

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/354809128>

"lächelndverjüngt – carrying blood – verrosung". Weibliche Dichtung über Lust, Liebe und soziale Systeme in der Gegenwart.

Article · September 2021

CITATIONS

0

READS

27

2 authors, including:



Carolin Führer

University of Tuebingen

38 PUBLICATIONS 23 CITATIONS

SEE PROFILE

„lächelndverjüngt“ – „carrying blood“ – „verrosung“

,Weibliche' Lyrik über Lust, Liebe und soziale Systeme in der Gegenwart

Einleitung

„Hört ihr das, so höhnen Homigprotokolle: Es ist Zander. Liebchen, es ist Maximum Zander und Frühling dazu. Weißt du, was du siehst? Du bist eine Gefahr, oder: Du bist in Gefahr (wie du willst). Sturz!“

(Rinck 2019, 186)

Beim Angeln im frühlinghaften Flirtausch hat die lyrische Sprecherin in Monika Rincks Liebesgedicht *Maximum Zander* einen großen Verlierer dieses Trends. Zum einen scheinen alte Geschlechtersemanantiken besonders im medialen Raum weiterhin (wenn auch modifiziert) en vogue: Frauen arbeiten an ihrem äußeren ‚Kapital‘, konzentrieren sich auf Wellness, Lifestyle, Ge-fühle und tauschen sich über soziale Aktivitäten und care-Themen aus. Männer besetzen die Felder Konsum, Aktivität, Sport u. Ä. und scheinen gesellschaftlich betrachtet die Regeln festzulegen, weil die Ökonomie hierarchisch alle Felder determiniert. Zum anderen entpuppen sich Rollen-zuschreibungen einer aktiv und Freudvoll ausgelebten sexuellen Freiheit der Frau bei näherer Betrachtung als eine ‚Scheinfreiheit‘ (vgl. Kauer 2016). Auch das Ideal des ‚autonomen Selbst‘ ist als maskuline Vorstellung zu entlarven, die die soziale Einbettung von Menschen nicht hinreichend würdigt.

Doch welche Sprach- und Denkangebote eröffnet hier die Lyrik, um neue Wege des Begehens, der Emotionen und der sozialen Beziehungen zu diskutieren?

Zuzeiten eines medienökonomischen Logiken unterworfenen emotionalen Lebens ist die gegenwärtig von Frauen verfasste Liebeslyrik – das hat das eingangs angeführte form eines globalen Medienkapitalismus, Beziehungen“ (ebd., 13), als Erscheinungsprozess des Knüpfens und LöSENS sozialer schreibt diesen Preis als „permanente[n] globalisierten Welt kontrontiert. Illouz betont Freiheit in einer medial organisierten und tät gehindert, dafür aber mit dem Preis der bung ihrer Emotionen und ihrer Sexualitätender Endogamierregeln an der Ausleistung nicht mehr auf Grund gesellschaftlich onaler und sexueller Freiheit wird die Frau der kontinuierlichen Herausbildung emotionaler“ (Illouz 2020, 19) als der Phase Eva Illouz so bezeichneten „emotionalen Mit dem Abschluss der von der Soziologin schwindet.

te Bindung – auf ein „[V]erweilen“ (ebd.) – mit auch die Prospektion auf eine dauerhafte eventuell wieder Distanz entsteht und danach dem ersten Blick- und Körperkontakt eine umso größere Leere zu fallen, wenn sem gefühlintensiven Zustand der Nähe in in Gefahr‘. In der Gefahr nämlich, aus demen, ruft man sich hier zur Raison: ‚Du bist Preislied über das Verliebtsein anzustimmen, anstatt ein euphorisches Zander‘. Doch anstatt ein euphorisches ren Fisch an der Leine: eben, Maximum hat die lyrische Sprecherin im Monika Rincks Beim Angeln im frühlinghaften Flirtausch

Sprache(n) und Stimme(n) finden. Nie endendes Begehren in der älteren und mittleren Lyrikerinnengeneration

„More, more everything! // Woraus folgt:
nothing.“ (Rakusa 2001, 15). Die zwei Verse
stammen aus dem Band *Love After Love* der
Lyrikerin Ilma Rakusa. Dieser enthält acht
längere Gedichte, die alle um eine verlore-
ne Liebe kreisen. Die kurze Sentenz vermag
zwei besondere Merkmale ihrer *Abgesän-
ge* – so lautet der Untertitel – zu umkreisen:
Zum einen die aufgewühlte, sich selbst im-
mer wieder vergewissende Sprache, die
zwischen Deutsch und Englisch, das den
anderen meint, changiert. Zum anderen
verdeutlicht sie die inhaltlichen Verzwei-
gungen und Verzwickungen zwischen Se-
xualität, Beziehung und kapitalistischer
Logik. So scheint einerseits die Trennung ei-
ner emotionssekludierenden Öffentlichkeit
von einem emotionalen Privatleben inzwi-
schen so stark verinnerlicht (vgl. Luhmann
1994, 194f.), dass das emotionale Leben an-
dersorts im Kapitalismus einer ökonomi-
schen Logik unterworfen wird (vgl. Illouz
2006, 13).

