

TANJA VAN HOORN

Zwischen Anmerkungs-lust und Reflexionszwang. Poetologische Paratexte in aktuellen Lyrikbänden

I. Lyrik – Poetik – Paratexte. In Poetik-Vorlesungen kann man in Deutschland seit gut 50 Jahren Autoren dabei zuhören, wie sie halb ernst-, halb schalkhaft, bald pflichtbewusst, bald missgelaunt über ihr schriftstellerisches Tun reflektieren. Bekanntlich eröffnete Ingeborg Bachmann im Wintersemester 1959/60 diesen Reigen in Frankfurt a. M. mit der ersten und berühmtesten deutschen Poetik-Dozentur.¹ Lyrikerinnen und Lyriker scheinen bis heute, da die institutionalisierte Dichter-Selbstbefragung im akademischen Milieu längst inflationär geworden ist, gegenüber Romanschriftstellern eher unterrepräsentiert zu sein (immerhin allerdings lasen in Frankfurt a. M. im WS 2009/10 Durs Grünbein und im WS 2016/17 Ulrike Draesner).² Dennoch gehört die poetologische Selbstreflexion spätestens seit Edgar Allan Poes Essay über die (angeblichen) Arbeitsschritte, die er für sein Gedicht *The Raven* absolvierte, auch bei zahlreichen Lyrikern zum guten Ton einer Moderne, in der, überspitzt gesagt, jeder Autor auch seine Autorpoetik hat.³

Dass ein Gedicht weniger entstehe als vielmehr gemacht werde – diese bekannte Formel Gottfried Benns hat Hans Bender bereits 1955 zum Anlass genommen, Dichter nach der Arbeit an ihren Gedichten zu fragen. Viele antworteten, lieferten kleine poetologische Essays.⁴ Sammlungen von Autorpoetiken und erst recht poetologische Essaybände einzelner Autoren sind seither Legion.⁵ Über Sinn und Bedeutung dieses Phänomens gehen die Auffassungen auseinander. Kritisch äußerte sich 1981 Walter Höllerer, Lyriker und Wissenschaftler in Personalunion. In seinen *Anmerkungen zur Autorenpoetik* plädierte er dafür, derartige poetologische Reflexionen als sekundäre Texte von der Dichtung streng zu trennen:

Aus den Gedichten und den Gedichtbüchern kann man die Zielrichtungen ablesen, die poetologischen Äußerungen sind Hilfswerk, Begleitmusik.⁶

Ludwig Völker hat diese Hierarchisierung von poetischer „Zielrichtung“ und poetologischer „Begleitmusik“ relativiert mit dem Hinweis darauf, dass das „moderne Gedicht des 20. Jahrhunderts [...] den Beistand und die Ergänzung durch die ästhetische Theorie“ brauche, die als „Juniorpartner“ „das Terrain für neue Möglichkeiten der lyrischen Sprach- und Formpraxis“ sondiere – eine Annäherung von Theorie und Praxis, die sich nicht zuletzt im Boom poetologischer Lyrik niederschläge.⁷

1 SCHMITZ-EMANS (2008).

2 BOHLEY (2011, 235).

3 BRANDMEYER (2011, 5 f.).

4 BENDER (1955).

5 SCHUHMANN (1995), COOK (2004). Vgl. auch LÜTZELER (1994).

6 HÖLLERER, Walter (1981, 30 f.).

7 VÖLKER (1999, 266).

Blickt man in Lyrikbände des 21. Jahrhunderts, so kann man noch einen Schritt weitergehen: Nicht nur in Form selbstreflexiver poetologischen Lyrik scheint die „Begleitmusik“ im Hauptprogramm angekommen. Vielmehr finden sich in aktuellen Lyrikbänden vor, neben, zwischen und auch nach Gedichten vermehrt Prosatexte, in denen die Verfasser poetologische Reflexionen anstellen – Vorworte, Motti, Fußnoten, Anmerkungen, Glossare, Nachworte, Danksagungen etc.

Seit Gérard Genette nennen wir solche Texte Paratexte.⁸ Sie können als das „Beiwerk“ verstanden werden, mit dem der Autor die Rezeption seines Werks in bestimmte Bahnen lenkt.⁹ Diese steuernde Funktion der Paratexte verdeutlicht Genette einleuchtend mit der Frage: „Wie würden wir den *Ulysses* lesen, wenn er jeglicher Gebrauchsanweisung entbehrte, auf seinen bloßen Text reduziert und nicht *Ulysses* betitelt wäre?“¹⁰ Dennoch betont der französische Theoretiker, dass der Paratext als ein „Randbereich zwischen Text und Nicht-Text“, stets „nur ein Behelf, ein Zubehör des Textes“ sei, ein „zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs [...], der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich der Text“.¹¹

Seitens der neueren Romanforschung ist gegen diese strikte Hierarchisierung von Text und Paratext Einspruch erhoben worden – und Phänomene wie der (post-)moderne Fußnotenroman konterkarieren das ‚para-hafte‘ der Fußnote in der Tat offensichtlich ironisch.¹² Für die Gattung Lyrik hingegen scheint Genettes Differenzierung auf den ersten Blick besonders einleuchtend: Vom Kernbestand, den Gedichten, lassen sich die anderen, zumeist nicht-lyrischen und auch graphisch abgesetzten Texte deutlich unterscheiden und scheinen tatsächlich in klassischer Weise die Funktion „heteronomer Hilfsdiskurs[e]“ zu übernehmen.

Beispiele für eine Begleitung von Gedichten durch Paratexte lassen sich, wenngleich nicht in großer Zahl, in verschiedenen lyrikgeschichtlichen Epochen finden. Dabei zeichnet sich ab, dass „Gedichte mit Fußnoten“ offenbar erst seit der autonomieästhetischen Lyrikkonzeption der Weimarer Klassik tendenziell als „ein Widerspruch in sich“ gelten.¹³ Zuvor nämlich hatte etwa Philipp von Zesen die 1000 Verszeilen seines *Pirau*-Gedichts wie selbstverständlich auf über 100 Druckseiten in Anmerkungen zum angespielten antiken und naturkundlichen Wissen erläutert.¹⁴ Opitz' *Vesuvius* funktioniert ähnlich, und auch Albrecht von Haller (oder Johann Georg Zimmermann) versieht seine Verse mit Fußnoten. Vereinzelt folgen auch spätere Dichtungen noch diesem Vorbild – 1829 gibt Victor Hugo seinem Gedichtzyklus *Les Orientales* gelehrte Anmerkungen bei, in denen er die realhistorischen Hintergründe der in Arabien situierten Gedichte erläutert.¹⁵

8 Genauer gesagt: Es handelt sich bei den in den Band integrierten Paratexten um Peritexte, die Genette von so genannten Epitexten, Verlagsankündigungen, Interviews etc. unterscheidet. Der Einfachheit halber und weil diese Differenzierung wenig rezipiert wurde, ist im Folgenden allgemein von Paratexten die Rede, auch wenn beinahe ausschließlich Peritexte gemeint sind; vgl. GENETTE (1989, 12).

