

Rebecka Dürr und Vadim Keylin

Künstliche Intelligenz, menschliche Stimme: Monika Rinck liest *Monika Rinck* (2020)

Einleitung

Im Rahmen des Schweizer Poesiefestivals Neonfische 2022 las die Lyrikerin Monika Rinck ein Gedicht, dass „von [ihr] und gleichzeitig nicht von [ihr]“ (2023, 22) stammt: Es wurde von einer auf Rincks Gedichte trainierten künstlichen Intelligenz generiert. Die Verwendung einer KI zur Nachahmung von Sprach- und Schreibstil einzelner Lyriker:innen ist ein derzeit gängiger Ansatz für computergestützte Kreativität und wurde bereits unterschiedlich diskutiert (vgl. Bajohr 2020, 3–4; Zylinska 2020; Stephensen 2022, 2024). Rincks Lesung stellt insofern einen Sonderfall dar, als der generierte Text von jener Autorin dargeboten wird, deren Texte durch die KI nachgeahmt wurden. Ebendiese Koinzidenz unterstreicht zugleich die Mehrdeutigkeit von Rincks Beziehung zum KI-Gedicht. Lyriker:innen, die ihre eigenen Gedichte lesen, geben in der Art und Weise des Vortrags oftmals zu erkennen, dass sie auch die Autor:innen der Texte sind, wohingegen in Lesungen von Schauspieler:innen oder Sprecher:innen stets eine gewisse Distanz zum Text betont wird (vgl. Novak 2017). Rinck ist jedoch weder die unmittelbare Autorin des KI-Gedichts, noch komplett unbeteiligt an dessen Entstehung, wodurch ihre Lesung in einer mehrdimensionalen Überlagerung von Autor:innenschaft und Distanz resultiert. Der vorliegende Aufsatz untersucht die stimmlichen und performativen Manifestationen dieser Ambiguität und analysiert am Beispiel Monika Rinck die Beziehung zwischen Stimme und Autor:innenschaft, insbesondere in Bezug auf KI-Gedichte.

Anknüpfend an eine frühere gemeinsame Publikation der Verfasser:innen (vgl. Dürr und Keylin 2024) führt dieses Kapitel mit *close listening* (vgl. Bernstein 1998) und *thick listening* (vgl. Schulze 2018, 156; Keylin 2025) zwei Methoden zusammen, welche die Analyse von Rincks Lesung sowohl aus akustischer als auch phänomenologischer Perspektive erlauben. In Analogie zum literaturwissenschaftlichen Konzept des *close reading* definiert der Dichter und Theoretiker Charles Bernstein *close listening* als „critical interpretation of the performance style of individual poets“ auf Grundlage der Analyse von Aufnahmen und Aufführungen (1998, 4). In Anlehnung an Bernsteins Konzept des *close listening* sowie Rudolf Helmstetters Begriff der „poetischen Lektüre“ (1995, 37) entwickelt die Literaturwissenschaftlerin Wiebke Vorrath den Ansatz der *poetischen Audition*. Diesen versteht sie als „eine Methode des Zuhörens beziehungsweise Hörverstehens

[...], durch die verschiedene Parameter der Klanglichkeit herausgehört werden, denen im Zusammenhang mit dem Gedichtinhalt Bedeutungen zugeschrieben werden können“ (2019, 195). Der analytische Ansatz des vorliegenden Aufsatzes stützt sich auf die literaturwissenschaftliche Methode des *close listening* und verbindet diese mit der sprechwissenschaftlichen Methode des ‚funktionellen Hörens‘.

Die Sprechwissenschaft operiert mit einem terminologisch-methodischen Inventar, welches sich explizit auf gesprochene Sprache bezieht und daher eine differenzierte Beschreibung lautsprachlicher Äußerungen ermöglicht. Die (Sprech-) Stimme wird in diesem Kontext nicht als Material aufgefasst, sondern als Verbindung von sprachlicher Formulierung und stimmlich-artikulatorischen Merkmalen, welche sich im Vorgang des Sprechens, als Sprechausdruck realisiert (vgl. Dürr 2026). Der Sprechausdruck bezeichnet „an sprachliche Formulierungen gebundene beziehungsweise sie komplettierende sprecherische Ausdrucksformen, die zwar individuell ausgeführt, aber situations- und stimmadäquat konventionalisiert gestaltet werden“ (Bose 2003, 28). Die auditive Analyse von Rincks Lesung erfolgt unter Rückgriff auf die sprechwissenschaftlich etablierte Methode des ‚funktionellen Hörens‘. Im Rahmen des funktionellen Hörens werden lediglich tatsächlich wahrgenommene und sequenziell erlebte Merkmale des Sprechausdrucks berücksichtigt, welche folglich einen Einfluss auf das Sprechhandeln nehmen. Das Vorgehen kann somit als wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Alltagspraxis des Miteinandersprechens verstanden werden (vgl. Gutenberg 1998, 112; Bose 2003, 91). Hierfür wird mit Hilfe des Gehörs zunächst ein allgemeiner Klangeindruck gewonnen sowie weitergehend die Identifikation unterschiedlicher sequenziell auftretender klanglicher Ereignisse fokussiert (vgl. Heilmann 2022, 119). Durch Beurteilung und Skalierung können ebendiese klanglichen Ereignisse segmental und suprasegmental in Merkmale und Merkmalskomplexe, beispielsweise Sprechtonhöhe, Lautheit und Sprechrhythmus, zerlegt werden. Das auditiv wahrgenommene Sprechereignis wird anhand einer fünfstufigen verbalen Intervallskala beschrieben (vgl. Bose 2001, 301–302). Die resultierenden Ergebnisse erlauben schließlich Aussagen über spezifische beziehungsweise charakteristische Merkmale des Sprechausdrucks sowie über mögliche Unterschiede der stimmlich-sprecherischen Gestaltung vor dem Hintergrund unterschiedlich konzipierter Texte (vgl. Dürr 2026). Auf Grundlage dieses methodischen Vorgehens sowie im Kontext des *close listening* ermöglichen die angestellten Analysen eine präzise Differenzierung der Art und Weise wie Rinck ihr eigenes und das KI-generierte Gedicht liest. Hierdurch wird einerseits die Beziehung der Lyrikerin zu beiden Texten interpretierbar und können andererseits Fragen der Autor:innenschaft analysiert werden.

Gegenüber der Methode des *close listening* schlägt der Kultur- und Medienwissenschaftler Holger Schulze im Kontext der Klanganthropologie den Begriff

des *thick listening* vor. Diesen versteht er als eine klangwissenschaftliche Erweiterung des ethnografischen Konzeptes der *thick description* [Dichte Beschreibung] „in which the researcher makes explicit the patterns of cultural and social relationships and puts them in context“ (Geertz 1973, 6). Nach Schulze ist *thick listening* als Zuhören „immersed in the substance and the historical as well as sensational, fictional, and obsessive layers coating and entwining any sonic experience“ (2018, 156) zu verstehen. Die mit Hilfe des *close listening* gewonnene, unmittelbare klangliche Erfahrung wird folglich durch *thick listening* um historische, sensorische, fiktionale und obsessive Kontextebenen erweitert. Die in diesem Kapitel verwendete Methode des *thick listening* ist insbesondere von einer ‚postphänomenologischen‘ Perspektive beeinflusst. Mit dem Begriff der ‚Postphänomenologie‘ schlägt der Philosoph Don Ihde eine Erweiterung der phänomenologischen Untersuchung der unmittelbaren Erfahrung vor, die die technische Vermittlung der Erfahrung berücksichtigt, das heißt die Art und Weise wie sowohl Wahrnehmung als auch Verständnis und Konzeptualisierung verschiedener Phänomene von Technologien und Medien geprägt werden (vgl. 2009). Vor diesem Hintergrund können nicht nur die sich wechselseitig beeinflussenden und transformierenden, netzwerkähnlichen Verknüpfungen zwischen Stimme, Text und Technologie, welche sich in Rincks Lesung des KI-Gedichts überlagern, aufgezeigt, sondern ebenfalls ihre Auswirkungen auf die Phänomene Stimme und Autor:innenschaft beschrieben werden.