Liebe und Sexualität erleben die Sprech-
erinnen in den lyrischen Texten der älteren
und mittleren Generation, für die hier bei-
spielhaft Texte der Lyrikerinnen Doris Run-
ge (*1943) und Ilma Rakusa (*1946) sowie
Kerstin Hensel (*1961) und Ulrike Draesner
(*1962) herangezogen werden, als in hohem
Maße von der Macht der Männer determi-
nierte Reibungsfläche: „Mit meiner Liebe
tanzen die Affen“ (Hensel 2016, 81). Diese
Macht definiert sich weniger aus einer mo-
nären oder sozialstrukturellen Rolle (z. B.
innerhalb der Ehe und des Erwerbslebens),
sondern aus der Vielfalt sexueller, amou-
röser und kameradschaftlicher Wahlmög-
lichkeiten und Wahlkombinationen. Durch
Steigerung sexueller Freiheiten – Draesner
tönt „Ja-der Tag, Liebe flutsch war gähn
ein leichtes Spiel“ (Draesner 2014, 159), „at-
fären-dehnungs-mut“ (ebd., 27) und „mit-
unter werden männer zu übenden rüben“
(ebd., 123) – zieht nun „Lustbetreite Unge-
fahre“ (Hensel 2016, 81) und „Business in
die Liebe“ (Rakusa 2001, 10) ein. Beobacht-
bare Wiederholungsstrukturen im Stile ei-
nes „jetzt miet ich vom Platz mir Heidis viel“
(Draesner 2014, 159) verweisen auf die Ver-

Gedicht Rinks zeigt – immer unsichere
Dichtung über Lust und Liebe. Unsicher-
heit und Skepsis wird in den hier zu unter-
suchenden Gedichtbänden oftmals bereits
titelprogrammatisch angezeigt: *Abgesang
Schleuderfigur* (Kerstin Hensel), *Ein un-
glückliches Sprechen* (Nancy Hüniger), An-
hand von ausgewählten Liebesgedichten
von Lyrikerinnen unterschiedlicher Gene-
rationen, das heißt aus verschiedenen so-
zialen Räumen und Erlebnissgemeinschaf-
ten (vgl. Parnes u. a. 2008, 246f.), soll nun
den gesellschaftlichen Transformationen
von Liebe, Beziehung und Sexualität in
der Entwicklung der Liebeslyrik nachge-
spürt werden. Die Vertreterinnen der „äl-
teren Generation, Ilma Rakusa und Doris
Runge, sowie der ‚mittleren‘ Generation
Kerstin Hensel und Ulrike Draesner stehen
hier exemplarisch für jenes lyrische Schaf-
fen, deren Autorinnen die sexuelle Befrei-
ung in ihrer Jugend durchlebten – wenn
man die 68er hier als Orientierungsgroße
setzen will –, während sie für die „jünge-
ren Lyrikerinnen Maren Kames und Nan-
cy Hüniger bereits eine selbstverständli-
che Freiheit dargestellt haben dürfte. Bei
den älteren und etablierten Lyrikerin-
nen Rakusa und Runge ist das Thema nicht
nur zentral, im Fall von Rakusa stellt es so-
gar den Ausgangspunkt für ein lyrisches
Großprojekt dar. In der mittleren etablier-
ten Lyrikerinnen-Generation war in den
hier fokussierten Bänden Lust und Liebe
vergleichsweise weniger präsent, während
die Bände von Kames und Hüniger gerade
deshalb relevant erschienen, weil sie das
Ende von Beziehungen zum Zentrum ih-
res Schreibens in Form von Langgedich-
ten machten.

Bewusst blenden wir in der folgenden Ana-
lyse komparative, literaturhistorische, in-
tersektionale sowie genderbezogene Lite-
raturtheorien, die die Thematik ebenso
erhellend könnten, zunächst weitestgehend
aus, um uns dafür auf die gesellschaftsthe-
oretischen Dimensionen aktueller Selbst-
tessenzialisierung und Singularisierung
(vgl. Reckwitz 2017) und der (un-)mögli-
chen Entscheidung für ein gemeinsames
Erleben von Liebe und Intimität in der Ly-
rik der Gegenwart zu konzentrieren.

wicklung von ausdifferenzierter Konsumlogik und Partnerschaftswahl. Körperliche Attraktivität und Sexualität scheinen austauschbare Waren, die aber besonders die Männer zu privilegierten scheinen, wo er knapp vor / ihr/ im rostrot / muskelschirt über ihr/ lächelndverjüngt/ geradezu als brunnenn// [...] während sie niedergleitet/ als was sie ist vor ihm / [...] des Körpers „junges“ (Draesner 2014, 36). Frauen sind der konventionellen Semantik entsprechend „Jungbrunnen“, die als visuelle Akteurinnen sexuellen Wert produzieren, während Männer diesen Wert als Statusmerkmal konsumieren können, ohne selbst in diese Bewertungsmechanismen zu fallen (vgl. Illouz 2020, 333).

Bei den generationell älteren Lyrikerinnen Runge und Rakusa wird körperliche Intimität auf der Bedeutungsebene als „Ware“ qualifiziert und explizit nicht als Ausdruck eines dauerhaften Beziehungsvorhabens des männlichen Gegenübers wahrgenommen:

„du richtest dich ein / in mir/ landhaus mit dorischen schenkeln/ mit schönen antiken/ gefühlen/ rosa samtvorhängen/ schwer genug gegen/ zweifel/ ein lächeln morgenrouge/ auf die wettergeprüfte/ fassade/ das hält bis zum nächsten regen“ (Runge 2013, 26).