9 GENETTE (1989, 9).

10 GENETTE (1989, 10). Zur kommunikativen Funktion von Paratexten vgl. DEMBECK (2007).

11 GENETTE (1989, 327, 391, 18).

12 Vgl. METZ, ZUBARIK (2008), MAINBERGER (2001).

13 MARTIN (2008, 141).

14 ZESSEN (1993).

15 HUGO (1985). Die Anmerkungen nehmen in dieser Ausgabe immerhin 14 Seiten ein (541–555).

Neben derartigen, häufig in Anmerkungen und Fußnoten formulierten belehrenden Kontextualisierungen zu den in den Gedichten verarbeiteten realen Wissenszusammenhängen gibt es eine zweite Gruppe von Paratexten in Lyrikbänden, die vor allem auf eine Positionierung im ästhetischen Feld zielen. Sie finden sich meist in Form von Nachworten und gelegentlich auch in der Moderne: 1970 etwa gibt Nicolas Born seinem Gedichtband *Wo mir der Kopf steht* ein Nachwort bei, das, wie bereits der erste Satz („Die Poetologien der Altvorderen lesen sich gut“) verdeutlicht, ein ironisch poetologisches Anti-Manifest ist, in dem der Autor programmatisch-unprogrammatisch sein Dichtungsverständnis erklärt.¹⁶

Gegenüber solchen vereinzelt Nachweisen lässt sich bei gegenwärtigen Lyrikern ein neues Faible für Paratexte feststellen. Dabei werden zum einen die genannten beiden Paratext-Formen angewandt: Gelehrte Anmerkungen (Poschmann) oder poetologische Nachworte (Czernin) begleiten die Gedichte. Zum anderen aber – und dies scheint besonders interessant – arbeiten Gegenwartslyriker mit neuartigen multiplen Paratext-Konzepten, in denen die Grenzen zwischen den Texträumen systematisch durchlässig gemacht werden. Subversiv gewinnen sie aus dem scheinbar Beigeordneten überhaupt erst den substantiellen Dichtungs-Nährboden und stellen diesen Generierungsprozess ostentativ aus (Draesner, Popp). Der folgende Streifzug skizziert an paradigmatischen Beispielen wo, wie, von wem und an wen und schließlich: wozu in aktuellen Lyrikbänden Paratexte auftauchen.¹⁷

II. Kontextualisierung von Wissensbeständen: Marion Poschmanns „Geliebene Landschaften“ (2016). Dass der Titelbegriff der „geliebten Landschaft“ auf ein „traditionelles Stilelement in der ostasiatischen Gartenkunst“ zurückgeht, verrät bereits der Klappentext von Marion Poschmanns jüngstem Lyrikband.¹⁸ Aber auch im drei Seiten umfassenden Anmerkungsstück von *Geliebene Landschaften* kann man sich über das in den *Lehrgedichte[n] und Elegien* verarbeitete Material informieren. Die Anmerkungen sind, jeweils unter der Überschrift des Zyklustitels, als fortlaufender Kommentar zu den neun Kapiteln des Bandes organisiert. Der erste Zyklus beispielsweise, „Bernsteinpark Kaliningrad“, enthält neun Gedichte, die z. B. *Bastard*, *Knochen* oder *Kunst* [sic] heißen. Die Anmerkungen erklären, dass diese Gedichttitel „den Bezeichnungen für die Varietäten samländischer Bernsteinfunde“ entsprechen.¹⁹ Die einzelnen Bernstein Typen werden in einer Stichwortliste erläutert. Dabei folgt dem kursiv gesetzten Lemma, etwa *Bastard*, nach einem Doppelpunkt eine kurze schlagwortartige Skizze des Aussehens (etwa: „undurchsichtig satt-trüb, homogen bis wolzig“).²⁰

Neben solcher Bereitstellung samländischen Bernsteinwissens findet sich zum ersten Zyklus ein entstehungsgeschichtlicher Hinweis auf eine Webseite, die ein „Online Tagebuch über eine Reise nach Königsberg/Kaliningrad von Marion Poschmann, Jörg Albrecht und Hendrik Jackson“²¹ enthalte. Der Anhang schlüsselt also auf, dass die detailgenauen poetischen Bilder ferner Welten, die die Gedichte auszeichnen – „Sumpfländereien. Jemand

16 BORN (1970), das Nachwort 55–57.

17 GENETTE (1989, 12).

18 POSCHMANN (2016, Klappentext).

19 POSCHMANN (2016, 117).

20 POSCHMANN (2016, 117).

21 POSCHMANN (2016, 117).

hängt filzene Einlegesohlen / in seinem verglasten Balkon an die Leine. Wolle tropft. / Wäsche verblüht im Wind“²² – sich auch aus Autopsie speisen.

Sacherläuterungen und autobiographisch-werkgenetische Hinweise in den Anmerkungen legen Zeugnis ab von Poschmanns intensiver Beschäftigung mit den besuchten Stätten (neben Kaliningrad sind es insbesondere Japan und China, aber auch Helsinki) und ihrer Vertrautheit mit der Literatur über sie. Der Verweis darauf, dass Poschmanns Fortschreibungen fremder Traditionen in den *Lehrgedichten und Elegien* auf einem soliden Fundament von Welterfahrung und Lektüre basieren, hat eine Beglaubigungs- und autoritätsstärkende Funktion, ist zugleich aber auch eine kooperative kommunikative Geste: Durch die Offenlegung der verarbeiteten Wissensbestände via Paratext wird der Leser einbezogen – und ihm wird ein Blick in die Dichterwerkstatt gewährt.

