

## Die Honigprotokollanten

Rede zum Kleistpreis für Monika Rinck

Heinrich Detering

Monika Rincks Texte bewegen sich, bewegen uns auf Achterbahnen durch Zeiten und Sprachen, durch Wissensbestände und Medienwelten. Sie entstehen in Zusammenarbeit mit Musikern und Bildkünstlern, als Songtexte und als Kinderbücher, als die mit Sabine Scho und Ann Cotten inszenierten Performances der *Rotten Kinck Show*, als Übersetzungen ungarischer und slowenischer Poesie ins Deutsche, sie entstehen in Versen und in Essays. Eigenart und Rang dieser Texte sind in der Gegenwartslyrik ohne Beispiel und Vergleich: So könnte ich anfangen, und so könnte ich dann noch einige Zeit weiter reden und loben –

aber auf Monika Rinck kann man keine Laudatio halten. Dass über ihre Schriften schon soviel Kluges und Subtiles geschrieben worden ist, dass eine Rede wie diese nur dahinter zurückbleiben kann, dumm und unsubtil – das, meine Damen und Herren, ist nicht das Schlimmste. Schlimmer ist, dass sie selber in ebendiesen Schriften schon die meisten Redeweisen durchgespielt hat, auch die des Redens über Poesie, des Lobens und des Verwerfens, der selbstreflexiven Scherze, der akademischen und der antiakademischen, der phallogozentrischen und der dekonstruktiven Gesten. Gerade in dem Augenblick, in dem der Lobwillige erwägt, ob er Monika Rinck, die Unabhängige, Eigenständige, nicht eine „Diva“ nennen könnte, liest er in ihren unter dem Titel *Risiko und Idiotie* gesammelten Streitschriften: „der Idiot“ nenne „Diva“ alle „geistesgegenwärtige Ablehnung von falschen Kooperationsangeboten“.

Da ich ein Idiot bin, wie er in ihrem Buche steht, rede ich also vorerst lieber nicht von Monika Rinck. Sondern von Kleist. Nicht von dem Dramatiker und Erzähler, den jeder zu kennen glaubt, sondern vom Poeten gleichen Namens, den fast keiner kennt. Liest man im *Kleist-Handbuch* über Kleists Poesie nach, dann erfährt man, dass fast alle Lebensthemen und alle sonderbar widerspenstigen Verfahren seines Schreibens in seinen Gedichten auf engstem Raum versammelt erscheinen. Denn worum geht es hier? Um – so lese ich – Gewalt und Grazie, Körperlichkeit und Sprechen und Verstummen, in einem unablässig mit den Perspektiven und Positionen experimentierenden Schreiben, das auch die eigene Autorschaft zugleich emphatisch zur Geltung bringt und im selben Atemzug wieder aufhebt, in oft brüskem Wechseln der Sprecherrollen und – diese Formulierung gefällt mir besonders – einer Dynamik des

Dialogischen, die sich jederzeit als Parodie, Pastiche, Kontrafaktur artikulieren kann. Über die *Penthesilea*, bei deren Vollendung er doch Tränen vergossen hatte, höhnt Kleist im Epigramm: „Heute zum ersten Mal mit Vergunst: die Penthesilea, / Hundekomödie; Acteurs: Helden und Köter und Fraun.“

In Kleists wenigen Gedichten kommen Stanzen und Blankverse, elegische und epigrammatische Distichen einander in die Quere, begegnet die klassische Festigkeit liedhaftem Pathos, steht Lehrgedicht neben Legende, Hohn neben Hymnen. Theaterszenen finden sich hier: *Der Schrecken im Bade*, gleichermaßen Gedicht und szenische Performance, und, am entgegengesetzten Rande des Dramas, Kleists schönstes Gedicht, auch das kürzeste: ein Einsilbler, das letzte Wort des *Amphitryon*, mit dem das Drama in seiner letzten Sekunde ganz und gar lyrisch wird, Alkmenes unergründliches „Ach!“

Noch dort, wo Kleists Lyrik sich zur vehementesten Eindeutigkeit entschlossen hat, in der blutrünstigen Vaterländerei des Hasspredigers von *Germania an ihre Kinder*, führt die Argumentationslogik ihrer Versatzstücke in eine literarische Aporie – eine Aporie, die man auch ‚romantische Selbstaufhebung‘ nennen könnte, zum Beispiel in *Das letzte Lied*, dessen Sänger am Ende „weinend die Leier aus den Händen“ legt. Der Dichter Kleist ist nur da ganz Dichter, wo er spielt. Und er kann nur ganz ernsthaft sein, indem er spielt.