Die Institutionalisierung der sexuellen und sozioökonomischen Freiheit hat die Nebenwirkung, dass Frauen, die die emotionale Intimität suchen, damit zu Anbieterinnen werden, die für die Gefühle zuständig sind. Wenn nun, „was in den Schloß fällt, nicht genug“ (Rakusa 2001, 11) ist, wird das „Spiel der Lust“ (ebd. 16) für die Lyrischen Sprecherinnen zum „Bann“ und „Begehren wie Bestrafung wie Begehren wie“ (ebd., 10). Die kapitalistische Logik führt zur Entwicklung sogenannter „negativer Beziehungen“ (Illouz 2020), die mit einer Steigerung sexueller Verfügbarkeit sowie Entwicklungs- und Entfaltungsmöglichkeiten zusammenhängt:

„I am caught/In one body [...] so eingesperrt / weil ausgesperrt von dir“ (Rakusa 2001, 41) „bewitched by/ hol mich heim/ nein/ laß mich sein/ nein// Leber Milz im Widerstreit Hirn Zitrbelrüse/ desire comes legs apart/ liegt rot/ erneuert sich/ will dich“ (ebd., 42).

fliegen
meine flügel ließ ich dir
du rupfst sie
für unser daunenbett
nun träume ich nachts
vom fliegen
(Runge 2013, 15)

Ungleiche Machtverteilungen speisen sich hier aus dem Körperlichen und sehen als physische Gewissheit gegenüber einer fundamentalen emotionalen (und juristischen) Ungewissheit gegenwärtig möglicher heterosexueller Beziehungen.

Lyrikerinnen dieser Generation zelebrieren also einerseits die sexuelle Befreiung – auch und gerade die der Frauen –, „mein Bub, mein lieber Bengel,/ dein Stengel steifes Glück/ in meinem Schloß/ und noch und noch/ und tu es wieder/ wieder“ (ebd., 16), und verknüpfen andererseits die damit einhergehenden Grenzen der Freiheit in ihren lyrischen Texten mit sprachspielerschen Vergewisserungsmechanismen:

Beziehungs-raffer
hin hing hingabe
hirngabe hirnurst hanskurst
hauswurst hauswurst ich
(Draesner 2014, Einband)

Das Spiel mit der Semantik romantischer Liebe verweist auf ein existenzielles Problem: durch die große Verfügbarkeit sexueller Körper kommt es in einer monogamen Norm zu grundlegenden Friktionen von Beziehungen. So scheinen die weiblichen Sprecherinnen dieser älteren Lyrikerinnen meist erfahren genug, um nicht den „uralte[n] Mustern“ zu verfallen (Rakusa 2001, 47), so ist es dann zumeist ein männliches Gegenüber, das „einzig um das fürchten zu lernen“ (Runge 2013, 26). Die Sprecherinnen in den Versen von Runge und Rakusa nutzen ihr schönes Kapital in Sachen körperlicher Liebe, dennoch sind die Sprecherinnen in den Gedichten sichtbar zu oft die seelisch Versehrten. Sie sind diejenigen, die sich den Entziehenden, die hin ausgeliefert scheinen:

Die Transformation von Intimbeziehungen führt zur Unterwertung der weiblichen Sprecherinnen unter die Erfahrung des „Ent- oder Nichtliebendens“: in der physischen „Hingabe“ geben sie ihr „hirn“ und machen sich in der Logik des Systems zur „hanswurst“, verlieren sichtbar letztlich ihr Selbst. Die Sprache wird hierbei zum Untersuchungsgegenstand, um die Pole aus Gewissheit und Ungewissheit, um Selbstwert, Liebesmanikern sowie eigenes und fremdes Begehren zu durchdringen. Draesners entwickelte eine Fantasiessprache, von der nicht klar ist, ob und wie sie auf die Realität referenziert – auch und nicht zuletzt, weil sich die Texte sprachlich explizit in Kontrastur zu anderen Texten von der Bibel über Petarca bis zu den Beatles stellen. Bettelt sind ihre Gedichte als *subsongs*, also Plaudereien unter Vögeln, die man gemeinhin auch als Stimmübung betrachten könnte.¹

Auch bei Runge ist der Formwille ihrer Ab-breviaturen ebenso Programm wie die Kürze und die starken Referenzen ans Märchen:

schlaflos
wind will
laken schütteln
schnee was von
der liebe blieb
schwarze schafe
zählen werde
ich nicht müde.

(Runge 2013, 36)

Das Ausmaß von Zurückweisungen, Vertretungen, Enttäuschungen scheint gerade in ihrer redensartigen oder formelhaften Beschworung bestimmbar, bei Runge immer vor der „dünnere Firnis des erotischen Spiels“ (Detering 2013, 2019). Ganz anders die furiose Klageschrift Rakusas, die nicht nur zwischen Deutsch und Englisch wechselt, sondern auch Töne und Rhythmen variiert:

es war einmal eine Hand, die brachte Ruh
es war einmal ein Ohr, das hörte zu
es war einmal eine Stimme, die machte Mut

(1) Die in ihrem Erprobungsmodus aber natürlich auch zur Stimmfindung führen können.