Die Frage der Autor:innenschaft gilt, wenig überraschend, als eine der umstrittensten im Diskurs der Computerkreativität. Nicht zuletzt, da KI – selbst im Vergleich zu traditioneller generativer Poesie – einen Paradigmenwechsel darstellt: Während in letztgenanntem Fall die generierten Werke von den Dichter-Programmierer:innen kontrolliert werden können, da sie Algorithmen und Daten direkt vorgeben, sind die Erzeugnisse der KI weitestgehend unvorhersehbar und die Prinzipien der Generierung undurchsichtig (vgl. Bajohr 2020, 2023). Vor diesem Hintergrund kann zwischen vier Arten der KI-Autor:innenschaft unterschieden werden: (a) die KI kann tatsächliche:r und alleinige:r Autor:in des Gedichts sein, (b) ihr kann jegliche kreative Handlungsfähigkeit abgesprochen werden, wobei die Autor:innenschaft vollständig den Dichter-Programmierer:innen zugeschrieben wird; (c) Generative Poesie kann das Ergebnis einer Mensch-Maschinen-Kollaboration sein oder (d) als ‚gefundenere‘ Text, ohne Autor:in im eigentlichen Sinn, erst im Vorgang des Lesens eine poetische Bedeutung erlangen (vgl. Schwartz 2018; Keylin und Vorrath 2025). In einem früheren Artikel hat Keylin bereits ausführlich dargestellt, wie sich diese zugrundeliegenden Vorstellungen von KI-Autor:innenschaft in Lyrikperformances manifestieren (vgl. 2024). Der vorliegende Aufsatz erweitert diese Diskussion, indem er die spezifische Bedeutung der Performativität der Stimme (vgl. Eidsheim 2012, 2019) ergänzt, welche sowohl

den Anspruch der Vortragenden auf Autor:innenschaft als auch ihre Distanzierung davon zum Ausdruck bringt. Als Antwort auf den „vocal essentialism“ (Eidsheim 2019, 23) der traditionellen westlichen Denkweise, welcher die Stimme mit Identität und Subjektivität gleichsetzt und sie ferner als unmittelbaren Ausdruck des inneren Selbst betrachtet (vgl. Weidman 2015, 233; Eidsheim 2019, 23), konzentriert sich das performative Verständnis der Stimme darauf, „what voices *do*, how they *create* and *disturb* meaning and ‘identity’ rather than just conveying or expressing it“ (Neumark 2010, 96). Ausgehend von diesem Ansatz interessiert nachfolgend, auf welche Art und Weise Monika Rinck ihre Stimme beim Lesen des KI-generierten Gedichts einsetzt und inwiefern sie dabei sowohl ihre implizite Autorinnenschaft verkörpert als auch die Lücken zwischen beiden Identitäten – der Lyrikerin Monika Rinck und der impliziten Autorin des KI-Gedichts – hervorhebt.

Obwohl die postphänomenologischen Überlegungen (*thick listening*) in diesem Aufsatz auf den sprechwissenschaftlichen Analysen (funktionelles Hören/*close listening*) basieren, folgt er einem umgekehrten Aufbau, um die Nachvollziehbarkeit des Argumentes zu unterstützen: Im ersten Teil des Aufsatzes werden sowohl allgemeine Fragen der KI-Autor:innenschaft im Projekt *Poetisch denken* adressiert als auch die Komplexität ebendieser Fragen im Kontext von Rincks Lesung diskutiert. Der zweite Teil widmet sich schließlich der vergleichenden Analyse von Rincks Sprechgestaltung bei der Lesung eines eigenen sowie eines KI-generierten Gedichts und setzt die Gestaltungsansätze in Bezug zu den theoretischen Ausführungen.

Das lyrische Subjekt als Datensubjekt

Unter dem Titel *Poetisch denken* veröffentlichte das Textkollektiv 0x0a, bestehend aus den Schriftstellern Hannes Bajohr und Gregor Weichbrodt, im Jahr 2021 eine Reihe von vier Büchern. Der Titel des Projekts lehnt sich an das einflussreiche gleichnamige Buch des Literaturkritikers und -wissenschaftlers Christian Metz (2018) an, in welchem er die Werke von vier Dichter:innen bespricht, die ihm zufolge das Feld der zeitgenössischen deutschen Lyrik bestimmen: Monika Rinck, Jan Wagner, Ann Cotten und Steffen Popp. Die von Metz besprochenen Werke ebendieser vier Lyriker:innen nutzte das Textkollektiv 0x0a um das Sprachmodell GPT-2 zu trainieren. Die hieraus hervorgegangenen KI generierten Gedichte publizierten Bajohr und Weichbrodt in vier Bänden – jeweils einen Band pro Autor:in. Auf den ersten Blick ist das Projekt ein klassisches Beispiel für die Verwendung von KI-Kreativität als Nachahmung menschlicher Kreativität (vgl. Schwartz 2018). Für jeden Band wurde das neuronale Netzwerk auf das Korpus einer Autorin oder

eines Autors trainiert, um den jeweils typischen Stil zu imitieren. Die Gestaltung der Titelseite der einzelnen Publikationen unterstreicht diese Imitation zusätzlich, da die Namen der einzelnen Lyriker:innen aufgrund der gewählten Schriftgröße und der prominenten Platzierung betont werden. Dieser Aufbau erweckt den Eindruck, als ob es sich bei den Lyriker:innen tatsächlich um die Autor:innen der Bücher handelt, während 0x0a lediglich als Herausgeber erscheint.