Das gilt am allermeisten dort, wo er, der preußische Krieger und Mann, die Geschlechterrollen auf den Kopf stellt, wie er es in *Der Schrecken im Bade* von den Alpengipfeln sagt. Wenn dort die nackt badende Grete von ihrer Freundin Johanna „in Fritzens Röcken“ und mit „Fritzens rauher Männerstimme“ begehrt wird und wenn der Autor Kleist seinen eigenen Liebesbrief an den nackt badenden Freund Ernst in diese Szene transformiert, dann zeigt er, wie mit der Ordnung der Geschlechter auch die romantische Welt verdreht wird, „Wie sich der Alpen Gipfel umgekehrt, / In den krystallinen See danieder tauchen!“ Der krystallne See, das ist Kleists Gedicht hier. Und der eben noch so kriegerische Dichter selber präsentiert sich, umwegig aber unmissverständlich, als: eine deutsche Lyrikerin.

„Selig sind die Lyrikerinnen, denn sie werden die Streitkräfte übernehmen.“ Monika Rinck hat das geschrieben: „Selig sind die Lyrikerinnen. / Sie werden euch das Springen beibringen, die Panik, die Wonne, den Schreck. / ... Sie werden weder Stoiker noch Zyniker sein. / Selig sind die Lyrikerinnen, denn sie werden die Streitkräfte übernehmen.“ Dass Kleists krystallner See auch in ihren *Honigprotokollen* von ferne widerscheint, unter der Überschrift *Der See*, verwundert nicht – so wenig wie die Metamorphosen, denen die Schreibende darin unterliegt: Erst ist sie Alge, dann das Schilf am Ufer, endlich der Himmel, der Ufer und See von oben

sieht. *Eine Idylle*, lautete die Genrebezeichnung bei Kleist; „die auf den Kopf gestellte, von oben bis unten verdrehte Idylle“ betrachtet Monika Rinck, in einem anderen Gedicht.

„Hört ihr das? So höhnen Honigprotokolle“: Als hätten sie den Dichter Kleist gelesen, so höhnen sie, Seite für Seite in Monika Rincks gleichnamigem Gedichtband, fast immer mit ebendiesem Eingangsvers. Sie höhnen, so kommentiert die Honigprotokollantin, „zuckersüß“, „rotgolden“, dann wieder „schneeweiß und überblau“, aber auch „glänzend, schwarz, dressiert“. Sie höhnen auf Deutsch und auf Englisch, *Hark! Hear, how honey chronicles mock*; und was sie verhöhnen, das ist alles, was an den ausschwärmenden und in den Gedichtstock heimkehrenden Sprach-Bienen hängengeblieben ist an Bilderpollen, an romantischem Blütenstaub und an klebrigem Gerede. Die Honigprotokolle, das sind (so schreiben sie selber) „Wörter in Verwendung“. Es sind die schriftlichen Niederschläge potentiell alles Gesagten, des Wahns und der Wahrheiten und der Gegenden dazwischen. Darum sind sie so verwirrend beweglich zwischen Komik und Panik, Wonne und Schreck. Darum auch fallen die Versmaße einander manchmal ins Wort – wie es eines dieser Gedichte selber notiert: „Gemischte Daktylen, hüpfende Rhythmen, Weltinnenhall des Binnenreims.“ Die Honigprotokolle sind der Weltinnenhall, weil sie (wieder in den Worten der Honigprotokollantin) „alles, was geschieht, / notieren und zur Wiederaufführung bringen“ – allerdings, so die Überschrift dieses Gedichts, als *Farce*.

Aber der Seite für Seite fortgesetzte, der auf die Spitze getriebene und durch alle Wirbel der Selbstreflexion gejagte, der in Versen und Zeichnungen, in wechselnden Sprachen und schließlich, notabene, im vierstimmigen Kanon gesetzte Hohn der Honigprotokolle: er ist von der ersten bis zur letzten Silbe erfüllt von der Romantik. *Von der Romantik* lautet die Überschrift des der *Farce* gleich benachbarten Gedichts. Dieser Hohn ist die als Aggression einhertanzende Selbstironie, die verspottet, was sie liebt und was sie unmöglich findet: „Stehe inmitten der Sorge. Sei dein eigener Hohn.“ Kleist, der Romantiker, der seine zartesten Erfindungen in seinen Gedichten gerade so verspottet, die *Penthesilea* wie die *Marquise von O.*: Kleist ist ein Honigprotokollant wie Monika Rinck. Er ist neben Brentano der nächstverwandte Honigprotokollant *vor* ihr. Hier wie dort kommt die *Farce* vor der Romantik, weil sie *Von der Romantik* kommt. „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, das sind diese wehen Lieder, / Zusammenbruch, und genau so liegen bleiben“, höhnt Monika Rincks Romantikprotokoll über so, schreibt sie, „winselweiches Glück“ und „reine Affirmation“. „Hör zu“, sagt sie, „ich sag es ein einziges Mal: Hast du einen Freund hienieden, / traue ihm nicht zu dieser Stunde.“ Dass sie im Misstrauen gegenüber der Romantik eins ist mit dem hier zitierten Eichendorff, das gehört zu den Pointen des Gedichts, die wie immer zugleich Antipointen sind.