Hand am Slip inzeßtos
Die Zunge an den Zähnen
meinen
meinen
carring blood
so eingesperrt
weil ausgesperrt von dir
aus ein

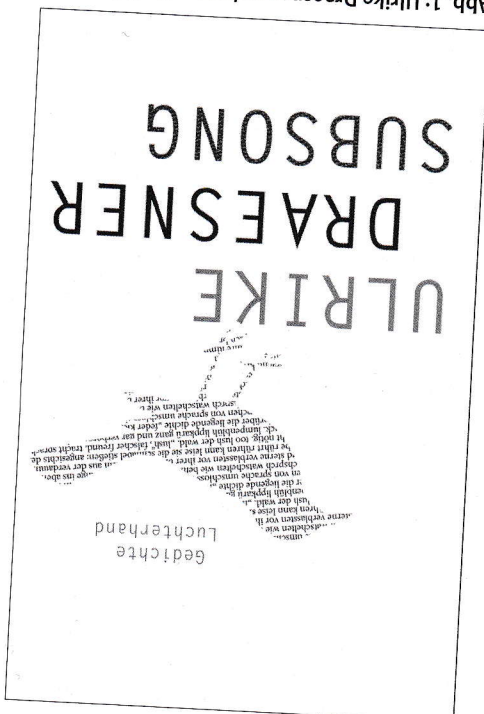
(Rakusa 2001, 41)

Neben liedhaften Formen des Liebesabschieds gestaltet Rakusa die Ungleichheit, die für Frauen entsteht, wenn ihr sexuelles Kapital verflischt, plastischer und expliziter als Runge und Draesner aus:

es war einmal ein Koffer, der hatte Zeit
es war einmal ein Mantel, der flog weit
es war einmal ein Lied: für immer vereint
es war einmal ein Wunsch, der wuchs
riesengroß
es war einmal ein Kuss, der saß wie ein Stoß
es war einmal ein Tag, da zog ich das Los

(Rakusa 2001, 48 f.)

Abb. 1: Ulrike Draesner, *subsong. Gedichte*, München: Luchterhand, 2014

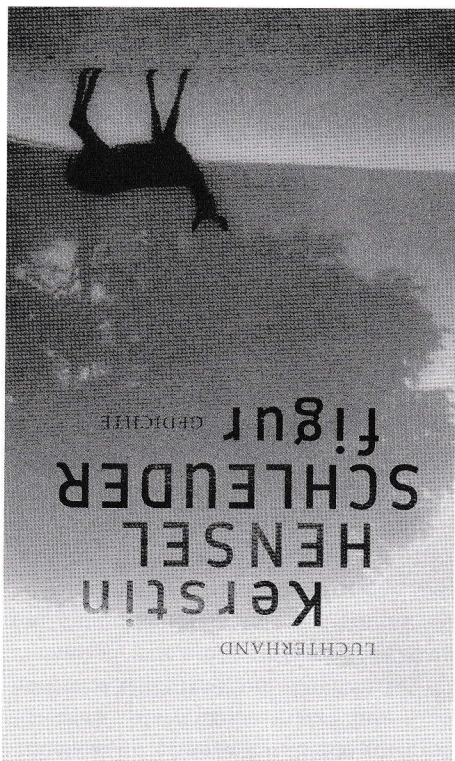


Down & Up
 Lieber Freund ach laß uns stürzen
 Ab und abber in die schönen
 Schluchzerschluchten Jammertäler
 Dort verückt der Qualenhehler
 Dich an mich und mich an dich
 Flennend flehen wir gemeinsam
 Bitte Herz bleib einsam!

der Entscheidungsoffenheit:

ver Subjektivierung und die Möglichkeiten
 schreibung von Autonomiegewinn, intensi-
 neben den seelischen Schäden auch die Be-
 mittleren Generation finden sich demnach
 bestimmung gewendet. In den Texten der
 ner auch als (notwendiger) Preis der Selbst-
 jekt, sondern sie wird bei Hensel und Draes-
 extremen Unsicherheit für das lyrische Sub-
 lyrischen Texten aber nicht nur zu einer
 liche. Die offene Sexualität führt in den
 nem Zurückgeworfensein auf das Körper-
 lungenbereichen – also auch emotionalen
 xualität und Körper von anderen Hand-
 Aufkündigung der Beziehung zu Extrem-
 situationen im eigenen Begehren und ei-
 genüber angepasst hat, führt das mit der
 xualisierung in der Beziehung ihrem Ge-
 ab, nicht aber der Lust. Da sie sich der Se-
 Die lyrische Sprecherin schwört der Liebe

Abb. 2: Kerstin Hensel, Schleuderfigur, Gedichte, München: Luchterhand, 2016



Das Prinzip der Freiheit führt dazu, Selbstkontrolle und -ermächtigung in die Gestaltung von sexuellen, emotionalen und kameraschaftlichen Beziehungen einzuziehen zu lassen. Da aber weniger Empathie, Solidarität und Moralität als vielmehr kapitalistischer Genussinn diese Bindungsfreiheit zu moderieren (oder gar zu leiten) scheint, wird diese neue Freiheit nicht zum Sinnbild für Erlösung, sondern

(Hensel 2016, 59)

Schwer fällt uns der Lebenssinn
 Auf des Abgrunds Trampolin

„Im zehnten Höllenkreises Dauerrollen
 Da kriecht sie mit sich selbst auf ihrem
 Rücken
 im Kreis herum genährt vom Schleim
 der Liebe
 Und hält was auf ihr zuckt für das
 Verzücken
 Des weisen Friends an dem sie sich gern
 riebe
 Doch hier kann sie die letzte Hoffnung
 knicken
 Kein Glaube frisst sich fest im Trieb-
 getriebe“; (Hensel 2016, 48)

Die Folgeschäden der Autonomie von Sex-
 xualität und Körper von anderen Hand-
 lungenbereichen – führt zu verstärkter Intro-
 spektion der lyrischen Stimmen und zur
 Beschreibung des Dilemmas der unmög-
 lichen Deckung von Gefühlen, Sexualität
 und Beziehung. Der existenzielle Status
 der weiblichen Figuren bleibt nicht zuletzt
 durch die vielen intertextuellen Anspielun-
 gen, ironischen Brechungen sowie Sprach-
 spiele und -experimente jedoch ungewiss.
 Die poetische Spracharbeit bildet in je un-
 unterschiedlichen Graden den Grund, auf dem
 sich die Unschärfen zwischen Begehren,
 neuen und alten Liebesemanationen bannen
 lassen. Das ist womöglich das besondere
 Privileg der Dichtung: nie ganz übersetz-
 bar in die Kategorien kapitalistischer Sys-
 teme zu sein und ein eigenes (wenn auch
 interdependentes) Wissen über Liebesob-
 jekte und -subjekte sowie sexuelle Interak-
 tion zu generieren, das Macht und Freiheit
 in der Liebe fassbar(er) macht.