III. Positionierung im philosophisch-ästhetischen Feld: Franz Josef Czernins „zungenenglisch“ (2014). Einen ausdrücklich poetologischen Paratext fügt Franz Josef Czernin seinem Lyrikband *zungenenglisch. visionen, varianten* bei. Der Band verweist im Titel auf die sich verschiedentlich in der Gegenwartslyrik abzeichnende Tendenz multi- bzw. translingualer poetischer Grenzgänge.²³ Die Titel der sechs Zyklen und alle Motti stehen in englischer Sprache. Die (durchweg namentlich nicht genannten) Autoren dieser kursiv gesetzten Textelemente sind prominente Vertreter der englischsprachigen Literatur. Der erste Zyklus ist etwa „lightning, the precursors o’ the deadful thunder-claps“ überschrieben und zitiert damit (unmarkiert) William Shakespeares *The Tempest* – andere Zitate stammen von Emily Dickinson, Lord Byron, Wallace Stevens u. v. m.

Die radikal kleingeschriebenen deutschsprachigen Poeme, die durch viele Neologismen und eine aufgelöste Syntax hermetisch wirken, erscheinen wie eine tastend-experimentelle Suche nach Begriffen für eine von der Prosa der Verhältnisse weit entfernte andere Wirklichkeit. Dem „thunder“ des ersten Zyklustitels entspricht im titellosen Eingangsgedicht der Anfangsbegriff „blitzzack“.²⁴ Offenbar befindet sich ein erst zögerlich sichtbar werdendes Wir, das später zu einem „mir“ wird, in der Natur und ein Gewitter geht nieder. Diese dramatischen Naturereignisse werden unmittelbar zu solchen des Dichtens: „blitzzack anfänglich, da / allseits weissspur, schleudertraum // und heiss splitteratmen, schlageilig / geheimart erddichte.“²⁵ Durch kleine Abweichungen von üblichen Begrifflichkeiten nimmt die körperliche Beunruhigung und fundamentale Verstörung Sprach-Gestalt an: Nicht ein Schleudertrauma, sondern ein „schleudertraum“ ergibt sich und aufscheint in der visionären Naturszenarie eine „geheimart erddichte“. Eine naturmystische Spracherfahrung deutet sich an, die „längst / am thronsturm“ wartete: In einer „fluglücke“, einem „wehgarten“, findet das Ich Asyl.²⁶

Seine halluzinatorischen Wanderungen durch existentielle Naturerfahrungen und Sprachwelten schließt Czernin mit einem ausführlichen, knapp 30-seitigen Essay. Unter dem Titel *Quidquid latet apparebit? Zu einer Poetik der Vision* denkt Czernin über die Sterblichkeit des

22 POSCHMANN (2016, 9).

23 CZERNIN (2014). Vgl. hierzu den Beitrag von Frieder von AMMON (2018) in diesem Heft.

24 CZERNIN (2014, 7).

25 CZERNIN (2014, 7).

26 CZERNIN (2014, 7).

Menschen nach und über die Möglichkeit, darüber zu sprechen.²⁷ Die häufig in Requien verwendete lateinische Formel „Quidquid latet apparebit“ (dt.: ‚was auch immer verborgen ist, wird zum Vorschein kommen‘), stammt aus einem mittelalterlichen Hymnus auf das Jüngste Gericht, der Totensequenz *Dies Irae*, die meist Thomas von Celano zugeschrieben wird. Freilich wird diese Herkunft nicht expliziert, lediglich durch das Lateinische nahegelegt, ein mystisch-religiöser Kontext mithin nur angedeutet.

Der Titel verknüpft dies mit der ausdrücklichen Ankündigung einer „Poetik“ – und zwar einer Poetik der „Vision“. Und tatsächlich ist Czernins Essay ein Plädoyer für die visionäre Kraft der Dichtung.²⁸ Weil sie selbst in einem fundamentalen Sinne mit Grenzen – insbesondere mit der Versgrenze – arbeite, könne die Poesie das Nichtartikulierbare artikulieren. Czernin begleitet seine opaken Gedichte also mit einer existentialistischen sprachphilosophischen Poetik, die Dichtung als mystischen Ort der Lebens-Todes-Erfahrung begreift. Dass seine Lyrik in einem Sprach- und Erkenntnisproblem wurzelt, machen seine Gedichte verstörend erfahrbar, der poetologische Essay formuliert die Verstörung als Programm. Ästhetische Praxis und ästhetische Theorie bilden in diesem sprachmystischen Dichtungskonzept ein Ganzes.

IV. Schmerzverstärkendes Glossar und ornithopoetische Präambel: Ulrike Draesners „berührte orte“ (2008) und „Subsong“ (2014). Ihrem Lyrikband *berührte orte* fügt Ulrike Draesner ein „Glossar“ bei.²⁹ Hier werden 28 kursiv gesetzte Stichworte erläutert. Anders als bei Glossaren üblich, ist das Strichwortverzeichnis nicht alphabetisch geordnet. Vielmehr folgt es der Chronologie der Gedichte im Band – ohne dies freilich durch einen Verweis auf die Seitenzahlen zu verdeutlichen. So wird praktische Nutzbarkeit durch die Textsortenbezeichnung ‚Glossar‘ einerseits suggeriert, zugleich aber durch fehlende Seitenzahlangaben unterlaufen. Tatsächlich muss man die Stichworte in den Gedichten mühsam suchen und kann sich auch an der Kursivsetzung nicht orientieren, denn in den Gedichten gibt es kursiv gesetzte Begriffe, die nicht im Glossar auftauchen; zugleich werden recte gesetzte Begriffe aufgenommen.