Wo die „wehen Lieder“ gesungen wurden, ist am Ende des Gedichts eine Alptraumwaldeinsamkeit zu sehen, durch die, in den letzten Zeilen, die letzten Fragmente Eichendorffs verstreut sind, zertrümmert nach Kleist'scher Manier: „Ich krieche. Romantik. Überwältigung, / die ich begrüßen kann. Es ist schon spät, es wird schon kalt. Wald. Wald.“ Aus diesem Wald ist kein Entkommen in Monika Rincks Gedichten, so wenig wie aus dem Eis von Caspar David Friedrichs visionären Übergängen aus dem Diesseits ins Jenseits. *Das Unternull der Romantik* heißt ein früheres Gedicht, es beginnt mit den Versen: „das war das höchste eis. krass, caspar david. / kathedrale mittenrein geschnitzt, es taut ihr / ihren nassen schlund hinab. atemnehmend. / ein senkrechter gletscher, flaschenhals“, und dann geht das Spiel wieder los mit dem Sprach- und Bildmaterial, die Albernheit, der Scherz, der Nonsens, bis zum letzten Satz: „das ganze ist fatal.“

Weil sie dem Ganzen misstrauen, gleich ob es das Wahre oder das Falsche oder bloß fatal ist, weil sie aber doch auf das Ganze hinaus-, weil sie im romantischen Wortsinn aufs Ganze gehen: darum treiben die Honigprotokolle Hohn und Spott mit allem, was heilig ist, mit allem, was sie sagen. Am Ende ist es gar nicht das Allerheiligste, das sie verhöhnen, sondern nur das Sagen. Als neulich in der wunderbaren Reihe *Poesiealbum* ein Heft mit Gedichten von Monika Rinck erschien, lautete die erste Überschrift: *Sinn und Gegensinn (Sang und Antigesang)*.

Mit der Aggression der Gedichte Monika Rincks verhält es sich, glaube ich, wie mit der Aggression der Gedichte Kleists. Anmut und Würde erscheinen in Tateinheit mit albernem Scherzen, als Parodie und Provokation, weil es eine verletzbare Zartheit ist, die sie hervorbringt und auf die sie zielt. Wie Kleist die Tonfälle und Sprachwelten adaptiert und, schon indem er sie miteinander in Kontakt bringt, persifliert, so beziehen Monika Rincks Honigprotokolle ihren Honig aus dem Hohn. Und immer haben ihre Entstellungen etwas Traumhaftes, sind sie tief und wundersam musikalisch, in der Schönheit des Klangs wie auch in der Vielfalt der Bezüge, deren Netz sich bei jeder Lektüre anders zeigt. Dass diese Dichterin auch buchstäblich Musik machen würde, hätte man schon aus ihren Gedichtbüchern folgern können. Kleist hätte es bestimmt gesagt – heute, am 22. November 2015, da der Tag der heiligen Cäcilie auf den Totensonntag fällt.

Meine Damen und Herren: Von Kleists Gedichten hat man gesagt, sie zeigten eine bemerkenswert agonale Grundstruktur, weil sie ihre Vorlagen nicht nachahmten, sondern gegensinnig abwandelten, entstellten, ihnen gleichsam nach-schreibend ins Wort fielen. So steht es jedenfalls im Gedicht-Artikel im *Kleist-Handbuch*, und dem will ich schon zustimmen, weil ich es selber geschrieben habe. Dass man auf Monika Rincks agonale Texte keine Lobrede halten kann: das ist schon einer der Gründe, aus denen ich sie für den diesjährigen Kleistpreis

vorgeschlagen habe – sie, die in der Gegenwartslyrik ohne Vergleich und Beispiel sind. „DIVA nennt der Idiot ein Prinzip, das der geistesgegenwärtigen Ablehnung von falschen Kooperationsangeboten zugrunde liegt.“ So steht es in Monika Rincks Streitschriften. Sollte ich hier falsche Kooperationsangebote gemacht haben, werden sie, da bin ich unbesorgt, schon geistesgegenwärtig abgelehnt werden. Der Verehrung des Idioten, dessen Rede hiermit endet, für die Diva, über die er spricht, täte das nicht den geringsten Abbruch.