Im Vergleich zu typischen Beispielen von KI-Anthropomorphismus zeichnet sich *Poetisch denken* durch eine ungewöhnliche Herangehensweise aus: Das Textkollektiv trainierte die KI auf Werke lebender Lyriker:innen und ermöglicht diesen somit die Konfrontation und Auseinandersetzung mit ihren KI-generierten Doppelgänger:innen. Ebendiese Gegenüberstellung war in Monika Rincks Poetikvorlesung mit dem Titel „Das Gespenst der Maschine, die mich schreibt“ zu beobachten, welche während des Poesiefestivals Neonfische 2022 im Aargauer Literaturhaus in Lenzburg (Schweiz) stattfand.¹ In ihrer Vorlesung reflektierte Rinck sowohl Fragen der KI-Autor:innenschaft als auch die Erfahrung der Lektüre von Gedichten, die aus ihrem eigenen Werk hervorgegangen sind. Nicht zuletzt – und für die vorliegende Diskussion von besonderer Relevanz – las die Lyrikerin unter anderem das KI-generierte Gedicht „des bodenuren herausendbands“:

hört ihr das, so höhnen honigprotokolle, semantisize
schwere primatover. es ist sicher bald ein gramsfürbter praktz tun?
so keine großem einisisters, es ist die verkraft, ein maschine.
kaum als einists ein kommando, es ist verkraft.
nur ich schnell oder ein schlimmer
nichts mehr übrig. (0x0a 2020, 54)

Durch die Verlautbarung des Gedichts entsteht eine Überlagerung poetischer Identitäten: Ein Gedicht, das nach Rincks eigener Beschreibung „von [ihr] und gleichzeitig nicht von [ihr]“ (2023, 22) stammt, wird von seiner Autorin und gleichzeitig nicht von seiner Autorin gelesen. Wie bereits erwähnt, ist die Aufführung eines Gedichts stets auch die Aufführung seiner Autor:innenschaft. Indem Rinck den KI-generierten Text liest und hierdurch zugleich verkörpert, tragen die mit der poetischen Stimme verbundenen Authentizitätseffekte (vgl. Neumark 2010, 95; Novak 2017) sowie der „vocal essentialism“ (Eidsheim 2019, 23) dazu bei, den Eindruck zu stärken, dass es sich bei dem KI-generierten Gedicht um ein Gedicht

¹ Die Vorlesung wurde 2023 mit einigen Änderungen als Artikel in der Zeitschrift *Merkur* veröffentlicht (Rinck 2023). Die Zitate in diesem Artikel sind, mit einer Ausnahme, genannter Publikation entnommen. Das Zitat auf Seite 300 orientiert sich an der verwendeten Videoaufzeichnung, da es im veröffentlichten Text nicht berücksichtigt wurde.

von Monika Rinck handelt, während zugleich die maschinelle Herkunft des Textes verschleiert wird. Eine Anekdote, welche die Lyrikerin in ihrem Vortrag erzählt, verleiht diesem Effekt besonderes Gewicht:

Es sind Texte, die eine interessante Zwischenstellung einnehmen, die von mir und gleichzeitig nicht von mir sind, sind mir nah und fremd. Menschen, die mich kennen und lesen finden sie eigenartigerweise viel fremder und unzugänglicher als ich, die sich an vielen Stellen darin erkennt oder zumindest annimmt, es zu tun. Doch Moment, gerade gestern Abend, im Wintergarten, las mir ein alter Freund daraus vor und in der Verkörperung seiner vertrauten Stimme, da verstand ich sie auch nicht mehr. (Rinck 2022, 13:29–14:05)

Anders formuliert: In der stimmlichen und körperlichen Darbietung nimmt die Lyrikerin zumindest teilweise die Autorinnenposition der generierten Gedichte ein – dies gilt gleichermaßen für ein stilles, inneres Lesen. Doch zerfällt diese Identifikation sofort, wenn die Gedichte von einer anderen, ‚fremden‘ Stimme gelesen werden. In ähnlicher Weise könnte diese Koinzidenz auch für Rincks Publikum von Bedeutung sein: In gedruckter Form mögen die KI-Gedichte nur schwer zuzuordnen sein, obwohl sie einige stilistische Elemente von Rincks Gedichten reproduzieren (vgl. Benthien 2025). Im Moment der Lesung jedoch, könnten die Zuhörer:innen einzelne Merkmale wiedererkennen, welche insbesondere im Zusammenhang mit Rincks Stimme auf ihre Autorinnenschaft verweisen und das Gedicht somit potenziell als ein von Monika Rinck verfasstes Gedicht wahrnehmbar machen – eine Hypothese, die einer empirischen Überprüfung bedarf.²

Während Rinck in der Verlautbarung des KI-Gedichts ihre Autorinnenschaft verkörpert, distanziert sie sich zugleich deutlich von „des bodenuren herausendbands“. Einerseits da sie das Gedicht eher in den Kontext eines Vortrags, denn einer Dichterlesung stellt und andererseits um eine ausführliche Reflexion der Urhebererschaft, poetische Identität sowie wissenschaftliche Erläuterungen des Textes ergänzt. So widmet sie sich systematisch der Poetik von *Poetisch denken 1: Monika Rinck* (2020), indem sie spezifische Passagen und allgemeine stilistische Merkmale identifiziert, welche die KI aus ihren Gedichtbänden übernommen hat.

2 Die Bedeutung der Stimme für die Wahrnehmung von KI-Gedichten als von einem Menschen verfasst, wurde von dem Computerwissenschaftler Ray Kurzweil festgestellt, der in den 1990er Jahren eine Art „Turing-Test“ für Gedichte durchführte (vgl. 1990, 374). Hierfür gab er 16 Personen eine Liste von 28 Gedichten – 12 von Menschen geschrieben, die übrigen von Ray Kurzweil’s Cybernetic Poet (RKCP) – und bat sie die Autor:innenschaft zuzuweisen. Im Durchschnitt lag die Gruppe in etwa 60 % der Fälle richtig. 1999 wiederholte Kurzweil den Test mit einer fortgeschrittenen Version der Software und ließ die Gedichte diesmal von einem Sprecher vorlesen. Die Ergebnisse zeigen, dass die korrekte Zuordnung der Autor:innenschaft in dieser Testreihe deutlich erschwert war und die Studienteilnehmer:innen häufiger falsche Zuweisungen vorgenommen haben (vgl. Kurzweil 2000).

Darunter beispielsweise die Zeile „hört ihr das, so höhnen honigprotokolle“ (0x0a 2020, 54), ein wörtliches Zitat aus Rincks Gedichtband *Honigprotokolle* (2012). In diesem dient der Vers als Eröffnung für die meisten Gedichte, während sich die Wortneuschöpfung „verkraft“ auf den Titel eines anderen Gedichts zu beziehen scheint, „Hossa – du sollst an der Verkraftung stehn“ (Rinck 2009, 15). Ferner benennt sie einige typische Merkmale ihrer Lyrik, die sie in den KI-generierten Texten wiedererkennt: „Die Energie des Springens vom ganz Persönlichen zum Redensartlichen“; die „[dislozierende] Zusammenfassung am Ende des Gedichtes“ (Rinck 2023, 29–30), die dem Vorangegangenen nicht völlig entspricht; die starke Präsenz von Fragen, welche die dialogische Rede in Gang setzen und so weiter. Gleichzeitig verweist sie auf die im KI-Gedicht vorherrschende starke Präsenz von Neologismen, Nonsense-Wörtern und grammatikalischen Strukturen, die den Sinn verschleiern – Elemente, die, zumindest in dieser Dichte, nicht charakteristisch für ihre Poesie sind und folglich den maschinellen Ursprung der Texte enttarnen (vgl. Benthien 2025). Letztlich sind es diese Elemente, welche bei der Autorin ein „amüsiertes Unverständnis“ und „leichte Avantgarde-Migräne“ auslösen, insbesondere wenn sie sich „nicht an einzelnen Findungen vergnüg[t], sondern versuch[t], einen ganzen Text zu begreifen“ (Rinck 2023, 32).

Rinck betont ebendiese Distanz deutlich, da sie ihren Vortrag mit einem Disclaimer eröffnet, welcher die gesamte Prämisse einer erkennbaren poetischen Handschrift ablehnt: „Eine Sache, die ich mir, seit ich veröffentliche, vorgenommen habe: nicht *more of the same*. Kein Selbstimitat produzieren, auch nicht unter Druck. Nicht in Serie gehen“ (Rinck 2023, 21). Anders ausgedrückt: Indem die KI schreibt wie Monika Rinck (genauer gesagt, wie Monika Rinck im Jahr 2018, da das Trainingskorpus durch die in Metz Buch erwähnten Gedichtbände begrenzt ist), schreibt sie am wenigsten wie Monika Rinck. Die auf Nachahmung basierende Konzeption von KI-Autor:innenschaft stößt an ihre eigenen Grenzen und unterläuft sich selbst, wenn sie mit einer Poetik konfrontiert wird, die eine permanente Selbsterfindung fordert.

Diese Dialektik von Identität und Distanz, in der sich Rinck einerseits in der abstrakten Autorin der Gedichte wiedererkennt und andererseits von ebendieser distanziert, lässt eine Nähe zu Olga Goriunovas Begriff des ‚digitalen Subjekts‘ erkennen (vgl. 2019a, 2019b). Aufbauend auf dem juristischen Konzept des Daten-subjekts, das heißt auf der Gesamtheit personenbezogener Daten einer natürlichen Person, beschreibt Goriunova das digitale Subjekt als ein Subjekt, welches anhand von Daten menschlicher Nutzer:innen konstruiert wird. Es agiert anstelle des menschlichen Subjektes in der algorithmischen Ebene unterschiedlicher Medien (vgl. 2019a, 2). Dies umfasst „a subject of a data profile or of a Facebook stream, a history of browsing or search engine queries, mobile phone positioning records, bank transactions, sensor data, facial recognition data, biometric move-

ment recognition data, or email inboxes, among other things” (Goriunova 2019b, 126). Zwar dienen die menschlichen Nutzer:innen als notwendige Quelle des digitalen Subjekts, da es erst durch ihre Daten definiert wird, jedoch betont Goriunova „it is not the human being per se who is the subject of their data. It is instead an abstraction of themselves [...] that acts as their data subject, standing in for the person” (2019a, 2). In diesem Sinn nimmt das digitale Subjekt eine vermittelnde Position ein: Es ist an die menschlichen Nutzer:innen gebunden und wird von ihnen insofern definiert, als es sich selbst aus dem von diesen Nutzer:innen generierten Material konstituiert. Dennoch ist es nicht mit einem Menschen vergleichbar und verfügt über ein gewisses Maß an autonomer Handlungsfähigkeit, auch gegenüber den Nutzer:innen selbst. Goriunova weist darauf hin, dass die politischen Implikationen dieser Handlungsfähigkeit mehrdeutig sind. Das digitale Subjekt kann ein Mittel zur Beeinflussung sein, zum Beispiel durch gezielte Werbung, Desinformationskampagnen, Überwachungs- und Data-Mining-Praktiken; gleichermaßen bietet es „sites of reinvention, liberation and play. Fake accounts and performed identities testify to that” (2019b, 127).

Die mit Hilfe von KI nachgeahmte Lyrik einer menschlichen Autorin, beispielsweise Monika Rincks, erzeugt zugleich eine implizite Autorin, welche als eine Art digitales Subjekt fungiert: Sie ist eine Rekonstruktion der Lyrikerin – im Sinn der „Autorfunktion” (Foucault 2000 [1969], 216), das heißt der Figur, die ein Textkorpus mit einem Namen und einer Biografie zusammenfügt – aus einer Art von ‚persönlichen Daten‘³ der poetischen Äußerungen. Ähnlich wie sich das digitale Subjekt in den digitalen Medien als Stellvertreter der menschlichen Nutzer:innen entfaltet, geben die KI-Lyriker:innen vor, im literarischen Diskurs stellvertretend für jene menschlichen Lyriker:innen zu handeln, an deren Texten die KI trainiert wurde. Jedoch ist die Verbindung zwischen Mensch und digitalem Subjekt im Fall der KI unterbrochen: Da das Trainingskorpus statisch und endlich ist, gibt es für die menschlichen Autor:innen der Korpora nach Abschluss des Trai-

3 In der Datenschutz-Grundverordnung (DSGVO) werden persönliche Daten als „alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person [...] beziehen“ definiert. „Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann“ (Europäische Union 2016, 33).

Gedichte können im übertragenen Sinn als ‚persönliche Daten‘ verstanden werden, da sie mit ihren Autor:innen in ähnlicher – wenn auch oft komplizierterer und mehrdeutigerer – Beziehung stehen, als dies zwischen natürlicher Person und ihren Daten der Fall ist (vgl. Zymner 2009).

nings keine Möglichkeit, die poetische Identität ihrer KI-Doppelgänger:innen zu beeinflussen. Folglich kann Rincks Lesung des generierten Gedichts als Wiederherstellung dieser Verbindung sowie als Rückgewinnung ihrer Handlungsmacht über das digitale lyrische Subjekt betrachtet werden. Obwohl sie den Inhalt des Gedichts nicht beeinflussen kann, hebt Rinck mit der mündlichen Darbietung die Merkmale ihre Autor:innenschaft im KI-Gedicht hervor und schreibt sich mit ihrer Stimme wieder in den Text ein.

Diese performative Interpretation wird nicht nur durch die starke Verbindung zwischen Stimme und Identität ermöglicht (vgl. Weidman 2015), sondern auch durch die Art und Weise mit der Bajohr und Weichbrodt ihre Autorschaft als Schöpfer der KI, des Trainingskorpus und des konzeptionellen Rahmens von *Poetisch denken* indirekt ausüben. Auch an dieser Stelle bietet sich die räumliche Metapher der Distanz an, denn Bajohr beschreibt seine Methode der generativen Literatur als „Schreiben in Distanz“ beziehungsweise als „Literatur zweiten Grades oder [...] indirekte Literatur. Das meint zunächst ganz einfach: Statt einen Text zu schreiben, baut sie eine Maschine, die einen Text schreibt“ (2023, 27). Nach Bajohr operiert KI-Literatur mit einer größeren Distanz als traditionelle generative Literatur (letztgenannte bezeichnet er als „sequentiell“):

Der Bruch zwischen den Paradigmen berührt auch die Autorschaftsfrage, deren menschliche Seite im Mensch-Maschine-Gefüge eine zunehmende Distanzierung durchläuft: Konnte man im sequenziellen Paradigma noch plausibel von *sekundärer* Autorschaft sprechen, die in der Formulierung einer Regelfolge besteht, deren Ausführung das Werk produziert – hier ergibt die Idee eines „writer of writer“ durchaus Sinn –, steht man bei KNNs vor einer *tertiären* Autorschaft: Es bleiben allein der Datensatz für das Training zu definieren, aus dem das KNN selbständig das Modell bildet, und die Parameter zu bestimmen, mittels derer das Modell schließlich den Output hervorbringt. (2022, 198)

Es ist ebendiese Distanz zwischen dem *Akt der Autorschaft* von Bajohr und Weichbrodt und den von der KI reproduzierten *Markern der Autor:innenschaft*, die einen interpretativen Raum eröffnet, in welchem Autor:innenschaft mehrdeutig zugeschrieben werden kann. Indem Rinck diesen Raum mit der stimmlichen Verkörperung des Textes einnimmt, wird sie gewissermaßen als implizite Autorin des Gedichts identifizierbar. Demgegenüber lehnen Bajohr und Weichbrodt eine solche Identifizierung ausdrücklich ab: Beispielsweise erscheinen sie – wie schon erwähnt – auf der Titelseite des Buchs lediglich als Herausgeber und nicht als Autoren. Dies ist auf die Intention der generativen Literatur zurückzuführen, welche in der Distanzierung von einer unmittelbaren Autor:innenschaft besteht.

