In diesem Zusammenhang stehen auch die folgenden, von Rinck aufgegriffenen Sätze Benjamins:

„Demnach sind die drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorese unantik, widerantik: die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur. Es bleibt das Kleid der Olympischen zurück, um das im Laufe der Zeit die Embleme sich sammeln. Und dieses Kleid ist kreatürlich wie ein Teufelsleib.“⁶

Um diese rhetorisch zwar brillante, aber in ihrer Bildlichkeit auch überzeichnete Passage zu entschlüsseln, sind Kontexte nötig. So bezieht sich Benjamin unmittelbar davor auf Aby Warburg, der argumentiert hat, dass schon in der italienischen Renaissance „die Antike gleichsam in einer Doppelherme verehrt wurde, die ein dämonisch-finsteres Antlitz trug, das abergläubigen Kult erheischte, und ein olympisch-heiteres, das ästhetische Verehrung forderte“.⁷ Aus dieser Dualität von „Ergebundenheit und Genialität“⁸ folgert Benjamin, dass die antiken Götter

²Monika Rinck: *Honigprotokolle. Sieben Skizzen zu Gedichten, die sehr gut sind*. Berlin 2012, 11.

³Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. ⁷1996, 202–206.

⁴Ebd., 200.

⁵Ebd., 196.

⁶Ebd., 201.

⁷Aby Warburg: „Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten“ [1920]. In: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Hg. von Horst Bredekamp/Michael Diers. Berlin 1998, 487–558, hier 511–512. Siehe Benjamin: *Ursprung* (wie Anm. 3), 224, Fußnote 29; 232, Fußnote 25.

⁸Bettine Menke: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. In: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2006, 210–229, hier 218.

in die „fremde“ (d. h. christliche) Welt der Frühen Neuzeit als „böse Kreaturen“ „hinein[ragen]“. Sie werden zur bloßen Hülle, die „kreatürlich wie ein Teufels-leib“ ist und um die „die Embleme sich sammeln“.

Rinck fügt diese Passage in ihr Gedicht ein; dabei zitiert sie Benjamin nahezu wörtlich, nimmt seine Formulierungen auf, aber bearbeitet sie auch, zerteilt sie und trennt Sinneinheiten – vielleicht als performative Umsetzung dessen, was Benjamin über die barocke Allegorie aussagt, wonach allein in den „Scherben [...] die wahre, die fixierte und schriftgemäße Bedeutung aufzulesen“⁹ sei? So wird aus Benjamins letztem zitierten Satz, auf den ersten Blick nur leicht variiert: „Das Kleid ist kreatürlich wie des Teufels Leib“ (V. 7). Aber der Wechsel vom unbestimmten zum bestimmten Artikel akzentuiert das monotheistische Prinzip gegenüber dem heidnisch-polytheistischen; korrespondierend zum Singular Gottes gibt es nur einen Teufel. Die von Benjamin erfundene starke Formel wird sogleich durch anscheinende Modetermini – „Fledermausärmel, l pechschwarze Pailletten“ (V. 7–8) – persifliert, die Assoziation an den Hollywood-Filmtitel *Der Teufel trägt Prada* liegt nahe. Aber „Fledermausärmel“ ist ein von Benjamin zitierter Begriff Warburgs in dessen Beschreibung einer als Dämon gestalteten Amor-Figur des italienischen Freskenmalers Giotto.¹⁰

Benjamins These, das Barock sei „unantik“, wird im Gedicht aufgegriffen, aber auch „Geschwätz im tiefen Sinn“ (V. 4)¹¹ genannt; ob Rinck damit Benjamin ‚verhöhnt‘ oder mit ihm lacht, bleibt offen. Es ist, als würde ‚dem Allegoriker das Hohngelächter der Hölle“¹² entgegengesetzt, wie es, die Eingangsformel vieler *Honigprotokolle* („Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“; V. 1) anti-zipierend, im *Trauerspielbuch* heißt. Zugleich trägt das Gedicht selbst einen reißerischen Titel: Von den angekündigten „Verheißungen“ erfährt man jedoch wenig, von „Schrecken“ auch nicht viel. Es entsteht der Eindruck, als hätte Rinck, ähnlich wie Benjamin über den Umgang mit antiken Gottheiten und deren Skulpturen bemerkt, bloße Versatzstücke benutzt, die ihre dämonische Wirkung weitgehend verloren haben – im Sinne des von Benjamin erfundenen und von ihr übernommenen latinisierten Terminus der „Detartarisierung“ (V. 10), den man als ‚Entunterweltlichung‘ übersetzen könnte.¹³ Oder, wie Rinck selbst es auf den Punkt bringt: „Enthüllung | durch Subunternehmer. Auslagerung des diabolischen Anteils“ (V. 4–5).

⁹ Benjamin: *Ursprung* (wie Anm. 3), 193.

¹⁰ Warburg: *Weissagung* (wie Anm. 7), 5; zit. in Benjamin: *Ursprung* (wie Anm. 3), 201.

¹¹ Auch diese eine Formulierung, die von Benjamin übernommen wird, der den Begriff des ‚Geschwätzes‘ wiederum – ohne Nachweis – Søren Kierkegaard entlehnt. Vgl. Benjamin: *Ursprung* (wie Anm. 3), 209.

¹² Ebd., 203.