**Lange Sprachexzesse über Liebesver-
lust in der ‚jüngeren‘ Lyrikerinnen-
Generation**

„aber völlig umsonst stirbt die Frau“ (Hün-
ger 2020, 55): In *4 Uhr kommt der Hund* (2020),
so vermerkt es die Autorin Nancy Hün-
ger im Untertitel ihres Gedichtbands, handelt es
sich um ein „unglückliches Sprechen“ von
einer geschlechterten Liebesbeziehung und
einer mit dieser einhergehenden existen-
ziellen Verlustfahrun. Wie verkraftet ei-
ne Frau den Abbruch einer dauerhaften In-
timbeziehung, die nach Niklas Luhmann in
der heutigen Gesellschaft oftmals den einzi-
gen „Gegenhalt“ zu einer „hochkomplexe[n]“
Umwelt mit ständig wechselnden Beziehun-
gen“ (Luhmann 1994, 195) darstellt? Denn
während die Beziehungen in der Öffent-
lichkeit zunehmend unpersönlicher wer-
den, bedarf es umso mehr der personalen,
privaten Intimität (vgl. ebd., 194). „Wenn
diese Grundfahrun einer Differenz von
persönlichen und unpersönlichen Bezie-
hungen Allgemeinut wird [...] muß dies
den Wunsch nach persönlichen Beziehun-
gen, nach voller zwischenmenschlicher
Interpenetration tiefer legen und zugleich
unerfüllbarer festigen“ (ebd., 195). Interpe-
netration beschreibt hier die Koppelung von
sozialen und psychischen Systemen: Dass
diese Anforderung des Lebens in Konflikt
geraten muss mit der individuellen sozialen
Stabilitätsfunktion, liegt auf der Hand:
„Das Sich-Einlassen auf sexuelle Beziehun-
gen erzeugt [...] Prägnungen und Bindungen,
die ins Unglück führen“, da „sexuelle Bezie-
hungen Liebe erzeugen und [...] man weder
nach ihr leben noch von ihr loskommen
kann.“ (Luhmann 1994, 203) Wie also wei-
terleben, wenn „Liebe endet“ (Illouz 2020)?
Bei Hün-ger führt die existenzielle Verlust-
fahrun einer tatsächlichen oder erhofften
dauerhaften Intimbeziehung ähnlich wie
bei Rakusa zu einem Lamento, einem un-
kontrollierbaren Gefühlsausbruch, ohne
Rücksicht auf tradierte Strophen- und Vers-
formen sowie auf Groß- und Kleinschrei-
bung oder Interpunktion. Diese Regel- und
Maßlosigkeit setzt sich auf der Inhaltsebene
fort, angekündigt bereits titelprogramma-
tisch durch das Wappentier der Melanchol-
lie, den Hund: Zunächst die „dramatische
überproduktion“ (Hün-ger 2020, 10) der Trä-

nen als Zeichen ‚gesunden‘ Liebeskummer,
danach ‚krankhaftes‘ Leiden und Einwei-
sung in die Psychiatrie (vgl. ebd., 11), Ver-
lust des Menschseins in der Heilanstalt,
ein „vertieren [...] wie im Zoo“ (ebd., 19),
schließlich die Prospektion eines düsteren
Endes der Liebe im Tod durch Suizid: „mein
hals wünscht einen gürtel“ (ebd., 42). Am
Schluss von *in 4 Uhr kommt der Hund* stirbt
mit dem Ende der Liebe auch die Fähig-
keit der Lyrischen Sprecherin zum künst-
lerischen Umgang mit dem Wort, das den
Lyrikerinnen der ‚älteren Generation‘ noch
die Identität sichergestellt: „als ich zuletzt
gestorben fiel durch die worte kaum noch
licht“ (ebd., 8). Damit erzählt Nancy Hün-
gers Frauenfigur in einem weiten Bogen
von der Auswirkung einer „negativen Be-
ziehung“ (Illouz 2020) nicht nur auf den Kör-
per der Frau, sondern auch auf die Sprache:
beide sind durch die psychischen Verlust-
gen zur „ruine“ (Hün-ger 2020, 15) gewor-
den. Auch Maren Kames lyrische Sprecherin im
mehrteiligen Langgedicht *luna, luna* (2019)
spricht sich über hundert Seiten hinweg
über „SCHEITERN/SCHANDE/SCHAM“
(Kames 2019, 74) infolge einer gescheiter-
ten Liebesbeziehung aus. Wie bei Hün-ger
wird der Beziehungsabbruch als Trauma
erlebt, das nicht verwunden werden kann
und Körper und Psyche unwiderruflich
verletzt hat. Kames arbeitet mit ironischen
Kommentierungen des eigenen Liebes-