Stimme zwischen Nähe und Distanz

Wie entfaltet sich nun diese Dialektik der Identifikation mit dem digitalen lyrischen Subjekt und der Distanzierung von ebendiesem auf stimmlich-sprecherischer Ebene? Für die Beantwortung dieser Frage dient Rincks Lesung als perfektes Beispiel, da sie im Anschluss an die Darbietung des KI-Gedichts ebenfalls ein eigenes Gedicht mit dem Titel „Hossa – du sollst an der Verkraftung stehn“ präsentiert und ferner in beiden Texten sowohl das Wort „Verkraft[ung]“ als auch das Bild der Maschine präsent ist:

mexikanische gitarrenslacker toben sich mit ihren rasseln aus.
 wer soll das denn verkraften? bestickte westen. vom see her:
 die insektenpest. sie sind überall. sie beißen zu.
 ich sticke einen heimatgroßen caravan. ich webe die abwehr.
 ich sticke perlen auf die säue, auf die seelen. ich liebe.
 die verkraftung ist mit anderen sachen verklammert.
 darin fusioniert handwarme müdigkeit mit betrügerei.
 die verkraftung ist also halb pumpe, halb presse,
 so dass man hochgepumptes sofort pressen kann.
 presssaft der quitte: wer den trinkt, muss weiterleben.
 hörst du die melodie? sie kriecht über die hänge ins loch.
 es gibt camper in der kuhle, am tiefsten punkt des wingerts,
 wohin zwei steile wege führen, und ein verschnaufen wie im schlaf,
 nur so viel schwerer ists, wenn man wach ist währenddessen.
 (Rinck 2009, 15)

Im Hinblick auf die Autor:innenschaft des Gedichts ermöglicht diese Gegenüberstellung einen direkten Vergleich der spezifischen stimmlich-sprecherischen Realisierungen der unterschiedlichen Positionen der Sprecherin. Einerseits bleiben Rincks stimmliches Timbre und einige allgemeine Merkmale ihres Sprechausdrucks in beiden Lesungen konstant. Die Lyrikerin nutzt überwiegend den mittleren Bereich ihrer Sprechstimmlage und artikuliert in moderatem Sprechtempo. Die Tonhöhenverläufe sind bewegt und weisen an einigen Stellen fallende beziehungsweise steigende Intervalle auf, wie bei der Formulierung von Aussagen und Fragen üblich (was auf bereits genannte Merkmale ihrer Poetik – eine starke Präsenz von Fragen und dialogischer Rede – verweist, welche ebenfalls von der KI übernommen wurden). Eine solche nahezu identische melodische Gestaltung zeigt sich in beiden Lesungen beispielsweise in den Versen „hörst du die melodie?“ und „hört ihr das?“. So erklingen die einzelnen Wörter der Fragen aneinandergebunden, wobei der Tonhöhenverlauf am Ende in einem großen Intervall nach oben steigt. Durch diese melodische Gestaltung erhalten die auf inhaltlicher Ebene gestellten Fragen, die Klang und Hören thematisieren, auf sprecherischer Ebene

eine performative Umsetzung. Die oben genannten Merkmale des Sprechausdrucks zeigen sich nicht nur in den Lesungen der Gedichte, sondern gleichermaßen, wenn auch in abgeschwächter Form, in den übrigen, kontextualisierenden Ausführungen Rincks. Die für die Lyrikerin typischen rhythmischen und klanglichen Strukturen sind somit in ähnlicher Form sowohl in den Vorlesungstexten als auch in den Lesungen von „des bodenuren herausendbands“ und „Hossa – du sollst an der Verkräftung stehn“ erkennbar. Mit anderen Worten, in der Lesung des KI-Gedichts wird kein fundamental anderer „vocalic body“ (Connor 2000, 35) erzeugt – auf Ebene der Sprechgestaltung erscheinen die KI „Monika Rinck“ und die Lyrikerin Monika Rinck nicht als voneinander getrennte Personae.

Trotz der Vielzahl von Neologismen und Nonsens-Wörtern sowie einer mangelnden syntaktischen Konsistenz des KI-Gedichts, lässt Ricks Intonation darauf schließen, dass sie für sich und das Publikum eine vermeintliche Bedeutung zu erzeugen versucht. Dies wird unter anderem aufgrund steigender und fallender Tonhöhenverläufe am Ende von (möglichen) Sätzen oder Verszeilen deutlich, wie bei der Formulierung von Fragen und Aussagen üblich. Die Intonation strukturiert den Text folglich in syntaktische Segmente, in welchen die Nonsens-Wörter äquivalent zu bedeutungstragenden Wörtern eingefügt werden. Der Versuch die Undurchdringbarkeit des KI-Gedichts aufzulösen, wird insofern verstärkt, als Rinck die semantisierbaren Teile der erfundenen Wörter betont, etwa „kraft“ in „verkraft“ oder „tun“ in „gramsfürbter praktz tun“. Wie im vorangegangenen Abschnitt erwähnt, verzichtet Rinck in ihren eigenen Texten überwiegend auf Nonsens-Wörter. Dass die Lyrikerin mit Hilfe der Intonation einzelnen Wörtern zumindest teilweise eine Bedeutung zuweist, kann als Minimierung jener Aspekte des KI-Gedichts angesehen werden, welche am meisten mit Rincks Poetik im Widerspruch stehen. Darüber hinaus ist die Art und Weise ihrer Sprechgestaltung bestrebt, dem generierten Text nicht nur semantisch, sondern auch poetisch eine Bedeutung zuzumessen, indem sie die für poetische Sprache typischen parallelen Strukturen auch in Passagen mit Nonsens-Wörtern und Neologismen sprecherisch hervorhebt und zudem ‚künstlich‘ erzeugt. So spricht sie beispielsweise die Wörter „honigprotokolle“ (aus Rincks eigenen Gedichten entlehnt) und „semantize“ (von der KI erfunden) in ähnlicher Weise: Sie betont im Fall von „Honig-“ die erste bzw. in „seman-“ die zweite Silbe und lässt eine Zäsur folgen, bevor sie die übrigen Silben des Wortes anschließt. In Verbindung mit der intonatorischen Segmentierung entsteht klanglich eine Art ‚Singsang‘.

Andererseits gibt es deutliche, wenn auch subtile Unterschiede in der Art, wie Rinck „des bodenuren herausendbands“ und „Hossa – du sollst an der Verkräftung stehn“ liest. Während erstgenanntes Gedicht in etwas erhöhter Tonlage gesprochen wird, senkt sie bei letzterem ihre Stimme in den unteren bis mittleren Bereich ihrer Sprechstimmlage, wodurch der gesprochene Text entspannter und

kolloquialer klingt. Auch die Lesung ihres eigenen Gedichts weist eine deutlich größere Variation in Tempo, Tonhöhe und Artikulation auf. Die Unterschiede in der Sprechgeschwindigkeit gehen insbesondere mit einer Veränderung der inhaltlichen Perspektivierung von „objektiven“ Aussagen zu ich-Aussagen einher. Während nach der Beschreibung von Szenarien und Zuständen, welche sich durch den oben beschriebenen und für Rinck typischen Sprechausdruck im Lesen auszeichnen, das artikulierte Ich in „ich sticke einen heimatgroßen caravan. ich webe die abwehr“ erstmals zu Wort kommt, erhöht Rinck zugleich sukzessiv sowohl die Sprechgeschwindigkeit und Lautheit als auch den Sprechdruck. Die hieraus resultierende Nachdrücklichkeit im Sprechen bedingt gleichermaßen eine Emotionalisierung des Abschnitts. Folglich wird nicht nur inhaltlich zwischen Situationsbeschreibung und handelndem Subjekt differenziert, sondern auch sprecherisch zwischen beiden Perspektiven unterschieden. Demgegenüber ist eine solche Kontrastierung in „des bodenuren herausendbands“ nicht erkennbar: Für die Zeile „nur ich schnell oder ein schlimmer“ nutzt Rinck dieselbe Gestaltung wie für die übrigen Verse des Textes. Diese fehlende Unterscheidung zwischen Ich-Rede und objektiver Rede ist unter Umständen darauf zurückzuführen, dass sich die Lyrikerin mit dem artikulierten Ich im KI-Gedicht weniger identifizieren kann, als dies bei ihrem eigenen Gedicht der Fall ist.

Die vielfältigere sprechkünstlerische Gestaltung in Rincks Lesung von „Hossa – du sollst an der Verkraftung stehn“ zeigt sich ebenfalls auf phonetischer Ebene, zum Beispiel im Kontext einiger Konsonanten, konkret in der Erzeugung klangvoller und perkussiver Laute. Hierfür lässt die Lyrikerin beispielsweise das stimmhafte „s“ in „Säue“ und „Seelen“ etwas länger klingen, wodurch die Sonorität des Lautes verstärkt wird. An anderer Stelle ändert sie die Lautqualität von stimmhaft zu stimmlos, von „b“ zu „p“ in „halb pumpe, halb presse“ resultierend in der Betonung der Perkussivität. Wenngleich klangliche Verdichtung per se einer poetischen Sprachverwendung entspricht, wird sie von Rinck im Gesprochenen nicht nur explizit gemacht, sondern mittels beschriebener Gestaltung zugleich intensiviert.

Rincks Lesung von „Hossa – du sollst an der Verkraftung stehn“ ist aufgrund vorausgehend beschriebener Gestaltung emotional ausdrucksstärker – paradoxerweise sogar expressiver – als das vergleichsweise monotone und neutrale KI-Gedicht, in welchem die Intonation sowie die regelmäßige Setzung von Pausen primär der Gliederung des Textes dienen. Die Ausdruckskraft von „Hossa – du sollst an der Verkraftung stehn“ wird zusätzlich durch den Einsatz von Gesten und körperlichen Ausdrucksbewegungen verstärkt, welche in Rincks Lesung des KI-Gedichts merklich fehlen. Anders formuliert: Im Vortrag von „des bodenuren herausendbands“ dienen einzelne Stilmittel lediglich dazu, strukturelle Zusammenhänge anzudeuten beziehungsweise zu betonen. Dagegen ist die Lesung von

„Hossa – du sollst an der Verkraftung stehn“ aufwändiger konzipiert und das Zusammenspiel verschiedener Stilelemente resultiert nicht nur in einer Strukturierung des Textes, sondern zugleich in seiner Affizierung. Die größere stilistische Vielfalt unterstreicht zudem, dass die Autorin über eine genaue Kenntnis der Gedichtinhalte verfügt, welche es ihr ermöglicht, die Ausdruckskraft im Sprechen ebenfalls auf die intendierte Bedeutung abzustimmen. Demgegenüber führt die Hermetik des KI-Gedichts zu einem weniger präzisen und vergleichsweise weniger facettenreichen Vortrag, wodurch die Distanz zwischen der Lyrikerin und dem digitalen lyrischen Subjekt des Gedichts erneut deutlich wird.

Im Hinblick auf die Beschreibung von gelesenen Gedichten unterscheidet die Kommunikationswissenschaftlerin Marit MacArthur zwischen zwei umfassenden Ansätzen. Ihr zufolge ist „monotonous incantation“ typisch für hochkulturelle Lyrik:

[It] is characterized by three qualities: (1) the repetition of a falling cadence within a narrow range of pitch; (2) a flattened affect that suppresses idiosyncratic expression of subject matter in favor of a restrained, earnest tone; and (3) the subordination of conventional intonation patterns dictated by particular syntax, and of the poetic effects of line length and line breaks, to the prevailing cadence and slow, steady pace. (MacArthur 2016, 44)

MacArthur stellt diesem Sprechausdruck, der so allgegenwärtig geworden ist, dass er etwas abwertend als „poet voice“ (2016, 44) bezeichnet wird, den ausdrucksvollen und gesprächsähnlichen Ausdruck von Spoken-Word-Künstler:innen und einer Minderheit hochkultureller Lyriker:innen gegenüber. Trotz formeller Unterschiede beruhen beide Ausdrucksformen weitestgehend auf denselben Werten der Aufrichtigkeit und Authentizität sowie auf der Ablehnung von theatraler Künstlichkeit. Die Ursprünge der „poet voice“ sind laut MacArthur in religiösen Predigten zu finden, deren Vortrag die Autorität der heiligen Texte nicht untergraben durfte (vgl. 2016). In ähnlicher Weise soll die Monotonie und Ausdruckslosigkeit der Gedichtlesung dazu dienen, den Text in den Mittelpunkt zu stellen und für sich selbst sprechen zu lassen. Umgekehrt dient der Konversationsstil des Spoken-Word der originalgetreuen Wiedergabe des Gedichts, als imitativer Ausdruck seines emotionalen Inhalts, als authentische Darbietung der Sprechenden (vgl. Ailes 2021).

Innerhalb dieses Paradigmas lassen sich Rincks Lesungen von „Hossa – du sollst an der Verkraftung stehn“ und „des bodenuren herausendbands“ aufgrund der jeweiligen Sprechgestaltung eindeutig den genannten Aufführungsstilen zuordnen: So liest Rinck das KI-Gedicht weniger ausdrucksstark, sodass der Klang des Gesprochenen der „poet voice“ näherkommt, während sich die Lyrikerin bei der Lesung ihres eigenen Textes eine größere Expressivität erlaubt – wenngleich diese nicht mit einer typischen Spoken-Word-Performance vergleichbar ist. Dies ist insofern ungewöhnlich, als ein dramatischer Gestus in experimenteller Poesie

vielmehr dazu dient, den Text zu verfremden und sich von ihm zu distanzieren, wie etwa der konzeptuelle Dichter Kenneth Goldsmith in seinen Darbietungen der „found poetry“ (vgl. MacArthur 2016, 49–51). Da KI-generierten Gedichten im traditionellen Sinn ein:e Autor:in fehlt, werden diese manchmal ebenfalls als ‚found‘ beziehungsweise ‚gefunden‘ bezeichnet (vgl. Schober 2022, 154; Husárová 2022, 75–76). Daher können Autor:innen von KI-Gedichtgeneratoren wie Zuzana Husárová (vgl. 2022; Keylin 2024) oder David Jhave Johnston (vgl. 2018) in ihren Performances gestalterische Elemente einsetzen, welche das „Schreiben in Distanz“ (Bajohr 2023), die Kluft zwischen dem auktorialen Akt und den Strukturen der Autor:innenschaft im Text, betonen. Im Vergleich zu Husárová und Johnston ist Rincks Beziehung zu dem von ihr gelesenen KI-Gedicht eine andere, da sie nicht die Schöpferin der KI ist, sondern ihre Gedichte das Material für das Training der KI bilden. Dies fordert ebenfalls eine abweichende sprechkünstlerische Strategie – verstärkt durch das Format der Poetikvorlesung, welches eine gewisse Neutralität und fachliche Distanz im Moment der Präsentation verlangt: Anstatt den Text zu verfremden, präsentiert sie ihn „wie er ist“ und lässt die Mehrdeutigkeit des Gedichts, das „von [ihr] und gleichzeitig nicht von [ihr]“ (Rinck 2023, 22) ist, für sich selbst sprechen. Die Klangcharakteristik der „poet voice“ dient folglich als Gestaltungsmittel, um Identität und Distanz zu überlagern.

Fazit

Bei dem hier untersuchten Beispiel handelt es sich um den singulären Fall einer ‚KI-Lyriklesung‘, welcher nur wenige übergreifende Schlussfolgerungen zulässt. Es rückt jedoch die oftmals vernachlässigte Frage der KI-Autor:innenschaft im Paradigma der Nachahmung in den Vordergrund: Die Relation zwischen den generierten Texten und den Autor:innen, an deren Werken die KI trainiert wurde sowie die Rolle der vortragenden Stimme bei der Herstellung ebendieser Beziehung. Im Gegensatz zu populäreren KI-Schreib-Experimenten, zum Beispiel Gedichten im Stil von Shakespeare oder Musik im Stil von Bach, verfolgt der Band *Poetisch denken 1: Monika Rinck* nicht das Ziel, die darin versammelten Gedichte als tatsächlich von Monika Rinck geschrieben auszuweisen. Wie Bajohr anmerkt, ging es dem Textkollektiv 0x0a nicht um die Nachahmung von Rincks Stil mittels KI, sondern um Brüche und Fehler im technischen Prozess sowie die daraus resultierenden poetisch interessanten Ergebnisse (vgl. 2023, 55). Gleichzeitig weisen die KI-generierten Gedichte unterschiedliche Merkmale auf, welche es den Rezipient:innen erlauben – so sie mit dem Werk der Autorin vertraut sind – die Gedichte mit Rinck in Verbindung zu bringen. Für Rinck selbst eröffnet diese Zwei-

deutigkeit die Möglichkeit, sich die KI-Gedichte in gewisser Weise anzueignen und diese Verbindung durch ihre Lesung hervorzuheben.

Dies ist jedoch ausschließlich im Rahmen einer Aufführung zu erreichen: Da das Urheberrecht der KI-generierten Gedichte nicht bei Rinck liegt, können diese nicht in das gedruckte Werk der Autorin übernommen werden. Die mündliche Darbietung ermöglicht es der Lyrikerin jedoch, die Kontinuität zwischen KI-generierten und ihren eigenen Gedichten durch die konstanten und erkennbaren Merkmale ihres Stimmklangs und ihres Sprechausdrucks aufrechtzuerhalten, wodurch sich auch die Merkmale ihrer Autor:innenschaft verdeutlichen. Gleichzeitig bleibt diese Kontinuität unvollständig, da Rinck für die Lesung des KI-Gedichts im Vergleich zu ihrem eigenen Werk, ein geringeres Spektrum stimmlich-sprecherischer Gestaltungsmittel verwendet. Diese Gestaltung verweist auf eine ambivalente Funktion: Der neutrale und leicht monotone Sprechausdruck („poet voice“) signalisiert zum einen die Authentifikation mit dem geschriebenen Text und zum anderen eine Distanz zum lyrischen Subjekt, dessen Äußerungen lediglich wiedergegeben, jedoch nicht verkörpert werden. Die Distanz zwischen beiden Identitäten wird zudem durch die Einbindung der Lesung in das Format der Vorlesung verstärkt. Abläufe und zusätzliche Erläuterungen, aber auch die mündliche Darbietung eigener Gedichte können somit als umfassender „performativer Epitext“ (Döring 2018) der KI-Gedichtlesung verstanden werden.

Das hier besprochene Beispiel dient ferner als Beleg für einen *sonic turn* in der Forschung im Bereich elektronischer und postdigitaler Literatur. Die Bedeutung der Stimme für die Wahrnehmung von KI-Texten konnte bereits in Kurzweils Experimenten mit Hilfe des ‚Turing-Test‘ aufgezeigt werden: Die generierten Texte wurden weitaus häufiger als von einem Menschen verfasst identifiziert, wenn ihre Rezeption akustisch, als Lesung, anstatt visuell, in gedruckter Form, erfolgte (vgl. 2000). Darüber hinaus sind Aufnahmen von Gedichten im digitalen Zeitalter mittlerweile allgegenwärtig, sodass, wie Zoë Skoulding anmerkt, selbst die stille Lektüre eines gedruckten Gedichts bereits stark von der Stimme der Autor:innen beeinflusst ist (vgl. 2020, 20). Gleiches gilt für digitale und postdigitale Poesie – und zwar nicht nur für jene Werke, welche von vornherein klangliche oder akustische Elemente enthalten, wie John Cayleys „Aurature“ (2017), sondern auch für jene Formen elektronischer Literatur, die für den Druck bestimmt sind.⁴ Das vorliegende Beispiel zeigt, dass die verstärkte Betrachtung der klanglichen Gestaltung sowohl entscheidende Einsichten offenbaren als auch innovative Perspektiven auf die zentralen Fragen der elektronischen Literatur hervorbringen kann, die bei einem rein textzentrierten Ansatz leicht übersehen werden und verloren gehen.