Die 28, zumeist eine bis vier Zeilen umfassenden Texte des Glossars sind stichwortartig formuliert, folgen, anders als die Gedichte, nicht der radikalen Kleinschreibung und werden (bis auf eine Ausnahme) nicht durch einen Punkt abgeschlossen. Sie geben vor allem Worterläuterungen. Die Gedichte, denen teilweise eine kursiv gedruckte und vom lyrischen Text abgesetzte Ortsangabe folgt („*Casablanca, an der Moschee Hassan II*“),³⁰ sprechen ausgiebig von fremden Ländern und arbeiten auch mit fremdsprachigem Vokabular.³¹ Einige dieser Begriffe schließt Draesner im Glossar durch Hinweise auf ihre wörtliche Bedeutung und ihre Verwendung auf: „*el sham*“ etwa wird in diesem Sinne erläutert mit „arabischer Kose-name für Damaskus mit der Bedeutung ‚Schönheitsmal‘ oder auch ‚Daumenabdruck‘“.³²

27 CZERNIN (2014, 57–84).

28 CZERNIN (2014, 64f.).

29 DRAESNER (2008, 111–114, hier 111).

30 DRAESNER (2008, 18).

31 Die Gedichte tauchen geradezu in „Wörterwandlungswelten“ ein, so BRAUN (2001 ff.).

32 DRAESNER (2008, 112) (kursive Hervorhebung der Lemmata i. O.).

Der Begriff findet sich im dritten Gedicht des „damaskus, manöver“-Zyklus, in dem die beiden genannten Bedeutungen ebenfalls auftauchen: „das levantische / tal, el sham, spiel / eines daumens, genannt / schönheitsmal“.³³ Das im Glossar präsentierte Wissen erweist sich mithin als genau das, was auch in das Gedicht eingearbeitet wurde. Umgekehrt werden die Kenntnisse der fremden Sprachkultur, aus denen die Autorin für ihr poetisches Werk schöpft, im Strichwortverzeichnis scheinbar beglaubigt; das poetische Wissen wird in seinem Realitätsbezug ausgestellt. Die Autorin präsentiert sich mithin als eine Kennerin eines fremden Sprach- und Kulturraums, die mit ihren Kenntnissen künstlerisch spielt, sie zugleich zumindest partiell offenlegt und so auch als Kulturvermittlerin agiert. Der Eindruck von Fremdheit, ja Unzugänglichkeit der Gedichte wird durch derartige vereinzelte Worterläuterungen freilich nicht aufgehoben. Vielmehr hat die inselhafte Hervorhebung auch eine irritierende Wirkung, da so punktuell Aufklärung gegeben wird, wo eine Fülle sprachlicher Irritationen, das Fremdwerden scheinbar vertrauter Begriffe in der Fremde, die Gedichte prägt.

Neben Worterläuterungen gibt es auch Sacherläuterungen. So heißt es zum Stichwort

ghasel: das Ghasel oder die Ghasele ist eine klassische arabische Gedichtform. Es besteht aus zweiversigen Strophen, wobei der zweite Vers sich stets auf den zweiten Vers der ersten Strophe reimt. Das vorliegende Ghasel hinkt, denn jede Strophe hat nur mehr einen Vers und reimt sich daher immer auf sich selbst[.]³⁴

Dem ersten Teil der Erläuterung, der sich wie ein Eintrag in *Metzlers Literatur Lexikon* liest, folgt eine Selbstdeutung, in der Draesner die Form ihres eigenen Gedichts vor dem Hintergrund der soeben erinnerten Tradition kommentiert. Die Erläuterung bezieht sich auf das Gedicht *lahmendes ghasel*, dessen Titel also aufgelöst wird.³⁵ Wenn Draesner hier vor dem Hintergrund einer lyrikgeschichtlichen Belehrung das Handwerkliche ihres eigenen Werkes erläutert, übernimmt sie gewissermaßen selbst die Aufgabe einer Philologin. Ihre poetologische Anmerkung folgt damit einer Tradition regelpoetischer Paratexte, in denen form- und gattungsgeschichtlich versierte Dichter Einblicke in ihre Werkstatt gewähren.³⁶

Neben Wort- und Sacherläuterungen stehen schließlich drittens Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte. In *berührte orte* ist eines der im Glossar aufgegriffenen Stichworte gar keines: Die Anmerkung zum Lemma „*Begegnung*“ rekuriert nicht auf einen Begriff aus einem der Gedichte und ist daher mitsamt dem Lemma in eine Klammer gesetzt. Sie ist die ausführlichste und vielstimmigste. In ihr wird zunächst der autobiographische Hintergrund der Gedichte unter Verwendung der ersten Person Singular verdeutlicht:

als ich im Dezember 2006, einige Monate nach dem Libanonkrieg, von Damaskus nach Hause flog.³⁷

33 DRAESNER (2008, 81).

34 DRAESNER (2008, 111).

35 DRAESNER (2008, 15).

36 Zu denken wäre hier etwa daran, dass Klopstock seinen Oden das Odenmaß voranstellte. Vgl. in diesem Sinne aber auch die Anmerkungen des Herausgebers Christian Friedrich Weichmann zur sprachlichen Gestaltung in BROCKES (2013).

37 DRAESNER (2008, 113).

Dann wird ein konkretes persönliches Erlebnis der Autorin, die stichwortgebende „Begegnung“ erzählt: Im Flugzeug habe sie einen Chirurgen kennengelernt, der „seit einiger Zeit einmal die Woche nach Damaskus“ pendle um Handtransplantationen vorzunehmen – offenbar operiert er (wohl zumeist junge) Minenopfer, die durch besonders perfide Anti-Personenminen in Kugelschreiberform (wie sie im zehnten Gedicht aus dem „damaskus, manöver“-Zyklus auftauchen) verletzt wurden.³⁸ Die Minen würden, so der Arzt weiter, in einem „inoffiziell-offizielle[n] Hilfsprogramm der Bundesregierung“ gesucht. An den Bericht von der Erzählung des Mitreisenden schließt Draesner den Hinweis auf ihre spätere diesbezügliche Recherche an, die die Existenz des Programmes (mutmaßlich) bestätigte.³⁹

Ohne Übergang und scheinbar relativierend berichtet sie dann von einem Gespräch mit einem „ehemaligen Soldaten“⁴⁰, der sie auf die Ähnlichkeit erlaubter Minen und verbotener Anti-Personenminen hinwies: Nicht nur Kinder verwechseln Dinge. Der Zynismus einer globalen Kriegsindustrie, in der scheinbare Kugelschreiber tatsächlich Minen „Made in China“ sind, die im Libanon Kinder zerfetzen, die dann wiederum von eingeflogenen Berliner Ärzten zusammengeflickt werden, erscheint im Glossar also in dreifacher Rede (der des Arztes, der Autorin und des Soldaten).