Abb. 3: Maren
Kames, *luna luna*,
Zürich: Seccion
Verlag, 2019

steht, „irgendwo im ozon“ (ebd., 12) rumfliegt und in einem „silbernen schimmernden raumanzug“ (ebd., 13) steckt, aus dem heraus garantiert keine Umarmung möglich ist. Selbstisolation, aggressives Verhalten – Kames' lyrische Sprecherin befällt des Öfteren die Wut – und autostruktive Handlungen erscheinen letztlich als masochistisches Gebaren, das die frühere Intensität des lustvollen Beziehungslebens übermaren auf ihre schmauze drauf“ (ebd., 40). Diese autothronale Setzung wird noch einmal verstärkt: Am Schluss des Bandes findet sich die im Stil von Kontaktanzeigen formulierte Bitte – „hallo, stehe aufspielchen“ (ebd., 81) –, eine Telefonnummer zu wählen, die dann die von Maren Kames ist. Dazu enthält *luna luna* eine Fülle von Zitaten aus dem Liedgut der Pop-Musik, inklusive einer Playlist im Apparat des Bandes – ein ironischer Verweis darauf, wie medial Gefühle produziert und damit selbst zur Ware werden? (vgl. Illouz 2018). Trotzdem wird die ernste Sprechsituation einer auf allen Ebenen zerstörten Existenz aufgrund eines Beziehungsendes dadurch nicht entkräftet: „der körper muss anschwellen und der körper/ muss abschwellen./ zur not operieren.“ (ebd., 46)

Ein lyrisches Sprechen von Liebe ist mit dem Abschluss der „emotionalen Moderne“ (Illouz 2020, 19) für die in den 1980er-Jahren geborenen Dichterinnen Nancy Hüngrer (*1981) und Maren Kames (*1984), die hier repräsentativ für eine Generation jüngerer Lyrikerinnen stehen, also nur noch ex ne-gativ möglich. Wird in beiden Texten zwar nicht das aktive (auch sexuelle) Erleben der Liebe beschrieben, ist sie ihnen aber über Chiffren des Verlusts und der Abwesenheit eingeschrieben. Bei Hüngrer etwa erinnern „schüsse die so leise waren“ (Hüngrer 2020, 26) bereits klanglich an vergangene „Küsse“; der Todestrieb, der den Körper der lyrischen Sprecherin in der Klinik reglechts „auftritt“ (ebd., 69), stellt die negative Ent-sprechung der einseitigen physischen und letztlich „fatal[e]n“ Hingabe“ (ebd., 14) im Liebesakt dar. In *luna luna* entsteht ein Bild von der Nähe und Vertraulichkeit des Paares über die Evokation der Einsamkeit der lyrischen Sprecherin, die „somehow verlo-ren, an der monstergroßen fensterront vor dem rollfeld in london“ (Kames 2019, 13)

Beide Autorinnen verleihen jenen Frauen eine Stimme, die das Wagnis eingegangen sind, der neuen „Liebeslosigkeit“ ein Leben entgegenzusetzen, das auch in der sexuellen Begegnung auf Exklusivität gesetzt hat, und eine Vereinbarung zwischen einer dauerhaften Bindung und dem Recht der Frau auf berufliche Selbstverwirklichung – und zwar als Künstlerin/Schriftstellerin – für möglich hält. Dieses romantische Ideal, das die lyrischen Sprecherinnen an die Grenzen ihrer Lebens- und Liebestätigkeit führt, steht in schroffem Kontrast mit der Realität von Beziehungen im 21. Jahrhundert. Diesem Ideal nachzuleben, wird in der gegenwärtigen Lebenswirklichkeit bei Hüngrer zur existenziellen Bedrohung, zur Gefahr, „dass die poe[si]e in einem gefährlichen ausmaß auf [das] leben übergr[e]ift“ (Hüngrer 2020, 14). In diesem Sinne wird auch die „Rose“ als häufig verwendetes literarisches Symbol für eine intensive Liebe bei Hüngrer zum Zeichen des krankhaften Leidens an der „verrosung“ (ebd.). Während in Hüngrers lyrischer Prosa derlei Symbole meist konterkariert ihr Gegenteil bedeuten und

immer wieder darauf verweisen, dass die lyrische Sprecherin in der Folge ihres Lebens zum somatischen Fall geworden ist, bleibt Kames Spiel mit solchen Topoi offener. So wird in *luna luna* das titelgebende romantische Mond-Motiv zunächst wie in der Romantik als Sehnsuchtsymbol eingeführt, als Erinnerung an eine vergangene Zeit der Liebesephorie („wie hoch ich war/ wie luna luna r“, Kames 2019, 16). Letztlich kann das Langgedicht selbst als Selbstausprache der lyrischen Sprecherin in Anbetracht des Mondes verstanden werden. Dass dieses Gedicht an „luna“ zwingend im persönlichen Desaster enden muss, ist zudem am Ende von *luna luna* – wie so oft in zeitgenössischen Beziehungen – ungewiss („und dass das meiste im vagen liegt/ und wie gesagt, die diffusion“, ebd., 52). Zumindest rudert im Märchenschluss des Gedichts die lyrische Sprecherin, alias die Geisha, gemeinsam mit Annie Lennox in einer „halbmondernen schale“ (ebd., 103) auf dem Meer dem Horizont zu, wobei der Mond in einem dystopischen Setting als Gestirn vom Himmel gestürzt ist. Das fabulöse Bündnis der beiden weiblichen Künstlerinnen und der Absturz des Mondes könnten aber auch als Signal für einen selbstbewussten Neuanfang gelesen werden.