4 Siehe z. B. Chris Kerrs und Daniel Holdens Artikel zur Aufführung von Code Poetry (2023).

Bibliografie

- Ox0a (Hg.). *Poetisch Denken 1 – Monika Rinck*. Berlin: Frohmann, 2020.
- Ailes, Katie. „‘Speak Your Truth’: Authenticity in UK Spoken Poetry“. *Spoken Word in the UK*. Hg. Lucy English und Jack McGowan. London: Routledge, 2021. 142–153.
- Bajohr, Hannes. „Algorithmic Empathy: On Two Paradigms of Digital Generative Literature and the Need for a Critique of AI Works“. *Basel Media Culture and Cultural Techniques Working Papers 4* (2020): 1–32. <https://doi.org/10.12685/bmct.2020.004>.
- Bajohr, Hannes. *Schreibenlassen: Texte zur Literatur im Digitalen*. Berlin: August, 2022.
- Bajohr, Hannes. *Schreiben in Distanz: Hildesheimer Poetikvorlesung 2022*. Hildesheim: Univ. Press, 2023.
- Benthien, Claudia. „Digitalisierung und Entnetzung in der Buchlyrik“. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 1 (2025) [im Druck].
- Bernstein, Charles. „Introduction“. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Hg. Charles Bernstein. Oxford: Oxford Univ. Press, 1998. 3–23.
- Bose, Ines. „Methoden der Sprechausdruckbeschreibung am Beispiel kindlicher Spielkommunikation“. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 2 (2001): 262–303.
- Bose, Ines. *dóch da sín ja’ nur Muster: Kindlicher Sprechausdruck im sozialen Rollenspiel*. Frankfurt a. M.: Lang, 2003.
- Cayley, John. „The Advent of Aurature and the End of (Electronic) Literature“. *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. Hg. Joseph Tabbi. London: Bloomsbury, 2017. 73–92.
- Connor, Steven. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.
- Döring, Jörg. „Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext“. *Marcel Beyer: Perspektiven auf Autor und Werk*. Hg. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2018. 73–93.
- Dürr, Rebecka. *Zur sprechkünstlerischen Gestaltung von Live-Lyrik. Lesung, Slam und Rap*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2026 [im Druck].
- Dürr, Rebecka, und Vadim Keylin. „‘Be {B}{t}. Be poet’: Beatboxing as a Poetic Device“. *Literarische Organotechnik: Studien zu einer Diskurs- und Imaginationsgeschichte*. Hg. Lars Koch, Sarah Neelson und Julia Prager. Berlin und Boston: De Gruyter, 2024. 239–256. <https://doi.org/10.1515/9783110775310-012>.
- Eidsheim, Nina. „Voice as Action: Towards a Model for Analyzing the Dynamic Construction of Racialized Voice“. *Current Musicology* 93 (2012): 9–32. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i93.5218>.
- Eidsheim, Nina. *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African-American Music*. Durham: Duke Univ. Press, 2019.
- Europäische Union. „Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung) (Text von Bedeutung für den EWR)“. OJ L 119 (2016): 1–88.
- Foucault, Michel. „Was ist ein Autor?“ *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000 [1969]. 198–229.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.
- Goriunova, Olga. „Digital Subjects: An Introduction“. *Subjectivity* 12.1 (2019a): 1–11. <https://doi.org/10.1057/s41286-018-00065-2>.
- Goriunova, Olga. „The Digital Subject: People as Data as Persons“. *Theory, Culture & Society* 36.6 (2019b): 125–145.

- Gutenberg, Norbert. *Einzelstudien zu Sprechwissenschaft und Sprecherziehung. Arbeiten in Teilfeldern*. Göttingen: Kümmerle, 1998.
- Heilmann, Christa M. *Kompakt-Lexikon Sprechwissenschaft*. Berlin: Metzler, 2022.
- Helmstetter, Rudolf. „Lyrische Verfahren: Lyrik, Gedicht und poetische Sprache“. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hg. Miltos Pechlivanos. Stuttgart und Weinheim: Metzler, 1995. 27–42.
- Husárová, Zuzana. „The Creation Process of a Synthetic Textual Medium“. *Ars Aeterna* 14.2 (2022): 69–78. <https://doi.org/10.2478/aa-2022-0012>.
- Ihde, Don. *Postphenomenology and Technoscience: The Peking University Lectures*. Albany: State Univ. of New York Press, 2009.
- Johnston, David Jhave. „ReRites“. *Cream City Review* 42.1 (2018): 107–115.
- Kerr, Chris und Daniel Holden. „Optimizing Code for Performance: Reading /Code –Poetry“. *Poetry and Contemporary Visual Culture / Lyrik und zeitgenössische Visuelle Kultur*. Hg. Magdalena E. Korecka und Wiebke Vorrath. Berlin und Boston: De Gruyter, 2023. 167–184. <https://doi.org/10.1515/9783111299334-009>.
- Keylin, Vadim. „KI-Lyrik aufführen: Ai-Da und Liza Gennart“. *Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization / Audioliterale Lyrik zwischen Performance und Mediatisierung*. Hg. Marc Matter, Henrik Wehmeier und Clara Cosima Wolff. Berlin und Boston: De Gruyter, 2024. 137–158. <https://doi.org/10.1515/9783111561356-007>.
- Keylin, Vadim. „Sound Studies and Musicology“. *Poetry in the Digital Age: An Interdisciplinary Handbook*. Hg. Claudia Benthien, Vadim Keylin und Henrik Wehmeier. Berlin und Boston: De Gruyter, 2025. 335–346.
- Keylin, Vadim, und Wiebke Vorrath. „AI Creativity and Poetry“. *Poetry in the Digital Age: An Interdisciplinary Handbook*. Hg. Claudia Benthien, Vadim Keylin und Henrik Wehmeier. Berlin und Boston: De Gruyter, 2025. 571–582.
- Kurzweil, Raymond. *The Age of Intelligent Machines*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Kurzweil, Raymond. „A Brief History of Ray Kurzweil’s Cybernetic Poet (RKCP)“. 2000. https://www.kurzweilcyberart.com/poetry/rkcp_historyofrkcp.php (20. April 2025).
- MacArthur, Marit J. „Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies“. *Publications of the Modern Language Association of America* 131.1 (2016): 38–63.
- Metz, Christian. *Poetisch denken: Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2018.
- Neumark, Norie. „Doing Things with Voices: Performativity and Voice“. *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Hg. Norie Neumark, Ross Gibson und Theo van Leeuwen. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
- Novak, Julia. „Live-Lyrik: Körperbedeutung und Performativität in Lyrik–Performances“. *Phänomene des Performativen in der Lyrik: Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Hg. Anna Bers and Peer Trilcke. Göttingen: Wallstein, 2017. 147–162.
- Rinck, Monika. *Helle Verwirrung*. Berlin: Kookbooks, 2009.
- Rinck, Monika. *Honigprotokolle*. Berlin: Kookbooks, 2012.
- Rinck, Monika. „Lyrik-Poetikvorlesung 24.2.22“. YouTube-Video, Live- Übertragung von @aargauerliteraturhaus7678, 24. Februar 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=gHI-hNQUBY> (18. Januar 2025).
- Rinck, Monika. „Das Gespenst der Maschine, die mich schreibt“. *Merkur* 77 (2023): 21–37.
- Schober, Regina. „Passing the Turing Test? AI Generated Poetry and Posthuman Creativity“. *Artificial Intelligence and Human Enhancement*. Ed. Herta Nagl-Docekal und Waldemar Zacharasiewicz. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022. 151–166.
- Schulze, Holger. *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*. London: Bloomsbury, 2018.

- Schwartz, Oscar. „Competing Visions for AI: Turing, Licklider and Generative Literature“. *Digital Culture & Society* 4.1 (2018): 87–106.
- Skoulding, Zoë. *Poetry and Listening: Noise of the Lyric*. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 2020.
- Stephensen, Jan Løhmann. „Artificial Creativity: Beyond the Human, or beyond Definition?“ *Transformations* 36 (2022): 19–37.
- Stephensen, Jan Løhmann. „The Marcel Duchamp Case in, against, or after Artificial Creativity“. *Artificial Intelligence – Intelligent Art? Human-Machine Interaction and Creative Practice*. Hg. Eckart Voigts, Robin Markus Auer, Dietmar Elflein, Sebastian Kunas, Jan Röhnert und Christoph Seelinger. Bielefeld: transcript, 2024. 125–138.
- Vorrath, Wiebke. *Hörlyrik der Gegenwart: Auditive Poesie in digitalen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Weidman, Amanda. „Voice“. *Keywords in Sound*. Hg. David Novak und Matt Sakakeeny. Durham: Duke Univ. Press, 2015. 232–246.
- Zylinska, Joanna. *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams*. London: Open Humanities Press, 2020. <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/ai-art/> (May 25, 2025).
- Zymner, Rüdiger. *Lyrik: Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.