Es ist ein flirrendes Spiel mit Ähnlichkeiten, scheinbaren Identifikationen und tödlichen Missverständnissen. Draesners Glossartext zielt allerdings nicht auf die schiere Information über diese Fakten, sondern auf eine poetologische Reflexion. Der Frage, wie sich die Dichtung zu derartigen Ungeheuerlichkeiten stellt, widmet sich der letzte Absatz der Anmerkung. Unter Rekurs auf die seit Aristoteles' *Poetik* etablierte und in der Moderne prominent u. a. von Robert Musil aufgenommene Unterscheidung von wirklichkeitsbeschreibender Historie und der Wahrscheinlichkeit bzw. Möglichkeit verpflichteter Dichtung heißt es:

Und was passierte? Was fiel oder flog?, flog auf, gelang, wurde genäht? Wirklichkeit, als erzählte, ist erzählt. Also auch Fiktion – Möglichkeitsform. Vielleicht auch Möglichkeitssinn.⁴¹

Die Alternativ-Formeln bilden die Suche nach Verbalisierungsmöglichkeiten für Ereignisse ab. Es wird deutlich, dass die mit wirklichem Material arbeitende Dichtung in ihrem Textgewebe niemals schlicht abbildet, sondern durch die Entscheidung für eine Formulierungsvariante immer gestaltet, Richtungen gibt. Draesner spricht der Literatur auch eine subversive („flog auf“) und utopische Kraft („Möglichkeitssinn“) zu. Diese Potentiale von Dichtung programmatisch anzudeuten, dazu dient diese poetologische Anmerkung. Sprachlich fällt ihr anderer Code auf: lyrisch verdichtet, geriert sie sich nicht als rein informativ, sondern nähert sich in der elliptisch, tentativ-assoziativen Sprechweise der Poesie.

Zugleich aber regt diese Anmerkung zu einer erneuten und vertiefenden Lektüre des dichterischen Textes an. Kommentiert wird ein Gedicht, in dem versuchsweise auch die Wahrnehmungsperspektive der Kugelschreiber („wunderte (made in china) / das plastik sich wie es / flog?“) und eines Chamäleons eingenommen wird („wunderte das chamäleon / sich an seinem stein als es / diesen regen sah“).⁴² Das Chamäleonaugen, also das Auge eines

38 DRAESNER (2008, 113).

39 „nach allem was ich herausfinden konnte“, DRAESNER (2008, 114).

40 DRAESNER (2008, 114).

41 DRAESNER (2008, 114).

42 DRAESNER (2008, 95).

Tiers, dessen Farbe sich dem Untergrund anpasst, wird zu einem unbeteiligten, unempfindlichen bloßen Spiegel eines Minenunfalls, der nicht erzählt, sondern lediglich als drohendes Ereignis heraufbeschworen wird: Auf dem funkelnden Chamäleonauge erscheint, „wie die hand / junge knochen darin / sehnen nach dem stift“ greift.⁴³ Was geschehen wird, nämlich, dass das Sehnen nach dem Stift die Hand zerfetzen, also die Sehnen freilegen wird, weiß, wer die Anmerkung gelesen hat. Das Gedicht wird also gerade für den Wissenden beklemmend: Der Einblick in die Werkstatt qua Glossar ermöglicht eine schneidend schärfere schmerzhaftere Wirkung des Gedichts. Es wirkt, indem es in der Verarbeitung der Wirklichkeit dem Möglichkeitssinn die Regie überlässt und ist so auch eine Metareflexion über das Vermögen von Dichtung.

Auch Ulrike Draesners Gedichtband *Subsong* enthält eine breite Palette von Paratexten: Das wiederum beigegebene Glossar firmiert nun unter der Rubrik „anmerkungen“, enthält als Schlagworte ausschließlich Gedichttitel und flankiert die Wort-, Sach- und entstehungsgeschichtlichen Erläuterungen mit Danksagungen und Zitatnachweisen.⁴⁴ An die Anmerkungen schließt sich ein Inhaltsverzeichnis an, das die Titel der Gedichtzyklen, die „anmerkungen“ und das auf diese folgende „verzeichnis der gedichte“ mit Seitenangaben auflistet. Zusätzlich zum Inhaltsverzeichnis gibt es also auch noch ein Gedichtverzeichnis. Diese alphabetische Liste mit Seitenzahlangaben ermuntert zu einem gezielten Aufsuchen einzelner Poeme allein nach ihrem Titel und unabhängig von ihrer Positionierung in einem der sechs Gedichtzyklen. Systematik und Alphabet werden mithin als zwei konkurrierende Ordnungskriterien nebeneinander angeboten.

Eine derartige, Grenzen dehnende und Räume eröffnende Vervielfältigung findet sich auch an verschiedenen anderen Stellen des Bandes, etwa wenn im Vorsatz in rotem Druck drei kurze Gedichte über das Papier tanzen, die in das „verzeichnis der gedichte“ freilich nicht aufgenommen worden sind – wohl, weil sie nicht wirklich im Band, sondern, leise singenden Lockvögeln gleich, in dessen Eingangsbereich platziert sind.

Poetologisch besonders relevant ist der dem Titelblatt unmittelbar folgende und den Gedichten vorgesetzte Eröffnungs-Paratext. Er ist kleiner gedruckt als die Gedichte und wirkt daher wie ein Motto. Da er programmatisch das Konzept des Bandes formuliert, soll er hier als Präambel bezeichnet werden. Die Präambel von *Subsong* erläutert im Stil eines Lexikonartikels das kursiv gesetzte Lemma „*Subsong, whisper song oder Plaudergesang*“, mithin den Titelbegriff. Draesners Text folgt größtenteils wörtlich bzw. in leichten Varianten dem *Wikipedia*-Eintrag zum Lemma *Subsong*, verschweigt diese Quelle jedoch.⁴⁵ *Wikipedia* handelt den *Subsong*, einen leisen, sehr individuellen Singvogel-Gesang, der nicht der Partnerwerbung bzw. Reviermarkierung dient, als ornithologisches Phänomen ab. Vogelkundler hätten noch kein gesichertes Wissen über die Funktion der *Subsongs*;

43 DRAESNER (2008, 95).

44 DRAESNER (2014, 225).

45 Vgl. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Subsong>>, zuletzt 16.11.2017. Bei Draesner wird für das *Wikipedia*-Zitat gar keine Quelle angegeben (auch in den Anmerkungen nicht). Das Zitat ist zudem überhaupt nicht als solches markiert – lediglich der vorletzte Satz steht in Anführungsstrichen, freilich ohne Nachweis und mit einer irreführenden Zuordnung, da sich das angebliche Zitat „der Ornithologie“ als das *Wikipedia*-Referat des englischen Textes von Mark Constanine erweist. Die plagiathafte, philologisch unsaubere Pastiche fällt umso mehr auf, als einige andere Zitate des Bandes beflissen nachgewiesen werden.

Mark Constantine habe die Auffassung vertreten, es handle sich möglicherweise „um Erprobungen des Vokabulars“⁴⁶.

Draesner übernimmt den *Wikipedia*-Eintrag beinahe komplett, gibt dem vogelkundlichen Sachverhalt jedoch eine poetologische Wendung. Diese Ergänzung deutet sich an mit einer im Prätext nicht enthaltenen Markierung eines angeblichen Versäumnisses der Ornithologie („Subsongs wurden in der Vogelforschung lange ignoriert.“⁴⁷). Draesner lässt eine neue, ästhetische Wertung folgen: Die lange sträflich vernachlässigten Subsongs seien „besonders schön“, seien „Melodie hinter der Melodie, Melodie in Teilen, im Aufbau, auf dem Weg zu etwas Neuem. Halb Rausch, halb Freude.“⁴⁸ Den Subsong deutet Draesner also als eine Art Proberaum, eine Experimentierstube, ein Atelier. Der Ornithologe auf Exkursion, der einen Vogel beim Subsingen, d.h. bei den mutmaßlichen „Erprobungen des Vokabulars“ beobachtet, besuche in Wahrheit eine Dichterwerkstatt. Die von Territorialgesängen abweichenden zarteren und scheinbar zweckfreien Subsongs seien nicht dem Verhältnis von Alltagssprache und Dichtung ähnlich oder vergleichbar, sondern, so Draesners Pointe, Subsongs im Wald hören *ist* Dichtung hören: „Ohne es zu bemerken beobachtet man Poesie.“⁴⁹

In dieser Parallelisierung von naturkundlicher Observation und Dichtungsproduktion kündigt Draesner das poetologische Programm für diesen Band an, der in einer neuartigen Ornithopoetik besteht: Sie macht Vogelstimmen poetisch produktiv, setzt sie vor, in und um ihre Gedichte und eröffnet so einen vogelstimmen-poetischen Sängerwettstreit. Indem Draesner ihr Dichtungskonzept in ihren Band integriert und als Konzept ausstellt, scheint sie auch hier, wie in *berührte orte*, die poetologische Selbstreflexion als Teil ihrer Dichtung zu begreifen: Sie ist mehr als ein „heteronomer Hilfsdiskurs“, ist nicht das nachträglich ggf. noch zu ergänzende Drumherum, sondern in einer Weise Grundlage der Dichtung, die geradezu dazu zwingt, sie in die Dichtung aufzunehmen.

V. *Ein Netz aus Paratexten für eine lyrische Philosophie: Steffen Popp* „118“ (2017). Steffen Pops Gedichtband *118* wartet mit einer ganzen Fülle von Paratexten auf. Bereits im Ankündigungstext auf der Homepage des Verlages gibt sich Popp auskunftsfreudig und erläutert programmatisch das „Ziel und Spiel dieses Buches“: Es bestehe darin, das Verhältnis der *118* derzeit im Periodensystem aufgeführten Elemente einerseits und ihr durch „verworrene Vielfalt“ charakterisiertes Vorkommen in der Wirklichkeit andererseits in den Blick zu nehmen. So wie sich Sprache generell immer an diesem Verhältnis abarbeite, gehe es in *118* nun darum, „eine ‚elementare‘ Auswahl dieser Gegenstände *poetisch* zu fassen“.⁵⁰

Popp schreibt sich damit ein in das Projekt einer ‚literarischen Chemie‘ in der Traditionslinie der *Wahlverwandtschaften*. Er lässt in *118* in den die scheinbare Zahlen-Präzision des Titels konterkarierenden 106 (!) Gedichten „wie im Chemielabor Wörter miteinander reagieren“.⁵¹ Wortmaterial wird angeboten und auf seine Grundelemente hin durchgesiebt:

46 Vgl. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Subsong>>, zuletzt 16.11.2017, DRAESNER (2014, 5).

47 DRAESNER (2014, 5).

48 DRAESNER (2014, 5).

49 DRAESNER (2014, 5).

50 Vgl. <<http://www.kookbooks.de/buecher.php>>, zuletzt 1.12.2017 (Herv. T.v.H.).

51 Vgl. LEHMKUHL (2017).

Am Ende bleiben von den sämtlich nur aus einem Abschnitt bestehenden 10-zeiligen Gedichten ein, zwei oder drei Begriffe, die wie ein nachgestellter Gedichttitel, als separierte Essenz dastehen und etwa „Wind“ oder „Erde“, aber auch „Erdöl / Bewusstsein“ heißen.

Einige Gedichte sind zudem durch klein gesetzte Textblöcke gerahmt. So etwa das Gedicht *Libelle / Trapeze* (vgl. Abb. 1). Das Gedicht handelt von einer in der Luft stehenden Libelle und spricht das Insekt gleich zu Beginn unvermittelt an: „... dich einem Hammerhai vergleichen / wie Linné“. ⁵² Eine genauere naturgeschichtliche Identifizierung der Libellenart wird im Gedicht nicht vorgenommen, durch die Nennung des Namens „Linné“, des Begründers der binominalen Nomenklatur, aber doch als Möglichkeit angedeutet.

Das Poem ist an drei Seiten eingerahmt durch eine katalogartige Auflistung deutscher Libellenartnamen. Am Rand des Gedichtes wird damit eine Vielfalt der entomologischen Wirklichkeit angedeutet, die im Poem selbst gerade nicht auftaucht: Der Rahmen schafft einen sprachlich hochausdifferenzierten Hallraum, der wie eine Endlosschleife als Hintergrundsingang des Realen fortläuft, während das Gedicht über den Gattungstypus, die „Libelle“ spricht. Inszeniert wird somit ein Spannungsverhältnis zwischen einem rahmenden praktischen Exkursionswissen, das sich in einer Begriffsvielfalt niedergeschlagen hat und einem poetischen Gattungswissen, das das Variantenvokabular gerade nicht aufnimmt und sogar auf eine mögliche völlige Abwesenheit der Libelle anspielt („Dein Fehlen – die Leere des Himmels“). ⁵³

Die Spannung zwischen Gedicht und Rahmen wird durch einen weiteren Paratext am Ende des Bandes weiter verstärkt. Hier findet sich ein „Anmerkungen und Quellen“ genannter Anhang, in dem Popp zum Titel des Bandes und zu 16 Gedichten Hinweise gibt. Die Anmerkung zu *Libelle / Trapeze* besteht zu großen Teilen aus einem unmarkierten *Wikipedia*-Zitat. Man liest in Popp's *Wikipedia*-Auszug, dass es eben gerade nicht Carl von Linné war, der den Namen ‚Libelle‘ erdachte und sie mit einem Hammerhai verglich, sondern Guillaume Rondelet. ⁵⁴

Gegenüber dem zugkräftigen Namen Linnés aber hat Rondelet offenbar nicht nur in der Biologiegeschichte keine Chance – Rondelets Schicksal wiederholt sich bei Popp, wo im Gedicht für die Libelle einmal mehr nur der Name des Nicht-Namensgebers Linné genannt wird und dies in einem nicht ausgewiesenen und namentlich nicht autorisierten *Wikipedia*-Artikel dann halbherzig korrigiert wird.

Es scheint, dass Popp in seiner Lyrik sehr bewusst mit vernetzten Wissenspartikeln spielt und sich den wissenschaftlichen Duktus leiht, um ihn dann zugleich subversiv poetisch zu unterlaufen. In diesem Sinne muss vielleicht auch der in den Anmerkungen formulierte Hinweis zu den das Gedicht rahmenden Libellenamen verstanden werden: Obwohl dieser Katalog aus Worten besteht, mithin Text ist, spricht die Anmerkung für den Libellenkatalog von einem Wortfeld, das „[u]m den Text“ ⁵⁵ stehe. Damit wird angedeutet, dass der eigentliche Text das Gedicht ist, dem drumherum etwas anderes, ein Paratext beigelegt ist.

⁵² POPP (2017, 11).

⁵³ POPP (2017, 11).

⁵⁴ POPP (2017, 138); vgl. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Libellen>>, zuletzt 19.11.2017.

⁵⁵ POPP (2017, 138)



Abb. 1.

Tatsächlich aber interagieren die verschiedenen Textzonen, wie gezeigt, durchaus miteinander, und das Gedicht erhält erst durch den Rahmen und die Anmerkung den spezifischen flimmernden Wirkraum, in dem es seine Magie entwickelt. Diese besteht nicht zuletzt darin, dass künstlerisch über Zeichen und Bezeichnetes, über Varianten und Typus nachgedacht wird. Es handelt sich mithin um Erkenntnistheorie im ästhetischen Gewand.

Diese Funktionalisierung von Paratexten für eine Vertiefung des Horizonts betreibt Popp nicht nur in der Kombination von Rahmen und Anmerkungen im Gedicht *Libelle / Trapeze*. An einigen Stellen arbeitet er zusätzlich mit fußnotenartigen Anmerkungen unmittelbar auf den Gedichtseiten. So etwa in *Baba Jaga*. Im Gedicht werden die Weisheiten von der titelgebenden, mythischen, slawischen hexenähnlichen Großmutterfigur „Baba Jaga“ als „Morbus Pokus“⁵⁶ bezeichnet. Dass das Ansinnen, im Geisterreich nach Wahrheiten zu fischen aber durchaus nicht lediglich eine Zauberkrankheit, sondern eher ein heiliger Wahnsinn ist, verdeutlicht die Anmerkung auf derselben Seite, die unter Bezugnahme auf Deleuze / Guattari ein anderes Denken erinnert, das „einer Hexenlinie“⁵⁷ folge. Die Anmerkung weiß ferner, dass auch Isabelle Stengers das Abenteuer, Begriffe aus dem Chaos zu gewinnen, also ein Durchbrechen üblicher Denkgewohnheiten, als einen „Hexenflug“ bezeichnet hat. Die Fußnote schließt mit einem Ich, das man wohl Steffen Popp zuordnen darf und bietet im Hexengeiste Deleuze / Guattaris / Stengers eine Vision von René Descartes, mithin des Begründers rationalistischer Philosophie der Neuzeit an: „In einem Zauber-Zweifel-Mörser über borealem Nutzwald navigierend – so stelle ich mir René Descartes vor.“⁵⁸

Die Anmerkung zieht also im unteren Bereich der Seite dem Gedicht einen wissenschaftlichen, philosophisch-erkenntnistheoretischen Boden ein. Von ihm aus blickt man dann noch einmal neu auf das lyrische Gewächs, das aus ihm hervorgegangen zu sein scheint und sich in ihm spiegelt. Es exemplifiziert im lyrischen Raum, was unten visionär-hexenhaft angedacht wurde. Wieder geht es um Materialisierung von Philosophie im poetischen Raum.

Sowohl die Zentralfigur des Gedichts, die „Baba Jaga“, als auch der philosophische Boden werden in den „Anmerkungen und Quellen“ erläutert. Gegenüber den inhaltlichen Bemerkungen der Fußnote wirken die Anmerkungen im Anhang formaler, beinahe wissenschaftlich-philologisch, weniger gedankensprühend-quirlig. Freilich sind nicht alle Anmerkungen im Anhang vom gleichen Typus. So gibt es auch andeutungshafte Pseudo-Verweise, die eher einem Suchauftrag gleichen: Dass das Gedicht *Jugend* dieselbe „in diesem Text mit Ernst Bloch, Martin Heidegger, Immanuel Kant und Karl Marx“ feiere, wie die Anmerkung verrät, markiert mit einem name-dropping schlagworthaft einen ambitionierten philosophischen Denkraum, der freilich mehr Fragen eröffnet als beantwortet.⁵⁹ Denn um welche Werke der Autoren geht es? Und sollen wir die im Gedicht kursiv gesetzten Passagen nun versuchen, als Zitate der genannten Denker zu identifizieren?

Popp agiert, so kann man resümieren, in *118* gezielt genau-ungenau gleichzeitig auf verschiedenen Feldern, er zaubert und entzaubert, begibt sich in das Reich der Poesie und des Wissens, ist mal hier, mal da und alles zugleich, schreibt lyrische und nichtlyrische

56 POPP (2017, 37).

57 POPP (2017, 37).

58 POPP (2017, 37).

59 POPP (2017, 90, 140).

Texte zum Weiterlesen und Weiterdenken. Es zeichnet sich eine Dichtung ab, die nicht nur erfreuen, aber auch nicht nur belehren, sondern ästhetisch Philosophieren (und wohl eben auch dazu anleiten) will.

VI. Resümee. Zeitgenössische Lyriker – in Ansätzen Marion Poschmann und Franz Josef Czernin, besonders durchgearbeitet Ulrike Draesner und Steffen Popp – realisieren ein Lyrikkonzept, das auf einer systematischen Erweiterung des Gedichttraums um andere Textsorten und Wissensbereiche zielt. Ihre Gedichte präsentieren sich als Texte der Teilhabe und Grenzüberschreitung, zeigen sich als Partner einer Kommunikation mit Kulturen, Diskursen, Philosophemen. Dabei legt gerade das Spiel mit Paratexten Zeugnis ab von einer offenen Werkstattpoetik, die sich aus der selbstreflexiven Suche nach den Möglichkeiten von Dichtung speist und diese Suche selbst als einen substantiellen Teil von Dichtung begreift: Dichten ist nach Dichten fragen. Ihre spezifische Gestalt und Relevanz gewinnen die ‚Gedichte von Jetzt‘ über die programmatische Einbindung des vermeintlich Heteronomen. In solchen Lyrikbänden sind Paratexte Werk, nicht Beiwerk.

Literaturverzeichnis

- AMMON, Frieder von (2018, 275–289): *Tertium quid*. Uljana Wolfs translinguale Sendung. In: *ZfGerm* XXVIII, Heft 2.
- BENDER, Hans (Hrsg.) (1955): *Mein Gedicht ist mein Messer*. Lyriker zu ihren Gedichten, Heidelberg.
- BOHLEY, Johanna (2011, 227–242): Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als „Form für Nichts“. In: J. Schöll, J. Bohley (Hrsg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, Würzburg.
- BORN, Nicolas (1970): *Wo mir der Kopf steht*. Gedichte, Köln, Berlin.
- BRANDMEYER, Rudolf (2011, 1–14): Poetiken der Lyrik: Von der Normpoetik zur Autorenpoetik. In: D. Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart.
- BRAUN, Michael (Merzenich) (2001 ff.): Ulrike Draesner. In: H.L. Arnold (Hrsg.): *KLG*, München; <<https://www.munzinger.de/search/document?index=mol-16&id=16000000669&type=text/html&query.key=CNyl6zzj&template=/publikationen/klg/document.jsp&preview>>, zuletzt 17.11.2017.
- BROCKES, Barthold Heinrich (2013, Bd. 1, 123–128, Bd. 2, 906–907): Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte Stille. In: *Irdisches Vergnügen in Gott*. Erster und zweiter Teil, hrsg. u. komm. v. Jürgen Rathje, 2 Bde., Göttingen.
- COOK, Jon (2004): *Poetry in Theory. An Anthology 1900–2000*, Malden, M.A. u. a. 2004.
- CZERNIN, Franz Josef (2014): *zungenenglisch. visionen, varianten*, München.
- DEMBECK, Till (2007): *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin.
- DRAESNER, Ulrike (2008): *berührte Orte*, München.
- (2014): *Subsong, Gedichte*, München.
- GENETTE, Gérard (1989): *Paratexte*. Mit einem Vorwort v. Harald Weinrich. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M., New York.
- HÖLLERER, Walter (1981, 13–31): Anmerkungen zur Autorenpoetik. In: L. Jordan, A. Marquardt, W. Woesler (Hrsg.): *Lyrik – von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster*, Frankfurt a. M.
- HUGO, Victor (1985, 409–555): *Les Orientales*. In: *Œuvres Complètes. Poésie I.*, hrsg. v. Claude Gély, Paris.

- LEHMKUHL, Tobias (2017): Wohnsitz von Ungeheuren, Für den Preis der Leipziger Buchmesse nominiert: *Steffen Popp's hochexplosiver Lyrikband 118*. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 20.3.2017.
- LÜTZELER, Paul Michael (Hrsg.) (1994): *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a. M.
- MAINBERGER, Sabine (2001, 337–353): Die zweite Stimme. Zu Fußnoten in literarischen Texten. In: *Poetica* 33.
- MARTIN, Dieter (2008, 141–160): Gedichte mit Fußnoten. *Zesens Pirau* und der frühneuzeitliche Eigenkommentar. In: M. Bergengruen, D. M. (Hrsg.): *Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur*, Tübingen.
- METZ, Bernhard, Sabine ZUBARIK (2008, 7–11): Einleitung. In: B. M., S. Z. (Hrsg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*, Berlin.
- POPP, Steffen (2017): 118. Gedichte, Berlin.
- POSCHMANN, Marion (2016): *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien*, Berlin.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2008, 376–386): Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit. In: M. S.-E., C. Schmitt, Ch. Winterhalter (Hrsg.): *Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling*, Würzburg.
- SCHUHMAN, Klaus (1995): *Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik*, Reinbek b. Hamburg.
- VÖLKER, Ludwig (1999, 265–293): *Hilfswerk, Begleitmusik. Dokumente zur Poetik und Poetologie*. In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Lyrik des 20. Jahrhunderts*, München (text+kritik XI).
- ZESEN, Philipp von (1993, 163–329): *Pirau oder Lob des Vaterlands*. In: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Ferdinand van Ingen, 3. Bd., 1. Teil, Berlin, New York.

Abstract

Für die poetologische Wende der Gegenwartsliteratur spielen Paratexte eine zentrale Rolle. In aktuellen Lyrikbänden werden Gedichten nicht nur gelehrte Anmerkungen (Marion Poschmann) und poetologische Nachworte (Franz Josef Czernin) beigelegt. Es gibt zudem neuartige multiple Paratext-Konzepte, mit denen Dichter aus dem scheinbar beigeordneten den substantiellen Dichtungs-Nährboden überhaupt erst gewinnen und diesen Generierungsprozess ostentativ ausstellen (Ulrike Draesner, Steffen Popp).

Paratexts play a pivotal role regarding the poetological turning point in contemporary poetry. Current volumes not only contain erudite annotations (Marion Poschmann) but also poetological epilogs (Franz Josef Czernin). Furthermore, there are multiple novel concepts of paratextuality, where writers generate the substance of their poetry out of the apparent borderlands of the actual texts and ostentatiously put this process on display (Ulrike Draesner, Steffen Popp).

Keywords: Autorpoetik, Gegenwartsliteratur, Paratexte, Poetologie

DOI: 10.3726/92161_261

Anschrift der Verfasserin: Anschrift der Verfasserin: PD Dr. Tanja van Hoorn, Leibniz Universität Hannover, Deutsches Seminar, Königsworther Platz 1, D–30167 Hannover, <tanja.van.hoorn@germanistik.uni-hannover.de>