Neben derlei offenen, ironischen und auch humorvollen Passagen zeigt sich *luna luna* oft genug auch als ernüchternder Lagebericht über das Lieben im digitalen Zeitalter, in dessen Folge sich auch der positiv konnotierte „Mond“ in ein „Mondgebiet“ verwandelt und damit zum Symbol für ein unfruchtbares, ödes, selbstbezogenes Innenleben wird (vgl. ebd., 30). Zunächst bezweifelt die lyrische Sprecherin, zu einer vertrauensvollen Beziehung überhaupt noch in der Lage sein zu können und legt damit bereits jenes distanzierte Verhalten dem Partner gegenüber an den Tag, das als mangelndes Vertrauen die „negative [] Illusion“ (Ilouz 2020, 271) von einem Beziehungsende zur Realität werden lässt: „das paradox mit der Liebe, sagt der sheitan,/ ist, dass sie nur im inneraum gedeihen kann. Wenn du sie/ also nicht reinlässt, in dein öh mondgebiet, bevor sie reif/ ist, bleibt sie immer ein kleiner kümmerling, bäh, miniklein, und du wirst alleine bleiben“ (Kames 2019, 30). Den Sheitan, Teufel oder Dämon, inszeniert Kames als innere negative Stimme der lyrischen Sprecherin, der sie den Kampf angesagt hat („unser hyperherz ist viel stärker als du denkst“, ebd., 99). Bei seinem Erscheinen kämpft die lyrische Sprecherin mit Sprachproblemen („ich verschluck mich immer“, ebd., 29), hindert die Künstlerin so an der eigenen Berufsausübung wie am Festhalten eines hoffnungsvollen Lebensbezugs überhaupt. Hier zeigt sich einerseits eine verlassene Frau, die glückliche Liebe für eine Illusion hält („habe mir einen bären aufgebunden,/ am rücken,/ gegen den wind,/ aber es kommt keiner/ kein wind und niedermand/ und liebt mich“, ebd., 17), andererseits aber auch nicht bereit zu sein scheint, eine neue Beziehung einzugehen und eine andere Erfahrung zu machen. Der entsprechende Entschluss, künftig eher eine erwartungslose, „negative Beziehung“ (Ilouz 2020) eingehen zu wollen, scheint unwiderfürlich zu sein:

„aber so lass ich mich nicht nochmal öffnen
noch mein gesicht auf den boden legen,
oder meine zähne in den sand.
in umkehrschwung, abwehrmanöver,
schließ ich die gespreizten beine,
spitz meine minen,
pack, was übrig ist und springe,
im himmel werd ich leben von her an,
und was jetzt noch unter mir platz, kann
mich mal.“ (ebd., 48)

Diese Passage stammt aus dem zweiten Teil des Langgedichts *krieg (wieso)*, in der aus der Perspektive eines Soldaten (als eine Facette der lyrischen Sprecherin) gesprochen wird. Die Gefühlswelt wird zum Kriegsschauplatz, auf dem der menschliche Körper – auch durch den Einsatz sozialer Medien – ebenso verdinglicht wird wie die Natur: „hauten teile immer aufnahmen/ von leibern und steinen, stimmen.“ (ebd., 42) Doch hinter dieser Sprechmaske der neuen „Liebeslosigkeit“, die sich auf die gesamte Umwelt ausdehnt, dringt doch immer wieder die enge Bindung zum ehemaligen Geliebten hindurch, die auch die bei Kames überhaupt nicht beliebig erscheinende Sexualität betrifft: „zur sicherheit hätte ich manchmal gerne deine hand/ zwischen meinen beinen“ (ebd., 86). Die lyrische

Sprecherin von *luna luna* will letztlich ihre vergangene Liebe gar nicht überwinden – „ich will nicht über dich gehen“ (ebd., 76). Damit wird das Langgedicht auch zum un-mittelbar an den Geliebten adressierten Liebesbrief mit der Bitte um Rückkehr, die auch als emotionale Lösungsstrategie der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen von Partnerschaften erscheint: „ich werde dich aufwecken und sagen, ich will dich haben./ich werde dich anrufen und sagen, ich will dich zurück“ (ebd.).

„ja, ja, ja, ich steck im monolog der ein elend ist wie diese geschichte die ich mir ganz allein erzähle muss“ (Hüniger 2020, 29): Jede Hoffnung auf eine Kommunikation mit dem einsigen Freund oder gar auf dessen Rückkehr hat Hünigers Lyrische Sprecherin aufgegeben. Sie nimmt als Geliebte eines gebundenen Mannes, den sie in Anlehnung an Bachmanns *Undine geht*, Hans' nennt, die Position der ausgeschlossenen Dritten ein. Nachdem die Affäre beendet ist, bleibt sie allein, während Hans sich um die Familie kümmert, wie die Lyrische Sprecherin zynisch bemerkt: „hans' hält sich raus ganz fein und rein sind die hände müssen schließlich noch ein kind berühren die sorgen wegstreichen können der frau die nicht ich bin“ (ebd., 29). Hünigers Lyrische Sprecherin „emigriert“, „ganz in poesie“ (ebd., 14). Gerade die Poesie fungiert hier anders als bei Kames nicht als Rollenspiel, das der Geschädigten ein Mittel zur Selbstbefragung und Selbstbefreiung aus der desolaten Lage werden könnte, sondern als letzte Bastion vor einer feindlichen Außenwelt. Vollkommen beherrscht von tragischen Stoffen der Literaturgeschichte – von „grausamkeit“, „verrat“, „blut“, „liebe“, „gewalt“ (ebd., 22) – lebt die Frau in *4 uhr kommt der hund* tra-dierten Liebesmodellen nach. Die schaurige Prophezeiung „das schelf wird mich holen“ (ebd. 68) deutet auf einen möglichen die Ophelia-Geschichte wiederholenden Tod der Lyrischen Sprecherin hin. Zwar ist ihr die eigene Verstrickung in geschriebene Liebesgeschichten bewusst – „hans sagt te ich dein name ist hans meiner ist unica oder undine wir spielen uns durch alle klischees“ (ebd., 36) –, das hilft der Leidenden aber zunächst nicht, aus diesem Gefängnis zu entkommen. *4 uhr kommt der hund* beginnt und endet mit der perspektivlosen