¹³ ‚Tartarus‘ ist die lat. Form des altgriech. ‚Tartaros‘ für einen besonders tief liegenden Teil der Unterwelt. Benjamin verwendet neben „Detartarisierung“ im gleichen Passus auch den Begriff der „Tartarusnatur“ des Teufels. Ebd.

Eine solche Profanisierung im Wortsinn lässt sich auch an der zweiten Bedeutungsschicht des Gedichts erkennen: der Einbindung von Vokabular aus der Wirtschaftswissenschaft („Subunternehmer“, „Verteilungsleistung“, „Akkumulation“, V. 10–11). Die Formel „Import war der tiefe Fall, Export die Erlösung“ (V. 9) verweltlicht in diesem Sinne Benjamins Gedanken, dass die ‚Einfuhr‘ fremder Götter zum Unheil führte, während die ‚Ausfuhr‘ derselben scheinbar befreite: „Das abschneidende Akkumulieren wäre das Ende und gleichsam | die Rettung der Welt“ (V. 12), so Rincks Text weiter. Aber im Gedicht wird in den finalen Versen auch diese religiöse ‚Ökonomie‘ als Illusion markiert: Ihre beschwörende Formel „Das waren die Wörter [...] | [...] Und das ist ihre Verwendung“ (V. 14–15) betont entsprechend die Pragmatik gegenüber der von Benjamin vorgegebenen Semantik. Fragt man sich etwa, wofür das „Erdgeschoß“ (V. 13) steht, das auch bereits im zweiten Vers gepaart mit „Teufelsfratze“ ‚verwendet wird‘, so stößt man bei ihm auf diesen Satz: „Aber es vermag aller emblematischen Verkleidung spottend in triumphierender Lebendigkeit und Blöße aus dem Erdschoß die unverstellte Teufelsfratze vor dem Blick des Allegorikers sich zu erheben.“¹⁴ Rinck führt anscheinend eine Fehllektüre vor, indem sie aus dem ‚Erdschoß‘ ein ‚Erdgeschoss‘ macht, womit sie eine doppelte Profanisierung betreibt. Denn im Verständnis vertikaler Weltordnung des Barock ist der ‚Erdschoß‘ nicht nur die räumliche Sphäre der Toten, sondern auch das Reich der Hölle; entsprechend wäre das ‚Erdgeschoss‘ die Bühne der Welt. Wenn Rinck ihr Gedicht mit den sehr ähnlichen Versen „Wörter in Verwendung: | Erdgeschoss und Teufelsfratze, Import, Export, Gnosis, Busen.“ (V. 1–2) beginnen und enden lässt, so demonstriert sie die idiosynkratische Sprachverwendung Benjamins. Zugleich aber potenziert sie Benjamins Wortgebrauch durch ihr dichterisches Spiel in diesem höchst voraussetzungsreichen Gedicht.

Melencolia I+II: Kupferstich und postlyrisches Emblem

Auch das Bildgedicht „melencolia II“¹⁵ aus *Rincks Ding- und Tierleben. Texte & Zeichnungen* gibt einen konkreten Frühneuzeit-Bezug vor: Offensichtlich bezieht sich der Titel auf den rätselhaften und oft gedeuteten Kupferstich von Albrecht Dürer (der auch für Benjamins *Trauerspielbuch* wichtig war;¹⁶ s. Abb. 1).

Rinck greift dessen lateinische Schreibweise des Titels auf und setzt keck eine römische ‚II‘ dazu, um den Titel dann, wie Dürer, in Versalien in das Bild zu inserieren („MELENCOLIA II“). Vergleicht man nun ihre schlichte, kindlich-ungelenk wirkende Zeichnung (s. Abb. 2) mit Dürers höchst fein gearbeitetem,

¹⁴ Ebd., 203.

¹⁵ Monika Rinck: *Rincks Ding- und Tierleben. Texte & Zeichnungen*. Idstein 2009, 86–87.

¹⁶ Ebd., u. a. 128. Siehe auch Menke: *Ursprung* (wie Anm. 8), 218.



Abb. 1 Albrecht Dürer: *Melencolia I* (Kupferstich, 1514). (Quelle: gemeinfrei [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%9CRer_-_Melencolia_I_-_Google_Art_Project.jpg], über Wikimedia Commons)]

detailreichem, fast überladendem Stich, werden einige Dinge offensichtlich: Beide weisen ein paar ähnliche Elemente auf, etwa die als Lichtschraffur bei Dürer links, bei Rinck rechts angedeuteten Sonnenstrahlen, von einem Regenbogen gerahmt. Anstelle der grübelnden, bei Dürer im Vordergrund sitzenden Melancholie-Figur und den sie umgebenen, symbolisch-hieroglyphischen Objekten, sowie dem Hund, dem Putto und der die Inschrift präsentierenden Fledermaus, findet sich nur ein traurig auf der Horizontlinie dahinschluffendes, lediglich als Kontur existentes Tierwesen. Bei Dürer ist der Mensch melancholisch, bei Rinck die Natur selbst. Das Wesen erinnert an ein Walross oder einen Eisbären, dem die brennende Sonne zu heiß ist; mithin wird auf das virulente Thema des Klimawandels angespielt. Die Konturhaftigkeit des einsamen Tiers und die öde Szenerie können als fundamentale ‚Entleerung der Welt‘ gedeutet werden, wie sie sich nach Benjamin „unterm Blick des Melancholischen [...] auftut“.¹⁷ Aber diese Entleerung ist auch

¹⁷ Benjamin: *Ursprung* (wie Anm. 3), 120.