Fazit und Ausblick

Bei allen Lyrikerinnen häufen sich auffällig die Zweifel daran, ob die Stärkung der Selbstbestimmung und die damit verbundene Eigenverantwortung geeignet sind, ein glückliches Beziehungsleben zu befördern. Mit gesellschaftskritisches Untertönen zeichnen sie ironische bis düstere Bilder von modernen Liebschaften, die unter der permanenten Anforderung, Beziehungen wie Individuen zu schwächen, ziehen zu entwickeln und die individuelle Selbstverwirklichung zu befördern, diese weiblichen Lyrikerinnen der Gegenwart suchen vor allem eine individuelle poetische Sprache – für das Erleben von Sexualität und eigenem Körper, und eben nicht zuletzt für die gesellschaftlichen Dimensionen dieses subjektiven Intimitätsraums. Die Lyrischen Sprecherinnen dieser Gedichte zeigen sich als selbstbewussteste Frauen,

die in Versen und in lyrischer Prosa ihre Erwartungen an das Lieben und sexuelles Leben artikulieren und eröffnen damit ein Kommunikationsangebot an die Rezipierenden: Auch wenn beispielsweise Hünigers Sprecherin dies abstreift, trotzdem bleibt ihr „unglückliches Sprechen“ doch ein Dialog mit der Öffentlichkeit. Während sich in dieser Auswahl von Liebesgedichten die „älteren“ Lyrikerinnen eher als Frauen vorstellen, die das Projekt „romantische Liebe“ als literarischen und medialen Topos entlarven, scheinen sich die „jüngeren“ in diesen Schutzraum zurückzugeben zu wollen: Sie reinszenieren alte Topoi, die sich mit nicht weniger zufrühendgebenden als der Totalität von Emotion, Sexualität und Bindung und remediatistieren die Unmöglichkeit dieser Utopie. Wie signifikant und weitführend die skizzierten Beobachtungen für die Gegenwartsliteratur sein können, wird anhand einer breiteren Auswahl an Texten zu untersuchen sein. Dabei sollte sowohl die männliche Perspektive als auch die Sicht der LGBT-people berücksichtigt werden. Besonders ein komparatistischer Ansatz könnte für dieses Gebiet dienlich sein, würden doch mithilfe anderssprachiger Literaturen auch Trends erfasst werden können – man denke etwa an intersektionale Themen akzentuierende Lyrikerinnen wie Amanda Gorman oder das prominente Virginia-Gedicht der russischen Autorin Galina Rymbu. Warum entfalten diese Dichtenden gerade jetzt eine solche populärkulturelle Breitenwirkung? Welche spezifischen historischen Entwicklungen haben dies ermöglicht? Leicht ist an diesen Fragen zu erfassen, dass neben einer Ausweitung des generationalen Aspekts das Dichten über Lust und Liebe auch einer literaturhistorischen Einbettung bedarf.

Literatur

- Primärliteratur*
 Draesner, Ulrike (2014): subsong. Gedichte. München.
 Hensel, Kerstin (2016): Schleuderfigur. Gedichte. München.
 Hüniger, Nancy (2020): 4 Uhr kommt der Hund. Ein unglückliches Sprechen. Dresden.
 Kames, Maren (2019): Luna Luna. Zürich.
 Rakusa, Ilma (2001): Love after love. Frankfurt/M.
 Rinck, Monika (2019): Champagner für die Pferde. Ein Lesebuch. Frankfurt/M.
 Runge, D. (2013): zwischen tür und engel. Gesamte Gedichte. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Heinrich Detering. München.
Sekundärliteratur
 Führer, Carolin/Norberg, Danielle (i.E.): Trauma der Passion. Konfigurationen der Codierung von Liebe als Störung des Selbsts in weiblicher Gegenwartsliteratur. In: Angelika Schmitt/Henriette Stahl (Hg.): Lyrik und Existenz in der Gegenwart (= Reihe Neuere Lyrik. Interkulturelle und interdisziplinäre Studien). Berlin.
 Illouz, Eva (2006): Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Adorno-Vorlesungen 2004. Frankfurt/M.
 Illouz, Eva (Hg.) (2018): Wa(h)re Gefühle – Authentizität im Konsumkapitalismus. Mit einem Vorwort von Axel Honneth. Aus dem Englischen von Michael Adrian. Berlin.
 Illouz, Eva (2020): Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen. Berlin.
 Kauer, Kätya (2016): We make love and it doesn't feel good. In: Oxford German Studies 45 (1), 100–120. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00787191.2015.1128653>.
 Luhmann, Niklas (1994): Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt/M.
 Luhmann, Niklas (2008): Liebe. Eine Übung. Hg. von André Kieserling. Frankfurt/M.
 Luhmann, Niklas/Peter Fuchs (1989): Vom schweigenden Ausflug ins Abstrakte. Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik. In: Dies.: Reden und Schweigen. Frankfurt/M., 138–178.
 Parnes, Ohad/Ulike Vedder/Stefan Willner (2008): Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt/M.
 Reckwitz, Andreas (2017): Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin.