Peer Trilcke

Historisches Rauschen

Das geschichtslyrische Werk Thomas Klings

Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

Göttingen 2012

es ist erinnerung der engel;
erinnerung an alte gaben.

die formel tod, die überfahrt –
die wir zu übersetzen haben.

Thomas Kling

Meinem Vater Andreas Trilcke (1958-2009)

INHALTSÜBERSICHT

Vorwort 13

Einleitung 16

I. Vorspiel in der Bibliothek 31

II. Die Genese des Geschichtslyrikers aus der Zeitgenossenschaft 86

III. Historienräume. Politische Geschichtslyrik nach der »Raumrevolution« 140

IV. Ruinöse Geschichte. Formen hermeneutischer Geschichtslyrik bis *morsch* 229

V. Hermetische Schrift. Mediengeschichtliche Reflexionen seit Mitte der neunziger Jahre 331

VI. Geschichtslyrik im elektronischen Zeitalter 408

VII. Clan-Geschichte und ›rhythmische *memoria*‹. Die erzählerische Tätigkeit in »Der Erste Weltkrieg« ... 463

VIII. Rückblicke, Ausblicke – und Klings Archäologie der Geschichte 505

Literaturverzeichnis 547

Abbildungsnachweise 570

Verzeichnis der verwendeten Nachlass-Dokumente 571

Anhang A. Notiz zur Arbeit mit dem Thomas Kling-Nachlass 577

Anhang B. Bibliographie der Geschichtsrubrik in der Nachlass-Bibliothek Klings 580

INHALTSVERZEICHNIS

Textgrundlage / Siglen 12

Vorwort 13

Einleitung 16

I. Vorspiel in der Bibliothek 31

1. Herkünfte 31

Von der Herkunft des Autors aus dem Bücherschrank: Legendäre Lektüren der Avantgarden 31

Der ›Lehrmeister Geschichte‹ 37

Das Gedicht und die Bücherwelt 41

Exkurs: Klings Bibliothek 44

2. Werk und Bibliothek 58

Nachtrag zum Exkurs 58

Der Zusammenhang zwischen Werk und Bibliothek I: Das Geflecht 60

Der Zusammenhang zwischen Werk und Bibliothek II: Nachweisbare Materialentnahme 63

Der Zusammenhang zwischen Werk und Bibliothek III: Konzeptionelle Korrelation 67

Überlegungen zur Methode 76

3. »erstdruck«. Ein erstes Geschichtsgedicht: über die Bibliothek des Großvaters 79

II. Die Genese des Geschichtslyrikers aus der Zeitgenossenschaft 86

1. Der »verdunblick« und der Wert historischer Erfahrung: »Ratinger Hof, zb 2« 88

2. Katalogisierte Erinnerungsspuren: »zivildienst. lazarettkopf« 90

Erste Interpretation der Druckfassung 91

Betrachtungen zur Textgenese 93

Die biographische Ordnung der Kataloge 95

Exkurs: Narrationskritik und ›Geschichtssplitter‹ in »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« 98

Kritik an der Geschichte als Anekdote 98

Verfahren der »geschichte raus- / gesplittert« 100

Zur immanenten Poetik von »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« 103

3. Personale Erinnerung und das ›Gedächtnis des Textes‹: »di zerstörtn. ein gesang« 107

Vermittlungsmodus, Geschichtssignale in »di zerstörtn. ein gesang« 109

Die Traumatisierung des Wir 113

Die Kollektivität des Wir 116

Literaturgeschichtliche Hallräume und das »Gedächtnis des Textes« 119

Resümierende Ausführungen 121

4. Die frühe Geschichtslyrik. Tendenzen und immanente Poetik 122

Zeitgenössische Zeitzeugen 122

Paradigmen der Themenwahl: Geschichte als Schlachtfeld und die relative Dominanz des Ersten Weltkriegs 124

Verfahren der Vermittlung 127

Seitenblick auf »leidenfrost. quellenlage« 128

Verfahren der Vermittlung, Fortsetzung 129

Reflexion der Vermittlung 130

Jenseits der Zeitzeugen: »aufnahme mai 1914« 132

III. Historienräume. Politische Geschichtslyrik nach der »Raumrevolution« 140

1. Wenden 141

Raum, Geschichte und soziale Distinktion in Gedichten Ende der achtziger Jahre 142

»historienbild« und die konsequente Diachronie des Raumes 144

brennstabm und die ›Wende‹ 151

Annäherung an *nacht. sicht. gerät*. 155

2. Geschichtslyrik inmitten: »russischer digest« 158

Geschichte der Gegenwart 158

Zur ›Subjektivität‹ der Sprechsituation und deren Funktion 160

Geschichtslyrik des Inmitten und räumliche Inkohärenz 163

Symbolpolitik und historische Kontinuität 164

3. »die geschichte rauspuhln«: Der Kleinzyklus »brandenburger wetterbericht« 168

Überblick 170

Die ›Wende‹ und die genealogische Methode 172

Geschichtspolitik: Friedrich II. und Potsdam im publizistischen Kontext 175

Verfahren politischer Geschichtslyrik 180

Irreale intermediale Bezüge und geschichtspolitische Autonomisierung 186

Zur räumlichen Organisation von *nacht. sicht. gerät.* 190

4. Archäologie einer Symbollandschaft: Der Zyklus »mittel rhein« 191

Einleitende Überlegungen 191

Kontext: Der Rhein, ein deutscher Fluss? 194

Er- und zerschreiben: »geschientes volkslied«, »notgrabun'« 195

Zuschreiben I: »-lied, -sturm« 203

Zuschreiben II: »tornister, agenturenberichte.« 205

Appendix: Die vergrabene Nationalflagge 211

5. Politische Historienraumdichtung. Resümierende Ausführungen 214

Politische Geschichtslyrik? 215

Nationale Identität und Geschichtspolitisierung im Kontext der ›Wende‹ 218

Wider die »Dreistigkeit im Umgang mit der Geschichte«: Geschichtspolitische Strategien 220

Autonomisierung und geschichtspolitische Haltung 222

Klings Historienraumdichtung der frühen neunziger Jahre 226

IV. Ruinöse Geschichte. Formen herme~~neu~~tischer Geschichtslyrik bis *morsch* 229

1. Abstürze. Einleitung 229

Diskontinuität und epistemischer Mangel: »autopilot. phrygische arbeit« 231

Epistemischer Mangel und ruinöse Medialität: »löschblatt bijlmermeer« 236

Zur Idee und Struktur des Kapitels 238

2. Ruinöses Tradieren und postmnemosynische Geschichtskultur 240

2.1 Ruinierendes Tradieren und Tradieren von Ruiniertem in *nacht. sicht. gerät.* 241

Ruinierendes Tradieren in »normale sage« 242

Tradieren von Ruiniertem in »bläue« 246

2.2 Zur Selbstverortung Klings in einer postmnemosynischen Geschichtskultur 250

Postmoderner Geschichtsbegriff und Kritik des kanonisierten historischen Wissens 250

Traditionsverhalten im Zeichen der Diskontinuität: »Wiederaufnahme[n] ins Programm« 253

Mnemosyne, Hermes und der Dichter als Pathologe der Geschichte 256

3. Die hermeneutische Geschichtslyrik Grünbeins als Vergleichspol 262

Über den anstehenden Vergleich 263

3.1 Erster Schritt: Ähnlichkeiten 267

3.2 Zweiter Schritt: Vom Klassischen ... 269
Vorbereitende Ausführungen zum Zitat ... 274
Ruin des Klassiker-Zitats bei Kling ... 276
Sinn-Restauration bei Grünbein ... 278
Ausweitung des Zitats und Zitat klassischer Gattungen bei Grünbein ... 279
3.3 Dritter Schritt: Grünbeins Konzept der diachronen Kommunikation ... 283
Die Postausgangs-Gedichte: Briefe an Tote ... 285
Die Posteingangs-Gedichte: Briefe von Toten ... 287
3.4 Vierter Schritt: Ideen des Transhistorischen ... 291
Schriftmetaphysik: Die Klassizität des Verses ... 291
Anthropologie: Die Klassizität der menschlichen Makel ... 295
4. Differenz- und Epochenschwellenbewusstsein am Beispiel von »schicht I (petrarca)« ... 300
Interpretation ... 300
Jenseits der Hermeneutik. Und zu Klings Epochenschwellenbewusstsein ... 309
5. Das Rauschen der Quellen in *morsch* ... 314
Ad fontes – nach Rom ... 317
Die »BILDER- / LÖSCHUNG«. Interpretation zu »mithraeum« ... 320
Der Imaginationsverzicht: »erfassung« ... 323
6. Formen hermeneutischer Geschichtslyrik. Resümee ... 327

V. Hermetische Schrift. Mediengeschichtliche Reflexionen seit Mitte der neunziger Jahre ... 331

1. »fiepn u. rauschn«. Einleitung ... 331
2. Schriftgeschichtsgedichte in *morsch* ... 336
»ruma. etruskisches alphabet« ... 337
»signaturen« ... 342
3. Das Konzept einer bewegten Schrift ... 345
3.1 Erster Schritt: Reguläre Schriftlichkeit versus bewegte Mündlichkeit ... 350
Die reguläre Schrift ... 351
Die gesprochene Sprache ... 353
3.2 Zweiter Schritt: Das Dritte, der Schriftprimat und die bewegte Schrift ... 356
Der signifyin(g) monkey ... 357
»Schriftgötter: Platzhalter des Bewegens« ... 359
3.3 Dritter Schritt: Bewegung als poetologische Leitkategorie ... 361
Dichtung als Übersetzung/Wahrnehmung von vorgeformtem Material ... 362
Die produktionsästhetische Bewegung ... 366
Die rezeptionsästhetische Bewegung ... 368
Kurzes Resümee ... 374
3.4 Vierter Schritt: Die Forderung nach einer Dependenz zwischen Text und Textumwelt ... 377
Dante und Dante-Nachfolge ... 377
Schwellenzeiten: »Hochmoderne – Renaissance« ... 380
3.5 Fünfter Schritt: Weisen der Strukturierung von historischem Material in »Venedigstoffe« ... 382
Die denkbewegte Struktur von »Venedigstoffe« ... 385
Ausfallschritt zur »Geschichte als Medieneffekt« ... 388
Fünfter Schritt, Fortsetzung: Verfahrensmetaphern der zeitbewegten Geschichtsdarstellung ... 393
4. Resümee ... 396
Die Schritte 1-3 in der Zusammenfassung ... 398
Überlegungen zum Verhältnis von Oralität und elektronischer Medialität ... 400
Die Schritte 4-5 in der Zusammenfassung ... 402
Von hier aus: Drei Sichtachsen ... 404

VI. Geschichtslyrik im elektronischen Zeitalter 408

1. Elektromediale Präsenz und fingierte Vermittlung..... 409

1.1 Eine Satellitenübertragung aus der Vergangenheit: »mitschnitt calvenschlacht« 409

1.2 Letzte Äußerungen des delphischen Orakels und »ICH HERMES« 417

1.3 Zwischenresümee 425

2. »rhythmische *historia*«. Verfahren, das Archiv zu schreiben, in »Der Erste Weltkrieg« 429

2.1 Geschichtspoetologische Allegorien in der »bleiglanz«-Gruppe..... 434

2.2 Das Archiv schreiben: »rhythmische *historia*« 446

3. Resümee. Ein ›posthistorisches Narrationsmodell‹ und die genetische Methode 457

VII. Clan-Geschichte und ›rhythmische *memoria*‹.
Die erzählerische Tätigkeit in »Der Erste Weltkrieg« 463

1. Der Memorizer 466

2. Clan-Geschichtsschreibung als (gefälschte) »ahnenstrecke« 470

Imagination und Rest-Gedächtnis in »Der Schwarzwald 1932« 471

Clan-Geschichtsdichtung und imaginative Tätigkeit 474

Die Aneignung kultureller Ahnen. Intertextualität und Genealogie in »bildbeil«..... 476

Aneignende Lektüre und Appellfunktion 479

3. ›rhythmische *memoria*‹ 483

Die Totenlandschaft..... 483

»überzugsanalysen« und »toter sinn«: Die Kapuzinergruft-Gruppe 485

Der oberflächliche Blick und die »gerodete zunge« 486

Totengedenken im ›Sprachraum‹..... 491

Die ›rhythmische memoria‹ als Textritual 495

4. »Der Erste Weltkrieg«: Das, was einmal das Epos war? 497

Generische Referenzen und epischer Gestus 498

Das, was einmal das Epos war? Zum ›epischen Rest‹ in »Der Erste Weltkrieg« 502

VIII. Rückblicke, Ausblicke – und Klings Archäologie der Geschichte..... 505

Die Archäologie als Paradigma: Die archäologisierte Geschichte..... 508

Die Archäologie als Paradigma: Einzelfund, Schichtung, Zerstreuung. Präsentationsweisen der Geschichtslyrik Klings 510

Die Archäologie als Thema und die Ausweitung des Zeithorizontes 517

Interpretation: »Zielperson« 520

Subjekte der Geschichte..... 525

Formen der historischen Sinnbildung..... 528

Präsenz, Imagination und Totenkult..... 532

Entspannte Spannung. Oder Klings spätmoderne Geschichtslyrik? Eine essayistische Skizze zum Schluss 540

Literaturverzeichnis..... 547

Quellen und Werke: Thomas Kling 547

Quellen und Werke: Andere..... 549

Forschung und publizistische Beiträge zu Thomas Kling..... 550

Quellen, Werke, anderweitige Literatur aus der Nachlass-Bibliothek Thomas Klings 554

Anderweitige Literatur 556

Abbildungsnachweise..... 570

Verzeichnis der verwendeten Nachlass-Dokumente..... 571

Anhang A. Notiz zur Arbeit mit dem Thomas Kling-Nachlass 577

Anhang B. Bibliographie der Geschichtsrubrik in der Nachlass-Bibliothek Klings..... 580

Textgrundlage / Siglen

Für die wichtigsten eigenständigen Veröffentlichungen Klings werden im Folgenden – mit Ausnahme der Einleitung – Siglen verwendet:

ehm	erprobung herzstärkender mittel. Gedichte. Düsseldorf 1986.
g	geschmacksverstärker. Gedichte. Frankfurt a.M. 1989.
b	brennstabm. Gedichte. Frankfurt a.M. 1991. Grundlage ist die 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1997.
nsg	nacht. sicht. gerät. Gedichte. Frankfurt a.M. 1993.
m	morsch. Gedichte. Frankfurt a.M. 1996.
I	Itinerar. Frankfurt a.M. 1997.
F	Fernhandel. Gedichte. Köln 1999.
Bs	Botenstoffe. Köln 2001.
Sp	Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert, eingelagert und moderiert von Thomas Kling. Köln 2001.
S	Sondagen. Gedichte. Köln 2002.
AdF	Auswertung der Flugdaten. Köln 2005.
GG	Gesammelte Gedichte. 1981-2005. Hg. von Marcel Beyer und Christian Döring. Köln 2006.

Auch wenn jeweils beim Nachweis von Gedichten, zum Zwecke der Nachvollziehbarkeit, zugleich auf die *Gesammelten Gedichte* verwiesen wird, werden die Gedichte nach den Einzelbänden zitiert. Die *Gesammelten Gedichte* sind leider nur bedingt zuverlässig, zahlreiche Herausgebereingriffe bleiben unbegründet, mitunter begegnen Fahrlässigkeiten (vgl. dazu allein die Beispiele in der Rezension von Frieder von Ammon: Thomas Kling: Gesammelte Gedichte. In: Arbitrium 1 (2007), S. 117-120).

Arbeitsgrundlage der Untersuchung sind neben öffentlich zugängigen Texten auch Materialien aus dem Nachlass Thomas Klings, einschließlich der Nachlass-Bibliothek. Wie diese Materialien nachgewiesen werden, ist im Anhang A erläutert. Allgemein sind Werkmanuskripte etc. in den Anmerkungen kursiviert; eine nähere Beschreibung und Fundortangabe des jeweiligen Dokuments erfolgt im »Verzeichnis der verwendeten Nachlass-Dokumente«.

So auf Bände aus der Nachlass-Bibliothek rekurriert wird, sind diese, um Identifizierbarkeit zu garantieren, ausführlicher und anders bibliographiert worden als Titel, die nicht aus der Nachlass-Bibliothek stammen. So wurde – augenfälliges Indiz – in den Anmerkungen für Nachlass-Bände die Form ›Nachname, Vorname‹ gewählt; darüber hinaus finden sich nur in den Nachweisen der Nachlass-Bände Angaben zum Verlag, zu Reihen, zu etwaigen Übersetzern etc. Außerdem wird jeweils ein ›Standort‹ vermerkt.

Vorwort

Die vorliegende Studie wurde im April 2011 an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen als Dissertation eingereicht und am 26. Oktober 2011 verteidigt. Für den Eprint wurde sie in wenigen Details überarbeitet. Von diesen (im Wesentlichen kosmetischen) Eingriffen abgesehen lege ich die Studie hiermit inhaltlich unverändert vor. Dass sie damit – den auch im digitalen Zeitalter noch kaum infrage gestellten Publikationsgepflogenheiten in den Geisteswissenschaften zum Trotz – zunächst zeitnah *online* nach Maßgabe des *Open Access* publiziert wird, geht zum einen auf pragmatische Erwägungen zurück und ist zum anderen Gründen geschuldet, die sowohl in der Textsorte ›Dissertation‹ als auch in der aktuellen Situation der Kling-Forschung liegen.

Dissertationen haben, das ist meine Erfahrung aus den letzten Jahren, ihre eigene Logik: was die gewissermaßen noch von der wissenschaftlichen Ausbildung, vom Suchen und Erproben des eigenen Forschungsansatzes begleiteten Entstehungsbedingungen angeht, aber auch was die Darstellungsweise betrifft, die – dem Wesen einer Qualifikationsschrift entsprechend – primär eine die Standards literaturwissenschaftlichen Arbeitens im besten Fall übererfüllende Herleitung der Ergebnisse anstrebt. Ein Effekt dieser Eigenlogik ist, für mich, dass jenes Manuskript, das ich als Dissertation verfasst habe, etwas anderes ist als das ›Buch‹, das ich mittlerweile zu diesem Thema veröffentlichen möchte: ein ›Buch‹, das ich mir bündiger vorstelle, pointierter, lesbarer womöglich, gewiss aber zupackender, frei etwa – um nur zwei Beispiele zu nennen – von der im Einzelfall vielleicht zu kleinschrittig anmutenden Begründung analytischer Aussagen oder der mitunter wohl allzu raumgreifenden Reflexion über die Nuance, über das Detail. Um jedoch all das, was einer Buchfassung zum Opfer fallen wird, einer möglicherweise an ebensolchen Begründungen, an ebensolchen Details interessierten Forschung nicht vorzuenthalten, sei die Dissertation hiermit in ihrer ursprünglichen Ausführlichkeit dokumentiert und zur Diskussion gestellt.

Die schnellen Publikationswege des Eprint machen es darüber hinaus möglich, dass die vorliegende Studie in etwa zeitgleich mit einem Sammelband zu Thomas Kling erscheint, an dessen Herausgabe ich, gemeinsam mit Frieder von Ammon und unter Mitarbeit von Alena Scharfschwert vom Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, im zurückliegenden Jahr gearbeitet habe. Ohne eine qualitative Wertung vornehmen zu wollen, stellt dieser erste wissenschaftliche Sammelband zu Kling die bisher noch recht verhaltene Forschung zu diesem Autor – man ziehe vergleichend etwa das wissenschaftliche Publikationsaufkommen zu Durs Grünbein heran – schon allein quantitativ auf eine andere Grundlage. Der Publikation des Sammelbandes sind zudem weitere Ereignisse vorausgegangen, die auf das Profil der Kling-For-

schung einwirken werden: so der Abschluss der Nachlasserschließung durch das Heinrich-Heine-Institut vor einigen Monaten oder die erste Publikation von Materialien aus dem Nachlass in der Nummer 76 der Zeitschrift *Schreibheft* Anfang 2011, der demnächst ein erweiterter Suhrkamp-Band folgen wird. Die hier veröffentlichte Studie ist zunächst vor, später dann parallel zu, ja in nicht unerheblichem Maße im Austausch mit diesen Unternehmungen entstanden, steht damit in deren Kontext und soll insofern auch im Kontext dieser in Bewegung geratenen Kling-Forschung publik werden.

Ein für die Genese der Studie zentrales Moment war dabei die Erweiterung des Quellenmaterials um den Nachlass Klings, einschließlich der Nachlassbibliothek. Als ich im Frühjahr 2008 meine Arbeiten an diesem Nachlass begann, hatte ich es noch mit einer unerschlossenen Materialansammlung zu tun, die sich im Wesentlichen in der vom Autor hinterlassenen materiellen Ordnung (und Unordnung) befand. Die vorliegende Studie wäre in ihrer jetzigen Form nicht denkbar ohne diese Erfahrung des Nachlasses, ohne das Stöbern, das Suchen, das zufällige Finden. Das heißt jedoch auch, dass diese Studie, nachdem der Nachlass erschlossen (geordnet, erfasst, in Papierbögen, Mappen und Archivkapseln verpackt) wurde, mittlerweile auf einem materiellen Zustand des Thomas Kling-Archivs beruht, der heute so nicht mehr gegeben ist: ein Sachverhalt, den zu berücksichtigen auch bedeuten würde, eine andere Grundlage für diese Studie zu wählen – und damit eine andere Studie vorzulegen. Auf eine solche Abkopplung von den bewegten Entstehungsbedingungen verzichtet der vorliegende Eprint; die phänomenologische Beschreibung des Nachlasses, die von der realräumlichen Ordnung und nicht vom archivarischen Ordnungssystem ausgeht, wurde beibehalten. Auch in dieser Hinsicht dokumentiert dieser Eprint also einen Phasenmoment in der Kling-Forschung und damit in eins der sich wandelnden materiellen Grundlage, auf die diese sich stützen kann.

Vorraussetzung für meine Arbeit im Thomas Kling-Archiv war die Gastfreundschaft und großzügige Unterstützung durch die Stiftung Insel Hombroich, vor allem aber durch Ute Langanky, der ich an dieser Stelle meinen ganz persönlichen Dank aussprechen möchte. Danken darf ich zudem der Zweitgutachterin Prof. Dr. Ruth Florack sowie zahlreichen Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden für die Begleitung ebenso wie für den Austausch über das Schreiben und über Thomas Kling, allen voran Dr. Frieder von Ammon, der als fortwährender Gesprächspartner die Entstehung der Arbeit wie kein zweiter (mehr als nur) intellektuell begleitet hat. Mein Dank gilt darüber hinaus Janet Boatin für all das, was eine gemeinsam verbrachte Promotionszeit so mit sich bringt, gilt Kai Sina für vielfältige Debatten, gilt Wiebke Schuldt, die Teile des Manuskripts mit beschämender Präzision Korrektur gelesen hat, sowie Philipp Böttcher, dem ebenso beständigen wie subtilen Leser und zudem besten Zigarettenpausenpartner weit und breit. Und er gilt, besonders, meinem Be-

treuer und Erstgutachter Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Detering für Rat, für Unterstützung, für Vertrauen und für das (nicht nur) wissenschaftliche Habitat, das er in Göttingen geschaffen hat.

Meiner Familie, die bei aller räumlichen Ferne stets nah, stets da war, und Sina Schade, die mir stets am nächsten war, bin ich schließlich zu mehr Dank verpflichtet, als sich hier sagen lässt.

Göttingen, im Januar 2012 Peer Trilcke

Einleitung

Als 2006, ein Jahr nach dem Tod Thomas Klings, dessen *Gesammelte Gedichte* erschienen, da war im Paratext ganz selbstverständlich zu lesen, mit dem »Dichter Thomas Kling« sei zugleich »ein Historiker« gestorben.[1] Diesem Autorimage auf den Grund zu gehen, ist Ziel der vorliegenden Studie, die sich der Thematisierung und Reflexion von Geschichte in der Lyrik Thomas Klings widmet. Sie steht damit im Schnittpunkt und zugleich im Kontext zweier Forschungsfelder, die mich in den letzten Jahren beschäftigt haben: das Werk Thomas Klings auf der einen,[2] das Genre der Geschichtslyrik auf der anderen Seite.[3] Obwohl die Studie im Schnittpunkt steht, ist sie nicht in gleicher Weise relevant für die beiden Forschungsfelder.

Innerhalb der Genregeschichte der Geschichtslyrik kommt der Lyrik Thomas Klings lediglich ein episodischer Charakter zu; auch ist sie keineswegs repräsentativ für die Geschichtslyrik des ausgehenden 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts, die – wie die Lyrik dieser Zeit allgemein[4] – ein recht heterogenes Feld bildet, das, um nur einige Feldmarken zu nennen, von den »Historien«-Gedichten Durs Grünbeins[5] über die – im Sinne André Jolles' – lyrischen Memorabilie Jan Wagners[6] oder die autobiographisch grundierten Geschichtsgedichte Harald Hartungs[7] bis hin zur experimentellen Erinnerungslyrik Anja Utlers[8] reicht. Gleichwohl lassen sich anhand von Klings Dichtung einerseits Beobachtungen zu möglichen Formen und Funktionen der Thematisierung und Reflexion von Geschichte in der Lyrik machen, die im Rahmen des insgesamt noch jungen Forschungsfeldes ›Geschichtslyrik‹ als Beitrag zur typologischen

---

1 Vordere Umschlaglasche der *Gesammelten Gedichte* (Köln 2006).

2 Siehe dazu den jüngst erschienenen Sammelband zu einer im Februar 2010 auf der Raketenstation Hombroich ausgerichteten Tagung: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012.

3 Siehe dazu Hinrich Ahrend / Kai Sina: Bericht zur Tagung »Geschichtslyrik. Historische und systematische Perspektiven eines Genres«. Göttingen, 6.-8. März 2009. Auf: H-Soz-u-Kult, 12.6.2009 [URL: http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2637, 5.3.2011]; Peer Trilcke: Geschichtslyrik. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar 2011, S. 153-157; sowie demnächst Heinrich Detering / Peer Trilcke (Hg.): Geschichtslyrik. Ein Kompendium. 2 Bde. Mitarbeit: Hinrich Ahrend und Christoph Jürgensen [in Vorbereitung; geplant: Göttingen 2012/13].

4 Einen Überblick bis in die frühen 2000er Jahre gibt Hermann Korte: Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Münster 2004, sowie der Abschnitt »Die neunziger Jahre: Neue Produktivität«, in: ders.: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart / Weimar ^{2}2004, S. 245-294.

5 Gesammelt sind diese Gedichte in Durs Grünbein: Der Misanthrop auf Capri. Historien / Gedichte. Mit einem Nachwort von Michael Eskin. Frankfurt a.M. 2005; zu Grünbein siehe auch die Ausführungen im IV. Kapitel, S. 262-300, wo auch auf Forschungsbeiträge verwiesen wird.

6 So zum Beispiel »kolumbus«, »störtebeker« oder »von einer scholle im weddelmeer« (in: Jan Wagner: Guerickes Sperling. Gedichte. Berlin 2004, S. 27, 44 und 80) oder das Gedicht »dezember 1914« (in: ders.: Achtzehn Pasteten. Gedichte. Berlin 2007, S. 18).

7 Hingewiesen sei hier z.B. auf die Gedichte des Kapitels »Geräusch der Flammen« aus dem Band *Langsamer Träumen* (2002) (in: Harald Hartung: Aktennotiz meines Engels. Gedichte 1957-2004. Göttingen 2005, S. 259-274).

8 So in Anja Utler: jana, vermacht. Wien 2009.

Erschließung gewertet werden können.[9] Andererseits bildet sich Klings Geschichtslyrik in Auseinandersetzung mit Dispositionen und Tendenzen der Geschichtskultur und -theorie jener Zeit, in der sie entsteht; sie kann insofern zwar nicht hinsichtlich ihrer Lösungsstrategien, jedoch hinsichtlich der Problemstellungen, auf die sie reagiert, als ein relevantes historisches Exempel für ein Geschichtsdichten um die Jahrtausendwende gelten.

Demgegenüber höher anzusetzen ist der Beitrag, den diese Studie zur Thomas Kling-Forschung zu leisten beabsichtigt. Dabei ist die Studie auch hier zunächst als Beitrag zur allererst beginnenden Erschließung des Gegenstandsbereichs zu verstehen: Nicht wenige der im Folgenden interpretierten Texte wurden in der noch recht vereinzelten und zuweilen eher essayistischen Forschung zu Kling bisher gar nicht oder allenfalls mit wenigen Sätzen bedacht. Ebenso wichtig wie diese Einzelerschließung ist jedoch die These, die durch den Zusammenhang der nachstehenden Kapitel, durch die ihnen gemeinsame Blickrichtung belegt werden soll. Im Kern besagt diese These, dass es in Klings Werk eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Geschichte gibt, die es gerechtfertigt erscheinen lässt, Kling als einen Autor zu verstehen, der zwar am Beginn seines Schreibens noch verhalten, doch seit Anfang der neunziger Jahre entschieden Geschichtslyriker war – oder mit anderen Worten: dass sich, bei entsprechender Perspektive, ein geschichtslyrisches Werk Thomas Klings rekonstruieren lässt.

In der wissenschaftlichen Rezeption der Kling'schen Literatur, die in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre langsam einsetzte, spielte diese Dimension lange Zeit allenfalls beiläufig eine Rolle. So wurde Kling zunächst meist im Rahmen übergreifender Tendenzen der zeitgenössischen Lyrik verortet: Hingewiesen wurde etwa auf die Medienreflexion[10], die forcierte Thematisierung von Körperlichkeit[11], die Großstadtdichtung[12] oder die erhebliche Devianz und Selbstreflexivität einer mitunter sogenannten neuen ›sprachproduktiven Lyrik‹[13]. Da-

9 Eine erste Sondierung des Forschungsfeldes hat Walter Hinck (Hg.): Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik). Frankfurt a.M. 1979, vorgenommen (siehe insbes. Hinck: Einleitung. Über Geschichtslyrik. In: ebd., S. 7-17).

10 Siehe dazu v.a. Erk Grimm: Mediamania? Contemporary German Poetry in the Age of New Information Technology: Thomas Kling and Durs Grünbein. In: Studies in Twentieth Century Literature 1 (1997), S. 275-301, zu Kling: S. 282-288.

11 Etwa bei Anne-Rose Meyer: Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook 1 (2002), S. 107-133, zu Kling: S. 123-128.

12 V.a. Achim Geisenhanslüke: Sprachinstallation und Städtelandschaft bei Thomas Kling. In: Dieter Heimböckel (Hg.): Sprache und Literatur im Rheinland. Bottrop / Essen 1998, S. 182-196, insbes. S. 188-192, sowie die Einzelinterpretation zu »düsseldorfer kölemik« von Hiltrud Gnüg: »Kopfzoo« mit »heftiger Nervenrevue«. Zu Thomas Klings Gedicht »düsseldorfer kölemik«. In: Walter Hinck (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 7: Gegenwart II. Stuttgart 1997, S. 177-186.

13 »Im Zeichen der Sprachproduktivität« überschreibt Korte: Deutschsprachige Lyrik seit 1945, das Kapitel, in dem neben Kling insbesondere Durs Grünbein und Bert Papenfuß behandelt werden (ebd., S. 256-272). Zur Devianz und Selbstreflexivität vgl. u.a. auch Erk Grimm: Das Gedicht nach dem Gedicht. Über die Lesbarkeit der jüngsten Lyrik. In: Christian Döring (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter.

rüber hinaus wurden die spezifischen Schreibverfahren Klings sondiert und erste literaturgeschichtliche Verortungsversuche unternommen. Festgehalten wurde dabei die Abkehr von Paradigmen des realistischen Sprechens und der Darstellung subjektiver Erfahrungen auf der einen,[14] von systemischen Dichtungsverfahren auf der anderen Seite, mithin von den – so Erk Grimm – »seriellen Mutationen der ›Konkreten Poesie‹« wie von der »kunstarme[n] ›Neuen Sensibilität‹«[15]. Schon früh Beachtung fand zudem Klings Schreiben im »Interferenzbereich von Oralität und Schriftlichkeit«[16]. Klings »legendäre Performance-Auftritte«[17], die gerade in Überblicksartikeln regelmäßig hervorgehoben werden,[18] sind hingegen, auch aufgrund der problematischen Quellenlage, noch nahezu unerforscht[19] (und müssen auch hier weitgehend ausgespart bleiben[20]).

Die Tendenzen der frühen Kling-Forschung wurden um 2000 gebündelt: zum einen in der ersten allein Kling gewidmeten Sammelpublikation mit (zumindest teilweise) wissenschaftlichem Anspruch, dem Text+Kritik-Heft 147,[21] zum anderem in einem KLG-Artikel von Hermann Korte aus dem Jahr 2001. Der KLG-Artikel hebt dabei insbesondere Klings Schreibverfahren hervor, die pointiert durch die umfangreich verwendeten Schlagworte ›Experiment‹[22],

---

Frankfurt a.M. 1995, S. 287-311, zu Kling: S. 294-300, sowie Indra Noël: Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005. Berlin 2007.

14 Vgl. Erk Grimm: Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings. In: Schreibheft 47 (1996), S. 124-130, sowie Geisenhanslüke: Sprachinstallation und Städtelandschaft bei Thomas Kling, insbes. S. 182-187.

15 Grimm: Materien und Martyrien, S. 130.

16 Hubert Winkels: Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität, Talk-master, TV-Trainer und Thomas Kling. In: Schreibheft 47 (1996), S. 131-138, hier: S. 134; zu diesem Aspekt siehe v.a. ebd., S. 134-137.

17 Christian Döring: Art. Kling, Thomas. In: Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Begr. von Hermann Kunisch. Neu hg. von Thomas Kraft. Bd. 2: K-Z. München 2003, S. 688f., hier: S. 688.

18 Auch Erk Grimm: Art. Thomas Kling. In: Ursula Heukenkamp / Peter Geist (Hg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Berlin 2007, S. 686-695, weist auf die »brillante[] Vortragskunst« (ebd., S. 686) hin; Klings »›Auftritte‹« hebt zudem Hermann Korte (Art. Thomas Kling. In: Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München, 69. Nachlieferung 2001 [Aktualisierung in der 82. Nachlieferung 2006], S. 1) hervor.

19 Aus konzeptioneller Perspektive dazu erstmals Matthias Bickenbach: Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation. In: Harun Maye / Cornelius Reiber / Nikolaus Wegmann (Hg.): Original / Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Konstanz 2007, S. 191-216; sowie jüngst: Reinhart Meyer-Kalkus: »Ohrenbelichtung für alle«. Thomas Kling über den Dichter als ›Live-Act‹. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 241-262.

20 Begründet ist dieser Verzicht auf eine eingehende Berücksichtigung des Performers Kling dabei zum einen in der gerade konstatierten, unbefriedigenden Quellenlage hinsichtlich der auditiven und audiovisuellen Dokumente. Zum anderen bedürfte eine solche Berücksichtigung umfangreicher, von der hier verfolgten Fragestellung allzu weit fortführender Vorklärungen methodischer Art, die nicht zuletzt das Verhältnis von Schrift und vorgetragenem Wort bei Kling in den Blick nehmen müssten (erste Schritte in diese Richtung macht Meyer-Kalkus: »Ohrenbelichtung für alle«, insbes. S. 256-262). Dass darüber hinaus dem schriftlichen Text auf der einen, dem vorgetragenen Gedicht auf der anderen Seite – folgt man der Poetologie Klings – unterschiedliche Rezeptionsweisen entsprechen, wobei bei Rezeption des vorgetragenen Gedichts nicht zuletzt die historische Dimension der Texte in den Hintergrund tritt, führe ich in Kapitel V, S. 368-374, dieser Studie aus. Auf Schriftlichkeit als ein konstitutives – zuweilen von der mündlichen Dimension unabhängiges – Charakteristikum von Kling-Gedichten gehe ich ein in: Peer Trilcke: Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen. In: von Ammon / ders. / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 293-337.

21 Thomas Kling. Text+Kritik 147. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000.

22 Vgl. »experimentiert« (Korte: Art. Thomas Kling, S. 2), »Experimente« (ebd.), »Experimentierlogik« (ebd.), »experimentiert« (ebd., S. 4), »Experimentprozedur« (ebd.), »Sprachexperiment« (ebd., S. 5), »Sprachexperiment« (ebd., S. 5), »Sprachexperimente« (ebd.), »Sprachexperimenten« (ebd.) – ich halte den Experiment-

›Assoziation‹[23] und ›Fetzen‹[24] beschreiben werden, wobei diese Schlagworte bei Beschreibung von *morsch* (1996) nur noch selten, bei Beschreibung des damals aktuellsten Bandes *Fernhandel* (1999) nahezu keine Verwendung mehr finden. Damit nimmt Korte implizit bereits eine Werkperiodisierung vor, die Erk Grimm später explizit einführt, indem er die mit *morsch* beginnende »[m]ittlere Werkphase« durch eine »erstaunliche Lockerung der methodisch eingeübten Sperrschrift«[25] – durch eine Konventionalisierung der Verfahren also – gekennzeichnet sieht.

Weniger um Periodisierung denn um einzelne Facetten geht es im Text+Kritik-Heft 147. Die im engeren Sinne wissenschaftlichen Beiträge fokussieren dabei zum einen die Schreibverfahren Klings,[26] insbesondere die Abweichungen von den Schriftkonventionen sowie die Kombination von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Zum anderen werden spezifische Themen betrachtet, die mittels dieser Verfahren bearbeitet werden. Neben der poetischen Thematisierung von Landschaften und Räumen[27] wird im Zuge dessen auch erstmals Klings Geschichtslyrik in den Blick genommen: Anhand von zwei kurz gewürdigten Gedichten aus den Bänden *geschmacksverstärker* (1989) und *brennstabm* (1991) sowie vor allem anhand des umfangreichen Langgedichts »Der Erste Weltkrieg« aus *Fernhandel* (1999) beschreibt Hermann Korte Klings Thematisierung des Ersten Weltkriegs als eine »von unterschiedlichsten Materialimpulsen und Blickperspektiven inspirierte Erinnerungsarbeit«, die sich der »weithin unbeachteten Fundstücke und Zeugnisse scheinbarer Privatgeschichte« annimmt und dabei, »meist vom Detail ausgehend, Logik und Strategien, Sprachmuster und stereotype Bildklischees […] [der] Archivmedien transparent macht«[28].

Das Text+Kritik-Heft dokumentiert gleichermaßen erste Tendenzen der Kling-Forschung wie es, in Gestalt von Kortes Aufsatz, eine neue, nun die Thematisierung von Geschichte in den Blick nehmende Tendenz eröffnet. Dokumentiert werden im Heft, neben einer strukturellen

---

Begriff allerdings insgesamt für wenig ergiebig mit Blick auf die Lyrik Klings und werde ihn deshalb im Folgenden allenfalls beiläufig verwenden.

23 Vgl. »assoziationsreichen« (ebd., S. 2), »Assoziationen« (ebd., S. 4), »Assoziationen« (ebd.), »assoziationsreicher« (ebd., S. 6), »Assoziationspanorama« (ebd., S. 7), »Titelassoziationen« (ebd.), »assoziativen«, (ebd., S. 11), »Assoziationen« (ebd., S. 12).

24 »Sprach- und Sprechfetzen« (ebd., S. 3), »Gedächtnisfetzen« (ebd., S. 4), »Erinnerungsfetzen« (ebd., S. 5), »Gedankenfetzen« (ebd.), »Sprachfetzen« (ebd., S. 6) – wobei diese Komposita Teil eines größeren Wortfelds sind, das sich als ›Fragmentierung‹ bezeichnen ließe und zu dem noch zahlreiche Wendungen mit ›Splitter‹, ›Rest‹ oder ›Partikel‹ zu zählen wären.

25 Grimm: Art. Thomas Kling, S. 691.

26 So v.a. Hermann Kinder: Zwei-Phasen-Lyrik. Bemerkungen zu Thomas Klings »ratinger hof, zettbeh (3)«. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147, S. 81-90.

27 Dazu siehe Norbert Hummelt: Kleiner Grenzverkehr. Thomas Kling als Dichter des Rheinlands. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147, S. 24-37, sowie Erk Grimm: Lesarten der zweiten Natur. Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147, S. 59-69.

28 Hermann Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147, S. 99-115, hier: S. 107 u. 105.

Spezifik der Kling-Forschung,[29] vor allem zwei Tendenzen: Erstens genießen diejenigen frühen Gedichte Klings, die sich mit zeitgenössischen, subkulturellen Lebenswelten auseinandersetzen, weiterhin ungebrochene Aufmerksamkeit;[30] zweitens liegt ein klarer Schwerpunkt der Forschung auf Verfahrensweisen dieser Lyrik, die dabei relativ unabhängig von den jeweils behandelten Themen betrachtet werden. Fortgesetzt wird diese verfahrensorientierte Tendenz etwa in den Kling gewidmeten Teilen der Arbeit von Indra Noël, die ihn als ein Beispiel für das ›sprachreflexive‹ Paradigma in der deutschsprachigen Lyrik seit Mitte der achtziger Jahre analysiert.[31] In den 2000er Jahren verlagert sich jedoch langsam und auch nur teilweise der Fokus der Forschung. So geraten, auch wenn eine Aufarbeitung mit den Mitteln der aktuellen Intermedialitätstheorie nicht erfolgt,[32] nun neben der mündlichen Sprache zunehmend auch andere Medien als Bezugsgrößen der Kling'schen Lyrik in den Blick, so etwa bei Matthias Bickenbach,[33] Andreas Anglet[34] und Katharina Grätz[35]. Bei Anglet und Grätz kommt es zudem zu einer charakteristischen Verschiebung, die in Richtung der von Korte initiierten Tendenz weist: Von beiden Autoren werden Klings intermediale Verfahren zwar allgemein als Reflexionen über die mediale Konstruktion von Wirklichkeit interpretiert. Zugleich aber geht es vor allem um die Konstruktion *historischer* Wirklichkeiten: Klings Gedichte stünden »im Zeichen einer Poetik des Gedächtnisses«[36], es werden »Bruchstücke unterschiedlicher historischer Diskurse freigelegt«[37].

---

29 Bis heute stammen zahlreiche Beiträge zur Kling-Forschung von Autoren, die mit Kling persönlich bekannt oder gar (eng) befreundet waren; dies betrifft nicht nur die dezidiert literarischen Essays etwa von Marcel Beyer (z.B. Marcel Beyer: Thomas Kling: Haltung. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147, S. 70-78) oder Peter Waterhouse (Peter Waterhouse: Mund. Tener mundi orbis. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147, S. 38-58), sondern auch die Beiträge von Hubert Winkels (gesammelt in Hubert Winkels: Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling. Köln 2005), von Erk Grimm (siehe Angaben oben), Norbert Hummelt (siehe Angabe oben), Tobias Lehmkuhl (siehe Angabe unten) und Enno Stahl (siehe Angaben unten). Daraus ergeben sich zwar keine grundsätzlichen Folgerungen hinsichtlich des Erkenntniswerts der Beiträge; wohl aber zeigt dies, dass eine entschieden aus der Wissenschaft selbst heraus motivierte Forschung zunächst kaum erfolgte.

30 Im Text+Kritik-Heft repräsentiert die in Kinders Aufsatz durchgeführte Analyse von »ratinger hof, zettbeh (3)« diese Tendenz. Fortgesetzt wird sie v.a. in den Aufsätzen Enno Stahls (etwa Enno Stahl: Ratinger Hof – Thomas Kling und die Düsseldorfer Punkszene. In: Dirk Matejovski / Marcus S. Kleiner / ders. (Hg.): Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region. Essen 2008, S. 205-226, sowie Enno Stahl: Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 69-80); siehe darüber hinaus Frieder von Ammon: Poetische Psychonautik. Thomas Klings Gedicht »ratinger hof, zettbeh (3)«. Auf: parapluie. elektronische zeitschrift für kulturen – künste – literaturen 23 (2006). [URL: http://parapluie.de/archiv/bewusstsein/resonanzen/, 5.3.2011].

31 Siehe Noël: Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005, zu Kling v.a.: S. 101-111 und 261-280.

32 Gemeint sind damit insbesondere die Arbeiten Irina O. Rajewskys, die gewiss neue Standards der literaturwissenschaftlichen Analyse intermedialer Phänomene gesetzt haben (siehe z.B. Irina O. Rajewsky: Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre. Tübingen 2003, insbes. die theoretisch-systematischen Ausführungen S. 11-78, sowie dies.: Intermedialität. Tübingen 2002).

33 Bickenbach: Dichterlesung im technischen Zeitalter.

34 Andreas Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten »Düsseldorfer Kölemik« [1989] und »Der Schwarzwald 1932« [1999]. In: Wirkendes Wort 1 (2001), S. 79-93.

35 Katharina Grätz: Ton. Bild. Schnitt. Thomas Klings intermediale ›Sprachinstallation‹. In: literatur für leser 2 (2005), S. 127-145.

36 Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 90.

37 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 134.

Die Thematisierung von Geschichte in den Vordergrund stellen dann, in Fortführung der Arbeit Kortes, Aufsätze von Karen Leeder[38], Caroline Duttlinger[39] und Tobias Lehmkuhl[40], die jedoch auf das von Korte vorgegebene Thema ›Erster Weltkrieg‹, im Wesentlichen auch auf das von ihm behandelte Textkorpus – mit dem Langgedicht »Der Erste Weltkrieg« (in: *Fernhandel*, 1999) als unbestrittenem Zentrum – beschränkt bleiben. Neben der thematischen Einschränkung zeichnete sich die frühe Forschung zur Geschichtslyrik Klings damit zunächst durch einen klaren zeitlichen Fokus auf die Lyrik seit den späten neunziger Jahren aus. Damit wurde Achim Geisenhanslükes problematische Aussage von 2002, es gebe eine »erstaunliche Wendung zur Geschichte in *Fernhandel*«[41], implizit fortgeschrieben.

Das Bild eines vor allem im Spätwerk als Geschichtsdichter agierenden Thomas Kling vermittelt auch die aktualisierte Fassung des KLG-Artikels aus dem Jahr 2006,[42] die in Klings letzten Bänden eine auf die »*Memoria*-Funktion« verpflichtete »poetische Archäologie« identifiziert.[43] Zugleich rückte der aktualisierte KLG-Artikel nun nachdrücklich auch die historische Orientierung des Essayisten und Übersetzers Kling in den Vordergrund. Dieser Perspektivierung folgten in jüngerer Zeit weitere Publikationen. Dabei geriet zunächst Klings übersetzerische Tätigkeit – konkret: seine Antikerezeption als Aspekt der Auseinandersetzung mit (Literatur-)Geschichte – ins Blickfeld.[44] An die Seite traten zudem erste Beiträge, die Klings Umgang mit Traditionen untersuchen,[45] wobei erstmals auch das ›Traditionsverhalten‹ in der Essayistik zum Untersuchungsgegenstand wurde.[46] Zunehmend wurde nun

---

38 Karen Leeder: ›*rhythmische historia*‹. Contemporary Poems of the First World War by Thomas Kling and Raoul Schrott. In: Christian Emden / David Midgely (Hg.): Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-speaking world since 1500. Frankfurt a.M. 2004, S. 281-305, zu Kling: insbes. S. 293-304; zudem dies.: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory. In: Forum of Modern Language Studies 2 (2005), S. 174-186.

39 Caroline Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War in the Poetry of Thomas Kling. In: Oxford German Studies 1 (2005), S. 103-119.

40 Tobias Lehmkuhl: Gedächtnisspeicher. Zu Thomas Klings Zyklus »Der Erste Weltkrieg«. In: Weimarer Beiträge 1 (2003), S. 44-54.

41 Achim Geisenhanslüke: Energie der Zeichen. Zur Tradition artistischer Lyrik bei Gottfried Benn, Paul Celan, Thomas Kling und Marcel Beyer. In: literatur für leser 1 (2002), S. 2-16, hier: S. 15; der vergleichend verfahrensorientierte Beitrag widmet sich Kling ebd., S. 13-16. Eine ähnliche Periodisierung nimmt implizit auch der verfahrensorientierte Überblicksbeitrag von Sebastian Kiefer (Inszenierte Bedeutung. Auftakt einer Studie über Thomas Kling. In: Schreibheft 65 (2005), S. 191-200) vor. Kiefer kritisiert in diesem insgesamt stark wertenden Essay Klings letzte Bände (ab einschließlich *Fernhandel*) für deren Bezug auf Geschichte (vgl. ebd., S. 194); es erwecke, so Kiefer, den Anschein, als habe Kling »sich seinem ›Antipoden‹ Grünbein in ritterlicher Turniergesinnung annähern [wollen]« (ebd.).

42 Vgl. Korte: Art. Thomas Kling, v.a. S. 18ff.

43 Ebd., S. 18.

44 Hermann Korte: Die Antike durchqueren. Thomas Kling als Catull-Übersetzer. In: Iris Hermann / Anne Maximiliane Jäger-Gogoll (Hg.): Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag. Heidelberg 2008, S. 165-172, sowie Frieder von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling. In: Stefan Elit / Kai Bremer / Friederike Reents (Hg.): Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart. Remscheid 2010, S. 209-240.

45 So Aniela Knoblich: Rupture, Tradition, and Achievement in Thomas Kling's Poetics and Poetry. In: Gert Hofmann u.a. (Hg.): German and European Poetics after the Holocaust. Crisis and Creativity. Woodbridge 2011, S. 200-215.

46 Stefanie Stockhorst: Signale aus der Vergangenheit. Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens in Thomas Klings Essayistik. In: Zeitschrift für Germanistik 1 (2011), S. 114-130; darüber hinaus Frieder von

herausgearbeitet, dass der Bezug auf und die Arbeit mit Geschichtlichem über die lyrischen Texte hinaus ein umfassendes Charakteristikum der Kling'schen Autorschaft ist, von der Historisierung der Autorrolle über die (literatur-)geschichtsschreibende Essayistik bis hin zur historischen Begründung der Poetologie. Der Schwerpunkt der Forschung lag in diesem Zusammenhang insbesondere auf Klings Praxis der »produktiven Rezeption«[47] und seiner Reflexion der Historizität der literarischen Überlieferung, die in einem ersten Sammelband zu Kling aus dem Jahr 2012 exemplarisch anhand der Beschäftigung mit Oswald von Wolkenstein und dem Mittelalter,[48] mit dem Barock[49] oder mit Paul Celan[50] untersucht wurden.

Modifikationen erfuhr im Zuge dieser Arbeiten auch das Bild eines erst in den Bänden um und nach 2000 zum Geschichtsdichter avancierenden Kling: So konnte Michael Waltenberger mit Blick auf die *wolkenstein mobilisierun'* (1993 im *Schreibheft* erstveröffentlicht) und die Paratexte von *brennstabm* (1991) und *nacht. sicht. gerät.* (1993) zeigen, dass schon Klings Gedichte aus den frühen Neunzigern »nicht (nur) ›Geschichtserfahrung‹ an[stoßen], sondern die hermeneutisch offene Dynamik einer ›Geschichtlichkeitserfahrung‹«[51]. Diese Weitung des Fokus auf einen schon früh geschichtslyrisch tätigen Kling zeigt sich exemplarisch in der leitenden These eines Aufsatzes von Enno Stahl aus dem Jahr 2008: Nicht mehr von einer ›erstaunlichen Wendung‹ um 1999 ist nun die Rede, stattdessen hält Stahl fest, dass Kling »in seiner gesamten Lyrik-Produktion von Beginn an auf historische Themenkreise fixiert [war]«[52].

Damit steht die These, die den folgenden Kapiteln zugrunde liegt, bereits im Raum. Sie ist jedoch erstens weder grundsätzlich belegt, noch ist ihr zweitens in einer angemessen differenzierten Weise nachgegangen worden. Denn erstens beschränkt sich Stahl, bedingt auch durch die Textsorte ›Aufsatz‹, auf eine recht enge Auswahl aus Klings Geschichtslyrik. So widmet er sich in seinem Beitrag wiederum im Wesentlichen dem in der Forschung bereits kanonisierten Bestand Kling'scher Texte zum Ersten Weltkrieg,[53] untersucht also Gedichte

---

Ammon: Von Epenchefs und Studienabbrechern. Zur Essayistik Thomas Klings. In: ders. / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 41-66, insbes. die Ausführungen zum Grabbe-Essay, ebd., S. 53-56.

47 So Stefanie Stockhorst: »Geiles 17. Jahrhundert«. Zur Barock-Rezeption Thomas Klings. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 163-196, hier: S. 189.

48 Siehe Michael Waltenberger: »paddelnde mediävistik«. Über Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 137-161.

49 Siehe Stockhorst: »Geiles 17. Jahrhundert«. Zur Barock-Rezeption Thomas Klings.

50 Siehe Markus May: Von der »Flaschenpost« zum »Botenstoff«. Anmerkungen zu Thomas Klings Celan-Rezeption. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 197-213.

51 Waltenberger: »paddelnde mediävistik«. Über Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten, S. 160.

52 Enno Stahl: Amalgame. Geschichte, Sprache und Zeitgenossenschaft bei Thomas Kling. In: Weimarer Beiträge 4 (2008), S. 557-572, hier: S. 557.

53 Ergänzend greift er auf das bereits von Michele Ricci: Eluding Histories and Registering Change. Barbara Köhler's and Thomas Kling's 1991 »Picturing Poems«. In: Gegenwartsliteratur. Ein gemanistisches Jahrbuch /

von 1989, 1991 und 1999. Die Gedichtbände der mittleren neunziger Jahre ebenso wie die letzten beiden Gedichtbände bleiben damit ausgespart, sodass eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Geschichte gerade nicht belegt wird. Zweitens vermeidet Stahl die mit der Kontinuitäts-These verbundene Frage, ob sich die Art und Weise der Auseinandersetzung mit Geschichte über die Jahre hinweg wesentlich gleich blieb. Wie die folgenden Kapitel zeigen werden, ist diese Frage abschlägig zu beantworten: Der differenzierende Blick auf die in Klings gesamtem Werk anzutreffende Geschichtslyrik zeigt erhebliche Transformationen und Verschiebungen, zeigt sich wandelnde Problemhorizonte und Lösungsstrategien, die erst zusammengenommen die spezifische Kontur einer Geschichtslyrik bilden, deren Kontinuität nicht zuletzt in ihrem Wandel liegt.

Für den Untersuchungsauftrag, der aus der aufgestellten These folgt, lassen sich aus dem Profil der bisherigen Kling-Forschung weitere Präzisierungen vornehmen.

Zum einen mangelt es in der Forschung immer noch an methodisch reflektierter und intensiver Einzeltextarbeit: Nicht nur sind große Bereiche der Kling'schen Lyrik, und damit auch seiner Geschichtslyrik, bisher gar nicht beachtet worden; auch ist verschiedentlich ein Umgang mit Klings Texten zu beobachten, der – gerade angesichts der von Teilen der Forschung prononcierten ›Schwerverständlichkeit‹ dieser Texte – als unproduktiv gelten muss. So dienen die Gedichte auf der einen Seite wiederholt lediglich als Steinbruch, dem dekontextualisierte Wendungen entnommen werden; ein Blick auf die Texte als Ganzes bleibt hingegen aus. Oder aber Gedichte beziehungsweise Gedichtpassagen werden, auf der anderen Seite, angeführt und allenfalls mit wenigen Sätzen kommentiert, müssen also weitgehend für sich selbst stehen. Auch angesichts dieser Sachlage scheint es mir nötig, der eingehenden Einzeltextinterpretation angemessen Raum zu geben.

Zum anderen steht der Kontinuitäts-These einer das Werk insgesamt durchziehenden Thematisierung und Reflexion von Geschichte eine unbefriedigende Erschließung insbesondere des Werks bis *Fernhandel* gegenüber. Denn während Gedichte wie »Der Erste Weltkrieg«[54], das »Sondagen«-Kapitel aus dem gleichnamigen Band von 2002[55] oder aber die (Literatur-)Geschichte verarbeitenden Texte aus *Auswertung der Flugdaten* (2005)[56] bereits vergleichsweise ausführlich gewürdigt wurden, ist die Vorgeschichte jener nur auf den ersten Blick ›erstaunlichen Wendung zur Geschichte in *Fernhandel*‹ noch weitgehend unerzählt –

A German Studies Yearbook 4 (2005), S. 143-161, interpretierte »historienbild« zurück (siehe Stahl: Amalgame, S. 563f.).

54 Siehe dazu die oben angeführten Aufsätze.

55 Siehe dazu Norbert Hummelt: Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 113-134, hier: S. 119-131.

56 Siehe z.B. die Ausführungen zu »Tumulus Muckibude. Das F...berg-Denkmal im Dom zu Paderborn« bei Stockhorst: »Geiles 17. Jahrhundert«. Zur Barock-Rezeption Thomas Klings, S. 191ff.

und damit Desiderat einer Forschung, die den erheblichen Umfang des geschichtslyrisches Werks Klings doch bereits konstatiert hat.

Schließlich hat gerade die aktuelle Forschung darauf hingewiesen, dass es sich bei Klings Geschichtslyrik um kein isoliertes Phänomen handelt, diese vielmehr in einem weiteren Rahmen der Thematisierung und Reflexion von Geschichte und Geschichtlichkeit insbesondere in der meist essayistischen Prosa steht.[57] In diesem Sinne sind auch Aspekte der Autorschafts-Historisierung sowie der Geschichtsdarstellung, vor allem aber der Geschichtsreflexion in Klings Essays zu untersuchen und in Bezug zur Lyrik zu setzen. Dabei wird sich nicht zuletzt zeigen, dass die teils in den Gedichten, teils in flankierenden Essays erfolgende Reflexion der Frage, wie in der Gegenwart mit Geschichte umgegangen wird und umgegangen werden kann, entscheidend zum Profil der Kling'schen Geschichtslyrik beiträgt. Dementsprechend zielt die folgende Untersuchung sowohl auf die Erarbeitung der Geschichtslyrik als auch auf eine Rekonstruktion von Klings Verständnis der eigenen Geschichtlichkeit, insbesondere jener geschichtskulturellen Situation, in der seine Geschichtslyrik steht.

Begriffliche Grundlage der Studie ist ein möglichst weitgehaltener Geschichtsbegriff, der allgemein jenes kulturelle Wissen umfasst,[58] das sich auf Vergangenes bezieht und insofern ›historisches Wissen‹ genannt werden kann; ›historisch‹ bezeichnet dabei, im Sinne Jörn Rüsens, »ein bestimmtes Element der zeitlichen Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, und zugleich – und das ist das Spezifikum der Geschichte – eine komplexe Vermittlung zwischen beiden«[59]. Weit ist dieser Geschichtsbegriff aus verschiedenen Gründen. So umfasst er, da er ›Geschichte‹ nicht ausschließlich als dasjenige Wissen begreift, das den Standards der Geschichtswissenschaften entspricht, auch das, was in der Theorie Jan Assmanns als ›kulturelles Gedächtnis‹ bezeichnet wird.[60, 61] Damit sollen keineswegs die konzeptionellen und

---

57 Zu nennen sind hier v.a. Stockhorst: »Geiles 17. Jahrhundert«. Zur Barock-Rezeption Thomas Klings, S. 191ff., sowie Aniela Knoblich: »*The old men's voices«.* Stimmen in Thomas Klings später Lyrik. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 215-237; und schließlich: dies.: Fragmentierung und Heilung. Zu Thomas Klings Gedicht »ACTAEON 5«. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 373-380.

58 ›Kulturelles Wissen‹ wird hier verstanden als eine wissenssoziologische Kategorie im Sinne Michael Titzmanns; vgl. dazu prägnant Michael Titzmann: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 99 (1989), S. 47-61, wo es heißt, als kulturelles Wissen gelte »die Gesamtmenge der Propositionen, die die Mitglieder einer Kultur für wahr halten« (ebd., S. 49).

59 Jörn Rüsen: Geschichte im Kulturprozeß. Weimar / Köln 2002, S. 133.

60 Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ders. / Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19, definiert ›kulturelles Gedächtnis› als »ein kollektiv geteiltes *Wissen* vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr *Bewußtsein von Einheit und Eigenart* stützt« (ebd., S. 15).

61 Tatsächlich beruht die strikte Differenzierung zwischen ›Gedächtnis‹ und ›Geschichte‹ wesentlich auf der angenommenen Korrelation von ›Geschichte‹ und Geschichtswissenschaft (vgl. dazu Hartmut Bergenthum: Geschichtswissenschaft und Erinnerungskulturen. Bemerkungen zur neueren Theoriedebatte. In: Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 121-162, insbes. S. 122ff.). Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen

zudem forschungstraditionellen Differenzen zwischen ›Geschichte‹ und ›Gedächtnis‹ ignoriert werden – tatsächlich werde ich verschiedentlich auf das heuristische Potenzial insbesondere der Differenzierungen zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis sowie zwischen Funktions- und Speichergedächtnis zurückgreifen –; es soll lediglich ein möglichst pragmatischer, und das heißt auch: nicht allzu sehr in spezifischen Forschungstraditionen verhafteter, stattdessen weitgehend allgemeiner Begriff zugrunde gelegt werden. ›Weit‹ ist der oben eingeführte Geschichtsbegriff allerdings auch noch aus anderen Gründen. So wird Geschichte nicht notwendig als narrativ geformt verstanden (wenngleich dies häufig der Fall ist). Zudem soll der hier verwendete Geschichtsbegriff auch das einschließen, was gerade erst vergangen und dennoch schon historisch ist, mithin das, was man als ›Zeitgeschichte‹, als ›Epoche der Mitlebenden‹ bezeichnen kann.[62]

Ein so verstandener, weiter Geschichtsbegriff ist dabei im Rahmen dieser Untersuchung deshalb zweckdienlich, weil er möglichst zahlreiche Phänomene der Verarbeitung historischen Wissens, mithin der Thematisierung und Reflexion von Geschichte in Klings Gedichten zu erfassen vermag. Von dieser Erfassung ausgehend sind dann – unter Rückgriff auf diverse Forschungstraditionen, etwa die Erinnerungstheorie von Aleida und Jan Assmann[63] oder die Typologie historische Sinnbildung von Jörn Rüsen[64] – die Spezifika der jeweiligen Verarbeitung darzulegen.

Insofern das Genre ›Geschichtslyrik‹, wie Walter Hinck in seinen grundlegenden Arbeiten ausgeführt hat, inhaltlich bestimmt ist,[65] geben die zurückliegenden Überlegungen zugleich

---

des kulturellen Gedächtnisses. München ³2006, S. 133f., schlägt hingegen vor, ›Geschichte‹ und ›Gedächtnis‹ als zwei Modi der ›Erinnerung‹ zu konzipieren. Gleichzeitig gibt es auf Seiten der Geschichtswissenschaft bereits seit längerem Tendenzen, ›Geschichte‹ aus den engeren Bereichen der Geschichtswissenschaft zu lösen und allgemein als dasjenige zu konzipieren, was sich innerhalb der Geschichtskultur bildet. Aus Sicht der Geschichtswissenschaft sind damit die Differenzen zwischen ›Geschichte‹ und ›Gedächtnis‹ weitgehend eingeebnet, rekurrieren beide Begriffe doch letztlich auf das gleiche Phänomen (so etwa Wolfgang Hasberg: Erinnerungskultur – Geschichtskultur, Kulturelles Gedächtnis – Geschichtsbewusstsein. 10 Aphorismen zu begrifflichen Problemfeldern. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 3 (2004), S. 198-207, insbes. S. 203f.).

62 Grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass erst dasjenige ›volle Historizität‹ erlangt, was jenseits der eigenen Lebenszeit liegt und also nicht im engeren Sinne erinnert werden kann (vgl. Bodo von Borries: Geschichtsbewußtsein als System von Gleichgewichten und Transformationen. In: Jörn Rüsen (Hg.): Geschichtsbewußtsein. Psychologische Grundlagen, Entwicklungskonzepte, empirische Befunde. Köln / Weimar / Wien 2001, S. 239-280, hier: S. 242). Zugleich aber gibt es Geschehnisse, die gleichsam unmittelbar ›historisiert‹, in narrative Muster historischer Reichweite eingebettet und mit historischer Bedeutung versehen werden (also das, was man Zeitgeschichte nennen kann). So formuliert auch Lucian Hölscher: Neue Annalistik. Umrisse einer Theorie der Geschichte. Göttingen 2003, S. 60: »Wir erleben etwas als historisch bedeutsam, indem wir es spontan in mögliche geschichtliche Horizonte stellen, die sich noch gar nicht als reale geschichtliche Zusammenhänge herausgestellt haben.«

63 Grundlage ist diesbezüglich in der Regel der Beitrag Aleida Assmann / Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten / Siegfried J. Schmidt / Siegfried Weischenberger (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaften. Opladen 1994, S. 114-140.

64 Grundlage sind diesbezüglich in der Regel die Entwürfe dieser Typologie in Jörn Rüsen: Grundzüge einer Historik. 3: Lebendige Geschichte. Formen und Funktionen des historischen Wissens. Göttingen 1989, sowie in ders.: Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens. Frankfurt a.M. 1990.

65 Vgl. Hinck: Einleitung. Über Geschichtslyrik, insbes. S. 7f.

an, was unter diesem Genre[66] verstanden werden soll:[67] Geschichtsgedichte seien jene Texte genannt, die jeweils kulturspezifisches Wissen über Vergangenes thematisieren. Dass ein Gedicht das tut, muss dabei durch spezifische Textstrategien signalisiert werden. Diese Textstrategien, durch die auf die Historizität des Stoffes hingewiesen wird, lassen sich als ›Geschichtssignale‹ bezeichnen.[68]

Damit ist ein erster Typ des Geschichtsgedichts bestimmt, den man ›thematisierende Geschichtslyrik‹ nennen kann. Dieser Typ lässt sich, wie ich an anderer Stelle vorgeschlagen habe, noch in zwei Bauformen differenzieren: eine vergangenheitsdominante Bauform, bei der »die Präsentation historischen Geschehens im Vordergrund steht«, sowie eine gegenwartsdominante Bauform, bei der »die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart thematisiert [wird]«[69]. Darüber hinaus lässt sich ein in Hincks Definition nicht berücksichtigter Typ, die ›reflektierende Geschichtslyrik‹ (auch: ›metahistorische Geschichtslyrik‹), ansetzen. In dieser werden – analog zum ›metahistorischen Roman‹[70] – »epistemologische Aspekte, konzeptuelle Grundlagen, soziale Funktionen etc. der kulturellen Konstruktion historischen Wissens«[71] reflektiert.

Auf diskursiver Ebene sind Geschichtsgedichte schließlich als Manifestationen von ›Geschichtskultur‹ zu verstehen, wobei sie zugleich durch die Dispositionen der Geschichtskultur, in der sie jeweils entstehen, (mehr oder weniger stark) bedingt sind. Der Begriff ›Geschichtskultur‹, dem – auch dies eine pragmatische Entscheidung – in der Untersuchung der

---

66 Zum Genre der Geschichtslyrik siehe neben Hinck v.a. Dirk Niefanger: Formen historischer Lyrik in der literarischen Moderne. In: Daniel Fulda / Silvia Serena Tschopp (Hg.): Geschichte und Literatur. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin / New York 2002, S. 441-462, Markus Fauser: Intertextualität und Historismus in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. In: Fulda / Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte, S. 392-410; und Trilcke: Geschichtslyrik; umfangreich erschlossen wird das Phänomen ›Geschichtslyrik‹ demnächst in Detering / Trilcke (Hg.): Geschichtslyrik. Ein Kompendium [in Vorbereitung].

67 Auch der zugrunde gelegte ›Lyrik‹-Begriff sei hier weit verstanden; Lyrik umfasst alles, was als ›Gedicht‹ bezeichnet werden kann. ›Gedicht‹ ist dabei qua Minimaldefinition bestimmt als »mündliche oder schriftliche Rede in Versen«, wobei das Gedicht zu kurz ist, um ein Epos zu sein, und darüber hinaus »kein Rollenspiel, also nicht auf szenische Aufführung hin angelegt [ist]« (Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart / Weimar ²1997, S. 20f.). Mit dieser wiederum pragmatischen Definition verzichte ich auf die Inanspruchnahme neuerer Definitionsangebote, die auf dem Mehrkomponentenmodell basieren (siehe dazu v.a. Eva Müller-Zettelmann: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg 2000, S. 64-156, sowie Werner Wolf: The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation. In: Eva Müller-Zettelmann / Margarete Rubik (Hg.): Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric. Amsterdam / New York 2005, S. 21-56) – ich tue dies auch deshalb, weil diese Definitionsversuche weiterhin umstritten sind (siehe die Kritik insbes. von Müller-Zettelmanns Ansatz bei Rüdiger Zymner: Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn 2009, S. 54ff.; Zymners eigener Vorschlag, Lyrik sei »Repräsentation von Sprache als generisches Display sprachlicher Medialität und damit als generischer Katalysator ästhetischer Evidenz« (ebd., S. 179), steht freilich noch zur Debatte, die allerdings nicht an dieser Stelle, sondern in dediziert gattungstheoretisch ausgerichteten Abhandlungen zu führen ist).

68 Dieser Begriff nach Hugo Aust: Der historische Roman. Stuttgart 1994, S. 22.

69 Trilcke: Geschichtslyrik, S. 153 und 154.

70 Dazu grundlegend Ansgar Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier 1995, S. 276-291.

71 Trilcke: Geschichtslyrik, S. 154.

Vorzug vor dem Begriff ›Erinnerungskultur‹ gegeben werden soll,[72] sei mit Jörn Rüsen bestimmt als »praktisch wirksame Artikulation von Geschichtsbewußtsein im Leben einer Gesellschaft«[73]; ›Geschichtsbewusstsein‹ bezeichnet wiederum allgemein »diejenigen Tätigkeiten des menschlichen Bewußtseins im Umgang mit der Vergangenheit«, »durch die diese Vergangenheit allererst die Qualität einer sinn- und bedeutungsvollen Geschichte erfährt«.[74] Geschichtskultur weist, so Rüsen, eine ästhetische, eine politische und eine kognitive Dimension auf,[75] die untereinander in komplexen Wechselbeziehungen und, in einzelnen Artefakten, in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen stehen: So kann zum Beispiel ein Geschichtsgedicht, als zunächst ästhetisches Artefakt, Erkenntnisse der Geschichtswissenschaft aufgreifen (kognitive Dimension) und diese als Kommentar zu politischen Auseinandersetzungen (politische Dimension) verwenden.

Damit sind das Erkenntnisinteresse der Studie, ihr Ort in der Forschung und die verwendeten Arbeitsbegriffe abgesteckt. In ihrer methodischen Grundhaltung ist die Studie einer ›ernüchterten Hermeneutik‹ verpflichtet, einer Hermeneutik also, die sich nicht nur der Perspektivik ihrer Verstehensbemühungen sowie des stets möglichen Scheiterns ihres Unterfangens bewusst ist, sondern auch der gefährlichen Verlockung des interpretierenden ›Willens zur Macht‹. Grundsätzlich sei Hermeneutik dabei verstanden als ein verstehensorientierter Umgang mit literarischen Texten, der sich im Detail zwar erheblich, jedoch nicht prinzipiell von der lebensweltlichen Kommunikation unterscheidet, das heißt: Hinter sprachlichen Äußerungen stehen Mitteilungsabsichten; zu verstehen, was die Absicht war, die einer Äußerung (vermutlich) zugrunde lag, ist entsprechend das Ziel einer intentionalistisch ausgerichteten Hermeneutik.[76] Über die Mitteilungsabsichten sind Hypothesen aufzustellen und mittels analytischer, argumentativer und – zuweilen – rhetorischer Verfahren zu plausibilisieren. In die Hypothesenbildung gehen dabei stets Vorannahmen ein, etwa über den Autor oder über den Kontext, in dem die einzelne Äußerung steht. Die diese Studie leitende Vorannahme wurde

---

72 Auch bezüglich dieser Begriffe herrscht weiterhin Uneinigkeit, ob sie nicht womöglich dasselbe Phänomen bezeichnen, nur aus unterschiedlichen, sich zunehmend annähernden Forschungstraditionen stammen. Siehe dazu z.B. Bergenthum: Geschichtswissenschaft und Erinnerungskulturen, insbes. S. 127ff., sowie Marko Demantowsky: Geschichtskultur und Erinnerungskultur – zwei Konzeptionen des einen Gegenstandes. Historischer Hintergrund und exemplarischer Vergleich. In: Geschichte, Politik und ihre Didaktik 33 (2005), S. 11–20.

73 Jörn Rüsen: Historische Orientierung. Über die Arbeit des Geschichtsbewußtseins, sich in der Zeit zurechtzufinden. Köln / Weimar / Wien 1994, S. 213. Sein Geschichtskultur-Konzept entfaltet Rüsen ebd., S. 211-258.

74 Ebd., S. 5.

75 Vgl. ebd., S. 219ff.

76 Zu einem so verstandenen, konkret: ›hypothetischen Intentionalismus‹ vgl. zuletzt Tom Kindt / Tilmann Köppe: Conceptions of Authorship and Authorital Intention. In: Gillis J. Dorleijn / Ralf Grüttemeier / Lisbeth Korthals Altes (Hg.): Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000. Leuven / Paris / Walpole 2010, S. 213-227. Vgl. darüber hinaus das Kapitel »Hermeneutischer Intentionalismus (Neohermeneutik)«, in: Tilmann Köppe / Simone Winko: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart / Weimar 2008, S. 133-148, sowie die Arbeiten von Carlos Spoerhase, etwa: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin / New York 2007, insbes. S. 57-144.

bereits genannt: Es ist das Bild vom Geschichtslyriker Thomas Kling. Ob sich dieses Bild mit dem Material in einem kontrollierten Prozess vermitteln lässt, gilt es zu prüfen.

Dafür wurden in einer ersten, diese Studie vorbereitenden Arbeitsphase all jene einzelnen ›Äußerungen‹ Klings, die sich aufgrund definitorischer Vorannahmen als ›Geschichtsgedichte‹ klassifizieren lassen, aus dem Gesamtkorpus des Kling'schen *Œuvre* selektiert, analysiert und nach repräsentativen Texten durchsucht. Insofern die Hermeneutik meines Erachtens lediglich allgemeine Rahmenbedingungen der literaturwissenschaftlichen Arbeit festlegt, keineswegs jedoch konkrete Werkzeuge für die Einzeltexterschließung bereitstellt, wurde bei der Analyse undogmatisch vor allem auf narratologische,[77] strukturalistische, metaphorologische, intermedialitätsanalytische, im Einzelfall auch textgenetische Instrumentarien zurückgegriffen.

Was hier als ›geschichtslyrisches Werk‹ bezeichnet wurde, ist jedoch mehr als die Summe der analytisch erarbeiteten Einzeltexte. So wie der Werkbegriff im Rahmen der Studie verstanden und verwendet wird, bezeichnet er vielmehr dasjenige, was Einzeltexte in einem und als einen spezifischen Textzusammenhang verständlich macht. Ein so verstandenes Werk ist also keine materielle Entität, sondern immer schon ein hermeneutisches Produkt. Das zentrale Konstruktions- und das heißt zugleich: das zentrale *Darstellungs*prinzip eines so verstandenen Werks ist dabei der werkhermeneutische Zirkel als ein Mittel zur Herstellung des Zusammenhangs zwischen Einzeltexten. Dieser Zirkel wird von mir einerseits intern angewandt: Das einzelne Geschichtsgedicht ist im Zusammenhang mit anderen Geschichtsgedichten Klings zu verstehen. Anderseits ist das auf diese Weise intern explizierte geschichtslyrische Werk im Zusammenhang mit anderen, nicht-geschichtslyrischen Gedichten sowie darüber hinaus mit allgemeinen Aspekten der Kling'schen Autorschaft und deren zeit- und literarhistorischem Ort zu begreifen. Letzteres ist aus arbeits- und darstellungsökonomischen Gründen nur partiell möglich. Ausschlaggebend für die partielle Einbeziehung von nichtgeschichtslyrischem Material ist dessen Erklärungskraft für die Konstitution und Transformation des geschichtslyrischen Textzusammenhangs.

In der Darstellung, die für die Studie gewählt wurde, ist das geschichtslyrische Werk in mehrere Werkphasen differenziert worden. Eine Werkphase, die als heuristisch-hermeneutisches Konstrukt zu verstehen ist, bezeichnet dabei einen Textzusammenhang, der sich durch miteinander wechselwirkende Veränderungen von Werkcharakteristika auszeichnet. Die Gründe für diese teils mehrdimensionalen Transformationen ergeben sich zuweilen aus Problem-

77 Hier werde ich mich konkret an den von Peter Hühn und Jörg Schönert entwickelten Analyseverfahren orientieren, siehe u.a. Peter Hühn / Jörg Schönert: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: Poetica 34 (2002), S. 287-305, und dies. / Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin / New York 2007; eine Anwendung der narratologischen Analyseverfahren auf Geschichtslyrik konzipiert und praktiziert Hühn demnächst in: Formen der Sinngebung in der Lyrik. Mit englischen Gedichtbeispielen [unv. Typoskript]. In: Detering / Trilcke (Hg.): Geschichtslyrik. Ein Kompendium [in Vorbereitung].

stellungen, die in den Gedichten selbst auftreten; teilweise sind poetologische Reflexionen als Motor der Veränderung anzusetzen; mitunter sind Änderungen im zeitgeschichtlichen Kontext als Gründe für Transformationen innerhalb des Korpus anzunehmen.

Die Differenzierung von Werkphasen ist ein entscheidendes Moment bei der Konstruktion des geschichtslyrischen Werks. Im Vollzug der Werkgeschichtsschreibung ist freilich darüber hinaus zu berücksichtigen, dass Werkphasen nicht als isolierte Phänomene zu verstehen sind, sondern ihren hermeneutischen Ort im übergreifenden Zusammenhang der Werkdynamik haben. Um diesen diachronen Zusammenhang darzustellen, wird im Folgenden eine Darstellungstechnik verwendet, die im Prinzip dem literarischen Verfahren der ›Handlungsstränge‹ ähnelt. Ein einzelner Handlungsstrang kann dabei in einer Werkphase nur Nebenhandlung sein, in der folgenden Phase dann aber zur Haupthandlung avancieren; er kann aber etwa auch in der folgenden Werkphase keine nennenswerte Rolle spielen und erst in einer späteren Phase wieder relevant werden.

Mithilfe dieser Darstellungstechnik ist es möglich, in die chronologische Darstellung systematische Paradigmen, also eben jene ›Handlungsstränge‹, zu integrieren und deren jeweilige Verflechtung herauszuarbeiten, ohne die Genese der Paradigmen zu vernachlässigen. Verzichtet wird damit zugleich auf eine Zugriffsweise auf das geschichtslyrische Werk, die dieses Werk *einer* großen These oder *einem* teleologisch die Phasen verbindenden roten Faden unterwirft, hieße dies doch, der Dekonstruierbarkeit Tür und Tor zu öffnen. Stattdessen geht es der vorliegenden Studie darum, Klings geschichtslyrisches Werk in seiner internen Historizität und damit auch einschließlich seiner vergangenen Zukünfte zu begreifen: als einen Zusammenhang, der zwar wurde, was er ist, dessen Werden jedoch keiner inneren Notwendigkeit folgte.

Dass sich dem zurück- und damit das Werk überblickenden Interpreten gleichwohl Entwicklungslinien offenbaren, die sich bis in die von der Forschung bisher bevorzugte Geschichtslyrik des Spätwerks verfolgen lassen und dort in einen verdichteten Zusammenhang treten, der sich im Nachhinein als eine Art Quintessenz wesentlicher Problematiken und Lösungsstrategien des geschichtslyrischen Werks Thomas Klings deuten lässt: dem trägt diese Studie durch eine spezifische Anlage des letzten Kapitels Rechnung, das durch seine resümierende Vorgehensweise jene vermeintlich ›erstaunliche Wendung zur Geschichte‹ in den letzten Bänden als eine in den Transformationen, Problemhorizonten und Lösungsstrategien des bis dahin gewordenen Werks angelegte, angesichts des vorzeitigen Todes des Autors finale Evolutionsstufe darstellt.

Vor diesem abschließenden Versuch eines überblickenden Zugriffs auf Charakteristika des Kling'schen geschichtslyrischen Werks steht die chronologische Rekonstruktion der Werkphasen. Ihr voraus geht das als *Einführung* in Grundzüge der Kling'schen Autorschaft, seiner

Autorinszenierung wie seiner poetologischen Maximen konzipierte *I. Kapitel*, das zudem Klings Nachlass-Bibliothek vorstellt und damit einen in den Argumentationen verschiedentlich herangezogenen Kontext aufbereitet. Im Rahmen des *II. Kapitels* werden daraufhin Geschichtsgedichte aus den Jahren 1986 bis 1991 betrachtet, die es ermöglichen – vor allem anhand des wohlbekannten Themas ›Erster Weltkrieg‹ –, thematische Dispositionen und charakteristische Verfahren der frühen Geschichtslyrik zu erarbeiten und im Zuge dessen darzulegen, wie der geschichtslyrische Aspekt zunehmend in den Vordergrund des Werks tritt. Das *III. Kapitel*, in dem Geschichtsgedichte aus den Jahren 1991 bis 1993 untersucht werden, rückt Texte ins Zentrum, die Geschichte einerseits als lokalisiertes Phänomen, andererseits als politisiertes Phänomen thematisieren, wobei beide Aspekte, wie zu zeigen sein wird, einen gemeinsamen Fluchtpunkt in der ›Wende‹ genannten »Raumrevolution« (Karl Schlögel) der Jahre nach 1989 aufweisen. Mit dem *IV. Kapitel* gerät daraufhin eine Phase in den Blick, die durch eine ›Krise der Geschichte‹ charakterisiert ist. In Klings Geschichtslyrik wird um die Mitte der neunziger Jahre eine Geschichte ohne Sinn, eine Geschichte, die nur noch ›totes Material‹ ist, thematisiert. Wie ein Vergleich mit der Geschichtslyrik Durs Grünbeins zeigen wird, lässt sich diese ›Sinnkrise‹ nicht zuletzt auf die Infragestellung einer der Grundlagen hermeneutischen Geschichtsverstehens zurückführen, nämlich der Kontinuität der Tradition. Das *V. Kapitel* wird daran anschließend – anhand von Gedichten aus dem 1996er-Band *morsch* sowie anhand von zeitnah entstandenen Essays – Klings historisch reflektierte Medientheorie des Gedichts rekonstruieren. In deren Zentrum steht ein alternatives Schriftkonzept, das als eine Klings eigener medialer und geschichtskultureller Situation angemessene Weise der dichterischen Präsentation von Geschichte interpretiert werden kann. Das *VI. Kapitel* wird die zuvor erfolgte Rekonstruktion eines alternativen, wesentlich durch intermediale Bezugnahmen charakterisierten Schriftkonzepts aufgreifen und dessen praktische Umsetzung anhand von Geschichtsgedichten der Jahre 1994 bis 2002 vorstellen. Im *VII. Kapitel* wird dann das von der Forschung bereits so umfangreich gewürdigte Langgedicht »Der Erste Weltkrieg« als Klings Versuch, eine Geschichtsdichtung mit sozialer Funktion zu verwirklichen, interpretiert. Grundlage dafür ist die ›erzählerische Tätigkeit‹ als eine Praxis, die nicht zuletzt der sozialen Gemeinschaftsstiftung dient. Das als *Rückblick* und *Ausblick* konzipierte letzte Kapitel wird schließlich, wie angekündigt, die vorangegangenen Kapitel mithilfe der späten, am Paradigma der Archäologie orientierten Geschichtsgedichte resümieren.

I. Vorspiel in der Bibliothek

1. Herkünfte

Von der Herkunft des Autors aus dem Bücherschrank: Legendäre Lektüren der Avantgarden

Am Ursprung der Kling'schen Autorschaft steht, so will es die biographische Legende,[1] zunächst nicht der schreibende Autor, sondern der Leser. Prägnant formuliert hat Kling diese Herkunft aus der Lektüre – und damit, wie zu sehen sein wird, aus der großväterlichen Bibliothek – in einem meines Wissens bisher unpublizierten poetologischen Kurzessay; weitere Formulierungen gingen voran und folgten. Zum Einstieg bietet sich die unpublizierte Version der Legende an.

Im Thomas Kling-Archiv[2] steht ein großer, metallener Dokumentenschrank, in dem unter anderem zahlreiche Ordner mit geschäftlichen Unterlagen, Briefen, Materialien zur Rezeption, vor allem aber Materialien zur Produktion von Kling-Texten versammelt sind. In einem dieser Ordner abgeheftet ist ein zweiseitiger Text, der den Titel »Sprachinstallation Lyon« trägt und der von Kling, auf »Oktober 1993« datiert wurde.[3] Dieser zwar unpublizierte, jedoch für die Publikation vorbereitete Text ist eine der frühesten Stellungnahmen Klings in Sachen

---

1 Als ›biographische Legende‹ sei hier und im Folgenden eine spezifische Praxis der Autorinszenierung verstanden (zu Autorinszenierungen vgl. zuletzt Christoph Jürgensen / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerischer Inszenierungspraktiken – Geschichte und Typologie. Heidelberg 2011), die als Selbstzuschreibung von Biographemen durch den Autor bestimmt werden kann. Der Begriff geht zurück auf Boris Tomaševskij, der bemerkt, das Dichter ihren Werken »ideale biographische Legenden [vorausschicken]«; diese stellen »die literarische Konzeption des Lebens des Dichters dar, eine Konzeption, die notwendig ist als wahrnehmbarer Hintergrund des literarischen Werks« (Boris Tomaševskij: Literatur und Biographie. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. und kommentiert von Fotis Jannidis u.a. Stuttgart 2000, S. 49-61, hier: S. 57). Im Zusammenspiel mit anderen Selbst- und Fremdinszenierungen konstituieren biographische Legenden das, was man mit Ludwig Fischer ›Autorfigur‹ nennen kann (Ludwig Fischer: Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg 2007, S. 145-175, insbes. die theoretischen Reflexionen S. 147ff.). Die Autorfigur (zuweilen werde ich auch ›Autorbild‹ sagen, wobei ich die beiden Begriffe als Synonyme verstehe) ist nach Fischer die »soziale ›Wirklichkeit‹« (ebd., S. 151) der ›Autorperson‹. Fischer bettet sein Konzept der Autorfigur dabei in eine Analytik des literarischen Feldes ein. In den folgenden Ausführungen wird auf diese Dimension – wie auch auf die diachrone Dimension der Kling'schen Autorfigur – weitgehend verzichtet. Eingehende Studien zur Autorinszenierung Klings wie zur literatursoziologischen Verortung der Kling'schen Autorschaft stehen noch aus.

2 Vgl. dazu die Ausführungen im Anhang A.

3 *Thomas Kling: Sprachinstallation Lyon.* In: *Ordner M11*. – Der Text wurde für das europäische Lyrikertreffen *Semaine européenne de la póesie* im französischen Lyon, November 1993, verfasst. Vgl. den Hinweis auf Klings Vortrag einer »Sprachinstallation Lyon« in einem Bericht über das Lyrikertreffen von Joseph Hanimann: Splitterecho im Verkehr. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.11.1993. Der gesamte Text ist abgedruckt bei Frieder von Ammon / Peer Trilcke: Einleitung. In: dies. / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 9-22, S. 11f.; siehe auch den Kommentar zur »Sprachinstallation Lyon« ebd., S. 12-18.

Poetologie, wenn auch nicht die früheste.[4] Neben später noch zu betrachtenden, produktionsästhetischen Ausführungen bringt die »Sprachinstallation Lyon« einen kurzen Kommentar zur frühen Lektüre des Autors.

> Für mich entscheidend (Realien): Das Schibboleth hieß immer schon GROSSVATERS BÜCHERSCHRANK. Ein erstes Leseerlebnis: Die »Menschheitsdämmerung« des Kurt Pinthus, 5.-10. Tausend, bei Ernst Rowohlt, 1920 – die bedeutendste deutschsprachige Gedicht-Sammlung des 20. Jahrhunderts. Eine Anthologie von Toten des 1. Weltkriegs, von – späterhin – Nazimordopfern und von den Nazis ins Exil Getriebenen. Ein Band, den die Polizei wenige Wochen nach der Hitlerwahl 1933 in der Bibliothek meines Großvaters übersehen haben muß.[5]

Die Bücherschrank des Großvaters wird hier zum Herkunftsort erklärt: Durch ihn erhielt der Autor seine Prägung, sein »Schibboleth«. Herausgehoben wird dabei die expressionistische Literatur in Form der Lyrik-Anthologie *Menschheitsdämmerung.* Über die Figur des Großvaters und deren zentrales Attribut, die Bibliothek, findet auf diese Weise eine Verknüpfung der Kling'schen Autorschaft mit den historischen Avantgarden statt. Diese Verknüpfung ist nun nichts Beiläufiges, sondern wird von Kling immer wieder in den Raum gestellt, wird als zentrale biographische Legende des Autors verbreitet.[6]

Die legendäre Lektüre der *Menschheitsdämmerung* ist jedoch nur der Ausgangspunkt. In einer weiteren Formulierung der Legende weist Kling darauf hin, dass er, nachdem er, »nicht ganz typisch für meine Generation, die Rowohltausgabe der *Menschheitsdämmerung* von 1920, zweite Auflage, [ge]lesen [hatte]«, »sehr bald konsequenterweise die systematische Lektüre der wesentlich schärferen Dadaisten«[7] anging. Nunmehr bereits ›systematisch‹ erschließt sich der junge, bisher lediglich lesende Autor die historischen Avantgarden. Aber auch dabei bleibt er nicht stehen. Der ausführlichste Kommentar zur frühen Lesebiographie Klings, den Gabriele Weingartner in einem Porträt Klings wiedergibt, endet mit einem weiteren ›System‹; auch um die Rekurrenz der biographischen Legende zu belegen, sei die gesamte Passage angeführt:

---

4 Einen Überblick über das Spektrum von Klings Prosa, insbesondere auch hinsichtlich der Publikationsumstände, gibt von Ammon: Von Epenchefs und Studienabbrechern. Zur Essayistik Thomas Klings. Von Ammon weist dort auch auf einige verstreut veröffentliche Kling-Essays aus den frühen neunziger Jahren hin. Die regelmäßige Publikation von poetologischen, literar- oder kulturhistorischen Essays und anderer Prosa setzt allerdings erst in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre ein.

5 *Sprachinstallation Lyon*. In: *Ordner M11*, 2. Blatt.

6 Die früheste Erwähnung dieser legendären Lektüre erfolgt in einem Gespräch mit Marcel Beyer im Jahr 1991 (Marcel Beyer / Thomas Kling: Das Eingemachte – Smalltalk 91. In: Konzepte. Magazin für eine junge Literatur 10 (1991), S. 53-61, hier: S. 56):

> Beyer: Wie war das mit deinem ersten Gedichtband 1977, – du hast dir darin erstmal das vorhandene Material vom Hals geschafft, hast du danach ganz neu angesetzt?
>
> Kling: Ich habe einen neuen Ansatz gemacht, ich habe begonnen, die Montage für mich zu entdecken, ich hatte 1973 angefangen zu schreiben, also mit 15, ich kannte die ganzen Dadaisten durch meinen Großvater, der mich erzogen hat, der war Jahrgang 1886, also 71 Jahre alt, als ich geboren wurde, und alles, was er nicht vor seiner Verhaftung 1933 selber verbrannt hatte in seiner Bibliothek, das war eben noch da: Ein Buch wie die »Menschheitsdämmerung« kannte ich mit 12.

7 Thomas Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden. In: Bs, S. 9-31, hier: S. 11. Mit Klings Blick auf Dada befasst sich kurz Stahl: Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk, S. 76ff.

> Wenn jemand dafür sorgte, dass der junge Kling aufs richtige literarische Gleis kam, war es jedenfalls der Großvater. So fragte ihn denn auch sein Enkel im Alter von Vierzehn, nachdem er die Kinder- und Jugendliteratur auf den Regalen über seinem Bett ausgeschmökert hatte, sich überhaupt als manischer Leser, als »Allesfresser« entpuppte, Comic-Hefte liebte und die Feuilletonisten, Tucholsky, Polgar: »Was für ein Erwachsenen-Buch soll ich denn jetzt lesen?« Und bekam von dem promovierten Historiker prompt die »Menschheitsdämmerung« in die Hand gedrückt, jene 1920 von Kurt Pinthus herausgegebene Sammlung expressionistischer Dichter, »von denen ja viele verschwunden und auch mit Recht verschwunden sind«.
> Womit wir – bei einer literarischen *homestory* gehört dies einfach dazu – zu den frühen Schreib- und Lesejahren des Thomas Kling gekommen wären. Noch regnet es nicht, noch müssen wir nicht weichen. Nur Ute Langanky ist aus der Stadt zurückgekommen, hat uns kurz begrüßt und Thomas Kling am Revers seines sandbraunen Hemdes gezupft. »Macht Spaß« ruft er ihr zu, bevor sie ins Haus verschwindet, »läuft gut gerade, besser also nicht stören.« Und spricht weiter, erzählt, dass er in dieser Anthologie Benn und Trakl gefunden habe, »Trakl war damals der Wichtigste für mich und bedeutet mir heute noch viel«. Auch den »Demian« habe er damals vom Großvater erhalten, »einen der klügeren Hesse-Bände, so ein Psychoanalyse-Buch mit Weichzeichner, nä!« Als Kontrastprogramm habe er sich dann noch Döblins »Berlin Alexanderplatz« gekauft. »Ja, so war das«, beschließt er den Parcours durch die eigene Lese-Vergangenheit und muss lachen, »so kam ich auf die Bahn. Mit fünfzehn oder sechzehn stieß ich dann noch zufällig auf einen Artmann-Band, auf die deutschsprachige Nachkriegsavant-garde also. Und so ging auch das Wiener Schneeball-System los.«[8]

Klings Lektüren der Avantgarden schreiten voran, der Autor kommt »auf die Bahn«, erarbeitet sich erstaunlich kontinuierlich die avantgardistische Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Ende steht Wien,[9] steht zunächst Artmann, vom dem aus es dann weiter ging:

> Auf Artmann bin ich als Gedichte schreibender Gymnasiast in Düsseldorf gestoßen; seine Bücher sind – neben der Tatsache, daß mein Großvater, auf die Frage des Enkels, welche Stadt er gerne gesehen hätte, sie aber nicht habe bereisen können: *Wien*, neben einer zweiten, nannte – ganz klar Auslöser meines Vorhabens gewesen, dort möglichst bald einige Zeit zu verbringen. Mit Zweiundzwanzig [also 1979, pt] habe ich mir diesen Wunsch erfüllen können; wie bekannt ist, nicht zu meinem Nachteil. In Wien, in der nächsten Stromnähe, las ich, von Artmann-Lektüre angeregt, sofort Bayer, auch Priessnitz und Mayröcker, um drei weitere Highlights zu nennen. […] Ich […] fraß zu meiner Wiener Zeit nicht nur die Wiener, ich schaufelte mich nicht nur durch den voluminösen Reisberg der österreichischen Nachkriegs-Avantgarde hindurch, sagen wir: ich ernährte mich von Eßpapier.[10]

Erst nach diesem grammatophagischen Akt der Traditionsaneignung, so die biographische Legende, war der Autor Thomas Kling komplett. Denn während sich in der legendären ersten Lektüre der *Menschheitsdämmerung* gleichsam der Ursprung des Autors zeigt, entwirft die Narration einer davon ausgehenden, zunehmend systematisch voranschreitenden Lesebio-

---

8 Gabriele Weingartner: Thomas Kling. Spracharchäologie, diesen Ausdruck habe ich erfunden. In: dies. / Volker Heinle: Schreibtisch.Leben. Literarische Momentaufnahmen. Frankfurt a.M. 2004, S. 48-57, hier: S. 51f.

9 Klings – auch inszenatorisch signifikante – Rekurse auf Wien und allgemein auf die österreichische Literatur behandelt Daniela Strigl: Kling in Wien. Zu einem literarischen Myzel. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 81-112.

10 Thomas Kling: Sprachkonzepte sind Weltapparate. Zu Juana Inés de la Cruz, H. C. Artmann, Konrad Bayer. In: Bs, S. 93-101, hier: S. 95f.

graphie eine Traditionslinie, an deren Ende kein anderer steht als der nun schreibende Autor Thomas Kling selbst. Die Einschreibung in diese Traditionslinie erfolgt dabei zum einen durch den späterhin inszenierten Ortswechsel: Kling begibt sich in die realräumliche und eben auch soziale Nähe zu jenen Dichtern, die für ihn die ›Nachkriegs-Avantgarde‹ bilden; nachdem er schließlich »aus Österreich zurückkam nach Düsseldorf«, da, so erzählt er,

> trug ich über meinen schwarzgelben Wespenpullover Trachtenjacke – obligatorisch war 1980 auf der Szene (Ratinger Hof) naturgemäß Leder. Dazu verwandte ich wienerische Spracheinfärbung. Zur Schau. *Das* reichte.[11]

Dieser Inszenierung als »Wahl-Wiener«[12], die er fortsetzen wird im ersten Kapitel des Essaybandes *Itinerar*, steht zum anderen eine Art Aufnahme-Ritual durch die österreichischen Nachkriegsavantgarden zur Seite. Klings erster, von ihm selbst für gültig erachteter Band,[13] die *erprobung herzstärkender mittel,* wird eröffnet von einem auf »Wien 1985« datierten, als »Zuschreibung« betitelten Vorwort, in dem Friederike Mayröcker ein emphatisches Lob auf die Gedichte Klings vorträgt, kulminierend in der Adelung: »[M]anche dieser Gedichte hätte ich selbst gern geschrieben.«[14] In dieser Zuschreibung ist aus dem Leser der Avantgarden schließlich ein von den Avantgarden geweihter Autor geworden: ein Autor, der auf der Höhe der avantgardistischen Schreibweisen seiner Zeit agiert und der dann auch – für einen Band der abgelegenen Eremiten-Presse eher ungewöhnlich – sofort mit einer Rezension in der *FAZ* bedacht wird; genannt werden dort natürlich die Wiener »Gewährsleute«, darunter Bayer, Artmann, Jandl, Mayröcker.[15]

---

11 Thomas Kling: Totentanzschrift, Fotomaterial. Wiener Vorlesung zur Literatur. In: Bs, S. 70-92, hier: S. 82.

12 Ebd., S. 70.

13 1977 bereits erscheinen im Düsseldorfer Kunstverlag Gregor Schell und Thomas Scheerenberg 35 Gedichte des damals knapp zwanzigjährigen Jungautors unter dem Titel *der zustand vor dem untergang.* Auf diese Publikation weisen auch die Herausgeber der postum veröffentlichten *Gesammelten Gedichte* hin, Marcel Beyer und Christian Döring. In die *Gesammelten Gedichte* aufgenommen haben sie Texte aus *der zustand vor dem untergang* jedoch nicht. Begründet wird dieser werkpolitische Akt von den Herausgebern mit der Intention des Autors, mit dessen Praktik der Selbstkanonisierung: Kling habe den frühen Band »lange Zeit selbst Freunden gegenüber nur unter Vorbehalt erwähnt. Dem Ansinnen einer Neuausgabe stand er immer ablehnend gegenüber. Bezeichnend auch, daß sich im – von der Stiftung Insel Hombroich betreuten – Nachlaß kein Exemplar dieser Publikation findet« (Marcel Beyer / Christian Döring: Editorische Notiz. In: GG, S. 933). Tatsächlich ist das nur dann korrekt, wenn man unter ›Exemplar‹ eine gedruckte Ausgabe des Bandes versteht, so eine findet sich in der Tat nicht. Allerdings steht an jenem Ort in Klings Bibliothek, an dem er seine eigenen Publikationen sammelte, ein gebundenes Konvolut mit DIN A4-Kopien des Bandes. Standort*:* R4-3-15.

Ich werde mich in dieser Untersuchung allein deshalb nicht mit diesem ›nullten‹ Band befassen, weil er hinsichtlich der Geschichtslyrik kaum Interessantes birgt. Insgesamt verrät der Band, wie Norbert Hummelt bemerkt, Klings »Schulung an der expressionistischen Lyrik« (Norbert Hummelt: Nachwort. In: Thomas Kling: schädelmagie. Ausgewählte Gedichte. Hg. von Norbert Hummelt. Stuttgart 2008, S. 69-81, hier: S. 71), wobei das eine freundliche Formulierung für ein zuweilen durchaus kreatives, dennoch aber augenfälliges Epigonentum ist.

14 Friederike Mayröcker: Zuschreibung oder Die Vermeerung der Sprache bei Thomas Kling. In: ehm, S. 5.

15 Andreas F. Kelletat: Die Verklappung der Welt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.7.1986.

Ob eine solche Zuordnung Klings zur Avantgarde sinnvoll ist, ob er avantgardistische Texte – wodurch immer sich diese auszeichnen – verfasst hat, sei hier dahingestellt, zuweilen wird dies im Rahmen der Einzelinterpretationen zu diskutieren sein. Stattdessen soll an dieser Stelle der Blick auf eine Metaebene gerichtet werden; zu fragen ist, was für ein Umgang mit Vergangenem, teils auch mit der eigenen Vergangenheit sich in dieser legendären Lesebiographie manifestiert.

Bemerkenswert ist da zunächst, dass Kling von seiner aus der Bibliothek des Großvaters entspringenden Lesebiographie, anders als die vorgenommene Rekonstruktion suggeriert, nur unzusammenhängend berichtet hat. Dass Kling stets nur punktuell Einblick in seine Lesebiographie gab, offenbart dabei ein spezifisches Verhältnis zur Darstellung selbst der eigenen Geschichte, ein Verhältnis, das – wie Hubert Winkels festgehalten hat – Klings Sicht auf Geschichte weithin prägt.

> Tatsächlich erzählte Thomas Kling im konventionellen Sinne nie von sich. Das narrative biographische Muster, das den Buchmarkt ebenso beherrscht wie die Talkshows, war seine Sache nicht. Aus kulturskeptischen Gründen zweifellos, aber mehr noch aus zusammenhängenden persönlichen und poetologischen Gründen: Was ihm die Vergangenheit war – wie sie ihm war –, das brachte er genau in der Form zur Sprache, die wir im Prinzip aus den Gedichten kennen: in den extremen Sprüngen zwischen den Zeiten und den Sprechweisen, vom anschaulichen Detail zur abstrakten Einsicht, im Wirbel der Genealogien.[16]

Zumindest eine dieser Genealogien, nämlich eben jene von der Herkunft der Kling'schen Autorschaft aus den Avantgarden, lässt sich jedoch im Rückblick durchaus ›entwirbeln‹. Dass das möglich ist, hat gewiss mehrere Gründe. Zum einen und grundsätzlich gibt es bei Kling eine Spannung zwischen einem Blick auf die Vergangenheit, der durch Brüche, Diskontinuitäten, mithin jene »extremen Sprünge zwischen den Zeiten« gekennzeichnet ist, und einem Blick, der Kontinuitäten sieht, ja der häufig bisher so nicht gesehene Kontinuitäten allererst konstruiert, der Herkünfte herausstellt und in Anspruch nimmt. Diese Spannung zwischen einem Denken in Diskontinuitäten und einem Denken in Herkünften, Traditionslinien ist konstitutiv für Klings eigenartige Sicht auf das Vergangene und wird insofern wiederholt, wenn auch nicht in jedem Fall explizit benanntes Thema der vorliegenden Untersuchung sein.

Gerade für Klings doch recht kontinuierliche, ja geradezu teleologische Lesebiographie, die schließlich in seine aktive Autorschaft mündet, lässt sich allerdings noch ein anderer Grund annehmen. Die Hinweise auf seine legendären Lektüren sind Teil einer autorinszenatorischen Selbstverortung innerhalb der Literaturgeschichte, sind gewissermaßen Selbstkanonisierungs-Bemühungen, in deren Rahmen Kling auf Darstellungskonventionen zurückgriff, die

16 Hubert Winkels: Vorwort. In: ders.: Der Stimmen Ordnung, S. 9-14, hier: S. 11.

sich schon aus Gründen der Kompatibilität eher daran orientierten, ›wie die Geschichte den anderen war‹, als daran, »wie sie ihm war«.[17]

Betrachtet man Klings legendäre Lektüren nun unter anderem als Selbstverortungspraxis, dann zeigt sich, wie sehr Kling hier einerseits um Eigenwilligkeit, andererseits um die Einarbeitung einer historischen Dimension bemüht ist. Die Eigenwilligkeit konturiert sich, wenn man überlegt, was für Klings inszenatorisch präsentierte Lesebiographie alles keine Rolle spielt: Das sind zunächst, wie Hubert Winkels mit Blick auf den späten, zunehmend auch am Barock interessierten Kling festhält,[18]

> schlicht zwei Jahrhunderte, das achtzehnte und das neunzehnte, abgerechnet die kostbare Reihe Poe, Baudelaire und vor allem: Mallarmé. Es kommt genau jene bürgerlich genannte Literatur nicht vor, die die subjektiven Innenräume schuf, die das moderne Individuum zum Mittelpunkt des Universums machte, zum Inhaber des Sinns, zum Thesaurus der Gefühle; und die, nebenbei bemerkt, vom Stuttgarter Germanisten Heinz Schlaffer fast einzig als weltliteraturwürdig anerkannt wird in seiner Schrift »Die kurze Geschichte der deutschen Literatur«.[19]

Einer wie Goethe zum Beispiel ist für Kling vor allem der Verfasser eines »großartigen Ethno-Alkoholismus-Text[es] über das Rochusfest«[20]; und an Hölderlin interessiert fast ausschließlich dessen medizinische Behandlung mittels »Belladonna- und Digitalispräparate[n]« durch den »Psychiater« Authenrieth.[21] Doch die Aussparung der ›bürgerlich genannten Literatur‹ ist nur der eine Aspekt. Hinzu kommt die Aussparung eines Großteils der deutschen Gegenwartslyrik. Kling war 12, es war also um das Jahr 1969 als er auf die *Menschheitsdämmerung* stieß und sich von dort aus durch die Avantgarden des 20. Jahrhunderts las. Zu dieser Zeit gegenwärtige Autoren – die bereits damals ältere Generation wie Hans Magnus Enzensberger oder Peter Rühmkorf einmal beiseite gelassen – also Autoren wie etwa Rolf Dieter Brinkmann und die diesem folgenden, die diesen umgebenden Autoren der Neuen Subjektivität spielen keinerlei Rolle für Kling; und das obwohl gerade die Neue Subjektivität zu dieser Zeit im nahe gelegenen Köln (Kling lebte zunächst in Krefeld, dann in Düsseldorf) einen ihrer literarischen Brennpunkte hatte.

Angedeutet ist damit ein Apriori der Kling'schen Positionierungspraxis wie seines Traditionsverhaltens: Stets zeigt sich eine »Sehnsucht nach dem Außenseitertum, das Festhalten an einer Geschichte der Verkennungen, Unterdrückungen, Marginalisierungen«[22] – ein ›Festhal-

---

17 Dies gilt, nebenbei, auch für die in dieser Hinsicht recht konventionell, chronologisch-linear geordnete Anthologie *Sprachspeicher*.

18 Einen instruktiven Überblick über Klings Barock-Rezeption gibt Stockhorst: »Geiles 17. Jahrhundert«. Zur Barock-Rezeption Thomas Klings.

19 Hubert Winkels: Mückengläslein und Schlechtdraufität. Thomas Klings literarische Selbsterkundungen. In: ders.: Der Stimmen Ordnung, S. 15-26, hier: S. 24.

20 Thomas Kling: Leuchtkasten Bingen. Stefan George Update. In: Bs, S. 32-44, hier: S. 39.

21 Ders.: Sprachinstallation 2. In: I, S. 15-26, hier: S. 15.

22 Winkels: Mückengläslein und Schlechtdraufität, S. 25.

ten‹, das auch nicht durch die Verstrickung in die Wiener Nachkriegsavantgarden unterlaufen wird, sind diese doch, in Klings Sicht, ein Teil jener verkannten, marginalisierten Geschichte der Lyrik im 20. Jahrhundert.[23]

Doch nicht nur auf die Eigenwilligkeit des Kling'schen Traditionsverhaltens weist die legendäre Lektürebiographie hin, sondern eben auch – die Rede vom Traditionsverhalten deutet es ja bereits an – auf die Historisierung der eigenen Autorschaft. Dabei ist schon die Tatsache, dass Kling sich überhaupt an einer (wenn auch höchst selektiven) Geschichte der Lyrik orientiert, bemerkenswert, stehen seine ersten Lektüren doch nicht zuletzt in einem Kontext, in dem ein Autor wie Rolf Dieter Brinkmann fordern konnte: »Man muß vergessen, daß es so etwas wie Kunst gibt! Und einfach anfangen«[24]. Kling, so erzählt er später, begann erst einmal ›systematisch‹ zu lesen. Diese Orientierung an der Geschichte der lyrischen Gattung, die Kling ein dem Innovationspostulat jedenfalls der radikalen, historischen Avantgardismen eher entgegenstehendes Image verleiht, ist jedoch nur ein Aspekt der bereits früh erfolgenden Verknüpfung von Autorschaft und Geschichte. Weitere Aspekte zeigen sich bei erneutem Rückgriff auf die biographische Legende.

Der ›Lehrmeister Geschichte‹

Blickt man noch einmal auf die bereits angeführte Passage aus der »Sprachinstallation Lyon«, dann fällt auf, dass die dort als ein »erstes Leseerlebnis« angeführte *Menschheitsdämmerung* von Kling auf eine bemerkenswerte Weise charakterisiert wird:

> Ein erstes Leseerlebnis: Die »Menschheitsdämmerung« des Kurt Pinthus, 5.-10. Tausend, bei Ernst Rowohlt, 1920 – die bedeutendste deutschsprachige Gedicht-Sammlung des 20. Jahrhunderts. Eine Anthologie von Toten des 1. Weltkriegs, von – späterhin – Nazimordopfern und von den Nazis ins Exil Getriebenen.[25]

Neben der um wissenschaftliche Genauigkeit bemühten Angabe der bibliographischen Daten ist vor allem Klings Charakterisierung der Anthologie ungewöhnlich. Zwar wird die *Menschheitsdämmerung* kurz als bedeutende »Gedicht-Sammlung« bezeichnet, überhaupt nicht erwähnt wird jedoch etwa die von Pinthus mit der Metapher ›Symphonie‹ beschriebene Kompositionsweise der Anthologie, auch wird auf die in ihr anthologisierten, modernistischen Dichtungsverfahren mit keinem Wort eingegangen. Unbedingt erwähnenswert ist für Kling

---

23 »Im Rahmen des allgemeinen Kassensturzes am Ende des 20. Jahrhunderts ist nichts so billig geworden, wie das Abqualifizieren der ästhetischen Avantgarden«, schreibt Kling am Beginn seines Essays »Zu den deutschsprachigen Avantgarden« (Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 9).

24 Rolf Dieter Brinkmann: Notiz. In: ders.: Künstliches Licht. Lyrik und Prosa. Hg. von Genia Schulz. Stuttgart 1994, S. 38-40, hier: S. 39.

25 *Sprachinstallation Lyon*. In: *Ordner M11*, 2. Blatt.

hingegen, dass es sich bei der Anthologie um ein ›Dokument‹ der politischen *Geschichte* Deutschlands handelt.

Diese Verstrickung der eigenen biographischen Legende in Geschichte geht jedoch noch wesentlich weiter, wobei die Rolle des Großvaters in den Blick zu nehmen ist. Ersichtlich wird diese in der letzten, am umfangreichsten historisch kontextualisierten Fassung der Urszene der Kling'schen Autorschaft.

> 1970 gab mein Großvater mir die *Menschheitsdämmerung* in die Hand. Er war 1886 geboren, vom Jahrgang Benns und Balls, und hatte als Akademiker des Dandy-Typs die Schlachterei des Ersten Weltkriegs überstanden. Dieser wichtige Gedichtband war 1933 bei einer Hausdurchsuchung, gekoppelt mit umfangreicher Buchbeschlagnahmung, offenbar nicht aufgefallen – letztlich auch ein Zeichen für die Harmlosigkeit von Avantgarde-Lyrik; die Exekutive interessierte sich mehr für den marxistischen und reformpädagogischen Teil der Bibliothek des Großvaters. Bei jenem Polizeiauftritt wurde angesichts des Bücherumfangs von seiten des Einsatzleiters übrigens folgende Frage an den Großvater gerichtet: »Und *das* haben Sie alles *gelesen*?!« Kurz, ich konnte als Dreizehnjähriger, nicht ganz typisch für meine Generation, die Rowohltausgabe der *Menschheitsdämmerung* von 1920, zweite Auflage, lesen. Daran schloß sich sehr bald konsequenterweise die systematische Lektüre der wesentlich schärferen Dadaisten an.[26]

Worin diese Version sich unter anderem von den früheren Fassungen unterscheidet, das ist die Semantisierung jenes ersten Kontakts mit der *Menschheitsdämmerung* – und insofern mit der Bibliothek des Großvaters – als Akt der Gabe. Der Erhalt der *Menschheitsdämmerung* wird zum Initiationsritual, der Großvater zu einem Initiationshelfer, zu einer Schenkerfigur. Diese noch einmal herausgehobene Rolle des Großvaters zeigt sich dabei auch beim letzten Schritt der Kling'schen Initiation in die Avantgarden, dem Gang nach Wien: Auch auf diesem Weg folgte Kling einem Wink des Großvaters, ging er doch in die österreichische Hauptstadt unter anderem aufgrund der »Tatsache, daß mein Großvater, auf die Frage des Enkels, welche Stadt er gerne gesehen hätte, sie aber nicht habe bereisen können: *Wien*, neben einer zweiten, nannte«[27].

Bemerkenswert ist daran zum einen die von Winkels bereits hervorgehobene »Betonung der väterlichen Funktion«[28], die Kling dem Großvater zuweist (die biographischen Gründe dafür lasse ich hier, da sie weder weiterführen noch mit dem öffentlichen Autor Kling zu tun haben,

---

26 Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 11.

27 Kling: Sprachkonzepte sind Weltapparate, S. 95. Seine Funktion als Wegweiser und Eröffner des Zugangs zur Bibliothek macht den Großvater dabei zu einer, in Klings Sinne, hermetischen Figur, einer Hermes-Figur. Denn es ist Hermes – für Kling, wie später ausführlich zu behandeln, ab etwa Mitte der neunziger Jahre eine zentrale Bezugsgröße –, der sowohl als »Hirten- und Wegegott« (Thomas Kling: Hermetisches Dossier. In: I, S. 51-58, hier: S. 54) gilt, als auch als »Hüter der Türen und Tore«, der »Zutritt zur Totenwelt: zu (elektronischen) Bibliotheken« (ebd., S. 55) hat und ermöglicht.

Als hermetische Wanderer-Figur wird Kling den Großvater auch in »Der Erste Weltkrieg« (»ein doktor phil. (30), städter, der die natur liebt, das wandern, wandert // mit«, F, S. 27 [= GG, S. 621]) und in »Der Schwarzwald 1932« (»skeptiker mit wanderstock«, F, S. 82 [= GG, S. 685]) inszenieren.

28 Winkels: Mückengläslein und Schlechtdraufität, S. 25.

außer Acht). Vor dem Hintergrund dieser Betonung ist darüber hinaus – ich komme zurück zur oben angeführten Fassung der Legende – jedoch vor allem die spezifische Kontur hervorzuheben, die Kling der Figur des Großvaters verleiht. So wird dieser nicht nur generationell und habituell mit den historischen Avantgarden in Verbindung gebracht (»vom Jahrgang Benns und Balls«; Erfahrung des Ersten Weltkriegs; ›Dandy-Typ‹), sondern auch als Gebildeter charakterisiert: Kling führt institutionalisiertes symbolisches Kapital an (»Akademiker«).

Durch Rekurs auf die Bibliothek findet darüber hinaus eine ideologische Positionierung des Großvaters im politisch linken Spektrum statt (vgl.: »den marxistischen und reformpädagogischen Teil der Bibliothek des Großvaters«), die Kling an anderer Stelle noch einmal anreichert: Zu Beginn der NS-Zeit wurde der eigene Großvater »verhaftet […], von Krefeld nach Düsseldorf zur Gestapo überstellt, nach seiner Entlassung durch den Polizeipräsidenten, […] verbunden mit einer ebenso satten wie höflich ausgesprochenen Todesdrohung […] aus dem Schuldienst entlassen«[29]. Er fiel, ein Marxist, »unter das *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*«[30].

Ein marxistischer Intellektueller, ein reformpädagogisch orientierter Lehrer war der Großvater – und ein »promovierte[r] Historiker«[31], wie Gabrielle Weingartner berichtet; und wie die in Klings Bibliothek gleich mehrfach zu findende Dissertation des Großvaters mit dem Titel *Der Essener Oberhof Brockhausen. Ein Beitrag zur westfälischen Wirtschaftsgeschichte*[32] bezeugt, die zudem einen kurzen Lebenslauf des Großvaters enthält. Dieser Initiationshelfer war mithin nicht nur Wegweiser durch die Literatur der Avantgarden, er war zugleich ein institutionell ausgezeichneter »Lehrmeister[] Geschichte«[33], ein Historiker. Auch darin ist ihm der Enkel gefolgt. Nicht sofort,

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Julius Ernst Matthias, evangelischer Konfession, am 10. Juli 1886 als Sohn des damaligen Eisenbahn-Sekretärs Heinrich Matthias zu Düsseldorf. Nach entsprechender Vorbildung auf der Elementarschule besuchte ich das Gymnasium Paulinum zu Münster i. W. und das Kgl. Gymnasium zu Essen-Ruhr, woselbst ich Ostern 1906 das Zeugnis der Reife erhielt. In den folgenden Jahren studierte ich an den Universitäten Münster (S.-S. 06 bis S.-S. 07), Berlin (W.-S. 07–08 bis S.-S. 08), Münster (W.-S. 08–09 bis W.-S. 09–10) hauptsächlich Geschichte und Deutsch. – Vorliegende Arbeit ist entstanden auf Anregung des Herrn Universitätsprofessors Dr. Meister zu Münster und des Herrn Prof. Dr. Ribbeck zu Essen, die mich ebenfalls bei der Anfertigung der Abhandlung stets bereitwilligst mit Ratschlägen und Winken unterstützten. Ihnen spreche ich auch an dieser Stelle meinen tiefgefühlten Dank aus.

In: Ernst Matthias: Der Essener Oberhof Brockhausen, letzte Seite.

29 Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 44.

30 Ebd.

31 Weingartner: Thomas Kling, S. 51.

32 Matthias, Ernst: Der Essener Oberhof Brockhausen. Ein Beitrag zur westfälischen Wirtschaftsgeschichte. Essen: Fredebeul & Koenen 1910 [Standort: R1-3-3].

33 Winkels: Mückengläslein und Schlechtdraufität, S. 26.

und nicht auf dem Wege des Großvaters (Geschichte hat Kling zwar einige Zeit studiert, gefiel sich öffentlich jedoch besser in der Rolle des »Studienabbrechers«[34]), aber doch schließlich auf seine, das heißt auf dichtende und essayistische Weise.

So bezeichnet sich Kling erstmals selbst als Historiker in einem unter anderem in *Botenstoffe* abgedruckten Werkstattgespräche von 1994: »Da ich Historiker bin und mich mit altösterreichischen Themen sehr viel befaßt habe ...«[35] leitet er dort eines seiner Statements ein. Dieser Selbsternennung zum dichtenden Historiker folgen ab Ende der neunziger Jahre dann auch Fremdernennungen durch die literarische Öffentlichkeit: Im Jahr 2000 spricht Guido Graf in einer Rezension des Bandes *Fernhandel* von »Kling als Geschichtsschreiber«[36]; ein Jahr später untertitelt die *Frankfurter Rundschau* einen Artikel über die Essaysammlung *Botenstoffe* mit: »Ein Historiker unter den Dichtern«[37]. 2005, in den Nachrufen, wird Kling schließlich als »Gelehrter«[38], »Gedächtniskünstler«[39], »Vergegenwärtigungskünstler«[40], »Wiedergewinnungsstratege[]«[41] oder »Memorizer«[42], als »Literaturwissenschaftler«, »Sprachhistoriker«[43] und nicht zuletzt als »Archäologe«[44] und »Historiker«[45] bezeichnet. Und als 2006 die *Gesammelten Gedichte* erscheinen, da ist auf der vorderen Umschlaglasche zu lesen: »Hier ist ein Bild- und Sprachspeicher gestorben, ein Historiker, ein Medienbewanderter und Menschenkenner wie nur wenige.«[46]

Nicht nur das Bekanntwerden mit den Avantgarden, sondern zugleich der Kontakt mit der im Großvater personifizierten Geschichte – im Sinne von ›historischer Erfahrung‹ wie im Sinne von ›historiographischem Wissen‹ – steht, so erzählt es der Autor später in seinen Legenden, am Anfang dessen, was einmal Klings Autorschaft werden sollte. Verknüpft ist beides mit dem zentralen Requisit, mit des Großvaters »BÜCHERSCHRANK«, der von Kling zum Herkunftsort,

---

34 Thomas Kling: [Beitrag: Vorstellung eines neuen Mitglieds]. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2001. Göttingen 2002, S. 91f., hier: S. 91. Zu Klings Selbstvorstellung vor der Darmstädter Akademie siehe von Ammon: Von Epenchefs und Studienabbrechern, S. 56-60.

35 Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes und Urs Engeler (April 1994). In: Bs, S. 202-215, hier: S. 206.

36 Guido Graf: Das Projektil bin ich. In: die tageszeitung, 14.1.2000.

37 Cornelia Jentzsch: Orpheus im Aufnahmestudio. In: Frankfurter Rundschau, 21.3.2001.

38 Rainer Hartmann: Thomas Kling: »Die Sprache ist die Schwester«. In: Kölner Stadtanzeiger, 4.4.2005; auch bei Ina Hartwig: Lungenschacht wird Ich. In: Frankfurter Rundschau, 4.4.2005.

39 Nico Bleutge: Durch einen Schneesturm. In: Stuttgarter Zeitung, 6.5.2005.

40 Thomas Steinfeld: Das Ohr bis an den Rand gefüllt. In: Süddeutsche Zeitung, 4.4.2005.

41 Julia Schröder: »gedicht ist nun einmal: schädelmagie«. In: Stuttgarter Zeitung, 4.4.2005.

42 Michael Braun: Ein nomadischer Sprachreisender. In: Neue Zürcher Zeitung, 4.4.2005; Bleutge: Durch einen Schneesturm.

43 Beide bei Philipp Gut: Der Dichter als Ethnologe. In: Tages-Anzeiger, 20.5.2005.

44 Michael Braun: Seit Sonnenaufgang bin ich – Vulcan. In: Freitag, 3.6.2005; auch bei Harald Hartung: Thomas Kling. Poetische Archäologie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.4.2005; und Steinfeld: Das Ohr bis an den Rand gefüllt.

45 Braun: Seit Sonnenaufgang bin ich – Vulcan.

46 Text auf der vorderen Umschlaglasche von GG.

zum »Schibboleth« seiner Autorschaft ernannt wird. In dieser Ernennung der Bibliothek eines Avantgarde-Kenners und Historikers zum Herkunftsort konturiert sich nicht zuletzt eine spezifische, durchaus spannungsreiche Konstellation der Kling'schen Autorschaft: Jener, der sich im Frühwerk eng mit der Subkultur des Punks in Verbindung bringt,[47] der sich auf die exzentrische Tradition der Avantgarden beruft und der in seiner ›privaten‹ Literaturgeschichte nahezu die gesamte »bürgerlich genannte Literatur« ausblendet, der weist nicht nur einen Historiker und Pädagogen und also eine kaum anders als bildungsbürgerlich zu bezeichnende Figur als seinen Lehrmeister aus, sondern erklärt auch noch ein traditionell bildungsbürgerliches Mobiliar, eben den »BÜCHERSCHRANK« zu seinem Herkunftsort.

Dass Kling nach dem Tode des Großvaters dessen Bücherschrank (und, mit großer Gewissheit: auch einige der darin versammelten Bücher) erbte und darin Teile seiner eigenen Bibliothek aufbewahrte, das ist freilich kein Bestandteil von Klings öffentlicher Autorfigur mehr, erzählt hat er es nirgendwo. Erfahren habe ich davon bei meinen Arbeiten im Kling-Archiv: in den Gesprächen, die ich während dieser Arbeiten mit Ute Langanky, der Ehefrau des Verstorbenen, führte.

Von dem, was ich in Klings eigenen Bücherschränken gefunden habe, wird gleich berichtet; ebenso ist zu fragen, was im Rahmen dieser Untersuchung mit den bibliothekischen Fundstücken anzufangen ist. Zuvor soll jedoch dargelegt werden, dass diese Verschiebung vom öffentlichen Autor hin zu dessen zu Lebzeiten verschlossener und auch heute vornehmlich der Wissenschaft offen stehender Werkstatt eine von Klings Poetologie zumindest angeregte, vielleicht sogar dem Interpreten nahegelegte Verhaltensweise ist.

Das Gedicht und die Bücherwelt

Die biographische Legende, von der die letzten beiden Abschnitte jeweils ausgingen, entwirft gewissermaßen die Ontogenese des Autors aus der großväterlichen Bibliothek. Die in diesem Zusammenhang wiederholt betrachtete Passage aus der »Sprachinstallation Lyon« steht dabei in einem Kontext, durch den der Ontogenese des Autors ein Konzept der Genese von Dichtung an die Seite gestellt wird. Und auch für die Dichtung ist die Bibliothek ein ausgezeichneter Herkunftsort. Die in dieser Hinsicht relevanten Passagen aus der »Sprachinstallation Lyon« lauten:

> Wir haben es mit der Schwierigkeit des Übersetzens zu tun, des Übersetzens von Wirklichkeiten, von Realien; von geschichtlichen, kultur- und zeitgeschichtlichen Realien. Wir haben mit den Realien der *gesprochenen* und der *toten* Sprachen zu tun. Das Durchtauchen all der vorhandenen, seienden, Sprachräume. […][48]

---

47 Dazu vgl. unter anderem den Aufsatz von Stahl: Ratinger Hof – Thomas Kling und die Düsseldorfer Punkszene; sowie demnächst ders.: Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk.

48 *Sprachinstallation Lyon*. In: *Ordner M11*, 1. Blatt.

> Es reicht, daß es in der deutschsprachigen Poesie inzwischen einen postexperimentellen mainstream gibt, ein Phänomen, das sich ab etwa Mitte des vergangenen Jahrzehnts abgezeichnet hat.
> Für mich entscheidend (Realien): Das Schibboleth hieß immer schon GROSSVATERS BÜCHERSCHRANK. Ein erstes Leseerlebnis: Die »Menschheitsdämmerung« des Kurt Pinthus, 5.-10. Tausend, bei Ernst Rowohlt, 1920 – die bedeutendste deutschsprachige Gedicht-Sammlung des 20. Jahrhunderts. Eine Anthologie von Toten des 1. Weltkriegs, von – späterhin – Nazimordopfern und von den Nazis ins Exil Getriebenen. Ein Band, den die Polizei wenige Wochen nach der Hitlerwahl 1933 in der Bibliothek des Großvaters übersehen haben muß.
> Die Welt als Konstrukt und lebendige Konserve: Lexika-Lexika-Lexika. Der Dichter als Berufszeitungsleser, als Liebhaber der Chiffriertechnik. Mandelstam: das Fremdzitat, als »Zikade«, die dem Gedicht erst eigentlich den vollen Klang verleiht. […][49]

Anfang und Ende der zitierten Passage umreißen die Idee einer Dichtung, die wesentlich durch Referenzialität gekennzeichnet ist, durch ›Wirklichkeitshaltigkeit‹. Damit positioniert sich Kling gegen das, was er kurz den »postexperimentellen mainstream« nennt, eine von ihm eher im Unspezifischen gehaltene Größe, die nicht zuletzt der Abgrenzung und damit der Konturierung der eigenen Position dient. Es gehe ihm, so Kling in einem Interview, um »Absetzung gegenüber einer reinen Klangmalerei der postexperimentellen Literatur, siehe Konkrete Poesie«[50]. Über die Art der angestrebten Referenzialität hält Kling sich allerdings bedeckt. Für die Weise, wie auf Wirklichkeit Bezug genommen wird, steht lediglich der nur gesetzte und deswegen unscharfe Begriff des Übersetzens ein – auch dies implizit eine Abgrenzungsgeste, die Referenzialität im Sinne einer naive Abbildung ausschließt,[51] stattdessen auf ein ›schwieriges‹ Moment der Transformation, der Chiffrierung womöglich, beim Bezug des Gedichts auf Wirklichkeit hinweist.[52]

Wichtiger als die Art der Referenzialität ist in der »Sprachinstallation Lyon« jedoch das, was als ›*Wirklichkeit*smaterial‹ noch zu transformierender Gegenstand der Dichtung ist. Im prononcierten Plural sind dies zunächst »Wirklichkeiten«, ist es zudem die »Welt als Konstrukt«. Auf das postmoderne Philosophem, den pluralistische und konstruktivistische Wirklichkeitsbegriff, wird jedoch nur angespielt.[53] Vom Ganzen, auf das der Wirklichkeitsbegriff zielt, geht

---

49 Ebd., 2. Blatt; Unterstreichung im Original.

50 Doch (k)ein Orchideenfach. Der Theoretiker Wilfried Prantner und der Dichter Thomas Kling im Gespräch mit Werner Schandor. In: Wiener Zeitung, 15.10.1999.

51 Explizit wendet sich Kling an anderer Stelle gegen »eine naive (oder, schlimmer, sich naiv stellende) 1:1-Abbildung von Welt« (Thomas Kling: Salvatore Quasimodos *Toten* und zum Programm des Horaz. In: Bs, S. 153-163, hier: S. 160).

52 Mit Klings Vorstellung von einer ›Übersetzung‹ im Prozess der Gedichtproduktion befasst sich eingehender der Abschnitt 3.3 im V. Kapitel dieser Studie, S. 362-374.

53 Kling stand dieser poststrukturalistischen Position insgesamt skeptisch gegenüber: So unterstreicht er, und zwar doppelt, in einem Aufsatz von Hans Ulrich Gumbrecht die Passage: »Als – reichlich verspätete – Reaktion auf den Verlust der Welt im Status der stets gewissen Referenz und des Objekts immer wachsender Erfahrungen traten in den siebziger und achtziger Jahren allerlei radikale Discount- und Trivialkonstruktivismen auf […]« (Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz. Gelassenheit. Über Federico García Lorcas »Poeta en Nueva York« und die Schwierigkeit, heute eine Ästhetik zu denken. In: Postmoderne. Eine Bilanz. Sonderheft Merkur 594/595 (1998), S. 808-825, hier: S. 810 [Standort: R14-4-28; Unterstreichung durch Kling, doppelte Unterstreichung steht für doppelte Unterstreichung durch Kling]. Und im *Heft, unbeschriftet*. In: *Materialbox*

Kling zum Einzelnen über. Die »Realien« werden so zum Schlüsselbegriff des skizzierten Programms, wobei sie, in Fortführung des Begriffs »Wirklichkeiten«, zunächst scheinbar in der Bedeutung »wirkliche Dinge, Tatsachen« verwendet werden. Als »geschichtliche[]« Realien sind diese Dinge und Tatsachen geprägt von ihrer jeweiligen historischen Situation, sind bestimmt als »kultur- und zeitgeschichtliche Realien«. Im Verlauf des Textausschnitts tritt nun der sächliche Aspekt der Realien zurück. Ein Realienbegriff wird verwendet, wie er auch in den philologischen Wissenschaften anzutreffen ist. In den Sprachen sind die Realien zu finden und insbesondere im Schrifttum: in Zeitungen ebenso wie in »Lexika-Lexika-Lexika«. Die »alte Feindschaft«, die »[z]wischen Büchern und Wirklichkeit [gesetzt ist]«[54], liegt hier fern: In den Büchern ist Welt, sind Wirklichkeiten aufbewahrt.

Nicht nur in der »Sprachinstallation Lyon« betont Kling die Bedeutung von Nachschlagewerken – von »Lexika-Lexika-Lexika« – für seine Dichtung. Gleich zu Beginn des ersten der »Drei Gespräche aus den 90ern«, die Kling ans Ende der für sein poetologisches Image zentralen Prosa-Sammlung *Botenstoffe* stellte, greift Hans Jürgen Balmes, neben Urs Engeler der Gesprächspartner, eine Selbstcharakterisierung Klings auf: »du hast einmal erwähnt, du wärst eigentlich Wörterbuch- und Lexikonkritiker«[55]. Kling antwortet zunächst biographisch, dann produktionsästhetisch:

> **Kling:** Ich hab tatsächlich ziemlich früh damit angefangen, mich mit Lexika und mit Wörterbüchern zu befassen. Als Schüler habe ich sehr viel im *Kluge/Götze* gelesen, einfach so Entdeckungsreise: Wo kommt der »Schlachtenbummler« her? Und dann merkt man ja schon die Verselbständigung, dieses Schneeballsystem, das Aleatorische, was ja auch wieder eine Gefahr in sich birgt, wenn man eigentlich das nachgucken wollte, und nachher ist man wo ganz anders gelandet. Da muß man sich dann schon, so schön solche Ausflüge auch sind, eine Disziplin auferlegen. Wenn ich an einer bestimmten Themengruppe arbeite, dann benutze ich die Lexika halt als Recherche-Instrument, das ist für mich sehr wichtig.[56]

Das Image des recherchierenden, des nicht erfindenden, sondern suchenden und auffindenden Dichters prägt die öffentliche Autorfigur Klings. Von ihm in Epitexten, etwa dem genannten Gespräch oder in Essays, lanciert,[57] von Peritexten wie dem Klappentext zu *morsch* (»der kalkulierende Rechercheur Thomas Kling«) verbreitet, gilt die recherchierende Tätigkeit in den 2005 in Fülle erschienenen Nachrufen als eine der zentralen Eigenschaften des Autors Kling, der »zwingend gründliche Materialrecherche«[58], »genaue Recherche«[59], ja »[h]isto-

---

(weiß), steht, nach meiner Zählung auf S. 81, das polemische Aperçu (hs., Zeilenumbrüche, da Prosa, nicht berücksichtigt): »... die vor der linguistischen küste dümpeln, die postmoderne an bord ..«.

54 Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a.M. ^{3}1996, S. 17.

55 Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 202.

56 Ebd.

57 Vgl. auch die ebenso knappe wie klare Formel »Dichtung? Recherche« in Thomas Kling: Graz und Gedächtnis. In: Bs, S. 104-109, hier: S. 106, oder die Forderung nach »exzessiven Recherchen philologischer wie journalistischer Art« (Kling: Sprachinstallation 2, S. 16).

58 Nicolai Kobus: Im Wortsinn radikal. In: die tageszeitung, 23.4.2005.

rische Recherche«[60] betrieb. Objekte der recherchierenden Tätigkeit findet Kling dabei, im Sinne eines weiteren Realien-Begriffs, nicht nur in der Welt des Geschriebenen, sondern auch in Realräumen: Er unternimmt etwa Ortsbegehungen.[61] Und was die Welt des Geschriebenen anbelangt, beschränkt sich Kling auch keineswegs auf Lexika, Wörterbücher oder die in der »Sprachinstallation Lyon« genannten Zeitungen; vielmehr fordert er in *Itinerar*: »Die Einbeziehung *aller* existierenden Medien ist gefragt.«[62]

Programmatisch ist Klings Dichtung also eine intertextualitäts-, ja eine intermedialitätsgesättigte Dichtung: eine Dichtung, die mit Kontexten aufgeladen ist, die ihr Material bezieht aus der sie umgebenden Bücher- und Medienwelt, wobei diese medialen Welten zugleich wirklichkeitsgesättigt sind. Nun ist die naheliegendste Bücherwelt vermutlich jene, die der Autor um sich selbst herum erschuf: seine Bibliothek. Als ein vom Autor selbst hergestellter Kontext vermittelt diese Bibliothek darüber hinaus so etwas wie eine Physiognomie des lesenden und sammelnden Autors, ein Profil seiner Interessen – und bildet nicht zuletzt eine Fundgrube der vom Autor sowohl hinsichtlich der Gedicht- als auch hinsichtlich der Ontogenese für ›entscheidend‹ erklärten Realien.

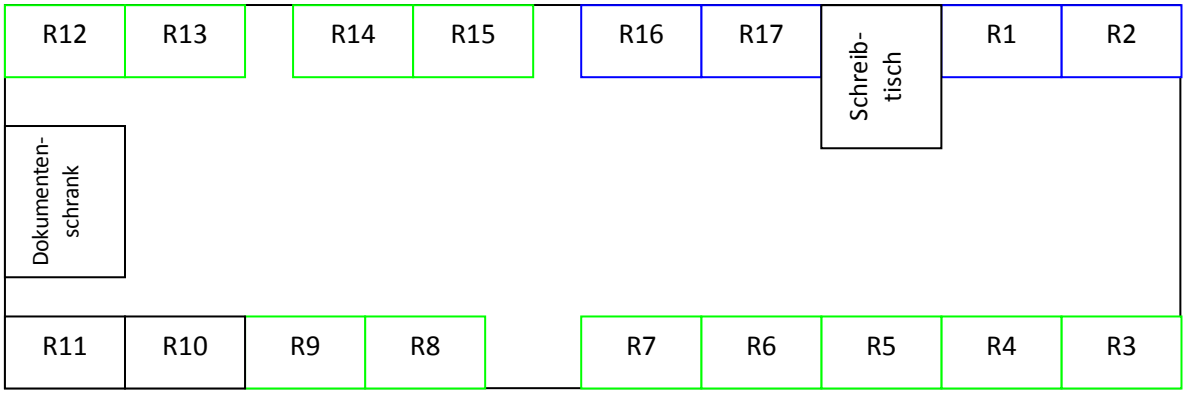
Im Frühjahr 2008 hatte ich das erste Mal Gelegenheit, Klings Bibliothek zu sichten. Das Profil, das sich mir damals und bei zahlreichen weiteren Sichtungen erschloss, skizziert der folgende Exkurs.

Exkurs: Klings Bibliothek

Klings Bibliothek – es handelt sich bei ihr um eine reine Arbeitsbibliothek – umfasst in etwa 5600 Medieneinheiten, in erster Linie Bücher. Abgesehen von einer gleich zu notierenden, postumen Zusammenführung war die Bibliothek bei meinen Sichtungen noch weitgehend in jenem Zustand, in dem Kling sie hinterlassen hat.[63] Der Bestand der Bibliothek verteilt sich dabei auf 15 der 17 im Archivraum stehenden Regale. Um die in diesem Exkurs wie insgesamt in dieser Untersuchung erfolgenden Bezugnahmen auf Bücher oder dergleichen nachvollziehbar zu machen, habe ich, mit dem Ziel, provisorische Signaturen einzuführen, den Regalen im Archivraum Ziffern zugeordnet. Teils intuitiv, teils, weil dort die Geschichtsrubrik steht, ernannte ich das erste Regal rechts vom Schreibtisch zum Regal ›R1‹, die weitere Ziffernvergabe folgte dem Uhrzeigersinn. In eine Skizze gefasst gestaltet sich der Archivraum folgendermaßen:

---

59 Bleutge: Durch einen Schneesturm.
60 Braun: Ein nomadischer Sprachreisender.
61 Vgl. dazu auch das III. Kapitel, u.a. S. 141f.
62 Kling: Sprachinstallation 2, S. 15.
63 Wobei ich, was diesbezügliche Informationen angeht, auf die Auskünfte Ute Langankys zurückgreife.



Rubriken:[64]		
	R1	Geschichte
	R1, R2	Deutschsprachige Literatur vor ca. 1900
	R3, R4, R5	Lyrik
	R6, R7, R12, R13	nicht-lyrische Literatur
	R8	Kunstgeschichte
	R14, R15	Kulturwissenschaften / Kulturgeschichte
	R16, R,17	Nachschlagewerke, Arbeitsbibliothek

Die farbig markierten Regale beherbergen den Bestand der Bibliothek, manche lediglich auf vier Regalebenen, manche auf bis zu sieben Ebenen. In Einzelfällen hat Kling auch oben auf den Regalen Ebenen eröffnet. Einige Ebenen sind zudem in vorderer und hinterer Reihe bestellt. Die Bücher in den blau markierten Regalen standen bis zu Klings Tod nicht im Archivraum, sondern waren einerseits (R16 und R17) zusammen mit dem Schreibtisch im Arbeitszimmer des Autors, andererseits (R1 und R2) in einem weiteren Zimmer in einem alten Bücherschrank untergebracht, dem Bücherschrank des Großvaters. Nach Klings Tod wurden diese Bücher in den Archivraum überführt.

Mit der Regalnummerierung ist ein erster Bestandteil des verwendeten Signaturen-Systems genannt. Insgesamt setzt sich dieses aus drei Komponenten zusammen, die jeweils einen realräumlichen Standort der Medieneinheit beschreiben:

- *Angabe des Regals* (›RZiffer‹, z.B. ›R4‹),
- *Angabe der Ebene im Regal*, wobei von oben nach unten gezählt wird (zweite Ziffer, ggf. erweitert durch ein ›h‹ für ›hintere Reihe‹; die Ziffer ›0‹ zeigt an, dass eine Medieneinheit auf dem Regal steht; z. B. R4-5 oder R4-5h),
- sowie, von links gezählt, *Angabe der Position der Medieneinheit auf der Ebene* (dritte Ziffer).

64 Kleinere Ansammlungen, von mir sogenannte ›Inseln‹, wie sie sich häufig auf den Regalen oder aber auf der untersten Regalebene, im Falle des Regals R9 sogar verstreut über das ganzen Regal finden, wurden in dieser Überblicksliste nicht berücksichtigt. Die Regale R10 und R11 beherbergen keine Bücher der Bibliothek.

So steht, um ein Beispiel zu nennen, Oskar Pastiors Band *Ingwer und Jedoch*[65], in den Kling einen gelben Haftzettel mit dem Vermerk »›Geschichte, Poesie‹« einklebte (ein Verweis auf das so betitelte Kleinprosastück), im Regal ›R4‹, auf der 5. Ebene von oben, an 34. Position von links, also am Standort ›R4-5-34‹.

Pastiors Band ist dort Teil eines bibliothekischen Phänomens, das ich ›Anhäufung‹ nennen möchte. Anhäufungen bilden sich innerhalb übergeordnete Ansammlungen wie Rubriken oder Inseln (dazu später): Die Anhäufung, der Pastiors *Ingwer und Jedoch* zugeordnet werden kann, steht zum Beispiel innerhalb der Rubrik ›Lyrik‹, die, primär alphabetisch geordnet, die Regale R3 bis R5 füllt. Zur Anhäufung kommt es innerhalb einer solchen Rubrik dann, wenn nebeneinander Bände stehen, die, im Vergleich mit den umstehenden Bänden, zueinander in einer besonderen Beziehung stehen, sei es, dass sie vom gleichen Verfasser stammen, sei es, dass sie thematisch verwandt sind: Die Bibliothek ist hier also überstrukturiert, ein Paradigma manifestiert sich im Syntagma der Ebenen. So ist *Ingwer und Jedoch* Teil einer recht großen Anhäufung in R4-3, der Publikationen Oskar Pastiors versammelt. Solche Anhäufungen, Sammlungsschwerpunkte mittlerer Reichweite könnte man sie auch nennen, finden sich verschiedentlich gerade zu zeitgenössischen Lyrikern, etwa zu Franz Josef Czernin (R3-5), zu Ernst Jandl (R4-2) oder zu Friederike Mayröcker, der sogar zwei Anhäufungen zukommen, eine in der Rubrik ›Lyrik‹ (R4-4), eine weitere in der Rubrik ›nicht-lyrische Literatur‹ (R6-2).

Neben solchen Autoranhäufungen, die nicht zuletzt von Klings literarischen Interessen, aber auch von Freundschaftsbeziehungen zeugen, sind thematische Anhäufungen bemerkenswert; ein besonderer Fall, bei dem das Prinzip der Anhäufung sogar zu einem Ordnungsverstoß führt, findet sich im Regal R15. Wie auch R14 versammelt dieses Regal Texte aus den Bereichen Religion, Philosophie, Kultur- und Medientheorie, Kultur- und Mediengeschichte, Ästhetik oder Ethnologie; ich subsumiere dies alles unter dem Schlagwort ›Kulturwissenschaften‹. Prinzipiell ordnet Kling auch in dieser Rubrik die Bücher alphabetisch, doch kommt es zu – thematisch bedingten – Verstößen gegen dieses Prinzip:

> Einstein, Carl: Werke. Hg. v. Hermann Haarmann. Band 2: 1919-1928. Hg. v. Marion Schmidt. Berlin: Medusa 1981 [Standort: R15-2-11].
>
> Eliade, Mircea: Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit. Aus d. Franz. übers. v. Emma von Pelet (= Herder-Spektrum 4175). Freiburg i.Br. / Basel / Wien: Herder 1992 [Standort: R15-2-12].
>
> Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Aus d. Franz. übers. v. Autor (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 31). Hamburg: Rowohlt 1957 [Standort: R15-2-13].
>
> Eliade, Mircea: Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik. Aus d. Franz. übers. v. Eva Moldenhauer (= Insel-Taschenbuch 2512). Frankfurt a.M. / Leipzig: Insel 1998 [Standort: R15-2-14].

---

65 Pastior, Oskar: Ingwer und Jedoch. Texte aus diversem Anlaß (= Sudelblätter 3). Göttingen: Edition Herodot 1985 [Standort: R4-5-34].

Findeisen, Hans: Das Tier als Gott, Dämon und Ahne. Eine Untersuchung über das Erleben des Tieres in der Altmenschheit (= Kosmos-Bändchen 209). Stuttgart: Franckh 1956 [Standort: R15-2-15].

Findeisen, Hans: Schamanentum. Dargestellt am Beispiel der Besessenheitspriester nordeuratischer Völker. Stuttgart: Kohlhammer 1957 [Standort: R15-2-16].

Findeisen, Hans / Heino Gehrts: Die Schamanen. Jagdhelfer und Ratgeber, Seelenfahrer, Künder und Heiler (= Diederichs gelbe Reihe 47: Sibirien). Köln: Diederichs, 3. Aufl. 1993 [Standort: R15-2-17].

Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Aus d. Franz. übers. v. Inge Köck (= stw 126). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 8. Aufl. 1994 [Standort: R15-2-18].

Elias, Norbert: Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Michael Schröter (= stw 1008). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2. Aufl. 1994 [Standort: 15-2-19].

Epikurs Philosophie der Lebensfreude. Hg. v. Heinrich Schmidt (= Kröners Taschenausgaben). Leipzig: Kröner [o.J.] [Standort: R15-2-20].

Einstein, Eliade, Elias, Epikur – so wäre die korrekte Reihenfolge. Findeisens Schriften hingegen stehen hier falsch, jedenfalls aus alphabetischer Sicht. Eingestellt werden sie an dieser Stelle offenbar aufgrund einer thematischen Nähe zu den sie umgebenden Schriften Eliades.

Anhäufungen sind, wie gesagt, bibliothekische Phänomene innerhalb größerer Ansammlungen, von denen die umfangreichsten ›Rubriken‹ genannt werden können. Sieben solcher Rubriken habe ich in Klings Bibliothek ausgemacht, drei wurden bereits kurz genannt: Die alphabetisch sortierte Rubrik ›Lyrik‹ in R3 und R4, die zudem lyrikbezogene Literatur, etwa poetologische Essays, zuweilen auch Sekundärliteratur enthält und mit Anthologien, darunter die bekannte Ausgabe der *Menschheitsdämmerung* (R3-3-2), eröffnet; die ebenfalls alphabetisch geordnete Rubrik ›nicht-lyrische Literatur‹ in R6, R7, R12 und R13,[66] die andere Gattungen und Genres der Literatur versammelt, vornehmlich Prosa, aber auch Dramen; und die ebenfalls, wenn auch auf merkwürdige Weise alphabetisch geordnete Rubrik ›Kulturwissenschaften‹ in R14 und R15.[67] Hinzuzufügen ist an dieser Stelle zunächst noch eine eher unsystematisch angeordnete Rubrik ›Kunstgeschichte‹, die – in R8-2 beginnend und den Rest des Regals ausfüllend – Überblickswerke, Monographien und Bildbände versammelt. Historisch ist diese Rubrik breit gestreut, ein leichter Schwerpunkt liegt allerdings auf der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Neben den zahlreichen Inseln, bei denen es sich um kleine, meist nur ein oder zwei Regalebenen einnehmende rubrikähnliche Ansammlungen handelt, sind damit noch drei größere

66 Die alphabetische Ordnung beginnt dabei in R12 mit ›Herbert Achternbusch‹ und geht zunächst bis R13, das mit ›Reinhard Körner‹ endet; R6 beginnt dann mit ›Ernst Loewy‹; die Rubrik ›nicht-lyrische Literatur‹ endet schließlich in R7-2 mit ›Stefan Zweig‹.

67 Merkwürdig ist diese alphabetische Ordnung, weil Kling in den beiden Regalen zweimal das Alphabet durchläuft. So finden sich im ersten alphabetischen Durchlauf in R14-1 bis R15-1 – und ich nenne in diesem Fall lediglich Autornamen – z.B. Aristoteles, Bachtin, Kerényi, Praz und Sloterdijk. Den zweiten Durchlauf beginnt Kling in R15-2 mit Comte; es folgen dann u.a. Descartes, Eliade, Goodman, Luhmann, McLuhan, Spengler, die Vorsokratiker und Wittgenstein.

Ansammlungen, drei Rubriken also, unkommentiert, die alle sowohl ursprünglich nicht im jetzigen Archivraum standen, als auch nicht alphabetisch geordnet sind.

Eine dieser Rubriken, deren Relevanz für Klings Lyrik oben im Zusammenhang mit seiner recherche-orientierten Produktionsästhetik angesprochen wurde, versammelt Nachschlagewerke. Diese Bücher, beherbergt in den Regalen R16 und R17, standen einst in Klings Arbeitszimmer, nahe des ebenfalls erst postum in den Archivraum überführten Schreibtischs. Versammelt sind in den genannten Regalen – abgesehen von jenen Büchern, mit denen Kling zuletzt arbeitete (R16-3 und R16-4) – zum Beispiel Lexika und Wörterbücher zu Themen wie (auf Angabe der Standorte verzichte ich): Soziologie[68] und Archäologie[69], Antike[70] und antiken Autoren[71], zu Göttern und Dämonen[72] ebenso wie zu Dämonen und Elementargeistern[73]; außerdem Bücher zur Symbolik[74] und zu Emblemen[75]; zu Gesteinen[76], Wiesenblumen[77] oder zur Ornithologie[78]; zudem Grammatiken und Wörterbücher, auch etymologische, nicht nur des Neuhochdeutschen[79] und Mittelhochdeutschen[80], sondern etwa auch des Englischen[81], zudem der Stowasser in der zweiten Auflage von 1969 oder Langenscheidt-Taschenwörterbücher des Dänischen, Italienischen, Schwedischen, Altgriechischen, Französischen, Spanischen. Dominiert wird das Erscheinungsbild der Regale R16 und R17 allerdings von den mehrbändigen Nachschlagewerken. Die präsentesten unter ihnen, die mit mindestens fünf Bänden, seien hier separat aufgeführt:

---

68 Wörterbuch der Soziologie. Begr. v. Günter Hartfiel. Neu bearb. v. Karl-Heinz Hilmann (= Kröners Taschenbuchausgaben 410). Stuttgart: Kröner, 4., überarb. u. erg. Aufl. 1994.

69 Bray, Warwick / David Trump: Lexikon der Archäologie. 2 Bde. Dt. Bearb. Joachim Rehork (= rororo Handbuch 6187). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1975.

70 Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. In Verb. mit Ernst Bux u. Wilhelm Schöne begr. v. Hans Lamer. Fortgef. v. Paul Kroh (= Kröners Taschenbuchausgaben 96). Stuttgart: 7, durchges. u. erg. Aufl. Kröner 1966; oder: Das große Lexikon der Antike. Hg. v. Johannes Irmscher (= Heyne-Sachbuch 101). München: Heyne, 3. Aufl. 1994.

71 Metzler-Lexikon antiker Autoren. Hg. v. Oliver Schütze. Stuttgart / Weimar: Metzler 1997.

72 Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute. Hg. v. Manfred Lurker (= Kröners Taschenbuchausgabe 463). Stuttgart: Kröner, 2., erw. Aufl. 1989.

73 Petzold, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister (= Beck'sche Reihe 427). München: Beck, 2., durchges. Aufl. 1995.

74 Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarb. zahlreicher Fachwissenschaftler hg. v. Manfred Lurker (= Kröners Taschenbuchausgaben 464). Stuttgart: Kröner, 5., durchges. u. erw. Aufl. 1991; oder Herder-Lexikon Symbole. Mit über 1000 Stichwörtern sowie 450 Abb. Bearb. im Auftrag d. Lexikonredaktion v. Marianne Oesterriecher-Mollow (= Herder-Spektrum 4187). Freiburg i. Br. / Basel / Wien: Herder 1978.

75 Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Hg. v. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne. Taschenausgabe. Stuttgart / Weimar: Metzler 1996.

76 Maresch, Walter / Olaf Medenbach: Gesteine. Unter Mitarbeit v. Hans Dieter Trochim. Hg. v. Gunter Steinbach. Ill. v. Karl Medenbach. München: Mosaik 1997.

77 Reisigl, Herbert: Wiesenblumen. Mit Heilpflanzenverzeichnis. Innsbruck: Pinguin 1982.

78 Schildmacher, Hans: Einführung in die Ornithologie. Bearb. v. Hans Oehme u. Holle Greil. Hg. v. Holle Greil. Jena / Stuttgart: Gustav Fischer 1982.

79 Wahrig, Gerhard: Deutsches Wörterbuch. Mit einem »Lexikon der deutschen Sprachlehre«. Hg. in Zusammenarb. mit zahlreichen Wissenschaftlern u. anderen Fachleuten. Jubiläumsausgabe. Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon 1991; Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Unter Mitarb. v. Max Bürgisser u. Bernd Gregor völlig neu bearb. v. Elmar Seebold. Berlin / New York: de Gruyter, 22. Aufl. 1989.

80 Matthias Lexers Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Stuttgart: Hirzel, 34. Aufl. 1976

81 Skeat, Walter W.: The Concise Dictionary of English Etymology. Ware: Wordsworth 1995.

Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. 11 Bde. u. Registerbd. (= Fischer Taschenbuch 6460). Frankfurt a.M.: Fischer 1980 [Standort: R16-1-1 bis R16-1-12].

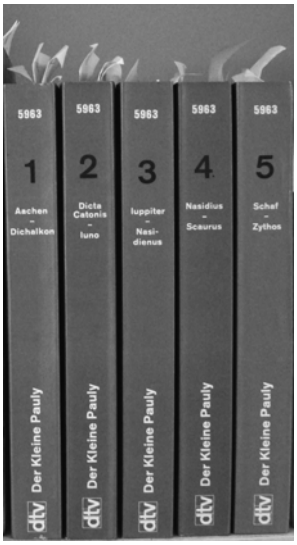
Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung v. Eduard Hoffmann-Krayer. Mit einem Nachwort v. Christoph Daxelmüller. 10 Bde. Berlin / New York: de Gruyter 1987 [Unveränd. photomechanischer Nachdr. d. Ausg. Berlin / Leipzig 1935] [Standort: R16-2-18 bis R16-2-27].

Lexikon des Mittelalters. Hg. u. Berater: Norbert Angermann / Robert-Henri Bautier / Robert Auty. 9. Bde. München: dtv 2003 [Nachdr. d. Ausg. München 1980-1999] [Standort: R16-4-23 bis R16-4-31].

Müller-Karpe, Hermann: Grundzüge früher Menschheitsgeschichte. 5 Bde. Stuttgart: Theiss 1998 [Standort: R16-5-3 bis R16-5-7].

Das Jahrtausend. 11 Bde. Hg. v. Michael Jeismann. München: Beck 2000 [Standort: R16-5-17 bis R16-5-27].

Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. Mit Unterstützung der Preußischen Akademie der Wissenschaften bearb. v. Heinrich Marzell unter Mitwirk. v. Wilhelm Wissmann. 5 Bde. Köln: Parkland 2000 [Fotomechanischer Nachdr. der Ausg. Leipzig 1943] [Standort: R17-1-44 bis R17-1-48].



Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf d. Grundlage v. Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften unter Mitwirk. zahlreicher Fachgelehrter bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. 5 Bde. (= dtv 5963). München: dtv 1979 [Standort: R17-2-4 bis R17-2-8].

Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bdn. Hg. u. bearb. von d. Lexikonredaktion d. Bibliographischen Instituts. Mannheim / Wien / Zürich: Bibliographisches Institut, aktual. Neuausg. 1983 [Standort: R17-3-14 bis R17-3-37].

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 32 Bde. u. Registerbd. München: dtv 1984 [Nachdr. der Ausg. Leipzig 1854-1971] [Standort: R17-4-1 bis R17-5-6].

Meyers Lexikon. 12 Bde. u. 3 Erg.bde. Leipzig: Bibliographisches Institut, 7. Aufl. 1924-1933. [Standort: R17-5-7 bis R17-6-3].

Kaum eines dieser Nachschlagewerke ist frei von Lesespuren, teils strotzen die Bände von den Kling-typischen gelben Haftzetteln – als Beispiel sind die Bände des *Kleinen Pauly* zu sehen.

Nicht in gleicher Weise intensiv gebraucht wie diese Nachschlagewerke, aber für die Physiognomie der Kling'schen Bibliothek wie für die (in Selbstinszenierungen dargelegten) Grundlagen seiner recherchierend-dichterischen Produktion überaus charakteristisch sind zudem einige Ansammlungen von thematisch ähnlichen Bänden, denen Kling den Status von ›Realien‹-Reservoiren zugesprochen hat. Diese Ansammlungen bilden sich teils nach den oben bereits eingeführten Prinzipien der ›Insel‹ oder des ›Haufens‹, teils nach dem bibliothekischen Prinzip des ›Strangs‹, wobei ich unter ›Strängen‹ paradigmatische Achsen (z.B. The-

men wie die Alchemie[82]) verstehe, die durch Bücher an verschiedenen Standorten, in verschiedenen Rubriken verlaufen.

Gemein ist diesen Ansammlungen, dass sie gruppenbezogene oder auch regionalisierte Sprach- und Wissensbestände beherbergen, wobei es – darauf jedenfalls weist Kling hin – dabei in der Regel um nicht im strengen Sinne wissenschaftlich legitimiertes Wissen geht. Zu diesen Ansammlungen gehören zum einen »[h]istorische Sagensammlungen«, die Kling, wie er in den »Stuttgarter Miszellaneen« bekennt,

> immer als wertvolle Archive begriffen [hat], in denen vielerlei aufbewahrt und eingeschlossen ist, und zwar lange bevor es universitäres Studienfach geworden ist. Das gilt für die Ethnologie und Anthropologie wie für die Linguistik, um drei Beispiele zu nennen.[83]

Solche »Sagen und Volkskundebücher«, so Kling weiter, fungieren »als Sprachschichten-Aufbewahrer«, als »Ritualschichtenträger«; sie »bilden enorm breit gefächerte und kulturhistorische Reservoire«[84]. Dabei habe er weniger »deutsche[] Heldensagen à la Schwab« im Blick, sondern »ethnographische[] Lokalsagen-Literatur«.[85] Knapp sechzig Büchern und Hefte, die sich einer solchen Literatur zuordnen lassen, versammelt nun die eine Regalebene beanspruchende Insel in Regal R9-2. Am Anfang dieser Insel stehen:

> Grabmayer, Johannes: Volksglauben und Volksfrömmigkeit im spätmittelalterlichen Kärnten. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1994 [Standort: R9-2-10].
> Beitl, Klaus: Volksglaube. Zeugnisse religiöser Volkskunst (= dtv 2871). München: dtv 1981 [Standort: R9-2-11].

Darauf folgen dann Bände wie diese hier beispielhaft bibliographierten:

> Broneder, Herta: Gasteiner Sagen (= Gasteiner Bücherei 1). Badgastein: Krauth 1964 [Standort: R9-2-22].
> Köhler, Johann August Ernst: Volksbrauch, Aberglauben, Sagen und andere alte Überlieferungen im Voigtlande. Mit Berücksichtigung des Orlagau's und des Pleißnerlandes. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Voigtländer. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1978 [Standort: R9-2-27].
> Stephani, Claus (Hg.): Die steinernen Blumen. Burzenländer sächsische Sagen und Ortsgeschichten. Bukarest: Ion-Creanga 1977 [Standort: R9-2-28].
> Müller, Ursula (Hg.): Sagen aus dem Berner Oberland. Nach schriftlichen u. mündlichen Quellen ges. u. bearb. v. Hermann Hartmann. Interlaken: Schlaefli 1985 [Standort: R9-2-32].
> Heyl, Johann Adolf (Hg.): Volkssagen, Bräuche und Meinungen aus Tirol. Mit einem biographischen Abriss v. Siegfried de Rachewitz. Hg. v. Dachverband für Heimatschutz u.

82 Vgl. die Anm. 162 in diesem Kapitel, S. 74.

83 Thomas Kling: Archivarbeit – mit Fallbeispielen. Stuttgarter Miszellaneen. In: Florian Höllerer / Tim Schleider (Hg.): Betrifft: Chotjewitz, Dorst, Hermann, Hoppe, Kehlmann, Klein, Kling, Kronauer, Mora, Ortheil, Oswald, Rakusa, Sebald, Walser, Zeh. Frankfurt a.M. 2004, S. 46-53, hier: S. 48.

84 Ebd.

85 Ebd.

Heimatpflege in Tirol. Bozen: Athesia 1989 [Faksimile-Nachdr. der Ausg. Brixen 1897] [Standort: R9-2-36].

Trog, Carl: Rheinlands Wunderhorn. Sagen, Geschichten und Legenden, auch Ränke und Schwänke aus den alten Ritterburgen, Klöstern und Städten des Rheinufers und des Rheingebietes von den Quellen bis zur Mündung des Stroms. Dem deutschen Volk gewidmet. Bd. 14: Bergisches Land, Düsseldorf. Atzbach: Mikado-Verlag [o.J.] [Nachdr. der Originalausg. Essen / Leipzig 1882] [Standort: R9-2-42].

Diese regionale Orientierung der Kling'schen Sammel- und Lektürelust (und damit seiner Realien-Beschaffungsmaßnahmen) zeigt sich auch in zwei weiteren kleinen, strangartig verbundenen Anhäufungen. Die erste ist Teil einer Quodlibet-Insel in R9-0, wo unter anderem folgende Titel zu finden sind:

Erftländer Sprachschatz. Wörter, Ausdrücke, Begriffe, Redensarten in der ripuarischen Mundart. Geordnet in alphabetischer Reihenfolge. Anhang: Suchhilfe (hochdeutsch-ripuarisch). Erstellt v. Anton Frambach u. Norbert Hesser. Bergheim: Verein der Heimatfreunde von Niederaußem und Auenheim e.V. 1991 [Standort: R9-0-37].

Wechs, Willi: Unser Oberallgäuer Sprachschatz. 800 Wortbegriffe, Geschichten und Anekdoten aus dem oberen Allgäu. Mit Zeichnungen v. Franz Blab. Kempten: Verlag für Heimatpflege 1980 [Standort: R9-0-39].

Lach, Alexander / Angelika Unterholzner: Sprechen Sie Südtirolerisch? Ein Sprachführer für Einheimische und Zugereiste. Wien: Ueberreuter 2004 [Standort: R9-0-40].

Jall, Artur: Allgäuer Wörterbüchle von A-Z. Altusried: Brack 1996 [Standort: R9-0-41].

Von dieser Anhäufung führt ein verbindender Strang etwa zu:

Ostfriesisches Wörterbuch. Plattdeutsch-Hochdeutsch. Zusammengestellt v. Jürgen Byl. Bearb. v. Elke Brückmann. Hg. v. d. Ostfriesischen Landschaft. Leer: Schuster 1992 [Standort: R17-1-12].

Wrede, Adam: Neuer kölnischer Sprachschatz. 3 Bde. Köln: Greven, 11. Aufl. 1993 [Standort: R17-6-4ff.].

Teuschl, Wolfgang: Wiener Dialekt Lexikon. Purkersdorf / Wien: Schwarzer 1990 [Standort: R17-6-20].

Major, Clarence: Black Slang. A Dictionary of Afro-American Talk. London: Routledge 1971 [Standort: R17-6-30].

Die letztgenannten Bände in R17-6 sind dabei Teil einer Insel, die ein Spezialsammelgebiet Klings konturiert, nämlich Bücher zu Soziolekten, vor allem: zur sogenannten ›Gaunersprache‹ oder auch ›Rotwelsch‹, so zum Beispiel die folgenden Titel:

Günther, Louis: Das Rotwelsch des deutschen Gauners. Straßburg: Trübner 1905 [Standort: R17-6-10].

Wolf, Siegmund A.: Großes Wörterbuch der Zigeunersprache. Wortschatz deutscher und anderer europäischer Zigeunerdialekte. Hamburg: Buske, 2. Aufl. 1987 [korrigierter Nachdr. der Ausg. Mannheim 1960] [Standort: R17-6-11].

Train, Joseph Karl von: Wörterbuch der Gauner- und Diebessprache. Holzminden: Reprint-Verlag-Leipzig 1998 [Nachdr. der Originalausg. Meißen 1833] [Standort: R17-6-12].

Wolf Siegmund A.: Deutsche Gaunersprache. Wörterbuch des Rotwelschen. Hamburg: Buske, 2. Aufl. 1985 [korrigierter Nachdr. der Ausg. Mannheim 1956] [Standort: R17-6-13].

Petrikovits, Albert: Die Wiener Gauner-, Zuhälter- und Dirnensprache. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Inge Strasser. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1986 [autorisierte Neuaufl. nach der 2., 1922 erschienenen Aufl.] [Standort: R17-6-14].

Jenseits einer Emphase fürs Völkische – »vergifteter Traditionen eingedenk«[86] – zeichnet sich in dieser Sammlungsneigung, die sich auf das regional Spezifische ebenso richtet wie auf das sozial Abgelegene, Ausgegrenzte, eine die Autorschaft Klings weithin prägende Präferenz für nicht zum hohen Kanon, nicht zum Klassischen zählende Materialien und Themen ab.

Zwei Rubriken sind bisher noch unkommentiert, die Rubrik ›Deutschsprachige Literatur vor ca. 1900‹ und die Rubrik ›Geschichte‹. Es sind diese beiden Rubriken, deren Bestand Kling, wie ich von Ute Langanky erfuhr, einst zu einem großen Teil in dem großväterlichen Bücherschrank aufbewahrte. Zugleich sind es auch die Rubriken, in denen sich die meisten Bände befinden, die vermutlich Erbstücke des Großvaters sind. Zu nennen sind hier zunächst einige ältere Klassiker-Ausgaben,[87] die gemischt unter anderem mit ganz offensichtlich nicht geerbten, neueren mehrbändigen (Werk-)Ausgaben[88], Einzelbänden[89] und zahlreichen Reclambänden die Rubrik ›Deutschsprachige Literatur vor ca. 1900‹ bilden (beginnend ab R1-6, und in R2-6, R2-7 langsam ausfransend). Darüber hinaus gehen einige historische Schriften zur Jugendkultur[90] und zur Pädagogik[91], die in einer kleinen Insel ganz rechts auf der unteren Ebene von Regal R2 versammelt sind, mit großer Wahrscheinlichkeit auf die großväterliche Bibliothek zurück. Lediglich vermuten lässt sich dies bei den mehrbändigen, aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stammenden Überblicksdarstellung zur Geschichte, etwa der *Deutschen Kultur- und Sittengeschichte in drei Bänden* von Johannes Scherr, der *Kulturge-*

86 Kling: Archivarbeit – mit Fallbeispielen, S. 48.

87 Beispielsweise zu Johann Gottfried Herder in R2-1, zu Johann Wolfgang Goethe in R2-2, zu Friedrich Schiller in R2-3 oder zu Heinrich Heine R2-4.

88 Z.B. Hölderlin, Friedrich: Werke und Briefe. 3 Bd. Hg. v. Friedrich Beißner u. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M.: Insel, 3. Aufl. 1982 [Standort: R2-3-22 bis R2-3-34]; oder: Paul, Jean: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Norbert Miller. Nachworte v. Walter Höllerer (= Reihe Hanser 200). München: Hanser 1975 [Standort: R2-4-20 bis R2-4-31].

89 Z.B. die drei Bände aus der Bibliothek des Mittelalters in R1-6-20 bis R1-6-22: Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800-1150. Hg. v. Walter Haug u. Benedikt Konrad Vollmann (= Bibliothek des Mittelalters 1). Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1991; Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Ed. d. Texte u. Kommentare v. Ingrid Kasten. Übers. v. Margherita Kuhn (= Bibliothek des Mittelalters 3). Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1995; Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Hg. v. Hans Fromm. Mit d. Miniaturen d. Handschrift u. einem Aufsatz v. Dorothea u. Peter Diemer (= Bibliothek des Mittelalters 4). Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag 1992; außerdem z.B.: Droste-Hülshoff, Annette von: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Winfried Woesler. Bearb. v. Walter Gödden (= dtv 2416). München: dtv 1996 [Standort: R2-5-2]; oder aber: Eichendorff, Joseph von: Gedichte. In chronologischer Folge hg. v. Hartwig Schultz (= it 1060). Frankfurt a.M.: Insel, 3. Aufl. 1993 [Standort: R2-5-23].

90 Z.B. Wyneken, Gustav: Schule und Jugendkultur. Jena: Diederichs 1913[Standort: R2-7-47].

91 Z.B. Kawerau, Siegfried Georg: Soziologische Pädagogik. Leipzig: Quelle & Meyer 1921 [Standort: R2-7-39].

schichte der Neuzeit von Egon Friedell oder Oskar Jägers *Weltgeschichte in vier Bänden.*[92] Letztgenannte Bände sind dabei Teil der Geschichtsrubrik.

Die insgesamt 307 Bände dieser Rubrik sind, da Geschichte im Zentrum des Erkenntnisinteresses dieser Untersuchung steht, in einer Bibliographie im Anhang dieser Untersuchung erfasst.[93] Allgemein fällt auf, dass der teils wohl vom Großvater übernommene, größtenteils jedoch von Kling selbst angeschaffte Bestand der Geschichtsrubrik thematisch recht breit gestreut ist. Der historische Raum, den er umfasst, reicht von der Prähistorie bis ins 21. Jahrhundert. Auf dem aktuellsten Stand der Forschung sind die Bände und Hefte dabei in der Regel nicht. Bei einigen Texten handelt es sich selbst schon wieder um historische Schriften, zudem finden sich zahlreiche zeitgeschichtliche Quellen, Briefe etwa oder Tagebücher. Auch der Fokus variiert erheblich: Neben Überblicksdarstellungen und Monographien renommierter Historiker sind lokal oder temporal sehr eingeschränkte Abhandlungen, teils von Lokalhistorikern oder Geschichtswerkstätten, versammelt. Manches hat Kling offenbar im Rahmen von Museumsbesuchen erworben, sogar eine Seminar- oder Vorlesungsmitschrift aus Klings Studienzeit ist zu finden.

Blickt man ausgehend von der ideologisch-geistesgeschichtlichen Kontur, die Kling seinem Großvater, dem ›Lehrmeister Geschichte‹ verliehen hat, auf die Geschichtsrubrik, dann zeigt sich eine mögliche großväterliche Prägung zum Beispiel in einigen strangartig verbundenen, kleinen Häufungen, die sich unter dem Schlagwort ›kommunistische Theorie und Geschichtsschreibung‹ subsumieren lassen, etwa folgende Titel:

Lenin, Wladimir Iljitsch: Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus (gemeinverständlicher Abriss). Stuttgart: Verlag Das neue Wort 1947 [Standort: R1-4-43].

Engels, Friedrich: Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft. Berlin: Dietz 1946 [Standort: R1-4-44].

Liebknecht, Karl: Briefe aus dem Felde, aus der Untersuchungshaft und aus dem Zuchthaus. Berlin: Verlag der Wochenschrift »Die Aktion« 1920 [Standort: R1-4-45].

Lenin, Wladimir Iljitsch: Karl Marx. Eine Einführung in den Marxismus. Berlin: Dietz, 3. Aufl. 1946 [Standort: R1-4-46].

Liebknecht, Karl: Militarismus und Antimilitarismus. Hg. v. der Kommunistischen Partei Deutschlands. München: Isar Druck [o. J.] [Standort: R1-4-47].

Engels, Friedrich: Der deutsche Bauernkrieg. Mit Einleitung u. Anm. hg. v. Fr. Mehring. Berlin: Buchhandlung Vorwärts Paul Singer, 6. Aufl. 1920 [Standort*:* R1-4-53].

Engels, Friedrich / Karl Marx: Das kommunistische Manifest. Singen-Hohentwiel: Oberbadische Druckerei u. Verlagsanstalt 1946 [Standort: R1-4-54].

Trotzki, Leo: Fragen des Alltagslebens. Die Epoche der »Kulturarbeit« und ihre Aufgaben. Hamburg: Verlag Carl Hoym 1923 [Standort: R1-4-56].

---

92 Scherr, Johannes: Deutsche Kultur- und Sittengeschichte in drei Bänden. Durchges. u. hg. v. Franz Blei. 3 Bde. Berlin: Knobloch [1925] [Standort: R1-2-17 bis R1-2-19]; Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg. 3 Bde. München: Beck, 1 Bd.: 4.-6. Aufl. 1928, 2. u. 3. Bd.: 1.-6. Aufl. 1928 [Standort: R1-12-20 bis R1-12-22]; Jäger, Oskar: Weltgeschichte in vier Bänden. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1909 [Standort: R1-12-23 bis R1-12-26].

93 Siehe Anlage B, S. 581-601.

Stalin, Josif V.: Fragen des Leninismus. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur 1947 [Standort: R1-5-1].
Lenin, Wladimir Iljitsch: Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Bd. 3. Berlin: Dietz 1974 [Standort: R1-5-5].
Lenin, Wladimir Iljitsch: Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Bd. 4. Berlin: Dietz 1974 [Standort: R1-5-6].
Trotzki-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Zusammengestellt v. Heinz Abosch (= Reihe Hanser 130). München: Hanser 1973 [Standort: R1-5-44].
Mao Tse-Tung. Anekdotisch. Vorgestellt v. Manfred Zach. Esslingen: Bechtle 1969 [Standort: R1-5-45].
Worte des Vorsitzenden Mao Tse-Tung. Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur 1968 [Standort: R1-5-46].

Bei einem Großteil, wenn auch nicht bei allen diesen Schriften ist es angesichts der historischen Daten ihrer Drucklegung wahrscheinlich, dass Kling sie entweder von seinem Großvater übernommen, oder aber – was meines Erachtens weniger wahrscheinlich ist – im Geiste seines Großvaters und des »marxistischen […] Teil[s] der Bibliothek des Großvaters«[94] angeschafft hat.

Ähnlich verhält es sich bei einer bemerkenswert großen, teilweise dem allgemein recht umfangreich vertretenen Sammelgebiet ›Mittelalter‹ zuzuordnenden Anhäufung zum Thema ›Kirchengeschichte‹. Auch er zeichnet sich durch eine Kombination von potentiell großväterlichem Erbe und zweifelsfrei nach dem Tod des Großvaters – Ernst Matthias starb 1976 – erworbenen Titeln aus:

Williams, Jay: Das große Buch der Kreuzritter. Bearb. u. hg. v. Heinrich Pleticha. Übers. v. Roland Vocke. Reutlingen: Ensslin & Laiblin 1963 [Standort: R1-1-69].
Alberigo, Giuseppe (Hg.): Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II. Wiesbaden: Fourier 1998 [Standort: R1-2-7].
Thrändorf, Ernst / Hermann Meltzer (Hg.): Kirchengeschichtliches Quellenlesebuch. Kleine Ausg. B. Dresden: Bleyl & Kaemmerer, 4. Aufl. 1914 [Standort: R1-2-8].
Kurtz, Johann Heinrich: Abriß der Kirchengeschichte. Ein Leitfaden für den Unterricht in höheren Lehranstalten. Leipzig: Neumann, 17. Aufl. 1911 [Standort: R1-2-9].
Hoensbroech, Paul von: Das Papsttum in seiner sozial-kulturellen Wirksamkeit. Volksausg. Zweiter Teil: Die ultramontane Moral. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907 [Standort: R1-2-10].
Krüger, Gustav: Das Papsttum. Seine Idee und ihre Träger. Tübingen: Mohr 1907 [Standort: R1-2-11].
Gabrieli, Francesco (Hg.): Die Kreuzzüge aus arabischer Sicht. Aus den arab. Quellen ausgew. u. übers. v. Francesco Gabrieli. Aus dem Ital. v. Barbara von Kaltenborn-Stachau unter Mitw. v. Lutz Richter-Bernburg (= dtv 4172). München: dtv 1975 [Standort: R1-2-12].
Mayer, Hans Eberhard: Geschichte der Kreuzzüge (= Urban-Taschenbücher 86). Stuttgart: Kohlhammer, 4. Aufl. 1976 [Standort: R1-2-13].
Wollschläger, Hans: Die bewaffneten Wallfahrten gen Jerusalem. Geschichte der Kreuzzüge (= Diogenes-Taschenbuch 20082). Zürich: Diogenes 1973 [Standort: R1-2-14].

94 Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 11.

Möhler, Johann Adam: Kirchengeschichte. Hg. v. Pius Bonifac. Regensburg: Manz 1867 [Standort: R1-2-15].

Fuller, Thomas: The Historie of the Holy Warre. Cambridge: Roger Daniel, 3. Aufl. 1647 [Standort: R1-2-16].

Gerade die im Vergleich recht aktuellen Bände zur Kreuzzugsgeschichte in R1-2-12 bis R1-2-14 gehen dabei wohl auf die geschichtswissenschaftliche Eigeninitiative des Enkels zurück, wie eine ebenfalls in die Geschichtsrubrik eingestelltes, in einem grünen Schnellhefter aufbewahrte Vorlesungs- oder Seminarmitschriftt aus der Feder Klings nahelegt.

»Vollblut / Kreuzzugsgeschichte ca `79« [hs. Aufschrift]. [o.A.] [Standort: R1-2-36].

Von hier aus, aber dazu später, führte ein Weg in Klings Lyrik, zum Gedicht »tornister, agenturenberichte.« aus dem Band *nacht. sicht. gerät.,* das unter anderem die Judenpogrome am Rhein während des Ersten Kreuzzugs thematisiert.[95]

Eine stärker durch Eigenständigkeit charakterisierte Verschränkung von vermutlich großväterlichem Erbe und eigener Anschaffung prägt jene Titel zum Thema ›Erster Weltkrieg‹, die sich dem hervorhebenswert breit bedachten, übergreifenden Sammelgebiet ›preußische Geschichte im 18., 19. Jahrhundert und Geschichte des Deutschen Reichs‹ zuzählen lassen. Was den Umfang der versammelten Titel angeht, steht der Erste Weltkrieg hier auf eine auch für Klings Lyrik typische Weise nicht so sehr im Schatten des Zweiten Weltkriegs und der NS-Zeit, wie es für die deutsche Geschichtskultur prägend ist.

Tuchmann, Barbara W.: August 1914. Aus dem Amerik. v. Grete u. Karl-Eberhardt Felten. (= Heyne-Sachbuch 53). München: Heyne 1966 [Standort: R1-4-27].

Geiss, Immanuel: Das Deutsche Reich und der Erste Weltkrieg. München: Hanser, 2. Aufl. 1979 [Standort:*:* R1-4-28].

Verdun. Illustrierter Führer durch die Schlachtfelder (1914-1918). Verdun: Frémont 1958 [Standort: R1-5-27].

Geschichte der Kampfereignisse über das Fort Douaumont während des Krieges 1914-1918. Verdun: Frémont [o.J.] [Standort: R1-5-28].

Rosner, Karl: Mit der Armee von Falkenhayn gegen Rumänien. Berlin: Scherl 1917 [Standort: R1-5-29].

Weber, Fritz: Isonzo 1915. Klagenfurt / Wien: Kollitsch 1933 [Standort: R1-5-30].

Richthofen, Manfred Freiherr von: Der rote Kampfflieger. Eingel. u. erg. v. Bolko Freiherr von Richthofen. Mit einem Vorwort v. Reichsminister Hermann Göring. Berlin: Ullstein 1933 [Standort: R1-5-31].

---

95 Siehe die Interpretation im III. Kapitel dieser Studie, S. 205ff. – In dieser Thematisierung wird zugleich ein weiterer Strang der Geschichtsrubrik aufgegriffen, der zur ›Jüdischen Geschichte‹: Krajewska, Monika: Zeit der Steine. Einführung: Anna Kamieńska. Warschau: Interpress 1992 [Standort: R1-3h-4]; Straede, Therkel: Oktober 1943. Die dänischen Juden – Rettung vor der Vernichtung. Übers. v. Ulrike Wluka. Kopenhagen: Königliches Dänisches Ministerium des Äußeren 1993 [Standort: R1-4h-16]; Funkenstein, Amos: Jüdische Geschichte und ihre Deutungen. Aus dem Engl. v. Christian Wiese. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 1995 [Standort: R1-4-29]; Rohrbacher, Stefan: Juden in Neuss. Neuss: Galerie Küppers 1986 [Standort: R1-4-30]; Etzold, Alfred / Peter Kirchner / Heinz Knobloch: Jüdische Friedhöfe in Berlin (= Historische Friedhöfe in der Deutschen Demokratischen Republik 1). Berlin: Institut für Denkmalpflege [o.J.] [Standort: R1-5-13].

Lichem, Heinz von: Gebirgskrieg 1915-1918. Bd. 2: Die Dolomitenfront von Trient bis zum Kreuzbergsattel. Bozen: Athesia 1981 [Standort: R1-5-34].

Skorpil, Robert : Pasubio. Berg des Kampfes – Berg des Friedens. Erlebnisbericht. Innsbruck / Bozen: Tyrolia / Athesia, 6. Aufl. 1983 [Standort: R1-5-35].

Noch größere Eigenständigkeit weist demgegenüber ein die Geschichtsrubrik durchziehender Strang auf, dessen Titel sich durch ihren spezifischen Ortsbezug auszeichnen (was sie wiederum mit anderen Strängen der Bibliothek verbindet).

1301: Kampf um Bingen (= Binger Annalen. Zeitschrift für Geschichte und Kultur am Mittelrhein 14 (1977)) [Standort: R1-1-7].

Knackstedt, Gerd-Uwe: Neandertaler, Römer, Franken. Siedlungsgeschichte des Landkreises Euskirchen anhand archäologischer Funde. Brühl: Knackstedt 1991 [Standort: R1-1-11].

Wierstraet, Christian: Die Geschichte der Belagerung von Neuss. Faksimile der Erstausg. bei Arnold ther Hoernen Köln 1476. Übertr. u. Einleitung Herbert Kolb. Neuss: Galerie Küppers, unveränderte Neuaufl. 2000 [Standort: R1-1-58].

Hess, Heinrich / Walter Schmidt-Ewald: Gotha im Mittelalter (= Gotha. Das Buch einer deutschen Stadt, Heft 2). Gotha: Engelhard-Reyher 1927 [Standort: R1-2-1].

Ludwig-Lukanow, Sigrid: Fundchronik Hochsauerlandkreis 1948-1980 (= Ausgrabungen und Funde in Westfalen-Lippe, Beiheft 1). Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe 1988 [Standort: R1-2-37].

Herfort-Koch, Marlene: Fundchronik Kreis Coesfeld (= Ausgrabungen und Funde in Westfalen-Lippe, Beiheft 2). Münster: Westfälisches Museum für Archäologie/Amt für Bodenpflege 1993 [Standort: R1-2-38].

Kühlborn, Johann-Sebastian (Hg.): Das Römerlager in Oberaden 3. Die Ausgrabungen im nordwestlichen Lagerbereich und weitere Bausstellenuntersuchungen der Jahre 1962-1988. Beilagen (= Bodenaltertümer Westfalens 27). Münster: Aschendorff 1992 [Standort: R1-2-39].

»Ze Santen«. Beiträge zur Geschichte des Xantener Raums. Xanten: Krams [1936] [Standort: R1-3-2].

Matthias, Ernst: Der Essener Oberhof Brockhausen. Ein Beitrag zur westfälischen Wirtschaftsgeschichte. Essen: Fredebeul & Koenen 1910 [Standort: R1-3-3].

Der Regionalbezug verbindet diesen Strang nicht nur mit jenen bereits vermerkten Stranggeflecht zur regionalen Sprachgeschichte oder der Insel mit regionalen Sagensammlungen, sondern auch mit einer Insel in R8-0, die nahezu ausschließlich Schriften zur Lokalgeschichte verschiedenster Örtlichkeiten und Räume versammelt; den Charakter dieser Insel veranschaulichen die ersten fünf dort abgestellten Bände.

Pickel, Othmar / Walter Kanzler: Geschichte der Marktgemeinde Neuburg an der Mürz. Graz: Eigenverlag der Marktgemeinde Frohnleiten 1956 [Standort: R8-0-1].

Pichler, Franz Sales: Die Habsburger Stiftung Cistercienser-Abtei Neuberg in Steiermark. Ihre Geschichte und Denkmale. Neuburg an der Mürz: Verein der Freunde des Neuberger Münsters 1990 [Standort: R8-0-2].

Termeer, Ernst (Hg.): Gerresheim und seine Basilika. Festschrift zum 750jährigen Bestehen der Gerresheimer Stiftskirche. Wuppertal: Staats-Verlag 1986 [Standort: R8-0-3].

Müller, Iso: Geschichte des Klosters Müstair. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Disentis: Desertina Verlag, 3. Aufl. 1986 [Standort: R8-0-4].

Bremer, Jakob: Die reichsunmittelbare Herrschaft Dyck der Grafen jetzigen Fürsten zu Salm-Reifferscheidt. Hg. v. Landkreis Grevenbroich. Kranz: Mönchengladbach 1959 [Standort: R8-0-5].

Nicht um die große, nationale oder gar internationale Geschichte geht es in diesen Publikationen, sondern um regionale, zuweilen an einzelne Gebäude gebundene Geschichten.

Die Existenz der Lokalgeschichts-Insel weist auf einen grundsätzlichen Sachverhalt hin. Keineswegs sind die für Klings Geschichtslyrik so ›entscheidenden‹ historischen ›Realien‹ nur in der von mir sogenannten Geschichtsrubrik seiner Bibliothek versammelt. Historisches Material findet sich verstreut über die ganze Bibliothek: Für die Arbeit an Gedichten zum Ersten Weltkrieg beschäftigt Kling sich zum Beispiel auch mit einer Anthologie englischsprachiger Dichtung aus diesem und über diesen Krieg.[96] Darüber hinaus beherbergt gerade die hier ›Kulturwissenschaften‹ genannte Rubrik umfang- und materialreiche, sicher als historiographisch zu bezeichnende Studien beispielsweise von Gustav Rene Hocke oder aber Abhandlungen wie *Der Herbst des Mittelalters*[97] von Johan Huizinga und Edgar Winds *Heidnische Mysterien in der Renaissance*[98], die Kling – der eben kein Bibliothekar, sondern Nutzer war – aus Gründen, die verborgen bleiben müssen, anders als vielleicht zu erwarten einordnete. Ein Band, den Kling ebenfalls aus guten Gründen in die Geschichtsrubrik hätte einstellen können, zumal dort eine thematisch verwandte, allerdings kleine Anhäufung besteht, ist Carlo Ginzburgs Studie *Hexensabbat,* die nun lediglich strangartig verknüpft bleibt mit den anderen Büchern zum Thema ›Hexen und Hexenverfolgung‹:

Ginzburg, Carlos: Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte. Aus dem Ital. v. Martina Kempter (= Fischer Taschenbücher 11002). Frankfurt a.M.: Fischer 1993 [Standort: R15-2-38].

Diefenbach, Johann: Der Hexenwahn vor und nach der Glaubensspaltung in Deutschland. Mainz: Kirchheim 1886 [Standort: R1-2-27].

Sprenger, Jakob / Heinrich Institoris: Der Hexenhammer. Aus dem Latein. übertr. u. eingel. v. J. W. R. Schmidt (= dtv 30098). München: dtv, 13. Aufl. 1997 [Standort: R1-2-28].

Schormann, Gerhard: Der Krieg gegen die Hexen. Das Ausrottungsprogramm des Kurfürsten von Köln. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991 [Standort: R1-2-29].

Helbing, Franz: Die Tortur. Geschichte der Folter im Kriminalverfahren aller Völker und Zeiten. Zwei Teile in einem Bd. Augsburg: Bechtermünz 1999 [Standort: R1-2-30].

Pracht, Hans-Peter: Täntze, Todt und Teuffel. Die grausame Spur der Hexenverfolgung in der Eifel. Aachen: Helios 1991 [Standort: R1-2-31].

---

96 Vgl. die Nachweise im II. Kapitel, S. 119f.

97 Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Hg. v. Kurt Köster (= Kröners Taschenausgabe 204). Stuttgart: Kröner, 11. Aufl. 1975 [Standort: R14-3-18].

98 Wind, Edgar: Heidnische Mysterien in der Renaissance (= stw 697). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987 [Standort: R15-4-32].

Abgesehen von Diefenbachs Schrift, die im Gegenteil zum Rest angesichts des Anschaffungsdatums zumindest ein mögliches Erbstück sein könnte, weist dieser Haufen eine Kling-eigene Handschrift auf, die sich noch im Spätwerk in Gedichten wie »Über die Art wie sie Hagelschlag zu erregen pflegen«[99] oder »Baldung gen. Grien, Die Hexen«[100] niederschlagen wird und auf Klings mitunter manifest werdende Neigung zu einer Geschichte des gesellschaftlich Ausgegrenzten, mehr noch: des Okkulten und Dämonisierten hindeutet.

2. Werk und Bibliothek

Nachtrag zum Exkurs

Damit möchte ich diesen Rundgang durch Klings Bibliothek beenden. Die Fülle des präsentierten Materials, das ja lediglich einen verschwindend kleinen Teil des gesamten Bestandes darstellt, lässt jede abschließende Stellungnahme darüber, was für ein intellektuelles Profil des lesenden und sammelnden Autors sich in dieser Bibliothek abzeichnet, unseriös erscheinen. Insofern dürfen die im zurückliegenden Exkurs versammelten Einblicke in die Bibliothek zumindest teilweise in jenem Sinn verstanden werden, den Manfred Sommer mit der ästhetischen Art des Sammelns verbunden hat: als eine Präsentation dessen, was mir in der Bibliothek an »Sehenswerte[m]«[101] begegnete. Doch auch wenn dem Zusammenhang dieses ›Sehenswerten‹ keine Begriff entspricht, so ergibt sich aus ihm schon, um Klings Ausführungen zum Sammeln zu zitieren: eine Art »Bild und Gleichnis«[102] des Autors. In dieser Hinsicht lässt sich der Exkurs als Konterpart verstehen, der der zuvor skizzierten, öffentlichen Autorfigur ein nicht-öffentliches Bild des Autors gegenüberstellt.

> Alles Sammeln ist begriffsgebunden; aber die eigentliche, nämlich ästhetische Art des Sammelns, die sich auf das Sonderbare, Sehenswerte und Erstaunliche richtet, lebt gerade von dem, was nicht durch das Denken begriffen, sondern in der Anschauung bewundert wird. Deshalb ist der philosophische Ort des Sehenswerten und Wunderbaren dort, wo das, was wir wahrnehmen, mehr und anderes zeigt, als sein Begriff für es vorgesehen und von ihm verlangt hatte.
>
> *Manfred Sommer: Ökonomisches und ästhetisches Sammeln.*

> Der Zusammenhang – wie's zusammenhängt – wird deutlich, wirft man einen Blick auf die sehr alten sprachgeschichtlichen Wurzeln des Myzels sammeln-zusammen etc. It's always the same (gotisch: sama), das Ähnliche, das sich Gleichende, Zueinandergehörige bildet in zahlreichen (eben auch toten) europäischen Sprachen die Bedeutungs-Grundfarbe; im Altindischen bereits steht die Zusammen-Bedeutung. Das sich Gleichende: etwas, das den Vergleich ermöglicht (beispielsweise von: Sammlungen), erscheint symbolhaft gesteigert, führen wir uns vor Augen, daß das altirische Wort samail gleichermaßen Bild und Gleichnis bezeichnet.
>
> *Thomas Kling: Kleine Petersbuger Hängung.*

99 In: S, S. 54f. [= GG 767f.].

100 In: S, S. 56ff. [= GG 769ff.].

101 Manfred Sommer: Ökonomisches und ästhetisches Sammeln. In: Wahre Wunder. Sammler & Sammlungen im Rheinland. Hg. von Siegfried Gohr. Köln 2000, S. 21-28, hier: S. 21.

102 Thomas Kling: Kleine Petersburger Hängung. In: Wahre Wunder, S. 250f., hier: S. 251.

Dass dabei Ähnlichkeiten zu verzeichnen sind, ist offenkundig: Klings legendenhafte Lektüren der Avantgarden des 20. Jahrhunderts lassen sich an den umfangreich gesammelten Gedichtbänden nachvollziehen, exemplarisch wurde auf die Anhäufungen von Mayröcker- oder Pastior-Bänden hingewiesen; das Image als Rechercheur, der sich Nachschlagewerken verschiedenster Art bedient, spiegelt sich gleichsam in den Regalen der Bibliothek; und auch Klings Blick auf das historisch eher Entlegene, auf eine ›Geschichte des Marginalisierten‹, wie Winkels es nennt, lässt sich der Bibliothek ablesen, nicht nur in der Sammlung von Literatur zur Hexenverfolgung, sondern auch zum Beispiel in den Hand- und Wörterbüchern zur ›Gaunersprache‹. Neben diesen Ähnlichkeiten zwischen öffentlichem und bibliothekischem Autor deuten sich allerdings auch Differenzen an. So mag die klassische ›bürgerliche Literatur‹ in Klings öffentlich inszenierter Literaturgeschichte nicht oder nur kaum vorkommen; in Klings Bibliothek stehen sie alle: Goethe, Schiller, Hölderlin, Eichendorff, Lenau – um nur einige Beispiele zu nennen. Und Klings Blick auf die Geschichte mag zwar immer wieder das Entlegene fokussieren; versammelt ist in seiner Bibliothek jedoch ebenso historiographische Literatur, die recht konventionell die großen Ereignisse der (vor allem) deutschen und europäischen Geschichte behandelt.

Über Ähnlichkeiten und Differenzen hinaus haben die (perspektivischen) Einblicke in Klings Bibliothek allerdings auch bisher nicht bemerkte Eigenarten aufzeigen können. Auffällig ist in diesem Zusammenhang einerseits eine recht deutliche, womöglich auf Erbbestände zurückzuführende politisch-ideologische Kontur: Nun wäre es zwar vorschnell und auch falsch, die Präsenz einer ganzen Anzahl von Klassikern der kommunistischen Theorie gleich als Indiz für einen kommunistischen Autor zu deuten, aber eine Verortung im eher linken Spektrum des Politischen scheint damit durchaus nahegelegt: eine Verortung, die auch die Analysen im III. Kapitel plausibel machen werden. Andere Eigenarten, etwa das augenfällige Interesse für die Zeit des Ersten Weltkriegs oder der Schwerpunkt auf Regional- und Lokalgeschichte werden ebenfalls in den folgenden Kapiteln wieder aufgegriffen (Kapitel II und VII bzw. Kapitel III).

Mit solchen Verweisen auf Nachfolgendes ist eine argumentationsrhetorische Funktion des zurückliegenden Exkurses angezeigt: Ähnlich wie die Ausführungen zum öffentlichen Autor zielt die perspektivierte Präsentation der Bibliothek auf die Dokumentation einer Art Vorurteilsstruktur, die den textorientierten Ausführungen in den folgenden Kapiteln mal mehr, mal weniger explizit zugrunde liegt. Dieser allgemeinen, hermeneutischen Relevanz der Bibliothek für meine Studien, auf die später noch einmal zurückzukommen ist, stehen jedoch methodologische Fragen zur Seite, konkret: Wenn man sich dafür entscheidet, Klings Bibliothek als einen für die Textinterpretation potentiell relevanten Kontext in Betracht zu ziehen, was für mögliche Korrelation zwischen Bibliothek und Werk können dann vorgenommen werden? Drei Typen eines solchen Zusammenhangs zwischen Bibliothek und Werk sollen im

Folgenden durchgespielt, wobei *en passant* auch einige für die Textinterpretationen dieser Untersuchung wiederholt relevante Grundfragen des Umgangs mit Klings Gedichten thematisieren werden.

Der Zusammenhang zwischen Werk und Bibliothek I: Das Geflecht

Ein aufgrund der tendenziellen Unkontrollierbarkeit in hohem Maße problematischer, aber nicht zu ignorierender und zudem faszinierender Zusammenhang zwischen Werk und Bibliothek lässt sich im Rückgriff auf das im Exkurs beschriebene Phänomen der Stränge darlegen. Stränge sind, wie gesagt, paradigmatische Achsen, die allerdings nicht nur, wie im Exkurs gezeigt, zum Beispiel thematisch verwandte Bücher miteinander verbinden, sondern die darüber hinaus durch Bücher der Bibliothek und zugleich durch Werktexte verlaufen können. Einen vom toten Autor, von Kling selbst in die Bibliothek eingeschriebenen Strang, ein Stranggeflecht vielmehr, und dessen Werkknoten möchte ich kurz nachverfolgen. Erschließen lässt sich dieses Geflecht ausgehend vom Strang ›Mohn‹. Einen Einstieg in diesen Strang ermöglichen Worteinträge in Nachschlagewerken.

> Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirk. v. Eduard Hoffmann-Krayer. Mit einem Nachwort v. Christoph Daxelmüller. Bd. 6: Mauer-Pflugbrot. Berlin / New York: de Gruyter 1987 [Unveränd. photomechanischer Nachdr. d. Ausg. Berlin u. Leipzig 1935] [Standort: R16-2-23], Lesespur*:* gelber Haftzettel, auf S. 450 einliegend, beschriftet mit: »Mohn«.
>
> Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirk. zahlreicher Fachgelehrter berarb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walter Sontheimer. Bd. 3: Iuppiter - Nasidenus (= dtv 5963). München: dtv 1979 [Standort: R17-2-6], Lesespur*:* gelber Haftzettel, bei Sp. 1391 einliegend, beschriftet mit: »Mohn«.
>
> Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 12: L - Mythisch. Bearb. v. Moriz Heyne. München: dtv 1984 [Nachdr. der Ausg. Leipzig 1886] [Standort: R17-4-12], Lesespur*:* gelber Haftzettel, bei Sp. 2469 einliegend, beschriftet mit: »›Mohn‹ vgl. Lessing Sp. 1461«.

In »Sp. 1461« des Deutschen Wörterbuchs findet sich der Artikel »MAHN«, das ist »die ältere und bis ins vorige jahrh. übliche form für und zum theil neben unserm heutigen mohn«[103], wobei die Verwendung von ›mahn‹ unter anderem belegt wird durch eine Passage aus Lessings »Wie die Alten den Tod gebildet«: »wir kennen, diesen gott (den schlaf) zu bezeichnen, nur seine handlung selbst, und krönen ihn mit mahn. LESSING 8, 255«[104].

Aber der ›Mohn‹-Strang führt nicht nur zu Lessing, sondern auch zu Vergil –

---

103 Deutsches Wörterbuch. Bd. 12, Sp. 1461.

104 Ebd.

> Vergilius Maro, Publius: Georgica / Vom Landbau. Lateinisch / Deutsch (= RUB 638). Übers. u. hg. v. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam 1994 [Standort: R5-1-75], Lesespur: gelber Haftzettel, auf S. 19 einliegend [rekurrierend auf S. 18, angestrichene Verse 212f.: »lini segetem et Cereale papaver / tempus homo tegere«], beschriftet mit: »Mohn + 545 (Totenopfer für Orpheus)«.

Im 4. Gesang, Vers »545«, der *Georgica* ist dabei zu lesen: »Bring' als Totengeschenk lethäischen Mohnsaft dem Orpheus«. Die Kookkurrenz ›Orpheus UND Mohn‹ verbindet diese Spur unter anderem mit:

> Rilke, Rainer Maria: Ausgewählte Werke. 1. Bd.: Gedichte. Hg. v. Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel 1958 [Standort: R4-6-27], Lesespur: gelber Haftzettel, auf S. 289 einliegend, beschriftet mit: »*ORPHEUS* // mohn & synapsnslang: / nur wer mit boten / vom sohn las, / von dem ihren, / wird nicht den / weißesten ton / wieder riskieren« [kursivierte Bestandteile in Bleistift, die übrigen mit Kugelschreiber].

– wobei Klings Notiz auf dem Haftzettel eine Kontrafaktur ist auf das S. 287f. abgedruckte IX. Sonett an Orpheus, dessen Verse 5ff. lauten:

> Nur wer mit Toten vom Mohn
> aß, von dem ihren,
> wird nicht den leisesten Ton
> wieder verlieren.[105]

Von der dem Rilke-Band eingeschriebenen Haftzettel-Wendung »mohn & synapsnslang« führt mich eine Spur, den Strang entlang, zu:

> Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 1: Gedichte I. Mohn und Gedächtnis. Von Schwelle zu Schwelle. Sprachgitter. Die Niemandsrose. Hg. v. Beda Allemann (= st 1331). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986 [Standort: R7-5-6].

Dem »synapsnslang« folgend, könnte man allerdings auch bei zwei Kling-Gedichten landen, die diesen Neologismus verwenden, bei »hirngärtn«[106] oder bei »bleiglanz«[107]; dem »mohn« folgend käme man hingegen möglicherweise zum Gedicht »Mohnmörser (Ethnographie)«[108] oder auch zu »Mohnköpfe«[109], dessen Thematisierung des Drogenkonsums (»im kanülenlicht, köln hbf.«) einen in einen neuen Strang verwickeln könnte, den ›Drogenrausch‹, dem man folgen könnte etwa zu Mircea Eliades *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik,* in das Kling einen mit »Hanf = ›d. elementarste Ekstasetechnik‹«[110] beschrifteten Haftzettel einlegt –

---

105 Rilke: Ausgewählte Werke. 1. Bd., S. 288 [Standort: R4-6-27].

106 In: m, S. 20 [= GG, S. 447].

107 In: F, S. 20f. [= GG, S. 610f.].

108 In: F, S. 70 [= GG, S. 672].

109 In: F, S. 71 [= GG, S. 673].

110 Eliade: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik [Standort: R15-2-18], Lesespur: gelber Haftzettel, auf S. 381 einliegend.

eine Lesespur, die weiterweisen könnte zu Walter Benjamins Buch *Über Haschisch*[111] (neben dem *Moskauer Tagebuch* der einzige Text Benjamins in Klings Bibliothek) oder aber zu Klings spätem Essay »Projekt ›Vorzeitbelebung‹«, in dem er einem Herodot-Kommentator vorwirft, dieser habe einen Hinweis auf kultischen Drogenkonsum bei den »nomadisierenden Budiner[n], Anrainern der Skythen in der Dnjepr-Region«, zu »einem ›Mißverständnis‹ runtererklärt«[112]; und immer so weiter.

Was die poststrukturalistische Intertextualitätstheorie angenommen hat, dass nämlich »jeder Text […] sich als Mosaik von Zitaten auf[baut]«, dass »jeder Text […] Absorption und Transformation eines anderen Textes [ist]«[113], das bekommt angesichts der Nachverfolgung solcher Stränge ein merkwürdig intentionalistisches Fundament in der Bibliothek des Autors. Die dichte Beschreibung solcher Stränge, die Ausschreitung all jener Bedeutungsnuancen, mit denen der Autor bei Verwendung eines Wortes wie ›Mohn‹, seinen Einschreibungen in die Bibliothek nach, tatsächlich vertraut war, wäre wohl der Traum des faktischen Intentionalisten. Beschriebe man all diese Stränge, es ergäbe sich schließlich ein umfassendes Netz: ein Modell des lesenden und sammelnden Autors auf Basis seiner Bibliothek – »[e]ine einzige Geisterbahn an Seelenkunde!«, wie Kling in einem Essay über die Wunderkammer schreibt.[114] Ein solches Modell zu erstellen, scheint mir allerdings praktisch unmöglich; und mehr noch: ein solches Modell, das verdeutlicht bereits der kurze Nachvollzug des ›Mohn‹-Geflechts, würde wohl zu einem kaum noch Interpretation zu nennenden Umgang mit den Texten führen: Entweder würde sich deren Bedeutung im Netz der Autor-Bibliothek zerstreuen oder aber die einzelnen, mit der Bibliothek verknoteten Elemente eines Textes würden gleichsam vor Bedeutung bersten.

Insofern soll auf diese Möglichkeit der Korrelation von Bibliothek und Werk nahezu völlig verzichtet werden; lediglich an wenigen Stellen werde ich ihr Raum geben, und auch dann nicht zu interpretatorischen Zwecken, sondern allenfalls, um mögliche, von der methodischen Interpretation nicht zu bändigende Assoziationsräume des Autors anhand der Bibliothek anzudeuten. Dass die Assoziation von möglichst zahlreichen Bedeutungsebenen und Kontexten, die am Beispiel der Verknüpfungen des Wortes ›Mohn‹ soeben vorgeführt wurde, nicht nur ein für den lesenden Kling typisches Vorgehen, sondern zugleich eine vom Autor Kling intendierte Rezeptionsweise ist, liegt dabei auf einer anderen, gleichwohl methodisch eben-

111 Benjamin, Walter: Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien (= st 21). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972 [Standort: R12-3-2].

112 Thomas Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«. In: AdF, S. 45-82, hier: S. 80.

113 Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Praxis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a.M. 1972, S. 345-375, hier: S. 348.

114 Thomas Kling: Löbliches aus der Wunderkammer. In: Wunderkammer. Bilder von Frank Herzog, Texte von Christian Krampe und Thomas Kling. Köln 1998 [o.S.].

falls nur bedingt zu kontrollierenden Ebene. Diese Rezeptionsästhetik der Assoziation wird im V. Kapitel behandelt.

Der Zusammenhang zwischen Werk und Bibliothek II: Nachweisbare Materialentnahme

Die mit dem Phänomen des Geflechts verbundenen Probleme treten nicht auf, wenn sich das Verhältnis von Werk beziehungsweise Einzeltext auf der einen und Bibliothek auf der anderen Seite als nachweisbare Materialentnahme bestimmen lässt. In diesem Fall liegt letztlich ein Phänomen von ›spezifischer Intertextualität‹ vor:[115] Die Bibliothek wäre mithin lediglich ein naheliegendes Reservoir von Prätexten, das Verhältnis zwischen Text und Bibliothek entsprechend gemäß gängiger Theorien der intertextuellen Interpretation zu konzeptualisieren.[116] Wenn die Materialverarbeitung des Gedichts dabei einem strengen Intertextualitäts-Begriff entspricht, die intertextuelle Bezugnahme also klar erkennbar markiert ist,[117] verliert die Bibliothek allerdings ihren Mehrwert. Anders sieht es in Fällen aus, in denen eine intertextuelle Referenz, womöglich weil sie lediglich schwach markiert ist, nur vermutet werden kann, der Prätext entsprechend nicht bekannt ist. In solchen Fällen ist die Bibliothek ein besonders naheliegendes Reservoir möglicher Prätexte. Dass die Identifikation solcher Prätexte mittels der Bibliothek jedoch ebenfalls nur bedingt eine sinnvoll in die Textinterpretation zu integrierende Vorgehensweise ist, soll im Folgenden anhand eines Beispiels veranschaulicht werden.

In Klings erstem ›offiziellen‹[118] Gedichtband *erprobung herzstärkender mittel* von 1986 finden sich nur zwei Geschichtsgedichte. Das eine, »erstdruck« der Titel, soll später betrachtet werden; das andere heißt »die mütze«[119]. In diesem mehrstimmigen Gedicht wird eine Folter mittels des ›Pommersche Mütze‹ genannten Folterinstruments dargestellt.

01 nicht -schweiz, nicht -seenplatte; kein
02 abschweifen auf böhmische dörfer in-
03 formation über DIE POMMERSCHE MÜTZE! was
04 den waden der span spanische stiefel
05 (dem eindrückn eiserner dorne), dem körper
06 die jungfrau JETZT TIEFER EINDRÜCKN bei
07 beäugung einer landarbeiterin in der

115 Dieser Begriff nach Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 3-30, der diesen Begriff, in Abgrenzung zum »globalen Modell des Poststrukturalismus«, für »bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten« (ebd., S. 25) reserviert.

116 Etwa derjenigen, die Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn u.a. 1998, entwickelt hat.

117 Bei einem in diesem Sinne strengen Intertextualitäts-Begriff wäre also eine hohe kommunikative Bewusstheit der Bezugnahme intendiert. Zum »Kriterium der Kommunikativität« siehe Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 27.

118 Vgl. die Ausführungen in Anm. 13 in diesem Kapitel, S. 34.

119 In: ehm, S. 50 [= GG, S. 51].

08 kerkerkruste SO ERZEUGEN WIR ZOTTELIGES
09 SCHREIEN, das der: eins Margaretha Stark,
10 des Hans Stark weib zwei das der Apollonia
11 Clementin, Kleins mutter, des Clemens Klein
12 frau […]

So geht es weiter bis »sechs« (15). Kling verarbeitet hier, ab »eins« (09), weitgehend wortgetreu eine Passage aus dem oben bereits bibliographierten Buch *Der Hexenwahn vor und nach der Glaubensspaltung in Deutschland* von Johann Diefenbach, in der dieser wegen ›Hexerei‹ hingerichtete Personen aufzählt.[120] Die Materialentnahme ist dabei allenfalls schwach markiert, womöglich können der historisierende Stil und die vom Prinzip der Kleinschreibung abweichende Form der Namensnennung als Intertextualitätsmarker gedeutet werden. Doch selbst wenn man, mit Hilfe der Bibliothek, die Materialgrundlage des Gedichts identifiziert, bleibt der interpretatorische Mehrwert gering. Zunächst sei eine kurze Interpretation skizziert, woraufhin auf diesen Aspekt zurückzukommen ist.

An die Liste mit Folteropfern schließt in »die mütze« folgende Passage an:

17 […] UND HEBEN LEICHT
18 DIE STIMME weiche ingenieurstimmen befragen
19 dich (bis zum -krachn); DIE MÜTZE UM DEN
20 SCHÄDEL GELEGT, die eisenbänder zugeschraubt
21 bis zum zerkrachn der schläfenbeine (»haben
22 Sie es sich überlegt ... bald ist unsere ge-
23 duld -duld -duld«); […]

Neben einer moderierenden, verdeckt bleibenden Vermittlungsinstanz auf einer ersten Ebene, die unter anderem ins Gedicht einleitet (»in- / formation über DIE POMMERSCHE MÜTZE!«, 02f.), treten die Folternden als intradiegetische Instanz auf, die mal in Form der direkten Rede wiedergegeben, mal protokollartig referiert wird (die Kapitälchen-Passagen lassen sich dabei keiner Instanz durchgängig zuweisen, scheinen vielmehr ein allgemeines Mittel der Hervorhebung). Die Folteropfer bleiben ohne Stimme. Reduziert auf ihre im Namen und Verwandtschaftsverhältnis erfasste gesellschaftliche Identität einerseits, auf ihre zu zerstörende Körperlichkeit andererseits sind sie in diesem Gedicht Objekt eines technischen Vorgangs (vgl. »ingenieurstimmen«, 18). Auf Empathie, auf moralische Wertung, auf den Versuch, ›den Opfern eine Stimme zu geben‹ wird verzichtet; die strukturierende Instanz des Textes liefert eben nur »in- / formation«. Gerade dadurch weist das Gedicht ein hohes Affektpotenzial auf. Die bis zum »zerkrachn der schläfenbeine« (21) reichende Gewaltdarstellung fordert zunächst vor allem eine emotionale, darüber hinaus aber wohl auch eine moralische Reaktion heraus.

120 Vgl. Diefenbach: Der Hexenwahn, S. 33 [Standort: R1-2-27].

Diese provozierende Präsentation historischen Materials wird sich als wiederkehrendes Charakteristikum der Kling'schen Geschichtslyrik, gerade der frühen, erweisen. Zum Provokationspotenzial trägt im Fall von »die mütze« unter anderem die insbesondere hinsichtlich der körperlichen Tortur vorherrschende Konkretheit des dargestellten Geschehens bei. Mit der Konkretheit des Geschehens geht dabei eine grobe historische Situiertheit einher: Die dargestellten Folterpraktiken verweisen, auch ohne Kenntnis der Abhandlung von Diefenbach, auf ein historisches Geschehen.

Die grobe historische Situiertheit wird jedoch abschließend verwirrt. Anachronismen arbeiten gegen die offensichtliche Historizität des Dargestellten. Während schon die »ingenieurstimmen« einen ersten Aktualisierungsimpuls aussenden, beschreibt das Ende des Gedichts einen Vorgang, der nicht mehr ins historische Geschehen integriert werden kann.

23 […]; nah stehen sich die
24 brauen krägen werden geöffnet der chef
25 wartet nah stehen sich die brauen WIR
26 NÄHERN UNS ABERMALS DER STECKDOSE DURCH
27 BRECHN DEN STROMKREIS NICHT NICHT! NICHT!

Es gibt im Gedicht keine Hinweise darauf, wie sich diese Sequenz zum vorherigen Geschehen verhält; der Kohärenzbruch bleibt bestehen. Zwar können Teile dieser abschließenden Zeilen als Hinweis auf die Professionalisierung der Folter gelesen werden; ob hier aber zudem auf eine zeitgenössische Folterpraktik angespielt wird, wieso hier von einer ›abermaligen‹ Annäherung die Rede ist oder wer am Ende spricht oder gar schreit, das bleibt unklar und dem assoziativen Spiel des Lesers überlassen. Das Gedicht setzt lediglich ein Aktualisierungssignal und schließlich – im »NICHT NICHT! NICHT!« (27) – eine Abwehrgeste, die den Ausklang des Gedichts affektiv auflädt. Das Geschehen wird damit dem Leser aufgedrängt: Selbständig muss er die Leerstellen ergänzen, muss eine Szene vorstellen, in der die Abwehrgeste sinnvoll wird; dabei muss er zudem, in einer hermeneutischen Applikation und geleitet von den Aktualisierungssignalen, eine Szene finden, die nicht mehr historisch, die ihm also nahe ist.

Gänzlich unberücksichtigt bleiben kann in einer solchen, hier kursorisch entwickelten Interpretation die Tatsache, dass Kling im Gedicht faktisches Material verarbeitet hat. Zwar lässt sich, bei Kenntnis des Materials, über die Interpretation hinaus zum Beispiel geltend machen, dass sich »die mütze« in Teilen eben nicht auf Erfundenes bezieht, sondern mit ›Realien‹ arbeitet: wirkliche Namen nennt, von wirklichen Opfern spricht, deren Schicksal und Leiden erinnert. Zugleich aber muss konstatiert werden, dass die Erkenntnis dieser faktischen Bezüge, geht man vom öffentlichen Text aus, offenbar nicht zu der mit dem Gedicht verbunde-

nen Kommunikationsintention gehört; sonst wäre die Quelle ja, wie Durs Grünbein es zeitweilig praktizierte,[121] textuell oder paratextuell vermerkt.

Nur auf den ersten Blick ist damit ein Grundproblem skizziert, das aus der methodisch problematischen Konfrontation einer faktisch-intentionalistischen und einer hypothetisch-intentionalistischen Herangehensweisen resultiert: das Problem, dass der auf nicht-öffentliche Autorkontexte zurückgreifende, also faktische Intentionalist im Text andere, mitunter kaum offensichtliche Bedeutungen finden könnte als der hypothetische Intentionalist, der sich auf den öffentlichen Text und auf öffentliche Kontexte beschränkt. Dieses Problem ließe sich lösen mit dem Hinweis darauf, dass Klings Texte – was in der Tat nicht selten der Fall ist – ihre Intertexualität und damit immer wieder auch ihre historische Referenzialität verschleiern oder jedenfalls auf deren Nachweis, deren Markierung verzichten. In diesem Fall hätten die Texte, und auch dies kommt durchaus vor, gewissermaßen zwei Ebenen: eine die sich an einen ›normalen Leser‹ richtet, der das verarbeitete Material nicht erkennt, und eine, die sich an einen maximal informierten, kenntnisreichen, am Besten eben mit Klings Bibliothek vertrauten Leser richtet, an einen Profi. In einem poetologischen Aperçu hat Kling eine solche Mehrebigkeit der Texte selbst skizziert: »[T]atsächlich muß das Gedicht auf *einer* Ebene *voll* funktionieren – mit dem nicht augen- und ohrenfälligen, dem submaritimen Teil des Eisbergs kann sich, so sie nichts besseres vorhat, die Taucherriege der Philologie befassen.«[122]

Doch wie gesagt: Das Problem an der in »die mütze« wie auch in zahlreichen anderen Gedichten manifest werdenden Arbeit mit Fremdmaterial ist weniger, dass nur die »Taucherriege der Philologie« dem Gedicht die Herkunft des Materials ablesen kann. Das Problem ist, unter Bezugnahme auf die Theorie Stockers formuliert, nicht lediglich das Fehlen der »Signalbedingung«, vielmehr das Fehlen der »Funktionalitätsbedingung«.[123] Mit anderen Worten: Selbst wenn man, tieftauchend beziehungsweise lange in der Bibliothek stöbernd, die fehlende oder schwache Markiertheit von intertextuellen Referenzen kompensiert und also einen Prätext identifiziert hat, führt die ›Reintegration‹ nicht notwendig zu einer ›vertiefte[n] Deutung‹ des Posttextes,[124] des Gedichts.

Was damit als Problem beschrieben wurde, ist nun dann kein grundsätzliches Problem mehr, wenn es als Bestandteil der immanenten Poetik zahlreicher Gedichte Klings verstanden wird,

---

121 Siehe z.B. die »Anmerkungen« in Durs Grünbein: Nach den Satiren. Frankfurt a.M. 1999, S. 219ff.

122 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 162.

123 Stocker definiert, dass »[d]ie Beziehung zwischen einem Text (›Posttext‹) und einem oder mehreren anderen Texten (›Prätext‹) oder einer Textklasse [...] dann und nur dann intertextuell [ist], wenn a) ein desintegratives *Intertextualitätssignal* vorhanden ist, das den Modell-Leser zu einer Änderung der Leserichtung (Digression) veranlaßt (Signalbedingung), und wenn b) die Berücksichtigung bestimmter Prätexte bei der Lektüre des Posttextes (Reintegration) zu dessen vertiefter Deutung führt (Funktionalitätsbedingung)« (Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 105).

124 Vgl. zu diesen Begriffen die vorangehende Anm.

die – nicht selten im Sinne modernistischer Montagepraktiken – sich Material aneignen und es gänzlich kontextlos verwenden. Zugleich ist diese poetische Praxis jedoch noch mehr: Augenfällig wird dieser Mehrwert, wie im IV. Kapitel mit Blick auf die Praxis des ›Tradierens von Ruiniertem‹ ausführlicher dargelegt wird,[125] wenn die Gedichte zwar eine intertextuelle Bezugnahme signalisieren (also die Signalbedingung erfüllen), es aber gerade darum geht, zu zeigen, dass das ins Gedicht eingefügte Fremdmaterial keine Funktion mehr erfüllt: dass die Intertextualität keinen, wie Stocker auch formuliert, »semantischen Mehrwert« verspricht.[126]

Im Grunde ist mit dem zurückliegend entfalteten, zweiten Typ eines Zusammenhangs zwischen Werk und Bibliothek wiederum ein negatives Urteil über die interpretatorische Relevanz dieses Zusammenhangs gefällt. Nur bei jenen durchaus anzutreffenden Gedichten, die zwar nur eine schwach signalisierte, zugleich aber funktionale Intertextualität aufweisen, kann die Bibliothek als naheliegendes Reservoir behilflich sein, kann sie das Auffinden verwendeter Prätexte erleichtern. Vor allem aber lassen sich aus dem skizzierten Befund einer sowohl unmarkierten als auch funktionslosen Praxis der Materialentnahme solche Schlüsse ziehen, die die immanente Poetik der Kling'schen Lyrik betreffen, mithin auf einer eher konzeptionellen Ebene angesiedelt sind. Über die bereits erwogenen Schlüsse hinaus deutet der Befund dabei auf die Spezifik der Kling'schen Geschichtslyrik als Geschichts*lyrik,* als Literatur also, hin. Denn während es zu den Konventionen des historiographischen Diskurses gehört, mit allen Mitteln die Referenzialität des Ausgesagten zu stützen, das heißt: textuell wie paratextuell die Faktizität des Diskursgegenstandes zu konstituieren, verzichtet Klings lyrische Geschichtsliteratur auf derartige Praktiken. Damit ist gar nicht notwendig gesagt, dass auch Klings Texten (nicht immer, aber doch häufig) ein gewissermaßen intentionaler Anspruch auf ›Geschichtsschreibung‹, wenn auch reichlich unorthodoxer Art, zugrunde liegt. Die Aussageweise, die Kling für seine Geschichtsschreibung wählt, ist jedoch eine gänzlich andere, bedient sich anderer Mechanismen und legt zudem keinen allzu großen Wert auf die argumentative, textrhetorische Beteuerung der Faktizität des Gegenstands, selbst wenn eine solche gegeben ist.

Der Zusammenhang zwischen Werk und Bibliothek III: Konzeptionelle Korrelation

Es hat sich bereits angedeutet, dass ich den Mehrwert, der sich aus der Kenntnis der Autor-Bibliothek ergeben könnte, insbesondere auf einer konzeptionellen Ebene angesiedelt sehe. Mit anderen Worten: Zu wissen, zu verstehen, was der Autor gelesen, womit er sich auseinandergesetzt hat, kann Hinweise darauf geben, welchen womöglich nicht explizierten An-

125 Vgl. insbes. die Interpretationen zu »bläue« (IV. Kapitel, S. 246ff.) und zu »kopfständerleine« (IV. Kapitel, S. 311f.).

126 Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 80.

nahmen und Rahmenbedingungen seine poetische Praxis unterlag. Welche Rolle der Bibliothek damit für die interpretatorische Erschließung des Werks zugewiesen – und zugestanden – wird, ist sogleich zu reflektieren. Zuvor sei der damit angedachte Typ der Herstellung eines Zusammenhangs exemplarisch vorgestellt. Wiederum soll im Rahmen dessen zugleich ein typisches Verfahren der (Geschichts-)Lyrik Klings und ein sich daraus ergebendes interpretatorisches Problem diskutiert werden.

Insbesondere, aber keineswegs ausschließlich in der frühen Geschichtslyrik Klings führt die spezifische Präsentationsweise dessen, was seiner Herkunft nach tatsächlich historisches, aus Quellen oder historiographischen Abhandlungen entnommenes Material ist (oder sein mag), dazu, dass die Referenzialität des Materials kollabiert. Sie kollabiert dabei deshalb, weil die Präsentationsweise so sehr im Vordergrund steht, dass sie die Referenzialität des Materials überdeckt. Angedeutet ist damit zunächst ein, im Vergleich mit dem soeben anhand von »die mütze« Diskutierten, ähnlicher, doch nicht identischer Sachverhalt. Denn während dort lediglich die Markierung, die die Herkunft des Materials signalisieren könnte, ausgespart bleibt, das präsentierte Material selbst aber durchaus noch als Geschichtsreferenz erkannt werden kann, geht es hier vor allem um die Präsentation selbst. Diese Eigenart des Kling'schen Dichtens, bei der eine potentiell geschichtsliterarische Referenzialität des Textes mit der Artistik seiner Präsentationsweise in Widerstreit gerät, lässt sich anhand zweier Beispiele darlegen; anschließend kann diese Eigenart mit Rekurs auf Rüdiger Zymners literaturwissenschaftliches Manierismus-Konzept sowie auf Klings Sammlungen und Lektüren von Literatur zum Manierismus auf den Begriff gebracht werden.[127]

Das erste Beispiel ist das Gedicht »rostschutz `43«[128] aus *geschmacksverstärker*.

ROSTSCHUTZ `43

navel nie;
na, nabelgelb; schwein-
furter grün (hermannstädtisch) und
die andre rastafarbe; -gedehnte raster
fahndung brodelnde kessel »zurück!«,
»aus«gehend auf die einführung der
pickelhaube 18
43

(für Oskar Pastior)

[127] Tatsächlich zeigt sich in dieser Eigenart ein charakteristischer Widerstreit, der Klings Autorschaft im allgemeinen und insbesondere seine frühe betrifft: ein Widerstreit, der bereits in der Ambivalenz von Klings biographischen Legenden über die Herkunft seiner Autorschaft angelegt ist, die den Autor gleichermaßen in einer avantgardistischen wie in einer historiographischen Tradition begründen. Im Rahmen der Zuschreibung einer avantgardistischen Tradition wird jedoch eine Schreib- bzw. Präsentationsweise denkbar, die sich, etwa im Sinne eines dadaistischen Abstraktionismus, der Bedeutungsträgerschaft des sprachlichen Materials und damit der Voraussetzung von Referenzialität gänzlich verwahrt.

[128] In: g, S. 47 [= GG, S. 106].

Man kann diesem Gedicht, wie Erk Grimm gezeigt hat, durchaus Bedeutungen zuweisen, auch (kunst-)historische Bedeutungen.

> Der ›Helm mit Spitze‹ wurde tatsächlich 1843 von Friedrich Wilhelm IV. eingeführt, die Trennung der Jahreszahl deutet jedoch über das Stichdatum hinaus auf die sich mit Stalingrad abzeichnende Niederlage des deutschen Militärs im Winter 1943. Verlockende Zitrusfrüchte wie die Navel- oder Bahia-Orange (*Citrus sinesis*) kontrastieren mit einem bleihaltigen Neapelgelb (*Luteolum*) und dem erwähnten Patent- oder Mitisgrün in einer Furt. Die Palette erinnert an die Symbolfarben der Rastafari (rot, gelb und grün), womit der Gegensatz von einer Kesselexistenz und dem Bedürfnis nach Ausbruch angesprochen ist. […] Mennige oder Saturnrot, die leuchtende Rostschutzfarbe, ist ebenso giftig wie kulturhistorisch bedeutsam für das Verständnis menniggeschminkter römischer Triumphatoren; auch das bleihaltige Neapelgelb oder Antimongelb, noch unbedacht von Vermeer auf die Leinwand aufgetragen, ist mit großer Vorsicht zu verwenden, doch wird seine Wirkung von dem hochtoxischen Schweinfurter Grün übertroffen, das schon 1882 verboten wurde, nachdem 1843 Julius Adolph Stöckert und 1844 Carl Basedow vor Arsenikfarben in grünen Tapeten gewarnt hatten.[129]

Eine Integration dieser historischen Spuren, die im Gedicht angespielt werden, sich allerdings nur noch mit äußerstem Spezialwissen überhaupt nachverfolgen lassen, zu einem auch nur einigermaßen kohärenten Sinn gelingt Grimm jedoch nicht: »Wie in einem Mobile«, konstatiert er, »bleiben die Bauelemente des Gedichts in der Schwebe«[130]. Dabei indiziert die phonetische Überstrukturierung durch Alliterationen und Assonanzen zu Beginn des Textes zudem einen Rezeptionsmodus, bei dem semantische Zusammenhänge zumindest nicht im Vordergrund stehen. Das Gedicht führt vielmehr eine Fähigkeit zur sprachlichen Artistik vor: sowohl auf der Ebene der klanglichen Organisation des Materials als auch auf der Ebene der virtuosen, sprunghaften, einer gänzlich unkonventionellen Logik folgenden und eben deshalb nicht mehr wirklich nachzuvollziehenden Gedankenführung.

Ähnlich gestaltet sich eine Passage aus einem anderen, ebenfalls in *geschmacksverstärker* zu findenden Gedicht, das den Titel »schlachtenmaler: halber kirschkuchn«[131] trägt; das Gedicht wird im II. Kapitel noch zur Diskussion stehen.[132] Das im Kontext der Passage präsentierte Geschehen ist über ein explizites Geschichtssignal situiert in »krefeld `44«.

1,17 […] STELLEN BOSCH-HÄMMER HER/
1,18 KONSTRUKTIONSZEICHNER IM GEHÄUS/DONNER-
1,19 VÖGEL FEHLERLOS/»VON-FINNLAND-BISS-ZUM-
1,20 SCHWARZNMEER«/VERTRAXPARAFFE DURCHGE
1,21 SPIELT/GETAUCHT BIS NACH PRETORIA UND
1,22 TOTGESTELLTER SILBERFISCH […]

129 Erk Grimm: Bildstörung. Ikonografie des Notfalls. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 263-292, hier: S. 286f.

130 Ebd., S. 286.

131 In: g, S. 48f. [= GG, S. 107ff.].

132 Siehe das II. Kapitel, S. 98ff.

Auch hier lassen sich noch historische Bezüge feststellen: So klingt die NS-Expansionspolitik an, ein NS-Soldatenlied wird – markiert durch Anführungsstriche – zitiert, Kriegswaffen (»DONNER- / VÖGEL«) werden genannt. Gleichzeitig bleibt jedoch der Sinn der meisten Syntagmen, bleibt mehr noch ihr Zusammenhang dunkel. Demgegenüber drängt sich ein gestalterisches Moment in den Vordergrund. Der alternierende Rhythmus übernimmt die Führung und desemantisiert die Passage zunehmend.

Eine sicher nicht untypische Rezipientenreaktion auf solche Texte und Textpassagen kann beispielhaft anhand eines in *Itinerar* abgedruckten Leserbriefs vor Augen geführt werden. Der Brief erreichte die Redaktion der *FAZ*, so erzählt Kling, nach Abdruck eines seiner Gedichte. Das Gedicht, dem die Empörung des Lesers gilt, entstammt der Sammlung *morsch* (1996); die Texteigenschaften, auf die reagiert wird, ähneln gleichwohl denjenigen, die auch schon in »rostschutz ´43« und »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« verstören. Ein, wie Kling polemisch vorbereitet, »Dr. med.« stimmt in diesem Leserbrief einen »rhetorische[n] Refrain deutscher Modernefeindlichkeit« an:

> [D]ieses Gedicht, ist das ein literarisches Erzeugnis mit Kunstanspruch? Vielleicht typisch für moderne Lyrik? Oder hat es insgeheim mit transcendentaler Meditation zu tun? Oder mit Drogen? Soll man versuchen, seinen tieferen Sinn zu deuten, oder ist es einfach das Produkt einer freien Assoziation von Bildern und Worten […]. Als langjähriger Abbonent [sic] Ihrer Zeitung begegnen mir immer wieder solche aus dem Rahmen herkömmlicher Denk- und Ausdrucksweise fallende Gedichte […]. Sprach-Chaos zur Verschleierung der Tatsache, dass es da gar keinen mitteilenswerten Gedanken gibt?[133]

Kling kommentiert dies mit einer Celan-Anspielung: »Das Gedicht setzt ja auf Begegnung, die in vorliegendem Fall eher einer Kollision gleichkommt.«[134]

Damit sind einige Texteigenschaften und eine Leserreaktion gesammelt, von denen ausgehend sich diese spezifische, die historische Referenzialität des Materials überformende Präsentationsweise als ›manieristische Schreibweise‹ bestimmen lässt. Als systematische Grundlage dafür kann die Begriffsexplikation von Rüdiger Zymner fungieren:

> ›Literarischer Manierismus‹ ist eine globale Schreibweise mit der Funktion, bei gewahrter konventioneller Basis poetische Artistik auf der Bedeutungsebene und/oder der Ausdrucksebene eines Textes vorzuführen und dadurch eine Rezipientenreaktion auf diese Artistik herauszufordern.[135]

In Abgrenzung zu »abstrakter Literatur«[136] bewahrt die manieristische Schreibweise den Bezug auf die ›konventionelle‹ Schreibweise, steht also nicht für eine »absolute Künstlich-

133 Zitiert nach Kling: Sprachinstallation 2, S. 25; der Vermerk »[sic]« bereits bei Kling.

134 Ebd.

135 Rüdiger Zymner: Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt. Paderborn u.a. 1995, S. 65.

136 Ebd., S. 64.

keit«[137], sondern für die artistische Handhabung der konventionellen Mittel des Bedeutens und Ausdrückens. Gleichzeitig ist sie »Vorführung der Geschicklichkeitskunst« und appelliert so »an den Rezipienten, auf eben diese Artistik zu reagieren – sei es mit Lachen, sei es mit Beifall […], sei es mit Ablehnung«[138]: das Gedicht als »Kollision«.

Zymners Definition eignet sich deshalb hervorragend zur Beschreibung einer von Kling wiederholt eingesetzten Schreibweise, weil mit ihr eine Ambivalenz fassbar wird. So kommt dem Material einerseits, entsprechend der Wahrung einer ›konventionellen‹ Basis, noch Bedeutung beziehungsweise historische Referenzialität zu. Andererseits herrscht jedoch eine artistische Präsentationsweise vor, die Rezipientenreaktionen wie die angeführte hervorrufen kann, bei denen das Bedeuten des Textes (der ›mitteilenswerte Gedanke‹) überhaupt nicht mehr wahrgenommen wird.

Dabei lassen sich darüber hinaus auch die von Kling verwendeten Verfahren, die diese artistische Präsentationsweise konstituieren, mit Verfahren identifizieren, die Zymner für manieristische Texte inventarisiert hat. Von der Forschung zu Kling ist dies bereits beschrieben, allerdings noch nicht entschieden auf den Begriff gebracht worden. Zu Belegzwecken können drei Aufzählungen angeführt werden: Die erste stammt von Andreas Anglet und beschreibt die Verfahren in »düsseldorfer kölemik«, einem Gedicht aus *geschmacksverstärker,* das durchaus typisch für den Band ist; die zweite ist von Hermann Korte mit Bezug auf eben diesen Band gebildet worden; die dritte schließlich dient Rüdiger Zymner dazu, die Ergebnisse seiner Analysen zur manieristischen Schreibweise bei Arno Schmidt zusammenzufassen:

> Segmentiertes Zitieren, Tendenzen zur Lautschrift, Funktionalisierung des Enjambements zur Schaffung von Polyvalenzen, Hervorhebung durch die Drucktype oder durch die Interpunktion, aber auch unausgeführte Anspielungen, thematische Abbrüche und Abstürze im Sprachstil verleihen dem oberflächlich konventionellen Erscheinungsbild des Gedichts eine labyrinthische Mehrschichtigkeit.[139]

> In der Tat arbeitet Kling immer wieder mit Ellipsen, Elisionen, apokryphen Zitaten, rätselhaften Andeutungen, vielen erst bei wiederholtem Lesen auflösbaren Wortspielen, orthographischen Verfremdungen, die zuweilen sogar wie optische und akustische Überblendungen wirken.[140]

> Auf der Ausdrucksebene sind insbesondere die permanent und textübergreifend nachweisbare (a) Kette der Anspielungssignale, (b) die semantisierte Interpunktion, (c) die Vielsprachigkeit, (d) der Kontrast von Neologismen und Archaismen, (e) der Kontrast von dialektal geprägter Umgangssprache und Bildungssprache, (f) die semantische Akzentuierung durch

137 Ebd.

138 Ebd., S. 63.

139 Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 87.

140 Korte: Art. Thomas Kling, S. 3.

> Wortspiele sowie (g) die orthographische Überformung zahlreicher Wörter als Komponenten der poetischen Artistik […] zu betrachten.[141]

Die im Wesentlichen gleichen Verfahren, hier wie dort. – Doch die Bezeichnung der für die historische Referenzialität problematischen Eigenarten einiger Kling-Gedichte als ›manieristisch‹ lässt sich nicht nur systematisch begründen, sondern auch historisch, und zwar durch kunst- und geistesgeschichtliche Sammlungsinteressen Klings.

In Klings Bibliothek kann man eine bemerkenswerte Anzahl von Studien finden, in denen der Manierismus mal als Phänomen einer konkreten Kunst, etwa der Malerei, mal als allgemeines kunst- oder gar kulturgeschichtliches Phänomen untersucht wird. Zu diesen Studien gehören vor allem:

> Briganti, Giuliano: Der italienische Manierismus. Aus dem Ital. übertr. v. Ruth Macchi. Dresden: Verlag der Kunst 1961[Standort: R8-6-41].
>
> Bousquet, Jacques: Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620. Ins Dt. übertr. v. Anjuta Dünnwald (= Bruckmann Querschnitte). München: Bruckmann 1964 [Standort: R14-2-32].
>
> Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 50/51). Hamburg: Rowohlt 1959 [Standort: R14-3-15].
>
> Hocke, Gustav René: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 82/83). Hamburg: Rowohlt 1959 [Standort: R14-3-16].
>
> Praz, Mario: Der Garten der Sinne. Ansichten des Manierismus und des Barock. Aus dem Ital. übers. v. Max Loosner. Frankfurt a.M.: Fischer 1988 [Standort: R14-4-31].
>
> Olivia, Achille Bonita: Die Ideologie des Verräters. Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus. Aus dem Ital. v. Heinz-Georg Held unter Mitarbeit v. Marion Steinicke. Köln: DuMont 2000 [Standort: R15-3-35].

Sichtet man die von Kling in diesen Schriften hinterlassenen Lesespuren nach allgemeinen Definitionen des Manierismus, in denen – womöglich – der Autor Thomas Kling seine eigene Schreibpraxis wiederentdeckte, dann fällt zunächst eine Textstelle bei Bousquet ins Auge:

> Der Manierismus wird also nicht durch eine »Manier« bestimmt, sondern durch die Vorliebe für die Manier, wir würden heute sagen, die Vorliebe für Stil. […] Die eigentliche Leistung der Manieristen bestand in der Erkenntnis, daß es nicht einen allgemeingültigen Stil gibt, sondern eine Vielzahl von Stilen. Der Manierismus ist die bewußte Erkenntnis des Stils. Damit nimmt er die ganze moderne Kunst voraus.[142]

Dieser Stilpluralismus und die daraus resultierende Heterogenität engt sich freilich vor allem in den kulturgeschichtlich ausgerichteten Studien ein, insbesondere wenn diese, wie im Falle

---

141 Zymner: Manierismus, S. 348.

142 Bousquet: Malerei des Manierismus, S. 15 [Standort: R14-2-32]; Unterstreichung durch Kling; die vorletzte Unterstreichung ist durch einen senkrechten Strich am linken, die letzte Unterstreichung durch einen senkrechten Strich am rechten Seitenrand markiert.

Gustav René Hockes, den Manierismus als einen »Stil« deuten, »der als antiklassischer Typus geradezu wiederkehrend nachweisbar sei«[143] – und der nicht zuletzt in der modernen Poesie wieder Gestalt gewinnt. Dass Kling diese Deutung einer bis in die Moderne reichenden manieristischen Tradition übernimmt, zugleich aber bei Hocke eine implizit negative Wertung dieser Tradition auszumachen meint, zeigt ein essayistischer Kommentar, in dem Kling Hockes Studie in Zusammenhang bringt mit der von ihm ebenfalls überaus kritisch gewürdigten Schrift Hugo Friedrichs über die *Struktur der modernen Lyrik*: »Beide, Hocke wie Friedrich, blieben letztlich mißtrauische Beobachter barock-›manieristischer‹ beziehungsweise moderner poetischer Erscheinungsformen.«[144]

Für Hocke erschließt sich der gemeinsame Nenner dieser ›poetischen Erscheinungsformen‹ entlang der Vorstellung des »Irregulären«: »Es ergibt sich in der europäischen Kultur schon früh eine Neigung zum Irregulären«[145]; »[e]ine Analyse gerade des literarischen Manierismus führt uns also zunächst zu einer *Formenkunde des ›Irregulären‹*«[146]. Ähnlich hält auch Mario Praz, nun unter dem Epochenbegriff ›Barock‹, fest:

> Und der allgemeine Sinn zahlreicher Gebrauchsformen des Ausdrucks ›Barock‹ im 18. und 19. Jahrhundert […] steckt gerade in der Konzeption des ›Unverhältnismäßigen, Bizarren, Überraschenden‹, auf das man in scheinbar disparaten Werken stößt.[147]

Klings Lesespuren in den genannten Schriften zeugen nun vor allem von einer kulturhistorischen Sammlerleidenschaft in den Materialreservoiren des »Irregulären«, die diese Studien sind. So liest er etwa über die »bizarren Verzerrungen bei antiken Gemenschneidern und Wandmalern«[148] über die »Darstellungen gewittriger Abendlandschaften bei Manuel Deutsch und Altdorfer, desgleichen bei El Greco in Spanien«[149]; über das von ihm selbst später bedichtete Motiv »Aktäon überrascht Diana«[150] und die »Buchstaben- und Figurengedichte der Antike«[151], über »die raffinierte Erotik der Schule von Fontainebleau«[152], über »Päderastie«[153] und »Homosexualität«[154], aber auch Kommentare zu John Donnes Gedicht »*Anatomie of the*

143 Zymner: Manierismus, S. 47.

144 Thomas Kling: Spracharbeit, Botenstoffe. Berliner Vortrag über das 17. Jahrhundert. In: Bs, S. 51-69, hier: S. 53.

145 Hocke: Manierismus in der Literatur, S. 301 [Standort: R14-3-16]; Unterstreichung durch Kling.

146 Ebd., S. 304; Unterstreichung durch Kling.

147 Praz: Einführung in den Barock. In: ders.: Der Garten der Sinne, S. 83-110, hier: S. 87 [Standort: R14-4-31]; Unterstreichungen durch Kling.

148 Praz: Die »sonderbaren Erscheinungen« des Hieronymus Bosch. In: ders.: Der Garten der Sinne, S. 9-30, hier: S. 10 [Standort: R14-4-31]; Unterstreichung durch Kling.

149 Bousquet: Malerei des Manierismus, S. 18 [Standort: R14-2-32]; Unterstreichung durch Kling.

150 Ebd., S. 137; Unterstreichung durch Kling.

151 Hocke: Manierismus in der Literatur, S. 23 [Standort: R14-3-16]; Unterstreichung durch Kling.

152 Bousquet: Malerei des Manierismus, S. 13 [Standort: R14-2-32]; Unterstreichung durch Kling.

153 Ebd., S. 141; Unterstreichung durch Kling.

154 Ebd., S. 144; Unterstreichung durch Kling.

World«[155], liest zur Ars Combinatoria und zu Mallarme[156]. Er liest, auf einer Buchseite, die Äußerung des Heraklit »Das Entgegengesetzte paßt zusammen; aus dem Verschiedenen ergibt sich die schönste Harmonie« und die des Baudelaire »Das Unregelmäßige, d.h. das Unerwartete, die Überraschung, das Erstaunen stellen ein wesentliches Element des Schönen dar«[157], wobei Baudelaires Äußerung einen gelben Haftzettel mit dem Vermerk »Baudel« und der Notiz »das Unregelmäßige, d.h. d. Unerwartete« wert ist.[158]

Nun sind diese Lesespuren nicht nur Zeugnisse einer Lust am Material. Tatsächlich zeichnen sich in Klings Unter- und Anstreichungen einige Aufmerksamkeitsmuster ab, von denen hier zwei exemplarisch aufgeführt sein sollen: das erste etwas eingehender, das zweite, das um die Materialität des Materials kreist, kurz und bündig.

Ein *erster* Fokus liegt auf Techniken der Sinnverbergung, der Verstellung, der Geheimsprache. »Künstlichkeiten dieser Art«, schreibt Hocke mit Blick auf das »verbergende[] Bedeuten« bei Novalis und Baltasar Gracián, »dienen einem verbergenden Esoterismus, genauso wie die damals so geschätzte Hieroglyphik und Emblematik.«[159] Von hieraus führen Stränge an zahlreiche Stellen in Klings Bibliothek: So unterstreicht Kling in Johann Huizingas *Homo Ludens* den Satz: »Das Allzudeutliche gilt bei den Skalden als technischer Fehler. Es ist eine alte Forderung, die auch bei den Griechen einmal gegolten hat, daß das Dichterwort dunkel sein müsse.«[160] Die prominenteste ›Geheimsprache‹, für die sich der Leser Kling interessiert, ist allerdings nicht die Skaldik, sondern die Sprache der Alchemie, deren Zusammenhang mit einem literaturgeschichtlichen Begriff des Manierismus schon Hockes Studie *Manierismus in der Literatur* andeutet, deren Untertitel *Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst* lautet. Klings Lektüren zur Alchemie überschreiten dabei die zum Manierismus noch; allein die Sammlung von Schriften zu Paracelsus ergäben eine beachtliche Anmerkung,[161] ich beschränke mich jedoch auf einen Vermerk zu den Bänden zur Alchemie, einschließlich einiger Lesespuren.[162]

---

155 Hocke: Die Welt als Labyrinth, S. 43 [Standort: R14-3-15]; Unterstreichung durch Kling.

156 Ebd., S. 50ff.; Unterstreichung durch Kling.

157 Ebd., S. 70; Unterstreichung durch Kling.

158 Haftzettel einliegend auf ebd., S. 71.

159 Hocke: Manierismus in der Literatur, S. 27 [Standort: R14-3-16]; Unterstreichung durch Kling.

160 Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 21). Hamburg: Rowohlt 1956, S. 132 [Standort: R14-3-17]; Unterstreichung durch Kling.

161 Entsprechende Bände finden sich an den Standorten R2-7-1 und R2-7-2 sowie R14-4-9 bis R14-4-19, mit Ausnahme von R14-4-15.

162 Santinelli, Francesco Maria: Sonetti alchemici. Versi e scritti inediti tratti da Codici del sec. XVII. Hg. v. Anna Maria Partini (= Biblioteca Ermetica 17). Rom: Edizioni Mediterranee 1985 [Standort: R4-6-52]; Testi, Gino (Hg.): Dizionario di alchimia ed di chimica antiquaria. Paracelso. Rom: Edizioni Mediterranee 1980 [Standort: R14-4-15]; Eliade, Mircea: Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit. Aus d. Franz. übers. v. Emma von Pelet (= Herder-Spektrum 4175). Freiburg i.Br. / Basel / Wien: Herder 1992 [Standort: R15-2-12]; Wind, Edgar: Heidnische Mysterien in der Renaissance (= stw 697). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987 [Standort: R15-4-32], Lesespur: gelber Haftzettel, auf S. 246 einliegend, beschriftet mit: »Alchemie«; Burton, Robert: Anatomie der Melancholie. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten. München: dtv 1991 [Standort: R14-2-35], Lesespur*:* gelber

Worin Klings Faszination für die Alchemie gründete, kann hier nur angenommen und nur angerissen werden. Dass es sich bei ihr um eine Geheimwissenschaft handelt, die – weitgehend verfemt – dem Bereich des Okkulten und damit Randständigen zuzurechnen ist, dass »[i]hr außerordentlich geheimer Charakter […] sie in die Nachbarschaft der Geheimreligionen oder Initiationskulte [rückt]«[163], ist sicher ein Grund. Damit einher geht eine spezifische Verrätselungskunst, die die Sprache der Alchemie betrieb: Die Texte der Alchemisten, so las Kling bei Michel Butor, »sind chiffrierte Dokumente, […] sind mit Schlüsseln versperrte Labyrinthe […]«[164]. Mit dieser Chiffriertechnik gehen dabei paralogische, sich um den Widerspruch nicht scherende, ihn vielmehr bewusst einsetzende Argumentations- und Schreibweisen einher, Verfahren der Kohärenz-Auflösung und der Verwirrung, die Kling selbst gern verwendete.[165]

Neben dem Interesse an alchemistischen Verschlüsselungstechniken,[166] die Klings Texte, auch seine Geschichtstexte, zuweilen zu Dokumenten machen, die nur dem ko-artistischen Dechiffrierer etwas sagen, sich jedem anderen jedoch durch Strategien der Sinnverbergung sowohl aufdrängen als auch entziehen: Neben diesem Interesse gründet sich Klings Faible für den Manierismus, *zweitens*, auf eine Neigung, das verarbeitete Material in seiner Materialität hoch zu schätzen: in einem »Gefallen am Material, und zwar losgelöst von jeder Darstellungsfunktion«[167], in einer »Verliebtheit ins Material, ein[em] Gefallen[] an der Sprache«[168], wobei letztgenannte Textstelle einen gelben Haftzettel mit der Notiz »Verliebtheit Material«[169] wert war.

Mit der begrifflichen Erfassung einiger der Eigenarten der Kling'schen Lyrik als ›manieristisch‹ ist nicht nur ein kunst- und geistesgeschichtlicher Bezugshorizont Klings ausgemacht; es ist auch ein für die Untersuchung der Geschichtslyrik wichtiges Problem identifiziert. Verschiedentlich gibt es in Klings Gedichten, gerade in den frühen, Passagen (mitunter sind es ganze Gedichte), in denen die manieristische Schreibweise so forciert eingesetzt wird, dass sie als Selbstzweck erscheint. Das Material zeigt sich dann »losgelöst von jeder Darstellungsfunktion«; die Texte werden zur Spielfläche eines artistischen Geschicklichkeitskünstlers, der

---

Haftzettel, auf S. 225 einliegend, beschriftet mit: »Alchemisten = Bettler, arme Sau«; Federmann, Reinhard: Die königliche Kunst. Eine Geschichte der Alchemie. Wien u.a.: Neff 1964 [Standort: R16-3-7]; Butor, Michel: Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur. Aus dem Französ. u. mit einem Vorwort v. Helmut Scheffel (= Fischer-Taschenbücher 10242). Frankfurt a.M.: Fischer 1990 [Standort: R16-3-10]; Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Hg. sowie mit Anm. versehen v. Bernhard Echte. Zürich: Limmat 1992 [Standort: R16-4-7], Unterstreichung auf S. 106: »Man ziehe sich in die innerste Alchemie des Wortes zurück […]«.

163 Butor, Michel: Die Alchemie und ihre Sprache. In: ders.: Die Alchemie und ihre Sprache, S. 13-24, hier: S. 18 [Standort: R16-3-10]; Unterstreichungen durch Kling.

164 Ebd., S. 20; Unterstreichungen durch Kling.

165 Im V. Kapitel wird mit dem Konzept der bewegten oder auch hermetischen Schrift eine dezidiert a-kausale Schreibweise rekonstruiert.

166 Grimm nennt das oben exemplarisch angeführte Gedicht »rostschutz `43« sehr treffend ein »alchemistische[s] Widmungsgedicht für Pastior« (Grimm: Bildstörung, S. 286).

167 Praz: Einführung in den Barock, S. 92 [Standort: R14-4-31]; Unterstreichung durch Kling.

168 Ebd., S. 95; Unterstreichung durch Kling.

169 Vermerk auf Haftzettel, einliegend auf ebd.

salopp gesagt: zeigt, was er so drauf hat. Das bedeutet nun nicht, dass die Texte – als Botschaften innerhalb einer Art chiffrierter Geheimkommunikation – für einen Kreis von Eingeweihten durchaus noch bedeutungstragendes Material präsentieren; der uneingeweihte und Rezipient wird das manieristische Kunststück jedoch nicht mehr in einen bedeutsamen Diskurs überführen können.

Damit ist zunächst eine die Interpretationen in den folgenden Kapiteln begleitende Problemlösungsmöglichkeit skizziert: Zum einen werde ich in einigen Fällen Passagen schlicht als ›manieristisch‹ bezeichnen und damit vor der Bedeutung des präsentierten Materials, selbst wenn ich ahne, es handle sich um historisches Material, gewissermaßen kapitulieren. So unbefriedigend dies im Rahmen einer Interpretation ist: Durch das skizzierte Konzept des Manierismus können solche hermeneutischen Kapitulationen aufgefangen werden, insofern die Bezeichnung in Frage stehender Passagen als ›manieristisch‹ letztlich doch eine Aussage über eine ihnen möglicherweise zugrundeliegende Intention ist, die allerdings ›nur‹ in der Vorführung einer artistischen Geschicklichkeitskunst besteht. Darüber hinaus werden jedoch, zum anderen, Fälle auftreten, in denen ein moderater Manierismus begegnet, das heißt, dass hier die Schreibweise die »Darstellungsfunktion« des Materials nicht gänzlich überformt, die Vorführung der Geschicklichkeitskunst mithin nicht Selbstzweck ist. In solchen Fällen ist dann nach einer spezifischen Funktion der moderat-manieristischen Schreibweise in Hinblick auf das von ihr bearbeitete Material zu fragen.

Auf einer übergeordneten, den Zusammenhang von Werk und Bibliothek verhandelnden Ebene ist mit den zurückliegenden Ausführungen schließlich eine Möglichkeit skizziert, wie der Bibliothek interpretatorische Relevanz zugewiesen werden kann. Diese Möglichkeit ist in den folgenden Überlegungen zur Methode darzulegen.

Überlegungen zur Methode

Die Bibliothek, die eigene wie die darin teilweise aufgegangene großväterliche, ist für Kling ein ausgezeichneter Herkunftsort der Ontogenese des Autors und zugleich der Gedichtgenese. Damit sind zunächst im Rahmen eines hypothetischen Intentionalismus rekonstruierbare Aspekte der öffentlich inszenierten Figur des Dichters Thomas Kling und deren öffentlich dargebotener Produktionsästhetik bezeichnet. Die Rekonstruktion dieser Aspekte, wie sie im 1. Abschnitt erfolgte, zeigt dabei hinsichtlich der Produktionsästhetik eine nicht auf der Erfindung, sondern auf der Findung von Materialien basierende Poetik. Dabei wird Klings Lyrik – zwar erstmals in einem nicht veröffentlichten Text, der »Sprachinstallation Lyon« von 1993, später dann aber auch öffentlich – als eine Dichtung vorgestellt, die insbesondere mit historischem Material arbeitet: als Geschichtslyrik also. Darüber hinaus zeigt sich hinsichtlich

der öffentlichen Autorfigur einerseits die enge Verknüpfung der Kling'schen Autorschaft mit den deutschsprachigen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, die nicht nur aufgrund ihrer ästhetischen Verfahren, sondern auch ob ihrer vermeintlichen Randständigkeit innerhalb der (Literatur-)Geschichte als Bezugspunkte dienen; andererseits ist der Großvater und damit ein ›Lehrmeister Geschichte‹ die zentrale Figur der Initiation des Autors. Auch dass sich in Klings biographischer Legende eine Spannung abzeichnet zwischen einer der Tradition der Avantgarden verpflichteten, antibürgerlichen Haltung auf der einen und einer die bildungsbürgerliche Tradition aufgreifenden, Geschichte und Bücher achtenden Haltung auf der anderen Seite: Auch das kann mit den Mitteln eines sich auf die öffentlichen Texte und Paratexte des Autors beschränkenden, hypothetischen Intentionalismus erarbeitet werden.

Die damit aus dem öffentlichen, die lyrischen Texte umgebenden Diskurs gelesenen Charakteristika des Autors wie seiner Produkte bilden Vorurteile, die in Form von vorgreifenden Thesen letztlich die Interpretation von Texten strukturieren können. Verschiedentlich wird in den nachfolgenden Kapiteln auf derartige öffentliche Figurationen und Programmatiken des Autors zurückgegriffen, um aus ihnen Thesen für die Textinterpretation zu gewinnen.

Der Schritt in die Bibliothek ebenso wie der in diesem Vorspiel lediglich beiläufig vollzogene Rückgriff auf Dokumente zur Entstehungsgeschichte von Texten, wie sie umfangreich vor allem in einem Dokumentenschrank des Kling-Archivs aufbewahrt werden,[170] lässt eine im skizzierten Sinne hypothetisch-intentionalistische Vorgehensweise jedoch, scheinbar, in eine faktisch-intentionalistische Vorgehensweise kippen. Ziel ist, bezieht man Archivmaterial mit ein, nun nicht mehr eine auf öffentlichen Texten basierende Rekonstruktion jener möglichen semantischen Intentionen, die einem hypothetischen, textbasiert konstruierten Autor durch einen maximal kompetenten Leser sinnvollerweise zugeschrieben werden können; stattdessen geht es offenbar um einen Blick hinter die Kulissen der Texte, einen Blick in die Werkstatt des Autors und damit um die »Suche nach semantischen Intentionen, die der Autor *de facto* gehabt hat«[171].

Nun scheint mir selbst die Arbeit mit den nicht-öffentlichen Materialien des Archivs, mit Lesespuren etwa oder mit Dokumenten aus der Entstehungsgeschichte, noch nicht notwendig auf den ›faktischen‹ Autor zu zielen: Vielmehr wird dem hypothetischen Autor als textbasiertem Konstrukt ein Autor als archivbasiertes Konstrukt an die Seite gestellt. Auch dieser Autor ist ein Produkt interpretativer Akte, in deren Vollzug Zuschreibungen vorgenommen werden, die immer auch das verfehlen können, »was der Autor bei der Niederlegung des Werks intendierte«[172]. Ungeachtet dessen ergibt sich durch den bereits vollzogenen und auch

170 Siehe dazu Anlage A, S. 578ff.

171 Köppe / Winko: Neuere Literaturtheorien, S. 139. Vgl. zum ›faktischen Intentionalismus‹ auch Spoerhase: Autorschaft und Interpretation, insbes. S. 106-122.

172 Ebd., S. 106.

im Weiteren mitunter erfolgenden Rekurs auf archivarische Materialien ein Überschuss hinsichtlich der angestrebten Rekonstruktion der ›Werkbedeutung‹, verstanden als interpretative Erschließung des geschichtslyrischen Werks Thomas Klings. Dieser Überschuss besteht dabei in erster Linie darin, dass die Kenntnis des Archivs – und damit das Konstrukt eines archivbasierten Autors – den Entwurf jener den Textinterpretationen zugrundeliegenden Zuschreibungsinstanz namens ›Thomas Kling‹ modifiziert. Mit anderen Worten: Das ›Bild‹ des Autors und seiner Produktionstechniken, das meines Erachtens bereits in hypothetisch-intentionalistischen Interpretationen die Erarbeitung der mit dem Text vermutlich verfolgten semantischen Intentionen rahmt, erhält durch den Rückgriff auf ein archivbasiertes Autorkonstrukt eine andere, wenngleich keineswegs mit der Person Thomas Kling zu verwechselnde Kontur.

Damit ist allgemein die Funktion angegeben, die der Einbeziehung des Archivs (und nicht zuletzt auch dem Exkurs) im Rahmen der folgenden Kapitel zukommen soll: Das Archiv, die Lesespuren und Dokumente, kann zuweilen herangezogen werden, um den Bedeutungsspielraum der Texte einzugrenzen, wenn auch Determiniertheit nur in den seltensten Fällen zu erreichen ist. Wie die zurückliegenden Versuche, Typen der Korrelation von Werk und Bibliothek zu beschreiben, gezeigt haben, geht es dabei in erster Linie um eine Erhellung der konzeptionellen Hintergründe der Kling'schen Poetologie. Um ein Beispiel zu nennen: Ausgehend von Klings in der Bibliothek dokumentierten Lektüren von Schriften Marshall McLuhans werden im V. Kapitel einige Texte aus der zweiten Hälfte der neunziger Jahre vor dem Hintergrund spezifischer medientheoretischer Annahmen in der Tradition McLuhans interpretiert. Angesichts von Klings öffentlichem Werk ist das zunächst kein naheliegender Kontext, angesichts der Bibliothek schon.

Die Legitimität, und da fühle ich mich dann doch einem hypothetischen Intentionalismus verpflichtet – die Legitimität der Rekurse auf Bibliotheksbestände muss jedoch schließlich am öffentlichen Text unter Beweis gestellt werden. Insofern dienen diese Rekurse (mit einer Ausnahme)[173] in erster Linie argumentationsrhetorischen Zwecken, das heißt: Sie plausibilisieren interpretatorische Aussagen oder Rahmenannahmen. Beispielhaft hat das die soeben erfolgte Deutung einiger Charakteristika des Kling'schen Schreibens als ›manieristisch‹ vorgeführt: Der Rückgriff auf Lesespuren plausibilisiert diese zunächst auf Grundlage der Texte gewonnene Idee eines konzeptionellen Hintergrunds des Kling'schen Schreibens.

Dass die während zahlreicher Arbeiten erfolgte Arbeit mit dem Archiv, insbesondere mit der Bibliothek – diesem programmatisch ausgezeichneten Herkunftsort der Kling'schen Dichtung – darüber hinaus mein Verständnis dieser Dichtung und damit auch diese Untersuchung auf eine diffuse, methodisch nicht klar explizierbare Weise geprägt hat; dass sie das nicht zuletzt

173 Siehe den Appendix zur Interpretation des Zyklus »mittel rhein« im III. Kapitel, S. 211ff.

deshalb getan hat, weil dieses Archiv, als ich dort zu arbeiten begann, im Grunde kein Archiv war, sondern ein Nachlass: unerschlossen, unverzeichnet, geordnet nicht von Archivaren, sondern von Kling, der diesen Raum scheinbar gerade erst verlassen hatte; dass also die Begegnung mit dem Archiv zugleich die Begegnung mit einem Ort war, an dem nahezu alles noch auf den verwies, der all das, was da in Regalen, Schränken, Schubladen, Boxen, Kartons, Ordnern und dergleichen versammelt war, benutzt und abgelegt hatte, und der nun abwesend war, ein Toter: Das ist schließlich eine wohl zu persönliche Ebene der hermeneutischen Reflexion, die hier insofern nur kurz vermerkt, für den Rest der Untersuchung aber eskamotiert sei.

3. »erstdruck«. Ein erstes Geschichtsgedicht: über die Bibliothek des Großvaters

Über die später inszenierte Ontogenese des Autors aus der großväterlichen Bibliothek hinaus, ja auch über die produktionsästhetische Genese des Gedichts aus der (in Büchern versammelten) Realienwelt hinaus steht die Bibliothek, genauer: die großväterliche Bibliothek jedoch auch ganz konkret am Beginn der geschichtslyrischen Praxis des Autors. Jene Figur und jener Ort, die Kling als Herkünfte seines Geschichtsdichtertums vorstellt, sind nämlich zugleich auch Gegenstand eines seiner ersten Geschichtsgedichte. Lange bevor Kling an seiner biographischen Legende zu feilen begann, hat er in diesem Gedicht bereits ein Schlaglicht auf die Geschichte der großväterlichen Bibliothek geworfen und sie damit auch zum thematischen Ursprungsort seines geschichtslyrischen Werks erwählt.

In der Ausrichtung auf Geschichte erweist sich das Gedicht, »erstdruck«[174] ist sein Titel, dabei als ein Fremdkörper in der dominant an zeitgenössischen Lebenswelten interessierten *erprobung herzstärkender mittel,* die ihre Settings vor allem in den »Video- und Pornoshops, in [den] Kranken- und Irrenhäusern«[175] der 1980er Jahre findet. »erstdruck« hingegen sucht, darin offenbar einem biographischen (nicht autobiographischen) Impuls folgend, das Wohnzimmer der Großeltern im Jahr 1933 auf und widmet sich dabei jener, den drei Formulierungen der biographischen Legende jeweils beigegebenen Episode aus der Geschichte der großväterlichen Bibliothek, die von einer Hausdurchsuchung berichtet. In einer Interpretation des Gedichts soll auf den spezifischen Status, der dem biographischen Schreiben in diesem Gedicht zukommt, eingegangen werden, wobei nebenbei auch einige für Klings spätere Geschichtslyrik charakteristische Verfahren zu verzeichnen sind.

174 In: ehm, S. 38f. [= GG, S. 39f.].

175 Kelletat: Die Verklappung der Welt.

Nahegelegt wird der Modus des biographischen Schreibens in »erstdruck« durch eine Korrespondenz zwischen Peritext und Text: Gewidmet ist das Gedicht »ernst und elisabeth matthias«, die zentralen Figuren in dem Gedicht sind »mein großvater« und die »großmutter«. Zwar nicht der zeitgenössische Leser, aber doch spätestens der mit *brennstabm* (1991) bekannte Leser wird diese Peritext-Text-Konstellation als familien-biographische Referenz zu deuten wissen, ist *brennstabm* doch »meinem / großvater und lehrer / Dr. Ernst Matthias (1886-1976)« zugeeignet.

Erst einige Jahre später hat Kling die Begebenheit, die in »erstdruck« zur Darstellung kommt, auch in offensichtlich faktualen Texten, und zwar in Zusammenhang mit den mittlerweile bekannten biographischen Legenden angeführt: Gleich mehrere Male erzählt Kling davon, wie »wenige Wochen nach der Hitlerwahl 1933«[176] in den Räumen seiner Großeltern eine »Hausdurchsuchung, gekoppelt mit umfangreicher Buchbeschlagnahmung«[177] durchgeführt wurde. Einige Zeit danach wurde Ernst Matthias verhaftet.[178] Und auch das, was vor dieser Hausdurchsuchung geschah, hat Kling später, auf die für ihn typische, bruchstückhafte Weise erzählt: Er habe, als er in seiner Jugend den Bücherschrank des Großvaters entdeckte, vor allem auf das zurückgreifen können, was dieser »nicht vor seiner Verhaftung 1933 selber verbrannt hatte in seiner Bibliothek«[179], so Kling im Gespräch mit Marcel Beyer. – Am 10. Mai 1933 brennen überall im ›Reich‹ auf den Scheiterhaufen der deutschen Studentenschaft die Bücher ›undeutschen Geistes‹. »[W]enige Wochen nach der Hitlerwahl 1933« verbrennt Dr. phil. Ernst Matthias – ein Akt der Klugheit, der Vorsorge, der Weitsicht – Teile seiner Bibliothek.

»erstdruck« umfasst 33 Zeilen, die sich auf vier, arabisch durchnummerierte Abschnitte ungleicher Länge verteilen. Für ein Kling-Gedicht ist der Text bemerkenswert gut zu verstehen, was dafür spricht, dass es sich um einen der am frühesten entstandenen Texte in *erprobung herzstärkender mittel* handelt: Abweichungen in der Orthographie, mit Ausnahme der obligatorischen Kleinschreibung, finden sich nur sehr vereinzelt, die Syntax ist zwar stark elliptisch, doch handelt es sich meist um Ellipsen, deren subtrahierte Elemente erschlossen werden können. Die Bildsprache des Gedichts ist defensiv, bleibt an einer realistischen Rede-Weise orientiert. Vor allem aber ist das präsentierte Geschehen in hohem Maße kohärent, die wenigen Brüche in der Sequenzialität sind allesamt motiviert und aus der Logik des Textes verständlich. Dem Text scheint weniger an formaler oder verfahrenstechnischer Virtuosität gelegen als an Mitteilung.

176 *Sprachinstallation Lyon*. In: *Ordner M11*, 2. Blatt.
177 Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 11.
178 Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 44.
179 Beyer / Kling: Das Eingemachte – Smalltalk 91, S. 56.

Abschnitt 1, der kürzeste, entwirft zunächst in nur drei Zeilen ein Bild. Tempus ist das Präsens, explizite Geschichtssignale gibt es nicht.

1
1,01 flurlicht; eine zeitschaltung
1,02 im türrahmen die mantel
1,03 erscheinungen geben laut

Abschnitt 4 knüpft an dieses Bild an und zeigt die eingetretenen »mantel / erscheinungen« vor dem »(bücher-)schrank« (4,06). Bis zum Ende verzichtet der Text dabei auf eine klare historische Situierung, doch sind die impliziten Signale letztlich hinreichend, um Interferenzprozesse auszulösen, die eine temporale Verortung des Geschehens im Februar 1933 nahelegen.[180]

Die Kontinuität des Geschehens im ersten und im letzten Abschnitt wird in den Abschnitten 2 und 3 auf zwei verschiedene Weisen aufgebrochen. Abschnitt 3 bewegt sich dabei, mit signifikanten Ausnahmen, weiterhin auf der eingangs etablierten Geschehensebene und präsentiert in einer – das präventive Moment hervorhebenden – Analepse die heimische Bücherverbrennung.

3
3,01 nächte zuvor; handreichungen
3,02 stereotyp vorgänge zwischen
3,03 wohnzimmer und diele gänge
3,04 unter vier augen: mein großvater
3,05 reicht der großmutter WAS WURDE
3,06 GESPROCHEN WURDE GESPROCHEN MIT
3,07 WEM UM WELCHE UHRZEIT reicht
3,08 der großmutter stöße stapel
3,09 packen einzelexemplare
3,10 sperrangel die -schranktüren sperr
3,11 angel der kohleofen in dieser diele;

Die typographische Differenzierung zeigt eine andere Vermittlungsinstanz an, die sich, das Tempus markiert es, nunmehr in einem Verhältnis der Nachzeitigkeit zum Geschehen befindet. Eingeführt wird diese gestaffelte Vermittlungssituation in Abschnitt 2:

2
2,01 fast unbrauchbar dies material;
2,02 schneefleckig einziges gestöber;
2,03 durchgehendes knarzen: verlust
2,04 der tonspur; der verleih bittet um;

[180] Zu diesen Signalen gehören ein Hinweis auf »Erich-von-Stroheim« (2,07), die – in der letzten, 33. Zeile! – erfolgende Angabe »erste[r] geflüsterte[r] februar« und schließlich das unerhörte Geschehen selbst: Eine präventive Bücherverbrennung, gefolgt von einer Hausdurchsuchung, legt es nahe, das Geschehen in der nationalsozialistischen Diktatur zu situieren.

2,05 dennoch unersetzliche sequenzen;
2,06 (zuletzt:) stellen Sie sich WARNUN
2,07 keinen Erich-von-Stroheim-mond vor!

Gedichtintern wird auf diese Weise eine Vermittlungssituation inszeniert: In den Abschnitten 1, 3 und 4, so die Textrhetorik, läuft ein Film ab, der jedoch materielle Defekte aufweist. Diese Defekte können als typische Korruptionen historischen Filmmaterials verstanden werden und tragen somit zur temporalen Distanzierung des durch dieses Material vermittelten Geschehens bei. Die Geschehensvermittlung erfolgt dabei in den Abschnitten 1, 3 und 4 mittels Techniken der intermedialen Simulation: Die dominant externe Fokalisierung entspricht dem Außenblick der Kamera, das Präsens der Präsenz des filmischen Bildes und der »verlust / der tonspur« (2,03f.) wird durch den Verzicht auf Redewiedergabe, ja durch die explizite Frage nach dem, was ›gesprochen wurde‹, simuliert.[181]

Diese Frage ist einer zweiten und übergeordneten Vermittlungsinstanz zuzuordnen, die als schemenhaft bleibende Figur das abgefilmte vergangene Geschehen sieht und kommentiert und die darüber hinaus in Abschnitt 2 die filmische Vermittlungssituation, mithin die Kamera als Rolle, allererst etabliert, indem sie auf das filmische Medium und dessen Materialität in der Gegenwart eingeht. Ein Effekt der Mediensimulation besteht dabei in der Authentisierung des Dargestellten. Gerade die Korruption des Materials suggeriert eine Abhängigkeit der Darstellung von der Quellenlage, eine Abhängigkeit, die Realitätseffekte zeitigt: Offensichtlich hält sich, so die Textrhetorik, die Darstellung ganz an das, was an Quellenmaterial überliefert wurde.[182]

Von der Offenheit und der Ambivalenz, auch von dem Spektakel und der Geschwindigkeit, mit der Klings frühe Gedichte ihre Gegenwarts-Sujets bearbeiten, ist »erstdruck« weit entfernt. Da es galt, für die *Ausgewählten Gedichte 1981-1993,* die 1994 im Roten Programm des Suhrkamp-Verlags erschienen,[183] etwas mehr als die Hälfte der Texte aus *erprobung herzstärkender mittel* auszuwählen, schied »erstdruck« denn auch aus. Repräsentativ für Klings dichterische Praxis der frühen Jahre war das Gedicht offenbar nicht. Was Klings ab Ende der Achtziger, Anfang der Neunziger zunehmende geschichtslyrische Produktion betrifft, finden

[181] Die im Text durchweg fehlende Redewiedergabe wird dabei zwar einerseits – durch den Ausweis des Filmmaterials als korrupt – realistisch motiviert; andererseits verweist sie jedoch, zieht man das leitmotivisch verwendete »flüsternd« (3,12, 3,13, 3,15; »geflüsterten«, 4,08) hinzu, auf die Problematik einer offenen Kommunikation angesichts der nationalsozialistischen Überwachung und Bedrohung.

[182] In eben diesem Sinn lässt sich auch die Anrede der ›Filmvorführer‹-Instanz an den impliziten Adressaten deuten: »stellen Sie sich WARNUN / keinen Erich-von-Stroheim-mond vor« (2,06f.) hebt dann darauf ab, dass das Geschehen nicht gemäß demjenigen fiktionalen filmischen Genre vorzustellen ist, in dem Erich von Strohheim wiederholt als Wehrmachts-Offizier auftrat.

[183] Thomas Kling: erprobung herzstärkender mittel – geschmacksverstärker – brennstabm – nacht. sicht. gerät. Ausgewählte Gedichte 1981-1993. Frankfurt a.M. 1994.

sich in »erstdruck« hingegen zwar nicht repräsentative, aber doch typische, später wiederkehrende Verfahren.

Bemerkenswert ist dabei zunächst ein in der Forschung mehrfach bereits diskutierter Aspekt: die Frage nach dem Subjekt oder, unverfänglicher, nach der Vermittlungsinstanz in Klings Gedichten. Als Konsens gilt das Fehlen einer »authentische[n] […] Erlebnisinstanz«[184] in den Gedichten, wobei es insbesondere an der für die Inszenierung von Erlebnissen typischen, psychischen Dimension mangelt. Parallel mit dem Fehlen einer solchen Instanz wird in der Forschung jedoch weithin konstatiert, dass Klings »Arbeit doch […] subjektbestimmt«[185] sei, man es mit einem »lyrische[n] Es«, jedenfalls einer Art »auktoriale[m] Subjekt«[186], so Grimm, zu tun habe, dem durchaus eine »souveräne Position«[187] zukommt, wie Korte festhält. Grätz schließt, wie Anglet,[188] an letzteren Punkt an, wenn sie zwar einerseits die Abwesenheit eines Ichs konstatiert, andererseits »die Präsenz einer vernetzenden und kombinierenden Instanz« attestiert, die sie als »autonomes Schaltzentrum«[189] bezeichnet. Der Blick auf »erstdruck« vermittelt in diesem Fall einen ersten Eindruck, wie sich dies konkret gestalten kann, und bietet zugleich die Möglichkeit, diese Konstruktion der Vermittlungssituation narratologisch zu beschreiben: Genaugenommen sind für »erstdruck« nämlich zwei Vermittlungsinstanzen anzusetzen, die in diesem Fall nicht gleichgeordnet (was auch vorkommt), sondern gestaffelt sind. So wird das historische Geschehen durch eine intradiegetische Vermittlungsinstanz in Form eines Filmprojektors präsentiert: Ein Medium fungiert hier also als Vermittlungsinstanz; in anderen Gedichten Klings kann es sich auf dieser intradiegetischen Ebene aber durchaus auch um meist schwach konturierte, häufig typisierte Figuren handeln, die qua ›inszeniertem O-Ton‹[190] wiedergegeben werden.[191] Dieser intradiegetischen Instanz ist eine andere Instanz übergeordnet, die den Film betrachtet, ihn kommentiert und (vgl. die

184 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 144. Vgl. auch Grimm: Materien und Martyrien, S. 130, der festhält, dass »es das subjektive Erleben nicht mehr gibt«. Vgl. auch Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 91, der darauf hinweist, dass Klings »Wahl und Ausgrenzung lyrischer Formen und Sprechweisen die Kriterien des Authentizitäts- und Erlebniskonzepts gerade in Frage stellt«.

185 Geisenhanslüke: Sprachinstallation und Städtelandschaft bei Thomas Kling, S. 185.

186 Beide Formulierungen bei Grimm: Materien und Martyrien, S. 126.

187 Korte: Art. Thomas Kling, S. 6.

188 Vgl. Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 91.

189 Beide Formulierungen bei Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 144.

190 So nennt Kling ein Verfahren, bei dem zwar suggeriert wird, ein mündlicher Ausspruch eines (meist soziokulturell konturierten) Subjekts werde zitiert, wobei dieser Ausspruch tatsächlich aber erfunden ist. Vgl. Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 212.

191 Sebastian Kiefer hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass sich Klings Gedichte durch die »Inszenierung von Aussageversuchen« auszeichnen (Kiefer: Inszenierte Bedeutung, S. 198). Diese Aussageversuche, die jeweils intradiegetischen Vermittlungsinstanzen zuzuschreiben sind, sind dabei in der Regel kontextintensiv, das heißt ihnen haften die soziokulturellen oder auch literaturgeschichtlichen Situationen, die Kontexte an, aus denen sie hervorgehen. In diesem Sinne konturiert sich mit dem inszenierten Aussageversuch zugleich ein – eben häufig typen- und skizzenhaftes – Subjekt mit einem spezifischen ideologischen und/oder historischen Horizont. Im Sinne Michail Bachtins erscheinen die den intradiegetischen Sprechinstanzen zugeordneten ›inszenierten O-Töne‹ insofern »als *ideologisch gefüllte* Sprache« (Michail M. Bachtin: Das Wort im Roman. In: ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt a.M. 1979, S. 154-300, hier: S. 164).

Anrede in 2,06) an den Rezipienten vermittelt. Subjektivität manifestiert sich auf der Ebene dieser Vermittlungsinstanz dabei nicht als Ausdruck von Innerlichkeit oder Befindlichkeit. Stattdessen kommt sie einerseits zum Ausdruck in der Anordnung des dargestellten Geschehens, das hier unter anderem mittels einer Analepse gefügt wird – die extradiegetische Vermittlungsinstanz, das »Schaltzentrum« zerlegt hier das chronologische Geschehen und montiert es neu. Andererseits zeichnet sich ein Subjekt in der Haltung zum dargestellten Geschehen ab, das, so in »erstdruck«, zum Beispiel kommentiert wird.

Neben der spezifischen Anlage der Vermittlungssituation ist an »erstdruck« die in der Forschung ebenfalls diskutierte Reflexion über beziehungsweise das Spiel mit der Medialität des Historischen charakteristisch. Regelmäßig mache Kling, so Grätz, die medientechnischen Grundlagen der in seinen Gedichten inszenierten Wahrnehmungen und Diskurse explizit, weise auf deren Bedingtheit und Konstruktivität hin, betreibe also »Medienarchäologie«[192]. Klings Gedichte sind folglich, und das gilt eben schon für »erstdruck«, geprägt von intermedialen Verfahren, wie neben Grätz vor allem Anglet und Bickenbach ausführen.[193] Die Funktion der intermedialen Simulation und Medienreflexion liege, so die pauschalen Zuschreibungen in der bisherigen Forschung, in erster Linie darin, die »Problematik einer spontanen, unverfälschten Wiedergabe von Wirklichkeit«[194] aufzuweisen und zu thematisieren; es werde »signalisiert«, so Grätz, daß *jede* bildliche Vergegenwärtigung von Vergangenheit auf einem Akt der Konstruktion beruht«[195].

Hier zeigt »erstdruck« allerdings, dass diese pauschal attestierte ›postmoderne‹ Authentizitäts-Skepsis beziehungsweise das Konstruktionsbewusstsein weniger die je spezifische Funktion der intermedialen Bezugnahmen erfasst, sondern allenfalls deren Voraussetzungen. Denn zunächst bemüht sich »erstdruck« ja, wie dargelegt, auf verschiedenen Ebenen, die Authentizität, den Quellencharakter des mediensimulierend präsentierten Films zu suggerieren. Es geht hier also einerseits darum, die Konstruktivität der bildlichen Vergegenwärtigung zu verschleiern. Andererseits ist das ›Quellenmaterial‹ ganz offensichtlich konstruiert, oder besser: erfunden; und das schon auf einer pragmatisch-logischen Ebene. Denn das Quellenmaterial ist ein lebensweltliches Paradoxon, ein Verstoß gegen das Prinzip der Klugheit, die Existenz der Quelle demzufolge gänzlich unglaubwürdig. Die Handlung der Großeltern, die Vernichtung der gefährlichen Bücher, muss eine unsichtbare Handlung bleiben, wenn sie überhaupt sinnvoll sein soll. Spuren darf sie nicht hinterlassen. Und genau das macht auch das Gedicht deutlich: »unter vier augen« (3,04) findet die Verbrennung statt und die Hausdurchsucher stehen schließlich »beim schlackenlosen ofen« (4,07), der also jüngst gereinigt

192 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 134.

193 Vgl. Anglet: Sekundäre Oralität, insbes. S. 88f.; sowie insgesamt Bickenbach: Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter.

194 Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 88.

195 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 137.

wurde. Es handelt sich bei dem Film, auf den sich das Gedicht mediensimulierend bezieht, um eine fiktive Quelle, daran lässt das Gedicht letztlich keinen Zweifel. Aber der Widerstreit zwischen Textrhetorik und Geschehenslogik führt dazu, dass es sich eben um eine fiktive *Quelle* handelt. Der Text konstituiert einen fiktiven Gegenstand, der innerhalb des Textes den Status einer Quelle einnimmt. Gekoppelt mit den paratextuellen Strategien erweist sich »erstdruck« dadurch als ein ernsthaftes Spiel mit den Kategorien des Faktischen und des Fiktiven, mit der Suggestion von Authentizität und der Möglichkeit literarischer Konstruktion. Literatur dokumentiert hier, im Modus der Erfindung, das, was aus der Logik des Geschehens heraus gerade nicht dokumentiert werden konnte.

Durch den Titel »erstdruck« wird das Erfinden der Quelle schließlich reflektiert und als eine kommunikative Praxis ausgewiesen. Denn seinen Sinn erhält dieser Titel erst in dem Moment, in dem das Gedicht tatsächlich gedruckt und also öffentlich wird. Der performative Aspekt des Titels zeigt so schließlich eine biographische Praxis an, die eine Erzählung, die womöglich in der Kommunikationsgemeinschaft der Familie Kling kursierte, als fiktive Quelle in die Speicher der Kultur überführt. Dort liegt sie nun in ihrem merkwürdig ambivalenten Status und zeugt, als eines der ersten Geschichtsgedichte Klings, von der Vorgeschichte jener Bibliothek, die, wie Kling später erzählte, zum Herkunftsort des Geschichtsdichters werden sollte.

II. Die Genese des Geschichtslyrikers aus der Zeitgenossenschaft

Dass bereits in der *erprobung herzstärkender mittel* erste Geschichtsgedichte Klings zu finden sind, hat die soeben entwickelte Interpretation von »erstdruck« gezeigt. Doch diese Gedichte sind zunächst Einzelfälle im Werk, aus dem sich ein geschichtslyrisches Werk erst langsam herausschält. So dominieren in *erprobung herzstärkender mittel* (1986) und in *geschmacksverstärker* (1989) Gedichte, die in der Gegenwart situierte Sujets aufweisen; entsprechend zeichnet sich die öffentliche Figur des Autors Thomas Kling bis Anfang der neunziger Jahre nicht durch Geschichtsdichtertum aus, im Gegenteil. Doch langsam ändert sich die öffentliche Semantik von Werk und Autor, wandelt sich insbesondere ab dem Band *brennstabm* von 1991, den Kling denn auch seinem »großvater und lehrer Dr. Ernst Matthias (1886-1976) in dankbarer erinnerung [zueignet]«[1].

Dokumentiert ist die sich wandelnde Semantik der Autorfigur, von deren textuellen Korrelat, den Gedichten, dieses Kapitel handeln soll, in Paratexten und literaturjournalistischen Metatexten. Der Kling der achtziger Jahre gilt dabei, auch im thematischen Sinne, als Gegenwartslyriker. »Da schreibt einer – im Gepäck die komplette Lyrikgeschichte – Gegenwartsgedichte. Da hat einer die Sprachen (die ›Codes‹), die Atmosphären seiner Zeit studiert, veredelt natürlich, aber mit beiden Ohren mitten im Jemölsch«, so erinnert sich Bernd Imgrund an die Rezeption Klings in der »Kölner Literaturszene« »Ende der 80er«.[2] Entsprechend sieht auch Elenore Frey in einer Rezension von *geschmacksverstärker* den Leser »durch die Texte […] dazu veranlasst, auch einen neuen Blick auf die unüberblickbare Komplexität seines Alltags zu werfen«[3]. Erst in den Rezensionen zu *brennstabm* wird dann ein an Geschichte interessierter Autor sichtbar. So bemerkt Anette Brockhoff in *brennstabm* Texte, in »denen die Vergangenheit aus ihren Gräbern gezerrt wird«[4]. Heinrich Vormweg sieht mit *brennstabm* bestätigt, dass Klings Schreibweise »auch schwerem geschichtlichen Ballast gewachsen ist«[5]. »Historisches und Aktuelles«[6] bemerkt auch Segebrecht 1991 in *brennstabm.* Und Harald Hartung gliedert die Passage zu Kling in einer Sammelrezension in vier Abschnitte: Ein erster führt Kling als Avantgardisten ein, der zweite beschreibt den dichterischen Ansatz Klings, skizziert Verfahren, nennt Vorgänger, der dritte und der vierte prüfen »Art und Unart dieser heftigen Lyrik an Beispielen« aus dem aktuellen Band *brennstabm*: zunächst wird ein Gedicht

---

1 Widmung in b, S. 5 [= GG, S. 193].

2 Bernd Imgrund: Mit beiden Ohren im Jemölsch. In: den sprachn das sentimentale abknöpfn. Widmungen zum 50. Geburtstag von Thomas Kling. Konzeption und Bearbeitung von Heidemarie Vahl und Ute Langanky. Hg. von Joseph A. Krause. Düsseldorf 2007, [o.S.].

3 Eleonore Frey: Sprachwerkzeug. In: Neue Zürcher Zeitung, 14.4.1989.

4 Annette Brockhoff: Sinnfielteilung. In: die tageszeitung. 6.12.91.

5 Heinrich Vormweg: So geht die tichterey vonstattn. In: Süddeutsche Zeitung, 15.6.1991.

6 Wulf Segebrecht: Gezuck und Lendenwunsch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.7.1991.

kommentiert, »das die Kriege unseres Jahrhunderts als einen Alptraum von Bildern und Sprachsplittern […] zu fassen sucht«, dann, im letzten Absatz zu Kling, widmet Hartung sich dessen Bedichtung zeitgenössischer »Alltagsszenen«.[7]

Dem Rückblickenden deutet sich in diesen Rezeptionszeugnissen zu *brennstabm* tatsächlich eine Art teleologische Bewegung an. Während, wie im I. Kapitel angeführt, Kling ab Ende der neunziger Jahre öffentlich als ›dichtender Historiker‹, mithin als Geschichtslyriker gilt, ist die Lyrik Klings aus den achtziger Jahren durch Zeitgenossenschaft, durch Gegenwärtigkeit geprägt. *brennstabm* markiert dabei einen Wendepunkt: einen Ort, an dem Klings Lyrik von einer Gegenwarts- in eine Vergangenheitsorientiertheit zu kippen beginnt.

Diese Kippbewegung manifestiert sich auch in den Paratexten. So gibt die für die *edition suhrkamp* typische, die Funktionen des Waschzettels beziehungsweise des Klappentextes übernehmende zweite Seite des Bandes *geschmacksverstärker* zu verstehen, dass dort einer Gedichte schreibt ganz aus seiner Zeitgenossenschaft heraus:

> Der »ver-rückte Sprachinstallateur« Thomas Kling betreibt mit seinem ersten Gedichtband im Suhrkamp Verlag eine wild-provokative Erforschung **unserer** Sprach-Wirklichkeit. Seine Gedichte, *geschmacksverstärker,* verrücken die Sprache und installieren sie neu. Aus **unserem** »sprachfraß«, aus Wortbruchstücken und Satzfetzen, gewinnt Thomas Kling neuen und *geschmacksverstärkenden* Sinn.
> In seinen dichterischen Klangkörpern, die mit rasanter Happening-Gebärde eher die Bühnen-Performance als stille Zurückgezogenheit suchen, fängt Thomas Kling die »bestürzung der herzn« ein, belichtet sarkastisch das »outfit« und die »schrillen klausuren« in **unserem** Land, spießt »geschreberte idyllen« auf und beschreibt schockierend und verstörend die Brutalität **unserer** Welt.[8]

Viermal taucht das inkludierende Possessivpronomen der 1. Person Plural auf, nur »und« wird noch häufiger verwendet. Der Leser wird einbezogen, es ist seine Lebenswirklichkeit, derer sich Klings Gedichte annehmen, die sie beschreiben und erforschen, es ist seine Sprache, die hier ›ver-rückt‹ wird. Doch mit *brennstabm* tritt, die Kippbewegung markierend, neben diese Zeitgenossenschaft etwas anders: »Lyrische und kritische Zeitgenossenschaft sowie historische Vergegenwärtigung«[9] kündigt der Klappentext von 1991 an.

Drei Ziele verfolgen die nachstehenden Analysen von Gedichten aus *erprobung herzstärkender mittel, geschmacksverstärker* und *brennstabm:* Erstens soll die soeben aus den Para- und Metatexten gelesene Kippbewegung anhand von Gedichten nachgezeichnet werden. Zweitens ist zu zeigen, dass die Hinwendung zur Geschichte dem Fokus auf zeitgenössische Lebens-

---

7 Harald Hartung: Placebos, Kauderwelsch, Vaterlandkanal. Anmerkungen zur jungen Lyrik. In: Merkur 12 (1991), S. 1145-1152, zu Kling: S. 1150.

8 g, 2. Seite; Hervorhebungen (fett) pt.

9 bs, vordere Umschlaglasche.

welten nicht nur an die Seite tritt, sondern gewissermaßen aus ihm emergiert. Drittens sollen auf Grundlage der untersuchten Gedichte Bausteine zu einer immanenten Poetik der Geschichtslyrik Klings um 1990 gesammelt werden.

Für die Nachzeichnung der Kippbewegung wurde ein (durch einen Exkurs aufgebrochenes) teleologisches Darstellungsmuster gewählt. Ziel der Darstellung ist das *brennstabm* eröffnende Gedicht »di zerstörtn. ein gesang«, das, der in der Einleitung skizzierten Typologie nach, als Geschichtsgedicht mit starker Tendenz zur vergangenheitsdominanten Bauform bestimmt werden kann (Abschnitt 3). Dabei lässt sich von der im Zentrum dieses Gedichts stehenden, generationellen Gruppenfigur, die Kling in einem späteren Essay als »Generation Verdun«[10] bezeichnen wird, eine Linie ziehen zurück zunächst zum Gedicht »zivildienst. lazarettkopf« aus *geschmacksverstärker,* das sich auf der Grenze bewegt zwischen gegenwarts- und vergangenheitsdominanter Bauform (Abschnitt 2), und schließlich zum Gedicht »Ratinger Hof, zb 2« aus *erprobung herzstärkender mittel*, das eine geschichtslyrische Passage aufweist, die der gegenwartsdominanten Bauform zugeordnet werden kann (Abschnitt 1). Über die in allen drei Gedichten auftretende Gruppenfigur hinaus sind die Texte auch durch motivische und situative Korrespondenzen miteinander verknüpft. Ihr Zusammenhang ist insofern textuell begründet, intendiert. In die teleologische Bewegung eingeschoben ist ein Exkurs (nach Abschnitt 2), in dem anhand des *geschmacksverstärker*-Gedichts »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« eine für die Herausbildung der Kling'schen Geschichtslyrik charakteristisches Moment untersucht wird: die Reflexion der Weise, wie durch Gedichte Geschichte präsentiert werden könnte und kann.

1. Der »verdunblick« und der Wert historischer Erfahrung: »Ratinger Hof, zb 2«

»Ratinger Hof, zb 2«[11] ist eines von drei Gedichten, in denen Kling die Düsseldorfer Szene-Kneipe *Ratinger Hof* als Exemplum (vgl. das »zb« im Titel) für eine Subkultur der siebziger und achtziger Jahre inszeniert; eine Subkultur, mit der der Ratinger Hof auf seiner Website noch heute wirbt: »Von hier kam er, der Punk in Deutschland.«[12] In erkennbarer Nähe nicht zuletzt zu den Nachtlokal-Gedichten Gottfried Benns aus den 1910er Jahren und deren Fokussierung etwa von Körperlichkeit und Drogenkonsum, wird in den Ratinger Hof-Gedichten gegenwärtiges Leben in seiner Exzessivität dargestellt; »Ratinger Hof, zb 2« beginnt so:

---

10 Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 13.

11 In: ehm, S. 22f. [= GG, S. 24f.]. Die *Gesammelten Gedichte* schreiben den Titel durchgängig klein; meine Schreibung orientiert sich an dem Inhaltsverzeichnis der Erstausgabe.

12 Ratinger Hof [URL: http://www.ratingerhof.de, 11.1.2011]. Zu Klings Beziehung zum Punk vergleiche Stahl: Ratinger Hof – Thomas Kling und die Düsseldorfer Punkszene; sowie ders.: Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk; sowie Ole Petras: Situative Signifikation. Zu Thomas Klings Gedicht »aber annette«. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 341-348, insbes. S. 341ff.

01 UNTERM -ZERHACKER das schuhe zertanzn;
02 sorgfältig epilierte wadn vor den boxn
03 bockbierflaschn; das das zerhackn;
04 mitteilung aus dragée pupillen, -häute,
05 dezibelschübe; […]

Weitgehend ohne Einsatz von Verben werden Nominalphrasen gereiht, die jeweils kurz und staccatohaft[13] einzelne, zumeist körperliche Details aufrufen. Überformt wird dieser thematische Rahmen einer Punk-Tanz-Nacht von Märchenmotiven. Dem Text vorangestellt ist ein verfremdeter Satz aus dem Grimm-Märchen »Die Gänsemagd« (»*wenn das die fraumutter wüßt das / herzimleib tät ihr zrspringn«*), das ironisch die jugendliche Subkultur mit dem gesellschaftlichen Normsystem kontrastiert.[14] Zudem wird aus dem Grimm-Märchen »Die zertanzten Schuhe« das titelgebende Motiv übernommen und auf die exzessive Tanztätigkeit projiziert. Die intertextuelle Referenz auf die Grimmschen Märchen stellt dabei, über die konkrete Funktion hinaus, den Text in einen Traditionszusammenhang: Hier überliefert einer zwar nicht, was das Volk so erzählt, aber doch, was das ›Volk‹ so treibt, dokumentiert dessen (sub-)kulturelle Praktiken und Produkte.

Gegen den situativen Rahmen des Tanzlokals schneidet »Ratinger Hof, zb 2« nun eine Lokalität, die in »zivildienst. lazarettkopf« und »di zerstörtn. ein gesang« wiederkehren wird: das »altnkrnknheim« und dessen Bewohner. Auch diese werden wiederum vor allem in ihrer Körperlichkeit thematisch und auf diese Weise in eine Oppositionsbeziehung zur tanzenden Jugend (»epilierte wadn«, 02; »rasierte muschi«, 07; »gezupfte brauen«, 23) gesetzt:

12 […] ihr säcke mit
13 den verrutschten kathetern mit den ein
14 gewachsnen unlackierten mit den den
15 nägeln an zehen an spitzfüßn an bettlägrigen
16 innen drin in altnkrnknheim

Die Perspektive der tanzenden Jugend aufnehmend wird das etablierte Oppositionspaar ›Junge versus Alte‹ durch die abfällige Anrede »ihr säcke« wertend strukturiert. Doch diese Wertung wird entlang einer anderen Opposition umgestülpt. Durch eine adversative Konjunktion eingeleitet und damit explizit gegen das bis dahin Dargestellte gesetzt wird den ›Alten‹ ein ihnen eigener ›Wert‹ zugesprochen:

---

13 Vgl. den in oben stehendem Zitat erwähnten (Licht)-›zerhacker‹, der mehrfach im Gedicht genannt wird und zugleich als Metapher für das dichterische Verfahren gedeutet werden kann. Diese Ineinssetzung von Referenzialität und Selbstreferenzialität als Charakteristikum zahlreicher Kling-Gedichte thematisieren u.a. Philipp Böttcher: Fake und narrative Struktur. Zu Thomas Klings Gedichten »geschrebertes idyll, für mike feser« und »weegee's finger«. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 349-361, v.a. S. 353ff., sowie Knoblich: Fragmentierung und Heilung, v.a. S. 379f.

14 Enno Stahl: Urbane Szenerien in der jüngsten deutschen Lyrik. In: Kritische Ausgabe 1 (2004), S. 51-54, hier: S. 52, geht ebenfalls auf diese Abgrenzung ein, spricht davon, dass Klings Ratinger Hof-Gedichte »mit punkigtrotzigem Impetus auf dieser Realität gegenüber jener der Eltern-Generation, der Spießer«, bestehen.

21 […] doch eins noch ihr verd
22 verdun ihr verdunblick ende der durch
23 sage […]

Die Ausdruckslosigkeit in den drogenleeren »dragée pupillen« der Tanzenden kontrastiert hier mit der ›historischen Tiefe‹ in den Augen der nun, mit einem isolierten Geschichtssignal, als Kriegsteilnehmer ausgewiesenen Pflegeheim-Bewohner. Dabei reduziert das Gedicht, das zunächst das rasante Staccato der Tanzfläche nachvollzieht, an dieser Stelle durch die Verwendung von größeren Wortabständen gestisch das Tempo, als läge im Blick der Kriegsteilnehmer so etwas wie Ruhe.

Was der Blick der Kriegsteilnehmer sah, ist dem Gedicht, das sich ganz auf einer in der Gegenwart angesiedelten Zeitebene bewegt, allerdings nichts zu entnehmen. Nur kurz, nur im Hinweis auf den »verdunblick« wird auf dieser Gegenwartsebene eine historische Spur sichtbar, auf deren Nachverfolgung jedoch verzichtet wird. Dies ändert sich in »zivildienst. lazarettkopf«.

2. Katalogisierte Erinnerungsspuren: »zivildienst. lazarettkopf«

In »zivildienst. lazarettkopf«[15] nimmt nunmehr das gesamte Geschehen seinen Ausgang von der durchgängig als situativer Rahmen fungierenden Station eines Pflegeheims.[16] Die dort versammelten historischen Spuren, psychischer, körperlicher und gegenständlicher Art werden dabei aufgelesen und mitunter zurückverfolgt, ausgestaltet. Den Auftakt des Gedichts bildet jenes Motiv, das schon aus »Ratinger Hof, zb 2« bekannt ist: die Augen.

01 zur decke gerichtet;
02 aus urnenaugen (»alzheimer und
03 parkinson«) blicken die
04 bettlägerigen uns an, an uns
05 vorbeisterbend;

Ein zweifacher Prozess des Vergessens wird hier eingangs aufgerufen: ein pathologischer zu Lebzeiten, der durch die Nennung der Krankheitsbilder, vor allem der »alzheimer«-Krankheit evoziert wird; darüber hinaus wird das Sterben der Zeitzeugen antizipiert und damit ein kulturelles Vergessen angedeutet. In der ambivalenten Semantik der »urnenaugen«, die Zeugen des Tötens waren und/oder den (bevorstehenden) Tod im Blick tragen, wird dieses

15 In: g, S. 50f. [= GG, S. 110f.].

16 Dass das Gedicht eine ironische Ebene aufweist, die sich ergibt aus der Kombination des im Titel genannten »zivildienst« und der Tatsache, dass während dieses Zivildienstes vor allem eines begegnet, nämlich Krieg – darauf sei hier lediglich hingewiesen; im Rahmen meiner Interpretation ist diese Ironie allenfalls sekundär relevant.

kulturelle Vergessen enggeführt: Mit dem antizipierten ›Erlöschen des Blicks‹ erlischt auch das, was diese Augen einmal gesehen haben. Zu diesem kulturellen Prozess setzt sich die im »uns« sich ausdrückende Vermittlungsinstanz – es handelt sich hier um die einzige pronominale Manifestation einer personalen Vermittlungsinstanz im ganzen Gedicht – selbstkritisch und im pointierten Chiasmus in Beziehung. ›Wir‹ nehmen das Sterben der Zeitzeugen gar nicht wahr, bemerken damit auch das ›Verlöschen‹ der Erinnerung nicht. Gegen diesen Prozess wendet sich nun das Gedicht, indem es ganz verschiedenartige ›Erinnerungsspuren‹ aufliest und so, unabhängig von den personalen Erinnerungsträgern, bewahrt. Dabei hat Kling diesen bewahrenden Aspekt des Gedichts, wie insgesamt vier im Nachlass lagernde Textstufen zeigen,[17] im Verlauf der Textgenese zunehmend in den Vordergrund gestellt und im Zuge dessen auch jene Passagen aus- oder überhaupt erst eingearbeitet, in denen, wenn auch nur punktuell, vergangenes Geschehen präsentiert wird. Auf die Textgenese, in der sich die Kippbewegung von der Gegenwarts- zur Vergangenheitsdominanz *in nuce* aufweisen lässt, wird im Anschluss an eine erste Interpretationsskizze zur Druckfassung eingegangen.

Erste Interpretation der Druckfassung

Die 50 Zeilen des Gedichts gliedern sich in insgesamt sechs Abschnitte. Als Verfahren dominiert in den letzten fünf Abschnitten die Aufzählung, zumeist werden Nominalphrasen asyndetisch gereiht, Verben sind selten. Die durch Aufzählung erfassten Elemente konstituieren dabei den situativen Rahmen »pflegestation« (36) als eine Art Speicher, in dem verschiedenartige Erinnerungsspuren aufbewahrt sind. So entwirft der unmittelbar an den oben zitierten Abschnitt anschließende zweite Abschnitt eine Reihung, deren historisches Ding-Inventar sich zu Szenen aus den Grabenkämpfen des Ersten Weltkriegs verdichtet.

06 geflutete schützen
07 gräben, »monatelang rattenschlaf,
08 die bajonettangriffe ..«; drahtverhaue,
09 spanische reiter; sich vorarbeitende
10 krabbelnde tanks; […]

Während hier Erinnerungsfragmente der »bettlägerigen« referiert werden, beschreibt der dritte Abschnitt mediale Dokumente in Form von »photographien« (14f.), wobei sich eine Szene aus einem Lazarett an der Ostfront abzeichnet:

18 gestärkte schwesterntracht, daran
19 die rotkreuzbrosche ein verbandsplatz
20 (»kreuzburg/oberschlesien«);

[17] Es sind dies die zwei Textstufen, die in *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«*. In: *Ordner M5,* dokumentiert sind, sowie die zwei fortgeschrittenen Textstufen, die in *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«*. In: *Ordner M5,* dokumentiert sind.

Der vierte Abschnitt geht wiederum von Erinnerungen aus, die nun auf die »bomben- / nächte« (22f.) und damit, so legt die Kodierung dieses Wortes nahe, auf den Zweiten Weltkrieg referieren:

25 […] gespiene
26 kindsverluste der trümmerfrauen (»als
27 feuerwehrmann vor -grad; unaufhörliches
28 flammenspiel, die frauentrümmer«);

Dieser Verzeichnung psychischer Spuren folgt im zweiten Teil des vierten Abschnitts eine Auflistung materieller Gegenstände, unter denen sich auch Andenken an die Kriege befinden:

29 in schleiflackregalen erblindete
30 kegelpreise, gedenkteller und
31 polierte -münzen; den feldstecher
32 vor augen, gekitteter reservistenkrug
33 oder gesplitterte fliegerbrille […]

Unterbrochen durch eine die Szenerie der Pflegestation ausgestaltende Auflistung im fünften Abschnitt (»die essensgerüche, scharfen / putzmittel und urin«, 39f.), wird die Andenken-Verzeichnung im sechsten Abschnitt noch einmal aufgenommen (»die / rostenden orden, eisernen kreuze«, 43f.) und schließlich um physische Körperspuren ergänzt (»faltige heimatschüsse, stümpfe« 48).

All diese Erinnerungen, Andenken, Körperspuren sind versammelt auf der Pflegestation und werden von der – mit Ausnahme des ersten Abschnitts – personal nicht in Erscheinung tretenden Vermittlungsinstanz beschreibend verzeichnet. Mit Dirk Niefanger lässt sich dieses Verfahren als »gesteuerte Kombinatorik« begreifen, als Form des ›historischen Katalogs‹[18]. In »zivildienst. lazarettkopf« nimmt dieses Verfahren dabei insofern eine komplexe Form an, als hier mehrere Kataloge expliziert werden, die miteinander koordiniert wiederum einen übergeordneten Katalog, den historischen Spuren-Bestand der Pflegestation, konstituieren. Dem ›Vorbeisterben‹ wird begegnet durch eine Verzeichnung derjenigen materiellen, physischen und psychischen Spuren, die mit den ›Vorbeisterbenden‹ verbunden sind.

Zwar ist die Geschehensebene von »zivildienst. lazarettkopf« noch dominant in der Gegenwart angesiedelt, doch gibt es kaum noch ein Element auf dieser Gegenwartsebene, das nicht auf Vergangenheit verweist. Die Herausarbeitung von solchen Verweisen und damit die konsequente Betrachtung des Gegenwartsraums ›Pflegestation‹ als Archiv zeitzeugender Spuren ist nun auch ein Charakteristikum der Textgenese. Gleichsam im Zuge der Textentstehung zeigt sich hier die Geschichtsdichterwerdung Thomas Klings.

18 So Niefanger: Formen historischer Lyrik in der literarischen Moderne, S. 456, u.a. mit Blick auf Günter Eichs »Inventur«.

Betrachtungen zur Textgenese

Am umfangreichsten ausgearbeitet hat Kling den ersten Teil des vierten Abschnitts, der hier exemplarisch betrachtet sei, wird doch aus dem Bearbeitungsvorgang ersichtlich, wie die Verschränkung von Gegenwarts- und Vergangenheitsebene forciert und wie zu diesem Zweck Geschichtssignale eingearbeitet werden. Dies sind die fünf Textstufen der Passage, die sich aus den zwei handschriftlichen Fassungen und der gedruckten Fassung rekonstruieren lassen:[19]

I. (kopflazarett, lazarettköpfe) daraus die flammenwerfer speien

Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«, Textstufe 1.

II. die unbewältigten bombennächte in den frisch bezogenen laken KOPFLAZARETT, LAZARETTKÖPFE daraus die flammenwerfer speien

Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«, Textstufe 2.

III. in den frischbezogenen laken die bombennächte, nähte, unbewältigtes kopflazarett LAZARETTKÖPFE, daraus die flammenwerfer speien, die kindsverluste

Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«, Textstufe 1, erstes Blatt.

IV. in den frischbezogenen laken gebunkert die bombennächte, nähte, unbewältigtes KOPFLAZARETT LAZARETTKÖPFE, daraus die flammenwerfer speien, die kindsverluste (»das flammenspiel vor -grad als feuerwehrmann«)

Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«, Textstufe 2, erstes Blatt.

V.

21 in den frisch-
22 bezogenen laken gebunkert die bomben-
23 nächte, nähte, UNBEWÄLTIGTES KOPF
24 LAZARETT, LAZARETT-KÖPFE daraus
25 die flammenwerfer speien, gespiene
26 kindsverluste der trümmerfrauen (»als
27 feuerwehrmann vor -grad; unaufhörliches
28 flammenspiel, die frauentrümmer«)

veröffentlichtes Gedicht

Die in ihrer situativen Verortung wie ihrer historischen Referenzialität vage bleibende Ausgangspassage arbeitet Kling vor allem in zwei Richtungen aus: Zunächst wird, im Übergang von I. zu II., der situative Rahmen der Gegenwartsebene konkretisiert. Zudem wird, beson-

19 Bei den ersten vier, jeweils auf handschriftlichen Textzeugen basierenden Textstufen verzichte ich auf eine Wiedergabe der Zeilenumbrüche. Ich tue dies nicht nur deshalb, weil sie für die folgenden Ausführungen keine Rolle spielen, sondern auch, weil Zeilenumbrüche bei Kling in den handschriftlichen Fassungen häufig noch gar nicht bedeutungstragend bzw. nicht gezielt gesetzt sind, vielmehr aus den materiellen Gegebenheiten der Seiten resultieren. Die prosaische Gestalt zahlreicher Gedichtmanuskripte Klings wird dargelegt und diskutiert im Abschnitt 2. »Auf der Schwelle zur Form. Das Verhältnis des Handschreibers Kling zum Seitenrand« der textgenetischen Studie: Trilcke: Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen, S. 301-306.

ders im Übergang von III. zu IV., die Vergangenheitsebene konkretisiert, indem eine, durch die Technik des *fore-clipping*[20] allerdings partiell unbestimmt gehaltene Ortsangabe eingearbeitet wird. Mit der Ausgestaltung der Gegenwartsebene beim Übergang von I. zu II. geht – im deutlichen Verweis auf die Präsenz einer historischen Situation (»bomben- / nächte«) – eine enge Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit einher. Auch wird die in der Ausgangspassage temporal noch vage und vor allem metaphorische Erwähnung der »flammenwerfer«, die schon anfangs eine historische Konnotation trug, ausgebaut: Die bildliche Passage wird fundiert in einem realistischen Kriegsgeschehen. Diese temporale Tiefenstaffelung wird darüber hinaus im Übergang von IV. zu V. durch rhetorische Figuren, durch Polyptoton und Chiasmus, weiter in den Vordergrund gestellt. Das präsentische »speien« wird wiederaufgenommen als Partizip Perfekt »gespiene«, bezeichnet nun also einen abgeschlossenen Vorgang. Der bereits in der Ausgangspassage stehende Chiasmus »kopflazarett, lazarettköpfe« wird um einen weiteren ergänzt: Die »trümmerfrauen«, die durchaus noch eine im Pflegeheim wohnende Gruppe bezeichnen können, wird chiastisch ins Entsetzliche der »frauentrümmer« gewendet, die innerhalb einer historischen Szenerie zu verorten sind.

Im Überarbeitungsvorgang werden dabei fortgehend Wörter eingearbeitet, die einzeln oder im Zusammenspiel als Geschichtssignale fungieren: »gebunkert«, »bomben- / nächte«, »trümmerfrauen« und »vor -grad«. Auch an anderer Stelle des Gedichts werden solche Signale erst auf dem Weg zur Druckfassung gesetzt. Bei der Überarbeitung der zweiten handschriftlichen Fassung ergänzt Kling in der Passage, die bis dahin nur vage die Fotografien beschrieb, die bestimmte und mit historischem Wissen als Verweis auf das Reservelazarett Kreuzburg im Zweiten Weltkrieg identifizierbare Angabe »ein verbandsplatz (›kreuzburg/ oberschlesien‹)«. Zugleich verwirft Kling im Übergang von der zweiten handschriftlichen Fassung zur Druckfassung eine Passage, die sich ausschließlich auf die Gegenwart bezieht:

> (einmal, bei beginnender frühschicht, halluziniere ich den sich öffnenden essensaufzug voll mit künstlichen gebissen, ein aufgeworfener, gräßlicher berg in neon ..)
>
> *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«,* zweites Blatt.

Mit dieser Passage wäre »zivildienst. lazarettkopf« wieder wesentlich näher an die körperliche Drastik von »Ratinger Hof, zb 2« gerückt. Zudem hätte die rein gegenwartsreferierende Passage das quantitative Verhältnis zwischen Gegenwarts- oder Vergangenheitsreferenz verlagert. Sie zu verwerfen heißt auch, die geschichtslyrische Dimension des Gedichts zu stärken.

Verworfen wurde damit ebenfalls eine personale Manifestation der Vermittlungsinstanz (»ich«). Auch in der Überschrift streicht Kling einen in diese Richtung weisenden Hinweis, in-

[20] Die Subtraktion eines morphologischen Bestandteils am Wortanfang, vgl. Heinrich F. Plett: Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen. München 2000, S. 102.

dem er die Variante »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«[21] um den Personenbezug kürzt, der paratextuell zugleich als Charakterisierung fungiert hätte. Diese Vermittlungsinstanz wird zurückgenommen. Gleichzeitig wird die Figur der Zeitzeugen stärker konturiert, zum einen durch zunehmende Personalisierung der sterbenden Zeitzeugen, zum anderen durch Betonung und Emotionalisierung ihres Sterbens. Dazu trägt erstens eine Umarbeitung des ersten Abschnitts bei: Lautet dessen Ende noch in der ersten Textstufe des zweiten Textzeugen »blicken die bettlägerigen uns an, an uns vorbei«[22], so fügt Kling bei Überarbeitung das »sterben« ein: »blicken die bettlägerigen uns an, sterben an uns vorbei«[23]. Zweitens werden im Zuge der Textentstehung immer mehr ›inszenierte O-Töne‹ eingearbeitet, also in Anführungsstriche gesetzte Passagen, die authentische Sprecher suggerieren. Zu diesen Zeitzeugenaussagen gehören, neben dem oben angeführten Kommentar des Feuerwehrmanns und dem Hinweis auf Kreuzburg, das auf »di zerstörtn. ein gesang« vorausweisende »›monatelang rattenschlaf‹«[24] sowie die ausschließlich figurencharakterisierende Wendung: »(›habe nur wechselschicht gekannt‹)«[25]. Wird auf diese Weise der direkt auf die sterbenden Zeitzeugen bezogene Textanteil erhöht, so wird durch die erst in der Druckfassung auftauchende, elegisch-melancholische Formel »ach« gegen Ende des Gedichts ein emotionales Verhältnis der ansonsten durchgängig distanzierten Vermittlungsinstanz signalisiert.

Ausarbeitung der Bezüge auf vergangenes Geschehen; Einarbeitung von Geschichtssignalen; Verzicht auf Passagen, die eine reine Gegenwartsebene entwerfen; Entpersonalisierung der Vermittlungsinstanz, damit Stärkung des verzeichnenden Duktus; Personalisierung der Zeitzeugen bei gleichzeitiger Emotionalisierung des diese ereilenden Todes – im letztlich gedruckten Resultat damit die deutliche und konsequente Ausrichtung der Gegenwartsebene auf die Vergangenheit, Ausrichtung auf die Zeitzeugen und deren von Vergangenheit zeugenden, materiellen Besitz: So lässt sich beschreiben, was bei Nachvollzug der Textgenese von »zivildienst. lazarettkopf« an Textentscheidungen zu Tage tritt, und was schließlich im Druck zu einem Gedicht führt, das einen sich in der Gegenwart darbietenden Raum durchgängig auf das hin befragt, was in dieser Gegenwart vom Vergangenen zeugt.

Die biographische Ordnung der Kataloge

Im Endergebnis zeigt sich »zivildienst. lazarettkopf« somit als ein Text, dessen Ziel das Bewahren der ansonsten in Vergessenheit geratenden Spuren ist. Dabei wird das, was als kommunikatives Gedächtnis an das Leben der Zeitzeugen gebunden ist, in den medialen Speicher

21 *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«.*
22 *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«*, Textstufe 1, 1. Blatt.
23 *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«*, Textstufe 2, 1. Blatt.
24 Zuerst in *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«*, Textstufe 2.
25 Zuerst in *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«*, Textstufe 1, 1. Blatt.

des Gedichts überführt und so, im Speichermedium, das das Gedicht nun ist, konserviert. Aber gibt es über dies hinaus einen Sinn der durch das Auflesen und Speichern der Spuren präsentierten Geschichte?

Eine Antwort darauf lässt sich finden ausgehend von einer Kontrastierung mit jener »Poetik des Sammelns«, die sich, Jahre später, in Teilen von W.G. Sebalds *Austerlitz* manifestiert, etwa wenn Austerlitz ins Schaufenster des Antikos Bazar in Theresienstadt blickt.[26] Wie Dominik Finkelde ausgeführt hat,[27] lässt sich Sebalds »Poetik des Sammelns« zunächst scheinbar zurückführen auf das »Taxonomie-lose[] Ordnungsprinzip« der barocken Wunderkammer mit ihren »fragmentarische[n] Geschichten, die allein durch die ›curiositas‹ legitimiert sind«[28]. So »widerstreben« die im Schaufenster des Bazars »willkürlich präsentierten Gegenstände, Fragmente, Einzelteile von verlorenen Geschirr-Servicen […] jeder Taxinomierung«[29]. Doch die Differenzen zu Kling sind bezeichnend: Austerlitz – ähnlich wie Klings Vermittlungsinstanz im zweiten Teil des vierten Abschnitts – mit den versammelten Fragmenten konfrontiert, ist ein sich gegen das Scheitern der Sinnbildung stemmender Allegoriker, ist einer, dem sich der Sinn der Dinge nicht mehr fügt und der doch, manisch fast, eben dieses Nicht-mehr-Fügen zum Gegenstand seines Diskurses macht:

> als müßte aus irgendeinem von ihnen [d.i. die hundert verschiedenen Dinge, pt], oder aus ihrem Bezug zueinander, eine eindeutige Antwort sich ableiten lassen […].[30]

»[W]as bedeutete das«, »[w]elches Geheimnis bargen die«, [w]as […] mochte es auf sich haben mit«[31], befragt Austerlitz entsprechend jedes Ding, bis er in einer Porzellankomposition tatsächlich ein »Wahrheitsereignis«[32] erfährt, eine »nahezu mystische Form von Vergangenheits- und Selbsterkenntnis«[33], in jenem »verewigte[n], immer gerade jetzt sich ereignende[n] Augenblick der Errettung«[34]. Von einem solchen ›mystischen‹ Umgang mit den Gegenständen, mit den Spuren ist Klings Gedicht frei. Die Dinge und Erinnerung werden nicht auratisch aufgeladen, nicht mit einem geheimnisvollen, geschichtsphilosophischen Sinn umgeben. Man könnte sagen: Das, was »zivildienst. lazarettkopf« sammelt, wird nicht *vertieft.*[35]

---

26 W.G. Sebald: Austerlitz. München / Wien 2001, S. 277-281.

27 Dominik Finkelde: Wunderkammer und Apokalypse. Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne. In: German Life and Letters 4 (2007), S. 554-568.

28 Ebd., S. 558.

29 Ebd., S. 559.

30 Sebald: Austerlitz, S. 279.

31 Ebd., S. 279f.

32 Finkelde: Wunderkammer und Apokalypse, S. 559.

33 Ebd., S. 560.

34 Sebald: Austerlitz, S. 281.

35 Eine Ähnlichkeit zu *Austerlitz* sei hier jedoch noch vermerkt: Die Melancholie, mit der Sebalds Austerlitz auf die Welt blickt, ist ähnlich auch in »zivildienst. lazarettkopf« zu finden, doch ist es eine andere Melancholie, die eben nicht auf die Welt, sondern auf das Konkrete blickt. Eingeführt wird diese melancholische Haltung durch ein *vanitas*-Motiv, verwelkende Blumen, im letzten Abschnitt: »auf den (nacht) / tischen dünnen

Blickt man auf die eben eingerückt angeführte Stelle aus *Austerlitz,* dann bietet sich aber neben der ›Vertiefung‹ des Einzelnen noch eine andere Möglichkeit, im Versammelten einen Sinn zu finden, nämlich der »Bezug« der einzelnen Dingen »zueinander«, ihr Zusammenhang. Und hier scheint »zivildienst. lazarettkopf« einen Sinn der versammelten Spuren zumindest anzudeuten. Denn betrachtet man die Sukzession der Abschnitt für Abschnitt präsentierten Kataloge, dann zeichnet sich ein makrostrukturelles Sequenzschema ab, das das Potenzial zu einem Narrativ aufweist: eine biographische Ordnung, die die einzelnen Kataloge entlang einer Zeitachse organisiert. Diese Ordnung folgt dem Verlauf einer Lebensgeschichte, keiner individuellen, sondern derjenigen des Kollektivs »Generation Verdun«. So entwickelt sich eingeleitet vom rahmenden Hinweis auf das ›Vorbeisterben‹ eine chronologische Ordnung vom Ersten Weltkrieg (Abschnitt 2), über den Zweiten Weltkrieg (vermutlich Abschnitt 3, sicher Abschnitt 4), über die Andenken an diese Kriege (Abschnitt 4, zweiter Teil), über die Pflegestation (Abschnitt 5) bis zum Tod. Mit diesem Tod verschwinden jedoch auch die Erinnerungen. Was schließlich bleibt sind die »LETZTLICH GEBLIEBENEN UTENSILIEN!« (47).

Nun lässt sich zwar in diesem Sinne eine chronologische Ordnung rekonstruieren und dabei etwas gleich einem biographischen Narrativ antizipieren. Doch zum einen fehlt für die Klassifikation des Dargestellten als Narrativ die innere Verbindung der einzelnen Elemente: die Motivierung ihres Zusammenhangs mithin. Und zum anderen zeichnet sich »zivildienst. lazarettkopf« ja gerade dadurch aus, dass es jene Elemente, die spurenartig auf Historisches verweisen, ausgehend von einer räumlichen Ordnung präsentiert, und eben nicht in einem dezidiert chronologischen Schema anordnet, auch wenn ein solches im Hintergrund bemerkbar sein mag. Das heißt: In »zivildienst. lazarettkopf« gibt es durchaus ein hintergründiges narratives Bestreben, angesichts des Sterbens der Zeitgenossen deren Biographie, deren Lebensgeschichte zu bewahren; gleichzeitig wurde eine offensichtliche und eingängige narrative Organisation des Textes vermieden.

In dieser Vermeidung einer dezidiert narrativen Organisation zeigt sich dabei ein Charakteristikum (wie im Laufe der Untersuchung zu sehen: nicht nur) der frühen Geschichtslyrik Klings. Für eine eingehendere Diskussion dieses Charakteristikums wird mit der folgenden Interpretation der teleologische Strang für eine Weile verlassen, um im Zuge dieses Exkurses die zunehmende Reflexivwerdung der frühen Geschichtslyrik darzulegen.

---

besucherblumen aus« (41f.). Schließlich, nachdem sich die Vermittlungsinstanz das ganze Gedicht hindurch personal wie emotional verborgen hat, taucht am Ende des Gedichts für einen Moment ein »ach« (48) auf, gleichsam die Sprachgeste des Melancholikers.

Exkurs: Narrationskritik und ›Geschichtssplitter‹ in »schlachtenmaler: halber kirschkuchn«

Im Band *geschmacksverstärker* bildet das Gedicht »schlachtenmaler: halber kirschkuchn«[36] gemeinsam mit drei weiteren Gedichten eine geschichtslyrische Gruppe, zu der neben »zivildienst. lazarettkopf« auch die Gedichte »rostschutz ´43« und »leidenfrost. quellenlage« gehören. »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« ist das einzige dieser Gedichte, das den Modus eines familienbiographischen Schreibens nahelegt. Wie schon in »erstdruck« fungiert auch hier eine Widmung als Signal: »(für meine mutter)« ist am Ende des Textes vermerkt. Und wiederum tauchen im Gedicht Verwandtschaftsbezeichnungen auf, von der »großmutter« über den »(groß) / vater« (auch als »großvater«) bis hin zur Doppelformel »frauundtochter«. Der historische Fokus des Gedichtes liegt auf der Zeit des Nationalsozialismus, genauer: des Zweiten Weltkriegs. Situationen aus dieser Zeit inszeniert das Gedicht. »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« weist dabei, geprägt von Montageverfahren, keine durchgängige Handlung, auch keine einheitliche Vermittlungsinstanz auf. Auf der Geschehensebene stehen die historischen Situationen immer wieder unvermittelt nebeneinander. Als integrierendes Moment fungiert stattdessen – so wird die folgende Interpretation darlegen – eine Reflexion über die Darstellung von Geschichte, die sich vereinfacht fassen lässt als Alternative zwischen einer abgelehnten Form anekdotischer Geschichtserzählung und einem präferierten Verfahren, das im Gedicht selbst als »geschichte raus- / gesplittert« bezeichnet wird.

Kritik an der Geschichte als Anekdote

Auf der obersten Ebene ist der Text in zwei arabisch nummerierte Teile strukturiert, die sich in einzelne, absatzartig gegliederte Abschnitte unterteilen. Insgesamt besteht er aus 55 Zeilen, 26 im ersten, 29 im zweiten Teil. Der erste Teil entwirft grob ein positiv bewertetes Konzept der Geschichtsdarstellung, der zweite Teil – mit signifikanten Ausnahmen – ein negativ bewertetes.

»schlachtenmaler: halber kirschkuchn« zeichnet sich dabei in Teilen durch eine erhebliche Überformung der historischen Referenzialität durch eine manieristische Schreibweise aus; die entsprechende Passage wurde bereits im letzten Kapitel thematisiert.[37] Neben den radikalen Manierismen finden sich allerdings auch moderate Manierismen, denen sich eine spezifische Funktion innerhalb der Textstruktur zuweisen lässt. Dazu zählen lassen sich einige über die zeitweilig Kling-typische Synkopierung (Auslassung von <e> in Flexionssuffixen, vgl. z.B. »seitn«, 1,02; »händn«, 1,15 usw.) hinausgehende Synkopen: Mehrfach wird das <e> im Präfix <ge> ausgelassen und diese Synkope zugleich durch Wortenjambement betont: »g /

36 In: g, S. 48f. [= GG, S. 107-109].

37 Siehe das I. Kapitel, S. 69f.

sprungne« (1,01f.), »g / kauert« (1,13f.), »aufg / schlagenes« (1,15f.), »g / kenterte« (2,18f.). Diese Abweichung akzentuiert nun erstens den im ersten Teil dominierenden Partizipial-Stil, der in Opposition steht zur Verwendung finiter, vor allem präteritaler Verbformen im zweiten Teil. Der erste Teil präsentiert dabei Szenen eines Bombenangriffs auf »krefeld `44« (1,13), die, wie gleich darzulegen, auf intermedialen Verfahren der Geschehensvermittlung basieren. Zweitens hebt die auffällige Synkopen-Technik eine Passage zu Beginn des zweiten Teils hervor. Der Partizipial-Stil wird hier durch die identische Technik ›Synkope von <e> in <ge> + Wortenjambement‹ mit »G / SCHICHTE« (2,03f.) korreliert. In dieser Korrelation von Partizipial-Stil und »G / SCHICHTE« steckt nun bereits ein entscheidender Baustein der poetologischen Position, die im Text expliziert wird.

Die Passage, in der die »G / SCHICHTE« auftaucht, entwirft in zweifacher Hinsicht eine Metaebene: Zum einen wird *eine Situation* skizziert, in der Geschichte kommuniziert wird; zum anderen erfolgt eine negative Semantisierung *der Form*, in der Geschichte dort kommuniziert wird.

2,02 […] WAS NICHT ALLES
2,03 RUNTERKOMMT!/GELANGWEILT HINGENOMMENE G
2,04 SCHICHTE/FAMILIENBESITZ: ZUR LINZERTORTE A
2,05 NEKDOTN/WAS ALLES RUNTERKOMMT;
2,06 geladn!

Die Anekdote wird hier als Form der Vermittlung vergangenen Geschehens verworfen:[38] Geschichte verliert jegliche Relevanz (vgl. »GELANGWEILT HINGENOMMENE«), wenn sie während einer familiären Tischgesellschaft in der gut konsumierbaren Anekdotenform zur »LINZERTORTE« gereicht wird. Die Geschichtserzählung verkommt zur phatischen Kommunikation, zum schlichten Gesprächsstoff. Der rahmende Phraseologismus ›was (nicht) alles runterkommt‹ bringt dabei zum einen diese Empörung (vgl. auch »geladn!«) über die anekdotische Geschichtserzählung zum Ausdruck; zum anderen aber referiert er in provokativer Weise auf den ersten Teil des Gedichts: Zu dem, ›was alles runterkommt‹, gehören eben auch Bomben. Auf diese Weise wird der erste Teil zugespitzt und gegen die »GELANGWEILT HINGENOMMENE«, anekdotische Geschichte der Tischgesellschaft gestellt.

Als reflexiver Kommentar zur Form der Geschichtsvermittlung kommt der Passage eine Scharnierfunktion innerhalb des Gedichts zu, durch die der erste Teil mit dem zweiten Teil kontrastiv in Beziehung gesetzt wird. Denn im Anschluss an die zitierte Passage werden im zweiten Teil tatsächlich zwei als historisch markierte Situationen in einer anekdotisch zu

[38] Zur Anekdote als eine von der Geschichtslyrik – insbesondere im 19. Jahrhundert – weithin aufgegriffene Form siehe demnächst den Abschnitt 4 »Legitimation durch Form: Anekdote und Biographie« in Markus Fauser: Männer, Helden, Standbilder. Fontanes *Preußen-Lieder* und die vaterländisch-historische Lyrik [unv. Typoskript]. Erscheint in: Detering / Trilcke (Hg.): Geschichtslyrik. Ein Kompendium [in Vorbereitung].

bezeichnenden Form erzählt: Zunächst berichtet ein Ich – eine intradiegetische Vermittlungsinstanz – von einem Besuch in »›meistermeister!!‹ / brekers atelier« (2,10f.), also bei jenem den Nationalsozialisten dienstverpflichteten Bildhauer Arno Breker. Ein weiterer, der letzte Abschnitt berichtet von einer (Fahnen-?)Flucht des Großvaters, berichtet, wie der bereits »totgeglaubt[e]« (2,17) Großvater in den letzten Kriegstagen, »seit tagn unterwegs / in ungeheiztn höllenzügn« (2,19f.), auf einmal »nachts in der tür stand« (2,21) und »vor hunger den / halbn kirsch-, geburtstagskuchn / aß« (2,26f.). Das Schicksal des Großvaters kulminiert hier im ›Kirschkuchen‹, wird zu Anekdote, deren Pointe sich in den kommunikativen Kontext der Tischgesellschaft mit Linzertorte fügt.

Der zweite Teil von »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« übt so Kritik an einer bestimmten Form historischen Erzählens, einerseits indem er diese Kritik äußert, andererseits indem er die kritisierten Erzählform exemplifizierend praktiziert. Allerdings sind die Techniken, mit denen die zweite Anekdote präsentiert wird, uneinheitlich. Darin nun manifestiert sich in der Praxis die Spannung zwischen der erzählend auf die Pointe vom Kirschkuchen hinauslaufenden Anekdote und einer Form der Geschichtsdarstellung, die der erste Teil des Gedichtes vorgeführt hat und die offensichtlich als Gegenmodell zur Anekdote konzipiert ist.

Verfahren der »geschichte raus- / gesplittert«

Schon im Titel wird der »kirschkuchn«, der die Erzählung von der Flucht des Großvaters pointenhaft überformt, mit dem ›Schlachtenmaler‹ kontrastiert. Die mit dieser Autorfiguration aufgerufene Form der Geschichtsdarstellung realisiert der erste Teil. Das Gedicht setzt *in medias res* ein, mitten in einem Bombenangriff. Das einige Zeilen später gesetzte, explizite Geschichtssignal »krefeld `44« (1,13) wird diese Szenerie dann historisch situieren.

1,01 turnusgemäß glashüpfn; g
1,02 sprungne gesplittert nach allen seitn
1,03 fensterscheibn unter weithin sichtbar
1,04 phosphorbäumen, niederprasselnder wald
1,05 ICH BIN 1 SPORTPALASTREPORTER, 1 KRIEX
1,06 BERICHTERSTATTER, ALSO SCHLACHTN-
1,07 MALER
1,08 bruegelsches hinterglas,
1,09 goyas federführung; fliegengegangne glied-
1,10 maßen […]

Nach vier Zeilen wechselt das Gedicht, typographisch markiert, auf eine andere Ebene. Die Vermittlungsinstanz charakterisiert sich: zunächst durch eine provokative, den Nationalsozialismus konnotierende Referenz, dann durch eine allgemeine, die journalistische Dokumentation von Kriegen aufrufende Bezeichnung, schließlich mit der Bezeichnung ›Schlachtenmaler‹.

Das dargestellte Geschehen, als dessen Vermittlungsinstanz dieser vermeintliche ›Schlachtenmaler‹ verstanden werden kann, weist dabei keine finite Verben auf; es werden ausschließlich Präsenspartizipien und Substantivierungen verwendet. Zumal angesichts der expliziten Erwähnung eines altermedialen Zeichensystems kann diese szenische Darstellungstechnik als intermediales Verfahren gedeutet werden, als Simulation der Techniken der Malerei, deren Effekt die scheinbar unmittelbare Gegenwärtigkeit des Geschehens ist. Deutlich tritt diese spezifische Technik des ersten Teils hervor, wenn man die Passage mit den anekdotischen ›Erzählungen‹ im zweiten Teil vergleicht, in denen sich, wie vermerkt, mehrere präteritale Verbformen finden, etwa »war« (2,07), »ergingen« (2,10), »stand« (2,21), »aß« (2,28). Die dadurch etablierte Opposition kann als Gegensatz von präsentischer Präsentation und temporaler Distanzierung mittels präteritaler Narration verstanden werden.

Die eine Seite des hier praktizierten und ob der späteren Wertung auch favorisierten Verfahrens der Geschichtsdarstellung ist also die durch spezifische, intermedial simulierende Vermittlungstechniken hergestellte Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Die andere Seite betrifft die Wahl und die Versprachlichung des Dargestellten. Hier ist es vor allem das Prinzip der Drastik, das bestimmend ist: das fast monumentale Panorama (»weithin sichtbar«, 1,03) einer brennenden Landschaft, die »nach allen seitn« (1,02) splitternden Fensterscheiben, »fliegengegangne glied- / maßen« (1,09f.). Er sei irgendwann »dazu übergegangen, den Krieg nicht unbedingt als Splattermovie zu beschreiben«[39], erklärt Kling in einem Gespräch über ein Jahrzehnt nach der Veröffentlichung des Gedichts. In »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« ist diese Form der Darstellung noch dominant. Der Rekurs auf Francisco de Goya, speziell wohl auf dessen *Desastres de la Guerra* einerseits, auf die Höllendarstellungen aus der Bruegel-Familie (später im Gedicht ist vom »höllenbruegel« die Rede, 1,23) andererseits, rufen entsprechende Bildprogramme auf, die eben durch das Prinzip der Drastik und die explizite, ausdrucksstarke Darstellung von Grausamkeit charakterisiert werden können.

Die weiteren Szenen, die der erste Teil präsentiert, gleichen der Eingangspassage vor allem hinsichtlich der Vermittlungs-Technik: In kurzen Skizzen wird eine »auf dem schulweg / rumgezeigte -splittersammlung« (1,10f.), wird »behandschuht ins bett g / kauert, hockergrab, der kohlenlose nachbar« (1,13f.), wird »stoisch die / großmutter beim geranieneintopfn« (1,24ff.) präsentiert – drei Szenen, die in kurze Bilder fassen, wie die Individuen mit der Bombenkriegssituation umgingen. Auf Kontexte, auf detaillierte Situationsschilderungen ebenso auf eine narrative Einbettung der Szenen wird dabei verzichtet. Dementsprechend wird der ›splitter‹ zum Leitmotiv ausgearbeitet, allein im ersten Teil taucht es vier Mal auf (»gesplittert«, 1,2; »-splittersammlung«, 1,11; »abgesplittert«, 1,12; »splitterbödn«, 1,23). Im

[39] Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling. Geführt von Daniel Lenz und Eric Pütz – 13. November 1998. In: Daniel Lenz / Eric Pütz: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München 2000, S. 172-182, hier: S. 181.

Zusammenspiel mit einer weiteren rekurrenten Wendung, der Rede vom »erdekehren« (1,10; »erde gekehrt«, 1,25f.), wird der ›splitter‹ im zweiten Teil schließlich zu einer Metapher für das Verfahren, das der Text gegen die anekdotische Geschichtserzählung stellt. Führt diese zur »GELANGWEILT HINGENOMMENE[N] G / SCHICHTE«, so zielt das vom Text favorisierte Verfahren auf eine »geschichte raus- / gesplittert« (2,16f.).

Der Widerstreit beider Darstellungsformen prägt den letzten Abschnitt des zweiten Teils, die bereits kurz kommentierte Passage über die Flucht des Großvaters. Vorgeführt wird hier, wie das pointierende Anekdotenschema die Darstellung schließlich überformt.

2,16 […] gekehrte erde; geschichte raus-
2,17 gesplittert, totgeglaubt: als mein (groß)
2,18 vater nachts GESTOCKTES PROTOKOLL, g
2,19 kenterte reichsbahn, seit tagn unterwegs
2,20 in ungeheiztn höllenzügn, die kettnhunde
2,21 permanent, nachts in der tür stand.

Zunächst tauchen auch hier die Leitmotive auf: der ›splitter‹, die »gekehrte erde«, zudem die Technik ›Synkope + Wortenjambement‹; und bis zum letzten Wort verzichtet auch diese Passage auf präteritale Verbformen, liefert ein »GESTOCKTES PROTOKOLL«,[40] das die affektive Involviertheit der Vermittlungsinstanz ausweist; doch mit »stand« bricht das »PROTOKOLL« ab und setzt dann wieder ein.

2.26 als der großvater vor hunger den
2.27 halbn kirsch-, geburtstagskuchn
2.28 aß kurz vor dem untertauchnmüssn (..); erde
2.29 gekentert/kenntnisnahme/rausgekehrt

Das Gedicht endet resignativ, das drastische Fluchtszenario mit »höllenzügn« (2,20) und »kettnhunde[n]« (2,20; d.i. eine aus der NS-Zeit stammende Bezeichnung für Feldjägerkommandos) hat sein Telos in der harmlosen Pointe vom ›halben Kirschkuchen‹. Die Pointe erweist sich dabei wie die präteritalen Verben als eine Distanzierungstechnik, die dazu führt, dass die »gekehrte erde« (2,16) wieder »[…]kentert« (2,29). Die schließlich als Anekdote geformte Erzählung wird lediglich zur ›Kenntnis genommen‹. In eins damit distanziert sich auch die oberste Vermittlungsinstanz von der Erzählung: Es heißt nun nicht mehr »mein (groß) / vater« (2,17f.), sondern nur noch »der großvater« (2,26). Die anekdotische Geschichtserzählung wird hier auch deshalb verworfen, weil ihr auf die Pointe fixierter Schema-

40 Man mag sich an Celans »Nichts / stockt« (aus dem Gedicht »Du liegst«. In: Paul Celan: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 2: Gedichte II. Frankfurt a.M. 2000, S. 334) erinnert fühlen und also in diesem ›gestockten Protokoll‹ ein im Sinne Celans entwickeltes Gegenmodell zum Nicht-Stocken erkennen: gleichsam das Aussetzen der Stimme angesichts des Sprechens über Geschichte.

tismus von der Individualität des in Geschichte verstrickten Einzelnen im Grunde abstrahieren kann. »[D]er Großvater« könnte schließlich jeder Großvater gewesen sein.

Zur immanenten Poetik von »schlachtenmaler: halber kirschkuchn«

»schlachtenmaler: halber kirschkuchn« breitet ein ganzes Spektrum von geschichtspoetologischen Metaphern aus, deren Umsetzung es zugleich darstellt. Die titelgebende Figuration der Vermittlungsinstanz als »schlachtenmaler« dient dabei der Markierung eines intermedial teils simulierenden, teils evozierenden Darstellungsverfahrens, das sich durch zwei Aspekte auszeichnet: Erstens verzichtet es auf die temporale Distanzierung mittels Präteritalformen, arbeitet stattdessen mit Partizipien und substantivierten Verben; zudem dominieren unvollständige Sätze, meist Nominalphrasen. Das heißt aber auch zweitens: Dieses Verfahren verzichtet auf einen Modus der Distanzierung, den man narrativ nennen kann. Es wird nicht erzählt, es wird gezeigt.

Vermieden wird damit, was anhand der Mikroerzählform ›Anekdote‹ vorgeführt wird: die Einbettung der Szene in ein Geschehen, mehr noch in eine Geschichte, in eine motivierte Folge von Ereignissen. So wird die abschließende Anekdote von der Flucht des Großvaters strukturiert einerseits durch die kausale Verknüpfung, die das Handlungsschema der Flucht aufbaut, aus dem heraus sich die Heimkehr des Ausgehungerten erklärt. Andererseits ist das Erzählen der Anekdote legitimiert durch ihr Telos, das die Kausalität der Erzählung überformt: Erst die Pointe eines halbverspeisten Kirschkuchens macht die Erzählung im Rahmen der um die Linzertorte versammelten Familie erzählenswert. Gegen dieses narrative Schema stellt das Gedicht ein anderes Konzept.

Die poetologischen Metaphern, die dieses Konzept der Geschichtsdarstellung ins Bild setzen, sind der ›splitter‹ und, im Sinne von gewendet, umgegraben: die »gekehrte erde«. Die »gekehrte erde« lässt sich dabei zu den geologischen Geschichtsmetaphern zählen, die mit dem (psychologisch ausdeutbaren) Verhältnis von Untergründigem und Oberflächlichem, von Verborgenem und Offensichtlichen, von dem, was durch Arbeit allererst hervorzukehren, und dem, was lediglich aufzulesen ist, mit Ideen der Verschüttung, der Schichtung arbeitet.[41] Der ›splitter‹ auf der anderen Seite fügt sich in den Vorstellungsbereich des Bruchstücks, des Fragmentarischen und Dekontextualisierten. Die Szenen, die das Gedicht im ersten Teil intermedial präsentiert, sind solche ›splitter‹, das Gedicht selbst ist hier jener Vorgang, in dem ›Geschichte raussplittert‹, ist eine »rumgezeigte -splittersammlung«. Um das damit entworfene Konzept der Geschichtsdarstellung zu verstehen, ist jedoch zur Bedeutungsdimension des ›splitters‹ als Bruchstück noch eine weitere hinzuzufügen. Sie erschließt sich, wenn man

41 Vgl. dazu leider nur sehr kurz Alexander Demandt: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. München 1978, S. 324; etwas ausführlicher Hans Blumenberg: Unter den Fundamenten. In: ders.: Die Sorge geht über den Fluß. Frankfurt a.M. 1987, S. 115-117.

die differenzielle Beziehung zur anekdotischen Form genauer betrachtet. Der ›splitter‹ erweist sich dann als ein wirkungsästhetisches Konzept, denn was an der Anekdote bemängelt wurde, war eine spezifische Rezeptionshaltung, war »GELANGWEILT HINGENOMMENE G / SCHICHTE«. Der ›splitter‹ hingegen ist im Gedicht auf der Geschehensebene etwas, das dem Menschen zu Leibe rückt – ›splitter‹ reißen Wunden.

Ich fasse zusammen: Die Verfahrenstechniken der szenischen Präsentation ohne temporale Distanzierung, der fehlenden narrativen Einbindung der Szene, schließlich das Prinzip der Drastik dienen der affektiven Ansprache des Rezipienten; als Metapher für diese Verfahren fungiert der ›splitter‹. Was das Gedicht anstrebt, ist eine Form der Geschichtsdarstellung, die nicht lediglich zur »kenntnisnahme«, zum ›gelangweilten Hinnehmen‹ führt. Aus den Kommunikationsroutinen herausgelöst wird das vergangene Geschehen – etwa im Sinne einer entautomatisierten Wahrnehmung (vgl. die nebenstehende Lesespur) – erfahrbar, ohne bereits in übergreifende narrative Muster eingebunden zu sein.

In Klings Bibliothek findet sich der Sammelband

> Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hg. v. Fritz Mierau (= RUB 1163). Reclam: Leipzig 1987 [Standort: R15-4-38].

darin, intensiv gelesen, der Aufsatz »Kunst als Verfahren« von Viktor Sklovskij (ebd., S. 11-32).

Kling unterstrich sich hier nicht nur einschlägige Passagen wie jene, in der Sklovskij festhält, dass das Künstlerische »bewußt geschaffen [wird] um die Wahrnehmung dem Automatismus zu entreißen« (ebd., S. 30), oder aber diese: »Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht wiedererkennen läßt; ihre Verfahren sind die ›Verfremdung‹ der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert, denn dieser Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß zeitlich gedehnt werden« (ebd., S. 17f.). – Er hebt auch hervor: »So kommt das bedeutungslos gewordene Leben abhanden. Die Automatisierung verschlingt die Dinge, die Kleider, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges« (ebd., S. 17).

Mit einem solchen Konzept geht jedoch eine Tendenz zur Enthistorisierung einher. Denn im Akt der ereignishaften Rezeption der einzelnen Szenen, des einzelnen ›splitters‹, geht es eben nicht um die Erfahrung einer historischen Distanz, einer Geschichtlichkeit des Moments, sondern um die Unmittelbarkeit der Situation. Ins Äußerste getrieben wird diese Tendenz jedoch nicht. So installiert das Gedicht etwa kein historisches Erlebnissubjekt, das als Perspektivträger die Versetzung des Lesers in jene Situation ermöglichen würde, sondern es bedient sich der externen Fokalisierung des Bildbetrachters; darüber hinaus signalisiert ein Marker wie »krefeld `44« ja durchaus die temporale Distanz, doch wird dieser Marker strukturell außerhalb der jeweiligen Szene platziert. Die wirkungsästhetische Poetik des Geschichtsgedichts, wie sie in »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« entfaltet wird, bleibt damit in dieser Hinsicht durchaus dem Prinzip der *Geschichts*erfahrung verschrieben.

Blickt man vor hier aus auf die geschichtstheoretischen Implikationen, den metahistorischen Mehrwert dieser Poetik der »geschichte raus- / gesplittert«, dann verdienen insbesondere zwei miteinander interagierende Merkmale des ›splitters‹ Aufmerksamkeit: sein fragmentarischer Charakter und seine Nicht-Narrativität. Damit einhergehend ist danach zu fragen, inwieweit es in einem Gedicht wie »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« überhaupt um historische Sinnbildung geht.

Die mit der Metapher des ›splitters‹ ins Bild gefasste Poetik lässt sich dabei mit jener »Tendenz zur Fragmentierung« in Zusammenhang bringen, die Frank R. Ankersmit als einen Grundzug postmoderner Historiographie identifiziert hat.[42] Während schon Konzepte der Alltagsgeschichte oder der Mikrohistorie gegen die historiographischen Meistererzählungen subjektivierte und pluralisierte Geschichten ins Feld führten, wird, so Ankersmit, die »Zersplitterung der Vergangenheit […] zum hervorstechende[n] Merkmal der postmodernen Geschichtsschreibung«[43]. Nun kommt dem Geschichtsgedicht, Walter Hinck hat darauf hingewiesen, insbesondere aufgrund der gattungstypischen Eigenschaften der Kürze, ohnehin eine Tendenz zur mikrohistorischen Ausschnittspräsentation zu; »Geschichtslyrik wirft Schlaglichter auf die Geschichte«, sie bietet sich vor allem »zur dichterischen Deutung punktueller historischer Erfahrungen an«[44]. Ein Gedicht ist nun einmal keine historiographische Abhandlung und weist folglich schon textsortenbedingt Eigenheiten auf, die nicht sogleich mit historiographischen Konzepten in Verbindung gebracht werden sollten.

Doch resultiert Klings Poetik der »geschichte raus- / gesplittert« ja keineswegs aus der Einsicht in gattungstypische Beschränkungen, sondern ist ein positives poetologisches Konzept, das sich in Abgrenzung zu einer spezifischen, innerhalb des Gedichts durchaus umsetzbaren Form der Narration, nämlich der Anekdote, herausbildet. Die Präsentation von ›splittern‹ richtet sich bei Kling dezidiert gegen eine Form der historischen Zusammenhangserzeugung. Dass diese Form die der Anekdote ist, weist allerdings darauf hin, dass eine postmoderne Geschichtskritik an den Meistererzählungen allenfalls zu postulieren, am Text aber nicht nachzuweisen ist. Dabei löst sich das zu beobachtende Konzept der Fragmentierung, und das ist entscheidend, von jener dem romantisch-modernen Fragment eigentümlichen Vorstellung, dass aus diesem wiederum eine Ganzheit entstehen könnte; dass es stellvertretend für etwas steht, auf das es verweist, das es – auf welche Art auch immer – mitmeint. Der ›splitter‹

---

42 Vgl. Frank R. Ankersmit: Historismus, Postmoderne und Historiographie. In: Wolfgang Küttler / Jörn Rüsen / Ernst Schulin (Hg.): Geschichtsdiskurs. Bd. 1: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte. Frankfurt a.M. 1993, S. 65-84, insbes. S. 81f.

43 Ebd., S. 72

44 Walter Hinck: Geschichte und Gegenwart im ›Brennpunkt‹ historischer Lyrik: Heine, C.F. Meyer, Fontane, Csokor, Brecht und Enzensberger. In: Gisela Brude-Firnau / Karin J. MacHardy (Hg.): Fact and Fiction. German History and Literature 1848-1924. Tübingen 1990, S. 89-110, hier: S. 91.

hingegen fungiert nicht »als verdeckte Totalitätskategorie«[45]; im Gegenteil: Er soll für sich einstehen, und nicht Ausgangspunkt einer Rekonstruktionsbewegung sein, sei sie nun mystisch, imaginativ, allegorisch oder wissenschaftlich.

Der Eigenwert des als ›splitter‹ gefassten historischen Einzelbildes steht gegen eine Einbindung dieses Bildes in ein narrativ strukturiertes Geschehen. Insofern ist die Poetik des ›splittern‹, wie gezeigt, ein Mittel der Entdistanzierung.

> Wenn erzählt wird, dann wird das Erzählte als ein in Raum und/oder Zeit Fernes vorgestellt. Daher heißt erzählen auch: Distanzieren. […] Das Erzählen setzt das Geschehen, um das es in den Geschichten geht, nicht fort, sondern bricht mit ihm. Der Reproduktionsakt setzt in der Erzählung eine Vergangenheit in eine vergegenständlichende Distanz zur (Erzähl-)Gegenwart und vollzieht so einen temporalen Bruch. […] Erst durch die Distanzierung kann das vergangene Geschehen als historisches Wissen erscheinen.[46]

Eben diese Distanzierung fehlt den Geschichts-›splittern‹. Insofern beruht die Poetik des ›splitters‹ auf der Inszenierung von – ob nun gefundenen oder erfundenen, sei dahingestellt – Überresten, und zwar in jenem Sinn, den Ahasver von Brandt diesem Begriff in Anlehnung an Droysen gegeben hat:

> Für den Überrest scheint fast immer eines charakteristisch: er gibt ein objektives Bild – der Lichtstrahl der Begebenheit trifft das Auge des Betrachters unmittelbar, ungebrochen –, aber er gibt meist nur eine »Momentaufnahme«, um im photographischen Bild zu sprechen. […] [A]lles, was die einmalige »Einstellung« erfaßt, wird reproduziert, alles, was zeitlich davor oder danach, räumlich außerhalb liegt, bleibt »unbelichtet«.[47]

Der ›splitter‹ als Überrest ist von seinen räumlichen und vor allem zeitlichen Kontexten getrennt; er ist aus dem historischen Geschehen, aus der Folge von Ereignissen gerissen, ist damit den Möglichkeiten des Emplotments, der Motivierung und damit der Historisierung entzogen. Die Überreste sind aufgrund dieser Fragmentarität in einem eminenten Sinne sinnlos: »*Überreste* [haben] *ihren historischen Sinn außer sich*«, er muss ihnen erst »meta-ästhetisch ›zugeschrieben‹ [werden], nämlich in der Form erläuternder Texte.«[48] Davon jedoch grenzen sich Texte wie »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« dezidiert ab.

Kling selbst hat mit Blick auf seine frühe Dichtung einmal von »Erzählverweigerung«[49] gesprochen. In der Poetik der »geschichte raus / gesplittert«, einer montage-artigen Weise des Dichtens, die historische Szenen in Form von Momentaufnahmen präsentiert, wird diese »Erzählverweigerung« zu einem geschichtslyrischen Verfahren, das sich programmatisch

---

45 Eberhard Ostermann: Der Begriff des Fragments in der ästhetischen Moderne. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1 (1991), S. 189-205, hier: S. 190.

46 Kurt Röttgers: Die Lineatur der Geschichte. Amsterdam 1998, S. 194.

47 Ahasver von Brandt: Werkzeug des Historikers. Eine Einführung in die historischen Hilfswissenschaften. Stuttgart [17]2008, S. 60.

48 Jörn Rüsen: Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte. Köln / Weimar / Wien 2001, S. 113.

49 Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 206.

jenseits der historischen Sinnbildung bewegt. Weder produziert noch reproduziert dieses Verfahren historischen Sinn. Es inszeniert vielmehr Daten. Genau darin wohl lässt sich das Zentrum dieser Poetik ausmachen: Den historischen Moment aus den Verarbeitungsschemata, aus den Sinnbildungsmechanismen zu lösen und ihm wieder den Status des Datums, der Information zurückzugeben. Als ereignishaft inszenierter Überrest ist ein solcher historischer Moment jenseits der Sinnbildung, drängt sich aber gerade dadurch dem Rezipienten auf: Der Moment ist entautomatisiert worden.

Jörn Rüsen[50] und, darauf aufbauend, Bodo von Borries haben die mentalen Operationen der historischen Erkenntnis als einen Dreischritt aus Wahrnehmung/Erfahrung, Deutung und Orientierung beschrieben.[51] Klings Poetik der »geschichte raus- / gesplittert« ist der Versuch, den ersten Schritt der Geschichts*wahrnehmung* zu ermöglichen, mehr nicht. Die historische Deutungsarbeit ebenso wie die daraus resultierende Möglichkeit, das eigene Handeln auf der Grundlage historischen Sinns zu orientieren, stehen dieser Poetik fern. So engagiert vergangenes Geschehen hier zuweilen inszeniert wird: so deutungslos ist es auf den ersten, ist es auf den zweiten Blick. Die Geschichte, die in der frühen Lyrik Klings zur Sprache kommt, bleibt ungedeutet.

Ob sich diese Aussage in der hier angestimmten Grundsätzlichkeit halten lässt, wird am Ende dieses Kapitels noch einmal zu bedenken sein. An dieser Stelle ist hingegen zurückzukommen zur teleologischen Linie. Das damit in den Blick geratene Gedicht »di zerstörtn. ein gesang« stellt, im Sinne dieser Linie, einen ersten Endpunkt meiner Ausführungen dar, insofern das darin dargestellte Geschehen nun größtenteils tatsächlich in der Vergangenheit situiert ist. Zugleich lässt sich an »di zerstörtn. ein gesang« zeigen, dass Kling im Zuge seiner zunehmend ausgreifenden geschichtslyrischen Tätigkeit zugleich beginnt – »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« war da ein erstes Beispiel – über die Formen und Faktoren zu reflektieren, die an der Konstruktion von Geschichte mitarbeiten.

3. Personale Erinnerung und das ›Gedächtnis des Textes‹: »di zerstörtn. ein gesang«

Auf den »verdunblick« und die »urnenaugen« folgen in »di zerstörtn. ein gesang«[52], dem Eröffnungsgedicht von *brennstabm*, die »schwer zerlebtn trauma-höhlen« (8,02). Aus ihnen blickt jenes Rollen-Wir zurück, das das Geschehen im Gedicht nicht durchgängig, aber doch zu einem großen Teil vermittelt. Auch dieses Wir scheint dabei vom Krankenlager einer Pflegestation aus zurückzublicken – doch schon hier zeigt sich die Differenz zu den voraus-

50 Vgl. Jörn Rüsen: Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen. Köln 1994, S. 164ff.

51 Vgl. von Borries: Geschichtsbewußtsein als System von Gleichgewichten und Transformationen, S. 255ff.

52 In: b, S. 11-13 [= GG, S. 195-197].

gehenden Gedichten. Denn der situative Rahmen einer Pflegestations-Gegenwart ›scheint‹ nur noch kurz auf, wird nur in Andeutungen entworfen. Das vom Gedicht vermittelte Geschehen ist hingegen dominant in der Vergangenheit angesiedelt. Im ersten Gedicht von *brennstabm* wird »die Vergangenheit aus ihren Gräbern gezerrt«[53].

Mit *brennstabm* – diese formalen Überlegungen seien der Interpretation vorangestellt – hat Klings Individual-Orthographie, verstanden als Verfremdung der konventionellen Schriftgestalt, eine Radikalität erreicht, die schon Mitte der 1990er Jahre wieder reduziert werden wird. Verfahren und Funktion dieser Schreibtechnik seien kurz resümiert, um eine Folie für die folgende Interpretation parat zu haben: Denn den Abweichungen kommt im Einzelnen meist keine spezifische Funktion, keine besondere Semantik zu. Allerdings gibt es von diesen bei Kling konventionalisierten Abweichungen wiederum Abweichungen, die, wie schon bei »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« gesehen, dann im Einzelfall auf Funktion und Semantik zu befragen sind.

Eine allgemeine Funktion der Individual-Orthographie liegt schlicht in ihrer Individualität: Sie ist eben eigen, weist, noch bevor der Inhalt überhaupt rezipiert wurde, den Text als ›Klinggedicht‹ aus und fungiert damit als Markenzeichen im buchstäblichen Sinn.[54] Als kaum noch bemerkenswertes, in der Gegenwartslyrik weit verbreitetes Gestaltungsmittel ist dabei die Kleinschreibung anzusehen. Darüber hinaus stehen spezifische Abweichung bei Kling im Dienst einer Simulation von Mündlichkeit, bei der es sich – da sie sich der Verfahren schriftlicher Lautpräsentation in einem reflexiven Prozess bedient – um eine »sekundäre Oralität« handelt.[55] Häufigstes Merkmal für diese Verfahren ist, wie bereits erwähnt, die Synkope von <e> vor allem in Flexionsendungen; auch lassen sich Apokopen von <e> beim Artikel ›die‹ oder von <g> beim Suffix ›ung‹ ausmachen. Im Konsonantismus begegnen die gelegentliche Wiedergabe der Auslautverhärtung (etwa <herznz> anstatt <herzens>), die recht konsequente Ersetzung von <ck> durch <kk> sowie die Darstellung von Kontaktassimilationen (<zz> anstatt <ts>; <x> oder <xx> anstatt <gs>). Agglutinationen oder die Addition von Graphemen werden, im Sinne eines gestischen Schreibens, häufig gezielt eingesetzt (<kriixx> anstatt <krixx> anstatt <kriegs>). Auch Klings Technik des Wortenjambements versucht in der Regel, auf die überschüssige Semantik der neu entstehenden Zeichenfolgen aufmerksam

53 Brockhoff: Sinnfielteilung.

54 Der Marketing-Effekt ähnelt dabei in gewisser Hinsicht jenem, den Stefan George mit der von Melchior Lechter entworfenen ›St.-G.-Schrift‹ erzielte, wobei allerdings die Eigenart der ›George-Schrift‹ vor allem auf einer eigenen Drucktype basierte, wohingegen Klings Gedichte sich meist konventioneller Typen, jedoch einer abweichenden Orthographie bedienen. Zur ›George-Schrift‹ vgl. Klings kurze Notiz in: Sp, S. 200.

55 Zur sekundären Oralität vgl. Walter Ong: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen 1987, S. 136ff. Den Aspekt der ›sekundären Oralität‹ bei Kling kommentiert, mit Bezug auf Ong, bereits Winkels: Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität, Talk-master, TV-Trainer und Thomas Kling, S. 132; siehe auch Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten.

zu machen – ein Verfahren, dass Kling mitunter »Doppelbelichtung«[56] oder »Mehrfachbelichtung«[57] genannt hat.

Insgesamt erhöhen diese Verfremdungstechniken zumeist den Konsonantenanteil, reduzieren also die Möglichkeiten zur vokalischen Euphonie, machen die Sprache ›härter‹. Dabei führen die Techniken zwar zu Effekten simulierter Mündlichkeit. Da diese aber aus einem verfremdeten Schriftbild resultieren, wird zugleich die Rezeption erschwert: »Der Leser traut seinen Augen nicht. Die gewohnte Zuordnung von Bedeutung und alphabetischem Code funktioniert nicht reibungslos.«[58] Die Privatorthographie ist damit auch ein Verfahren der ›erschwerten Form‹, zwingt zur intensiven Lektüre. Eine forcierte Artifizialität drückt sich auf diese Weise in der Schrift aus, eine Artifizialität allerdings, die gerade nicht auf den Wohllaut zielt. Simulation von Mündlichkeit, Erschwerung der Rezeption, Abgrenzung von einer (klassizistischen) Schönheitsästhetik und schließlich, all dies integrierend, eine eigene, wiedererkennbare ›Handschrift‹: So ließen sich allgemein die Funktionen der orthographischen Standardabweichungen in Klings Lyrik bestimmen.

Vermittlungsmodus, Geschichtssignale in »di zerstörtn. ein gesang«

In »di zerstörtn. ein gesang« tritt eine weitere, von Kling ebenfalls häufig verwendete Technik der Überstrukturierung auf: die graphemische Variation, insbesondere durch Kapitälchen und Kursivierungen. Auch hier lässt sich keine allgemeine Funktion bestimmen. Zuweilen werden dadurch andere diegetische Ebenen, andere Vermittlungsinstanzen markiert, mitunter fungiert die differierende Graphemik offensichtlich als eine Art diakritisches Zeichen für den Textvortrag. So fängt Kling in einer Lesung von »di zerstörtn. ein gesang« in einer Kapitälchen-Passage im 8. Abschnitt[59] zu schreien an.[60] Der bereits im Titel aufgebaute Kontrast zwischen Destruktion (»di zerstörtn«) und konnotierter Harmonie (»ein gesang«) wiederholt sich dabei in diesem 8. Abschnitt als Kontrast zwischen angekündigtem Genre (»gesang«) und realisierter Vortragsweise. Nachdem Kling den Text zunächst in einem getragenen Ton vorgetragen hat, wechselt er bei Lesung dieses Abschnitts den Sprachduktus, fängt zunächst zu skandieren (im Folgenden grün markiert), dann zu schreien an (rot markiert). Die Passage gibt dabei auch eine erste Vorstellung vom Vermittlungsmodus des Gedichts.

---

56 Z.B. in: Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes (Mai 1998). In: Bs, S. 216-229, hier: S. 217.

57 Z.B. in: Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 56.

58 Winkels: Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität, Talkmaster, TV-Trainer und Thomas Kling, S. 135.

59 Insgesamt setzt sich das Gedicht aus neun arabisch bezifferten Abschnitten zusammen, auf die sich die 57 Zeilen verteilen.

60 Zu hören in: Nachbildbeschleunigung. Der Dichter Thomas Kling. Radio-Feature von Norbert Wehr und Ulrike Janssen. WDR. 60 Min. Gesendet am: 30. März 2006; die sogleich thematisierte Passage (also der 8. Abschnitt), ebd., 7:47 bis 8:06.

8
8,01 WIR SCHWOREN auf unsre schrapnelle, blikkn
8,02 aus schwer zerlebtn trauma-höhlen auf unsre lebnzz-
8,03 geschichte.
8,04 kaliber.
8,05 kaliber.
8,06 kaliber.
8,07 geschichte.

korps-chor: (»WIR HÖRTN DI ENGLEIN SINGEN«)

Sowohl durch die Abweichung vom Prinzip der einspaltigen Textpräsentation, das im übrigen Text vorherrscht, als auch durch den markanten Wechsel des Sprechduktus, also sowohl textuell als auch im Vortrag wird diese Passage hervorgehoben; und tatsächlich präsentiert sie eine erste Quintessenz. Die an August Stramms *Weltwehe*- und *Tropfblut*-Gedichte erinnernde Gestaltungsform der Ein-Wort-Liste einerseits,[61] die koordinierende und ein Resümee suggerierende Klammer andererseits führen in drei Schritten einen Kondensationsprozess durch: Lebensgeschichte wird zu Geschichtserfahrung, Geschichtserfahrung wird, synekdochisch durch einen Begriff aus der Waffentechnik, zu Kriegserfahrung, Kriegserfahrung schließlich, durch Neukontextualisierung und -semantisierung des (in der Lesung geschrienen) Weihnachtsliedverses, zu Todesnaherfahrung verdichtet. Derartige Todesnaherfahrungen als »vitale[] Diskrepanzerlebnis[se] zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten«[62] sind potentiell traumatische Geschehnisse, die, je nach individueller Disposition, zu den heute so genannten ›posttraumatischen Belastungsstörungen‹ führen können.[63] Es sind dementsprechend die bereits genannten »trauma-höhlen«, aus denen das Wir zurückblickt.

Der Tempuswechsel in der ersten Zeile der zitierten Passage (»SCHWORN« – »blikkn«) weist dabei auf die Konfiguration der Zeitebenen hin: Von einer Gegenwart aus berichtet das Wir in einem späteren Sprechakt über eine Vergangenheit. Insofern es dabei über *seine* vergangenen Erlebnisse (wie gleich zu sehen: im Ersten Weltkrieg) berichtet, ist es autodiegetisch. Die dominierende Vermittlungssituation ist also die des Rollengedichts: Ein Wir, »88« (7,01) Jahre alt, erinnert sich. Von den neun Abschnitten des Gedichtes spricht das Rollen-Wir allerdings nur sieben. Zwei Abschnitte weichen von dieser Vermittlungssituation ab.

---

61 Kling kannte, was kaum verwundert, diese Gedichte, hat sich sogar eines (es ist »Signal«) von ihnen mit einem gelben Haftzettel markiert. Vgl. Stramm, August: Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa. Hg. von Jeremy Adler (= Serie Piper 980). München: Piper 1990 [Standort: R5-1-34], Lesespur: gelber Haftzettel, einliegend auf S. 89, beschriftet mit »Signal / 88«. Dass das Wir in »di zerstörtn. ein gesang« auf seine »schrapnelle« schwört, könnte zudem ein intertextueller Marker sein, lautet »Schrapnell« doch der Titel eines Gedichts aus *Tropfblut* (vgl. ebd., S. 97).

62 Gottfried Fischer / Peter Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie. München / Basel ³2003, S. 82.

63 Ich spreche im Folgenden einfach von ›Trauma‹ bzw. ›Traumata‹. Insgesamt haben die sogleich folgenden Ausführungen zur Traumadarstellung in »di zerstörtn. ein gesang« von der Studie von Hannes Fricke: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen 2004, profitiert.

Erstens: Der 4. Abschnitt lässt ein individuelles Ich von seinen Erlebnissen berichten – dessen Rede wird in Anführungszeichen gesetzt und so als ›O-Ton‹ ausgewiesen. Auch dieses Ich erinnert sich an Erlebnisse, vor allem während des Ersten Weltkriegs.

Zweitens: Den 9. und letzten Abschnitt präsentiert eine nicht-personalisierte, heterodiegetische Instanz, die zunächst einen »bauer[n]« (9,02) vorstellt, der beim Pflügen auf »hülsen, schä- / del, handgranatnsplitter« (9,02f.) stößt. Eine konkrete temporale Situierung dieser Szenerie unterbleibt, nur relativ wird auf eine Situation nach dem Krieg hingewiesen, die »jahr- / zehnte später« anzusiedeln ist. Zwar bleibt dabei deutlich, dass diese Situation relational zum Ersten Weltkrieg entworfen wird, doch scheint die Passage, nicht zuletzt ob der archaisch anmutenden »pflugschar« (9,02), eher eine prototypische Situation der Kriegsversehrtheit darzustellen. Denn auch der »bauer« ist traumatisiert: Wie der Boden weiterhin die materiellen Spuren des Krieges aufbewahrt, so sind die physischen Spuren, die Erinnerungen, in seinen Träumen weiterhin präsent.

9,08 […] geschüzzdonner der deine träume ja jahr-
9,09 zehnte später pflügt und schwere,
9,10 schwere schwere (!!!) ..

Damit endet »di zerstörtn. ein gesang«, endet in einer pathetischen Sprech- und Interpunktionsgeste, die – unterstützt durch eine alternierende Rhythmik ab Ende von 9,08 – abschließend das Thema des Gedichts auf das litaneiartig wiederholte Motiv der »schwere« bringt. Die Traumatisierung erweist sich so, über das Vermittlungsereignis – den Wechsel der Vermittlungsinstanz – hinweg als thematisches Zentrum des Gedichts. Der letzte, den Bauern vorstellende Abschnitt bietet dabei eine poetische Traumatologie *in nuce*: Indem die realistische Szene der aus der Erde auftauchenden materiellen Reste als Bildspender für die tropische Darstellung der Alpträume fungiert, wird für die psychischen Erinnerungsspuren eine materiellen Gegenständen analoge Persistenz suggeriert.

Durch die spezifische Konstruktion einer variablen, dreifachen Vermittlungssituation – autodiegetisches Rollen-Wir, Rollen-Ich sowie ein heterodiegetischer Sprecher – wird die dominierende Vermittlungsinstanz, das Rollen-Wir, kontrastiv konturiert: Während das letzte Vermittlungsereignis die Autodiegetik der beiden anderen Instanzen hervorhebt, wird durch den Wechsel vom Rollen-Wir zum Rollen-Ich die Kollektivität des Rollen-Wir prononciert. Die Opposition zwischen individueller und kollektiver Vermittlungsinstanz lässt sich zudem beim Aufbau der historischen Referenzialität mittels Geschichtssignalen beobachten.

Eine historischen Situierung wird vom Text erst relativ spät vorgenommen. Zu Beginn spricht das Wir: Seine Rede deutet lediglich vage und ohne tempus-indizierende Verben eine kriegerische Situation an (»geschüzze«, 1,02), die sich durch Naturelemente wie »böschungen«

(1,03) und »gescheuchtm mohn« (1,04) zugleich vage landschaftlich konturiert. Aus einer unbestimmten Nachzeitigkeit heraus spricht sich, durch den fachsprachlichen Phraseologismus (›das Bajonett aufpflanzen‹) als kriegskundig ausgewiesen, in diese Situation das Wir hinein, scheinbar jene angekündigten »zerstörtn«: »wir / pflanztn uns auf, wir aufpflanzer von ba- / jonettn« (1,05ff.). Einem nur leicht variierten syntaktischen Grundschema folgend wird daran anschließend eine von Alliterationen, gehobenen Ausdrücken (»HÄUPTERN« statt ›Köpfen‹, vgl. 2,04; den Gesang ›pflegen‹, vgl. 2,02) und symbolisch codierten Euphemismen (»EWIGEM MOHN« statt ›Tod‹, vgl. 2,03) geprägte Skizze des Soldatenhandwerks, des Tötens, entworfen.

2
2,01 WIR LAGEN IN GROBEN GEGENDN. WIR PFLANZTN
2,02 TOD. WIR PFLEGTN DEN GESANG / WIR AUF-
2,03 PFLANZER VON EWIGEM MOHN / DER SCHOSS
2,04 AUS UNSERN HÄUPTERN UNS IN DEN GESANG
2,05 DAS NANNTN WIR: *herzumlederun'*! + schrienz,

Nichts weist in diesem Abschnitt darauf hin, dass Teilnehmer des Ersten Weltkriegs über ihre konkreten Erfahrungen reden, dass das Töten oder die emotionale Desensibilisierung[64] aus einer *bestimmten* Kriegserfahrung hervorgehen.

In einen Raum bar jeder zeitlichen Bestimmtheit, frei auch von konkretem Geschehen, wird hier verlegt, was letztlich als ›Gesang‹ der Teilnehmer jedes Krieges gelten könnte. Und auch im Verlauf des Gedichts wird die Referenzialität, jedenfalls in der Rede des Wir, kaum konkreter: »spatn« (6,02), »schlag- / ringe« (6,04f.) und schließlich der »bauernkriixx- / morgenstern« (6,06f.) – Waffen also, die im Ersten Weltkrieg durchaus zum Einsatz kamen,[65] im kulturellen Wissen wohl aber weniger mit ihm verbunden werden – entwerfen wiederum ein Bild archaischer Kriegsführung, wobei sich dieses Bild stets in einer Spannung bewegt zwischen der artifiziellen Sprache des Rollen-Wir und der Brutalität jenes Geschehens, das in dieser Kunstsprache gleichermaßen durchscheint wie sublimiert wird.

Explizit und zudem bestimmt werden die Geschichtssignale, wird die Referenzialität erst in der Rede des Ich im 4. Abschnitt.

3,04 […] »todesanxxt?,

4
4,01 ja.: 2 mal:
4,02 als in den 20ern ich in offne see hinauszutreibn

64 So verstehe ich die Metapher »*herzumlederun'*« (2,05): Das Herz, als Zeichen für Emotionalität, verhärtet gleichsam.

65 Vgl. zum Morgenstern etwa Thomas Ilming / Christian M. Ortner / Stefan Rest: Des Kaisers Rock im 1. Weltkrieg. Uniformierung und Ausrüstung der österreichisch-ungarischen Armee von 1914 bis 1918. Wien 2002, S. 479ff.

4,03 drohte; als das meer mich *fast* genommen hätte. +:
4,04 INFANTRIE-ANGRIFF / schlacht a. d. putna: ru-
4,05 ssischer gesang noch als ich nachts 88 war. ihr
4,06 gegnüber-gesang; nur der fluß trennte uns nach-
4,07 dem wir umgeladn wurdn in hermannstadt (`16).«

Die syntaktischen Schematismen, die Klangfiguren, die tropische Rede verschwinden in dieser Passage; das Ich berichtet sachlich über zwei emotionale Ausnahmezustände. Durch den historisch konkret situierenden Schlachtennamen, ergänzt noch von der Orts- und Jahresangabe »hermannstadt (`16)« (4,07), wird hier eine Referenzialität aufgebaut, die auch auf die Wir-Rede ausstrahlt, zumal am Ende des Abschnitts die als zitiert inszenierte Rede des Ich in die Wir-Form wechselt (vgl. »uns«, 4,06; und »wir«, 4,07). Allerdings: Erst durch die direkte Anrede eines aus dem Kollektiv herausgenommen Individuums, durch die Frage nach der »todesanxxt?« (3,04), die das Ich einleitend aufnimmt, wird die abstrakte, artifizielle Rede vom Krieg in einen expliziten und bestimmten Erlebnisbericht überführt. Und das eben auch nur vorläufig: Ab dem 5. Abschnitt übernimmt wieder das Wir die Rede, führt seinen Diskurs fort und wird erst im letzten Abschnitt durch die heterodiegetische Vermittlungsinstanz abgelöst.

Auf die Opposition zwischen Ich- und Wir-Rede, vor allem auf den Wir-Pol, soll nun genauer eingegangen werden. Dafür werden in einem ersten Schritt die Darstellungseffekte untersucht, die aus der bisher lediglich konstatierten Traumatisierung der Vermittlungsinstanz resultieren; in einem zweiten Schritt wird die Kollektivität des Wir diskutiert. Insgesamt soll dadurch herausgearbeitet werden, wie die Präsentation des historischen Geschehens durch das erinnernde Wir von einer spezifischen Perspektivik geprägt ist.

Die Traumatisierung des Wir

Zu zeigen ist, dass das Wir nicht nur als traumatisiert bezeichnet wird, sondern dass aus dieser Charakterisierung Darstellungseffekte resultieren. Dafür wird auf die von Hannes Fricke unter Einbezug neuerer psychotraumatologischer Forschungen herausgearbeiteten Strukturmerkmale der Literarisierung von Traumata zurückgegriffen.[66] Einige methodologische Probleme, die sich bei dem von Fricke gewählten Ansatz stellen könnten, können dabei im Folgenden außer Acht gelassen werden.[67] Denn dass in »di zerstörtn. ein gesang« eine

66 Vgl. den Überblick bei Fricke: Das hört nicht auf, S. 223-230.

67 Hinzuweisen ist hier vor allem auf die letztlich ahistorische Definition von Traumatexten, die allerdings aus den von Fricke gewählten, psychologischen Referenztheorien durchaus sinnvoll abzuleiten ist. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob sich die von Fricke als Strukturmerkmale von Traumatexten inventarisierten Texteigenschaften als hinreichend zur Klassifikation eines Textes als Traumatext ausweisen lassen. In eine ähnliche Richtung geht auch die kritische Anmerkung von Harald Weilnböck: Kulturwissenschaftliche Trauma-Analysen der vernünftigen Art. Hannes Frickes Studien über psychisches Leid, Literatur und

traumatisierte Gruppen-Figur dargestellt werden soll, steht explizit im Text. Die Frage ist also lediglich, ob dies auch Auswirkungen auf die figurenperspektivisch gebrochene Geschichtsinszenierung hat, ob also Kling seine Figuren über die explizite Charakterisierung als Traumatisierte hinaus auch als solche hat (sprach-) handeln lassen.

Als ein Symptom von Traumata gelten Erinnerungsattacken, sogenannte ›Flashbacks‹. In Texten können solche Flashbacks etwa durch »plötzliche Wechsel in eine seltsam schimmernde Form des Präsens«[68] realisiert werden. Dementsprechend treten in der Rede des Wir, die ansonsten durchgängig im Präteritum gehalten ist, unvermittelt Präsensformen auf, die dennoch auf die vergangenen Erlebnisse an den Front referieren.

5,02 […] so **bricht** der tag an di rattnnacht.
5,03 nächte nächte rattnmächte im böschunx-, im
5,04 ratten-mohn. wir **sind** noch WIR WAREN UNTER DER
5,05 WEISZN (*jiddisch, di mond*) […] [Hervorhebung (fett) pt]

Das »noch« in 5,04 ist – als vergangenes Erlebnis und gegenwärtigen Erinnerungsakt überblendendes Temporaladverb – auch in der Rede des Ich zu finden: »ru- / ssischer gesang noch als ich nachts 88 war« (4,04f.). Das traumatisierende Geschehen wird hier gleichsam auf Dauer gestellt, wird mit einem zeitlosen, präsentischen Zeitindex versehen.[69] In der Rede des Wir geraten so nicht nur die Tempusformen durcheinander, auch die den jeweiligen Zeitebenen zugeordneten situativen Rahmen kontaminieren sich gegenseitig. Ist der »böschunxmohn« eigentlich dem situativen Rahmen ›Schlachtfeld‹ und also der Vergangenheitsebene zugeordnet, so taucht er plötzlich innerhalb einer präsentischen Szenerie auf, die eigentlich auf eine Betreuungssituation der nun pflegebedürftigen Kriegsteilnehmer verweist.

6,07 […]. da, grabnkampf, verhaue,

7
7,01 brach di tagsonne ab, nebel-, geschüzznebel-
7,02 betreut im böschunxmohn, kaum kriegen, 88, wir
7,03 unsre tablettnkrallen zum schmalgelbn todmund.

Empathie. Auf: literaturkritik.de 1 (2006) [URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8797, 12.3.2011], der darauf hinweist, dass die von Fricke als »Strukturkennzeichnungen von ›Traumatexten‹« zusammengetragenen Textmerkmale »zu allgemein« seien.

68 Fricke: Das hört nicht auf, S. 229. Ebd., S. 224, führt Fricke diese Technik aus und grenzt sie auch vom historischen Präsens ab: »Der *flashback*-artige Charakter der Erzählungen von traumatischen Erfahrungen wird strukturell gesehen oft dadurch umgesetzt, dass das für die Schilderung der Vergangenheit eigentlich übliche Präteritum verlassen und in das Präsens als Erzähltempus gewechselt wird. Dieser Wechsel sollte dabei nicht als Wechsel in das *historische* Präsens gewertet werden […]. Vielmehr dürfte dieser Tempuswechsel den Charakter der traumatischen Erfahrung ohne temporale Tiefenstaffelung strukturell umsetzen.«

69 Fischer / Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie, S. 92, sprechen vom »Charakter des Zeitlosen, Unveränderbaren dieser traumatischen Erinnerungsfragmente«.

An dieser Passage lässt sich darüber hinaus eine weitere Form literarischer Trauma-Darstellung beobachten: »Figuren der Auslassung und des Erzählabbruchs«[70], so Fricke, sind für solche Darstellungen typisch. Eben ein solcher Abbruch erfolgt in der angeführten Passage: Gerade in jenem Moment, als mit pointierter Plötzlichkeit (»da«, 6,07) die kriegerische Auseinandersetzung, der Feindkontakt, beginnt, verliert sich das vergangene Geschehen in der Konturlosigkeit des Nebels.

In diesem Zusammenhang fällt dann auch auf, dass die tatsächlichen Kampfhandlungen vom Text ausgelassen werden. Stets wird entweder nur die Vorbereitung erwähnt (zum Beispiel: »WIR SCHLIFFN di spatn an und / übtn an lebendign kazzn«, 6,02f.) oder es werden abstrakt-tropische Aussagen präsentiert: »WIR PFLANZTN / TOD« (2,01f.). Nur in der Rede des Ich wird thematisch, was als Ursache der Traumatisierung doch anzunehmen ist, soll dieser vom Text selbst ins Spiel gebrachte Begriff greifen, nämlich die Erfahrung einer überaus bedrohlichen Situation, in der sich der Einzelne als passiv und hilflos erlebt. Deutlich wird dies vor allem in der Verteilung der aktivischen und passivischen Diathesen. In der Rede des Wir finden sich, im Gegensatz zur Rede des Ich, nahezu keine Passivformen, im Gegenteil: Die stark schematische Struktur dieser Rede betont durch die syntaktische Standardkonstruktion ›Wir + Verb im Indikativ Präteritum, Aktiv‹ gerade die Aktivität des Wir. Dabei wird diese aktivische Struktur im 6. und 8. Abschnitt noch durch gezielten Einsatz von Kapitälchen hervorgehoben.[71] Nicht von den Erlebnissen der Hilflosigkeit, nicht also vom traumatisierenden Geschehen sprechen die Zeitzeugen in ihrer Rede, sondern von jenen Momenten, in denen sie Aktiv-Handelnde waren. Das traumatisierende Geschehen, so legen diese impliziten Inszenierungsstrategien nahe, bleibt unerwähnt.

Es ließen sich noch weitere Merkmale aufweisen, etwa die Parataxe oder »eigentümlich insistierende Rekurrenzen«[72], doch können diese ebenso gut als typische Verfahren der Kling'schen Lyrik gelten, müssen also keineswegs notwendig als trauma-indizierend verstanden werden. Die nachgewiesenen Aspekte sollten dennoch hinreichen, um die Rede als Sprachhandlung von Traumatisierten deuten zu können. Zu bedenken ist nun jedoch, dass zahlreiche der konstatierten Merkmale wie der Erzählabbruch oder die aktivischen Verbformen nicht für die Rede des Ich gelten. Dessen Rede im 4. Abschnitt ist zudem stilistisch unauffälliger als die Rede des Wir, weist weniger überstrukturierende Verfahren auf, verzichtet auf die syntaktischen Standardkonstruktionen und auf das motivische Repertoire aus »rattn«, »mohn« oder »schwere«. Zwar trägt auch das Ich die Last der Erinnerung an die Kriegser-

70 Fricke: Das hört nicht auf, S. 229.

71 Vgl. »WIR SCHLIFFN« (6,02), »WIR SCHWEISSTN« (6,04), »WIR SCHWEISSTN« (6,05), »WIR SCHWOREN auf« (8,01). Kontrastierend zu diesem ›Aktivismus‹ fungiert dann das Eingeständnis nachlassender Aktivität in 7,02f.: »kaum kriegen, 88, wir / unsre tablettnkrallen zum schmalgelbn todmund.«

72 Fricke: Das hört nicht auf, S. 229.

fahrung, doch ist sein Diskurs nicht von ihr affiziert; es ist nicht traumatisiert.[73] In seiner Rede kommt die Kriegserfahrung realistisch zur Sprache, mithin auf eine Weise, die von einem Kriegsteilnehmer, mit einigen Abweichungen, durchaus so hätte verwendet werden können. Nahezu kein Kriegsteilnehmer würde jedoch über den Krieg etwa mit einer Wendung wie »WIR LAGEN IN GROBEN GEGENDN. WIR PFLANZTN / TOD« berichten.

Die Rede des Wir ist also nicht nur durch Techniken der Trauma-Darstellung perspektiviert, die Inszenierung von Geschichte ist nicht nur gebrochen durch die Wirkungen, die die historischen Ereignisse auf die Vermittlungsinstanz noch immer ausüben. Auch durch stilistische und motivische Elemente wird die Rede geformt und gebrochen. Dabei lässt sich in einem ersten Schritt eine systemreferenzielle Intertextualität beobachten, die das Kontrast-Verhältnis von Ich- und Wir-Rede historisch konturiert, indem sie die Rede des Wir als kollektive Rede in die Wirkungsgeschichte des Ersten Weltkrieges stellt. In einem zweiten Schritt ist die sprachliche Gestalt des Gedichts innerhalb eines diffusen literaturgeschichtlichen Hallraums zu verorten.

Die Kollektivität des Wir

»wir« und »ich« werden an einer Stelle vom Text selbst zueinander in Beziehung gesetzt. Im dritten Abschnitt, jenem der Präsentation der Ich-Rede vorausgehenden also, treffen singulare und plurale Pronominalform aufeinander: »so war ich deutscher, serbe, / franzose; wir wir wir« (3,01f.). Die wenigen und kurzen literaturwissenschaftlichen Kommentare, die bisher zu »di zerstörtn. ein gesang« vorliegen, haben sich fast ausschließlich auf diese Passage bezogen – auch deshalb, weil Kling sie später dem Langgedicht »Der Erste Weltkrieg« als Motto vorangestellt hat. Tobias Lehmkuhl sieht die Passage dabei als Beleg dafür, dass Kling den Erste Weltkrieg als »eine gemeinsame Tat aller europäischen Völker« deute. Kling stelle den Nationalismen ein »europäische[s] Kollektiv« entgegen: »Der Weltkrieg formt ein seltsames, alle betreffendes ›wir‹«[74]. Auch Karen Leeder weist in diese Richtung: Dass das Wir angesichts der Kriegsschrecken den Gesang pflegt, sei »sign of a common humanity in which nationality is scarcely an issue«[75]. Beiden Interpreten dient die Textstelle damit als Ausdruck einer Geschichtsdeutung, die die Nationalismen des Ersten Weltkriegs als überwunden versteht und stattdessen den Europa-Gedanken einerseits, das Ideal der Humanität andererseits entwickelt.

Diese Deutungen sind zu differenzieren. Denn dass sie problematisch sind, lässt sich schon an der Passage zeigen, die Leeder und Lehmkuhl als einziger Beleg dient. Aus stärker textanaly-

---

73 Dafür spricht auch, dass das Kriegserlebnis für das Ich hinsichtlich der »todesanxxt« (3,04) vergleichbar ist, nämlich mit dem drohenden Abtreiben auf die offene See.

74 Lehmkuhl: Gedächtnisspeicher. Zu Thomas Klings Zyklus »Der Erste Weltkrieg«, S. 47.

75 Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 175.

tischer Perspektive fällt an »so war ich deutscher, serbe, / franzose; wir wir wir« nämlich mindestens zweierlei auf. Erstens handelt es sich um eine asyndetische Reihung. Stünde dort hingegen ›deutscher, serbe und / franzose‹, wäre der nationalismus-kritischen Deutung wohl schon eher zuzustimmen. Zweitens liegt hier ein Parallelismus vor, der die drei genannten Nationalitäten mit dem dreifachen »wir« koordiniert.[76] Kein europäisches Kollektiv wird hier geformt, vielmehr wird die Transformation des individuellen Ich zum kollektiven »wir« vorgeführt. Dabei wird eben nicht, wie Lehmkuhl formuliert, »*ein* seltsames, alle betreffendes ›wir‹« (Hervorhebung pt) geformt, sondern drei »wir«. Und der Parallelismus legt nahe, dass dieses Wir jeweils ein nationales Kollektiv ist.

Die Wir-Rede wird damit zunächst zu einem Ausdruck jenes Phänomens, das Paul Fussel in seiner Studie zum Ersten Weltkrieg als den »Versus Habit«[77] bezeichnet hat. In diesem Sinne ist auch Leeders Idee, der Gesang des Wir sei »sign of a common humanity« respektive »a kind of riposte to the brutalising effects of war«[78] zu hinterfragen. Vor allem ist eine Differenzierung einzuführen zwischen dem Gesang, den das Wir vorträgt, und dem Gesang, als der das Gedicht – gleich einem Canto – in der Überschrift paratextuell bezeichnet wird. Denn schon im Gedicht wird der textinterne Gesang problematisiert, ist es doch der »ru- / ssische[] gesang« (4,04f.), der als »gegnüber-gesang« (4,06) das Ich noch Jahrzehnte später um den Schlaf bringt. Diese textinterne Problematisierung weist auf einen historischen Sachverhalt hin: Die Soldaten zogen ja tatsächlich singend ins Feld. In Klings Bibliothek findet sich die monumentale Studie *August 1914* von Barbara W. Tuchmann, in der diese – allerdings mit Blick auf die Westfront – über solche Soldaten-Gesänge schreibt:

> Sie sangen, wenn sie rasteten, wenn sie Quartier bezogen und beim Trinken. Viele Leuten, die die nächsten dreißig Tage mit immer heftigeren Gefechten, mit ihrer Angst und ihren Schrecken durchmachen mußten, sollte dieser endlose, sich ständig wiederholende Gesang aus rauhen Männerkehlen als die schlimmste Qual der Invasion in Erinnerung bleiben.[79]

Der Gesang ist hier wie auch in der Rede des Ich keineswegs etwas, das der Brutalität des Krieges entgegentritt, sondern eine Kriegswaffe – ein Schlachtgesang.

---

76 Drittens ließe sich ein rhythmischer Sachverhalt anführen: Denn die Zeilen lassen sich als angedeuteter, etwas ramponierter, insbesondere durch die die Mittelzäsur umspielende Doppelsenkung recht lässig gehandhabter Alexandriner lesen – das Versmaß, das wohl am markantesten das Prinzip der Antithetik zu inszenieren vermag:

so war ich deutscher, serbe, / franzose; wir wir wir
v – v – v – v | v – v – v –

77 Siehe Paul Fussell: The Great War and Modern Memory. Oxford 2000, S. 79ff. Das ist auch die Deutung, die Peter Waterhouse angesichts dieser Stelle vorschlägt: »Dort gab es ein Gegenüber, die anderen ›wir wir wir‹, jeder ein Mordexperte, jeder jedes Mörder« (Peter Waterhouse: Die Geheimnislosigkeit. Ein Spazier- und Lesebuch. Salzburg / Wien 1996, S. 195).

78 Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 182.

79 Tuchmann: August 1914, S. 208 [Standort: R1-4-27].

Ein rekurrentes Merkmal historischer Schlachtgesänge beziehungsweise Kampflieder ist nun die Verwendung eines »gruppenbildende[n] Wir«[80]; darüber hinaus weisen die Lieder, die sich – wie Reinhard Olt mit Blick auf die Lieder des Ersten Weltkriegs typologisch unterscheidet – der »soldatischen Selbstdarstellung« oder der »soldatischen Existenz im Kriegsgeschehen«[81] widmen, häufig »bildhafte Beschreibung des Tötungsvorgangs«[82] auf. Der Gesang des Wir in Klings Gedicht zitiert offensichtlich diese Konventionen der Soldatenlieder. Er bildet ein Gattungszitat.

Die Darstellung durch das Wir ist also nicht nur psychisch im Sinne einer Traumatisierung, sie ist auch formal perspektiviert: Das Wir ›pflegt‹ weiterhin jene Form des Ausdrucks, die bereits während des Krieges der kollektiven Selbstvergewisserung und -inszenierung diente. Dass diese Form einst Effekt und Mittel nationaler Abgrenzung war, führt der Text ebenso vor wie die Erfahrung, dass der Gesang kein Refugium vor der Kriegswirklichkeit, sondern deren Bestandteil war.

Doch hier deutet sich die Metaebene an, auf der sich die Thesen von Lehmkuhl und Leeder zumindest teilweise doch plausibilisieren lassen. Denn »di zerstörtn. ein gesang« *führt* eben *vor*. Innerhalb des Gedichts wird eine Vermittlungsinstanz, eine Rolle ›installiert‹, wobei, nicht zuletzt durch den Kontrast zum Ich, deren Sprechhaltung sichtbar wird. Gleichzeitig findet dabei ein Prozess der Umsemantisierung statt. Denn einerseits wird die kollektive Sprechweise genetisch auf die nationale Gruppenbildung, auf den »Versus Habit« im Zuge des Ersten Weltkriegs zurückgeführt. Andererseits ist das Wir-Kollektiv, das auf der Gegenwartsebene spricht, eben kein nationales mehr: Was der Text vorführt, ist vielmehr der Effekt jenes nationalen Furors während des Ersten Weltkriegs, ist das Kollektiv der noch nach Jahrzehnten Traumatisierten – sind »di zerstörtn«.

Erst auf dieser Ebene wird dann eine Idee wie der Europagedanke möglich, doch nicht als Aussage des Textes, sondern als mögliche Reaktionen eines Lesers, der seine eigene Lehre aus dem Vorgeführten zieht. In diesem Sinne scheint es mir unangemessen, »di zerstörtn. ein gesang« auf eine moralische oder gar politische Formel zu bringen, die das Gedicht dem Rezipienten nahelegen mag, die es aber gerade nicht ausspricht.

---

80 Siehe dazu Vladimir Karbusicky: Ideologie im Lied. Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen. Köln 1972, S. 153ff. Auch Paloma Cornejo: Zwischen Geschichte und Mythos: La guerre de 1870/71 en chansons. Eine komparatistische Untersuchung zu den identitätsstiftenden Inhalten in deutschen und französischen Liedern zum Krieg. Würzburg 2004 widmet einen Abschnitt dem durch Soldatenliedern erzeugten wie in ihnen zum Ausdruck kommenden »Wir-Gefühl« (ebd., S. 102-110), bezieht sich dabei allerdings auf den deutsch-französischen Krieg von 1870/71. Aber auch Dokumentationen der Soldatenlieder des Ersten Weltkrieges weisen zahlreiche solcher ›Wir-Lieder‹ auf. Vgl. Reinhard Olt: Krieg und Sprache. Untersuchungen zu deutschen Soldatenliedern des Ersten Weltkriegs. Teil 2: Deutsche Soldatenlieder. Gießen 1980.

81 Diese beiden thematisch gebildeten Gruppen werden untersucht ebd., S. 133-198.

82 Ebd., S. 143.

Weiterhin offen bleibt jedoch die Frage nach dem Gesang, der das Gedicht ist. Denn wie bereits bemerkt ist die Redeweise des Wir in einem doppelten Sinn unrealistisch: Sie ist erstens ein nicht-realistisches Sprechen, das sich in großem Umfang tropischer und rhetorischer Redeweise bedient; und es ist zweitens nicht plausibel, dass sich Kriegsteilnehmer in einer solchen Redeweise äußern: Dichter schreiben so, aber keine Kriegsversehrten.

Nun lassen sich zwar die Techniken der Trauma-Darstellung ebenso wie das Gattungszitat des Soldatenliedes als Merkmale ansetzen, die das Wir charakterisieren.[83] Die hier als artifiziell bezeichneten Stilmerkmale, die die Wir-Rede so unplausibel machen, sind jedoch einer anderen Stimme zuzuschreiben, die sich in die Rede des Wir einmischt, sie dialogisiert. Diese andere Stimme spricht, das zeigt der dort weiterhin zu bemerkende artifizielle Stil, auch die abschließende Passage; einzig in der Ich-Passage, die als explizit markierter O-Ton den Gesang unterbricht, schweigt sie. In einem vorletzten Schritt soll nun auf diese andere Stimme geblickt werden, die weitgehend den Grundton des Gedichtes bildet.

Literaturgeschichtliche Hallräume und das »Gedächtnis des Textes«

Der artifizielle Stil des Gedichts, seine Kunstsprache, ist keineswegs originell. Sie bildet sich vielmehr durch eine diffuse Intertextualität aus, erzeugt literaturgeschichtliche Hallräume.

Auf einen naheliegenden intertextuellen Verweis wurde bereits hingewiesen: Die Ein-Wort-Verstechnik und die Häufung von Substantiven im achten Abschnitt erinnern an August Stramms Kriegsgedichte. Ein weiterer Verweis auf die historischen Avantgarden und deren lyrische Arbeit am Epochenereignis Erster Weltkrieg lässt sich in der sekundären, pastiche-artigen Verwendung der Wir-Form des Soldatenliedes ausmachen, hat diese Technik doch einen Vorgänger im Gedicht »totentanz 1916«[84] des von Kling geschätzten Hugo Ball: »So sterben wir, so sterben wir / Und sterben alle Tage« oder »Wir knurren nicht, wir knurren nicht / Wir schweigen alle Tage« heißt es bei Ball.

Das ›schwere‹-Motiv übernimmt Kling vermutlich aus Ernst Jüngers Essay »Feuer und Bewegung«, der ausführlich auf die »Schwere« im Stellungskrieg eingeht – Kling hat den Essay jedenfalls gelesen.[85] Eine weitere motivische Korrespondenz lässt sich zu einem der berühmtesten englischen Weltkriegsgedichte, Isaac Rosenbergs »Break of Day in the Trenches«, feststellen. Die Leitmotive »mohn« und »rattn«, die »di zerstörtn. ein gesang« durchziehen,

---

83 Diese Zuschreibung wird eindeutig, wenn man die textinterne Substitutionslogik beachtet: Denn weder in der Rede des Ich noch in dem von einer heterodiegetischen Vermittlungsinstanz vorgetragenen letzten Abschnitt sind die beiden genannten Aspekte zu beobachten.

84 In: Hugo Ball: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1: Gedichte. Hg. von Eckhard Faul. Göttingen 2007, S. 53.

85 Jünger, Ernst: Feuer und Bewegung oder Kriegerische Mathematik. In: ders.: Blätter und Steine. Hamburg, 2. Aufl. 1941, S. 89-101 [Standort: R13-5-29], Lesespur: u.a. ein gelber Haftzettel, einliegend auf der ersten Seite des Essays; die Ausführungen zur »Schwere« im Stellungskrieg ebd., S. 94.

und die in Abschnitt 5 dann im »rattn-mohn« (5,04) in einem Kompositum zusammentreffen, sind schon in Rosenbergs Gedicht zentral:

> Only a live thing leaps my hand,
> A queer sardonic rat,
> As I pull the parapet's poppy
> To stick behind my ear.[86]

Im Inhaltsverzeichnis der von Kling akribisch durchgearbeiteten Anthologie englischsprachiger Weltkriegsdichtung ist Rosenberg mit einem großen Kreuz versehen, das Gedicht – wie allerdings auch einige andere – mit einem waagrechten Strich markiert.[87] Wesentlich stärker als Rosenbergs Text arbeitet Klings Gedicht dabei die facettenreiche Symbolik des Mohns heraus,[88] stellt ihn vielleicht in den Horizont der Dichtung Celans, macht ihn in seiner multiplen Codierung als Schlaf/Tod und als Vergessen lesbar.

Mit der Dichtung Celans ist ein weiterer literaturgeschichtlicher Hallraum genannt, auf den auch Leeder hingewiesen hat.[89] Der Bezug auf Celan ist dabei vor allem stilistischer Art, insofern die spätexpressionistische, zum Surrealismus tendierende Metapherntechnik der frühen Bände Celans in den zeitlosen, gleichwohl Geschichte verdichtenden Bildern von »di zerstörtn. ein gesang« nachhallt. Deutlicher hingegen ist der Bezug auf die den frühen Celan stark beeinflussende Lyrik Trakls: Die fehlende »schwestermutter« (9,06), die in »*di weiße*« (9,07) als Symbol einer ins Mythische gesteigerten, nächtlich-lunaren Frauenfigur erscheint, postfiguriert, wie Leeder ebenfalls erwähnt,[90] die Trakl'sche ›Schwester‹[91].

Eine jeweils konkrete Funktionalisierung dieser lediglich anklingenden Reminiszenzen lässt sich nicht feststellen, doch resultiert aus diesem motivspendenden und stilprägenden Hallraum eine literaturgeschichtliche Referenzialität: Das Gedicht orientiert sich – mit Ausnahme der individuell gefassten Ich-Passage – an Sprechweisen, die dem näheren und weiteren literarhistorischen Umfeld des Ersten Weltkriegs entstammen, oder, wie im Falle Celans, die dort gebildeten Sprechweisen fortführen. Auf diese Weise wird noch die Sprache des Gedichts historisiert.

Im literaturgeschichtlichen Hallraum klingen dabei auch dezidiert solche Texte an, die versuchten, Ausdrucksformen für den Krieg zu finden, mehr noch: Unter den Autoren dieser

---

86 The Penguin Book of First World War Poetry. Ed. and with an Introduction by Jon Silkin. Harmondsworth, Middlesex / New York: Penguin Books, 2nd Ed. 1981, S. 208 [Standort: R3-3-25].

87 Ebd., S. 5.

88 Vgl. die Ausführungen im I. Kapitel, S. 60ff.

89 Vgl. Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 175.

90 Ebd., S. 176.

91 Siehe etwa Trakls Gedichte »Abendlied« (»Erscheinst du Weiße«) oder »Frühling der Seele« (»Weiße unter wilder Eiche«) (Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Bd. I: Gedichte, Sebastian im Traum, Veröffentlichungen im Brenner 1914/15, sonstige Veröffentlichungen zu Lebzeiten, Nachlaß, Briefe. Salzburg ²1987, S. 65 und 141f.

Texte sind nicht wenige, die zu den buchstäblich »zerstörtn« des Ersten Weltkriegs zählen – Stramm, Rosenberg, Trakl fielen auf unterschiedliche Weise dem Krieg zum Opfer. Eben den Gesang dieser ›zerstörten‹ Dichter nimmt das Gedicht auf, führt ihn fort. An ihre Sprache, vor allem an die Sprachgesten des pathetischen Expressionismus und an die symbolische bis symbolistische Chiffrierung der Kriegswirklichkeit ›erinnert‹ das Gedicht. Einer Metapher Renate Lachmanns folgend, bildet es damit eine Art eigenes, literarisches ›Gedächtnis‹ aus.[92]

Resümierende Ausführungen

Die literaturhistorisch nicht vergleichbar grundierte Sprechweise des Ich signalisiert nun allerdings, dass es sich noch bei der literarischen Spracherinnerung um eine eingenommene Haltung, um ein inszeniertes Sprechen handelt. Der Gedicht-»gesang« insgesamt bildet sich erst aus der strukturellen Spannung zwischen den möglichen Sprechweisen, bildet sich damit auch im Spannungsfeld zwischen artifiziellem, literaturhistorisch aufgeladenem Gesang und berichtendem Nicht-Gesang.

Ein Effekt dieser Inszenierung möglicher Sprechweisen ist, dass die Aufmerksamkeit auf die Verfahren gerichtet wird, die das historische Geschehen zur Sprache bringen. Für den Wir-Pol erweist sich dabei als dominierende Denkfigur das Prinzip der Wirkung, das im Trauma-Thema seine markanteste und vom Gedicht in den »traumahöhlen« sowie in der poetischen Traumatologie des letzten Abschnitts hervorgehobene Realisierung findet. Denn die Inszenierung einer traumatischen Redeweise führt dazu, dass das vergangene Geschehen weitgehend unbestimmt und konturlos bleibt, zugleich aber ist das Geschehen die Ursache dieser spezifischen Form seiner sprachlichen Präsentation. Weniger die Zerstörung, denn die »zerstörtn« werden vorgeführt – und an ihren Sprach(un)möglichkeiten zeigt sich das Ausmaß der Zerstörung. Ebenso lässt sich die Kollektivität der Wir-Rede in der Tradition des Soldatenliedes lesen. Dabei wird jedoch eine Umsemantisierung vorgenommen, die in der Transformation des erinnerten nationalen Kollektivs zum erinnernden Kollektiv der »zerstörtn« die Folgen des Nationalismus während des Ersten Weltkriegs vorführt. Gleichsam hinter dem Rücken des sprechenden Wir wird darüber hinaus durch die Etablierung eines literaturgeschichtlichen Hallraums eine ›Erinnerung der Sprache‹ inszeniert: In motivischen und stilistischen Anspielungen wird so das literarische Sprechen über den Ersten Weltkrieg in die Wirkungsgeschichte des damaligen literarischen Sprechens über den Krieg gestellt. Das Bild für die fortwirkende Präsenz der Vergangenheit liefert schließlich der letzte Abschnitt, der die materiellen und psychischen Überreste des Krieges in der Figur des pflügenden wie alpträumenden Bauern parallelisiert.

---

92 Im Sinne der vielzitierten Formel von Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M. 1990, S. 35: »Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität«.

Die Ich-Passage garantiert, aus Perspektive der Rezeption, die konkrete historische Referenzialität des Gedichtes, die in der Wir-Passage aufgrund der Techniken der Trauma-Darstellung sowie der artifiziellen Redeweise vage bleibt. Möglich wird die Referenzialität der Ich-Rede dabei durch die andere sprachliche Form der dort inszenierten Erinnerung. Indem das Gedicht diese andere, durch Konkretheit und konventionelle Rede gekennzeichnete Form ebenfalls anführt, indem es darüber hinaus im letzten Abschnitt eine heterodiegetische Vermittlungsinstanz einführt, die selbst nicht mehr erinnert, sondern über eine erinnernde Figur spricht, etabliert es Strategien der Relativierung und der Distanzierung von der Wir-Rede, vermeidet mithin, auf deren Position festlegbar zu sein: Keineswegs ist die Erfahrung des Ersten Weltkriegs nur in einer Form zu erinnern, die ihn als ein nahezu zeitloses archaisches Geschehen lediglich in abstrakten sprachlichen Bildern fassen kann, keineswegs haben die Kriegserfahrungen die Teilnehmer notwendig so zerstört, dass diese nur noch als Traumatisierte sprechen können.

4. Die frühe Geschichtslyrik. Tendenzen und immanente Poetik

Zeitgenössische Zeitzeugen

Die Figur, die in »di zerstörtn. ein gesang« die Relativierung der am Wir vorgeführten Sprechweise über den Ersten Weltkrieg leistet, das individualisierte Ich des vierten Abschnitts also: Es ist Klings Großvater nachempfunden, auch wenn das dem Text selbst nicht abzulesen, es allenfalls erahnbar ist.[93] Erst der Leser von Klings letztem Band wird dieses Wissen parat haben: »[W]ar es nicht mein Großvater«, heißt es dort im Abschnitt »Bakchische Epiphanien IV« des Essays »Projekt ›Vorzeitbelebung‹«:

> war es nicht mein Großvater, auch er Jahrgang 1886, der als knapp Neunzigjähriger, nachts im Halbschlaf, auf mnemosynischen Schlachtfelder die Russen singen hörte, bei ihren Wachtfeuern in Rumänien 1916 […].[94]

Für die Interpretation des Gedichts mag das irrelevant sein; für die Konturen der frühen Geschichtslyrik Klings ist es bezeichnend, weil es verdeutlicht, wie eng Klings frühe Geschichtslyrik an die Figur des Zeitzeugen geknüpft ist: und damit an das, was die Forschung zum kulturellen Gedächtnis als ›kommunikatives Gedächtnis‹ bezeichnet. Als dessen Träger gelten nach Assmann und Assmann die »Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft«, als dessen

---

93 So hat jedenfalls Peter Waterhouse in seinem Kommentar zum Gedicht diese Identifizierung vorgenommen, vgl. Waterhouse: Die Geheimnislosigkeit, S. 195.

94 Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 77f.

Inhalt die »Geschichtserfahrungen im Rahmen indiv[idueller] Biographien«[95]. Derartige Geschichtserfahrungen sind die historische Substanz aller im Zurückliegenden behandelten Gedichte. Dabei ist die Voraussetzung der geschichtskulturellen Handlungen, die die Gedichte vollziehen, nicht zuletzt das in »zivildienst. lazarettkopf« gleich zu Beginn thematisierte ›Vorbeisterben‹ der Zeitzeugen. Gegen dieses ›Vorbeisterben‹, das pointiert inszeniert wird in der Konfrontation von hedonistischer, auf die Gegenwart und den drogenberauschten, ekstatischen Moment konzentrierter Subkultur und der Heterotopie des Altenheims, wie sie das Gedicht »Ratinger Hof, zb 2« vornimmt –; gegen dieses ›Vorbeisterben‹ stellen die Gedichte die Handlung des Bewahrens jener an die Existenz der Zeitzeugen gebundenen Spuren der Geschichte, die verzeichnet, die, so in »zivildienst. lazarettkopf«, katalogisiert werden und dabei in das schriftliche Archiv der Kultur eingehen.

Zu den biographischen Legenden des Autors Thomas Kling, die gewiss immer auch Inszenierungscharakter haben, gehört nun, dass die Zeitzeugen aus dem biographischen Umfeld des Autors kommen. Dies betrifft nicht nur das familiäre Umfeld in Form seines Großvaters, seiner Großmutter und, in »schlachtenmaler: halber kirschkuchn«, auch seiner Mutter. 1982 und 83 absolvierte Kling seinen Zivildienst in einem Pflegeheim.[96] Seine »aus den achtziger Jahren stammenden Gespräche mit den damals 85jährigen Männern und Frauen, die den Ersten Weltkrieg erlebt hatten«[97], erklärt er 2000 in einem Interview, waren eine Materialgrundlage für das Langgedicht »Der Erste Weltkrieg« von 1999, waren es wohl schon für die soeben untersuchten Gedichte. Dieser biographische Hintergrund der Gedichtentstehung spielt dabei für die schließlich publizierten Produkte nur eine geringe Rolle. Was jedoch sehr wohl eine Rolle spielt, ist die Tatsache, dass die Gedichte ihren Zugang zur Geschichte immer wieder über die Figur des Zeitzeugen suchen und finden. Dabei erscheint der Zeitzeuge gerade noch als Zeitgenosse. In diesem Sinne fügen sich auch Klings frühe Geschichtsgedichte in das übergreifende Paradigma der frühen Kling'schen Lyrik, nämlich die Zeitgenossenschaft, nur dass eben aus dieser Zeitgenossenschaft heraus der Blick zunehmend das fokussiert, was innerhalb der gegenwärtigen Lebenswelten noch an lebendiger Geschichte präsent ist.

---

95 Assmann / Assmann: Das Gestern im Heute, S. 120.

96 In Thomas Kling: Sprachinstallation 1. In: I, S. 9-13, hier: S. 12 berichtet Kling: »Wien, Januar `83. Ich hatte drei Wochen meines Zivildiensturlaubs in Apulien verbracht.«

97 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Hans Jürgen Balmes im Gespräch mit Thomas Kling (Januar 2000). In: Bs, S. 229-244, hier: S. 229.

Paradigmen der Themenwahl:

Geschichte als Schlachtfeld und die relative Dominanz des Ersten Weltkriegs

In dieser Ausrichtung zumindest teilweise begründet ist auch der thematische Fokus der frühen Gedichte, die sich nahezu ausschließlich solcher geschichtlichen Ereignisse annehmen, die innerhalb des möglichen Erfahrungshorizonts der gerade noch lebenden Zeitzeugen zu verorten sind. Nun bezeichnet dieser Raum möglicher Erfahrbarkeit zwar die Grenzen des Thematisierbaren, innerhalb dieser Grenzen finden jedoch noch einmal Selektionen statt, die auf die Spezifik der Kling'schen Geschichtswahrnehmung schließen lassen. So wird zum Beispiel die gesamte Nachkriegszeit im Grunde nicht thematisch, auch gibt es kein Gedicht, das auf so etwas wie die ›gute Seite‹ der Geschichte blickt, auf glückliche Momente, Momente des Fortschritts etwa. Stattdessen dominiert erstens der Blick auf die Geschichte als Schlachtfeld, und das heißt vor allem: auf die beiden großen Kriege der ersten Jahrhunderthälfte. Zweitens fällt auf, dass – im Vergleich mit den Konventionen der Geschichtskultur – dem Ersten Weltkrieg eine relative Dominanz gegenüber dem Zweiten Weltkrieg zukommt. Auf das erste Selektionsparadigma sei kurz, auf das zweite etwas länger eingegangen.

Klings Geschichtsgedichte der späten achtziger und frühen neunziger Jahre, und nicht nur diese, zeigen Geschichte als ein umfassendes Gewaltgeschehen, das den Menschen, wie in »di zerstörtn. ein gesang«, zurückwirft auf seine Kreatürlichkeit und ihn selbst da, wo er physisch unversehrt bleibt, psychisch zeichnet. Die Konstanz dieser Perspektive auf das Historische wirft nun (dieser Punkt ist oben nicht ausdiskutiert worden)[98] die Frage auf, ob sich hier nicht doch ein der Geschichte zugeschriebener metahistorischer Sinn ausmachen lässt. Zwar mangelt es dem einzelnen historischen Ereignis in den frühen Gedichten an Sinnhaftigkeit, jedenfalls dann, wenn man darunter – mit Rüsen – eine Deutung des Ereignisses einschließlich daraus resultierender Handlungsorientierung versteht; zugleich könnten jedoch zahlreiche solcher sinnlosen Ereignisse, in der Zusammenschau, ein Geschichtskonzept der insgesamt sinnlosen Geschichte anschaulich werden lassen. Aber auch dies scheint angesichts der frühen Lyrik Klings zu hoch gegriffen, beziehungsweise: es scheint so, legt man die Gedichte zugrunde, dass es ein übergreifendes Geschichtskonzept nicht gibt, jedenfalls finden sich, unabhängig von den historischen Einzelheiten, keine Aussagen, keine Hinweise, die eine grundsätzliche Reflexion über Sinn oder eben Unsinn der ›Geschichte überhaupt‹ nahelegen; erst mit *nacht. sicht. gerät.* wird sich das ändern, wie im III. Kapitel nachzulesen ist.

Nun mag die spezifische Themenselektion der frühen Geschichtslyrik nicht im diskutierten Sinne durch geschichtsphilosophische Hintergrundannahmen erklärbar sein; die in ihr sich manifestierende Eigenart der Kling'schen Geschichtssicht ist dennoch signifikant, und zwar zunächst schlicht als Eigenart: als Idiosynkrasie eines Einzelnen, der Geschichte in erster

98 Siehe dieses Kapitel, S. 107.

Linie als Bewegung vor allem des Untergangs, der Versehrung, des Sterbens und Tötens begreift. In diesem Begreifen mag man nun die idiosynkratische Perspektive Klings zugleich geprägt sehen durch eine weiterreichende, allgemeinere Eigenart der Kling umgebenden, bundesdeutschen Geschichtskultur, deren spezifische Perspektive auf die Geschichte des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt eine Geschichte der Zerstörung zeigt. Aber auch diese zögernde Identifikation zeigt, in einem zweiten Schritt, wiederum vor allem Differenzen auf. Denn während sich die ›negative Erinnerung‹[99] der bundesdeutschen Geschichtskultur wesentlich auf den Holocaust und den Zweiten Weltkrieg bezieht, steht bei Kling der Erste Weltkrieg im Vordergrund, ohne dass die genannten Aspekte allerdings ganz ausgeblendet werden.[100]

Die Verbindung der Kling'schen Autorschaft mit dem Ersten Weltkrieg reicht über dessen Thematisierung in Gedichten hinaus, ist tiefgehender. Zur biographischen Legende des Autors Thomas Kling gehört der Großvater, gehört der ›Lehrmeister Geschichte‹, der, so erzählt Kling, »die Schlachterei des Ersten Weltkriegs überstanden«[101] hatte und der den Autor darüber hinaus mit der *Menschheitsdämmerung*, jener »Anthologie von Toten des 1. Weltkriegs«[102] vertraut machte. Glaubt man dieser Legende, dann nahm der Erste Weltkrieg und damit das Schicksal der »Generation Verdun« in der Biographie Klings von Beginn an eine prägende Rolle ein, war das historische Bezugsereignis seiner ersten Kontakte mit Literatur und Geschichte. Diese besondere Verbindung dient Kling nun auch dazu, das Profil des eigenen Geschichtsinteresses zu schärfen. So bemerkt er in seinem Essay »Zu den deutschsprachigen Avantgarden« das »generell zu beobachtende Desinteresse an der ›expressionistischen‹ Dichtung« und begründet dies zum einen mit dem »pappig-zuckerwattige[n] Nachgeschmack«, den Teile der expressionistischen Lyrik hinterlassen, zum anderen mit »der massiven Tatsache, daß gerade in Deutschland die Epoche des Ersten Weltkriegs fast gänzlich aus dem Blickfeld der jetzt Lebenden verschwunden ist«[103]. Angesichts der Tatsache, dass dies ein Lyriker sagt, der sich bereits ›massiv‹ mit dem Ersten Weltkrieg auseinandergesetzt hat, ist das auch eine Strategie der Exklusivierung, aber dazu gleich mehr. Denn zugleich steht Kling mit dieser geschichtskulturellen Diagnose keineswegs allein.

Mit den Mitteln der empirischen Sozialforschung hat Felix Philipp Lutz das Geschichtsbewusstsein der Deutschen um 1991 untersucht und damit die sicher allgemein verbreitete Überzeugung gestützt, dass der »Nationalsozialismus das dominierende Thema bei der Be-

99 Vgl. dazu Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006, v.a. das letzte Kapitel »Schluss: Der lange Schatten der Vergangenheit«, S. 272-280.

100 Zum Holocaust vgl. das unten kurz kommentierte Gedichte »leidenfrost. quellenlage« aus *geschmacksverstärker.*

101 Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 11.

102 *Sprachinstallation Lyon*. In: *Ordner M11*, 2. Blatt.

103 Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 14.

schäftigung mit der Vergangenheit ist«[104]; und noch im Jahr 2003 spricht Karlheinz Bohrer von der »Nichtexistenz eines Verhältnisses zur geschichtlichen Ferne, das heißt zur deutschen Geschichte jenseits des Bezugsereignisses Nationalsozialismus«, wobei es sich bei dieser geschichtskulturellen Konfiguration, seiner Meinung nach, um »eine Art mentales Apriori, eine zweite Haut bundesrepublikanischen Bewußtseins«[105] handelt.

In der Geschichtswissenschaft hatte der Erste Weltkrieg freilich bereits spätestens mit der Fischer-Kontroverse erhöhte Aufmerksamkeit gewonnen. 1979 wurde die zentrale Bedeutung des Ersten Weltkriegs dann von Georg F. Kennan auf die feuilletontauglichen Formel vom Ersten Weltkrieg als »the great seminal catastrophe of this century«[106], als ›Urkatastrophe‹ eines später so genannten »kurzen 20. Jahrhunderts« (Eric Hobsbawm) gebracht,[107] zugleich »suchte die Forschung seit den 70er und verstärkt in den 80er Jahren […] [der] Widerspiegelung [des Krieges] im Kriegsalltag nachzugehen«[108]. Zwei Mosaiksteine in dieser Aufbereitung sind dabei auch eine Monographie von Hermann Korte zum *Krieg in der Lyrik des Expressionismus*[109] von 1981 sowie eine 1982 von Thomas Anz und Joseph Vogel verantwortete Anthologie *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-18*[110]. Ob Kling diese Debatten und Publikationen zur Kenntnis genommen hat, konnte ich nicht feststellen, dass es jedenfalls in seiner Bibliothek einen Sammlungsschwerpunkt zum Ersten Weltkrieg gibt, wurde im I. Kapitel dokumentiert. Ungeachtet dieser Fragen nach dem konkreten Wissen des Autors ist allerdings festzuhalten, dass Kling mit seiner Thematisierung des Ersten Weltkriegs zwar gegen die auch von ihm selbst diagnostizierten Routinen der öffentlichen Geschichtskultur arbeitet, zugleich aber wissenschaftlichen Aufmerksamkeitsverschiebungen entspricht.

Auf den wissenschaftlichen Diskurs geht Kling in seinen Kommentaren zum Ersten Weltkrieg jedoch nicht ein. Was er vielmehr betont, das ist die fehlende öffentliche Aufmerksamkeit und damit in eins, implizit, die Eigenartigkeit und Besonderheit der eigenen Geschichtswahrnehmung. Insofern lässt sich die wiederholte Thematisierung des Ersten Weltkriegs auch, wie

---

104 Felix Philipp Lutz: Art. Geschichtsbewußtsein. In: Handbuch zur deutschen Einheit. 1949-1989-1999. Hg. von Werner Weidenfeld und Karl-Rudolf Korte. Frankfurt / New York 1999, S. 392-402, hier: S. 394. Vgl. auch ders.: Das Geschichtsbewußtsein der Deutschen. Grundlagen der politischen Kultur in Ost und West. Köln 2000.

105 Karl-Heinz Bohrer: Erinnerungslosigkeit. In: ders.: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München / Wien 2003, S. 10-29, hier: S. 10.

106 Dieses geflügelte Wort nach George F. Kennan: Bismarcks europäisches System der Auflösung. Frankfurt a.M. / Berlin 1981, S. 12.

107 Vgl. den Forschungsbericht von Aribert Reimann: Der Erste Weltkrieg – Urkatastrophe oder Katalysator? In: Aus Politik und Zeitgeschichte. 29/30 (2004), S. 30-38.

108 Bruno Thoß: Der Erste Weltkrieg als Ereignis und Erlebnis. Paradigmenwechsel in der westdeutschen Weltkriegsforschung seit der Fischer-Kontroverse. In: Der Erste Weltkrieg. Wirkung – Wahrnehmung – Analyse. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes hg. von Wolfgang Michalka. Weyarn 1997, S. 1012-1043, hier: S. 1030.

109 Hermann Korte: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn 1981.

110 Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-18. Hg. von Thomas Anz und Joseph Vogl. München 1982.

angedeutet, als Strategie der Positionierung verstehen: Die exklusive Themenwahl hebt Kling ab vom konventionellen Geschichtsfokus, lässt ihn als jemanden erscheinen, der dem »mentalen Apriori« der bundesrepublikanischen Geschichtskultur nicht unterliegt. Die thematische Ausrichtung der frühen Geschichtsgedichte resultiert so auch aus einer Praxis der Gegenerinnerung, die das festhält, was ansonsten »fast gänzlich aus dem Blickfeld« geraten ist. In »Ratinger Hof, zb 2« ebenso wie in »zivildienst. lazarettkopf« wird diese Besonderheit der Geschichtswahrnehmung auch textintern inszeniert: Während die Vermittlungsinstanz in Ersterem das Nachtlokal-Geschehen und damit die Perspektive der dort Tanzenden transzendieren kann und also fähig ist, nicht nur die zeitgenössische Subkultur, sondern auch den »verdunblick« in der Heterotopie »altnkrnkheim« wahrzunehmen, wird in Letzterem gleich eingangs die fehlende Aufmerksamkeit für diejenigen, die »an uns vorbeisterben[]«, beklagt – am Gedicht jedoch sterben die Zeitzeugen nicht vorbei.

Verfahren der Vermittlung

Mindestens ebenso wichtig wie die Frage, welche historischen Themen vermittelt werden, ist für die frühe Geschichtslyrik Klings – spätestens mit dem *geschmacksverstärker*-Gedicht »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« – jedoch die Frage, auf welche Weise diese Themen vermittelt werden. »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« nimmt dabei insofern eine herausgehobene Stellung ein, als es zentrale Aspekte der von Kling auch späterhin (wenn auch in anderen poetologischen Kontexten) verwendeten Formatierung des Historischen im Akt der lyrischen Vermittlung vorführt und, in Abgrenzung vom narrativen Format der Anekdote, metapoetisch reflektiert. Integrieren lassen sich die in diesem Zusammenhang zu vermerkenden Aspekte unter einem wirkungsästhetisch verstandenen Konzept der Entautomatisierung.

Was sich anhand von »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« als Verfahren der »geschichte raus- / gesplittert« rekonstruieren lässt, steht in Abgrenzung zur narrativen Geschichtsvermittlung qua Anekdote, an der sowohl die temporale Distanzierung durch das epische Präteritum als auch die emotionale Distanzierung durch eine das Geschehen überformende Teleologie der Pointe kritisiert wird. Dem anekdotischen Format der Vermittlung historischen Geschehens wird nun der ›Geschichtssplitter‹ gegenübergestellt. Dieses Verfahren zeichnet sich zum einen durch die Präsentation narrativ nicht eingebundener, fragmentartiger Einzelszenen historischen Inhalts aus, zum anderen durch eine, erstens, auf Provokation und, zweitens, unmittelbare Konfrontation zielende Begegnung zwischen historischem Material und Rezipienten. Dabei führt die fragmentarische Präsentation dazu, dass die Einzelszenen ohne narrative Einbindung und Deutung vermittelt werden. Auf dieser syntagmatischen Eigenart der Präsentation von Geschehen aufbauend, macht dann die spezifische Ge-

staltung der einzelnen ›Geschichtssplitter‹ deren potentiell entautomatisierende Wirkung möglich.

Dazu trägt, wie eben vermerkt, erstens die provokative Inszenierung des Dargestellten bei: So bedient sich Kling einer drastischen Sprache, stellt Grausamkeit explizit dar. Zwei bisher nicht beachtete Geschichtsgedichte zeigen dies in aller Schärfe; an dieser Stelle sei nur eines von ihnen kurz kommentiert.[111]

Seitenblick auf »leidenfrost. quellenlage«

In »leidenfrost. quellenlage«[112], auch dies ein Gedicht innerhalb der geschichtslyrischen Gruppe in *geschmacksverstärker*, erfährt das wirkungsästhetische Konzept einer provozierenden Geschichtsdarstellung seine radikalste, auch ernsthafteste Ausformung. »leidenfrost«: das ruft dabei zunächst kulturelles Wissen auf. Der so genannte Leidenfrost-Effekt bezeichnet das physikalische Phänomen, das dazu führt, dass Wassertropfen auf einer heißen Fläche, sobald sie den Siedepunkt erreicht haben, zu ›tanzen‹ beginnen. Aber Leidenfrost ist im Gedicht vor allem »dr. leidenfrost«, ist Joseph Mengele, KZ-Arzt in Auschwitz. Entstanden – so eine Notiz auf einer maschinenschriftlichen Fassung – vom »5.6. bis [zum] 9.6. 1985«[113] steht das Gedicht im Kontext einer publizistischen Welle zum Verbleiben Joseph Mengeles, die in der ersten Hälfte des Jahres 1985 von der *Zeit*[114] über den *Spiegel*[115] und eine TV-Reportage[116] bis zu einer Serie in der *Bunten*[117] reicht.

Klings Gedicht thematisiert den Täter jedoch nahezu gar nicht. Nur einmal kurz wird der Name, verknüpft mit einem intermedialen Marker (»DAS UNGELÖSCHTE / MENGELE VIDEO«), genannt; vor allem aber bietet das Gedicht kurze, wiederum im Partizipialstil verfasste ›Bildsplitter‹ dar, die Szenen der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie aufrufen: »traumatisch / über die rampe gehumpelt, nacht für / nacht«, »die zersprengten öfen«, »in sichtweite / schenkelhoch aufgeworfene zahn / prothesen«, »vorwärtsratternde / waggons«. Zum leitmotivisch eingeflochtenen Bild für die Massenvernichtung wird dabei der Leiden-

---

111 Das andere Gedicht ist »mann aus reit (rheinland)« (in: b, S. 157 [= GG, S. 317]). Vgl. dazu Marcel Beyer: Thomas Kling: Haltung, v.a. S. 70f. und S. 76ff.). Der Mann aus Reit ist hier Joseph Goebbels, den das Gedicht bei einer Rede vorstellt; ein antisemitischer Ausspruch Goebbels wird eingesprengt, dann Goebbels Gestik beschrieben und ein Kommentar in Kapitälchen ins Gedicht geschnitten: »SEINE AUSSCHWITZ-GRAZIE: EIN PROPAGANDA- / INSTRUMENT«. Das Gedicht schließt mit: »draht, gas und // 2 / gebisse.« Ein solches Gedicht setzt auf den Einspruch und damit auf eine Anschlusskommunikation, die direkt in Fragen der Schicklichkeit, mehr noch der moralischen Tragbarkeit führt – Fragen die das Gedicht selbst, auch wenn seine Haltung letztlich wohl politisch korrekt bleibt, keineswegs entscheidet, sondern lediglich aufwirft.

112 In: g, S. 52f. [= GG, S. 112f.].

113 *Ms. »LEIDENFROST. QUELLENLAGE«.* In: *Ordner M15,* 1. Blatt.

114 Vgl. etwa Artikel vom 15.2.1985 in: Die Zeit 8 (1985), und vom 14.6.1985 in: Die Zeit 25 (1985).

115 Vgl. vor allem die Titel-Story von Erich Wiedemann: »Sechs Millionen, da kann ich nur lachen«. In: Der Spiegel 17 (1985).

116 Gesucht wird ... Josef Mengele. TV-Sendung von Felix Kuballa, Mitarbeit: Hermann G. Abmayr, René Werner Gallße. WDR 1985. EA: 27.6.1985, ARD.

117 Vgl. *Die Bunte* vom 20.6. , 27.6., 4.7., 11.7. und 18.7.1985.

frost-Effekt, werden die verbrennenden Menschen: »ihre rotglühenden gesänge«, »gedünnter schrei, genicke; / die faltigen kinder, ihre gerösteten / rasendschnell alternden schreie«, »DIE TANZENDEN BIS ZUM / SIEDEPUNKT WASSER«. Wie in keinem anderen der frühen Gedichte wird dabei die Überwältigung und die Ohmacht angesichts der grausamen ›Bildsplitter‹ ins Gedicht geholt: »bei sichtung der / aktenlagen erzwungene unterbrechung«. Zugleich aber werden inszenierte Kommentare von Überlebenden ins Gedicht montiert, die die Abwehrgeste, welche die Poetik des ›splitters‹ in diesem Fall umso radikaler herausfordert, reflexiv ins Gedicht hineinnehmen und damit zugleich zu verhindern suchen: »›sehen sie sich das bitte an‹«, »›wenden sie / sich nicht ab‹«, »›wir haben das müssen / ansehn‹«.

An jenem Gegenstand, der ohnehin affektiv hoch besetzt ist, an der nationalsozialistischen Völkervernichtung wird hier explizit, was als intendierte Rezipientenreaktion zur wirkungsästhetischen Komponente der Poetik des ›splitters‹ gehört. Dass diese Rezeptionssituation in »leidenfrost. quellenlage« um die präsentierten ›Bildsplitter‹ herum aufgebaut wird, kann dabei als Strategie der leserlenkenden Vorbehaltsvermeidung gedeutet werden: Im Ausspruch der Überlebenden »›wir haben das müssen / ansehn‹« legitimiert sich ein Darstellungsverfahren, das dem Rezipienten noch die Vorstellung des »geröstete[n] schreien[s]« abverlangt.

Verfahren der Vermittlung, Fortsetzung

Gerade angesichts der im Entstehungskontext laufenden Debatte über das Verbleiben und damit die Geschichte des *Täters* Mengele setzt »leidenfrost. quellenlage« auf die Verstörung, und das nicht nur, indem es den Blick wieder auf das Schicksal der Opfer richtet – und damit vom Aufmerksamkeitszentrum des Diskurs abweicht –, sondern vor allem, indem es den Leser zur erneuten Wahrnehmung der in aller Drastik und Grausamkeit dargestellten nationalsozialistischen Gewaltverbrechen auffordert. Voraussetzung für diese erneute Wahrnehmung, in deren Vollzug möglich wird, was hier als Entautomatisierung der Geschichtswahrnehmung bezeichnet wurde, ist, dass das historische Fragment, die Einzelszene, aus den konventionalisierten Sinnbildungsmustern herausgelöst wird, plötzlich nicht mehr eingeordnet werden kann und gerade deshalb umso stärker wirkt: Reaktion, auch Widerspruch herausfordert, jedenfalls Anlass gibt, sich nicht auf einen vorgefertigten Sinn zu verlassen, sondern selbst eine durchaus affektbedingte Haltung zu äußern.

Dieser, so jedenfalls meine Hypothese, intendierten Wirkung arbeitet nun auch das zu, was oben als, zweitens, unmittelbare Konfrontation mit dem historischen Geschehen bezeichnet wurde. Die Unmittelbarkeit ergibt sich dabei in erster Linie durch zwei Vermittlungstechniken: Zum einen wird das historische Geschehen, so überhaupt tempus-indizierende Verben vorkommen, im Präsens vermittelt, auf die temporale Distanzierung des Präteritums wird verzichtet. Durch intermediale Bezüge wird diese Darstellungstechnik in »schlachtenmaler:

halber kirschkuchn« dabei als Simulation der Präsentationsweise der Malerei ausgewiesen. In diesem Zusammenhang steht auch, zum anderen, die Technik einer bei der Darstellung historischen Geschehens weitgehend verdeckten Vermittlungsinstanz. Ähnlich wie bei einem Bild, in dem in der Regel keine dem Sprecher oder Erzähler vergleichbare Instanz anwesend ist, sondern allenfalls eine Perspektive vorherrscht, wird auch bei der von Kling gewählten Darstellungstechnik eine unvermittelte Begegnung zwischen dem Dargestellten und dem Rezipienten suggeriert.

Reflexion der Vermittlung

»schlachtenmaler: halber kirschkuchn« ist allerdings nicht nur jener Text, der die auf Entautomatisierung zielenden poetischen Verfahren der Unmittelbarkeit praktiziert; in ihm werden diese Verfahren zugleich, auf der durch die Ablehnung der anekdotischen Formatierung aufgespannten Metaebene, reflektiert. Diese Reflexion ist aber eine Reflexion über das Format der *Vermittlung* und steht insofern in einem merkwürdigen Spannungsverhältnis zur inszenierten *Unmittelbarkeit*, die auf diese Weise in ihrer Inszenierung gebrochen und als Effekt einer spezifischen Vermittlungspraxis ausgewiesen wird.

Dieses Miteinander von inszenierter Unmittelbarkeit und impliziter oder expliziter Reflexion der Vermittlungsverfahren, die diese Unmittelbarkeit erzeugen, ist ein weit über die frühe Geschichtslyrik hinaus gültiges Charakteristikum der Kling'schen Dichtung. Ebenfalls teils implizit, teils explizit wird dadurch auf das hingewiesen, was man schlagwortartig als Konstruktcharakter der historischen Darstellung bezeichnen kann. Während in »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« dabei die Konstruktion durch heterodiegetische Instanzen im Vordergrund steht, erfolgt in »di zerstörtn. ein gesang« nicht nur, aber doch wesentlich eine implizite Reflexion über die Mechanismen der autodiegetischen Geschichtsvermittlung, mithin: der Vermittlung von Geschichte im Modus der personalen Erinnerung. So führt die Modellierung der ›zerstörtn‹ als eine traumatisierte Vermittlungsinstanz zu einer spezifischen Perspektive auf das Geschehen, zu spezifischen Selektionsmechanismen ebenso wie zu spezifischen Formen der Versprachlichung. Auf diese Weise zeigt sich, dass nicht nur durch das, was das Kollektiv der ›zerstörtn‹ sagt, sondern auch durch die Art, wie es auf die Kriegserfahrung blickt, eine Aussage über das vergangene Geschehen und dessen Fortwirken getätigt wird. Die zusätzliche Überformung der Rede der ›zerstörtn‹ durch die Gattungskonventionen des soldatischen Gesangs macht darüber hinaus deutlich, dass die Vermittlung des historischen Geschehens auf – in diesem Fall durch das Geschehen selbst verursachten – Dispositionen beruht, dass folglich die Vorstellung eines objektiven Zugriffs grundsätzlich problematisch ist. Die schließlich nicht mehr dem Kollektiv der ›zerstörtn‹, sondern dem strukturierenden Textsubjekt zuzuschreibenden intertextuellen Bezüge auf Traditionen des

literarischen Sprechens, die sich im Kontext des Ersten Weltkriegs bildeten, weiten diese Reflexion über die Bedingtheit der historischen Konstruktion letztlich noch auf das Gedicht als Ganzes aus. Zugleich wird durch diese intertextuelle Grundierung des Gedichts deutlich, dass eine objektive oder auch nur möglichst objektive Rekonstruktion historischen Geschehens gar nicht intendiert ist, dass es, jedenfalls in »di zerstörtn. ein gesang«, vielmehr um eine forciert perspektivierte Annäherung an den Ersten Weltkrieg geht, in der sich noch die Literatur an ihre mit diesem Krieg verknüpfte Geschichte ›erinnert‹.

In die »zerstörtn. ein gesang« bleibt die Reflexion wesentlich auf die Effekte der Perspektivierung im Rahmen der personalen Erinnerung beschränkt. Wie auch in »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« und, allerdings nur in Teilen, »zivildienst. lazarettkopf« wird damit also – ich greife das am Anfang dieses Abschnitts Gesagte wieder auf – über die Möglichkeiten und Grenzen der Formatierung dessen reflektiert, was noch im kommunikativen Gedächtnis der Gegenwart an historischer Erfahrung zirkuliert. Diese Bindung an personale Geschichtserfahrung löst sich allerdings bereits in den bisher betrachteten Gedichten. Sie tut dies in erster Linie performativ, sind doch die Gedichte selbst bereits mediale Fixierungen, denen das kommunikative Gedächtnis das Material liefert, die aber weder ausschließlich personale Erinnerungen inszenieren, wie es etwa in der Form des Rollengedichts möglich wäre,[118] noch den Dichter selbst als historischen Zeugen einführen, wie es etwa in autobiographischen Gedichten der Fall ist.[119] Mit anderen Worten: Die reflexiven Momente, die an den Gedichten zu beobachten sind, stehen bereits im Horizont der Frage danach, wie mit diesem Erinnerungsmaterial jenseits der dieses bewahrenden personalen Träger umzugehen ist. Radikalisiert wird diese Frage dort, wo jene Grenze überschritten ist, auf der sich »zivildienst. Lazarettkopf« gerade noch bewegt, wo mithin die Zeitzeugen nicht mehr ›vorbeisterben‹, sondern bereits ›vorbeigestorben‹ sind. Was in diesem Fall bleibt, ist dabei bereits Thema in »zivildienst. lazarettkopf«, das ja nicht nur die Erinnerungen der Pflegeheimbewohner katalogisiert, sondern auch das, was an »LETZTLICH GEBLIEBENEN UTENSILIEN!« lediglich materiell von der Vergangenheit zeugt.

Damit gerät in den Blick, was sich als Ende der frühen Geschichtslyrik Klings verstehen lässt. Markiert wird dieses in der Ablösung einer primär an der Inszenierung von gerade noch zeitgenössischen Zeitzeugen orientierten Geschichtslyrik, die sich also in das übergreifende, nicht zuletzt durch paratextuelle Autorinszenierungen forcierte Gegenwarts-Paradigma der

---

118 Auch »di zerstörtn. ein gesang«, das dem Rollengedicht noch am nächsten kommt, bricht ja die Perspektive im letzten Abschnitt.

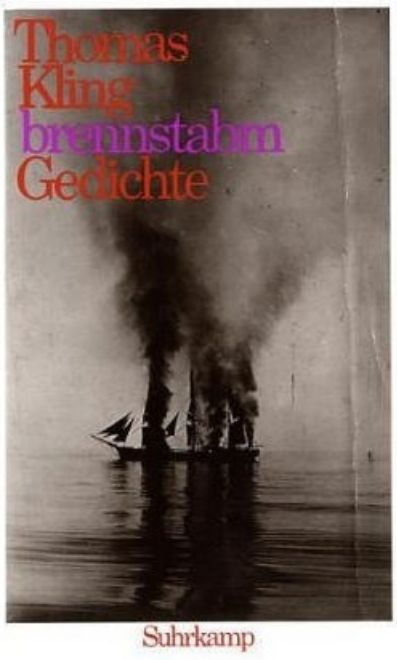
119 Dazu vgl. demnächst Dieter Lamping: Die Wahrheiten der Geschichtslyrik [unv. Typoskript]. Erscheint in: Detering / Trilcke (Hg.): Geschichtslyrik. Ein Kompendium [in Vorbereitung], der diesen Typus von Geschichtslyrik mit Bezug auf Primo Levi erläutert.

frühen Lyrik Klings fügt, durch eine Geschichtslyrik, die bei der Erschließung des Historischen auf Speichermedien angewiesen ist.

In Form des *brennstabm*-Kapitels »aufnahme mai 1914« hat Kling dieses Ende in sein Werk integriert. Noch einmal, es ist für längere Zeit das letzte Mal, wird in diesem Gedicht, oder passender: in dieser Medienkombination das thematische Zentrum der frühen Geschichtslyrik – der Erste Weltkrieg – aufgegriffen, doch gerät dieses Ereignis nun ausgehend von Speichermedien in den Blick. Dabei stellt »aufnahme mai 1914« nicht nur den Endpunkt der im Zurückliegenden skizzierten Teleologie dar. Es lässt sich zudem als eine Problematisierung der Poetik des ›Geschichtssplitters‹ lesen, steht mit dieser Medienkombination doch in Frage, ob dem einzelnen ›splitter‹ – in diesem Fall ist es ein Foto – nicht stets noch die Spuren einer narrativen Einbindung anhaften. In dieser Problematisierung weist »aufnahme mai 1914« dabei voraus auf Fragen der Konstruktion von historischen ›Strecken‹, die im nächsten Kapitel Thema sein werden.

Jenseits der Zeitzeugen: »aufnahme mai 1914«

Dass Kling mit *brennstabm* einen ebenso entschiedenen wie entscheidenden Schritt in Richtung eines wesentlich geschichtlich orientierten Schreibens gegangen ist, darauf weisen nicht nur die Widmung an den Großvater und die herausgehobene Positionierung des vergangenheitsdominant gebauten Gedichts »di zerstörtn. ein gesang« hin, sondern auch, bisher noch nicht vermerkt, ein offenbar historisches Foto, das die vordere Umschlagseite des Bandes nahezu vollständig ausfüllt.



Das Umschlagsfoto kehrt im Gedichtband wieder. Zusammen mit fünf weiteren Fotos und ergänzt um eine Textsequenz bildet es das Kapitel »aufnahme mai 1914«[120]. Auch dieses Kapitel richtet den Blick auf den Ersten Weltkrieg und dessen historisches Umfeld, mehr noch: Durch seine medienkombinierende Struktur, durch die Integration von Fotos also, gibt es den Blick auf das Geschehen tatsächlich frei. In diesem scheinbar unvermittelten Blick auf Historisches scheint der Transformationsprozess schließlich sein (allerdings nicht mehr literarisches) Telos erreicht zu haben. Was als »verdunblick« 1986 nur erwähnt wurde, was in »zivildienst. lazarettkopf« in kurzen Erinnerungsblitzen, und dann in »di

120 In: b, S. 121-133 [= GG, S. 289-301].

zerstörtn. ein gesang« umfangreich, doch gebrochen zur Sprache kam: das Sehen des Kriegsgeschehens, das wird dem Leser nunmehr selbst überlassen.

Die Struktur von »aufnahme mai 1914« ist schnell erklärt. Eine erste Seite präsentiert die Überschrift dieses VIII. Kapitels des Bandes, darunter ein Zweizeiler.

> 8.0
> »der sizzta cool
> + is am plazzn«

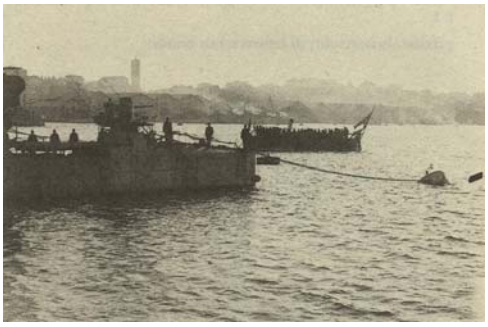
Die nächste Doppelseite ist links leer, rechts steht Text, diesmal ein Einzeiler:

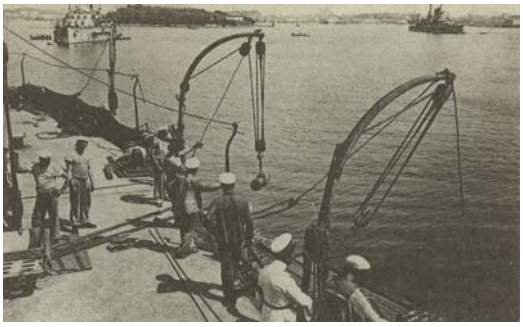
> 8.1
> gefaltet, beherrscht; di beherrschtn hände

Es folgen vier Doppelseiten, die jeweils links ein Foto, rechts wiederum ein Einzeiler aufweisen. Zusammengenommen lautet der Text so:

> 8.2
> gefaltet. in leicht vorgebeugter spannun'.
>
> 8.3
> was für ringe unter befallenen augn.
>
> 8.4
> gifte. die fielen TRAKL (27)
>
> 8.5
> HAT NOCH EIN HALBES JA + GRAMM

Den Schluss bildet dann eine Doppelseite, auf der links wie rechts ein Foto zu sehen ist, als letztes das bereits vom Cover bekannte Bild eines brennendes Dreimasters. Auf einen Blick sehen die sechs Fotos so aus:


1


2


3


4


5


6

»aufnahme mai 1914« ist nicht zuletzt ein Spiel mit dem Leser wie mit den kombinierten Medien. Ein Leser, den dieses Spiel ›ratlos machte‹, ist Wulf Segebrecht, der in seiner Rezension zu *brennstabm* konstatieren musste, dass sich »ein Bezug zwischen den künstlerisch belanglosen, dürftig reproduzierten Fotos und den Texten nicht herstellen« lasse, wobei zusätzlich die Textzeilen »selbst den fortgeschrittenen Lyrikleser ratlos machen dürften«[121]. Ursache der Ratlosigkeit ist dabei zunächst und vor allem der erwartete, aber nicht herstellbare Bezug zwischen Text und Bild, der durch die Anordnung der beiden Medien nahegelegt wird, zitiert die dominierende Anordnung – ein Foto, daneben eine Zeile – doch die Darstellungskonventionen des Publikationsgenres ›Bildband‹.[122] Dessen konventionalisierter Funktionszusammenhang zwischen Text und Bild wird jedoch gerade nicht hergestellt, der Text gibt weder Aufschluss etwa über Thema, Entstehungszeitpunkt oder Urheber der Fotografien noch kommentiert er diese anderweitig. Stattdessen beschreibt und kommentiert der

121 Segebrecht: Gezuck und Lendenwunsch.

122 Gleiches vermerkt auch Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 105.

Text ein anderes, nicht abgedrucktes Foto. Kling hat darauf selbst hingewiesen: Ein »berühmtes Fotoporträt Georg Trakls« habe er mit den Zeilen »zu beschreiben versucht«[123].



Tatsächlich gibt es ausreichend Marker im Text, die zumindest darauf hinweisen, dass Trakls körperliches Erscheinungsbild beschrieben wird; und der Trakl-Kenner wird darüber hinaus vermutlich auch das ohne Frage recht weit verbreitete, vielleicht sogar ›berühmte‹ Foto kennen, das zum Beispiel auch der Rowohlt Monographie über Trakl als Titelbild dient – eine Monographie, die ein Jahr nach Publikation von »aufnahme mai 1914« in 15. Auflage und im 62. bis 64. Tausend vorliegt[124], was tatsächlich für eine gewisse ›Berühmtheit‹ des Fotos spricht. Nur: Die Kenntnis dieser Referenz mag die Ratlosigkeit angesichts der Gedichtzeilen beseitigen; warum aber die Gedichtzeilen von den Fotos flankiert werden, die ja eben nicht Trakl zeigen, ist damit keineswegs geklärt. Allerdings hat sich die Forschung bereits um Klärung dieser Frage bemüht; ausgehend von einer perspektivierenden Interpretationen des Gedichtes[125] referiere ich die Ergebnisse sogleich, um dann abschließend einige eigene Überlegungen zum Text-Bild-Verhältnis anzubringen.

Die in den Textzeilen vorgetragene Beschreibung des faktualen Bildmediums bemerkt zunächst, in einem inszenierten und auch orthographisch deutlich abweichenden Sprecherkommentar, die Differenz zwischen dem äußeren Anschein des Abgebildeten (»cool«, also: ›Ruhe‹) und seiner inneren Bewegtheit (»am plazzn«, also: ›Unruhe‹). Gezielt sucht die Bildbeschreibung diese Differenz dann in der manifesten Äußerlichkeit des fotografierten Trakl auf: Sowohl die Bemerkung, die Hände seien »beherrscht« gefaltet, als auch die Fokussierung der »spannun'«, des Weiteren die Beachtung der ›augenringe‹ können als Versuch gelten, Elemente des Fotos so zu versprachlichen, dass die Form äußerlicher Ruhe als indexikalisches Zeichen innerlicher Unruhe lesbar werden kann. Entsprechend merkt auch Kling an, dass das Gedicht eben keine reine Bildbeschreibung sei, sondern »ein berühmtes Fotoporträt

123 Kling: Totentanzschrift, Fotomaterial, S. 89.

124 Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Otto Basil. Reinbek b. Hamburg ^{15}1992.

125 Zum Gedichttext siehe auch die kurzen Ausführungen bei Strigl: Kling in Wien, S. 108ff.

Georg Trakls *und* dessen psychische Verfassung im Jahr des Kriegsausbruchs 1914 […] zu beschreiben versucht«[126].

Von der im Gedicht zu beobachtenden Opposition ›äußere Erscheinung versus Innenleben‹, die semantisiert wird mittels der Opposition ›Ruhe versus Unruhe‹, sind auch die bis dato vorliegenden Deutungen des Verhältnisses von Bild und Text ausgegangen.

So hat Erk Grimm dieses Verhältnis als kontrastiv gedeutet und es metonymisch mit dem Inhalt der Bildbeschreibung in Beziehung gesetzt: »Die Diskrepanz zwischen dem katastrophalen Innenleben Trakls und seiner äußeren Erscheinung teilt sich den Lesern am Gegensatz von Bild und Text mit.«[127] Als Elemente, die sich mit dem Text schlichtweg nicht relationieren lassen, dienen die Bilder somit der forcierten Inszenierung einer im Text inhaltlich entworfenen Unvereinbarkeit. Das, was auf den Fotografien abgebildet ist, spielt jedoch für Grimm keine Rolle.

Bei Caroline Duttlinger sieht das anders aus, wobei auch sie auf ein kontrastives Verhältnis der beiden Medien abhebt. So stelle »aufnahme mai 1914« kontrastierend zwei Zugangsweisen vor, die bei Kling programmatisch zusammengeführt werden. Der Text illustriere Klings »strategy of intertwining official accounts and personal experiences«[128], wobei er genauer »points to the discrepancies between personal experience and official account, between ›close-ups‹ of individual fates and panoramic ›long-shots‹ of military operations«[129]. Und tatsächlich steht auf der einen Seite ein Individuum, nämlich Trakl, auf der anderen stehen – so auf den Fotografien überhaupt Menschen abgebildet sind – stets uniformierte Kollektive. In Duttlingers Deutung fügt sich zudem, was in der obenstehenden Interpretationsskizze angeführt wurde, dass nämlich die Bildbeschreibung der Trakl-Fotografie auf die inneren Zustände abzielt. Die abgedruckten Fotografien entbehren hingegen dieser emotionalen, introspektiven Dimension.

Karen Leeder schließlich kommt zu einer Interpretation, die Text und Bild parallelisiert, indem sie in beiden ein kontrastives Verhältnis ausmacht: »The inner turbulence of the poet […] is contrasted with his apparently placid exterior […]. But the photographs of the relaxed preparations for war are also contrasted implicity with the destruction that war will bring.«[130]

Damit deutet Leeder auf einen interessanten Aspekt hin, wobei sie dessen Pointe gerade verfehlt. Denn blickt man auf die Fotos, dann steht die Zerstörung durch den Krieg ja keines-

126 Kling: Totentanzschrift, Fotomaterial, S. 89; Hervorhebung pt.
127 Grimm: Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings, S. 127.
128 Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 107.
129 Ebd.
130 Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 176.

wegs nur in einem impliziten Kontrast zu den abgebildeten Kriegsvorbereitungen. Zumindest die letzten beiden, durch die Positionierung auf einer Doppelseite auch miteinander korrelierten Fotos zeigen ganz eindeutig ein destruktives Geschehen, zeigen einen Schuss aus einer Bordkanone, zeigen ein brennendes Schiff. An diesem Punkt lohnt sich ein genauerer Blick auf die Fotos.

Zunächst fallen einige motivische Korrespondenzen auf, die die Bilder zu zwei Gruppen zusammenfassen: einerseits die Matrosen, die auf den ersten drei Bildern im Vorder- oder Mittelgrund zu sehen sind (und die in 4-6, bis auf den verschwommenen Kopf am unteren Bildrand in Foto 5, gar nicht auftauchen), andererseits die Qualm- beziehungsweise Rauchwolken, die in den letzten drei Bildern jeweils die Bildmitte einnehmen und damit vor allem den Fotos 4 und 5 einen dynamischen Ausdruck verleihen. Die letzten drei Fotos sind es auch, deren Sujet man am ehesten als »naval war scenes«[131] klassifizieren, und sie damit in die Bildtradition der Marinen beziehungsweise Seestücke einordnen würde. Foto 2 und 3 hingegen heben die Arbeit und Freizeit der im Bildvordergrund platzierten Matrosen so stark hervor, dass hier deutliche Anklänge der Genremalerei zu bemerken sind. Der Übergang von der ersten zur zweiten Bildgruppe wird dabei durch einen starken Gegensatz betont: in Bild 3 die idyllische Szenerie mit den ruhenden, deutlich erkennbaren Matrosen, in Bild 4 die hektische, undurchsichtige Abbildung von Schiffen unter Volldampf. Auf der Basis dieser oberflächlichen Beobachtung lässt sich – in Fortführung der Gedanken Leeders zur parallelistischen Relation von Text und Bild – festhalten: Wie für den Text ist auch für die Fotostrecke die Opposition ›Ruhe versus Unruhe‹ von struktureller Signifikanz.[132]

Betrachtet man die Fotos davon ausgehend in ihrer syntagmatischen Ordnung, dann bildet der deutlich markierte Übergang von ›Ruhe‹ zu ›Unruhe‹ zwischen Bild 3 und 4 ein Ereignis. Um dieses herum lassen sich zwei erzählende Mikrosequenzen ausmachen: Bild 4 bis 6 ›erzählen‹ eine Verfolgung, die mit einem Schuss und einem Treffer endet.[133] Bild 1 bis 3 ›erzählen‹ von der Flottmachung im Hafen beziehungsweise einer Ruhepause (in Bild 3), die allerdings (schon?) außerhalb des Hafens (nach dem Auslaufen?) stattzufinden scheint. Das übergreifende, das Ereignis integrierende Sequenzmuster der ›Bildergeschichte‹ organisiert die Serie ›Flottmachung – Auslaufen – Kriegshandlungen‹. Es ist der Weg in den Krieg, das Ereignis des Kriegsausbruchs, das durch die Fotostrecke erzählt wird.

131 Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 105.

132 Zu ergänzen ist noch, dass diese Opposition schließlich auf dem letzten Foto sogar ins Bild gesetzt wird: die Ruhe, die sich in der fast glatten Wasseroberfläche und dem stillstehenden Schiff manifestiert, steht im Gegensatz zur uneinheitlichen, ausfasernden Rauchwolke – der Gegensatz wird dabei strukturiert durch die horizontale Bildachse, die vom Horizont gebildet wird.

133 Gesteigert wird der Eindruck einer solchen Erzählung noch dadurch, dass Bild 5 und 6 als einzige Bilder auf gegenüberliegenden Seiten abgedruckt sind, also nicht mehr von einer Gedichtzeile unterbrochen werden.

Diese Einsicht in die narrative Organisation der Fotostrecke lässt sich nun überführen in die Interpretation des Gedichts, denn auch in diesem zeigt sich eine Art Narrativ, das dem Foto unterlegt wird. Dies geschieht am augenfälligsten durch das von außen an das Foto herangetragene Kontextwissen in 8.4 und 8.5 (»gifte. die fielen TRAKL (27)« und »HAT NOCH EIN HALBES JA + GRAMM«), durch das sowohl Trakls Drogensucht als auch die Giftgaseinsätze im Ersten Weltkrieg sowie schließlich Trakls in knapp einem halben »JA[hr]« erfolgender Tod konnotiert wird. Der Moment der fotografischen Aufnahme wird durch diese Kontextinformationen um seine – für den heutigen Bildbetrachter – vergangene Zukunft erweitert. Ergebnis dieser Vorgehensweise ist ein defensives, nur aus Andeutungen bestehendes Narrativ, das sich gleichsam über das Foto legt, es einspinnt, und das von einem erzählt, der, drogenabhängig, schon vor dem Kriegsausbruch psychisch am Ende war, nur gerade noch Haltung bewahren konnte. Doch als dann die »gifte […] fielen«, war auch das nicht mehr möglich.

Auf diesen Punkt, an dem das Sterben und Töten einsetzt, bewegt sich nun auch das von der Fotostrecke etablierte Narrativ zu. Dabei kommt es, durch die Medienkombination, zu einem interessanten Effekt, den man als Komplementarität von Bild und Text fassen kann. Denn tatsächlich ist ja die vergangene Zukunft des Kriegsausbruchs der Trakl-Fotografie an sich nicht abzulesen. In der Bildbetrachtung, die der Text inszeniert, steht dieses Foto jedoch offensichtlich unweigerlich in diesem Kontext. Der vom Text inszenierte Bildbetrachter kann diese Fotografie nicht wahrnehmen, ohne darin bereits den kommenden Tod des Literaten angekündigt zu sehen. Hier nun kommt die Fotostrecke beziehungsweise deren Verzahnung mit der auf das Trakl-Foto referierenden Textsequenz ins Spiel. Denn das Merkwürdige an »aufnahme mai 1914« ist doch, dass eben nicht die »aufnahme« aus dem »mai 1914«, also das Trakl-Foto, sondern eine narrativ organisierte Bildsequenz abgedruckt wurde, die nun, darauf deutet der nahegelegte Bild-Text-Bezug hin, *anstelle* des Trakl-Fotos steht. Und genau darum geht es meiner Meinung: Dass das einzelne Datum, diese Momentaufnahme von Trakl, überlagert wird von einem in den anderen Fotos präsentierten Narrativ. Für den nachzeitigen Blick ist dieses Datum stets schon überlagert von jener Geschichte, die den Kriegsausbruch erzählt und an dessen Ende Trakls Tod steht.

Folgt man dieser Interpretation, dann fügt sich auch »aufnahme mai 1914« in die bereits anhand von »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« beobachtete Reflexion der Mechanismen narrativer Sinnbildung. Die in hohem Maße implizite Reflexion weist allerdings eine andere Stoßrichtung auf, als im früheren Gedicht der Fall. Artikuliert »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« eine offenen Narrationskritik, so ist das Vorgehen in »aufnahme mai 1914« hinsichtlich der Wertung zurückhaltender, ist insgesamt, in einem allerdings ernsthaften Sinn, spielerischer, erprobender und vor allem resignierter, was die Möglichkeit einer Frei-

stellung des ›Bildsplitters‹ gemäß der Poetik der »geschichte raus- / gesplittert« angeht. Gleichwohl: Das von Segebrecht ja auch öffentlich dokumentierte Verstörungspotenzial dieser narrativen ›Spielerei‹ zeigt, dass sich auch »aufnahme mai 1914« durch eine Widerständigkeit der streckenartig gefügten ›Bildsplitter‹ gegenüber den Mechanismen (narrativer) Sinnbildung auszeichnet ist. Insofern bleibt diese Medienkombination durch eine Logik des Entzugs geprägt, legt narrative Sinnbildung mithin keineswegs nahe, sondern zerspielt sie im Rahmen eines narrativen Experiments.

Es wird ein weiteres narratives Experiment im Gedicht »historienbild« sein, das, wie im folgenden Kapitel darzulegen, auf ein zeithistorisches Ereignis hinweist, dessen Folgen Klings Geschichtslyrik der nächsten Jahre prägen. Beendet ist mit »aufnahme mai 1914« – dessen Fotomaterial Kling, dem eigenen Bekunden nach, »mal in Wien vor ein paar Jahren […] bei einem Altwarenhändler für 120 Schilling [gekauft] hat«[134] – hingegen die Anbindung der Kling'schen Geschichtslyrik an die Erinnerung von Zeitzeugen, lediglich ein Zwischenspiel in *nacht. sicht. gerät.* wird noch einen Zeitzeugen einführen, der nun allerdings als textinterne Autorfigur selbst auftritt. Jenseits dieses Zwischenspiels wird sich Klings Geschichtslyrik in den nächsten Jahren jedoch vom Erinnerungsparadigma gänzlich entfernen, wird, was als Geschichte zum Thema wird, aus den Archiven, aus Quellen und Überresten schöpfen. Parallel dazu wird eine Ausweitung des Zeithorizontes dieser Lyrik stattfinden. Schon im nächsten Kapitel sind Gedichte zu untersuchen, die weit über das 20. Jahrhundert hinaus, teils bis ins Mittelalter zurückgehen. Aus dieser Ausweitung des Zeithorizontes und der Ablösung von der lebendigen Erinnerung wird sich schließlich, wie ab dem IV. Kapitel zu diskutieren, das wohl schwerwiegendste und zugleich konzeptionell fruchtbarste Problem der Kling'schen Geschichtspoetik ergeben.

134 Beyer / Kling: Das Eingemachte – Smalltalk 91, S. 57.

III. Historienräume. Politische Geschichtslyrik nach der »Raumrevolution«

in der röntgenschürze di bleigeladn
zu bodn zieht, vorm sprachraum, vor
der landschaft. vor den zu bodn ge-
hendn landschaftn und sprachräumn.
ohne untertitel.

Auktoriales Motto zu *nacht. sicht. gerät.*

Angesichts der Bibliothek war bereits auf einen charakteristischen Zug der von Kling gesammelten Schriften zur Geschichte hingewiesen worden: In erheblichem Maße, angeordnet sogar zu einer kleinen Insel auf der Regalebene R8-0, finden sich in Klings Bibliothek Studien, die der Geschichte von Orten und Landschaften nachgehen. Was nun die Gedichte betrifft, so ist eine Situierung des vermittelten Geschehens in Räumen, an Orten, mal typisierter, mal realgeographisch konkreter Art, bereits im Frühwerk ein häufig zu bemerkendes Verfahren;[1] verweisen lässt sich hier etwa auf das aus dem letzten Kapitel bekannte Ratinger Hof-Gedicht. Doch während es in den Gedichten der späten achtziger Jahre, einigen signifikanten Ausnahmen zum Trotz, vor allem um Gegenwartsräume geht, rückt in den frühen Neunzigern zunehmend die Geschichte und die Geschichtlichkeit der dichterisch bearbeiteten Orte und Landschaften ins Zentrum der Aufmerksamkeit – »immer stärker«, so kündigt auch der Klappentext von *nacht. sicht. gerät.* (1993) an, »öffnet sich Thomas Klings ›sprachraum‹ […] dem Landschafts- und Historienraum«[2].

Von dieser Öffnung, einer Art ›Raumwende‹ in der ungefähr zwischen 1989 und 1993 geschriebenen Geschichtslyrik, handelt dieses Kapitel. Dass diese ›Raumwende‹ in Wechselwirkung steht mit einem anderen, ›Wende‹ genannten Geschehen dieser Zeit, ist dabei meine These; darzulegen, wie diese Wechselwirkung aussieht, ist primärer Darstellungsauftrag der folgenden Ausführungen. Bevor die Abschnitte 2., 3. und 4. diesem primären Darstellungsauftrag durch Interpretation von Gedichten aus *nacht. sicht. gerät.* nachgehen, wird einleitend ein Blick auf das Verhältnis von Raum, Geschichte und schließlich ›Wende‹ in Klings Lyrik bis 1991 geworfen.

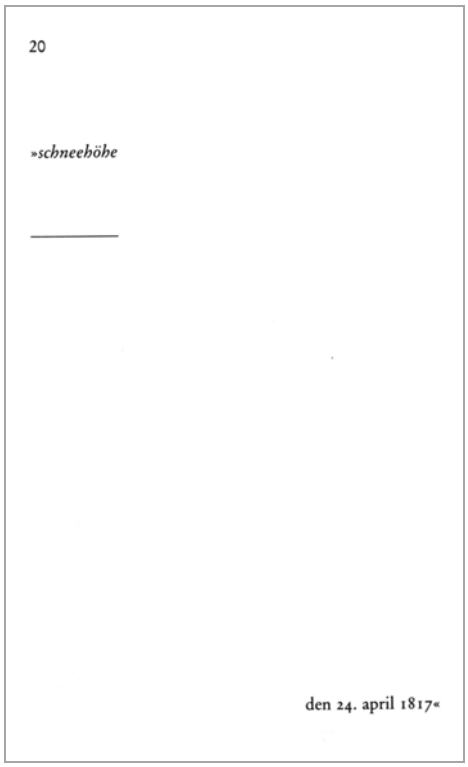
---

1 Der Logik ›regionaler Bezüge‹ in Klings Werk, unter besonderer Berücksichtigung des »Sondagen«-Zyklus, widmet sich Hummelt: Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings.

2 Text auf der vorderen Umschlaglasche von *nacht. sicht. gerät.*

1. Wenden

In *brennstabm,* im zyklusartig angelegten Kapitel »TIROLTYROL. 23-teilige landschafts-photographie«, findet sich als letzter der 23 Teile ein unbetitelter Text,[3] der die Nummer »20« trägt (Kling bildet in »TIROLTYROL« mitunter Unterpunkte und kommt so auf die 23 Teile). Dieser Text vermerkt die »schneehöhe« am »24. april 1817«, die er mit einem unterhalb des Wortes »schneehöhe« platzierten Strich auch zu markieren vorgibt (siehe beistehende Abbildung). Sämtliche Angaben auf der Seite sind dabei in Anführungszeichen gesetzt. Die textuellen und graphischen Elemente, so wird vorgegeben, sind gewissermaßen ein Zitat: Sie entsprechen einer Realie, sind ein Readymade.


20

»schneehöhe

den 24. april 1817«

»schneehöhe« ist – sieht man von der augenfälligen Pointe, die sich aus der Gleichsetzung von ›Schnee‹ und ›weißem Papier‹ ergibt, ab – ein Spiel nicht zuletzt mit der Referenzialität, und das in mehrfacher Hinsicht. Denn zunächst hat ja der auf der Buchseite platzierte Strich seine Referenzialität eingebüßt, der deiktischen Funktion, die er vor Ort, im Raum erfüllt, ist er nunmehr ledig.

Zugleich aber wird durch die Anführungszeichen das gesamte graphisch-textuelle Arrangement als Zitat markiert. Was dort präsentiert wird, referiert also durchaus, nur eben nicht mehr auf die konkrete Schneehöhe, sondern auf die datierte Angabe einer Schneehöhe, die sich irgendwo – so die erweiterte, durch den Kontext des Zyklus nahegelegte Suggestion – im Raum Tirol befindet. Bemerkenswert an dieser Referenzialität ist dabei, dass sie ein im Zurückliegenden zwar bereits implizit verhandeltes, aber noch nicht ausdrücklich genug bedachtes Moment der Kling'schen Produktionsästhetik mit ins Spiel bringt. Denn die ›Recherche‹ als Verfahren einer dem Erfinden entgegenstehenden Poetik des Findens, wie sie im I. Kapitel als ein Charakteristikum sowohl der Produktionsästhetik als auch der lancierten Autorfigur Klings ausgemacht wurde, ist, folgt man der suggerierten Referenzialität von »schneehöhe«, nur zum Teil Textrecherche, zum anderen Teil hingegen auch Ortsbegehung. Gerade angesichts der eigentlich sinnlosen Praktik, einen nur vor Ort seine deiktische Funktion erfüllenden Strich abzubilden, suggeriert »schneehöhe« eine Ortsbegehung, eine realweltlichen Begegnung mit dem anzeigenden Strich. Denn in einem Buch (es sei denn, es ist von Kling)

3 In: b, S. 113 [= GG, S. 282].

findet man so einen Strich, der – so er abgedruckt ist – nur noch eine sinn-, weil signifikatlose Angabe ist, nicht, sondern eben nur im Raum selbst.

Insofern könnte man »schneehöhe« auch als eine Praktik der Authentifizierung der auktorialen Recherchetätigkeit im bedichteten Raum ›Tirol‹ verstehen, zumal da es den Zyklus beschließt. Darin allein geht die Funktion des Arrangements jedoch nicht auf. Der entsprechende Überschuss zeigt sich, wenn man bedenkt, dass das Arrangement eben nicht die »schneehöhe« bezeugt, sondern den Sachverhalt, *dass* hier eine soziale Gruppe die Schneehöhe vom »24. april 1817« dokumentiert hat. Indem diese Gruppe das Datum in den Raum einschrieb, bewahrt sie mithin eine Ereignisgeschichte der Natur in ihrem kulturellen Gedächtnis. Im Sinne einer historischen Ethnologie verzeichnet »schneehöhe« also eine soziale Praktik: einen semiotischen Akt, der Geschichte in den Realraum einschreibt.

Raum, Geschichte und soziale Distinktion in Gedichten Ende der achtziger Jahre

Bezeichnend und auf die folgenden Ausführungen vorausweisend ist dies deshalb, weil sich darin ein spezifischer Blickwinkel auf das Phänomen ›Raum‹ zeigt, der in den nachstehend zu untersuchenden Gedichten von Bedeutung sein wird.[4] Räume (*spaces*), beziehungsweise genauer: Orte (*places*) sind in ihnen Bühne oder auch Fläche für soziale Praktiken: sind Bühne, auf der historische Relikte ausgestellt werden; sind Fläche, in die Historisches – etwa Schneehöhenangaben – eingeschrieben wird. Diese Aspekte betreffen dabei gegenwärtige Orte, denen Geschichte ablesbar ist. Aber die Orte sind nicht nur Bühne für Relikte, sie waren auch Bühne von historischen Ereignissen, oder waren Stadtraum, Wohnort, Lebensraum historischer Personen, historischer Kollektive. Dass sie das waren, kann den Orten ablesbar sein, muss es aber nicht. Entsprechend ist von der ersten Variante einer Historienraumdichtung, die dem gegenwärtigen Ort Spuren der Geschichte abliest, eine zweite Variante zu unterscheiden, die gewissermaßen eine historische Zeitschicht des Ortes vergegenwärtigt und ihm dadurch Geschichte zuschreibt. Insofern die beiden Varianten mit den beiden Bauformen thematisierender Geschichtslyrik, der ›gegenwartsdominanten Bauform‹ auf der einen, der ›vergangenheitsdominanten Bauform‹ auf der anderen Seite, korrelieren, lassen sie sich, etwas abgewandelt, als ›gegenwartsorientierte‹ und ›vergangenheitsorientierte Historienraumdichtung‹ bezeichnen. Zwar verwandt mit der zweiten Variante des Historienraums,

[4] Die in diesem Kapitel angestellten Überlegungen zum Raum bzw. zum Historienraum wollen sich nur am Rande dem Forschungsparadigma namens *spatial turn* zuordnen. Die größte Nähe besteht dabei sicherlich zur Position von Karl Schlögel und seiner forschungspraktischen Fokussierung des Phänomens ›Raum‹, weniger hingegen zu der stärker theoretischen Ausrichtung, für die u.a. Doris Bachmann-Medick einsteht. Allenfalls die Überlegungen zu Raumkonzepten nähern sich dieser theoretischen Ausrichtung an, die Raum als ein »Erkenntnismittel oder eine[] Denkfigur« begreift (Doris Bachmann-Medick: Art. Spatial Turn. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar ^{4}2008, S. 664f., hier: S. 665). Darüber hinaus wird punktuell auf traditionelle literaturwissenschaftliche Theorien zum Raum zurückgegriffen, allen voran auf Lotmans Theorie der semantischen Räume.

jedoch nur noch sehr bedingt auf den konkreten Realraum bezogen ist schließlich das, was hier ›kulturelle Ortssemantik‹ genannt sei, mitunter spreche ich auch von ›symbolischen Orten‹. Gemeint sind damit die diskursiven Bedeutungen von Orten – in sehr einfacher Form sind das etwa ›Stadt der Liebe‹, ›Tor der Welt‹ oder, darauf komme ich noch zurück, ›Preußenstadt‹ –, die sicherlich ein Fundament im Realraum haben, aber in erster Linie topoiartige Funktion übernehmen. Auch auf dieser symbolischen Ebene kann ein Ort als Historienraum konzipiert sein.

Grundsätzlich ist dabei zu berücksichtigen, dass das Gedicht als sekundär semiotisches System, indem es einen realgeographischen Ort thematisiert, dies auf Basis kulturell zirkulierender Semantiken unternimmt. Im Zuge dessen erfolgende Neuperspektivierung oder Umakzentuierungen kultureller Semantiken können dabei selbst eingebunden sein in kulturelle oder soziale Logiken, in Kämpfe um die Bedeutung von Orten, um ihre Geschichte zum Beispiel, oder aber auch in Mechanismen der sozialen Distinktion. Im Rahmen solcher Mechanismen konturiert sich nun bereits in den frühen Gedichten Klings ein Subjekt, das durch eine spezifische, historische Sensibilität charakterisiert ist. So zeichnet sich die Vermittlungsinstanz des im letzten Kapitel kurz untersuchten Gedichts »Ratinger Hof, zb 2« unter anderem dadurch aus, dass es nicht nur den hedonistischen Gegenwartsort ›Tanzlokal‹ wahrnimmt, sondern zudem jenen ›Wert‹ der erinnerungsgeladenen Heterotopie ›Pflegeheim‹ bemerkt, der sich in der historischen Erfahrung der Kriegsteilnehmer manifestiert.

Eine solche Distinktion durch historische Sensibilität zeigt sich nicht zuletzt in der historischen Semantisierung von Räumen. Beispielhaft hierfür kann das bereits von Anglet[5] und Gnüg[6] analysierte Gedicht »düsseldorfer kölemik« stehen. Wie Anglet herausgearbeitet hat, ist dieses Gedicht durch eine »topographische Bewegung organisiert«[7], die von der Düsseldorfer Königsallee ins Umland führt. Während zunächst eine kaum anders als mit Schickeria zu bezeichnende Oberschicht desavouiert wird, polemisiert das Gedicht, im Umland angekommen, gegen eine gruppenspezifische Praxis der Raumnutzung: das Freizeitvergnügen.

> die groupies
> nippen am tequila, sunreis im grafen-
> berger wald: im wildpark das ewige
> rehefüttern POUSSIERLICHE SONNTAGS-
> FOTOGRAFIE; »Auf der Hardt« ein
> kinderspielplatz hexenbrennplatz,
> recht spät (1738)[8]

5 Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 83-87.
6 Gnüg: »Kopfzoo« mit »heftiger Nervenrevue«. Zu Thomas Klings Gedicht »düsseldorfer kölemik«.
7 Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 86.
8 g, S. 15f. [= GG, S. 74].

Das Element »hexenbrennplatz / recht spät (1738)« korrespondiert hier mit den anderen Elementen hinsichtlich seines Bezugs auf den realgeographischen Ort, das heutige Naherholungsgebiet Grafenberger Wald. Es etabliert jedoch, die geschichtssignalisierende Jahreszahl zeigt es an, eine punktuelle Diachronizität des Ortes,[9] die durch die parallelistische Wortbildung (»kinderspielplatz hexenbrennplatz«) und die daraus resultierende Konstitution eines Paradigmas im Syntagma noch an Suggestivität gewinnt. Das hier als Vermittlungsinstanz anzusetzende Subjekt verfügt über ein distinguierendes historisches Orts-Wissen, das die Praktiken einer werbe-clip-ähnlich die Idylle konsumierenden sozialen Gruppe als geschichtsvergessen erscheinen lässt.

»düsseldorfer kölemik« ist kein Geschichtsgedicht, dafür ist diese Anspielung zu punktuell. Vornehmlich entwickelt dieses Gedicht miniaturartige Studien zeitgenössischer Milieus. Durch die Zuschreibung eines historischen Datums, die dabei zur Desavouierung dieser Milieus wie zur Distinktion im Gedicht vollzogen wird, wird jedoch etwas etabliert, das für die nachfolgenden Untersuchungen zentral ist: eine räumliche Diachronie, ein Historienraum. In der »düsseldorfer kölemik« ist dieser freilich noch punktuell; doch bereits in *brennstabm* findet sich ein auf Gedichtlänge ausgeweiteter Historienraum.

»historienbild« und die konsequente Diachronie des Raumes

»historienbild«[10] ist ein kurzes, an unauffälliger Stelle im letzten Kapitel von *brennstabm* abgedrucktes Gedicht; ein für Kling recht untypisches Gedicht. Es besteht aus 16 Zeilen, die sich ungewohnt gleichmäßig auf zwei Abschnitte verteilen. Strukturell fällt es durch ein permutatives Vorgehen und die daraus resultierende syntaktische Serialität auf – die Verwendung derartiger Verfahren hatte Kling eigentlich als uninteressant ausgewiesen: So bekennt er in einem Interview, ihn habe »von vornherein nicht eine streng serielle, im Sinne der Konkreten Poesie, eine strenge, permutative Textvorgehensweise interessiert«[11].

Insofern ist das an »historienbild« zu beobachtende ›Interesse‹ an einer zwar nicht strengen, doch augenscheinlichen Serialität bemerkenswert. Mit diesem ›Interesse‹ geht, wie im Folgenden darzulegen ist, eine erprobende Reflexion einiger Kling zu diesem Zeitpunkt zur Verfügung stehender Verfahren einher. Diese Verfahren – insbesondere die Fragmentierung von Historie, die manieristische Schreibweise, die intermedialen Bezüge und das raumbezogene Dichten – werden, ergänzt um die Frage nach der Narrativität der Geschichte wie des Gedichts, kombiniert und zu einem Konzept von Geschichtslyrik zusammengefasst, auf dem Kling aufbauen wird. Die folgenden Ausführungen zum Gedicht zielen dabei auf drei Aspekte:

---

9 Das Verfahren einer punktuellen Diachronizität ist typisch (nicht nur) für das Frühwerk; weitere Beispiele u.a. in der Analyse von »wien. arcimboldieisches zeitalter« bei Strigl: Kling in Wien, S. 97-107.

10 In: b, S. 163 [= GG, S. 323].

11 Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 202f.

auf a) eine in der systematischen Vorgehensweise sich konturierende Reflexion darüber, dass Orte Gegenstand der Zuschreibung von Geschichte sind; auf b) eine konsequent diachrone Konzeptualisierung des Raumes, die eine Ordnung des dargestellten Raumes als ›Historienraum‹ erzeugt; und auf c) eine mögliche und, wie zu begründen, wahrscheinliche kontextuelle Ursache für diese nun erfolgende Ordnung.

historienbild

landschaft mit flecken.
eine landschaft mit kirschflecken. eine
sich mehrende landschaft mit hügelketten.
eine in der ein alkoholiker-könig seinen
leibkoch an den bratspieß stecken läßt.
eine in der hussiten umkommen.
eine böhmische in der calixtiden (»?«)
und taboriten (»??«) sich abschlachten.

landschaft mit kirschflecken.
eine in der hirsche bäume und wespen
umfallen. über die ketten unter knir-
schendem mond gehn. eine in der ein ober-
besazzer an stofffezzn in der milzz
schdirpt. flekkn. und, flekkn, eine über
die kettn unter knirschndm mont gehn. und
eine landschaft in der es wieder gehn wird.

Im Vergleich mit anderen Kling-Gedichten zeigt sich die orthographische Textoberfläche bis auf signifikante Ausnahmen (vgl. 13-15) konventionell, so dass der Zugriff auf die Geschehensebene weitgehend ungehindert erfolgen kann. Die »böhmische« Landschaft, in der die jeweils kurzen Geschehenssequenzen lokalisiert werden, ist dabei in der Gattungsgeschichte der Malerei nicht zuletzt als romantische Naturlandschaft kodiert. Gerade aber das ist sie in »historienbild« nicht. Der Bildkonvention einer ›unbefleckten Natur‹ wird hier durch eine »landschaft mit flecken« (01) begegnet: Und diese »flecken«, darauf deutet schon die geschichtssignalisierende Genrebezeichnung im Titel hin, sind historische Ereignisse.

Mit expliziten Geschichtssignalen, etwa Jahresangaben, hält sich das Gedicht jedoch zurück.[12] Dennoch lassen sich die historischen Stoffe, teils unter Einbezug von Spezialwissen, eindeutig bestimmen. Zunächst (04f.) wird auf eine Anekdote angespielt, der zufolge der böhmische König Wenzel IV. (1361-1419) – auch als ›der Säufer‹ bekannt – seinen Koch, der sich eines angebrannten Essens schuldig gemacht haben soll, verbrennen ließ. Es folgt (06ff.) ein Sprung zu den »hussiten«-kriegen, wobei die beiden verfeindeten Gruppierungen der »calix-

[12] Diese Textstrategie lässt sich als Effekt der intermedialen Geschehenspräsentation deuten, weist das auf Bildern Dargestellte doch in der Regel auch keine derartigen Meta-Markierungen auf.

tiden« (auch Calixtiner) und der »taboriten« genannt werden. Der mit einer leicht variierenden Wiederaufnahme des Gedichtanfangs angezeigte Neuansatz in der zweiten Strophe überbrückt dann etwa ein halbes Jahrtausend. Am 15. März 1939 marschierte die Deutsche Wehrmacht u. a. mit »ketten«-Fahrzeugen in Böhmen und Mähren ein (11f. und 14f.).[13] »[O]ber- / besazzer«, oder genauer: ›stellvertretender Reichsprotektor von Böhmen und Mähren‹ war ab 1941 Reinhard Heydrich, auf den am 27. Mai 1942 ein Attentat verübt wurde, an dessen Folgen dieser wenige Tage später starb: Tödlich war wohl eine Sepsis ausgelöst durch »stofffezzn«, die aus der Sitzpolsterung des Wagens in Heydrichs Milz eingedrungen waren (12-14). Dabei lässt sich die auffällige orthographische Verfremdung in der Heydrich-Passage als gezielter und geschichtslyrisch funktionaler Einsatz der manieristischen Schreibweise interpretieren. So stellt sie nicht nur im Sinne einer Zerstörung der Ausdrucksebene durch das Ausgedrückte einen Akt der Distanzierung angesichts der Gewaltverbrechen der Nationalsozialisten dar. Das dreifache <zz> in Zeile 13 fungiert darüber hinaus als ergänzendes Geschichtssignal: An die Doppelrune der SS erinnernd, weist es auf Heydrichs führende Funktion innerhalb dieser Organisation, auf seine Rolle als Chef des ›Sicherheitsdienstes des Reichsführers SS‹ hin.

Als funktional lässt sich auch die serielle Struktur des Gedichts bestimmen, die zudem ebenfalls im Kontext einer manieristischen Ästhetik gesehen werden kann: Das Syntagmengenerierende Prinzip folgt hier einer Variante der »Ars Combinatoria«, die Gustav Rene Hocke den »formale[n] Automatismen der manieristischen Tradition«[14] zugeordnet hat. In »historienbild« basiert die Serialität dabei vor allem auf einem durch Substitution und Addition permutierten Grundschema: Die Syntagmen werden aus den kompositorischen Einheiten ›Nominalphrase‹ plus ›attributive Präpositionalphrase oder präpositional eingeleiteter Relativsatz‹ generiert. Ignoriert man für einen Moment die Zeilenumbrüche, die dieses Schema in der Gedichtgestalt mit einer dann wieder Kling-typischen Nachlässigkeit umspielen, dann lässt sich folgendes Schaubild erstellen. In den Zeilen sind die aufeinanderfolgenden syntaktischen Einheiten des Gedichts aufgeführt, pro Zeile eine Einheit. Dabei wird – durch Blick auf die Spalten – deutlich, dass die Einheiten ein syntaktisches Grundschema variieren.

---

13 Diese Thematisierung geht möglicherweise mit einer nicht abschließend belegbaren literarischen Anspielung einher. Das den Einmarsch andeutende Syntagma »über die ketten unter knir- / schendem mond gehn« könnte – nimmt man die mehrmalige Nennung des Lexems »kirsch-« hinzu – einen Bezug zu dem frühen Celan-Gedicht »Ein Knirschen von eisernen Schuhen« herzustellen versuchen. Vgl. Paul Celan: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 1: Gedichte I. Frankfurt a.M. 2000, S. 24; die vollständige erste Zeile lautet: »Ein Knirschen von eisernen Schuhen ist im Kirschbaum«.

14 Hocke: Manierismus in der Literatur, S. 54 [Standort: R14-3-16]; zur »Ars Combinatoria« und dem Manierismus siehe ebd., S. 50-67.

				landschaft	mit	flecken.	
		eine		landschaft	mit	kirschflecken.	
		eine	sich mehrende	landschaft	mit	hügelketten.	
		eine			in der	ein alkoholiker-könig	seinen leibkoch an den bratspieß stecken läßt.
		eine			in der	hussiten	umkommen.
		eine	böhmische		in der	calixtiden (»?«) und taboriten (»??«)	sich abschlachten.
				landschaft	mit	kirschflecken.	
		eine			in der	hirsche bäume und wespen	umfallen.
					über die	ketten	unter knirschendem mond gehn.
		eine			in der	ein oberbesazzer	an stofffezzn in der milzz schdirpt.
	flekkn.						
und,	flekkn,	eine			über die	kettn	unter knirschndm mont gehn.
und		eine		landschaft	in der	es	wieder gehn wird.

Es ist die sich in diesem Schaubild manifestierende Struktur, die »historienbild« als einen Text ausweist, der wie kein anderes Gedicht Klings auf einem Denken aus dem Sprach*system* heraus beruht. Effekt dieses untypisch systematischen, in »düsseldorfer kölemik« (»kinderspielplatz« – »hexenbrennplatz«) bereits punktuell angewandten Verfahrens ist, dass das Gedicht als ein semiotischer Prozess, als eine Folge von Prädikationsakten erscheint, durch die dem Referenten ›böhmische Landschaft‹ jeweils Attribute zugeordnet werden. Auf diese Weise konstituiert der Text in der Folge seiner Syntagmen eine paradigmatische Klasse: Die jeweils durch die attributiven Präpositionalphrasen oder präpositional eingeleiteten Relativsätze zugewiesenen Attribute sind äquivalent hinsichtlich ihrer Ortsbindung. Da sie jedoch hinsichtlich ihrer temporalen Indizierung divergieren, mithin den Referenten ›böhmische Landschaft‹ mit Ereignissen belegen, die unterschiedlichen historischen Zeitpunkten zuzuordnen sind, weist die paradigmatische Klasse die ›böhmische Landschaft‹ zugleich als Historienraum aus. Gerade die forcierte Serialität der dies bewerkstelligenden Zuschreibungen verleiht dem Gedicht dabei ein reflexives Moment. Die stete Wiederholung hebt das Verfahren als Verfahren hervor, so dass in eins mit der Konstitution des Historienraums der Vorgang dieser Konstitution selbst vorgeführt wird.

Dieser sich reflektierende sprachliche Prozess bildet nun zwar das strukturelle Grundgerüst von »historienbild«; er wird aber noch einmal tropisch überformt durch die bildmediale Logik, die der Text sich durch den intermedialen Rekurs im Titel auferlegt. Wie schon in anderen Fällen lässt sich diese bildmediale Logik zunächst an der Verwendung präsentischer

Verbformen beobachten. Das historische Geschehen wird in den kurzen ›Bild‹-Sequenzen jeweils im Zustand der Gegenwärtigkeit präsentiert. Fraglich bleibt freilich, in welcher Ordnung diese ›Bild‹-Sequenzen zueinander stehen.

In einem ersten Schritt ist lediglich festzustellen, dass die Bezeichnung des Textes als »historienbild« (und eben nicht als ›Historienbilder‹) die Vorstellung evoziert, die ›Bild‹-Sequenzen seien auf *einem* medialen Träger vereinigt; einem medialen Träger, der im Vollzug des Textes gleichsam hergestellt wird, wie Michele Ricci in ihrer Interpretation von »historienbild« bemerkt hat: »the poem renders not *a* painting but painting as action, as a process of continued additions appended to a nearly bare slate.«[15] Damit ist Ricci, ohne es explizit zu machen, der metaphorischen Dynamik des intermedialen Bezugs bis zu jenem Punkt gefolgt, an dem diese eine räumliche Ordnung der ›Bild‹-Sequenzen evoziert. Die ›Bild‹-Sequenzen werden auf *eine* Fläche aufgetragen, die dann das »historienbild« bildet.

Prinzipiell lassen sich davon ausgehend zwei mögliche räumliche Ordnungen denken: ein Nebeneinander, bei dem mal hier, mal dort auf der Fläche eine ›Bild‹-Sequenz platziert wird; und ein Übereinander, bei dem eine ›Bild‹-Sequenz aufgetragen wird, darüber dann eine weitere und so fort. Nun spricht einiges dafür, dass das Gedicht jenes »historienbild«, das es ist, und damit eben zugleich den sich in diesem Medium abbildenden Historienraum gemäß letztgenannter Ordnung entwirft, und das heißt: Es entwirft ihn gemäß einer Ordnung, die man als Palimpsest bezeichnen kann. Historische Bildschicht um Bildschicht wird aufgetragen; schließlich sind sie zwar alle auf dem medialen Träger präsent, haben sich aber sukzessive überlagert; lediglich die letzte Bildschicht ist gegenwärtig. Als verfahrenstechnisches Korrelat dieses Überlagerungsvorgangs kann die serielle Struktur des Gedichts gelten. Sequenz um Sequenz wird in das Paradigma eingetragen, wobei im Syntagma stets nur die gerade aktuelle Sequenz präsent ist. Darüber hinaus lässt sich eine Auffälligkeit der Permutation in diesem Kontext deuten. Denn wie das Schaubild zeigt, stehen »landschaft« und diejenigen Geschehenssequenzen, in denen die Landschaft nicht als naturlandschaftliches Bild, sondern als Schauplatz eines Ereignisses auftritt (angezeigt jeweils durch ein Verb im Präsens), in einem disjunktiven Verhältnis: Die in den ersten Syntagmen als Grundfläche entworfene »landschaft« wird, der intermedialen Logik folgend, durch die Ereignisse überschrieben.

Dass das kein realräumlicher Vorgang, sondern im ersten Schritt ein semiotischer, im zweiten, von der metaphorischen Dynamik initiierten Schritt dann ein auf der Materialität

---

15 Ricci: Eluding Histories and Registering Change, S. 156. Ricci ist insbesondere an jenen Aspekten des Textes gelegen, an denen Inkonsistenzen zwischen der skripturalen und der metaphorisch evozierten bildmedialen Präsentationslogik auftreten. Ausgehend von solchen Inkonsistenzen liest Ricci das Gedicht dann als eine Problematisierung der bildmedialen Repräsentation. Da sie das Gedicht weder im Kontext der Geschichtslyrik noch der raumbezogenen Lyrik Klings diskutiert, schließe ich in dieser Interpretation nur an einige ihrer basalen Beobachtungen zur Textstruktur an.

des Bildmediums beruhender Prozess ist, macht deutlich, dass der palimpsestisch geordnete Historienraum kein Konzept des Realraums ist. Der geschichtete Historienraum, den »historienbild« entwirft, basiert vielmehr auf einer medialen Logik. Erst später wird Kling mit realräumlich orientierten, geologischen oder auch archäologischen Schichten-Konzepte arbeiten.

Die Aufmerksamkeit galt bisher zum einen dem oben als a) angeführten Aspekt, also der Zuschreibung von Geschichte, zum anderen dem Aspekt b), der konsequent diachronen Konzeptualisierung und der Ordnung des Raumes als Historienraum. Offen ist damit noch c): die Frage nach dem Grund für diese Ordnung. Um diese Frage zu beantworten, ist es sinnvoll, die bildmediale Logik außer Acht zu lassen.

Die in der Überschrift erfolgende Semantisierung des Gedichts als »bild« lenkt von einer potentiell narrativen Ordnung des Textes ab. Lässt man jedoch die dem Gedicht auferlegte intermedial-simulierende Logik einmal beiseite, dann weist das Gedicht vor allem eine strukturelle Ähnlichkeit mit der unverbundenen Reihung historischer Ereignisse etwa in Chroniken auf: »historienbild« präsentiert in chronologischer Ordnung eine Ereignisfolge, ein Geschehen. Zugleich und darüber hinaus aber deutet sich zumindest die Möglichkeit einer die Ereignisse verbindenden Geschichte an. In dieser Hinsicht ist vor allem das bisher unbeachtete Ende des Gedichts bemerkenswert. Denn tatsächlich spielt »historienbild« hier, im Übergang vom vorletzten zum letzten Syntagma, im Übergang von der vorletzten zur letzten Zeile, mit der Möglichkeit eines Narrativs: Nicht, weil es eine Motivierung angibt, sondern weil es ein Ereignis im strukturalen Sinne andeutet, dessen Motivierung dann, wäre es tatsächlich ein solches, zu rekonstruieren wäre.

Das Ereignis – verstanden jetzt im Sinne Lotmans – besteht dabei in einer semantischen Grenzüberschreitung. Was das Gedicht bis zum letzten Syntagma an historischem Geschehen präsentiert, ist Bestandteil jener Kling-bekannten Gewaltgeschichte, die allerorten die Perspektive seiner Geschichtslyrik prägt, doch dann: »eine landschaft in der es wieder gehn wird«. Ereignishaft im Sinne der Überschreitung einer abstrakt semantischen Raumgrenze ist hier schon der Übergang vom Präsens ins Futur. Darüber hinaus aber wird, so scheint es, durch den positiv konnotierten Phraseologismus ›es geht wieder‹ der negativen Gewaltgeschichte ein »positive[r] Ausblick«[16] gegenübergestellt. So jedenfalls sieht es Enno Stahl, dem das »es« als »das gewöhnliche Wirken der Natur, Werden und Vergehen«[17] erscheint. Dass Stahl in diesem befremdend harmonisierenden Akt das Spiel der Zeichen still stellt, das entgeht ihm (der in einer seinem Aufsatz angemerkten Polemik gegen das bisherige »Vokabel-

16 Stahl: Amalgame, S. 564.

17 Ebd.

geplapper« der Forschung dazu aufgerufen hat, »sich zunächst einmal ausgiebig mit Sprachmorphologie und -semantik der Klingschen Lyrik zu befassen«[18]) allerdings: Gerade waren es im Gedicht noch die Ketten der nationalsozialistischen Panzer, die über die Kirschbäume der böhmisch-mährischen Landschaft »gehn«. Wenn »es« nun, im letzten Syntagma des Gedichts, »wieder gehn wird«, dann mag darin zwar auch ein positiver Vorschein auf ein Jenseits der Gewaltgeschichte angedeutet sein. Zum Spiel der Kling'schen ›Sprachsemantik‹ gehört jedoch ebenso jenes schon auf der Ebene der Signifikanten augenscheinliche ›Wiedergängertum‹ der Ketten, des Kriegs und Völkermords. In dieser Ambivalenz muss das Ende des Gedichts meines Erachtens gehalten werden, und das heißt: das Ende gibt einen Ausblick auf eine *offene* Zukunft.

Insofern ist das Narrativ, das »historienbild« mit seinem Ende andeutet, wenn überhaupt zweifelnder Ausdruck der Hoffnung. Ein Vorschein der geschichtslosen Utopie ist es nur um den Preis der *clôture* eines Spiels, das offen bleibt, auch am Schluss. Dennoch ist das Spiel mit dem Narrativ nicht zu verkennen, ist auf seinen Grund, seine Motivierung zu befragen: Warum deutet sich hier eine gegenüber der zurückliegenden Gewaltgeschichte offene Zukunft an, einschließlich der Möglichkeit, es könnte positiv ausgehen? Textintern lässt sich diese Öffnung der Möglichkeit und damit das potentielle Ereignis nicht begründen. Es gibt dort keine Indizien dafür, warum der Text abschließend eine Zukunftsperspektive eröffnet, die, zweifelhaft und durchaus skeptisch, ein Moment der Hoffnung artikuliert.

Eine Interpretationshypothese ergibt sich, berücksichtigt man die mittlerweile selbst schon wieder historische Semantik des politischen Realraums. Die in *brennstabm* versammelten Gedichte wurden – mit einigen gleich zu diskutierenden, »historienbild« jedoch nicht betreffenden Ausnahmen – »im zeitraum 1988-1990«[19] geschrieben. Im Zusammenspiel mit der spezifischen Raumwahl (›böhmische Landschaft‹) und der offenen Zukunftsperspektive legt dieser Produktionszeitraum eine Kontextualisierung des Gedichts nahe, die den ›Wende‹ genannten Umbruch in Mittel- und Westeuropa einbezieht. Denn im November 1989 kommt es in der damaligen ČSSR zu umfangreichen Demonstrationen, die zum Rücktritt der kommunistischen Führungselite beitragen. Nur wenige Wochen später wird Václav Havel zum Staatspräsidenten gewählt. Könnte es diese – tatsächlich ganz Europa betreffende – Öffnung des Erwartungshorizontes sein, die anklingt in der letzten Zeile von »historienbild«?

Im Folgenden soll für eine positive Beantwortung dieser Frage argumentiert werden, indem gezeigt wird, dass sich *brennstabm* auch in anderer Hinsicht mit diesem mehr als nur politischen Umbruch sinnvoll in Verbindung bringen lässt. Auf Grundlage dieser ersten Plausibilisierung eines Zusammenhangs zwischen Klings Lyrik, insbesondere seiner Geschichts-

18 Stahl: Amalgame, S. 570, Anm. 1.

19 Anmerkung in: b, S. 170 [= GG, S. 935].

lyrik, und den ›Wende‹ genannten Revolutionen der Jahre 1989ff. ist dann anschließend die Untersuchungsperspektive für die weiteren Gedichtanalysen von Zyklen aus *nacht. sicht. gerät.* zu entwickeln.

brennstabm und die ›Wende‹

Als *brennstabm* 1991 erscheint, da erntet der Band verhaltenes Lob, einzelne kritische Töne sind zu vernehmen. Das vielleicht interessanteste Moment an der Rezeption, ein Detail nur, ist allerdings das von einer ganzen Zahl Rezensenten geäußerte Unverständnis angesichts einiger Gedichte, drei um genau zu sein, die Kling im VII. Kapitel »›retro? – retro‹« versammelt hat. Offenkundig auffällig sind diese Gedichte dabei deshalb, weil – so Wulf Segebrecht, eine Anmerkung am Ende des Gedichtbandes referierend – *brennstabm* eigentlich »Gedichte aus den Jahren 1988 bis 1990 [enthält]; eine ›ausnahme machen die gedichte des VII. kapitels‹. Sie werden«, so Segebrecht weiter,

> in diesem Band als Rückgriffe oder Rückblicke auf längst Veraltetes offeriert: ›mit 78 umdrehun'‹, wie Kling in Anspielung auf die Entstehungszeit (sie wurden 1978 in Weimar geschrieben) und auf ungebräuchlich gewordene Schallplatten sagt.
> Und tatsächlich erweisen sich diese drei Texte als vergleichweise konventionell; Gedichte für Anfänger gewissermaßen […]. Davon gehen Klings Gedichte aus, darüber sind aber wenigstens einige von ihnen auch hinausgekommen.[20]

Mit diesem abwägenden Urteil endet Segebrechts Kritik, die den kompositorischen Status der drei ästhetisch gewiss reizlosen Gedichten aus dem Jahr 1978 gar nicht erst zu klären versucht. Peter Salomon verzichtet in seiner Rezension sogar ganz auf eine Kommentierung der drei 1978er-Gedichte, die er schlicht als Beispiel für »sehr viel Schnickschnack« anführt, der »die Leselust [beeinträchtigt]«[21]. Sein Unverständnis zum Ausdruck bringt auch Dieter M. Gräf: Diese Texte hätten »nichts mit dem zu tun […], was er [das ist Kling, pt] sich in der Zwischenzeit erarbeiten konnte. […] Daß Kling so etwas vor 13 Jahren schrieb, ist eine Sache, aber daß er es nun in seinen dritten Band nimmt, das ist, gelinde gesagt, unverständlich.«[22] Und Manfred Ratzenböck fragt zunächst: »Immerhin: einen Blick in die lyrische Pampers gewährt uns der Dichter, aber wieso eigentlich?«, um dann zu bekennen: »Aus dem Kontext der umliegenden Abteilungen heraus vermag ich es nicht zu motivieren.«[23]

Das vermag ich auch nicht. Festhalten lässt sich zunächst nur die Spannung zwischen den avancierten, ›neuen‹ Gedichten im band-internen Kontext und den ›veralteten‹, zuweilen in

---

20 Segebrecht: Gezuck und Lendenwunsch.

21 Peter Salomon: Geschmacksverstärker für Leser. In: Südkurier, 18.2.1992.

22 Dieter M. Gräf: Der Hardcore-Lyriker Thomas Kling im Kampf mit Wespe und Hirsch. In: Basler Zeitung 21.6. 1991.

23 Manfred Ratzenböck: Warnung für den Kunden: Das sinn brennstabm. In: Konzepte 12 (1992), S. 141.

der Manier der Neuen Subjektivität,[24] zuweilen in einer Art epigonalem Expressionismus,[25] schließlich in Manier experimenteller Serialität[26] verfassten Gedichten. Doch ähnlich wie schon im Fall von »historienbild« bringt nicht der band-interne Kontext Aufschluss; erst die Korrelation der Gedichte mit dem extratextuellen Kontext ihrer Publikation erhellt die auf den ersten Blick unerklärliche Aufnahme dieser ästhetisch unerheblichen Texte in den Band. Denn geschrieben sind all diese Gedichte, wie ihnen jeweils angemerkt ist, im Weimar des Jahres 1978 – in der damaligen DDR also, die zum Publikationszeitpunkt freilich bereits zur ehemaligen DDR geworden war. Und mehr noch: Die Gedichte sind nicht nur in der DDR geschrieben, sie beschreiben auch die damalige DDR. Damit sind die Texte nicht nur jedes für sich eine Art autorgeschichtliches Zeugnis, als welches sie, wie die Rezensenten meinen, weitgehend unerheblich bleiben; vielmehr sind sie historische Dokumente: Sie beschreiben einen Raum, der im Publikationskontext so nicht mehr existiert.[27] Nicht thematisiert, aber doch in einer Konstellation aus Produktions- und Publikationszeitpunkt umstellt wird damit ein Ereignis, das man mit Hans Krah und in Fortführung der Theorie Jurij M. Lotmans als »Metatilgung«[28] bezeichnen kann, als Auflösung also einer einstmals gültigen, nun jedoch nur noch im »retro« darstellbaren Raumordnung. In die kompositorische Struktur von *brennstabm* hat sich mithin die ›Wende‹ eingeschrieben.

Und es gibt noch einen weiteren Hinweis. Als 1997, gerade war Kling mir dem Peter-Huchel-Preis ausgezeichnet worden, der Band *brennstabm* in die zweite Auflage geht, da nutzt Kling die werkpolitisch günstige Gelegenheit dazu, Flagge zu zeigen, und fügt dem Band ein Vorwort hinzu. Dieses auktoriale Vorwort mit dem Titel »Flaggensignal zur zweiten Auflage« liefert eine poetologische Miniatur: Topoi der Kling'schen Poetik etwa die Recherche oder der Bezug auf orale Sprachtraditionen werden genannt; der zweite Satz lautet:

> An zahlreichen Orten recherchiert und geschrieben, berührt »brennstabm« ebenso zahlreiche Traditionen des Dichtens; dabei beschränkten sich die Bergungsarbeiten nicht auf die Stauräume des klassisch-europäischen Altertums, ebensowenig wie es mir allein um die Sichtung, Aus- und Aufräumung der Archive einer ausbuchstabierten Moderne ging (und geht): stets bin

---

24 So das erste Gedicht »goethes gartenhaus« (in: b, S. 117 [= GG, S. 285]), das mit den Zeilen endet: »und während goethes gartenvögel zwitscherten, / habe ich eine geraucht und / das hier aufgeschrieben« (Spatien wurden übernommen).

25 So das zweite Gedicht »dresden« (in: b, S. 118 [= GG, S. 286), in dem von fern her an Lichtenstein erinnernde, adjektivlastige Bilder wie »leere fenster in / schwarzen fassenden« auftauchen.

26 Das jedenfalls könnte die literaturgeschichtliche Folie sein, vor der das dritte Gedicht »ausreise« mit seiner offensiv parallelistischen Bauweise funktioniert (vgl. b, S. 119 [= GG, S. 287], z.B.: »nicht die in den weißen / nicht die in den roten / nicht die in den schwarzen / westen«.

27 Kling selbst hat diese Deutungsrichtung in einem Kommentar nahegelegt. So gibt er im Gespräch mit Marcel Beyer zu Protokoll: »Es war mir einfach wichtig zu zeigen, daß es sehr wohl Leute gegeben hat, die damals die DDR wahrgenommen haben« (Kling / Beyer: Das Eingemachte – Smalltalk 91, S. 54).

28 Dazu Hans Krah: Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse. Kiel 2006, S. 314f., der die Metatilgung explizit am Beispiel des Mauerfalls erklärt.

> ich mir bewußt, daß Verschriftlichung von Dichtung bedingt ist von älteren, oralen Traditionen der Sprachwiedergabe, die der Alphabetisierung vorausgehen.[29]

Der sich hier beschreibt, ist ein Archivgänger, ein Bergungsarbeiter, dessen dichterische Arbeit vor allem historischen Materialien gilt. Der Dichter als Zeitgenossene, wie er noch im Peritext des nur zwei Jahre vor *brennstabm* publizierten *geschmacksverstärker* figurierte, spielt im retrospektiven Blick auf *brennstabm* bereits keine Rolle mehr. Interessant ist nun, dass Kling für den Prozess, aus dem diese Verschiebung folgt, eben jenes Wort verwendet, mit dem der kulturellen Konvention nach die politischen Ereignisse Ende der 80er, Anfang der 90er bezeichnet werden. So lautet der erste Satz des Vorworts:

> »brennstabm« ist der jetzt in zweiter, unveränderter Auflage vorliegende Gedichtband, der die Wende von den 80er zu den 90er Jahren in meinem Schreiben markiert.[30]

Dabei muss betont werden, dass die hier werkperiodisierend und eben nicht zeitgeschichtlich gemeinte Rede von einer »Wende […] in meinem Schreiben« innerhalb des Vorworts unverständlich bleibt. Der gesamte Gestus des Vorworts suggeriert die Kontinuität im eigenen Werk (vgl. »ging (und geht)«, »stets bin ich mir bewußt«). So reduziert sich, was hier ›Wende‹ genannt wird, auf den ersten Blick auf den kalendarischen Übergang von der 80er- zur 90er-Zählung. Für eine derartige kalendarische Selbstverständlichkeit ist ›Wende‹ jedoch ein recht großes Wort.

Was diese insofern einigermaßen inhaltsleere Formel etabliert, lässt sich als eine Praxis der verdeckten Referenz verstehen, die dem soeben auf kompositorischer Ebene dargelegten Phänomen ähnelt. Keineswegs bezieht sich Kling in seinem Vorwort explizit auf das ›Wende‹ genannte zeithistorische Geschehen, er ignoriert vielmehr pointiert die kulturell konventionalisierte Rede von einer ganz bestimmten Wende Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre und überführt dieses Wort stattdessen in eine scheinbar vom Zeitgeschehen völlig autonome Selbstbeschreibung des dichterischen Werks. Der Effekt ist ein beziehungsloser Bezug, der sich am Besten mit dem Bild der parallelen Bewegung fassen lässt: Während die Geschichte eine Wende macht, macht Klings Werk ebenfalls eine Wende; eine Berührung findet dabei nicht statt, das jedenfalls suggeriert Klings Werkpolitik. Zugleich haften dem Wort ›Wende‹ jedoch notgedrungen – zumal, wenn man auf den Übergang von den achtziger zu den neunziger Jahren blickt – die referenziellen Spuren an, die das Wort zum politisch-sozialen Terminus haben werden lassen.

Beide Beobachtungen können letztlich nur Indizien sichern – Indizien dafür, dass Klings Lyrik auf eine recht indirekte, umwegige Weise auf ihren politischen Kontext reagiert, dass sie sich

---

29 Thomas Kling: Flaggensignal zur zweiten Auflage. In: b, S. 6f., hier: S. 6 [= GG, S. 936].

30 Ebd.

in gewisser Hinsicht von diesem Kontext autonomisiert. Der Kling des Jahres 1997 denkt jedenfalls im Rückblick auf *brennstabm* nicht an den Mauerfall, sondern eher an die, wie es im Vorwort heißt, »Poetik des Isländers Snorri Sturluson aus dem 13. Jahrhundert«[31]. Folgte man dieser Blickrichtung des Autors, man könnte auch für Kling festhalten, was Hermann Korte allgemein konstatiert hat, dass nämlich die ›Wende‹ kaum »irgendeine Spur im Themenspektrum zeitgenössischer Lyriker hinterlassen«[32] habe. Die folgenden Interpretationen glauben dem rückblickenden Autor jedoch nicht; sie suchen nach Wirkungen der Zeitgeschichte in Klings Werk, die – so meine These – wesentlich in einem sich wandelnden Umgang mit dem Historischen zu sehen sind.

In ihrer Grundausrichtung folgt diese These der von Michael Eskin – leider ohne Angabe von Textbelegen – aufgestellten Behauptung, Gedichte hätten eine »fundamental, if indirect and at times almost imperceptible (in any sense of pragmatic immediacy), role in the manifold processes of dealing with and conceiving of postwall German history in the making«[33] gespielt. Mit Blick auf Kling wird dies dahingehend zu präzisieren sein, dass dessen Lyrik sich, offenbar veranlasst durch die ›Wende‹, des Raumes als eines historisch semantisierten, zugleich aber auch politisch umstrittenen und damit schließlich geschichtspolitischen Phänomens annimmt, das im Zuge dessen, was Karl Schlögel als »Raumrevolution«[34] bezeichnet hat, in umfangreiche, nicht zuletzt der nationalen Identitätsstiftung verschriebene Definitionskämpfe eingebunden ist. Oder mit anderen Worten: Ähnlich wie Schlögel begreift Kling, das jedenfalls sagt seine Lyrik, die ›Wende‹ als ein Metaereignis im Sinne der Raumsemantik; begreift sie als revolutionäre Neuordnung und -verhandlung der immer auch historischen Semantiken von Räumen und Orten. Zu diesen Definitionskämpfen, die eben auch raumgebundene Narrative des Nationalen zu etablieren versuchen, verhält sich Klings Lyrik auf eine Weise, die bereits im Zuge der beiden soeben vorgebrachten Beobachtungen bemerkt werden konnte: indirekt, eher anspielend, denn konkret eingreifend. In Frage gestellt, verworfen, ja destruiert wird dabei – so werden die Interpretationen zu Gedichten aus *nacht. sicht. gerät.* zeigen – insbesondere die positiv konnotierte Idee einer geschichtlich legitimierten Nation, wie sie Anfang der 1990er Jahre im diskursiven Raum stand.

---

31 Kling: Flaggensignal zur zweiten Auflage, S. 6.

32 Korte: Deutschsprachige Lyrik seit 1945, S. 246. Einige Spuren, insbesondere bei Volker Braun, Durs Grünbein, Uwe Kolbe und Günter Kunert hat Volker Wehdeking: Einleitung: Wende und Einheit im Gedicht (1990-2000). In: ders. (Hg.): Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000). Berlin 2000, S. 13-28, nachverfolgt. Vgl. darüber hinaus den additiven Überblick zur Lyrik bei Frank Thomas Grub: ›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Bd. 1: Untersuchungen. Berlin 2003, S. 417-465.

33 Michael Eskin: German Poetry after the Wall. An Introduction. In: The Germanic Review 1 (2002), S. 3-6, hier: S. 4.

34 Karl Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. Frankfurt a.M. ²2007, S. 25. Siehe auch insgesamt den Abschnitt »Lehrstück I: Fall der Berliner Mauer 1989«, ebd., S. 25-29.

Annäherung an *nacht. sicht. gerät.*

Was der Klappentext von *nacht. sicht. gerät.* mit der bereits zitierten Formel vom »Landschafts- und Historienraum«, dem sich Thomas Klings Gedichte nun »immer stärker öffne[n]«, verspricht, das bestätigt auch der erste Blick ins Inhaltsverzeichnis. Vier der sechs in diesem Band versammelten Textgruppen – mal eher Kapitel, mal Zyklen bildend – tragen potentielle Lokalisierungssignale im Titel, lauten »russischer digest«, »sachsnkriege oder was«, »mittel rhein« und »stromernde alpmschrift«.

Dass *nacht. sicht. gerät.* tatsächlich jener Band Klings ist, der sich umfassend dem Raum zuwendet und insofern als Raumwende dieser Dichtung verstanden werden kann, markiert darüber hinaus ein Paratext, der zudem eine später, im »mittel rhein«-Zyklus, wieder aufgegriffene Verfahrensmetapher einführt: das ›Röntgen der Landschaft‹. Gleich einem Motto außerhalb der Gedichtsammlung platziert, entwirft der fünfzeilige Paratext eine poetologische Skizze:

> *in der röntgenschürze di bleigeladn*
> *zu bodn zieht, vorm sprachraum, vor*
> *der landschaft. vor den zu bodn ge-*
> *hendn landschaftn und sprachräumn.*
> *ohne untertitel.*

Skizziert wird eine Situation, genauer: eine räumlichen Konstellation:[35] Das Leerstelle bleibende Subjekt schürzt sich, bereitet sich auf eine Untersuchung der ihm gegenüberstehenden Landschaften und Sprachräume vor. Beide, Subjekt wie Objekt der Untersuchung, sind dabei – wie Michael Waltenberger ausgeführt hat – »wechselweise in einer gemeinsamen Bewegung […] aneinandergekoppelt«,[36] was Waltenberger als Hinweis auf eine Relativität des Betrachterstandpunktes liest: Betrachter und Objekt sind beide eingebunden in jene »Zeitlichkeit des Historisch-Werdens«[37], als die sich der Prozess des Zu-Boden-Gehens, des Sedimentierens deuten lässt. In diesem Prozess fungiert der Betrachter, das sich schürzende Subjekt, das Norbert Hummelt überzeugend als Autorfigur identifiziert hat, gewissermaßen als Träger der analysierenden Funktion: Er ist »Durchleuchter des Raumes«[38]. Dass er als personal konturiertes Individuum ausgespart bleibt, verweist dabei darauf, dass es hier keineswegs um eine individuell-subjektive Begegnung zwischen Dichter und Landschaft geht, etwa im Sinne einer Stimmungs-Ästhetik. Stattdessen wird hier eine kontrollierte Untersuchung der »*landschaftn und sprachräum*[e]« angekündigt, in der weniger die Subjektivität des

35 Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 29, hat darauf hingewiesen, dass in diesem »Vorspruch« »allein die präpositionalen Bestimmungen des Raumes« ausgeführt sind.

36 Waltenberger: »paddelnde mediävistik«. Zu Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten, S. 160.

37 Ebd.

38 Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 29.

›Untersuchers‹ eine Rolle spielt, vielmehr die zum Einsatz kommenden Verfahren, in diesem Fall das ›Röntgen‹.

Die Semantisierung des Verfahrens als ›Röntgen‹ fügt sich dabei in eine schon im Titel des Bandes eingeführte Metaphorik: Wie das Nachtsichtgerät ist das Röntgengerät eine technische Apparatur, die gemeinhin Nichtsichtbares sichtbar macht. Einer derartigen Durch- oder Tiefblicktechnik, die eben nicht an der Dunkelheit scheitert oder an der Oberfläche verharrt, wohnt ein aufklärerisches, womöglich kritisches Potenzial inne. Dem folgend lässt sich die Autorfiguration auch als gänzlich untraditionelle Figuration eines *poeta vates* deuten: Wie dieser besitzt der einleitend inszenierte »Durchleuchter des Raumes« die Fähigkeit des Besser-Sehens; verliehen wird ihm diese Fähigkeit freilich nicht durch göttliche oder ähnlich geartete Inspiration, sondern durch technische Hilfsmittel.

Nun muss diese kurze Hermeneutik der Autorfigur vage bleiben angesichts der Vagheit der Miniatur, mit der *nacht. sicht. gerät.* den Leser auf die versammelten raumbezogenen Gedichte vorbereitet. Doch im Verlauf der folgenden Ausführungen wird auf das hiermit artikulierte Vorverständnis der *nacht. sicht. gerät.* rahmenden Autorfigur zurückzukommen sein, und dies nicht zuletzt deshalb, da auch der Umschlagslaschentext die Autorfigur durch den Rückgriff auf eine subjektive, zugleich exzeptionelle Fähigkeit des Sehens semantisiert. »Thomas Klings Gedichte«, so endet die Beschreibung des Bandes durch den Klappentext, »unternehmen angesichts der in unseren Köpfen zu Informationssplittern zerborstenen Sprach-Welt den verzweifelten doch rotzig-zarten Versuch, die Teile des allzu Getrennten noch einmal im poetisch-subjektiven Blick zusammenzuhalten.«[39] Darin klingt nicht nur die Rhetorik einer heillosen Romantik an, auch wird eine Differenz zwischen ›uns‹ und dem »poetisch-subjektiven Blick« der Gedichte konstituiert. Dabei sind die Verschiebung zu der im zurückliegenden Kapitel rekonstruierten Poetik des ›splitters‹[40] beachtenswert: Jene Dichtung, die einmal die narrativen Zusammenhänge des Historischen programmatisch auflöste, zersplitterte, wird nun paratextuell als eine Praxis der Zusammenhangsherstellung vorgestellt. Die Autorfigur, die die paratextuelle Rahmung des Bandes inszeniert, sieht mithin nicht nur unter die Oberflächen, sie versucht darüber hinaus, wenn auch verzweifelt, Zusammenhänge zu sehen, die ›uns‹, den Lesern, verborgen bleiben. – Im später zu untersuchenden Kurzzyklus »brandenburger wetterbericht« wird dieser synthetisierende Blick als »einzel. bild. schaltung« bezeichnet.

Aber der motto-artige Paratext weist noch ein weiteres, die Bandlektüre vorbereitendes Element auf. Mit der für Kling typischen Partizipialtechnik und unterstützt durch die pointierende Schriftgeste (vgl. »*zu bodn ge- / hendn*«) fängt der Text den Moment einer Bewegung ein.

---

39 Text auf der hinteren Umschlaglasche von *nacht. sicht. gerät.*

40 Siehe die Ausführungen in Kapitel II, S. 100ff.

Sowohl die verdeckt bleibende Vermittlungsinstanz als auch die Landschaften und Sprachräume werden ›zu Boden gezogen‹ beziehungsweise ›gehen zu Boden‹ – in einer wörtlichen Lektüre geht das nicht auf; und noch eine nahezu wörtliche Lesart, die darin die Zuwendung des Dichters zum Realraum ausmacht, auf dessen ›Lebensboden‹ wir stehen, vermag die ideologisch-metaphorische Überformung kaum auszublenden, die dem ›Boden‹ in der Geschichte zugewiesen wurde (und die ihn mit dem ›Blut‹ mehr als nur alliterieren lässt). Dabei und darüber hinaus lässt das Syntagma von den ›zu Boden gehenden Landschaften‹ neben einer boxsportlichen Bedeutung vor allem die idiomatische Metapher ›zu Grunde gehen‹ anklingen; es ruft damit Vorstellung des Verfalls auf. Insofern der Leser durch den Klappentext bereits auf Reisen gen Osten vorbereitet wurde, deutet sich darin nicht zuletzt die Überschreibung einer wertbesetzten Raummetapher an, mit der Anfang der 1990er Jahre Politik gemacht wurde: die »*zu bodn ge- / hendn landschaften«* stehen der Utopie von den »blühenden Landschaften« (Helmut Kohl) entgegen. Damit korreliert dann das womöglich auf den ›Boden der Tatsachen‹ gezogene Subjekt.

Auf das mottoartige Eingangsgedicht folgt in *nacht. sicht. gerät.* zunächst das Kapitel »russischer digest« und dann, nach dem hier nicht interessierenden Kapitel »bildpool«, als nächste raumbezogene Gedichtgruppe das Kapitel »sachsnkriege oder was«. Beide in diesen Gruppierungen thematisierten Territorien lagen aus westlicher Sicht einst jenseits jener nahezu impermeabeln Grenze, deren zumindest politische Überwindung Möglichkeitsbedingung einer ganzen Reihe von Gedichten in *nacht. sicht. gerät.* ist – Möglichkeitsbedingung zunächst auf einer durchaus basalen Ebene: Wenn Kling in einem Werkstattgespräch davon berichtet, er sei »[f]ür *nacht. sicht. gerät* […] auch zu einzelnen Orten gefahren«[41], dann setzt diese – wie zu sehen sein wird: in den Gedichten inszenierte – Bewegung des Dichters im Raum die Betretbarkeit dieser Gegenden und Orte voraus, die im Fall der genannten Gedichtgruppen vor der Raumrevolution 1989ff. nur unter erschwerten Voraussetzungen möglich gewesen wäre. Nun gab es zwar schon in den Bänden vor *nacht. sicht. gerät.* Gedichte, die sich ostwärts wendeten, doch stets führte dies dazu, dass die dafür zu überschreitende Grenze den hinter ihr liegenden Raum gleichsam verschluckte: Die Gedichte »stempel griebnitzsee 1«[42] und »stempel griebnitzsee 2«[43] aus *geschmacksverstärker* etwa sind solche Texte, in denen das Ereignis des Grenzübertritts den Raum hinter dieser Grenze nahezu unerheblich macht. Mit *nacht. sicht. gerät.* wird dieser Raum, werden diese Räume nun entschieden zum Thema.

41 Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 226.
42 In: g, S. 112 [= GG, S. 176].
43 In: g, S. 113 [= GG, S. 177].

2. Geschichtslyrik inmitten: »russischer digest«

> *Unser Auge ist für den Übergang nicht trainiert. Es hat sich geschult an den Schwarz-Weiß-Tönen des Entweder-Oder. Die große Grenze war ein schlechter Lehrmeister für die Zeit danach. […] Jetzt muß man sich zurechtfinden mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, mit einem Aufbruch, der fast ununterscheidbar ist vom Niedergang […].*
>
> Karl Schlögel: Die stille Revolution. Der Umbruch im Osten Europas.

Geschichte der Gegenwart

»Aufmerksame Beobachter«, so schreibt Karl Schlögel in einer Studie über die »kulturelle Geographie des östlichen Europas«, »konnten inmitten der Abwicklung des alten Zustandes an einer ›Geschichte der Gegenwart‹ (Timothy Garton Ash) schreiben«[44]. Der genannte Timothy Garton Ash, der unter diese Formel »eine Sammlung von Aufsätzen – mit einem anderen Wort: Fragmenten«[45] aus dem Mittel- und Osteuropa der 1990er Jahre stellte, verstand darunter die dokumentarische Leistung eines »historisch denkende[n] Augenzeugen«[46], der immer auch das festzuhalten versucht, was Reinhart Kosseleck die vergangene Zukunft genannt hat: eine Offenheit des Erwartungshorizontes, dessen historiographische Rekonstruktion dem Späteren nur schwerlich möglich ist. Zu einer ›Geschichte der Gegenwart‹ gehört freilich, was Schlögel in obenstehender Passage mit einer historisch distanzierenden Wendung fast schon zu präzise, weil von einem Standpunkt jenseits einer ›Geschichte der Gegenwart‹ gesprochen, benennt: Sich »inmitten der Abwicklung des alten Zustandes« zu verorten, setzt ein Wissen um das Ende und damit die antizipierte ›Ganzheit‹ eines Prozesses voraus, »inmitten« dessen sich der Augenzeuge doch gerade befindet. Nun ist das eben auch die Pointe einer ›Geschichte der Gegenwart‹: Dass sie, merkwürdig genug, das gegenwärtige Geschehen als ein historisches Geschehen antizipiert; dass sie jene Beschleunigung der Ereignisse wahrnimmt, die Epoche macht. Zugleich aber kann Schlögels »inmitten« wohl räumlich, realräumlich verstanden werden: als Transformationen von Orten, deren alter Zustand bereits als alter Zustand wahrgenommen werden kann.

Diese Vorüberlegungen klären, warum die sogleich zu untersuchenden Gedichte als Geschichtsgedichte behandelt werden können: als ›Geschichtsgedichte im inhaltlich weiteren

---

44 Karl Schlögel: Die kulturelle Geographie des östlichen Europas. In: Timm Beichelt u.a. (Hg.): Europa-Studien. Eine Einführung. Wiesbaden 2006, S. 125-144, hier: S. 129.

45 Timothy Garton Ash: Einleitung. Eine Geschichte der Gegenwart. In: Zeit der Freiheit. Aus den Zentren von Mitteleuropa. München 1999, S. 9-24, hier: S. 9.

46 Ebd., S. 11.

Sinn‹, wie ich diesen Typ an anderer Stelle genannt habe,[47] als *Zeit*geschichte beobachtende und Zeit*geschichte* produzierende Texte. Darüber hinaus ermöglicht es der Rekurs auf Ash, die generische Grenzstellung einer solchen ›Geschichte der Gegenwart‹ zu antizipieren: Eine Rezension von George F. Kennan zitierend, bemerkt Ash in der Einleitung zu seiner Sammlung, »daß Geschichte der Gegenwart ›auf jenem kleinen und selten bestellten Feld literarischer Arbeit gedeiht, wo Journalismus, Geschichtsschreibung und Literatur zusammentreffen‹«[48]. Während Ash sich jedoch vornehmlich zwischen Journalismus und Geschichtsschreibung positioniert, stehen die nun zu betrachtenden Texte Klings zwar auf dem Boden der Literatur, nähern sich dabei jedoch dem journalistischen Genre der Reportage an.

Das Kapitel »russischer digest« umfasst drei Gedichte – »russischer digest 1«, »russischer digest 2« sowie »zweite petersburger hängun'« – oder fünf Seiten oder 113 Zeilen.[49] Diese drei, zyklusartig zu einer thematischen Sammlung verbundenen Texte gehen auf eine faktische Reise zurück, die Kling 1991 mit einigen Schriftstellerkolleginnen und -kollegen unternahm; Bodo Hell wird in einem Gedicht genannt; Fotos dieser Reise, in einem Fall sogar ein im Text thematisiertes Foto, wurden posthum im *Schreibheft* publiziert.[50] Posthum: Im Kapitel selbst finden sich keine Fotos, auch wird auf paratextuelle Markierungen, die die Faktizität der Reise von vornherein ausstellen würden, etwa Orts- oder Zeitangaben, verzichtet.[51]

Gleichwohl beruhen die Gedichte auf jener realräumlichen wie realzeitlichen Befindlichkeit des »inmitten«, von der Schlögel spricht, oder anders: Die raumzeitliche Befindlichkeit wird vom Text im Sinne eines (auf den ersten Blick:) Erlebnispostulats[52] inszeniert. Eine homodiegetische Vermittlungsinstanz spricht, mit signifikanten Ausnahmen, über gegenwärtige Situationen, spricht über das, was sie an den Orten, insbesondere im heute so genannten Sankt Petersburg, erlebt, vor allem sieht. Anders als noch in den frühen Gedichten, in denen die Figur des Zeitzeugen schon aufgrund der Geschichtssignale und der daraus resultierenden temporalen Distanzierung des Dargestellten eindeutig als rollenlyrische Erinnerungsinstanz

47 »Eine so verstandene Geschichtslyrik«, heißt es dort, »beteiligt sich, indem sie zeitnah Sinnbildungsangebote [für Ereignisse] unterbreitet, aktiv an der kulturellen Produktion von Historizität« (Trilcke: Geschichtslyrik, S. 155).

48 Ash: Einleitung. Eine Geschichte der Gegenwart, S. 15.

49 In: nsg, S. 11-15 [= GG, S. 337-341].

50 Schreibheft 65 (2005), S. 153, 154, 171 und 172.

51 Dass das Gedichtgeschehen allerdings nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich sehr konkret situiert ist, lässt sich anhand einiger impliziter Signale feststellen. Zu Beginn des ersten Gedichtes wird der »leningrad airport« genannt – das Geschehen ist also vor der Rückbenennung der Ostseemetropole in ›Sankt Petersburg‹ am 6. September 1991 zu situieren. Darüber hinaus beschreibt das erste Gedichte ebenfalls gleich zu Anfang ein Flugzeugwrack, das sich nahe der Landebahn befindet: Das Geschehen ist insofern vermutlich kurz nach der Havarie einer Tupolev beim Landeanflug auf den Leningrader Flughafen am 23. Mai 1991 zu situieren (vgl. den Eintrag »ASN Aircraft accident Tupolev 154B-1 CCCP-85097 Leningrad-Pulkovo Airport (LED)« im Aviation Safety Network [URL: http://aviation-safety.net/database/record.php?id=19910523-0, 7.3.2011]).

52 Siehe dazu Marianne Wünsch: Art. Erlebnislyrik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. von Klaus Weimar u.a. Berlin / New York ³1997, S. 498-500.

konzipiert war, wird nun also eine Vermittlungsinstanz etabliert, die sich mit der Autorfigur identifizieren lässt. Diese in *nacht. sicht. gerät.* rekurrente Anlage der Vermittlungssituation sollte dabei weniger Anlass zur biographistischen Lektüre geben; sie ist ein Vertextungsverfahren, durch das ein notwendiges Merkmal des Zeitzeugenhaften und damit der Geschichte der Gegenwart inszeniert wird: das Zugegensein eines »historisch denkende[n] Augenzeugen«.

Im Folgenden soll die Aufmerksamkeit zunächst der Vermittlungssituation gelten. Im Zuge dessen ist ein kleiner Bogen zu schlagen, der erst abschließend zu den im engeren Sinne geschichtslyrisch relevanten Aspekten des Kapitels zurückführt. Insgesamt sind drei Punkte abzuhandeln. Erstens soll die Schreibweise, die die Vermittlungssituation konstituiert, von der angedeuteten lyrikgeschichtlichen Tradition des homodiegetischen Sprechens, also der Erlebnisdichtung, distanziert und dem journalistischen Genre der Reportage angenähert werden. Zweitens wird ein Blick auf die Instabilität der Informationsvermittlung durch die Vermittlungsinstanz dazu führen, die Schreibweise wiederum von der Reportage zu distanzieren. Zugleich aber, damit ist der dritte Punkt genannt, wird die Instabilität als poetisch begründete Technik einer lyrischen Darstellung einer Geschichte der Gegenwart zu deuten sein.

Zur ›Subjektivität‹ der Sprechsituation und deren Funktion

Die Anhaltspunkte für eine homodiegetische Vermittlungsinstanz sind in den Gedichten des »russischer digest«-Kapitels eher spärlich; offensiv präsentiert sich die Vermittlungsinstanz nicht. Die Gedichte kombinieren gleichzeitiges Sprechen, also die Technik der Präsentation von gegenwärtigen, das heißt im Präsens gehaltenen Szenen, mit einzelnen Hinweisen, die eine Anwesenheit eines Ich in diesen Szenen signalisieren.[53] Die Vermittlungsinstanz ist also durchaus Sprecher *und* Figur, ist aber keineswegs Hauptfigur, eine autodiegetische Vermittlungssituation liegt nicht vor. Unterstützt durch die interne Fokalisierung tritt das vermittelnde Ich vielmehr als weitgehend unbeteiligter, gelegentlich peripher beteiligter Beobachter auf:[54] als Wahrnehmungssubjekt, das weniger sich selbst, vielmehr das Wahrgenommene präsentiert. Wie schon im Vorspruch ist das Ich hier also im Wesentlichen eine Funktion, kein psychisch konturiertes Individuum. Damit aber steht dieses Ich eher nicht in einer klassischen Tradition lyrischer Subjektivität. Denn will man überhaupt an einer einigermaßen konturierten Tradition lyrischer Subjektivität festhalten, dann sollte die »notorisch proble-

53 Hierzu zu rechnen ist vor allem eine selbstinszenierende Passage im ersten Gedicht (»ICH BIN HIER TURIST«); später figuriert das Ich in einem Wir (vgl. »in diesem augnblikk werdn wir / von bodo hells russischer panoramakamera / aufgenommen«) oder aber durch Deiktika (vgl. »grade«, »dasda«, »dort«, »jezz«) oder (substantivierte) Verben der Raumbewegung (»beim nä- / herkommen); in einem Fall dissoziieren sich sprechendes und besprochenes Ich durch einen Tempuswechsel: »ich war einziges augn / desaster, -versagn« – doch dazu gleich ausführlicher.

54 Vgl. dazu die auf Susan Snieder Lanser zurückgehende typologische Differenzierung der unterschiedlichen Formen der »Stellung des Erzählers zum Geschehen« bei Matías Martínez / Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München ^{5}2003, S. 82.

matische Subjektivität der Lyrik-Gattung […] operational definiert werden als Selbstzuschreibung einer im Gedicht vermittelten Geschichte zur Konstitution der Identität des Sprechers«[55], mithin als eine besondere Form autodiegetischen Sprechens – so jedenfalls schlagen es Hühn und Schönert in der Auswertung ihrer exemplarischen Gedichtanalysen vor. Eben um solche Selbstzuschreibungen geht es in den Gedichten aus »russischer digest« nicht, geht es auch in nahezu allen anderen Gedichten Klings nicht. Dass eine ›typisch lyrische‹ Subjektivität also nicht vorliegt, schafft nun Spielraum für die Frage, ob hier nicht Ähnlichkeiten zu nicht-lyrischen Formen einer textuellen Inszenierung von subjektivem Erleben bemerkt werden können. Eine dieser Formen findet sich in der Textsorte ›Reportage‹. Zwar ist deren Definition insbesondere aufgrund der zwei (nicht selten konvergierenden) Traditionslinien des literarischen Reiseberichts und des journalistischen Augenzeugenberichts umstritten;[56] häufig genannte und somit als typisch anzusehende Merkmale hinsichtlich der Vermittlungssituation sind jedoch: die produktionsformale »Anwesenheit des journalistischen oder literarischen Reporters ›vor Ort‹«[57], die sich im Text niederschlägt als »Subjektivität in der Darstellung des Geschehens«[58], wobei diese Subjektivität »*stets* vermittelnd auf Geschehen und Ereignisse bezogen«[59] bleibt. Textintern tritt der Reporter so als »teilnehmende[r] Beobachter«[60] auf, dessen »beglaubigende[r] Augenschein«[61] Authentizität und weitgehend auch Faktizität des Dargestellten garantiert.[62]

Es ist diese Funktion einer subjektivierten Vermittlungsinstanz, die in den »russischer digest«-Texten aktualisiert wird. Im Zusammenspiel mit der Wahrscheinlichkeit und Konkretheit des Geschilderten führen so die spärlichen Marker, mit denen sich ein anwesendes Subjekt im Text inszeniert, in einem ersten Schritt zu einer reportage-artigen Schreibweise. Der daraus resultierende, textrhetorische Effekt lässt sich, in Anlehnung an Marianne Wünschs Begriff des Erlebnispostulats, als Postulat des Zugegenseins bestimmen. Als Beispiel für die Schreibweise, die dieses Postulat bei Kling konstituiert, sei der Beginn von »russischer digest 2«[63] angeführt.

---

55 Peter Hühn / Jörg Schönert: Auswertung der Text-Analysen und Schlußfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse. In: dies. / Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, S. 311-333, hier: S. 329.

56 Vgl. zu den beiden Traditionslinien Michael Geisler: Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres. Königstein i.Ts. 1982, S. 122-135, sowie Michael Haller: Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten. Konstanz [4]1997, S. 17-36. Zur Definitionsproblematik vgl. den Abschnitt »Annäherung: Zur Definition der Reportage« bei Haller: Die Reportage, S. 61-72.

57 Günter Bentele: Art. Reportage. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hg. von Harald Fricke u.a. Berlin / New York [3]2000, S. 266-268, hier: S. 266.

58 Haller: Die Reportage, S. 92.

59 Ebd., S. 63f.

60 Geisler: Die literarische Reportage in Deutschland, S. 118.

61 Bentele: Art. Reportage, S. 266.

62 Vgl. zur Authentizität Haller: Die Reportage, S. 93, und Bentele: Art. Reportage, S. 267.

63 In: nsg, S. 13 [= GG, S. 339].

geschabte, hinschabende kriixx-
teilnehmer im wisagtman »straßn
bilt«; teilnehmend grünscheinig
auch wir, nasngekränkt, bei angekni-
kktm sensorium, di in mehrreihig
dekorierter joppe, ihr dahinschabn als
demontierte heldn-der-sowjetunion. wi
solln sie (biltunterzeilen-fremde) wi
solln si, stalinz grab so gladiolen-
überhäuft, dasda verstehn: das wiegn
der sagnwir achtzehnjährign hare-krishna
jünger vor leningrader theaterkasse? das
gefährliche drängeln vorm neueröffnetn
lancome-geschäft wo doormen den einlaß
zu regeln versuchn? […]

Tatsächlich spielt der Text in dieser Passage sogar mit Präsentationsformen der (Zeitungs-) Reportage, etwa wenn auf das Gestaltungsmittel der ›Bildunterzeile‹ (vgl. 08) rekurriert wird oder wenn die Vermittlungsinstanz als »teilnehmend« (03) figuriert. Doch dieses Spiel mit der Textsorte ist nur der erste Schritt, in dem sich die Gedichte einer reportage-artigen Weise informationsbezogenen Schreibens annähern. Die reportierende Funktion der Vermittlungsinstanz, zu der ja nicht zuletzt eine Dominanz der referenziellen Sprachfunktion gehört, wird jedoch in einem zweiten Schritt destabilisiert. Dies wird sie allein schon durch die zuweilen bis ins Manieristische reichende Überstrukturierung der Rede. Darüber hinaus aber etablieren die Gedichte eine Metaebene, auf der die reportage-artige Schreibweise implizit reflektiert und dabei gerade das in Frage gestellt wird, was als strukturelle Bedingung der Reportage ausgemacht wurde: die Augenzeugenschaft.

Eines der dominanten Wortfelder des Kapitels bilden Lexeme aus dem Bereich ›visuelle Wahrnehmung‹, zum Beispiel: »gut sichtbar«, »bewafffn / etn auxx«, »augnbewaffnun«, »augn / desaster«, »augnblikk«, »blikk- / kriech augnversehrun'«, »den blik vrr- / schperrt«, »blikkfelt«, »kann man augn / trauen?«. Thematisiert wird mit diesem Wortfeld die Funktion des Ich, das explizit als *Augen*zeuge ausgewiesen wird. Bereits einige der aufgezählten Elemente verdeutlichen aber, dass diese Funktion zugleich problematisiert wird. Am markantesten zeigt sich dies dort, wo das einzige Mal im ganzen Kapitel aus der Nachzeitigkeit heraus gesprochen wird: »ich *war* einziges augn / desaster, -versagn« [Hervorhebung pt]. Nicht nur, dass sich die Szenerien mehrfach der Versprachlichung sträuben (vgl. »wisagtman«, 02; »sagnwir«, 11); auch die visuelle Verarbeitung der Eindrücke ist nachhaltig beeinträchtigt. Damit aber wird dem Augenzeugen die Grundlage seiner Zeugenschaft problematisch. Ein Reporter, dem die Sinne versagen, kann seine Funktion nicht mehr erfüllen. Die auf das Geschehen gerichtete Informationsvermittlung bricht zusammen, der kollabierende Kanal wird thematisch. Gerade aber dieses innerhalb der Textsorte ›Reportage‹ in der Regel inakzep-

table, dahingegen poetisch ohne weiteres lizenzierte Anrecht auf den Verlust der Sinneshoheit kommt im Text ein geschichtsdeutendes Moment zu.

Geschichtslyrik des Inmitten und räumliche Inkohärenz

Der Kollaps der Perzeption, das »augn / desaster, -versagn« ist in den Gedichten aus »russischer digest« keineswegs total. Vielmehr bestehen die Gedichte im Wesentlichen aus der Beschreibung von Orten, vor allem solchen Orten, an denen soziale und semiotische Praktiken zu beobachten sind: der Flughafen, die Metro-Rolltreppe, die Kirche; die Kneipe, die Hotelbar, das Hotelzimmer; das Grab Stalins, der Sarkophag Lenins; und immer wieder die teils bereits angeführten Straßenbilder. Die Grundstruktur der Gedichte wird von einer Folge von Sequenzen gebildet, die jeweils mehr oder minder konkret verortete Situationen aus dem damaligen Leningrad sowie aus Moskau entwerfen. Problematisch ist also keineswegs die visuelle Erfassung dieser verorteten Situation. Woran die Vermittlungsinstanz scheitert, das ist die Herstellung eines sinnvollen Zusammenhangs zwischen ihnen. Diese scheiternde Sinnbildung ist dabei auf einer Ebene Effekt der Begegnung mit kultureller Fremdheit. Auf einer anderen, hier interessanteren Ebene ist sie hingegen Effekt einer Erfahrung historischer Diskontinuität, die sich im Raum manifestiert und für die es, wie Karl Schlögel 1993 in einem Essay über den »Osten Europas« festhält, »noch keine Sprache [gibt], außer jener der Bilder, die zeigen, was geschieht, und jener der Zeitungsmeldungen, die berichten, was sich tut«[64]. Wenn die Vermittlungsinstanz mit Blick auf das blumengeschmückte Grab Stalins einerseits, auf das neueröffnete Lancome-Geschäft andererseits die Frage »wi / solln si […] dasda verstehn« (08ff.) auf die »hinschabende[n] kriixx- / teilnehmer« (01f.) projiziert, dann ist das nicht zuletzt Reaktion auf eine im Raum manifeste Inkohärenz, die auch das ›augnversehrte‹ Ich nicht zu deuten vermag; eine Inkohärenz, die nicht in Sinn aufgelöst werden kann, die aber gerade deshalb eine Erfahrung von *history in the making* ermöglicht.

Die selbstreflexive Problematisierung der Augenzeugenschaft – als Problematisierung nicht der Wahrnehmung, sondern der diese verarbeitenden Sinnbildung über dem Raum abgelesene Zeit – erhält auf diese Weise wiederum eine referenzielle Dimension. Allerdings vermag der verstörte Augenzeuge mit Blick auf die sich in den Raum einschreibende Revolution nicht auszusagen was geschieht; er bemerkt nur, dass etwas geschieht, was noch nicht sinnhaft zu ordnen ist. Für die Komposition von *nacht. sicht. gerät.* ist diese spezifische Figuration des Zeitzeugen in den ersten Gedichten des Bandes von Bedeutung, weil sie zunächst einen – um auf den Klappentext zurückzugreifen – »poetisch-subjektiven Blick« vorführt, der »die Teile

64 Karl Schlögel: Die stille Revolution. Folge V: Der Umbruch im Osten Europas. In: Der Spiegel 7 (1993), S. 130-145, hier: S. 130.

des allzu Getrennten« nicht zusammenbringt, der hingegen erst einmal das Sich-Trennende wahrnimmt.

Der Gedichtband beginnt also mit der Diagnose eines Zustands. Konkret erfahren wird dieser Zustand an der territorial, aber eben auch ideologisch und schließlich als Symbolraum zerfallenden Sowjetunion. Dass diese jedoch als Beispiel für ein allgemeineres Phänomen dienen könnte, darauf weist eine Korrespondenz zwischen Klappentext und den – abgesehen vom Vorspruch – ersten Zeilen des Gedichtbandes hin. Hatte der Paratext noch von einer »zerborstenen Sprach-Welt« gesprochen, deren Teile der poetische Blick zusammenzuhalten versucht, so eröffnet das Gedicht »russischer digest 1«, noch *bevor* es in vier durchnummerierten Abschnitten Szenen aus Leningrad präsentiert, mit folgenden Zeilen:

01 rolltreppe russland runter,
02 in teile zerborstenes wr
03 akk, gut sichtbar deutlich ver-
04 nehmbar leningrad airport unweit der landebahnen russ-
05 land landunter, rolltreppe runter u.
06 in wasfürnemtempo.[65]

In den ›Wrackteilen‹ begegnen erstmals jene »Teile des allzu Getrennten«, auf die der Klappentext hinweist. Dass das ›allzu Getrennte‹ dabei in ein tropisch aufgeladenes Umfeld eingebettet ist, das sowohl durch das Bild des Wracks als auch durch die abwärts orientierte topologische Bewegung ein Untergangs- oder doch Niedergangsszenario entwirft, sei hier deshalb vorerst nur bemerkt, weil dieses Niedergangsszenario an dieser Stelle kotextuell konkret auf die zerfallende Sowjetunion bezogen bleibt – im nächsten Kapitel ist, auch angesichts einer Häufung von Flugzeugabstürzen in *nacht. sicht. gerät.*, diesem Aspekt eingehendere Beachtungen zu schenken.[66] An dieser Stelle von Interesse ist hingegen jener zu Beginn explizit als »gut sichtbar« markierte Zustand der ›Zerteiltheit‹, den die Vermittlungsinstanz, da sie erst einmal den Transit-Ort Flughafen verlassen hat und sich inmitten des desintegrierten Raumes bewegt, an der eigenen Sinnbildung erfahren wird: als Erfahrung einer historischen Diskontinuität, die Geschichte macht.

Symbolpolitik und historische Kontinuität

In »russischer digest« wird allerdings nicht nur der Zustand eines Ordnungs- und Orientierungsverlustes beobachtet und inszeniert. Die Vermittlungsinstanz beobachtet darüber hinaus auch Praktiken, die neue Orientierung, neue Ordnung zu stiften versuchen.

---

65 In: nsg, S. 11 [= GG, S. 337].

66 Vgl. das IV. Kapitel, S. 229ff.

Eine dieser Praktik ist die Religion. Wie in zeitgenössischen Zeitungsreportagen, etwa einem Artikel von Jutta Scherrer in *Die Zeit*, werden auch in den »russischer digest«-Gedichten sich füllende Kirchen zum Thema. Wo Scherrer davon berichtet, dass »religiöse Wertvorstellungen [mehr und mehr] Einzug in das öffentliche Leben [halten]«[67], schreibt Kling im Gedicht »russischer digest 2«, kurz nach der oben zitierten Passage über das Unverständnis der »kriixx- / teilnehmer« :

22 […]; gebetewogn im
23 poststalinistischn durchräuchert, mit blo-
24 ßer hant löscht eins der altnweiber wachs-
25 stümpfe aus di jätet si in ihre linke,
26 plazz für den nächstn kerznwald der schon
27 entflammt.[68]

Der Sinnbedarf füllt die Kirchen. Doch dem Sinnbedarf wird noch auf eine andere Weise begegnet, die in den Gedichten exponierter präsentiert wird. Wie schon angemerkt, beschreiben die ersten Zeilen des Kapitels eine Landung auf dem »leningrad airport«. Dem Leser dieser 1993 veröffentlichten Zeilen ist dieser Stadtname bereits Geschichte. Am 12. Juni 1991 votiert die Leningrader Bevölkerung für die Umbenennung ihrer Stadt, die ab dem 6. September 1991 wieder den Namen Sankt Petersburg trägt. Diese »Rückbenennung war«, wie Karl Schlögel kommentiert, »ein zunächst nur symbolischer Akt«[69]. Doch zugleich war sie »Indikator für etwas Wesentliches«: »Die Wiederkehr des alten Namens signalisierte eine Neu- und Umwertung der Geschichte, der Stellung und Leistung, die mit dem Namen der alten Reichshauptstadt verbunden war.«[70] Sie war damit Moment eines Prozesse, den Schlögel an anderer Stelle umreißt: »Die Umbenennung, die Umkodierung, die Übernahme des Definitionsmonopols ist in vollem Gange.«[71]

Das Geschehen der »russischer digest«-Gedichte ist inmitten dieser Kämpfe um Definition, um die Definition von Historie situiert. So erfolgen kurze Beschreibungen der Grabstätten Stalins und Lenins, die als Monumente der kommunistischen Epoche im Raum weiterhin präsent sind, wenn auch im Lenin-Mausoleum die sowjetische Geschichte zum trivialen Konsumgut geworden ist: »dies russland im museums-gegnlicht: / drekkiges (touristn)dutzend am allermiesestn / madame-tussaud's vorbeigeschleust«. Zudem greift gleich das erste Gedicht die Versuche zu einer »Umwertung der Geschichte« auf: »ma hörn was / di ›sankt-

67 Jutta Scherrer: Vorwärts in die Vergangenheit. Ein Sommer in Moskau und Leningrad: Die Wiederentdeckung des heiligen Rußland. In: Die Zeit 36 (1990), S. 51f., hier: S. 51.

68 In: nsg, S. 13 [= GG, S. 339].

69 Karl Schlögel: Chronotop St. Petersburg. Zur Rekonstruktion der Geschichte einer europäischen Metropole. In: ders. / Frithjof Benjamin Schenk / Markus Ackeret (Hg.): Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte. Frankfurt a.M. 2007, S. 23-44, hier: S. 25.

70 Ebd.

71 Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit, S. 28.

petersburg-debatte‹ macht« bemerkt die Vermittlungsinstanz zunächst, und lässt wenige Zeilen später kalauernd folgen: »kalinin- / grad (heißt bald kant)«. Während in diesem Fall noch mit der westeuropäischen Geistesgeographie des ehemals sowjetischen Territoriums gespielt wird, ist dieser spielerische Ansatz am Ende des Kapitels verschwunden. In den letzten Zeilen beobachtet die Vermittlungsinstanz eine mit den Umbenennungen korrespondierende symbolische Praktik:

> […] kann man augn
> trauen?, rechz schwenkt! schwarzgelb zu-
> nächst und ziemlich großformatig dies
> flakkern aufm nevski-prospekt, beim nä-
> herkommen siamesisch-doppelköpfig, -endn
> zeigend, alle krallenendn zeigend, was
> für ein schauerlicher hilfsgeist in un-
> mittelbarer metronähe: schwarzgelb erkna-,
> erknatternde czarenfahne.[72]

Was hier als »schauerlicher hilfsgeist« (43) erscheint, das ist der Doppeladler, der bis zur Oktoberrevolution 1917 das Staatswappen des Russischen Reiches zierte. Mit dieser »czarenfahne« (45) führt das Gedicht so abschließend ein in den Raum gestelltes, Geschichte konstituierendes Symbol ein: einen Erinnerungsort im Sinne Pierre Noras, eine »kulturelle Objektivation[]«, wie Birgit Neumann, Nora resümierend, formuliert, »die als semantisch aufgeladene Vergangenheitsreferenz […] über eine materielle, funktionale und eine symbolische Dimension [verfügt]«[73]. Und die Funktion, die der Fahne im intratextuellen Kontext zugeschrieben wird, ist eindeutig: Der Diskontinuitätserfahrung und dem daraus resultierenden Orientierungsbedarf wird mit der symbolischen Stiftung einer historischen Kontinuität begegnet, die nicht nur den epochalen Bruch um 1990, sondern gleich die ganze sowjetische Epoche wegeskamotiert. Vor dem Hintergrund nicht zuletzt der in *nacht. sicht. gerät.* folgenden Gedichte steht die Fahne damit, so Ilma Rakusa, »für den ganzen Komplex rechtsnationaler Krallung«[74].

Kling ist nicht der einzige, der im frühen postsowjetischen Russland solche Tendenzen beobachtet; auch Jutta Scherrer schreibt 1990 über »ein erstaunlich neues, nämlich rückwärtsgewandtes Rußland«[75] oder berichtet 1991 darüber, dass »an die Stelle der bolschewistischen Revolution […] immer stärker die Wiederentdeckung des alten russischen Imperiums

---

72 In: nsg, S. 15 [= GG, S. 341].

73 Birgit Neumann: Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer »Fictions of Memory«. Berlin / New York 2005, S. 81.

74 Ilma Rakusa: Sprachekstasen, Sprachexzesse. Laudatio auf Thomas Kling. In: Neue Zürcher Zeitung, 5.8.1994.

75 Scherrer: Vorwärts in die Vergangenheit, S. 51.

[tritt]«[76]; und das in einer Situation, in der es »nichts mehr [gibt], an das man sich halten, woran man sich orientieren könnte. Die alten Strukturen sind zusammengebrochen, neue existieren noch nicht«[77]. In den »russischer digest«-Gedichten wird dieser Versuch eines Anschlusses an eine Tradition jenseits der Sowjetunion explizit negativ bewertet. Es ist eine falsche Kontinuität, die hier gestiftet werden soll, wie die Wertungsperspektive des Gedichts durch die politisch aufgeladene Rede vom »rechz schwenk« ebenso wie durch die artikulierte Ungläubigkeit vermittelt.

Ich resümiere kurz: Die »russischer digest«-Gedichte weisen eine reportage-ähnliche Vermittlungssituation auf, mit der ein Authentizität suggerierender Eindruck des Zugegenseins, der Anwesenheit im Raum einhergeht. Diese Vermittlungssituation ist dabei einerseits Grundlage für die textinterne Autorfigur des Zeitzeugen, andererseits ermöglicht sie es, jene beobachtete Orientierungslosigkeit in der historischen Umbruchssituation zugleich auf der Vermittlungsebene zu wiederholen: Wie die in ihren sozialräumlichen Situationen beobachteten Bewohner ist auch die Vermittlungsinstanz unfähig, die Inkohärenzen innerhalb des sich umstrukturierenden Raumes in eine sinnvolle Ordnung zu bringen. Die Vermittlungsinstanz verzeichnet so den zeithistorischen Zustand eines von der Ungleichzeitigkeit zerklüfteten Raumes und liest auf diese Weise aus dem Raum das heraus, was mit der Bezeichnung Epoche ursprünglich einmal gemeint war: eine Zäsur, einen Bruch, eine Diskontinuität, deren Erfahrung das lyrisch-reportierende Ich macht. Ein Ordnungsangebot, das jene Diskontinuität verständlich werden lässt, sie in eine Entwicklung integrieren würde, offeriert das Ich nicht: Das Bild vom »in teile zerborstete[n] wr / akk« prononciert nur den Zusammenbruch – und lässt die Zukunftsperspektive, den Erwartungshorizont offen. Für die Vermittlungsinstanz ist jener ›Wende‹ bezeichnete Umbruch mithin noch nicht in eine® Erzählung zu fassen.

Zugleich aber beobachtet die Vermittlungsinstanz Versuche, eine mögliche Erzählung zu antizipieren, mehr noch: eine Symbolpolitik zu betreiben, die über das ›kurze 20. Jahrhundert‹ hinweg eine Kontinuität und damit Ordnung, Perspektive, Zukunft stiftet. Die Zarenfahne auf dem Nevski-Prospekt – dieser Erinnerungsort der russischen Großmacht – wird so zur Synekdoche für eine »Rezeption traditionell vorgegebener Orientierungen«[78], wie sie Jörn Rüsen als Bestandteil der traditionalen Sinnbildung bestimmt hat.[79] Gestiftet wird dadurch in diesem Fall eine Kontinuität, die prä- und postsowjetisches Russland verbindet, aus der mithin die Identität einer postsowjetischen *russischen* Nation entstehen könnte.

---

76 Jutta Scherrer: Ein Land bricht zusammen. Zwei Monate nach dem Putsch: Rußlands Nöte. Ein moralisches Drama mit unabsehbaren Folgen. In: Die Zeit 48 (1991), S. 71f., hier: S. 71.

77 Ebd., S. 72.

78 Rüsen: Zeit und Sinn, S. 176.

79 Dazu ausführlicher auch ebd., S. 171ff.

Die Gedichte beobachten diese Suche nach einer nationalen Identität kritisch. Ja die in ihnen entwickelte kritische Perspektive sollte offenbar so klar im Vordergrund stehen, dass Kling im Zuge der Textproduktion auf eine Stelle, die ein negatives Bild von der Sowjetunion gezeichnet hätte, verzichtete: »einer der 9 jahre gesessn hat wegen nen / politischn gedicht sacht er«[80], notiert Kling sich in der Materialsammlung zu den Gedichten; im Druck fällt diese Passage aus. Offensichtlich – das jedenfalls legen die aus den Notizen ersichtlich werdenden Textentscheidungen nahe – ging es Kling schließlich auch darum, dass das, was als »rechz schwenk« drohend über dem Ende des ersten Kapitels steht, in aller Deutlichkeit hervortritt. Dafür spricht auch eine weitere Umarbeitung: In einer bereits maschinenschriftlichen Fassung steht am Ende noch eine Passage zu Lenins Grab (»null levitation dagegen im schneewittchnsarg was / für ein exponat in kremlnähe«[81]). Doch diese wird gestrichen, die »czarenfahne«-Passage insbesondere um die ungläubige Annäherung ausgearbeitet und an das Ende gestellt. Für die Leserlenkung sind diese Textentscheidungen signifikant: Das erste *nacht. sicht. gerät.*-Kapitel beschließt nicht etwa ein Bild, das vom Ende des Kommunismus zeugt, sondern eines, in dem sich das Aufkommen eines neuen Rechtsnationalismus ankündigt.

3. »die geschichte rauspuhln«: Der Kleinzyklus »brandenburger wetterbericht«

nacht. sicht. gerät. beginnt in der geographischen und kulturellen Ferne, beginnt zudem an Orten, an denen die Revolution 1989ff. massiv in den politischen, symbolischen und städtebaulichen Raum eingriff: im ehemaligen Kernland des sowjetischen Kommunismus. Nach dem ersten Kapitel geht die geographische Bewegung westwärts; zwar nicht kontinuierlich, denn das zweite und vierte Kapitel zeigen sich vornehmlich thematisch und nicht geographisch gebunden, aber doch eindeutig. Das Geschehen der Gedichte im dritten Kapitel ist in Brandenburg, Thüringen und Sachsen situiert; das Geschehen im fünften Kapitel liegt noch weiter westlich, im Mittelrhein-Gebiet; von dort aus wird es im sechsten Kapitel schließlich gen Süden ins Berner Oberland gehen.

Die Spuren der ›Wende‹ im thematisierten Raum nehmen auf diesem Weg ab. So wird schließlich der »mittel rhein«-Zyklus keine expliziten Bezüge auf die Umbrüche mehr aufweisen. Das dritte Kapitel »sachsenkriege oder was« und insbesondere dessen erstes Gedicht, der aus drei nummerierten Abschnitten bestehende Text »brandenburger wetterbericht«, leistet jedoch eine Transformation: Waren es im »russischer digest«-Kapitel noch aus-

---

80 *Hs. Vorfassung von »zweite petersburger hängun'«*. In: *Materialbox (braun)*; das angeführte Syntagma auf der Rückseite.

81 *Ms. Vorfassung von »zweite petersburger hängun'«*. In: *Materialbox (braun)*; die angeführte Passage entspricht den beiden letzten ms. Zeilen auf dem Blatt; die Beobachtungen zu Textentscheidungen ebenfalls nach dieser Fassung.

schließlich gegenwärtige Orte und die an ihnen situierten Praktiken, derer sich die Gedichte beschreibend und kommentierend annahmen, so werden die Orte im Zuge von »brandenburger wetterbericht«[82] – und weiterhin im Horizont der Revolution 1989ff. – zunehmend als Träger von historischen Bedeutungen relevant. Solche historischen Bedeutungen können durchaus, wie die »czarenfahne«, als raumimmanente Zeichen an den gegenwärtigen Orten materiell präsent sein und auf diese Weise als Marker für geschichtskulturelle oder -- politische Zeichenpraktiken fungieren, die die Vermittlungsinstanz, dem Postulat des Zugegenseins zufolge, aus dem Raum herausliest. Am Ende der Transformation, die »brandenburger wetterbericht« vollzieht, lässt sich allerdings die tendenzielle Entkopplung von den jeweils gegenwärtigen Orten und den dort lokalisierten, als vorgängig ausgewiesenen Zeichen und Praktiken beobachten: Die Texte stellen jene historischen Bedeutungen, auch jene historischen Zeitschichten aus, die sich aus den gegenwärtigen Räumen gerade nicht herauslesen lassen.

Im Zentrum steht dabei die symbolische Dimension dieser Räume als Historienräume. Während im »russischer digest«-Kapitel die Zeitschicht, also die Zeit des im Gedicht präsentierten Geschehens, noch die Gegenwart ist, in der die Symbolpolitik beobachtet wird, entwirft »brandenburger wetterbericht« einen Raum, in dem bereits mehrere Zeitschichten, gegenwärtige und vergangene, präsent sind. Das geschichtsdichterische Verfahren, das dabei zum Einsatz kommt, hat Kling in einem im Zuge der Textgenese wieder gestrichenen Syntagma auf den Punkt gebracht: »nich jezz mit q-tips die geschichte rauspuhln«[83], wirft dort eine textinterne Figur der wiederum reporterartig angelegten Vermittlungsinstanz entgegen.

Das Syntagma wird freilich gestrichen. In den drei arabisch durchnummerierten Abschnitten von »brandenburger wetterbericht« taucht es nicht mehr auf. Doch der Streichung zum Trotz: Das darin angekündigte Programm prägt die strukturelle Performanz des Textes, wie in den folgenden Ausführungen zum Zyklus gezeigt werden soll. Dabei wird zunächst ein Überblick über den Text zu geben, an den eine Analyse des ersten Textteils anschließt, aus der sich erste Erkenntnisse über Thema und zeitpolitischen Bezug ergeben werden. Aufbauend auf dieser Analyse werden einige publizistische Kontexte des Zyklus erschlossen, die die geschichtspolitische Dimension des Textes zu plausibilisieren vermögen. Die nächsten beiden Abschnitte diskutieren diese geschichtspolitische Dimension des Textes, indem sie auf spezifische Formen und Verfahren der Bezugnahme auf den und der Distanzierung vom politischen Diskurs eingehen. Schließlich werden die Ergebnisse resümiert und in den Kontext des Bandes sowie des vorliegenden Kapitels gestellt.

---

82 In: nsg, S. 27-30 [= GG, S. 352-355].

83 *Hs. Vorfassung von »brandenburger wetterbericht«*. In: *Konvolut »NACHT. SICHT. GERÄT. / ENTWÜRFE«.* In: *Ordner M11.*

Überblick

Der Text von »brandenburger wetterbericht« verteilt sich recht gleichmäßig auf drei verstechnisch eher unauffällige Abschnitte. Eine von mehreren Ordnungen des Textes ergibt sich dabei aus einer Raumbewegung, die durch Lokalisierungssignale auf die realräumliche Geographie bezogen wird: Die dominante, wiederum homodiegetische und mit dem reportageähnlichen Postulat des Zugegenseins ausgestattete Vermittlungsinstanz nähert sich, per Bahn und aus nordöstlicher Richtung, Potsdam. Ein erster Halt führt, nahe der ehemaligen Grenze, in die Filmstudios Babelsberg (1. Abschnitt); es folgt eine Lokalisierung in der Potsdamer Innenstadt (2. Abschnitt); schließlich wird das Geschehen im Park Sanssouci situiert (3. Abschnitt). Mit dieser räumlichen Bewegung korreliert eine zeitliche: Während in 1 Geschichtssignale auf die NS-Zeit hinweisen, wird in 2 insbesondere auf die Zeit Friedrich Wilhelms III. angespielt; schließlich erscheint in szenischer Präsentation Friedrich II., der Große. Schon diese grobe rückschreitend-zeitliche Ordnung deutet auf einen ersten zentralen Aspekt der historischen, weil diachronen Zusammenhangsherstellung im Zyklus hin, der später als genealogische Methode zu identifizieren sein wird.

Am Ende des Zyklus steht also Friedrich II. und damit, ähnlich wie die »czarenfahne« am Ende des »russischer digest«-Kapitels, ein nationaler ›Erinnerungsort‹. Als solcher ist Friedrich der Große jedenfalls in den Kanon *Deutsche Erinnerungsorte* von Etienne François und Hagen Schulze eingegangen. Geführt wird er dort, bezeichnend, in der Rubrik »Identität«.[84] Im Wissen um diese geschichtskulturelle Valenz Friedrichs II. erhalten die als geschichtspolitisch zu bezeichnenden Strategien des Zyklus Kontur, kritische Kontur. Ein erstes Beispiel sei angeführt: Am Ende des Zyklus rückt Friedrich II. nicht nur in den Fokus, er wird sogar zitiert. Er habe, so weist das einem Brief des Königs an Gottsched entnommene Zitat aus,[85] er

3,17 […] HABE VON
3,18 JUGEND AUF KEIN DEUTSCH BUCH GELESN/ UND REDE
3,19 ES WIE EIN KUTSCHER/ JETZO ABER BIN ICH EIN
3,20 ALTER KERL/VON SECHS UND VIERZIG JAHREN/UND
3,21 HABE KEINE ZEIT MEHR DAZU …

›Friedrich der Große‹ beherrschte, eigenem Bekunden nach, kaum die deutsche Sprache, so steht es ganz am Ende von »brandenburger wetterbericht«. Darin wird die Richtung der im Zyklus betriebenen geschichtspolitischen Agitation deutlich: Es geht auch darum, den Erinnerungsort nationaler Identität ›Friedrich der Große‹ zu demontieren, ihn als Erinnerungsort fragwürdig oder gar unmöglich zu machen.

---

84 Siehe Frank-Lothar Kroll: Friedrich der Große. In: Étienne François / Hagen Schulze (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. Bd. 3. München 2001, S. 620-635.

85 Gefunden – und sich unterstrichen – hat Kling das Zitat in: Der König. Friedrich der Große in seinen Briefen und Erlassen sowie in zeitgenössischen Briefen, Berichten und Anekdoten. Mit biographischen Verbindungen von Gustav Mendelssohn Bartholdy. Bielefeld: Bielefelder Verlag, 16. Aufl. 1954, S. 322 [Standort: R1-4-8].

Das abschließende Zitat steht für eine von mehreren divergierenden, doch in der intendierten Demontage übereinkommenden Strategien. Eine weitere dieser Strategien findet sich in einer Passage, die strukturell mit dem abschließenden Friedrich-Zitat korrespondiert, und zwar hinsichtlich der pointierten Positionierung (sie steht am Anfang und bildet mit dem Friedrich-Zitat eine Art Rahmen), hinsichtlich des pragmatischen Status (auch bei ihr handelt es sich um ein Zitat) sowie hinsichtlich des ungefähren Zeitindizes (auch dieses Zitat stammt aus der Herrschaftszeit Friedrichs II.). Gemeint ist ein Motto, das – allein, nur noch vom Titel flankiert, auf einer eigenen Seite stehend – den Zyklus eröffnet. Unterschrieben ist das Motto mit »(ulrich bräker, / der arme mann im tockenburg)« und tatsächlich präsentiert es einen Auszug aus dem 48. Kapitel »Nebst anderm meine Beschreibung von Berlin« der von Bräker verfassten *Lebensgeschichte und natürliche Ebentheur des Armen Mannes im Tockenburg.*[86] Bräker, unfreiwillig im Dienste der preußischen Armee, berichtet in diesem Auszug vom Spießrutenlauf einiger Deserteure, denen schließlich »*fetzen geronnenen bluts […] über die hosen hinabhingen*«[87]; nur kurze Zeit nach dieser Beobachtung, während der Schlacht bei Pirna im Oktober 1756, wird Bräker selbst sich von der Truppe unerlaubt entfernen.

Dieses Bräker-Motto fungiert dabei als Geschichtssignal, das bei entsprechender Kenntnis der zeithistorischen Kontexte von Bräkers Beobachtung ein Preußenbild aufruft, noch bevor die Lektüre des Gedichtzyklus begonnen hat. Je nach historischem Wissen variiert freilich die Spezifik dieses Preußenbildes: So ist dem Motto nur implizit, dass Bräkers Beobachtungen aus dem Siebenjährigen Krieg stammen und damit aus jener Vorgeschichte einer preußischen und eben auch deutschen Nation, als die dieser Krieg der historischen Forschung gilt: Preußen stand, so führt etwa Ute Planert aus, »im Siebenjährigen Krieg an der Schwelle zur Nationsbildung«[88]. Explizit aufgerufen, weil szenisch ins Bild gesetzt, wird im Motto hingegen das, was sprichwörtlich als preußischer Militarismus gilt. Die Szenen körperlicher Gewalt, geschildert von dem »arme[n] mann«, dem kleinen Mann, der Bräker war, führen diesen preußischen Militarismus im Modus der ›Geschichte von unten‹ vor und werten ihn negativ als ein von Züchtigungspraktiken dominiertes Prinzip.

Anders als das Friedrich-Zitat, das die Gedichtlektüre abschließt, bereitet das Bräker-Motto diese vor. Dazwischen entfaltet sich die korrelierte Orts- und Zeitbewegung durch Potsdam und seine preußisch-deutsche Geschichte. Das Bräker-Motto etabliert dabei nicht nur einen axiologisch strukturierten Erwartungshorizont. Im Zusammenspiel mit dem Titel deutet es zudem bereits die Vermittlungssituation an. Während Bräker, in einer Früh- oder Vorform

---

86 Verwendet hat Kling die Ausgabe Bräker, Ulrich: Bräkers Werke in einem Band. Berlin / Weimar: Aufbau, 3. erw. Aufl. 1989 [Standort: R1-7-2].

87 So das Ende der zu Beginn von »brandenburger wetterbericht« zitierten Passage (nsg, S. 27 [= GG, S. 352]).

88 Ute Planert: Wann beginnt der »moderne« deutsche Nationalismus? Plädoyer für eine nationale Sattelzeit. In: Jörg Echternkamp / Sven Oliver Müller (Hg.): Die Politik der Nation. Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen 1760-1960. München 2002, S. 25-60, hier: S. 49.

der ›Reportage‹, einen Augenzeugenbericht liefert, kündigt Klings Text einen »wetterbericht« an – eine Textsorte, die ebenfalls der Aktualität verpflichtet ist und deren Bezeichnung hier eine idiomatisch-metaphorische Konnotation aufruft: Zwar geht der Text auch auf das Wetter ein, im Zentrum steht jedoch das, was man die ›politische Wetterlage‹ nennt.

Von Politik im engeren Sinne, von politischen Akteuren, Institutionen, Entscheidungen, ist im Kleinzyklus jedoch nirgends die Rede. Allenfalls die Anspielung auf die Hausbesetzer im Potsdam der frühen neunziger Jahre, deren urbane Zeichensetzung in Form eines kalauernd als »sprachspree« bezeichneten Graffitis eingesprengt werden (»BEI RÄUMUNG GIBT / ES TOTE«, 2,8f.),[89] kennzeichnet das geographische Potsdam als einen Ort politischer Auseinandersetzung im Sinne einer Politik der Straße, nicht der Parlamente. Doch noch hier bleibt der politische Kontext dieser Parole dem Gedicht äußerlich, die Parole bedarf des Kontextwissens, um als politische Zeichenpraktik erschlossen zu werden. Die politische Dimension ist mithin nicht Effekt einer dezidiert politischen Botschaft. Sie ergibt sich erst aus der Verortung der Parole innerhalb einer zeitgeschichtlichen Situation, ergibt sich aus dem Wissen um ihren Kontext. Eben das aber gilt auch allgemein für das, was jenseits der Rahmung in »brandenburger wetterbericht« thematisiert wird: Was in ihm verhandelt wird, das erweist sich erst bei einem Blick auf die zeitgenössischen Kontexte als etwas, das Gegenstand von Geschichtspolitik ist. Dass es dies ist, wird in den nächsten beiden Abschnitten gezeigt; die beiden darauffolgenden werden dann darlegen, wie der Text sich als poetischer Text gegenüber dem politischen Diskurs verhält.

Die ›Wende‹ und die genealogische Methode

Markiert wird der zumindest grobe zeithistorische Kontext von »brandenburger wetterbericht« bereits in den ersten, auf die *geschmacksverstärker*-Gedichte »stempel griebnitzsee 1« und »stempel griebnitzsee 2« anspielenden Zeilen:

1

1,01 *odnstreifn-ordnstreifn ..* fahrtwind süd,
1,02 süßwest die fahrt, und diesmal ungestem-
1,03 pelt griebnitzsee. grenzschweiß, getrock-
1,04 net; aus der nase grenzerschweiß. andre,
1,05 bei demontiertm, abfertigungs-
1,06 beton, jetztzeit-schweißausbrüche. […][90]

---

89 Eine weitere Anspielung auf die Hausbesetzer-Szene ist die Passage: »NVA- / tarnnetze über der gutenbergstraße« (2,11f.). In der Gutenbergstraße 26 befand sich Anfang der neunziger Jahre eines der besetzten Häuser (das jedenfalls liest man bei Detlef Klementz: Potsdamer Barrikadenkämpfe. In: Berliner Zeitung 14.3.1994).

90 Hier und im Folgenden wird auf den Versuch, den zahlreichen Anspielungen im Textes erschöpfend nachzugehen, verzichtet. Bemerkt sei an dieser Stelle jedoch zumindest zweierlei; erstens: die geographische Rich-

Das Gedicht beginnt mit einer konkret lokalisierten Bewegung im Raum. Die Vermittlungsinstanz fährt von Nordosten, von Berlin, nach Potsdam und passiert den ehemaligen Grenzbahnhof Griebnitzsee. Am Anfang steht dabei das pointierte Ausbleiben eines Ereignisses. Die Metatilgung der innerdeutschen Grenze ist vollzogen, der »grenzschweiß« des Einreisenden ist »getrock- / net« (1,03f.). Die geographische Raumbewegung schreibt hier Zeitgeschichte, eben weil sie keine semantische Grenzüberschreitung mehr ist. Damit ist aber nur die Voraussetzung des Gedichtgeschehens genannt. Wie die Korrelation von »grenzschweiß, getrock- / net« mit »jetztzeit-schweißausbrüche« (1,06) bereits zu Beginn andeutet, ist es nunmehr die auf die Neuorganisation des Raumes folgende Situation, ist es die »jetztzeit«, auf die der Reisende physisch reagiert.

Initial-isoliert ist damit eine Exposition gegeben. Zeit und Ort sind genannt, zudem steht die Frage im Raum, warum denn die Vermittlungsinstanz auf die »jetztzeit« reagiert. Beantwortet wird diese Frage im Grunde bereits in der kurz auf die Exposition folgenden Passage, die eine geschichtskulturelle Konfiguration präsentiert, gegen die der Rest der Zyklus dann mal mehr, mal weniger deutlich agiert.

Erste Station auf der Reise nach und durch Potsdam sind, wie erwähnt, die Filmstudios Babelsberg.

1,09 […]. die UFA
1,10 draußn (eingeklammert) als schlechte kopie:
1,11 in der kantine (selbst-)vergessnes retro.
1,12 er selbst, aus kettwig/ruhr: otto gebühr
1,13 im schweißfilm unter reiterschmerzn; wolfs-
1,14 schanze die innenseitn seiner laffn schenkel;
1,15 mit spulenknatterndem koppe. […]

Der Name »UFA« fungiert im Zusammenspiel mit dem kurz zuvor gesetzten Lokalisierungssignal »*babelsberg*« (1,09) als Geschichtssignal, das eine historische Ortssemantik aufruft. Die folgende Nennung von Otto Gebühr gestaltet diese historische Referenz weiter aus und gibt zudem erste Signale für eine historische Tiefenstaffelung: Denn Otto Gebühr, Filmschauspieler, wurde in den zwanziger Jahren vor allem als Darsteller Friedrichs II. bekannt, in dessen Rolle er in zahlreichen Filmen, zuletzt in *Fridericus Rex* (1942), auftrat. Die kurze Skizze zu Gebühr (vor allem 1,12-1,14) arbeitet vor dem Hintergrund dieses historischen Wissens die doppelte Referenz weiter aus: Während die Reiterpose auf den Friedrich-Darsteller verweist, stellt die Überformung der Redewendung ›sich einen Wolf reiben/laufen‹

tungsangabe »süßwest«, die mit dem verklärten Bild Westdeutschlands ebenso spielt wie mit der Bevölkerungswanderung von Ost- nach Westdeutschland 1990ff; zweitens: das leitmotivisch, teils chiastisch umgeformt wiederkehrende »*odnstreifn-ordnstreifn*«, das einen wie auch immer gearteten Zusammenhang zwischen (militärischem) Rang- bzw. Ehrenabzeichen und künstlerischer Form herstellt; ich werde auf diesen letzten Aspekt noch einmal kurz zurückkommen.

durch das ›Führerhauptquartier‹ »wolfs- / schanze« (1,13f.) den Darsteller in den Kontext des Nationalsozialismus. Was auf diese Weise vorgestellt wird, ist ein Moment der Rezeptionsgeschichte Friedrichs II., der als ideologisierter Erinnerungsort vorgestellt wird. In einer plakativen Verknüpfung evoziert der Text die Funktionalisierung preußischer Geschichte durch die nationalsozialistische Propaganda und ruft damit die Figur einer traditionalen Sinnbildung auf.

Nun bringt der Text dieses von Gebühr verkörperte Friedrich-Bild nicht unvermittelt ins Spiel, sondern führt es als Fundstück vor, das in der »kantine« (1,11) präsentiert wird, womöglich, so legt es der situative Rahmen nahe, als Filmplakat oder Standbild. Das Rezeptionsdokument – Gebühr verkörpert Friedrich II. – erweist sich so als Gegenstand eines weiteren, nun aktuellen Rezeptionsaktes, in dem somit drei Zeitschichten aufeinander treffen. Die Wertungsperspektive des Textes weist diesen aktuellen Rezeptionsakt jedoch als inadäquat aus, werden doch die historischen Konnotationen, die der Text – selbst wiederum im Modus der Konnotation (vgl. »wolfs- / schanze«) – der Gebühr-Darstellung zuschreibt, gerade nicht aktualisiert. Unreflektiert, so suggeriert der Text, wird hier Historie rezipiert: Was sich zeigt, das ist ein »(selbst-)vergessnes retro« (1,11), das den Schauspieler in der Friedrich-Rolle präsentiert, ohne (sich) daran zu erinnern, in welchen Kontexten das damit aktualisierte Friedrich-Bild stand. Die Vermittlungsinstanz erweist sich dabei als jener Besserseher, den die Paratexte angekündigt hatten. Denn die Zuschreibung eines Mangels an historischer Bewusstheit bedarf als Möglichkeitsbedingung der Erkenntnis dieses Mangels und damit eben: historische Bewusstheit. Wider die Ignoranz der Anderen konstituiert sich hier ein Subjekt, das historische Aufklärung betreibt.

Die Idee zur Gebühr-Passage findet sich in einer kurzen Notiz in einem Konvolut in Klings Nachlass. Auf einem der in diesem Konvolut versammelten Blätter ist zu lesen: »OTTO GEBÜHR! (genealogisch)«[91]. Es ist diese kleine Notiz, in der sich, einem Nukleus gleich, der Sprung, der Bruch – die Entwicklung andeutet, die zwischen *brennstabm* und *nacht. sicht. gerät.* liegt. Denn die genealogische Methode ist ganz rudimentär und jenseits der je spezifischen Bedeutungen, die ihr in Historiographie und Philosophie zumal der jüngeren Vergangenheit zugesprochen wurden, ein Verfahren, durch das diachrone Elemente zu einer historischen Reihe, einer ›Strecke‹ angeordnet werden, die nicht nur ein Aufeinander-, sondern auch ein Auseinanderfolgen auszeichnet. Sie ist ein Verfahren der historischen Zusammenhangsherstellung, mit dem sich jene »Informationssplitter«, von denen der Paratext sprach, ›zusammenhalten‹ lassen.

---

91 *Notizblatt zu »brandenburger wetterbericht«.* In: *Konvolut »entwürfe 1991«.* In: *Materialbox (braun);* die angeführte Notiz zu Gebühr steht am unteren Rand des Blattes.

Die Genealogie, doch das deutet die Gebühr-Passage zunächst nur an, ist gleichermaßen Gegenstand wie Werkzeug derjenigen Kritik, die vom Gedicht an der geschichtskulturellen Praxis geäußert wird. Als Kritik der Genealogie gemäß des *Genitivus subjectivus* ist das Verfahren dabei eines der Historisierung von Gegenwartsphänomen: Die Friedrich-Repräsentation in der Gegenwart wird in eine genealogische Reihe gestellt, die sie, einfach gesagt, mit dem Nationalsozialismus in Verbindung bringt. Damit aber wird der Erinnerungsort nationaler Identität ›Friedrich II.‹, wird also die genealogische Rückführung einer deutschen Identität bis zum Großen König problematisch, wird fragwürdig: eine Kritik der kursierenden Genealogie, im *Genitivus objectivus*.

Nun mag die Kritik an der Genealogie merkwürdig, vielleicht sogar merkwürdig überzogen anmuten: Der Kurzschluss zwischen »wolfs- / schanze« und Friedrich II. jedenfalls hat – trotz aller Strategien, eine explizite Aussage zu vermeiden und nur die Anspielungen arbeiten zu lassen – etwas Plakatives an sich. Freilich sind das auch Wertungsfragen, die hier nicht interessieren. Argumentativ produktiver ist hingegen eine andere Vorgehensweise. So lässt die Vehemenz der Agitation gegen eine geschichtskulturelle Praxis, die den rechtsnationalistischen bis faschistischen Momenten der Rezeptionsgeschichte Friedrichs II. ignorieren, Faktoren vermuten, die »brandenburger wetterbericht« äußerlich sind; die es als Sprechakt bedingen, ohne Gegenstand des Sprechakts zu sein. Ein Blick in den publizistischen Kontext der Textentstehung und der -publikation hilft hier weiter.

Geschichtspolitik: Friedrich II. und Potsdam im publizistischen Kontext

Eine Archäologie dessen, was man den Preußen-Diskurs in den frühen neunziger Jahren nennen könnte, braucht an dieser Stelle, da es nur um die Plausibilisierung des Gedichtes als eines eben auch geschichtspolitischen Sprechaktes geht, nicht geleistet werden. Der selektive Blick, der sich lediglich auf die Publizistik und auch hier nur auf einige wenige Medien konzentriert, soll vielmehr allein darlegen, dass es *erstens* wahrscheinlich ist, dass der Produzent, dass Kling sich bewusst war, ein Thema zu behandeln, das zugleich Element eines politischen Diskurses war; und dass es *zweitens* möglich ist, dass der zeitgenössische Rezipient dieses Thema als ein im politischen Diskurs verhandeltes wahrnehmen konnte, selbst wenn es dafür keine Rezeptionszeugnisse gibt.[92] Wenn sich dies beides zeigen lässt, dann kann der Text als ein Kommunikat, als eine Aussage, verstanden werden, die zwar nicht von einem autorisierten Subjekt des politischen Diskurses getätigt wird, die aber von außerhalb in den politischen Diskurs hineinspricht, indem sie deren Elemente einschließlich deren politisierte

[92] Dass es für eine solche Lesart keine Rezeptionszeugnisse (etwa Rezensionen) gibt, hängt dabei wohl auch damit zusammen, dass Kling, soweit ich sehe, niemals versucht hat, eine (und sei es nur: exzentrische) Sprecher- oder auch Subjektposition innerhalb des politischen Diskurses einzunehmen, die mit der Autorfigur Kling verknüpften Aussagen also, anders als etwa bei Günter Grass, keinem politischen Subjekt zugesprochen wurden. Diese Überlegungen werden später noch einmal aufgegriffen.

Bedeutung verarbeitet. Zwei Elemente sollen dabei als Suchbefehle dienen: Potsdam und Friedrich II. Ausgespart wird damit etwa die Auseinandersetzung um die Neue Wache oder die hochpolitisierte Hauptstadtdebatte in den frühen Neunzigern, die nicht zuletzt eine Debatte über die Bedeutung wie die außenpolitische Schicklichkeit einer historisch zu Preußen gehörenden Kapitale war.[93]

»potsdam im juni« (2,07) lautet eines der nur jahreszeitlichen Situierungssignale in Klings »brandenburger wetterbericht«. Unter der Ortszeitangabe »*Potsdam,* im August« erscheint am 23. August 1991 ein Artikel in *Die Zeit,* der davon berichtet, dass »Zehntausende […] [an einem] Sarkophag vorbei [defilierten], der, in die Farben Preußens gehüllt, unter einem schwarzen Baldachin aufgebahrt stand«[94]. Zuvor war dieser Sarg »mit einem Sonderzug quer durch Deutschland, zuletzt gezogen von einer alten Borsig-Dampflok der Reichsbahn (mit roten Rädern!), dann auf einer Lafette vierspännig durch die von Tausenden umsäumten Straßen […] transportiert«[95] worden – es war Friedrich II., der hier, gemeinsam mit seinem Vater Friedrich Wilhelm I., zur letzten Ruhe in Sanssouci geleitet wurde. Die publizistischen Wellen, die dieses Ereignis nicht zuletzt aufgrund der Teilnahme des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl sowie der Einbindung der Bundeswehr schlug, waren, insbesondere in *Der Spiegel*, erheblich. Bereits im Mai 1991 wird dort auf zehn Seiten über einen »Neue[n] Geist von Potsdam« berichtet.[96] Im Juni wird dann das August-Ereignis und dessen politische Weihung antizipiert:

> Kohls Verneigung vor Friedrichs Sarkophag erinnert fatal an ein historisches Ereignis – den Tag von Potsdam 1933. Am 21. März jenes Jahres inszenierte Josef Goebbels dort den Tag der »nationalen Erhebung«. Sich am Grabe Friedrichs tief vor dem greisen Generalfeldmarschall und Reichspräsidenten Hindenburg verbeugend, schlug Hitler die Brücke zwischen dem zweiten Kaiserreich und dem neuen Dritten Reich.[97]

Damit steht die Genealogie im Raum, die der Spiegel-Doyen Rudolf Augstein schon in seinem, von ihm selbst als »Streitschrift« bezeichneten Buch *Preußens Friedrich und die Deutschen*[98] von 1968 angedeutet und die *Der Spiegel* ein weiteres Mal 1986, zum 200. Todestag des Großen Königs, in einer Titelstory samt aussagekräftigem Titelbild aktualisiert hatte.

---

93 Vgl. dazu u.a. Fritz Fischer: Rückkehr nach Preußen? In: Die Zeit 14 (1991), S. 4.

94 Karl-Heinz Janßen: Gegen den Letzten Willen. Die Heimkehr der Preußenkönige nach Sanssouci. In: Die Zeit 35 (1991), S. 10.

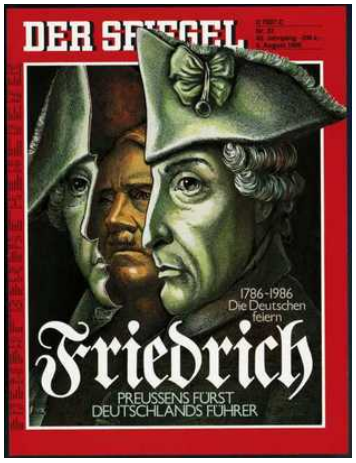
95 Ebd.

96 o.V.: Neuer Geist von Potsdam. In: Der Spiegel 21 (1991), S. 222-232.

97 o.V.: Eingeknickte Nase. In: Der Spiegel 30 (1991), S. 31-33, hier: S. 31.

98 Ein Buch, das Kling besaß: Augstein, Rudolf: Preußens Friedrich und die Deutschen (= Fischer-Taschenbücher 1212). Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 1971 [Standort: R1-4-11].

In den Wochen vor diesem ›Neuen Tag von Potsdam‹ verschärfen sich diese Stellungnahmen zur Beisetzung des Preußenkönigs so weit, dass die ausländische Presse eine zunehmend auch politische »Geschichtsdebatte«[99] in Deutschland beobachten kann. Am 9. August, acht Tage vor der Beisetzung, schreibt Marion Gräfin Dönhoff im Aufmacher der *Zeit* über »Der Alte Fritz und die neuen Zeiten«; schreibt dort über den aufgeklärten Herrscher, über den preußischen Rechts- und Vernunftsstaat, schreibt schließlich, dass »doch wirklich niemand im Ernst glauben [kann], die Beisetzung dieses Mannes in Sanssouci könne zum Signal für neuen Nationalismus und Militarismus werden«[100] – und dokumentiert damit zugleich, dass viele, ob im Ernst oder nicht, dies womöglich tatsächlich glaubten. »Schon warnen Historiker, wie etwa der Bochumer Professor Hans Mommsen, vor ›aufgesetzter Traditionspflege‹, aus der ein ›verquerer deutscher Nationalismus‹ aufsteigen könne«[101], ist dann wenige Tage nach dem *Zeit*-Aufmacher in einem »Aktion Sarg und Asche« betitelten *Spiegel*-Artikel zu lesen, der mit der Befürchtung endet, dass »[s]innstiftende Politiker« die anstehende Grablegung »zu nutzen wissen [werden]«[102]. Die Ausgabe, in der dieser Artikel erscheint, ist dabei der wohl umfangreichste Beitrag der deutschen Publizistik zu einem *der* geschichtspolitischen Ereignisse des Jahres 1991. »Friedrichs Heimfahrt« titelt diese Ausgabe mit einem Cover, auf dem der Alte Fritz zum Springteufel der jungen gesamtdeutschen Nation wird. Im Blatt nimmt sich Augstein selbst noch einmal des Themas an. Der Artikel »Preußens Friedrich und die Folgen«[103] diskutiert, (populär-)historiographisch argumentierend, die »Wirkungen Friedrich II auf die deutsche Geschichte« und in diesem Zusammenhang auch die schließlich verneinte Frage »Ist Friedrich II. schuld an Hitler und Auschwitz?« – eine Frage, die zu stellen im Grunde unter dem Reflexionsniveau von Augsteins Darlegungen ist, deren Auftauchen gerade deshalb aber darauf hinweist, dass sie innerhalb der diskursiven Konstellation präsent war.



Der Spiegel 32 (1986)



Der Spiegel 33 (1991)

99 So in einem Artikel aus der *Wiener A-Z,* den der Spiegel – als Zeugnis für die Rezeption der geschichtspolitischen Auseinandersetzung in Deutschland – in Auszügen abdruckt (Der Spiegel 34 (1991), S. 230).

100 Marion Gräfin Dönhoff: Der Alte Fritz und die neuen Zeiten. In: Die Zeit 33 (1991), S. 1.

101 o.V.: Aktion Sarg und Asche. In: Der Spiegel 33 (1991), S. 28-38, hier: S. 29.

102 Ebd., S. 38.

103 Rudolf Augstein: Preußens Friedrich und die Folgen. In: Der Spiegel 33 (1991), S. 40-47.

Nun sind es weniger historiographische Fragen nach Ursächlichkeiten, vielmehr geschichtskulturelle Fragen nach der Rezeption, die in Klings »brandenburger wetterbericht« aufgegriffen werden. Worum es dabei in Teilen der den Kontext dieses Kleinzyklus bildenden Rezeption ging, hat Job Ferdinand von Strantz, damals Generalbevollmächtigter des Hauses Hohenzollern, auf den Punkt gebracht, nämlich darum, Friedrich II. als »Symbolfigur der deutschen Einheit«[104] zu inszenieren, ihn also öffentlichkeitswirksam als Erinnerungsort einer deutschen Identität zu konstituieren. – Im Jahr 1991 ist Friedrich II. eine geschichtsdiskursiv und -politisch in hohem Maße umstrittene Figur.

Diese Geschichtsdebatte des Jahres 1991, konkret die *Spiegel*-Ausgabe 33 (1991), hat Kling mit großer Wahrscheinlichkeit zur Kenntnis genommen. Eine Seite aus diesem Heft, allerdings kein Artikel zu Friedrich, findet sich, sorgfältig herausgetrennt, im *Konvolut »entwürfe 1993«*.[105] Als *nacht. sicht. gerät.* 1993 erscheint, könnte die 1991er-Geschichtsdebatte freilich bereits wieder aus dem Kurzzeitgedächtnis der medial-dynamischen Geschichtskultur verschwunden gewesen sein, doch wird unter anderem auch diese Debatte, ausgelöst durch ein anderes Datum, im Jahr 1993 erneut erinnert. Auch diesbezüglich soll exemplarisch die publizistische Praktik des *Spiegels* Beachtung finden.

1993 jährt sich die erste Erwähnung Potsdams zum Tausendsten. Der *Spiegel* begleitet dieses Jubiläum mit einem über 120 Seiten langen *Spiegel Spezial* zur »Preußenstadt Potsdam«; in der regulären Ausgabe des *Spiegel* flankiert Peter Zolling dieses *Spezial* mit einem Artikel über »das Potsdam-Jubiläum und Preußens Rolle in Deutschland«: »Preußen, schon viermal untergegangen, meldet sich, im dritten Jahr der unvollendeten deutschen Einheit, zurück. Für eine Weile«[106], heißt es dort. Im *Spezial* wird dann die Debatte von 1991 auch intertextuell erinnert, wiederholt. Das erste Kapitel, verfasst von Augstein, basiert im Wesentlichen auf jenem Artikel, mit dem Augstein bereits 1991 die Beisetzung Friedrichs II. kommentierte.[107] Weitere Kapitel thematisieren die »preußischen Tugenden«, den »preußischen Militarismus«, das Kunstwerk Potsdam, den Tag von Potsdam 1933 und immer wieder Friedrich II.

Insgesamt entsteht auf diese Weise eine weitgehend historische Semantik des Ortes Potsdam, das zum gleichermaßen historischen wie politischen Symbol wird. »Potsdam ist keine Stadt wie hundert andere auch. Es ist ein Symbol, wie sonst nur noch Weimar: das Symbol Preußens«[108], konstatiert der Historiker Christian Graf von Krockow, der bereits 1981 seine *War-*

104 Zitiert nach: o.V.: Aktion Sarg und Asche, S. 29.

105 *S. 161 aus Der Spiegel 33 (1991)*. In: *Konvolut »entwürfe 1993«.* In: *Materialbox (braun).*

106 Peter Zolling: »Das ist unser Unglück«. In: Der Spiegel 16 (1993), S. 268-276, hier: S. 268.

107 Vgl. Kapitel I: Va Banque gespielt und ausgelöscht. Rudolf Augstein über den »Geist von Potsdam«. In: Preußenstadt Potsdam. 1000 Jahre. Spiegel Spezial 2 (1993), S. 6-11.

108 Christian Graf von Krockow: Darin nistet das Unheil. In: Preußenstadt Potsdam, S. 12-15, hier: S. 12.

nung vor Preußen[109] veröffentlicht hatte. Peter Glotz, in der Autorenangabe als »Publizist und SPD-Bundestagsabgeordneter«[110] vorgestellt, geht noch weiter.

> Das Problem ist, daß Städte von Menschen zu Symbolen gestempelt werden. Dachau ist eine wunderschöne kleine Stadt an der Amper; aber seit dort ein Konzentrationslager stand, ist der Name auf der ganzen Welt verpönt. […]
> Ähnlich geht es Potsdam. Die Verherrlicher einer bestimmten Preußenlegende haben die unschuldige Stadt zum Altar ihres Mythos gemacht. Die Stadt wird das Scheinbild des »Geistes von Potsdam« so wenig los wie Dachau das KZ. Was in Erinnerung bleibt, sind gestellte Bilder mit Massensuggestion: Otto Gebühr als Fridericus Rex vor der Garnisonkirche, Hitler und Hindenburg, am 21. März 1933, am selben Ort – und hinter ihnen stand ein trottelhafter Sohn Wilhelms II. in SA-Uniform. Und auch die »Aktion Sarg und Asche«, wie der SPIEGEL das nannte, spielt in Potsdam: Die Hohenzollern ließen im Jahre 1991 die Gebeine zweier Vorfahren unter dumpfen Trommelwirbeln und in Anwesenheit von Bundeskanzler und Bundeswehr in den Garten des Schlosses Sanssouci umbetten.
> Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch […].[111]

Gegen die Akteure einer neo-nationalen Geschichtspolitik, stellvertretend nennt Glotz den Historiker und Publizisten Arnulf Baring, wird hier eine Warnung ausgesprochen: »[D]ie Gefahr für die Zukunft ist nicht nazistische Geschichtspolitik, sondern preußischdeutsche.«[112] Um dieser Gefahr zu begegnen, müssen, so Glotz, »ein paar Entwicklungszüge preußischer Geschichte […] unvergessen bleiben – damit wir nicht dazu verurteilt werden, sie zu wiederholen«[113]. Er nennt dann nicht zuletzt den Militarismus, nennt »die Prügelorgien der Armee, die Ulrich Bräker, ein Opfer der preußischen Aushebungen im Siebenjährigen Krieg, dargestellt hat«[114].

Glotz, in den Jahren 1989ff. ohnehin ein in hohem Maße aktiver Publizist und Politiker, betreibt hier Geschichtspolitik; eine Politik der Symbole und Bilder, der Genealogien und Erinnerungsorte. Nicht wenige der von ihm aufgegriffenen Motive, allen voran das Symbol ›Potsdam‹ selbst, kehren in Klings Text wieder. Sie sind damit, als dieser Text 1993 erscheint, nicht frei von den semantischen und funktionalen Spuren, von den Kontexten, in denen sie in jener Zeit verhandelt werden. Ein Gedicht über Potsdam: Das konnte 1993 für den Rezipienten – mehr noch als ein Text über einen realgeographischen Raum – ein Text über jenen Ort sein, dessen 1000jährige Geschichte, mit all ihren Kapiteln, gerade gefeiert wurde; und war damit auch ein Text über einen Mythos, der zur Verhandlung stand. Dabei übernehmen die Motive, etwa Bräker oder Gebühr, in Klings Text, verglichen mit dem Artikel von Glotz, eine homologe

109 Christian Graf von Krockow: Warnung vor Preußen. Berlin 1981.
110 Peter Glotz: Sehnsucht nach der Staatsidee? In: Preußenstadt Potsdam, S. 102-105, hier: S. 102.
111 Ebd.
112 Ebd., S. 103.
113 Ebd.
114 Ebd., S. 104.

Funktion. Sie sind Statthalter dessen, was »unvergessen bleiben« muss angesichts einer Renaissance preußisch-deutscher Geschichtspolitik.

Verfahren politischer Geschichtslyrik

»brandenburger wetterbericht« schreibt sich nun allerdings gerade nicht in den geschichtspolitischen Diskurs ein. Auf explizite Marker, die die beiden geschichtskulturellen Großereignisse – die Beisetzung und das Jubiläum – und deren diskursive Aufladung aufrufen könnten, wird verzichtet. Darüber hinaus greift der Text nicht auf den argumentierenden Modus zurück, der in der Publizistik weithin begegnet. Eben aber diese vordergründige Ignoranz gegenüber dem Tagesaktuellen sowie die Wahl einer vom argumentierenden Modus abweichenden Schreibweise lenkt die Aufmerksamkeit auf die spezifische Ver- und Bearbeitung der diskursiv aufgeladenen Elemente in »brandenburger wetterbericht«. Ein Charakteristikum dieser Bearbeitung ist die schon erwähnte Wahl einer reportage-ähnlichen und damit vornehmlich darstellend-deskriptiven Schreibweise, die im Text schließlich ergänzt wird um intermedial-simulierende Verfahren der Präsentation historischen Geschehens. Die konkrete Realisierung dieser Schreibweise und dieser Verfahren sowie deren Effekte für die Beziehung des Textes zu den geschichtspolitischen Debatten lassen sich insbesondere in zwei, einander teilweise überlagernden Hinsichten (I. und II.) präzisieren.

I. Zum einen wiederholt »brandenburger wetterbericht« zwar die vorgeprägten Elemente, nicht aber die Strukturen, in denen sie diskursiv gebunden sind, das heißt die Elemente werden neu strukturiert: Nicht das Schema der Argumentation, sondern das einer räumlichen Bewegung organisiert den Text und seine Elemente. So mag, wie soeben behauptet, der funktionale Status der Gebühr-als-Friedrich-Erwähnung nach der interpretativen Rekonstruktion einschließlich des Abgleichs mit der kontextuell-diskursiven Verwendung durchaus homolog zu dessen Status in der Argumentation Peter Glotz' scheinen; Klings Text präsentiert das Element allerdings nicht als Beleg für ein Argument, sondern als Fundstück, als Beobachtung auf einer Reise. Oder anders: Die Rekonstruktion einer argumentativen Struktur, in der die Gebühr-Passage als Beleg für das Argument einer nationalsozialistischen Friedrich-Rezeption dienen könnte,[115] ist Leistung und Aufgabe des Lesers. Er muss das geschichtspolitische Argument ebenso wie die geschichtspolitische Argumentation finden, zu denen der Text lediglich mögliche Belege verzeichnet. Dass die Elemente als potentielle Belege dienen können, wird dabei unterstützt durch das Postulat des Zugegenseins, das ihnen den Status des Fundstücks zuweist und damit ihre faktische Vorhandenheit suggeriert – auf weitere derartige, mitunter allerdings paradoxe Faktisierungsstrategien wird noch zurückzukommen sein.

[115] Wobei dieses Argument auf struktureller Ebene dann als Element innerhalb einer Argumentation contra einer preußischdeutschen Geschichtspolitik fungieren könnte.

Damit ist ein Effekt der spezifischen Bearbeitung der Elemente durch den literarischen Text umrissen: Der Text schreibt die Argumentation nicht vor, sondern bietet dem Leser Material, aus dem er sie selbst erkennen könnte. Und dies gilt, jedenfalls zum Teil, noch für die diskursive Semantik der möglicherweise als Beleg dienenden Elemente: Die Anspielung zu entdecken, die Konnotation zu aktualisieren und damit die Genealogie zu begreifen, die sich etwa in »otto gebühr« »wolfs- / schanze« und »reiterschmerzen« verbirgt, ist ja bereits ein Erkenntnisprozess, in dessen Verlauf der Leser den Beleg als Beleg allererst herstellt. Insofern die Politisierung der Elemente also in diesem Sinne scheinbar an den Leser überantwortet wird, könnte »brandenburger wetterbericht« tatsächlich als ein Gedicht gelten, das – wie Kling für seine Gedichte in Anspruch nahm – »didaktikfrei«[116] ist: Nicht auf eine Wahrheit der Argumentation pocht der Text, sondern lediglich auf die Suggestivität des zuweilen plakativ präsentierten Materials.

II. Doch der Prozess der Geschichtspolitisierung der Text-Elemente durch den kontextbewussten Leser ist zugleich in hohem Maße gesteuert, und zwar einerseits (A.) durch die Weise, in der die Elemente im Text zur Sprache kommen, andererseits (B.) durch die Auswahl und Kombination der Elemente. Es ist also keineswegs so, dass der Text schlicht Material ausbreitet und dessen Wertung wie argumentative Verarbeitung dem Leser überlässt. Die in der Forschung zu Kling wiederholt bemerkte,[117] ideologisch durchaus stark konturierte Textstrukturierungsinstanz gibt auch in »brandenburger wetterbericht« weitgehend die Haltung, mithin den ideologischen Spielraum vor. Dabei lassen sich A. und B. rückkoppeln an Figurationen des Autors, die in den Paratexten erfolgen.

A. Insbesondere im zweiten Textteil ist es fast ausschließlich die spezifische Weise der Deskription, die jene Beobachtungen, welche die Vermittlungsinstanz der Textlogik zufolge vor Ort tätigt, überhaupt anschlussfähig macht für eine geschichtspolitische Argumentation bezüglich eines preußischen Nationalismus. Die Metaphorik des Textes aufnehmend ließe sich sagen: Potsdam erscheint im Licht des preußischen Militarismus. Schon die erste Zeile nennt das »stechschrizz licht« (2,01), das später wieder aufgegriffen wird im »stechschritt fritznlicht: / potsdam im juni« (2,06f.); die Bewegungen der Vermittlungsinstanz werden dabei etwa mit »kehrtmarsch« (2,13) semantisiert; weiterhin im deskriptiven Duktus äußert die Vermittlungsinstanz: »voll schimmliger grenadier- / choräle der schinkelhimmel« (2,13f.); und schließlich wird im Park Sanssouci Folgendes verzeichnet: »langer / kerls schatten über begonien-schlachtordnung« (3,10f.; ›Lange Kerls‹ war eine volkstümliche Bezeichnung für die Leibgarde Friedrich Wilhelm I.). Über das, was meist durchaus noch als realräumliches Phä-

116 »Das Gedicht hat kein Lehrer-Lämpel-Institut zu sein, es ist didaktikfrei« heißt es in Kling: Spracharbeit, Botenstoffe, S. 53. Vgl. dazu auch Kling: Sprachinstallation 2, S. 22: »Poesie und Didaktik operieren auf gänzlich differenten Feldern.«

117 Vgl. dazu z.B. Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 91.

nomen wie Licht, Wolken, Himmel, Bäume, Beete erkennbar ist, legt sich eine Bildschicht, die all das auf den preußischen Militarismus bezieht – und dabei keinesfalls argumentiert, sondern suggeriert. Potsdam wird auf diese Weise in eins als realgeographischer Ort und als Symbol für eine spezifische Geschichte konstituiert, die – wie die semiotische Praxis des Gedichts nahelegt – in der gegenwärtigen Erscheinung des Ortes weiterhin präsent ist. Damit aber sind die Fundstücke, die der Text in Form von Ortsbeschreibungen darbietet, bereits mehr als Fundstücke. In ihre sprachliche Gestalt ist der geschichtspolitisch-agitatorische Impetus des Textes eingeflossen. Aus der Weise, *wie* die Vermittlungsinstanz noch die eigentlich unscheinbaren Stadtbild-Elemente des diskursiv vorgeprägten Potsdams sieht, ergibt sich bereits eine historische These, die die preußische Tradition auf den Militarismus konzentriert (und verkürzt).

Diese Weise der Versprachlichung der ortsgebundenen Elemente lässt sich nun rückbinden an eine der paratextuellen Figurationen des poetischen Subjektes, und zwar an jene aus dem auktorialen Motto. Die dort mit Norbert Hummelt als »Durchleuchter des Raumes« ausgemachte Figur erweist sich hier freilich zugleich als Projektor, der diesen örtlichen Gegebenheiten, indem er sie mittels spezifischer, tropischer Sprache konstituiert, historische Bedeutungen zuweist.

Neben dem »Durchleuchter« begegnete in den Paratexten aber noch eine weitere Autorfigur, der ›Zusammenhangs-Seher‹. Auch dieser figuriert in der Vermittlungsinstanz von »brandenburger wetterbericht«, und dass nicht nur in jenen Momenten, wo der diachrone Zusammenhang qua genealogischem Kurzschluss hergestellt wird, etwa in der Gebühr-Passage. Denn darüber hinaus bildet die Kombination der Elemente zum Text eine Form der Zusammenhangsherstellung, aus der Effekte historischer Sinnbildung resultieren.

B. Schon die dargelegten, metaphorisch überformten Einzelbeobachtungen zum Potsdamer Stadtbild erzeugen, kombiniert mit der eröffnenden Nicht-Grenzüberschreitung sowie der Gebühr-Repräsentation in der UFA-Kantine, einen Zusammenhang, der zwar vordergründig der Okkasionalität der Reise zugeschrieben wird, dabei jedoch stets zugleich auf eine Praxis der Selektion, auf eine Richtung der Aufmerksamkeit verweist. Dieses Verfahren entwirft, und das scheint mir entscheidend, zwar kein historisches Narrativ, doch liefert es Elemente, welche auf die bereits erörterte Weise vom Leser in eine Konstellation gebracht werden können, in der sich das gemeinsame Auftauchen von Referenzen auf die Wiedervereinigung, auf die preußische Geschichte und eben auf den Nationalsozialismus zu einer Argumentation formt. Der Text präsentiert also, einfach gesagt, eine bestimmte Auswahl an Material, die eine bestimmte geschichtspolitische Argumentation nahelegt. Im Text selbst wird dieses Verfahren wiederholt benannt, wobei es bei der ersten Nennung zugleich vorgeführt wird.

2,04 seitliches gleisbaufahrzeug der deu-
2,05 tschn reichsbahn, ölig, gelb. bild,
2,06 schaltungen. stechschritt fritznlicht:
2,07 potsdam im juni. […]

Das »gleisbaufahrzeug« (2,04) fügt sich in das zu jenem Punkt im Textverlauf geltende Bahnfahrt-Schema: Ein Einzelbild wird präsentiert, eine Beobachtung aus dem Zugfenster vielleicht. Doch der Hinweis »der deu- / tschn reichsbahn« (2,04f.) verleiht diesem Einzelbild eine historische Konnotation (auch wenn es sich dabei schlicht um die ›Deutsche Reichsbahn‹ der ehemaligen DDR handeln könnte). Diese Konnotation wird nun mit weiteren Textelementen, etwa dem zunächst scheinbar isolierten »1942« (2,01) oder dem »stechschritt fritznlicht« (2,06) ›geschaltet‹. Es entsteht ein (diffuses) Gefüge aus historischen Verweisen. Vom Text wird diese Korrelationspraxis als »bild, / schaltungen« (2,05f.) bezeichnet. Die damit eingeführt Verfahrensmetapher ruft das Prinzip der Montage auf, der Akzent liegt nun aber gerade auf deren integrierendem Potenzial, auf der ›schaltung‹ eben.

Die Verfahrensmetapher kehrt, leicht variiert, ein zweites Mal wieder, nun als »einzel. bild. schaltung.« (2,15). Signifikant ist diese zweite Formulierung in dreifacher Hinsicht.

Erstens wird erst nunmehr deutlich, dass es sich dabei um einen expliziten intermedialen Bezug handelt: unter ›Einzelbild-Schaltung‹ wird eine technische Vorrichtung von Kameras verstanden, die es ermöglicht, einzelne Phasenbilder unabhängig voneinander aufzunehmen. Bei diesem, unter anderem bei Trickfilmen zur Anwendung kommenden Verfahren wird das später im Film zur Darstellung kommende Geschehen also nicht kontinuierlich aufgenommen. Erst die integrierende Montage der Bilder ist es, die dazu führt, dass beim Rezipienten der Eindruck eines kohäsiven Ablaufs und damit eben auch eines Zusammenhangs entstehen kann. Nun arbeitet Klings Gedicht nicht im engeren Sinne mit einer Form der Einzelbild-Schaltung sondern verwendet diese Bezeichnung als Verfahrensmetapher. Das Gedicht, so ließe sich daran anknüpfend und auf die bereits gesicherten Analyse-Ergebnisse aufbauend sagen, präsentiert, montiert eine Folge von Einzelbildern, die erst durch diese integrierende Montage in einen Zusammenhang treten. Die Montage ist also nicht mehr desintegrierend, sondern integrierend. Die Einzelbeobachtungen fügen sich, anders als etwa im »russischer digest«-Kapitel, zu einem sinnhaften Zusammenhang.

Dass im Verfahren der »einzel. bild. schaltung.« tatsächlich eine zentrale poetologische Komponente des 1993er-Bandes formuliert ist, darauf weist der *zweite* signifikante Aspekt dieser Verfahrensmetapher hin. Denn augenscheinlich handelt es sich bei dieser dreigliedrigen ›Wortbildung‹ um eine Parallelbildung zum Titel des Bandes *nacht. sicht. gerät.* Auf diese Weise wird dem titelgebenden Erkenntnisinstrument ein poetisches Verfahren der Zusammenhangsherstellung zugeordnet.

Schließlich steht die Verfahrensmetapher, *drittens*, innerhalb von »brandenburger wetterbericht« an einer signifikanten Position: Mit ihr endet die Dominanz der räumliche Bewegung als Prinzip der Textorganisation. Zwar erfolgen weiterhin Bezüge auf das gegenwärtige Potsdam, wird die räumliche Bewegung mit der allerdings eher punktuellen Lokalisierung im Park Sanssouci durchaus fortgesetzt, doch treten nun dominant Passagen auf, deren Geschehen nicht mehr an den gegenwärtigen Raum gebunden ist, die stattdessen historische Situationen präsentieren. In die Chronologie einer Reise werden nun externe Analepsen eingefügt. Die punktuelle Reflexion des Kompositionsverfahrens, die die Benennung der »einzel. bild. schaltung.« vornimmt, markiert diesen Umschlag in der Zeitebenen-Referenz und signalisiert als expliziter Bezug auf das altermediale System ›Film‹ zugleich die intermedial simulierende Vermittlungstechnik, die den Analepsen zunächst zugrunde liegt. Das Altermedium ›Film‹ wird also nach der Nennung der Verfahrensmetapher nicht mehr nur, wie im Falle des Schauspielers Gebühr oder der Filmproduktionsfirma UFA, auf Geschehensebene erwähnt, sondern wird zu einem Phänomen auf Vermittlungsebene, das, wie ja bereits verschiedentlich bekannt aus Klings Geschichtsgedichten, die Präsentation vergangenen Geschehens übernimmt.

Mit diesem Umschlag sowohl in der Zeitebenen-Referenz als auch in der Konzeption der Vermittlungsinstanz ändert sich auch die Art, wie der Text am geschichtspolitischen Diskurs arbeitet. Die reportage-ähnliche, vornehmlich deskriptive Schreibweise suggerierte bis dato – mit allen dargelegten Einschränkungen hinsichtlich Semantisierung und Kombination der Elemente –, dass im Text lediglich solche historischen Spuren zur Darstellung kommen, die im gegenwärtigen Raum vorgängig sind. Nun präsentiert der Text jedoch unabhängig von diesen vorgängigen Spuren selbst Geschichte: Die gegenwartsorientierte Historienraumdichtung geht in eine vergangenheitsorientierte über. Damit ist zugleich ein Umschlagspunkt in der Anlage der raumbezogenen Geschichtslyrik in *nacht. sicht. gerät.* ausgemacht. Ging es bisher – in »russischer digest« wie in der ersten Hälfte von »brandenburger wetterbericht« – um die Beobachtung von Gegenwartsräumen und der in diesen präsenten Geschichte, so entkoppeln sich die Gedichte nun zusehends vom Gegenwartsraum. Es werden keine historischen Spuren mehr aus dem Gegenwartsraum herausgelesen, vielmehr entwirft das Gedicht nun selbständig einen Historienraum, der dem Raum eine alternative historische Semantik zuweist.

Die von raum-immanenten Gegebenheiten unabhängige Zuschreibung von Geschichte zum Raum ›Potsdam‹ erfolgt vor allem in drei Sequenzen des letzten Textteils von »brandenburger wetterbericht«. Eine dieser Sequenzen wurde bereits angeführt: der Ausspruch Friedrich II., mit dem der Text schließt. Wie dieser Ausspruch, der dem deutschen Erinnerungsort

Friedrich II. die Kenntnis der deutschen Sprache weitgehend abspricht, zielt auch die erste Sequenz auf die Demontage eines national-idealisierten Friedrich-Bildes.

2,19 […]. aufm
2,20 anzug atlasanzug schnupftabak, alles voll,

3

3,01 tabak übers gesicht verteilt. p. ißt, er-
3,02 bricht; hartpreussische erbsn zumeist. p.,
3,03 ein windhundgerippe, verweigert medizin (löwn-
3,04 zahnsaft). auf zehenspizzn kammerdiener; leib-
3,05 ärzte davongejagt. […]

Der Text geht zurück an den Ursprung der Genealogie, die aus dem Raum wie aus dem Diskurs gelesen wurde, und wertet diesen Ursprung um. Der Große erscheint hier nicht mehr als glanz- und glorreicher Heros und Herrscher, sondern als gealterter, ungepflegter Misanthrop, dessen Kreatürlichkeit nicht zuletzt in der Verwendung des vulgärsprachlichen Kalauers »p. ißt«[118] ausgestellt wird. Dem Friedrich-Bild, das zu Beginn des Gedichts mit der von Gebühr verkörperten Figur aufgerufen wurde, wird eine Antithese entgegen gebracht; der Große wird lächerlich gemacht. In der Geschichtskultur, zumal unter den Friedrich-Repräsentationen vor Ort in Potsdam, ist ein solches Friedrich-Bild eher unwahrscheinlich, zeigt es doch kaum den »großen Deutschen«, als den sechzig Prozent der Bundesbürger Friedrich II. einer Umfrage aus dem Jahr 1991 zufolge erachteten.[119]

Mit der Demontage durch Umwertung ist eine Strategie genannt. Eine zweite zeigt sich in einer weiteren historischen Geschehenssequenz, die unmittelbar auf das eben angeführte Friedrich II.-Bild folgt; es ist die Einspeisung einer Destruktionsgeschichte in die preußische Tradition.

3,05 […]. und retrokamera, gerafft,
3,06 größtmögliche auflösung: der staubpilz, pra-
3,07 sselnder mörtel vom gesprengtn schloß, wird
3,08 blitzgeschwind zurückgesaugt ins auge. tonloser,
3,09 weggesaugter friedrich. […]

Die Geschichtssignale sind in dieser Passage impliziter, unter Einbezug von historischem Wissen aber dennoch deutlich. Die kontextuelle Lokalisierung in Potsdam sowie die Referenz auf Friedrich II. und schließlich der Hinweis auf eine Schloss-Sprengung zeigen an, dass hier vom Potsdamer Stadtschloss die Rede ist. Unter Friedrich II. wurde das Schloss zur preußi-

118 Durch den vermutlich zugleich Friedrich II., auf den hier ja referiert wird, per Synekdoche mit ›p[otsdam]‹ oder auch ›p[reußen]‹ identifiziert wird.

119 Vgl. o.V.: Nur wenige sind dafür. In: Der Spiegel 33 (1991), S. 32-33.

schen Königsresidenz, ab Ende 1959 erfolgte die Sprengung jener ruinösen Überreste, die nach den Luftangriffen 1945 vom Schloss noch übrig geblieben waren. Das alles wird nur kurz angespielt. Und es wird ›geschaltet‹ mit dem zuvor präsentierten Bild Friedrichs. Die an der Schnittstelle zwischen diesen beiden Sequenzen im »gerafft« (3,5) implizierte mediale Logik, dass die beiden Einzelbilder auf *einem* Filmstreifen zu sehen sind, sorgt dabei für die Vorstellung eines Zusammenhangs zwischen dem Aufstieg Preußens zur Großmacht unter Friedrich II. und der Zerstörung der preußischen Kulturgüter im und nach dem Zweiten Weltkrieg. Worin dieser Zusammenhang konkret besteht, bleibt auch hier ausgelassen, von der Schaltung gleichsam überspielt. Das geschichtspolitische Argument, das hier Kontinuitäten, gar Kausalitäten sieht, liegt freilich auf der Hand.

Damit sind der Inhalt und die nahegelegte geschichtspolitische Argumentation von »brandenburger wetterbericht« in den wichtigsten, hier relevanten Punkten geklärt. Gerichtet ist diese Argumentation gegen jene bereits am Ende des »russischer digest«-Kapitels mit Bestürzen beobachtete Praxis einer traditionalen Sinnbildung. Diese wird manifest in den Versuchen einer nationalen Identitätsstiftung, die sich eines Ursprungs zu versichern sucht. Im Text wird dieser Ursprung jedoch erstens als keineswegs so deutsch und glorreich vorgestellt, wie er – womöglich – mitunter gewünscht wird. Zweitens präsentiert der Text die Verstrickung dieses Ursprungs in eine Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, die Unheil brachte. Diese Aspekte müssen »unvergessen bleiben« (Glotz). Es darf nicht zum »(selbst)vergessenen retro« (Kling) kommen, das unreflektiert Gegenwart zu legitimieren versucht.

Irreale intermediale Bezüge und geschichtspolitische Autonomisierung

Eine Merkwürdigkeit bleibt jedoch. Sie betrifft die Wahl einer intermedial simulierten Vermittlungsinstanz, einer »retrokamera«, im letzten Textteil.

Auch im Fall der beiden soeben kommentierten Sequenzen erfolgt die intermediale Vermittlung auf die bereits bekannte präsentische Weise, die das Geschehen nicht temporal distanziert, sondern direkt vor Augen stellt. Diese Technik wird allerdings keineswegs mehr so forciert eingesetzt wie in den frühen Texten, etwa in »erstdruck« oder »schlachtenmaler: halber kirschkuchn«. So wird zum Beispiel in der Friedrich II.-Passage (2,19 bis 3,05) keine Einzelszene präsentiert, stattdessen werden verschiedene, jeweils in einer Verbalphrase (und nicht: Nominalphrase) artikulierte Handlungen vorgeführt. Der Effekt einer affektiven Ansprache des Rezipienten wird dadurch eher zurückgedrängt. Die Geschehenssequenzen lassen sich im Grunde nicht mehr mit der wirkungsästhetischen Metapher einer »geschichte raus- / gesplittert« begreifen, sie sind keine ›splitter‹ mehr.

Innerhalb des Textes sind sie eher Momente einer ›geschichte rausgepuhlt‹, das heißt: Sie sind miteinander kombinierte, verschaltete Elemente, die gerade nicht isoliert, sondern im

Zusammenhang eine vornehmlich kognitive, nicht affektive Wirkung hervorrufen sollen. Ging es in den frühen Gedichten häufig darum, Geschichtserfahrung zu ermöglichen, so zielt »brandenburger wetterbericht« auf anderes: Das Gedicht befindet sich im Wettstreit der Geschichtsdeutungen, in dem es eine nie ganz explizit geäußerte, aber durchaus gesteuert explizierbare Position bezieht.

Vor diesem Hintergrund jedoch ist der spezifische Einsatz der intermedial simulierenden Verfahren eben: merkwürdig. Denn wenn das Gedicht als Eingriff in geschichtspolitische Debatten und Argumentationen gedacht ist, dann bedarf es dazu nicht zuletzt Fakten. Und tatsächlich arbeitet Kling im letzten Textteil von »brandenburger wetterbericht« mit Fakten-Material. Das gilt zum Beispiel für die beiden Sequenzen, die sich unmittelbar mit Friedrich II. befassen: für den oben zitierten, film-simulierend vorgetragenen Blick auf den glanzlosen Herrscher ebenso wie für den Ausspruch Friedrich II. über seine mangelhaften Deutschkenntnisse. Den Ausspruch zitiert Kling exakt,[120] für den Blick auf den glanzlosen Friedrich fasst er Quellenmaterial zusammen.[121] Das Friedrich-Bild, das sich aus diesen beiden Sequenzen ergibt, hat also sein Fundament in den Dokumenten, auch wenn es stark perspektiviert ist. Merkwürdigerweise verwischt Kling dieses Fundament jedoch und zwar nicht nur dadurch, dass er – was ohnehin ungewöhnlich für seine poetische Praxis wäre – auf Quellenangaben verzichtet. Nein, mehr noch: Diese Informationen werden jeweils von irrealen Vermittlungssituationen überformt. Der abschließende Ausspruch Friedrich II. geht, der fiktiven Quellenangabe des Gedichts zufolge, auf ein »nach königsberg gefaxtes gedächtnis- / protokoll« (3,16f.) zurück, wobei noch »gottsched am sender« (3,17) hinzugefügt wird. Die Differenz ist im Grunde nur minimal: Es ist ein von Gottsched geschriebener *Brief*, dem der Ausspruch Friedrich II. entstammt. Der Effekt jedoch ist erheblich: Ein Fax, das ist ein Anachronismus, ist ein unmögliches Kommunikationsmittel, dessen Angabe als Quelle hier auch die Botschaft unwahrscheinlich macht, die es angeblich übermittelt. Eben dasselbe – nämlich der Verzicht auf Authentisierungsstrategien, stattdessen die Einarbeitung von Fiktionalitätssignale – gilt auch für den film-simulierenden Blick auf den in die Jahre gekommenen Herrscher: Dass dieser von einer »retrokamera« (3,05) aufgenommen wurde, ist gleichermaßen irreal.

Die Merkwürdigkeit lässt sich mit einem kleinen argumentativen Schlenker auflösen und zwar indem noch einmal genauer auf die intermedialen Bezüge im gesamten Text geblickt wird. Wie angeführt, wird vor Nennung der »einzel. bild. schaltung« durchaus auch auf Medien Bezug genommen, auf Altermedien wie auf das Medium Literatur selbst, allerdings sind

120 Vgl. Anm. 85 in diesem Kapitel, S. 170.

121 Und zwar den Bericht des Leibarztes Zimmermann in: Der König. Friedrich der Große in seinen Briefen und Erlassen sowie in zeitgenössischen Briefen, Berichten und Anekdoten, S. 517ff. [Standort: R1-4-8].

diese Bezüge stets nur thematisierender Art. Am ausführlichsten wird dabei auf die UFA und deren Rolle im Nationalsozialismus rekurriert. In diesem Horizont lässt sich auch das isolierte Geschichtssignal »1942« (2,01) verstehen, erfolgte doch in diesem Jahr die vollständige Staatsmonopolisierung der deutschen Filmproduktion in der UFA Film-GmbH. Diese Verknüpfung von Medien und Politik (bzw. von Kunst und Politik) lässt sich nun als ein wiederkehrendes Thema des Textes identifizieren. Von dem refrainartigen »*odnstreifn-ordnstreifn*« (1,01; variiert in 1,06f. und 1,20) über die Gebühr-Passage und das womöglich auf Gottfried Benns NS-Sympathien anspielende »›nach / pótsdam: zú-rükk-blei-bénn.‹« (1,19) bis hin zu den »grenadier- / choräle[n]« im »schinkelhimmel« (2,13f.).

Auch in diesem Fall ergibt sich eine mögliche interpretatorische Schlussfolgerung erst aus dem wiederholten Auftreten dieser Korrelation von Kunst und Politik, die allenfalls im UFA-Themenkomplex ausreichend explizit wird. Kritisch in den Blick nimmt der Text in seinen wiederholten Thematisierungen demnach die politische Verstrickung von Kunst, die im Falle der UFA, vor allem der Friedrich-Darstellung Otto Gebührs, dezidiert mit der Produktion politisch instrumentalisierter Geschichtsbilder in Zusammenhang gebracht wird. An einer Stelle wird dieser Themenkomplex nun mit einem metalyrischen Kommentar verbunden.

2

2,01 1942. stechschrizz licht. UFA-kantinen-
2,02 geruch und geht nicht raus. WIR BEVOR-
2,03 ZUGN DAS KALT-GESCHLEUDERTE GEDICHT,

Das »KALT-GESCHLEUDERTE GEDICHT« könnte einerseits das Gedicht sein, aus dem der ›UFA-kantinen-/ geruch« entfernt wurde, wäre also das Gedicht, das sich nicht in den Dienst des Politischen stellt. Andererseits könnte es das kalte Gedicht sein, das von jener ›aufgeheizten‹ geschichtspolitischen Stimmung nicht berührt wird, von der »brandenburger wetterbericht« Bericht erstattet und die bei der Vermittlungsinstanz ja bereits zu Beginn »jetztzeit-schweißausbrüche« (1,06) hervorgerufen hatte. Daneben ruft der metalyrische Kommentar, zumal angesichts der Benn-Referenz in »zú-rükk-blei-bénn«, Benns Forderung, »das Material muß kaltgehalten werden« aus seiner späten Rede »Soll die Dichtung das Leben bessern?«[122] auf: und damit jenes dort vertretene Programm einer Dichtung, die »keine therapeutischen und pädagogischen Ansatzkräfte«[123] hat, die rein und autonom ist, verfasst von einem ›Kunst-‹, nicht einem ›Kulturträger‹, der »in Person nirgendwo hervortreten und mitreden«[124] will.

122 Gottfried Benn: Soll die Dichtung das Leben bessern? In: ders.: Gesammelte Werke in 3 Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Bd. II: Essays & Aufsätze. Reden & Vorträge. Prosa. Stücke aus dem Nachlass. Szenen. Frankfurt a.M. 2003, S. 1147-1157, die Forderung ebd., S. 1151.

123 Ebd., S. 1157.

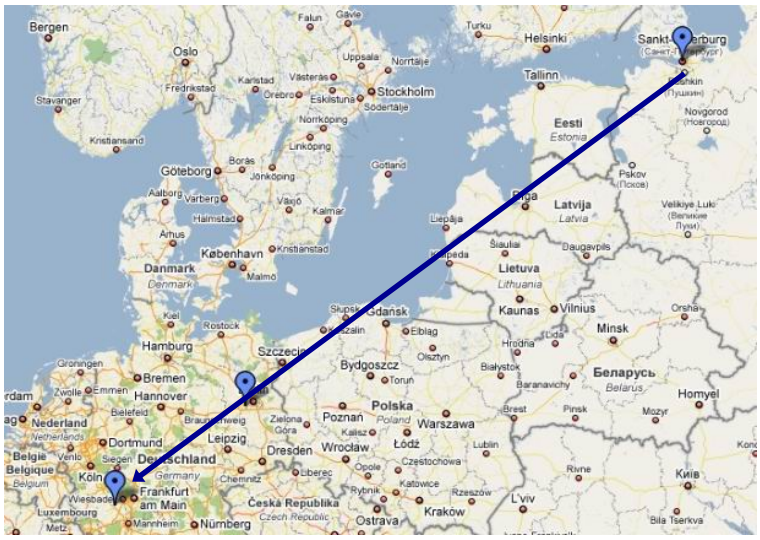
124 Ebd., S. 1151.

Dieses Autonomisierungs-Postulat tritt nun neben die konstatierte, geschichtspolitische Ausrichtung des Gedichts und gibt ihm den spezifischen Status innerhalb der Geschichtskultur. Denn bemerkt wurde ja bereits, dass »brandenburger wetterbericht« den Bezug auf die aktuellen Debatten eher vermeidet: Die tagesaktuellen Großereignisse, die Potsdam ebenso wie Friedrich II. zum Gegenstand geschichtspolitischer Debatten werden lassen, bleiben ausgeblendet; auch wird auf eine explizit argumentative Struktur verzichtet. Und schließlich lässt sich die bemerkte Merkwürdigkeit, nämlich die Defaktualisierung der Fakten durch die irrealen intermedialen Bezüge im Horizont dieser Autonomisierungs-Tendenzen interpretieren. Denn erst mit den intermedial-simulierenden Passagen beginnt der Text historisches Geschehen zu präsentieren, beginnt, durchaus strategisch, ein spezifisches Friedrich-Bild in den Diskurs einzuspeisen und vollzieht damit auf den ersten Blick das, was eben auch die Friedrich-Filme der UFA getan haben. Dass dabei das Lexem »retro« wiederholt wird (vgl. 1,11 und 3,05), das ein erstes Mal im Kontext der Gebühr-Passage auftaucht, führt zur expliziten Korrelation dieser beiden Formen der Geschichtsbebilderung. Die irreale Vermittlungssituation aber nimmt diesen strategisch ins Feld geführten Geschichtsbilder hinterrücks jegliche Überzeugungskraft. Hier ist eine Filmaufnahme, die einen alles andere als glorreichen Herrscher zeigt, und hier ist ein Fax, das beweist, dass Friedrich II., jener Erinnerungsort deutscher Identität, kaum des Deutschen mächtig war: So wird es im Text gesagt und niemand wird diese ›Dokumente‹ als überzeugende Argumente gegen eine preußisch-deutsche Geschichtspolitik anerkennen. Indem es vorgibt, medial unmögliche Dokumente vorzubringen, entzieht sich das Gedicht der Möglichkeit zur geschichtspolitischen Instrumentalisierung und autonomisiert sich damit auch gegenüber dem geschichtspolitischen Diskurs.

Es sind diese beiden Bewegungen, die das kennzeichnen, was eben nur unter Vorbehalt als ›politische‹ Geschichtslyrik bezeichnet werden kann: zum einen die Politisierung der Geschichtslyrik durch eine durchaus wertende Ver- und Bearbeitung solcher historischer Themen, die im gerade erst wiedervereinigten Deutschland zum Gegenstand der Debatte nicht zuletzt über eine neue nationale Identität werden; zum anderen der Verzicht auf Einmischung, auf explizite Stellungnahme, stattdessen die Anordnung und Schaltung von Material ebenso wie die poetisch lizenzierte Irrealisierung des Dargestellten. Das Ergebnis dieser beiden einander widerstrebenden Bewegungen ist ein Text, der in die geschichtspolitischen Debatten seiner Zeit hineinspricht und seinen Einspruch zugleich zurückzieht, indem er die dort geltende Logik der argumentativen Verknüpfung oder des faktualen Belegs prononciert unterläuft. Dass sich dies aus einer ideologiekritischen Perspektive womöglich als Praxis nicht nur der Autonomisierung, sondern auch der Immunisierung einer tatsächlich ja ziemlich selbstsicheren politischen Haltung bewerten ließe, das kann hier nur, aber soll dann doch vermerkt werden.

Zur räumlichen Organisation von *nacht. sicht. gerät.*

Innerhalb der Makrostruktur von *nacht. sicht. gerät.* erweist sich »brandenburger wetterbericht« als derjenige Text, der das Konzept eines symbolischen Raumes konsequent einführt: Potsdam ist Symbol für das Preußentum. Der »mittel rhein«-Zyklus wird diesen Fokus auf die kulturelle Ortssemantik dann, wie zu zeigen, voraussetzen. Damit wird »brandenburger wetterbericht«, der einleitende und umfangreichste Text des dritten Kapitels, zum Umschaltpunkt, der das erste, das »russischer digest«-Kapitel, mit dem an fünfter Stelle im Band aufgeführten Zyklus »mittel rhein« verbindet. Dieser Zusammenhang zwischen den drei Texten beziehungsweise Textgruppen wird auch auf der Ebene der kompositorischen Makrostruktur des Bandes signalisiert. »fahrtwind süd, / süßwest die fahrt« heißt es zu Beginn von »brandenburger wetterbericht«, die Bahnfahrt und damit Ex-Grenzquerung von Berlin Richtung Potsdam aufrufend. Auf einer nahezu exakt südwestlichen Achse liegen nun auch die drei Orte, die im Zentrum der durch »brandenburger wetterbericht« verschalteten Texte beziehungsweise Textgruppen stehen: Sankt Petersburg in »russischer digest« – Potsdam in »brandenburger wetterbericht« – das Mittelrheintal in »mittel rhein«.



Angesichts der geographischen Sensibilität, mit der das Kompositionssubjekt von *nacht. sicht. gerät.* agiert, scheint mir dieser Sachverhalt alles andere als zufällig. Und selbst wenn: Als Folge von lokalisierten Gedichten bilden die Textgruppen in der Sukzession des Bandes einen Zusammenhang. Schon deshalb liegt es nahe, sie als Elemente einer Denkfigur zu begreifen. Von der Suche nach historischer Orientierung angesichts einer Gegenwart, die Epoche macht (»russsischer digest«), über die gegenwärtige politische Indienstnahme einer preußisch-deutschen Geschichte im Kontext der Post-›Wende‹-Debatten (»brandenburger wetterbericht«) führt diese Denkfigur schließlich in einen Raum, der zumindest materiell von dieser ›Wende‹ unberührt geblieben ist (»mittel rhein«). Und dennoch ist der zu untersuchende Zyklus »mittel rhein«[125] ein politischer Post-›Wende‹-Text: Was in ihm zur Verhandlung steht, das ist auch eine gefährliche Aktualität, die dieser Landschaft als Erinnerungsort im symbolischen Haushalt der jungen Berliner Republik zuwachsen könnte. Dabei ist es vor allem *eine* Kategorie der

125 In: nsg, S. 59-68 [= GG, S. 383-392].

historischen Sinnbildung, mit deren Geschichte der Mittelrhein im Zyklus verbunden wird: die Volks-Idee.

4. Archäologie einer Symbollandschaft: Der Zyklus »mittel rhein«

Einleitende Überlegungen

Kling wurde in Bingen geboren. Und er hat dort, so erzählt es der autobiographisch grundierte Essay »Leuchtkasten Bingen«[126], während seiner Kindheit immer wieder Zeit bei Verwandten väterlicherseits verbracht, wenn er auch dort nicht lebte. In Rheinnähe wohnte er allerdings beinahe sein ganzes Leben – im niederrheinischen Düsseldorf, in Köln, schließlich in Hombroich; gestorben ist er in Neuss. Kling war ein »Dichter des Rheinlands, der seine festen Wohnsitze stets unweit des Stroms behielt«[127]. Nicht nur für das, was man als deutsche Nation zuweilen sich erdachte, sondern auch für den Autor, für die Person Kling ist der Rhein ein identitätsrelevanter Raum. Ganz irrelevant für die Interpretation ist das, wie zu sehen sein wird, nicht.

Relevant ist der Rhein in Klings Werk zunächst ganz einfach als Thema. Wiederholt ist er gerade in der frühen Lyrik, die erheblich von der sozialräumlichen Ordnung der konkreten Lebenswelt des Autors geprägt ist, poetischer Gegenstand.[128] Auch 1991 in *brennstabm* gibt es mit »kölndüsseldorfer (rheinische schule)«[129] ein Rhein-Kapitel, doch ist Klings Rheinlyrik hier noch– durchaus in Übereinstimmung mit der gleichermaßen angespielten wie abgelösten »Kölner Schule« – durch dominanten Gegenwartsbezug geprägt.

Ein Text des *brennstabm*-Kapitels weicht allerdings von dieser Gegenwartsorientierung ab. In »rheingau und ohr«[130] situiert sich die wiederum autobiographisch grundierte, zugleich durch indirekte Rede distanzierte[131] Vermittlungsinstanz (»gegn- / über hier sei ich geboren«) an der »germania / verhüllt, wagnernd« und vermerkt, auf ein gescheitertes Attentat bei der Einweihung des Niederwalddenkmals anspielend: »hier / ist der kaiser-samtroß fast indi / luft geflogn«. Während der Einigungsprozess noch läuft, 1991, publiziert Kling ein Gedicht, das ins kulturelle Gedächtnis ruft (»weiß keiner mehr« heißt es dazu in »Leuchtkasten Bingen«[132]) wie der Kaiser, allerdings nur »fast«, an jenem Stein gewordenen Erinne-

126 Kling: Leuchtkasten Bingen, insbes. S. 32-41.

127 Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 30.

128 Vgl. dazu allgemein die Ausführungen bei Hummelt: Kleiner Grenzverkehr; sowie ders.: Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings, S. 113-119.

129 In: b, S. 33-47 [= GG, S. 219-231].

130 In: b, S. 39 [= GG, S. 223].

131 Vgl. Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 25.

132 Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 33.

rungsort einer anderen Einigung, der preußisch-deutschen von 1871, getötet wurde. – Schon das »demontiert« nicht nur, wie Norbert Hummelt kommentiert, die pathetischen »Inszenierung des wilhelminischen Patriotismus«[133], sondern ist ein hochaktuelles geschichtspolitisches Statement, ein anarchistischer Akt.

Im Zyklus »mittel rhein« gibt es eine ähnliche Geste. Kurz, für wenige Verse wird im zweiten Gedicht die mittelrheinische Landschaft unter Wasser gesetzt, bis nur noch ein Bergrücken aus den Fluten ragt.

2,13 […] AUF HÖHE DES VIER-
2,14 ZIGSTN STOCKS/STARK FLOSS DER STROM/NUR
2,15 DER BERGRÜCKN DRÜBN/STRÄUBENDES RIFF/
2,16 KONGLOMERATE. […]

heißt es dort mit ungewöhnlicher Präteritalform. Tatsächlich ist dies, der geologische Terminus »KONGLOMERATE« deutet es an, der Rückblick auf einen erdgeschichtlichen Frühzustand des mittelrheinischen Durchbruchstals. In diesem imaginativen Akt erfolgt dabei zugleich eine Löschung all jener kulturellen Einschreibungen und Semantisierungen, die das heute als UNESCO-Welterbe kanonisierte Obere Mittelrhein-Tal zu einem der semiotisch komplexesten Räume Deutschlands haben werden lassen: als Natur- ebenso wie als Kultur- und damit als »geographische[r] Geschichtsraum«[134], wie Kling selbst mit Blick auf den Mittelrhein in »mittel rhein« formulierte.

Dieser Akt der Löschung, dem im Zyklus noch weitere Gesten des Abbruchs und Vergessens zur Seite treten, ist die radikalste Wendung gegen den symbolischen Raum, der hier anarchisch auf seinen Nullpunkt, auf die prähistorische Natürlichkeit zurückgeführt wird. Die destruktive Geste ist dabei umfassender als in »rheingau und ohr«, wo sie lediglich die mögliche Auslöschung des Kaisers ins Visier nimmt. Der Blick zurück vor die Kultur, ein Blick immer auch zurück vor die kulturalisierte Natur, übersteigt weit die im engeren Sinne geschichtspolitische Agitation des früheren Gedichts. Der Totalität der Auslöschung, die den Rhein selbst zur Tabula rasa seiner späteren Kulturalisierung werden lässt, entspricht nun die Diversität der Zugänge, durch die der Zyklus das kulturelle Symbol ›Mittelrhein‹ zum Gegenstand seiner sowohl destruktiven als auch konstruktiven Arbeit macht.

Diese Arbeit erfolgt in insgesamt acht durchnummerierten Gedichten, die jeweils als eigenständige, durch einen individuellen Titel markierte Texte präsentiert werden. Gemein ist diesen Texten der lokale Bezug, der meist weit enger gefasst ist als der Zyklus-Titel zunächst verspricht: Wo sie konkret lokalisiert sind, widmen sich die Texte Orten in und um Bingen. Gemein ist den Texten außerdem, dass ihr Zugang zum mittelrheinischen Raum dominant auf

133 Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 25.
134 Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 203.

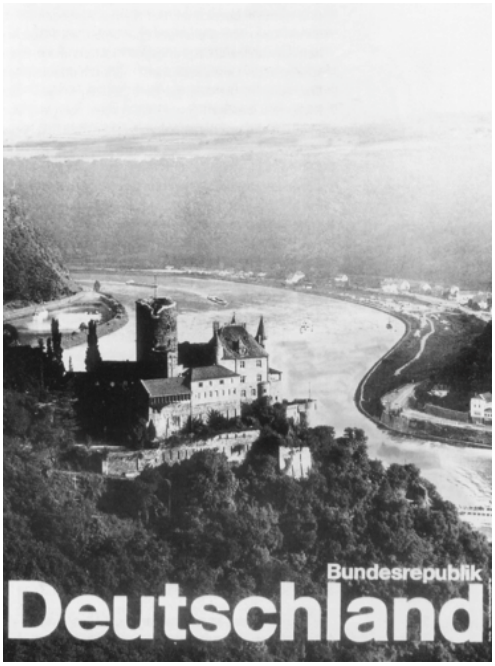
diversen Aspekten einer Historizität dieses Raumes beruht: von der Individual- und Familiengeschichte über die Literatur- und Sprachgeschichte oder die Naturgeschichte bis hin zur Siedlungs- und Ereignisgeschichte. Anders als Potsdam, das in »brandenburger wetterbericht« als relativ homogener, zu einem beinahe monosemantischen Symbol verdichteter Raum erschien, wird der mittelrheinische Raum damit, entsprechend der Komplexität seiner kulturellen Codierung, als ein mehrschichtiger Bedeutungsträger präsentiert. Es geht, so Kling, um einen »kulturhistorischen Rundumschlag«[135]. Die deutliche, wenn auch nicht vollständige Abwendung vom gegenwärtigen Raum und die Hinwendung zu dessen kulturellen Semantiken geht dabei mit einer Abkehr von der reportage-artigen Schreibweise einher. Nur noch selten lässt sich eine personalisierte Vermittlungsinstanz diegetisch verorten. Die Texte etablieren je unterschiedliche, in der Regel personal unbestimmt bleibende Vermittlungssituationen. Doch bei aller thematischen und vermittlungssituativen Multiperspektivität, mit der die ›Durchleuchtung‹ des »geographischen Geschichtsraum[s]«[136] Mittelrhein dementsprechend im Zyklus erfolgt: Als wichtiger Fluchtpunkt erweist sich, was Kling in einem Gespräch selbst umrissen hat. Im »mittel rhein«-Zyklus habe er das »Rheinland […] als deutsches Thema«[137] aufgegriffen.

Um eine Umwertung und -deutung dieses ›deutschen Themas‹ geht es im »mittel rhein«-Zyklus. Gegenstand ist die mittelrheinische Landschaft als deutscher Erinnerungsort, als urdeutsche Geschichtslandschaft und damit als Mittel und Medium der Versicherung einer nationalen Identität. Insgesamt zeichnet sich »mittel rhein« dabei einerseits durch noch radikalere Gesten der Destruktion der kulturellen Semantik aus; andererseits ist dem Zyklus eine reflexive Ebene eingeschrieben, die das Konzept einer kritischen Raumdichtung allgemein konturiert. Dies ist in der folgenden Interpretation darzulegen. Zu diesem Zweck wird vorab ein kurzer Blick auf Kontexte geworfen, die die geschichtskulturelle Relevanz des ›Mythos Rhein‹ sowie einen Historisierungs-Schub dieses Mythos in den frühen 1990er Jahren verdeutlichen. Darauf folgen Interpretationen von Gedichten aus dem Zyklus. Zunächst werden die ersten beiden Texte des Zyklus untersucht, die jeweils kulturgeschichtliche Semantiken des Raums sowie Codierungskonzepte aufrufen und destruieren. Nach diesem Blick auf Praktiken, die historisch vorgängige, den Raum besetzende Bedeutungen ›zerschreiben‹, wird der daran anknüpfend auf das fünfte und auf das letzte Gedicht eingegangen. Bei beiden handelt es sich um geschichtsdarstellende Gedichte im engeren Sinne, die dem Raum eine Gegen-Geschichte zuschreiben und seine Semantik so umwerten.

135 Ebd.
136 Ebd.
137 Ebd.

Kontext: Der Rhein, ein deutscher Fluss?

Während Kling am »mittel rhein«-Zyklus zu schreiben beginnt, den Datierungen der handschriftlichen Vorstufen zufolge ist das Ende 1992,[138] erfasst das »Remapping Europe«[139] auch den Rhein, dessen Entnationalisierung gleich in mehreren Publikationen forciert wird. Nun war der Rhein schon in den frühen 1990er Jahren keineswegs mehr der ideologisch besetzte und umkämpfte Raum, als der er im Zuge der Befreiungskriege, im Kontext der Rheinkrise 1840 – die Max Schneckenburgers später in gewisser Weise Stein gewordenes Gedicht »Die Wacht am Rhein« veranlasste –, nach der Reichsgründung 1871 oder im Nationalsozialismus erschien. Dass allerdings gerade die mittelrheinische Landschaft auch für die Bundesrepublik Deutschland der frühen 1990er noch bildspendend war, das führt ein Plakat des Bundespresseamtes mit der Burg Katz und dem Loreley-Fels linksseitig im Hintergrund anekdotisch vor Augen (siehe nebenstehende Abb.). Noch dieses politische Imageplakat lädt, in diesem Fall mit dem Mittel der Synekdoche, eine Landschaft national auf. Dabei wird in Form der Burg Katz auch auf ein Geschichtssignal zurückgegriffen, das über die ›Schattenseiten‹ der deutschen Geschichte hinweg in eine romantische Vergangenheit weist. Doch nicht nur abbildend, sondern auch aktiv wird mit dem und am deutschen Rhein in den Post-›Wende‹-Jahren Geschichtspolitik betrieben. So wird etwa 1993, nach längeren politischen Streitigkeiten,[140] am Koblenzer Deutschen Eck das Kaiser-Wilhelm-Denkmal wieder auf jenen Sockel gestellt, von dem es die US-Artillerie 1945 geschossen hatte.



Plakat des Bundespresseamtes von 1990

Die Historisierung auch einer solchen Bild- und Geschichtspolitik ist 1992 in vollem Gange. Vom 12. Juni bis zum 16. August 1992 fand in Ludwigshafen ein umfangreiches, von einem dreibändigen Katalog flankiertes Ausstellungsprojekt zum »Mythos Rhein« statt. In seinem Vorwort zu diesem Katalog bemerkt der Ausstellungsleiter den »überraschenden Umstand, daß fast zeitgleich zwei weitere Ausstellungen zum Bild des Rheins veranstaltet werden,

138 *Blatt »Konzept«*. In: *Konvolut »MITTEL RHEIN«.* In: *Materialbox (braun)*; auf dem Blatt die Datierung »nov / dez 92« sowie in einer Zeile darunter »8.12.«

139 So Schlögel: Die kulturelle Geographie des östlichen Europas, S. 125.

140 Vgl. dazu z.B. o.V.: Viel zu hoch. In: Der Spiegel 22 (1992), S. 90. Der Untertitel des Artikels lautet: »Die Koblenzer wollen ihren Kaiser Wilhelm wiederhaben, doch die SPD-geführte Landesregierung sträubt sich, das Standbild am Deutschen Eck aufzustellen.«

nämlich in den Museen von Bonn und Koblenz«[141]. Das »Vorwort« zum Katalog *Vom Zauber des Rheins ergriffen ...*, der aus den Bonner und Koblenzer Ausstellungen hervorging, gibt einen Hinweis auf den zeithistorischen Hintergrund, der zu diesem »überraschenden Umstand« beigetragen haben könnte: »Die Initialzündung für die Ausstellung […] lieferte das Datum 1. Januar 1993, an dem die Grenzen in Europa fallen«[142], heißt es dort. Und auch in der »Einleitung« wird dieser europapolitische Anlass aufgegriffen: »Gerade aus dem Blickwinkel Europas«, schreiben die Herausgeber, »erscheint es uns besonders aufschlußreich und symptomatisch, daß eine der ›deutschesten‹ Landschaften in Deutschland sozusagen eine kulturelle Entdeckung der Niederländer und Briten gewesen ist.«[143]

> Der europäische Raum wird neu geordnet.
> *Karl Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit, S. 28.*

»Die ›Rhein-Frage‹ scheint neu gestellt; sie beschäftigt Historiker ebenso wie Naturwissenschaftler, Ökologen, Ingenieure, selbst Politiker, die in den Regionen am Rhein Modelle für Europa sehen«[144], stellt Horst Johannes Tümmers zu Beginn seiner 1994 publizierten, Europa bereits im Untertitel tragenden Monographie *Der Rhein. Ein europäischer Fluß und seine Geschichte* fest. Dass im selben Jahr, und damit über sechzig Jahre nach der französischen Erstausgabe von 1931, die Abhandlung *Der Rhein und seine Geschichte*[145] des Annales-Historikers Lucien Febvre erstmals in deutscher Sprache erscheint, bekräftigt nur das Aufkommen einer solchen ›neuen Rhein-Frage‹, die gleichermaßen die Historisierung der Nationallandschaft wie deren Internationalisierung aufgreift.

Der »mittel rhein«-Zyklus steht im Kontext dieser neuen Rhein-Frage. Auch in diesem Text befasst Kling sich also nicht mit irgendeinem Thema, widmet sich nicht irgendeinem Historienraum, sondern einem, dessen geschichtskulturelle Bedeutung im Zuge der Neuordnung des europäischen Raumes reflektiert und in dem darüber hinaus Geschichtspolitik gemacht wird.

Er- und zerschreiben: »geschientes volkslied«, »notgrabun'«

Der Zyklus eröffnet mit zwei Löschungen: einer auch, doch nicht nur biographischen im ersten Gedicht sowie der bereits angeführten im zweiten, die sich aus der Überflutung des gesamten Rheintal ergibt. Am Ende des ersten, von medial initiierten Kindheitserinnerungen

141 Bernhard Holczek: Vorwort. In: Richard W. Gassen / ders. (Hg.): Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung. Ludwigshafen am Rhein 1992, S. 9f., hier: S. 10.

142 Jürgen Wilhelm: Vorwort. In: Klaus Honnef / Klaus Weschenfelder / Irene Haberland (Hg.): Vom Zauber des Rheins ergriffen ... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert. München 1992, S. 9f., hier: S. 9.

143 Klaus Honnef / Klaus Weschenfelder / Irene Haberland: Der Rhein – Ein europäisches Thema. In: dies. (Hg.): Vom Zauber des Rheins ergriffen ..., S. 11f., hier: S. 11.

144 Horst Johannes Tümmers: Der Rhein. Ein europäischer Fluß und seine Geschichte. München 1994, S. 11.

145 Lucien Febvre: Der Rhein und seine Geschichte. Hg., übersetzt und mit einem Nachwort von Peter Schöttler. Frankfurt / New York 1994.

geprägten Gedichts »geschientes volkslied«[146] steht, syntaktisch unverbunden und pragmatisch unadressiert: »vergiß es«. Am Ende des zweiten Gedichts »notgrabun'«[147] konstatiert die Vermittlungsinstanz kurz nach der Überflutung des Rheintals: »soweit / das eichende auge.«

Eingebettet sind diese beiden Lösch-Operationen in eine zuweilen bis ins Pastiche gesteigerte Praxis der Wiederholung, die ein Bündel von meist mehr, mal weniger (rhein-)romantischen Topoi aufruft. Vermengt mit den expressiven Gesten der Löschung treten also Techniken des Er-, aber auch des Zerschreibens jener diffusen literargeschichtlichen Traditionen auf, die den Raum besetzen, dem sich der Zyklus nunmehr annimmt.[148] Im Essay »Leuchtkasten Bingen« – jener zum Zyklus komplementären Auseinandersetzung mit Bingen, mit dem Bingener Dichter Stefan George, vor allem aber mit Klings eigenen Kindheitserinnerung an diesen Ort – hat Kling das, was hier ›Er- und Zerschreiben‹ bezeichnet werden soll, in eine andere, literaturgeschichtlich vorgeprägten Doppelformel gefasst: »Bingen als: Mohn und Gedächtnis!«[149], heißt es in dem vom Leitmotiv-Mohn durchstrukturierten Text. Im Celan-Zitat ist das jene Zweiheit aus Vergessen und Erinnern, die die Dialektik der ersten beiden Gedichte (und darüber hinaus des Zyklus) bestimmt. Dabei erinnert und erschreibt das erste Gedicht nicht nur, aber vor allem die Vorstellung der Idylle im weiteren Sinne, [150] um sie dann auszulöschen. Das zweite Gedicht vollzieht im Landschaftsgedicht die wiederholende Destruktion der Ideen von einer idealischen Natur- und einer (mittelalterlichen) Geschichtslandschaft.

Das Er- und Zerschreiben als Praxis einer destruierenden Wiederholung signalisiert bereits der Titel des ersten Gedichts: »geschientes volkslied« – ein Titel, den Kling schließlich den zeitweise erwogenen Alternativen »falsches volkslied« und »volkslied gefälscht« vorzog[151]. Der gewählte Titel weist auf den bereits erfolgten, doch überdeckten Bruch mit dem Konzept »volkslied« hin, der dessen Aktualisierung in diesem Fall innewohnt. Nur nebenbei ist damit der Bruch mit dem formalen Paradigma des Liedhaften gemeint;[152] diesen Bruch hat Klings Lyrik schon seit ihren Anfängen vollzogen. Im Zentrum der er- und zerschreibenden Be-

146 In: nsg, S. 59f. [= GG, S. 383f.].

147 In: nsg, S. 61 [= GG, S. 385].

148 Umfassend dargelegt hat diese insbesondere im 19. Jahrhundert virulente Tradition Susanne Kiewitz: Poetische Rheinlandschaft. Die Geschichte des Rheins in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Köln 2003.

149 Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 38.

150 ›Idylle‹ verstanden als »Schilderung friedvoll-bescheidenen, behagl[ich]-gemütl[ichen] Winkelglücks harmlos empfindender Menschen in Geborgenheit und Selbstgenügsamkeit und natürl[ich]-alltägl[ichen] Land- und Volkslebens« (Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart [8]2001, S. 401).

151 *Blatt »Konzept«*. In: *Konvolut »MITTEL RHEIN«.* In: *Materialbox (braun).*

152 Vgl. Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 33: »Selbstverständlich verhalten sie [d.i. die Gedichte des Zyklus, pt] sich zu allem Volksliedhaften ausgesprochen ablehnend, wie auch die Sperrigkeit der Rhythmik und ihrer schriftlichen Fixierung sich gegen inwendige Memorierbarkeit sträubt: unmöglich, diese Texte zu singen.«

wegung stehen vielmehr thematischen Elemente eines zunächst weniger politisch aufgeladenen, denn idyllisierenden Verständnisses von Volk und damit Ideen wie Unberührtheit, Unschuld, Natürlichkeit sowie die Vorstellung einer oralen Erinnerungskultur.

Die nur schemenhaft erkennbare Vermittlungssituation des Textes gibt eine Erinnerungssituation vor. Eine verdeckt bleibende Instanz blickt zurück auf eine »durchphotographierte kind- / heit« (1,07f.). Dabei werden Szenen ländlicher Natur und ländlichen Lebens aufgerufen (»ein vorm waschküchn- / geruch besohlender, ein nachbar«, 1,12f., »eisenkrone des pflückers, im / birnenlaub raschelnd«,1,19f.). Naiv ist aber schon diese Idylle nicht mehr. Bereits die Anlage der Vermittlungssituation, die nicht auf der natürlichen Erinnerung beruht, sondern der medialen Stütze bedarf, ist künstlich, die Erinnerung ist gleichsam »geschient«. Durchweg kulturalisiert zeigt sich zudem die Natur. Kultivierte Obstsorten bilden das wichtigste semantische Feld: »klaps / […] liebling« (1,02f.), »flaschnbirnen« (1,05), »butterbirne, gute / graue« (1,06f.), »römisch kohl« (1,25), »sternrenette« (1,25 und 1,26). Unberührt ist in dieser Natur nichts mehr; sie erscheint als »garten[]« (1,11), ist ein Gebrauchsgegenstand, mit zahlreichen Verboten belegt (»nicht zum abreißn gedacht«, 1,02; »stiel / bleibt dran«, 1,05f. und 1,20f.) und in künstliche Form gebracht (»ein gerecktstehen / in den flaschnbirnen«, 1,04f.).

Nun ist noch diese kultivierte Natur samt den kultivierend tätigen Menschen im Grunde ein volksliedwürdiger Stoff: »geschientes volkslied« erschreibt sich die Genretradition durchaus, erprobt deren Stoff. Doch in die doppelte Erinnerung – die vermittelnde Erinnerung an die Kindheit und die erinnernde Wiederholung des Genres – gerät, die Idylle zerschreibend, eine diegetische Erinnerung, die das »geschiente volkslied« von innen heraus in Frage stellt, ihm eine Gewaltgeschichte einschreibt. Erste Anzeichen dafür hatten schon zwei von außen in die Szenerie hineingesprochene, dementsprechend in Klammern gesetzte Störungen geliefert. Während »klaps / (oder klapps) liebling« (1,02f.) verharmlosend auf häusliche Gewalt anspielt, unterlegt der eingesprengte Kommentar »(antisemitismusverdacht)« (1,10) die Szenen mit einem historisch Un*heim*lichen. Schließlich entwickelt sich aus einem der bereits angeführten idyllischen Genrebilder heraus folgende Erinnerungsbewegung:

1,12 […]. ein vorm waschküchn-
1,13 geruch besohlender, ein nachbar,
1,14 dessen gedächtnis, sogenanntes fa-
1,15 miliengedächtnis, *ein echt netter*
1,16 *nazi*, bis zu den abgefrorenen zehen
1,17 ging seines looser-ahnen, napoleons
1,18 gefrierfleisch- russland, 1812.

Ausgehend vom Erinnerungsträger (»nachbar«, 1,13) über das Erinnerungsmedium (»gedächtnis«, 1,14) hin zum Erinnerten (vgl. 1,16ff.) führt die Bewegung aus dem situativen

Rahmen der Kindheits-Gegenwart hinaus, bis sie mit der Angabe der Jahreszahl endet. Die Wiedergabe erfolgt dabei nicht durch den »nachbar[n]«, sondern obliegt der extradiegetischen Instanz, deren klare Wertungsperspektive die Wiedergabe – bis hin zum »dubiosen Kalauer«[153] – steuert. Doch was wird hier bewertet, was stört den Blick auf das ›einfache Volk‹; das heißt: was wird in der Passage erinnert? Und was wird nicht erinnert?

Erinnert wird zunächst Familiengeschichte, wird die Teilnahme der Ahnen am Russlandfeldzug Napoleons im Jahr 1812, dem Feldzug, der zur Niederlage der Grande Armée führte; im darauf folgenden Jahr brachen die sogenannten Befreiungskriege aus. Nicht irgendeine Niederlage wird damit erinnert, sondern eine, die – so referiert Julia Murken gängige Forschungsmeinungen – zur

> Besinnung aller teilnehmenden deutschen Einzelstaaten auf ihre deutsche Identität geführt [habe]. In der Folge hätten sie sich zusammengeschlossen, so dass aus dem Kampf gegen Napoleon, den ›Befreiungskriegen‹, schließlich der deutsche Nationalstaat erwachsen konnte. Eine militärische Niederlage habe auf diese Weise einen nationalen Sieg ermöglicht.[154]

Das zunächst unheroische Gedächtnis, das sich »seines looser-ahnen« (1,17) erinnert, erinnert eben auch ein späterhin zur ›Geburt der deutschen Nation‹ stilisiertes Ereignis, das für den politischen Raum ›Rhein‹ einschneidende Folgen hatte: 1813 erscheint etwa Ernst Moritz Arndts Kampfschrift *Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze*[155] – ein Moment im Umschlagen der poetischen in eine politische Rheinromantik;[156] 1814 überschreiten preußische Truppen unter Blücher den Fluss und ›befreien‹ die linksrheinischen Gebiete. Vor dem Hintergrund dieses durch die Geschichtssignale eingespielten Wissens wird deutlich, dass das präsentierte Gedächtnis weit mehr ist als ein, wie es mit pointierter Distanzierung heißt: »*sogenanntes* fa- / miliengedächtnis« (1,14f., Hervorhebung pt), sondern ein nationales Gedächtnis[157], ein Gedächtnis, das sich eines Ursprungs, einer Herkunft versichert. Und an diesem Ursprung steht die zunehmende Identifizierung von Volk und Nation, das

153 So Harald Hartung über die Passage »napoleons gefrierfleisch- / russland« (Hartung: Poetische Archäologie).

154 Julia Murken: Von »Thränen und Wehmut« zur Geburt des »deutschen Nationalbewußtseins«. Die Niederlage des Russlandsfeldzugs von 1812 und ihre Umdeutung in einen nationalen Sieg. In: Horst Carl (Hg.): Kriegsniederlagen. Erfahrungen und Erinnerungen. Berlin 2004, S. 107-122, hier: S. 121. Auch Planert: Wann beginnt der »moderne« deutsche Nationalismus?, S. 26, verweist darauf, dass es »in der Literatur zum deutschen Nationalismus […] zumeist als ausgemacht [gilt], daß die ›Befreiungskriege‹ gegen die napoleonische ›Fremdherrschaft‹ die entscheidende Zäsur in der Genese des deutschen Nationalismus markieren«.

155 Vgl. zur Politisierung der Rheinromantik Kiewitz: Poetische Rheinlandschaft, S. 124-156; mit Arndt befasst sich Kiewitz ebd., S. 134-141.

156 Ebd., S. 142 wird dieser »Umschlag [in der kulturellen Symbolik des Rheins, pt] der poetischen in die nationale Utopie« anhand von Gedichten etwa von Achim von Arnim und Clemens Brentano dargelegt.

157 Dazu siehe Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 36-43.

philosophisch, literarisch, pädagogisch vorbereitete Aufkommen der Idee einer Volksnation.[158]

Was dabei vergessen oder doch verharmlost wird, das spielt der Text ein: Als *»ein echt netter / nazi«* (1,15f.) wird der sich seiner national perspektivierten Familiengeschichte erinnernde Nachbar apostrophiert. Diese genealogische Denkfigur ist bereits aus »brandenburger wetterbericht« bekannt. In »geschientes volkslied« zerschreibt sie die Idylle und wendet den Stoff des *Volks*lieds gegen dieses selbst. Zwar präsentiert das Gedicht, wie Herder einst schrieb, »Gegenstände und Handlungen«[159] aus dem Leben, präsentiert zugleich einen Einblick in das »Archiv des Volks«[160] – aber es stößt in dieser erinnernden Wiederholung des Genres auf ein unheimliches Gedächtnis: auf einen nationalen Mythos und zugleich auf eine im saloppen Tonfall überspielte nationalsozialistische Vergangenheit. Wenn dann am Ende des Gedichtes, mit einem saloppen »vergiß es« (1,27), der erste Löschbefehl des Zyklus erteilt wird, dann ist das auch Bruch mit dem *Volks*lied, das sich aus sich selbst heraus zerschrieben hat.

Grundsätzlich arbeitet sich auch das zweite Gedicht »notgrabun'« an dem ab, was im Zyklus, stets etwas diffus, ›Volkslied‹ genannt wird. Mit dem Gedicht setzt jedoch nunmehr eine reflexive Bewegung ein: Formuliert wird eine Poetik der kritischen Raumdichtung. Als ein Bezugshorizont für diese Poetik dient dabei die Archäologie, versteht der Archäologe unter ›Notgrabung‹ doch die – häufig aufgrund von anstehenden Baumaßnahmen – unter Zeitdruck erfolgende archäologische Freilegung eines im Erdboden verborgenen Befundes. Darüber hinaus entwirft das Gedicht ein Raumkonzept, das wesentlich auf der archäologischen Idee der Schichtung beruht.

2

notgrabun'

2,01 den sprechern volksliedsprechern
2,02 fallen fallen, gerottweilertes nebst
2,03 fallerhäuschn aus den mündern. goldener
2,04 oktobermünder weinzwang. geöffnet di
2,05 nahe, der rhein überm geöffnetn zufluß;
2,06 mündung endung schlehen, winters, di
2,07 im luftzug stehen als höbe sich etwas

158 Vgl. dazu z.B. Otto Dahn: Nationale Fragen in Deutschland: Kulturnation, Volksnation, Staatsnation. In: Étienne François / Hannes Siegrist / Jakob Vogel (Hg.): Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 1995, S. 66-82, v.a. S. 72ff.

159 Johann Gottfried Herder: Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget. In: ders.: Werke. Hg. von Günter Arnold u.a. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767 – 1781. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1993, S. 550-562, S. 560.

160 Ebd.

2,08 ab: überflogener, beabsichtigter sprach-
2,09 raum, dem, zugesprochn, schattn, aller
2,10 schattn, herausgeröntgt gehört. auf-
2,11 gerissne sprachräume, alte pflanznkupfer;
2,12 notgrabungen in achtsam sich umblätter
2,13 umblätternder luft. AUF HÖHE DES VIER-
2,14 ZIGSTN STOCKS/STARK FLOSS DER STROM/NUR
2,15 DER BERGRÜCKN DRÜBN/STRÄUBENDES RIFF/
2,16 KONGLOMERATE. bevors wie von hier zu
2,17 rheinschluchtn rheinschluchtnbildern
2,18 und ansichtn darüber kommt. ein ein-
2,19 ziger burgn-fake soweit
2,20 das eichende auge.

Drei grob zu differenzierende Teile untergliedern das Gedicht und etablieren, mit Überlappungen, eine symmetrische Struktur von 8 – 6 – 8 Zeilen: Die Zeilen 1-8 greifen ein mit der Volkslieddichtung identifiziertes ästhetisches Paradigma der Landschaftsdichtung auf und wenden es pastiche-artig auf die Bingener Mündung der Nahe in den Rhein an. Von Zeile 8 bis 13 erfolgt, eingeleitet durch einen Doppelpunkt, eine Reflexion auf die Raumdichtung. Ab Zeile 13 wird zunächst das bekannte prähistorische Landschaftsbild entworfen, auf dem sich dann ein rheinromantisches Landschaftsbild aufbaut, das gut und gerne ein Werbeplakat des Bundespresseamtes zieren könnte: Rheinschlucht mit Burg.

Der erste Teil vollzieht die Entstehung einer poetischen Landschaft nach, erschreibt sich eine solche, indem er diese Landschaft intern als ein Erzeugnis der eingeführten »volksliedsprecher[]« (2,01) ausweist, deren landschaftspoetischer Sprechakt dabei zugleich mitvollzogen wird. Die Landschaft, die so entsteht, weist topische Elemente der Rheinlyrik auf: Das Rhein-Wein-Motiv wird in »goldener / oktobermünder weinzwang«[161] (2,03f.) angespielt und mit der idiomatischen Wendung vom Naturidyll des ›goldenen Oktobers‹ überblendet. Es folgt schließlich – in punktuell alternierender Rhythmik und mit dem prononcierenden Reim ›schlehen – stehen‹ – ein sich eher die Kunstlied-Tradition eines Eichendorff aneignendes Pastiche, in dem jene Sprach-Operation vollzogen wird, die Novalis Romantisieren nannte: Der Konjunktiv verleiht dem ›Gemeinen‹, den Schlehenbüschen, den Anschein eines ›hohen Sinns‹, die Landschaft wird zu einer idealischen, einer (vgl. »luftzug«, 2,07) spirituell aufgeladenen Landschaft.

161 Der »weinzwang« ist dabei nicht nur eine »*bestehende verpflichtung, bei einer gesellschaft oder einem feste wein zu trinken*« (Deutsches Wörterbuch, Bd. 28, Sp. 1009), sondern bezeichnet als rechtlicher Terminus auch eine Bannpflicht, die den Wirten auferlegt, ihren Wein von vorgegebenen Kellerein zu beziehen. Schließlich weist »weinzwang« im Kontext des Gedichts auf eine poetische Konvention der trivialen Rheinlieddichtung hin: Der Wein als Topos ist in solchen Gedichten im Grunde zwingend. – Man mag hier freilich auch an das »Rheingold« denken, und damit an Wagner, an die Nibelungen etc.; ein Bereich, den Kling allerdings, wie mir scheint, ausspart.

Nun ist dieses Pastiche eines romantischen Landschaftsentwurfs von Anfang an dialogisiert. Mit dem Erschreiben geht das Zerschreiben einher. Bereits die »fallerhäuschen« (2,03) mögen auf die Firma Faller und ihre Modellbauhäuser hinweisen. Was den »volksliedsprechern« (2,01) also »aus den mündern« (2,03) fällt, das ist eine Landschaft als Modell. Die Landschaft erscheint dementsprechend als ein sprachliches Konstrukt, mehr noch als Ergebnis eines poetischen Prozesses. So hebt der Text etwa in der Reihung ›mündung – endung‹ die Reim-Suchbewegung hervor, mit der ausgehend von einem landschaftlichen Element Poetizität erzeugt wird; eine Reim-Suchbewegung, die dann in ›schlehen – stehen‹ kulminiert.

Auf diese Weise führt der Text in seinem ersten Teil produzierend und reflektierend jenen Prozess vor, dessen Ergebnis zu Beginn des zweiten Teils »beabsichtigter sprach- / raum« (2,08f.) genannt wird – und dem nahe kommt, was oben als ›Symbolraum‹ bezeichnet wurde. Gegen solche kulturellen Überschreibungen des Raumes gründet sich nun eine kritische Raumpoetik, als deren Grundidee sich die Schichtung erweist. Der idealisierende Sprechakt im ersten Teil spricht dem Realraum eine Bedeutung zu, die sich dezidiert über den Raum legt (vgl. »als höbe sich etwas / ab«, 2,07f.). Die kritische Raumdichtung erweist sich hingegen als ein Vorgang, der dieses Raumkonstrukt durchdringt, der die idealische Raumsemantik ›aufreißt‹ (vgl. 2,10f.) und dabei dasjenige in den Blick nimmt, was von jener überdeckt wird: die »schattn« (2,09 und 2,10), die sich im Zyklus als die idiomatischen ›Schatten der Vergangenheit‹ erweisen. Gefasst wird diese normativ vorgetragene Poetik (vgl. »gehört«, 2,10) in zwei Metaphern. Zum einen wird der mottoartige Paratext wieder aufgegriffen, mit dem *nacht. sicht. gerät.* eröffnete: Das ›herausröntgen‹ »aller / schatten« (vgl. 2,09f.) ist eine Blicktechnik, die Oberflächen durchdringt, die in die Tiefe blickt. Ebenso durchstößt die andere metaphorisch eingespielte Technik, die Notgrabung, die Erdschichten bis hin zu denjenigen von der Zeit verschütteten Dingen, die bergens-, die bewahrenswert sind.

Während im ersten Teil die Konstitution der idealischen Landschaft als ein mündlicher Prozess vorgeführt wird, ist der Sprachraum im mittleren Teil insbesondere ein textuelles Phänomen. Zahlreiche Wendungen können auf den Leseprozess bezogen werden, »überflogener […] sprach- / raum« (2,08f.) etwa und vor allem »notgrabungen in achtsam sich umblätter / umblätternder luft« (2,12f.). Die sprachlichen Medien der Raum-Codierung werden nun am Ende des dritten Teils durch eine Form der visuellen Codierung komplettiert. Zuvor hatte die bereits kommentierte Löschung – typographisch und durch präteritale Verbformen vom Text abgehoben – den Gedichttext strukturell zerschrieben und den Diskurs auf einen prähistorischen Nullpunkt zurückgeführt, über den nur noch die Geologie Aussagen machen kann. Von diesem Punkt aus zeigt sich, dass es sich bei den ortsbezogenen Semantisierungen um Naturalisierungen handelt, die auf eine Landschaft bezogen sind, die vor allem eine Kulturlandschaft ist. Doch der Text endet nicht mit dieser Löschung, die für das »eichende auge«

(2,20) den Eichpunkt jenseits der Überschreibung mit kulturellen Semantiken bezeichnen könnte. Der kulturelle Codierungsprozess setzt sofort wieder ein: »rheinschluchtn rheinschluchtnbilder[] / und ansichtn darüber« (2,17f.) beschreibt dabei nicht nur die visuelle Codierung in Form einer Prägung des Raumes durch ›sights‹, sondern führt in der Doppeldeutigkeit von ›Ansicht‹ als ›visuelle Anschauung/visuell Angeschautes‹ und als ›Meinung‹ noch einmal die Überformung (vgl. »darüber« 2,18) einer geographischen Gegebenheit mit Bedeutung vor. Konkretisiert wird diese Überformung im »burgn-fake« (2,19). Neben der *idealisierten Naturlandschaft* ist damit eine zweite Komponente der vom Text kritisch in den Blick genommenen kulturellen Ortssemantik aufgerufen: Die Rheinlandschaft erscheint als *mittelalterliche Geschichtslandschaft,* deren heutige Gestalt – ein »fake« – im Wesentlichen auf Baumaßnahmen des 19. Jahrhunderts zurückgeht.[162]

Die ersten beiden Gedichte des Zyklus wiederholen geschichtlich Vorgängiges, das den kulturgeschichtlich in hohem Maße semantisierten Raum ›Mittelrhein‹ besetzt, erschreiben sich dieses und zerschreiben es dann, bis hin zum anarchischen, wenn auch nur punktuellen Löschvorgang, der gleichermaßen das Gedächtnis wie den Raum von all jenem Vorgängigen befreit. Die destruierende Praxis hat sich schließlich vor allem gegen drei Aspekte gerichtet: gegen den Mittelrhein als eine idealisierte Naturlandschaft, gegen den Mittelrhein als eine mittelalterliche Geschichtslandschaft sowie, mit letzterem zusammenhängend, gegen den Mittelrhein als »nationale Symbollandschaft«[163] und die damit verbundene Idee der Volksnation. In diesen Destruktionen erweist sich der Mittelrhein als ein historisches Konzept, dessen konstruktiven Charakter die Texte offenlegen und zugleich zum Ausgangspunkt einer kritischen Poetik machen, die sich dem widmet, was die Raumkonstrukte überschreiben. In beiden Fällen werden die destruierten Aspekte dabei rückgebunden an eine recht diffuse Vorstellung vom »volkslied«, das im Eichendorff-Pastiche zugleich mit einer romantisierenden Naturlyrik interferiert.

Auf das durchaus spannungsvolle und keineswegs eindeutige Verhältnis der dem Zyklus immanenten Poetik zur romantischen Tätigkeit wird zurückzukommen sein. Zunächst soll jedoch die Denkfigur einer kritischen Raumdichtung als kritische *Historien*raumdichtung zu Ende verfolgt werden. Zu fragen ist folglich nach den »schattn«, die der Zyklus aus dem Sprachraum ›herausröngt‹, mit anderen Worten: Was wird von den kritisierten Raumkonstrukten überschrieben, was legt Klings Historienraumdichtung wieder frei?

---

162 Vgl. dazu Hans M. Schmidt: Burgenromantik im Rheinland. Und zum Einfluss englischer Architektur im 19. Jahrhundert. In: Honnef / Weschenfelder / Haberland (Hg.): Vom Zauber des Rheins ergriffen ..., S. 307-326.

163 Kiewitz: Poetische Rheinlandschaft, S. 125.

Zuschreiben I: »-lied, -sturm«

Die Praktik, die mit den Metaphern des ›Herausröntgens‹ und der ›Notgrabung‹ bezeichnet wurde, besteht vor allem darin, dem Raum historische Ereignisse zuzuschreiben, die die eingangs er- und zerschriebenen Raumsemantiken stören. Kritisch gerichtet sind die so in die kulturelle Raumsemantik eingespeisten historischen Sequenzen dabei gegen die Semantisierung des Rheins zur ›nationalen Symbollandschaft‹ sowie gegen das damit korrelierte Kollektivkonstrukt der Volksnation. Gegen die Möglichkeit einer positiven Bewertung und damit national-identifikatorischen Inanspruchnahme eines solchen Konstrukts wendet der Zyklus Strategien, die einerseits Belege für die Verstrickungen des Volksbegriffs in eine unheimliche Gewaltgeschichte produzieren, und die andererseits den rheinischen Raum entnationalisieren, indem sie ihm – so im später zu betrachtenden Gedicht »tornister, agenturenberichte.«– eine multinationale Siedlungsgeschichte zuschreiben. Ersteres ist im fünften Gedicht »-lied, -sturm«[164] der Fall.

5

-lied, -sturm

ruinenkonstrukteure. der -empfänger
hält das maul: das reich als voll-
treffer.
    di stümpfe einer irgendeiner
kurz vor schluß, schnell noch hoch-
gejagtn hindnburgbrücke. in majestä-
tischm abdrehn tiefflieger. so,
kurz vor schluß: *di nackte projektor-*
spule, eine drosselgasse, gegnüber
irgendwo, wegspucknd. gedrosselte
dorfstraße, darin ein ein einmannloch;
schon fliegn di sich drüberhermachn.
nicht nur di köpfe pimpfmköpfe trümmer-
zone dieser zwo jungx. dies
siamesische geschwapp; oh: lautstärke
der fliegn.

Die Geschehensebene des Gedichts ist einfach zu bestimmen. Nach einem einleitenden Vorspann (5,01-5,03) werden die Zerstörung einer Brücke (5,04-5,08), dann zwei Opfer dieses Angriffes dargestellt (5,09-5,16). Die Geschichtssignale sind implizit, doch eindeutig: ein Luftangriff, bei dem ›Pimpfe‹ (vgl. 5,13) ums Leben kommen, lässt ebenso wie die Rede vom »reich« (5,02) und nicht zuletzt die zu ergänzenden Bezeichnungen ›volkssturm‹ und ›volksempfänger‹ auf einen Zeitpunkt »kurz vor schluß« (5,05) des Zweiten Weltkriegs schließen.

164 In: nsg, S. 64 [= GG, S. 388].

Auch die Lokalisierung fällt im Kontext des Zyklus leicht. Während die Nennung »irgendeiner […] hindnburgbrücke« (5,04ff.) den Ort noch im Unspezifischen hält, lässt die Rede von einer »drosselgasse, gegnüber« (5,09) keinen Zweifel daran, dass das Gedichtgeschehen in Bingen situiert ist: Die heute nur noch in Resten erhaltene Hindenburgbrücke, die Bingen und Rüdesheim einst verband, wurde bei Luftangriffen Anfang 1945 beschädigt, später von der Wehrmacht zerstört.

Mit der »drosselgasse« (5,09) wird nun allerdings kein beliebiger Ort auf der gegenüberliegenden Flussseite erwähnt, wie die forcierte Betonung der Unspezifik des Ortes – »irgendeiner« (5,04), »eine« (5,09), »irgendwo« (5,10) – zunächst suggeriert. »Hier begann«, wie Trümmers in seinem Rheinbuch unter der Überschrift »Rüdesheim und die Drosselgasse« ausführt, »1802 die Rheinromantik, als Achim von Arnim und Clemens Brentano am Rhein schwärmten und seine Landschaft romantisierten; hier ist die ›Rheinromantik‹ zu einem lärmigen Spektakel ausgeartet.«[165] Auf der Drosselgasse, so fährt Trümmers fort, »drängen und schieben sich an Sommertagen bis zu 35000 Menschen. Andenkenläden machen mit kunterbuntem Kitsch satte Umsätze; Weinschenken oder -keller laden zu Speise, Trank und meist lärmender Unterhaltung.«[166] Trümmers Ausführungen skizzieren eine Ortssemantik, die als kulturelles Wissen gerade aufgrund der stark kontrastiven Beziehung zu der im Gedicht erzeugten Ortssemantik relevant wird.

In diese abgerufene Ortsemantik schreibt das Gedicht nun ein Bild ein. Mit dem bereits bekannten Effekt – selbstreflexiv wird die Konstruktivität der eigenen Zuschreibung ausgewiesen – projiziert es eine Szene in die mittelrheinische Landschaft: Exakt in der Mitte des Gedichts zeigt sich »*di nackte projektor- / spule«* (5,08f.). Was von dieser projiziert wird, ist dann ein »schattn« der Landschaft, ein »schattn« der romantischen Landschaft sogar. Denn das Gedicht bringt die Szene gleich auf zweifache Weise in einen genealogischen Zusammenhang.

Erstens schreibt sich die Szenerie in ein romantisches Bildprogramm ein. So ruft, zum einen, das Wort »ruinenkonstrukteure« (5,01) nicht nur die architektonische Konstruktion von Ruinen in der romantischen Landschafts(garten)kunst auf, sondern auch die Konstruktion eines visuell wie sprachlich codierten Topos.[167] Nun inszeniert das Gedicht selbst eine Ruinenlandschaft, deren Konstrukteure freilich zynisch mit den »tiefflieger[n]« (5,07) identifiziert werden, wobei, zum anderen, im Adjektiv »majestä- / tischm« (5,06f.) zugleich der Topos des Erhabenen anklingt. Der idealisierte, geschichtsphilosophisch progressiv konzipierte Topos der Ruine als Sinnbild einer historischen Sehnsuchtswelt wird so realhistorisch

165 Trümmers: Der Rhein, S. 261.

166 Ebd., S. 262.

167 Vgl. dazu Andrea Siegmund: Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik. Würzburg 2002, vor allem das Kapitel »Die Bedeutung der Ruine in der Kunst der Romantik« (ebd., S. 123-148).

entzaubert, wird durch seine Genealogie zerschrieben. Die Ruine steht hier nicht für einen in die Zukunft weisenden Ursprung (der nationalen Identität), sie steht vielmehr am Ende, »kurz vor schluß« (5,05 und 5,08).[168]

Zweitens arbeitet das Gedicht schon anfangs mit genealogischen Anspielungen, die dem Leser eine historische Erkenntnis nahelegen. Die mittels *fore-clipping* konstituierte Reihe »-lied« – »-sturm« – »-empfänger« fordert den Leser zur Ergänzung des Lexems ›Volks‹ auf.[169] Einmal ergänzt, ist damit ein genealogischer Zusammenhang hergestellt, der sich einerseits auf mediengeschichtlicher Ebene als Genealogie der Massenmedien erweist: das Volkslied erscheint als Vorgänger des Volksempfängers; und der andererseits auf die unheimliche Genealogie des Volksbegriffs anspielt: die romantisch ersehnte Volksnation eskaliert hier im nationalsozialistischen Volkssturm, für dessen Perversion das Gedicht ein affektiv aufgeladenes Bild, einen ›Geschichtssplitter‹ präsentiert, der jedoch nicht isoliert, sondern in einen Zusammenhang genealogischer, allerdings monokausaler Verbindungen integriert ist.

Die auf diese Weise im Text zwar angelegten, gleichwohl nicht explizierten Figuren historischer Sinnbildung werden dabei wiederum dem Leser überantwortet. In der dem Leser anheimfallenden Rekonstruktion des vom Text lediglich in der Durchstreichung vorgegebenen ›Volks‹ fallen somit, initiiert durch einen rhetorischen Schachzug, Textverstehen und historisches Verstehen in eins. Der Leser selbst soll zum Zusammenhangsseher werden, dem, des Unheils eingedenk, Volks-Begriff wie Volkslied unmöglich werden.

Zuschreiben II: »tornister, agenturenberichte.«

»-lied, -sturm« schreibt dem mittelrheinischen Raum eine – erst ob der genealogischen Zusammenhangsherstellung großflächig verstörende – historische Einzelsequenz zu. Im ersten Teil des letzten Gedichts, es trägt den Titel »tornister, agenturenberichte.«[170], wird hingegen Material zu einer alternativen, weil von der Idee einer Volksnation dezidiert unabhängigen Geschichte des Mittelrheins präsentiert. Dem palimpsestischen Prinzip folgend entwirft das 35 Zeilen umfassende Gedicht einen mittelrheinischen Geschichtsraum, dessen unterste Zeitschicht bis in die provinzialrömische Siedlungsgeschichte zurückreicht. Als zweite Zeitschicht

168 Zumindest angedeutet wird dabei ein weiteres Bildprogramm: Die mit zertrümmerten Köpfen im Loch liegenden Jungen, umschwirrt von Fliegen, können auch aufgrund der pathetischen Textgeste »oh« (5,15) als *vanitas*-Stillleben verstanden werden, selbst wenn die Codierung schwach ist, und nur die »fliegn« (5,16) einen in diesem Sinne ikonographischen Überschuss aufweisen.

169 Eine andere, verschiedentlich bemerkte Anspielungsschicht dieser Titelkonstruktion verweist auf »Wanderers Sturmlied«. Diese Anspielung ist aber eine Sackgasse, die in erster Linie der Kontrastierung dient: Nicht auf die hehre Tradition der Deutschen Klassik bezieht sich das Gedicht, sondern eben auf die ›Schattenseite‹ der deutschen Geschichte.

170 In: nsg, S. 67f. [= GG, S. 391f.]. Das Gedicht weist – in der Fassung der Erstausgabe – als einziges im »mittel rhein«-Zyklus keine vorangestellte Ziffer auf. Die *Gesammelten Gedichte* fügen jedoch ohne Begründung eine »8« über dem Titel ein. Folgt man hingegen dem Abdruck in *nacht. sicht. gerät.*, dann wäre »tornister, agenturenberichte.«, dessen Titel pointiert mit einem Punkt schließt, auch auf dieser paratextuellen Ebene als der Abschluss, als letztes Wort zum Thema ausgewiesen, eben weil das Gedicht nun einen eigenen, von der diskursiven Vorprägung unabhängigen Historienraum entwirft.

(ab Zeile 13) erweisen sich die Pogrome gegen die jüdische Bevölkerung der Mittelrheingegend im Jahr 1096, während des Ersten Kreuzzugs. Das Gedicht schließt mit einer Passage, die das »schattn«-Motiv wieder aufgreift (ab 31).

tornister, agenturenberichte.

rheinsand rheinkies in allen
körnungen: hügel im tornister,
gräber, rom im tornister. steine
der dalmatinischn und dacischn
legionäre, mithraskult im gepäck.
bandkeramik, urnenbestattung im
tornister, ziegel von heizanlagn,
das ganze römische verheizungs-
system. viergötterstein, fränki-
sche ritualkämme im rucksack,
das römische chirurgnbesteck,
mattgrüne schröpfköpfe (bronze).
missionslogistik im tornister,
xenophobie und ritualmordbeschul-
digung. frischfaxe im rucksack,
kreuzzug-news, rheinsand rhein-
kies in allen körnungen: speyer.
anfang mai. 2 judn ermordet,
zwangstaufn, 1 suizid. worms.
eine woche progromrhein [sic], kollek-
tivselbstmord der jüdischn ge-
meinde (= wenig zwangstaufn).
mainz. tote beraubt u. nackt aus
den fenstern geworfn. »ich fordere
sie auf«, was im johlen, »di bann-
meile!« untergeht. was im johlen
untergeht der bürgerschaft, wo-
rauf, alle helfn mit, das dach
des burggrafnhauses abgedeckt wird:
hierdrin stecknse nämlich, die judn.
das folgende saubres massaker. und
rhein im tornister, rheinblei, da
di nacht sich einfindet, gelb kein
pirol in den schattn, den schattn,
wos strömt.

Das Gedicht ist nach dem Prinzip der gesteuerten Kombinatorik organisiert.[171] Die beiden Zeitschichten werden jeweils in einem Katalog ausgebreitet: Der erste Katalog reiht in Form einzelner Substantive oder Nominalphrasen – und unter Verzicht auf Verben – Bezeichnun-

171 Auf die Form des Gedichts werde ich hier nicht eingehen, da ihr meines Erachtens keine konkrete Semantik zukommt, sie vielmehr nach dem Prinzip der ›intentional geformten Prosazeile‹ organisiert ist; ich habe dies dargelegt in Trilcke: Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen, insbes. S. 307ff.

gen für historische Artefakte; der zweite Katalog präsentiert kurze, durch direkte und erlebte Rede sowie präsentische Verbformen ausgezeichnete narrative Sequenzen. Die in den beiden Katalogen organisierten Elemente werden dabei auf zwei Ebenen metaphorisch überformt. Auf einer ersten Ebene werden die Elemente mittels geologischer Terminologie charakterisiert. Die Kataloge jeweils einleitend tritt das von einem Doppelpunkt gefolgte Syntagma »rheinsand rheinkies in allen / körnungen« (01f. und 16f.) auf, wobei Sand und Kies lockere Sedimente bezeichnen, die in unterschiedlichen Korngrößen oder »körnungen« (02, 17) auftreten können: Den Elementen wird ein sedimentärer Status zugewiesen. In Anknüpfung an die Poetik der kritischen Raumdichtung in »notgrabun'« präsentiert der Text mithin etwas von dem, was sich ›unter‹ den semantischen Raumkonstrukten befindet, was verdrängt, vergessen wurde und erst per Notgrabung wieder hervorgeholt, wieder erinnert werden muss. Dabei werden beide Kataloge auf einer obersten Ebenen in ein an Günter Eichs »Inventur« erinnerndes, leitmotivisch aufgerufenes Speichermedium integriert. Die sedimentären Elemente sind »im tornister« (02, 03, 06f., 13, 32), »im rucksack« (10, 15), »im gepäck« (05) versammelt. Schemenhaft wird damit ein Skript angespielt: Ein Rheinreisender sichtet die Funde, die sich nach der Reise in seinem Gepäck versammelt haben.

Produktionsästhetisch mögen diese Funde auf eine faktische Rheinreise Klings zurückgehen; nachweisbar ist allerdings nur, dass sie das Ergebnis einer ›Reise‹ in die Archive sind, eines Recherchevorgangs also. So hat Kling für die Elemente der ersten Zeitschicht auf einen Ausstellungskatalog des Heimat-Museums Bingen zurückgegriffen.[172] Gelistet werden archäologische Funde, vor allem aus der frühen Siedlungsgeschichte Bingens: römische Soldatengrabsteine,[173] Reste eines Mithrasheiligtums,[174] Keramik,[175] römische Urnengräber,[176] »[g]ebrannte, runde Ziegelplatten und Heizungsröhren«[177], Viergöttersteine[178], der so genannte Hildegardiskamm,[179] der allerdings aus dem Mittelalter stammt, sowie »das chirurgische Instrumentarium […] [eines] Arztes«[180]. Im Gedicht wird dieser Bezug auf das Museum jedoch getilgt. Zwar tragen die genannten Gegenstände zumeist einen historischen Index und ein Leser, der über ein grobes historisches Wissen von der römischen Geschichte am Mittelrhein verfügt, wird der Liste eine potentielle Faktualität zumindest nicht absprechen. Innerhalb des Gedichts ist aber vor allem das relationale Gefüge signifikant, das durch die Kombinatorik

172 Bayer, Heinrich: Heimat-Museum der Stadt Bingen a. Rhein, Burg Klopp. Text und Katalog. Hg. von der Stadtverwaltung Bingen a. Rhein. Bingen a. Rhein: Stadtverwaltung 1969 [Standort: R8-2-128]. Der Katalog weist keine Paginierung auf; die folgenden Angaben beziehen sich auf den jeweiligen Gliederungspunkt.

173 Vgl. ebd., Punkt 2 (vgl. Zeile 03ff.).

174 Vgl. ebd., Punkt 2.6 (vgl. Zeile 05).

175 Vgl. ebd., Punkt 4.2.2 (vgl. Zeile 06).

176 Vgl. ebd., Punkt 2.9 (vgl. Zeile 06).

177 Ebd., Punkt 5.1.0 (vgl. Zeile 07ff.).

178 Vgl. ebd., Punkt 2.6 (vgl. Zeile 09).

179 Vgl. ebd., Punkt 7 (vgl. Zeile 09f).

180 Ebd., Punkt 5.2.9 (vgl. Zeile 11f.).

entsteht. Fragt man dementsprechend nach Paradigmen, die den Katalog strukturieren, dann lassen sich neben der – sowie resultierend aus der – ›römischen Geschichte‹ die Paradigmen ›Multiethnizität‹ und ›Multireligiösität‹ ausmachen. Wurde der Rhein, etwa bei Arndt, einst zum »deutsche[n] Ursprungsland«[181] ideologisiert, so wird ihm hier eine Geschichte zugeschrieben, die ihn als einen, wie Kling es in einem kurzen Gesprächs-Statement zum Zyklus nannte: »melting pot«[182] vorstellt. Die Spuren dieser Geschichte, die vom Katalog gelistet werden, sind von jenem urdeutschen Landschaftskonstrukt freilich überschrieben worden. Die Archäologie, deren Ergebnisse Kling verwertet und die das Gedicht – in der metaphorischen Logik der kritischen Raumdichtung – in diesem Fall selbst praktiziert, fördert diese Geschichte wieder zu Tage.

Auch bei den Elementen des zweiten Katalogs handelt es sich um Fundstücke, genauer: um Ergebnisse einer umfangreichen Recherche. Insgesamt fünf Seiten zur jüdischen Geschichte mit lokalem Fokus auf dem Rheinland hat Kling exzerpiert:[183] die Liste reicht vom »konzil v. elvira, 310, ehe zw. chr. + juden verboten«[184], über den »1. K-Zug«[185] und den »2. KZ«[186] bis hin zur »BINGENER KONFERENZ (juni 1897)«[187], dem ersten Delegiertentag deutscher Zionisten. Anspielungen auf einige Aspekte dieser jüdischen Geschichte finden sich verstreut über den Zyklus.[188] Umfangreich in den Zyklus eingearbeitet hat Kling allerdings nur die Szenen aus den Kreuzzugspogromen, die eben jenen zweiten Katalog bilden.

Diese produktionsästhetische Selektionsentscheidung konturiert die Signifikanz der im Text präsentierten historischen Sequenzen; eine Signifikanz, die freilich aus dem publizierten Text heraus zu begründen ist. Dabei lassen sich den Sequenzen drei Funktionen zuweisen. Erstens schreiben sie dem Rhein eine wohl weitgehend vergessene Geschichte zu. Das spezielle und zugleich raumbezogene Wissen, das der Text in seinen kurzen Notizen durchaus exakt präsentiert,[189] gehört wohl nicht zur verbreiteten Geschichte, schon gar nicht des Rheins. Die Zuschreibung ist hier wiederum Aufdeckung von kulturell Vergessenem. Zweitens zerschreibt diese Geschichte der mittelalterlichen Judenverfolgung gleich zwei der bisher kritisch mit dem Rhein in Verbindung gebrachten Aspekte. Einerseits wird die mittelalterliche Geschichtslandschaft entidealisiert, erscheint das Mittelalter jenseits des »burgn-fake« als ein erstes Kapitel in der Geschichte der Judenverfolgung; andererseits wird eben diese Judenver-

181 Kiewitz: Poetische Rheinlandschaft, S. 138.

182 Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 203.

183 *Konvolut »MITTEL RHEIN«, Exzerpte zur jüdischen Geschichte*. In: *Materialbox (braun).*

184 Ebd., 1. Blatt.

185 Ebd., 2. Blatt.

186 Ebd., 3. Blatt.

187 Ebd., 5. Blatt.

188 So etwa der »(antisemitismusverdacht)« im ersten Gedicht oder der Hinweis auf »hrabanus maurus« im siebten Gedicht des Zyklus.

189 Vgl. dazu z.B. Franz-Josef Ziwes: Studien zur Geschichte der Juden im mittleren Rheingebiet während des hohen und späten Mittelalters. Hannover 1995, S. 223.

folgung, die im Nationalsozialismus im Zeichen eines rassenideologisch aufgeladenen Volksbegriffs unter anderem zum Exzess des Holocaust führte, in den nationalen Symbolraum ›Rhein‹ eingeschrieben.

Schließlich lässt sich daran anknüpfend eine weitere Funktion gerade dieser historischen Sequenzen ausmachen: ihr Aktualisierungspotenzial. So hat schon Norbert Hummelt erkannt, dass sich in dem Gedicht »[v]on römischen Gräbern über ›kreuzzug-news‹ bis zu den Pogromen der Nazis […] die Geschichte des Rheinlands als mörderische Chronik [entblättert]«[190]. Nun referiert das präsentierte Textmaterial, jedenfalls seiner Herkunft nach, nur auf die Kreuzzugspogrome, doch scheint mir Hummelts Rezeptionsakt einer im Text durchaus angelegten Aktualisierungsaufforderung zu entsprechen, allerdings geht Hummelt nicht weit genug. Als Aktualisierungssignal kann dabei die systemreferenzielle Anlehnung an die Textsorte ›Pressemeldung‹ gelten. Vorbereitet durch die Anachronismen »frischfaxe« (15) und »kreuzzug-news« (16) sowie signalisiert durch den gattungskonventionellen Einstieg mit der Ortsangabe (»speyer. / anfang mai.«, 17f.; »worms.«, 19; »mainz.«, 23) suggerieren die Passagen, das sie über aktuelle Ereignisse berichten. Sie tun dies dabei auf eine emotional wie moralisch herausfordernde Weise. Zum Ende hin geht der Text von der eher distanzierten Präsentation in den dramatischen Modus über (vgl. direkte Rede in 24-26) und gibt dann – in einer von erlebter Rede und dialogischen Effekten geprägten Passage – die Sprach- und Wertungs-Perspektive der Mörder wieder: »hierdrin stecknse nämlich, die judn. / das folgende saubres massaker« (30f.). Die Sicht der ›johlenden Masse‹ wird hier – die Intradiegese markierende Deixis »hierdrin« (30) weist darauf hin – präsentiert, die übergeordnete Vermittlungsinstanz ist zurückgetreten.

Gerade diese Ausstellung der ideologischen Perspektive der Mörder fordert zur eigenen moralischen Positionierung auf. Vor diesem Hintergrund ist das Aktualisierungspotenzial weitaus tagespolitischer, als Hummelt sich mit seinem Rekurs auf die nationalsozialistische Judenvernichtung zu urteilen traut. Denn als Kling Ende 1992 am Zyklus zu schreiben beginnt, da geht zugleich ein Jahr zu Ende, in dem in Deutschland wieder über Pogrome gesprochen wurde; nicht über historische, sondern über aktuelle; nicht über Juden-Pogrome, doch über solche, die aus dem resultierten, was das Gedicht explizit mit »xenophobie« (14) benennt. »Deutschland erlebte ein Pogrom«[191], berichten Kuno Kruse und Michael Schwellen in der *Zeit* vom 4. September 1992. Und die Titel-Story des *Spiegel* vom 31. August 1992 widmet sich ausführlich der »offene[n] Pogromstimmung in Rostock«[192], wo Neonazis mehrere Tage lang die Unterkunft von Asylbewerbern belagerten und schließlich in Brand

190 Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 34.

191 Ernst Michael Brandt / Wolfgang Gehrmann / Oliver Schröm: Brandstifter und Biedermänner. In: Die Zeit 37 (1992), S. 11-14, hier: S. 11.

192 o.V.: »Ernstes Zeichen an der Wand«. In: Der Spiegel 36 (1992), S. 18-29, hier: S. 18.

steckten. Dies erfolgte, wie ebenfalls berichtet wird, »unter dem Johlen und Klatschen der meist älteren ostdeutschen Zuschauer«[193]; »das Volk johlt«[194], heißt es an anderer Stelle. Bei Kling liest man vom »johlen […] der bürgerschaft« (26f.). Nur wenige Wochen nach Rostock-Lichtenhagen sterben in Mölln drei Menschen bei einem Bandanschlag; fünf sind es, die im Mai 1993 bei einem ebenfalls rechtsextremistischen Anschlag in Solingen ermordet werden. Das sind die »frischfaxe«, das sind die Pressemeldungen, die im Kontext der Produktion wie der Publikation von *nacht. sicht. gerät.* kursieren.

Im Text wird darauf so wenig verwiesen wie auf die NS-Pogrome. Auch hier wird die Aktualität nur als Möglichkeit angespielt. Die historische Sinnbildung, die Anwendung des Präsentierten auf die eigene Lebenswelt wird dem Leser überlassen, der hier womöglich nicht nur »die Geschichte des Rheinlands als mörderische Chronik«[195] angelegt sieht, sondern weit mehr: eine Kontinuität der Gewaltgeschichte Deutschlands, die bis in die unmittelbare Gegenwart reicht.

Die beiden Kataloge, mehr noch: die beiden behandelten Gedichte haben dem Rhein eine Geschichte zugeschrieben, die ihn als nationale Symbollandschaft desavouiert, die zudem das positive Konzept einer deutschen Volksnation durch die Erinnerung an dessen Gewaltgeschichte umwertet. »tornister, agenturenberichte.« – und damit der »mittel rhein«-Zyklus – endet schließlich mit einer Wiederaufnahme des Schattenmotivs. In dieser Wiederaufnahme wird, wie sogleich in einem Appendix darzulegen ist, zugleich die deutsche Nationalflagge vergraben. Der Schluss lautete so:

31 […]. und
32 rhein im tornister, rheinblei, da
33 di nacht sich einfindet, gelb kein
34 pirol in den schattn, den schattn,
35 wos strömt.

Auf einer zunächst zu sichernden Ebene lässt sich diese Passage als Fortsetzung der bekannten Metaphorik deuten. Die idealisierte Rheinlandschaft (»wos strömt«, 35) wurde im Verlauf des Gedichts zerschrieben, schließlich wurden ihr jene Schatten zugeschrieben (oder auch: aus ihr ›herausgeröngt‹), die als eine die Idealisierung störende, ja zerstörende Vergangenheit auszumachen sind. Die merkwürdige, und merkwürdig unvorbereitet eingeführte Abwesenheit des Pirol könnte dann als Symbol für das destruierte Idyll gelten. Diese Interpretation lässt sich stützen durch eine Passage aus dem teils explizit als Epitext zu »mittel

193 Ebd.
194 Ernst Michael Brandt: »Endlich is' hier was los, Schnucki«. In: Die Zeit 36 (1992), S. 2.
195 Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 34.

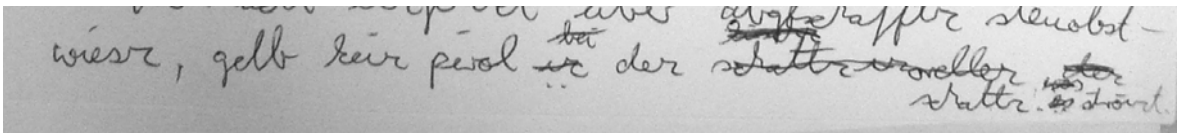
rhein« konzipierten Essay »Leuchtkasten Bingen«. Kling schreibt dort, sich an seine Kindheit erinnernd:

> Ist das Birnbaumlaub ein Schattengeber? Oder das gutschützende Blattwerk der Schattenmorellen, in dem einmal der Pirol sichtbar wurde? War das nicht ein Frühjahr und war da nicht wenig Grün in den Kirschbäumen, als der gelbe Vogel zu sehen war? Ist das alles Kitsch oder Verklärung oder aus Verklärung resultierender Kitsch oder gibt es den Blick auf solche *Oberflächenfunde*, aus denen Text gemacht werden kann, die zur Gedichtgrundlage gehören können, nicht mehr?
> *Oberflächenfunde* (aus der Erinnerung), Exkursion (frühe 90er) und neue Oberflächenfunde; Mittel rein; Gedichtzyklus entsteht – stichhaltige Gedichte.[196]

›kein pirol in der schatten‹ ist vor diesem Hintergrund lesbar als Feststellung, dass es diesen Blick »nicht mehr [gibt]«, wäre also die Absage an die idyllisierende, verklärende (Kindheits-) Erinnerung an die Rheinlandschaft, an den Kitsch der Oberfläche, der von den »stichhaltige[n] Gedichte[n]« und den in ihnen ausgestellten Notgrabungs-Funden zerstört wurde. Diese Gedichte sind das »Mittel«, das in die »Oberflächenfunde« »rein« sticht, das den symbolischen Raum zerstört und zu einem unheimlichen Historienraum macht.

Appendix: Die vergrabene Nationalflagge

Soweit sollte die Interpretation haltbar und vor allem an den Texten nachweisbar sein. Dem folgenden, faktisch-intentionalistischen Interpretationsvorschlag fehlt diese Nachweisbarkeit, muss ihm konstitutiv fehlen, weil er letztlich eine Botschaft aus dem Text heraus liest, die Kling – der archäologischen Logik folgend – in ihm völlig vergraben hat. Ansetzen kann diese Interpretation bei einer syntaktischen Nuance: »gelb kein / pirol in den schatten« mag für Klings Wortstellungspraxis durchaus nicht ungewöhnlich sein, doch fällt satzlogisch auf, dass »gelb« hier gerade nicht von der Negation erfasst wird. Gesagt wird hier, dass »gelb […] in den schatten« ist, wenngleich kein Pirol. Aus dem Gedicht heraus ergibt das allerdings keinen Sinn. Blickt man hingegen in eine späte Vorstufe des Gedichts,[197] dann fällt auf, dass Kling hier etwas gestrichen hat.



196 Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 38f.

197 *Hs. Vorfassung von »tornister, agenturenberichte.«* In: *Materialbox (braun)*. Ein Faksimiledruck des gesamten Manuskripts bei Trilcke: Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen, S. 328 (Anhang 2)

Die exakte Gestalt der hier ganz am unteren Blattrand in Folge von vermutlich zwei oder drei Überarbeitungsvorgängen konstituierten Textstufen lässt sich, scheint mir, nicht ganz klären. Fest steht jedenfalls, dass Kling zeitweise erwog, die »schattnmorellen« zu nennen, zeitweise sogar, kaum noch kenntlich, »kirschn« erwähnen wollte (mehrfach durchgestrichen, über »schattnmorellen«). Eingedenk der Unsicherheit was die Differenzierung der Textstufen betrifft, möchte ich dennoch zwei Rekonstruktionsvorschläge machen, die sich auf für meine Interpretation relevante Sachverhalte konzentrieren. Als zwei zeitweise erwogene Varianten können rekonstruiert werden:

gelb kein pirol in [bei] den schattnmorellen, den
schattn. es [wos] strömt.

gelb kein pirol in [bei] den kirschn, den
schattn. es [wos] strömt

Beide Kombinationen ergeben einen Farbsinn. Da ist zunächst das »gelb«, dann das Rot der »kirschn« oder »schattnmorellen«, schließlich das Schwarz der »schattn«: ›gelb, rot, schwarz‹, ›schwarz, rot, gelb‹ oder auch: ›gold‹. Das sind die Farben der deutschen Nationalflagge.

Darauf aufbauend lässt sich eine Interpretation skizzieren: »kein pirol« und damit die Abwesenheit des Idylls ergibt sich aus der Nationalisierung der Landschaft, eine Nationalisierung, die in der Manuskriptfassung noch in die Landschaft eingeschrieben ist. Im Zuge der Textentstehung wird diese Nationalisierung von Kling in Form der farbsymbolisch aufgerufenen Nationalflagge verabschiedet, man könnte sagen im Gedicht vergraben. Im Textentstehungsprozess wird dabei also, im Sinnbild der Flagge, die nationale Identität der Deutschen zerschrieben. Der fertige Text hat sie ausgelöscht, unter seiner Struktur und unter seinen Funden begraben.

Die Pointe dieser performativen Praxis wäre dann, dass sie dem fertigen Produkt nicht mehr anzusehen ist. Sie ist eine genuin produktionsästhetische Praxis. Dennoch lassen sich auch aus öffentlichen Peri- und Epitexten Hinweise herausarbeiten, die diese allein im Rahmen eines radikal faktischen Intentionalismus artikulierbare Interpretation stützen können.

Einen ersten Hinweis liefert wiederum der Essay »Leuchtkasten Bingen«, in dem Kling ständig mit Farben spielt.[198] So berichtet er von einem »Mädchen, das mit mir das Engelchen-Teufelchen-Spiel spielte, bei dem Wetten über das farbliche Innenleben von abgerissenen frischen Mohnkapseln abgeschlossen wurden«[199], berichtet von einem »Kurzwarenhandel«,

198 Nur ergänzt sei hier, dass sich ein solches Spiel mit den Farben auch in *nacht. sicht. gerät.* verschiedentlich findet, am deutlichsten sicherlich im letzten Gedicht des Bandes »›Who's Afraid of Red, Yellow and Blue‹« (in: nsg, S. 79 [= GG, S. 403]). Darüber hinaus ist der Einband von *nacht. sicht. gerät.* rot – eine gewiss ›linke‹ Farbe.

199 Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 40.

in dem es »[n]ach Farben geordnete Garnspulen«[200] gab, oder erzählt Folgendes über den verunglückten Gatten seiner Patentante:

> Das war der Rot-Karl gewesen, jemand mit roten Haaren, der als Schwarzweißfoto da und dort in ihrem Haus anwesend war. Um Pfingsten blühten die Pfingstrosen und der Mohn (Klatschmohn) mit seinen prekären Blüten, den unberührbaren Blütenblättern aus Seide und Gummi, stand rot.[201]

Der Bruch zwischen dem ersten und dem zweiten Satz erschließt sich, jedenfalls inhaltlich, auch durch den Kontext nicht. Der zweite Satz, mit dem bis zur pointierten Position am Ende herausgezögerten Farbadjektiv, lenkt vielmehr die Aufmerksamkeit eben auf die Farben, in diesem Fall, rot – schwarz – weiß; schwarz – weiß – rot: die Flagge Preußens.

All das wäre nicht zwingend, gäbe es nicht zugleich eine Passage in »Leuchtkasten Bingen«, in der Kling das Spiel mit der Farbsymbolik als dichterisches Verfahren herausarbeitet. Er tut dies mit Blick auf Stefan George, der – ebenfalls ein gebürtiger Bingener – eine der wiederkehrenden Bezugsfiguren des Essays ist. In einem kaum je entschiedenen Changieren zwischen Ab- und Zuneigung liest Kling einige Rhein- und Bingen-bezogene Texte Georges, sympathisiert mal mit Georges Inszenierungspraktiken, spottet dann wieder über das »ausgesucht Eis-Heilige«[202] seiner Dichtung. Dabei verliert Kling auch einige Worte über politische Momente in Georges Dichtung und verweist, kurz und ohne Gedichtangabe, auf folgendes Gedicht:

> RHEIN: IV
>
> Nun fragt nur bei dem furchtbaren gereut
> Ob sich das land vor solchem dung nicht scheut!
> Den eklen schutt von rötel kalk und teer
> Spei ich hinaus ins reinigende meer. [203]

Kling kommentiert dieses Gedicht folgendermaßen:

> Bei George kommt das Preußenmonument, kommt die Germania nicht vor, ist ausgeblendet. Seinen Hohenzollernhaß, Preußenhaß spricht George einmal, gedichthalber, in der Materialsymbolik ›kalk, rötel, teer‹ aus, die der Leser in Farbsymbolik, in die Farben der Preußenfahne übersetzen muß.[204]

Materialsymbolik, Farbsymbolik – und das in einem Zusammenhang, der sich sowohl mit dem Mittelrhein beschäftig als auch eine politische Dichtung beschreibt, die das eigentlich

200 Ebd., S. 41.
201 Ebd., S. 36.
202 Ebd., S. 34.
203 In: Stefan George: Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung. B. 6/7: Der siebente Ring. Berlin 1931, S. 199.
204 Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 34f.



Politische ›ausblendet‹ und nur implizit, nur chiffriert ausspricht. Ich lese das als eine Lese-Anweisung für den »mittel rhein«-Zyklus. An dessen Ende hat Kling George freilich noch überboten. Die Fahne ist hier nicht mehr nur in eine Materialsymbolik aufgelöst, im Prozess der Textentstehung ist sie als Signifikant tatsächlich zerstört worden.

Es gibt noch einen weiteren, nun epitextuellen Hinweis, der die Interpretation stützen kann, und zwar auf das auf einem Gemälde von Ute Langanky basierende Titelbild von *nacht. sicht. gerät.* – eine abstrakte Darstellung, die gewiss Raum für Projektionen liefert und liefern soll, wie die Künstlerin mir brieflich versicherte. Dass hier allerdings die Farben der Deutschen wie die Farben der Preußen verarbeitet sind, dass die breiten Streifen eine flaggen-ähnliche Bildkomposition imitieren, dass schließlich das geschenkelte Gebilde in der Bildmitte nicht unähnlich dem einstmals die DDR-Flagge zierenden Zirkel ist: das scheint mir doch bestechend. Auch hier – so ließe sich die vorgeschlagene Interpretation flankieren – wird die deutsche Flagge und damit ein Erinnerungsort der deutschen Identität zerlegt, zerarbeitet, zerspielt.

5. Politische Historienraumdichtung. Resümierende Ausführungen

Das interpretatorische Interesse der zurückliegenden Darlegungen bildete sich im Schnittpunkt zweier Perspektiven. Zum einen ging es um Gedichte, die Geschichte auf verschiedene Weise als lokalisiertes Phänomen fokussieren. Diese poetische Praxis gewinnt zwar Anfang der neunziger Jahre Kontur, bleibt jedoch keineswegs auf Gedichte aus dieser Zeit beschränkt. Zum anderen ging es um eine Politisierung der Kling'schen Geschichtslyrik, die im dargelegten Sinn eine Eigenart von *nacht. sicht. gerät.* darstellt. Dass beide Aspekte miteinander wechselwirken, dass sich mithin die entschiedene Ausbildung einer Historienraumdichtung in *nacht. sicht. gerät.* als Effekt der Politisierung und, umgekehrt: dass sich die Politisierung als Effekt einer entschiedenen Ausbildung der Historienraumdichtung verstehen lässt, war die These, die über die Analysen hinaus zur Debatte stand. Die mit dieser These erfolgende Kopplung der beiden Werkcharakteristika wurde dabei begründet in der Deutung der politischen Umbrüche 1989ff. als »Raumrevolution«, in deren Kontext nicht zuletzt die historischen Signaturen und Semantiken von Räumen neu verhandelt wurden: eine Deutung,

die – wie in der Einleitung gezeigt – auch einige ansonsten offenbar unerklärliche Phänomene in *brennstabm* erklärt. Im folgenden Rückblick auf das Kapitel sollen die beiden im Zuge der Interpretationen verhandelten Komplexe, die politische Geschichtslyrik und die Historienraumdichtung, noch einmal konturiert und zugleich ihr Zusammenhang resümiert werden.

Politische Geschichtslyrik?

In den Interpretationen wurde die Spezifik der untersuchten *nacht. sicht. gerät.*-Gedichte zuweilen mit dem Begriff ›politische Geschichtslyrik‹ gefasst.[205] Ausgedrückt werden sollte damit, dass es sich bei den behandelten Texten um Grenzphänomene handelt, die mit guten Gründen sowohl der Geschichtslyrik als auch der politischen Lyrik zugeordnet werden können, wobei das Charakteristische dieser Texte innerhalb Klings geschichtslyrischem Werk gerade darin besteht, dass hier Geschichte *als ein Politikum* behandelt wird. Wie sich eine solche ›Behandlung‹ konzeptualisieren lässt, soll zunächst auf Grundlage eines der frühesten Texte zur Theorie politischer Lyrik diskutiert werden. Für Robert Prutz, von dem der Text (der zugleich der einzige Beitrag zur Differenzierung zwischen Geschichtslyrik und politischer Lyrik ist) stammt,[206] steht dabei fest, dass sich eine Grenzlinie zwischen Geschichtslyrik und politischer Lyrik nur bedingt ziehen lässt. Nicht in Frage steht damit, dass es Fälle politischer Poesie gibt, die sich klar von einer historischer Poesie unterscheiden lassen und umgekehrt; das Problem ist vielmehr die Grenze zwischen beiden Genres. Prutz Argumentation sei kurz skizziert.

Bei seinem Versuch, »die Grenzen der politischen Poesie […] in ihrem Verhältnis zur historischen Dichtung [abzustecken]«, wählt Prutz in erster Linie zwei Zugänge, einen über den Stoff des Gedichts und einen, der nach der Perspektive des Dichters auf den Stoff fragt.[207] Was den Stoff betrifft, hält Prutz – von der politischen Poesie kommend – fest, dass diese nicht nur auf »Ereignisse der Zeitgeschichte«, auch nicht nur auf »Begebenheiten der vaterländischen Geschichte« zu beschränken sei, sondern eben auch auf »entlegene Begebenheiten« geschichtlicher Provenienz zurückgreifen kann, »um ihre Warnungen und Wünsche für die Gegenwart unter dieser Verhüllung um so nachdrücklicher auszusprechen«[208]. Insofern kann jeder historische Stoff Gegenstand eines politischen Gedichtes sein. Und auch was die Perspektive des Dichters angeht, sieht Prutz keinen wesentlichen Unterschied zwischen politi-

205 Zur politischen Lyrik vgl. zuletzt: Frieder von Ammon: Politische Lyrik. In: Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik, S. 146-153.

206 Robert Prutz: Zur Geschichte der politischen Poesie in Deutschland. In: Deutsches Museum 4 (1854), S. 305-324; das Verhältnis von politischer und historischer Poesie behandelt Prutz ebd., S. 322ff.

207 Damit nimmt Prutz Dieter Lampings Bestimmung der politischen Lyrik entlang der Kriterien »Thematik« und »Perspektive auf ein Thema« im Grunde vorweg. Vgl. die Diskussion bei Dieter Lamping: Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945. Göttingen 2008, S. 10ff.; die Bestimmung wird angeführt ebd., S. 13.

208 Prutz: Zur Geschichte der politischen Poesie in Deutschland, S. 322.

scher und historischer Poesie. Zwar werde mitunter angenommen, »die politische Poesie sei subjectiv, die historische dahingegen objectiv«, das heißt: »der politische Dichter mische sein persönliches Urtheil und seine persönliche Leidenschaft ein, während der historische Dichter die Thatsachen einfach überlieferte, wie er sie empfangen«[209]. Doch tatsächlich seien damit »nur die allergröbsten Fälle beider Gattungen […] getroffen«[210], Objektivität gebe es auch bei historischer Dichtung in der Regel nicht. Auch der historische Dichter zeige eine subjektive – gemeint ist wohl: im weiten Sinne ideologische – Perspektive[211], nicht nur in der Art, wie er seinen Stoff behandelt, sondern allein schon durch die »Wahl des Stoffes«. Selbst der Dichter »mit den neutralsten Gesinnungen« dokumentiere auf diese Weise »eine persönliche Betheiligung, eine Entscheidung für oder wider«[212]. Insofern sich in beiden Fällen allenfalls quantitative Nuancen ausmachen, keineswegs aber qualitative Unterschiede angeben lassen, geht Prutz schließlich davon aus, dass »politische und historische Poesie […] in der engsten Verwandtschaft miteinander [stehen] und […] fortwährend bereit [sind,] ineinander überzugehen.«[213]

Prutz Erörterung läuft auf eine autorintentionale Begründung des Grenzfalls ›politische Geschichtslyrik‹ hinaus. Aus der einen Richtung kommend verweist Prutz auf die Möglichkeit des Dichters, einer politischen Intention folgend historische Stoffe als Grundlage des Textes zu wählen. Aus der anderen Richtung kommend verweist er auf die Tatsache, dass der Gestaltung und Wahl historischer Stoffe bereits eine politisch zu deutende, ideologische Perspektive zugrunde liegt. In dem einen Fall ›verhüllt‹ der Autor also bewusst seine politische Botschaft in einen historischen Stoff. Im anderen Fall nimmt Prutz einen eher unbewussten, auf der ideologischen Prägung des Autors basierenden politischen Umgang mit dem Historischen an. Der erste Fall vermag dabei nicht exakt zu beschreiben, was in Klings politischer Geschichtslyrik passiert, ist doch der Umgang mit Geschichte hier nicht in dem von Prutz angedachten Sinne ein uneigentlicher, bei dem Geschichte dem verhüllenden, gewissermaßen camouflierten Sprechen über Aktuelles dient. Tatsächlich geht es in Klings Gedichten durchaus um die jeweils gemeinte Geschichte. Etwas anders sieht es aus, greift man auf den zweiten von Prutz erwogenen Umstand einer politischen Geschichtslyrik zurück. Dass die Auswahl der historischen Stoffe von einer spezifischen Perspektive geprägt ist, die sich gegen national-begründende Inanspruchnahmen der Geschichte richtet, wurde in den zurückliegenden Interpretationen dargelegt.

---

209 Ebd.

210 Ebd.

211 ›Ideologie‹ hier verstanden in der sechsten, von Terry Eagleton gelisteten Bedeutung als »etwas, was dem Subjekt erlaubt, Stellung zu beziehen« (Terry Eagleton: Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart / Weimar 2000, S. 7).

212 Prutz: Zur Geschichte der politischen Poesie in Deutschland, S. 322.

213 Ebd.

Ob eine solche spezifische, ideologisch geprägte Perspektive, die ja der im Gedicht manifesten Selektion aus dem überbordenden Archiv des Historischen stets zugrunde liegt, bereits notwendig zu einer politischen Geschichtslyrik führt, ist jedoch fraglich. Ohne diesbezüglich eine systematische Argumentation entfalten zu wollen,[214] sei hier nur auf das Gegenbeispiel verwiesen, das zu Beginn dieses Kapitels im Zusammenhang mit dem Gedicht »düsseldorfer kölemik« vorgebracht wurde. Dort lässt sich die Selektion aus dem Archiv des Historischen durchaus auch auf eine im weiteren Sinne ideologische Perspektive der Vermittlungsinstanz zurückführen. Allerdings ist diese Perspektive im Horizont sozialer Distinktionsmechanismen zu sehen, die politisch zu nennen, eine doch erhebliche Ausweitung des Politik-Begriffs notwendig machen würde.

Die umrissene Problematik läuft schließlich auf die Frage hinaus, wann ein historischer Stoff zugleich als ein politischer Stoff gelten kann, wann Geschichte also ein Politikum ist. Die zurückliegenden Ausführungen haben dabei weniger auf eine Begründung der politischen Dimension des Stoffes durch die Autorintention zurückgegriffen, sondern stattdessen auf die jeweils kontextuelle Prägung des Stoffes geblickt. Einen ersten Ansatz für eine solche Vorgehensweise bei der Bestimmung einer politischen Geschichtslyrik hat ebenfalls bereits Robert Prutz entwickelt:

> Im historischen Gedicht wird diese Meinung [d.i. die Meinung des Dichters über das behandelte Ereignis, pt] in den meisten Fällen den Vortheil haben, daß sie sich auf die Erfahrungen der Vergangenheit stützen kann und auch im Publicum ein gewisses übereinstimmendes Urtheil antrifft, während der politische Dichter im engeren Sinne häufig mit ganz neuen, unerhörten Meinungen auftritt und erst die Leidenschaft seiner Leser in Bewegung setzen muss, um von da aus auf ihr Urtheil einzuwirken.[215]

Was Prutz hier in den Blick nimmt, lässt sich als diskursiver Status der durch das Gedicht präsentierten »Meinung« über den (historischen) Gegenstand verstehen. Die Differenz zwischen historischem und politischem Gedicht liegt dabei im sozialen Konsens; ist dieser nicht gegeben, steht die »Meinung« also mit anderen öffentlichen Meinungen im Widerstreit, dann, so Prutz, liegt ein politisches Gedicht vor.

Daran lässt sich, mit vereinzelter Präzisierung, anschließen. Von politischer Geschichtslyrik kann dann gesprochen werden, wenn der im Gedicht behandelte historische Stoff zugleich innerhalb des zeitgenössischen Kontextes des Gedichts Gegenstand solcher Debatten ist, in die – dies wäre dann die Präzisierung – (unter anderem) Akteure des politischen Systems, Personen oder Institutionen, involviert sind. Eben dies ist in den zurückliegend inter-

---

214 Eine solche Argumentation müsste klären, unter welchen Bedingungen eine Selektion von bestimmten historischen Stoffen als eine politisch motivierte Selektion zu bezeichnen wäre, d.h.: Unter welchen Umständen ist eine im weiteren Sinne ideologische Perspektive auf die Geschichte zugleich eine im engeren Sinne politisch-ideologische Perspektive?

215 Prutz: Zur Geschichte der politischen Poesie in Deutschland, S. 323.

pretierten Gedichten der Fall: So bemühen sich im postsowjetischen Russland der frühen Neunziger, dem Ort des »russischer digest«-Kapitels, rechtskonservative Kräfte um eine Neuerzählung russischer Geschichte im Geiste des Zarentums; so wird Potsdam von Politikern, Historikern und Intellektuellen als Ort symbolischer Handlungen und als Symbolort einer stärker am Preußentum orientierten deutschen Geschichte diskutiert; und so werden am Mittelrhein, flankiert von politischen Debatten, Denkmäler des Deutschen Reiches wieder aufgestellt oder es wird, im Kontext der europäischen Einigung, die (multi-)nationale Geschichte des Rheins verhandelt. Unabhängig von einer politischen Intention des Autors sorgen allein schon diese Kontext-Phänomene dafür, dass es sich bei den behandelten Gedichten aus *nacht. sicht. gerät.* um politische Geschichtsgedichte handelt.

Nationale Identität und Geschichtspolitisierung im Kontext der ›Wende‹

Beziehen lassen sich die kontextuellen Verhandlungen dabei auf einen übergeordneten Zusammenhang, nämlich die diffuse und von politischen, wissenschaftlichen, kulturellen Akteuren geführte Debatte über eine nationale Identität der Deutschen.[216] Und nicht nur der Deutschen: Schon das »russischer digest«-Kapitel, mit dem der Grundton der politischen Geschichtslyrik in *nacht. sicht. gerät.* angestimmt wird, führt am Beispiel des postsowjetischen Russlands vor, wie die epochale Zäsur den realgeographischen und den politisch-symbolischen Raum destrukturiert. Zugleich wird beobachtet, wie dieser Diskontinuitätserfahrung mit symbolischen Praktiken begegnet wird, die positive nationale Identifikationsangebote und damit neue historische Orientierungsmöglichkeiten unterbreiten.[217]

Interessant und relevant für dieses Kapitel ist nun weniger, was denn kollektive oder nationale Identität alles sein und meinen könnte, sondern vielmehr, dass sie Anfang der 90er zur Debatte stand, und zudem: dass mit ihr etwas zur Debatte stand, wogegen sich Klings Gedichte richten. Dieser Nachweis sei kurz und selektiv geführt, zunächst mit Hilfe der Linguistik: In einer Korpusanalyse hat Claudia Fraas gezeigt, »daß in den Texten nach 1989 eine Verschiebung von der in den Texten vor 1989 gebräuchlichen Lesart INDIVIDUELLE IDENTITÄT hin zur Lesart GEMEINSCHAFTLICHE IDENTITÄT stattgefunden hat«[218], wobei »[e]ine breite Usualisierung der Verknüpfung von IDENTITÄT und DEUTSCHE erst im Rahmen des Einheitsdiskurses

---

216 Einen Überblick über diese Debatten im Kontext der Wende, entfaltet aus der Perspektive der Literaturwissenschaft, bietet der Abschnitt »Debatten und Auseinandersetzungen« in Grub: ›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 130-247.

217 Worum es mir dabei mit der Rede von einer oder gar der ›nationalen Identität‹ geht, das ist in erster Linie ein diskursives Phänomen, das sind »Identitätspostulate« (Lutz Niethammer: Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Reinbek b. Hamburg 2000, S. 43), aus denen etwa symbolische Praktiken resultieren, die dem Einzelnen die Möglichkeit bieten, Aspekte seines synchronen wie historischen Selbstverständnisses als mit anderen geteilt, mithin als gruppenspezifisch zu verstehen.

218 Claudia Fraas: Gebrauchswandel und Bedeutungsvarianz in Textnetzen. Die Konzepte IDENTITÄT und DEUTSCHE im Diskurs zur deutschen Einheit. Tübingen 1996, S. 164.

nachweisbar [ist]«[219]. Die »Rückkehr zur Nation« gilt als eines der »primären Themen«, als einer der »Gründungsdiskurse der Berliner Republik«[220]. Zu einer größeren und hitzigeren Debatte hatte sich dieser Diskurs unter anderem im Jahr der Publikation von *nacht. sicht. gerät.* gesteigert, als der Anfang Februar 1993 publizierte *Spiegel*-Essay »Anschwellender Bocksgesang« von Botho Strauß – eine Deutung bleibe hier unversucht – vor allem im linkspolitischen Lager als rechtskonservativer Vorstoß gewertet wurde. Dazu trug nicht zuletzt bei, dass in Folge dieses Essays die Rede von der ›selbstbewussten Nation‹ aufkam, wie der Titel eines umfangreichen, von Strauß' Essay ausgehenden Sammelbandes es nannte.[221] Dass dieser Band bereits nach sechs Monaten in die dritte Auflage ging, galt den Herausgebern denn auch als »eindrucksvoller Beleg dafür, daß die nationale Frage, die sich seit 1989 in aller Schärfe neu stellt, zunehmend ins öffentliche Bewußtsein dringt«[222].

Einem weiteren Sammelband, *Die selbstbewusste Nation und ihr Geschichtsbild,* galten die dort versammelten Beiträge jedoch eher als »Geschichtslegenden der Neuen Rechten«, so der Untertitel dieses Sammelbandes.[223] Ähnlich urteilt der Historiker Konrad H. Jarausch 1995 in einer zeitnahen Sichtung der historiographischen und feuilletonistischen Beiträge der frühen Nach-›Wende‹-Zeit über die geschichtskulturellen Beiträge im Sinne der *selbstbewußten Nation*. Diese sieht er als »neokonservative[n] Versuch aggressiver Renationalisierung«[224]. Insgesamt hält Jarausch fest, dass

> [d]ie Vereinigung […] die diversen Tendenzen einer Renationalisierung des deutschen Selbstverständnisses deutlich verstärkt [hat]. Obwohl es noch zu früh ist, ein abschließendes Urteil zu fällen, gibt es einige Indizien, die auf eine »neue deutsche Dreistigkeit im Umgang mit der Geschichte« hindeuten.[225]

Dabei ging es nicht nur etwa um »öffentlich verkündet[e] [Ansichten, pt], man könne sich getrost wieder zu Friedrich dem Großen und Bismarck bekennen«[226], sondern zugleich um ein drohendes oder zumindest befürchtetes Vergessen.

> Allenthalben gab es Befürchtungen, daß ein vereintes Deutschland seine Geschichte in diesem Jahrhundert alsbald verdrängen, in seine nationale Spur vor den beiden Weltkriegen zurück-

---

219 Ebd., S. 166.

220 So Wolfgang Bergem: Identitätsformationen in Deutschland. Wiesbaden 2005, S. 285.

221 Heimo Schwilk / Ulrich Schacht (Hg.): Die selbstbewußte Nation. »Anschwellender Bocksgesang« und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte. Frankfurt a.M. ^{3}1995.

222 Ebd., S. I.

223 Johannes Klotz / Ulrich Schneider (Hg.): Die selbstbewußte Nation und ihr Geschichtsbild. Geschichtslegenden der Neuen Rechten. Köln 1997.

224 Konrad H. Jarausch: Normalisierung oder Re-Nationalisierung. Zur Umdeutung der deutschen Vergangenheit. In: Geschichte und Gesellschaft 4 (1995), S. 571-584, hier: S. 584.

225 Ebd., S. 576.

226 Antonia Grunenberg: Keine Zeit für Geschichte? In: dies. (Hg.): Welche Geschichte wählen wir? Hamburg 1992, S. 7-22, hier: S. 21.

> fallen und eine aggressive, wenn nicht nach Weltherrschaft lechzende Volksgemeinschaft ausbilden könnte[227]

konstatiert Lutz Niethammer mit retrospektiver Zuspitzung.[228]

Damit ist schließlich der für die politische Geschichtslyrik Klings entscheidende Aspekt aufgerufen. Die Debatten um eine nationale Identität sind nicht nur, aber eben auch Debatten um Geschichtsbilder, die zur Diskussion stehen, sind Auseinandersetzungen über Fragen der Verdrängung und der Ausblendung, über Fragen der Erinnerung einer positiven und des Vergessens einer störenden Geschichte im Dienste einer ›selbstbewussten Nation‹. Es geht, mit Jörn Rüsen, um die »*politische Strategie der kollektiven Erinnerung*«.[229] Die differenziellen, distinguierenden Momente im Nationen- ebenso wie im Identitäts-Begriff[230] – damit auch Fragen nationaler Grenzziehung und Anfeindung – spielen bei Kling dementsprechend keine Rolle, noch nicht einmal im »mittel rhein«-Zyklus, der einen Raum thematisiert, dessen Geschichte nicht zuletzt eine der nationalen Feindbilder ist. Was Klings politische Geschichtslyrik verhandelt, ist eine interne Funktion nationaler Identitätskonstruktion: ist die Vergewisserung einer eigenen Geschichte.

Wider die »Dreistigkeit im Umgang mit der Geschichte«: Geschichtspolitische Strategien

In der Terminologie der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, auf die hier zu Differenzierungszwecken zurückgegriffen sei, lassen sich die Post-›Wende‹-Identitätskonstruktionen als Versuche beschreiben, das kollektive Funktionsgedächtnis mit neuen historischen Inhalten auszustatten.[231] Die symbolisch aufgeladene Grablegung Friedrich II. ist ein solcher Versuch, dem Funktionsgedächtnis einen Erinnerungsort zurückzugewinnen, der einen unbeschadeten nationalen Sinn stiften könnte. Dagegen stehen Klings Destruktionen: Sie sind Versuche, eine Erinnerung sowohl an die Fraglichkeit dieses Erinnerungsorts als auch an die deutsche Gewaltgeschichte wach zu halten. Gerade »brandenburger wetterbericht« zeigt dabei beispielhaft, wie stark die Effekte der zeitgenössischen Geschichtsdiskurses und dessen Politisierung auf die Themenwahl Klings wirken. Noch am Ende des letzten Kapitels war es möglich, Klings Präferenz für den Ersten Weltkrieg mit dem von Karlheinz Bohrer konstatierten »mentalen Apriori« der Bundesrepublik, mit der »Nichtexistenz eines Verhältnisses zur

---

227 Niethammer: Kollektive Identität, S. 552.

228 Vgl. auch einen Kommentar, der zeitnah zur Publikation von *nacht. sicht. gerät.* erfolgte: »Die Furcht vor der Nation geht um, weil der Nationalismus sich lüstern die Lippen leckt und Deutsches schmatzt. ›Neue Patrioten‹ wimmeln als pangermanische Nachtmahre durch die Angstträume der chronisch Besorgten.« (Gabriele von Arnim: Ein Volk im Vakkum ist gefährdet. In: Die Zeit 50 (1993), S. 12).

229 Rüsen: Geschichte im Kulturprozeß, S. 134.

230 Dazu vgl. Niethammer: Kollektive Identität, S. 455ff.

231 Zu den im Folgenden verwendeten Begriffen ›Funktionsgedächtnis‹ und ›Speichergedächtnis‹ siehe u.a. Assmann / Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, S. 121ff.; sowie Assmann: Erinnerungsräume, S. 133-142.

geschichtlichen Ferne, das heißt zur deutschen Geschichte jenseits des Bezugsereignisses Nationalsozialismus« zu verbinden.[232] Nunmehr – im Kontext des Post-›Wende‹-Geschichtsdiskurses – wendet sich das Verhältnis der Kling'schen Geschichtslyrik zu Bohrers Feststellung. Was in »brandenburger wetterbericht« ebenso wie in »mittel rhein« gegen solche Rückgriffe in die geschichtliche Ferne (auf die preußisch-deutsche Geschichte etwa oder auf das ›nationale Erwachen‹ in den Freiheitskriegen) in Erinnerung gerufen wird, das ist nicht selten das Bezugsereignis ›Nationalsozialismus‹.

Tatsächlich manifestiert sich in diesen Praktiken eines Bewahrens und Wachhaltens der geschichtlichen Nähe eine Haltung, die die Position Klings durchaus in die Nähe eines Günter Grass rückt, eines Grass, der 1990 in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung darauf bestand:

> Nichts, kein noch so idyllisch koloriertes Nationalgefühl, auch keine Beteuerung nachgeborener Gutwilligkeit, können diese Erfahrung, die wir als Täter, die Opfer mit uns als geeinte Deutsche gemacht haben, relativieren oder gar leichtfertig aufheben.[233]

Diese Erfahrung, das ist: Auschwitz – »die Verantwortung für dieses Verbrechen gehört«, so Grass an anderer Stelle, »zur Nation«[234]. Mit dieser geschichtspolitischen Strategie der *Bewahrung eines negativ-nationalen Funktionsgedächtnisses* enden freilich schon die Gemeinsamkeiten, die – wie gleich zu erörtern – auch hier im Grunde nur teils bestehen, da sie ausschließlich auf Inhaltsebene vorliegen, Kling diese Inhalte jedoch auf eine ganz andere Weise und von einer ganz anderen diskursiven Position aus äußert.

Mit der Bewahrung eines negativ-nationalen Funktionsgedächtnisses ist eine geschichtspolitische Strategie der Kling'schen Gedichte ausgemacht. Eine zweite lässt sich als *Einspeisung einer anti- wie a-nationalen Geschichte* bezeichnen. Anzutreffen ist diese Strategie vor allem in der Hervorhebung der militaristischen Prägung der preußisch-deutschen Geschichte, in der Destruktion des Erinnerungsortes ›Friedrich II.‹, in der Umsemantisierung des deutschen Mittelalters durch den Hinweis auf die Judenpogrome oder – a-national – im Aufweisen der multi-ethnischen Siedlungsgeschichte des Rheins. Gemein ist diesen Vorgehensweisen, dass sie sich auf das Verhältnis zur ›geschichtlichen Ferne‹ zwar einlassen, es jedoch korrigieren. In Frage steht hier also nicht mehr die Bewahrung von Beständen des Funktionsgedächtnisses. Verhandelt wird hier stattdessen, was aus dem Speichergedächtnis, aus den Archiven, abzurufen ist. Die Selektionen aus dem Speichergedächtnis, die Klings Gedichte vornehmen, bleiben dabei der übergeordneten Strategie wider die »neue deutsche Dreistigkeit im Um-

---

232 Vgl. dazu die Ausführungen im II. Kapitel, S. 124ff.

233 Günter Grass: Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1990, S. 41f. Vgl. Michael Braun: Günter Grass' Rückkehr zu Herders »Kulturnation« im Kontrast zu Martin Walser und Günter de Bruyn. Essays und Reden zur Einheit. In: Wehdeking (Hg.): Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit, S. 91-110; nach ebd., S. 104, ist Grass auch zitiert.

234 Günter Grass und Oskar Negt im Gespräch. In: Frankfurter Rundschau 1.8.1994. Zitiert nach Braun: Günter Grass' Rückkehr zu Herders »Kulturnation«, S. 104.

gang mit Geschichte« verschrieben: das Speichergedächtnis fungiert hier als »Korrektiv des Funktionsgedächtnisses«[235], die Gedichte präsentieren Momente einer Gegengeschichte der Deutschen, die weder so recht deutsch noch so recht heimlich – die unheimlich ist. Semantisiert wird diese unheimliche Geschichte der Deutschen als Sediment, als das, was vom monumentalisch-nationalen Gedächtnis vergessen, was von den Geschichtsentwürfen im Sinne einer positiven nationalen Identität miss- und verachtet wird.

Als dritte Strategie lässt sich schließlich die *Kritik des Konzepts ›Volksnation‹* ausmachen. Im Einheitsdiskurs gewann dieses Konzept spätestens in jenem Moment populäre Relevanz, als die revolutionierenden Massen in Leipzig und andernorts ihren Schlachtruf von ›Wir sind das Volk‹ in ›Wir sind ein Volk‹ abwandelten. Kulminierend in »-lied, -sturm« zerschreibt Kling in »mittel rhein« dieses Konzept, indem er es in eine Genealogie verstrickt, die ihren Endpunkt im Volkssturm, in zwei Pimpf-Leichen findet. Dabei geht es zwar auch noch um das Funktions-, auch noch um das Speichergedächtnis. Vor allem aber wird ein Konzept der historischen Sinn- und Identitätsbildung aufgerufen und negativ semantisiert, das eine der möglichen Grundlage für die Stiftung nationaler Kontinuität wäre. Diese dritte geschichtspolitische Strategie operiert damit nicht mehr nur auf der Ebene der historischen Daten, die einem kollektiven Subjekt ›Nation‹ zugeschrieben werden könnten, sondern fragt danach, welche Konzepte der Konstruktion eines solchen Subjekts und damit der Selektion der Inhalte aus dem weiten Feld der Geschichte zugrunde liegen. Wiederum geht es dabei nicht um ein Abwägen, geht es etwa nicht um die viel debattierte Alternative zwischen Volksnation und Kulturnation. Klings Gedichte wenden sich lediglich gegen das Konzept ›Volksnation‹, versuchen, es durchaus plakativ, durchaus polemisch unmöglich zu machen.

Autonomisierung und geschichtspolitische Haltung

Das Spezifische von Klings politischer Geschichtslyrik ist allerdings mit diesen geschichtspolitischen Strategien allein nicht ausreichend erfasst. Im Folgenden sollen daher zum einen diejenigen Strategien resümiert werden, durch die sich die Gedichte aus den geschichtspolitischen Debatten, in die sie hineinsprechen, zurückziehen, durch die sie sich also autonomisieren. Zum anderen sind diese Ausführungen mit der geschichtspolitischen Haltung der Autorfigur in Verbindung zu bringen.

Eine geschichtspolitische Argumentation entwerfen die Gedichte nicht. Sie sagen nicht ›dies sei zu erinnern, weil ...‹, ›dies dürfe nicht vergessen werden, da ansonsten ...‹ oder Ähnliches. Selbst auf die oben dargelegten Kontexte wird nicht explizit referiert. Die je präsentierten Materialen sind dabei kontextintensiv und ermöglichen es dem wissenden Leser, diese Kon-

[235] Assmann / Assmann: Das Gestern im Heute, S. 127, wo diese Möglichkeit des Speichergedächtnisses als ein Grund für dessen »politische Unliebsamkeit« aufgeführt wird.

texte abzurufen und damit zu bemerken, dass die Realien von den geschichtspolitischen Debatten besprochen sind. Doch schon diese Politisierung der Gedichte qua Kontextualisierung ist wesentlich eine Leserleistung, die von den Texten zunächst eher nicht nahegelegt wird. Die Texte erweisen sich vielmehr als zuweilen forciert artistische Gebilde, die die Aufmerksamkeit immer wieder auf ihre Textur richten und damit von einem möglichen Außerhalb ablenken. Dabei wird die geschichtspolitische Valenz der Elemente verschiedentlich durch die originelle Wendung, den Kalauer überspielt, um auf diese Weise zu unterhalten, aber auch zu schockieren. Aus dieser sprachlichen Gestalt und der von ihr nahegelegten Rezeptionsform resultiert eine tendenzielle Autonomie. Die diskursiven Formen, in denen konventionell geschichtspolitische Argumente vorgetragen werden, werden hier ebenso wenig aktualisiert wie die dafür notwendige Rezeptionshaltung. Die Texte folgen einer poetischen Logik, zeigen sich als Kunstform und fordern zur entsprechenden Rezeptionsweise auf – ein Rückzug aus den Realitäten des Alltäglichen, und eben auch ein Zurückweisen diskursiv valider Argumentationsmuster. Eine radikalisierte, zugleich exemplarisch die Autonomisierung vorführende Variante dieses Zurückziehens zeigt sich in der Irrealisierung der geschichtspolitisch oder doch zumindest geschichtskulturell anschlussfähigen Realien am Ende von »brandenburger wetterbericht«, wo die Fiktionalisierung der Vermittlungssituation die potentiellen Fakten vernichtet. Die Lizenz des Poetischen überspielt hier – und verspielt damit – die argumentative Norm des faktualen Belegs.

Nun ist diese Autonomisierung nur *eine* Strategie der untersuchten Gedichte. Daneben stehen jene Strategien, die auf geschichtsdiskursive und -politische Debatten bezogen sind. Beide strategischen Komplexe interagieren miteinander und führen dazu, dass die Gedichte als eine spezifische öffentliche Praxis betrachtet werden können, die zwar keinen historischen Sinn präsentiert, aber doch einen bestimmten Typ historischer Sinnbildung initiieren will.

In den Interpretationen konnte gezeigt werden, dass die einzelnen Elemente, in diesem Fall: die mit Geschichtssignalen versehenen Sequenzen nicht mehr wie in den Gedichten der frühen Bände weitgehend isoliert auftreten. Es bleibt mithin nicht bei der Entautomatisierung historischer Daten, auch wenn dieses Wiedererlangen einer historischen Wahrnehmung jenseits konventionalisierter Sinnbildungsfiguren oder Erzählschemata – die »geschichte raus- / gesplittert«[236] – in einigen Fällen immer noch als eine intendierte Wirkungsstrategie angesetzt werden kann. Doch darüber hinaus sind die historischen Sequenzen nunmehr in ein Gefüge integriert, das spezifische Zusammenhänge erzeugt, mal mit den Mitteln der integrierenden Montage, der »einzel. bild. schaltung.«, oder der genealogischen Methode. Auf diese Weise werden einerseits diskursive Figuren traditionaler Sinnbildung angespielt und umgewertet, so etwa die genealogische Rückführung auf Friedrich II. oder auf die »looserahnen« des Russlandfeldzuges. Andererseits werden diese Sinnbildungsfiguren um Elemente

236 Vgl. die Ausführungen im II. Kapitel, S. 100ff.

ergänzt, durch die das Funktionieren dieser Figuren gestört wird. Damit sind die Verfahren benannt, auf denen jene oben referierten Strategien wider die ›Dreistigkeit im Umgang mit Geschichte‹ beruhen. Was sie dabei innerhalb der Werkdynamik der Kling'schen Geschichtslyrik auszeichnet, das ist der Übergang zu einem Prinzip der diachronen Verknüpfung, wie es erstmals in dem Gedicht »historienbild« begegnet ist.

Ebenfalls wie in »historienbild« werden diese diachronen Elemente – etwa die zahlreichen Hinweise auf die Tradition eines preußischen Militarismus in »brandenburger wetterbericht« – jedoch nicht explizit miteinander verknüpft, bilden zwar einen Zusammenhang, werden aber eben nicht zu einem narrativen oder argumentativen Diskurs geformt. Die geschichtspolitische Argumentation, die Geschichtserzählung wird nicht explizit. Der Leser oder Interpret muss sich nicht nur die Referenz auf die kontextuellen Debatten erarbeiten, sondern auch den spezifische Beitrag, den die Texte, sich zurückziehend, zu diesen leisten. Dies nun lässt sich mit einer Figur historischer Sinnbildung engführen: der Figur einer kritischen Sinnbildung.

Wie Jörn Rüsen ausgeführt hat, geht es diesem Typ der historischen Sinnbildung um die »Dekomposition von Orientierungsmustern«[237], um das »Wegarbeiten«[238] von Kontinuitätsvorstellungen. »Eingeschliffene Muster historischer Sinnbildung und damit zusammenhängende historische Legitimationen sozialer Beziehungen werden aufgebrochen, indem im Spiegel der historischen Erinnerung alternative Möglichkeiten aufgewiesen werden.«[239] Klings Gedichte geben die konkreten Figuren der kritischen Sinnbildung nun nicht vor, verzichten etwa auf den eindeutigen, politisch verwertbaren Spruch, die Sentenz: Der Leser kann sich – deutend, korrelierend, Argumentationsfiguren bildend, Narrationen entwerfend – selbst einen historischen Sinn bilden. Wie an »-lied, -sturm« beispielhaft gezeigt werden konnte, ist diese Selbstbildung einer historischen Erkenntnis dabei enggeführt mit dem Prozess des Textverstehens. Die Leerstellen im Text – in diesem Fall die sogar markierte Leerstelle ›Volks‹ – zu füllen, den Text auf diese Weise zu einem sinnhaften Gebilde zu ergänzen, fällt hier in eins mit der kritischen Sinnbildung über Historie: mit der Dekomposition des Orientierungsmusters ›Volk‹. Klings Texte sind somit in erster Linie Anleitungen zur kritischen Sinnbildung, wollen also durchaus im Sinne der politischen Lyrik »auf die Bewusstseinsbildung wirken«[240], konkret: auf die Bildung des Geschichtsbewusstseins. Allerdings übernehmen sie, geprägt von Strategien der Autonomisierung und des Rückzugs, diese kritische Sinnbildung für den Leser nicht.

Beschrieben ist damit zunächst ein in der Tat aufklärerisches Projekt. Der Leser ist gefordert, selbst zur kritischen Erkenntnis zu gelangen. Das »Gedicht reicht seinen Lesern und Hörern

237 Rüsen: Zeit und Sinn, S. 176.

238 Ebd., S. 184.

239 Rüsen: Lebendige Geschichte, S. 50.

240 Gunter E. Grimm: Systematisch-historische Übersicht über die deutsche politische Lyrik. In: Politische Lyrik. Deutsche Zeitgedichte von der Französischen Revolution bis zur Wiedervereinigung. Hg. von Gunter E. Grimm. Stuttgart 2008, S. 108-147, hier: S. 147.

das Instantpulver, das wir, lesend, zum Getränk aufschäumen lassen können«[241] – so hat Kling diesen Prozess geschildert. Doch ist damit eines noch unberücksichtigt und auch das hat Kling in einer ähnlichen Formulierung dieses rezeptionsästhetischen Poetologems vermerkt: Dichtung ist, heißt es dort, »gelingt sie, funktioniert sie, gesteuerter Datenstrom und löst einen solchen im Leser aus«[242]. Wenn – und das gilt schließlich auch für die durchgeführten Interpretationen – das Ergebnis des historischen Sinnbildungsprozesses nicht völlig beliebig sein soll, dann ist zu betonen, dass es sich um einen ›*gesteuerten* Datenstrom‹ handelt.

Die Steuerung der historischen Sinnbildung weist nun zurück auf das steuernde Subjekt. In einigen Texten begegnet dabei die in den paratextuellen Autorfigurationen präfigurierte Instanz eines inszenierten Augenzeugens, die genutzt wird, um durch das Postulat des Zugegenseins die Faktizität des Dargestellten zu suggerieren. Sie dient vor allem als Fokalisator, der die räumliche Bewegung vollzieht, ohne – prononciert im »russischer digest«-Kapitel – die historische Sinnbildung zu leisten oder gar zu steuern. Der inszenierte Augenzeuge ist mithin eine eindimensionale Figur, die sich in der Fokalisierungs-Funktion weitgehend erschöpft. Die Zuschreibung der Steuerung muss also an eine andere Instanz erfolgen und zwar an jene, die als Kompositionssubjekt die Position des textbasierten Autorkonstrukts einnimmt. Ihr sind die Selektionsentscheidungen und Wertungen zuzuschreiben, ihr ist damit auch das zuzuschreiben, was als geschichtspolitische Haltung durch die Texte transportiert wird.

Dieses Subjekt korrespondiert dabei mit der paratextuellen Autorfiguration des Zusammenhangssehers und Durchleuchters, der sich nicht zuletzt durch einen Erkenntnisüberschuss auszeichnet, auf dessen Grundlage die ›Selbstvergessenheit‹ (vgl. dazu »brandenburger wetterbericht«) der Geschichtskultur aufgedeckt werden kann. Diesem inszenierten Erkenntnisüberschuss, der in den Texten auf die beschriebene Weise umwegig und zurückziehend in die geschichtspolitischen Debatten eingebracht wird, entspricht jedoch – und da unterscheidet sich Kling fundamental etwa von dem nationalkritischen Einheitsskeptiker Günter Grass oder auch dem Einheitsbefürworter Martin Walser –[243] keine textexterne Autorfigur. Die Politisierung bleibt auf die literarischen Texte begrenzt. Nirgendwo in Klings Essayistik, nirgendwo in seiner Publizistik begegnet eine Autorfigur, die sich zu politischen Themen äußert.

Auch dieses Fehlen eines autorfigurativen Korrelats der politischen Geschichtslyrik mag erklären, warum bisher nahezu gänzlich übersehen wurde, wie politisch Klings Lyrik in den frühen neunziger Jahren ist. Beobachtungen wie die von Sieglinde Geisel, die in *nacht. sicht. gerät.* ein Deutschland entdeckt, »vereinigungsgeschädigt und traumatisiert vom Fluch des Deutschseins« [244], oder von Ilma Rakusa, die festhält, dass Klings Gedichte auf »Historie und

241 Thomas Kling: Oswald von Wolkenstein. In: Bs, S. 147-149, hier: S. 149.

242 Kling: Spracharbeit, Botenstoffe, S. 68.

243 Zu Walsers Debattenbeiträgen siehe z.B. Grub: ›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1, S. 171-177.

244 Sieglinde Geisel: Röntgenbilder im Zeitraffer. In: Der Tagesspiegel, 22.5.1994.

die akute (politische) Gegenwart [blicken]«[245], blieben Einzelfälle; die Einklammerung bei Rakusa ist symptomatisch.

Zu den autonomisierenden Strategien und der fehlenden Flankierung durch eine den politischen Gedichten entsprechende Autorfigur kommt ein weiterer Aspekt hinzu, der die Wahrnehmung dieser Lyrik als politische Lyrik eher verhindert: Die Annäherung an das Politische erfolgt nicht etwa im reflektierenden Gedicht, sondern im Rahmen einer hier so genannten Historienraumdichtung.

Klings Historienraumdichtung der frühen neunziger Jahre

Die in *nacht. sicht. gerät.* zu beobachtende Lokalisierung von Geschichte und die Politisierung der Geschichtslyrik wechselwirken miteinander. Schaltstelle dieser Wechselwirkung ist die dargelegte Politisierung von Geschichte im Zuge der ›Wende‹, wobei mit dieser ›Raumrevolution‹ nicht nur, aber auch politische Auseinandersetzungen und symbolische Praktiken einhergingen, in deren Vollzug sowohl Orten andere Geschichten eingeschrieben als auch andere historische Symboliken zugeschrieben wurden.

Richtet man den Blick nun systematisierend auf die zurückliegend untersuchte Historienraumdichtung, so wird eine Transformation der konzeptionellen Anlage der Gedichte erkennbar, die sich, im Rahmen dieses Kapitels, zu einer Art Reihe gestalten lässt. Den Anfang dieser Reihe bildet die Herstellung punktueller Diachronien im Gegenwartsraum, wie sie in »düsseldorfer kölemik« beobachtet wurde. Dieses Verfahren wird in »historienbild« in eine systematische Reflexion auf den Raum als palimpsestisches Zeitschichtengebilde überführt, in der sich eine Perspektive auf Orte andeutet, die diese nicht nur als Schauplatz von Geschichte, sondern eben auch als Subjekt einer Geschichte begreift. *nacht. sicht. gerät.* setzt daraufhin zunächst auf einer anderen konzeptionellen Ebene an. Das der gegenwartsorientierten Variante der Historienraumdichtung zuzurechnende Verfahren, das in den »russischer digest«-Gedichten anzutreffen ist, weist zunächst Ähnlichkeiten mit dem etwa aus »zivildienst. lazarettkopf« bekanntem Verfahren auf: Historische Spuren werden aus dem Gegenwartsraum herausgelesen. Dabei wird die wahrgenommene Heterogenität und Ungeordnetheit des Raums einerseits selbst zum Indiz für das Geschehen von Geschichte. Die im gegenwärtigen Leningrad präsenten, divergierenden Zeitschichten sorgen für eine Diachronie im Gegenwärtigen, für eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, machen es zu einem heterogenen Ort, der in einem epochalen Moment unterschiedlichen Epochen anzugehören scheint und an dem somit geschichtlicher Wandel erfahrbar wird. Andererseits beobachtet die Vermittlungsinstanz in den »russischer digest«-Gedichten Praktiken, mit denen eine neue, historisch begründete Raumsemantik gestiftet werden soll, deren Grundlage eine traditionale Sinnbildung im Geiste eines russischen Nationalismus ist.

---

[245] Rakusa: Sprachekstasen, Sprachexzesse.

Die »russischer digest«-Gedichte stehen am Anfang von *nacht. sicht. gerät.* Was in ihnen als Erfahrung inszeniert wird, bildet Grundlage und Ausgangspunkt der diskursiven Bewegung, aber eben auch der konzeptionellen Bewegung im Bereich der Historienraumdichtung in *nacht. sicht. gerät.* Der Kleinzyklus »brandenburger wetterbericht« stellt dabei einen Umschaltpunkt dar. Auch hier werden zunächst mittels der reportage-artigen Schreibweise historische Spuren und Relikte im gegenwärtigen Raum erkundet, doch wird dieser Raum bereits als ein weitgehend homogener, im Sinne der kulturellen Symbolik gestalteter Historienraum wahrgenommen. Potsdam ist Symbol für ein »selbstvergessenes retro« des Preußentums, ist Symbol für eine preußisch-deutsche Geschichte. Angesichts dieser kulturellen Ortssemantik wird nun das vergangenheitsorientierte Verfahren eingesetzt. Im Gedicht wird dem Preußen-Symbol ›Potsdam‹ auf diese Weise eine Geschichte zugeschrieben, die mit der positiven Semantik des Symbolraums in Widerstreit gerät. Mit anderen Worten: Die Geschichte, die das Gedicht dem Raum ›Potsdam‹ zuordnet, widerspricht einer positiven Semantisierung des Raumes in der Gegenwart. Eben hier schließt der »mittel rhein«-Zyklus an. Nachdem zunächst die kulturellen Ortssemantiken als ideologische Konstruktionen, als ›beabsichtigter sprachraum‹ ausgewiesen wurden, kommt auch das kritisch gegen die nationale Symbollandschaft ›Mittelrhein‹ gerichtete, vergangenheitsorientierte Verfahren zum Zuge. In mehreren Gedichten wird der mittelrheinischen Landschaft so das zugeschrieben, was im Zyklus selbst als »schattn« bezeichnet wird: eine Gewaltgeschichte, die bis zu den mittelalterlichen Judenpogromen zurückreicht.

Die drei Varianten des Historienraums, die im Verlauf dieser Reihe organisiert sind, stellen jeweils Verfahren der Kopplung von historischen Daten, Ereignissen, Personen und Realräumen dar, wobei – blickt man auf *nacht. sicht. gerät.* – diese Kopplung selbst zunehmend ein nicht mehr realräumliches, sondern diskursives Phänomen ist. Die Spuren der sowjetischen Geschichte etwa sind im Realraum ›Leningrad‹ durchaus präsent, ebenso die Spuren der preußisch-deutschen Geschichte im Realraum ›Potsdam‹. Die Spuren der römisch-provinzialischen Geschichte oder aber der Juden-Pogrome sind dem Realraum ›Mittelrhein‹ hingegen nicht mehr abzulesen. Der produktionsästhetische Nachweis, der im Zuge der Interpretation von »tornister, agenturenberichte.« erbracht wurde, zeigt ja gerade, dass Kling hier intensiv mit schriftlichen Quellen gearbeitet hat, und den Texten eben nicht eine recherchierende Ortsbegehung zugrunde legte, gar nicht zugrunde legen konnte. Bemerkenswert ist nun, dass auch noch die im Raum nicht mehr präsente, die vergessene, verdrängte Geschichte in den Gedichten als ein räumliches Phänomen entworfen wird. Darin lässt sich schließlich eine vierte Variante des Historienraums ausmachen, eine lediglich metaphorisch zu verstehende, ein poetologisches Konzept bezeichnende (Meta-)Variante: das Gedicht als Historienraum.

Grundlage für diese Variante ist die bereits im auktorialen Motto zu *nacht. sicht. gerät.* verwendete Wendung vom »sprachraum«, die offenbar nicht im herkömmlichen Sinn ein

geografisches Gebiet bezeichnet, dessen Bewohner eine gemeinsame Sprache sprechen, sondern – wie die im Gedicht »notgrabun'« auftretende Wendung »beabsichtigter sprachraum« nahelegt – als auf einen Realraum bezogener, diesen semantisierender Zusammenhang von Bezeichnungsakten zu deuten ist. Eben ein solcher Zusammenhang von Bezeichnungsakten sind auch Klings raumbezogene Gedichte; auch sie sind ›sprachräume‹; auch sie sind – insofern durch sie Akte vollzogen, die Räumen Geschichte zuschreiben – Historienräume. Exemplarisch führt dies »historienbild« vor. Die serielle Präsentation von chronologisch geordneten Zeitschichten simuliert das Gedicht selbst als einen Ort der Schichtung, in dem die divergierenden Zeitschichten allesamt präsent sind. Dabei entsteht einerseits, im *Textvollzug*, ein Palimpsest. Schicht um Schicht wird aufgerufen, wobei – im Akt des Lesens – jeweils das folgende Syntagma das vorhergehende überschreibt. Andererseits stehen die in den Syntagmen aufgerufenen Zeitschichten im Gedicht als *Struktur* nebeneinander, liegen gleichsam ausgebreitet auf dem weißen Papier. Das Gedicht wird so selbst zu einem Historienraum, in dem Diachronie entfaltet und zugleich in eine synchrone Präsentation überführt wird.

Im »mittel rhein«-Zyklus erfährt dieses poetologische Konzept schließlich noch eine Erweiterung, die sich aus der eben vermerkten Beobachtung ergibt, dass die vergessene Geschichte als ein räumliches Phänomen entworfen wird. Entscheidend sind hier die einerseits archäologischen, andererseits geologischen Metaphoriken, mit denen die dichterischen Verfahren beziehungsweise die Elemente des Gedichts charakterisiert werden. So semantisiert »notgrabun'«, programmatisch bereits im Titel, die »schattn« der Landschaft als etwas, das *unter* dem ›beabsichtigten sprachraum‹ liegt, wobei die Notgrabung zum Verfahren wird, das den überdeckenden Sprachraum abträgt, ja ›aufreißt‹ und ans Licht holt, was verborgen war. Dementsprechend wird den präsentierten historischen Elementen in »tornister, agenturenberichte.« durch die geologische Metaphorik (»rheinsand rheinkies in allen / körnungen«) ein sedimentärer Status zugesprochen. Durch diese Metaphorik erfolgt also eine Rückprojektion der aus den Quellen gelesenen historischen Elemente in den Realraum: Das Gedicht ›ist‹ jener Raum, in dem die nicht mehr präsente Geschichte wieder als ein realräumliches Phänomen erscheint, als Sedimentschicht, die im Gedicht an die Oberfläche tritt. Mit anderen Worten: In »tornister, agenturenberichte.« – dem letzten Gedicht des »mittel rhein«-Zyklus – zeigt sich ein fiktiver Realraum ›Mittelrhein‹, der nur noch aus den »schattn« der Landschaft, aus Spuren der vergessenen oder verdrängten Geschichte besteht. Dieser Historienraum aber existiert nur innerhalb der metaphorischen Logik des Gedichts. Er ist ein imaginärer Gegen-Ort, an dem sämtliche Spuren einer Geschichte, die für den Entwurf einer positiv-nationalen Identität der Deutschen in Anspruch genommen werden könnten, gelöscht sind.

IV. Ruinöse Geschichte. Formen herme~~neu~~tischer Geschichtslyrik bis *morsch*

1. Abstürze. Einleitung

nacht. sicht. gerät., das ist bisher nicht ausdrücklich genug bedacht worden, eröffnet mit der Beschreibung eines Flugzeugwracks – und das noch bevor das bereits durch Überschrift angekündigte erste Gedicht des Bandes mit der regulären, durch römische Ziffern markierten Abschnittszählung beginnt.[1] Diese kompositorische Finte lässt die vorgelagerte Passage als Nullpunkt zumindest des ersten Kapitels, im Grunde des ganzen Bandes erscheinen. Dabei ist das Bild, so wird durch die dann folgenden Gedichte schnell deutlich, weit mehr als die schlichte Beschreibung der Tupolev, die am 23. Mai 1991 tatsächlich beim Landeanflug auf den Leningrader Flughafen havarierte. Als eine Art emblematische Pictura dient dieses »wr / akk« vielmehr der Versinnbildlichung des Zustands, in dem sich die »in teile zerborstene[]« Sowjetunion just in jenem historischen Moment befindet. Und dieser Zustand, so gibt diese Allegorie zu verstehen, ist der einer auseinanderfallenden Ganzheit; nach der Lektüre der Gedichte zu ergänzen ist dann: sowohl territorial als auch ideologisch.

russischer digest 1

rolltreppe russland runter,
in teile zerborstenes wr
akk, gut sichtbar deutlich ver-
nehmbar leningrad airport unweit der landebahnen russland landunter, rolltreppe runter u.
in wasfürnemtempo.

1
unter falscher flagge erinnerungen; das ist
tief zurückgelassn, si müssns
sich mehr biltlic' mehr bildlich vor-

Unschwer lässt sich dieses frontispiz-gleich den Band eröffnende Wrack dem Bildbereich der Ruine zuordnen:[2] Anschaulich wird der ruinöse Zustand des postsowjetischen Russlands, wird, wie etwa Bazon Brock bestimmt, das Ruinöse als fragmentarischer Zustand einer einstmaligen Totalität.[3] Wie die Ruine erweist sich das Sinnbild des Wracks hier – insbesondere angesichts der im »russischer digest«-Kapitel skizzierten historischen Unordnungs- und Diskontinuitätserfahrung[4] – als »Inbegriff des zeitlichen Bruchs«[5].

---

1 nsg, S. 11 [= GG, S. 337]. Siehe die Abb. auf dieser Seite.

2 Einen Überblick zur kulturwissenschaftlichen Ruinen-Forschung bietet z.B. Ursula Hennigfeld: Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive. Würzburg 2007, S. 136-153.

3 So die Ausgangsbestimmung bei Bazon Brock: Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität. In: Lucien Dällenbach / Christian Lukas Hart-Nibbrig (Hg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a.M. 1984, S. 124-140. Vgl. auch Aleida Assmann / Monika Gomille / Gabrielle Rippl: Einleitung. In: dies. (Hg.): Ruinenbilder. München 2002, S. 7-13, die bestimmen: »Ruine ist […] immer schon Zerfall von Einheit und Ganzheit und Rückfall in Vielheit« (ebd., S. 9).

4 Vgl. dazu die Ausführung im vorangegangenen Kapitel, v.a. S. 163ff.

Gäbe es nun in *nacht. sicht. gerät.* nur das eine Flugzeugwrack, die Bedeutung des Motivs wäre mit diesem kurzen Kommentar wohl erschöpft. Im Horizont der *nacht. sicht. gerät.* prägenden politisierten Geschichtslyrik wäre hier kaum mehr anschaulich geworden als der Zusammenbruch der politischen und sozialen Systeme Ost- und Mitteleuropas, Zeitgeschichte mithin.

Doch das Motiv, oder besser: der Vorstellungsbereich ›Flugzeugabsturz‹, dem es angehört, geht in der zeitgeschichtlichen Diagnose nicht auf. Schon in *nacht. sicht. gerät.* wird er ausgestaltet, angereichert; wird, in den Gedichten »löschblatt bijlmermeer« und »autopilot. phrygische arbeit« komplexer. Dabei emergieren, im Zuge der Anreicherung, aus diesem Vorstellungsbereich allegorisch-metahistorische Denkfiguren. Schließlich ruft Kling, über ein Jahrzehnt später, sich seines bevorstehenden Todes bewusst, diesen Vorstellungskomplex noch einmal auf: im Titel des letzten Bandes, der 2005 erscheinenden *Auswertung der Flugdaten.* In einer »beinahe sarkastische[n] Geste«[6] wird dort der Vorstellungsbereich zuletzt noch auf die eigene Lebensgeschichte projiziert, wird zum Sinnbild für eine Diskontinuität, einen Abbruch, einen Ruin der Geschichte, dessen radikalste Ausformung der Tod ist. Zugleich aber wird er, wie die Erweiterung des Vorstellungsbereichs um das Element ›Flugdaten‹ signalisiert, zu einem Sinnbild für die Möglichkeit, diesen unbedingten Bruch zu überbrücken.

Das anstehende Kapitel wird von solchen Brüchen und Überbrückung und von wiederum brüchigen Überbrückungen handeln: von der historischen Überlieferung als »textkadaver«, vom Klassischen und seinem Ruin, vom Ende der lebendigen Traditionen und vom Rauschen der Quellen. In den Vordergrund rücken damit Fragen und Annahmen, die teils geschichtsphilosophisch, teils metahistorisch, in jedem Fall aber grundlegend für Klings Verständnis von Geschichte, für deren Verlauf, deren Verfügbarkeit und Kommunizierbarkeit sind. Ihren Anfang nehmen diese in der Regel nie expliziten und schon gar nicht kategorischen, vielmehr meist implizit-performativen oder allegorischen Reflexionen im Bild des Flugzeugwracks.

Von diesem Anfang ist nun auszugehen. Die beiden Gedichte, die in diesem Zusammenhang relevant sind, führen dabei nicht nur erste metahistorische Denkfiguren vor; an ihnen zeigt sich auch die durchaus spezifisch poetische Methode der Geschichtsreflexion Klings. Denn ein konsistentes Geschichtsbild, handfeste metahistorische Annahmen lassen sich den Gedichten

---

5 Assmann / Gomille / Rippl: Einleitung, S. 11. Diese »Diskontinuität von Geschichte« im Motiv der Ruine betont auch Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen 1989, S. 287-304, hier: S. 291f. Insgesamt erweist sich das Flugzeugwrack als eine gleichsam radikalisierte, oder genauer, weil vom Gedicht in der Wendung »in wasfürnemtempo« nahegelegt: eine beschleunigte Ruine, und zwar im doppelten Sinn. Im Kontext einer beschleunigenden Moderne verweist sie auf die Rasanz der Epochenumbrüche und damit der Historisierung – fasst also jene im »russischer digest«-Kapitel inszenierte Geschichtswerdung des gerade noch Gegenwärtigen ins Bild. Zugleich aber verfällt auch der ›Ruinenwert‹ des Flugzeugwracks binnen Kürze: Nur flüchtig, mitunter nur einen Nachrichtenbeitrag lang, zeugt das Flugzeugwrack noch von dem, was mit ihm vergangen ist. Zu Ruinen mag man über Jahrtausende pilgern, sie erhalten und pflegen. Flugzeugwracks untersucht man und entsorgt sie dann.

6 Kobus: Im Wortsinn radikal.

nicht entnehmen. Zu verzeichnen sind lediglich sich überlagernde Bedeutungsschichten, die gerade in »autopilot. phrygische arbeit« miteinander kaum kompatible Allegoresen provozieren. Der Vorstellungsbereich ›Flugzeugabsturz‹ wird also eher thematisch abgetastet und allegorisch ausgetestet denn zu *einer* großen Denkfigur ausgebaut. Dem entspricht, dass der Vorstellungsbereich in Gänze keineswegs thematisch konstant bleibt, es stattdessen zu Aufmerksamkeitsverschiebungen kommt. So verschiebt sich, während zu Beginn des »russischer digest«-Kapitels einzig das Wrack thematisch wird, mit »löschblatt bijlmermeer« die Aufmerksamkeit vom Wrack auf den Flugschreiber; »autopilot. phrygische arbeit« widmet sich hingegen dem Zustand vor dem Absturz.

Diskontinuität und epistemischer Mangel: »autopilot. phrygische arbeit«

Hartmut Böhme hat, nebenbei auch mit Blick auf »Flugzeugfriedhöfe«, darauf hingewiesen, dass Ruinen innerhalb der posthistoristischen Bilder- und Vorstellungswelt[7] nicht mehr als »Merkzeichen der Vergangenheit, sondern [als] Signaturen der Gegenwart«[8] gelten. Als eine eben solche Signatur erweist sich jenes Wrack, mit dem Kling den Band *nacht. sicht. gerät.* eröffnet. Und auch »autopilot. phrygische arbeit«[9] spielt zumindest mit dieser Deutungsmöglichkeit. Dabei wird schon in den ersten Zeilen deutlich, dass Kling am Vorstellungsbereich des Flugzeugabsturzes tatsächlich grundsätzliche Reflexionen über »di geschichte« durchführt.

01 geregeltn flugs. vom kreiseln trudeln
02 abschmiern vorne keine rede. das also
03 bis-der-sprit-ausgeht; ohne lande-
04 erlaubnis di geschichte. […]

Bis zum zweiten Wort der vierten Zeile ist das Skript eines ob der prekären Situation (›Sprit geht zur Neige‹ plus ›keine Landeerlaubnis‹) unheilsvollen Fluges konsistent und realistisch. Mit »geschichte« jedoch durchbricht der Text diese intern aufgebaute Norm realistischer Rede und wechselt, mit einem ebenso eindeutigen wie bei genauerer Hinsicht merkwürdigen Allegoriesignal, auf eine andere Ebene. Es ist der Flug der Geschichte – und er wird, daran besteht wohl kein Zweifel, mit dem Absturz enden. Auf den ersten Blick scheint die Aussage somit deutlich: »Wenn einem Flugzeug drastisch der Sprit ausgeht, meint das auch den Hinweis auf ein mögliches Ende unserer Geschichte«, kommentiert Alexander von Bormann ent-

7 Mit Lutz Niethammer: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Reinbek b. Hamburg 1989, S. 158, verzichte ich gern darauf, die Posthistoire als eine »entfaltete Theorie« zu verstehen: Ich sehe darin ebenfalls vor allem ein »symptomatisches Gefühl«.

8 Böhme: Die Ästhetik der Ruinen, S. 300.

9 In: nsg, S. 41f. [= GG, S. 365f.].

sprechend.[10] Der Text wird zur Allegorie auf ein bevorstehendes, im Countdown der letzten Zeilen[11] vielleicht sogar anbrechendes Posthistoire,[12] freilich nicht in einer der zuweilen eher fröhlichen Varianten etwa der Medien-[13] oder der Politiktheorie[14], sondern in einer pessimistischen, tendenziell katastrophischen Variante: als Zustand einer »nachgeschichtlichen entropischen Endzeit«[15]. Von jeglicher Teleologie befreit – wie das zweimalig, davon einmal pointiert in der letzten Zeile verwendete Partizip »verflogn« (19, 34) andeutet –, darüber hinaus kreiselnd und trudelnd (vgl. 01) wird das Flugzeug ›Geschichte‹ als Wrack enden.

Nun entwirft der Text allerdings eben nicht diesen Ruin der Geschichte, sondern liefert eine Allegorie der Situation *vor* dem Absturz. Da der Text dabei mit räumlichen Oppositionen arbeitet, bietet sich eine strukturale Beschreibung an.

Konstitutiv für die Struktur ist zunächst die Differenz zwischen zwei Ebenen, ›oben‹ und »untn« (18). Die Situation auf der Ebene ›oben‹, also im Flugzeug, wird zudem durch die Opposition »vorne« (02) versus »hintn« (15) strukturiert. Auf dieser ›oben‹ angesiedelten Ebene wird jedoch weniger die vom Gedicht so plötzlich ins semiotische Spiel gebrachte ›Geschichte‹ thematisch, sondern es wird das kulturpessimistische Bild einer Gesellschaft entworfen: Die Piloten ›vorne‹ im Cockpit, später als »hightech- / richthofens« (13f.) mit »schlachtnlenkerblikk« (27) bezeichnet,[16] verbergen sich zwar »hinter / supercoolen pilotnbrilln« (12f.), haben allerdings jegliche Kontrolle verloren:

> 08 cockpit völlig ohne orientierun', bei
> 09 zitterndn zunehmnd gezittertn armaturn-
> 10 nadeln; allerhand lämpchn; birnchnge-
> 11 flacker, ziemlich viel rot/grün.

Völlig außer Kontrolle geraten ist auch die Situation ›hinten‹: »hintn wird / gezogn was-daszeuch-hält, alles super- / besoffm« (15f.). Die posthistoristische Allegorie bekommt dabei durch das mehrmals als »wir« (06, 30) bezeichnete Kollektivsubjekt eine kulturkritische Grundierung. Von militaristischen, gleichwohl orientierungslosen Führern, als deren Sprach-

---

10 Alexander von Bormann: Die Lyrik der neunziger Jahre. In: Wilfried Barner / Helmut de Boor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München ²2006, S. 1025-1064, hier: S. 1047.

11 In den letzten drei Zeilen reduziert sich die Silbenzahl sukzessive von fünf auf vier auf drei.

12 Womöglich lässt sich das die letzte Zeile bildende, eingeklammerte »(verflogn)« (34) auch im Sinne von ›verflüchtigt‹ verstehen: Dann stünde am Ende eine völlige Auflösung.

13 So etwa im Abschnitt »Ästhetik des Posthistoire« bei Norbert Bolz: Chaos und Simulation. München ²1998, S. 99-107.

14 Verwiesen sei hier auf den ebenso kontroversen wie einschlägigen Beitrag von Francis Fukuyama: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München 1992.

15 Hannes Böhringer: Die Ruine in der Posthistoire. In: Merkur 406 (1982), S. 367-375, hier: S. 375.

16 Eine mögliche Anspielungsebene des Textes sind sicher die kriegerischen Auseinandersetzungen 1990, 1991 im Rahmen des Zweiten Golfkriegs, das Flugzeug samt der »hightech- / richthofens« stünde dementsprechend für ein alliiertes Kampfjet. Merkwürdig wäre angesichts dieser Deutung jedoch, dass es sich bei dem Flugzeug offenbar um ein Passagierflugzeug handelt. Es ist dies eine der oben vermerkten Inkohärenzen bzw. Inkompatibilitäten im Text, die auszuhalten sind. In meine Interpretation werde ich die Anspielungsebene ›Golfkrieg‹ nur nebenbei kurz einbeziehen.

rohr abschließend »kapitän moira« (29) erscheint, werden »wir« schicksalshaft[17] in den Untergang geleitet; und geben uns währenddessen hedonistisch den Drogen hin.

Nicht zuletzt die wiederholte Hervorhebung der technischen Komponente spricht dafür, dass es sich auf dieser Ebene noch weniger um eine Allegorie auf *die* Menschheit oder gar »di geschichte« handelt, sondern auf die *aktuelle* Menschheit, womöglich auch nur die aktuelle westliche Gesellschaft. Dass in diese gegenwartsdiagnostische Dimension zudem Effekte einer Politisierung im Zuge des Zweiten Golfkriegs, des Ersten Irak-Krieges, mit hineinspielen, ist angesichts der Tatsache, dass das Flugzeug den »orient«, darunter Stätten im Irak, überfliegt, jedenfalls nicht auszuschließen. Damit aber verweist die von einem deutlich polemischen Impetus getragene Allegorie einer Gesellschaft, die sich selbst ruiniert, eher zurück auf die frühen, gesellschaftspolemischen Gedichte Klings oder auf die politische Lyrik. So recht metahistorisch ist dies, dem anfänglichen Allegorisierungssignal »geschichte« zum Trotz, jedoch nicht.

Doch interessant an »autopilot. phrygische arbeit« ist vor allem, dass der Text mehr darstellt als diese an sich doch bereits vollständige Gesellschafts-Allegorie. Durch die Hereinnahme der zweiten, ›unten‹ angesiedelten Ebene vollzieht der Text eine allegorische Ausweitung, die nun tatsächlich auf das Ganze der Geschichte verweisen könnte. Denn dieses »untn«, die vom Flugzeug aus sichtbaren »fliehende[n] gegendn« (26), wird durch Geschichtssignale als historische Landschaft ausgewiesen: »stadtgründungen staatsgründungen wir / überfliegn das« (06f.) heißt es gleich anfangs; später werden Stätten früher Hochkulturen, »ekbatana[]« (25), »gordion« (31), »ninive« (31) oder die Flüsse »halys« (19) und »tigris« (20), genannt. Dabei zeichnen sich die beiden Ebene teilweise durch semantische Äquivalenz aus. Das »untn« wird vor allem als Schlachtfeld semantisiert (vgl. etwa »ein blutstrom / scheint auf«, 20f., »leibert- / eile«, 22f., oder »reichsheere rennend«, 26); insofern führen die »schlachtnlenker[…]« im Cockpit des Flugzeugs, so lässt sich deuten, nur fort, was seit den Anfängen der Zivilisation deren immergleiches Kennzeichen ist: die Zerstörung, das Schlachten. Hier erreicht die Allegorie dann schließlich ihre umfassendste Bedeutung. Das katastrophische Ende der Geschichte wäre die nun ob des technischen Fortschritts (vgl. Flugzeug, »hightech«) mögliche und entsprechend verheerende Radikalisierung einer zivilisatorischen Konstante. Die titelgebende »phrygische arbeit« ließe sich dann als Erkenntnisprozess verstehen, der am Beispiel der frühen Hochkulturen dieses allgemein Geltende der Geschichte entdeckt: Unausweichlich scheint die menschliche Zivilisation von Zerstörung geprägt.

---

17 Mit der höchst willkürlich anmutenden Nennung des »kapitän moira« reißt das Gedicht ein Geschichtskonzept an, das einem ganz anderen Finalismus folgt. Anspielungen etwa auf das dem Buch *Jona* nach in Gottes Hand liegende »ninive« (31) tragen zu einem solchen fremdbestimmten Finalismus ebenso bei wie der titelgebende »autopilot«: Anscheinend steuert eine nicht-menschliche Instanz die geschichtliche Bewegung. Hier wäre dann weiterzufragen nach demjenigen, der die Landeerlaubnis nicht erteilt. – Auch dies ist eine der Bedeutungsschichten, die verhindern, dass »autopilot. phrygische arbeit« in *einer* Allegorie aufgeht.

Doch dieser anthropologische Pessimismus ist nicht das Entscheidende. Zu der für das Frühwerk typischen Gesellschaftspolemik und dem bei Kling weithin gesetzten Pessimismus kommt nämlich in »autopilot. phrygische arbeit« etwas anderes hinzu. Mehr noch als der soeben dargelegte zweite, zivilisationsgeschichtliche Aspekt mutet dieser dritte Aspekt auf den ersten Blick überflüssig an, ja er lässt womöglich sogar den allegorischen Prozess insgesamt kollabieren.

Den Text durchzieht eine epistemische, teils sogar semiotische Verunsicherung. So folgt unmittelbar auf das Allegoriesignal, mit dem die abstrahierende Verallgemeinerung des Gedichtgeschehens initiiert wird, eine destabilisierende Phrase:

02 […]. das also
03 bis-der-sprit-ausgeht; ohne lande-
04 erlaubnis di geschichte**. ein irgendwie**
05 **alles, nix wissn groß**. orient irgendwi, [Hervorhebung pt]
06 stadtgründungen staatsgründungen wir
07 überfliegn das, hams schon überflogn.

Eine erste Interpretation dieser Phrase könnte von einer anaphorischen Verbindung ausgehen, was zwei Lesarten ermöglicht: Entweder ist die Phrase auf »di geschichte« bezogen, die als »ein irgendwie / alles« erscheint, tatsächlich aber von einem »nix wissn groß« geprägt ist. Oder aber sie ist metasprachlich auf den allegorischen Sprechakt bezogen, der schließlich mit seiner umfassenden Deutung *der* Geschichte ein »irgendwie alles« zu bezeichnen versucht. In dieser zweiten Lesart würde die allegorische Logik durch »nix wissen groß« ironisch destruiert, der allegorische Sinn würde destabilisiert. Anstatt diese destabilisierenden Effekte weiter auszubuchstabieren, möchte ich mich jedoch auf eine Lesart konzentrieren, die dem Text eine weitere allegorische Deutung zuspricht. Mit ihr gerät in den Blick, was durch die topologische Struktur der zwei Ebenen erzeugt wird: eine Differenz und ein Zwischenraum.

Diese zweite Interpretation geht von einer kataphorischen Verbindung aus: Die Phrase weist dann auf die nachstehend genannten frühgeschichtlichen Zeiträume hin, wie das rekurrente, allerdings durch graphemische Subtraktion des <e> gekennzeichnete »irgendwi« (05) nahelegen könnte. Davon ausgehend lässt sich ein ganzes semantisches Feld der Unschärfe und Ungreifbarkeit ausmachen, durch das sich im Text ein konstitutiver epistemischer Mangel, ein Erkenntnisproblem manifestiert: »orient irgendwi« (05), »staubfarbenes untn, irgendwi orient« (18), »vermutlich« (19), »geschimmer« (20), »scheint auf (und verschwindet)« (21), »glitschiges entgleitendes treibgut« (23), »dann wieder wolknbänke, weiter nullsicht« (24). In diesem epistemischen Mangel steckt nicht mehr notwendig eine Allegorie auf den ruinösen Geschichts*verlauf,* sondern eine Allegorie auf die Grenzen historischer Erkenntnis.

In diesem Sinne lässt sich auch auflösen, was zunächst merkwürdig scheint: Wenn ›oben‹ »di geschichte« fliegt, was liegt dann eigentlich ›unten‹ – immerhin markieren doch Geschichts-

signale die Historizität der überflogenen Landschaft? Oder anderes: Was für eine Differenz erzeugt die topologische Ordnung? Die einfachste Lösung scheint sich zu ergeben, wenn man die Differenz ›Geschichte versus Vergangenheit‹ annimmt, wobei Geschichte in der Gegenwart situiert ist: als Blick auf die Vergangenheit. Damit wäre auch strukturell erklärt, warum keine Landeerlaubnis erteilt wird. In die Vergangenheit zurück kann die Geschichte nicht, und was sie über jene noch weiß, das ist vor allem: »nix«.

Neben den zeit- und zivilisationspessimistischen Geschichtsbildern bildet dieser epistemische Mangel die dritte, den Text prägende Denkfigur. Strukturell ist sie letztlich Effekt der Ebenen-Differenzierung, die durch die textinterne topologische Ordnung etabliert wird. Mit dieser Differenzierung gehen zwei abschließend zu vermerkende Aspekte einher, die als Ursachen für den epistemischen Mangel gelten können. Erstens resultiert aus der Ebenen-Differenzierung eine unüberbrückbare Distanz zur Vergangenheit: Die topologische Ordnung suggeriert eine, und dies mag dann doch posthistoristisch anmuten, konstitutive Diskontinuität zwischen der Vergangenheit und dem Jetzt. Anders als die meist übliche Metaphorik, nach der man in die Vergangenheit *zurück*schaut, sich also (man denke an den Zeitstrahl als ubiquitäre visuelle Metapher für die Geschichte) mit ihr auf einer Ebene befindet, trennt der von »autopilot. phrygische arbeit« etablierte Bildraum die Ebenen. Eine Begründung für diese diskontinuierliche Modellierung lässt sich dabei aus einer mit der topologischen Ordnung einhergehenden Opposition gewinnen: Während ›oben‹, wenn auch narrenschiff-gleich, das *Leben* tobt, ist ›unten‹ alles *tot*, allenfalls ein »blutstrom«, »ent- / seelte heere mit sich führend« (20ff.), scheint auf. Der Blick von der »geschichte« aus auf die Vergangenheit ist ein Blick *hinunter*, ein Blick ins Totenreich. – Hermes, aber dazu später, ist für Kling jenes mythische, aber eben auch mediale Prinzip, das »Zutritt zur Totenwelt«[18] hat, ist Hermes Psychopompos.

Zweitens: Im Grunde ließe sich gerade der Blick aus dem Flugzeug als eine produktive Distanz semantisieren: ein geradezu olympischer Überblick, der die gesamte historische Welt verfügbar macht (was sich weiterdenken ließe zum posthistoristischen Topos der ›Zitierbarkeit aller Zeiten‹[19]). In »autopilot. phrygische arbeit« ist die Distanz jedoch ein Problem: Sie ist nicht nur physisch unüberbrückbar, sondern auch durch eine Art mediale Störung gekennzeichnet: »dann wieder wolknbänke, weiter nullsicht« (24).

---

18 Kling: Hermetisches Dossier, S. 55.

19 Vgl. Norbert Bolz: Das Happy End der Geschichte. In: Rosemarie Beier (Hg.): Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt a.M. 2000, S. 53-69, hier: S. 67: »Die ganze Geschichte dient uns heute als Repertoire ästhetischer Selektion. Genau das haben wir gerade Posthistoire genannt: die Zitierbarkeit der Zeiten nach dem Ende der Geschichte, das Recycling der Epochen.« Auch Niethammer: Posthistoire, S. 9, macht die »entzeitlichte Abrufbarkeit des universalen historischen Erbes« als ein Kernelement des Posthistoire-Diskurses aus.

Die gesellschaftspolemische und menschheitspessimistische Dimension einmal beiseitegelassen, lässt sich damit abschließend festhalten: In *nacht. sicht. gerät.* können metahistorische Denkfiguren beobachtet werden, die

- einen Bruch, eine Diskontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit sowie
- einen epistemischen Mangel beim Zugriff auf die Vergangenheit konstatieren.[20]

Mit Blick auf »autopilot. phrygische arbeit« wäre es wohl übertrieben, würde man die epistemische Unsicherheit des »irgendwi«, des »nix wissn groß« und der »nullsicht« als eine *mediale* Störung interpretieren, handelt es sich doch zunächst, jedenfalls im letzten Fall, schlicht um eine Störung im Zwischenraum, um »wolknbänke«, wenn man im Bildbereich bleibt. Allerdings: Im »autopilot. phrygische arbeit« unmittelbar vorangehenden Gedicht »löschblatt bijlmermeer« geht es sehr wohl um ge- und zerstörte Medien. Dabei stehen die Texte in keinem expliziten exegetischen Verhältnis; »löschblatt bijlmermeer« kommentiert den folgenden Text ebenso wenig wie umgekehrt, und doch wird Ähnliches verhandelt. Dieser Sachverhalt ist nun ebenso bezeichnend für Klings unsystematische Reflexionen wie für einen diffusen, doch durchgängig bestehenden Problemhorizont.

Epistemischer Mangel und ruinöse Medialität: »löschblatt bijlmermeer«

Im Mittelpunkt von »löschblatt bijlmermeer«[21] steht ein gestörtes Medium. Dabei ist es eigentlich die Funktion dieses Mediums, jene Diskontinuität zu überbrücken, für die nunmehr wieder das abgestürzte Flugzeug, das Wrack, einsteht; doch der Reihe nach.

Das Gedicht, von Hubert Winkels bereits mit einer Interpretation bedacht,[22] beginnt mit einer Liste, die im zweiten Abschnitt durch Nennung eines ›signalroten Stimmtresors‹ (vgl. 2.05 und 2.08) mit dem Aufzeichnungsgerät ›Flugschreiber‹ in Verbindung gebracht wird. Die Aufzeichnung der Flugdaten also:

> 1.
> *geschwindigkeit.*
> *höhe.*
> *kurs.*
> *steign.*
> *falln.*
> *uhrzeit.*

---

20 Jüngst hat Michael Waltenberger diese Vorstellung eines grundsätzlich in Rechnung zu stellenden ›epistemischen Mangels‹ beim Zugriff auf Vergangenes anhand Klings *wolkenstein mobilisierun'* herausgearbeitet und dabei auf Klings Spiel mit der ›Summe‹ und dem ›Summen‹ hingewiesen: »Der Versuch […] disperse Erinnerungsfragmente zu einem sinnvollen Ganzen zu fügen – also: ›eine Summe zu ziehen‹ –, dieser Versuch verliert sich am Ende zwangsläufig in bloßen Summen, in sinnfreiem Klang« (Waltenberger: »paddelnde mediävistik«, S. 148).

21 In: nsg, S. 39f. [= GG, S. 363f.].

22 Siehe Hubert Winkels: Zungenentfernung. Mündlichkeit, Schriftlichkeit und das Kling-Gedicht »löschblatt bijlmermeer«. In: ders.: Der Stimmen Ordnung, S. 79-88.

In einem ersten Schritt vollzieht sich durch die Integration des Flugschreibers in den Vorstellungsbereich ›Flugzeugabsturz‹ eine entscheidende Erweiterung. Ein Aufzeichnungsgerät wird eingeführt, das in hohem Maße diskontinuitätsresistent ist: Nur so kann es über den Absturz des Flugzeugs hinaus Daten übermitteln. Die damit zunächst etablierte Grundfigur wiederholt dabei jene unter anderem von Aleida Assmann konstatierte »semantische Unruhe«, die von der Ruine insofern ausgeht, als diese nicht nur für Denkfiguren des Bruchs und der Zerstörung einsteht, sondern auch »als ein Zeichen der Kontinuität gelesen worden [ist], als eine materielle Brücke in eine vergangene kulturelle Epoche«[23].

Für die Möglichkeit dieser Kontinuität steht der Flugschreiber. Er ist freilich ein Supplement: Gerade weil das Relikt, das Wrack, nur noch materieller Rest, keineswegs aber mehr selbst eine ›Brücke‹ ist, bedarf es eines Mediums, das die Diskontinuität des Ruins überbrückt. Aus der Beiordnung des Flugschreibers zum Wrack entsteht jedoch eine Konstellation, die sich als homolog erweist zum Miteinander von Ruine und ihrem »Gegensignifikanten«[24], der Schrift – eine Konstellation, in der Hartmut Böhme die Bedingung dafür ausmacht, dass der ruinöse Übergang von Geschichte in Naturgeschichte und damit das »Verlöschen der Signifikanten«[25] kompensiert wird. Erst durch die Verknüpfung von Relikt und Medium, durch die Beiordnung eines zeitresistenten Gegensignifikanten, wird das Signifikat bewahrt, das das Relikt selbst, als verlöschender Signifikant, nicht mehr bedeuten kann; die Schrift ermöglicht die Speicherung dessen, was mit dem materiellen Relikt verloren ging.

Das fragile Miteinander von Relikt und Medium ist allerdings nur der Ausgangspunkt für »löschblatt bijlmermeer«. Die spezifische Fortschreibung des Ruinen-Diskurses besteht vielmehr darin, dass auch noch das sinn- und kontinuitätssichernde Medium vom Ruin erfasst wird. Denn selbst das in so hohem Maße zerstörungsresistente Aufzeichnungsgerät ›Flugschreiber‹ erweist sich im Gedicht als zwar nicht zer- aber doch gestört: Es finden sich nur »lädierte / aufzeichnungen im koffer« (2,01f.), von einem »zu undeutlich gewordne[n] / stimmtresor« (2,07f.) ist die Rede. Damit wird die ruinöse Diskontinuität noch einmal auf das Element angewendet, dem eigentlich die Sicherung der Kontinuität obliegt: auf das Medium. Diese aus dem Vorstellungsbereich des Flugzeugabsturzes gewonnene Denkfigur wird nun im Gedicht durch punktuelle Ausweitung des Referenzbereichs in eine allgemeine »Frage nach der Aufzeichnungsform«[26] überführt, so Winkels. Insbesondere kurze Rekurse auf die An-

23 Assmann / Gomille / Rippl: Einleitung, S. 11.

24 Böhme: Die Ästhetik der Ruinen, S. 293.

25 Ebd., S. 292. Vgl. dazu auch Aleida Assmanns Ausführungen zu jenem Zeitpunkt, an dem die Ruinen aus dem Vergänglichkeits-Diskurs heraustreten (vgl. A. Assmann: Text und Ruine. In: dies. / Gomille / Rippl (Hg.): Ruinenbilder, S. 151-164, hier: S. 158) und ins Interesse des »neuen Geschichtsbewußtsein[s] des 18. Jahrhunderts« (ebd., S. 159) geraten: In diesem Moment werden Bild und Schrift zu komplementären Gedächtnismedien, die »eine Konservierung und Rekonstruktion der Ruinen für die Nachwelt sicher[n]« (ebd., S. 160).

26 Winkels: Zungenentfernung. Mündlichkeit, Schriftlichkeit und das Kling-Gedicht »löschblatt bijlmermeer«, S. 85.

fänge medialer Aufzeichnung, auf Feldsbilder, genauer: auf »felsbildläsionen« (3,02), verallgemeinern den Ruin des Mediums ›Flugschreibers‹ zur »Vorstellung einer Zerstörung am Ursprung aller menschlichen Aufzeichnungen«[27]. Das Ruinöse, so das Gedicht, erweist sich als ein Apriori der Speicherung von Informationen. Wo Speicherung stattfindet, da ist stets schon ein »auskunfts-löschlösch« (3,06) wirksam. – Wie später zu sehen, wird Kling am Götterboten oder eben »Kommunikatorgott« Hermes nicht zuletzt dessen »darke Trickster-Seite«[28], mithin dessen Funktion als Gott der Diebe hervorheben. Oder wie der Philosoph Michel Serres in seiner hermetischen Informationstheorie *Der Parasit* schreibt:

> Alles geht durch Hermes' Hände. Er ist an einer günstigen Stelle platziert, es gibt also günstige Stellen. Alles geht durch seine Hände, weil alles sich zwischen seinen Händen mehr oder weniger verwandelt. […][29]
> Die Nachrichten, die Ströme gehen hindurch, abhängig von den Energien und den Störungen. Empfangen wird, was ausgesendet wird, zuzüglich oder abzüglich des Rauschens, der Parasiten. Zuweilen ist die Differenz beträchtlich: Was durchkommt, ist manchmal gleich Null.[30]

Zur Idee und Struktur des Kapitels

Parallel zur Beobachtung der politischen Umbrüche Anfang der neunziger Jahre treten bei Kling metahistorische Reflexionen auf, die ein diffusen Geschichtskonzepts austesten und durchspielen. Drei Aspekte, drei metahistorische Annahmen haben die beiden soeben durchgeführten Interpretationen hervorgehoben: die Vorstellung einer Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart; eine epistemologische Unsicherheit betreffs der Möglichkeit, Wissen über die Vergangenheit zu erlangen; und die Idee einer Störung, eines Informationsverlusts bei der medialen Speicherung.

Setzt man sich für einen Moment über die unsystematische Art und die weitgehend allegorische Weise, auf die diese Annahmen artikuliert – oder eben gerade nicht artikuliert – werden, hinweg, dann lässt sich zum Beispiel der folgende gedankliche Zusammenhang entwickeln: Als ein Moment, das die Geschichts- von der Gedächtnisgesellschaft unterscheidet, hat Pierre Nora eine konstitutive Distanz zur Vergangenheit ausgemacht.[31] Anders als das Gedächtnis, das als »ein stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung«[32] erscheint, steht Geschichte nicht mehr in einem lebendigen Zusammenhang, in einer Kontinuität mit dem Vergangenen. Wissensbestände oder auch nur Meinungen über das Vergangene werden nicht mehr innerhalb personaler Traditionsgemeinschaften weitergegeben; sie

---

27 Ebd.

28 Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 58.

29 Michel Serres: Der Parasit. Frankfurt a.M. 1981, S. 70.

30 Ebd., S. 72.

31 Vgl. Pierre Nora: Das Ende der Gedächtnisgeschichte. In: ders.: Zwischen Gedächtnis und Geschichte. Frankfurt a.M. 1998, S. 11-21.

32 Ebd., S. 13.

müssen, letztlich durch Medien vermittelt, aus Speichern abgerufen werden. Während sich schon durch den Austritt aus den Traditionsgemeinschaften die Unsicherheit gegenüber dem, was vom Vergangenen wissbar ist, erhöht, einfach weil die personale Autorität wegfällt, mit der Wissen als gültiges Wissen weitergegeben wird, radikalisiert sich die Unsicherheit noch, wenn – wie offenbar bei Kling – das Vertrauen auf die Speichermedien, die als Brücken in die Vergangenheit noch bleiben, durch die Annahme einer konstitutiven Störung im Prozess der Aufzeichnung und Speicherung prinzipiell erschüttert wird.

Kling hat das so freilich nirgendwo geschrieben. Darzulegen, dass etwas Ähnliches in zahlreichen Gedichten und einigen Essays etwa seit *nacht. sicht. gerät.* verhandelt oder aber vorausgesetzt wird, ist ein Ziel dieses Kapitels. Ein anderes Ziel ist, zu zeigen, welche Art von Geschichtsgedichten vor dem Hintergrund dieser Annahmen entstehen.

Die folgenden Ausführungen beginnen mit einem Abschnitt, in dem vor allem die soeben konstatierte Diskontinuität thematisiert wird (Abschnitt 2). Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet dabei die Beobachtung, dass Klings Gedichte verschiedentlich Tradierungsvorgänge – und damit Weisen des Umgangs mit Historischem – inszenieren, die einen gestörten beziehungsweise ruinösen Zustand historischen Sinns vorführen (Abschnitt 2.1). Im Anschluss an diese Beobachtungen wird auf Grundlage einiger Essays eine geschichtskulturelle Selbstsituierung Klings skizziert, die auf eine Verortung innerhalb einer nicht mehr mnemosynischen, sondern im Wesentlichen postmnemosynischen Geschichtskultur hinausläuft (Abschnitt 2.2). Bevor dann in den Abschnitten 4 und 5 mit Blick auf den Gedichtband *morsch* (1996) zwei dieser Selbstsituierung verpflichtete Möglichkeiten des Geschichtsdichtens untersucht werden, wird zunächst ein Vergleichspol aufgebaut: Ein längerer Abschnitt zu Durs Grünbein wird dessen Geschichtslyrik als ein hermeneutisches Projekt beschreiben, das – um exemplarische Sinnbildung bemüht – auf einer Idee des Klassischen beruht, der bei Kling keine Gültigkeit mehr eingeräumt wird (Abschnitt 3). Eine Interpretation des Gedichts »schicht I (petrarca)« wird daraufhin eine Weise des Kling'schen Geschichtsdichtens aufzeigen, die – um kritische Sinnbildung bemüht – letztlich zentrale Momente eines hermeneutischen Geschichtsverhaltens negiert (Abschnitt 4): a-hermeneutische oder auch herme~~neu~~tische Geschichtslyrik sozusagen. Dabei wird das Gedicht zudem Anlass bieten, bei Kling eine Art Epochenschwellenbewusstsein zu beobachten. Während die Ausführungen bis dahin wesentlich um die eingangs bemerkte Diskontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenem kreisen, nimmt der anschließende Abschnitt Gedichte in den Blick, die zerstörte historische, insbesondere architektonische Quellen beschreiben und damit vor Augen und – im Rauschen der Quellen – vor Ohren führen, dass Vergangenes mitunter nur noch im Zustand der Abwesenheit präsent und damit epistemisch unverfügbar ist (Abschnitt 5).

2. Ruinöses Tradieren und postmnemosynische Geschichtskultur

›Tradition‹ ist in jüngerer Zeit zunehmend von einer performativen und medialen Seite in den Blick genommen worden. Aus dieser Sicht erscheint Tradition, wie Aleida Assmann ausführt, zunächst als »Übermittlung von Nachrichten durch die Zeit«[33]; sie ist, so Wolfgang Ernst vom Standpunkt der Medientheorie aus, eine »Kulturtechnik des Übertragens und Speichern«[34]. Dabei besteht jedoch ein spezielles Verhältnis zwischen Sender und Empfänger, das sich als Überlieferungshandlung konzipieren lässt. Karsten Dittman hat solche Handlungen ausgehend von einem einfachen Kommunikationsmodell beschrieben, wobei ein Sender als Tradent das Traditionsmaterial (Traditum) an einen Empfänger als Akzipient weitergibt.[35]



Damit ein solcher, zunächst lediglich eine Gabe darstellender Vorgang zu einer tradierenden Weitergabe wird, müssen allerdings einige Bedingungen erfüllt sein. So muss der Tradent selbst zuvor Akzipient gewesen sein[36] und er muss zudem auf den nächsten Akzipienten als künftigen Tradenten hoffen.[37]



Aus dieser Kette (die sich durch an jeder Schnittstelle mögliche Verzweigungen tatsächlich noch komplexer gestaltet), und weniger aus dem Material, resultiert die Kontinuität einer Tradition, das heißt: Zu Tradieren bedeutet nicht so sehr, einen identischen Sinn schlicht zu wiederholen, auch wenn dies durchaus vorkommen kann; vielmehr besteht die besondere Signatur des Tradierens im affirmativen Bezug auf die Kette der Weitergabehandlungen. Zu den Gelingensbedingungen eines so verstandenen Tradierungsvorgangs gehört, wie Dittmann ausführt, dass der Akzipient *erstens* die Autorität des Tradenten anerkennt und damit

33 Aleida Assmann: Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer. Köln / Wien / Weimar 1999, S. 64.

34 Wolfgang Ernst: Medien@rchäologie. Provokation der Mediengeschichte. In: Georg Stanitzek / Wilhelm Vosskamp (Hg.): Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften. Köln 2001, S. 250-267, hier: S. 254.

35 Vgl. Karsten Dittmann: Tradition und Verfahren. Philosophische Untersuchungen zum Zusammenhang von kultureller Überlieferung und kommunikativer Moralität. Norderstedt 2004, S. 117-133.

36 Oder – dies wäre dann das von Eric Hobsbawm beschriebene Phänomen des ›Erfindens von Traditionen‹ (siehe Eric Hobsbawm: Das Erfinden von Traditionen. In: Christoph Conrad / Martina Kessel (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, S. 97-118) – der Traditionserfinder muss überzeugend den Eindruck vermitteln, er sei Akzipient und eben nicht Erfinder dieser Tradition.

37 Dittmann: Tradition und Verfahren, S. 125.

jenen Bezug herstellt,[38] was *zweitens* Voraussetzung dafür ist, dass er sich das Traditionsmaterial in einem hermeneutisch-interpretativen Prozess aneignet.[39]

2.1 Ruinierendes Tradieren und Tradieren von Ruiniertem in *nacht. sicht. gerät.*

Diese einführenden Überlegungen helfen, präziser zu erfassen, was in den und durch die nachfolgend zu untersuchenden Gedichten »normale sage« und »bläue« vollzogen wird, und mehr noch: warum auch das dort zu Beobachtende eine Praktik des Tradierens, wenn auch des ruinösen Tradierens ist. Für die Gedichte in *nacht. sicht. gerät.* ist eine solche mitunter fast pathologisch anmutende Weitergabe von Material, das auf verschiedene Weise nicht mehr intakt, nicht mehr unversehrt ist, weithin charakteristisch. Dies zeigt sich bereits in einem umfangreichen semantischen Feld, in dem jene von Bazon Brock mit Blick auf das Ruinieren bemerkte Praxis des »Aus-der-Welt-Bringens« durchbuchstabiert wird: Abreißen[40], Abschalten[41], Abstellen[42], Erlöschen[43], Hinrichten[44], in Rauch Aufgehen[45], Löschen[46], Sterben[47], Tilgen[48], undeutlich Werden[49], Zerlegen[50], Zerschreiben[51], Zertrampeln[52]. Während als gemeinsames Merkmal dieses Feldes die Destruktion ausgemacht werden kann, differenziert sich das Feld, wie schon die Vermengung von Handlungs- und Vorgangsverben zeigt, noch einmal in eher aktiv vollzogene und eher passiv erlittene Destruktionen. Dies aufgreifend werden im Folgenden zwei Ausformungen des ruinösen Tradierens vorgestellt: auf der einen Seite das ruinierende Tradieren als eine genuin moderne, kanonpolitische Handlung; auf der anderen Seite das Tradieren von Ruiniertem, das sich als tendenziell posthistoristische Handlung erweisen wird.

---

38 Wobei sich, wie Dittmann: Tradition und Verfahren, S. 126ff. ausführt, der Spielraum, diese Autorität nicht anzuerkennen, in modernen Gesellschaften erheblich vergrößert hat. Auf Autorität als ein Grundprinzip von Tradierungshandlungen hat schon Gadamer hingewiesen, vgl. den Abschnitt »Die Rehabilitierung von Autorität und Tradition« in Hans Georg Gadamer: Gesammelte Werke. Bd. 1: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen [6]1999, S. 281ff.; vgl. zudem auch Assmann: Zeit und Tradition, S. 64f., die festhält: »Traditionsmodelle [sind] von den Strukturen des Gedächtnisses und der Autorität bestimmt« (ebd., S. 64).

39 Vgl. Dittmann: Tradition und Verfahren, S. 129.

40 Vgl. nsg, S. 21 [= GG, S. 347].

41 Vgl. nsg, S. 52 [= GG, S. 376].

42 Vgl. nsg, S. 65 [= GG, S. 389].

43 Vgl. nsg, S. 34 [= GG, S. 359].

44 Vgl. nsg, S. 45 [= GG, S. 369].

45 Vgl. nsg, S. 47 [= GG, S. 371].

46 Vgl. nsg, S. 40 [= GG, S. 364].

47 Vgl. nsg, S. 51, 52, 63 [= GG, S. 375, 376, 387].

48 Vgl. nsg, S. 24 [= GG, S. 350].

49 Vgl. nsg, S. 39 [= GG, S. 363].

50 Vgl. nsg, S. 55 [= GG, S. 379].

51 Vgl. nsg, S. 24 [= GG, S. 350].

52 Vgl. nsg, S. 49 [= GG, S. 373].

Ruinierendes Tradieren in »normale sage«

Die Praktik des ruinierenden Tradierens ist in gewisser Weise schon im letzten Kapitel, im Rahmen der Ausführungen zum »mittel rhein«-Zyklus thematisiert worden. Schon das erste Gedicht dieses Zyklus – »geschientes volkslied« – signalisierte mit seinem Titel die Fortführung einer Tradition; eine Fortführung allerdings, die im Zeichen des Traditionsbruchs stand. Ich bleibe noch kurz etwas allgemeiner beim »mittel rhein«-Zyklus, dem auch das gleich kursorisch zu untersuchende Gedicht »normale sage« entstammt.

Dass der »mittel rhein«-Zyklus sich gegen eine, wenn auch recht diffus bleibende Romantik wendet, ist im letzten Kapitel vermerkt worden. So zerschreiben die Texte immer auch jene Unmengen an rheinromantischen Liedern, die, am ›Volksliedton‹ orientiert, den Rhein besingen und dabei, weithin popularisiert, gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der »Huldigung der nationalen Heimatgemeinschaft [dienten], deren Symbol die Rheinlandschaft ist«[53]; die »epigonalromantische Idyllendichtung«[54] ebenso wie die den Volksbegriff instrumentalisierende »politische[] Kampflyrik«[55] werden als poetische Medien des Mittelrheins letztlich verworfen. Der Konnex von Rhein und Volkslied, den bereits die erste Gedichtüberschrift »geschientes volkslied« aufruft, eröffnet jedoch noch einen weiteren, ebenfalls romantischen Bezugshorizont, geht doch die wohl bedeutendste Volkslied*sammlung* entstehungsgeschichtlich, so will es jedenfalls die Autorenlegende, auf die Rheinwanderung zweier »Vertraute[r]« zurück, »der braune trug die Laute, / Das Lied der blonde gab«[56]. Auf dieser Wanderung, die Achim von Arnim und Clemens Brentano 1802 unternahmen, »kam der Gedanken an das Sammeln von Volksliedern auf, der bald mit der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* erfolgreich umgesetzt wurde«[57].

Was sich in dieser und zahlreichen ähnlichen ›romantischen‹ Sammlungen – von Märchen, Sagen, Wörtern – manifestiert, das ist eine Praxis des Tradierens. Es sei ihm und Brentano daran gelegen, so schreibt Achim von Arnim in seinem Aufsatz »Von Volksliedern«, die »noch übrigen lebenden Töne [der Volkspoesie] aufzusuchen«, und das in dem Bewusstsein, dass es »der lezte Bienenstock [war], er wollte eben wegschwärmen, es hat uns wohl Mühe gemacht, ihn im alten Hause zu sammeln«[58]. Tradieren dient hier dem Bewahren. Dabei ist mittlerweile hinreichend erforscht, dass es den beiden »Vertrauten« bei ihrer Sammlung keineswegs nur um ein konservatorisches, gar streng philologisches Unternehmen ging, sondern um die Aneignung und Weitergabe einer Sprachhaltung wie einer Redeweise, eines Sprachstils, des

53 Kiewitz: Poetische Rheinlandschaft, S. 251.

54 Vgl. zu diesem umfangreich anthologisierten Phänomen u.a. ebd., S. 254.

55 Ebd., S. 255.

56 Clemens Brentano: Werke. Hg. von Friedhelm Kemp. Bd. 1: Gedichte. Romanzen vom Rosenkranz. München 1963, S. 154.

57 Bernhard Dieterle: Der Rhein – Landschaft, Kultur, Literatur. In: KulturPoetik 1 (2001), S. 96-113, hier: S. 105.

58 Achim von Arnim: Nachschrift an den Leser. In: Des Knaben Wunderhorn. Gesammelt von L. A. von Arnim und Clemens Brentano. Hg. von Heinz Rölleke. Bd. 1. Stuttgart 1979, S. 443.

Volksliedtons eben. Der Einstellung Klings zu diesen romantischen, aber auch zu den präromantischen Sammlungsunternehmen soll an dieser Stelle nicht nachgegangen werden, obwohl hier durchaus eine Nähe vorliegen könnte, die Kling eher versteckt hat; aber dies sei hier nur angemerkt.[59] Festzuhalten ist hingegen, dass Kling seinen »mittel rhein«-Zyklus, schon durch das eröffnende »geschiente volkslied«, in Bezug zu einem der ambitioniertesten Tradierungsunternehmen der deutschen Literaturgeschichte setzt.

Nicht auf die Volksliedsammlungen, aber auf die ebenfalls umfangreich veranstalteten romantischen Sagen-Sammlungen, man denke an die Brüder Grimm oder an Simrock,[60] bezieht sich das Gedicht »normale sage«[61]. Konkret greift Kling darin die Sage vom Bischof Hatto und dem Bingener Mäuseturm auf – verarbeitet zum Beispiel schon von Brentano, in seinen *Märchen vom Rhein*; ein alles andere als außergewöhnlicher, ein ›normaler‹ Stoff also. Diese weithin anthologisierte Sage wird jedoch nicht einfach wieder- und damit weitergegeben. Zum einen wird sie, ins Karnevaleske sich neigend, im »saloppen Duktus heutiger Mündlichkeit«[62] präsentiert; zum anderen erfolgt die Wiedergabe durch eine intradiegetische Vermittlungsinstanz. Im Gedicht wird also zunächst eine Situation inszeniert, in der die Sage, das Material, ausgesendet wird. Der Entwurf dieser Situation erfolgt in den ersten vier Zeilen.

---

59 Tatsächlich sind es nur wenige Schritte von dem bei von Arnim laut werdenden, romantischen Rettungs-Unternehmen bis zu Klings Arbeit am und gegen das kulturelle Gedächtnis: bis zu den oben (Kapitel I, S. 50f.) referierten Bibliotheks-Anhäufungen von Sagenbüchern, Regionalgeschichten und Dialektwörterbüchern etwa, seiner Poetik des Fundstücks oder seinen Bemühungen um eine Revision des literarischen Kanons unter Berücksichtigung auch der gesprochenen Sprache. Nie aber geht Kling diese Schritte auf die Romantik zu. Nirgends postfiguriert Kling als, nirgends inszeniert er sich in der Nachfolge der romantischen Sammler. Im Gegenteil: Die Romantik bleibt weitgehend Leerstelle, in seiner Dichtung wie in seinen Essays. Selbst da, wo er sich zu seinem »Sammleransatz« bekennt, bezieht er sich, gleichwohl ebenfalls distanzierend, auf Herder: Er verfolge, erzählt Kling in einem Gespräch aus dem Jahr 1998, »durchaus ein[en] Herdersche[n] Sammleransatz«, freilich »unter Ausklammerung der Didaktik« (Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 223).

In dieser wieder einmal verschmähten Didaktik, der sich ja – von Simrocks Sagen-Sammlungen z.B. ganz zu schweigen (vgl. Karl Simrock: Rheinsagen aus dem Munde des Volks und deutscher Dichter. Für Schule, Haus und Wanderschaft. Bonn 1837, S. IV; dort erhofft sich Simrock, dass seine *Rheinsagen* dazu dienen mögen, »die Jugend zur Erlernung der vaterländischen Geschichte heiter anzuregen«) – letztlich auch das Programm von Arnims und Brentanos verschrieb (in den alten Liedern, scheint uns, so Arnim »die Gesundheit künftiger Zeit […] zu begrüßen«, Achim von Arnim: Von Volkslieder. An Herrn Kapellmeister Reichardt. In: Des Knaben Wunderhorn. Bd. 1, S. 406-442, hier: S. 437), zeigt sich dabei eines der zentralen Axiome der genuin postromantischen Sammlertätigkeit Klings ebenso wie des sich in *nacht. sicht. gerät.* manifestierenden Geschichtskonzepts: Was beiden fehlt, ist Zukunft. Denn erst in ihr erhält Didaktik als eine auf Anschlusshandlungen gerichtete Tätigkeit überhaupt einen Sinn.

Neben dieser Aversion gegen die Didaktik könnte zudem die kunstmetaphysische Prägung der Romantik den weitgehend fehlenden Bezug Klings auf diese Strömung bedingt haben. Schließlich wäre zu überlegen, ob der Rekurs auf die Romantik nicht schlicht zu konformistisch gewesen wäre, hier mithin ein weiteres Beispiel für Klings stete Versuche eines nonkonformistischen Blicks auf (Literatur-)Geschichte vorliegt.

60 Zu den Rheinsagen im Allgemeinen, insbesondere aber zu Karl Simrocks *Rheinsagen* vgl. Kiewitz: Poetische Rheinlandschaft, S. 258-267. Bei Simrock: Rheinsagen aus dem Munde des Volks und deutscher Dichter, S. 232, ist dabei auch eine Fassung der Sage von Bischoff Hatto und dem Mäuseturm aufgeführt.

61 In: nsg, S. 65 [= GG, S. 389].

62 Hummelt: Kleiner Grenzverkehr, S. 32.

01 bei platzendn albn, bei jungem
02 wein. bordlaute. bordlautsprecher,
03 knarznd, im fluß, den keiner kei-
04 ner abzustellen weiß.
05 *also/ein*
06 *gewisser bischof hatto/hatte*
07 *seine lagerhäuser* […]

Der situative Rahmen einer touristischen Rheinbootsfahrt wird aufgespannt, die Vermittlungsinstanz »bordlautsprecher« wird eingeführt. Das Syntagma Zeile 03f. signalisiert dabei den Tradierungsvorgang: Als Denkmalserzählung, die an eine geographische Gegebenheit, den Binger Mäuseturm, gebunden ist, gehört die ätiologische Namenssage zum Kanon der Binger Geschichtstexte, wird wieder und wieder wiederholt – wird tradiert, heute wie seit Jahrhunderten. Einen solchen Tradierungsvorgang vollziehen nun auch die restlichen fünfzehn Zeilen des Gedichts, allerdings nicht ganz.

15 […] *di nachschwim-*
16 *mndn mäus/das binger loch hahaha/*
17 *di seeln der verbranntn/bei echt*
18 *lebendichm leib/wurd der bischof/*
19 *aufgefrr/*

Das Gedicht endet mit einem Abbruch. Der »fluß, den keiner kei- / ner abzustellen weiß«, wird von der extradiegetischen Vermittlungsinstanz dann doch abgestellt. Knapp vor dem Höhepunkt, vor dem pointierten Ende des Tradierungsvorgangs wird dieser jäh abgebrochen.

Im Vollzug dieser unvollständigen Weitergabe wird dabei auch mit dem (rhein-)romantischen Tradierungsunternehmen gebrochen. Und dies explizit: Einige Zeilen zuvor hatte der Text, mit karnevalesker Kausalität, das Verhältnis zwischen der gerade im Bereich der Sagen überaus sammlungsfreudigen, die Wandersagen häufig allererst am Rhein lokalisierenden »rheinromantik« und dem tradierten Stoff verkehrt.

10 […] *hat*
11 *der di anzündn lassn/und alles/*
12 *leute un korn/verbrenn/und zur*
13 *strafe/di rheinromantik* […]

So wird die »rheinromantik« in den tradierten Sagentext eingeschrieben und mit diesem zu Ende geführt.

Die in diesem Fall zu beobachtende Ausformung ruinösen Tradierens lässt sich dem aktivischen Pol zuordnen. Der intradiegetische Tradierungsprozess scheint zunächst noch intakt. Doch der einstmals im Horizont romantischer Ideen begonnene, schriftliche Tradierungsvorgang wird in eine orale Sprechweise rücküberführt und dann gestört; am Ende steht nicht das

Ende der Geschichte, sondern das weiße Rauschen des Papiers. Die Sage hingegen bleibt eine Textruine. Was sich hier zeigt, ist das »Moment des absichtlichen Ruinierens«[63] des Tradierungsvorgangs ebenso wie des Traditionsmaterials.

Dieses Traditionsverhalten ist letztlich genuin modern. Gerade die programmatische Moderne entwickelte sich, wie Helmuth Kiesel ausführt, im »demonstrativ hervorgekehrten Bruch mit der im Kanon repräsentierten Tradition«[64], steht mithin im Zeichen des »willentlichen Traditionsbruch[s]«[65], der »Zertrümmerung der Tradition«[66], so Hugo Friedrich, auf den sich Kiesel unter anderem bezieht.

In dieser einseitigen Modernität erschöpft sich Klings Traditionsverhalten jedoch nicht. Denn einerseits ist auch bei Kling jene andere Option modernen Traditionsverhaltens zu beobachten, der sich die »kulturelle Überlieferung […] [als] ein Hilfsmittel«[67] erweist, bietet sie doch »Anregungen, Stoffe und Artikulationsformen, die aufzugreifen und auf eine neue Weise zu perspektivieren«[68] sind – Kiesel wie Friedrich nennen als ein Beispiel T. S. Eliot. Das Komplement zum Traditionsbruch ist damit nicht mehr die »gepflegte Aneignung der einen eigenen Tradition«, sondern eine »spezifisch moderne Empfänglichkeit für andere Überlieferungen«[69], für exotische, kulturell marginalisierte Traditionen.[70] Die untersuchten Formen der Gegen-Geschichte, die etwa im Fall der politisierten Geschichtslyrik nachgewiesene Verarbeitung dessen, was nur noch als ›Schatten‹, als ›Sediment‹ existiert: das lässt sich ebenso dieser anderen Seite des modernen Traditionsverhaltens zuschreiben wie Klings Eintreten für die angeblich marginalisierten historischen Avantgarden oder das, ebenso angeblich, zu wenig beachtete Barock.[71] Und wenn Kling sich schließlich in seinen Essays etwa mit den »Rhapsoden am Sepik« befasst,[72] dann ist selbst der Exotismus nicht weit, auch wenn Kling dessen populärer Variante in einer »Presseschau« zu Beginn des Essays eine polemische Abfuhr erteilt.

---

63 Dieser Typus wird beschrieben bei Gérard Raulet: Die Ruine im ästhetischen Diskurs der Moderne. In: Norbert Bolz / Willem van Reijen (Hg.): Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen. Frankfurt a.M. 1996, S. 179-214, hier: S. 195.

64 Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004, S. 142.

65 Ebd., S. 166.

66 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Reinbek b. Hamburg ^{22}1996, S. 64, der – keineswegs unproblematisch, weil vor allem an einer spezifischen frühmodernen Ästhetik orientiert – die »Abstoßung alles Vergangenen« als ein »fortdauerndes Symptom moderner Kunst und Dichtung« identifiziert (ebd., S. 65).

67 Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, S. 142.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 143.

70 Vgl. dazu auch die Kling-bezogenen Ausführungen im I. Kapitel dieser Studie, S. 36f.

71 Zu Beginn ihres Überblicks zur Barock-Rezeption Klings weist Stefanie Stockhorst allerdings auf die – jeweils vom Kontext der Argumentation Klings – abhängigen Ambivalenzen in seiner Beurteilung der gegenwärtigen literarischen und wissenschaftlichen Barock-Rezeption hin (vgl. Stockhorst: »Geiles 17. Jahrhundert«, S. 163ff.).

72 Siehe Thomas Kling: Rhapsoden am Sepik. In: Bs, S. 110-115. Zu diesem Essay vgl. auch von Ammon: Von Epenchefs und Studienabbrechern, S. 50ff., sowie in dieser Studie das VII. Kapitel, S. 466f.

Neben den beiden damit benannten modernen Varianten, dem ruinierenden Tradieren und dem Tradieren von ›anderem‹, gibt es jedoch bei Kling ein Traditionsverhalten, das sich im nunmehr posthistoristischen Sinne als ruinös bezeichnen lässt. Anders als die ersten beiden Varianten, die sich mal explizit, mal implizit, stets aber aktiv gegen einen vermeintlich gültigen Kanon, gegen intaktes Tradierungsmaterial richten, dem die Gedichte selbst die Akzeptanz verweigern, zeichnen sich die Gedichte der posthistoristischen Variante dadurch aus, dass in ihnen der Geltungs- und Bedeutungsverlust einstmals kanonischen Traditionsmaterials thematisch wird. Der Traditionsbruch wird hier nicht vollzogen; er ist bereits geschehen. Ein Beispiel dafür liefert das Gedicht »bläue«.

Tradieren von Ruiniertem in »bläue«

Die ersten Zeilen von »bläue«[73] machen den Traditionsbruch explizit und selbstreflexiv (vgl. »wobei / die zungnspizze sichtbar wird«, 04f.) zum Thema. Dabei stellt das Gedicht den Versuch dar, eine für tot erklärte Tradition fortzusetzen. Zur Merkwürdigkeit des metaphorischen Spiels, welches das Gedicht praktiziert, gehört es nun, dass dieser Versuch in jenem Moment gelingt, da die Tradition sich als definitiv tot erweist.[74]

bläue

anläufe; anläufe, es ans laufn
zu kriegn; diese blindanläufe für
leitmotive, für handzeichn. reanimations-
versuche am themen-, am textkadaver wobei
di zungnspizze sichtbar wird: di helfer-
zungn zungnhelfer beim hantieren; dies
handfläche auf handrükkn pumpm pumpm bis
di rippm knakkn. helfershelferzungn. was
di leistn beim überm herzaas hantiern.
ein schaun, ein schaum in di runde; ein
zukkn mittn schultern, mit den zungn in
stillem, ständig wiederkehrendem licht.

Über der Szenerie einer gescheiterten Reanimation liegt schließlich das »ständig wiederkehrende[] licht«: Zunächst ist das ganz entsprechend des situativen Rahmens, und also durchaus beschreibend, die Rundumkennleuchte, vulgo: das Blaulicht eines Einsatzfahrzeugs und damit doch zugleich das in diesem Blaulicht wiedergekehrte »leitmotiv[]«, das dem Gedicht seinen Titel gibt: die »bläue«. In der bildlichen Logik des Gedichts liegt dieses Leitmotiv freilich, nach vergeblicher Reanimation, zugleich tot am Boden.

---

73 In nsg, S. 52 [= GG, S. 375].

74 Eine kurze Kommentierung des Gedichts im Horizont von Klings Konzept der ›Spracharchäologie‹ bei Peer Trilcke: Leerstellen und spracharchäologisches Verfahren. In: von Ammon / ders. / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 363-371, zu »bläue« siehe S. 368.

Nun lässt sich hier vieles assoziieren: Gerade die im Zurückliegenden mehrfach bemerkte, mehr beiläufige als offene Auseinandersetzung mit der Romantik in *nacht. sicht. gerät.* böte Anlass zur Vermutung, im Text sei gleichsam die blaue Blume und damit womöglich das progressive, nicht zuletzt geschichtsphilosophische Konzept der Sehnsucht für tot erklärt; auch mag man die »Heiligkeit der Bläue«[75] herauslesen, die Heidegger blumig bei Trakl beobachtete, und mehr noch: das ›Blau‹ Benns,[76] jenes restmetaphysische »Südwort«, ein »*komplexes dichterisches Gebilde*«[77] mit der »größte[n] Kraft zur Zersprengung der Realität«[78] – immerhin legt die physiologisch-pathologische Bildschicht des Gedichts Benn durchaus nahe, zudem hat Kling sich Benns ›Blau‹ einmal unterstrichen.[79] Dass sich im Gedicht allerdings keine expliziten intertextuellen Referenzen auf eine bestimmte »bläue« finden lassen, scheint mir darauf hinzudeuten, dass der Text vor allem exemplarisch ein Traditionsverhalten durchspielt. Dabei wird einerseits durchaus an eine Motivtradition angeschlossen; deutlich wird ja markiert, dass hier ein Rückgriff auf Texte und Themen erfolgt. Andererseits jedoch ist diese Tradition beziehungsweise das tradierte Motiv »bläue« im Gedicht signifikatlos, es bedeutet nichts mehr. Dass das Motiv tot ist, ein ›Kadaver‹ (vgl. 04), ist ja der Ausgangspunkt des Gedichts. Zudem ist, mit Ausnahme des letzten Bildes, von »bläue« nirgendwo die Rede. Die Tradition hat ihre Sagkraft, ihre Bedeutung verloren. Dass das tradierte Motiv keinen historischen Sinn mehr aufweist, insofern ein seiner Geschichte, seiner historischen Semantik entleerter Signifikant ist, ist damit Voraussetzung des ganzen Textes.

Zugleich ist dieser Text, wie Hermann Korte angemerkt hat, ein »genuin poetologische[s] Gedicht[]«[80]. Das »bläue«-Motiv ist dabei zwar keine poetologisch bedeutsame Metapher mehr, aber mit ihm soll doch, durchaus traditionell, Zentrales über Dichtung ausgesagt werden, allerdings auf einer Metaebene. Poetologisch relevant ist nämlich nicht mehr das Motiv, sondern der durch das Gedicht praktizierte Umgang mit ihm. Dieser durch das Gedicht *praktizierte* Umgang ist freilich zu unterscheiden von dem im Gedicht *dargestellten* Umgang. So ist die dargestellte Reanimation als eine Technik der Verlebendigung – die spirituelle Konnotation des Begriffs klingt an – von Anfang an als ein hoffnungsloses und dementsprechend auch scheiterndes Unterfangen ausgewiesen: Einen Kadaver zu reanimieren ist sinnlos, könnte man meinen. Dass eine solche Praktik jedoch durchaus ein Ideal des Umgangs

---

75 Martin Heidegger: Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes. In: ders.: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt a.M. 1985, S. 31-78, hier: S. 61.

76 Dazu siehe noch immer Reinhold Grimm: Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung. Nürnberg 1958.

77 Grimm: Gottfried Benn, S. 74.

78 Ebd.

79 Vgl. Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Bd. 3: Essays und Reden. Mit einer Einführung hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 1989, S. 505-535, hier: S. 512 [Standort: R12-3-6]: »In Bezug auf eine Farbe allerdings muß ich mich an die Brust schlagen, es ist: Blau – ich komme darauf zurück« [Klings Unterstreichung mit blauem Kugelschreiber].

80 Korte: Art. Thomas Kling, S. 6.

mit historisch Überliefertem sein kann, vermag ein metaphorologischer Kurzschluss zu verdeutlichen: Es gehört zu den Hoffnungen hermeneutischen Geschichtsverstehens, jedenfalls in der Theorie Gadamers, dass »die Rückverwandlung toter Sinnspuren in lebendigen Sinn«[81] möglich sei.

Insofern führt das Gedicht eine a-hermeneutische Praktik des Umgangs mit Traditionsmaterialien vor. Diese Praktik besteht darin, dass nicht die Reanimation, sondern die szenische Darstellung der scheiternden Reanimation einen vielleicht letzten Akt der Fortführung ermöglicht. Das Traditionsmaterial bleibt tot, seine nur noch zu assoziierenden Bedeutungen werden nicht reaktiviert. In einem mortifizierten, merkwürdig bedeutungslosen Zustand aber wird das Material durch das Gedicht gleichwohl tradiert, eben als Kadaver.

Was sich in dieser rückwärtsgewandten, doch weder konservierenden noch restaurierenden Verhaltensweise manifestiert, mag im Horizont dessen stehen, was Peter Sloterdijk in einem Kommentar zum »Ende der Geschichte« als »Zeitalter des Epilogs«[82] bezeichnet hat. Das Gedicht »bläue« erscheint so als Nachwort zu einer Tradition, die bereits zu Ende gegangen ist, einer toten, einer ruinierten Tradition. Der ›Kadaver‹ der Tradition erscheint in »ständig wiederkehrendem licht« und damit in jener »bläue«, die doch schon für tot erklärt wurde. Die »bläue« wird so zum Symbol für das Ende der »bläue«.

Neben der für Klings Lyrik ebenso wie für seine Autorinszenierungen weithin gängigen Praktik, sich – immer auch mit dem Effekt der Distinktion im literarischen Feld – in ›andere‹, gegenüber einem vermeintlichen Kanon eigenartige Traditionszusammenhänge zu verstricken (eine Praktik, die den Autoritätsverlust großer Traditionen bereits voraussetzt), begegnen in *nacht. sicht. gerät.* ebenfalls der literarischen Moderne verhaftete Aktionen der Ruinierung tradierten Materials, Praktiken also des Bruchs mit Traditionen. Stets geht es in diesen Fällen darum, die Nicht-Akzeptanz von Traditionsmaterial zu inszenieren und damit auch Eigenmächtigkeit und -artigkeit zu demonstrieren.

Von dieser aktivischen Destruktion unterscheidet sich »bläue« durch eine für Klings Lyrik neuartige Weise ruinösen Traditionsverhaltens. Denn selbst wenn man aus der Außenperspektive einwenden könnte, dass sich sehr wohl noch sagen ließe, worin der historische Sinn von ›bläue‹, von blauen Blumen oder dem Südwort etwa, besteht; textintern ist die Sinnlosigkeit, ist der Bedeutungsverlust des tradierten Motivs gesetzt. Damit aber wird »bläue«

81 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 169.

82 Peter Sloterdijk: Nach der Geschichte. In: Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988, S. 262-273, hier: S. 262, der dies folgendermaßen konkretisiert: »Sie [d.i. die Geste des Nachrufs, pt] ist die herrschende Äußerungsform einer Kultur, die ganz vom Spiel der aktuellen Entaktualisierung lebt. Aus diesem Grund bedeutet das ›Post‹ der Postmoderne in erster Linie das ›Nach‹ des Nachrufs.« In ihm wird, so Sloterdijk weiter, »an die letzte sichere Tatsache erinnert: daß die Vergangenheit nicht die Gegenwart ist« (ebd., S. 264).

insofern interessant, als darin sowohl eine Diagnose als auch eine darauf reagierende Verhaltensweise zu beobachten sind.

Betrachtet man »bläue« nicht nur als eine Auseinandersetzung mit einer konkreten Motivtradition, sondern – und darauf deutet die poetologische Dimension hin – als ein Schreibexperiment, das ein allgemeines Problem verhandelt und zu verwinden versucht, dann zeigt dieses Gedicht, ähnlich wie bereits »autopilot. phrygische arbeit«, eine geschichtskulturelle Selbstverortung an, die erst in den 2002 in *Botenstoffe* versammelt publizierten Essays explizit wird. Dabei wiederholt sich in »bläue« der Blick hinunter ins Totenreich, wie er in »autopilot. phrygische arbeit« begegnete: Wiederum erscheint Historisches im mortifizierten, im ruinierten Zustand.

Wichtiger allerdings noch als diese rekurrente Metaphorik des toten historischen Materials ist, dass sich »bläue« mit der Frage befasst, wie mit solchem Material umzugehen ist. Die Antwort, die das Gedicht darauf findet, besteht einerseits in der Ablehnung: Für hoffnungslos erklärt wird eine Praxis, die versucht, den »toten Sinnspuren«, dem »textkadaver« – allem Ruin zum Trotz – noch einmal Geist, Leben, Sinn einzuhauchen. Ich nenne diese Umgangsweise ›idealistische Hermeneutik‹. Durchgeführt wird hingegen, andererseits, eine Praxis, die den toten Sinn als *toten* Sinn wiedergibt, um auf diese Weise eine Aussage zu produzieren, die ein Verhältnis zum Ausdruck bringt und damit, letztlich, am toten historischen Sinn eine differenzielle Selbstbestimmung vornimmt. Oder anders: Was »bläue« vorführt, ist eine stillstehende Dialektik des ›Nicht-mehr‹. Stillstehend deshalb, weil sie weder auf ein ›Stattdessen‹ noch auf ein ›Noch-nicht‹ verweist, sondern sich, so könnte man sagen, in der sinn-negierenden Bewegung erschöpft, ohne zur Antithese oder gar zur Synthese zu gelangen.

Diese Denk- oder auch Schreibfigur, bei der ein Ende nicht zu Ende gebracht, bei der ein toter Sinn nicht verlebendigt oder durch neuen Sinn ersetzt wird, ist eine der Merkwürdigkeiten, die später Anlass bieten wird, Klings Selbstverständnis als das einer Epochenschwellenfigur zu deuten. Die diesem Selbstbewusstsein entsprechende poetische Umgangsweise mit historischem Material, wie sie in »bläue« erstmals zum Ausdruck kommt, sei dabei ›a-hermeneutisch‹ beziehungsweise herme~~neu~~tisch genannt.

Einiges des damit Angekündigten soll im folgenden Abschnitt geklärt werden. Konkret ist in diesem zweierlei darzulegen: zum einen, dass Kling das an »bläue« beobachtete, ruinöse Traditionsverhalten auch über dieses Gedicht hinaus für ein seiner eigenen geschichtskulturellen Situation gemäßes Handeln erklärt hat; zum anderen, dass es verschiedentlich Hinweise dafür gibt, dass Kling diese Situation, wie einleitend zunächst nur behauptet, als eine Situation nach der Gedächtnisgesellschaft versteht.

2.2 Zur Selbstverortung Klings in einer postmnemosynischen Geschichtskultur

Klings verstreute, nirgendwo wirklich programmatische Aussagen über die Kultur, in der er schreibt, beziehen sich in der Regel auf die Weise, in dieser Kultur mit Historischem umzugehen. Keineswegs beziehen sie sich damit ausschließlich, und noch nicht einmal vornehmlich, auf den Umgang mit *der* Geschichte im engeren Sinne, also vor allem mit der Ereignis-, Politik-, Sozialgeschichte und Ähnlichem, auch wenn diese Geschichten zuweilen durchaus Thema sind. Im unbestrittenen Zentrum des Interesses stehen vielmehr Überlegungen, in denen die Kunst-, die Sprach-, selbstverständlich die Literaturgeschichte, und, doch das ist vor allem im nächsten Kapitel zu untersuchen, die Mediengeschichte bedacht werden.[83] Die Denkfiguren jedoch gleichen sich, hier wie dort; das heißt: Kling versteht das Verhältnis des Schreibens zur Geschichte des Geschriebenen meist als zentrales Moment der geschichtlichen Signatur jener Kultur, in der er schreibt. Ein Beispiel für diese Korrelation wurde im II. Kapitel dieser Arbeit untersucht: In »di zerstörtn. ein gesang« geht mit der intradiegetisch inszenierten Erinnerung an die Schlachtfelder eine (inter-)textuelle ›Erinnerung‹ an die Literaturgeschichte des Krieges, insbesondere des Ersten Weltkrieges einher.[84]

Diese Anmerkung sei hier nicht nur deshalb vorausgeschickt, weil sei erklärt, warum die folgenden Darlegungen zur geschichtskulturellen Selbstverortung Klings umfangreich auf solche Aussagen zurückgreifen, die ein Verhältnis zur Literatur- und Kunstgeschichte zum Ausdruck bringen; sie weist darüber hinaus auch darauf hin, wie eng in Klings Reflexion und in seiner Lyrik die Geschichtlichkeit von Literatur mit dem Denken über und dem literarischen Darstellen von Geschichte verstrickt ist.

Postmoderner Geschichtsbegriff und Kritik des kanonisierten historischen Wissens

Zunächst lassen sich zwei recht allgemeine Hintergrundüberzeugungen ausmachen, Axiome, die bei Kling gesetzt sind, ohne dass sie noch besonders thematisiert werden. Das erste betrifft postmodernistische Grundzüge der geschichtskulturellen Situation Klings; das zweite bezieht sich auf allgemeine Mechanismen von Geschichtskulturen.

Hinsichtlich des ersten Axioms können einige bisher erarbeitete Ergebnisse wiederholt werden, die sich recht gut mit den zwei, von Conrad und Kessel identifizierten Grundtendenzen postmoderner Geschichtskultur überein bringen lassen: Was Conrad und Kessel als »Geschichte ohne Zentrum« beschreiben, ist gekennzeichnet durch »den Abschied von teleologischen Geschichtsbildern und den Abschied von der unvermittelt wahrnehmbaren Wirk-

---

83 Scharf getrennt hat Kling zwischen den Bereichen ohnehin nicht: So sind, dies ließe sich etwa an einem Essay wie »Totentanzschrift, Fotomaterial« zeigen, Sprach- und Literaturgeschichte für Kling ohne Politik- und Sozialgeschichte kaum zu schreiben. Ein Beispiel sind die Ausführungen zum gesetzlichen Vorgehen gegen die »Unterhaltungsbranche«, ergo das fahrende Volk, v.a. die Sänger, unter Friedrich I. und Ferdinand III. (vgl. Kling: Totentanzschrift, Fotomaterial, S. 77).

84 Vgl. das II. Kapitel, S. 119ff.

lichkeit«[85], mit anderen Worten: Geschichte ist dem Postmodernen weder eine große sinnvolle Erzählung noch ein objektives Datum, sie ist, noch einfacher: Konstruktion. Gedichte wie »di zerstörtn. ein gesang« haben diese beobachter- und sprachabhängige Geschichtskonstruktion ebenso thematisiert wie die großen Historienraum-Zyklen in *nacht. sicht. gerät.,* die zudem die narrative Sinnstiftung im Zuge der ›Wende‹ aufdecken und kritisieren. Was einstmals *die* fortschreitende Geschichte war, hat sich bei Kling, zu sehen etwa an »autopilot. phrygische arbeit«, schlicht »(verflogn)«.

Diese (wenig originellen) Annahmen über die epistemischen Grundlagen von Geschichte lassen sich ergänzen um einige Annahmen über die Grundzüge von (westlichen) Geschichtskulturen. Bemerkenswert ist hier insbesondere Klings Haltung gegenüber der Geschichtswissenschaft. Nirgendwo bringt Kling diese Haltung deutlicher zum Ausdruck als in einer von Herodot ausgehenden, doch allgemein gegen die Historiker gerichteten Passage.

> Ein großer Verschweiger unter den Geschichtsschreibern und Ethnologen ist Herodot. Und Unterstützung in Informationsunterdrückung fand und findet er bei zahlreichen seiner Kommentatoren. […] Man hat den Eindruck bei Herodot, einer Berufskrankheit der Historiker beizuwohnen: das Nichtinteressante, das Geröll, die tauben Nüsse werden die Prachtalleen der Histoire, dann der Posthistoire, entlanggerollert, mit Verve werden sie *nichttransportiert* und *nichtbereitgehalten,* noch nicht einmal in den staubigen Gräberfeldern, die den Fußnoten reserviert sind; allzu oft wird außen vor gelassen, was an vermeintlich Unseriösem, an vorgeblich beziehungsweise noch Nichtgesichertem, vor allem: was an *Nicht-Sicherungswürdigem* von vorneherein als hanebüchen-nichtdiskurswürdig gilt.[86]

Der Kanon historischen Wissens, den die professionelle Geschichtsschreibung konstituiert und überliefert, ist nach Klings Meinung mangelhaft; die Prinzipien, die der Konstitution des Kanons zugrunde liegen, sind falsch, weil sie, diskursiven Normen entsprechend, all das aussondern, was für Kling selbst offensichtlich das Interessante an der Geschichte ist.

Die professionalisierten Bereiche westlicher Geschichtskulturen sind also, aus Klings Sicht, weitgehend unfähig, ein relevantes kulturelles Erbe zu tradieren. Umso entscheidender werden dann Formen und Praktiken der Sicherung und Weitergabe von historischem Wissen, die sich den Standards wissenschaftlicher Forschung – also etwa die Aussonderung von »vermeintlich Unseriösem« und »vorgeblich beziehungsweise noch Nichtgesichertem« aus dem Kanon historischen Wissens – nicht verpflichtet fühlen; mündliche Traditionen zum Beispiel oder auch die Künste, die Literatur.

Die beiden Hintergrundüberzeugungen, man könnte sie ›postmoderner Geschichtsbegriff‹ und ›Kritik am institutionalisiertem historiographischen Wissen‹ nennen, bedingen mal mehr, mal weniger deutlich zahlreiche Geschichtsgedichte Klings – einige Beispiele wurden ja

---

85 Christoph Conrad / Martina Kessel: Geschichte ohne Zentrum. In: dies. (Hg.): Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart 1994, S. 9-36, hier: S. 15f.

86 Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 80.

bereits genannt, weitere werden im Verlauf der Untersuchung noch folgen. Die Kritik am Geschichtskanon der Historiographie ist dabei insgesamt wohl weniger ausgeprägt, als es die oben zitierte, ja nicht zuletzt von einem ehemaligen, allerdings akademisch erfolglosen Studenten der Geschichtswissenschaft formulierte Passage vermuten lässt. Und doch schlägt sich auch diese, stets auch von Abgrenzungsbestrebungen getragene Überzeugung in den Geschichtsgedichten, vor allem in der diesen zugrunde liegenden Themenselektion nieder: etwa in der Fokussierung der – von der Geschichtswissenschaft allerdings auch längst entdeckten – Alltagsgeschichte beziehungsweise einer Geschichte ›von unten‹.

Nun handelt es sich bei der Kritik am institutionalisierten historiographischen Wissen um eine idiosynkratische Sicht auf die Geschichtsschreibung allgemein, kaum aber um eine Signatur der spezifischen geschichtskulturellen Situation Klings; und der postmoderne Geschichtsbegriff vermag zwar, jedenfalls was die bisher dargelegten Aspekte betrifft, durchaus Züge von Klings geschichtsdichterischer Praxis zu charakterisieren, in seinen Essays spielt er allerdings kaum eine Rolle. Was dort hingegen sehr wohl und wiederholt eine Rolle spielt, sind ganz konkrete Fragen danach, auf welche Weise und unter welchen Voraussetzungen innerhalb der aktuellen Kultur mit historischem Material umgegangen werden kann – und das jenseits theoretischer Überlegungen zur Konstruktion und Perspektivik jeglicher Geschichtsdarstellung.

Damit kann zurückgekommen werden zur Idee vom Ruin der Traditionen, wie sie in den Gedichtinterpretationen bereits umkreist wurde. Deren grundlegende Bedeutung für Klings Selbstverortung ist nunmehr anhand einiger Prosa-Texte aufzuweisen.

Angenehm klar formuliert Kling die Annahme eines grundsätzlichen Geltungsverlusts von Traditionen in einer Passage des Essays »Salvatore Quasimodos *Toten* und zum Programm des Horaz«. Unter der Zwischenüberschrift »Ein hübsches Logo – *Poesia ermetica*« hatte Kling hier zunächst auf Hermes in seiner Funktion als Psychopompos (darauf wird zurückzukommen sein) verwiesen. Darauf folgen einige kurze Bemerkungen zur *Ars Poetica* des Horaz, wobei Kling schließlich hervorhebt, dass »der dichterische Sound des Horaz […] auf der Grundlage von *traditionell Bekanntem* (Berühmten, Gewohntem) [erarbeitet wird]«[87]. Was daran anschließt, betrifft dann seine gegenwärtige Situation.

> Dieses *Voraussetzbare* ist natürlich nicht mehr vorauszusetzen. Das bis vor kurzem *kanonmäßig Berühmte* ist nicht mehr berühmt, die Anspielung, sagen wir (um bei dichterisch-spirituellen Großformaten zu bleiben) auf Horaz oder die Bibel, wird nicht mehr verstanden. Auf Altgriechisches (= eurozentrisch-exklusives) kann sich keiner der Jüngeren ehrlicherweise mehr beziehen (keiner beherrscht es mehr); beim Lateinischen, der im Anschließen einzig übriggebliebenen und für uns möglichen der antiken Sprachtraditionen, sind es nur wenige.

87 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten,* S. 161.

> Blöde Situation! Zwischen Wissensschwund beziehungsweise dem heute in Rechnung zu stellenden und bereits redensartlich gewordenen weißen Rauschen der Information bilden sich klarerweise ständig neue Traditionen und Moden heraus. Das ehedem Berühmte fällt als Lese-Voraussetzung also auf breitester Ebene aus. Um so tragikomischer kommen da Versuche rüber, mit dem Zeigefinger die geborstene Talsperre abdichten zu wollen.[88]

Dass es hier auch um die Antizipation eines intendierten Lesers, um die erwartbare »Lese-Voraussetzung« geht, ist an dieser Stelle sekundär; auch dass Klings Gedichte häufig vor Anspielungen, darunter auch auf »*kanonmäßig Berühmte*[s]«, nur so strotzen, ist hier vorerst lediglich zu konstatieren. Zu beachten ist vielmehr die mit großer Selbstverständlichkeit (»natürlich«, »klarerweise«) vorgetragene kulturdiagnostische Aussage über die »ständig neuen Traditionen und Moden«, ist zudem die Haltung, die Kling, besonders im letzten Satz, gegenüber dieser Situation einzunehmen vorgibt. Diese Situation ist, so könnte man paraphrasieren, zu akzeptieren; sich gegen sie restaurativ aufzulehnen oder sie kulturpessimistisch zu bemängeln, wäre letztlich verlorene Liebesmüh.

Diese Selbstverortung innerhalb einer vom »Wissensschwund« gekennzeichneten Kultur, die durch zahlreiche und hochdynamische Traditionen, zuweilen auch nur durch die wohl noch kurzlebigeren Moden charakterisiert ist, führt zu wiederum postmodern anmutenden Konsequenzen. Diese werden im Folgenden zunächst anhand einer metaphorischen Verschiebung dargelegt, die bei Klings Charakterisierungen der künstlerischen Tätigkeit in der von ihm mal Spät- mal Hochmoderne genannten Situation wiederholt auffällt. Danach wird ein erstes Mal ausführlicher auf Klings Arbeit mit der Hermes-Figur eingegangen, wobei in diesem Rahmen auch auf die bereits in den Gedichten bemerkte Metaphorik der ›toten Vergangenheit‹ zurückzukommen ist.

Traditionsverhalten im Zeichen der Diskontinuität: »Wiederaufnahme[n] ins Programm«

Auffällig an Klings Charakterisierung ästhetischen Traditionsverhaltens ist, dass er nahezu nie davon spricht, Traditionen würden ›fortgeführt‹. Stattdessen spricht Kling wiederholt, insbesondere in seinem Picasso-Essay, von »Wiederaufnahme[n] ins Programm«[89] und bezieht sich damit etwa auf »[d]as der Kunstgeschichte Entnommene, das Transplantierte«[90] bei eben jenem Picasso, auf die formalen Wiederaufnahmen, die »(klassischen, klassizistischen) Strecken«[91] bei Czernin und Grünbein, oder er identifiziert sein Konzept der Spracharchäologie mit der »Idee der ›Wiederaufnahme‹«[92]. Angesichts der gegenwärtigen Situation scheint

88 Ebd.

89 Thomas Kling: Picasso-Homestory. In: Bs, S. 116-125, hier: S. 122, S. 123 und S. 125; darüber hinaus: in Kling: Salvatore Quasimodos *Toten,* S. 162.

90 Beides in Kling: Picasso-Homestory, S. 125.

91 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten,* S. 162.

92 Thomas Kling: Römische Mitteilung. In: I, S. 27-30, hier: S. 28.

jeder Rückgriff auf eine Tradition immer schon einen Bruch, eine Weitergabe-Lücke überwinden zu müssen: Was in der Weitergabe-Metaphorik von Hand zu Hand geht, ist der Wiederaufnahme-Metaphorik nach bereits einmal abgelegt, ist fallen gelassen worden und muss nun wieder aufgenommen, aus den Speichern wieder ausgelesen werden. Damit einher geht wiederum ein aktivisches Moment. Die Autorität der Traditionen ist weitgehend erloschen. Ob ein Künstler zum Akzipienten von Traditionsmaterial wird, ist im Wesentlichen seine Entscheidung: Traditionen werden – wie Kling es in den Autogenealogisierungen des eigenen Schreibens immer wieder pointiert betrieben hat – gewählt, mitunter meint man: kuratiert.[93] Entsprechend ist auch das Traditionsmaterial nicht mehr etwas, das auf einen kommt, sondern etwas, das in der ›Recherche‹ aufgefunden, das bewusst aufgesucht und ausgesucht wird; und dies wohl nicht zuletzt auch deshalb, weil es beim Publikum ankommt, darauf jedenfalls könnte die in der Rede von der »Wiederaufnahme« latente Theatermetaphorik verweisen. Hier wird das aktivische Moment zum ökonomischen: »Ist das der spätmoderne Künstler: der Unternehmer- wie Entnehmerqualitäten besitzt?«[94], fragt Kling, wiederum mit Blick auf Picasso.

Ein solches Traditionsverhalten lässt sich nun wahlweise als postmodern[95] oder auch als posthistoristisch bezeichnen: Das Rechnen mit den Beständen, jene Wendung, die Arnold Gehlen von Benn übernahm, wird zum Signum der Epoche. Kling selbst freilich wählt, wie in der zuletzt zitierten Passage, ein anderes Label, spricht von der Spät-, manchmal auch von der »Hochmoderne«: Der »(spät)moderne Künstler« erscheint »als Paraphraseur«[96], Texte sind »zitatgestützt im Sinne der (Spät-)Moderne«[97] und ein anderes Mal, »diesmal aus der Hochmoderne«, hält Kling fest: »Was läuft, sind klarerweise: […] Wiederaufnahmen ins Programm«[98].

Diese Charakterisierungen der eigenen Schreibsituation und -tätigkeit sind, ganz gemäß der Programmatik, kaum originell; Ende der neunziger Jahre sind sie jedenfalls selbst schon

---

93 Man beachte folgende Wendung, die ebenfalls nicht auf eine passivische Formel, etwa mit ›rezipiert‹, zurückgreift: »In *nacht. sicht. gerät* war Sigmar Polke der zeitlich jüngste bildende Künstler, **um dessen Arbeit ich mich gekümmert habe**« (Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 217; Fettdruck pt).

94 Kling: Picasso-Homestory, S. 118.

95 Vgl. dazu das Kapitel »Traditionsverhältnisse der Postmoderne«, in: Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne. Berlin ^{6}2002, S. 103-106.

96 Kling: Picasso-Homestory, S. 125.

97 Thomas Kling: Bildwandlerin. Sabine Schos *Album*. In: Bs, S. 194-197, hier: S. 195.

98 Thomas Kling: Venedigstoffe. In: Bs, S. 126-139, hier: S. 132. Nun sind die Wiederaufnahmen auch für Kling keineswegs so unproblematisch, wie es zunächst scheint. Die bloße Wiederaufnahme, das fröhliche und freie Zitieren der unterschiedlichsten Zeiten und Stile ist auch in Klings Recycling-Unternehmen ›Spät- oder Hochmoderne‹ meist unangebracht. Wenn er etwa für eines seiner Gedichte die Gattungsbezeichnung »das, was einmal Naturgedicht war« (Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 220) wählt, wenn er ein andermal von dem, »was einmal die Ballade gewesen ist« (Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling. S. 238; siehe dazu auch die Ausführungen im VI. und VII. Kapitel), spricht, dann deutet er an, dass es bestimmte Unmöglichkeiten der Wiederaufnahme gibt, dass Konzepte oder, wie hier: Formen sich überlebt haben und nur noch in einem ruinösen Zustand erneut verwendet werden können – »Neuformung durch Deformation« (Kling: Picasso-Homestory, S. 123) nennt er das an einer Stelle.

Wiederholungen postmoderner Ideen.[99] Was in ihnen gleichwohl zum Ausdruck kommt, ist ein Verhältnis zur Geschichte der Kunst, der Literatur, der Sprache, das auf einer Distanz zu diesen Geschichten basiert. Und mehr noch: Der geschichtliche Zusammenhang scheint aufgelöst, was nicht nur gut posthistoristisch heißt, dass es keine wesentlichen Entwicklungen mehr geben kann,[100] sondern auch, dass die Rückwendung auf Historisches – und dafür steht die Metaphorik der »Wiederaufnahme« – keine Reaktion, schon gar kein Reflex im Sinne des Wirkens der Wirkungsgeschichte, sondern eine Aktion ist, durch die eine Diskontinuität überbrückt werden muss.[101] In Klings Verwendung der mythologischen Figur des Hermes zeigt sich nun, dass er diese Selbstverortung in einer Art ›postischen‹ Situation, in der der Umgang mit Vergangenem problematisch geworden ist, keineswegs nur auf das Verhältnis der Kunst zu ihrer Geschichte bezieht, sondern allgemein als eine Signatur der ihn umgebenden Geschichtskultur versteht.

---

99 Eines freilich unterscheidet Kling von der insbesondere innerhalb der poststrukturalistischen Texttheorie formulierten Vorstellung eines auf intertextuellen Wiederholungen basierenden, gänzlich unoriginellen Schreibens: Die stets mitschwingenden Autonomie (nicht: Originalität) des zitierenden, des wiederaufnehmenden Autors.

100 Vgl. dazu die gern zitierte Wendung Arnold Gehlens: »Ohne Zweifel gibt es keine Entwicklung mehr, sondern Abwechslung innerhalb eines stationär gewordenen Gesamtzustandes« (Arnold Gehlen: Post-Histoire. In: Helmut Klages / Helmut Quaritsch (Hg.): Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens. Berlin 1994, S. 885-895, hier: S. 893).

101 An dieser Stelle bedarf es einer Anmerkung, die etwaigen Missverständnissen vielleicht nicht vorbeugt, aber doch begegnet. Allgemein gilt Kling als ein Autor mit außerordentlich starkem Traditionsbezug: Kling zeichne sich durch eine »Treue zu Texten und Traditionen« aus, die »Züge von Familienloyalität« habe, konstatiert etwa Hubert Winkels (Winkels: Mückengläslein und Schlechtdraufität, S. 17). Es sei Kling stets um die »Sicherung von alten Traditionen« gegangen (Grimm: Art. Thomas Kling, S. 686). »Das Gedicht«, so Kling selbst, »kann die Verfasstheit von Gegenwart und von Tradition, von Vergangenheit widerspiegeln. Das muss es auch. Ohne Tradition ist das Gegenwartsgedicht aufgeschmissen« (Dichter Thomas Kling: Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit. Interview. Auf: FAZ.net, 13.09.2002 [URL: http://www.faz.net/s/ RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~E03C952DFC6644ACCA4D293B6D1FF4173~ATpl~Ecommon~Scontent.html, 8.3.2011]); und mehr noch: An Catull hebt Kling hervor, dass dieser sich »über dichterische Tradition*en* als einzig angemessene Voraussetzung eigenen Schreibens im Klaren ist« (Thomas Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 140-146, hier: S. 142); an anderer Stelle vermerkt er, »[d]aß die Tradition, aus denen man lebt und sich speist, gar nicht außen vorgelassen [sic] werden darf, weil sonst gar nichts dastehen könnte« (Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 230f.).

Ganz auflösen will ich den Widerspruch zwischen diesen Aussagen und dem von mir Dargelegten gar nicht. Er resultiert nicht zuletzt aus dem Zugleich von einerseits Agitationen *gegen* vermeintlich kanonisierte, jedoch irgendwie ›falsche‹ Traditionen (die »tauben Nüsse«, wie Kling es mit Blick auf die Geschichtswissenschaft nannte), etwa die »von der Gruppe 47 abgesegneten Traditionen« (Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 28), und andererseits dem Eintreten *für* vermeintlich Abgelegenes. Diese Janusköpfigkeit ist dabei sicher in mancher Hinsicht durch Strategien der Feldpositionierung bedingt: Traditionen für tot zu erklären, oder anders: ihre Gültigkeit zu negieren, ist ebenso eine Strategie der Abgrenzung wie die Inanspruchnahme höchst eigenartiger Traditionen (vgl. dazu die Ausführungen von Knoblich: Rupture, Tradition, and Achievement). Und doch ist festzuhalten: Kling scheint zwar zum einen davon auszugehen, dass es Traditionen gab, für die man erneut eintreten kann; zum anderen jedoch scheinen für ihn heute Traditionen nicht mehr zu bestehen. Relativ deutlich gibt er das in einem Interview mit Alexander Müller zu verstehen. Angesprochen auf die Wendung »kartenlesen im unverzeichneten« aus einem *Sondagen*-Gedicht bemerkt Kling dort: »[E]s ist mit dem Unverzeichneten eher das nicht mehr Verzeichnete gemeint, vielleicht in Richtung Tradition« (Gegen die abgerissene Bardenhaftigkeit des deutschen Gedichts. Ein Gespräch mit Thomas Kling über *Sondagen.* Von Alexander Müller. Auf: literaturkritik.de 1 (2003) [URL: http:// www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5629&ausgabe=200301, 8.3.2011]).

Mnemosyne, Hermes und der Dichter als Pathologe der Geschichte

Die recht zahlreichen, mit einigen Ausnahmen meist allerdings eher beiläufigen Kommentare zu Hermes – und damit in der Regel auch zu dem, was hermetische Lyrik ist oder sein könnte – sind wohl das Theorieförmigste, was Kling zu Papier gebracht hat.[102] Hermes avanciert zu einem begriffsähnlichen Prinzip, durch das Kling zentrale Aspekte seines Verständnisses von Lyrik, von Kommunikation, auch von postmoderner Geschichtskultur entfaltet. Dass er diese Aspekte nicht dezidiert benennt, sondern in Form von recht eigenwilligen Mythenexegesen vorbringt, mag dabei begründet sein in einer für ihn typischen, die Essays weithin prägenden Präferenz für das historische Referat und, entsprechend, in einer gewissen, mit dem Dünkel gegen das Akademische korrespondierenden Abneigung gegenüber der begrifflich-abstrakten Darlegung. Der Rekurs auf den Mythos bietet allerdings nicht nur die Möglichkeit, trotz des Verzichts auf explizite Theorieförmigkeit allgemeine Aussagen zu tätigen; er führt auch dazu, dass das eigene Denken historisch verankert wird: Was Kling durch Hermes über Kommunikation und Geschichtskultur zu äußern vorgibt, das war, so suggeriert diese mythenexegetische Praxis, angedacht schon vor Zeiten. Insgesamt ist zu konstatieren, dass es Kling nicht so sehr um den Mythos als einen Gegensatz zum Logos geht, als das Irrationale schlechthin. Vielmehr findet Kling im Mythos ein bildmächtiges, allegorisches Denken, das durchaus theorie-ähnlich ist. Dementsprechend ist ihm auch weniger an den mythischen Figuren gelegen, sondern in erster Linie an dem, was als Konzept hinter ihnen steht, sich aus ihnen heraus-, in sie hineinlesen lässt.[103]

Ausgehen lässt sich von der für die geschichtskulturelle Selbstverortung wohl wichtigsten Textstelle, enthalten im Essay »Zu den deutschsprachigen Avantgarden«. »Hermes«, so heißt es dort, »Hermes, der Gott der Zitatkultur, arbeitet auf seine nomadisch-viehdiebische Art am Projekt der Erinnerung.«[104] Dabei weist die Inauguration des Hermes' zum Gott der wiederum postmodern anmutenden »Zitatkultur« und zugleich zum Erinnerungsarbeiter einen Überschuss auf, der sich erst dann erschließt, wenn man einige Parallelstellen – zu Hermes, aber auch zum »Projekt der Erinnerung« – heranzieht. So läge es zunächst ja nahe, nicht Hermes, sondern Mnemosyne mit diesem Erinnerungsprojekt in Verbindung zu bringen. Wie

---

102 Mit Klings Rekursen auf Hermes hat sich jüngst auch Stefanie Stockhorst befasst (Stockhorst: Signale aus der Vergangenheit, S. 124-128). Stockhorst arbeitet dabei »drei miteinander verschränkte[] Bedeutungsebenen« (ebd., S. 124) des Kling'schen Hermes heraus: Drittens stehe er für den Bezug auf alchemistische Traditionen, die Kling im Sinne seiner Poetik in Anspruch nimmt (ebd., S. 127f.); »[z]weitens bezieht sich Kling mit Hermes – oder genauer – mit dem Hermetismus auf Tendenzen zur kultivierten Unverständlichkeit in der modernen Lyrik« (ebd., S. 125); erstens stehe Hermes für eine »bestimmte[] Art von dichterischer Praxis« (ebd.), die vor allem durch »eine gewisse Zwielichtigkeit in der Methode« (ebd.) charakterisiert sei. Insgesamt besteht Stockhorsts Verdienst hinsichtlich Klings Hermes-Rekursen insbesondere in der Inventarisierung nahezu aller Bezugnahmen sowie einer ersten Sortierung. Auch dass Hermes, wie in meinen Ausführungen ins Zentrum gestellt, für Kling eine Art ›Geschichtsgott‹ bzw. ein Prinzip diachroner Kommunikation ist, vermerkt Stockhorst kurz (vgl. ebd., S. 124). Den Bezug von Klings Hermes-Rekursen zur Tradition hermetischer Lyrik kommentieren kurz: von Ammon / Trilcke: Einleitung, S. 16ff.

103 Vgl. dazu auch die Anm. 120 in diesem Kapitel, S. 259.

104 Kling: Zu den deutschsprachigen Avantgarden, S. 27.

es jedoch um deren Schicksal in der Gegenwart steht, skizziert Kling in einer kurzen, auf Abschnitte des Langgedichts »Der Erste Weltkrieg« rekurrierenden Passage:

> Mnemosyne wandert in *Fernhandel* als nachgestellte, gehandicapte Person, geradezu als Beckettsche Greisin, durch die Kulissen. Sie ist noch da, Mnemosyne ist noch da, wenn auch als nahezu austherapierter Fall, aber alles immer vom Standpunkt der Hochmoderne aus gesprochen. Das ist wichtig. Die Hochmoderne muß verteidigt werden, unbedingt.[105]

Kling diagnostiziert für Mnemosyne und damit, denn so tritt sie in *Fernhandel* auf: für die (Göttin der) Erinnerung einen der gegenwärtigen Lage geschuldeten Schwund, ja einen pathologischen Zustand; und er bindet dies zurück an das, was er als Spät- oder Hochmoderne bezeichnet – eine Epoche oder auch Zeitstufe, auf deren Verteidigungswürdigkeit er hier wohl auch deshalb insistiert, um dem zunächst durchaus möglichen Eindruck der nostalgischen Neigung zu einer Zeit, in der Mnemosyne vor Vitalismus noch strotzte, entgegenzusteuern. Anzunehmen ist dabei, dass Mnemosyne auch bei Kling für einen »dynamisch-erlebnisorientierten Erinnerungsbegriff[…]«[106] steht, mit dem die »lebendige Vergegenwärtigung«[107] des Vergangenen verbunden wird. Ähnlich wie Pierre Nora, der, einleitend war davon bereits die Rede, für die Gegenwart das Schwinden eines von »lebendigen Gruppen getragen[en]«, der »Erbschaft und Innerlichkeit zugewandten Gedächtnisses«[108] konstatiert, scheint Kling ein Ende oder zumindest eine massive Erosion der lebendigen Erinnerung in der Hochmoderne vorauszusetzen. An die Stelle von Mnemosyne, Göttin der Gedächtniskultur, tritt bei Kling nun, so ist im Folgenden zu zeigen, Hermes, als Gott einer ›postmnemosynischen‹, man könnte auch sagen: hermetischen Geschichtskultur.

Klings erste ausführliche Äußerungen zu Hermes finden sich im Kapitel »Hermetisches Dossier« des Essaybandes *Itinerar* von 1997. Zunächst sei kurz die Argumentationslinie des Kapitels rekonstruiert; danach lassen sich dann einzelne Facetten des Kling'schen Hermes-Konzepts darlegen, wobei abschließend darauf einzugehen ist, inwieweit Hermes als eine Art Geschichtsgott fungiert.

Das Kapitel »Hermetisches Dossier« zeigt in nuce, wie Kling mit der durch *Itinerar* zum ersten Mal massiv praktizierten Ausweitung des auktorialen Epitextes versucht, Werkpolitik zu betreiben: wie er mithin die sozialen Semantiken seiner selbst und seines Werks aufnimmt, um sie, sowohl durch polemische Diskreditierung der öffentlichen ›Kategorisierer‹ als auch durch ideengeschichtliche Belehrung, zurückzuweisen und umzudeuten. Ausgangspunkt für diese

105 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 243.

106 Peter Matussek: Art. Mnemosyne. In: Nicolas Pethes / Jens Ruchatz (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek b. Hamburg 2001, S. 378f., hier: S. 379.

107 Ebd., S. 378.

108 Nora: Das Ende der Gedächtnisgeschichte, S. 13 und 12.

schließlich in poetologische Ausführungen mündende Werkpolitik ist entsprechend das Labeling durch eine »der Bequemlichkeit zuneigende Leser- und Rezensentenschaft«[109]:

> In den 90er Jahren kehrt es wieder und wird genauso ungern gesehen wie in den 50er Jahren: das Hermetische. Und, selbstverständlich: das sogenannte Experimentelle, wiedergängerisches Etikett aus den 60er Jahren.[110]

Das zweite Etikett weist Kling pikiert von sich: »Das Wort Experiment, das weitaus widerlichste: ›experimentelle Lyrik‹, habe ich für meine Literatur zu keinem Zeitpunkt benutzt oder bestellt und möchte es hiermit bitte gern zurückgehen lassen.«[111] Anders gestaltet es sich beim Hermetischen. Zwar wettert Kling zunächst auch gegen diese »von hilf- und verständnislosen, überdies größtenteils grotesk uninformierten […] Kritikern und Literargeschichtlern […] so gedankenfrei wie notorisch gestreut[e] [Handelsmarke]«[112], doch das nur, um in einem zweiten, die »weitaus älteren Wurzeln«[113] des Begriffs berücksichtigenden Schritt die »Hermetik des Gedichts«[114] für sich zu beanspruchen.

Die Argumentation beruht dabei auf einer ideengeschichtlichen Differenzierung (vgl. »Es sollte zunächst getrennt werden«[115]): Auf der einen Seite steht der »synkretistische[] Hermes Trismegistos, esoterisch-geheimnisträgerhafte[s] ›Relaunching-Produkt‹ der Spätantike«[116]. An ihn denkt, so legt Kling nahe, jener, der ›grotesk uninformiert‹ die Handelsmarke ›Hermetismus‹ streut:

> Hermetismus, von Hugo (»Manchmal-scheint-es-so-als-ob-modernes-Dichten-nur-ein-Notieren-von-Ahnungen-und-blinden-Experimenten-sei«) Friedrich ausschließlich mit Dunkelheit gleichgesetzt, dient nach wie vor als Synonym für nicht auf der Stelle zugängliche, als klandestin-verrätselt-eskapistisch denunzierte und also dem Totalitarismus das Bett bereitende dichterische Schreibweisen.[117]

Diesem esoterisch-dunklen Hermes gegenüber steht jedoch ein anderer Hermes, der Kling bis zu seinem letztem Band als stets wiederkehrende Referenz für seine eigene Dichtungskonzeption dient und dessen Bedeutungsfacetten zahlreich sind. Eine erste, relativ konstante Facette führt Kling im »Hermetischen Dossier« gegen Hermes Trismegistos ins Feld: Hermes gilt »als *Vater der Dolmetscher* (Platon)«[118].

---

109 Kling: Hermetisches Dossier, S. 51.
110 Ebd.
111 Ebd., S. 52.
112 Ebd., S. 51.
113 Ebd., S. 53.
114 Ebd.
115 Ebd.
116 Ebd.
117 Ebd., S. 52f.
118 Ebd., S. 53.

Dieser Hermes also ist – deutlicher noch wird dies im Essay »Venedigstoffe« – kein Prinzip der Sinnverschleierung, sondern ein Prinzip der Kommunikation: Er ist der »wendige[] Götterbote[]«[119]. So hebt Kling in »Venedigstoffe« zunächst am »altägyptischen Schriftgott« Thot[120] dessen »*hermetische*[n], und das heißt in [s]einen Augen: […] *vermittelnde*[n] Charakter«[121] hervor. Auch Thot sei wie Hermes, dem die »Mittlerfunktion des Kommunikators«[122] zukomme, ein »Kommunikatorgott«[123] – Hermes, so unterstreicht Kling in Karl Kerényis *Prometheus*-Abhandlung, »trug das Amt und den Charakter […] des Ver-Mittelnden«[124].

Diese »Mittlerfunktion« ist die erste und wohl wichtigste Facette des Kling'schen Hermetik-Konzepts. Zwei Weitere kommen hinzu. Zum einen betont Kling verschiedentlich die »darke Trickster-Seite«[125] des Hermes. Als Götterbote und Gott der Diebe in eins steht Hermes damit keineswegs nur für die stets gelingende Kommunikation, sondern zudem für die prinzipielle Störungsanfälligkeit von Kommunikation. Er ist »Hüter der Türen und Tore«[126] und damit eine Instanz, die, informationstheoretisch: den Kommunikationskanal besetzt, die die Übermittlung der Nachricht ermöglichen, aber eben auch verweigern kann.

Weder die erste noch die zweite Facette des Hermes-Konzepts erklären, warum er in der postmodernen Geschichtskultur an die Stelle von Mnemosyne treten kann, dienen sie doch zunächst erst einmal der Explikation eines Kommunikationskonzepts und, darauf aufbauend, einer Idee der Lyrik als hermetische Lyrik, die – so Kling im »Hermetischen Dossier« – »[k]ommunikabel und inkommunikabel zugleich«[127] ist: »das Gedicht: paradoxes Instrument der Distanzüberwindung wie -gewinnung«.[128] Doch tatsächlich sind schon mit dieser Doppel-

---

119 Kling: Venedigstoffe, S. 130.

120 In Klings von Mythenforschern wie Karl Kerényi inspirierter, genealogischer wie typologischer Mythenwelt weist Thot eine Gestaltähnlichkeit mit Hermes auf. Auf die Verwandtschaft von Thot und Hermes, die sich unter anderem auf die Eigenschaft als Psychopompos bezieht, geht der von Kling rezipierte und mit einem gelben Haftzettel versehene Artikel im Fünften Band des *Kleinen Pauly* ein (vgl. Der Kleine Pauly. Bd. 5, Sp. 776f., hier: Sp. 777 [Standort: R17-2-8]). Darüber hinaus ist Folgendes zu vermerken: Klings Rezeption der antiken Mythen zu und um Hermes ist weniger eine Rezeption *antiker* Mythologie denn der Versuch, transkulturelle, womöglich transhistorische Muster auszumachen (vgl. Kling: Venedigstoffe, S. 131: »Sie alle – Thot-Hermes-Merkur oder afrikanische Kommunikationsgötter aus dem Umkreis des *signifyin(g) monkey* […]«). Letztlich erhalten, wie einleitend angedacht, diese mythologischen Figuren als Bündel spezifischer Eigenschaften dadurch einen Status, der dem von Begriffen in theoretischen Diskursen ähnelt. Eben deshalb spreche ich zuweilen eher von Hermes als Konzept als von einer mythologischen Figur. Eigenschaften, die in der griechischen Mythologie Hermes zugesprochen werden, findet Kling dementsprechend auch in anderen Mythologien, wie eben der ägyptischen, zuweilen aber auch in theoretischen Diskursen.

121 Kling: Venedigstoffe, S. 127f.

122 Ebd., S. 130.

123 Vgl. ebd., S. 128.

124 Kerényi, Karl: Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 95). Hamburg: Rowohlt 1959, S. 57 [Standort: R14-3-36]; Unterstreichung Kling; die Passage im etwas ausführlicheren Kontext: »Herold […] unter den Göttern war Hermes. Er trug das Amt und den Charakter des ewig hin und her Wandelnden, gegensätzliche Reiche – den Olympos und den Hades – Verbindenden, des Ver-Mittelnden und tatsächlich in der Mitte, zwischen Totenreich und Himmel Schwebenden unter den Olympiern« [mit Marginalie »Z« am linken Seitenrand markiert].

125 Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 58.

126 Kling: Hermetisches Dossier, S. 55.

127 Ebd.

128 Ebd., S. 54.

natur der hermetischen Kommunikation Denkfiguren vorgebracht, die ähnlich bereits in den zurückliegenden Interpretationen zum Vorstellungskomplex des ›Flugzeugabsturzes‹ wie zum ruinösen Tradieren auftauchten; Denkfiguren des gestörten Wissens, der beschädigten Nachrichten, des toten Sinns.

Dass Hermes bei Kling nun nicht nur Prinzip der Kommunikation ist, sondern ganz explizit für den Zugriff auf historisches Material einsteht, dass mithin die mythische Figur in eine Theorie der historischen Kommunikation übersetzt wird, das zeigt sich bereits im »Hermetischen Dossier«, in dem Hermes, und das ist die dritte Facette, als eigenwillig interpretierter Psychopompos erscheint. Er habe, so heißt es dort über Hermes, »Zutritt zur Totenwelt: zu (elektronischen) Bibliotheken«[129]; später, im Essay über Salvatore Quasimodos Gedicht *I morti,* wird Kling dann den Hermes Psychopompos als »Grenzüberschreiter […] zwischen Zeitgenossenschaft (Sprache) und Totenreich (Sprache)«[130] beschreiben. Geschrieben steht das in einem Essay,[131] der durchweg davon handelt, wie mit den Toten umzugehen ist: der von der Beerdigung Andreas Züsts erzählt, der von einer Zeitschrift *Das Fegefeuer* berichtet, die Geschichte des dürstenden Reichen nach »*Lukas 16,22ff.*« referiert, Erinnerungen an das »Totenmuseum der Kapuziner-Katakomben in Palermo« vorträgt und der vor allem die Übersetzung eines Gedicht präsentiert und kommentiert, das selbst von den *Toten* handelt. Geschrieben steht das darüber hinaus auch in einem Essay, der nur wenige Zeilen nach der Erwähnung des Hermes Psychopompos das Ende der großen Sprach- und Wissenstraditionen verkündet, jenen ›Wissensschwund‹, auf den zu Beginn dieses Abschnitts bereits eingegangen wurde.

Wo die lebendige Erinnerung und die lebendigen Traditionsgemeinschaften verschwinden, da tritt, so lässt sich schließen, Hermes an die Stelle von Mnemosyne. Er ist Klings mythomediale Allegorie für den Zugriff auf die nur noch in Speichermedien aufbewahrte, doch nicht mehr lebendig erinnerte oder gar verkörperte Vergangenheit. Dabei steht Hermes *nicht* für eine Technik der Verlebendigung, sondern für eine Weise des Umgangs mit Totem.

Wie schon anhand von »bläue« thematisiert, gehört die Verwandlung von »textkadaver[n]« in lebendigen Sinn nicht zum Repertoire des Kling'schen Umgangs mit Geschichte. Dementsprechend hebt Kling, diesmal wieder mit Blick auf Thot, dessen Rolle als »Leichenrestaurator«[132] hervor. Dies nun fügt sich in eine poetologische Aussage aus *Itinerar.* In einer vor Metaphern nur so strotzenden Reihung wird dort die dichterische Arbeit charakterisiert als »eine Art Wildzerlegen, -teilen, […] [als] Arbeit des Zerteilens, konzentriertes Zergliederungs-

129 Ebd., S. 55.

130 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 160.

131 Im V. und im VII. Kapitel werden weitere Passagen des Essays untersucht.

132 Kling: Venedigstoffe, S. 129.

werk, kunstreiche Öffnung von Körpern, Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte«[133].

Hier, wie auch an anderen Stellen,[134] fällt die Semantisierung der Geschichte durch organische Metaphorik auf, wohlgemerkt in Form einer mortalen Metaphorik. Dass Kling damit nicht allein steht, zeigt nicht zuletzt der metaphorologische Vergleich mit Theoretikern des Gedächtnisses, Nora wurde ja schon aufgegriffen. Und auch über Nora hinaus beherrscht, wie Steffen Vogt ausführt, die Differenz zwischen lebendiger Vergangenheit und toter Vergangenheit »in ganz entscheidender Weise die Diskussionen um Gedächtnis und Geschichte«, etwa bei Maurice Halbwachs oder bei jenem Nora. Auf der einen Seite steht dabei »die Vorstellung einer lebendigen Vergangenheit, wie sie im Gedächtnis bewahrt wird«, auf der anderen Seite die Vorstellung »einer in Form der Schrift abgetöteten Vergangenheit.«[135] Insbesondere Halbwachs versteht dabei das »mündliche[] und ›lebendige[]‹ [Gedächtnis] […] in striktem Gegensatz zur ›toten‹ Schriftlichkeit der Historiographie«,[136] so Günter Butzer.

Auch bei Kling findet sich diese Korrelation von institutionalisierter Geschichtspflege und totem Material[137] – ein weiterer Aspekt seiner kritischen Haltung gegenüber der professionellen Geschichtskultur. Doch die Figuration des Geschichtsdichters als Pathologe zielt auf anderes als nur Wissenschaftskritik, nennt vielmehr Voraussetzungen der geschichtsdichterischen Tätigkeit, wie Kling sie, angesichts seiner geschichtskulturellen Situation, für sich versteht.

Diese Voraussetzungen, so lässt sich resümieren, ergeben sich aus der Selbstverortung in einer geschichtskulturellen Situation, in der Geschichtliches nicht mehr aktiv kommuniziert, sondern nur noch gespeichert wird: »Es ist der Zungenschwund. Alles ist Archiv, alles ist im Begriff, Archiv zu werden und in Rauch aufzugehen«[138] heißt es im Essay »Rhapsoden am Sepik«. Historisches Wissen fällt angesichts der umfassenden ›Verspeicherung‹ aus dem Funktionsgedächtnis und wandert, wenn überhaupt, ins Speichergedächtnis ab, was, so Ass-

133 Kling: Sprachinstallation 2, S. 23.

134 Vgl. u.a. die wiederholte Charakterisierung der geschichtsdichterischen Tätigkeit Marcel Beyers als ›Exhumieren‹ in Thomas Kling: *Das kommende Blau.* Über Marcel Beyer. In: Bs, S. 198-201.

135 So Steffen Vogt: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards ›Der Italiener‹ und ›Auslöschung‹. Berlin 2002, S. 55 in seinem lesenswerten Überblick zu »Geschichte und Gedächtnis« (ebd., S. 50-59).

136 Günter Butzer: Gedächtnismetaphorik. In: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlage und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005, S. 11-30, hier: S. 17.

137 Vgl. Kling: Sprachinstallation 2, S. 21: »Bekanntlich verschwinden die kleinen Sprachen, tonlos sozusagen; sie werden überrollt von den Verkehrssprachen. Die Dichtung, die Literaturen dieser kleinen Sprachen werden, soweit aufgezeichnet – im Deutschen ist das der Fall – zur Angelegenheit von staatlich subventionierten Folkloreinstituten, wo sie mehrheitlich in Gefangenschaft gehalten bzw. *totgepflegt* werden« [Hervorhebung pt].

138 Thomas Kling: Rhapsoden am Sepik. In: Bs, S. 110-115, hier: S. 111.

mann und Assmann, mit Distanzierung und der Etablierung einer Zwei-Zeitigkeit einhergeht: Eine solche entspringt der »Verriegelung zwischen Gestern und Heute auf der Zeitachse«[139].

Die damit einhergehende Diskontinuität zwischen dem, was war, und dem, was ist, ist für Kling Signum einer Situation, die man als postmnemosynische Geschichtskultur bezeichnen kann: eine Geschichtskultur, die Historisches nicht mehr tradiert, nicht mehr weitergibt, sondern allenfalls wieder aufnimmt, zitiert. Für den Geschichtsdichter bedeutet dies: Er kann nicht mehr, wie innerhalb mnemosynischer Gedächtnisgesellschaften, als Performer der lebendigen Erinnerung auftreten, als kulturell anerkannter Traditionsträger des »den Clan definierende[n] und -erhaltende[n] [sic] Wissen[s]«[140]. Er befasst sich vielmehr mit dem immer schon in Archiven abgelegten und, so die Metaphorik: ›abgestorbenen‹ historischen Wissen. Die hermeneutische Option, diesem toten Material wieder lebendigen Sinn zu geben, kommt dabei für Kling offenbar nicht in Frage. Der Pathologe untersucht schlicht Totes.

Nun ist diese Charakteristik der eigenen kulturellen Situation wie der daraus resultierenden Konsequenzen für die geschichtsdichterische Tätigkeit nicht zuletzt ob der Metaphorik, mehr wohl noch ob des Rekurses auf Hermes durchaus idiosynkratisch, auch wenn sie in Grundzügen mit Theoremen der Posthistoire-Diskussion wie der Forschung zum kulturellen Gedächtnis übereinstimmt. Der folgende Abschnitt wird diese Idiosynkrasie nicht auflösen; er soll aber versuchen, durch einen kontrastiven Vergleich die spezifische Selbstverortung Klings weiter zu konturieren. Dabei wird diese Selbstverortung noch verschärft: Kling, ist zu erwägen, könnte sich als Figur einer Epochenschwelle verstanden haben.

3. Die hermeneutische Geschichtslyrik Grünbeins als Vergleichspol

> *[…] was wäre deiner ansicht nach grünbein […]? ein progressiver klassikaner wohl kaum, wie würdest du so jemand rubrizieren wollen?*
>
> Thomas Kling in einer Email an Franz Josef Czernin, 16.8.2002.

Die Konsequenzen, die Kling aus seiner Verortung in einer postmnemosynischen und damit, in seinem Sinne: hermetischen Geschichtskultur zieht, bestehen insbesondere darin, einen bestimmten Umgang mit Geschichte nicht mehr zu pflegen, der hermeneutisch genannt werden kann. Ein solcher hermeneutischer Umgang beziehungsweise eine hermeneutische Geschichtslyrik soll im Folgenden, idealtypisch vergröbernd, anhand der Poetik und der Geschichtslyrik Durs Grünbeins skizziert werden. Ein für Klings Dichtung nicht mehr gültiges

139 Assmann / Assmann: Das Gestern im Heute, S. 129.

140 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 140.

Axiom dieser hermeneutischen Geschichtslyrik ist, so ist darzulegen, das *Klassische* im Sinne Gadamers, das hier im Wesentlichen als eine bestimmte Art der Gültigkeit, des Zustands und der Annahme von Traditionsmaterial verstanden werden soll. Als eine Folie der Diskussion fungiert wiederum das oben vorgestellte Traditionsmodell, nach dem gelingende Tradierungsvorgänge einerseits durch eine autoritative Komponente, andererseits durch eine hermeneutische Komponente gekennzeichnet sind. Tradierungsvorgänge sind demnach nicht nur durch die Anerkennung von Autoritäten geprägt, sondern stets begleitet von einer »hermeneutische[n] Aneignung«[141]: einer verstehensbasierten Anerkennung der Sachautorität. Zu diesem Zweck muss »[d]er Akzipient […] zum Interpret werden«[142]. Auf diese Weise entsteht während des Tradierens neuer oder doch anderer Sinn: »Tradition heißt freilich nicht bloße Konservierung, sondern Übertragung. Übertragung aber schließt ein, daß man nichts unverändert und bloß konservierend beläßt, sondern daß man ein Älteres neu sagen und erfassen lernt.«[143] Was sich dabei vollzieht, muss wohl als ein Verstehen gedeutet werden, das sowohl die Rekonstruktion semantischer Intentionen umfasst als auch eine applikative Dimension, eine Anwendung, Aneignung, Erfassung oder Ähnliches. Beide Aspekte des hermeneutischen Umgangs mit Traditionsmaterial sind für Grünbeins Geschichtslyrik zentral, für diejenige Klings hingegen marginal.

Über den anstehenden Vergleich

Dass mit Kling und Grünbein zwei um die Jahrtausendwende allgemein recht hochgeschätzte und -dekorierte Lyriker wesentlich Geschichtsdichter waren, ist durchaus bemerkenswert. Angesichts des nicht eben üppigen Markts für lyrische Publikationen ist dabei allein diese diffuse thematische Nähe eine gute Erklärung für die Konkurrenzstellung der beiden, für die zeitweilig bissigen Kommentare etwa, die allerdings fast ausschließlich aus der Richtung Klings kamen.

Mit dieser Beobachtung sind schon zwei Vergleichsaspekte aufgerufen, die beide einer eingehenderen Untersuchung wert wären: Dem ersten Aspekt folgend, ließen sich Kling und Grünbein (und auch Raoul Schrott, Marcel Beyer und zahlreiche andere) mit einer vermeintlichen »Konjunktur des historischen Bewußtseins«[144] in Verbindung bringen: Zu fragen wäre in einer solchen, ideen- oder denkgeschichtlichen Untersuchung nach einer Art gemeinsamer kultureller Prägung der beiden. Folgt man dem zweiten, literatursoziologischen Aspekt, so wäre auf die Stellungen der beiden im literarischen Feld einzugehen, was einerseits die Frage

141 Dittmann: Tradition und Verfahren, S. 129.

142 Ebd., S. 129.

143 Hans Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1999, S. 94-142, hier: S. 139.

144 Rudolf Burger: Geschichte als Therapie? Zur Konjunktur des historischen Bewußtseins. In: Merkur 661 (2004), S. 375-395.

aufwirft, warum sich das literarische Feld um die Jahrtausendwende Geschichtsdichtern gegenüber so anerkennend verhielt – eine Frage, die wieder in Richtung des ersten Aspekts drängt. Andererseits müsste unter dem zweiten Aspekt die Agonalität der beiden untersucht werden: Zu berücksichtigen wären hier etwa die sich wandelnde Differenzialität der lyrischen Stellungnahmen wie der jeweiligen Stellungen, die eher seltenen gegenseitigen Bezugnahmen, insgesamt das als relational zu denkende Agieren und Reagieren im literarischen Feld.

Doch weder einem denkgeschichtlich-kontextorientierten noch dem feldsoziologischen Aspekt wird der folgende Vergleich dienen, auch wenn er in derartiger Hinsicht verfassten Arbeiten womöglich zuarbeiten könnte. Der hier anzustellende Vergleich soll die beiden hingegen vornehmlich unter jenen Gesichtspunkten in den Blick nehmen, denen auch bisher die Aufmerksamkeit galt. Der Vergleich bewegt sich also auf konzeptioneller Ebene und geht damit zwar im weiteren Sinne denkgeschichtlich, doch zugleich textorientiert vor. Ziel ist eine Konfrontation der Kling'schen Poetik mit derjenigen Grünbeins.

Dahinter steckt eine womöglich nostalgische Idee: Vielleicht war die eher gereizte Stimmung zwischen Grünbein und Kling auch dadurch bedingt, dass hier nicht nur agonal agierende Akteure des literarischen Feldes, sondern tatsächlich Weltsichten, Geschichtsbilder oder Überzeugungen aufeinandertrafen. Irgendwo haben sich da vielleicht, um eine etwas unscharfe Metapher zu verwenden: zwei Denkfelder, das von Kling und das von Grünbein, auf eine recht heftige Weise abgestoßen. Kling, der streitfreudigere von beiden, hat diese Abstoßung der Denkfelder dann polemisch notiert:

> Wenn den Antikefreund das Fell juckt, er aber *kein* Gefühl für Geschichte hat? Dann bekommt man Kostümfilm – Sandalenfilme aus den Grünbein-Studios.[145]

Klings Polemik richtet sich hier dezidiert gegen den *Geschichtsdichter* Grünbein; seine durch die polemische Oberfläche scheinende Kritik greift Grünbeins, wie sich sagen ließe: vermeintlich dekorative Geschichtslyrik an, eine Lyrik der es um den Entwurf historischer Diegesen, um Nachstellung, um Dekor geht. Klings Agitation könnte also den Verdacht bestätigen, es gehe – jedenfalls aus der Sicht Klings – um Konzeptionelles. Dass es darüber hinaus um mehr geht, wird allerdings schon an dieser, aber auch an anderen Stellen deutlich. Das *Argumentum ad personam*, jemand habe »*kein* Gefühl für Geschichte«, räumt alle konzeptionellen Momente, alle Fertigkeiten, sämtliche Formen der *techne* aus dem Weg und behauptet einen nahezu unausräumbaren Mangel im Charakter, ein Fehlen jener für den Modernen so wichtigen Sensibilität. Diese Art der Argumentation ist durchaus typisch für Kling, wie eine andere, Grünbein wiederum herabsetzende, zugleich Marcel Beyer hervorhebende Textstelle zeigt:

---

145 Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 49.

> Beyer, der, wie jetzt schon gesagt werden kann, noch vor Grünbein bedeutendste Lyriker der 60er-Jahrgänge, *liebt* den Gang vorbei am Kohlenkeller der Geschichte: der Geschichte des 20. Jahrhunderts (wie der eigenen Kindheit). Beyer *braucht* das. Und es ist kein verdruckster, schleichender Gang.[146]

Das sagt Thomas Kling, Jahrgang 1957 und gut befreundet mit Marcel Beyer. Aus Klings Sicht ist der Unterschied zu Grünbein dabei zumindest ein zweifacher, ein gestaffelter: Was sich in der Lyrik als ›falsche‹ Art des Geschichtsdichtens zeigt, das hat seine Ursache in einer letztlich emotionalen, körperlichen, wohl auch einer sozialen Disposition: einem Habitus, könnte man mit Bourdieu sagen.

Aber Klings Vorbehalte könnten noch weitreichender sein. So gibt es Indizien dafür, dass Kling sich selbst in einer epochalen Umbruchssituation verortet, auf die es zu reagieren gilt – gerade auch als Geschichtsdichter, betrifft der Umbruch doch nicht zuletzt den Zustand des historischen Wissens in der Gegenwart. Eben auf einen solchen Umbruch weist die oben bereits angeführte Passage aus dem Quasimodo-Essay hin, in der Kling den rasanten Zusammenbruch des Kanons (vgl. »Das bis vor kurzem *kanonmäßig Berühmte* ist nicht mehr berühmt«) und die Erosion von Bildungswissen angesichts des »weißen Rauschen[s] der Informationen« in ein grundstürzendes Bild fasst: »Um so tragikomischer kommen da Versuche rüber, mit dem Zeigefinger die geborstene Talsperre abdichten zu wollen«[147], hatte es dort geheißen: die Epochenschwelle als Dammbruch. Die von Kling mit diesem Bild für unangemessen erklärte Verhaltensweise angesichts dieser Epochenschwelle ist dabei eine, die sich noch gegen den Zusammenbruch, gegen diese Erosion stemmt, die mithin noch den Standpunkt vor der Schwelle einnimmt und ihn verteidigt. Kling selbst nimmt für sich in Anspruch, dieser Verhaltensweise nicht mehr verpflichtet zu sein. Wenn er hingegen in einer auf den 16. August 2002 datierenden Email an Franz Josef Czernin erwägt, Grünbein als einen »pro-

> Die Attitüde, mit der sich ›die Geschichte‹ vom endgültig Gewesenen als ihrer vormaligen Leichtfertigkeit abzuwenden scheint, kann ›gemacht‹ werden. Sie kann sich ihre der Lächerlichkeit preiszugebenden Gegenfiguren des Anachronismus eigens zum Zweck der Selbstbestätigung, der Verernstung neuer Ansprüche schaffen. Man mußte den ›Bürger‹ als Philister, ›Belanglosen‹ und Spießer lächerlich machen, ihn ins Abseits der aktuellen Zeitströme versetzen, um fürs Ästhetische oder Politische die Versicherung vom Ende seiner Epoche einzuholen – während er als ›Spätbürger‹ gerade dabei war, sich alles bis dahin noch Unbürgerliche zu assimilieren und unter dem Deckmantel seiner Untergänge eine stupende Integrationsleistung zustande zu bringen. Jene Unstörbarkeit, die man ihm ins Bild gezeichnet hatte, war nicht nur seine Schwäche: Der Zuruf, jetzt ginge es um Alles und ums Letzte, macht schnell Taube aus denen, die er aufstören will.
>
> *Hans Blumenberg: Die Epochen des Epochenbegriffs.*

146 Kling: *Das kommende Blau.* Über Marcel Beyer, S. 200; Hervorhebungen pt.

147 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten,* S. 161.

gressiven klassikaner«[148] zu rubrizieren, dann klingt darin eine Verortung Grünbeins hinter dieser Schwelle an; als sei Grünbein in Klings Augen einer, der eben *noch* »klassikaner« ist, der sich noch gegen das Bersten der Talsperre stellt. In dieser Sicht auf den Konkurrenten läge freilich etwas von jener der »Selbstbestätigung« und »Verernstung« dienenden ›Gemachtheit‹ einer epochalen Zäsur zwischen dem gestrigen Grünbein und dem heutigen Kling, auf die Hans Blumenberg in seinen Reflexionen über den Epochenbegriff hingewiesen hat.[149]

Mit anderen Worten: Greifbar wird in der Fremdinszenierung von Grünbein als epochal rückständige »Gegenfigur«, als »Spätbürger« wohl vor allem die Selbstinszenierung Klings (wobei ganz am Schluss dieser Untersuchung erwogen wird, ob Kling nicht selbst als ein solcher »Spätbürger« gelten könnte). Von diesen Fremd- und Selbstinszenierung soll im Folgenden tendenziell abstrahiert werden. Zugleich jedoch soll, da nun einmal Kling im Zentrum dieser Untersuchung steht, der Versuch gemacht werden, ein mögliches Fundament der zuweilen zu beobachtenden Abstoßung zwischen Kling und Grünbein freizulegen. Das heißt: Ausgehend von der doch bemerkenswerten Nähe zwischen Kling und Grünbein, die letztlich die Zeitgenossenschaft dieser beiden Dichter verdeutlicht, soll auf das geblickt werden, was die beiden dennoch als zwei ungleichartige Dichter erscheinen lässt. Dass diese Ungleichartigkeit dabei für Kling womöglich Anlass war, sich Grünbein voraus zu wissen – das ist dann Klings Perspektive und Inszenierung.

Ein Problem, vor dem der anstehende Vergleich steht, ist die Unausgewogenheit. Vieles wurde in den zurückliegenden Ausführungen schon zu Kling gesagt, zu Grünbein hingegen nahezu nichts. Um dem entgegenzuwirken, werde ich mich im Folgenden vor allem auf Grünbeins Dichtung konzentrieren und deren Grundzüge, immer wieder in Abhebung von Klings Dichtung, skizzieren.

Dabei ist in einem ersten, annähernden Schritt kurz auf die Ähnlichkeiten zwischen den beiden einzugehen. Die nächsten drei Schritte werden dann Grünbein als Vergleichspol aufbauen, indem sie die Grundzüge des Grünbein'schen Geschichtsdichtens um etwa 2000 herum umreißen. So ist im zweiten Schritt auf das hermeneutische Traditionsverhalten innerhalb von Grünbeins Poesie und Poetik einzugehen. Im Zuge dessen wird auch das Axiom des Klassischen zu thematisieren sein. Der dritte Schritt wird anhand von Essays und Gedichten Grünbeins Konzept diachroner Kommunikation beschreiben: Prägnante Prinzipien werden hier das Dialogische und das Postalische sein. Ein vierter Schritt wird schließlich zunächst kurz auf Grünbeins Vorstellung von den Möglichkeiten des Poetischen blicken und davon ausgehend seine Dichtung als hermeneutische Geschichtslyrik charakterisieren. Damit

---

148 Thomas Kling / Franz Josef Czernin: Wandlung von Sprache in Sprache. E-Mails Juli – August 2002. In: Schreibheft 65 (2005), S. 155-162, hier: S. 161.

149 Vgl. Hans Blumenberg: Die Epochen des Epochenbegriffs. In: ders.: Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1996, S. 531-557, hier: S. 551f.

wird der Vergleichspol skizziert sein, der auch in den folgenden Kapiteln noch zuweilen als Referenz dienen wird. Der nächste Abschnitt (4) wird dann wieder zu Kling zurückkehren.

3.1 Erster Schritt: Ähnlichkeiten

Die vergleichsweise recht ausführliche Forschung zu Lyrik und Poetik Durs Grünbeins (auf die hier dankend verwiesen sei[150]) macht es möglich, im Folgenden zunächst überwiegend referierend vorzugehen.

Forschungskonsens herrscht weitgehend darüber, dass ungefähr »[n]ach ›Den Teuren Toten‹ [von 1994, pt] […] Grünbeins Hinwendung zur Geschichte ein[setzt].«[151] Vollzogen ist diese Hinwendung mit dem Gedichtband *Nach den Satiren,* der im gleichen Jahr wie Klings umfassendster Geschichtslyrik-Band *Fernhandel* erscheint: 1999. *Nach den Satiren* stellt, wie Hermann Korte zu Recht bemerkt, »innerhalb des Werkprozesses ein Novum dar«[152], wobei die »Werkzäsur«[153] vor allem »in der Dominantsetzung des Historischen«[154] begründet ist.

> Ein neues Konzept ist damit prägnant umrissen: Geschichte, Historie in ihren unterschiedlichsten Facetten, wird nicht nur zum beherrschenden thematischen Feld, sondern verleiht dem lyrischen Subjekt auch eine Sprecherrolle und einen Duktus, der bis ins Detail […] mit Geschichtlichem zu spielen weiß.[155]

---

150 Ausführliche Darstellungen finden sich in den mittlerweile vier Dissertationen: Alexander Müller: Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins. Oldenburg 2004; Florian Berg: Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins. Würzburg 2007; Sonja Klein: »Denn alles, alles ist verlorene Zeit«. Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein. Bielefeld 2007; sowie zuletzt Hinrich Ahrend: »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins. Würzburg 2010, der die bisher sicher avancierteste Rekonstruktion der Grünbein'schen Poetik vorgelegt hat, jedoch den für meine Überlegungen entscheidenden Zeitraum nur summarisch überblickt (vgl. ebd., S. 145-152), seine Aufmerksamkeit stattdessen auf das essayistische Frühwerk bis etwa 1996 richtet. Der kurze Ausblick auf die späten Essays ist dabei von einer durchaus problematischen Vorstellung der Kontinuität der poetologischen Position Grünbeins geprägt (vgl. ebd., S. 151: »Verschiebungen ja, aber kaum inhaltliche Neuerungen«).

Über diese monographischen Forschungsbeiträge hinaus sei hier besonders hingewiesen auf den Sammelband Kai Bremer / Fabian Lampart / Jörg Wesche (Hg.): Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Freiburg i.Br. 2007; auf den Artikel von Hermann Korte: Art. Durs Grünbein. In: Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München, 50. Nachlieferung 1995 [Erweiterung in der 72. Nachlieferung 2002]; sowie die Aufsätze ders.: Habemus poetam. Zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung *Nach den Satiren.* In: Durs Grünbein. Text+Kritik 153. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2002, S. 19-33, Michael Eskin: »Stimmengewirr vieler Zeiten«. Grünbein's Dialogue with Dante, Baudelaire, and Mandelstamm. In: The Germanic Review 1 (2002), S. 34-51; ders.: »Bridge to Antiquity«. Nostalgia, Exile and Stoicism in the Poetry of Durs Grünbein. In: Arcadia 2 (2004), S. 356-382; schließlich auf die Beiträge zu Grünbeins *Vom Schnee. Descartes in Deutschland* in: *Zeitschrift für Germanistik* 2 (2011).

151 Berg: Das Gedicht und das Nichts. S. 129.

152 Korte: Habemus poetam, S. 23.

153 Ebd.; in seinem *KLG*-Artikel spricht Korte entsprechend von einer »werkgeschichtlich signifikante[n] Zäsur«: »Die Gedichte in ›Nach den Satiren‹ gehören einer Werkphase an, die sich deutlich von Grünbeins früher Lyrik unterscheidet« (Korte: Art. Durs Grünbein, S. 11).

154 Korte: Habemus poetam, S. 23.

155 Ebd., S. 22.

Der Blick in literaturjournalistische Metatexte[156] aber auch in auktoriale Peritexte, vor allem wohl in die Aufzeichnungen *Das erste Jahr*[157] und die Essays der später 90er, der frühen 2000er Jahre, würde wahrscheinlich auf ähnliche Werkpraktiken und -periodisierungen treffen, einige soeben angemerkte Stichproben sprechen jedenfalls dafür.

Dass Grünbein also recht kurz vor der Jahrtausendwende als Autor eines geschichtslyrischen Werks in Erscheinung tritt, manifestiert sich einige Jahre später in der Publikation eines gebundenen Werks, das ausschließlich Geschichtsgedichte versammelt: 2005 erscheint in der Bibliothek Suhrkamp eine Sammlung von Gedichten, die Grünbein bereits teils verstreut, teils in den Bänden *Nach den Satiren* (1999) und *Erklärte Nacht*[158] (2002) publiziert hatte und die er dort wie hier »Historien« nennt: mitunter lange, fast immer langversige und souverän inner-, mal außerhalb des Spielraums tradierter Versmaße verfasste Gedichte historischen, vor allem antiken Inhalts, geprägt durch eine Kombination von kultur- und philosophiegeschichtlicher Reflexion und Erzählung, dabei ebenso zum starken Einsatz von Bildlichkeit wie zu dialogisierten Sprechsituationen geneigt. Mit der Veröffentlichung dieser Historien als Einzelband – der zudem auch noch paratextuell durch die Genrebezeichnung

> Historien / Gedichte[159]

ausgezeichnet ist – gelingt Grünbein tatsächlich die gewiss kleine, aber doch faktische Herausbildung eines geschichtslyrischen Genres in der Literatur der Jahrtausendwende. Dieses Genre verbleibt freilich auf Werkebene. Es ist ein idiosynkratisches Genre, für die Literaturgeschichte wohl irgendwann verschwindend klein.

Die Gleichzeitigkeit der geschichtslyrischen Werke Klings und Grünbeins ist zumindest auf einer Ebene auch den Geschichtskonzepten der beiden anzumerken. So sehr die beiden auch die jeweilige ›Handschrift‹ unterscheidet: der sicher gebundene, gelegentlich gar gereimte Vers, die lange Perioden entfaltende Syntax und die orthographische und graphemische Konventionalität auf der Grünbein'schen Seite, die (meist nur) graphisch strukturierte Zeile, die unvollständige Syntax, die orthographische Abweichung auf der Kling'schen Seite – so unterschiedlich in dieser, so ähnlich sehen sich die beiden in anderer Hinsicht. Auf Grünbein gemünzte Beschreibungen wie »Vorstellung der polyphonen Poesie als Archiv menschlicher

---

156 Vgl.: »War es in den Gedichtbänden ›Schädelbasislektion‹ und ›Falten und Fallen‹ vor allem die naturwissenschaftliche Diktion der Nerven und Knochen, die den Gedichten ihre Tiefenschicht verlieh, so hat sich seit dem Band ›Nach den Satiren‹ eine Art geschichtsphilosophischer Betrachtungsweise in den Vordergrund geschoben, die unsere Gegenwart mit der Dekadenz des späten Rom kurzzuschließen trachtet« (Nico Bleutge: Venedig durchbuchstabiert. In: Stuttgarter Zeitung, 12.4.2002).

157 Durs Grünbein: Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt a.M. 2001. In diesen »Aufzeichnungen« findet u.a. die konsequente Historisierung des eigenen Lebens statt, von dem in stetem Bezug zu Gedenktagen berichtet wird. Vgl. dazu Gesa von Essen: »So viele Zeiten zur selben Zeit«. Geschichte und Gedächtnis in Grünbeins *Das erste Jahr.* In: Bremer / Lampart / Wesche (Hg.): Schreiben am Schnittpunkt, S. 79-102.

158 Durs Grünbein: Erklärte Nacht. Gedichte. Frankfurt a.M. 2002.

159 Genreangabe in Grünbein: Der Misanthrop auf Capri.

Stimmen«[160], »Diskurseklektizismus»[161], »Zitat und Anspielung [als] […] fester Bestandteil einer Poetik«[162] oder gar die Charakterisierung Grünbeins als jemand, der »begierig nach Fundstücken sucht, um sie in seinen Gedichten zu montieren«[163], lassen sich mühelos auf Kling ummünzen (– wohl nicht zuletzt, weil es im Grunde Gemeinplätze sind). Nicht wenige Ähnlichkeiten weisen darüber hinaus auch die Geschichtskonzepte auf: So sind auch bei Grünbein nach-teleologische Geschichtsverlaufsvorstellung angesichts eines Endes der großen Erzählungen nachzuweisen,[164] sind Geschichtsbilder des Ruins zu bemerken oder es zeigt sich des Dichters Hang zum Pessimismus, gerade in den nicht mehr ganz frühen Jahren dann auch die Neigung zur Melancholie, zu topischen Szenen und Gesten des *Memento mori*.[165]

Schließlich ähneln auch Grünbeins kulturelle Selbstverortungen mitunter denjenigen Klings: Als »[g]ründlich Entwurzelte und im Geiste Enthistorisierte«[166] sieht er sich und seine Zeitgenossen; er vermerkt das »*recycling* der Konsumgüter in den wechselnden Moden und Stilformen«[167]; er sieht am Beispiel Los Angeles' den »*point of no return* aller westlichen Zivilisationsdramen und Expansionen«[168]: sieht dort den »Frontalangriff auf das Gedächtnis«[169], oder beobachtet andernorts schlicht »den allgemeinen Gedächtnisschwund, die Lossprechung von allen historischen Sünden«[170]; für ein solches Zeitalter gilt dementsprechend, was Grünbein, sich darin spiegelnd, für das Zeitalter Senecas konstatiert: »Nicht der geniale Einfall zählte, vielmehr die Trefferquote. […] Gefragt war der sichere Griff ins Archiv allgemeiner Ideen«[171].

3.2 Zweiter Schritt: Vom Klassischen

Mit der Selbstverortung am »*point of no return*« der westlichen Kultur könnten nun, wie bei Kling, Ideen vom Ende der lebendigen Traditionen, vom toten Traditionsmaterial, von der Unmöglichkeit der Fortführung und der lediglich bleibenden Möglichkeit der Wiederaufnahme einhergehen. Und durchaus: Auch diese Ideen klingen mitunter an bei Grünbein, zumal in seinen frühen Gedichten, seinen frühen Essays. Doch die Wege trennen sich.

---

160 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 52.

161 Ebd., S. 8, 44, 47.

162 Müller: Das Gedicht als Engramm, S. 35.

163 Mario Zanucchi: Das Diorama und der sarkastische Blick. Kritische Betrachtungen zur Poetik Durs Grünbeins. In: Weimarer Beiträge 2 (2005), S. 219-236, hier: S. 228.

164 Vgl. z.B. Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 159ff. und S. 165ff. Auch Ahrend: »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«, S. 279, spricht von »Grünbeins postideologischer, antiutopischer […] Grundhaltung« zur Geschichte.

165 Vgl. etwa Klein: »Denn alles, alles ist verlorene Zeit«, S. 137ff.

166 Grünbein: Das erste Jahr, S. 183.

167 Ebd., S. 245.

168 Durs Grünbein: Aus der Hauptstadt des Vergessens. Aufzeichnungen aus einem Solarium. In: ders.: Antike Dispositionen. Aufsätze. Frankfurt a.M. 2005, S. 307-317, hier: S. 310.

169 Ebd., S. 307.

170 Grünbein: Das erste Jahr, S. 321.

171 Grünbein: Im Namen der Extreme. In: ders.: Antike Dispositionen, S. 369-392, hier: S. 373.

Fassen lässt sich die Trennung pointiert in einer Erweiterung. Hatte Grünbein in seinem frühen Essay »Ameisenhafte Größe« von 1990 den Dichter in einer »noch ungefähren Phase X, da alle Fixsterne am erlöschen, alle Stile im Umbruch befindlich sind«[172], verortet, so wählt er schon im unbetitelten Vorwort zu seiner ersten großen Aufsatzsammlung *Galilei vermißt Dantes Hölle* von 1996 (die mit dem Ameisen-Essay eröffnet) eine Formel, die die unbestimmte Zukunft der Gegenwart, jene Phase X der durchkreuzten Ideologien und Utopien, um einen Fixpunkt in der Historie ergänzt. Zum Anfang, zu seinem Alpha erwählt Grünbein die Antike: »zwischen Antike und X«[173] wird zur Formel für die Selbstsituierung eines Subjekts, das zwar auf das Unbestimmte zuhält, das zudem ein wahrliches Ziel nicht mehr vor Augen hat (Y und Z fallen weg), das aber doch zumindest eine Ursprung beanspruchen kann.

So zeigt sich in der bereits gut erforschten Antike-Rezeption Grünbeins[174] wie in einem Brennglas eines der Axiome jenes Denkfeldes, das diesen Geschichtslyriker ab Mitte der 1990er charakterisiert und das für erhebliche Abstoßungseffekt zu Thomas Kling gesorgt haben könnte: Es sei hier das Axiom des Klassischen genannt. Was »den Dichter gegenüber dem Gedächtnisverlust auszeichnet«, führt Berg aus, »ist sein historisches Bewußtsein, sein Wissen um die Tradition«[175]. Dies mag nun auch noch für Kling gelten; was Grünbein jedoch unterscheidet, das ist ein in der zweiten Hälfte der 1990er immer vehementer ausgestelltes, »ungebrochenes Verhältnis zum Bildungskanon«[176]. Damit tritt ein Kling durchaus ähnlicher Grundzug des Grünbein'schen Frühwerks in den Hintergrund: War es dort noch so, dass – wie Zanucchi, allerdings scheinbar für das Gesamtwerk, konstatiert – »Bildung, die Sinn war«, bei Grünbein »im Zustand der Sinnlosigkeit als Information fort[geisterte]«[177], so kommt spätestens mit *Nacht den Satiren* der »Tradition eine besondere Rolle zu, und zwar nicht als Argumentationsfigur, sondern als konkrete Bezugsgröße«[178].

Die qualitativ und quantitativ dominierende Bezugsgröße bei Grünbein ist nun die Antike, insbesondere die römische. Durch diesen entschiedenen, in der ergänzten Formel ›Zwischen Antike und X‹ programmatisch gewordenen Bezug schwindet, jedenfalls in den Historien-Gedichten, das Verfahren der »Mobilisierung der unterschiedlichsten Bildungstraditionen, die als Zitate dem Gedicht eine ästhetische Wesenhaftigkeit verleihen sollten«[179]. Grünbeins

---

172 Durs Grünbein: Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. In: ders.: Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt a.M. 1996, S. 13-17, hier: S. 14.

173 Grünbein: [ohne Titel]. In: ders.: Galilei vermißt Dantes Hölle, S. 9f., hier: S. 9.

174 Verwiesen sei hier nur auf die Aufsätze Michael von Albrecht: *Nach den Satiren.* Durs Grünbein und die Antike. In: Bernd Seidensticker / Martin Vöhler (Hg.): Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Berlin / New York 2002, S. 101-116; Eskin: »Bridge to Antiquity«; sowie Manfred Fuhrmann: Zeitdiagnose am Widerpart Rom. Zu Grünbeins Gedichtband *Nach den Satiren*. In: Sprache im technischen Zeitalter 151 (1999), S. 276-285.

175 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 205.

176 Katharina Döbler: Von Zeit zu Zeit nach Pompeji. In: Die Zeit 29 (2002) S. 42.

177 Zanucchi: Das Diorama und der sarkastische Blick, S. 229.

178 Korte: Habemus poetam, S. 29.

179 Zanucchi: Das Diorama und der sarkastische Blick, S. 227.

Wendung zum Geschichtsgedicht zeichnet sich damit gleichsam durch eine Abwendung vom Geschichtsgott Hermes aus, Klings diebischem »Gott der Zitatkultur«. Der sich eben noch als einer jener »[g]ründlich Entwurzelte[n]« verstand, bekennt nun im ersten Satz seiner Programmschrift »Zwischen Antike und X«: »Um zu den Wurzeln zu gehen oder *in medias res*: Ja, auch ich verdanke die wichtigste Schreiblektion der römischen Literatur.«[180] Diese neue Rede von den alten Wurzeln ist dabei Element eines komplexeren Metaphernfeldes, durch das Grünbein das Verhältnis zu seiner wichtigsten Tradition, zur Antike, zum Ausdruck bringt. Drei interessante Pole dieses Feldes sind: eine organische Metaphorik, die technische Metaphorik der Kette sowie Metaphern, die das Appellative der Tradition hervorheben.

Zu den organischen Metaphern gehört schon die Rede von den Wurzeln, durch die eine natürliche Verbindung, mehr noch: eine lebenswichtige Verbindung mit der Antike suggeriert wird. Die Vorstellung dieser lebenswichtigen Kontinuität steigert sich nun noch durch Anthropomorphisierung, wobei in diesem Zusammenhang auch das Zitat marginalisiert wird; jedenfalls ist das Zitat nicht das Wesentliche, ist etwas Akzidentielles, etwas Weiches, Fleischiges oder auch etwas Breiiges, wie es im Seneca-Essay »Im Namen der Extreme« heißt.

> Was uns, wie lose auch immer, mit den Autoren der Antike verbindet, ist nicht der Brei aus Zitaten, es ist die Wirbelsäule im Inneren unserer Sprachen, es sind ihre etymologischen Gelenke.[181]

Zum eigenen Rückgrat naturalisiert wird die Tradition zur Bedingung des eigenen Stehens in der Zeit und vor allem: in der Sprache. Der Entwurzelte hat Halt und Stand gefunden.

> Was uns aneinanderkettet – den Romanen Lucius Annaeus Seneca und einen Indogermanen und Zufallsleser wie mich, ist das gemeinsame Knochengerüst, das mir bis heute die Möglichkeit des Aufrechtgangs garantiert.[182]

Damit ist auch schon der zweite Pol des Metaphern-Feldes, die technische Metapher der Kette, belegt. Wie soeben von der ›Kette‹ zu sprechen, heißt, als Grundzug der Verbindung mit der Antike die Kontinuität hervorzuheben.[183] So »liefert« die hier verwendete »Bildwelt des Fadens«, der Demandt die Ketten-Metapher zuordnet, »das Denkmuster für das, was wir als Zusammenhang bezeichnen«[184]. Dabei »veranschaulicht« speziell »die Kette […] den *festen,* das Geflecht, das Gewebe oder das Netz [hingegen] den *komplizierten* Zusammen-

180 Grünbein: Zwischen Antike und X. In: ders.: Antike Dispositionen, S. 393-398, hier: S. 393.

181 Grünbein: Im Namen der Extreme, S. 385.

182 Ebd.

183 Zur ›Kette‹ als ›Zusammenhangs‹-Metapher der Geschichte lohnt auch hier wieder einmal der Blick ins reiche Archiv des Alexander Demandt – Demandt: Metaphern für Geschichte, S. 311, sowie allgemein in den hier relevanten Abschnitt zu »Faden, Kette und Geflecht«, ebd., S. 311-320, und den resümierenden Abschnitt »Was leisten Geschichts-Metaphern aus der Technik?«, ebd., S. 327-331, insbesondere S. 329ff.

184 Ebd., S. 311.

hang«[185]. Doch genauer: Grünbein spricht davon, er sei (in diesem Fall) mit Seneca ›aneinandergekettet‹. Begründet ist diese Situation, so scheint es, in der indogermanischen Sprachfamilienähnlichkeit, die in gut linguistisch gewendeter Manier ja in der Tat die Begrenzungen setzt, die Spielräume eröffnet, innerhalb derer jener Sprachverwandte Grünbein sich artikulieren kann. Doch das ließe sich auch anders sagen. Die Metapher der Kette hingegen suggeriert nicht zuletzt jene »unvergängliche[] Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet« (jedenfalls durch alle indogermanischen Menschengeschlechter), jene Kette also, für die sich bereits Schiller, im Begriff, den Weimarer Klassizismus zu denken, am Ende seiner Antrittsvorlesung über die Universalgeschichte begeistern konnte.[186]

Es ist die Nähe der Grünbein'schen Metaphorik zu den Bildwelten der Deutschen Klassik und deren Vorboten in den 1770er Jahren, die erstaunt. Auch der dritte Pol, die appellative Charakterisierung der Tradition, zeugt davon. Auf seinem Streifzug durch das »Bildfeld des Fadens im neuzeitlichen Geschichtsdenken« widmet sich Demandt relativ ausführlich auch Herder, bei dem die »antike Metaphorik [wieder] […] in ihrer ganzen Bandbreite [erscheint]«[187]. Dabei bemerkt er, dass die Kette bei Herder »nicht nur Metapher für vergangenes Geschehen, sondern auch Appell an die Praxis [ist]«[188]. Es gibt wohl kaum ein besseres Wort für diese metaphorische Überschneidung als die »Befehlskette«.

> Literatur funktioniert wie eine Befehlskette quer durch die Zeiten, sie reicht bis zu Dir.[189]

liest man in Grünbeins *Das erste Jahr.* Dieser Ausflug in eine militaristische Diktion ist nicht der einzige: »Im Lateinischen steckt der Befehl zum aufrechten Gang, das Alphabet zur Charakterbildung: der Buchstabe ist der *character*«[190], heißt es immer noch fast am Anfang des Essays »Zwischen Antike und X«. Und auch hier vollzieht Grünbein schließlich die linguistische Volte, und doch: Auch hier hat er etwas mitgesagt, hat von der ›Bildung‹ gesprochen, vom Hören auf die Tradition, vom Gehorchen letztlich. Man muss diesen militaristischen Einschlag der appellativen Metaphorik nicht bis zur Metapher der Avantgarde denken, um Grünbeins Hinwendung zur Antike als einen Rückruf zu erkennen, als Aufforderung, sich weniger aus dem Jetzt und aus den zukünftigen Möglichkeiten heraus denn geschichtlich zu verstehen.

---

185 Ebd.

186 Friedrich Schiller: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede. In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Bd. IV: Historische Schriften. Hg. von Peter-André Alt. München / Wien 2004, S. 749-767, hier: S. 767. Was allerdings bei Grünbein, das muss notiert sein, fehlt, ist die Fortschritts-Metaphorik, die einem bei Schiller begegnet.

187 Demandt: Metaphern für Geschichte, S. 315.

188 Ebd., S. 316.

189 Grünbein: Das erste Jahr, S. 208.

190 Grünbein: Zwischen Antike und X, S. 394.

> Es war die Rhetorik der Anthropologie, die einen immer wieder zurückrief in die Antike. Dem solcherart Angesprochenen wurde die Dichtung der Alten zum Interpretationsmittel der eigenen Existenz.[191]

In diesem letzten Schritt, in der Applikation des Rückrufs auf die ›eigene Existenz‹ also, erweist sich dieses Metaphernfeld schließlich als Indiz für die vollzogene hermeneutische Wende im Werk Grünbeins: als wirkungsgeschichtliches Verstehen der eigenen Geschichtlichkeit. Nicht nur findet man eine leichte Neigung zu militaristischen Metaphern wie der des ›Einrückens‹ auch bei Gadamer.

> *Das Verstehen ist selbst nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen*, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln[192]

heißt es bei jenem im Abschnitt über »Das Beispiel des Klassischen«; auch und gerade die Idee der Hörigkeit als Zugehörigkeit steht im Zentrum der wirkungsgeschichtlichen Hermeneutik. So hält Gadamer im Rahmen seiner Ausführungen über »die Aufgabe des wirklichen Hörens«[193] nahezu am Ende von *Wahrheit und Methode* fest.

> Zugehörig ist das, was von der Anrede der Überlieferung erreicht wird. Wer so in Überlieferungen steht – und das gilt, wie wir wissen, selbst noch von dem durch das historische Bewußtsein in eine neue Scheinfreiheit Entlassenen –, muß auf das hören, was ihn von da erreicht.[194]

Zu Grünbeins hermeneutischer Wende gehört schließlich das Bekenntnis zum Grundbegriff jeglicher Hermeneutik, zum Verstehen. Auf dessen Grenzen verpflichtet sich Grünbein 2001 in einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks.

> **Jocks** Es kann reizvoll sein, sich vom eigenen Verstehens- und Anbindungszwang zu lösen?
> **Grünbein** Im Bewußtsein, das mir die Zeit davonläuft, bringe ich diese übermenschliche Kraft immer weniger auf. Ich verspüre einfach kein Bedürfnis mehr nach einem Jenseits des Verstehens. [195]

Dass dieses Verstehen sowohl ein Verstehen des Historischen als auch ein Verstehen eines sich darin zeigenden Allgemeinen ist, kann als Forschungskonsens gelten: »für Grünbein [kehren] in der Geschichte anthropologische Konstanten wieder[…]«; »das geschichtlich Besondere [ist] eine jeweilige Ausprägung des menschlichen Grundtypus«[196], stellt Berg fest.

---

191 Ebd.
192 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 295.
193 Ebd., S. 467.
194 Ebd.
195 Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. Köln 2001, S. 71.
196 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 180.

Werkgeschichtlich gehört Grünbeins hermeneutische Wende damit in eine Phase der Umstrukturierung eines dominant durch den Rekurs auf Physiologie geprägten Denkfeldes[197] zu einem Denkfeld, das sich durch Bezug auf ideen-, zuweilen auch auf sozial- und politikgeschichtliche Aspekte als eine Art historische Anthropologie konstituiert.

Das überblicksartig und gerafft dargestellte Metaphernfeld weist also Ähnlichkeiten zu semantischen und konzeptionellen Komponenten der phänomenologischen Hermeneutik auf. Diese ersten Ähnlichkeiten sind im Folgenden um weitere zu ergänzen, um auf diese Weise die These zu stützen, dass es sich bei dieser Hermeneutik, vor allem in der Formulierung Gadamers, um einen konstruierbaren Referenzraum des Grünbein'schen Denkfeldes handelt.

Vorbereitende Ausführungen zum Zitat

Grünbeins gegenüber Kling wesentlich stärker passivisch konzipiertes Traditionsverhalten orientiert sich – im fokussierten Zeitraum der engen Jahrtausendwende – an Vorstellungen der festen Verbundenheit mit dem antiken Erbe; bemüht sich darum, dieses Erbe zu verstehen, auf diese Weise dessen Anspruch gerecht zu werden und dadurch schließlich die eigene Existenz besser oder anders zu verstehen. Auf diesen Grundzügen aufbauend, lässt sich nun genauer bestimmen, was unter dem ›Axiom des Klassischen bei Grünbein‹ zu verstehen ist. Mit Gadamer sei dabei als klassisch dasjenige verstanden, was sowohl durch »Anspruch auf Zeitresistenz«[198] gekennzeichnet – das Klassische ist »Bewahrung im Ruin der Zeit«[199], heißt es bei Gadamer – als auch durch »Fortdauer der unmittelbaren Sagkraft«[200] ausgezeichnet ist.

Während der folgenden Überlegungen soll stärker vergleichend vorgegangen werden, das heißt es wird auch ein Textbeispiel von Kling diskutiert. Der Vergleichsaspekt, der mir an dieser Stelle gut geeignet scheint, ist das Zitat, als Konzept und als Praktik, kommt doch im Zitat ein konkretes Traditionsverhalten zum Ausdruck. Bevor zum Vergleich zu kommen ist, sollen allerdings zunächst einige Gedanken zum Zitat angebracht werden, die über Kling auf Grünbein zulaufen.

Als Anfang kann wiederum ein kurzer Blick auf einige Metaphernstränge stehen, die sich im ›Zitat‹ kreuzen. Im Abschnitt »Zitieren« seiner Sammlung *Der unendliche Text* schreibt Hans-Jost Frey über das Zitat: »Das Zitat reißt die Texte auf, oder macht sie porös, so, daß sie ineinander einfließen oder eingreifen.«[201] Frey schlingert hier zwischen den Metaphoriken oder will jedenfalls Unentschiedenheit signalisieren: Von stärker gewaltsam kodierten Metaphern

197 Vgl. dazu u.a. den Abschnitt »Neuro-Romantik / Biologische Poesie« bei Müller: Das Gedicht als Engramm, S. 64-82.

198 Assmann: Zeit und Tradition, S. 118; zur »Erfindung des Klassischen« vgl. ebd., S. 116-121.

199 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 294.

200 Ebd., S. 295.

201 Hans-Jost Frey: Der unendliche Text. Frankfurt a.M. 1990, S. 51.

wie ›aufreißen‹ oder ›ineinander eingreifen‹ springt er zu ruhigeren Vorgängen, insbesondere zur Metapher vom Einfluss im ›ineinander einfließen‹. Wie das »ineinander« zeigt, versteht Frey das Zitieren dabei als einen reziproken Vorgang zwischen *beiden* Texten, dessen Ursache ein Drittes ist, nämlich das Zitat, das die »Texte« (im Plural) aufreißt oder porös macht. Wie dieser Vorgang zwischen den Texten, allemal ein Tradierungsvorgang, bestimmt und verstanden wird, das könnte, so scheint mir, aufschlussreich sein für die jeweilige Haltung zur Tradition. Dabei ist auch gerade das interessant, was Frey durch sein »ineinander« geschickt verkreuzt: die Dominanzverhältnisse, Momente der Aktivität, Momente der Passivität an beiden Enden des Zitiervorgangs. Mit Gewalt ist dabei immer zu rechnen, auch wenn sie nicht notwendig sein muss. Dass Frey seinen Text mit folgender Metaphorik beginnt, ist jedenfalls nicht untypisch; dass diese Sätze das Einzige sind, was Kling in seiner Kopie des Abschnitts unterstreicht, ist sogar typisch.

> Zitieren ist zerreißen. Der zitierte Text wird zerstückelt, der zitierende durch Fremdes unterbrochen. Die Gewalttätigkeit des Zitats wird nirgends deutlicher als in der Sekundärliteratur, wo sie am wenigsten reflektiert wird. Aus den Gedichten ist mehr darüber zu erfahren.[202]

Auch Grünbein hebt in seiner Miszelle »Z wie Zitat« das gewalttätige Moment hervor, wobei er sich, auf die »*Einflußangst*«[203] hinweisend, zunächst vor allem mit der Gewalt des Zitats gegen den zitierenden Text und den zitierenden Autor befasst. Zunächst wird der Textkontakt im und durch das Zitat jedoch noch tastend und eher freundlich umschrieben. Kaum könne er sich noch erinnern, wann er sich das erste Mal entschied, den »Text zu öffnen gegen das Fremde, das da Einlaß begehrte in Form des Zitats«[204] (wiederum ist es hier, nebenbei, das andere, das Traditionsmaterial, das aktiv wird). Doch bald schon schlägt Grünbeins Miszelle metaphorisch um: »bemerkenswert bleibt allemal das Faktum der Unterwerfung selbst«[205], heißt es da. Ihren fraglichen Höhepunkt erreicht diese bereits vorher physiologisch gesteigerte Metaphorik (vgl. »wie der Schnitt ins eigene Fleisch«[206]) wohl mit dem Sprung ins Sexuelle: »Wer zitiert, liefert sich aus. Im unendlichen Sprachspiel nimmt er den Part der Geliebten ein, die dem Geliebten sich hingibt zur Penetration.«[207]

Hier ließe sich sicher weitersuchen nach den erotischen und sexuellen Hintergründen des Grünbein'schen Traditionskonzepts, doch kann dies weiterführenden Untersuchungen überlassen werden. An dieser Stelle mag die Ergebnissicherung reichen: Ein erster Blick auf Grünbeins Zitat- und Zitier-Metaphern zeigt Passivität des zitierenden Textes, und er zeigt,

---

202 *Kopie der S. 51 aus Hans-Jost Frey: Der unendliche Text. Frankfurt a.M. 1990.* In: *Schreibtischschublade.*

203 Durs Grünbein: Z wie Zitat. In: ders.: Antike Dispositionen, S. 61-64, hier: S. 61.

204 Ebd., S. 61.

205 Ebd., S. 62.

206 Ebd., S. 61.

207 Ebd.

wie bereits im Zusammenhang mit dem Befehl der Tradition, eine Tendenz zur Unterordnung unter den Text, aus dem zitiert wird. Dass Grünbein in der zweiten Hälfte seiner Zitat-Miszelle auf die Bestätigung der »eigene[n] Souveränität«[208] durch das Zitieren ebenso eingeht wie auf das Moment der »Zwiesprache«, ergänzt die erste Seite, löscht sie aber nicht – ich komme darauf später zurück.

Wie dargelegt finden sich auch bei Kling organische Metaphern, auch für den Bezug auf andere Texte, Texte der Geschichte. Wenn Kling in der bereits angeführten Passage von der »Ausübung des Pathologenberufs am Körper ›Geschichte‹«, gar vom »Wildzerlegen, -teilen« spricht, dann ist damit allerdings auch der Abstand bemessen, der Grünbein und Kling an diesem Punkt bereits trennt. Der sexuellen Passivität auf der einen steht die metzgergleiche Aktivität auf der anderen Seite gegenüber, zwei gleichermaßen merkwürdige Alternativen. Nun ist dieser Abstand der Metaphoriken zwar besonders eklatant und insofern weniger exemplarisch als polarisierend, doch ist er durchaus bezeichnend für die je unterschiedliche Zitier*praxis* der beiden. Dieser Unterschied, der auch zurück zum Klassischen führt, kann an zwei Beispielen verdeutlicht werden, einem Textausschnitt von Kling und einem Gedicht aus Grünbeins Feder, beide in den jeweiligen 1999er Bänden publiziert. Am Anfang steht Kling.

Ruin des Klassiker-Zitats bei Kling

Ein passendes Beispiel für Klings a-klassischen Umgang mit Zitaten liefert eine Passage aus dem dritten Abschnitt des Langgedichts »Der Erste Weltkrieg«. Signalisiert wurde in den ersten Zeilen dieses Abschnitts, dass die Situation auf den Schlachtfeldern vor Verdun zu verorten ist, vermutlich Anfang 1916.

> […]. CNN Verdun. es tut sich wochenlang, wiedermal,
>
> nichts. dann gehts ab, tierisch. tierhafte, gebückte schatten, vom
> verfolgerspot erfaßt. alarm und gebildete rufe: mehr licht! holz vom
> wäldchen, am splittern. zustoßtechniken. in schnellem wechsel
>
> geschehen jetzt die schnitte. dann abpfiff, wieder trillerpfeifen, nacht-
> aufschriften, beschriftete nachthimmel. die fans schießen jetzt
> leuchtraketen ab; geht das gut. […][209]

Konzentrieren wir uns auf das Zitat, ein Klassiker-Zitat: die vermeintlichen letzten Worte Goethes, die der Legende nach lauten »mehr licht!«. Ob man das sogar markierte (vgl. »gebildete rufe«) Zitat erkennen muss, sei dahingestellt, wahrscheinlich ›funktioniert‹ der Text auch ohne dieses Wissen. Dass ein solches Funktionieren zumindest möglich ist, weist schon

208 Ebd., S. 63.

209 In: F, S. 17 [= GG, S. 604].

auf den ersten Aspekt hin: Das Zitat ist hier in den neuen Text integriert, es geht im situativen Rahmen eines Scharmützels im Dunkeln auf.

Der neue Kontext des Zitats besteht in einer intermedial simulierenden Passage, die – zum Ende hin auf Sportreportagen verweisende Formeln anzitierend – das animalische und undurchsichtige Geschehen auf dem Schlachtfeld als TV-Live-Event präsentiert. Erkennt man den Ausspruch des sterbenden Klassikers nun als Zitat und versteht ihn nicht lediglich als situationsintern motiviert, dann entsteht eine Spannung, deren Effekt Herman Korte als ironisierend beschrieben hat.[210] Doch könnte man wohl sogar noch weiter gehen und den Effekt als veralbernd bezeichnen: ein Kalauer, wie Kling ihn auch aus Gründen der Unterhaltung gern einmal verwendet. Die in den Sportreporter-Formeln noch gesteigerte Albernheit bleibt jedoch ein Oberflächeneffekt. Denn über diesen hinaus scheint mir die Integration des Zitats dazu zu dienen, eine historische Aussage zu treffen.

Das Verfahren, das diese Aussage produziert, ist bereits aus den Abschnitten zur Geschichtspolitisierung bekannt, wo es mit der Idee der Schaltung in Zusammenhang gebracht wurde. Was die Schaltung im Fall des vorliegenden Textausschnitts an Bedeutung produziert, ergibt sich, wenn man die präsentierte Szenerie nicht mit dem Inhalt des Zitats, sondern mit dem ihm zugrundeliegenden Sprechakt korreliert: Es ist wohl *der* deutsche Klassiker, dessen letzte Worte und damit: dessen Sterben hier auf das Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs zitiert wird. Dort, im animalischen Schlachtengetümmel, geht etwas zu Ende, für das Goethe als fast allegorischer Stellvertreter gelten kann; eine Epoche der Bildung (vgl. »gebildete«) vielleicht, vielleicht das ganze Projekt einer europäischen Aufklärung (vgl. »licht«). Deutlich wird diese keineswegs ironische, sondern eher tragische Aussage nun nicht nur durch die Spannung zwischen dem Tierhaften und dem Gebildeten, sondern auch durch den Kontrast zwischen dem klassischen Ruf nach »mehr licht!« und der massenpopulären und vor allem massenmedialen Inszenierung der Situation (vgl. u.a. »verfolgerspot« und »leuchtraketen« vs. »mehr licht«). Dass der vom Zitat produzierte eklatante Anachronismus dabei eine mediengeschichtliche Aussage über das Ende nicht nur der hehren Ideale einer Klassik, sondern auch einer damit verbundenen Buchkultur erzeugen könnte, ist allerdings nur durch den weiteren Kontext des Langgedichts zu belegen, sei aber doch eingeworfen.

Das Zitat ist hier nicht etwas, das in den Text eingreift. Als eine in den Text hineingenommene und mit anderen, anzitierenden Wendungen gefügte beziehungsweise geschaltete Bedeutung, ist es Bestandteil einer Aussage, die im Zitat schlicht nicht angelegt war. Das Zitat zeichnet keine ›Fortdauer der Sagkraft‹ mehr aus. Man weiß zwar womöglich, woher es stammt – keineswegs jedoch geht es um ein Verstehen des Zitats. Dass sich in diese bedeutungsschwe-

210 Vgl. Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg , S. 105.

ren Worten, diesen »pathetisch-idealisierte[n] Lichtruf«[211] etwa die »Vorbedeutungen schöner Errungenschaften im Reich der Erkenntnis«[212], wie es 1879 heißen konnte, hinein- oder wahlweise herauslesen ließe, das spielt keine Rolle in und auch nicht für Klings Gedicht. Dem Zitat wird keine weitere Bedeutung zugesprochen: Es wird als Wissensbruchstück, als Informationssplitter in eine Situation gestellt, die etwas ganz anderes sagt – ein ähnliches Vorgehen ist bereits in »bläue« begegnet.

A-klassisch oder sogar anti-klassisch ist diese Weise des Zitierens, weil sie aus dem Zitierten selbst keine Bedeutung gewinnt, keine semantischen Intentionen mehr rekonstruiert. So wird auch auf die Rekonstruktion dessen, was die Hermeneutik den historischen Horizont nennt, völlig verzichtet. Weder erhält das Zitat so etwas wie Tiefe, noch dient es dazu, den ihn einst umgebenden historischen Kontext zu entfalten. Was aus dieser Ignoranz gegenüber der Sagkraft des Zitats resultiert, das ist – und damit sind wir beim Klassischen – etwas anders als die Bewahrung oder auch nur Aneignung dessen, was in diesem Zitat, wo immer es auch herkommt, einst an Bedeutung enthalten gewesen sein könnte. Im Gegenteil: Pointiert erweist sich diese Verwendung eines gewiss ungewöhnlichen Klassiker-Zitats als eine Technik, die durch Neukontextualisierung zugleich eine Hypothese für dessen nicht mehr währende Sagkraft aufstellt. Die anachronistische Situation, in der der Klassiker Goethe auf den Schlachtfeldern vor Verdun stirbt, markiert eben jenen Punkt, ab dem dieses Zitat nur noch eine Sinn-Ruine sein kann. Und in einem solchen Zustand erscheint dieses postklassische Zitat dann auch jenem Kling-Leser, der von der einstigen Würde des Zitats nicht mehr weiß: Als ein hektisch dahin geworfener Ruf auf dem Schlachtfeld, der situationsintern wohl nichts anderes bezwecken soll als das Einschalten eines weiteren ›verfolgerspots‹ oder den Abschuss einer weiteren ›leuchtrakete‹.

Sinn-Restauration bei Grünbein

Grünbein geht, in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, andere Wege. Eklatant zeigt sich die Differenz bereits an einem Beispiel, das gar nicht unbedingt ein Zitat darstellt, aber doch als ein Wort, aufgeschnappt von einem »jemand«, inszeniert wird: Anhand des Gedichts »Aktiv«[213] hat Sonja Klein gezeigt,[214] wie ein einzelnes Wort, hier das Wort »Krater«, aufgenommen und zum Anlass einer »Versenkung in die Tiefe«[215] wird: »Da sagt jemand *Krater,* und schon stürzt du hinab« lautet der erste Vers. Die Textbewegung, die von diesem Wort

211 So ein populäres Verständnis der Worte nach Gero von Wilpert: Die 101 wichtigsten Fragen: Goethe. München 2007, S. 46.

212 So die Deutung der ›letzten Worte‹ durch Elise Jaspar Last: Mehr Licht! Die Hauptsätze Kant's und Schopenhauer's in allgemein verständlicher Darlegung. Berlin ²1879, S. 1, auf die ich dank Google Books gestoßen bin.

213 In: Grünbein: Der Misanthrop auf Capri, S. 105.

214 Vgl. das Kapitel IV ››Ein Wort nur, ein Splitter‹ – Aktiv« bei Klein: »Denn alles, alles ist verlorene Zeit«, S. 83-108.

215 Ebd., S. 99.

ausgeht, erhebt dieses zunächst offensichtlich nur so dahingesagte Wort dann wieder zu Traditionsmaterial, reichert es wieder mit dem ehemaligen, im Wesentlichen antiken Bedeutungshorizont an.

01 Da sagt jemand *Krater*, und schon stürzt du hinab.
02 Ein Wort aus dem Griechischen, Bruchstück, es meint
03 Einen Krug, in den mischten sie Wasser und Wein.
04 Den vulkanischen Abgrund, Empedokles' Grab.

Die Vermittlungsinstanz führt aus dem gegenwärtigen Kontext (vgl. »Da sagt jemand«) heraus und macht sich auf die assoziative und, wie Klein dokumentiert hat, von literarischen Anspielungen reiche Suche nach dem, was gleichsam an klassischer Erinnerung in diesem Wort noch immer ›aktiv‹ ist. Sukzessive wird das Wort so bedeutungsreicher: Man entdeckt den ›Krug‹ wieder, denkt an Empedokles' Grab und damit an Brecht und andere moderne ›Klassiker‹, mehr noch an Hölderlin und schließlich an die antike Mythologie: »Rotfigurige Szenen mit Hephaistos, dem Schmied. / Oder Hades, der Persephone in sein Totenreich zieht« heißt es in den letzten, zum reinen Paarreim gebundenen Versen.

Gegenüber der Äußerlichkeit und Kontextlosigkeit, mit der Goethes letzte Worte bei Kling zitiert werden, ist diese Vertiefung, aus der letztlich das ganze Gedicht besteht, der Versuch einer Art Restauration: Wiederherstellung der einstigen Bedeutungsmöglichkeiten eines heute offensichtlich nur noch dahingesagten Wortes. Oder in den Worten des Tradierungsmodells: Hier wird ein Traditum empfangen, das zunächst nicht mehr in seinem klassischen Zustand ist; das Gedicht versucht diesen Zustand jedoch zu restaurieren und gibt damit ein nun (literar-)historisch angereichertes Traditum an den Leser weiter. Man vergleiche das kurz mit dem, was oben zum ›textkadaver‹ in Klings Gedicht »bläue« gesagt wurde.

Ausweitung des Zitats und Zitat klassischer Gattungen bei Grünbein

Die restaurative Tätigkeit ist in »Aktiv« wesentlich eine Kunst des Ohres, genauer: eine bestimmte (Zauber-)Kunst des Hörens: »Du hörst nur *Krater* – es knirscht, und das Ohr, / Aus Keramik und Lavaschutt, zaubert Mythen hervor.« Das Wort trifft auf einen Hörer, der bereits ein produktives Gehör besitzt. Diese Empfänglichkeit für das Überlieferte ist einer der wichtigsten Aspekte dessen, was oben Grünbeins ›Axiom des Klassischen‹ genannt wurde. Zwar stellt Grünbein, indem er harsch vom »Befehl« spricht, das Verhältnis zwischen Akzipient und Tradent zuweilen recht hierarchisch vor, doch erweist sich der Umgang zwischen zitierendem und zitiertem Text beziehungsweise Autor im konkreten Fall des Zitats als wesentlich gleichberechtigt. Darauf ist im Folgenden einzugehen. Herauszuarbeiten ist dabei auch das Dialogische des Zitats. Ziele der Ausführungen sind erstens: zeigen, dass Grünbeins Zitierweise dazu tendiert, den Bruchstückcharakter des Zitats nahezu völlig aufzuheben, was als

klassische Zitierweise zu bezeichnen ist; und zweitens: vorbereitend zeigen, dass das damit konkret nachgewiesene Axiom des Klassischen wesentlich zusammenhängt mit dem im folgenden Abschnitt zu behandelnden Konzept der historischen Kommunikation, das auf Ideen der Adressierung und des Dialogs beruht.

Die Wendung, die Grünbein seiner Zitat-Miszelle gibt, ist bereits vermerkt worden. Nachdem er zunächst auf die Passivität des Zitierenden eingegangen ist, betont er schließlich, dass im Zitat »ebensosehr de[r] Familiensinn [des Autors], seine Bereitschaft zur Empathie«[216] zu sehen sei. An die Stelle der »Unterwerfung«, des Befehls oder der Penetration tritt nun eine andere Idee:

> Ein freier Geist läßt sich niemals erpressen. Er bestätigt vielmehr die eigene Souveränität, indem er zitierend andere freie Geister aufruft – sprich seinesgleichen. Er zitiert sie herbei, wie die Redewendung besagt. Das heißt, er lädt sie vor zu einer Zusammenkunft, einer Anhörung, deren Schriftführer er in diesem Augenblick ist. […] Das Zitat ist, so betrachtet, ein Zeichen dafür, wie weit der Einzelne innerhalb seiner Ausdruckswelt zur Zwiesprache bereit ist. […] Das Zitat öffnet den Zwischenraum für die Begegnung.[217]

Was so mit dem Zitat entsteht, ist eine »gemeinsame Mitte«, ein Ort der »Annäherung zweier Psychen«[218]: »Nirgendwo zeigt sich der Zwischenraum, der Ort, an dem die Identitäten im Zwiegespräch zirkulieren, so klar wie im Zitat.«[219]

Das Zitat ist hier zum hermeneutischen Ort schlechthin geworden: In ihm *ist* die gemeinsame Mitte, deren Zustandekommen Gadamer als Resultat einer Horizontverschmelzung beschrieben hat. Während bei Kling zu beobachten war, wie Bedeutung aus dem spannungsvoll anachronistischen Nebeneinander-Stehen von Zitat und Kontext resultierte, zielt Grünbein hier auf eine innere Dialogisierung des Zitats, und zwar im emphatischen Sinn: Das Zitat ist der Ort, an dem die freien Geister ins Gespräch kommen und (sich über) ihre Identitäten austauschen. Dieser Anspruch an das Zitat ist gewiss erheblich, und doch gelingt Grünbein eine textuelle Umsetzung dieses Anspruchs dadurch, so meine These, dass er klassisch zitiert. Ein Aspekt dieser Zitierweise ist das Zitat klassischer Gattung. Der andere, hier zunächst zu kommentierende Aspekt betrifft den Umfang des Zitats: Grünbein schreibt Gedichte, bei denen auf den ersten, laienhaften Blick gar nicht auszumachen ist, ob es sich nicht beim ganzen Text um ein Zitat handeln könnte.

Am entschiedensten umgesetzt ist letztere Technik in jenen »Historien«-Gedichten, die historische Sprechsituationen simulieren. Anzuführen sind hier insbesondere die historischen

---

216 Grünbein: Z wie Zitat, S. 63.

217 Ebd.

218 Ebd., S. 64.

219 Ebd.

Rollengedichte[220] im engeren Sinne: zum Beispiel die »Klage eines Legionärs aus dem Feldzug des Germanicus an die Elbe«[221] oder der »Bericht von der Ermordung des Heliogabal durch seine Leibgarde«[222], die beide mit der Illusion arbeiten, meist spielen, das ganze Gedicht zitiere nur, was ein anderer vor langer Zeit schon gesagt hat. Die konzeptionelle Geschlossenheit der Texte, ihre rhetorische Durchformung wie narrative Vollständigkeit, unterstützt diese Illusion noch. Die Texte muten an wie ein Zeugnis der Überlieferung, das der Heutige nur wiedergibt, das er allenfalls übersetzt hat. Nun handelt es sich bei den Texten keineswegs um ganze Textzitate, sondern um originäre Gebilde, die – wie von der Forschung gezeigt[223] – auf Unmengen von historischen, häufig klassischen Quellen wie Tacitus, Cassius Dio oder Sueton beruhen. Hervorgekehrt wird das von den Texten zwar nicht. Für Grünbeins Zitat-Konzept ist es jedoch entscheidend: Tatsächlich spricht hier ein moderner Sprecher fast so, als würde er einen antiken Sprecher zitieren. In dieser Mimikry entsteht dann eine Annäherung, eine dialogische Vermittlung zwischen der Sphäre des Späteren und der Sphäre desjenigen, den dieser Spätere zu zitieren vorgibt.

Zitate sind diese Texte freilich nur noch bedingt. Wo der ganze Text ein Zitat scheint, hebt sich die Differenz von Text und in den Text eingefügtem Zitat letztlich auf. Verschwunden ist so die Vorstellung, das Zitat sei immer nur Bruchstück, herausgebrochen und -gerissen aus einem anderen Ganzen. Damit ist das gefasst, was als ›klassische Zitierweise‹ verstanden werden kann. Wenn eine solche Zitierweise Bruchstücke, etwa ein Wort wie »Krater«, aufnimmt, tendiert sie zur Vertiefung in den reichen Sinn des Bruchstücks; wirklich klassisch wird sie allerdings erst, wenn sie Ganzes zitieren kann.

Ganzes zu zitieren kann aber auch bedeuten, Textsorten oder Gattungen zu zitieren und damit systemreferenzielle Intertextualität zu etablieren. Interessant als Grünbeins gewandter Umgang mit tradierten Vers-, Strophen- und Gedichtmaßen ist in diesem Zusammenhang seine Arbeit mit konkret adressierenden Textsorten. So begegnete ja schon eben die Titulierung eines Gedichtes als »Bericht«. Poetologisch fundamentaler ist allerdings Grünbeins Verwendung einer Weise der Textstrukturierung, die er zu den »unübertroffenen Kunst-

220 Zu diesem Typ der Geschichtslyrik siehe demnächst Dirk Niefanger: Lyrik im Modus des Theatralen: historische Rollengedichte [unv. Typoskript]. In: Detering / Trilcke (Hg.): Geschichtslyrik. Ein Kompendium [in Vorbereitung].

221 Grünbein: Nach den Satiren, S. 14f. Das »du« im drittletzten Vers dieses Gedichts bringt eine Ambivalenz in die Vermittlungssituation, da nun nicht mehr ganz klar ist, ob der Legionär, weiterhin als einziger Sprecher, sich selbst anredet, ob ein anderer Sprecher den Legionär anredet oder ob vielleicht nicht die ganze Zeit nur ein anderer Sprecher geredet hat, der Sprecher ›Legionär‹ hingegen eine Art akustische Täuschung, eine Sprecher-Illusion gewesen ist: ein typisches Beispiel für die Dialogisierung des Zitats bei Grünbein, auf die ich gleich noch zu sprechen komme.

222 Ebd., S. 26-29.

223 Vgl. z.B. Fuhrmann: Zeitdiagnose am Widerpart Rom.

form[en] der Alten«[224] zählt: der Epistel, des Briefs. Mit Gedichten wie »Julianus an einen Freund«[225], »Brief an den toten Dichter«[226], ein wenig auch mit »In Ägypten«[227], bestimmt mit »Julia Livilla«[228], der »Epistel an einen englischen Arzt«[229] und auch »An Seneca. Postskriptum«[230] greift Grünbein im locker gattungszitierenden Spiel[231] auf diese Kunstform zurück. Damit stellen diese Brief-Gedichte selbst noch einmal formal ein klassisches Zitat dar, oder doch zumindest das Zitat einer als klassisch erachteten Gattung.

Die bei Grünbein ab 1999, ab *Nach den Satiren,* zu beobachtende Inszenierung briefähnlicher Vermittlungssituationen führt ins Zentrum eines Traditionsverhaltens, das durch den Versuch geprägt ist, dem »Befehl«, dem ›Rückruf‹, dem Anspruch des Klassischen gerecht zu werden. Als Kombination aus Sprecherdarstellung nach Art des Rollengedichts auf der einen und Adressatenbezogenheit auf der anderen Seite stellt der Brief für Grünbeins Poetik eine Spielfläche dar, die es ermöglicht, einen imaginären Kommunikationsraum über die Zeiten hinweg zu öffnen. Im fiktiven und, wie gleich zu zeigen, von Grünbein je diffizil dialogisierten Brief erfüllt sich auf diese Weise Grünbeins Begriff des Zitats. Als »Ort, an dem die Identitäten im Zwiegespräch zirkulieren«, als die »gemeinsame Mitte« der freien Geister verwirklicht der dialogisierte Brief jene »geschichtliche Vermittlung der Vergangenheit mit der Gegenwart«, die nach Gadamer »den Begriff des Klassischen prägt« und die womöglich sogar, wie Gadamer universalisierend fragt, »allem historischen Verhalten als wirksames Substrat zugrunde [liegt]«[232]. Wie für Gadamer, so bildet sich dieses historische Verhalten auch für Grünbein mehr und mehr nach dem Modell des Gesprächs, genauer: des Zwiegesprächs, des Dialogs. Zur hermeneutischen Wende Grünbeins gehört auch, dass ab »etwa Mitte der 90er Jahre aus der physiologisch-reduktionistischen Dichtung, die möglichst viele Stimmen von allen Orten und aus allen Zeiten aufnehmen wollte, eine Dichtung [wird], die sich ausdrücklich als Dialog versteht«[233]. Zu den Voraussetzungen dieses Dialogkonzepts zählt, was als ›Axiom des Klassischen‹ beschrieben wurde: die zuweilen von Gesten der Unterordnung gekennzeichnete Anerkennung der ungebrochenen Sagkraft des Geschichtlichen, insbesondere der antiken Dichtung und Philosophie, und damit zusammenhängend der Versuch, dieser Sagkraft durch eine klassische Zitierweise Ausdruck zu verleihen.

---

224 Zu diesen zählt Grünbein noch weitere Gattungen; am höchsten schätzt er scheinbar den Dialog: »Er [der Dialog, pt] ist die unübertroffene Kunstform der Alten, neben Tragödie, Epistel und Ode der Höhepunkt unter den literarischen Techniken« (Grünbein: Zwischen Antike und X, S. 396).

225 Grünbein: Nach den Satiren, S. 30-32.

226 Ebd., S. 61-63.

227 Grünbein: Erklärte Nacht, S. 68f.

228 Ebd., S. 70.

229 Ebd., S. 131-135.

230 Durs Grünbein: An Seneca. Postscriptum. Frankfurt a.M. 2004, S. 9-15.

231 Eskin: »Bridge to Antiquity«, S. 368, sieht im Fall von »Julia Livilla« etwa die Gattung des »fictious letter à la Ovid's *Heroides*« anzitiert.

232 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 295.

233 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 52.

Mit diesen Ausführungen sind bereits einige prägende Strukturierungen des Grünbein'schen Denkfeldes skizziert. Gewonnen wurde eine erste Einsicht in die hermeneutische Orientierung Grünbeins, die sich etwa im Begriff des Verstehens zeigt, in Ideen der Anrede durch ebenso wie der Empfänglichkeit für und der Hingabe an die Überlieferung, schließlich im Konzept des Zwiegesprächs, des Dialogs. Auf diesen Vorarbeiten können die nachfolgenden Darlegungen aufbauen. Zunächst ist dabei etwas genauer auf Grünbeins Konzept der diachronen Kommunikation und damit auf Ideen des Postalischen und des Dialogischen einzugehen.

3.3 Dritter Schritt: Grünbeins Konzept der diachronen Kommunikation

> *Denn ein echter Kommunikationspartner, mit dem wir ebenso zusammengehören wie das Ich mit dem Du, ist auch die Überlieferung.*
> Gadamer: Wahrheit und Methode.

> *In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik.*
> Gadamer: Wahrheit und Methode.

Am Beginn mag eine Kontrastierung stehen. In der metaphorisch-topologischen Ordnung, die bei Grünbein begegnet, bildet das zum Zwiegespräch umgedachte Zitat die gemeinsame Mitte. Es ist der Ort, an dem freie Geister zusammenkommen, ein Ort, an dem damit auch ungleichzeitige Geister, die Vergangenen und die Heutigen beisammen sind. Der Dialog, ließe sich hermeneutisch sagen, überwindet oder vermittelt den Zeitabstand: »Kunst«, so heißt es schon bei Gadamer, »überwindet alle Abstände, auch den Zeitabstand«[234]. Wo nun bei Grünbein der Dialog steht, in der Mitte, da steht bei Kling der »Mittler« Hermes, diebisch-nomadischer »Gott der Zitatkultur«, der als »Doorman« den Zutritt zum Totenreich kontrolliert. Schlicht gesagt: Bei Grünbein ist in der Mitte das Ziel erreicht; bei Kling steht in der Mitte etwas, das jedes Erreichen des Ziels unmöglich machen könnte. In diesem ungleichen Verständnis der Mitte, so wäre eine These dieses Vergleichs, zeigt sich die grundlegende Differenz zwischen einem dominant hermeneutischen und einem nicht-hermeneutischen Geschichtsdichtungskonzept.

Diese ohnehin nur Dominanzen, keineswegs Ausschließlichkeiten beschreibende Differenz sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch bei Grünbein die Medialität der Vermittlung im Gespräch in hohem Maße reflektiert ist. Was im Allgemeinen ebenso richtig wie schlagwortartig als Grünbeins Vorstellung vom »Gespräch« oder »Dialog mit den Toten«

234 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 282.

bezeichnet wird,[235] zeigt sich in der dichterischen Praxis eigentlich nie als einfaches Gespräch, in dem zwei oder mehrere Sprecher als ausgeprägte Kommunikationsinstanzen anwesend sind. Grünbeins Dialog ist in der Regel eben nicht Zwei-, sondern Zwiegespräch; es geht um den Versuch, einen »dialogic space«[236] zu erzeugen, in dem, wie Gadamer sagt, »eine Sache zum Ausdruck kommt, die nicht nur meine oder die meines Autors, sondern eine gemeinsame Sache ist«[237]. Worum es bei dieser gemeinsamen Sache vornehmlich geht, wird später im Zusammenhang mit dem Transhistorischen des Sinns noch zu bedenken sein. Von Interesse sind an dieser Stelle zunächst die Verfahren, durch die Grünbeins Gedichte diesen dialogischen Raum aufbauen. Das aber macht es erforderlich, kurz auf die Vermittlungssituationen der Gedichte zu blicken. So sollen zunächst mit engem Blick auf die in dieser Hinsicht bemerkenswerten Brief-Gedichte zwei unterschiedliche Verfahrensformen und deren Gemeinsames skizziert werden. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei Fragen der Adressierung. Diese Skizzen aufnehmend lässt sich schließlich exemplarisch Grünbeins Konzept der diachronen Kommunikation veranschaulichen, wobei die Bezeichnung ›*diachrone* Kommunikation‹ zu problematisieren sein wird.

Als Paul Celan in seiner Büchnerpreis-Rede für das dialogische Gedicht plädierte, es als »Gespräch – oft ist es ein verzweifeltes Gespräch«[238] bestimmte, da wählte er zur Veranschaulichung das Bild der Flaschenpost, ein Bild Mandelstams, an das auch Grünbein anschließt.[239] Die Flaschenpost ist freilich etwas anderes als ein Gespräch, ist aber auch etwas anderes als ein normaler Brief. Was fehlt, ist vor allem eine zuverlässige Übermittlungsinfrastruktur für Flaschenpost sowie, damit zusammenhängend, die weitgehende Sinnlosigkeit und deshalb Unüblichkeit einer konkreten Adressierung. Eine Flaschenpost richtet sich erst einmal an denjenigen, der sie findet.

Die fehlende Adressierung der Flaschenpost, ihr ›An unbekannt‹, ist im Kopf zu behalten, während nun zunächst auf die internen Kommunikationssituationen der Grünbein'schen Briefgedichte eingegangen wird. Zwei Arten lassen sich dabei unterscheiden. Auf der einen Seite stehen Gedichte mit einem grob *in der Gegenwart* zu situierendem Ich als Schreiber und einem vergangenen und toten Du als expliziten Adressaten: Sie seien ›Postausgangs-Gedichte‹ genannt. Auf der anderen Seite stehen Gedichte mit einem *in der Vergangenheit* situierten Ich als Schreiber und einem, jedenfalls auf den ersten Blick, ebenfalls in der Vergangenheit

235 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 52; Müller: Das Gedicht als Engramm, S. 36. Zu Grünbeins Dialogkonzept vgl. u.a. auch Eskin: »Stimmengewirr vieler Zeiten«.

236 Eskin: »Bridge to Antiquity«, S. 367.

237 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 392.

238 Paul Celan: Der Meridian. Rede anläßlich des Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961). In: ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt a.M. 2000, S. 187-202, hier: S. 198.

239 Vgl. dazu v.a. Eskin: »Stimmengewirr vieler Zeiten«.

situierten Du als expliziten Adressaten, doch sind die Dinge hier komplizierter; trotzdem können diese Gedichte ›Posteingangs-Gedichte‹ genannt werden.

Die Postausgangs-Gedichte: Briefe an Tote

Zur ersten Gruppe gehören zum Beispiel die »Epistel an einen englischen Arzt«, »An Seneca. Postskriptum« und der »Brief an den toten Dichter«. Alle drei Gedichte weisen bereits in ihrem Titel eine explizite Adressierung auf, die sich in manchen Fällen allerdings konkret erst im Lauf der gebildeten Lektüre erschließt: Dann aber erkennt man, dass es sich beim englischen Arzt um »Thomas Browne«, beim »toten Dichter« um Heiner Müller handelt. Jedes der drei Gedichte eröffnet zudem mit einer Anrede: »Verzeih mir, Toter«[240], »Sir, es hat lange gedauert, bis ich auf Euch stieß«[241] oder, diesmal informell: »Jetzt bist Du tot, Dramenschreiber«[242]. Wie im ersten und dritten Fall wird stets deutlich markiert, dass der Empfänger tot ist: Auch die Epistel an Browne nennt ihren Adressaten schließlich »Arzt im Totenreich«[243]. Damit ist das Grundmodell beschrieben: Es handelt sich nicht um Gespräche mit den Toten, auch nicht um Flaschenpost, sondern schlicht um Briefe an Tote. Dass das fürs Erste ein hoffnungsloses Unterfangen ist, sagen die Gedichte selbst. Der je Adressierte befindet sich dort, »[w]o jeder Brief Dich verfehlt«[244]; es stellt sich die Frage: »Wie spricht man einen an, den nichts mehr trifft?«[245].

Was mit dieser hoffnungslosen Adressierung einhergeht, hat Alexander Müller festgehalten: »Der Tote wird […] zwar angeredet, jedoch wird nicht mit oder zu ihm gesprochen, vielmehr *von* ihm.«[246] Wichtiger als der Verzicht auf das in Briefen ohnehin schwierige Miteinandersprechen ist dabei der Verzicht auf das ›Zu dem anderen Sprechen‹. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass einige Gedichte auf eine für den ›angeredeten Toten‹ völlig redundante Weise geschichtliches und biographisches Wissen über den Angeredeten darlegen: An jemanden einen Brief zu schreiben, in dem Ideen und Leben des anderen referiert werden, wäre wahrscheinlich ein eher peinliches Unterfangen – für beide Seiten. Wenn die kommunikative Situation in dieser Art von Brief-Gedichten also vor allem, wie Müller bemerkt, durch das ›Sprechen *vom* toten Anderen‹ gekennzeichnet ist, dann scheint der Grünbein'sche Dialog mit den Toten hier eher ein Nekrolog denn ein Dialog zu sein.[247] Die Struktur dieser Nekro-

240 Grünbein: An Seneca. Postskriptum, S. 9.

241 Grünbein: Epistel an einen englischen Arzt, S. 131.

242 Grünbein: Brief an den toten Dichter, S. 61.

243 Grünbein: Epistel an einen englischen Arzt, S. 135.

244 Grünbein: Brief an den toten Dichter, S. 63.

245 Grünbein: An Seneca. Postskriptum, S. 9.

246 Müller: Das Gedicht als Engramm, S. 212; ebd., S. 188ff. finden sich auch Ausführungen zum »Brief an den toten Dichter«.

247 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Wolfgang Riedel zu *Den Teuren Toten* und dem Nekrolog bei Grünbein: Wolfgang Riedel: Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein. In: IASL 1 (1999), S. 82-105, hier: S. 98ff.

loge ist nun auf gewisse Weise spekulativ. Dadurch dass das Gegenwarts-Ich ein sprachliches Porträt des vergangenen anderen entwirft, und zwar so, wie dieser andere ihm, dem Heutigen, erscheint – dadurch kommt in den Nekrologen tatsächlich eine gemeinsame Sache zum Ausdruck.

Der Bekräftigung dieser gemeinsamen Sache dienen nicht zuletzt die expliziten Adressierungen, und zwar in zweifacher Hinsicht. Zum einen konstituieren sie die Klassizität des anderen. So begegnen rhetorische Formeln wie »was Ihr längst wußtet«[248], »du hattest recht«[249] oder Verbeugungen wie »Ich leb nur kurz, ein Weilchen nur. Doch du lebst immer«[250], mit denen die Vermittlungsinstanz die Geltung des Angeschriebenen versichert. Zum anderen erzeugen die expliziten Adressierungen, zumal dort, wo sie sich des informellen »du« bedienen, von einer kommunikativen Vertrautheit zwischen Schreiber und Adressat, die auf ein Einverständnis in der Sache schließen lässt. Deutliche Indizien für diese inszenierte Vertrautheit und Bekanntheit des Ich mit dem historischen Adressaten, mit seinem Werk, sind Gesten wie »Ich bin der eine, Seneca, nach dem du schreibend suchtest«[251] oder »Ich bin der Reisende, verwickelt ins Gespräch, vertieft / In deine Schrift«[252]. Die Texte geben sich als Briefe, die ein »freier Geist« an »seinesgleichen« schickt, wie Grünbein an bekannter Stelle schreibt.

Die kommunikative Funktion der Texte zeigt sich allerdings erst ganz, wenn man bedenkt, dass es sich bei den Texten weder um Dialoge noch um Briefe noch um Nekrologe handelt, sondern, so die paratextuelle Markierung, um »Gedichte«. Als öffentliche Texte haben diese Brief-Gedichte per se einen Adressatenkreis, sei er nun intendiert oder nicht, der zumindest in gewisser Hinsicht unbekannt ist: die Leser der Gedichte. Dieser Adressatenkreis wird zwar nicht im Gedicht angesprochen, wohl aber vom oder durch das Gedicht angesprochen und bekommt auf diese Weise jenen fiktiven Brief-Nekrolog übergeben. Dessen Deutung des historischen Adressaten kann er dann akzeptieren oder auch nicht. Hier mag das Gedicht zur Flaschenpost werden, doch das ist an dieser Stelle gar nicht so wichtig.

Interessant ist vielmehr, dass sich dieser Vorgang, wie eben schon angedeutet, in den Worten des Traditionsmodells beschreiben lässt. Zunächst erhält der Sprecher ein Traditum (z.B. »da fiel / Das kleine Buch mir in die Hand mit Eurem Namen«[253]), er akzeptierte es, einerseits autoritativ, andererseits hermeneutisch-verstehend, und hält den Akt dieses Akzeptierens in Form eines fiktiven Briefs an den Tradenten fest. Akt und Produkt dieses Festhaltens ist das Gedicht, das nunmehr veröffentlicht wird und – als neues Traditum – den Leser erreichen

248 Grünbein: Epistel an einen englischen Arzt, S. 134.
249 Grünbein: An Seneca. Postskriptum, S. 10 und 15.
250 Ebd., S. 15.
251 Ebd.
252 Ebd.
253 Grünbein: Epistel an einen englischen Arzt, S. 131.

kann. Durch das Gedicht weitergegeben wird damit ein Dokument angeeigneter Tradition, eine Art Empfangs- und zugleich Aktualitätsbestätigung. Das Gedicht, im Fall von »An Seneca. Postskriptum« umfangreich mit Philosophemen des Antiken angereichert, gibt sowohl etwas aus den Quellen als auch die Bekräftigung weiter, dass diese Quellen, diese Klassiker, dem Heutigen etwas sagen – dass man sich durch diese Klassiker verstehen kann: Sie können, wie Grünbein schreibt, als »Interpretationsmittel der eigenen Existenz«[254] fungieren.

Die Vermittlungssituation dieser ersten Art von Brief-Gedichten, der Postausgangs-Gedichte, ist also weniger metaphysischer, wie es mitunter heißt, denn rhetorischer Bauart und bei all dem grundlegend hermeneutisch. Was diese Gedichte jedoch in ihrer dann doch metaphysischen Rhetorik als brüchige Illusion erzeugen, das ist die Vorstellung einer Rückkopplung innerhalb von Traditionsvorgängen: Es scheint mithin so, als sei die Idee einer schriftlichen Kommunikation *zurück durch die Zeit* über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg, tief hinunter ins Totenreich, eine Idee, deren Rhetorik zumindest nicht aufgegeben werden sollte. Die Rede vom ›Zwiegespräch der freien Geister‹ ist, auch wenn sich dieses Gespräch ganz im Sinne der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur auf postalischem Wege vollzieht, eine solche unaufgegebene Idee – wenngleich eine aussichtlose: Dafür sind die Bruchstellen, die selbstironischen Vergeblichkeitsbekundungen vor allem, in Grünbeins Gedichten zu ausgebildet.

Die Posteingangs-Gedichte: Briefe von Toten

Die Gedichte der zweiten Gruppe sind hinsichtlich der Vermittlungssituation zunächst realistischer gebaut. So präsentiert sich der Text »Julianus an einen Freund« (allerdings nur bis kurz vor Schluss) als ein Brief des römischen Kaisers Julian Apostata an einen unbekannt bleibenden Freund: »Mein lieber X. (Du bleibst gern anonym, ich weiß. / […])«[255]. Nun wäre zwar schon die Anonymität bei einem nicht-öffentlichen Brief irgendwie überflüssig, aber die briefliche Kommunikation bleibt als realistische Illusion möglich: Jedenfalls wird der Eindruck erweckt, Kaiser Julian schreibe an einen Zeitgenossen. Vergleicht man diese Situation mit der eben im Zusammenhang mit der erste Gruppe geschilderten, so wäre zunächst zu konstatieren: Hier wird nicht ein Traditum in Form einer Empfangs- und Verstehensbestätigung weitergegeben. Dem ersten Blick wird vielmehr die Illusion geboten, mit dem Gedicht liege ein Traditum selbst, ein höchstens noch übersetzter historischer Brief vor. Auch diese Illusion wird allerdings schnell unterlaufen. Wenn der Neuplatoniker Julian in »Julianus an einen Freund« mit den Worten »Bis jemand kommt, dem es im Weltraum kalt ist, / So kalt, daß er daraus den Schluß zieht, – Gott ist tot« über die Zukunft nachdenkt, dann klingt das

254 Grünbein: Zwischen Antike und X, S. 394.

255 Grünbein: Julianus an einen Freund, S. 30.

allzu sehr nach Nietzsche, als dass man dem Sprecher noch den Kaiser Julianus abnehmen könnte. Weitere Beispiele für diese Einmischung der modernen und spätmodernen Philosophie in den Brief lassen sich der Sekundärliteratur entnehmen.[256]

Damit ist ein erster Aspekt der Posteingangs-Gedichte ausgemacht. Hier werden zwar historisch situierbare Vermittlungsinstanzen etabliert (in den anderen beiden exemplarisch untersuchten Gedichten ist es jeweils Seneca); aber das, was diese Sprecher von sich geben, ist historisch keineswegs korrekt, auch wenn die Gedichte immer wieder ausführlich und korrekt Historisches, Ereignisse ebenso wie Gedankengut, referieren. So wird vor allem das, was Grünbein an Philosophemen weitergibt, in den Gedichten kommentiert, dezent manipuliert oder argumentativ auf die Probe gestellt. Dies kann mitunter soweit gehen, dass, wie Eskin gezeigt hat, die These plausibel wird, es sei nicht Seneca, sondern eine Autorfigur des spätmodernen Dichters selbst, die hier spreche. Eine hybride Stimme entsteht, die Eskin in einem Fall als »Durs Seneca a.k.a. Lucius Annaeus Grünbein«[257] bezeichnet hat – hier ist der ›gemeinsamen Sache‹ eine gemeinsame Autorschaft erwachsen.

Schon dieser Aspekt weist in Richtung der ersten Gruppe: Durch das Gedicht weitergegeben wird letztlich dann doch nicht das erhaltene Traditum; es wird ein neues Traditum erstellt, in das der hermeneutische Aneignungsprozess und das darin vollzogene Verstehen integriert sind. Hinzukommt schließlich ein zweiter Aspekt der Posteingangs-Gedichte. Nicht nur deren Schreiber-Rollen-Ich ist gewissermaßen manipuliert, auch die Fiktion eines ihm zeitgenössischen Adressaten wird jeweils sukzessive unterwandert. Am unterschwelligsten erfolgt diese Unterwanderung im Gedicht »In Ägypten«, das einzige Gedicht, das, insgesamt das brief-unähnlichste, einen namentlich genannten Adressaten aufweist. Der als Schreiber identifizierbare Seneca wendet sich, wie auch in einigen seiner faktisch historischen Briefe, an »Lucilus«. Aber der da als Seneca spricht, bekennt zwischendurch auch: »Kann sein, ich bin eingeschlafen, todmüde, vor langer Zeit. // Eben erst hast du mich aufgeweckt. Dein Ruf über die Jahre […]«, wodurch zugleich der Heutige als Adressat zumindest angespielt wird. Dass dies sogar wahrscheinlich ist, darauf weisen mehrfach wiederkehrende Verfahren hin, durch die das adressiert »du« in die Nähe der Autorfigur gerückt wird. So heißt es am Ende von »Julianus an einen Freund«:

256 Verwiesen sei hier insbesondere auf die Aufsätze von Eskin und Fuhrmann.

257 Eskin: »Bridge to Antiquity«, S. 379; ebd., S. 367-377 ist eine auch von mir dankend rezipierte Interpretation des Gedichts »Julia Livilla« zu finden.

Nein, die Welt nach uns
Wird nicht erfahren, wie Du heißt. Es sei denn,
Aus Dir kriecht einer, den ich nicht mehr kenne,
Ein Galiläer oder eine von den Larven,
Die sich die Zukunft sicher vor dem Jüngsten Tag.[258]

Im Gedicht »Julia Livilla« wird diese Ambiguisierung, fast eine Umbesetzung des Adressaten, auf die Spitze getrieben. So hat Eskin in seiner subtilen Interpretation dafür argumentiert, dass Grünbein hier den Diskurs letztlich völlig aus der historischen Kommunikationssituation zwischen Seneca und seinem ungenannten »einzig treue[n] Freund« herauslöst und in ein Selbstgespräch überführt. Nachdem Eskin bereits auf Grundlage einer gebildeten Differenzierung der im Text präsentierten Philosopheme den vermeintlichen Brief-Schreiber Seneca als »Grünbein's very own voice« identifiziert hat, stellt er schließlich fest: »Grünbein ultimately addresses himself«[259]. Signifikant wird diese Umbesetzung, so Eskin, im Wechsel vom großgeschriebenen »Du« der ersten Verse zum kleingeschriebenen »du« der letzten Verse.[260]

Das offenkundige Spiel mit den Identitäten der Schreibinstanzen, in das immer wieder auch die Position des heutigen Schreibers eingebracht wird, ist somit, dies bleibt festzuhalten, keineswegs geprägt durch reine Adaption und also nicht einer konservierenden Umgangsweise mit dem Traditionsgut verpflichtet. So sehr auch die fiktiven Jetztzeit-Schreiber mitunter durch Gesten der Unterwürfigkeit, Hörigkeit, besser: der rhetorischen Bescheidenheit gegenüber dem Überlieferten auffallen – in den Identitätsspielen zeigt sich immer auch eine agonale Komponente. Das Zwiegespräch der »freien Geister« wird zum Austausch über eine gemeinsame Sache, meist Theoreme der philosophischen Anthropologie, die der Heutige nie gleich, meist ähnlich und manchmal besser zu verstehen meint. Gerade dieser Vorgang aber ist Signum der hermeneutischen Aufgabe, deren Wesen – so hatte es Gadamer einmal angedacht – »nicht in der Restitution des Vergangenen [besteht], sondern in der *denkenden Vermittlung mit dem gegenwärtigen Leben*«[261].

Damit sind die Grundzüge der diachronen Kommunikation entwickelt, wie sie sich in den hier herausgegriffenen Geschichtsgedichten Grünbeins zeigen. Die beiden entworfenen Formen, das Schreiben an die Toten auf der einen, das Schreiben der Toten auf der anderen Seite, sind dabei sukzessive enggeführt worden. In der Zusammenschau entfalten sie zwar kein Gespräch, vielleicht aber einen Dialog: einen imaginären Briefwechsel, der im hermeneutischen

258 Grünbein: Julianus an einen Freund, S. 32.
259 Eskin : »Bridge to Antiquity«, S. 377.
260 Vgl. ebd., S. 378.
261 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 174.

Sinn des Wortes der Vermittlung dessen dient, was die Überlieferung dem Heutigen zu sagen hat und was dieser Heutige selbst, dieses Gesagte hörend, entgegnen könnte. Entscheidend scheint mir dabei, dass auch Grünbein, aller *Rhetorik* zum Trotz, letztlich in der *Praxis* keine »Metaphysik des Dialogs«[262] verfolgt, sondern eher Schreibspiele, recht komplizierte Schreibspiele sogar. Das aber könnte heißen: Wenn sich, wie Hans Blumenberg darlegt, die »traditionellen Grundauffassungen« der Rhetorik tatsächlich zurückführen lassen auf die beiden Alternativen

> Rhetorik hat es zu tun mit den Folgen aus dem Besitz von Wahrheit *oder* mit den Verlegenheiten, die sich aus der Unmöglichkeit ergeben, Wahrheit zu erreichen[263]

Und wenn es so ist wie im Zurückliegenden ausgeführt, dass nämlich in Grünbeins Poesie und Poetik der durchaus vorhandene »emphatische[...] Begriff des Dialogs«[264] vor allem das ist: eine emphatisch-*rhetorische* Metapher für ein *in der Praxis* unmögliches Projekt – dann ist Grünbeins rhetorische Metaphorik des Zwiegesprächs letztlich eine Markierung für das, was womöglich noch zu wünschen, aber unmöglich mehr zu erreichen ist. – Einer großen Literaturgeschichtsschreibung, und sei es nur einer Geschichtsgedichtgeschichtsschreibung, könnte dies Grund dafür sein, Grünbein zum Späten einer Epoche zu stilisieren.

Oder noch einmal anders: Bei Grünbein, teils auch in der Forschung zu Grünbein, gibt eine nostalgische oder melancholische Differenz zwischen einer ernüchterten Schreibpraxis und einer Rhetorik, die sich diese Schreibpraxis noch einmal als ein metaphysisches Projekt träumt.[265] Zum Traum dieser Rhetorik gehört die Vorstellung, dass das, was in den fiktionalen Spielen der Gedichte je realisiert wird, etwas anders sei als diachrone Kommunikation. Trotz des Präteritums, das weithin in den Gedichten vorherrscht, und trotz der Tatsache, dass Grünbein de facto keine Gesprächs-Gedichte, keine Lehr-Dialoge oder Ähnliches schreibt, ist das meist essayistisch entfaltete Ideal dieser Gedichte die Gleichzeitigkeit der ungleichzeitigen Geister im Zwiegespräch über die gemeinsame Sache. Diesem Aspekt ist im vierten Schritt des Vergleichs nachzugehen, dem letzten derjenigen Schritte, die sich vornehmlich der Dichtung Grünbeins widmen.

---

262 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 57.

263 Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M. 2001, S. 406-431, hier: S. 406.

264 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 52.

265 So spricht auch Ahrend von einer »Metaphysik des Gesprächs« (Ahrend: »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«, S. 136) und weist dann durch Bezugnahmen u.a. auf Isers Konzept der Leerstelle eine sehr konkrete Art der Textstrukturierung als Grundlage dieser vermeintlichen ›Metaphysik‹ nach (vgl. ebd. 136ff.).

3.4 Vierter Schritt: Ideen des Transhistorischen

Ob nun *bloße* Rhetorik oder Überzeugung: In Grünbeins Essayistik und in seiner Lyrik spukt, wie Grünbein selbst an einer Stelle schreibt, immer wieder der »Quälgeist im Namen der Metaphysik«[266] herum; »Literatur und Dichtung«, sagt er an anderer Stelle, »bleiben immer an Metaphysik gebunden;«[267] Gedichte sind, so heißt es, »Gefäße des Metaphysischen«[268]. Was hier bisher als Grünbeins hermeneutische Wende – gleichzeitig Wende zur Geschichtslyrik – identifiziert wurde, geht offensichtlich einher mit einer Wendung zur ›Metaphysik‹. So unterscheidet etwa Florian Berg in Grünbeins Werk eine »eher wissenschaftlich-reduktionistische[]« Phase von einer »späteren, wieder mehr die Metaphysik betonenden Phase«[269].

Im Folgenden soll untersucht werden, worin diese metaphysische Bindung oder auch Bedingung bestehen könnte; um eine Bindung an Religion oder auch nur an religiöse Ideen im engeren Sinne handelt es sich jedenfalls nicht. Stattdessen werde ich dafür argumentieren, dass Grünbeins Metaphysik wenn, dann in einem Begriff der transhistorischen Dauer besteht, der sich beinahe bis zur Idee der Ewigkeit ausweitet: Dies mag man, wie zu erwägen ist, als ›Metaphysik des Klassischen‹ bezeichnen. Darlegen werde ich diese metaphysische Idee des Transhistorischen aus zwei Perspektiven. Zunächst wird die metaphysische Grundierung des Grünbein'schen Gedichtkonzepts skizziert, wobei in diesem Rahmen auch kurz zu sagen oder eher zu zeigen ist, was unter ›Metaphysik‹ verstanden werden soll. Danach ist der Blick auf die nicht ganz metaphysische Komponente des Transhistorischen zu richten, die sich in den anthropologischen Rekursen Grünbeins ausmachen lässt. In diesem Rahmen soll auch der typische Modus der historischen Sinnbildung bei Grünbein bestimmt werden.

Schriftmetaphysik: Die Klassizität des Verses

Die prägnanteste Forschungsmeinung zur Metaphysik bei Grünbein wurde bereits anzitiert. Berg geht davon aus, dass man bei Grünbein auf eine »Metaphysik des Dialogs«[270] stößt: »[M]it dem Gespräch, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kommunizieren lässt, setzt Grünbein ausdrücklich auf eine metaphysische Idee.«[271] Nun wurde im zurückliegenden Abschnitt exemplarisch gezeigt, dass Grünbeins gewiss emphatischer Begriff des Dialogs zumindest in den Gedichten weniger als eine metaphysische Idee denn als komplizierte Inszenierung einer hermeneutischen Aneignung erscheint, die sich zwar zuweilen mit rhetorischer Emphase als Anrede darstellt, sich dabei jedoch der Vergeblichkeit des Dialogs vollauf bewusst ist. Oder anders: Es gibt in den Gedichten durchaus etwas Handfestes, literatur-

266 Durs Grünbein: Warum schriftlos leben? In: ders.: Antike Dispositionen, S. 32-57, hier: S. 55.
267 Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, S. 37.
268 Durs Grünbein: Betonte Zeit. In: ders.: Antike Dispositionen, S. 65-80, hier: S. 76.
269 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 66.
270 Ebd., S. 57.
271 Ebd., S. 56.

wissenschaftlich Beschreibbares, das dem sehr ähnlich sieht, was Grünbein, manchmal recht emphatisch, ›Dialog‹ oder ›Zwiegespräch‹ nennt. Damit will ich gar nicht so sehr bestreiten, dass in Grünbeins Dialogkonzept etwas merkwürdig Metaphysisches mitgedacht ist, sondern nur, dass dieses Dialogkonzept selbst Grünbeins »metaphysische Idee« sei. Wenn nun aber das Dialogkonzept zwar nicht die metaphysische Idee ist, allerdings doch etwas, das von dieser Idee beeinflusst wird, dann könnte es sich lohnen, dort mit dem suchen anzufangen.

Zwei Äußerungen Grünbeins zum ›Dialog mit den Toten‹ seien angeführt: »Und für den Flug durch die Zeiten gibt es die Bücher, das Zwiegespräch mit den Toten«[272], schreibt Grünbein in *Das erste Jahr* im Rahmen einiger zeitkritischer Ausführungen über den »Mangel an Gleichgesinnten«, die Einsamkeit und die Suche nach »eine[r] wahlverwandte[n] Seele«. Der Dialog steht hier in einem anderen Kontext, meint etwas anderes als bisher: Er ist nicht ein Verfahren, das die Gedichtproduktion oder das Produkt ›Gedicht‹ organisiert, sondern eine Kunst des Lesens, die dann womöglich in einem Briefgedicht dokumentiert werden könnte. Gelesen aber, Grünbein sagt es selbst, werden Bücher. Das nun könnte heißen: Grünbeins Dialogkonzept hängt vor allem von einem bestimmten Buchverständnis oder allgemeiner Schrift- oder spezieller Gedichtkonzept ab. Denn die emphatische Vorstellung von Lektüre begegnet auch andernorts. So schwärmt Grünbein etwa von »all den Orten, zu denen die Bücher uns Zugang verschaffen«[273], darunter »so viele[] Vergangenheiten«. Dass darin noch nicht unbedingt etwas Metaphysisches steckt, wird deutlich, wenn man sich vorstellt, dass man jemanden, der dergleichen gesprächsweise äußert, vielleicht als einen Bücherwurm bezeichnen würde, ihn vielleicht sogar um seine imaginative Fähigkeit beneiden – ihn gewiss auch als einen Emphatiker des Gedruckten, einen Bibliophilen erkennen würde;[274] als Metaphysiker aber wohl eher nicht; dafür bedarf es noch eines weiteren Moments.

Dieses Moment ist meines Erachtens in Grünbeins Vorstellung vom Wesen der Schrift zu finden, die im Wesentlichen die Vorstellung einer klassischen Schrift ist. Schrift stellt für Grünbein keinen gewöhnlichen Gegenstand, auch kein gewöhnliches Medium dar, sondern ist durch zwei meines Erachtens außergewöhnliche Eigenschaften charakterisiert: Sie ist zeitresistent und sie ist eine Form der Präsenz beziehungsweise der Ko-Präsenz. Beides ist von der Forschung bereits untersucht worden, ich greife darauf zurück.

Grünbeins Überlegungen zur Resistenz der Schrift gehen nicht selten von der physischen Realität des Todes aus. Dem Topos gemäß eröffnet Schrift oder vielmehr Schreiben die Möglichkeit der Unsterblichkeit: »Mir liegt daran, dieses Datum durch das Schreiben ins Unend-

272 Grünbein: Das erste Jahr, S. 99.

273 Ebd., S. 207.

274 Auch die Passage, aus der soeben zitiert wurde, nimmt ihren Ausgang beim »Stöbern durch Antiquariate und Privatbibliotheken« (Grünbein: Das erste Jahr, S. 207).

liche zu verlegen«[275], hält Grünbein mit Blick auf den Tod fest. Dass sich diese Möglichkeit auftut, liegt an der Eigenart der Schrift, insbesondere der dichterischen Schrift. Die »Resistenz, die das Gedicht gegen die Zeit aufbringt«[276], seine »zeitliche Resistenz«[277] ermöglicht es, »das Einzelleben ihres Verfassers ins Grenzenlose [zu verschieben]«[278]. Schrift, vor allem der Sonderfall Gedichtschrift, ist nicht wie andere Gegenstände von der Zeitlichkeit betroffen; sie steht, ein »Fensterchen« gleichsam, auf der Grenze zwischen Zeit und Zeitlosigkeit: »nach allen Regeln der Glasbläserei alias Verskunst [versucht man] ein Fensterchen in die eigene, schwindende Zeit einzusetzen«[279]; »Versemachen« ist dementsprechend »kein Beruf, allenfalls ein höchst spirituelles Handwerk«[280]. Es stellt etwas her, das eine transhistorische Dauer aufweist oder doch aufweisen könnte.[281] Dass eben das die Idee des Klassischen ist, wurde bereits ausgeführt: Die Schrift ist das Überdauernde im Ruin der Zeit. Schon diese Vorstellung ist kaum noch mit literaturwissenschaftlichen Mitteln nachzuweisen. So etwas kann man glauben oder nicht – es ließe sich mithin als ›metaphysisch‹ bezeichnen.

Ebenfalls nicht nachweisbar, jedenfalls kenne ich dafür keine Methode, ist schließlich, was mit dieser dem »Unendliche[n]« und »Grenzenlose[n]« angenäherten Zeitresistenz einhergeht. So ist Grünbeins Schrift letztlich kein Gegenstand in der historischen Zeit mehr. Das Gedicht steht, wie gesagt, auf der Grenze der historischen Zeit, ermöglicht den Weg oder Blick hinaus aus dieser. Dieser transhistorische Charakter der Schrift führt nun dazu, dass sie von dem Prinzip des Vor- und Nacheinanders, wie es für die historische Zeit typisch ist, nicht mehr berührt wird. So kommt es dazu, dass Grünbein – und dies bedingt nicht zuletzt das Dialogkonzept – von der »Gleichzeitigkeit aller Zeiten aus[geht]«:[282]

> **Jocks:** Gehen Sie von einer Gleichzeitigkeit aller Zeiten aus?
> **Grünbein:** Omnitemporalität ist das Wesen der Poesie – dieses besondere Bewußtsein für das Ineinanderverwobensein aller Zeitformen. Sowohl historisch: der heutige Tag ist die Summe aller bisherigen Geschichte. Als auch biologisch: alles, was lebt, ist Moment einer fortwährenden Metamorphose. Als auch anthropologisch: im Säugling zeigt sich der Urahn, und in den Senioren das Kleinkind. Auf allen Ebenen herrscht Simultanität, in den Landschaften, in den Sprachen und auch in den Dingen. Mir scheint, Dichtung ist geradezu die Kunst, die Gleichzeitigkeit des zeitlich Beziehungslosen wachzuhalten. […] Man muß nur lange

275 Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, S. 57.

276 Durs Grünbein: Mein babylonisches Hirn. In: ders.: Galilei vermißt Dantes Hölle, S. 18-33, hier: S. 27.

277 Durs Grünbein: Die Stimme des Denkers. In: ders.: Antike Dispositionen, S. 181-198, hier: S. 191.

278 Grünbein: Betonte Zeit, S. 76.

279 Grünbein: Warum schriftlos leben, S. 55.

280 Durs Grünbein: Salzburger Rede. In: ders.: Antike Dispositionen, S. 15-22, hier: S. 17.

281 Zu Grünbeins Vorstellung eines Ewigkeitswertes der dichterischen Schrift hat sich ausführlich Ahrend: »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«, geäußert und dabei u.a. auf Grünbeins Vorstellung vom »*Ewigkeitsindex* des poetischen Bildes« (ebd., S. 136) hingewiesen.

282 Dazu vgl. auch ebd., S. 128ff. Zur ›Omnitemporalität‹ bei Grünbein äußerte sich jüngst auch: Carlos Spoerhase: Über die Grenzen der Geschichtslyrik. Historischer Anachronismus und ästhetische Anachronie in Durs Grünbeins Werk, am Beispiel seiner Arbeiten über Descartes. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (2011), S. 263-283, v.a. S. 275ff.

> genug hinsehen, dann zeigt sich in allem das Ineinander von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Nehmen wir zum Beispiel den Tisch, an dem wir gerade sitzen […].[283]

Diese romantische (vgl. neben vielem anderen: »man muss nur lange genug hinsehen«) Wesensbestimmung der Poesie, im Laufe derer der Grünbein die Poesie allerdings aus systematischen Gründen kurzfristig aus den Augen verliert, diese Wesensbestimmung führt schließlich zum Konzept der Präsenz:[284] Im Unendlichen, im Transhistorischen gibt es keine Zeit mehr, sondern nur noch Da-sein, Präsenz. Das »Geheimnis [des Gedichts] ist die Unmittelbarkeit, seine Magie die physische Präsenz eines Sprechers, der immer woanders oder lange schon tot ist«[285]. Was Gadamer mit Blick auf das Klassische als »unmittelbare Sagkraft« bezeichnet hat, kehrt hier in der »physischen Präsenz eines Sprechers« wieder.[286] Die Idee einer solchen »physischen Präsenz«, einer ernst gemeinten »Gegenwart des Lebens im Text«[287] halte ich nun für eine metaphysische Idee, wie gesagt: ich kenne keine literaturwissenschaftliche Technik, eine solche Präsenz nachzuweisen.

Die Bindung des Schreibens ans Unendliche und die daraus resultierende zeitlose Präsenz des sprechenden Lebens in der Schrift: Das sind die damit dargelegten Charakteristika eines Schriftkonzepts, einer Schriftmetaphysik, der es im Wesentlichen um die emphatische Vorstellung einer klassischen Schrift geht. Am deutlichsten prägt sich diese klassische Schrift im Gedicht aus: als Gedichtschrift, die »Bewahrung im Ruin der Zeit«[288] ermöglicht und deren »unmittelbare[] Sagkraft […] grundsätzlich unbegrenzt ist«[289]. Wie vor einem halben Jahrtausend ist das Gespräch mit dem Toten auch bei Grünbein in einer Schrifttheorie begründet: So war schon, wie Aleida Assmann bemerkt, der »Renaissance myth of reviving the dead […] literally rooted in letters, that is, in an epistemology of writing as a medium able to transcend time as well as space«[290]. Hier wohl zeigt sich, was Eshel, auf Grünbein blickend, als »a postmodern form of Renaissance aesthetics«[291] bezeichnet hat.

---

283 Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, S. 18.

284 Vgl. dazu die Ausführungen von Riedel: Poetik der Präsenz.

285 Grünbein: Mein babylonisches Gehirn, S. 22.

286 Tatsächlich geht – Ahrend: »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«, S. 141, weist darauf hin – die Idee der »physischen Präsenz« beim frühen Grünbein noch stark mit der Vorstellung einher, in der Schrift sei die Stimme anwesend. Wie an anderer Stelle ausführlicher darzulegen, schwindet diese Fokussierung der Stimme jedoch zunehmend, geht es später meist dezidiert ums Schreiben, um Bücher, und weniger um die Stimme.

287 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 58.

288 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 294.

289 Ebd., S. 295.

290 Aleida Assmann: Texts, Traces, Trash. The Changing Media of Cultural Memory. In: representations 56 (1996), S. 123-134, hier: S. 124.

291 Amir Eshel: Diverging Memories. Durs Grünbein's Mnemonic Topographies and the Future of the German Past. In: The German Quarterly 4 (2001), S. 407-416, hier: S. 409.

Anthropologie: Die Klassizität der menschlichen Makel

Damit ist eine der »metaphysischen Ideen« erarbeitet, die der emphatischen Rhetorik, wenn auch nicht der Praxis des ›Dialogs mit den Toten‹ beisteht: Wenn das Gedicht tatsächlich ein solch außerzeitlicher Ort der ewigen Präsenz der Sprecher ist, dann können dort die ungleichzeitigen Geister zum Gespräch unter ihresgleichen zusammenkommen. Dass dieses Gespräch sinnvoll und ertragreich ist, garantiert ein weiterer Aspekt. So könnte man sich ja, im Zuge einer Gegenprobe, vorstellen, dass diese ungleichzeitigen Geister zwar zusammenkommen, sich aber nichts zu sagen haben, sich nicht verstehen. Das immer auch hermeneutische Problem der Fremdheit könnte dazu führen, dass sich schlicht keine gemeinsame Sache mehr einfindet. Wo die Ungleichzeitigkeit zu groß ist, mag eine Diskontinuität entstehen, die keine Verschmelzung mehr kitten kann.

Hier nun lässt sich zurückkommen an den Anfang der Ausführungen. Denn dass sich die ungleichzeitigen Geister verstehen können, liegt letztlich daran, dass es Grünbein, gerade am Ende des 20. Jahrhunderts, in seinen Gedichten um das »Wiederaufleben charakteristischer Momente« geht, »quer durch die Menschheitsgeschichte«[292]. Das Gespräch der ungleichzeitigen Geister befasst sich mit Sachen, die (fast) allen Menschen gemeinsam sind: mit anthropologischen Konstanten, sagt man in der Regel. Es sind diese »anthropologischen Grundkategorien«, die »für Grünbein […] bei allem geschichtlichen Wandel doch konstant bleiben«[293]. Die Grundlage bilden dabei vor allem die von Berg bereits herausgearbeiteten Konstanten wie das »Trauma der Geburt«[294], die »Grundstimmung Angst«[295] oder einfach der Tod[296]. Solche Konstanten sind wiederum in gewisser Weise transhistorisch: Für jeden der ungleichzeitigen Geister sind sie auf gleiche Weise präsent.

Über diese Grundlage hinaus gibt es aber noch einen engeren, nicht ganz dem Transhistorischen zuzuordnenden Fundus von (kultur)relativen Konstanten, die Grünbein offensichtlich als stets wiederkehrende »charakteristische[] Momente« der westlichen Zivilisation versteht: die Dekadenz des Menschlichen, der Ennui, Genusssucht und Verrohung der Massen, imperiales Handeln und so weiter – ein ganzes Repertoire an meist scheiternden Versuchen humaner Selbstbehauptung. Dieses Repertoire menschlicher Makel, eine Summe von Aporien, ist beinahe überzeitlich. Vor allem, wie etwa an Grünbeins Post-Juvenal-Texten »Nach den Satiren«[297] zu sehen, sind diese Makel in jeder (westlichen) Gesellschaft präsent. Sie bilden damit eine klassische Beschreibung des westlichen Menschen, der immer schon Mängel-,

292 Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, S. 19.

293 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 146.

294 Vgl. ebd., S. 68-88.

295 Vgl. ebd., S. 89-126.

296 Vgl. ebd., S. 127-131.

297 Vgl. dazu neben Fuhrmann: Zeitdiagnose am Widerpart Rom, auch ders.: Juvenal – Barbier – Grünbein. Über den römischen Satiriker und zwei seiner tätigen Bewunderer. In: Durs Grünbein. Text+Kritik 153, S. 60-67.

Makelwesen ist. Ihren Anfang haben diese klassischen Beschreibungen des Menschen in der Antike. Dort ist »ein brüchiges Fundament, auf dem die folgenden Zeitalter aufbauen konnten«[298], ist der »Quell aller Aporien, die uns bis heute in Atem halten«[299], wie Grünbein mit gleich doppelter Ursprungsmetaphorik (vgl. »Fundament« und »Quell«) versichert. Was dort an den Ursprüngen gedacht und getan wurde, beschäftigt jeden Menschen, dessen »Knochengerüst«, dessen »Wirbelsäule« – wie es heißt – auf diese Antike zurückgeht.

In dieser Verpflichtung auf die Fundamente oder Quellen des westlichen Menschen(bildes) im antiken Denken liegt zweierlei begründet: eine thematische Beschränkung und die Präferenz für einen spezifischen Typ der historischen Sinnbildung. Die thematische Beschränkung zeigt sich, liest man, was Grünbein vor der eingangs bereits zitierten Absage an ein »Jenseits des Verstehens« ausführt:

> **Grünbein** […] fällt es mir immer schwerer, in Weltgegenden aufzubrechen, die in gar keiner Weise zu den inneren Landschaftsformationen passen. Was soll ich in China? Mich dort verlieren? Aber wozu?
> **Jocks** Es kann reizvoll sein, sich vom eigenen Verstehens- und Anbindungszwang zu lösen?
> **Grünbein** Im Bewußtsein, das mir die Zeit davonläuft, bringe ich diese übermenschliche Kraft immer weniger auf. Ich verspüre einfach kein Bedürfnis mehr nach einem Jenseits des Verstehens. [300]

Das thematische Spektrum wird auf eine bekannte Erfahrungswelt beschränkt, Fremdheit wird gemieden:[301] Damit aber schwindet die Möglichkeit des Miss- oder Nicht-Verstehens, beschäftigt wird sich mit dem, was ohnehin noch Sagkraft, noch Klassizität besitzt. Darin verbirgt sich auch ein Bekenntnis zum (abendländischen) Kanon, sei es einem Kanon der Literatur, der Schrift oder einem Kanon der anthropologischen Konstanten, der sich im Grunde nicht mehr ändert, der nur ständig neu verstanden und also angeeignet werden muss.

Aus diesem nicht mehr unbedingt metaphysischen, aber doch stark ins A- oder zumindest Transhistorische gewendeten Menschenbild ergibt sich schließlich eines der wohl charakteristischen geschichtslyrischen Verfahren Grünbeins: die Analogisierung von historischen Ereignisse und Zusammenhängen mit dem, was gegenwärtig geschieht. Seine markanteste Ausprägung erfuhr diese Praxis wohl Anfang des dritten Jahrtausends. Ausgangspunkt war dabei eine grundlegende Ähnlichkeit, eine, wie Grünbein im Interview sagt, »starke Parallele

298 Grünbein: Zwischen Antike und X, S. 397.

299 Ebd., S. 398.

300 Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, S. 71.

301 Vgl. auch Grünbeins Antwort auf Jocks' Frage: »Sie lassen sich offensichtlich von Existenzfragen leiten. Wie weit reicht dabei Ihr Fragespektrum?« – Grünbein: »Es umfaßt alles, was in meiner Reichweite liegt, und darf nicht zu weitab von meinen eigenen Erfahrungen liegen« (ebd., S. 53).

zwischen den USA und dem Römischen Reich«[302]. So wird ›Rom‹, Florian Berg hat darauf hingewiesen, einerseits zu einem vornehmlich soziologischen »Modell der Dekadenz«[303], ein westlich-metropolitaner Sozialraum, den Grünbeins deskriptive Gedichte (wohl die von Kling als »Sandalenfilme« beleidigten Texte) in der Manier Juvenals entwerfen. Andererseits erscheint »Rom als bis heute gültiges Modell der hegemonialen Demokratie«[304], und damit als ein politisches Modell, dem gerade die Gedichte in der Wirkungsgeschichte des 11. September 2001 verschiedentlich Ausdruck verleihen.[305]

Wo aber in der Historie ein Modell gefunden ist, da lassen sich Regeln auch für das Heutige ableiten. Und eben auf diese Weise kommt Grünbein, sogar noch vor dem 11. September, zu historischen Erkenntnissen. In einem seiner Einträge aus den Aufzeichnungen *Das erste Jahr* erscheint ihm – auf einem »*kingsize double-bed* im Peninsula Hotel« liegend, inspiriert durch die Eindrücke während einer USA-Reise – ein »merkwürdiges Panorama«, eine »Vision der Pax Americana«: »Vor mir im Traum sah ich, vom idealen Betrachterstandpunkt, eine Allee von Obelisken, die von Washington bis hinauf nach New York führte« – und damit eine nicht nur amerikanische, vielmehr eine vermeintlich typische Form architektonischer Herrschaftsinsignien, die »Inszenierungen eines versteinerten Willens zur Macht«. Vom »idealen Betrachterstandpunkt« aus, in einer inszenierten visionären Schau werden Gegenwart und Vergangenheit vergleichbar; ein Modell ist gefunden, das historische Erkenntnis ermöglicht: »Ja, auch die Supermacht Amerika wird dereinst untergehen wie das Römische Reich«[306], lautet es, die Gültigkeit des Modells gesetzt, mit ja tatsächlich logischer Folgerichtigkeit.

In den Gedichten selbst ist diese historische Sinnbildung meist allerdings keineswegs so explizit wie in den Paratexten, in Gesprächen, Interviews oder Prosa-Aufzeichnungen. Wie im Falle der geschichtspolitisierten Lyrik Klings sind auch Grünbeins Gedichte eher defensiv politisiert, sie verzichten auf eindeutige Positionen. Erst aus dem entfalteten Material sowie der Weise seiner Entfaltung im Gedicht ergibt sich die Möglichkeit zur gegenwartsorientierten Sinnbildung anhand des Historischen, eine Sinnbildung, deren Ergebnisse in der Prosa ausgesprochen, vom Gedicht lediglich nahegelegt werden. Obwohl sich nun Grünbein und Kling in der Wahl dieses Mittelwegs zwischen Autonomie und Engagement durchaus

---

302 Die ungeheure Belästigung. Ein Gespräch mit den Schriftstellern Durs Grünbein und Thomas Meinecke über die intellektuelle Situation nach dem 11. September. In: Literaturen 12 (2001), S. 12-19, hier: S. 18. Vgl. zu dieser Parallelisierung auch Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 192ff. Zu Grünbeins Auseinandersetzung mit 9/11 siehe auch Peer Trilcke: Der 11. September 2001 in deutschen und US-amerikanischen Gedichten. Eine Sichtung. In: Ingo Irsigler / Christoph Jürgensen (Hg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001. Heidelberg 2008, S. 89-113, insbes. S. 106-111.

303 Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 193.

304 Ebd.

305 Für beide Formen des Modellhaften liefert Berg (ebd., S. 193ff.) zahlreiche weitere Textbelege. Auch Kai Bremer erarbeitet mit Blick auf Grünbeins Nachwort zur Übersetzung von Aischylos' *Die Perser* weitere Belege (Kai Bremer: Vom Monolog der Toten zum Drama des Bewußtseins. Grünbein und das zeitgenössische Theater. In: ders. / Lampart / Wesche (Hg.): Schreiben am Schnittpunkt, S. 103-120, hier: S. 110).

306 Alles nach Grünbein: Das erste Jahr, S. 255.

gleichen, divergieren die spezifischen Typen der historischen Sinnbildung. Klings Gedichte, so wurde oben anhand des Kleinzyklus »brandenburger wetterbericht« gezeigt, arbeiten in der Phase der Geschichtspolitisierung dominant auf eine Kombination aus genetischer und kritischer Sinnbildung hin. Während die genetische Sinnbildung die Herkünfte spezifischer Deutungen des Historischen andeutet, weist die kritische Sinnbildung mal auf die Fragwürdigkeit dieser Herkünfte hin, mal deutet sie, mit den Mitteln der genetischen Argumentation, auf verdrängte Herkünfte, skizziert etwa Gegengeschichten. Grünbeins Gedichte wie seine Prosa legen hingegen das nahe, was Jörn Rüsen die »exemplarische Sinnbildung« nennt. Bei diesem Typ werden »Gegenwartserfahrungen […] als vergleichbare Vorgänge verständlich«[307]; darin impliziert ist, so Rüsen an anderer Stelle, die »zeitenthobene[] Allgemeingültigkeit der aus den historischen Vorkommnissen generierten und an ihnen konkretisierten Handlungsregeln«[308]:

> Die historische Kontinuität, die die Zeiterfahrung der Gegenwart überschaubar und behandelbar macht, ist jetzt nicht mehr primär an einem innerzeitlichen Vorgang (wie bei der traditionalen Sinnbildung an der archaischen Dauer gestifteter Sinnordnungen) gebunden, sondern zur Allgemeinheit eines Regelgefüges sublimiert.[309]

Die Praxis, mit der Grünbeins Schriften in einer nicht mehr innerzeitlichen, sondern in einer außerzeitlichen Kontinuität der westlichen Kultur die Modelle zur Interpretation der gegenwärtigen Existenz finden, ähnelt damit jenem geschichtlichen Denken, dem sich Reinhart Koselleck in seiner kleinen Studie über den Topos ›Historia Magistra Vitae‹ gewidmet hat.[310] Sie ähnelt damit jenem von der Annahme der »Stetigkeit der menschlichen Natur«[311] getragenen Denken vor dem Aufkommen des Kollektivsingulars ›Geschichte‹[312] und der idealistischen oder materialistischen Geschichtsphilosophie, gegen deren wirkliche oder gedachte Großerzählungen später die mitunter so genannten Postmodernen ins Feld ziehen sollten.

Dem Optimismus, den der Topos einst bergen konnte,[313] ist Grünbeins Schreiben freilich nicht mehr verpflichtet. Aus der Geschichte lernen lässt sich nicht, wie angesichts ähnlicher Situation richtiges Handeln wiederholt werden könnte, sondern wie die menschlichen Makel in ähnlichen Situationen immer wieder richtiges Handeln verhindert haben und verhindern werden. Es gibt zwar eine Lehre aus der Geschichte, es lassen sich Modelle und Regularitäten

---

307 Rüsen: Zeit und Sinn, S. 181.

308 Rüsen: Lebendige Geschichte, S. 46.

309 Ebd.

310 Reinhart Koselleck: Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte. In: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 1989, S. 38-66.

311 Ebd., S. 40.

312 Vgl. ebd., S. 50ff.

313 Ebd., S. 39: »oder, um mit einem Alten zu reden, die Historie setzt uns frei, Erfolge der Vergangenheit zu wiederholen, statt gegenwärtig in frühere Fehler zu verfallen. So galt die Historie, für rund zwei Jahrtausende, als eine Schule, ohne Schaden klug zu werden.«

feststellen, die sogar Prognosen ermöglichen, doch einen positiven Sinn versprechen die Lehren nicht mehr.

> **Jocks**: Es erstaunt, daß Sie an der Lyrik als Möglichkeit festhalten, so etwas wie einen Gesamtzusammenhang doch noch herzustellen. Warum eigentlich?
> **Grünbein**: Es ist die Geschichte, die den Menschen in den Zustand des Weder-Noch versetzt. So vieles war schon einmal da und ist gescheitert, so vieles blieb uneingelöst. […] Mit anderen Worten: wir werden *immer nur* inmitten von Bruchstücken leben, zwischen den Resten abgebrochener Projekte. […] Die Trümmer der untergegangenen Kulturen, das ist alles, was wir an Zusammenhang haben. Diesen jedoch gilt es festzuhalten, solange der Mensch bei Bewußtsein bleibt.[314]

Am Ende erweist sich Grünbeins Klassizität damit als eine Klassizität des Ruinösen.[315] Was der auch im oben zitierten Gesprächsbeitrag angespielte Engel der Geschichte, jene Allegorie des Walter Benjamin,[316] sieht, das sind Ruinen. Doch dieser Engel bleibt, wohlgemerkt, Engel: bleibt eine überirdische Gestalt, die den letzten aller Zusammenhänge überblicken, festhalten, tradieren kann.[317] In Grünbeins Konzept steht an Stelle des Engels freilich das Gedicht. Dessen Schrift kommen die Mittel zu, im Dialog mit den vergangenen Zeiten und Geistern den steten Ruin der menschlichen Projekte zu erinnern und damit letztlich Überzeitliches auszudrücken.

Ungefähr so, das ist das Merkwürdige, sagt Kling das auch. Und vielleicht ist es das, was nun, am Ende der insbesondere Grünbein sich widmenden Vergleichs-Schritte, zunächst festzuhalten ist: Dass sich hier, bei Kling und bei Grünbein, etwas Gemeinsames zeigt, das die beiden nicht voneinander, sondern zugleich haben. Insofern hat das zurückliegende Vorgehen auch gezeigt, dass zwischen den beiden Lyrikern typologische Zusammenhänge bestehen, die wahrscheinlich auf analoge Produktionskontexte zurückzuführen sind. Eine mögliche Bezugsgröße für diese analogen Bedingungen besteht, recht schlicht gesagt, in einem ähnlich grundierten Geschichtsbild: einem Geschichtsbild nach dem Ende der Utopien, des Fortschrittsglaubens, der Teleologie, der monumentalen Erzählungen und so fort. Dass sich darüber hinaus die so genannte ›Wende‹ als ein sozialisations- und politikgeschichtlich wichtiger Impuls für beider Haltung zur Geschichte und deren diskontinuierlichen, postideologischen Verlaufsmöglichkeiten behaupten und wohl auch belegen lässt, wäre eine weitere,

---

314 Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz Norbert Jocks, S. 19f.; Hervorhebung pt.

315 Hier ließen sich unter Umständen Ausführungen zur Metrik und auch zur Reimtechnik der Grünbein'schen Gedichte ab etwa Mitte der 1990er anschließen: Was man vielleicht – es hörte sich fast nach Kling an – als die zerspielten oder zerschriebenen Formtraditionen bezeichnen könnte, wäre im Verlauf dieser Ausführungen dann im weiteren Horizont des Grünbein'schen Traditionsverhaltens zu diskutieren.

316 Vgl. hierzu ausführlich Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 165ff.

317 Entsprechend hält Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 205 fest: »Für Benjamins Trümmer der Geschichte, in die die Welt in einem Endzustand auseinander getreten ist, kann der Dichter in seinen Texten noch einmal einen Zusammenhang und somit auch einen Sinn stiften. Und wenn es nur der Sinn ist, im ängstigenden Sinnlosen und Nichtigen Analogien zu finden.«

konkretere Bezugsgröße, der sich eine ausgeweitete Analyse der typologischen Zusammenhänge zuwenden könnte.

Der gewiss zu erweiternden Liste von Gemeinsamkeiten und deren möglichen Ursachen stehen Unterschiede gegenüber, die in der Darstellungen des Grünbein'schen Denkfeldes durch den wiederholten Rekurs auf das Axiom des Klassischen pointiert wurden. Ausgangspunkt war dabei eine bemerkte Nähe des Grünbein'schen Denkfeldes, wie es sich um die enge Jahrtausendwende herum präsentiert, zur Sprache und zu Konzepten der philosophischen Hermeneutik in der Formulierung Gadamers. Zu den dargelegten Komponenten des Axioms gehören vor allem drei Aspekte: der Anspruch durch und die Hörigkeit auf die unmittelbare Sagkraft der (römisch-)antiken Tradition; die Dokumentation der vertiefenden Aneignung dieser Überlieferung in den Briefgedichten, die im Spiel mit postalischen Kommunikationskonventionen zwar einerseits eine vergebliche Adressierung inszenieren, mittels dieser rhetorischen Konstruktion jedoch andererseits zugleich eine hermeneutische Vermittlung zwischen vergangenem und gegenwärtigem Denken und Leben vollziehen; schließlich Ideen des Transhistorischen und damit der Zeitresistenz wie der Präsenz. Diese manifestieren sich zum einen in einer Schriftmetaphysik, der gerade der Vers als eine Form klassischer, unmittelbarer und überdauernden Schrift gilt; zum anderen in einer kulturellen Kontinuität der menschlichen Makel und damit in einem Repertoire anthropologischer Konstanten.

Während in einer Studie zu Grünbein nun die Differenzierung dieser Ergebnisse anstünde, geht es an dieser Stelle darum, die zugespitzte Skizze der Grünbein'schen Positionen in ein produktives Kontrastverhältnis zu Klings Denkfeld, zu seinem Dichten zu bringen, um auf diese Weise die Konturen des Letzteren zu schärfen.[318] Anhand des Gedichts »schicht I (petrarca)« soll zu diesem Zweck exemplarisch dargelegt werden, worin sich Klings Geschichtslyrik von der skizzierten Variante einer hermeneutischen Geschichtslyrik unterscheidet.

4. Differenz- und Epochenschwellenbewusstsein am Beispiel von »schicht I (petrarca)«

Interpretation

»schicht I (petrarca)«[319] ist, das macht den Text an dieser Stelle besonders interessant, einer der wenigen Texte Klings, in denen mit der für Grünbeins Überbrückung des Zeitabstandes so wichtigen Form des Briefes gespielt wird; beziehungsweise: in dem ein Brief zitiert wird. Zu

[318] Das bedeutet auch, zunächst außen vor zu lassen, dass auch Klings späte Gedichte zu einer anthropologischen Grundierung tendieren, aus der wiederum Ähnlichkeiten resultieren – an entsprechender Stelle (siehe Kapitel VIII) wird darauf zurückzukommen sein.

[319] In: m, S. 73 [= GG, S. 499].

den Besonderheiten des Gedichts gehört allerdings, dass die Überbrückung ausbleibt, dass ein Gespräch nicht stattfindet, eine gemeinsame Mitte nicht gefunden wird. Im Gegenteil.

Das Gedicht bezieht sich, und dieses Wissen ist wohl nur in gebildeten Kreisen als selbstverständlich vorauszusetzen, auf die vermeintliche oder wirkliche Besteigung des Mont Ventoux, von der Francesco Petrarca in einem auf den 26. April 1336 datierten Brief an Francesco Dionigio berichtet. Kling ist mit diesem Bezug nicht der einzige Poet der 1990er Jahre: Neben Michael Krügers »Rede des Petrarca nach dem Abstieg vom Mont Ventoux«[320] ist insbesondere auf Raoul Schrotts Gedicht »Petrarca – *Mont Ventoux*«[321] hinzuweisen – letzterem hat Torsten Hoffmann bereits eine gründliche Analyse gewidmet.[322] Wie diese Gedichte, so steht auch Klings Text innerhalb einer denkgeschichtlichen Situation, in der sich die Interpretationsgeschichte des Petrarca-Briefs dynamisiert hat. »Der Mont-Ventoux-Diskurs«, resümiert Hoffmann seinen Forschungs-Überblick, hat

> am Anfang der 1990er Jahre nicht einfach seine Paradigmen gewechselt, sondern ist kontroverser geworden. An die Stelle der vorsichtigen Ausdifferenzierung von Burckhardts und Ritters Großthese ist eine bipolare Struktur getreten, in der sich eine naturästhetische und eine allegorische Lesart gegenüberstehen.[323]

Was mit diesen beiden Lesarten – der naturästhetischen, prominent vertreten von Joachim Ritters »klassisch gewordener Interpretation«[324] des Briefs im Rahmen einer Theorie der ästhetischen Landschaft,[325] sowie der allegorischen, streitbar vorgetragen von Ruth und Dieter Groh[326] – einhergeht, ist auch ein Streit um die Epoche, und zwar im doppelten Sinn. Für Hans Blumenberg etwa, stellte sich im Brief einer »der großen, unentschieden zwischen den Epochen oszillierenden Augenblicke«[327] dar: die Epoche als Zeit*punkt*, an dem ein neuer, epochaler Zeit*raum* sich ankündigt. Es ist diese ältere Deutungstradition, die mit Petrarca die Geschichte des modernen Subjekts beginnen lässt. Der Brief wird zur »Urszene ästhetischer Naturbegegnung«[328] und »moderner Subjektivität«[329].

---

320 In: Michael Krüger: Nachts, unter Bäumen. Gedichte. Salzburg / Wien 1996, S. 28.

321 In: Raoul Schrott: Tropen. Über das Erhaben. München / Wien 1998, S. 69-73.

322 Torsten Hoffmann: Rolle vorwärts, Rolle rückwärts. Raoul Schrott und Petrarcas Brief über die Besteigung des Mont Ventoux. In: Raoul Schrott. Text+Kritik 176. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2007, S. 64-75.

323 Ebd., S. 66.

324 Stefan Kaufmann: Moderne Subjekte am Berg. In: Ulrich Bröckling / Axel Paul / ders. (Hg.): Vernunft – Entwicklung – Leben. Schlüsselbegriffe der Moderne. München 2004, S. 205-233, hier: S. 205.

325 Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M. 1974, S. 141-163.

326 Siehe Ruth Groh / Dieter Groh: Petrarca und der Mont Ventoux. In: dies.: Die Außenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1996, S. 17-82.

327 So Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, S. 397.

328 Kaufmann: Moderne Subjekte am Berg, S. 205.

329 Ebd., S. 206.

> Wenn es so etwas wie einen kulturhistorischen Kanon gibt, gehört zu diesem, die Geschichte des modernen Subjekts mit der Besteigung eines Berges beginnen zu lassen: mit Petrarcas Aufstieg zum Mont Ventoux im Jahre 1336[330]

hält Stefan Kaufmann fest. Gegen diese in älterer Tradition stehende Vorstellung, Petrarca stünde *schon* auf der Schwelle zur Neuzeit, betonen nun einige jüngere Beiträge, wie sehr Petrarca *noch* dem mittelalterlichen Welt- und Menschenbild, insbesondere einem »christlichen Innenweltdiskurs«[331], verpflichtet sei.

Kling könnte mit diesen Positionen zumindest rudimentär vertraut gewesen sein. Die in seiner Bibliothek stehende Ausgabe des Petrarca-Briefs, eine 1995 bei Reclam publizierte Übersetzung von Kurt Steinmann, enthält jedenfalls ein kursorisch die Wirkungs- und Forschungsgeschichte des Briefs resümierendes Nachwort, das diesen sehr deutlich als »Zeugnis einer Epochenschwelle«[332] interpretiert: »Sein Geist«, so heißt es dort über den Brief, »steht im Kreuzpunkt des ›schon‹ und des dennoch ›noch nicht‹.«[333] Vor allem diese kulturgeschichtlich bemerkenswerte Stellung Petrarcas und seines Briefs, weniger hingegen die differenzierten Forschungspositionen, soll während der folgenden, insbesondere narratologisch vorgehenden Analyse als interpretatorisch relevantes Wissen vorausgesetzt werden.

Noch vor der narratologischen Beschreibung ist allerdings werkgeschichtlich Relevantes zu bemerken. »schicht I (petrarca)« ist das erste in dieser Arbeit zur Untersuchung vorliegende Gedicht aus dem 1996er-Gedichtband *morsch*. Wie der nachstehende Gedichttext zeigt, hat sich mit *morsch* – auch wenn das keineswegs jedes der darin versammelten Gedichte betrifft – die graphische, aber auch die graphemische und, in Andeutungen (man beachte etwa mehrere flektierte Verben), die syntaktische Gestalt der Kling'schen Lyrik geändert. Nicht wenige der Manierismen, die mit Blick auf das Frühwerk beschrieben wurden, sind abgebaut worden. Zwar ist noch manche graphemische Subtraktion, etwa der Verzicht auf das Flexionsendungs-<e> oder die Ersetzung von <ie> durch <i> zu bemerken, auch ist die Syntax keineswegs konventionell, zudem begegnen weiterhin Enjambements und Wortenjambements in Hülle und Fülle. Doch diese Aspekte stören den Lektürevorgang nur noch bedingt. Klings Schrift, so könnte man sagen, ist schriftlicher geworden. Bemerkenswerter noch als dies ist allerdings eine stärkere Bindung der Zeilen; man ist fast schon geneigt, von Versen zu sprechen. Durch die distichische Fügung zu graphisch ungefähr gleichlangen Zeilenpaaren[334] erscheint das Schriftbild gegenüber früheren Kling-Gedichten augenfällig geordnet und

---

330 Ebd., S. 205.

331 Hoffmann: Rolle vorwärts, Rolle rückwärts, S. 65.

332 Steinmann, Kurt: Nachwort. Grenzscheide zweier Welten – Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux. In: Petrarca, Francesco: Die Besteigung des Mont Ventoux. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Kurt Steinmann (= RUB 887). Stuttgart: Reclam 1995, S. 39-49, hier: S. 46 [Standort: R5-4-66].

333 Ebd., S. 48.

334 Die ersten drei Paare sind auch jeweils, berücksichtigt man Klings Vokal- und damit Silbensubtraktionen, hinsichtlich der Silbenzahl gleich lang (10 Silben, 7 Silben, 9 Silben).

strukturiert. Diesen formalen Besonderheiten, die keine Eigenheiten von »schicht I (petrarca)« darstellen, kommt dabei meines Erachtens eher werkgeschichtliche Relevanz zu, als dass sie eine spezifische Funktion innerhalb des Einzelgedichts übernehmen.

Darüber hinaus mag allerdings der Umfang von vierzehn Versen für eine formale Reminiszenz an das petrarkische Sonett gelten, zumal eine weitere Untergliederung des Textes zwei Gruppen von zuerst grob sechs, dann grob acht Versen ergeben könnte (siehe unten): ein gleichsam auf den Kopf gestelltes und etwas ruiniertes Sonett.[335] Ohne eine wie auch immer geartete Korrelation mit der Semantik des Textes bleibt die Annahme eines solchen formalen Rekurses jedoch allenfalls schwach motiviert; von dessen Funktion ganz zu schweigen. Entsprechend soll auf diese erste analytische Vermutung später zurückgekommen werden. Notiere lässt sich an dieser Stelle zunächst, dass mit dem folgenden Text eigentlich das erste Mal ein Kling-Gedicht zur Untersuchung vorliegt, bei dem man zumindest auf die Idee kommen kann, dass es in einer so traditionellen Beziehung zur Formengeschichte der Lyrik stehen könnte.

schicht I
(petrarca)

aber der kuppe weithinsichtbarkeit!
fast immer ist sie im auge mir. wind-

wunde. di sich nicht schließt. krumm
holz, kriechholz, kargn flors abbiß,

wo über spitzign schotter, dornicht
im gegnmistral .. wi er brieflich ver

sichert. gleich zwei hubschrauber,
schwarz, keine brief-perspektive,

eng zirkelnd überm karrée. rotoren
geschrapp; in zackn flucht der

mauersegler. di schrillend unter
tauchn in kurzgehaltner, dekapi

tierter luft. luft!, steigeisn der atem!
mittag der ausdünnt. dann ferne.

Die Vermittlungssituation des Gedichts ist durch ein Ereignis geprägt, das sich in der Differenz zwischen den Personalpronomen »mir« (02) und »er« (06) manifestiert, die beide auf dieselbe Figur referieren. Das Ereignis unterscheidet somit zwei, unterschiedlichen Instanzen zuzuordnende Teile: einen grob sechszeiligen am Anfang des Textes; und einen etwas mehr als achtzeiligen, der das übrige Gedicht bildet. Der Sprecher des ersten Teils ist

335 Zur Form von »schicht I (petrarca)« siehe auch Trilcke: Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen, S. 319ff.

autodiegetisch und er ist Petrarca. Jedenfalls arbeitet der Text, für den Kenner, mit der Suggestion, hier spreche Petrarca: Die ersten Zeilen sind eine wenn auch eigene Übersetzung eines Satzes aus der Einleitung des Mont Ventoux-Briefs Petrarcas, ein Satz, der in anderer Übersetzung mit »Dieser Berg aber, der von allen Seiten weithin sichtbar ist, steht mir fast immer vor Augen«[336] wiedergegeben wird. Die Vermittlungsinstanz des zweiten Gedichtteils hat hingegen keine vergleichbare Kontur. Weder manifestiert sie sich pronominal, noch erfolgt eine spezifische personale Ausgestaltung. Allein das körperbezogene Substantiv »atem« (13) und dessen szenisches und rhythmisches Umfeld deuten kurz auf einen anwesenden Körper hin, wären also Indiz, aber eben nur Indiz für Homodiegese. Vor allem aber übt die Vermittlungsinstanz des zweiten Teils eine beschreibende Funktion aus.

Zu der Differenz zwischen personalem Sprecher in historischer Rolle und beschreibender Vermittlungsinstanz tritt als weitere eine differente temporale Situierung der Sprech- respektive Vermittlungsakte. Der zitierten und fingierten Sprechsituation Petrarcas im 14. Jahrhundert wird eine Gegenwartsebene gegenüber gestellt, gleich zu Beginn des zweiten Textteils explizit markiert durch das Aktualitätssignal »hubschrauber« (07). Das damit näher bestimmte Ereignis auf der Vermittlungsebene wird dabei vom Text in einer kurzfristig die Beschreibung unterbrechenden und beinahe in der Mitte des Gedichts platzierten Meta-Passage (vgl. »wi er brieflich ver // sichert«, 06f.; »keine brief-perspektive«, 08) selbst thematisiert und dadurch weiter in den Vordergrund gerückt.

Blickt man nun auf die Geschehensebene, dann bestätigt sich diese Segmentierung zwar einerseits: Auch hier ›passiert‹ etwas beim Übergang von historischer Sprechsituation zur gegenwärtigen Vermittlungssituation in den Versen 06ff. Andererseits fällt jedoch auf, dass durch das, was da passiert, das etablierte Sequenzmuster, das Skript, zumindest in seiner Makrostruktur keinesfalls unterbrochen, sondern lediglich modifiziert wird. Mit anderen Worten: Während die Meta-Passage auf der Vermittlungsebene einen eindeutigen Bruch initiiert, bedeutet sie auf der Geschehensebene lediglich eine Unterbrechung. Dies ist kurz darzulegen.

Schon das Tempus des gesamten Textes deutet eher auf eine Kontinuität des Geschehens denn auf eine angesichts des Vermittlungsereignisses durchaus zu erwartenden Diskontinuität hin. Flektierte Verben stehen, ob nun auf das historische oder das gegenwärtige Geschehen rekurrierend, im Präsens (»ist«, 02; »schließt«, 03; das wohl bemerkenswerteste »ver // sichert«, 06f., mit dem von der Gegenwarts- auf die historische Ebene Bezug genommen wird; sowie »unter / tauchn«, 11f.; »ausdünnt«, 14); ansonsten begegnen die für Kling typischen Präsenspartizipien. Dieser temporalen Gleichförmigkeit entspricht nun eine makrostrukturelle Kontinuität des Geschehens. Auf die eröffnend angeführte Sichtung des Gipfels folgt

336 Petrarca: Die Besteigung des Mont Ventoux, S. 5 [Standort: R5-4-66].

der Aufstieg, später die Ankunft auf dem Gipfel; das Ende bildet der nur kurz vermerkte Blick vom Gipfel in die »ferne« (14). Auf das Vorhaben folgt die Durchführung, schließlich ist das Ziel erreicht. Die kurzen Meta-Kommentare unterbrechen diese durchgehende Geschehenssequenz zwar kurz, auch modifizieren sie die Modalitäten des Aufstiegs entscheidend: Sie etablieren jedoch keine neue Geschehenssequenz.

Gleicht man nun das Geschehen des Gedichts, sein Narrativ, mit demjenigen des Petrarca-Briefs ab,[337] so fällt zunächst auf, dass Klings Text – anders etwa als Schrotts Brief-Bearbeitung – auf die Schilderung des Abstiegs vom Gipfel verzichtet. Verändert wird dadurch die Tektonik des Narrativs. Steht bei Petrarca (wie auch bei Schrott) das Gipfelerlebnis im Mittelpunkt, so bildet in Klings Text der Aufstieg die Mitte des Narrativs. Dieser narrative Abbau vom Ende der Geschichte her geht jedoch noch weiter. Nahezu völlig ausgeblendet wird bei Kling auch das, was sich auf dem Gipfel ereignet. Konkret: Das entscheidende Ereignis des Petrarca-Briefs, nämlich das Gipfelerlebnis, sei es nun erster wirklicher Ausdruck moderner Subjektivität oder christliche Bekehrung, findet nicht statt. Das am Ende verklingende »dann ferne« (14) notiert, mit Tendenz zur Lakonik, lediglich die situativen Umstände, aus denen dieses Erlebnis folgen könnte, im Gedicht aber eben nicht folgt.

Ich komme zu einem Zwischenfazit: Bedient man sich der Beschreibungssprache, die Gérard Genette in seiner Abhandlung *Palimpseste* entwirft, dann zeichnet sich »schicht I (petrarca)« als Hypertext zu Petrarcas Mont Ventoux-Brief nicht nur durch für Gedichte in gewisser Weise typische Aspekte wie versifizierende Transformation oder Verknappung aus, sondern darüber hinaus durch Aussparung:[338] durch den narrativen Abbau der makrostrukturellen Geschehenssequenz, wie sie im Brief begegnet. Abgebaut werden dabei zwei Elemente: Abstieg und Gipfelerlebnis. Nun lässt sich, was umgekehrt nicht möglich ist, der eine narrative Abbau, der Verzicht auf den Abstieg, gut plausibilisieren durch den anderen, den Verzicht auf das ereignishafte Gipfelerlebnis – ein Verzicht, womöglich, auf den von Blumenberg bemerkten »großen, unentschieden zwischen den Epochen oszillierenden Augenblick[]«. Denn wo das Ereignis nicht stattfindet, bleibt auch dessen Nachspiel aus. Zu klären ist dann allerdings, warum das Gipfelerlebnis ausbleibt.

Die Antwort ist auf den ersten und vielleicht auch auf den letzten Blick einfach: Das Ausbleiben wird wohl etwas mit den »zwei hubschrauber[n]« (07) zu tun haben, die in einem etwas schräg gebauten Vers-Parallelismus gemeinsam mit der »brief-perspektive« (08) die Mitte des Gedichts bilden. Bereits im ersten Glied der Geschehenssequenz ›Aufstieg – Gipfelerlebnis – Abstieg‹, die Petrarcas Brief entfaltet, geschieht etwas, das all das, was einst noch

337 Rudolf Rieks: Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux. In: Ulrike Auhagen / Stefan Faller / Florian Hurka (Hg.): Petrarca und die römische Literatur. Tübingen 2005, S. 233-248, hier: S. 236, gliedert die Geschehensebene des Petrarca-Briefs in vier Abschnitte: Einleitung – Aufstieg – Gipfelerfahrung – Rückkehr.

338 Dazu siehe Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M. 1993, S. 313ff.

folgen konnte, nicht mehr folgen lässt. Nun wurde *en passant* schon festgehalten, was dort geschieht: ein Wechsel der Zeitebenen und ein Wechsel der Vermittlungsinstanz, eine Transvokalisation.[339] Begleitet wird dies auf der inhaltlichen Ebene durch einen Wechsel vom beschwerlichen, in harten Konsonanten lautenden Aufstieg Petrarcas zur hektischen Ankunft der Hubschrauber; ein Wechsel, der in der Kohärenz der Bewegung zwar fast wie ein Match-Cut wirkt, der aber zugleich zwei stark kontrastierende Weisen alpiner Raumeroberung aneinanderfügt.

Von hier aus lässt sich der Text einer schlichten Deutung unterziehen: Angesichts der nun, in der technisierten Moderne möglichen Formen des Bergaufstiegs ist das, was Petrarca noch erfahren konnte, nicht mehr erfahrbar. Damit ist, ganz unabhängig davon, was in den letzten Zeilen noch im etwas dunkel bleibenden Kontext des »atem« passiert, die erste Quintessenz des Gedichts bestimmt. Ginge es nun bei Petrarcas Bergbesteigung schlicht um irgendeinen Gipfelsturm, Klings Text ließe sich womöglich auf die schlichte Pointe reduzieren, das Bergsteigen sei auch nicht mehr das, was es mal war. Doch wie die forschungs- und wirkungsgeschichtliche Skizze zu Beginn dieser Analyse gezeigt hat, geht es in Petrarcas Text nur eher beiläufig ums Bergsteigen.

Hier nun scheint es angebracht, sich wieder des Ereignisses auf der Vermittlungsebene zu erinnern, eben weil sich darin zeigt, was dem Heutigen nicht mehr möglich ist. So mag die maximal technisierte und mit minimalem Körperaufwand betriebene Bergbesteigung per Hubschrauber den Unterschied *machen*, aus narratologischer Sicht *besteht* dieser Unterschied jedoch in etwas anderem, das sowohl implizit dargestellt als auch explizit gesagt wird. Mit dem Match-Cut zur Mitte des Gedichts einher geht nämlich die erwähnte Transvokalisation. Während sich im Petrarca-Teil des Gedichts noch ein Subjekt selbst ausspricht, begegnet im zweiten Teil keine subjektive Perspektive mehr; der Text weist »keine brief-perspektive« mehr auf, wie es explizit heißt. Gerade aber diese subjektive Perspektive, der selbstbewusste und sich auf sich selbst besinnende Blick auf die Welt als Landschaft ist es, der immer wieder Anlass dazu gegeben hat, in Petrarca einen der ersten Modernen zu sehen. Die – bis auf den sprachlosen Atem – völlig entsubjektivierte Vermittlungsinstanz im Kling-Gedicht hat diese Perspektive nicht mehr. Hier wird, so ließe sich, ähnlich allegorisierend wie in der jüngeren Petrarca-Forschung, abschließend verallgemeinern, Epoche gemacht. Und zwar weil etwas, das einst Epoche machte, wie die Sprecher Petrarca aus dem Gedicht verschwunden ist: die mitunter so genannte moderne oder auch neuzeitliche Subjektivität und deren Modus der Welterfahrung.

339 Vgl. dazu Genette: Palimpseste, v.a. S. 398ff.

Die Ergebnisse seien kurz in den Worten des Traditionsmodells zusammengefasst. Daran anschließend ist ein vergleichender Seitenblick auf die beiden anderen, bereits erwähnten Mont Ventoux-Gedichte zu werfen. Schließlich sind die Ergebnisse an das zu Grünbein Ausgeführte, aber auch an das zu Klings geschichtskultureller Selbstverortung Dargelegte rückzubinden.

Auch in »schicht I (petrarca)« wird manifest, was als Charakteristikum der Lyrik Klings Mitte der neunziger Jahre ausgemacht wurde: Die (nunmehr allerdings implizite) Inszenierung von Tradierungsvorgängen im Gedicht. Anfänglich wird das Traditionsmaterial dabei offensichtlich akzeptiert; gerade aufgrund ihrer Eigenwilligkeit erscheinen die ersten, eben übersetzten Verse in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Aber es bleibt nicht bei dieser aneignenden Akzeptanz des Traditionsmaterials. Zunächst wird die enge, übersetzerische Textbindung verlassen, dann wird die Weitergabe des Traditionsmaterials schließlich ganz abgebrochen, augenfällig in den beiden Auslassungspunkten. Dieses Verfahren ist bekannt.

Hält man »schicht I (petrarca)« allerdings gegen eines der bereits untersuchten und strukturell verwandten Gedichte wie etwa das 1993 publizierte »normale sage«, dann wird zweierlei deutlich. Erstens bricht das Gedicht nicht einfach mit der Tradition: Das Skript, die Geschehenssequenz wird, wie dargelegt, durchaus fortgesetzt, nur eben unter anderen historischen Bedingungen. Diese anderen historischen Bedingungen begründen aber zweitens die Zurückweisung des Traditionsmaterials. Das Gedicht gleicht einer Teststrecke, einem Experiment, das den gleichen Ausgangspunkt wie einst Petrarca wählt, aber zu anderen Ergebnissen kommen muss: Weder Bewusstwerdung der Subjektivität noch seelische Erhebung stellen sich ein, sondern schlicht und lakonisch »ferne«. Eine Perspektive wie die des Petrarca ist heute nicht mehr einzunehmen, nicht mehr anzunehmen. Das Traditionsmaterial hat, so gesehen, seine Sagkraft eingebüßt; was in ihm als Denken sich äußerte, war keineswegs zeitresistent.

Die Radikalität, mit der Kling diesen Bruch vollzieht, lässt sich durch einen Vergleich mit den Gedichten Schrotts und Krügers vor Augen führen. Konfrontiert man die Texte, dann fallen, wie mir scheint, drei Aspekte auf. Zunächst der Wichtigste: Alle drei Texte erteilen der Position von Petrarca letztlich eine Absage. So hat Hoffmann herausgearbeitet, dass weder in Schrotts Text noch in demjenigen Krügers die Weltsicht Petrarcas durchgehalten wird;[340] mit Blick auf Schrotts Mont Ventoux-Gedicht spricht Hoffmann sogar von einem »Umkehrverhältnis«: hier komme eine dem Petrarca-Brief »genau entgegengesetzte Weltanschauung zum Ausdruck«[341]. Dieser Gemeinsamkeit stehen jedoch erhebliche Unterschiede gegenüber. Dabei ist, zweitens, auf die differente Vorgehensweise bei der Reduktion des intertextuell vorgängigen Narrativs hinzuweisen. Während Schrott das gesamte Narrativ, mit dem

340 Zu Krügers Gedicht äußert sich auch kurz Hoffmann: Rolle vorwärts, Rolle rückwärts, S. 72.

341 Ebd., S. 69.

Gipfelerlebnis in der Mitte, übernimmt, kondensiert Krüger das Narrativ fast ausschließlich auf dieses Erlebnis, das aus der Rückschau »nach dem Abstieg« vermittelt wird. Dazu kommt, drittens, dass beide, Krüger wie Schrott, mit der Fiktion arbeiten, man habe »es mit einem ganz der historischen Situation verpflichteten Rollengedicht zu tun«[342], das heißt: In beiden Fällen ist die fiktive, konsequent autodiegetische Sprechinstanz als Petrarca markiert,[343] und zwar durchgängig. Vermittlungsereignisse sind keine zu konstatieren. Ähnlich wie bei Grünbein, an dessen Gedichtüberschriften Krügers Titel »Rede des Petrarca nach dem Abstieg vom Mont Ventoux« ein wenig erinnert, spielen die Gedichte also mit einer Art hermeneutischer Vermittlung. In die Rede des Vergangenen mischt sich das Denken des Heutigen ein, es entsteht eine hybride Stimme, die Petrarca genannt wird, die auch historisch weitgehend korrekt aus der Situation Petrarcas heraus spricht, die aber eben doch nicht recht das oder jedenfalls nicht nur das sagt, was Petrarca einst gesagt hat. Bei Grünbein war es eine vergleichbare Technik der Hybridisierung, die als verfahrenstechnisches Korrelat des Dialogs mit den Toten ausgemacht wurde.

Klings Gedicht hingegen präsentiert zunächst einen historisch weitgehend korrekten, zwar eigenwillig, doch übersetzten Petrarca als Sprecher; und dann eine andere, zeitgenössische Instanz. Was hier kaum noch wie Montage wirkt, gewiss aber in der Tradition dieses Verfahrens steht, erzeugt keine den Techniken Schrotts, Krügers oder Grünbeins ähnelnde Hybridisierung, sondern schlicht Differenz. Bei Kling wird nicht *mit* dem Überlieferten gesprochen, vielmehr *nach* dem Überlieferten.

In der Diagnose, dass sich die Erfahrung, die Petrarca in seinem Brief festhielt, heute so nicht mehr machen lässt, sind sich also alle drei Mont Ventoux-Gedichte einig. Dass diese Differenz jedoch so eklatant ist, dass sie nicht mehr im Namen Petrarcas zur Sprache kommen kann; dass sie sowohl durch das überlieferte Narrativ als auch durch die überlieferte Stimme, jenem späteren Erlebnis-Ich der Lyrik, nicht mehr markiert werden kann, eben weil die Differenz in der Möglichkeit solcher Narrative, mehr noch in der Möglichkeit einer solchen Stimme besteht: das ist der Unterschied, den Klings Gedicht macht. Er bedeutet letztlich den Bruch im Traditionsprozess. Was bei Schrott und Krüger als Illusion, als Fiktion aufrecht erhalten wird, dass Petrarca dies und jenes hätte sagen können, wird in »schicht I (petrarca)« verneint. Was das Gedicht über das von Petrarca einst Gesagte hinaus zu sagen hat, lässt sich eben nicht mehr mit Petrarca sagen. In diesem Horizont könnte schließlich auch die Form des ruinierten Sonetts, die der Text darstellt, gedeutet werden. In der Destruktion der Sonettform, von der am Ende nichts anderes mehr bleibt als eine bestimmte Zeilenzahl, würde sich gemäß dieser Deutung dann zudem zeigen, dass sich auch nicht mehr *wie* Petrarca schreiben lässt.

---

342 Ebd., S. 72.

343 Bei Schrott zeigt sich diese Authentizitäts-Fiktion sogar in einer Datierung des Gedichts auf das historische Datum des »26. 4. 1336«.

Jenseits der Hermeneutik. Und zu Klings Epochenschwellenbewusstsein

Womöglich ist es alles eine Frage jener Mitte, die der Zeitabstand macht. Für Gadamer und, wie dargelegt, auch für den Grünbein der Jahrtausendwende, ist dieser Zeitabstand »nicht ein gähnender Abgrund, sondern ist ausgefüllt durch die Kontinuität des Herkommens und der Tradition«[344]. Mehr noch ist dort, in jener Mitte, ist zugleich der Ort, in dem der Zeitabstand nicht vernichtet, aber doch produktiv aufgehoben ist: eine gemeinsamen Mitte, in der sich, so war es bei Grünbein, die freien Geister einfinden, Identitäten austauschen und sich historisch verstehen. Für Kling, darum kreiste ein Gutteil des zurückliegend Vorgebrachten – für Kling ist die Mitte voller Wolkenbänke, Standort eines zwielichten Türstehers, korrupter Kanal, Raum einer Differenz, die das Lebende vom Toten trennt.

Mit dem Beispiel des Klassischen, scheint mir, steht und fällt Gadamers Hermeneutik, weil mit dieser exemplarischen Weise der Geschichtlichkeit die »Bedingungen des Verstehens«[345], so der Titel jenes Kapitels, dem der Abschnitt über »Das Beispiel des Klassischen« untergeordnet ist, stehen – und fallen. Was für Gadamer eine nicht unbedingt, aber doch vorwiegend rhetorische Frage war, ob nicht »am Ende solche geschichtliche Vermittlung der Vergangenheit mit der Gegenwart, wie sie den Begriff des Klassischen prägt, allem historischen Verhalten als wirksames Substrat zugrunde [liegt]«[346] – das ist in Klings ruinösem Geschichtsbild unbedingt fragwürdig geworden. Historisches Verhalten steht dem Dichter in postmnemosynischer Geschichtskultur unter der Bedingung gescheiterter Vermittlung, steht im Zeichen des Abbruchs von Überlieferung und der Differenz von Sinnhorizonten. Im Wechsel der Moden, im Rauschen der Informationen, jenseits der Gedächtnis- und inmitten der Geschichtsgesellschaft ist die »hermeneutische[] Bedingung der Zugehörigkeit zu einer Tradition«[347] abhanden gekommen.

Ausgehend von »schicht I (petrarca)« lassen sich nun noch einmal die zwei wichtigsten Aspekte der zurückliegenden Ausführungen resümieren. So führt das Gedicht einerseits ein geschichtslyrisches Verfahren vor, das, anders als bei Grünbein zu beobachten, einen kaum noch hermeneutischen Umgang mit Traditionsmaterial praktiziert. Andererseits manifestiert sich in ihm ein Epochenschwellenbewusstsein, das die Darlegungen zur geschichtskulturellen Selbstverortung Klings zu bündeln vermag.

Blickt man zurück auf die Interpretation zu »schicht I (petrarca)«, dann lässt sich zunächst durchaus einwenden, dass hier ein doch noch sehr hermeneutisches Vorgehen begegnet. Insbesondere ist wohl zu bemerken, dass das Gedicht, will man es so deuten wie vorgeschlagen, doch schon recht viel Verständnis, zudem eher gehobenes Wissen voraussetzt. Zwar muss die

344 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 302.
345 Ebd., S. 281.
346 Ebd., S. 295.
347 Ebd., S. 296.

Identifikation der ersten Verse als anverwandeltes Zitat nicht notwendig erfolgen; wer aber darüber hinaus auch keine ungefähre Idee von der historischen Bedeutung des Briefes oder von dessen narrativer Struktur besitzt, wird wohl nicht erkennen, was sich dem Gedicht an Bedeutung zuschreiben lässt. Mit anderen Worten: Man muss Petrarcas Brief schon gut verstanden haben, um zu verstehen, was das Gedicht mit dem historischen Schriftstück anstellt. Es ist schon ein recht hermeneutisches Unterfangen, sich anhand eines der großen Dokumente der europäischen Kultur seiner eigenen historischen Position bewusst zu werden.

Insofern ist präziser zu bezeichnen, was an dem Umgang mit Geschichtlichem, den dieses Gedicht vorführt, nicht mehr hermeneutisch ist. Denn was im Gedicht zwar nicht vollzogen, doch von ihm vorausgesetzt wird, das ist die Rekonstruktion des historischen Horizonts, der pointiert in Differenz zum Gegenwartshorizont gebracht wird. Mehr jedoch passiert nicht. Es bleibt bei der »Abhebung«, wie Gadamer dieses »Phasenmoment im Vollzug des Verstehens« nannte.[348] Der Zeit-Bruch verwandelt den Zeitabstand in jenen ›gähnenden Abgrund‹, der den Heutigen vom Gestrigen trennt. Übrig bleibt nur noch ein rudimentärer Rest eines im Ganzen weder präsenten noch verständlichen, vom Gedicht nahezu völlig abgebauten, zuammengekürzten Narrativs; eine Sinnruine. Weder Grünbein noch Schrott oder Krüger gehen in ihren hier kurz kommentierten Geschichtsgedichten so weit, oder besser: Selbst dort, wo in deren Gedichten die Differenz zwischen Heute und Gestern verhandelt wird, wird sie auf eine Weise verhandelt, die die Suggestion einer hermeneutische Vermittlung der Horizonte aufrecht erhält.

Der vergleichende Blick auf Grünbein, auf dessen poetologische Metaphern, aber auch auf dessen lyrische Praxis, zeigt dabei deutlich, wie Kling seine geschichtsdichterische Tätigkeit *nicht* versteht, was seine Gedichte *nicht* praktizieren. Die für Grünbein wie auch für Gadamer zentrale Vorstellung eines Dialogs mit den Toten, so uneingelöst beziehungsweise rhetorisch verwunden dieses Projekt in den Gedichten Grünbeins auch bleibt, lebt von der Idee, das Vergangene habe in der metaphysisch aufgeladenen Schrift eine Sagkraft bewahrt, auf die der Heutige antworten könne. In Klings Lyrik, jedenfalls Mitte der neunziger Jahre, wird diese Sagkraft des historischen Materials, wird damit die Möglichkeit, in einen Dialog mit der Überlieferung zu treten, ein ums andere Mal negiert: Pathologen, so sie sich nicht selbst pathologisch verhalten, reden in der Regel nicht mit den ihnen vorliegenden Leichen. Der ruinöse Zustand des Materials führt nun allerdings gerade nicht zu einer Abwendung vom historischen Material. Zur Eigentümlichkeit dessen, was im Zurückliegenden verhandelt wurde, gehört vielmehr die im Gedicht erfolgende Darstellung und die durch das Gedicht praktizierte Weitergabe des in seiner historischen Bedeutung nicht mehr gültigen Materials.

348 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 311f.

Während also Grünbeins Geschichtsgedichte letztlich Rezeptionszeugnisse einer aktualisierenden Aneignung, mitunter, wie im Fall von »Aktiv«, auch einer restaurierenden Aneignung darstellen und auf diese Weise Tradierungsvorgänge am Leben erhalten, stellen die betrachteten Gedichte Klings, allen voran »bläue«, das Ende, das Abbrechen solcher Tradierungsvorgänge fest, stellen es zugleich auf Dauer.

Kling selbst hat diesen Umgang mit dem Überlieferten (wie er sagt: T. S. Eliot paraphrasierend) charakterisiert: »die Verwertung von Bildungsstoff«, so schreibt er, bedeute nicht, »ihn beim Leser vorauszusetzen«[349]. Die »resthumanistische Fracht« des Gedichts sei, so Kling weiter, »als Konterbande zu betrachten«, und damit, wiederum ein Fremdwort, als Schmuggelgut, dessen Entdeckung man in der Regel zu verhindern sucht – und dessen Sinn im Gedicht entsprechend durchaus dunkel bleiben kann und darf. Damit aber stellen Klings Gedichte den Geltungsverlust des verwendeten Materials, ihre schwindende Klassizität aus. Dies lässt sich kurz an einem Beispiel verdeutlichen, dem Gedicht »kopfständerleine«[350].

Schon der Titel des Gedichts ist ein Kuriosum: ein Signifikant, dem wahrscheinlich kaum ein Leser ein entsprechendes Signifikat wird zuordnen können. Das Gleiche gilt für zahlreiche im Gedicht auftauchende Worte und Wendungen, die allesamt in Anführungszeichen stehen, Worte wie »zengelnägel«, »döpperfäßchn« oder »forgenbohrer«, Wendungen wie »hintn muß sein« oder »eingebrennt«. Ich vermute, keines der Worte, keine der Wendungen wird dem Durchschnittleser, selbst dem sehr gebildeten Leser etwas sagen. Sie haben zwar eine Lautgestalt, muten auch durchaus wie sinnvolle Worte an: Aber ihnen eignet keine konventionalisierte Bedeutung, sie bezeichnen nichts. Eine solche Bedeutung haben oder eher hatten sie nun durchaus, entstammen sie doch allesamt – wie im Gedicht gesagt – der Flößereisprache: Kling hat über diesen Soziolekt in einem Buch über die Flößerei auf dem Rhein gelesen und aus diesem Buch dann Material ins Gedicht übernommen.[351] Dabei handelt es sich, spätestens seitdem die Rheinflößerei im 19. Jahrhundert aufgegeben wurde, bei der Flößereisprache um das, was man gemeinhin eine tote Sprache nennt. Insofern ist »kopfständerleine« ein sprachärchäologisches Gedicht, ein Gedicht also, dem, wie Kling ausführt, »verschwundene/veraltete Worte«[352] als Materialgrundlage dienen.

Nun könnte man sich ein Gedicht vorstellen, das den Sinn dieser verschwundenen Worte rettet, ihn wieder aufruft; ganz ähnlich wie in Grünbeins restaurierendem Gedicht »Aktiv«. Klings Gedicht tut dies nicht. Die Wendungen und Wörter bleiben im Gedicht bedeutungslos.

---

349 Kling: Spracharbeit, Botenstoffe, S. 53.

350 In: nsg, S. 63 [= GG, S. 387]. Eine Interpretation des Gedichts im Kontext von Klings Konzept der Sprachärchäologie wird durchgeführt in Trilcke: Leerstellen und spracharchäologisches Verfahren.

351 Mohr, S.: Die Flößerei auf dem Rhein. Hg. v. Georg Breitwieser. Lorch am Rhein: Wisper 1991 [Nachdruck der Ausgabe Mannheim: Walther 1897] [Standort: R9-2-10], Lesespuren: in Form von Unter- und Anstreichungen auf den Seiten 5, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 76. Die im Gedicht verwendeten Fachtermini, idiomatischen Formeln und Kommentare zur Flößereisprache entnimmt Kling den S. 30, 31 und 33.

352 Kling: Römische Mitteilung, S. 28.

Die Tradition der Flößereisprache wird nicht erneut belebt – ein ohnehin eher hoffnungsloses Unterfangen; die Signifikanten, das Traditionsmaterial wird in seinem bedeutungslosen Zustand schlicht verwendet. Es bleibt damit im Gedicht vor allem als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt, nicht aber als historisches. Gleichwohl sind die Worte, und das signalisiert das Gedicht durchaus, historisch. Diese Spannung wird nun durch einen metatextuellen Kommentar am Ende des Gedichts in eine Formel gefasst, die Kling – mit Ausnahme der im folgenden Textausschnitt durch Virgeln abgetrennten Passage in der Mitte von Zeile 21 – entsprechend seiner Materialquelle wieder- und weitergibt:

20 [...] DI FLÖSSEREI-
21 SPRACHE/VERATMENDER ABSPANN/KANN NOCH IMMER
22 NICHT ZU DEN KLASSISCHN GEZÄHLT WERDN

In nuce findet sich hier die Poetik des ruinösen Tradierens formuliert. Die abgebrochene Tradition – und die Flößereisprache ist ein gewiss exzentrisches Beispiel einer abgebrochenen (Sprach-)Tradition – wird hier explizit, ergänzt sogar um den Marker der A-Klassizität, als ruinöse weitergegeben, ohne dass ihr in dieser Weitergabe eine Klassizität verliehen wird, die ihr, so die Voraussetzung, ohnehin nicht zukommt. Worte wie »döpperfäßchn« sagen uns nichts mehr, auch nachdem wir das Gedicht gelesen haben.

Diese Voraussetzung gilt nun, wie in den Abschnitten über Klings geschichtskulturelle Selbstverortung gezeigt, keineswegs nur für eine so exzentrische Tradition wie die Flößereisprache. Kling konstatiert vielmehr weithin den Abbruch lebendiger Traditionen in der Hochbeziehungsweise Spätmoderne. Verloren geht damit jene Verbundenheit mit dem Vergangenen, die Grünbein annimmt, allen Brüchen und Zäsuren zum Trotz. An die Stelle einer präsenten, den Heutigen unmittelbar ansprechenden Vergangenheit tritt so eine in Speichern abgelegte, nur noch wieder aufzunehmende Vergangenheit. Das Beispiel des Klassischen, jene Vorstellung, das Überlieferte könne sich durch Zeitresistenz und unmittelbare Sagkraft behaupten, ist damit passé.

Von hier aus kann fortgeschritten werden zum zweiten Aspekt: einem in, doch bei Weitem nicht nur in »schicht I (petrarca)« sich andeutenden Epochenschwellenbewusstsein Klings. In Bezug auf das Gedicht ist in diesem Zusammenhang gerade die Wahl Petrarcas als Referenz- oder vielmehr Differenzpunkt signifikant. Nicht irgendeinem Text wird hier die Gültigkeit abgesprochen, sondern einem in der Wirkungsgeschichte zum Ausdruck eines epochalen Moments stilisierten Dokument. Was mit Petrarcas Bergbesteigung vermeintlich begonnen hat, einige meinen: die neuzeitliche Subjektivität überhaupt – in Klings Gedicht ist es bereits Geschichte. Der damit nicht markierte, aber vorausgesetzte Epochenbruch ist weitaus mehr als das Ende der großen Ideologien, die in jenem Leningrader Flugzeugwrack sinnbildlich wur-

den, mit dem dieses Kapitel begonnen hat. Tatsächlich bildet sich in Klings Lyrik der frühen wie der Mitte der neunziger Jahre – und »schicht I (petrarca)« ist hier ein Beispiel – ein Bewusstsein davon, dass der eigene kulturelle Ort in keiner kontinuierlichen Verbindung mehr mit dem steht, was doch eigentlich seine Geschichte ist. Zu einer zitierbaren Aussage verdichtet sich dieses Bewusstsein allerdings selbst in den späteren Essays nicht, was auch daran liegt, dass sich Kling dort teilweise bereits auf eine moderate Position, nicht zuletzt was den Zustand von Tradition angeht, zurückzieht. Und dennoch: Das in den Gedichten immer wieder zu beobachtende Umkreisen einer Diskontinuität, eines historischen Bruchs, das performative Zu-Ende-Bringen von Traditionsvorgängen korrespondiert mit verstreuten Bemerkungen, die den Ruin der lebendigen Erinnerung und einen Prozess der vollständigen Archivierung andenken.

Das vielleicht problematischste Indiz für ein Epochenschwellenbewusstsein bei Kling ist schließlich die Abgrenzung, die dieser gegenüber der Dichtung Durs Grünbeins vornimmt. Denn zur Versicherung darüber, dass es bei dieser Abgrenzung ganz gewiss auch um Positionierungsstrategien im literarischen Feld geht, um feldinterne Definitionsstreitigkeiten und Verteilungskämpfe, bedarf es wahrscheinlich noch nicht einmal der Erinnerung daran, dass Grünbein, kurz bevor beide Dichter sich entschieden zur Geschichtslyrik wenden, mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, Kling jedoch nicht.

Dessen ungeachtet gibt es jedoch vereinzelte Andeutungen, dass es zwischen Kling und Grünbein, aus Klings Sicht, um Grundsätzliches gegangen sein könnte. So könnte Grünbein in Klings Augen – und der in den zurückliegenden Analysen vorgebrachte Kontrast zwischen emphatischer Rhetorik und ernüchterter dichterischer Praxis könnte hierfür ein Anhaltspunkt in Grünbeins Werk sein – als eine Figur erscheinen, die gerade *noch* an einem Projekt arbeitet, dem Kling *schon nicht mehr* verpflichtet ist.[353] Wohlgemerkt: Damit wären weniger literatur- oder auch denkgeschichtliche Verlaufsannahmen getätigt; es ginge vielmehr um eine Rekonstruktion der Perspektive Klings, mithin darum, wie sich Kling gegenüber dem Referenzpol Grünbeins verortet hat. Dabei sah Kling sich selbst, durchaus wertend, in der Rolle des Späteren, der – eben anders als Grünbein – einer bestimmten Sache nicht mehr verpflichtet war. In diesem Sinne lassen sich Klings verstreute Polemiken gegen Grünbein als Versuche lesen, Grünbeins Geschichtsdichtung wie auch sein Geschichtsdichtertum für veraltet, für unzeitgemäß zu erklären. So arbeitet schon der Vorwurf, man bekomme von Grünbein »Sandalenfilme« geboten, nicht nur, aber auch mit der Implikation, von Grünbein werde ein Genre bedient, dessen Glanzzeiten sicherlich eher in den fünfziger, sechziger Jahren, denn am

353 Dazu würde dann auch passen, dass Grünbein in *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* als ein Dichter figuriert, der noch den Töchtern der Mnemosyne lauscht: »Worum geht's hier – Einer lauscht / Was die Töchter Mnemosynes ihm diktieren« (Durs Grünbein: Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt. Frankfurt a.M. 2005, S. 49).

Ende des 20. Jahrhunderts liegen: So etwas ist nicht mehr zeitgemäß. Und auch das mit Blick auf Grünbein erwogene Label »progressiver klassikaner«[354] erweckt den Eindruck, Grünbein setze etwas – »progressiv« immerhin – fort, womit Kling selbst nichts mehr zu tun hat: »klassikaner« zu sein, ist nichts, was man für sich selbst in Anspruch nehmen würde. Stattdessen passt das Label sehr gut auf jene, in Klings Augen tragikomische Figur, die angesichts des epochalen Bruchs noch versucht, »mit dem Zeigefinger die geborstene Talsperre ab[zu]dichten«[355].

Aber womöglich ist die Idee eines Epochenschwellenbewusstseins oder doch zumindest einer Epochenillusion – vielleicht ist die These, Kling schreibe im Bewusstsein einer epochalen Erosion des kulturellen Erbes, nur eine gute, eher sogar nur eine große Geschichte. Dass sie im nächsten Kapitel wieder aufgegriffen wird, dann aus der Perspektive einer mediengeschichtlichen Selbstverortung, wird ihr zwar noch einmal zuarbeiten; doch insgesamt bleibt sie diffus. Sie bleibt dies auch deshalb, weil Kling in dem, was er zuweilen offenbar als beendet ansieht – eine Epoche der Bildung, der Traditionen, des lebendigen kulturellen Erbes –, durchaus stark verwurzelt ist: Die biographischen Legenden, in denen die Herkunft der eigenen Autorschaft aus dem Geiste und der Bibliothek seines Großvaters geschildert wird, legen davon Zeugnis ab.

5. Das Rauschen der Quellen in *morsch*

Den zurückliegend diskutierten und interpretierten Kling-Gedichten ist eine Verweigerungshaltung gemein: So kann, wie ausgeführt, durchaus noch gesagt werden, was die historische Bedeutung des Motivs ›Bläue‹ ist; auch ließe sich den vermeintlich letzten Worten Goethes noch Tiefe verleihen, ließe sich der historische Sinn eines Wortes wie »kopfständerleine« selbstverständlich noch im Gedicht restaurieren; schließlich ist es keineswegs zwangsläufig notwendig, eine derartig radikale historische Differenz zu der in Petrarcas Brief sich womöglich manifestierenden modernen Subjektivität zu inszenieren, wie es »schicht I (petrarca)« tut. Das heißt: Die historischen Materialien, deren Geltungsverlust die Gedichte inszenieren, stünden für einen emphatisch-applikativen oder auch für einen lediglich sinnrekonstruierenden hermeneutischen Zugang prinzipiell noch zur Verfügung. Diesen Zugang nicht, zuweilen pointiert nicht zu wählen, dem Material mal explizit, mal implizit die Sagkraft abzusprechen, ist, so wurde vorgeschlagen, im Überblick als eine kulturdiagnostische Praktik anzusehen: In der nicht mehr währenden Sagkraft zeigt sich die Signatur einer postmnemosynischen oder auch hermetischen Geschichtskultur, in der Historisches seine Lebendigkeit

354 Kling / Czernin: Wandlung von Sprache in Sprache, S. 161.

355 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 161.

und Gültigkeit eingebüßt hat. Man kann die Texte, die – wie gezeigt wurde – vor dem Hintergrund, ja teils sogar als Ausdruck einer solchen hermetischen Geschichtskultur gedeutet werden können, insofern ›herme~~neu~~tische Geschichtsgedichte‹ nennen, als ihnen eine klare Abgrenzung von hermeneutischen Positionen eingeschrieben ist. Hermetik, auch deshalb die etwas manieristische Durchstreichung, ist hier kein wirklich positives, produktives Konzept. Hermes steht hier mithin weniger für ein Prinzip der »Distanzüberwindung«, der ›Kommunikabilität‹, als vielmehr für ›Distanzgewinnung‹, für ›Inkommunikabilität‹.[356] Als Psychopompos hat er, um im Gleichnis zu reden, zwar »Zutritt zum Totenreich«, aber das, was er von dort mitbringt, bleibt ›tote Sinnspur‹.

Neben dieser auf der Zurückweisung von *Sinn* basierenden Geschichtslyrik gibt es nun insbesondere in *morsch* noch eine andere Gruppe von Gedichten, die sich deshalb als herme~~neu~~tische Geschichtsgedichte bezeichnen lassen, weil in ihnen radikaler noch die *materielle* Grundlage des hermeneutischen Geschichtsverhaltens als ruiniert erscheint. Im Gleichnis verbleibend: Diesen Gedichten liegt die Vorstellung von Hermes als einerseits »Kommunikatorgott« und andererseits Gott der Diebe zugrunde. Oder anders formuliert: Diese Gedichte führen historische Materialien vor, beschreiben historische Relikte, die von jenem einleitend bemerkten »auskunfts-löschlösch« betroffen sind. Der Zugriff auf Vergangenes, für den der psychopompische Kommunikator Hermes einsteht, steht hier im Zeichen eines Informationsverlusts, eines Diebstahls gleichsam, der nicht aus der fehlenden Sagkraft intakten historischen Materials, sondern aus der ruinösen Materialität dieses Materials resultiert.

Es bietet sich an, an zwei Beispielen zu zeigen, worum es bei dieser radikalisierten Variante herme~~neu~~tischer Geschichtsgedichte geht. Das Gedicht »dermagraphik (kanaanäisch)«[357] entwirft eine Situation, in der nahezu völlig zerstörte Pergamente inspiziert werden: »gazellen. gazellen- / haut, wi abgegriffn. darauf / schriftbilder, und auf ziegnhaut / und auf häutn von schafn; von / nagelgröße zehntausnd übrig- / gebliebene stückchn. wi si drüber / knien! etwa blindflug in den palimpsest- / wust.« Ein Zugriff auf den Inhalt dieser historischen Schriftstücke bleibt aus, weil der Inhalt schlicht nicht verfügbar ist. Stattdessen erfolgt eine Beschreibung der ruinösen Materialität und damit der Ursache dafür, dass diese Schriftstücke unlesbar geworden sind. Anders als bei den zurückliegenden Gedichten liegt hier also keine kulturdiagnostisch grundierte Verweigerung einer hermeneutischen, sinnerschließenden Umgangsweise vor, diese ist schlicht gar nicht mehr möglich, und zwar deshalb, weil, mit Gadamer, die Vorbedingung der »hermeneutischen Betrachtung« nicht erfüllt ist:

> Für die hermeneutische Betrachtung […] ist das Verständnis des Gesagten das einzige, worauf es ankommt. Dafür ist das Funktionieren von Sprache eine bloße Vorbedingung. So ist als

356 Vgl. Kling: Hermetisches Dossier, S. 54f.

357 In: m, S. 72 [= GG, S. 498].

> erstes vorausgesetzt, daß eine Äußerung akustisch verständlich ist oder daß eine schrifliche Fixierung sich entziffern läßt, damit das Verständnis des Gesagten oder im Text Gesagten überhaupt möglich wird. Der Text muß lesbar sein.[358]

Wo der Text hingegen unlesbar ist, da hat eine Störung stattgefunden, war der diebische Kommunikatorgott Hermes am Werk. Die Nachricht (der Text, das Gesagte) ist in solchen Fällen, wie sich mit Bezug auf das informationstheoretische Kommunikationsmodell sagen lässt: verrauscht. Eine *noise source* hat so nachhaltig auf die Nachricht, auf den Text eingewirkt, dass er, vielleicht gänzlich, vielleicht nur teilweise, nicht mehr dekodierbar, nicht mehr verständlich ist.

Ich führe noch ein zweites Beispiel an. Klings letzter Sammlung, der *Auswertung der Flugdaten,* steht ein ganzes Konvolut von Motti voran, darunter ein Sappho-Fragment in der Übersetzung der kanadischen Schriftstellerin Anne Carson.[359]

> *]*
> *]*
> *]*
> *]thoughts*
> *]barefoot*
> *]*
> *]*
> *]*
> *]Anne Carson, Fragments of Sappho*[360]

---

358 Hans Georg Gadamer: Text und Interpretation. In: ders.: Gesammelte Werke 2: Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register. Tübingen ²1999, S. 330-360, hier: S. 341.

359 Vgl. dazu wie zum Folgenden auch Trilcke: Leerstellen und spracharchäologisches Verfahren, S. 363f.

360 In: AdF, S. 5. In den *Gesammelten Gedichten* (S. 847) wird das Motto durch einen, wie stets, unkommentierten Herausgebereingriff verändert:

>]
>]
>]
>]thoughts
>]barefoot
>]
>]
>]
> Anne Carson, Fragments of Sappho

Korrekt ist wohl die Emendation mit Blick auf die Quellenangabe, die nun nicht mehr nach einer Klammer und nicht mehr kursiv steht. Die vom bevorstehenden Tod des Autors überschatteten, recht hastigen Produktionsumstände haben hier wohl zu einigen Flüchtigkeiten geführt. Dass die Herausgeber allerdings die nun überzählige Klammer in der neunten Zeile streichen, ist eine nicht mehr recht erklärbare Flüchtigkeit. Im Original jedenfalls weist die Übersetzung neun, jeweils mit einer Klammer eröffnenden Zeilen auf, nicht aber acht (vgl. Anne Carson: If Not Winter. Fragments of Sappho. New York 2003, S. 23). Dass darüber hinaus sowohl in *Auswertung der Flugdaten* als auch in den *Gesammelten Gedichten* anstatt, wie bei Carson, »thought«, das Wort »thoughts« steht, sei hier lediglich vermerkt. Da es an dieser Stelle weder um eine Interpretation des Fragments noch um die inhaltlichen Gründe für Klings Aufnahme des Fragments geht, können diese Aspekte hier unkommentiert bleiben.

Carson hat ihr Vorgehen bei diesen Sappho-Übersetzungen folgendermaßen erläutert:

> When translating texts read from papyri, I have used a single square bracket to give an impression of missing matter, so that] or [indicates destroyed papyrus or the presence of letters not quite legible somewhere in the line. […] Brackets are an aesthetic gesture toward the papyrological event […].[361]

Kling wiederum hat dieses Vorgehen im Gespräch mit Balmes emphatisch begrüßt.

> **TK:** Es ist die große Leistung von Anne Carson, dass sie der Leerstelle ihren Raum gelassen hat, dass man endlich vor dem Original einmal durchatmen darf und dass nicht alles zugeschmiert ist, wie das gerade in der deutschen Philologie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts der Fall gewesen ist.[362]

Damit ist im Grunde bereits das Programm der sogleich, zumeist kursorisch, zu interpretierenden Gedichte skizziert. Carsons Umgang mit dem historischen Material, mit der Quelle, ist dadurch gekennzeichnet, dass darin, in Form einer »aesthetic gesture«, das Rauschen abgebildet wird, das sich im Prozess der Überlieferung in Sapphos Gedichte eingeschrieben hat. Damit einher geht, wie Kling – wieder einmal mit dem üblichen Seitenhieb auf die Philologie[363] – hervorhebt, ein Verzicht, der jedoch nicht in der Verweigerung der hermeneutischen Aneignung besteht. Eine solche wäre hoffnungslos angesichts der Tatsache, dass »Leerstellen« nicht einmal die Vorbedingung der hermeneutischen Betrachtung erfüllen. Verzichtet wird vielmehr auf das von Kling abgeurteilte ›Zuschmieren‹ (eine Art restaurative Tätigkeit), die man als Praktik der imaginativen Ergänzung charakterisieren könnte.

Ad fontes – nach Rom

Die folgenden Ausführungen werden dieses Programm anhand einiger Gedichte aus *morsch* konkretisieren. Zielpunkt der Ausführungen und damit auch dieses Kapitels ist dabei der Zyklus »romfrequenz«[364]. Am Ende kommt also auch der hier geführte Ruinen-Diskurs auf jenen Ort zu sprechen, der weithin als »Ausgang der Ruinenästhetik«[365] gilt. Gerade am Untergang Roms, so führt Hartmut Böhme aus, wurde, über die Zeiten hinweg, »der Ruin von Sinn und mit ihm die Diskontinuität von Geschichte erfahren«[366].

Am Ende von *morsch* platziert, bildet Klings Rom-Zyklus – mit dem eröffnenden Zyklus »Manhattan Mundraum«[367] korrespondierend – den Endpunkt einer Zeitbewegung, die von *der*

361 Anne Carson: Introduction. In: dies.: If Not Winter, S. ix-xiii, hier: S. xi.

362 Brandungsgehör. Nachbildbeschleunigung. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes. In: Neue Rundschau 4 (2004), S. 127-136, hier: S. 132.

363 Vgl. dazu auch von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling, S. 217f.

364 In: m, S. 93-106 [= GG, S. 519-530].

365 Böhme: Die Ästhetik der Ruinen, S. 290.

366 Ebd., S. 291f.

367 In: m, S. 7-12 [= GG, S. 435-440].

Metropole der Neuen Welt ausgeht und schließlich in den Überresten *der* antiken Metropole, in ihren Gewölben und Nekropolen, endet. Dem Ausruf »die / ruinen, nicht hier« aus dem ersten Abschnitt des New York-Gedichts (ein Ausruf, der ein halbes Jahrzehnt nach *morsch*, angesichts der vom Terror verwüsteten Stadtlandschaft wie sie der Zyklus »Manhattan Mundraum Zwei«[368] entwirft, widerrufen werden sollte) antwortet am Ende von *morsch* ein Text, in dem von der längst untergegangenen Metropole nur noch eine »frequenz« geblieben ist: eine Schwingung, eine akustische, doch nicht mehr recht verständliche Spur.

Aus den zahlreichen motivischen und thematischen Fäden, die *morsch* durchziehen und von denen nicht wenige auf den Rom-Zyklus zulaufen,[369] sei an dieser Stelle lediglich einer herausgegriffen: das Quellen-Motiv, anhand dessen einerseits Fragen der historischen Erkenntnis, andererseits poetologische Fragen verhandelt werden. In diesem Sinne weist die ›Quelle‹ in *morsch* auch zwei Bedeutungsdimensionen auf: Sie meint zum einen dokumentarisches Material, das zum »Ausgangspunkt historischer Erkenntnis«[370] werden kann; zum anderen ist ›Quelle‹ ein genuin poetologischer Terminus, war es dem Mythos nach doch eine Quelle, nämlich die Apollon und den Musen geweihte Hippokrene, deren Wasser den Dichter begeisterte, ihn zum Dichten inspirierte.

Die erste Quelle, die in *morsch,* genauer: im eröffnenden Zyklus »Manhattan Mundraum« auftaucht, ist eben diese ehrwürdige, allerdings fragwürdig gewordene Hippokrene:

> […] so strömt in nicht zu dünnem doppel-
> strahl so strömt an irgnd ecke unablässig wasser pfla-
> tschndhell aus dem hydrant; im insel-, halb im insel-
> wind, is dasn haufn klunker nur, zu füßn: hippokrene?[371]

Was in dieser im deskriptiven Teil so eindeutigen, im rahmenden Teil allerdings weitgehend rätselhaften Passage schließlich als Musenquelle zumindest in Frage steht, ist zunächst eine technische Apparatur, zudem eine defekte. Das als New York-Topos zu klassifizierende Bild des geöffneten Hydranten fügt sich dabei in einen den Zyklus durchziehenden Bildbereich – zwei weitere Beispiele: »eins tiefer […] / […] trieft wa- / sser, unablässig aus den rostschrundn, / 34 th, pennsylvania station, von vonne / subwaywände; rostplackn, -blattern, / vermorschtes rohrsystem« heißt es im 11. Abschnitt von »Manhattan Mundraum«, »die heiz-

368 In: S, S. 7-17 [= GG, S. 723-732]. Zu diesem Zyklus siehe Noël: Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005, S. 261-280.

369 Zu diesem Zyklus siehe v.a. den inspirierten-inspirierenden, selbst allerdings wieder auslegungsbedürftigen Text von Peter Waterhouse: Mund. Tener mundi orbis. – Waterhouse ist tatsächlich der Einzige, der es bisher gewagt hat, sich etwas ausführlicher zu *morsch,* dem über weite Strecken sicher rätselhaftesten Gedichtband Klings, zu äußern.

370 Klaus Arnold: Art. Quelle. In: Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Hg. von Stefan Jordan. Stuttgart 2007, S. 251-255, hier: S. 251.

371 In: m, S. 10 [= GG, S. 436].

körper keuchn; die heizkörper keuchn / der stadt. geringes wasser, eine mindere menge / tritt ausm ventil, kocht dort, verkocht und / geht in luft auf: *textus*« im 5. Abschnitt.

Das quellenartige Austreten von Wasser, das sich, ähnlich wie im Mythos, schließlich in Text verwandelt, ist hier jeweils Effekt einer ruinösen Infrastruktur. In der damit vollzogenen Transformation des poetologischen Quellen-Topos deutet sich bereits das skizzierte Programm an: An die Stelle der einstmals heiligen und naturhaften Quelle als Prinzip dichterischer Inspiration sind kulturelle Artefakte getreten, die deshalb Text generieren, weil sie defekt sind.

Auch das auf den Manhattan-Zyklus folgende Kapitel versammelt Gedichte, zumeist poetologischer Art, die wiederholt auf das Quellen-Motiv zurückgreifen. So schildert das mir leider weitgehend unverständliche Gedicht »rennleitun'«[372] die »austrocknu' der quelle« durch ein »löschteam[]« und thematisiert damit (womöglich) den Prozess der ›Auslöschung‹ einer Quelle, der im nächsten Gedicht »quellenkunde«[373] bereits vorausgesetzt wird.

Im Mittelpunkt dieses Gedichts steht ein »*ehem. quellheiligtum*[]«, einstmals vermutlich den im Gedicht genannten Heiligen Kosmas und Damian gewidmet. Ausgangspunkt des im Text Dargestellten ist dabei die »genommene einsicht«: Die Quelle ist offensichtlich mit »plattn« verbaut worden. Beschrieben wird nun der Vorgang der Öffnung. Doch was sich nach dieser Öffnung zeigt, ist die »quelle als schattn- / dasein. schlitzfenster nur, grünspalt, / alles zugerankt. und nahezu vernichtet«; ist »das nichtmehr- / gefüllte«, ist »das beckn. di leere«. Nach dem Ende des rituellen Gebrauchs ist die Quelle verfallen: »da / ist nichts mehr zu wollen. einzige / feuchtigkeit der bau. gebröckel. grus. / ein abriß-piece.« Dies aber erfordert einen anderen Umgang mit der Quelle: Im Gedicht wird die ursprüngliche und damit die historische Funktion – angesichts der beiden heiligen Ärzte handelt es sich, aber das bleibt Vermutung, wohl um eine Heilquelle – nicht mehr thematisiert. Stattdessen wird der Verfallszustand der Quelle beschrieben.

Dieses Vorgehen lässt sich zumindest teilweise als archäologisch bezeichnen; teilweise insofern, als es einerseits durchaus um eine Bestandsaufnahme des vorgefundenen architektonischen Relikts geht; andererseits jedoch dient diese Bestandsaufnahme nicht der Rekonstruktion, nicht dem Erkenntnisgewinn, sondern lediglich der Dokumentation eben jenes Verfallszustands. Oder anders: Der Text beschreibt zwar eine Bewegung *ad fontes*: In einem »langwierige[n] öffnungs- / prozeß« versucht er, an die Quelle zu gelangen, doch trifft er nur auf das, was die Erkenntnis der Quelle stört; auf die Zerstörung, auf die *noise source,* das

372 In: m, S. 17 [= GG, S. 444]; siehe dazu auch Waterhouse: Mund. Tener mundi orbis, S. 49f.

373 In: m, S. 18f. [= GG, S. 445f.]; die im folgenden zitierten Textstellen finden sich allesamt dort; zum Gedicht siehe auch Waterhouse: Mund. Tener mundi orbis, S. 50.

Rauschen. Bemerkenswert an »quellenkunde« ist dabei, dass es in diesem Gedicht nicht so sehr mehr um Fragen der dichterischen Inspiration geht, sondern, das legt der titelgebende fachwissenschaftliche Terminus nahe: um Quellen im Sinne der Geschichtswissenschaft.

Die »BILDER- / LÖSCHUNG«. Interpretation zu »mithraeum«

Das Quellen-Motiv taucht im Verlauf des Bandes noch mehrmals auf; stets ist die Quelle dabei problematisch.[374] Für die hier verfolgte Fragestellung besonders relevant ist schließlich der Text »mithraeum«[375], der im somit erreichten Rom-Zyklus aufgeführt ist.

mithraeum

es ist der SOUND; entfernte hintergrund-
musik, dünnfließnd rausch; berieselung
zunächst, die sich mit knirschn (schrittn)
mischt. das fahle grün, der schwamm; zu-
unterst rausch SCHEINTOTER TRAKTE.
das frösteln, tintige mässiger helle, das
ausgependelt von der decke fällt. ein was-
sermürber putz, zerbröckelt BILDER-
LÖSCHUNG / RAUSCH. die träger. ho-
rizontalen säulenstümpfe. der vollgesogne
stahlbeton. weniger fern, von raum zu
raum, ist SOUND IST RAUSCH. der an-
schwillt, braust. und weiter flechtnkupfer,
grünstich klammer wände. wächst an und
draufsicht: verlautbarung von *echter quelle*!,
die, RHYTHMUS, hellgläserner schenkel
HALL hin zur kloake sich verschwendet.

Erk Grimm, der sich dem Text bereits kurz gewidmet hat, sieht darin eine »subversive Absicht«[376] verwirklicht: Die »Wirkungsgeschichte des romantischen Ursprungsdenkens [wird] dekonstruiert«, die »Idee von einer wiederauffindbaren oder zumindest rekonstruierbaren Quelle wird ironisch unterwandert«[377]. Statt auf eine »Wasserquelle« trifft »der forschende Blick nurmehr auf künstliche [ergänzen ließe sich: und ruinöse, pt] Verhältnisse«[378].

---

374 So wird das Geschehen in »vogelherd mikrobucolica« unter anderem im »quellenkritischn hain[]« (m, S. 54 [= GG, S. 480]) verortet, in einem anderen Teil des Zyklus im »null-quellbezirk« (m, S. 56 [= GG, S. 482]); schließlich heißt es an einer Stelle schlicht »keine quelle« (m, S. 61 [= GG, S. 487]). Die den mäandernden Zyklus prägende Auseinandersetzung mit literaturgeschichtlichen Topoi, insbesondere mit der Tradition der Bukolik und dem Motiv des Vogelgesangs, wird dabei von einer Kritik an Vorstellungen der ursprünglichen Natur geleitet, denen der Text Ideen der medialen Konstruktion entgegensetzt. Die Quelle ist hier also durchaus wieder die natürliche, Reinheit und Ursprung versprechende Quelle: Als solche aber ist sie im Zyklus unmöglich.

375 In: m, S. 98 [= GG, S. 552].

376 Grimm: Lesarten der zweiten Natur, S. 67.

377 Ebd., S. 66.

378 Ebd., S. 67.

Grimms eher kursorische Interpretation kann, zumal im Kontext der von ihm untersuchten Naturästhetik Klings, durchaus überzeugen; unbedacht oder sogar unpräzise erfasst bleiben in ihr allerdings zwei Aspekte, die in meinem Zusammenhang entscheidend sind. Erstens: Bei dem durch die Überschrift angekündigten Ort, dem Mithräum, handelt es sich nicht nur »offenbar [um] eine[n] Gang der unterirdischen Kanalisation von Rom«[379], sondern ganz konkret um einen Historienraum: um eine Stätte des Mithraskults. Dass es sich wohl sogar recht präzise um das Mithräum unter der römischen Basilika San Clement handelt, legt darüber hinaus zwar Klings Bibliothek nahe,[380] dem Gedicht lässt es sich jedoch nur mit recht unwahrscheinlichem Spezialwissen entnehmen.[381] Zweitens: Dieses Gedicht ist ein Text über das Rauschen (vgl. 02, 05, 09, 12). Insbesondere der erste Aspekte führt nun dazu, dass das Gedicht nicht nur, wie Grimm ausführt, in einem naturästhetischen, sondern darüber hinaus und meines Erachtens sogar primär in einem geschichtsästhetischen Diskurs steht.

In einer ersten Hinsicht entspricht das Gedicht recht weitgehend dem bereits untersuchten »quellenkunde«: Auch in diesem Gedicht wird eine Ortsbegehung vollzogen, eine Erkundung eines ruinösen Ortes, in diesem Fall eines Mithräums, findet statt. Mit dieser Ortsangabe ist freilich zugleich ein Geschichtssignal gegeben, das die Relevanz historischen Wissens anzeigt. Für das Gedicht scheint mir insbesondere relevant, dass es sich beim Mithraskult um einen Mysterienkult mit recht komplizierten Initiationsriten gehandelt hat: Der ab Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Rom wie im Reich sich ausbreitende Mithraskult war eine »von vornherein als Geheimkult verfaßte Religion«[382], die zudem im Wesentlichen über architektonische Quellen, über Inschriften, Wandmalerei, mithin besonders über die recht zahlreichen Mithräen rekonstruiert werden kann, während ansonsten die »Spärlichkeit der Zeugnisse über Mithras in der erhaltenen Literatur«[383] konstatiert werden muss. Geht man von diesem Wissen aus, dann ist festzuhalten, dass es im Gedicht zunächst weniger um die Suche nach einer Wasserquelle, vielmehr um die Erkundung eines architektonischen Zeugnisses – und damit einer Quelle, eines Überrests im geschichtswissenschaftlich-archäologischen Sinn geht.

Mit diesem archäologischen Ort befasst sich nun die Vermittlungsinstanz des Gedichts, wobei visuelle Beschreibungen der durchschrittenen Räumlichkeiten erfolgen, etwa »das fahle grün, der schwamm« (04), »ein was- / sermürber putz, zerbröckelt« (07f.), »die träger. ho- / rizontalen säulenstümpfe. der vollgesogene / stahlbeton« (09ff.) oder »und weiter flechtn-

379 Ebd.

380 Boyle O.P., Leonard: Petit Guide de St. Clément Rome. Rom: Collegio San Clemente Via Labicana 1989. [Standort: R8-2-13]. Ebd., S. 65, wird über das Mithraeum informiert.

381 Das Mithräum der San Clemente Basilika ist unter anderem deshalb bekannt, weil sich unter ihm ein Durchfluss eines altrömischen Kanals befindet.

382 Dieter Zeller: Mysterien / Mysterienreligionen. In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 23. Hg. von Gerhard Müller. Berlin / New York 1994, S. 504-526, hier: S. 514; zur »Mithrasreligion« vgl. ebd., S. 514f.

383 Walter Burkert: Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt. München ⁴2003, S. 45.

kupfer, / grünstich klammer wände« (13f.). Wie im Gedicht »quellenkunde« ist der historische Ort unkenntlich geworden.

Über diese visuelle Erfassung der archäologischen Quelle hinaus wird jedoch ein akustisches Erlebnis inszeniert. Dies beginnt schon in den ersten Zeilen, die auf eine »entfernte hintergrund- / musik« hinweisen, die allerdings »zunächst«, wie für Hintergrundmusik typisch, lediglich als »berieselung« erscheint: als ein nicht störendes, aber doch von der Intentionalität der Wahrnehmung nicht erfasstes Phänomen. Diese zweite, akustische Ebene wird nun gewissermaßen als Tonspur über die visuelle Ebene gelegt, konkret: sie wird wiederholt aufgerufen, ein erstes Mal nur kurz (vgl. 04f.), dann ausführlicher (12f.), schließlich erfolgt die »draufsicht« (15) auf die akustische Quelle und damit die Zusammenführung von visueller und akustischer Ebene. Damit hat sich eine Verschiebung der intentionalen Wahrnehmung vollzogen. Nachdem die visuelle Erkundung der Räumlichkeiten nur deren Ruin, zudem auch noch die bauliche Veränderung konstatieren konnte (vgl. 09ff.), richtet sich die Aufmerksamkeit auf das, was zu Beginn noch »entfernte[r] hintergrund[]« war, nunmehr jedoch explizit als »weniger fern« (11) benannt wird. Markiert wird diese Verschiebung beinahe exakt in der Mitte des Gedichts, in Zeile 8, vor allem aber in der mittleren Zeile 9:

08 […] BILDER-
09 LÖSCHUNG / RAUSCH. […]

Die visuelle Erfassung der architektonischen Quelle scheitert angesichts der »BILDER- / LÖSCHUNG«, angesichts unkenntlich gewordener und zerstörter Wände. Präsent ist nur noch eine Soundkulisse: »es ist der SOUND« (01), heißt es dementsprechend gleich zu Beginn des Gedichts. Bringt man nun das durch die abschließend genannte »kloake« zumindest angedeutete historische Wissen ins Spiel, dass dieser »SOUND« nämlich aus einer unter (vgl. »zu- / unterst«) dem Mithräum verlaufenden, altrömischen Kloake stammt, dann ist in dieser Soundkulisse, anders als in den zerbröckelten und gelöschten Bildern, noch etwas von der historischen Situation anwesend. Während die bildlichen Zeugnisse von »flechtnkupfer«, »grünstich« und »schwamm« vernichtet wurden, ist die Soundkulisse, vor der die kultischen Praktiken einstmals stattfinden, immer noch präsent. Freilich: Der »SOUND IST RAUSCH« und damit einerseits – im Sinne von ›Rauschen‹ (vgl. die Korrelation mit »braust«, 13) – semantikfrei. Andererseits verweist die rekurrente Schreibweise »RAUSCH« (und eben nicht ›rauschen‹ bzw. ›rauscht‹) darauf, dass hier eine Form der jedenfalls nicht nüchternen Erkenntnis, man könnte sagen: der nicht verstandesmäßigen Erfahrung erfolgt; eine Gehörhalluzination, die etwas präsent hält, was die (metapherngeschichtlich mit der theoretischen Erkenntnis verknüpften) Augen nicht mehr erfahren können. Diesem Rauschen auf den Grund gehen zu wollen, kann freilich nur scheitern. Die »draufsicht« und damit der Versuch, die Rausch-

Quelle auffinden zu wollen, führt zu der banalen Einsicht, dass die »*echte quelle*« des Rauschens nichts anderes ist als ein Abwasserkanal.

»mithraeum« zeigt exemplarisch, welche Art von Gegenwart dem Alten Rom im Rom-Zyklus noch zugeschrieben wird. Während auf der einen Seite die Frage »reibt rom sich an gestaltlosigkeit?«[384] steht, eine Frage, die wenige Zeilen später schon in der Wendung »sie scharren nicht aus, was ganz war« beantwortet scheint; steht auf der anderen Seite nur noch eine diffuse »romfrequenz«, ein semantikfreies Rauschen. Die im Text erfolgende Konzentration auf dieses Rauschen gleicht dabei einem Imaginationsverzicht, der sich auf die Formel bringen lässt ›Du sollst Dir kein Bild von etwas machen, vom dem es nach der BILDER- / LÖSCHUNG keine Bilder mehr gibt‹. Noch einmal wird dieser Verzicht im vorletzten Gedicht des Rom-Zyklus thematisiert, einem programmatisch als »erfassung«[385] betitelten Text.

Der Imaginationsverzicht: »erfassung«

Das Gedicht problematisiert den imaginativen Umgang mit historischen Relikten. Der nur angedeutete situative Rahmen des Gedichtgeschehens ergibt sich aus der Überblendung eines Museumsbesuchs mit dem Aufenthalt an einem Fluss, wie die letzte Zeile nahelegt: vermutlich am Tiber. Einer der Imaginationsprozesse ergibt sich dabei aus »römische[n] eisnmaskn, / liegnd, unterm strom; reißnder mit- / reißnder schaukastn das wasser«. Die personal nirgendwo manifeste Vermittlungsinstanz wird im Anschluss an diesen visuellen Eindruck tatsächlich mitgerissen von den später noch einmal als »reiter- / maskn« bezeichneten Relikten; die äußere Wahrnehmung fällt aus, eine Szenerie wird imaginiert:

> im anblick, augäpfel verhornen,
> hufe. da klappert die gegnd, gibt
> donner im raum. »kostümschinken«,
> mehrfach einreißnder sprachraum.

Die als akustische Halluzination sich aufbauende Diegese, eben der vom Gedicht entworfene »sprachraum«, verschwindet jedoch abrupt in einer selbstreferenziellen Wendung. Der gerade erst beginnende imaginative Entwurf droht, so lässt sich schließen, zu einem »kostümschinken«-gleichen Bild einer Reiterhorde zu werden, zu einer Kulisse, einer Fiktion: Die Imagination wird abgebrochen, scheint sie doch lediglich Klischee-Bilder zu reproduzieren.

Was dem Wahrnehmungssubjekt dabei offenbar fehlt, sind akustische Reize. Deutlich wird das, wenn der Blick auf »vitrinen die tonloses zeign, / militärgeschirr, flackernde terra // sigillata« fällt. Pointiert wird hier den ausgestellten Tonwaren der Ton abgesprochen: Es handelt es sich um stumme Relikte, in denen im Sinne des Zyklus-Titels keinerlei »romfrequenz«

384 So im Gedicht »tiber«. In: m, S. 99 [= GG, S. 523].

385 In: m, S. 104f. [= GG, S. 528f.].

mehr mitschwingt. Angesicht dessen kann das Programm einer »SOUNDERFASSUNG«, wie es im Gedicht heißt, nicht gelingen. Es bleibt nur die Aufzählung von Dingen und Namen:

> durchinventarisiert, ausgelöscht.
> trense, horn, glas, vorratsbehält-
> nisse; rombezeichnungn in ge-
> stochener schrift. scharf zur nase
>
> steignd gut sichbar versengtes;
> aufflackernde namen und dinge,
> gerissn. […][386]

Einen Zugang zum Alten Rom ermöglichen diese Relikte nicht. Die akribisch (vgl. »durchinventarisiert« und »ge- / stochener«) gepflegten Signifikanten, die Dinge, die Bezeichnungen, die Schrift sind zwar gut sichtbar, aber nur noch stumme Zeugen. Damit fehlt ihnen jedoch gerade dasjenige, was noch eine Präsenz erzeugen könnte, die Frequenz, das Rauschen.

»erfassung« bildet beinahe das Ende des Rom-Zyklus, bildet beinahe das Ende von *morsch.* Nur noch ein Gedicht folgt, die kurze Beschreibung einer Vestalinnen-Statue: »unter der linkn achsel / trägt sie das leere, wortlos, aus / speichel: ein aufgegebenes / wespnnest.«[387] Im Wissen um die Kling'sche Heraldik, in der die Wespe als eine Art Wappen, als ein Hilfsgeist des einstmals gar im schwarzgelben Strick-Pullover auftretenden Dichters fungiert,[388] ist das auch Bekenntnis zu einer Dichtung, die im Zeichen der Abwesenheit steht. Doch das Gedicht ist noch nicht komplett; in Gänze lautet es:

> **vestalin**
>
> zufall. unter der linkn achsel
> trägt sie das leere, wortlos, aus
> speichel: ein aufgegebenes
> wespnnest.
> delinquent ich, auf-
> gegebner, bin ihr begegnet
> zufall feuer. ich lebe daher.

Peter Waterhouse kommentiert das Gedicht in seinem *morsch*-Essay.

> Das aufgegebene Nest: das verlassene, evakuierte. In der Wiederholung des Wortes erscheint dann ein weiterer Sinn: Die Vestalin nämlich hatte eine Aufgabe, es war ihr etwas aufgegeben:

386 In: m, S. 105 [= GG, S. 529].

387 In: m, S. 106 [= GG, S. 530].

388 Siehe dazu v.a. Tobias Lehmkuhl: Von Bienen und Wespen. Thomas Klings gelbschwarze Dichtung. In: Neue Rundschau 4 (2004), S. 137-149.

> Die Feuerquelle, den Herd, die Vesta zu hüten. Erkennt hier der ›delinquent‹ und ›aufgegebne‹ eine ähnliche, dieselbe Aufgabe: Quellenschützer oder Quellenkundler zu sein.[389]

Man kann das so verstehen – und man kann das weiterdenken. Denn es ist eben »das leere, wortlos«, das die Feuerquellen-Hüterin hier noch im Schutzraum der Achsel birgt; und es ist dieses Bild, das derjenige, der sich hier als »auf- / gegebner« bezeichnet, in seiner Rede bewahrt. Wenn sich hier also einer zuletzt als »Quellenschützer oder Quellenkundler« erkennt, dann ist dies Geschützte eine leere, eine wortlose Quelle. Am Ende von *morsch* zeigt sich einer als Hüter des Rauschens, jener Sinn-Leere, die bleibt, wenn die Quellen verbaut, verdreckt, verlassen, wenn ihr Sinn gänzlich gestört worden ist.

Die Probleme, vor denen die betrachteten *morsch*-Gedichte stehen, resultieren aus einer spezifischen, eben auf das Defekte gerichteten Selektionspraxis der Kling'schen Lyrik. Denn unbezweifelt bleibt ja, dass es zahlreiche Quellen im historiographischen Sinne gibt, die gut erhalten sind. Doch Klings Lyrik fokussiert, immer auch getragen vom bereits kommentierten anti-kanonischen Gestus, eben das, was nicht mehr intakt überliefert ist. In Szene gesetzt wird diese Programmatik in »Manhattan Mundraum«: Die Textgenese entspringt nicht einer mythischen Instanz, entspringt nicht der göttlichen Inspiration, sondern verdankt sich defekten Artefakten. Was dies für die geschichtslyrische »quellenkunde« bedeutet, konnte am gleichnamigen Gedicht kurz gezeigt werden. Der Text führt eine Erkundung des ruinierten Relikts durch, deren Ziel weder die archäologisch-historische Erkenntnis des einstigen Gebrauchszusammenhangs noch die imaginativ-poetische Restauration des Relikts ist, die also weder herausfinden will, wie es gewesen ist, noch sich vorstellen möchte, wie es gewesen sein könnte, sondern schlicht den Ruin dokumentiert und also darstellt, was noch da ist. Damit schreibt Kling eine Geschichtslyrik, die das ganz zu Anfang dieses Kapitels anhand von »löschblatt bijlmermeer« thematisierte »auskunfts-löschlösch«, die Verluste im Prozess der historischen Überlieferung abzubilden versucht.

Das Gedicht »mithraeum« lässt sich auch als eine Allegorie auf dieses Unterfangen und dessen Fallen lesen. Permanent wird die Erkundung des ruinösen historischen Ortes von einem hintergründigen, die visuell-deskriptiv vorgehenden Passagen immer wieder unterbrechenden Rauschen begleitet. Liest man den Text nun als eine informationstheoretische Allegorie, dann ist mit der Konstellation aus (visueller) Wahrnehmung der historischen Quelle, des räumlichen Überrests, und (akustischer) Wahrnehmung eines Rauschens die informationstheoretische Konstellation aus *information source* und *noise source* ins Bild gesetzt. Die historische Quelle ist, so lässt sich die Allegorese fortführen, verrauscht, ihre Nachricht weitgehend zerstört. Dabei verwirft »mithraeum« einen romantisch-auratisierenden Umgang mit

389 Waterhouse: Mund. Tener mundi orbis, S. 57.

dem Rauschen, ein Umgang also, bei dem aus dem Rauschen »raunende, wispernde und flüsternde Stimmen vernommen [wurden], die man aufgrund ihrer Unverständlichkeit als geheimnisvolle Botschaften interpretierte«[390]. Die im Gedicht dargestellte Verschiebung der Aufmerksamkeit, die sich schließlich an der Erkenntnis der Rauschquelle versucht, führt nur zur ironisch gebrochenen Entdeckung einer Kloake. Weder wird das Rauschen, wie Stopka es in der Romantik beobachtet, ›übercodiert‹[391], noch wird der Versuch gemacht, das wiederzugewinnen, was vom Rauschen ausgelöscht wurde.

Nun mag damit zwar die prägende Denkfigur dieser herme~~neut~~ischen Geschichtsgedichte ausgemacht sein, es bleibt aber doch die Frage, was das Ganze soll. Befriedigende Antworten auf diese Frage lassen sich Klings Schriften nicht entnehmen, müssten mithin auf eine reichlich unbefriedigende Weise konstruiert oder postuliert werden. Dass sich in ›dem Ganzen‹ auch der Anspruch auf historistische Akkuratesse ausspricht, darauf zumindest deutet Klings einleitend zitierter Kommentar zu Carsons Sappho-Übersetzung hin. Damit einher geht, wie im Carson-Kommentar, eine Aversion gegen Vorstellungen der Ganzheit. So folgt auch im Rom-Zyklus auf die Feststellung »sie scharren nicht aus, was ganz war« die sich selbst beantwortende Frage »ist was ganz? ja, / die lüge, und der prachtvolle hunger«[392]. Insofern ließe sich die Konzentration auf die Leerstellen der Überlieferung als eine gewiss eigenartige Form der Entsagung, des Verzichts begreifen. Gerichtet ist diese dabei – Passagen wie die just zitierte weisen darauf hin – gegen eine historische Illusionskunst, die im Gedicht »erfassung« abfällig als »kostümfilm« bezeichnet wurde.

Darüber hinaus weist die wiederholt erfolgende Darstellung gestörter Überlieferung auf das Wirken der Geschichte am Material hin: Wenn Kling an Carsons Übersetzungen emphatisch begrüßt, man dürfe dank ihr »endlich vor dem Original einmal durchatmen«, dann steckt darin ja nicht zuletzt eine recht merkwürdige Vorstellung vom Original, das eben nicht als der einstmals ›ganze‹ Text, sondern als dessen ruinierter Überrest verstanden wird. Original ist hier mithin dasjenige, was im historischen Prozess der Überlieferung noch beziehungsweise nicht übrig geblieben ist. In diesem Sinne lässt sich, zu guter Letzt, auch Klings Insistieren auf der »Arbeit des Restaurierens« in einem Gespräch mit Balmes verstehen; eine solche Arbeit sei, so Kling wiederum mit einer epochalen Geste, wichtig

> [v]or allem in einer Epoche der Restauration, an deren Anfang wir jetzt stehen mit all ihren literarischen Gemütlichkeitserscheinungen [Kostümfilme bzw. Sandalenfilme? pt]; es ist

390 So Katja Stopka: Semantik des Rauschens. Über ein akustisches Phänomen in der deutschsprachigen Literatur. München 2005, S. 299, in ihrer Zusammenfassung zum Umgang der romantischen Literatur mit dem Rauschen.

391 Ebd.

392 So im Gedicht »tiber«. In: m, S. 99 [= GG, S. 523].

> wichtig, solche alten Stellen auf den Wänden wieder freizulegen, das heißt, es muß Putz abgeschlagen werden[393]

– was, in Anbetracht des Ausgeführten, wohl stets auch heißen kann, dass unter dem Putz nur noch Leerstellen, nur noch historisches Rauschen zu finden ist.

6. Formen herme~~neu~~tischer Geschichtslyrik. Resümee

Die mit diesem Kapitel in den Blick genommene Phase der Kling'schen Geschichtslyrik, grob gesagt: die Zeit um die Mitte der 1990er, ist ganz offenbar eine Zeit der Krise. Sie ist zugleich eine Zeit, in der sich diese Geschichtslyrik über sich selbst verständigt. Zentrales Charakteristikum dieser krisenhaften Selbstverständigung ist die Tatsache, dass in den betrachteten Gedichten der Umgang mit Historischem problematisch geworden ist. Dabei lassen sich zwei Gruppen von Gedichten unterscheiden: Die eine Gruppe hat ein Problem mit der Überlieferung; die andere Gruppe hat ein Überlieferungsproblem. Während die erste Gruppe im historischen Material nur ›tote Sinnspuren‹ findet, die dem Heutigen nichts mehr bedeuten, sieht sich die zweite Gruppe mit historischem Material konfrontiert, das zerstört ist. Während es im Rahmen der ersten Gruppe zuweilen zu Formen kritischer Sinnbildung kommt, welche die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart konstatieren, stellt die zweite Gruppe dasjenige dar, was sich jeder Art von Sinnbildung entzieht.[394] Die Gedichte beider Gruppen vereint, dass sie dem Historischen – anders als etwa im Falle der traditionalen oder der exemplarischen Sinnbildung – keinen Sinn entnehmen können, der in der Gegenwart noch ver-, der noch anwendbar wäre. Den Gedichten beider Gruppen gemein ist, dass ihnen Geschichte, also das, was von der Vergangenheit heute noch gewiss ist, als Ruine erscheint: als Ansammlung ruinierten Sinns wie als Ansammlung ruinierter Relikte. Beide Gruppen können als Ausformungen a-hermeneutischer oder auch herme~~neu~~tischer Geschichtslyrik verstanden werden.

Grundlage für die Rede von ›herme~~neu~~tischen‹ Geschichtsgedichten war Klings eigenwillige, schillernde, auf eine die Konventionen theoretischer Diskurse meidende Weise theorie-artige Adaption des Hermes-Mythologems, die ihm nicht nur dazu dient, eine Idee vom Gedicht zu entwerfen, sondern die auch als Charakterisierung der eigenen geschichtskulturellen Situation fungiert. Klings Rekurs auf Hermes beginnt dabei mit einer Zurückweisung: Die auf die Figur des Hermes Trismegistos zurückgeführte Idee eines ›dunklen‹, rätselhaften Dichtens wird abgelehnt; stattdessen bezieht sich Kling auf eine recht weite, auf der Figur des

---

393 Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 223.

394 Das heißt freilich nicht, dass hier nicht noch eine metahistorische Sinnbildung erfolgt, die das Ruinöse als ein genuines Charakteristikum der Geschichte ansieht. Tatsächlich liegt darin ja, wie gezeigt, eine der wesentlichen Eigenarten der Kling'schen Geschichtsreflexion Mitte der Neunziger.

Götterboten beruhende Vorstellung vom Dichten als Kommunikationspraktik. Konkretisiert wird diese Vorstellung durch deren Anreicherung um zwei weitere Facetten des Hermes-Mythologems. Zum einen beruft sich Kling auf Hermes als Psychopompos: als ein Prinzip, das den »Zutritt zur Totenwelt« ermöglicht, wobei diese »Totenwelt« zuweilen recht nüchtern als »(elektronische) Bibliotheken«, also als die in Archiven gespeicherte Überlieferung konzipiert wird. Zum anderen weist Kling darauf hin, dass Hermes nicht nur als »Kommunikatorgott« gilt, sondern auch als Gott der Diebe – unter den »nicht eben als sonderlich seriös« geltenden olympischen Göttern ist, wie Jochen Hörisch in seiner »Kritik der Hermeneutik« schreibt, keiner unseriöser als »ausgerechnet der Gott, dessen Aufgabe es ist, gesicherte Informationsübermittlung und verständigen Umgang miteinander zu gewährleisten«[395]. Hermetische Lyrik in einem recht allgemeinen Sinne ist, Klings Hermes-Interpretation zufolge, dementsprechend zwar Kommunikationspraxis, sie ist aber eine genuin störungsanfällige Kommunikationspraxis. Was hier als herme~~neu~~tische Geschichtslyrik bestimmt wurde, betont dabei – in Abgrenzung zur Praxis hermeneutischen Verstehens – vor allem die Störungsanfälligkeit dieser Kommunikationspraxis, die, insofern es sich um eine Form der Geschichtslyrik handelt, darin besteht, dass das Gedicht, mehr oder minder gestört, historische Bestände aus den kulturellen Archiven zitiert, präsentiert, kommuniziert.

Die oben als zweite Gruppe identifizierte, radikale Variante einer in diesem Sinne herme~~neu~~tischen Geschichtslyrik wurde im fünften Abschnitt mit Blick auf Gedichte aus *morsch* diskutiert. Die Störung ist hier den (zumeist architektonischen) Quellen in Form eines materiellen Ruins eingeschrieben; die Quellen sind im Laufe der Zeit ruiniert, sind verrauscht worden. Gedichte wie »quellenkunde« oder »mithraeum« verbleiben dabei in einem vornehmlich deskriptiven Modus, der die architektonischen Überreste samt ihrer Leerstellen präsentiert. Wie bei den Sappho-Übersetzungen Anne Carsons ist es dem Leser überlassen, solche Leerstellen, so er mag, aufzufüllen. Die Gedichte selbst hingegen dokumentieren nur den ruinösen Zustand dessen, was von der Vergangenheit noch geblieben ist. Auf die poetische Restauration der verrauschten Quellen, auf ihre imaginative Wiederherstellung, die – und sei es nur im Modus der Fiktion – sie noch einmal in ihrer ›Ganzheit‹ vorstellt, wird verzichtet. Gegen die im Rom-Zyklus als eine »lüge« – getrieben vom »prachtvolle[n] hunger« – gebrandmarkte Vorstellung, die geschichtslyrische Arbeit könne, »was ganz war«, präsentieren, führen die Gedichte damit letztlich auch vor, dass der Rekurs auf Vergangenes stets von jenem epistemischen Mangel gekennzeichnet ist, den das Gedicht »autopilot. phrygische arbeit« mit der Formel eines »nix wissn groß« belegte.

Wesentlich größere Aufmerksamkeit als dieser zweiten Gruppe ist im zurückliegenden Kapitel allerdings der ersten Gruppe beigemessen worden. Dies hat vor allem zwei Gründe. Erstens thematisieren die in dieser, gewiss etwas unscharfen Gruppe versammelten Gedichte

395 Jochen Hörisch: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt a.M. 1988, S. 9.

Prozesse des Umgangs mit historischen Materialien: Die dadurch erfolgende Reflexion nicht zuletzt der geschichtslyrischen Tätigkeit kann dabei gleichermaßen als Effekt wie Indiz einer spezifischen geschichtskulturellen Selbstverortung Klings gelten, die sich als ›Dichten in postmnemosynischer Geschichtskultur‹ bezeichnen lässt. Zweitens schienen mir die Gedichte dieser zweiten Gruppe in besonderem Maße geeignet, kontrastiv einen weiteren Typ des Geschichtsdichtens vorzustellen, eine Form hermeneutischer Geschichtslyrik nämlich, die in Durs Grünbeins Gedichten der Jahrtausendwende realisiert ist.

So fiel bei Kling, erstens, zunächst die recht beharrliche Thematisierung einer Diskontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit auf. Wiederholt inszenieren Gedichte aus *nacht. sicht. gerät.* Vorgänge, die oben als ›ruinöses Tradieren‹ bezeichnet wurden. Während es dabei zuweilen, etwa in »normale sage«, auch zu modernistischen Formen des ruinierenden Tradierens kam, die, von einem anti-kanonischen Impetus getragen, den Bruch mit Traditionen vorführen, begegneten darüber hinaus, so in »bläue«, Formen des Tradierens von Ruiniertem, die auf eine merkwürdige Weise den Bedeutungsverlust des historischen Materials in Szene setzten. Der Blick auf einige verstreute Äußerungen Klings in seinen Essays gab daraufhin Anlass, diese Praktik in einen weiteren Kontext zu stellen. Kling konstatiert für die Kultur, in der er schreibt, den weitreichenden Abbruch lebendiger Traditionsprozesse. Vergangenes wird nicht mehr im mnemosynischen Modus der lebendigen Erinnerung vergegenwärtigt, wird nicht mehr innerhalb von Gedächtnisgemeinschaften tradiert. Stattdessen wandert, was einstmals erinnert wurde, in künstliche Speicher, in Archive ab, aus denen es, und dafür steht Hermes ein, in einem intentionalen Akt wieder aufgerufen werden muss. Kennzeichnend für eine solche »Geschichtsgesellschaft« (Pierre Nora) oder eben postmnemosynische Geschichtskultur ist dabei, dass in ihr Historisches zumeist als ›totes‹, identitätsabstraktes und immer schon distanziertes Material erscheint. Diesen Geltungsverlust des Historischen führen Klings Gedichte vor, indem sie – »kopfständerleine« war dafür ebenso ein Beispiel wie »bläue« – das historische Material zuweilen nur noch im Zustand der Bedeutungslosigkeit verwenden. Als Geschichtsgedichte rubrizieren lassen sich solche Texte dann nicht mehr deshalb, weil in ihnen historisches Geschehen dargestellt oder historischer Sinn bearbeitet wird, sondern weil sie vorführen, in welchem ruinösen Zustand Historisches innerhalb der diagnostizierten geschichtskulturellen Situation vermeintlich noch vorliegt.

Das Tradieren von Ruiniertem wurde dabei als Indiz für ein Epochenschwellenbewusstsein bei Kling gelesen. Offenbar situiert Kling sein Schreiben an einem historischen Ort, der durch umfassende Archivierung (»alles ist im Begriff Archiv zu werden«), durch das Ende der lebendigen Traditionen sowie einen – im Bild der berstenden Talsperre gefassten – massiven »Wissensschwund« gekennzeichnet ist. Wie darüber hinaus im Zuge der Interpretation von »schicht I (petrarca)« diskutiert wurde, verlieren in dieser Situation selbst vermeintlich klassische Zeugnisse der modernen Subjektivität ihre Gültigkeit. Für den Heutigen lässt sich aus ihnen keine Interpretation der eigenen Existenz mehr gewinnen, sie dienen lediglich der

kritischen Sinnbildung und damit der Vergewisserung einer konstitutiven Differenz zwischen Gestern und Heute.

Dieser Ausformung einer herme~~neu~~tischen Geschichtslyrik lässt sich, zweitens, das gegenüberstellen, was mit Blick auf einige Gedichte sowie poetologische Ausführungen Durs Grünbeins als hermeneutische Geschichtslyrik bestimmt wurde. Anders als die den Bedeutungsverlust historischen Sinns vorführende Texte Klings ging es den kursorisch betrachteten Gedichten Grünbeins darum, entweder – wie im Gedicht »Aktiv« – historischen Sinn in einer Art restaurativen Unternehmung wiederzugewinnen oder aber – so in den Briefgedichten – historischen Sinn in einem fingiert-dialogischen Prozess mit der Situation des Heutigen zu vermitteln. In diesem Vermittlungsprozess zeigt sich dabei die Zugehörigkeit zur Tradition, deren verpflichtendem Anspruch der Heutige, nicht frei von agonalen Momenten, gerecht zu werden sucht. Als grundlegend für dieses Konzept einer hermeneutischen Geschichtslyrik erwies sich die Idee des Klassischen im Sinne Gadamers. Der je angeeigneten Überlieferung wird Zeitresistenz und zugleich eine fortwährende unmittelbare Sagkraft zugestanden. Möglich wird dies auch deshalb, weil die gemeinsame Sache, deren Zeitresistenz sich in der Vermittlung zwischen Historischem und der Gegenwart zeigt, transhistorischen Charakter aufweist. Im Zuge einer exemplarischen Sinnbildung werden Regularitäten menschlichen Handelns, mitunter in Form von anthropologischen Konstanten, erkannt. Schließlich basiert diese hermeneutische Geschichtslyrik auf einer metaphysischen Idee: der Klassizität des Verses, die einerseits in dessen »zeitliche[r] Resistenz«, andererseits in der »physischen Präsenz eines Sprechers« besteht. Die versifizierte Schrift wird damit zu einem Medium, das die Zeiten in einen Zustand der sinngenerierenden Kopräsenz versetzt.

Den in diesem Kapitel behandelten Kling-Gedichten ist eine solche Vorstellung von Präsenz fremd; Vergangenes ist ihnen zumeist etwas radikal Distanziertes. Nur einmal, bei der Interpretation von »mithraeum«, als es um das semantikfreie Rauschen ging, war ein von diesem akustischen Phänomen ausgelöster Präsenzeffekt diskutiert worden. Daran ist mit dem folgenden Kapitel anzuschließen. Dabei wird auch etwas aufzugreifen sein, das am Ende dieses Kapitels als Unerledigtes festzuhalten ist, nämlich jene nicht zeitbedingte, sondern apriorische ›ruinöse Medialität‹, die im Zusammenhang mit dem »auskunfts-löschlösch« in der einleitenden Interpretation zu »löschblatt bijlmermeer« beobachtet wurde. Die darin implizierte »Vorstellung einer Zerstörung am Ursprung aller menschlichen Aufzeichnungen«[396] wird in Richtung einer Kritik an künstlichen Speichermedien weiterzudenken sein, eine Kritik, die sich nicht zuletzt gegen jenes Medium richtet, in dem Klings Gedichte agieren: gegen die Schrift.

[396] Winkels: Zungenentfernung. Mündlichkeit, Schriftlichkeit und das Kling-Gedicht »löschblatt bijlmermeer«, S. 85.

V. Hermetische Schrift. Mediengeschichtliche Reflexionen seit Mitte der neunziger Jahre

we have machines to repeat history for us.
paul d miller aka dj spooky that sublimal kid: rhythm science.

1. »fiepn u. rauschn«. Einleitung

Noch einmal sei zurückgegriffen auf *nacht. sicht. gerät,* auf das bereits kommentierte Gedicht »löschblatt bijlmermeer«[1], vor allem aber auf das noch unkommentierte Gedicht »stazion«.

»löschblatt bijlmermeer« lässt sich, wie dargelegt, als eine Allegorie lesen, die den Mangel jener Speichermedien ins Bild setzt, die doch eigentlich Informationen über das Ende, über den Flugzeugabsturz, über den Tod hinaus bewahren sollen. Die lebendigen Stimmen sind, nach dem Tod der Sprecher, im »undeutlich gewordne[n] / stimmtresor« von einem genuinen »auskunfts-löschlösch« betroffen. In Form des Informationsverlustes, in Form des Rauschens, so ließe sich sagen, schreiben sich der Tod, die Zerstörung, der Ruin in die Speichermedien ein. Es ist, wie Hubert Winkels in seiner Interpretation gezeigt hat, die »Vorstellung einer Zerstörung am Ursprung aller menschlichen Aufzeichnungen«[2], die in »löschblatt bijlmermeer« Thema wird.

Im gleichen Kapitel wie »löschblatt bijlmermeer«, unmittelbar nach dem Gedicht »bläue«, steht das Gedicht »stazion«[3], auch dies ein Gedicht, das vom Speichern und dessen Tücken, das vom Tod und vom Rauschen handelt.

stazion

01 *the end*. dies
02 fiepn u. rauschn; **ab-**
03 drehende pflegersandale.

Das Gedicht beginnt sogleich mit dem cineastischen Marker für das Ende: »*the end*«. Was auf diese Formel folgt, ist dabei kein neuer Anfang, sondern eine Ausgestaltung des mit dieser Schlussformel Bezeichneten: Ausgestaltung eines Endes. Entsprechend hallt die Schlussformel auch binnenreimend durch das Gedicht: »dreh*end*e« (03), »tann*end*reher« (04 und 06), »erhalt*end*er« (07, alle Hervorh. pt). Darüber hinaus stellt der Text den Bruch, der durch dieses Ende gezeitigt wird, mittels einer typographischen Auffälligkeit dar: An drei Stellen

1 In: nsg, S. 39f. [= GG, S. 363f.]. Vgl. die Ausführungen im IV. Kapitel, S. 236ff.
2 Winkels: Zungenentfernung. Mündlichkeit, Schriftlichkeit und das Kling-Gedicht »löschblatt bijlmermeer«, S. 85.
3 In: nsg, S. 52 [= GG, S. 376].

des Gedichts werden die letzten Zeichen einer Zeile fettgedruckt, wodurch, wie im Falle von »**ab-**« (02), jeweils Wortenjambements und damit die wohl radikalsten Mittel zur Markierung des Zeilenumbruchs hervorgehoben werden (vgl. 02, 05, 09). Dass es sich bei dieser von Kling sehr selten verwendeten Art der Hervorhebung eines stockenden Diskurses um eine genuin schriftliche Technik handelt, verweist schließlich auf das im Gedicht verhandelte Problem: Es geht um die Aufzeichnung, die Speicherung der lebendigen Stimme.[4]

Im Zentrum des Gedichts steht der Medienwechsel, der mit der Verschriftlichung der mündlichen Märchentradition einherging – ein Vorgang, der sich beschreiben lässt als Konvertierung von Nachrichten von einem natürlichen Speichermedium, dem Gedächtnis der Märchenerzählerin, in ein künstliches, das geschriebene Buch. Die Szenerie, in die dieser Konvertierung im Gedicht verlegt wird, ist allerdings verfremdet: Das Personal, bestehend aus Jakob und Wilhelm Grimm, aus der Kasseler Märchenerzählerin Dorothea Viehmann, schließlich aus dem »tannendreher«, einer Figur aus dem Märchen *Der starke Hans*, agiert auf einer modernen Krankenstation.

stazion

01 *the end*. dies
02 fiepn u. rauschn; **ab-**
03 drehende pflegersandale.
04 tannendreher! der wald,
05 kabelwald (»verstehnsi?«), **ni-**
06 chz mehr zu drehn, tannendreher.
07 den restn erhaltender rede gelauscht;
08 di viehmännin spricht nich mehr;
09 viehmännins austherapierter rest, ihr **unter-**
10 suchter tropnkopf. jakob schaltet das mikro ab,
11 wilhelm den
12 tropf.

Aus dem realistisch geschilderten, gleichwohl anachronistisch in die Szenerie einer modernen Krankenstation versetzten Sterben der »viehmännin« entsteht eine implikativ-narrative Allegorie, die auf einen mediengeschichtlichen Vorgang verweist.[5] Im technischen Anachronismus (»mikro«, 10) wird die Aufzeichnung mündlicher Rede überzeichnet dargestellt, womit pointiert auf den Medienwechsel verwiesen ist, der beim Transfer der Märchen von einem natürlichen Speicher in ein künstliches Speichermedium erfolgte. Im personalen Fokus auf die »viehmännin«, auf die ihr zuzuschreibenden »rest[e] erhaltender rede«, auf ihr

4 Ich konzentriere mich im Folgenden auf diesen Sachverhalt: In einer eingehenderen Interpretation wäre darüber hinaus die Form des Gedichts, das einer ›halbierten Tanne‹ ähnelt, zu berücksichtigen. Diese an konkretistische Verfahren erinnernde Visualität des Gedichts wäre dabei in Beziehung zu setzen zu einer allgemein verhandelten Problematik der Abbildung von Wirklichkeit.

5 Grimm: Materien und Martyrien, S. 126, hat diesen Vorgang kurz als die »Konstruktion einer anonymen Märchenstimme« charakterisiert.

»spricht nich mehr« und schließlich auf ihren von den Grimm'schen Aufzeichnungsinstrumenten begleiteten Tod wird das Ende einer oralen Erzähltradition, wird »der Niedergang des Mediums Erzähler«[6] inszeniert. Die Erzählerin als einer der »Reste der traditionellen Menschenmedien«, so beschreibt Werner Faulstich diesen Prozess in seiner Mediengeschichte – die Erzählerin »ging ihrer charakteristischen Performanz verlustig und unterlag dem maßgeblich werdenden Speichermedium Buch«[7].

Dies berücksichtigend zeigt sich »stazion« insgesamt von einer skeptischen Haltung gegenüber künstlichen Speichern getragen. Die anachronistische Szenerie einer intensivmedizinisch ausgerüsteten Station lässt die Viehmännin als Objekt technischer Instrumente erscheinen, darunter die Aufzeichnungsgeräte der Grimms. Auch wenn das Gedicht nun keine explizite Wertung dieses Vorgangs vornimmt, ihn lediglich als ein tendenziell pietätloses Unterfangen präsentiert, so stellt doch die Anlage des Gedichts den Medienwechsel aus einer mehr mit der Viehmännin denn mit den Brüdern Grimm sympathisierenden Perspektive dar. Zu der daraus resultierenden skeptischen Haltung trägt bei, dass diese Erzählminiatur, die nicht mehr als das schmale Zeitfenster zwischen Eintreten des Todes und Abschalten der Instrumente fokussiert, das aus der Aufzeichnung resultierende Produkt, die Grimm'sche Märchensammlung, nur in Anspielung thematisiert. Dass Jakob und Wilhelm Grimm durch ihre Speicherung etwas bewahrt haben könnten, das mit dem Tod der Viehmännin womöglich gänzlich vergessen worden wäre, spielt für das Gedicht wenn überhaupt, dann nur beiläufig eine Rolle (nämlich im intertextuellen Aufgreifen der Märchenfigur »tannendreher«). Die szenisch-narrative Situation des Gedichts akzentuiert vielmehr vornehmlich die – allerdings nicht-kausale – Korrelation von Medienwechsel und Tod. So wird schon im »fiepn u. rauschn« am Anfang des Gedichts der Warnton eines EKGs, das Asystolie signalisiert, und das Rauschen eines nur noch Stille aufzeichnenden Aufnahmegeräts in eine Soundkulisse gefügt. Und auch der Schluss des Gedichts führt, nun im Parallelismus, das Ende der Aufzeichnungen und das Ende der medizinischen Versorgung eng.

Diese Engführung von Medienwechsel und Tod macht »stazion«, über die konkrete historische Referenz hinaus, zu einem Gedicht, das den Prozess der Aufzeichnung als einen genuin defizitären Vorgang beschreibt. Gespeichert sind nur »rest[e] erhaltend*e*r rede« (07). Wie bereits zu Beginn des letzten Kapitels, wo auf Pierre Noras Theorem von der Geschichtsgesellschaft eingegangen wurde,[8] lässt sich diese Position in Bezug zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung setzen. Denn was Gedächtnistheoretikern mitunter als Potenzial des mediengestützten »Übergang[s] aus dem kommunikativen Gedächtnis ins kulturelle Ge-

6 So Werner Faulstich: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1770-1830). Göttingen 2002, S. 81, im Abschnitt »Die Erzählerin« des Kapitels »Bürgerliche Usurpation der Menschenmedien« (ebd., S. 62-82).

7 Ebd., S. 81f.

8 Vgl. das IV. Kapitel, S. 238f.

dächtnis« gilt, nämlich die »Kodierung und Speicherung von Informationen jenseits lebendiger Träger«[9], wird in »stazion« als Verlust verstanden. Dass sich »[d]urch Materialisierung auf Datenträgern […] den lebendigen Erinnerungen ein[…] Platz im kulturellen Gedächtnis [sichern]«[10] lassen könnte, spielt für die im Gedicht eingenommene Haltung nicht nur kaum eine Rolle, es scheint sogar zynisch: Gegen das, was in der hoffnungsvoll-konservatorischen Metapher des ›Sichern des Lebendigen‹ an Idealismus anklingt, stellt das Gedicht ein mediales *Memento mori*.

Damit sind zentrale Ideen des letzten Kapitels wieder aufgegriffen, darunter die Vorstellung, dass Speicher nicht Lebendiges sichern, sondern Totes konservieren. Darüber hinaus aber konkretisiert »stazion«, wie auch »löschblatt bijlmermeer«, diese Vorstellung: Lebendig scheint hier vor allem die mündliche Rede, das natürliche Gedächtnis. Das Problematische der Speicher hingegen ist ein Effekt der Aufzeichnung, der Konvertierung und Fixierung, in deren Zuge offenbar immer etwas zerstört, etwas gelöscht, in deren Zuge dem Material der Tod, das »fiepn u. rauschn« eingeschrieben wird.

In »stazion« überlagern sich grundlegende Reflexionsebenen, die in den folgenden Ausführungen eingehend zu diskutieren sind. Dabei lassen sich ausgehend von diesem Gedicht insbesondere zwei Aspekte identifizieren.

Erstens: »stazion« ist ein Mediengeschichtsgedicht, das die medialen Bedingungen dessen in den Blick nimmt, was im letzten Kapitel als Tradierung bezeichnet wurde. Für die Kling'sche Geschichtslyrik ist dies gleich in zweifacher Hinsicht bemerkenswert: einerseits, wie im Falle von »stazion«, *thematisch*, insofern Klings Geschichtslyrik etwa seit *nacht. sicht. gerät.* zunehmend Mediengeschichte behandelt; andererseits *reflexiv*, insofern der mediengeschichtliche Fokus in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre auch die eigene mediengeschichtliche Situation wie zugleich die Medialität des Gedichts erfasst. In dieser reflexiven Hinsicht ist die im letzten Kapitel dargelegte Selbstverortung in einer postmnemosynischen, durch das Fehlen lebendiger und kulturell-dominanter Tradierungsprozesse ausgezeichneten Geschichtskultur zu ergänzen um eine mediengeschichtliche Selbstverortung, der zugleich die Frage inhärent ist, inwieweit das schriftliche Gedicht Geschichtliches überhaupt adäquat zu speichern und/oder zu übertragen vermag.

Mit dem zuletzt Genannten geht, *zweitens* und in Fortschreibung des vorigen Kapitels, Folgendes einher: Bei Kling begegnet eine genuine Skepsis gegenüber der Möglichkeit von Speichermedien, die lebendige Stimme zu bewahren. In »stazion« wird dies zunächst auf die technische Speicherung mittels »mikro« (und, so ergänzt der Leser dieses Skript: mittels Auf-

9 Assmann / Assmann: Das Gestern im Heute, S. 121.
10 Ebd., S. 120.

nahmegerät) bezogen; im realgeschichtlichen Vorgang, der dieser verfremdeten Szenerie vorausgeht, ist es freilich die Schrift, die als Speicher der Viehmann'schen Märchen fungiert. Damit ist auf einen weiteren, in diesem Kapitel zu behandelnden Sachverhalt hingewiesen: Während das, was ich mit Blick auf Grünbein als ›klassische Schrift‹ bezeichnet habe, die »physische Präsenz eines Sprechers« ermöglicht oder, wie auch immer, heraufbeschwört,[11] scheinen für Kling – so deutet es die parallelistische Engführung von Tod und Ende der Aufzeichnung am Schluss von »stazion« an – Speichermedien (bzw. die Schrift) mit der Vorstellung von Absenz in Verbindung zu stehen. Während es bei Grünbein also eher eine Schriftmetaphysik gibt, geht es bei Kling eher um Schriftkritik. Diese Schriftkritik oder auch nur Schriftskepsis ist allerdings, wie im Folgenden dargelegt wird, keineswegs radikal, eher gemäßigt, modifizierend: So entwickelt Kling in seiner Prosa wie in der dichterischen Praxis die Idee einer anderen, einer bewegten, einer hermetischen Schrift. Diese bewegte Schrift aber birgt, auch dies ist zu zeigen, nicht zuletzt das Potenzial etwas herzustellen, das man ›vermittelte‹ oder auch ›mediale Präsenz‹ nennen könnte. Dabei erweist sich dieses Schriftkonzept, darin liegt bereits eine Antwort auf die problematische Medialität des Geschichtsgedichts, als mediengeschichtlich reflektierte Idee davon, wie – unter gegenwärtigen Bedingungen – mit dem doch eigentlich ›toten‹, dem gespeicherten historischen Material umgegangen werden könnte. Allerdings geht es dabei nicht um *physische Präsenz*, sondern um eine Weise der *medialen Präsentation*.

Diese beiden Aspekte bilden in ihren je zwei Hinsichten die Aufmerksamkeitszentren, um die herum dieses Kapitel organisiert ist.

I. Aspekt: Mediengeschichte
  a. Thematisierung der Mediengeschichte
  b. Reflexion der eigenen mediengeschichtlichen Situation

II. Aspekt: Schrift
  a. Schriftkritik oder -skepsis
  b. Hermetisches Schriftkonzept

Gegenstand meiner Argumentation sind dabei sowohl Gedichte als auch Essays, Interviews und andere Prosa Klings. Um zunächst mit der Idee einer anderen, bewegten Schrift und deren kritisch beäugtem Pendant, der regulären Schrift, vertraut zu machen, werden im nachstehenden Abschnitt zwei Gedichte aus *morsch* betrachtet, beides Mediengeschichts- oder auch Schriftgeschichtsgedichte (Abschnitt 2). Ich richte die Aufmerksamkeit also zunächst auf Ia und damit, wie sich zeigen wird, zugleich auf IIa und in ersten Umkreisungen auch schon IIb. Der daran anschließende Abschnitt 3 wird daraufhin die zwei Aspekte, die vier Hinsichten in ihrer eigenartigen Konstellation in Betracht ziehen und dabei, letztlich IIb ins

11 Vgl. dazu die Ausführungen im IV. Kapitel, S. 291ff.

Zentrum rückend, für die These argumentieren, *dass bewegte oder auch hermetische Schrift, Kling zufolge, eine der je gegenwärtigen medialen Situation angemessene Weise sei, Material – auch und gerade: historisches Material zu verarbeiten.* Eine entscheidende Rolle spielen dabei, entsprechend Klings eigener medialer Situation, Verfahren intermedialer Simulation, deren Bezugsmedien elektronische Medien sind. Auszuführen sind hier unter anderem zwei Aspekte, die Katharina Grätz bereits kurz notiert hat, nämlich zum einen, dass Kling »auf einen Leser [rechnet], der in seiner Rezeptionshaltung durch die neuen Medien geprägt ist«[12], und zum anderen, dass Klings Gedichte sich als »übergeordnete Medien der Medienverknüpfung [präsentieren]«[13].

Ziel des Kapitels ist letztlich die Präparation eines mediengeschichtlich reflektierten sowie Klings mediengeschichtlicher Situation angepassten Schreibkonzepts. Im Zuge dieser Präparation ist zugleich zu zeigen, wie Kling seine Poetik im Rahmen (medien)historischer Reflexionen entwickelt, die sowohl historische Optionen des Dichtens als auch die geschichtlich bedingten Möglichkeiten eines zeitgenössischen Dichtens prüfen. Der Essay »Venedigstoffe«, dem ein Großteil der Aufmerksamkeit gelten wird, führt dabei nicht nur Klings Praxis einer geschichtsreflexiven Ausbildung des eigenen Schreibkonzepts exemplarisch vor Augen, er ist zudem eine prosaische Variante der Realisierung dieser Poetik als Poetik der Geschichtsdarstellung. Der Nachweis, dass diesem Schreib*konzept*, das sich als bewegte Schrift beziehungsweise hermetische Schrift bezeichnen lässt, geschichts*lyrische* Praktiken, mithin konkrete Geschichtsgedichte entsprechen, wird im VI. Kapitel erbracht.

2. Schriftgeschichtsgedichte in *morsch*

morsch ist derjenige Gedichtband Klings, der am umfangreichsten Gedichte versammelt, die ihre eigene Medialität reflektieren. Immer wieder geht es dabei um die von Mündlichkeit und Schriftlichkeit gleichermaßen geprägte Sprachlichkeit, um die Sprachlichkeit von Texten wie von Welt: »die stadt ist der mund / raum. die zunge, textus«[14] lauten die ersten Verse im ersten Zyklus des Bandes. Später, im Gedicht »gewebeprobe«[15], wird ein »bach der stürzt« als eine »textader«, »ein nicht drossel-, nicht / abstellbares textadersystem« vorgestellt und damit zu einer Allegorie für einen dynamischen, offenen Textbegriff in durchaus poststrukturalistischer Manier ausgestaltet: Im Bild des Sturzbaches erscheint der Text als ein sich stets Bewegendes, sich der Fixierung Entziehendes, gekennzeichnet durch »krakelige unruhe« und »glitschige, teils, / begreifbare anordnungn«.

12 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 135.
13 Ebd., S. 145.
14 In: m, S. 7 [= GG, S. 435].
15 In: m, S. 15 [= GG, S. 442].

Eine historische Dimension weist ein Gedicht wie »gewebeprobe« nicht auf, doch gibt es eine erste Vorstellung davon, wie sich die Gedichtschrift Klings zwar umwegig über den Bach, doch in letzter Ausrichtung autoreferenziell selbst charakterisiert. Derartigen Skizzen einer eigenen Idee von Schrift, wie Kling sie mal in Gedichten, mal in Prosatexten seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre verschiedentlich vorbringt, stehen Texte, meist nur Textpassagen, zur Seite, die Schriften als dezidiert historische Objekte thematisieren.

Zwei Gedichte, die sich in diesem Sinn mit dem historischen Phänomen Schrift befassen, werden in den folgenden Ausführungen behandelt. Dabei ist vor allem auf zwei Momente hinzuweisen: Zum einen ist darzulegen, dass die punktuellen Thematisierungen der Schriftgeschichte ähnlichen Selektionsprinzipien unterliegen wie Klings Thematisierung anderer ›Geschichten‹. Auch Mediengeschichte erscheint bei Kling als Kampf, als Krieg, in dem Medien einander verdrängen oder gar auslöschen. Zum anderen ist die bereits mit »gewebeprobe« angedeutete Idee einer bewegten Schrift weiterzuverfolgen.

»ruma. etruskisches alphabet«

Das Gedicht »ruma. etruskisches alphabet«[16], das den Auftakt des Zyklus »romfrequenz« bildet, ist mir in weiten Teilen unverständlich. Mit anderen Worten: Das Gedicht scheint im Wesentlichen ein manieristisches Kunststück, das genau diesen Effekt hervorrufen will. Dennoch ist dieses Gedicht mit großer Sicherheit ein ›Schriftgeschichtsgedicht‹. Schon der im Titel erfolgende Rekurs auf das ›etruskische Alphabet‹ deutet jedenfalls an, dass sich das Gedicht mit einer spezifischen historischen Erscheinungsweise von Schrift befasst.

Das etruskische Alphabet ist dabei auch außerhalb von Klings Gedicht Teil eines Rätsels. Die noch weitgehend unverstandene »Sprache der Etrusker« gilt Schriftforschern sogar als »das ›Rätsel aller italischen Rätsel‹«[17], denn »[l]eider wissen wir über die Sprache der Etrusker äußerst wenig, so dass wir«, so Hans-Joachim Griep, »von einem etruskischen Rätsel sprechen müssen«. Und Griep führt weiter aus:

> Etruskische Könige herrschten in der Gegend von Rom bis zu ihrer Vertreibung durch die Latiner im 4. Jahrhundert v. Chr. Die siegreichen Latiner, die zukünftigen Römer, passten möglicherweise das etruskische Alphabet ihrer Sprache an. [18]

Dieses etruskische Alphabet wurde, so liest man bei Ernst Doblhofer,

---

16 In: m, S. 97 [= GG, S. 521].

17 Ernst Doblhofer: Die Entzifferung alter Schriften und Sprachen. Stuttgart 2008, S. 296.

18 So Hans-Joachim Griep: Geschichte des Lesens. Von den Anfängen bis zu Gutenberg. Darmstadt 2005, S. 56, der allerdings unmittelbar anschließend auch festhält, dass »[m]anche Forscher […] aber auch [meinen] das lateinische Alphabet sei direkt aus dem griechischen entstanden, ohne den Umweg über die etruskische Schrift«.

> schon früh, wohl im achten Jahrhundert v. Chr., dem griechischen Mutteralphabet entlehnt […]. Mit dieser Übernahme und der Weitergabe des Alphabets an die Römer haben die Etrusker die Kunst des Schreibens und Lesens in Westeuropa begründet.[19]

Im Gedicht, so scheint es mir, geht es um diese beiden Sachverhalte: die Übernahme des ehemals griechischen Alphabets durch die Etrusker und dessen Weitergabe an die Römer sowie die Vertreibung beziehungsweise Kolonialisierung der Etrusker durch die Römer. Ich werde mich, rücksichtslos gegenüber dem Gedichttext als Ganzem auf diese von der Überschrift und ihren Wissenskontexten aufgerufenen Vorurteile konzentrieren und sie vor allem mit Kon- und Paratexten anreichern. Insgesamt lautet das Gedicht so:

ruma. etruskisches alphabet

01 malariasümpfe, dampfnd vor bildern.
02 von anfällen, ausfälln hergenommen.
03 BILDERSÜMPFE aus denen namen
04 steign, geblubber den figuren bei-
05 geschriebenes, wie:

06 fleischkeil, nebelbank über den
07 colli emiliani; hastunichtgesehn wird
08 rom di zunge abgenommen; rom wird
09 gestreckt, geteilt (liniert) und aufgekocht.
10 dies abgekochte rom; dem geben wir, zart,
11 seine zunge zurück. di wächst rom zwischn
12 den zähnen heraus: ein römisches züngel-
13 chn; romgezüngel! I MODI DI DIRE
14 ROMANESCHI UND DIE LECKT
15 länder weg; berginnen; sabinerberginnen,
16 etrurische geschmacksknospn; dazu das
17 getreide, di pferde etruriens, alles
18 gekauft.

Ab etwa Zeile 11f. wird offenbar der Vorgang der Kolonialisierung der Etrusker wie der etruskischen Schrift durch die Latiner beziehungsweise durch die römische »zunge« thematisiert: Das Absterben einer Schrift zu einer toten, nicht mehr verwendeten Schrift wird hier, so vermute ich, in den Zusammenhang mit der imperialen Politik Roms gestellt. Merkwürdig bleibt jedoch der Vorgang, der dieser kolonialen Eroberung und Sprachauslöschung im Gedicht vorausgeht (vgl. 07 bis 11) und den ich im Wesentlichen nicht verstehe. Zu bemerken ist lediglich, dass dieser Vorgang offenbar mit metzgerähnlichen Tätigkeiten parallelisiert wird und dass er darüber hinaus wohl etwas mit der Sprache, mit der *lingua*, mit der »zunge« Roms zu tun hat. Anstatt diesen Vorgang nun vage interpretatorisch auszudeuten, möchte ich in die Para- und Kontexte ausgreifen.

---

19 Doblhofer: Die Entzifferung alter Schriften und Sprachen, S. 297.

Als Ausgangspunkt dafür soll das eingeklammerte »(liniert)« dienen. Dieses »(liniert)« stellt einen Bezug her zum kurz zuvor platzierten Motto des Zyklus »romfrequenz«.

> die älteste etruskische schrift kennt
> noch die zeile nicht und windet sich
> wie die schlange sich ringelt
>
> Mommsen[20]

zitiert Kling aus dem ersten Buch, XIV. Kapitel »Maß und Schrift« der *Römischen Geschichte* von Theodor Mommsen.[21] Im geschichtlichen Prozess verschwindet diese auch in der etwas jüngeren Forschung noch durch die Bezeichnung »Schlangenschrift«[22] gefasste Eigenart der frühen etruskischen Schrift allerdings spätestens mit der Ausweitung der latinischen Herrschaft über Etrurien; »[D]ie latinische Schrift kennt«, so Mommsen gleich nach der als Motto dienenden Passage, nur »die Schreibung in gleichgerichteten Zeilen«[23].

Der Vorgang der Übernahme der etruskischen Schrift durch die Latiner könnte so auch als Vorgang einer Domestizierung verstanden werden. Was sich einstmals ringelte und wand, was also durch dynamische Gestaltung ausgezeichnet war, wird »liniert«, in »gleichgerichtete[] Zeilen« gebracht. Das römische Imperium unterwirft und normiert die einst frei sich windenden Buchstabenreihen. Diese Idee einer freieren Schrift ebenso wie die Vorstellung, es gäbe stete Bestrebungen, diese freiere Schrift durch gesellschaftliche Machtinstanzen zu normieren, gehört – wie im weiteren Verlauf der Ausführungen noch eingehender darzulegen ist – zu den gesellschafts- oder eben schriftkritischen Gedanken Klings. Mit der Idee einer sich windenden Schrift ist dabei, so sieht es auch Hermann Korte, eine Art »punktgenaue Poetik-Maxime des Autors«[24] Kling artikuliert. Als Beispiel führt Korte das bereits bekannte Gedicht »gewebeprobe« an, in dem er »das poetologische Leitthema des Mäanderns und Sich-Windens«[25] illustriert sieht.

Gesagt ist damit zunächst einmal kaum mehr, als dass Kling offenbar ein gewisses Faible für das hat, was man jedenfalls dann eine ›nicht-klassizistische Schrift‹ nennen kann, wenn man sich auf eine klassizistische »Gestaltlehre« bezieht, »die alles Amorphe, Zufällige, Chaotische,

---

20 In: m, S. 97 [= GG, S. 519].

21 Theodor Mommsen: Römische Geschichte. Erster Band: Bis zur Schlacht von Pydna. Berlin [13]1923, S. 213; bis auf die Kleinschreibung und die Zeilenumbrüche zitiert Kling hier korrekt.

22 Otto Ludwig: Geschichte des Schreibens. Bd. I: Von der Antike bis zum Buchdruck. Berlin / New York 2005, S. 39; und ebd.: »Man stelle sich die Reihe der Buchstaben als ein Band vor. ›Ein solches Band kann, da es seinen Richtungssinn in sich trägt, zunächst beliebig angelegt werden, von rechts nach links, von oben nach unten, auch im Kreis, etwa auf der Lippe eines Gefäßes, oder randläufig um die Ecke einer Fläche herum. Wird der Text länger, kann das Band am Ende umwenden, spiegelbildlich zum Anfang zurückkehren und dann wieder in der ersten Richtung laufen, als winde es sich‹ […].«

23 Mommsen: Römische Geschichte. Erster Band, S. 213.

24 Korte: Art. Thomas Kling, S. 8.

25 Ebd.

alles Ungeheure und Grässliche ausklammert«[26] und für die dementsprechend »die absolute Betonung von Linie und Kontur«[27] bezeichnend ist. Die vom Gelehrten Mommsen womöglich nicht ganz zufällig mit dem dämonischen Tier der Schlange verglichene, sich windende Schrift der Etrusker scheint da aus klassizistischer Sicht jenem »*Kult des Disharmonischen*«[28], jener »*Formenkunde des ›Irregulären‹*«[29] verpflichtet, die Gustav René Hocke mit dem manieristischen Stil verband.[30]

Um vielleicht nicht die Interpretation von »ruma. etruskisches alphabet«, aber doch diese spezifische Kling'sche Schriftsicht zu stützen, lassen sich weitere Paratexte hinzunehmen, und zwar die beiden Motti, die dem gesamten Band *morsch* vorangestellt sind. Beide stammen von Adelbert von Chamisso, stehen im Kontext seiner Teilnahme an der Rurik-Expedition, seiner Weltumseglung also, und befassen sich mit den Eigenheiten der malayo-polynesischen Sprachen. Die Motti lauten in der *morsch*-Fassung:[31]

> die battaschrift wird auf bäume und stäbe mit dem criß
> eingeschnitten; das lampung und rajang sind abänderungen
> davon, die auf andere materialien in anderer ordnung
> geschrieben werden.
>
> Chamisso, Reise um die Welt, Zweiter Theil, 1835

> und die also dichten und singen, werden von unseren
> schriftgelehrten, ja von unseren reisenden »wilde«
> genannt! ein sprachgebrauch, dem ich mich nicht
> fügen kann.
>
> Chamisso, Anmerkung zu »idylle. möglichst treue
> übersetzung aus der tonga=sprache.«

Auch hier begegnen die beiden vermerkten Momente: einerseits die Deklassierung oder auch Diffamierung, die sich zeigt in der Dichotomie eines, wie man dem »unseren« entnehmen kann: europäisch gelehrten Schreibens und eines von diesem aus dem Diskurs ausgeschlossenen, ›wilden‹ Dichtens. Andererseits wird, nunmehr auch mit Blick auf die Materialität der Schreibgeräte und -untergründe, eine Schrift in »anderer ordnung« fokussiert. Und wiederum erweist sich diese Ordnung, berücksichtigt man den ursprünglichen Kontext des ersten Mottos – es ist dem Abschnitt über das »Tagalische Alphabet« entnommen –, als eine der ge-

---

26 Norbert Wolf: Kunst-Epochen. Bd. 9: Klassizismus und Romantik. Stuttgart 2002, S. 22.

27 Ebd., S. 21.

28 Hocke: Manierismus in der Literatur, S. 302 [Standort: R14-3-16].

29 Ebd., S. 304.

30 Christoph Männling referierend kommentiert Hocke, was gut in den hier verhandelten Zusammenhang passt, die »Herstellung eines ›Irrgedichtes‹, eines ›Cubus‹, d. h. eines ›*Carmen Labyrintheum*‹, ›welches in einen Irrgarten führt, und links und rechts, oben und unten, überzwerch, in die Breite und Länge gelesen wird […]‹« (ebd., S. 23).

31 In: m, S. 5 [= GG, S. 433].

wohnten (von links nach rechts »gleichgerichtete[] Zeilen« pflegenden) europäischen Ordnung widerstreitende Schreibweise.

> Die Tagalisten stimmen darin überein, die Schriftzüge seien von den Malayen erborgt. Die Malayen haben mit dem Islamismus die Arabische Schrift angenommen, aber die unbelehrten Völker vom Innern von Sumatra und Java bedienen sich noch der Alphabete, die auf den Grundsätzen des Sanscrit oder Deva=nagri beruhen, und nach Marsden gleich dem Sanscrit und den europäischen Sprachen von der linken Hand zu der rechten geschrieben werden. Dem widerspricht Leyden; das Alphabet von Java wird nach ihm von der Rechten zur Linken geschrieben, und das Batta-Alphabet auf Sumatra von unten nach oben, in einer der Chinesen völlig entgegengesetzten Ordnung. Die Battaschrift wird auf Bäume und Stäbe mit dem Criß eingeschnitten; das Lampung und Rajang sind Abänderungen davon, die auf andere Materialien in anderer Ordnung geschrieben werden.
> Wir haben uns nichts von dem verschaffen können, oder auch nur zur Ansicht bekommen, was mit Tagalischen Charakteren gedruckt worden ist, und nichts Geschriebenes. Obgleich diese Schrift in entlegenen Provinzen noch nicht außer Brauch ist, hat uns niemand in Manila darüber Auskunft geben können, und die Tagalisten lassen uns in Zweifel über die Ordnung, in der sie geschrieben wird.[32]

Im Anschluss an diese Passage setzt Chamisso eine Anmerkung, in der er zwei weitere Forschungsmeinungen zu dieser Ordnung anführt, zum einen:

> Die Art zu schreiben war, bildend die Zeilen von oben nach unten, anfangend von der Linken und endigend zur Rechten, nach Art der Hebräer und Chineser […].[33]

Und zum anderen:

> Sie pflegten in vorigen Zeiten (wie viele jetzt noch thun) von unten nach oben zu schreiben, setzend die erste Zeile zur linken Hand.[34]

Was Chamisso – kulminierend in dieser Anmerkung – darbietet, das ist eine vom schriftgelehrten Diskurs hin und her, hinauf und hinunter bewegte Schrift; das sind Ordnungsversuche, an deren Ende weniger eine geordnete Schrift steht, denn ein Forschungsdiskurs, der keine feste Ordnung festzuschreiben vermag. Letztlich scheint über die Schrift »niemand Auskunft geben [zu] können«, immer wieder zeigt sie sich in »anderer ordnung«.

Ausgehend von der rätselhaften Thematisierung des etruskischen Alphabets im Gedicht ist mit diesen beiden Ausflügen in die Paratexte die Idee einer bewegten Schrift mit ersten schriftgeschichtlichen Hintergründen versehen, um einige kunst- und kulturgeschichtliche Aspekte angereichert und vor allem in Differenz gesetzt zu einer geordneten, mit imperialem

---

32 Adelbert von Chamisso: Werke. Bd. 1: Reise um die Welt, erster Teil. Tagebuch. Leipzig 1836, S. 91f. Gefunden dank Google Books.

33 Ebd., S. 92.

34 Ebd.

Gestus auftretenden Schrift. Letzteres ist kein Einzelfall, wie ein anderes, ebenfalls mediengeschichtliche Sachverhalte aufgreifendes Gedicht aus *morsch* zeigt.

»signaturen«

Auch der im Gedicht »signaturen«[35] aufgegriffene historische Zusammenhang ist im Zuge einer Kolonisation zu situieren, in diesem Fall der spanischen Eroberung Südamerikas. Umkreiste Figur des Gedichts ist der spanische Konquistador Francisco Pizarro (um 1478-1541), dessen Name schließlich auch am Ende des Gedichts als Geschichtssignal fällt.

signaturen

unbeschriftete koppel. sauglück
und mordskarrieren, als, sagn wirs
spanisch, di berufsbilder noch
stimmtn: kaiser & schweinehirt. na
der beim korkeichnhain di herde
verließ um in anderem auftrag peru
abzukehlen. ach di strapazen! fieber-
gold quieknder indios! ernennungs-
urkundn, unaufgelöste (kehlenleder)
knotnschrift. hintüberkippndes
quipu! schweißtreibnde, alles in
allem, mission. dem man, dem don,
auf schriftstücke ein blechstück pla-
zierte, die namenschablone: pizarro
ein kratzn, kratznder kiel.

Der im Vergleich mit »ruma. etruskisches alphabet« wesentlich eingängigere Text reiht in groben Schritten einige Biographeme zu Pizarro, der in »in seiner Jugend Schweinehirt« war, der dann 1529 – »ohne jede Schulbildung« – »von der spanischen Regierung zum Statthalter und Oberbefehlshaber von Peru ernannt«[36] wurde, wo er »überall die größten Grausamkeiten u[nd] Erpressungen verübte«[37].

Pizarros Vorgehen gegen die »indios« wird, die eingangs aufgebaute Leitmotivik aufgreifend (»sauglück« und »schweinehirt«), in einer durch umgangssprachliche Floskeln aufgelockerten Syntax als ein großes Schlachten dargestellt (»abzukehlen«). Der stark selektive Zugriff auf die Biographie pointiert dabei einzelne Aspekte: neben dem Schlachten und der niederen Herkunft mit anschließender »mordskarriere[]« etwa die Tatsache, dass Pizarro im »auftrag« handelte. Dieser letzte Aspekt weist auf Pizarros Einbindung in den hierarchisch (»kaiser &

35 In: m, S. 80 [= GG, S. 506].

36 Dieses wie das letzte Zitat nach o.V.: Art. Pizarro, Francisco. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 15. Leipzig 1908, S. 923.

37 O.V.: Art. Pizarro, Francisco. In: Pierer's Universal-Lexikon. Bd. 13. Altenburg 1861, S. 172f., hier: S. 173.

schweinehirt«) organisierten Verwaltungsapparat des spanischen Königreichs hin, der, wie es dann später heißt, unter anderem mit »ernennungs- / urkundn« und »schriftstücke[n]« operierte.

Erneut ist damit eine Verknüpfung von Schrift und Herrschaft hergestellt. Diese wird innerhalb des Gedichts nun einerseits dadurch historisch ausgestaltet, dass der imperialen spanischen Schrift-Bürokratie das »knotnschrift«-System »quipu« gegenüber gestellt wird, das im Inkareich als »einzige[s] Hilfsmittel der Behörden«[38] fungierte, im Zuge der Kolonialisierung Perus jedoch zunehmend abgelöst, schließlich ausgelöscht wurde von der europäischen Schrift. Wiederum also zeigt sich Mediengeschichte als Kampfgeschehen. Andererseits wird die imperiale Schrift-Bürokratie in den Zeilen 12ff. durch den – wie ich der *Wikipedia* entnehme: offenbar Fakten referierenden[39] – Hinweis auf Pizarros Unfähigkeit zu schreiben (er verwendet eine »namenschablone« bei der Signierung von »schriftstückn«) als eine Institution charakterisiert, in der Abläufe in hohem Maße standardisiert, normiert, gleichsam in Blech gegossen sind. Die Ausübung von Herrschaft, die Signatur von Dekreten erfolgt in einer Schrift, die keine Spielräume, keine Abweichungen kennt, sondern mechanisch eine vorgegebene Form ausfüllt.

Zwei Aspekte hatten sich im Vorfeld der zurückliegenden Ausführungen als beachtenswert erwiesen: der an Friedrich Kittler erinnernde bellizistische Blick auf die Mediengeschichte und die Idee einer ›bewegten Schrift‹. Resümierend zeigt sich vor allem die Interdependenz der Aspekte. Der Idee einer irregulären, ›bewegten Schrift‹, die sich etwa in der etruskischen »Schlangenschrift« oder in der polynesischen Battaschrift verwirklicht hat, steht die Vorstellung einer normierten, liniierten, in hohem Maße vorgeformten Schrift gegenüber, die – und damit kommt der erste Aspekt ins Spiel – ihre normierende Herrschaft imperial-kolonialisierend ausweitet auf Formen der irregulären Schrift, die als ›wild‹ diffamiert und so aus dem gelehrten Diskurs ausgeschlossen oder domestiziert, reguliert, mitunter ausgelöscht werden.

Setzt man Klings eigene Schrift zu dieser Schriftsicht in Beziehung, dann könnte man freilich eine »Paradoxie« entdecken, die darin läge, so Hermann Korte, »dass gerade beim Gedicht die Zeile gewöhnlich nicht ›wie die schlange sich ringelt‹, sondern ihre fixierte und markierte Form hat; erst so kann sie Bedeutung tragen«[40]. Nun muss hier nicht gleich eine Paradoxie vorliegen; es könnte auch schlicht ein gewisser Abstand zwischen poetologischem Anspruch

38 Andrew Robinson: Die Geschichte der Schrift. Von Keilschriften, Alphabeten und anderen Schriftformen. Bern / Stuttgart / Wien 1995, S. 55.

39 Vgl. Art. Pizarro, Francisco. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand 31.3.2011 [URL: http://de. wikipedia.org/w/index.php?title=Francisco_Pizarro&oldid=87111118, 1.4.2011].

40 Korte: Art. Thomas Kling, S. 8.

und poetischer Praxis bestehen. Doch Kortes Einwand ist insofern ernst zu nehmen, als er einen Suchbefehl darstellt. Ungeachtet der Tatsache, dass sich Klings Gedichte weiterhin in Zeilen präsentieren, es also bei Kling tatsächlich keine Schriftbildexperimente etwa im Sinne konkreter Poesie gibt – ungeachtet dessen ist danach zu fragen, ob es Versuche gibt, den poetologischen Anspruch mit der poetischen Schreibpraxis zu vermitteln.

Zwei Punkte halte ich dabei für bemerkenswert, den ersten eher nebenbei, den zweite dann auch mit Blick auf das Folgende. Erstens: Ich bin mir nicht sicher, aber gerade angesichts der weniger syntagmatisch-interpretierenden denn paradigmatisch-kontextualisierenden Behandlungsweise, die ich dem Gedicht »ruma. etruskisches alphabet« habe zukommen lassen, ließe sich zumindest überlegen, ob ein solches Gedicht nicht eher Bedeutung erhält, wenn man der linearen Ordnung seiner Zeilen *nicht* folgt, sondern den Diskurs über das Gedicht sich immer wieder aus dem Gedicht hinauswinden lässt. Klings Gedichten, ohnehin recht offene Gebilde, käme so neben dem geordneten Richtungssinn, der – entsprechend der zeilenhaften Sequenzialität – den Leser auf das Gedichtende hindrängt, ein wesentlich undeutlicherer Richtungssinn zu, der die Lektüre immer wieder assoziierend, mitunter recherchierend aus der Syntagmatik der Zeilen hinaustreiben lässt. Aber dies, wie gesagt, an dieser Stelle nur nebenbei; ich komme darauf später eingehender zurück.[41]

> […] bildet sich eine Sprache heraus, die ich in Ermangelung eines besseren Ausdrucks als »mythographisch« bezeichnet habe, weil die geistigen Assoziationen, die sie auslöst, Parallelen zum sprachlichen Mythos besitzen, d.h. eine rigorose Spezifizierung der raum-zeitlichen Koordinaten nicht kennen. In ihrem ersten Entwicklungsstadium bewahrt die Schrift einen großen Teil dieser mehrdimensionalen Sicht; sie behält die Fähigkeit, Vorstellungsbilder auszulösen, die nicht ungenau, aber von einem Nimbus umgeben und geeignet sind, in mehrere divergierende Richtungen zu führen.
>
> *André Leroi-Gourhan: Hand und Wort, S. 261f.*

Zweitens: Hermann Korte hat einen überzeugenden, allerdings meines Erachtens lediglich einseitigen Vorschlag gemacht, wie die von Kling offenbar favorisierte Idee einer anderen, bewegten Schrift im Gedicht umgesetzt sein könnte. So habe bei Kling »die Schriftform der Gedichte […] schon immer etwas Provisorisches, denn sie steht in unauflöslicher Spannung zu den auf Stimme und Mündlichkeit verweisenden Textzeichen;«[42] es gehe darum, »das Gesprochene in der Stimmführung des Gedichts zu verschleifen und in schlangenförmiger Bewegung zu halten.«[43] Das ist meines Erachtens zwar in etwas ungelenke Metaphorik gefasst (was etwa heißt: »das Gesprochene in der Stimmführung des Gedichts zu verschleifen«?), aber es trifft doch ein zentrales Moment: Die Schrift der Kling'schen Gedichte ist keineswegs konventionell, sondern immer wieder durch an der mündlichen Rede orientierte Abweichungen von den graphemischen und syntaktischen Konventionen der deutschen Schriftsprache

41 Siehe die Ausführungen zur rezipierenden Bewegung in diesem Kapitel, Abschnitt 3.3.

42 Ebd.

43 Ebd.

gekennzeichnet. Klings Gedichte verwenden weniger eine ›schriftliche Schrift‹ als vielmehr, jedenfalls in Teilen, eine mündliche Schrift. Doch wie schon Andreas Anglet in seinem Aufsatz zur Lyrik Klings hervorgehoben hat, ist diese inszenierte oder »sekundäre Oralität« nur die eine nicht-schriftliche Komponente der Kling'schen Gedichtschrift; hinzu kommt das, was Anglet »simulierte Medialität« genannt hat.[44]

Wenn nun im folgenden Abschnitt die vorerst noch recht diffus aus den beiden Schriftgeschichtsgedichten aufgelesene und als Gegenpart der regulären Schrift fungierende Idee einer bewegten Schrift erläutert und diskutiert wird, dann wird dabei zunehmend auf diese simulierte Medialität einzugehen sein. Damit soll keineswegs behauptet werden, dass die Komponente der Mündlichkeit marginal sei für Klings Idee einer bewegten Schrift. Im Gegenteil ist zu zeigen, dass diese Idee sich ganz wesentlich im Rekurs auf die gesprochene Sprache bildet. Gerade aber im Rahmen der zu verhandelnden These, nach der bewegte Schrift, Kling zufolge, *eine seiner eigenen geschichtskulturellen und damit eben auch medialen Situation angemessene Weise sei, (historisches) Material zu verarbeiten* – gerade aber im Rahmen dieser These kommt der ›simulierten Medialität‹ (in der Terminologie Irina O. Rajewskys: der intermedial-simulierenden Bezugnahme) eine entscheidende Funktion zu. Denn erst durch diese Bezugnahme wird deutlich, worin die mediale Angemessenheit der bewegten Schrift besteht, das heißt: Erst durch diese Bezugnahme wird deutlich, dass Klings spezifisches Verständnis von bewegter Schrift aus der eigenen geschichtskulturellen und mediengeschichtlichen Selbstverortung resultiert.

Damit ist bereits vorgegriffen auf den nachfolgenden Abschnitt, der das Angedeutete argumentativ entfalten wird. Was in den beiden betrachteten Gedichten und deren Kontexten zunächst nur als eine mit Klings eigener Situation, mit seinem eigenen Schreiben weitgehend unverbundene schriftgeschichtliche Beobachtung erscheint, ist dabei auf Grundlage von Klings Prosa zu einem Denkgebäude auszubauen, das schließlich plausibel macht, dass Kling in Form der bewegten Schrift versucht hat, ein Konzept des Schreibens am Ende des Gutenberg-Zeitalters zu entwickeln. Am Anfang steht dabei ein Hinweis auf Klings mediengeschichtliche Selbstverortung.

3. Das Konzept einer bewegten Schrift

1997 erhält Kling für den Band *morsch* den renommierten Peter-Huchel-Preis; nach dem Else-Lasker-Schüler-Preis vom 1993 die erste große Auszeichnung, durch die Klings Position in der lyrikinteressierten Öffentlichkeit der Bundesrepublik weiter verfestigt wird, zumal er

44 Vgl. schon im Titel: Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten.

nun – zumindest was diese ausschließlich der Lyrik gewidmete Auszeichnung betrifft – mit dem Preisträger von 1995, Durs Grünbein, gleichzieht. Die mit der Dankesrede sich eröffnende Möglichkeit, die eigene poetologische Position zu konturieren, nutzt Kling, wie bei solchen Reden häufig der Fall, indem er sein Bild des Namensgebers Peter Huchel skizziert.

Und so handelt die Rede, die Kling als Dank für den Preis hält (in *Botenstoffe* ist sie unter dem Titel »Peter Huchel Dankabstattung«[45] abgedruckt), wesentlich von Huchel als »(zeit-)geschichtsschreibende[m], gedächtnisraumerfassende[m] Dichter«[46] – handelt von der »Transformation von genauer Geschichtskenntnis und genau gekanntem und übersetzten Landschaftspräparat ins Gedicht«[47] wie von der Verwendung einer »Menge an teils ausgestorbenem Vokabular, das einer rigid traditionsgebundenen vormodernen Gesellschaft entstammt«[48], handelt mithin von einem Dichter, der Kling überaus ähnlich sieht. Eben das macht Kling auch deutlich, meistens durch ein ›auch‹. So heißt es zunächst angesichts der »dichterische[n] Arbeit mit Archaismen«: »auch ich greife, als Spracharchäologe, darauf zurück«[49]; und dann, nur wenige Zeilen später, allgemeiner noch: »Auch meine Gedichte haben geschichtlichen und zeitgeschichtlichen Hintergrund«[50], womit das identifizierende ›auch‹ jedoch ausgeschöpft ist, denn es folgt ein distinguierendes ›allerdings auch‹:

> [Meine Gedichte haben, pt] allerdings auch mediengeschichtlichen [Hintergrund, pt]: schon der Dichter der 80er Jahre hat an den elektronisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen nicht vorbeisehen können.[51]

In den bis dato der Ähnlichkeit verpflichteten Diskurs bringt diese Selbstaussage dasjenige ein, was Kling offenbar als *differentia specifica* seines Geschichtsdichtens ansieht: die mediengeschichtlichen Hintergründe – und damit wohlgemerkt nicht die Thematisierung von Mediengeschichte im Gedicht, sondern einen, so legt der Nachsatz nahe, spezifischen Zusammenhang zwischen Gedicht und der elektromedial geprägten ›Umwelt‹, in der das Gedicht steht und entsteht. Dass es diese kurze, noch nicht einmal einen Satz umfassende Passage war, die Kling dazu veranlasste, die Huchel-Rede für den Abdruck in der medientheoretisch ausgerichteten *Zeitschrift für theoretisches Fernsehen* zur Verfügung zu stellen,[52] ist an dieser Stelle Spekulation. Angesichts der Tatsache, dass dies die einzige in den programmatischen Rahmen der Zeitschrift sich fügende Passage ist und vor dem Hintergrund der nachstehenden

45 In: Bs, S. 164-171.
46 Ebd., S. 166.
47 Ebd.
48 Ebd., S. 167.
49 Ebd., S. 168.
50 Ebd., S. 169.
51 Ebd.
52 Thomas Kling: Die Wespen singen drüber will (Die Peter-Huchel-Dankabstattung). In: Nummer 7. Zeitschrift für theoretisches Fernsehen (1998), S. 82-87.

Ausführungen, die im Wesentlichen diesen Nachsatz ausbuchstabieren, halte ich es jedoch für recht plausibel.

Dieser Nachsatz setzt recht weitreichende Annahmen voraus, die bereits erste Grundpfeiler des zu rekonstruierenden Denkgebäudes darstellen. Es handelt sich um Annahmen a) poetologischer, b) medienhistorischer und c) metamedienhistorischer Art.

> c) Als metamedienhistorisch erweist sich die kausale (vgl. »bedingten«) Kopplung von mediengeschichtlichen Sachverhalten und menschlicher Wahrnehmung, konkret: die etwa in der Tradition Marshall McLuhans zu verortende Annahme, dass, wie Kling sich unterstreicht, »[t]he effects of technology« nicht oder zumindest nicht ausschließlich »at the level of opinions or concepts« auftreten, sondern dass sie vielmehr »sense ratios or patterns of perceptions«[53] verändern. Diese Annahme kann als eine ›medienökologische‹ verstanden werden.[54]
>
> b) Ergänzt wird diese Annahme durch eine medienhistorische: »schon« in den achtziger Jahren war, so Kling, durch die elektronischen Medien eine Situation entstanden, die zu den genannten Wahrnehmungsveränderungen führen konnte, das heißt: Kling nimmt für die jüngere Vergangenheit offenbar eine Zäsur in der Mediengeschichte an.
>
> a) Die poetologische Annahme schließlich bleibt etwas implizit und verhalten, ließe sich explizit und offensiv allerdings auf die normative Forderung bringen: Dichtung muss die mediengeschichtlich bedingten Wahrnehmungsveränderungen berücksichtigen, muss, anders gesagt, vor dem Hintergrund aktueller und – nach c) – medienbedingter Weisen der Wahrnehmung erfolgen.
>
> Die Plausibilität dieser expliziten Formulierung lässt sich erhöhen, indem Klings Aussage aus der »Peter-Huchel-Dankabstattung« in Beziehung zu zwei anderen poetologischen Aussagen gesetzt wird: Zu nennen ist hier einerseits die von Kling auf Horaz zurückgeführte Maxime, »daß die Sprache des Gedichts mit der Sprachsituation des Dichters sich zu decken habe«[55]; andererseits ist auf Klings Bestimmung »das Gedicht […] entspringt und dient der Wahrnehmung«[56] hinzuweisen, eine Bestimmung, die er sogar noch einmal einschränkt und zuspitzt in der Behauptung, es sei der »einzige[]

---

53 McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man. With a new Introduction and Bibliography by the Author. New York: McGrawhill ²1965, S. 18 [Standort: R15-3-11]; Unterstreichungen Kling.

54 Als ›medienökologische Annahmen‹ seien hier und im Folgenden – mit Bezug auf Marshall McLuhan, nicht aber mit Bezug auf Neil Postman – Vorstellungen verstanden, die davon ausgehen, dass jedes Medium stets in Wechselwirkung mit anderen Medien, mit den menschlichen Wahrnehmungsdispositionen sowie den soziokulturellen Umwelten steht. Für Kling relevant ist dabei, so ist zu zeigen, die Annahme, das sich »durch die Einführung eines neuen Mediums […] der Charakter und die Bedeutung aller anderen Medien sowie die ›Verhältnisse und Proportionen‹ innerhalb unseres Sensoriums und damit unserer gesamten Kultur verändern« (Rainer Höltschl: Art. Medienökologie. In: Bernd Stiegler / Alexander Roesler (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005, S. 176-181, hier: S. 176).

55 Kling: Sprachinstallation 2, S. 26.

56 Thomas Kling: Stadtpläne, Stadtschriften. In: ders.: Bs, S. 140-146, hier: S. 142.

> Zweck« des Gedichts, »Wahrnehmungsinstrument zu sein«[57]. Auf der einen Seite ist damit eine weitere Forderung nach einer *Dependenz*, teils sogar Isomorphie (vgl. »decken«) von Text und sprachlicher beziehungsweise medialer Textumwelt identifiziert; auf der anderen Seite ist mit der sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetischen Konzeptualisierung des Gedichts als »Wahrnehmungsinstrument« eine wahrnehmungstheoretische Grundausrichtung des Kling'schen Gedichtverständnisses offengelegt.

Die drei Annahmen lassen sich in eine argumentative Konstellation bringen, die den zitierten Nachsatz aus der »Peter-Huchel-Dankabstattung« zuspitzt: Wenn das Gedicht als »Wahrnehmungsinstrument« auf noch näher zu klärende Weise in Dependenz zur medialen Textumwelt und den durch diese mediale Umwelt bedingten Wahrnehmungsweisen stehen soll – und wenn sich nun diese mediale Textumwelt und die durch diese bedingten Wahrnehmungsweisen in jüngerer Zeit verändert haben, dann muss sich auch das Gedicht verändern beziehungsweise verändert haben. Was nun allgemein für das Gedicht gilt, wird – wie ich meine: bei Kling insbesondere – auch für das Geschichtsgedicht gelten.

Auf diese argumentative Konstellation antwortet nun die bereits mehrfach eingebrachte These, *dass eben eine spezifische, intermedial-simulierende Form der bewegten Schrift, Kling zufolge, eine der gegenwärtigen medialen Situation angemessene Weise sei, Material, zumal historisches Material zu verarbeiten.* In den folgenden fünf Schritten werde ich für diese These argumentieren. Erst im nächsten Kapitel wird dann geprüft, ob dieser These nicht nur ein Konzept, eine exogene Poetik Klings entspricht, sondern auch eine geschichtslyrische Praxis. Zuvor werden die fünf Schritte eine Diskussion der These im Horizont der Kling'schen Prosa, insbesondere des Essays »Venedigstoffe« vornehmen. Auf diese Weise soll einerseits plausibilisiert werden, dass es bei Kling tatsächlich, wie bisher lediglich behauptet, ein mediengeschichtlich reflektiertes Konzept der bewegten Schrift gibt – denn tatsächlich schreibt Kling das an keiner Stelle explizit. Andererseits sollen, ebenfalls zunächst mit Blick auf die Prosa, die metahistorischen Prämissen sowie die poetologischen Ideen dargelegt werden, auf denen dieses Konzept beruht. In den fünf Schritten wird dabei

1. die wertstrukturierte Opposition zwischen einer regulären Schrift und der gesprochenen Sprache rekonstruiert, wie sie für Klings Ausführungen zur Mediengeschichte auf den ersten Blick charakteristisch scheint;
2. gezeigt, dass und wie bei ihm über diese beiden oppositiven Pole hinaus ein Drittes vorgestellt wird, das man sinnvollerweise mit der ja keineswegs intuitiv verständlichen Metapher der ›bewegten Schrift‹ belegen kann;

---

57 Ebd., S. 143.

3. dargelegt, dass Bewegung bei Kling nicht nur ein Wertmaßstab ist, der die medienhistorischen Beobachtungen strukturiert, sondern als eine poetologische Leitkategorie fungiert, die in nahezu jeder Phase der dichterischen Kommunikation eine entscheidende Rolle spielt.

Im 4. Schritt wird daraufhin anhand von Klings Auseinandersetzung mit Dante und der Dante-Rezeption erläutert, was unter dem Thesenbestandteil »eine der gegenwärtigen medialen Situation angemessene Weise« zu verstehen ist (die oben sogenannte *Dependenz*-Forderung) und wodurch Kling *seine* gegenwärtige mediale Situation gekennzeichnet sieht.

5. kann dann – mit Blick auf Klings Essayistik in »Venedigstoffe« – herausgearbeitet werden, worin sich eine Geschichtsdarstellung in Form mediengeschichtlich reflektierter, bewegter Schrift von einer Geschichtsdarstellung in Form regulärer Schrift unterscheidet.

Während dieser fünf Schritte werde ich mich darum bemühen, den Eigenarten von Klings medienhistorischen und poetologischen Ausführungen gerecht zu werden. Dies bedeutet vor allem, dass einer in der Regel auf klare und deutliche Argumentation wie auf klare und deutliche Begrifflichkeit verzichtenden Schreibweise Rechnung zu tragen ist,[58] ohne sich einer solchen Schreibweise zu unterwerfen. Ich werde insofern versuchen, aus den Bildern, Metaphern und Denkfiguren Klings heraus Begriffe und Systematiken zu entwickeln, werde zudem versuchen, diese Begriff und Systematiken stellenweise in potentielle Bezugstheorien wie etwa Marshall McLuhans oder Götz Großklaus' Medientheorie zu übersetzen, möchte dabei aber zugleich den Widerstand präsent halten, den Klings Diskurs einer solchen Übersetzung entgegenbringt.

Herausgearbeitet werden soll im Vollzug der fünf Schritte schließlich, dass mit der zu erläuternden These auf eine hinsichtlich der Geschichtslyrik zentrale Transformation in Klings Werk hingewiesen ist, die sich vor allem in der Kategorie der Bewegung manifestiert. Denn noch im letzten Kapitel war vom Tod der Geschichte die Rede, von der Arbeit des Dichters als »Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte«[59] zum Beispiel – solche Wendungen wurden im IV. Kapitel[60] in Zusammenhang mit Geschichts- beziehungsweise Gedächtnismetaphern gebracht, die geprägt sind einerseits von der »Vorstellung einer lebendigen Vergangenheit, wie sie im Gedächtnis bewahrt wird«, andererseits von der Vorstellung »einer in Form der Schrift abgetöteten Vergangenheit«[61]. In diese dichotomische Ordnung von ›Leben,

---

58 Stockhorst: Signale aus der Vergangenheit, S. 114ff. hat darauf hingewiesen, dass Klings nichtfiktionale Prosa dezidiert innerhalb der Gattungstradition der Essayistik zu verorten ist, wobei es Kling auch um das »strukturelle[] Aufbrechen der wissenschaftlichen Traktatrhetorik« (ebd., S. 119) geht.

59 Kling: Sprachinstallation 2, S. 23.

60 Vgl. das IV. Kapitel, S. 260ff.

61 Vogt: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis, S. 55.

Gedächtnis‹ auf der einen, ›Tod, Schrift‹ auf der anderen Seite kommt nun mit der bewegten Schrift buchstäblich Bewegung, ist doch, wie Dirk Oschmann in seinem Aufsatz über »Bewegung als ästhetische Kategorie« ausführt, die »Identifikation des Beweglichen mit dem Lebendigen«[62] eine der wichtigsten ideengeschichtlichen Verknüpfungen, die mit dieser Kategorie einhergehen.

Vorerst enden wird die damit angedeutete Transformation im Konzept der »rhythmische[n] *historia*«. Diese qua Bewegungsmetapher charakterisierte Personifikation der Geschichte, die im Eröffnungsgedicht von Klings womöglich größtem, jedenfalls umfangreichstem Geschichtsgedicht »Der Erste Weltkrieg« (in *Fernhandel,* 1999) einen Auftritt bekommt, wird dann, neben anderem, Thema des nächsten Kapitels sein.

3.1 Erster Schritt: Reguläre Schriftlichkeit versus bewegte Mündlichkeit

Poetologisch wie mediengeschichtlich relevant wird die Kategorie ›Bewegung‹ für Kling in der zweite Hälfte der neunziger Jahre. Sie gewinnt an Relevanz in *morsch* (1996), ist aber noch im *Itinerar* (1997) Beiwerk. Im Essay »Venedigstoffe«, den Kling vermutlich im »Okt/Nov 1999« verfasst hat,[63] also kurz nach Abschluss des Bandes *Fernhandel*, ist sie zentral.

Wovon der Essay »Venedigstoffe« eigentlich handelt, bleibt nach der ersten Lektüre weitgehend unklar – von Venedig, das im Gegensatz zu Florenz oder Palermo mit keinem Wort erwähnt wird, jedenfalls nicht, auch wenn Italien, zumindest zum Ende hin, eine gewisse Rolle spielt. Ebenfalls nur beiläufig geht es im Essay um Dantes *Göttliche Komödie* in ihrem zeitgeschichtlichen Kontext und, aber auch das nur kurz, um Pounds *Cantos LXXII* und *LXXIII*, die – 1944 kurz nach Mussolinis Wiedereinsetzung geschrieben – Pounds »Gemütsverfassung und -verwirrung zur damaligen Zeit sehr genau registrieren«[64], doch auch das ist Kling kaum einen Nebensatz wert.

Genannt werden Dante und Pound überhaupt erst im sechsten der zwölf, jeweils mit Zwischenüberschriften versehenen Abschnitte, der die Überschrift »Über Dante, Pound« trägt: Aber auch hier kommen die beiden im Text nicht vor. Erst der siebte Abschnitt »Die Sizilianische Schule« wird dann langsam zu Dante übergehen, woraufhin sich der Essay, in den Abschnitten neun und zehn mit den Titeln »Dantes Stimmen-Anprall« und »Material, Belastung testen«, zeitweilig tatsächlich zu einem Dante-Essay entwickelt. Dass er das tun würde, war

---

62 Dirk Oschmann: Bewegung als ästhetische Kategorie im 18. Jahrhundert. In: Matthias Buschmeier / Till Dembeck (Hg.): Textbewegungen 1800/1900. Würzburg 2007, S. 144-164, hier: S. 149, wobei das Bewegliche / Lebendige, so Oschmann weiter, »dem Toten und Starren entgegengestellt [wird], nicht zuletzt in der Opposition von ›lebendigem Geist‹ und ›totem Buchstaben‹« (ebd.).

63 *Blassgelbes Trennblatt.* In: *Ordner M19*; in der ersten beschrifteten Zeile die hs. Angabe »VENEDIGSTOFFE (Okt/Nov 1999« [Klammer fehlt im Original].

64 Eva Hesse: Die Cantos LXXII und LXIII. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte. In: Ezra Pound: Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII. Aus dem Ital. und mit Anm. von Eva Hesse. Zürich 1991, S. 35-48, hier: S. 40.

zunächst keineswegs abzusehen; fünf, sechs Abschnitte lang handelt der Essay von anderem als von Dante oder Pound – und vor allem um dieses andere soll es hier zunächst gehen.

Einer der thematischen Stränge des ersten Teils von »Venedigstoffe« wird erst im siebten Abschnitt auf eine zitierbare Formel gebracht. Auf die vom »Staufer-Herrscher Friedrich II.« aus »Interessen der Staatsräson« gegründete »Sizilianische Schule« rekurrierend, bemerkt Kling: »Das ist, tatsächlich, Beamten-Dichtung. Beamtendichtung vs. nicht schriftlich fixierter U-Dichtung, die 1221 in den *Verordnungen von Messina* vom Gesetzgeber, dem Kaiser, unterdrückt wird.«[65]

Damit ist eine Opposition benannt, die Kling im Essay immer wieder heranzieht. Den einen Pol dieser Opposition bildet die schriftliche Dichtung oder allgemeiner: die Schrift. Über weite Teile des »Venedigstoffe«-Essays wird sie entweder als Instrument von Herrschaft, den »Interessen der Staatsräson« verpflichtet, oder als von Herrschaft kontrolliertes Medium vorgestellt: Dichtung fungiert »als Staatsdichtung«[66], »[d]er Gesetzgeber als Sprach-Ordner, verordnetes Schreiben.«[67] So »verfügt das Staatssystem Ägyptens die flächendeckende Schrift. Erfaßt werden Datenträger aller Art, Papyri, Säulen, Wände. Durchorganisierte, durchorganisierende Schrift, die das gesamte Leben, selbst Tod und Jenseits abgreift«[68]. In den beiden Formel »[d]er Gesetzgeber als Sprach-Ordner, verordnetes Schreiben« und »[d]urchorganisierte, durchorganisierenden Schrift« laufen dabei vier, von Kling allerdings nicht systematisch unterschiedene Aspekte dessen zusammen, was man aufgrund der jeweils thematisierten regulierenden Eingriffe übergreifend als ›reguläre Schrift‹ bezeichnen könnte.

Die reguläre Schrift

Erstens deutet Kling in Übereinstimmung mit jüngeren Forschungen zur Schriftentstehung an, dass Schrift zunächst »wirtschaftlich-verwaltungstechnischen Zwecken«[69] diente; er spricht etwa »[v]on der Begründung der Formular-Kultur in Mesopotamien, der Investitur des Vordrucks – als Vor-Druck«[70] oder führt, unter der Überschrift »Was steht geschrieben?«, an: »Blanke Rechnungen. Über Weinlieferungen; Ziegentransporte; Sklaven, Schilf, Ehever-

65 Kling: Venedigstoffe, S. 132.

66 Ebd., S. 133.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 128.

69 So Peter Stein: Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens. Darmstadt 2006, S. 36, im Abschnitt über »Archaische Schrift in Mesopotamien« (ebd., S. 35ff.). Den vorausgehenden Abschnitt »Theorien über die Entstehung archaischer Schrift – Ägypten oder Alteuropa« (ebd., S. 34f.) beschließt Stein mit einem Zitat aus Peter Damerows Aufsatz »Buchhalter erfanden die Schrift«, das pointiert auch Klings Position beschreibt: »Buchhalter erfanden die Schrift […] und das Ziel war […] die Kontrolle und Aneignung und Distribution von Rohstoffen, Arbeitskräften und Produkten« (zitiert nach ebd., S. 35). Entsprechend unterstreicht sich Kling im Abschnitt »Schreibmaterial« des Buches *Leben im Ägyptischen Altertum*: »Der Schreiber verkörpert in Ägypten allgemein den Verwaltungsbeamten« (Luft, Ulrich (Hg.): Leben im Ägyptischen Altertum. Literatur, Urkunden, Briefe aus vier Jahrtausenden. Berlin: Staatliche Museen, 3. Aufl. 1991, S. 10 [Standort: R1-1-16]; Unterstreichung Kling).

70 Kling: Venedigstoffe, S. 126.

träge; Zeugen vor Gericht.«[71] Dieser ersten, wirtschaftlich-verwaltungstechnischen Variante der *›durchorganisierenden Schrift‹* steht, zweitens, die *›durchorganisierte Schrift‹* gegenüber. Auf sie rekurriert Kling, wenn er historische Beispiele für die staatliche oder zumindest institutionalisierte Kontrolle von Schreibmaterialien und Schreibinhalten nennt. In diesem Zusammenhang gehören, neben der oben genannten Erfassung von »Datenträger[n] aller Art« durch den ägyptischen Staat, Klings Hinweise auf die »Einführung des kaiserlichen Papyrusmonopols in Rom« und auf die »vorbehaltene Tinte« sowie, hinsichtlich der Schreibinhalte, die »Installierung der Postzensur«[72], ebenfalls bezogen auf das Römische Reich. Als dritter Aspekt lässt sich die *verordnete Schrift* ausmachen, auch dies eine Form institutioneller Herrschafts-Ausübung. Auf ein historisches Beispiel für eine solche ›verordnete Schrift‹ geht Kling gleich zu Beginn des Essays ein, wenn er mit Blick auf einen anderen Friedrich II., den »gemütlicher- wie üblicherweise sogenannte[n] Alte[n] Fritz«, festhält, dieser habe »Kriegsveteranen als unterbezahlte Schulmeister unter[ge]bracht[], die ihrerseits das ABC in die Jungstaatsbürger reinprügelten«[73].

Der vierte und für die folgende Argumentation wichtigste Aspekt ist schließlich die *ordnende Schrift.* Ein erstes Mal taucht dieser Aspekt auf, als Kling auf den ägyptischen Schriftgott Thot zu sprechen kommt, den er als »Messungsgott: Zeitverwalter«[74] einführt. Diese Korrelation von Schrift und Zeit bleibt allerdings, wie so vieles, nur beiläufig. Stattdessen bestimmt Kling Thot kurz danach allgemeiner als »Regelsetzer«[75] und damit als Gott, der nicht nur schreibt, sondern darüber hinaus vorschreibt. Entsprechend hebt Kling später hervor, dass Thot »das Horus-Auge, göttliches *Kontroll*organ, attributiv in den Händen haltend«[76] dargestellt wurde. Als »Regelsetzer« wird Thot dann noch einmal erwähnt: Kurz geht Kling auf eine der in der Medien- wie Gedächtnistheorie vielleicht meistzitierten Textstellen ein,[77] und zwar auf jene Passage aus Platons *Phaidros,* in der Sokrates die Legende von der Erfindung der Schrift durch den – hier Theut genannten – ägyptischen Gott erzählt.[78] Nicht thematisiert wird bei Kling allerdings, was meist im Zentrum der Exegese dieser Passage steht, nämlich dass es sich bei ihr um eine »Technikfolgenabschätzung«[79] in schriftkritischer Absicht handelt. Bekannt-

71 Ebd., S. 127.

72 Alle ebd.

73 Ebd., S. 126.

74 Ebd., S. 127.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 128; Hervorhebung pt.

77 Assmann: Erinnerungsräume, S. 185, spricht mit Blick auf diese Textstelle von Platon als »kanonische[m] Kronzeugen«.

78 Platon: Phaidros, 274c-275b (Platon: Phaidros. In: ders.: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Griechisch und Deutsch. Nach der Übers. Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch Übers. von Franz Susemihl und anderen. Hg. von Karlheinz Hülser. Bd. VI: Phaidros. Theaitetos. Frankfurt a.M. / Leipzig 1991, S. 9-149, hier: S. 135ff.).

79 Wie Manfred Faßler / Wulf R. Halbach: Vorwort. In: dies. (Hg.): Geschichte der Medien. München 1998, S. 7-15, hier: S. 8, treffend konstatieren.

lich geht es bei Platon darum, dass die Schrift die »Gedächtnis-Apathie«[80] befördert, dass sie Wissen, indem sie es externalisiert, entpersonalisiert und folglich

> den lernenden Seelen […] Vergessenheit einflößen [wird] aus Vernachlässigung des Gedächtnisses, weil sie in Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittelst fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden.[81]

Dass darüber bei Kling kein Wort fällt, bedeutet jedoch nicht, dass es in »Venedigstoffe« nicht auch um die Medialität des Gedächtnisses beziehungsweise der Geschichte geht – tatsächlich werde ich später zeigen, dass dies einer der zentralen Stränge des Essays ist. Doch in Platons Schriftkritik stimmt Kling nicht ein, sondern notiert lediglich, dass der Schriftgott Thot bei Platon zunächst als »Wissenschaftsgott«[82] eingeführt wird. Neben die *zeitordnende Schrift,* die sich aus Thots Funktion als Zeitverwalter ergibt, tritt so, erfunden vom Wissenschaftsgott, das, was man die *denkordnende Schrift* nennen kann.[83]

Die gesprochene Sprache

Dieser ›regulären Schrift‹ lässt sich nun die bewegte, gesprochene Sprache gegenüberstellen, die in erster Linie als institutionell unterdrückte, ausgegrenzte Sprache in den Blick gerät. So weist Kling, wie oben bereits anzitiert, auf die von ihm so genannten »*Verordnungen von Messina*« unter Kaiser Friedrich II. hin,[84] in deren Folge die »Fahrenden Sänger« und

> Spielleute […] für vogelfrei erklärt [werden], wenn sie, wie es in den Urkunden heißt, »mit *Schmähliedern* des Kaisers Frieden zu stören wagen.« – Majestätsverbrechen! Das inquisitorisches Schurigeln der Nachrichten- und Unterhaltungsbranche nach sich zog: Landesverweis, Platzverweis, Einschränkung der Bewegung und damit des bewegten, dichterischen Wortes.[85]

Dieses von Kling auch an weiteren Stellen herangezogene Beispiel[86] reiht sich ein in eine für Klings Neigung zum Irregulären, zum A-Klassischen typische Serie. Zu ihr lassen sich auch zählen die Hinweise

---

80 So Assmann: Erinnerungsräume, S. 185, zu der Passage.

81 Platon: Phaidros, 275a.

82 Kling: Venedigstoffe, S. 129.

83 Ähnlich argumentiert auch McLuhan, wenn er »aus der linearen Abfolge der Schrift […] auf Folge, Folgerichtigkeit, Kausalität, Wissenschaft und Rationalität« schließt (Rainer Leschke: Einführung in die Medientheorie. München 2003, S. 250; ebd. findet sich auch eine Kritik dieser »grobe[n] Vereinfachung«).

84 Kling stützt sich hier wohl auf die in seiner Bibliothek versammelten Bände zu diesem Themenkomplex, v.a.: Dilcher, Hermann (Hg.): Die sizilische Gesetzgebung Kaiser Friedrich II. Quellen der Constitution von Melfi und ihrer Quellen (= Studien und Quellen zur Welt Kaiser Friedrichs II. 3). Köln / Wien / Weimar: Böhlau 1975 [Standort: R1-3-5]; sowie Nette, Herbert: Friedrich II. von Hohenstaufen. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (= Rowohlts Monographien 222). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1975 [Standort: R1-3-6]; und Kantorowicz, Ernst: Kaiser Friedrich der Zweite. Stuttgart: Klett-Cotta, 2. Aufl. 1991 [Standort: R1-3-7].

85 Kling: Venedigstoffe, S. 133.

86 Vgl. Sp, S. 20 und den Essay Thomas Kling: Sprachkörpersprache. Über Christine Lavant. In: Bs, S. 172-181, hier: S. 173.

- auf die »Gesetze zur Unterbindung der […] Unterhaltungsbranche« unter Ferdinand I., »wo es gegen ›Lanndfahrer, Singer und Reimsprecher‹ ging«[87],
- auf die »*Infektionsverordnung* Ferdinands III. […], die sich gegen ›Zeitungssinger‹ – Verbreiter von staatlicherseits schwer kontrollierbaren Neuigkeiten – richtete«[88],
- auf die »flächendeckende[] Medienkontrolle« im 19. Jahrhundert, die unter anderem eine »Domestizierung des Wiener Volksgesangs«[89] zur Folge hatte,
- oder aber auf »die Kapitelstatuten für das Kollegialstift Völkermarkt/Kärnten von 1483«, die als Beispiel für den Griff der »Kirchengesetzgebung nach dem menschlichen Körper« dienen: Dieser Griff erfolgte »[u]nter anderem durch Besetzung des Sprachkörpers«, wobei,

> neben der Beschneidung des öffentlichen Raumes, auch die bekannte obszöne Predigt zu Karneval unterbunden [wurde], das Rezitieren von Unterschichts-Versen, aller Formen des nichtstaatlich kontrollierten, des – freien – Sprechens, Singens, Tanzens und Musizierens.[90]

Das recht schnell durchschaubare Denken in Kategorien des Normativen und des Subversiven einmal beiseitegelassen, stehen der regulären Schrift jeweils ›freie‹, ›bewegte‹ Formen mündlichen beziehungsweise körperlichen Ausdrucks gegenüber, deren Unreguliertheit verboten wurde oder doch zumindest gebändigt, veredelt werden musste, wie Kling in einer gelehrt referierenden Passage über das Höfischwerden des *volgare* im spätmittelalterlichen Oberitalien bemerkt: »Das ebenso unsichere wie ungesicherte, unbeherrschte wie unbeherrschbare, weil (aus)schließlich mündlich vermittelte *volgare* wird über das *volgare illustre* zum *volgare illustre cortegiano* synthetisiert«[91].

Für diese freie, bewegliche, unbeherrschbare mündliche Sprache gestaltet Kling dabei eine Art eigenen Ursprungsmythos. Nachdem er die *Phaidros*-Passage über Theut, den Wissenschaftsgott, erwähnt hat, zitiert er eine weitere Platon-Textstelle, diesmal aus dem *Philebos,* diesmal über den »Beginn der gesprochenen Sprache«:

> Mag es nun ein Gott oder ein göttlicher Mensch gewesen seyn, der zuerst die Laute auffaßte. Die Ägypter sagen, ein gewisser Theut habe zuerst die Selbstlauter unterschieden, dann die Zischlaute, und dann die übrigen Mitlauter.[92]

Nun geht es in dieser Passage eigentlich um die Erfindung der Schrift beziehungsweise der Buchstaben,[93] aber Kling liest die Passage eben als einen Mythos über die Erfindung der ge-

87 Kling: Totentanzschrift, Fotomaterial, S. 77.
88 Ebd.
89 Ebd., S. 84.
90 Alle zitiert nach Kling: Sprachkörpersprache, S. 172.
91 Kling: Venedigstoffe, S. 133.
92 Zitiert nach Kling: Venedigstoffe, S. 129.

sprochenen Sprache. Diesem platonischen Mythos lässt Kling nun eine »*Gestische Modulation*« widerfahren, mit der zugleich die Destruktion der binären Opposition zwischen Schrift und gesprochener Sprache zwar noch nicht eingeleitet, aber vorbereitet wird. Durch einen Absatz getrennt von der oben zitierten Passage steht das Folgende:

> *Gestische Modulation:* ein Grunzen, Aufhüpfen und Zischen, ordnendes Gekreisch und Zähnefletschen, ein Kehlkopf-Ausprobieren, knurrendes Affentheater an Bedeuten, Geschnatter; Silbengerammel. Die Sprache des satten Läusezerknackens. Und, Vollmond, des träumerischen Seufzens. So hat Sprache einmal begonnen.[94]

Man mag das als Versuch lesen, sich dem ersten Scheiden der Laute anzunähern, nicht mimetisch – es wird nicht gegrunzt und gezischt, sondern vom »Grunzen« und »Zischen« gesprochen –, doch mit einem Diskurs, der das Testende, Probende dieser ersten Sprachfindung in Form einer additiven Reihung von Nominalphrasen gleichsam nachvollziehbar macht; der sich die Soundkulisse zu erschreiben versucht. Verloren geht dabei zum einen der systematische Duktus der platonischen Passage: Hier wird nicht mehr sorgfältig eine Lautart nach der anderen unterschieden, sondern die Laute bilden sich aus dem teils aggressiven, teils eher spielerisch anmutenden Ausloten der körperlichen Voraussetzungen von Sprache, dem zunächst scheinbar ziellosen Hantieren mit den Sprechwerkzeugen: aus der Lautpraxis. Zum anderen, und damit zusammenhängend, ist der Ursprung der Sprache in Klings Modulation des Mythos kein göttlicher, sondern ein animalischer, kein geistiger – so lässt sich auch sagen –, sondern ein körperlicher.

> Am Anfang war das Tohuwabohu. Wir sagen heute: das Rauschen, das Hintergrundrauschen. Woher sollte denn auch das Wort kommen, wenn nicht aus dem Rauschen.
>
> *Michel Serres: Hermes IV. Verteilung, S. 7.*

Damit sind die im Essay zunächst entworfenen, oppositiven Pole ›reguläre Schrift‹ und ›gesprochene Sprache‹ skizziert – sie erhalten ihre Semantik im Wesentlichen entsprechend der von Ludwig Jäger als orthodoxe Form der Literalitäts-Hypothese bezeichneten Dichotomie.[95] Der regulären Schrift als Instrument institutioneller Organisation mit restriktiven Zugangsvoraussetzungen, das zudem durch die ihm innewohnenden Regularitäten zeit- wie denkordnende Funktion übernimmt – dieser fixierten und fixierenden medialen Praxis steht, um Foucault zu paraphrasieren, das unaufhörliche und ordnungslose Rauschen der mündlichen

---

93 Vgl. dazu z.B. den Kommentar in Platon: Philebos. Übersetzung und Kommentar von Dorothea Frede. Göttingen 1997, S. 149-158.

94 Kling: Venedigstoffe, S. 129.

95 »Oralität und Literalität«, so lautet diese Hypothese in der Formulierung Ludwig Jägers, »repräsentierten in ihrem je unterschiedlichen medialen Status auch divergierende kognitive Welten: Oralität mythisches, ›wildes‹ und prälogisches und Literalität rationales, diskursives und logisches Denken« (Ludwig Jäger: Versuch über den Ort der Schrift. Die Geburt der Schrift aus dem Geist der Rede. In: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München 2005, S. 187-209, hier: S. 197).

Sprache gegenüber: eine freie, gefährliche, unberechenbare, tendenziell alogische und, wie Kling immer wieder sagt: *bewegliche* Form der Sprachverwendung.

Die Opposition ist dabei in hohem Maße wertbesetzt. Erschöpfte sich der Text in dieser Oppositionsbildung, man würde sich wohl fragen, warum der Lyriker Thomas Kling, selbst wenn die staatlichen beziehungsweise institutionellen Restriktionen heute sicher nicht mehr die gleichen sind wie etwa im Spätmittelalter, überhaupt noch eine einzige Zeile veröffentlichte. Was Kling selbst zu schreiben meint, müsste entsprechend etwas anderes sein als jene reguläre Schrift, deren Idee im Zurückliegenden rekonstruiert wurde.

3.2 Zweiter Schritt: Das Dritte, der Schriftprimat und die bewegte Schrift

Zwischen die beiden oppositiven Pole tritt also ein Drittes, die bewegte Schrift. Zustande kommt dieses Dritte durch die Mischung, Amalgamierung von Eigenschaften der mündlichen Sprache und der regulären Schrift.

Auch wenn Kling das Dritte in Form der bewegte Schrift erst unmittelbar nach der oben zitierten »*Gestische[n] Modulation«* im vierten Abschnitt einführt und es erst mit dem fünften Abschnitt zu entfalten beginnt: Vorbereitet wird dieses Dritte bereits von Beginn des Essays an. Da sich dabei eine signifikante argumentative Figur zeigt, sei diese Vorbereitung kurz skizziert.

Bei der Vorbereitung stützt sich Kling auf zwei Doppeldeutigkeiten: zum einen die Polysemie des Lexems »Primat«, zum anderen die Darstellung des Thot einmal in der Gestalt des Ibis, einmal in der Gestalt des Pavian. Ausgangspunkt ist, bereits in der zweiten Zeile des Essays, die Feststellung, dass,

> wie augenblicklich gut zu sehen ist, das vorübergehende Primat der Gutenbergerei – im Zuge der Evolution der Kommunikationsverfahren – ja auch nur zu einem kurzen Intermezzo einer durchalphabetisierten Gesamtbevölkerung Europas geführt hat.[96]

Wie auch an anderer Stelle (vgl. »das Primat der Schrift. Gutenbergs Apotheose?«[97]) verwendet Kling hier ›Primat‹ mit dem sächlichen Artikel ›das‹ im Sinne von ›Vorrang‹ oder auch ›Vorrangstellung‹ und verweist damit auf den Aufstieg der (gedruckten) Schrift zum Leitmedium.

Anders, nämlich mit männlichem Artikel, verwendet Kling das Lexem ›Primat‹ zwei Seiten später. Hatte er zunächst auf Thots Auftreten als Ibis hingewiesen, so heißt es jetzt:

---

96 Kling: Venedigstoffe, S. 126.

97 Kling: Spracharbeit, Botenstoffe, S. 58.

> Später erscheint der Kommunikatorgott in geänderter Form: als Affe. Genauer: in Gestalt des Pavian; er ist der Schrift-Primat. (Gleichsam das erste Auftreten des *signifiyin(g)* [sic] *monkey*).[98]

Damit ist zunächst kaum mehr als eine Pointe gewonnen, die im Zusammenhang der bis dato erfolgten Darlegung lediglich eine kalauernde Abwertung dessen sein könnte, was bei der ersten Nennung mit sächlichem Artikel noch als »das Primat« an der Spitze zu stehen schien, nun aber, eher abfällig, nicht mehr ist als ein Primat, ein Affe. Doch diese Textstelle basiert nicht auf einer Rhetorik der Abwertung, durch welche die Opposition ja lediglich wertend semantisiert würde, sondern eben auf der rhetorischen Figur des *signifyin(g)*. Oder anders: Nicht nur rekurriert Kling hier, indem er auf die historische Darstellung des Schriftgotts Thot als Pavian verweist, auf ein vermeintlich »erste[s] Auftreten des *signifiyin(g) monkey*«, sondern Klings Nennung des »Schrift-Primat[s]«, mit sächlichem Artikel, ist zugleich auf Ebene der Textrhetorik eine – im Essay erstmals angewandte – textrhetorische Praxis des *signifyin(g)*: In Folge der Ersetzung des sächlichen durch den männlichen Artikel wird »der Schrift-Primat« zum merkwürdig kursiv gesetzten »*signifiyin(g) monkey*«, der den Diskurs verwirrt, ihn umstülpt. Um diese rhetorische Figur zu verstehen, bedarf jedoch der *signifyin(g) monkey* zunächst der Erläuterung.

Der *signifyin(g) monkey*

Im »Hermetischen Dossier« des *Itinerar* weist Kling auf »das lesenswerte ›Figures in Black‹ von Henry Louis Gates (Oxford University Press, 1989)« hin, »die grundlegende Untersuchung zur afroamerikanischen Rhetorik mit ihrem ›Signifyin(g)‹-System«. »Dort« so Kling weiter,

> macht Gates auf die Trickster-Gestalt des »Signifyin(g) Monkey« aufmerksam, einen westafrikanischen Verwandten des Hermes, der seine bedeutenden Auftritte auf Haiti, Kuba, in Brasilien und eben in der afroamerikanischen Kultur hat:
>
> > »The monkey ... is not only a master of technique ... he *is* technique, or style, or the literaryness [sic] of literary language; he is the great Signifier.«[99]

Schon hier zeigt sich, dass der »Signifyin(g) Monkey« nicht zuletzt eines ist: eine gerade für den deutschen Dichter des ausgehenden 20. Jahrhunderts irgendwie exotische, irgendwie faszinierende, vor allem aber subversive Projektionsfigur. Vielleicht nicht als Projektions-

---

98 Kling: Venedigstoffe, S. 128. Ob sich das überschüssige ›i‹ jenen von Stockhorst: Signale aus der Vergangenheit, S. 117f., beobachteten Verfahren der bewussten Täuschung und damit des Widerstands gegen das Paradigma wissenschaftlicher Exaktheit zuordnen lässt, weiß ich nicht. Wäre es so, dann läge hier gleichsam eine auf den Signifikanten ›signifyin(g)‹ angewandte Strategie des *signifyin(g)* vor. Allerdings möchte ich, anders als Stockhorst (ebd., S. 120), durchaus nicht ganz ausschließen, dass dies versehentlich unterlaufene Fehler sind.

99 Kling: Hermetisches Dossier, S. 56. Kling zitiert hier nach seiner Ausgabe: Gates, Henry Louis: Figures in Black. Word, Signs, and the »Racial« Self. New York / Oxford: Oxford University Press 1987, S. 239 [Standort: R15-2-37].

figur, wohl aber als subversiv erweist sie sich auch, blickt man näher in Gates *Figures in Black,* wo das *signifyin(g)* als eine Technik letztlich der kritischen Parodie oder ironischen Subversion per uneigentlicher, meist trickreich Äquivokationen einsetzender Rede eingeführt wird. »Essentially«, so referiert Gates eine – von Kling in einer Kopie der Passage teils unterstrichene – Definition dieses sich der Definition weitgehend entziehenden rhetorischen Verfahrens,

> [e]ssentially, Abraham concludes, signifying is a »*technique* of indirect argument or persuasion«, »a language of implication«, »to imply, goad, beg, boast, by *indirect* verbal or gestural means.« »The name ›signifying‹«, he concludes, »shows the monkey to be a trickster, signifying being the language of trickery […].[100]

Trägt man das in den beiden zuletzt zitierten Passagen Gesagte zurück an den »Schrift-Primat« aus »Venedigstoffe«, so lässt sich einerseits dessen Status als rhetorisches Mittel, als »technique« der Signifikation, andererseits als »indirect argument«, als eine der »language of trickery« verpflichtete rhetorische Figur verstehen. Doch auch dies bedarf noch der weiteren Erläuterung.

Entscheidend in diesem Zusammenhang scheint mir die Idee, dass mit dem *signifyin(g) monkey* als Trickster-Figur die Figur des Dritten als eines, wie Kling selbst in »Venedigstoffe« schreibt, »Überbrücker[s]« ins oppositive Spiel gebracht wird: Thot ist nach Kling von »*hermetischem,* und das heißt in [s]einen Augen: von *vermittelndem* Charakter«[101]. Ähnliches hat Kling bei Gates gelesen, der – auf nicht-europäische Trickster-Gestalten wie *Esu-Elegbara, Exu, Echu-Elegana, Papa Legba, Papa La Bas* blickend – festhält:

> These trickster figures […] are primarily mediators: as tricksters they are mediators, and their mediations are tricks.[102]

Mittels der Trickster-Figur, mittels des *signifyin(g) monkey* wird also eine Vermittlung etabliert (bzw.: vorgetäuscht). Ein Drittes tritt in den Diskurs, und dieser »third term«, so ist an anderer Stelle bei Gates zu lesen, »critiques the idea of binary oppositions«[103].

Damit ist der Punkt erreicht, an dem die formale, textrhetorische Funktion des *signifyin(g) monkey* hinreichend kontextualisiert und erläutert sein sollte, so dass die konkrete inhaltliche Realisierung dieser Funktion in den Blick genommen werden kann. Nachdem ›das Schrift-

---

100 *Kopien der S. 236-239 aus Gates Figures in Black.* In: *Ordner M12*; die oben angeführte Passage nach Gates: Figures in Black, S. 239; Unterstreichung Kling.

101 Kling: Venedigstoffe, S. 127f.

102 *Kopien der S. 236-239 aus Gates: Figures in Black*. In: *Ordner M12*; die oben angeführte Passage nach Gates: Figures in Black, S. 237; Unterstreichung Kling. Der gesamte Satz ist von Kling zudem durch eine Marginalie in Form eines senkrechten Strichs und eines nebenstehenden »Z« (bei Kling für ›Zitat‹ oder ›Zitieren‹) gekennzeichnet.

103 Henry Louis Gates: The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary-Criticism. New York / Oxford 1988, S. 70.

Primat‹ mittels des paviangestaltigen Thot zu »der Schrift-Primat« umgearbeitet wurde, und nachdem Kling seinen animalischen, a-logischen Ursprungsmythos vom Beginn der bewegten, mündlichen Rede vorgebracht hat, notiert er:

> Eine äußerst schlechte Meinung von den Pavianen hören wir von Alfred Brehm. Die Leuchtärschigsten kommen von allen Primaten am schlechtesten weg: »die häßlichsten, rüdesten, flegelhaftesten der ganzen Ordnung«, lautet sein Verdikt; was für ein mörderisches Gebiß, schüttelt sich der Zoologe, und stellt fest: »Ihre Lippen sind *sehr beweglich*«.[104]

Das einstmalige Primat der regulären Schrift ist hier über den »*signifiyin(g) monkey*« des paviangestaltigen Schriftgottes schließlich zum »schlechtesten« aller Primaten geworden, ist dabei jedoch zugleich zum »Signifier« für das geworden, was Kling stets als das unbedingt Positive der gesprochenen Rede hervorhebt: die Beweglichkeit (vgl. »Ihre Lippen sind *sehr beweglich*«, Kursivierung durch Kling), die hier zudem mit der Mündlichkeit, mit den Lippen, assoziiert ist. Erfolgt ist damit etwas, das über die wertbesetzte Strukturierung der Opposition zwischen regulärer Schrift und gesprochener Sprache hinausgeht: Die vorher entwickelten Ideen sind in der Schriftgott-Gestalt des Pavians mit seinen sehr beweglichen Lippen zu einer neuen, die Opposition erweiternden Idee zusammengeführt worden.

»Schriftgötter: Platzhalter des Bewegens«

Eben diese Zusammenführung prägt dann auch den folgenden, fünften Abschnitt, der den Titel »Die Schriftgötter sind von pluraler Beschaffenheit« trägt. Kling wendet sich in diesem Abschnitt Hermes zu, dem griechischen Pendant zum ägyptischen Thot. Auch dieser »Kommunikatorgott« wird nun mit Eigenschaften angereichert, die Kling der gesprochenen Sprache zuschreibt. Zentrales Merkmal ist dabei ›Beweglichkeit‹ beziehungsweise ›Mobilität‹ (vgl. »der wandernde, schwebende, windige Hermes«[105]), die Hermes zudem von dem »mit Immobilität bestraft[en]«[106] Prometheus unterscheidet. Die Ausführungen zur Hermes-Figur, Einzelnes wurde ja oben schon referiert, streifen dabei zunächst einige mythologische Aspekte, gehen dann kurz auf Vergils *Aeneis* ein und münden schließlich in drei Akten, mit denen Kling abschließend die Einsetzung seines alternativen Schriftbegriffs vornimmt.

Der erste Akt arbeitet, ausgehend von Hermes, die Schriftgötter zu einem einzigen Konzept aus.

> Hermes: Vielflieger, Surfer, Gott der Teilchen und der Durchlässigkeiten, der merkurisch-quecksilbrig das Ganze zu durchmessen sucht. Hermes: Teilchenbeschleuniger – Beschleuniger von Sprachteilchen. Schon bei Thot: die Schreibhand, die Stimme, die Gestikulation – Oralität und Literalität in eins gesetzt. »Ihre Lippen sind sehr beweglich ...« Sie alle – Thot-

104 Kling: Venedigstoffe, S. 129.
105 Kling: Venedigstoffe, S. 130.
106 Ebd.

> Hermes-Merkur oder afrikanische Kommunikationsgötter aus dem Umkreis des *signifyin(g) monkey* – versammeln auf sich Eigenschaften, die immer mit der Bewegung, der vorklassischen rhetorischen *actio,* mit der Beweglichkeit verknüpft sind.[107]

Mythologisch gerechtfertigt ist diese Engführung nur noch sehr bedingt. Der Text liefert keine Exegese, auch keine Argumentation, sondern drängt in eine Richtung: Zunächst wird mit »Oralität und Literalität in eins gesetzt« die Vermittlungsleistung des Dritten nun auch explizit – und in Rückbindung an den *signifyin(g) monkey* samt seiner beweglichen Lippen – benannt, schließlich wird mit »Bewegung« das Merkmal genannt, auf dem diese Vermittlung beruht. Im Zuge dessen werden aus anderen Kling-Essays bekannte Poetologeme in den drängenden Diskurs eingebunden, etwa die Rede von Hermes als »Gott der Teilchen« (vgl. Hermes als »Gott der Zitatkultur«) oder die Hervorhebung der »rhetorischen *actio*«. Doch dieser angespielten Poetologemen zum Trotz bleibt Klings Diskurs vage. Was für eine Sprache, was für eine Schrift diesem Dritten entspricht, ist nach dieser Passage durchaus schleierhaft. Nicht um eine Charakteristik dessen, was hier als Drittes zwischen regulärer Schrift und gesprochener Sprache eingesetzt wird, geht es bis dahin, sondern vor allem um ein rhetorisches Spiel, das sich durchaus einer »*technique* of […] persuasion« bedient.

Und Kling hält sich auch weiterhin mit poetologischen Aussagen, jedenfalls über die Art dieses Dritten, zurück. So präsentiert er anschließend an die oben zitierten Passage, als zweiten Akt, einen »[e]tymologische[n] Befund« zum Verb ›bewegen‹, um dann, zum Abschluss des Abschnitts und als dritter Akt, das Merkmal »Bewegung« noch einmal mit verschiedenen, teils mythologisch abgesicherten Attributen der »*Schriftgötter*« in Verbindung zu bringen. Aufgespannt wird dadurch ein Assoziationsnetz, in dem ›Bewegung‹ mit anderen, mitunter bereits vorgebrachten Elementen, wie Kling selbst schreibt, »verknüpft« ist. Eines dieser Elemente ist wiederum die Körperlichkeit.

> Etymologischer Befund: Mit »bewegen« ist immer eine Tätigkeit (transitive wie intransitive) verbunden. Es bedeutet »sich bewegen«, etwas aus dem Ruhezustand bringen, um es in Bewegung zu setzen […]. Im Althochdeutschen ist auch »schütteln« mitgemeint. Das Schütteln des Körpers, das Schütteln von Körpern. Schütteln des Kopfes: Geste der Verneinung, der Mißbilligung, ich verstehe etwas nicht. Schütteln des Körpers: Ein atavistischer Ekel, aus meiner Frühprimatenzeit noch, erfaßt mich. Schütteln der Hände: Ich verständige mich, usw.[108]

Von der Frage nach Schrift, gesprochener Sprache oder dem Dritten ist dies weit entfernt. Kling treibt den etymologischen Befund über das Neuhochdeutsche und das Althochdeutsche zurück in die »Frühprimatenzeit«, bindet ihn über diese Brücke zurück an vor- oder zumindest außersprachliche Formen der, erstens, nonverbalen Kommunikation (vgl. »Schütteln des Kopfes« und »Schütteln der Hände«) beziehungsweise, zweitens, der spontanen, körper-

107 Ebd., S. 131.

108 Kling: Venedigstoffe, S. 131.

lichen Reaktion (vgl. »Schütteln des Körpers«). Der Effekt dieses ›etymologischen Befunds‹ ist dabei eine Anthropologisierung der Bewegung, eine Anthropologisierung des Dritten zudem. Bereits in Ur-Gesten menschlicher Kommunikation zeigt sich vor allem: Bewegung – sie zeigt sich in Gesten, die noch vor dem liegen, was später in Schrift und Rede sich differenziert. Ist sie so einerseits das Vorgängige, so ist sie andererseits das Unmittelbare: Ob in Gedichten oder in Essays, selten verwendet Kling die erste Person Singular, doch hier, wo es um den körperlichen Ausdruck geht, taucht ein stellvertretendes Ich auf und gibt, so wenig es auch ist, so rhetorisch es auch ist, etwas von seiner Innerlichkeit preis.

Erst nach dieser anthropologisch-physiologischen Fundierung der Kategorie ›Bewegung‹ kommt Kling, im letzten Absatz des Abschnitts »Die Schriftgötter sind von pluraler Beschaffenheit«, auf die Dichtung zurück, allerdings auch das nicht sofort, sondern erst ganz am Ende des Absatzes. Auf die nun vollständige Ersetzung der Schriftgötter durch das ihnen vorgängige Prinzip der Bewegung (vgl. »*Die Kommunikations- und Schriftgötter: Platzhalter des Bewegens*«) folgt, entlang der Zuständigkeiten des Gottes Hermes (Händler, Diebe, Dolmetscher), der Sprung zur Dichtung.

> Geistesgegenwärtige Bewegung und smarte Beweglichkeit sind (Globalisierung) mehr denn je Grundvoraussetzung von (zunehmend hermetischer) Handels- wie Diebestätigkeit; sind Grundvoraussetzungen des Dolmetschens. Des Dolmetschens nicht zuletzt durch die Dichtung. *Und deren zurückführender Tonspur im Vortrag.*[109]

Über die Brücke in Form des Begriffs ›Dolmetschen‹ ist »Bewegung« zur Grundvoraussetzung von Dichtung und deren Vortrag erklärt worden. Dass Kling dabei abschließend noch einmal, verbunden durch ein »und«, auf den »*Vortrag*« hinweist, macht deutlich, dass dies – denn sonst wäre diese Ergänzung nicht mehr notwendig – nicht unbedingt in erster Linie, aber doch unbedingt auch für schriftliche Dichtung gilt; dass also das, was als Drittes, als bewegte Schrift auf den letzten Seiten umkreist wurde, nichts anderes ist als das schriftliche Gedicht, wie Kling es sich vorstellt.

3.3 Dritter Schritt: Bewegung als poetologische Leitkategorie

Zwischendurch sei kurz der Stand der Argumentation markiert: Am Anfang stand die These, dass bewegte Schrift für Kling die – oder zumindest eine – zeitgemäße, das heißt der je gegenwärtigen medialen Situation angemessene Weise sei, Material, nicht zuletzt historisches Material zu verarbeiten. Die konkrete Argumentation für diese These wurde bisher lediglich vorbereitet. Dargelegt wurde, dass sich bei Kling die Idee einer bewegten Schrift als ein Drittes zwischen regulärer Schrift und gesprochener Sprache findet und dass er dieses Dritte

109 Kling: Venedigstoffe, S. 131f.

ausgehend von medien- und sprachgeschichtlichen Ausführungen als eine anthropologisch-physiologische Möglichkeit behauptet.

Auch der nun anstehende Schritt wird die konzentrierte Argumentation für die These weiter vorbereiten. Dabei soll die Kategorie der Bewegung weiterverfolgt und in Zusammenhang mit poetologischen Aussagen gestellt werden. Ziel ist der Nachweis, dass Bewegung bei Kling mehr ist als nur eine historische oder mythenexegetisch-theoretische Kategorie, dass sie vielmehr eines der zentralen Elemente von Klings Poetologie, eine poetologische Leitkategorie darstellt.[110] Um diesen Nachweis zu erbringen, soll systematisierend eine Skizze der Kling'schen Vorstellung jener Kommunikationsvorgänge entworfen werden, in denen das Gedicht steht. Im Zuge dessen werden sich dann die zahlreichen Orte der Bewegung in Klings Poetologie zeigen. Als Ausgangspunkt für den Nachweis dient die oben bemerkte Brücke, mit der Kling im Essay »Venedigstoffe« die Bewegung zur Grundvoraussetzung von Dichtung erklärt, das Dolmetschen.

Dichtung als Übersetzung/Wahrnehmung von vorgeformtem Material

Dass Dichten ein übersetzerischer Vorgang sei, formuliert Kling schon früh. In der »Sprachinstallation Lyon« von 1993 findet sich, bereits zitiert im I. Kapitel, folgende Passage:

> Wir haben es mit der Schwierigkeit des Übersetzens zu tun, des Übersetzens von Wirklichkeiten, von Realien; von geschichtlichen, kultur- und zeitgeschichtlichen Realien. Wir haben mit den Realien der *gesprochenen* und der *toten* Sprachen zu tun.[111]

Der Vorgang des Übersetzens dient hier unter anderem der Charakterisierung eines eigenartigen produktionsästhetischen Realismus. Dichtung übersetzt Wirklichkeiten, wobei diese Wirklichkeiten als bereits sprachlich gefasste Wirklichkeiten aufgefasst werden. Eine ähnliche produktionsästhetische Denkfigur taucht nun einige Zeit später in dem – in *Botenstoffe* unmittelbar auf »Venedigstoffe« folgenden – Essay »Stadtpläne, Stadtschriften« auf; allerdings erscheint das Gedicht hier nicht als Praktik der Übersetzung von Sprache, sondern, wie Kling recht häufig hervorhebt, als »Wahrnehmungsinstrument«[112]:

---

110 Damit steht Kling in großer Nähe zu Roland Barthes, für dessen Schreiben Daniela Langer (wie auch für das Schreiben Friedrich Nietzsches) ›Beweglichkeit‹ als eine zentrale Kategorie ausgemacht hat (vgl. die Zusammenfassung in Daniela Langer: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes. München 2005, S. 315ff.). Wie bei Barthes ist Klings Idee eine ›Schrift in Bewegung‹ dabei nicht primär in erkenntnistheoretische (wie etwa bei Derrida), sondern in ideologiekritische Überlegungen eingebunden. Vgl. dazu Waltenberger: »paddelnde mediävistik«. Zu Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten, S. 143, der zudem auf Analogien hinsichtlich des »Zusammendenken[s] von Schrift und (erotischem Körper)« hinweist.

111 *Sprachinstallation Lyon*. In: *Ordner M11*, 1. Blatt.

112 Vgl. z.B. Bs, S. 82 und 153, sowie AdF, S. 120 (gleich zweimal) und 131.

> Das Gedicht, als optisches und akustisches Präzisionsinstrument verstanden, entspringt und dient der Wahrnehmung, der *genauen* Wahrnehmung von Sprache. Nur so – genau so – kann es seinen einzigen Zweck, Wahrnehmungsinstrument zu sein, erfüllen.[113]

Versucht man, diese Bestimmung des Gedichts als »Wahrnehmungsinstrument« mit der Charakterisierung des Dichtens als Übersetzen zusammenzubringen, bieten sich unter anderem zwei Möglichkeiten an. Entweder man versteht ›wahrnehmen‹ und ›übersetzen‹ als zwei sich ergänzende Schritte bei der Produktion von Gedichten: Als erstes wird die Sprache wahrgenommen, dann wird sie übersetzt. Oder man versteht ›wahrnehmen‹ und ›übersetzen‹ als weitgehend synonyme Beschreibungen eines Vorgangs: Die Wahrnehmung von Sprache wäre dann immer schon eine Praxis des Übersetzens. Ich halte es für müßig, diesem Entweder-Oder weiter zu folgen, nicht nur, weil es sich bei näherer Untersuchung vermutlich gar nicht aufrecht erhalten lässt, sondern vor allem, weil Kling dazu keine weiteren Angaben macht. Insofern ist es angemessener, lediglich die gegenseitige Nähe der beiden Beschreibungen festzuhalten: Offenbar können beide eine ähnliche Funktionsstelle innerhalb von Klings Vorstellung vom dichterischen Produktionsprozess einnehmen. Dass sie das können, liegt dabei vor allem an ihrem Bezug auf Vorgängiges, wodurch sie sich abgrenzen lassen von poetologischen Positionen, die auf der Idee des Erfindens beruhen.

Die oben zitierte Passage zum »Wahrnehmungsinstrument Gedicht« ist aber noch in einer anderen Hinsicht interessant. Indem Kling festhält, dass das Gedicht der Wahrnehmung sowohl »entspringt« als auch »dient«, wird die zunächst nur produktionsästhetische Position um ein rezeptionsästhetisches Moment erweitert. Dies wird besonders dann deutlich, wenn man Klings allgemeinste Bestimmung dichterischer Kommunikation hinzuzieht, die ebenfalls die Metapher des Entspringens verwendet: »Die Dichtung entspringt dem Datenstrom, ist, gelingt sie, funktioniert sie, gesteuerter Datenstrom und löst einen solchen im Leser aus.«[114] Die Grundlage dafür, dass dieser »Datenstrom« beim Leser ausgelöst werden kann, ist, so lassen Klings Ausführungen zum »Wahrnehmungsinstrument Gedicht« vermuten, wiederum Wahrnehmung. Entsprechend fordert er auch in einem der moderierenden Zwischentexte seiner Anthologie *Sprachspeicher* die »Wahrnehmungskraft der Leserschaft« ein, denn nur »durch geduldiges, genaues Lesen, durch wiederholtes Wahrnehmen des Gedichts« ergebe sich der »Verständnis-Feinschliff«[115]. Allerdings gilt für den Lektüreprozess das Gleiche wie für den Produktionsvorgang: ›Wahrnehmen‹ und ›Übersetzen‹ sind austauschbar und/oder ergänzen sich. So charakterisiert Kling in einem seiner Gespräche mit Balmes den »Leseprozeß« explizit als »Übersetzungsprozeß des Lesers«.[116]

---

113 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 142f.

114 Kling: Spracharbeit, Botenstoffe, S. 68.

115 Sp, S. 110.

116 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 241.

Zwei Erweiterungen hat die Idee, durch Dichtung werde gedolmetscht, bis hierhin erfahren. Einerseits wurde die enge Verbindung, teils die Austauschbarkeit von Dolmetschen (bzw. Übersetzen) und Wahrnehmen aufgezeigt; andererseits wurde dargelegt, dass Kling den Vorgang des Dolmetschens/Wahrnehmens zur Beschreibung sowohl der Gedicht-Produktion als auch der Gedicht-Rezeption heranzieht. Bevor gleich auf die Frage zurückzukommen ist, wo und in welcher Weise die Bewegung in dieser Charakterisierung dichterischer Kommunikation eine Rolle spielt, soll zunächst noch genauer betrachtet werden, was am Anfang dieses mehrfachen Übersetzungs-/Wahrnehmungsprozesses steht. Was wird eigentlich im Produktionsvorgang übersetzt/ wahrgenommen?

> All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms.
>
> *McLuhan: Understanding Media, S. 57. Unterstreichung Kling.*

Geht man von eingangs zitierten Passagen aus, dann scheint die Frage schnell beantwortet: Übersetzt/wahrgenommen wird sprachlich vorgeformte Wirklichkeit oder einfach nur: Sprache. Es geht um das »Übersetzen[] […] von Realien […] der *gesprochenen* und der *toten* Sprachen«[117], es geht um die »Wahrnehmung von Sprache«[118]. Darin zeigt sich, in Anschluss an Überlegungen aus dem I. Kapitel,[119] zunächst eine Position, die Dichtung zwar einerseits auf den Realitätsbezug verpflichtet (allerdings nicht, um eine Differenzierung von Lamping heranzuziehen,[120] auf eine realistische Rede-Weise), die aber diese Wirklichkeit zugleich als eine immer schon sprachlich vorgeformte Wirklichkeit versteht. Wenn eine solche Zuordnung denn sein muss, so wäre Klings Position also insgesamt einem ›moderaten Konstruktivismus‹ Martin Seels (der zugleich ein ›moderater Realismus‹ ist) zuzuordnen.[121]

Wichtiger als solche Zuordnung ist hingegen, dass die Rede von der ›sprachlich vorgeformten Wirklichkeit‹, auch wenn sie angesichts der oben zitierten Wendungen plausibel sein mag, mit Blick auf andere Stellen aus der Kling'schen Essayistik noch zu spezifisch ist. Vielmehr

---

117 *Sprachinstallation Lyon*. In: *Ordner M11*, 1. Blatt.

118 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 143.

119 Siehe I. Kapitel, S. 41ff.

120 Vgl. Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989, S. 119ff.

121 Vgl. Martin Seel: Medien der Realität und Realität der Medien. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a.M. 1998, S. 244-268, z.B.: dass es »keine sprachfreie Bestimmung der Verfassung von Gegenständen gibt, auch wenn ihr *Bestehen* vom erkennenden Zugang zu ihnen unabhängig ist« (ebd., S. 254); oder: »Ich plädiere, mit einem Wort, für einen moderaten Konstruktivismus, der mit einem moderaten Realismus nicht nur *vereinbar* ist, sondern ein moderater Realismus *ist*. Beides gehört zusammen. Ein moderater Konstruktivismus besagt, daß Wirklichsein bedeutet, als Wirklichkeit zugänglich sein zu können – zugänglich im Gebrauch von Medien, in denen bestimmte Formen des Wirklichen unterscheidbar werden. Ein moderater Realismus besagt, daß Wirklichsein bedeutet, von aktualen Zugängen unabhängig sein zu können – unabhängig von ihrer Erschließung als *bestimmte* Formen in einem *bestimmten* Medium. Aus der internen Verbindung von Medialität und Realität folgt also nicht, alle Wirklichkeit sei im Grunde eine mediale Konstruktion. Es folgt lediglich, daß es mediale Konstruktionen sind, durch die uns oder überhaupt jemandem so etwas wie Realität gegeben oder zugänglich ist. Realität ist nicht als mediale Konstruktion, sondern allein *vermöge* medialer Konstruktion gegeben« (ebd., S. 255).

sollte allgemeiner von einer ›in sehr weitem Sinne medial vorgeformten Wirklichkeit‹ ausgegangen werden. Dafür spricht neben einer Formulierung wie »die Wahrnehmung der neuen Medien im Gedicht«[122], in der das Gedicht nicht mehr nur auf die ›Wahrnehmung von Sprache‹ verpflichtet wird, auch folgende Aussage:

> Das Gedicht wäre also zunächst Beobachtung eines Ohrenzeugen? Aussage eines Augenzeugen? Eines Mitsehers und Mithörers von Welt?[123]

Hier geht es nicht um die sprachliche oder technisch-mediale Vorgeformtheit von Wirklichkeit, sondern um die (merkwürdig chiastische)[124] sinnliche Wahrnehmung von Welt. In diesem weiten Sinne würde die oben so bezeichnete ›mediale Formung von Wirklichkeit‹ auch durch jene formenden Praktiken erfolgen, die etwa Hartmut Böhme und Peter Matussek der ersten Dimension von »natürlichen Medien« zugeordnet haben, nämlich durch die »Sinne [als] kulturell geprägte mediale Praktiken«[125]. Nur scheinbar wäre damit die Pointe von Klings moderat-konstruktivistische Position eskamotiert, tatsächlich wäre sie lediglich ausgeweitet worden: Auch in den Sinnen gibt sich je nur eine medial konstruierte Wirklichkeit.

Daran anschließen ließe sich nun Klings Formel von den »elektronisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen«. Wirklichkeit ist – und letztlich ist das Trivial-Kantianismus – nicht jenseits ihres Wahrgenommenwerdens zu haben, nicht jenseits ihrer Vermittlung. Dass die unterschiedlichen Weisen dieser medialen Vermittlung keine transzendentalen, sondern historisch-apriorischen Formen sind, dass sie sich mithin auch gegenseitig bedingen, beeinflussen, verändern, das ist freilich die zusätzliche Annahme, die aus dieser Formel resultiert. Das ist, wie gesagt, trivial. Dennoch ist es an dieser Stelle wichtig, weil es darauf hinweist, dass die Wirklichkeit, auf die sich Klings Gedicht als Wahrnehmungsinstrument bezieht, wohl als eine – im weiten Sinne – medial geformte, medial konstruierte und damit nicht zuletzt als historisch wandelbare Wirklichkeit zu verstehen ist; und weil es zumindest andeutet, dass das ›Wahrnehmungsinstrument Gedicht‹ – das ja nicht nur der Wahrnehmung »entspringt«, sondern ihr auch »dient« – zugleich selbst eine spezifische Konstruktion von Wirklichkeit darstellt. Dies wiederum ist deshalb bemerkenswert, weil sich darin andeuten könnte, dass *Klings (Geschichts-)Gedichte eine spezifische Konstruktion von (historischer) Wirklichkeit vor-*

---

122 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 144.

123 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 153.

124 Der Chiasmus verweist dabei auf ein Forschungsdesiderat hinsichtlich Klings Poetik wie seiner poetischen Praxis, dessen Beseitigung hier allerdings zu weit vom diskutierten Thema wegführen würde: Gemeint ist die wiederholte Verbindung von auditiver Dimension und visueller Dimension bei Kling. Diese Verbindung zeigt sich nicht nur in den medienkombinierenden Zusammenarbeiten mit Ute Langanky oder der Integration von Fotos in eigenständige Publikationen; sie betrifft auch den ganzen Komplex der Gemäldegedichte; darüber hinaus prägt die Verbindung zahlreiche poetologische Metaphern Klings, etwa die ›Ohrenbelichtung‹ oder das ›Sprachsehen‹ usw.

125 Hartmut Böhme / Peter Matussek: Medien der natürlichen Mitwelt. In: Hans Werner Ingensiep / Anne Eusterschulte (Hg.): Philosophie der natürlichen Mitwelt. Grundlagen – Probleme – Perspektiven. Würzburg 2002, S. 273–285, hier: S. 281.

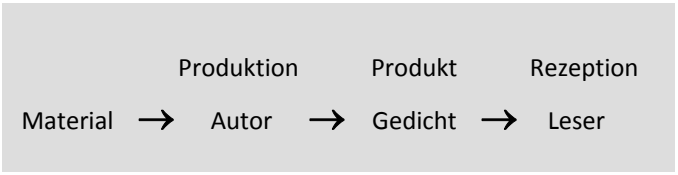
nehmen, die bedingt oder auch beeinflusst ist durch die unterschiedlichen Weisen der medialen Vermittlung von Wirklichkeit in der zeitgenössischen Kultur. So jedenfalls könnte eine andere Formulierung der hier verhandelten These lauten.

Festzuhalten ist an dieser Stelle jedoch zunächst, dass Gedichte der Meinung Klings nach etwas wahrnehmen/übersetzen sollen, das bereits in einer medialen Form vorliegt, sei es nun die natürlich-mediale Form menschlicher Sinneswahrnehmung oder eine primär-, sekundär-, tertiär-mediale Form. Das auf eine solche Weise geformt Vorliegende nennt Kling dabei mal Wirklichkeit, häufiger aber »Material«, zuweilen »vorgeformte[s] Material«[126]. Entsprechend heißt es im Essay »Venedigstoffe« auch über das sonst als »Wahrnehmungsinstrument Gedicht« Bezeichnete: »Das Gedicht also als Material- und als Material-Verarbeitungsfrage«[127] – und dies, wie einige Zeilen später zu lesen ist, »im Sinn von *jeglichem* Daten-Material als Grundstoff zu wissenschaftlich-geistig-künstlerischer Arbeit«[128].

Die produktionsästhetische Bewegung

Am Anfang des dichterischen Kommunikationsprozesses stünde damit schlicht medial vorgeformtes Material. Dieses wird wahrgenommen und/oder übersetzt – und damit zum Gedicht. Der Leser schließlich kann dieses Material wahrnehmen und/oder übersetzen. Welche Rolle aber spielt, das war ja die eigentliche Frage, Bewegung in diesem Prozess?

Die erste und einfachste Antwort besteht wohl darin, den *ganzen Prozess* als eine Bewegung zu begreifen. Bewegung wäre hier als eine Übertragung von Datenmaterial zu verstehen, das zunächst vorliegt, dann (vom Autor wahrgenommen/übersetzt) zum Gedicht wird, das wiederum vom Leser wahrgenommen/übersetzt wird. Im Sinne der kommunikationstheoretischen Lesart von Hermes, dem Götterboten, wäre Dichtung dann eine Praxis, (semantisches) Material oder, wie man auch sagen könnte: Botschaften beziehungsweise Bedeutungen zu bewegen, einen ›Weg zurücklegen zu lassen‹, einen Kommunikationsweg.



Ersichtlich wäre dann freilich nicht, warum Bewegung ein Merkmal besonders der dichterischen Sprache sein sollte.[129] Insofern ist nach einer spezifischeren Antwort zu suchen. Dabei kann zunächst von dem oben abgebildeten, lediglich als Bildhilfe fungierenden Prozessmodell

126 Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 224.

127 Kling: Venedigstoffe, S. 137.

128 Ebd.

129 Denn eine so verstandene Bewegung würde dann ja nahezu jeden Kommunikationsvorgang kennzeichnen, keineswegs nur den dichterischen, schriftlich-bewegten.

ausgegangen werden, denn tatsächlich spielt Bewegung, sichtet man die Prosa Klings, an zahlreichen Orten dieses Modells eine Rolle.

Einige ›Orte der Bewegung‹ beschreibt Kling im Essay »Graz und Gedächtnis«, wobei auch hier die Grund-Metaphorik (vgl. die Rede vom »Grundstoff« oben) auftaucht.

> Ich frage nach Dichtung, der man die Anstrengung in der Bewegung von Material(-Bergen) nicht anmerken darf. Bei der vielmehr die Bewegung zu spüren ist, die Lust am Material, an der Material-Bergung Hinter- wie Vordergrund bildet – die Gründe bildet. […] Lust daran, mit Rückblenden, Vorblenden, Loops und Zooms zu arbeiten, Lust, selbstverständlich, am Einsatz von Effektgeräten und Schneidetischen.[130]

Bewegung wird hier gleich mit mehreren Stationen des dichterischen Prozesses in Zusammenhang gebracht. Zum einen ist der Produktionsvorgang durch Bewegung gekennzeichnet (*produktionsästhetische Bewegung*): Es findet eine »Bewegung von Material(-Bergen)« statt, das heißt, das »Daten-Material als Grundstoff«[131] wird vom Dichter bewegt.[132] Wie dieser Produktionsschritt unter anderem zu verstehen ist, deutet der letzte Satz der angeführten Passage an, der ganz allgemein eine Praxis der Fokussierung sowie der De- und Rekomposition des Materials beschreibt. Während »Zooms« ein technisches Fokus-Verfahren zur Simulation einer annähernden oder entfernenden Bewegung bezeichnen, werden mit »Rückblenden, Vorblenden, Loops« Verfahren benannt, die die chronologisch-lineare Ordnung des Materials auflösen und in eine neue temporale, nunmehr anachronisch-diskontinuierliche Gestalt bringen.

Diese im narratologischen Sinn *zeitbewegende Komponente* der Bewegung als produktionsästhetische Kategorie ist sicher die für meinen Diskurs interessanteste, aber sie ist keineswegs die einzige. An anderen Stelle weist Kling auf eine *lautbewegende Komponente* hin:[133] Rhythmisierung beziehungsweise Rhythmizität, die beide, etwa im Essay über Marcel Beyer, zum uneingeschränkten, mit Bewegung korrelierten Qualitätskriterium von Dichtung wer-

130 Kling: Graz und Gedächtnis, S. 107.

131 Kling: Venedigstoffe, S. 137.

132 Auch wenn das schon zu viel der Systematik sein könnte, vorstellbar und wohl auch sinnvoll wäre hier die Annahme, dass diese Bewegung des Materials eben das ist, was oben als ›übersetzen‹ bezeichnet wurde. Und dass darüber hinaus diesem das Material bewegenden Übersetzungsvorgang das vorausgeht, was oben als ›wahrnehmen‹ genannt wurde und was vielleicht zugleich demjenigen Vorgang entspricht, den Kling immer wieder mit dem post-poeta-doctus'schen Begriff der ›Recherche‹ belegt. Damit hätte man sich allerdings für die eine der beiden oben vorgeschlagenen Varianten entschieden, nach der Wahrnehmen und Übersetzen zwei aufeinanderfolgende, produktionsästhetische Schritte sind, die auch als Abfolge von ›Recherche‹ und ›Bewegung des recherchierten Materials‹ verstanden werden könnte. Stützen ließe sich diese Differenzierung in zwei Schritte mit einer Passage aus dem Essay »Graz und Gedächtnis«, die, kurz vor der oben zitierten platziert, diesen schrittweisen Vorgang skizziert – dabei greift Kling bei der Charakterisierung des zweiten Schritts unter anderem auf die gleich noch zu kommentierende Idee der Bewegung qua ›Rhythmisierung‹ zurück: »Dichtung? Recherche. Dann Atem, Rhythmus(gefühl), Klangzonen-Querung, Klimatechnik« (Kling: Graz und Gedächtnis, S. 106).

133 Vgl. auch die vorangehende Anm. 132.

den.[134] Von der Metrisierung abgegrenzt,[135] scheint Rhythmisierung dabei schlicht eine Praktik der lautlichen Strukturierung des Materials zu bezeichnen. Effekt dieser Strukturierung ist dann, nach Kling, dass das ins Gedicht übersetzte Material in wechselnden Tempi präsentiert wird, wobei, wie Kling hervorhebt, die »Sprachflußunterbrechung«[136], also auch hier: die Erzeugung von Diskontinuitäten eine besondere Rolle spielt. Das auf diese Weise entstehende Produkt ist dann, so Kling mit Blick auf Oswald Wolkenstein, einem »durchrhythmisierten realismus«[137] verpflichtet, zeichnet sich, so Kling andernorts, durch »eine Rhythmisierung von Realien [aus], die mir sehr wichtig ist und vom Leser eigentlich mitgehört werden sollte. Das wäre ein idealer Leser.«[138]

Im Produkt, das das Gedicht ist, zeigt sich das Material damit auf eine sowohl zeit- als auch lautbewegten Weise. Dabei legt Kling in der oben zitierten Passage besonderen Wert darauf, dass der produzierende Vorgang der Materialbewegung im Produkt als ein ›lustvoller‹ Prozess erscheinen soll.

Die rezeptionsästhetische Bewegung

Damit ist die Seite der Rezeption in den Blick geraten, die allerdings zunächst einmal der Differenzierung bedarf, denn bei Kling begegnen programmatisch zwei Typen von Rezeption: Lesen und Hören. Insofern muss dem ersten Prozessmodell, dem Lesemodell, ein zweites hinzugefügt werden, das Hörmodell.[139]

		Produktion$_1$		Produkt$_1$		Produktion$_2$		Produkt$_2$		Rezeption
Material	→	Autor	→	Gedicht	→	Sprecher	→	vorgetragenes Gedicht	→	Hörer

Idealtypisch lassen sich den beiden Modellen unterschiedliche Arten der *rezeptionsästhetischen* oder auch *rezipierenden Bewegung* zuordnen, die tatsächlich jedoch jeweils in beiden Modellen zum Tragen kommen, allerdings in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen. Auf der einen, der Hörer-Seite geht es insbesondere um ein rhythmisches und körperlich-emotio-

134 Kling eröffnet den Beyer-Essay mit »›... aber wichtiger ist die Rhythmizität.‹ – so Marcel Beyer 1991 über die Wirkung des Musikhörens bei der Arbeit« (Kling: *Das kommende Blau.* Über Marcel Beyer, S. 198). Beyers dichterisches Verfahren gibt er dann mit (aber ist das nicht eine Beschreibung des Kling'schen Verfahrens?) »Rhythmizität (und Exhumierung)« an (ebd.). »Rhythmizität« taucht dann, weiterhin als relativ unscharfes Label, noch mehrmals im Beyer-Essay auf; und auch an Sabine Scho lobt er das »hohe – durchrhythmisierte – Sprachbewußtsein« (Kling: Bildwandlerin, S. 197).

135 »Ich folge da eigentlich sprachgeschichtlich dem Faktum, daß Rhythmus vor Metrik da ist […]« (Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 212).

136 Ebd.

137 Kling: wolkenstein, augnschrift. In: GG, S. 938f., hier: S. 939.

138 Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 214. Die Realien ließen sich dann, im Sinne von Anm. 132, als das ›recherchierte Material‹ verstehen.

139 Vgl. hierzu wie zum Folgenden auch das jüngst von Reinhart Meyer-Kalkus skizzierte Prozessmodell der dichterischen Kommunikation nach Kling (Meyer-Kalkus: »Ohrenbelichtung für alle«, S. 256-262).

nales Erlebnis. Der Vortrag ist ein Ereignis, das – sowohl im Sinne des *movere* als auch des *delectare* – lustvoll bewegt. Auf der anderen, der Leser-Seite geht es insbesondere um eine Art Denkbewegung, bei der der Leser aus der syntagmatischen Struktur des Textes ausbricht.

Doch ist dieses ›Einerseits-anderseits‹ bereits zu distinkt, um Klings Vorstellung der rezipierenden Bewegung zu fassen. So bezieht sich die nachfolgende Passage entsprechend meiner Differenzierung auf den Hörer, spricht aber tatsächlich von beiden Typen der Rezeption.

> Genauigkeit in der Wahrnehmung von Sprache heißt immer auch Einbeziehung der Geschichte von Sprache, Einbeziehung von Wortgeschichte: Ohne Kenntnisse von Etymologie kommt kein Dichter, keine Dichterin aus. Ohne geschultes Gehör, erstens, kommt der Dichter nicht aus, der beim Schreiben wissen muß, was gehört werden kann; kommt, zweitens, die Leser-, bzw. die Hörerschaft nicht aus: sie soll den Sound, den Rhythmus des Produkts ja sinnlich erleben. Dieses *Verstehen über den Körper* erfordert keine Vorkenntnisse (z.B. von Geschichte): Zum Tanz der Sprache bei der Lektüre wie beim (professionell erarbeiteten!) Vortrag des Gedichts kann es selbstverständlich nur kommen, wenn das Gedicht in sich *stimmig* ist. Dann aber kann (sich) das Gedicht bewegen, kann Zeit und Raum auf den Punkt bringen.[140]

Der Ausschnitt präsentiert zwei Forderungen an den Dichter, einen Anspruch an das Gedicht sowie eine Erwartung an den Leser. Die beiden Forderungen – »Kenntnisse von Etymologie« und ein »geschultes Gehör« – benennen Fähigkeiten des Dichters. Die zweite Forderung garantiert dabei offenbar, dass eintritt, was als Anspruch an das Gedicht vorgebracht wird: Das Gedicht muss »in sich *stimmig*« sein. Dazu kommt eine Erwartung an den Rezipienten, die inhaltlich identisch ist mit der zweiten Forderung: Auch der Hörer/ Leser muss ein »geschultes Gehör« haben.

Die zweite *produktions*ästhetische Forderung, der Anspruch an das *Gedicht* sowie die Erwartung an den *Hörer*/*Leser* sind dabei Voraussetzungen für ein adäquates (im Sinne der Systematik: auditives) Rezeptionserlebnis. Und eben dieses Rezeptionserlebnis ist nicht zuletzt durch ›Bewegung‹ charakterisiert. Der erste Teil des letzten Satzes identifiziert in diesem Zusammenhang zwei Bewegtheiten. Zum einen kommt es bei adäquater oder auch idealer Rezeption zu einer Art Selbstbewegung des Gedichts (transitiv), zum andern zu einem, so ergänzt man, Bewegtwerden des Rezipienten durch das Gedicht (intransitiv) – ich konzentriere mich zunächst auf den zweiten Punkt und komme später auf die Selbstbewegung des Produkts zu sprechen.

Die Wendung vom »Tanz der Sprache bei der Lektüre« fasst den Rezeptionsmoment mit einer *der* Metaphern für künstlerische Bewegung schlechthin. Diese Eigenbewegung der Sprache korreliert dabei mit dem rezipientenseitigen Modus der Textbegegnung: dem »*Verstehen über den Körper*«, das als sinnliches Erleben des »Rhythmus« sowohl als eine physiologische Bewegungserfahrung als auch als eine emotionale Bewegtheit verstanden werden kann. Was

140 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 143.

das Gedicht damit leisten soll, lässt sich in die Nähe des rhetorischen *movere* oder auch des *delectare* bringen: Der Text löst eine primär nicht-rationale Reaktion aus. Entsprechend antwortet Kling auf die Interview-Frage, ob »das ›Verstehen über den Körper‹ ein emotionales Verstehen« sei: »Ganz gewiss, ja. Da liegen die tänzerisch-gutturalen Wurzeln des Ganzen.«[141]

Diese emotional-physiologische Bewegtheit scheint dabei primär ein Effekt des gesprochenen dichterischen Wortes. Voraussetzung dafür, dass dieser Effekt eintritt, ist neben der Empfänglichkeit des Hörers (dem »geschulte[n] Gehör«) eine spezifische Qualität dessen, was im obigen Modell ›Produktion$_2$‹ genannt wurde: des Vortrags. Charakteristisch für die Produktion$_2$ ist nun wiederum Bewegung, diesmal im Sinne der von Kling in »Venedigstoffe« mit Bewegung korrelierten, »vorklassischen rhetorischen *actio*«[142]. Dabei wird die »Hörbarmachung des Textes […] in der Actio der Sprache«[143] als eine eigenständige *techne* ausgewiesen, deren Beherrschung Voraussetzung für den »*professionellen* Vortrag des Gedichts«[144] ist. Wie bereits die antike Rhetorik führt auch Kling diesbezüglich vor allem zwei Aspekte an: die Deutlichkeit[145] und »Modulationsfähigkeit der Stimme« sowie die »Körper-Sprache«[146], also die »stimmliche Vortragsweise (*figura vocis*)« sowie die »Haltung und Bewegung des Körpers (*motus corporis*)«[147]. Kling folgt hier der tradierten Differenzierung der *actio* im weiteren Sinne in »*pronunciatio / actio* [im engeren Sinne, pt]«[148], in stimmlichen Vortrag und körperliche Bewegung. Er korreliert beide Aspekte aber zugleich, indem er sie metaphorisch vereint: Die »Gestik, [die] Mimik der Sprache«[149] könne der Vortragende herausarbeiten, es gehe nicht nur um die »Rede-Art«, sondern auch um »die Text-Geste, die das Publikum mitreißen soll«[150]. Klings kleine rhetorische Kunstlehre steht, so zeigt der Relativsatz, im Dienst der Wirkung: Der auf der *techne* der *actio* beruhende »professionelle Vortrag« ist not-

141 Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling. Geführt von Daniel Lenz und Eric Pütz. In: Daniel Lenz / Eric Pütz: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München 2000, S. 172-182, hier: S. 178.

142 Kling: Venedigstoffe, S. 131. Vgl. dazu auch Klings andere Rekurse auf den Begriff ›actio‹: Kling: Sprachinstallation 2, S. 20; Kling: Römische Mitteilungen, S. 28, sowie Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 140, und Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 231. Mit Klings Rehabilitierung der *actio* im dichterischen ›Live-Act‹ befasst sich auch Meyer-Kalkus: »Ohrenbelichtung für alle«, insbes. S. 244ff.

143 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 231.

144 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 143; Hervorhebung pt.

145 Ebd.; der 1. Wunsch in dem Abschnitt »Vier Wünsche für den professionellen Vortrag des Gedichts« lautet: »Kein Genuschel bitte«, der 4. Wunsch lautet: »siehe 1.«

146 Beide ebd., S. 140.

147 Bernd Steinbrink: Art. Actio. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Darmstadt 1992, Sp. 43-74, hier: Sp. 43.

148 Ebd.

149 Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 224.

150 Kling: Römische Mitteilung, S. 28. Nur hingewiesen werden kann hier auf einen Ahnen dieser ›Gestik der Sprache‹, auf den Kling, soweit ich sehe, nirgendwo in seinen Essays Bezug nimmt: auf Bertolt Brecht natürlich.

wendig, damit »mündlich vermittelte Dichtung […] zur Wirkung gebracht werden«[151] kann, wobei es Kling nicht um das *docere*, sondern um das *delectare* und das *movere* geht.

Nun ist diese ausschließliche Zuordnung der *actio* zur (performativen) Produktion$_2$ und damit zum Produkt$_2$, wie gesagt, zwar tendenziell angelegt bei Kling, aber eben nur tendenziell. Denn tatsächlich konstatiert er, dass die »Actio der Sprache […] ja erst mal überhaupt im Gedicht selber stattfinden muß, sonst ist dem Text nichts abzugewinnen. Es muß alles eingeschrieben sein dem Text.«[152] Auch bei der Rezeption des schriftlichen Gedichts, des Produkts$_1$, soll sich ein »*Verstehen über den Körper*« und damit eine emotional-physiologischen Bewegtheit des Rezipienten ereignen.

Darüber hinaus aber lassen sich, um nun entschieden von der Hörer-Seite zur Leser-Seite zu kommen, der Lektüre noch andere Formen der rezeptionsästhetischen Bewegung zuordnen. Auf Grundlage der Kling'schen Prosa seien zunächst zwei solcher Formen gesichtet.

Die erste Form, sie sei ›rekonstruierende Bewegung‹ genannt, führt Kling in einem der moderierenden Zwischentexte aus *Sprachspeicher* an. »Das Gedicht hat Anspruch darauf, Ansprüche stellen zu können – an die Wahrnehmungskraft der Leserschaft!«, heißt es da zunächst, und Kling, nun offenbar auf ein intellektuelles Verstehen abzielend, fügt konkretisierend hinzu:

> So ergibt sich der Verständnis-Feinschliff durch geduldiges genaues Lesen, durch wiederholtes Wahrnehmen des Gedichts, ergibt sich oft erst, wenn ein Wörterbuch als Hilfswerkzeug zur Vergewisserung über das Bedeutungsspektrum eines Wortes zur Hand genommen wird […].[153]

Darin sind zwei Aspekte enthalten, der erste – nämlich das »wiederholte[] Wahrnehmen des Gedichts« – ist später aufzugreifen, an dieser Stelle soll hingegen zunächst auf die »Vergewisserung über das Bedeutungsspektrum eines Wortes« geblickt werden. Der Leser folgt dabei offenbar zunächst dem linearen Vollzug des Textes, stellt diese durch den Text kontrollierte Aufmerksamkeitsbewegung dann jedoch still. Es kommt, wie Kling in seiner Huchel-Dankabstattung ausführt, angesichts einer »semantischen Barriere[]« zu »einer Art Nahaufnahme des Textes […] (wir zoomen mal eben ran)« und daraufhin zu einer Bewegung aus dem Text hinaus: Der Leser hat »Gelegenheit, sich dem Genuß lexikalischen Nachschlagens zu widmen«[154]. Der ›Ausstieg‹ aus dem Text, das Umlenken der Aufmerksamkeit vom Text auf Kontexte ist also eine durchaus intendierte Rezeptionsweise, die der ideale Leser ausführen soll – und darf. Dabei kann diese ausbrechende Aufmerksamkeit, wie in der oben zitierten Passage gefordert, zwar auch zur »Vergewisserung über das Bedeutungsspektrum eines

151 Kling: Stadtpläne, Stadtschrift, S. 140.
152 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 231f.
153 Sp, S. 110.
154 Kling: Peter Huchel Dankabstattung, S. 168.

Wortes« führen: In diesem Fall wäre die Bewegung die eines gezielten, hermeneutisch-gezirkelten Umwegs, der sobald als möglich wieder zum nunmehr besser verstandenen Text führt. Wie Klings eigene Praktiken einer solchen ausbrechenden Aufmerksamkeit zeigen, etwa seine inszenierte Lektüre von Salvador Quasimodos Gedicht »I morti«,[155] wohnt dieser rekonstruierenden Rezeptionsbewegung jedoch auch immer ein Potenzial zur Verselbständigung inne. Vom Gedicht ausgehend ›surft‹ – so eine Bewegungsmetapher, die Kling in diesem Zusammenhang verwendet[156] – der (ideale) Leser durch die Para- und Kontexte: Eine solche Lektüreweise wurde oben am Gedicht »ruma. etruskisches alphabet« vorgeführt.

In den letzten Überlegungen ist bereits der Übergang zur zweiten Form der rezeptionsästhetischen Bewegung, der ›assoziierenden Rezeptionsbewegung‹ angelegt. Geht man davon aus, dass die rekonstruierende Bewegung in Reinform darauf zielt, ein dem Text tatsächlich inhärentes Bedeutungsspektrum zu erschließen und damit – im hermeneutischen Sinn der *subtilitas intelligendi* – die tendenziell objektive Bedeutung zu rekonstruieren, so ist die Reinform der assoziierenden Rezeptionsbewegung wesentlich durch ein subjektives Moment geprägt. Ein Beispiel für eine solche Bewegung liefert Kling selbst, wiederum in seinem Quasimodo-Essay, wo er schreibt:

> **Dies sieht des weiteren der beobachtende Zeuge:**
> ein Zum-Himmel-Recken-der-Hände – die Evokationsgeste, die Bitte um Erbarmen, ein Herabflehen göttlicher Hilfe, könnte das sein? Dieser Himmel ist ein Hitzehimmel, nicht blau – weiß; und mehr noch: »weißer als die toten« – weiß etwa wie Totenknochen, unbegraben, an der Sonne gedorrt, präpariert von ihrer Hitze. *Meine Assoziation, angeregt durch meine Erinnerung, bewegt sich* [Hervorhebung pt] dem Totenmuseum der Kapuziner-Katakomben in Palermo entgegen, wo Hunderte von eingekleideten Verstorbenen, davon viele stehend, anzusehen sind. Nein – denn diese sind mumifiziert, nicht »weiß«, dort sind verschossene Farben und eben keine vom Fleisch entkleidete [sic] Skelette zu sehen.
> Die *leise* Erinnerung des Quasimodo-Ich gilt anderen Toten […].[157]

Die assoziierende Bewegung, die hier vom zunächst paraphrasierten und zitierten Gedicht ausgeht, erweist sich zwar am Ende als nicht textadäquat; sie stellt sich aber dennoch ein. Und sie wird von Kling in seinem Text – man gewinnt fast den Eindruck, hier führe einer hermeneutisch Protokoll – sogar notiert. Grundlage für die assoziierende Bewegung ist nicht ein Hilfswerkzeug wie das Wörterbuch, sondern die subjektive Erinnerung, durch die die Bildlichkeit des Gedichts mit eigenen Erfahrungen in Verbindung gebracht, in den Horizont eigener Erfahrung, der nicht-identisch ist mit dem historischen Horizont, gestellt wird. Interessant ist dabei, dass Kling, indem er die Assoziation zum syntaktischen Subjekt macht, die

---

155 Vgl. hierzu vor allem Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 154f. und 157f. Ich komme auf diese inszenierte Lektüre sogleich zu sprechen.

156 Vgl. Kling: Hermetisches Dossier, S. 55: »Das Gedicht baut auf Fähigkeiten der Leser/Hörer, die denen des Surfens verwandt zu sein scheinen.«

157 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 155f.

assoziierende Bewegung als einen unbewussten, der Kontrolle des Lesers scheinbar entzogenen Vorgang vorstellt. In diesem Sinne hält Kling an anderer Stelle fest, dass die »Worte […] ein Eigenleben beim Leser entfalten [sollen]«[158].

Gemein ist der rekonstruierenden und der assoziierenden Bewegung auf Leser-Seite,[159] dass die Aktualisierung (Kling hätte wohl gesagt: die Wahrnehmung) des Gedichts im Leseakt der linear-syntagmatischen Struktur des Gedichts irgendwann nicht mehr folgt, dass die Aufmerksamkeit des Leser eine andere Richtung, eine Richtung aus dem Gedicht hinaus einschlägt. Die beiden weiteren, hier zur Kategorisierung anstehenden Formen der Bewegungen auf der Leser-Seite funktionieren etwas anders. Zudem widersprechen sie einander in gewisser Weise.

Eine dieser Formen war bereits oben anzitiert worden: die wiederholende, man könnte auch sagen: *loopende Lektüre* – es ist die wohl selbstverständlichste Form der rezeptionsästhetischen Bewegung. Der dieser Form zu Grunde liegende Anspruch an den Leser ist, dass sich der »Verständnis-Feinschliff durch geduldiges genaues Lesen, durch wiederholtes Wahrnehmen des Gedichts«[160] ergibt. Diese wiederholende Lektüre ist nun nichts anderes als eine Praxis gemäß des hermeneutischen Zirkels, wobei die Folgerung, die Kling an anderer Stelle daraus zieht, mit Gadamers Vorstellung eines durch jede verstehende Lektüre sich wandelnden Textes korrespondiert: »Ständig ändert sich, unabhängig von seinem Alter, auch das Gedicht: Es ändert sich bei jedem Lesen«[161], schreibt Kling im Nachwort zum *Sprachspeicher.*

Der Form des geduldigen, den ganzen Text loopenden Lesens steht nun eine Lektürepraxis gegenüber, die Kling in einer unveröffentlichten Notiz skizziert; diese Form sei ›non-lineares Lesen‹ genannt. In der Notiz, sie gehört offenbar zum Umkreis des Essays »Totentanzschrift, Fotomaterial«, heißt es:

> Das macht doch Literatur auch aus, Aufnahme von Dichtung durch die Leser: blättern, vor und zurück, einsteigen, wieder aussteigen aus dem Text; Leser haben, durch selbstgewälte Schnitte, Zapping, ihr Vergnügen. Vorteil für den kurzen Text – klarer Vorteil für das Gedicht.[162]

Das ist weit entfernt von einer Lektürepraxis, die einem auf Merkmalen wie Geschlossenheit und Ganzheit basierenden Werkbegriff entspricht, wobei Klings Gedichte einem solchen Werkbegriff ja ebenfalls nicht entsprechen, doch das nur als Vermerk. Im hier verfolgten Zu-

158 Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 225.

159 Gerade die assoziierende Bewegung ist natürlich auch beim hörenden Aufnehmen des Gedichts möglich, doch lässt sich das per se flüchtige Produkt$_2$ nicht so einfach still stellen – der Vortrag geht ja weiter –, so dass die Rückkehr zum Text nicht ohne Weiteres gelingen kann.

160 Sp, S. 110.

161 Sp, S. 329.

162 *Ms. Vorfassung »BERLINER VORTRAG«.* In: *Ordner M19;* die oben angeführte Passage findet sich auf dem 2. Blatt; Fehler in der Orthographie wurden übernommen.

sammenhang ist hingegen erstens hervorzuheben, dass Kling in dieser Passage eine Praktik der sprunghaften Lektüre skizziert, durch die der linear-syntagmatische Text im Rezeptionsvorgang destruiert wird; eine Lektürepraxis, die sicher nicht im eben skizzierten Sinn zum hermeneutischen »Verständnis-Feinschliff« beiträgt. Hervorzuheben ist des Weiteren, dass Kling die Lektüre von Dichtung in dieser Notiz mit Begriffen beschreibt, die zumindest teilweise aus dem Bereich der elektronischen Medien stammen: So ist »Zapping«, worauf noch einzugehen sein wird, eine Rezeptionstechnik, die beim Fernsehen auftritt. Schließlich ist, drittens, bemerkenswert, dass Kling – wie auch schon in der oben zitierten Wendung »(wir zoomen mal eben ran)« – die Lektüre durch Praktiken charakterisiert, die er ebenso der Produktion_1 und damit als Strukturmerkmale dem Produkt_1 zuschreibt. Der Dichter müsse Lust daran haben, »mit Rückblenden, Vorblenden, Loops und Zooms zu arbeiten«, ist, wie zitiert, in »Graz und Gedächtnis« zu lesen.

Mit dem dritten Punkt ist dabei zum einen auf eine mögliche Lösung des Widerspruchs zwischen dem Anspruch auf geduldige Lektüre und dem Vergnügen an nicht-linearem, sprunghaftem Lesen hingewiesen. Zum anderen ist der im Zurückliegenden nur implizit verhandelte Zusammenhang zwischen der produktionsästhetischen und der rezeptionsästhetischen Bewegung hergestellt. Gestiftet wird der Zusammenhang wesentlich über das, was oben beiläufig die ›Eigenbewegtheit des Gedichts‹ bezeichnet wurde. Der Widerspruch und seine noch anstehende Lösung seien für einen Moment aufgeschoben, während zunächst, ausgehend vom Zusammenhang der Bewegungen, die zurückliegenden Ausführungen kurz resümiert werden.

Kurzes Resümee

Am Anfang der dichterischen Kommunikation steht, jedenfalls bei Kling, nicht Erfundenes, sondern Gefundenes, steht das »vorgefundene Material«. Der ganze dichterische Prozess, von der Produktion bis zur Rezeption, scheint nun ein Vorgang, währenddessen dieses Material in Bewegung gebracht, gehalten wird – und Bewegungen auslöst. Als Schnittstelle fungiert das Gedicht.

- So rhythmisiert der Dichter im Produktionsprozess die Realien (die *lautbewegende Komponente* der produktionsästhetischen Bewegung); diese Rhythmisierung findet sich dann wieder im Gedicht, das »in sich *stimmig* ist« und in dem die »Actio der Sprache« stattfindet. Dieses Gedicht kann dann durch den Vortrag, aber auch in der Lektüre beim Rezipienten eine *emotional-physiologische Bewegtheit* auslösen. Das freilich ist der einfachste Fall.
- Aber auch die *rekonstruierende Bewegung* lässt sich auf spezifische, im Gedicht implementierte Textstrategien zurückführen. So ist die rekonstruierende Bewegung bei-

spielsweise vorstellbar als ein Leseverhalten, das auf die »dichterische Arbeit mit Archaismen«[163] antwortet, wie sie Kling (nicht nur) in Huchels Gedichten verwirklicht sieht, wobei eben diese Archaismen den Rezipienten zum »lexikalischen Nachschlagen[]« verleiten. Oder aber die rekonstruierende Bewegung folgt dem, was aufgrund der »Einbeziehung von Wortgeschichte«[164] während des Produktionsprozesses an etymologischen Ebenen in einem Wort gleichsam zusammengestaucht wurde und nun, in der ins Wörterbuch abschweifenden Lektüre des Lesers, wieder entfaltet wird.

- Die *assoziierende Bewegung* ist demgegenüber ein recht schwieriger Fall, doch lässt sich über ihre Grundlage im Gedicht zumindest anhand Klings inszenierter Lektüre von Quasimodos »I morti« spekulieren. Ausgangspunkt für Klings subjektive, von der eigenen Erinnerung angeregte Assoziation ist da nämlich jeweils das Auftreten unverständlicher Bildlichkeiten, sind etwa Fragen wie »könnte das sein?«[165], »Was kann das heißen«[166], »Wer sind sie«[167]. Hinzukommt die Feststellung, dass die soziokulturelle Umgebung, in der Quasimodo aufwuchs, »mit den Bildern […] auf der Stelle etwas verbinden konnte«[168] – eine Feststellung, die nahelegt, dass der ›fremde‹ Leser dies nicht kann. Geht man davon aus, dann wäre es eine spezifische Verwendung bildlicher Rede, die (wie Kling gesprächsweise äußert) »den Verständigungsprozeß eröffnet. Selbst als vielleicht zunächst Unverstandenes beim Leser«[169]. Anders gesagt: Es wäre eine nichtrational strukturierte, nicht »auf der Stelle« auflösbare Rede, eine Rede, angesichts derer »Erklärungsmodelle letztendlich dann eben doch versagen«[170]; es wäre also kurzum, die erschwerte Form, welche die assoziierende Bewegung des Lesers provoziert.

> »Der Zeitgenosse reagiert auf das Wort des Dichters noch mit einer Menge lebendiger Assoziationen, denn der Gedanke ist mit seinem Leben verwoben, und er wähnt ihn neu und blühend im Schmuck des neu gefundenen Wortes.«
>
> *Johan Huizinga: Herbst des Mittelalters, S. 403; Unterstreichung Kling.*

- Schließlich lässt sich eine Korrespondenz feststellen, bei der die *zeitbewegende Komponente* der produktionsästhetischen Bewegung (die Umstrukturierung und Diskontinuierung des Materials durch anachronische Rekomposition und Loops) sich im Gedicht niederschlägt in Form einer durch temporale Sprünge, durch Anachronien gekennzeichneten syntagmatischen Struktur: Diese Struktur aber korrespondiert mit

163 Kling: Peter Huchel Dankabstattung, S. 168.
164 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 143.
165 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 155.
166 Ebd., S. 157.
167 Ebd.
168 Ebd., S. 156.
169 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 241.
170 Ebd.

einer, wie Kling meint, ›vergnüglichen‹[171] Lektürepraxis des Rezipienten, dem *non-linearen Lesen.*

Damit bin ich an jenem Punkt, an dem die angekündigte Lösung des Widerspruchs ihren Ort hat. Dieser Widerspruch bestand zwischen dem Anspruch, der Leser möge das Gedicht genau und vor allem geduldig lesen, und der Feststellung, der Leser liest keineswegs geduldig, sondern vergnügt vor- und zurückspringend, ›schneidend‹ und ›zappend‹. Indem Klings Gedichte nun, jedenfalls der Poetologie nach, selbst bereits eine solche zeitbewegende, diskontinuierliche, sprunghafte Struktur aufweisen, reagieren sie auf eine (behauptete) Lektürepraxis, die bei einem ordinär-strukturierten, ergo: dem (narrativen) *ordo naturalis* wie der (argumentativen) Ordnung des Diskurses folgenden Gedicht zum Ausbruch aus dem Gedicht führen würde, die aber nun bereits im Einzeltext, im »(sich) bewegenden Gedicht« Erfüllung findet. Die Leserschaft braucht nicht mehr vor- und zurückzuspringen, denn eben dies passiert bereits im Gedicht, das – oberflächlich natürlich weiterhin linear-syntagmatisch strukturiert – Formen non-linearer Strukturierung simuliert.

Das ist alles andere als nebensächlich, führt vielmehr eine Denkfigur vor, die wesentlich ist für einen erheblichen Teil dessen, was ich in diesem Kapitel noch darlegen möchte. Charakteristisch für diese Denkfigur ist die Vorstellung, dass die Struktur des Gedichts spezifischen Dispositionen des Rezipienten zu entsprechen habe. Darin zeigt sich nicht zuletzt eine zugleich konkretere und weitere Formulierung dessen, was einleitend als Klings Forderung nach einer Dependenz des Textes von der Textumwelt bezeichnet wurde. Das Gedicht als Instrument zur Wahrnehmung von medial vorgeformter Wirklichkeit muss in gewisser Weise entsprechend den Wahrnehmungsgewohnheiten der Leser strukturiert werden. Und: Auch diese Wahrnehmungsgewohnheiten unterliegen den »elektronisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen«.

Über diese Denkfigur hinaus ist für den Gang der Argumentation vor allem festzuhalten, dass Klings wesentlich auf der poetologischen Leitkategorie ›Bewegung‹ basierende Vorstellung vom Gedicht und seiner kommunikativen Einbindung in mehrfacher Hinsicht jenes Dritte charakterisiert, das er neben der regulären Schrift und der gesprochenen Sprache ausmacht. Hinzuweisen ist hier insbesondere

- auf die Rhythmisierung auch des schriftlichen Gedichts sowie deren emotional-physiologische Wirkung, durch welche die eigentlich der gesprochenen Sprache zugeordnete Körperlichkeit auf den schriftlichen Text übertragen wird;
- auf den zeitbewegenden Aspekt des schriftlichen Gedichts, der dem oben identifizierten, zeitordnenden Aspekt der regulären Schrift entgegen steht;

171 Vgl. *Ms. Vorfassung »BERLINER VORTRAG«.* In: *Ordner M19,* 2. Blatt.

- auf den denkbewegenden Aspekt des schriftlichen Gedichts, der dem oben identifizierten, denkordnenden Aspekt der regulären Schrift entgegen steht.

3.4 Vierter Schritt: Die Forderung nach einer Dependenz zwischen Text und Textumwelt

Nachdem damit der zentrale Status der poetologischen Leitkategorie ›Bewegung‹ dargelegt ist, sei erneut die These in Erinnerung gerufen, nach der bewegte Schrift, die sich offenbar besonders im Gedicht ausprägt, Kling zufolge eine zeitgemäße, mediengeschichtlich reflektierte Weise sei, (historisches) Material zu verarbeiten. In den beiden folgenden Schritten soll zum einen gezeigt werden, dass die in diese These eingebundene Forderung nach Zeitgemäßheit als Axiom der Kling'schen Poetologie gelten kann, wie diese Forderung zu verstehen ist und welchen Aspekten seiner Zeit Klings eigene Schrift gemäß sein soll. Zum anderen ist im fünften Schritt schließlich eine konkrete Vorstellung davon zu entwickeln, wodurch sich die Verarbeitung historischen Materials durch eine solche zeitgemäße, bewegte Schrift auszeichnet.

Dante und Dante-Nachfolge

Im Anschluss an die im zweiten Schritt nachgezeichnete Etablierung der bewegten Schrift als Drittes neben oder zwischen regulärer Schrift und gesprochener Sprache wendet sich Kling in »Venedigstoffe« zwar keineswegs entschieden, doch umkreisend Dante zu. Dabei geht es um drei, im Text weder klar noch deutlich voneinander geschiedene Aspekte: die historische Situation, in der Dante schrieb (vor allem im Abschnitt »Sizilianische Schule«, aber auch in »Dantes Stimmen-Anprall«), Dantes Realismus (Abschnitt »Dantes Stimmen-Anprall« und »Material, Belastung testen«) und Aspekte der Dante-Rezeption in der literarischen Moderne, insbesondere bei Ezra Pound (Abschnitte »Material schlachten«, »Dante Masken der Moderne« und »In gergo rozzo«). Dantes *Göttliche Komödie,* aus der Kling allerdings insgesamt nur sieben Verse thematisiert,[172] wird im Zuge dessen als lobenswerter Fall eines Schreibens präsentiert, das seiner geschichtlichen Situation entspricht. Kling nennt das explizit Realismus: »Das ist der Anschauung von Wirklichkeit geschuldete, der Wirklichkeit entnommene Kunst. Dichtung, die dem Realismus – hier: der Frührenaissance – zugehört.«[173] Dantes Komödie fügt

[172] Es handelt sich um die Verse 25-27 aus *Inferno,* Canto III (vgl. Kling: Venedigstoffe, S. 134f., wo allerdings fälschlicherweise »Canto II« angegeben ist; zur mangelnden Exaktheit bei Klings Zitationen und Nachweisen vgl. Stockhorst: Signale aus der Vergangenheit, S. 117ff.), den Vers 28 aus *Inferno,* Canto V (vgl. Kling: Venedigstoffe, S. 136, wobei Kling dort »luogo d'ogni luce muto« zitiert und nicht »in loco d'ogne luce muto«, wie bei Dante zu lesen; die erste Schreibweise begegnet allerdings im Motto, das Ezra Pound seinem Canto XIV vorangestellt hat, vgl. Ezra Pound: A Draft of XXX Cantos. London 1997, S. 65) sowie die Verse 70-72 aus *Purgatorio,* Canto IX (vgl. Kling: Venedigstoffe, S. 136f.).

[173] Kling: Venedigstoffe, S. 135.

sich offenbar in jene Forderung Klings, das Gedicht habe der Wahrnehmung, der »Anschauung von Wirklichkeit« zu entspringen.

Interessant ist nun, worauf Kling diese Aussage bezieht. Er konzentriert sich dabei auf eine Terzine aus Canto III: Dante und Vergil haben gerade das Höllentor durchschritten; und Dante vernimmt das Geschrei der ›lauen Seelen‹. Selbst von diesem rudimentären Kontext ist bei Kling allerdings nicht die Rede. Ihm geht es vielmehr nur um einzelne Wendungen und dabei einerseits um eine der Wirklichkeit entsprechende Darstellung menschlicher Grausamkeit, andererseits – und für mich interessanter – um die partielle textuelle Nachahmung einer medialen Konstellation. Gekennzeichnet ist diese mediale Konstellation dabei durch Dynamik.

> **Dantes Stimmen-Anprall**
>
> Seine Dynamiken.
> Schlag auf, *Divina Commedia, Inferno, Canto II.* Sieh dir den Bohrkern an. Die tumultuarische Stimmüberlagerung (»diverse lingue«), die Schreckensstories/Wahn-Konfabulationen (»orribile favelle«), die sich überlagern, das Wehgeschrei (»parole di dolore«). […] Das ist der Anschauung von Wirklichkeit geschuldete, der Wirklichkeit entnommene Kunst. Dichtung, die dem Realismus – hier: der Frührenaissance – zugehört.
> Zu Beginn des Trecento herrscht Bewegung. Terror, Vertreibung, öffentliche Grausamkeit, beherrscht hysterische Spionageangst die militanten oberitalischen Stadtstaaten. So auch die dynamisch-materialistische Finanzstadt Florenz. […] [E]ine Stadt der Sprachdynamik […]. Florenz war eine Stadt, in der es abging. *Grammatica,* das scholastische Latein, und das in der turbulenten Bewegung des Entstehens begriffene toskanische *volgare* auf Basis des Florentinischen unter Einbeziehung der *keywords* der höfischen Dichterschule Siziliens, das sind die beiden Schriftsprachen Dantes, des Sprachenmischers von Gnaden.[174]

Die »tumultuarische Stimmüberlagerung«, die »Dynamiken« in der *Göttlichen Komödie* korrespondieren mit der »Sprachdynamik« in Florenz und der sprachgeschichtlich bedingten Polylingualität Dantes, »des Sprachenmischers«. Das »Durcheinander von Sprache«, das Kling bei Dante beobachtet, ist so vor allem ein der »Wirklichkeit entnommene[s]« Faktum, ist etwas, das – so Kling kurz zuvor – »unter dem Vorzeichen eines (auch sprachlich noch lange) nicht geeinigten Italiens (Europas) seiner Epoche Sinn ergab«[175]. Damit attestiert Kling letztlich, dass Dantes *Göttliche Komödie* ein gelungenes Beispiel für seine eigene poetologische Dependenz-Forderung sei, die »Sprache des Gedichts [habe sich] mit der Sprachsituation des Dichters […] zu decken«[176].

Akzeptiert man die Annahme, dass es tatsächlich diese Besonderheit von Dantes Dichtung ist, die Kling in »Venedigstoffe« hervorheben möchte, dann lassen sich darauf aufbauend gleich

174 Ebd., S. 134f.
175 Ebd., S. 134.
176 Kling: Sprachinstallation 2, S. 26.

drei weitere Aspekte des Essays erklären: *erstens* Klings Kritik an der Dante-Rezeption in der literarischen Moderne; *zweitens* die Frage, warum Kling in einem zunächst im Wesentlichen mediengeschichtlichen beziehungsweise -theoretischen Essay auf Dante zu sprechen kommt; *drittens* die Struktur des Essays.

Erstens: Die sprunghaft und mitunter nur im Vorbeigehen kommentierten Dante-Rezeptionen werden von Kling nahezu durchgängig abgeurteilt. George, dem ohnehin lediglich zwei Sätze gewidmet sind, wird zwar noch kaum bewertet, Pound hingegen wird bescheinigt, er habe Dante »irgendwie mißverstanden«, und Borchardt, genauer dessen *Dantes Comedia Deutsch*, erscheint als

> [d]ie dritte Dantemaske einer restaurativen Moderne. Zutiefst neuromantisches Projektionsmodell einer wilhelminisch unterfütterten Italien-Mittelalter-Sehnsucht. Sozusagen eine Caprigrotte voll mit den beklopptesten Einfällen! Abgefahrene Sprachstrecken, die zum Sprachschinken, zum reinen Kostümfilm, häppchenweise nur genießbar, sich ballen. Reingucken, gerne. Soll mir aber keiner (Jörg Drews schon gar nicht) erzählen, er hätt's gelesen.[177]

Die polemische Verve – und wohl nebenbei auch die nicht unbedingt intime Kenntnis von *Dantes Comedia Deutsch* – bringt es mit sich, dass so recht nicht deutlich wird, was Kling an Borchardts Übersetzung eigentlich stört, außer, dass sie nicht zu lesen ist. Aber darin liegt der entscheidende Punkt: Borchardts Übersetzung ist vom modernen Rezipienten, um mit Kling zu sprechen: nicht wahrnehmbar. Und tatsächlich hat Borchardt ja versucht, für seine Übersetzung ein sprachliches Konstrukt zu schaffen, das als »historische[r] Parallelentwurf«[178] zu Dantes Toskanisch gelten kann.[179] Was Dante, Klings Ansicht nach, mit seiner *Göttlichen Komödie* gelungen war, nämlich eine Sprache zu schreiben, die sich mit der Sprachsituation seiner Zeit deckte, verfehlt Borchardts Übersetzung programmatisch.

Darin zeigen sich nicht zuletzt Klings Ansichten über die Art, wie historische Texte übersetzt werden sollten.[180] Diese Ansichten aber beruhen auf eben jenem Dependenz-Poetologem, das er bei Dante vorzufinden meint. Dieses Poetologem zu befolgen, bedeutet dabei, dass Dantes dichterische Lösung, wie sie in der *Göttlichen Komödie* begegnet, keine Lösung für den Hoch- oder Spätmodernen mehr ist, eben weil sich die Sprachsituation geändert hat. Dies wird auch deutlich, blickt man auf Klings Kritik am »Dante-Verehrer Pound«[181]. Wie bei Borchardt wird auch diesem zunächst attestiert, dass er »in seiner Avantgardisterei […] mit einer Leserschaft

177 Kling: Venedigstoffe, S. 138.

178 Rudolf Borchardt: Epilegomena zu Dante II: Nachwort zur Divina Comedia. In: ders.: Gesammelte Werk in Einzelbänden. Prosa II. Hg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1959, S. 472-531, hier: S. 511.

179 Vgl. dazu u.a. Sebastian Neumeister: Rudolf Borchardt und das romanische Mittelalter. In: Ernst Osterkamp (Hg.): Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen. Berlin / New York 1997, S. 73-83, insbesondere S. 78ff.

180 Zu diesem Thema vgl. den Aufsatz von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling, S. 214-229, wo Klings Konzept einer ›aneignenden Übersetzung‹ rekonstruiert wird.

181 Kling: Venedigstoffe, S. 134.

eigentlich nicht mehr rechnen können kann«[182]. Die darauf folgende, wiederum eher polemische denn argumentierende Begründung führt dann abermals die fehlende Zeitgemäßheit auch dieser Dante-Nachfolge ins Feld. Die entsprechende Passage, teils bereits zitiert, lautet:

> Pound scheint das höllisch-babylonische Durcheinander von Sprache, dieses Schmerzensschrei-Inferno, das Dante in seiner Hölle anstimmt / anstimmen läßt und das unter dem Vorzeichen eines (auch sprachlich noch lange) nicht geeinigten Italiens (Europas) seiner Epoche Sinn ergab, irgendwie mißverstanden zu haben. Die Summe, das summende [sic], ins weiße Rauschen hinüberdämmernde [sic] von Pounds *capolavoro,* den Cantos – das *ist* ja Dantes Hölle. Vorgespult. Ist ja das hochgeheizte Avantgarde-Verständnis des an der Archivbrust Europa zutzelnden sprachlosen, weil Polylingualität bis zum weißen Rauschen begehrenden amerikanischen Dichters. Traditionsversessenes Wonnesaugen![183]

Bemerkenswert ist hier die Rede vom epochalen »Vorzeichen«, das Garant dafür sei, dass eine dichterische Technik Sinn ergibt. Was jedoch in Pounds *Cantos* begegnet, das ist – wie das hervorgehobene »*ist*« signalisiert – identisch mit der Lösung, die Dante in seiner Zeit fand. Pound, das scheint Kling (der ihn zeitlebens teils abweisend, teils fasziniert las) ihm vorzuwerfen, findet somit für ›seine Epoche‹ keine adäquate Sprache, unterwirft sich stattdessen ›wonnesaugend‹ der Tradition und ist demzufolge selbst »sprachlos[…]«: Die spezifische Lösung des Dante führt in Pounds Epoche nur noch zum informationslosen »weißen Rauschen«.

In beiden Invektiven gegen die Dante-Rezeption stützt sich Kling mithin auf das seiner Meinung nach bei Dante zu findende Poetologem, das Gedicht müsse – auch als übersetztes Gedicht – auf der »Anschauung von Wirklichkeit« gründen: auf der Anschauung einer zeitgenössischen Wirklichkeit und, alles andere als zuletzt, auf der Wahrnehmung der gegenwärtigen Sprachsituation, der gegenwärtigen medialen Konstellation. Und gerade die für Dantes Schreiben spezifische mediale Konstellation ist es nun – ich komme zum *zweiten* Punkt –, die Dante dafür prädestiniert, in einem doch zunächst mediengeschichtlich fokussierten Essay zum Gegenstand zu werden.

Schwellenzeiten: »Hochmoderne – Renaissance«

Im Grunde ist es einfach: Eine ganze Zeit lang skizziert »Venedigstoffe« die Opposition zwischen regulärer Schrift und gesprochener Sprache sowie das dazu tretende Dritte, die bewegte Schrift. Dante nun erweist sich als Dichter, in dessen Werk ein solches Drittes erscheint: Er ist der »Sprachenmischer[] von Gnaden«, mit dem regulären »*Grammatica*« ebenso vertraut

182 Ebd.

183 Kling: Venedigstoffe, S. 134.

wie mit dem bewegten »*volgare*«.[184] Insofern ist Dante einfach ein gutes und überdies vom abendländischen Kanon geadeltes Beispiel für die Wirklichkeit des Dritten.

Doch es gibt einen weiteren Aspekt in »Venedigstoffe«, der die Beschäftigung mit Dante plausibel macht. Dieser Aspekt zeigt sich, fragt man danach, was für eine Figur Dante eigentlich ist. Nun gibt es darauf zahlreiche Antworten, eine jedoch wäre: Dante ist – nicht ganz so, aber doch ähnlich wie Petrarca, um den es im letzten Kapitel ging, – eine »Schwellenfigur«[185] zwischen Mittelalter und Neuzeit. Dabei muss gar nicht auf Diskussion eingegangen werden, ob Dante nun *noch* dem späten Mittelalter oder *schon* der Renaissance zuzurechnen ist, denn Kling thematisiert diese Schwellenstellung in »Venedigstoffe« implizit selbst. So bemerkt er, in der Überleitung zu Dante: »Wir zappen ins Hochmittelalter«[186]; später spricht er, nun dezidiert mit Blick auf Dante, von einer Dichtung der »Frührenaissance«[187]. Bedingt ist Dantes Schwellenstellung, sichtet man den Essay, nach Kling nicht zuletzt durch das »in der turbulenten Bewegung des Entstehens begriffene toskanische *volgare*«[188], durch eine zur Dichtungssprache erwachsende Volkssprache – und damit nicht unbedingt durch das Hinzutreten eines neuen Mediums, aber doch durch eine zunehmende Modifikation des Mediums ›Schrift‹. Mit seiner *Göttlichen Komödie* hat Dante nun auf diese Umbrüche in der Medialität reagiert.

Vor diesem Hintergrund fällt eine merkwürdige Parallele im Essay auf. In der Überleitung zu Dante, kurz nach dem ›Zapping ins *Hoch*mittelalter‹, ist zu lesen: »Dann, über Norditalien kurz weggezappt, und weiter, ins 20. Jahrhundert. Eventuell Irrläufersache, Unzustellbarkeiten – diesmal aus der *Hoch*moderne.«[189] Hochmoderne aber ist, neben Spätmoderne, eine jener Bezeichnungen, die Kling verschiedentlich für seine eigene Situation beansprucht, mehr noch: In seinem Exemplar von Reinald Goetz' *Abfall für alle* unterstreicht er sich die Passage »nein, die Gegenwart heißt schlicht und einfach HOCHMODERNE. Denn wenn es eine Parallele gibt von jetzt zu früher, dann die zur Renaissance«[190], wobei er diese Textstelle durch einen gelben Haftzettel mit der Aufschrift »Hochmoderne – Renaissance« markiert. Und angesichts *seiner* Hochmoderne konstatiert Kling, gleich zu Beginn von »Venedigstoffe«:

184 Ebd., S. 135.

185 So Eva Hölter in Auswertung der Dante-Rezeption des frühen 20. Jahrhunderts (Eva Hölter: »Der Dichter der Hölle und des Exils«. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption. Würzburg 2002, S. 76). Auch Silvio Vietta: Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. Paderborn 2007, S. 296, hält fest: »So steht der im hohen Mittelalter fußende Dante in der Tat schon an der Schwelle zur Renaissance«.

186 Kling: Venedigstoffe, S. 132.

187 Ebd., S. 135.

188 Ebd.

189 Ebd., S. 132; Hervorhebung pt.

190 Goetz, Rainald: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 300 [Standort: R13-2-18]; Unterstreichung Kling, doppelte Unterstreichung entspricht kräftiger Unterstreichung bei Kling.

> Wobei, wie augenblicklich gut zu sehen ist, das vorübergehende Primat der Gutenbergerei – im Zuge der Evolution der Kommunikationsverfahren – ja auch nur zu einem kurzen Intermezzo einer durchalphabetisierten Gesamtbevölkerung Europas geführt hat.[191]

Es ist die Rede von der »Evolution der Kommunikationsverfahren« und dem »vorübergehende[n] Primat der Gutenbergerei«, durch die Kling seinen Essay ebenfalls unter das Vorzeichen einer und nun: *seiner* epochalen Schwellensituation stellt. Gekennzeichnet ist auch diese epochale Schwelle durch mediale Umbrüche. Dante wäre demzufolge nicht mehr nur irgendein Dichter, der in seinem Werk das Dritte zwischen regulärer Schrift und gesprochener Sprache verwirklicht hat, sondern er hätte es unter den Bedingungen einer Situation getan, die zwar nicht, was die je involvierten Medien betrifft, nicht substantiell, aber doch hinsichtlich des Auftretens neuer Kommunikationsverfahren, mithin strukturell der Situation Klings ähnelt.

Daran lässt sich der *dritte* Punkt anschließen. Wenn sich so etwas wie eine Lehre aus Klings Ausführungen zu Dante wie aus seiner Kritik an der Dante-Rezeption extrahieren lässt, dann die, dass Dantes Lösung angesichts der ihn umgebenden Evolution der Kommunikationsverfahren »Sinn ergab«, insofern jedoch nicht wiederholbar ist, eben weil sie eine Lösung für Dantes Situation war. Nicht die Lösung Dantes ist somit vorbildlich, sondern sein Lösungsansatz: eine spezifische Dependenz des Textes von der Textumwelt in Form einer strukturellen Ähnlichkeit zwischen der zeitgenössischen Sprach- beziehungsweise Mediensituation und der Medialität des Gedichts. »Geschichte«, diese medienökologische interpretierbare Grundformel wirft Kling ebenfalls noch am Anfang von »Venedigstoffe« ein: »Geschichte als Änderung von Habitaten«[192]. Und diese Habitate sind in »Venedigstoffe« ganz wesentlich die spezifisch historischen Konstellationen der Medien, mittels derer der Mensch wahrnimmt, in denen er sich ausdrückt.

Seine Mediensituation sieht Kling nun gekennzeichnet durch das »augenblicklich« sich vollziehende Ende der »Gutenbergerei« und die damit verbundenen »elektronisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen«. Mit der Struktur von »Venedigstoffe« versucht er, zumindest teilweise, dieser medialen Konstellation zu entsprechen. Dies ist zu zeigen.

3.5 Fünfter Schritt: Weisen der Strukturierung von historischem Material in »Venedigstoffe«

Wiederum sei die These in Erinnerung gerufen: *Bewegte Schrift könnte die – oder zumindest eine – der gegenwärtigen medialen Situation angemessene Weise sein, (historisches) Material zu verarbeiten*. Der letzte Schritt hat die Forderung nach Zeitgemäßheit konturiert als Forderung nach einer Art strukturellen Ähnlichkeit zwischen Text und den medialen Umwelten, die ihn umgeben. Eine solche Zeitgemäßheit steht dabei für Kling, wie im dritten Schritt dar-

191 Kling: Venedigstoffe, S. 126.

192 Ebd..

gelegt, nicht zuletzt im Dienste der Leserschaft, deren medienbedingte Wahrnehmungsgewohnheiten im schriftlichen beziehungsweise dichterischen Text berücksichtigt werden müssen, wenn dieser Text ›wahrnehmbar‹ sein soll.[193] Ob die darin implizierte rezeptionsästhetische Prämisse der empirischen Rezeption entspricht, kann hier unberücksichtigt bleiben: Um Fragen der Art, ob etwa ein habitueller Fernsehzuschauer einen Text, der fernsehtypische Weisen der Materialstrukturierung übernimmt, tatsächlich ›besser‹ rezipieren kann als einen Text, der dies nicht tut, geht es an dieser Stelle nicht. Wichtig ist, dass Kling mit »Venedigstoffe« einen Text geschrieben hat, der den »elektronisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen« zu entsprechen versucht, indem er eben solche fernsehtypischen, teils auch videotypischen Formen der Materialstrukturierung übernimmt – oder jedenfalls so tut, als würde er sie übernehmen. Im Rahmen meiner Untersuchung noch wichtiger ist, dass in »Venedigstoffe« in erster Linie *historisches* Material verarbeitet wird.

Greift man auf die Terminologie der Intermedialitätsforschung zurück, dann zeichnet sich »Venedigstoffe« durch Verfahren aus, die Rajewsky kurz als *imitierende*, meist aber als *simulierende Systemerwähnung* bezeichnet[194] – ich habe bisher meist von ›struktureller Ähnlichkeit‹ gesprochen. Bei einer solchen simulierenden Systemerwähnung tritt eine »wie auch immer geartete Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und Strukturen des Textes und bestimmten Komponenten des [altermedialen, pt] Bezugssystems«[195] auf, wobei die Ähnlichkeitsbeziehung zu einer Modifikation des sprachlichen Systems führt. Signalisiert wird eine derartige simulierende Systemerwähnung in der Regel durch *explizite Systemerwähnungen*: durch Intermedialitätsmarker.

Gerade der Anfang von »Venedigstoffe« ist gespickt mit solchen Intermedialitätsmarkern, die sich auf Produktions- und Rezeptionstechniken sowie Elemente des Systems audiovisueller Medien beziehen, insbesondere des Fernsehens. So lassen sich »Zeitraffer«[196], »Rewind«[197], »Vorgespult«[198] und »Schnitt«[199] der Produktion (oder, bis auf »Schnitt«, auch der Rezeption) eines Videos zuordnen; »Tierfilm«[200], »Filmmaterial«, »Programm«, »Yedi-Ritterfilm«, »Historienfilm«[201], »Kostümfilm«[202] und nicht zuletzt »TV«[203] und »Televisionen«[204] benennen

193 So, wie einleitend vermerkt, auch Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 135.

194 Vgl. dazu Rajewsky: Intermediales Erzählen, S. 67ff. sowie 71ff.

195 Irina O. Rajewsky: Intermedialität *light.* Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen. In: Roger Lüdeke / Erika Greber (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen 2004, S. 27-77, hier: S. 56.

196 Kling: Venedigstoffe, S. 126.

197 Ebd.

198 Ebd., S. 134.

199 Ebd., S. 126.

200 Ebd.

201 Alle ebd., S. 132.

202 Ebd., S. 138.

203 Ebd., S. 126.

204 Ebd., S. 126 und 127.

Elemente des Systems audiovisueller Medien oder auch das Subsystem ›Fernsehen‹ selbst. Und das gleich genannte ›Zappen‹[205] rekurriert auf eine Praktik der TV-Rezeption.

Dabei dient der Rückgriff auf die Elemente zumeist dazu, eine Ähnlichkeit zwischen besprochenen oder thematisierten Gegenständen und spezifischen TV- oder Filmformaten zu postulieren, wie etwa im Fall der abwertenden Bezeichnung von Borchardts *Dantes Comedia Deutsch* als »Kostümfilm«. Andere, nämlich simulierende Effekte folgen aus jenen expliziten Rekursen auf Produktions- und Rezeptionstechniken, durch die intermedial-simulierende Verfahren der Textstrukturierung, mithin der Kombination von Material auf der syntagmatischen Ebene signalisiert werden. Zwei Effekte sollen an dieser Stelle hervorgehoben werden. Der erste verleiht dem Text eine *denkbewegte Struktur,* modifiziert also die im ersten Schritt der regulären Schrift zugewiesene *denkordnende* Komponente. Der zweite verleiht dem Text eine *zeitbewegte Struktur,* modifiziert also die im ersten Schritt der regulären Schrift zugewiesene *zeitordnende* Komponente.

Mit den Metaphern der *denkbewegten* und der *zeitbewegten Struktur* seien Verfahren der textuellen Strukturierung bezeichnet, die auf die Entfaltung einer linearen Argumentation wie auch auf die Entfaltung einer linearen Narration verzichten, das heißt: Die einzelnen, syntagmatisch kombinierten Bestandteile des Textes, die Sequenzen könnte man sagen, sind weder durch eine argumentative Logik, etwa in Form von ›These-Argument-Beleg‹, miteinander verbunden noch durch eine narrative Logik, etwa in Form einer sich auseinander ergebenden Folge von Ereignissen im Sinne von Zustandsveränderungen, die ein Subjekt durchläuft.

Diese *denk-* und *zeitbewegte,* oder einfacher: *bewegte Struktur* prägt allerdings keineswegs den gesamten Text. Auf Einzelsequenzebene können durchaus argumentative oder narrative Muster ausgemacht werden. Darüber hinaus (jedenfalls wurde das in den zurückliegenden Ausführungen immer wieder implizit vorausgesetzt) lässt sich für den Text eine globale Argumentation rekonstruieren.[206] Der Aufwand, der für die Rekonstruktion einer solchen globalen, weitgehend impliziten und trickster-artigen Argumentation nötig ist, zudem die stete

---

205 Vgl. »gezappte« (ebd., S. 126), »Zappings« (ebd., S. 127), »zappen« (ebd., S. 132), »weggezappt« (ebd.).

206 Ich bin mir also durchaus bewusst, dass ich mit den folgenden Darlegungen auf dem besten Wege in einen performativen Selbstwiderspruch bin: Während im Zurückliegenden so etwas wie eine Argumentation, ja fast eine Systematik, rekonstruiert wurde, wird im Folgenden behauptet – und darleget –, dass in »Venedigstoffe« ›eigentlich‹ gar nicht argumentiert wird. Dafür, dass dieser potentielle Widerspruch ganz gut auszuhalten ist, sprechen m.E. zwei Aspekte: Erstens liegt das, was man wohl eher nicht Wahrheit nennen sollte, wahrscheinlich irgendwo zwischen den sich auf den ersten Blick widersprechenden Zugangsweisen. »Venedigstoffe« hat schon eine These, für die auch in gewisser Weise argumentiert wird und die man also, in einer Zugangsweise, durchaus rekonstruieren kann. Zugleich aber bedient sich Kling in »Venedigstoffe« keineswegs der für Argumentationen üblichen Verfahren der Textstrukturierung, was, in einer anderen Zugangsweise, ebenfalls dargelegt werden kann. *Zweitens* und daran anschließend bin ich der Meinung, Kling habe sich selbst nur allzu häufig nicht entscheiden können, ob er nun den Wissenschaftlern, genauer: den (Literar-) Historikern auf ihrem Feld Konkurrenz machen wollte, und sich also eines wissenschaftlich argumentierenden Diskurses bedienen sollte, oder ob er den, sagen wir: anarchistischen Avantgardisten, den Nicht-Systematiker geben wollte.

Notwendigkeit, diese Rekonstruktion nicht entlang einer syntagmatischen Lektüre, sondern durch paradigmatische In-Bezug-Setzung zu entfalten, weisen jedoch bereits darauf hin, dass der Text auf Ebene der Sequenzialität anderen Verfahren der Strukturierung verpflichtet ist als etwa jenen, die man am Historischen Seminar der Universität lehrt.

Für diese anderen Verfahren der Strukturierung steht nun vor allem die Metapher des Zappens. Diese Metapher impliziert sowohl eine Aussage über die Beschaffenheit der einzelnen, syntagmatisch aneinandergefügten Sequenzen als auch über die Art der Fügung. Denn zum einen sind die Sequenzen, die der zappende (oder switchende[207]) Zuschauer jeweils wahrnimmt (und erzeugt), stets nur *Teile* einer Sendung:[208] »[D]ie switchenden Zuschauer zerfleddern die Sinneinheiten, die das Fernsehen bietet, in eine Unzahl kürzerer bis sekundenkurzer Sequenzen, die, ihrem Kontext entrissen, ihre Bedeutung vollständig verändern«[209]. Die einzelne Sequenz ist somit fragmentarisiert beziehungsweise dekontextualisiert. Zum anderen ist die Fügung der Sequenzen, die durch das Switchen/Zappen entsteht, insofern zufällig, als »der Switchende nicht weiß, wohin er springt«[210]. Die durch das Switchen/Zappen aneinandergefügten, fragmentarisierten Sequenzen haben keinen notwendigen inneren Zusammenhang. Nun basiert »Venedigstoffe« keineswegs auf einer Produktionspraktik des Zappens. Kling, davon ist auszugehen, wusste sehr wohl, welche Sequenz als nächste folgt; die Produktionspraktik ist mithin eher die der Montage oder Collage. Dennoch soll der Text den Eindruck erwecken, seine Struktur sei jedenfalls teilweise dem ähnlich, was durch Zapping entsteht. Mit Hartmut Winkler lässt sich solch eine Struktur auch als »zerstreute Struktur«[211] bezeichnen. Im Folgenden werden dafür einige Beispiele dafür angebracht, um damit zu zeigen, inwiefern diese Struktur Aspekte des oben als *Denkbewegung* Bezeichneten aufgreift.

Die denkbewegte Struktur von »Venedigstoffe«

Was die Fragmentarisierung und Dekontextualisierung der einzelnen Passagen betrifft, kann an dieser Stelle bereits Ausgeführtes in Erinnerung gerufen werden. So greift Kling auf Dantes *Göttliche Komödie* in hohem Maße selektiv zu. Nicht nur, dass sich keine Aussagen finden lassen, die auf den Text als Ganzes rekurrieren; auch blendet Kling selbst dort, wo er konkret am Text arbeitet, die intratextuellen Kontexte der Passagen völlig aus. In der Regel zitiert er

---

207 Hartmut Winkler differenziert zwischen Switching und Zapping. Den Begriff ›Zapping‹ verwendet er ausschließlich für »das Wegdrücken der Werbung« (Hartmut Winkler: Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm. Darmstadt 1991, S. 16).

208 Zapping, oder mit Winkler: »Switching […] meint nicht Schaltvorgänge allgemein; wechselt der Rezipient die Programme, bevor eine neue Sendung beginnt, oder durchsucht er die Kanäle gezielt nach einer angekündigten Sendung, wird man nicht vom Switching sprechen« (Winkler: Switching – Zapping, S. 10).

209 Hartmut Winkler: Eins, zwei, eins, vier, x. Switching: Die Installation der Tagtraummaschine. In: epd. Kirche und Rundfunk 85 (1990), S. 5-8, hier: S. 5.

210 Ebd., S. 6.

211 Winkler: Switching – Zapping, S. 42.

sogar nur Wendungen, noch nicht einmal Verse.[212] In der Polemik gegen Borchardt wird diese Praktik der lediglich stückweisen Betrachtung auf den Punkt gebracht: »häppchenweise«[213] arbeitet Kling mit seinen Quellen. Dabei lässt sich diese Praktik sogar bis in die Entstehung von »Venedigstoffe« zurückverfolgen: Die zwei aus Platons Werken zitierten Passagen, beide ebenfalls gänzlich ohne intratextuellen oder gar ideengeschichtlichen Kontext präsentiert, hat Kling mit großer Wahrscheinlichkeit noch nicht einmal bei Platon gefunden, sondern nach Karl Christoph Schmieders *Geschichte der Alchemie* zitiert,[214] wo die beiden Passagen, von Kling markiert, wiedergegeben sind – auch dort ohne nähere Angaben zum Kontext.

Mit Blick auf das telemediale Switching hat Winkler den Effekt dieser Fragmentarisierung (auch unter Rekurs auf modernistische Montage-Theorien und Theorien des offenen Kunstwerks) als eine »spezifische ›Offenheit‹ der Bilder«[215] beschrieben, wobei, so Winkler an anderer Stelle, diese Offenheit »eigene spielerische Entdeckungen möglich macht.«[216] Die des Kontexts ledigen Sequenzen stehen damit einer Rezeptionsweise offen, »die darauf abzielt, den eigenen Assoziationen nachzugehen, die Bilder und Einzelszenen selbständig zu deuten und auch abwegige Bedeutungsmöglichkeiten zu aktualisieren«[217]. Damit ist im Grunde das benannt, was oben als ›assoziierende Bewegung‹ des Rezipienten beschrieben und als Korrelat der denkbewegten Schrift identifiziert wurde.

Diese assoziierende Bewegung kann dabei einerseits als intendierte Rezipientenreaktion auf die dekontextualisierten Sequenzen angesetzt werden. In diesem Sinne wäre etwa die von Kling nicht weiter kommentierte (und nicht weiter kontextualisierte), auf die Frage »Was steht geschrieben?« folgende Antwort: »Über Weinlieferungen; Ziegentransporte; Sklaven, Schilf, Eheverträge; Zeugen vor Gericht«[218] eine Serie von Assoziations-Impulsen, von denen ausgehend der Leser sich – in ›spielerischer Entdeckung‹ – eine eigene Vorstellung jener historischen Welt machen könnte, die diese Daten für niederschreibenswert hielt. Der Text hingegen definiert diese Welt nicht, sondern lässt sie in der kontextfreien Reihung weitgehend offen.

Andererseits kann die assoziierende Bewegung als ein textinternes Prinzip verstanden werden, womit ich zum Aspekt der Fügung von Sequenzen komme. Auch hier reicht zunächst der Hinweis auf bereits Ausgeführtes aus. Klings Etablierung des Dritten über die Figur des *signi-*

---

212 Ähnlich geht Kling auch bei seinem kurzen Kommentar zu Ezra Pounds *Canto LXXII* vor. Auch hier interessieren ihn lediglich drei Worte (siehe Kling: Venedigstoffe, S. 139).

213 Ebd., S. 138.

214 Schmieder, Karl Christoph: Geschichte der Alchemie. Ulm: Arkana 1959 [Originalgetreuer Nachdr. der Ausg. Halle 1832] [Standort: R14-2-10]; die beiden Platon-Auszüge ebd., S. 24f.; auf S. 25 einliegend ein gelber Haftzettel mit dem hs. Vermerk »Thot«.

215 Winkler: Switching – Zapping, S. 84.

216 Winkler: Eins, zwei, eins, vier, x, S. 7.

217 Winkler: Switching – Zapping, S. 72.

218 Kling: Venedigstoffe, S. 127.

fyin(g) monkey basiert auf einer pointiert assoziativen Verknüpfung dieser Figur mit dem affengestaltigen Schriftgott Thot, eine Verknüpfung, die er selbst sogar durch ein »[g]leichsam«[219] markiert. Eine ähnliche assoziative Verknüpfung fügt an anderer Stelle Dantes vermeintliche Poetik an die des Horaz. Ausgangspunkt war eine Terzine aus Dantes Komödie, in der von »mia matera« die Rede ist. Diese Textstelle wird zwar übersetzt,[220] jedoch nicht ausgelegt; sie dient vielmehr der Entfaltung dessen, was Kling dann selbst »Valenzen-Explosion« nennt.

> Interessant, neben der Vielschichtigkeit, der Valenzen-Explosion des danteschen *matera*-Begriffs, die Berührung des ebenfalls aus dem Bausektor stammenden Wortes von der *norma,* dem Maß der antiken Architekten, mit der bekanntlich Horaz sein ästhetisches Programm beschreibt. (Siehe dazu meinen Hinweis in *Itinerar.*) [221]

Präsentiert wird hier, was »interessant« ist – und was dem Autor (siehe dazu Klings Hinweis auf seinen »Hinweis im *Itinerar*«) beziehungsweise dem Leser (vgl. »bekanntlich«) angesichts der Valenzen so durch den Kopf geht.

Diese zappingartige Technik der sprunghaften Verknüpfung macht weite Teile von »Venedigstoffe« aus. Sie führt nicht zuletzt dazu, dass dem Text das fehlt, was man wohl aus guten metaphorologischen Gründen eine *klare Linie* nennt. Wichtiger als das sinnvolle, sinnstützende Auseinanderfolgen der Sequenzen ist die sinnanreichernde (signifikantenvermehrende), teils auch sinnzerstreuende Fügung der Sequenzen. Nicht immer, aber doch zuweilen führt diese Technik tatsächlich zu alogischen Fügungen, so in diesem Fall:

> Hermes, der mehr als einmal mit dem Feuer spielt, habitueller Hang zum Illegal-Illegitimen. Vom tragischen Helden Prometheus, dieser Märtyrerfigur alteuropäischer Mythologie, der das Feuer, um es den Menschen zu bringen, stiehlt und mit Immobilität bestraft wird (der grausamen Anschmiedung an den Kaukasus). Von Prometheus unterscheidet sich der wandernde, schwebende, windige Hermes in einem entscheidenden Punkt: Hermes *findet* das Feuer. Er ist geübt, hat er doch früh genug angefangen, indem er Apollo die Rinder stiehlt.[222]

In diesem Textfluss, der sich gleich im ersten ›Satz‹, frei eines flektierten Verbs, in der unvollständigen Syntax verliert – in diesem Textfluss sind mindestens vier mythische Episoden verwoben, alle nur angespielt, keine auserzählt, eben weil schon die nächste Episode per Assoziation oder per Vergleich oder per Kontrast eingespielt wird. Am Ende stimmt allerdings irgendetwas nicht: Den Assoziationen fehlt die Logik. Hermes, als Feuer-*Finder* gerade mit dem Feuer-*Dieb* (vgl. »stiehlt«) Prometheus kontrastiert, ist ein geübter *Finder*, weil er einst Rinder-*Dieb* (vgl. »stiehlt«) war? Natürlich passt Hermes der Finder sehr gut zu

219 Ebd., S. 128.
220 Ebd., S. 137.
221 Ebd.
222 Ebd., S. 130.

einer anderen hermetischen Finder-Figur, dem »im Flußschlamm stochernde[n]«[223] Thot, passt zu Klings Poetik des Gefundenen; aber wie passt er zu Hermes, dem Gott der *Diebe*? – In diesen Netzwerken, die sich angesichts von »Venedigstoffe« seitenlang schreiben ließen, geht es nicht mehr um rational-logische Fügung, sondern um jeweils punktuell sich einstellende Korrespondenzen, Analogien, Konstellationen. Dabei kommt es durchaus zu Argumentationsfiguren, doch sind diese Figuren dynamisch und instabil, können sich durch die nächste angefügte Sequenz bereits wieder verändern.

Was durch dieses Verfahren entsteht, kann man wahlweise »zerstreute« oder aber ›denkbewegte Struktur‹ nennen. Die letztlich rhetorische Semantisierung des dieser Struktur zugrundeliegenden Verfahrens als »Zapping« oder auch als »Schnitt« führt dabei dazu, dass – versteht man diese Semantisierungen als Intermedialitäts-Signale – diese Struktur als Imitation beziehungsweise Simulation telemedialer Formen der Materialstrukturierung gedeutet werden kann. Nicht exakt, aber doch ähnlich wie ein vom Zapping geprägter TV-Abend folgt diese Struktur keiner expliziten argumentativen oder narrativen Logik.

Ausfallschritt zur »Geschichte als Medieneffekt«

Nun ist eine nicht-argumentative oder nicht-narrative Prosa am Ende des 20. Jahrhunderts, und damit nicht zuletzt am Ende des Jahrhunderts der Avantgarden, nicht mehr sonderlich spektakulär: Wie erwähnt, ist die zerstreute Struktur im Wesentlichen Effekt insgesamt noch relativ moderat eingesetzter Montageverfahren. Auch bedient sich Kling, gerade wenn man auf die frühen Gedichte blickt, keineswegs das erste Mal solcher Verfahren.

Bemerkenswert werden die Verfahren an dieser Stelle jedoch durch die Semantisierung qua Intermedialitätsmarker und mehr noch: durch die sich im Kontext der bis hierhin rekonstruierten Poetologie ergebende Möglichkeit, diese Verfahren – entsprechend der Dependenz-Idee – nicht, etwa im Sinne des Russischen Formalismus, als Technik der Verfremdung alltäglicher Wahrnehmung, sondern als der alltäglichen Wahrnehmung entsprechend zu verstehen, jedenfalls der Idee nach. Den elektronisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen entspräche dann ein ›elektronisches Schreiben‹.

Von einem »elektronischen Schreiben« ist nun auch in einem Buch die Rede, das sich in Klings Bibliothek befindet. Geschrieben hat dieses Buch, *Die mechanische Braut*[224] lautet der deutsche Titel, Marshall McLuhan, auf dessen Prosa Jürgen Reuß und Rainer Höltsch die Wendung vom »elektronischen Schreiben« in ihrem Nachwort beziehen.[225] Gelesen hat Kling das

223 Ebd., S. 128.

224 McLuhan, Marshall: Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen. Aus dem Amerikan., mit Anm. u. einem Essay v. Rainer Höltsch u.a. Amsterdam: Verlag der Kunst 1996 [Standort: R15-3-10].

225 Jürgen Reuß / Rainer Höltschl: Mechanische Braut und elektronisches Schreiben. Zur Entstehung und Gestalt von Marshall McLuhans erstem Buch. In: McLuhan: Die mechanische Braut, S. 233-247.

womöglich nicht. Lesespuren finden sich jedenfalls keine in diesem Nachwort, umso mehr jedoch in McLuhans *Understanding Media,* das, gefolgt von *The Medium is the Massage,* in Klings Bücherregal rechts neben *Die mechanische Braut* steht. Mehr noch als in diesem ersten Buch, das freilich auch schon »jene Verfahren einer avancierten, *ihre mediale Umgebung reflektierenden Literatur* [übernimmt], die auch die späteren Texte kennzeichnen (Nonlinearität, Perspektivenwechsel, Zitatcollagen etc.)«[226], weisen *Understanding Media* und *The Medium is the Massage* dabei eine Struktur auf, die McLuhan selbst auf ein »mosaikartige[s] Wahrnehmungs- und Beobachtungsmuster«[227] zurückführt. Das »Verfahren der analytischen Trennung« löst McLuhan, so schreibt eine Historiographin der Medientheorie, »durch den Aufweis von Konstellationen, Wechselwirkungen und Beziehungen zwischen Phänomenen auf verschiedenen Ebenen«[228] ab, wobei als ein »wichtiges Moment des Mosaiks […] der Analogieschluß«[229] fungiert.

Aus zwei Gründen wird dies hier erwähnt: erstens, um die bei Kling nachgewiesenen Eigenarten in den weiteren Horizont mediengeschichtlich reflektierter Schreibweisen zu stellen, mithin, um punktuell zumindest deren Tradition zu skizzieren. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass schon McLuhan seine Mosaik-Methode, von ihm gelegentlich auch als »Methode des offenen ›Feldes‹«[230] bezeichnet, als die »heute unter den elektrischen Bedingungen […] einzig brauchbare Methode«[231] verstand, dass also die von mir so genannte Dependenz des Textes von der medialen Textumwelt eine recht frühe medienwissenschaftliche Denkfigur und Schreibweise ist. Zweitens aber soll, ausgehend von McLuhan, ein dieser Schreibweise innewohnendes, mediengeschichtlich reflektiertes Konzept der Geschichtsdarstellung ins Spiel gebracht werden, um so die Diskussion auf den letzten und wichtigsten Teil der These (nach der die bewegte Schrift als eine der medialen Situation angemessene Weise der Verarbeitung von *historischem* Material anzusehen ist) zu lenken.

In McLuhan'schen Schriften wie *Understanding Media* und *The Gutenberg Galaxy*, die ja wesentlich (medien-)historiographische Studien sind, findet sich das Konzept vor allem implizit: in der *Performanz* der Darstellung. Will man dem dieser Performanz impliziten *Konzept* der Geschichtsdarstellung, das dem Konzept Klings erstaunlich ähnlich ist, näherkommen, bietet es sich an, auf einen der Nachdenker McLuhans zurückzugreifen, der sich ausführlicher damit befasst hat, was ›Geschichte‹ unter elektr(on)ischen Bedingungen bedeuten könnte.

---

226 Brigitte Weingart: Alles (McLuhans Fernsehen im *global village*). In: Christina Bartz / Torsten Hahn / Irmela Schneider (Hg.): Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd. 2: Medienkultur der 60er Jahre. Wiesbaden 2003, S. 215-240, hier: S. 220; Hervorhebung pt.

227 Marshall McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Bonn 1995, S. 327.

228 Angela Spahr: Magische Kanäle. Marshall McLuhan. In: Daniela Kloock / Angela Spahr: Medientheorien. Eine Einführung. München ²2000, S. 39-76, hier: S. 41.

229 Ebd., S. 42.

230 McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis, S. 342.

231 Ebd.

Dass neue Medien jeweils die Vorstellungen des Menschen von der Zeit (ebenso wie vom Raum) verändern, ist schon bei McLuhan Axiom.[232] In mehreren Studien hat Götz Großklaus diesen »medialen Anteil am Entwurf und an der Fixierung unserer Zeitvorstellungen«[233] herausgearbeitet und dies unter besonderer Berücksichtigung jener Zeitvorstellungen, die auf die neuen technischen Bildmedien seit Mitte des 19. Jahrhunderts zurückzuführen sind.[234] Vereinfacht gesagt, läuft die Argumentation – ausgehend von der Annahme, dass »Medien unser Zeitbewußtsein [modulieren]«[235] – auf eine mediengeschichtlich fundierte Dekonstruktion der ›großen Erzählungen‹ und der *einen* linear-kontinuierlichen Geschichte hinaus. Um eine Dekonstruktion in der Tat handelt es sich bei Großklaus deshalb, weil seine Argumentation nachzuweisen versucht, dass »[d]as Konstrukt ›geschichtlicher Zeit‹, eines geschichtlichen Kontinuums […] untrennbar verbunden [ist] mit dem Medium des Buches: den großen Literaturen und den großen Erzählungen.«[236] Andere Medien, das ist die damit anerkannte Prämisse, führen demgegenüber zu anderen Konstruktionen der Zeit – und damit auch zu anderen Konstruktionen dessen, was gewesen ist. Insgesamt folgt Großklaus damit dem spruchreifen Diktum Wolfgang Ernsts: »Postmoderne Geschichtskultur, das ist auch: Geschichte als Medieneffekt.«[237]

> Hinter den viel diskutierten Eigenarten moderner Zeitstrukturen [....] stecken also vermutlich neben der Geldwirtschaft die Massenmedien. Sie erzeugen die Zeit, die sie voraussetzen, und die Gesellschaft paßt sich dem an.
>
> *Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, S. 44; Unterstreichung Kling.*

Als zentrale Aspekte weist Großklaus dabei den Übergang von Linearität zu Punktualität zu Flächigkeit sowie, damit zusammenhängend, vom Nacheinander zur Simultaneität und schließlich vom Gewesen-Sein zur Aktualisierung aus. So bewirken »die neuen Bild- und Kommunikationsmedien […] die Auslöschung zeitlich-geschichtlicher Intervalle«[238]. Zunächst unternimmt die Fotografie »erstmals den Versuch einer nicht-narrativen Vergegenwärtigung

---

232 Vgl. dazu z.B. die Ausführungen von Janine Marchessault: Marshall McLuhan. Cosmic Media. London 2005, die festhält: »In effect, McLuhan will argue that different technologies, depending on which senses are amplified, will organize our experience of space-time differently« (ebd., S. 206).

233 Götz Großklaus: Medien und geschichtliche Zeit. In: ders.: Der mediale Sinn der Botschaft. Vier Fallstudien zur Medialität von kulturellen Leitdiskursen der Heterochronie, des Gedächtnisses, der Bildung und der Zeit. München 2008, S. 29-44, hier: S. 31.

234 Vgl. dazu insbesondere: Götz Großklaus: Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt a.M. ²1997.

235 Ebd., S. 39.

236 Ebd., S. 47. Vgl. auch Götz Großklaus: Zur Mediengeschichte der Bilder. Wandel der raumzeitlichen Entwürfe. In: Axel Volmar (Hg.): Zeitkritische Medien. Berlin 2009, S. 283-298, hier: S. 290: »Der Drucktext des Buchs jedoch war es, der sein typografisch-lineares Konzept der primären Zeit-Folge durchsetzte – Ausgangspunkt für alle Konzepte geschichtlichen Fortschritts, der säkularen Evolution der Kulturen etc.«

237 Wolfgang Ernst: Agenda 2000. Kritik und Krise der Narrativität in technischen Medien und in der Mediengeschichtsschreibung. Skript einer Vorlesung, gehalten im WiSe 99/00 an der Ruhr-Universität Bochum [URL: http://www.medientheorien.hu-berlin.de/downloads/skripte/agenda.2000.1.pdf, 10.3.2011], S. 70.

238 Großklaus: Medien-Zeit. Medien-Raum, S. 37.

dessen, was gewesen ist«[239]; in der »Zeit-Montage […] des nicht-narrativen Kinos« kommt es dann zur »gleichzeitige[n] Anwesenheit nunmehr verschiedener Vergangenheiten und Gegenwarten«[240]. Den von Großklaus als letzten Entwicklungsschritt[241] angeführten Computer, den Kling, wie mir scheint, so recht nicht reflektiert hat, einmal bei Seite gelassen, beherrscht schließlich im Fernsehen

> [d]as Prinzip der Aktualisierung […] die gesamte Inszenierung von Medienrealität. Damit gerät alles Zeit-Geschehen, das im historischen Bewußtsein als kontinuierlich ablaufend entworfen war, in den beschleunigten medialen Prozeß seiner Zerlegung in Punktelemente – und seiner mosaikhaften Wiederzusammensetzung auf der Oberfläche der Monitore. Hier entstehen nicht mehr linear sich entfaltende »Texte«, sondern zerfaserte »Bildflächen«, auf denen Benjaminisch »das Gewesene und das Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentrifft« – und wieder zerfällt.[242]

In der für Medienhistoriker der Gegenwart zuweilen typischen Befreiungsmetaphorik bedeutet das zum einen das Ende der großen Erzählungen – es bedeutet,

> dass die im Medium von Sprache und Text substantialisierten »Einheiten« Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von den elektronischen Bildern »verflüssigt« werden: Das heißt, sie befreien uns von der Vorstellung, die Zeiten als streng voneinander getrennte Quartiere oder Felder auf einer imaginären Linie zu sehen; sie befreien uns von der Vorstellung einer rigiden *consectio temporis* und allen teleologischen Annahmen.[243]

Zum anderen hat die medieninduzierte Ablösung des Konstrukts eines ›geschichtlichen Kontinuums‹ Konsequenzen für die Metaphorik: »Punkt und Linie, die traditionellen Zeitfeldgrenzen, beschreiben die sich ausbildende neue Zeitlichkeit der Medien nicht mehr adäquat.«[244] Denn

> [d]ie Prozesse der Synchronisation zeiträumlich entlegener Vorgänge und der ständigen Verknüpfung globaler Daten über Medien verlaufen nicht linear, sondern eher in netzförmiger

239 Ebd., S. 38. Vgl. zur daraus resultierenden Löschung des zeitlichen Intervalls bei gleichzeitiger Verdichtung dieses gelöschten Intervalls die u.a. auf Roland Barthes gestützten Ausführungen (ebd., S. 33-38).

240 Ebd., S. 52.

241 Großklaus erzählt selbst eine recht lineare Geschichte. Man vgl. v.a. den Überblick auf die »Mediengeschichte seit dem Aufkommen der Fotografie als eine Geschichte der raumzeitlichen Distanzauflösung«, den Großklaus präsentiert (ebd., S. 51f.) und der tatsächlich mit Wendungen wie »Der Film aber *schreitet fort*« (ebd., S. 52, Hervorhebung pt) oder »Die Bild-Simulation des *Computers* **vollenden**« (ebd., S. 53, Fettdruck pt) arbeitet – aber Großklaus schreibt ja selbst, er präsentiere hier »eine Geschichte«. Insofern bleibt er seinem Medium verhaftet, versucht mithin keineswegs, ›elektronisch‹ zu schreiben.

242 Ebd., S. 52f. Die hier anklingende, bei Großklaus nur selten (bei McLuhan hingegen umso häufiger) begegnende Vermengung von Aussagen über die technische Produktion des televisuellen Bildes (»Zerlegung in Punktelemente« und »Wiederzusammensetzung auf der Oberfläche der Monitore«) und die Wahrnehmung dieses Bildes als Bild kann an dieser Stelle vernachlässigt werden.

243 Großklaus: Zur Mediengeschichte der Bilder, S. 296.

244 Großklaus: Medien-Zeit, Medien-Raum, S. 40.

> Verzweigung. Statt von Punkt und Linie ist angemessener von Punkten und Feldern zu sprechen; im Zeitfeld kommt es zu wechselnden Konstellationen einer Vielzahl von Zeitpunkten.[245]

Andernorts wird das, was hier als ›Zeitfeld‹ bezeichnet ist, mit der Metapher der »Zeitfläche eines Mosaiks oder Netzes« gefasst, eine Zeitfläche, auf der die »[t]elevisionalen Bilder und Zeichen erscheinen«[246]. Großklaus, der mit dem Mosaik und dem Feld also unter anderem Metaphern aufgreift, die McLuhan für die Art seiner Darstellung verwendet hat, führt dazu weiter aus:

> In die Metapher des Zeitmosaiks oder Netzwerkes muß die Vorstellung von diskontinuierlichen, in Zeitsprüngen wechselnden Konstellationen oder Zeitgestalten eingehen, um dem neuen medialen Sachverhalt gerecht zu werden. Wir nehmen diese Konstellationen wahr als Formen der jeweiligen Aktualisierung im Zeitfenster der Medien.[247]

Punkte, Felder, »Raster«[248], Zeitfeld, Zeitfläche, Zeitmosaik, »Zeit-Karte«[249], Netzwerk, wechselnde Konstellationen und Zeitgestalten, dazu Zeitsprünge, Zeitfenster, Verzweigungen und Verflüssigungen – aus metaphorologischer Sicht ist das, gelinde gesagt, ein wenig verwirrend.

Diese Verwirrung sollte ernst genommen werden, und zwar in zweierlei Hinsicht: *Einerseits* als metaphorische Unsicherheit (man vgl. das mehrmalige »oder« oder auch das »eher«), das heißt als eine Unsicherheit in der sprachlichen Bewältigung eines Phänomens, das zwar gegeben, aber noch nicht benannt ist. Anscheinend ist sich selbst ein so eloquenter und versierter Medientheoretiker wie Götz Großklaus nicht so recht sicher, mit welcher Metapher (von einem Begriff ganz zu schweigen) sich jene neue Zeitordnung fassen lässt, mit der die elektronischen Medien den Menschen – das Fernsehen ist so jung ja nicht mehr – schon seit einiger Zeit konfrontieren.[250] *Andererseits* ist auf jene Merkmale zu achten, die von den Metaphern umspielt werden, nämlich a) eine von der Eindimensionalität der Linie abweichende Vorstellung des (mindestens) Zweidimensionalen; b) die Idee, die Zeit(punkte) erschiene(n)

---

245 Ebd., S. 40f.

246 Ebd., S. 48.

247 Ebd., S. 49.

248 Vgl. ebd., S. 129: »Die televisionale Wahrnehmung – das ist meine These – ordnet das Gesehene, gliedert das sog. Wirklichkeitsfeld vergleichbar als Raster *oder* Mosaik« [Hervorhebung pt]. Vgl. des Weiteren Großklaus` Rede von der »Prozeßhaftigkeit in Auf- und Abbau gestreuter Punktmengen zu flüchtigen Konstellationen *oder* Mosaiken« (ebd., S. 109; Hervorhebung pt).

249 Ebd.

250 Es lassen sich weitere Beispiele für diese metaphorische Unsicherheit anbringen: So spricht etwa Jochen Schulte-Sasse: Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte. In: Hans Ulrich Gumbrecht / Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M. 1988, S. 429-453, angesichts des »Zerfallen[s] logozentrierter narrativer Strukturen« (ebd., S. 433) von »Nuklearnarratemen« (ebd.); Vivian Sobchack: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ›Gegenwärtigkeit‹ im Film und in den elektronischen Medien. In: Gumbrecht / Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation, S. 416-427, orientiert sich noch an spezifischen Formaten des Fernsehens und führt aus: »Die Dimension der irreversibel verlaufenden ›objektiven Zeit‹ scheint überwunden. Die zeitliche Kohärenz von Geschichte und Erzählung wird abgelöst durch das zeitliche Isoliertsein von ›Folgen‹ und Episoden« (ebd., S. 425); und Hartmut Winkler spricht in seinem Beitrag zum Switching / Zapping von der »Vorstellung eines Flockenwirbels unverbundener und die Phantasie stimulierender Materialbrocken« (Winkler: Switching – Zapping, S. 122).

in dieser Zweidimensionalität verteilt, sei(en) ein Feld, ein Mosaik, eine Fläche, ein Netzwerk: eine »gestreute Punktmenge«[251]; sowie c) das Moment der Bewegung, des »Blitzhaften und Sprunghaften«[252], des Wechselnden, des Flüssigen; das »Tempo der Informationsflüsse«[253], das »dynamische Mosaik«[254]: »flüchtig, prozeßhaft, vernetzend«[255].

Die Unsicherheit, die sich in der *einen Hinsicht* zeigt, kann als Indiz für einen medienbedingten Umbruch im Geschichtskonzept betrachtet werden – ein Umbruch, der sprachlich noch nicht ganz erfasst wurde. Was wegbricht, scheint dabei klar: die am (doch recht einfach verstandenen) Buch orientierte Leitvorstellung eines linienartigen geschichtlichen Kontinuums; was angesichts der elektronischen Medien wie Fernsehen an deren Stelle tritt, ist hingegen noch unscharf. Nicht zuletzt im Rahmen der Analyse zu »Der Erste Weltkrieg« wird zu beobachten sein, dass auch Kling, der das Ende der »Gutenbergerei« offenbar selbst für ausgemacht hielt, auf der Suche war nach Metaphern, die an die Stelle der Linie treten könnten (gefunden wird in diesem Zusammenhang das »zickzack«). Dabei wird sich zeigen, dass auch dort Metaphern oder Bildkomplexe zu finden sind, in welchen die oben in *anderer Hinsicht* genannten Merkmale umspielt werden.

Fünfter Schritt, Fortsetzung: Verfahrensmetaphern der zeitbewegten Geschichtsdarstellung

Dies gilt nun allerdings nicht nur für »Der Erste Weltkrieg«; auch »Venedigstoffe« birgt Metaphern, die sich im Horizont eines Konzepts der Geschichtsdarstellung situieren lassen. Dabei handelt es sich vor allem um Verfahrensmetaphern: um potentiell selbstreferenzielle Wendungen, die Verfahren der Geschichtsdarstellung benennen, die der Text selbst anwendet. Im Folgenden sind diese Verfahrensmetaphern kurz zu erfassen und zu kommentieren, um so ein Aufmerksamkeitsraster für die im nachstehenden Kapitel erfolgende Betrachtung der lyrischen Praktiken einer solchen Geschichtsdarstellung zur Verfügung zu stellen. Im Rahmen der hier verfolgten Thesendiskussion steht damit die letzte Etappe an, ist doch auf diese Weise dargelegt, wie eine der medialen Situation adäquate Verarbeitung historischen Materials, eine der medialen Situation adäquate Form der Geschichtsdarstellung konkret verfahren könnte.

Zurückgreifen kann die Kommentierung der Verfahrensmetaphern auf bereits Ausgeführtes. Denn dass sich die ›zerstreute‹ oder auch ›bewegte‹ Struktur von »Venedigstoffe« durchaus mit einigen der Merkmale deckt, die soeben mit Blick auf Großklaus' Überlegungen zu einem

251 Großklaus: Medien-Zeit, Medien-Raum, S. 129.
252 Ebd., S. 48.
253 Ebd., S. 109.
254 Ebd., S. 129.
255 Ebd., S. 110.

elektromedial reflektierten Zeitkonstrukt notiert wurden – gerade was die unter c) vermerkten Merkmale betrifft –, ist offenkundig. Insofern gilt es vor allem, die Implikationen dieser Verfahren der Textstrukturierung für die Geschichtsdarstellung zu pointieren.

»Venedigstoffe« eröffnet programmatisch. »In Zeilensprüngen Zeitraffer. Die gezappte Wechselrede von den Schriften«[256], lauten die ersten beiden Sequenzen. Sie lassen sich zum einen als Hinweis auf das lesen, was oben als ›denkbewegte Struktur‹ bezeichnet wurde: das Sprunghafte, die Montage, aus der dialogische Effekte resultieren.

Zum anderen ist hier aber ein Prinzip der Zeitgestaltung angegeben. Der aus der Film- und Fernsehproduktion (oder auch aus der Videorezeption) entnommene Begriff des Zeitraffers wird dabei nur wenige Zeilen später wieder aufgegriffen: »Die Aufzeichnungen durchgehend durchgehen. Tasten. Rewind. Durchgehend die Zeit raffen.«[257] Das Polyptoton pointiert die Prozessualität der Darstellung. Skizziert wird dabei ein Verfahren des Umgangs mit den Aufzeichnungen, die hier als die historischen Materialien verstanden werden können.[258] Allein in der Dynamik signalisierenden Verfahrensmetapher des Zeitraffens geht dieser Umgang jedoch nicht auf. Die Rede vom »Rewind« signalisiert zudem, dass es an dieser Stelle, allgemeiner noch, um eine Technik geht, die Friedrich Kittler *time axis manipulation* genannt hat.[259] Oder anders, nämlich in narratologischer Terminologie: Während die Verfahrensmetapher vom Zeitraffer jene Kategorie der Zeitgestaltung betrifft, die man *Dauer* nennt, mithin das Erzähltempo, deutet das »Rewind« auf eine Manipulation der *Ordnung* hin. Impliziert in diesen Metaphern ist damit eine Darstellungsabsicht, die mit der Zeitvorstellung einer kontinuierlich und unidirektional ablaufenden, mithin linearen Geschichte bricht. In der Polysemie von »raffen« im Sinne von ›beschleunigen‹ auf der einen und umgangssprachlich als ›verstehen‹ auf der anderen Seite wird dieser Darstellungsabsicht zudem eine epistemologischen Qualität zugesprochen. Die *time axis manipulation,* die Abkehr von der linearen Geschichte, führt zu einem neuen Verständnis des historischen Materials.

Zu diesen zwei Aspekten, die man Dynamisierung und Ent-Ordnung der linearen Geschichte nennen kann – Aspekte, die gegen die *zeitordnende* Komponente der regulären Schrift stehen, die also als *zeitbewegend* verstanden werden können –; zu diesen zwei Aspekten treten in »Venedigstoffe« drei weitere. Der insgesamt Dritte bündelt sich in der Rede von im Text erfolgenden »Televisionen«[260]. Angezeigt werden damit in der Regel allerdings keine in besonderer Weise visuell-deskriptiven Passagen. Vielmehr scheinen die Implikation dieser (zugleich

256 Kling: Venedigstoffe, S. 126.

257 Ebd.

258 Vgl. die Wendung »Was steht geschrieben?«, ebd., S. 127.

259 Friedrich Kittler: Real time analysis. Time axis manipulation. In: ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993, S. 182-207.

260 Kling: Venedigstoffe, S. 126 und 127.

als Intermedialitätsmarker fungierenden) Verfahrensmetapher für die Praktik der Geschichtsdarstellung insbesondere in einem spezifischen Zeitverhältnis von Dargestelltem und Darstellung zu liegen. Narratologisch formuliert: Der Marker »Televisionen« flankiert die intermedial simulierende Praktik des gleichzeitigen Erzählens, oder besser: des *gleichzeitigen Darstellens.* Dadurch wird ein Effekt simuliert, den Großklaus als »Auslöschung zeitlich-geschichtlicher Intervalle«[261] bezeichnet hat: Was eigentlich vergangen ist, erscheint in einem »künstlichen Präsens«[262]. In diesem Sinne ist »Intervall-Löschung […] das Prinzip von Vergegenwärtigung«[263]. Praktisch umgesetzt wird diese Intervall-Löschung, wie schon in Klings Frühwerk, durch den Verzicht auf Verben oder durch die Verwendung präsentischer Verbformen.

Es bleiben noch zwei weitere Verfahrensmetaphern: das bereits bekannte »Zapping« sowie die Metapher der ›skandierenden Suchscheinwerfer‹.

> Die Suchscheinwerfer gehen hier, in Erinnerungsanstrengung, skandierend her über abendländische Memorabilien. Groß ist die Macht des Gedächtnisses, sagt Augustinus, der afrikanische Römer, African-Roman mithin, gewaltig groß, mein Gott, ein Tempel, weit und unermeßlich.[264]

Die ›skandierenden Suchscheinwerfer‹ stehen hier für einen spezifischen Umgang mit historischen Materialien, den ›abendländischen Memorabilien‹, dem kulturellen Gedächtnis. Die Metapher semantisiert dieses Abrufen der Gedächtnisinhalte dabei in zwei Hinsichten: Einerseits ist der Abruf punktuell, andererseits sind die punktuellen Spots durch Bewegung charakterisiert, die in diesem Fall durch einen der Versvortragskunst entnommenen Begriff ins Spiel gebracht wird. Das damit vorgestellte Verfahren, das aus einer rhythmisierten Folge von punktuellen Zugriffen auf die kulturellen Speicher besteht, wird hier zugleich vorgeführt: Punktuell erfolgt hier der kontextfreie Zugriff auf eine Passage aus Augustinus *Bekenntnissen.*[265] An die Stelle einer möglichen narrativen Verknüpfung der historischen Daten ist damit eine Form der Verknüpfung getreten, die aus im weiteren Sinne ästhetischen Operationen resultiert: aus einer spezifischen Rhythmen folgenden Art der Suchbewegung. Zu der Dynamisierung und Ent-Ordnung der linearen Geschichte sowie der Intervall-Löschung tritt also die rhythmisierte Präsentation punktueller Daten; im Langgedicht »Der Erste Weltkrieg« wird entsprechend von einer »rhythmische[n] *historia*« die Rede sein.

---

261 Großklaus: Medien-Zeit. Medien-Raum, S. 37.

262 Ebd., S. 45.

263 Ebd.

264 Kling: Venedigstoffe, S. 127.

265 Vgl. Augustinus, Aurelius: Bekenntnisse. Lateinisch und deutsch. Übersetzt von Joseph Bernhart. Frankfurt a.M. 1998, S. 527 (Liber X, 17,26): »Groß ist die Macht des Gedächtnisses. Welch ein schauerliches Geheimnis, mein Gott, welch tiefe, uferlose Fülle«.

In gewisser Hinsicht ähnliche Implikationen wie die ›skandierenden Suchscheinwerfer‹ hat schließlich auch die fünfte Verfahrensmetapher, das Zappen, dessen Implikationen für die Struktur des Textes ja bereits kommentiert wurden, nun also nur noch um die Folgen für die Geschichtsdarstellung respektive Zeitgestaltungen ergänzt werden müssen. Noch konsequenter als die Metapher der ›skandierenden Suchscheinwerfer‹ birgt das Zappen dabei die Vorstellung, dass die Verknüpfung beziehungsweise Fügung der historischen Daten im Diskurs des Textes nicht nur keiner diesen Daten selbst innewohnenden oder auch ästhetisch-rhythmischen Notwendigkeit folgt, sondern schlicht willkürlich ist. Oder, narratologisch formuliert: Während die Metapher der ›skandierenden Suchscheinwerfer‹ noch eine ästhetische Motivierung andeutet, tilgt die Zapping-Metapher jegliche Motivierung.

In all diesen zumeist zugleich als Intermedialitätsmarker fungierenden Metaphern steckt freilich ein rhetorischer Überschuss. Weiterhin schreibt Kling und zappt nicht. Die Geschichtsdarstellung oder -verarbeitung bleibt der Logik des medialen Systems ›Schrift‹ verhaftet, kann lediglich simulierend, mitunter auch nur evozierend auf die Logiken der altermedialen Systeme zurückgreifen. Das aber heißt, dass das hier explizierte Potenzial dessen, was in den Metaphern an Implikationen für eine Praktik der Verarbeitung von historischem Material enthalten ist, in der Schrift nur näherungsweise realisierbar ist. Insofern bildet das Konzept einer bewegten Präsentation historischen Materials, wie es diese Implikationen beschreiben, ein von Kling nicht nur so nie entworfenes, nie benanntes, sondern auch ein so nie in Schrift umgesetztes, weil schlicht nicht umsetzbares, idealtypisches Konstrukt; einen Ort, dem sich das faktische Schreiben stets nur annähern kann.

4. Resümee

Weiterhin an der narratologischen Terminologie orientiert, können zunächst die wichtigsten Ergebnisse festgehalten werden, nämlich die soeben anhand des Essays »Venedigstoffe« erarbeiteten Charakteristika einer Verarbeitung von historischem Material mittels bewegter Schrift. In einer solchen Form der Geschichtsdarstellung wird, was auf andere Weise zum Beispiel als eine ›buchförmige‹, kausal-lineare Erzählung erscheinen könnte, nämlich das historische Material,

- erstens in einer Art ›künstlichem Präsens‹ präsentiert (Kategorie: Stimme, Zeitpunkt des Darstellens), das erzeugt wird durch die Technik des simultanen Darstellens. Während dieser Punkt auf eine im Grunde ja schon aus dem Frühwerk bekannte

Weise der Konstruktion der Vermittlungssituation verweist,[266] betreffen die anderen Punkte vor allem die Anordnung von Materialien:

- Zu nennen ist hier, zweitens, das Verfahren der Zeitraffung (Kategorie: Zeit, Dauer)
- sowie, drittens, die Präsentation in ent-ordneter respektive narrativ anachronischer Form (Kategorie: Zeit, Ordnung).
- Deutet bereits der dritte Punkt an, dass die ent-ordnete Darstellung erheblich von dem abweicht, was sich ein geordnetes Geschehen nennen ließe, so weist, viertens, die Metapher der ›skandierenden Suchscheinwerfer‹ auf die Punktualität und damit auf die Lückenhaftigkeit dessen hin, was sich eben nicht mehr als Geschehen rekonstruieren lässt. Oder anders: Der Darstellung liegen keine aufeinanderfolgenden Ereignisse, die von einem Subjekt durchlaufen werden, zu Grunde – und also: kein Geschehen.[267]
- Schon damit fällt die Möglichkeit einer sogenannten kausalen Motivierung des Dargestellten weitgehend weg, ist doch der temporale Zusammenhang des Materials nahezu aufgelöst. Was den stattdessen etablierten Zusammenhang des historischen Materials betrifft, oszilliert »Venedigstoffe«: So weist die Metapher der ›skandierenden Suchscheinwerfer‹ auf eine Form der ästhetischen Motivierung hin, wohingegen, fünftens, in der Zapping-Metapher zugleich die Möglichkeit einer Art Null-Motivierung enthalten ist.

Nicht zuletzt in der Frage nach der Motivierung laufen Denkbewegung, die oben vor allem mit einer Praktik der assoziativen Verknüpfung von Sequenzen in Verbindung gebracht wurde, und Zeitbewegung in einem weder kausal-argumentativen noch linear-narrativen Konzept der Geschichtsdarstellung zusammen.

Damit ist allerdings zunächst nur ein Verfahrensbündel beschrieben, das zumindest partiell schon in früheren Gedichten Klings umgesetzt ist. Die werkgeschichtliche Signifikanz dieses Verfahrensbündels ergibt sich jedoch erst, wenn man es, wie in den zurückliegenden Schritten geschehen, innerhalb jener Poetologie diskutiert, die Kling in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre formuliert. Dann erst zeigt sich, dass dieses Bündel im Konzept einer schriftlich-bewegten Geschichtsdarstellung aufgehoben ist, das sich im Zuge mediengeschichtlicher Reflexionen bildet, die einerseits die Geschichte insbesondere der (poetischen) Schrift, andererseits Klings eigenen mediengeschichtlichen Ort – und damit auch den Ort seines Schreibens – bedenken. Aus dieser reflexiven Konstellation ergibt sich das die Verfahren integrierende Konzept einer schriftlich-bewegten Geschichtsdarstellung, ergibt sich mit einer gewissen poetologischen Notwendigkeit.

---

266 Vgl. dazu die Ausführungen zur »geschichte raus- / gesplittert« im II. Kapitel, S. 100ff.

267 Vgl. Martinez / Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109.

Die Schritte 1-3 in der Zusammenfassung

Um diese gewisse poetologische Notwendigkeit herauszuarbeiten, wurde zunächst von zwei Beobachtungen ausgegangen, die sich in und um den 1996er-Band *morsch* machen lassen. Zum einen zeigte sich anhand der beiden Gedichte »ruma. etruskisches alphabet« und »signaturen« sowie deren Kontexten, dass Kling die Schriftgeschichte zu thematisieren beginnt und dabei einen Mechanismus der Domestizierung, Ausgrenzung, Auslöschung ausmacht, der sich imperial gegen das richtet, was als wilde, bewegte, als irreguläre Schrift bezeichnet werden kann. Die von Kling gern bemühten Kategorien des Normativen und des Anormalen einmal außen vor gelassen, ist damit so etwas wie eine alternative Schrift in der Historie ausgemacht. Dieser Beobachtung wurde, zum anderen, eine poetologische Stellungnahme aus der (auch in der *Zeitschrift für theoretisches Fernsehen* publizierten) Dankesrede zum Peter-Huchel-Preis an die Seite gestellt, in der Kling den mediengeschichtlichen Hintergrund seiner Gedichte hervorhebt. Dieser Hintergrund besteht dabei weniger darin, dass seine Gedichte Mediengeschichte thematisierten, vielmehr, wie der Hinweis auf die »elektronisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen« zeigt, darin, dass seine Gedichte auf die aktuelle mediengeschichtliche Situation reagieren.

Diese beiden Beobachtungen wurden daraufhin zusammengebracht und in eine darüber hinaus reichende These überführt, nach der bewegte Schrift für Kling die – oder zumindest eine – zeitgemäße, das heißt der gegenwärtigen mediengeschichtlichen Situation angemessene und also mediengeschichtlich reflektierte Weise sei, (historisches) Material zu verarbeiten. Die Erarbeitung, Kommentierung und Diskussion dieser These erfolgte dann in den zurückliegenden fünf Schritten.

In den ersten, die These in Klings Essayistik einbettenden, mithin eher vorbereitenden drei Schritten wurde in erster Linie die Idee einer anderen, bewegten Schrift skizziert. Dass eine solche ›andere Schrift‹ von Anfang an die immanente Poetik der Kling'schen Dichtung prägte, daran lassen die frühen Texte wie auch die Reaktionen auf diese frühen Texte, die Literaturkritiken etwa, einen Zweifel. Kling gilt zuerst und zunächst als »Sprachzertrümmerer«[268], als jener Dichter, der abweichend schreibt, der die Regeln nicht achtet, weder orthographisch noch semantisch oder syntaktisch. Doch was am Anfang aus dem Punk geboren (oder eine Distinktionsstrategie im Feld gewesen) sein mag – die ganz offensichtlich eigene, abweichende Schrift –, das wird, davon nahm die Argumentation ihren Ausgang, spätestens mit *morsch* historisiert und spätestens mit dem Essay »Venedigstoffe« konzeptionell überformt. Dabei ging es zunächst darum, den relationalen Charakter dieser Idee zu entwickeln. Auf der Basis von »Venedigstoffe« konnte im ersten Schritt gezeigt werden, wie Kling immer wieder auf die normativ strukturierte Opposition zwischen a) einer regulären Schrift, die als organi-

[268] Z.B. in »Mir soll keiner einschlafen«. Er gilt als scheu und exzentrisch. Jochen Arlt im Gespräch mit dem Lyriker Thomas Kling. In: Kölnische Rundschau, 14.5.1991.

sierend, organisiert, verordnet und ordnend charakterisiert wird, und b) der ausgegrenzten, verfolgten, gefährlichen, körperlichen, bewegten mündlichen Rede zurückgreift.

Klings Arbeit an dieser in der Regel wie auch in »Venedigstoffe« anhand historischer Beispiele entfalteten Opposition besteht nun, so wurde im zweiten Schritt dargelegt, im Wesentlichen darin, den beiden oppositiven Positionen mittels einer dem *signifyin(g)* verpflichteten rhetorischen Strategie ein Drittes hinzuzufügen, das zwar Schrift, Schriftprimat ist, jedoch zugleich wesentliche Merkmale der mündlichen Rede aufweist. Als wesentliches Merkmal dieses Dritten, dieser anderen Schrift erwies sich die Bewegung: »*Die Kommunikations- und Schriftgötter: Platzhalter des Bewegens.*«[269] Dabei ist diese bewegte Schrift nicht oder nicht nur eine mündliche Schrift, vielmehr basiert sie auf der zur poetologischen Forderung erhobenen Vorstellung, dass die reguläre Schrift sich zu einem Dritten zu vermischen habe mit jenen ihr jeweils zeitgenössischen Medien, die auf dem Prinzip der Bewegung basieren.

Gewonnen war mit diesem Dritten vor allem eine Idee, die Kling in seinen medien-, sprach- und mythengeschichtlichen Ausführungen als eine anthropologisch-physiologische Möglichkeit vorführt. Von Gedichten war damit allerdings noch gar nicht die Rede. Deshalb wurde im dritten Schritt der Nachweis erbracht, dass Bewegung bei Kling nicht nur als eine kommunikationshistorische beziehungsweise -mythologische Idee begegnet, sondern dass sie ganz aktuell als eine poetologische Leitkategorie fungiert, der in nahezu allen Phasen der dichterischen Kommunikation ein erheblicher Stellenwert eingeräumt wird. Wiederholt und weit gestreut beschreibt Kling die dichterische Kommunikation als einen gestaffelten Wahrnehmungs- oder auch Übersetzungsvorgang, bei dem – in einem weiten, auch die Formungen durch die menschliche Wahrnehmung berücksichtigenden Sinne – medial vorgeformtes Material in Bewegung gebracht und/oder in Bewegung gehalten wird und dadurch Bewegungen auslöst. Im Zuge der differenzierten, hier nicht im Detail bemerkenswerten Verortung der Bewegung in Klings Poetologie wurde dabei deutlich, dass das Gedicht als bewegte Schrift teils Charakteristika der mündlichen Rede übernimmt (physiologische Bewegtheit qua Lautbewegung), teils Charakteristika der regulären Schrift negiert (Denkbewegung als Nicht-Denkordnung oder Zeitbewegung als Nicht-Zeitordnung). Insbesondere die zeitbewegende Komponente, teilweise aber auch die denkbewegende werden nun, wie dargelegt, von Kling auf Handlungen zurückgeführt, die solche Verfahren der Produktion und Rezeption bezeichnen, die in den elektronischen Medien eingesetzt werden: »Rückblenden, Vorblenden, Loops«, der »Einsatz von Effektgeräten und Schneidetischen«, »selbstgewälte [sic] Schnitte, Zapping« werden von ihm eingefordert.

269 Kling: Venedigstoffe, S. 131.

Überlegungen zum Verhältnis von Oralität und elektronischer Medialität

An dieser Stelle bietet sich die Gelegenheit, den Stand der Diskussion am Ende dieser drei ersten Schritte kurz zu reflektieren. Bemerkenswert ist da nicht zuletzt, dass die bewegte Schrift hier nicht lediglich – wie man angesichts der Ausgangslage vermuten könnte – als ›mündliche Schrift‹, als skripturale Form ›sekundärer Oralität‹ verstanden wird; sondern dass die bewegte Schrift, neben aller weiterhin vorhandenen Betonung und Nachahmung des Mündlichen, des *street talk,* der *slangs* und des Spruchhaften, immer auch ›simulierte Medialität‹ ist. Notiert hat diesen Sachverhalt bereits Andreas Anglet, der seinen Kling-Aufsatz entsprechend unter den Titel »Sekundäre Oralität und simulierte Medialität« stellte. Allerdings hat Anglet das »und« zwischen diesen Praktiken, das ja keineswegs selbstverständlich ist, nicht ausbuchstabiert. Dabei hat dieses unscheinbare »und« durchaus metahistorische Implikationen. Sie zeigen sich, bedenkt man, was durch das »und«, durch die damit erfolgende Kopplung von Oralität *und* (Elektro-)Medialität nicht mehr angestrebt ist.

Schriftkritik, um die es hier ja neben vielem anderen auch geht, hat so manche, darunter folgende Option: Sie erhebt bestimmte Eigenschaften gesprochener Sprache zu axiologischen Werten, konstatiert, dass Schrift diese Eigenschaften nicht aufweist, und kommt so zu einem negativen Urteil über die Schrift. Man könnte dann zum Beispiel sagen, die Schrift sei, anders als die gesprochener Sprache, nicht lebendig, sondern tot, sei nicht körperlich, sondern mechanisch, sei kaum situativ, sondern distanziert, mehr intellektuell als unterhaltend, sei starr, nicht beweglich. Ein solches schriftkritisches Programm, das *zurück* zur gesprochenen Sprache, zur Stimme, zum Gespräch strebt, das sich zurück zur Mündlichkeit sehnt – ein solches Programm gibt es bei Kling nicht. Dafür steht das »und« ein. Klings Schriftkritik argumentiert, so sie denn argumentiert, aus keiner Position der oralen Sehnsucht heraus: Kein Gedichtband führt das so deutlich vor wie *morsch,* in dem Kling die Schrift fast zu einem Fetisch der Reflexion werden lässt. Was Kling der regulären Schrift entgegenstellt, ist stattdessen eine Kombination, ein »und«, das durchaus progressiv zusammenführt, was vor und was nach der Epoche der Schrift, nach der »Gutenbergerei« kam und kommt: Die Oralität und die elektronische Medialität. Bei aller Emphase für vergangene Zeitalter des gesprochenen Wortes orientiert Kling seine Idee einer anderen, einer bewegte Schrift ganz wesentlich auch an den elektronischen Medien, an dem also, was Gegenwart ist. In Frage steht jedoch, warum bei Kling *sowohl* Oralität *als auch* elektronische Medialität als Bezugsgrößen auftauchen.

An dieser Stelle lässt sich, teils zur Relation, teils zur Kontrastierung, die Mediengeschichtsphilosophie Marshall McLuhans ins Spiel zu bringen.[270] Einem mittlerweile weitgehenden wissenschaftlichen Konsens nach ist McLuhan in zumindest einer Hinsicht noch ein recht

[270] Eine überaus kritische Rekonstruktion dieser Geschichtsphilosophie unternimmt Rainer Leschke: Einführung in die Medientheorie, S. 245-257. Vgl. dazu auch den Abschnitt »Medienidealismus und Teleologie« in Dieter Mersch: Medientheorien zur Einführung. Hamburg 2006, S. 125ff.

klassisch-moderner, vielleicht sogar romantischer Denker: Die drei (mitunter sind es vier)[271] von ihm konstituierten Großepochen ›orales Zeitalter‹, ›typographisches Zeitalter‹ und ›elektronisches Zeitalter‹ hat er, mit mitunter durchaus utopischer Rhetorik, nach dem romantischen Muster ›A B A´‹ gedacht – als einen »Dreischritt von der oralen ›Stammesgesellschaft‹ über die Regime der Literalität zur Epoche der Elektrizität«[272], wobei wir, so McLuhan selbst, »im elektronischen Zeitalter […] neuen Formen und Strukturen der menschlichen Interdependenz und der Ausdrucksweise [begegnen], die in der Form ›oral‹ sind, auch wenn die Situationselemente nicht-verbaler Natur sind«[273]. Die »gegenwärtige Epoche«, referieren in diesem Sinne Wunderlich und Schmid,

> entwickle verwandte Züge mit der ersten, der Prä-Gutenberg-Epoche, da es zu einer Neubelebung der mündlichen Kommunikation in Form sekundärer Oralität, [sic] (Radio, Telefon) sowie zu sekundären Analphabetismus [[274], pt] (zunehmender Verlust der Schreib- und Lesefähigkeit) und sekundärer Audiovisualität (die Verbindung von Hören und Sehen durch Vorlesung und Vorzeigen von Texten und Illustrationen) komme.[275]

Hinsichtlich der Merkmale aber fallen damit »orale Kultur und elektronisches Zeitalter tendenziell zusammen[…]«[276], wobei es allerdings nicht um ein ›Zurück‹ zur oralen Kultur geht; vielmehr weist das gegenwärtige, das kommende Zeitalter, das sich am ›Ende der Gutenbergerei‹ ankündigt, aufgrund der Art der medialen Umwelt Ähnlichkeiten mit der oralen Kultur auf.

Wie Anstreichungen und Notizen vermuten lassen, dachte Kling ähnlich oder war mit diesen Überlegungen zumindest bekannt. So unterstreicht er sich etwa in seiner Ausgabe von McLuhans *Understanding Media* die Bemerkung: »backward and nonindustrial cultures […] have still much of their traditional oral culture that has the total, unified ›field‹ character of our new electromagnetism«[277]; oder er markiert, in einem Aufsatz von Horst Wenzel über »Audiovisualität im Mittelalter«, dass »der neuzeitlichen Tendenz zur Audiovisualität der Kommunikationsmedien eine mittelalterliche Audiovisualität der Kommunikationsprozesse ent-

---

271 Berücksichtigt wird dann noch die Manuskript-Epoche.

272 Mersch: Medientheorien zur Einführung, S. 126.

273 McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis, S. 3. Vgl. auch McLuhans Behauptung, dass »wir heute recht viele der präliteralen Wahrnehmungsarten wieder entdecken« (Marshall McLuhan: Mythos und Massenmedien (1959). In: Texte zur modernen Mythentheorie. Hg. von Wilfried Barner / Anke Detken / Jörg Wesche. Stuttgart 2003, S. 120-138, hier: S. 125).

274 Vgl. dazu Klings Vermerk zu Beginn von »Venedigstoffe«: »Wobei, wie augenblicklich gut zu sehen ist, das vorübergehenden Primat der Gutenbergerei – im Zuge der Evolution der Kommunikationsverfahren – ja auch nur zu einem kurzen Intermezzo einer durchalphabetisierten Gesamtbevölkerung Europas geführt hat« (Kling: Venedigstoffe, S. 126).

275 Werner Wunderlich / Beat Schmid: Von Gutenberg zu Gates. In: dies. (Hg.): Die Zukunft der Gutenberg-Galaxis. Tendenzen und Perspektiven des Buches. Bern 2008, S. 11-24, hier: S. 12f.

276 Leschke: Einführung in die Medientheorie, S. 251.

277 McLuhan: Understanding Media, S. 27 [Standort: R15-3-11]; Unterstreichung Kling.

spricht«[278]; oder aber er hebt in einer Passage aus Paul Zumthors *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft,* die sich mit den Anfängen der »typographischen Ära« befasst, hervor: »Diejenigen, die durch diese Situation hin und her gerissen werden, sind vor allen die Gebildeten, die zwischen zwei Kraftfeldern, zwei kulturellen Zugehörigkeiten, schwanken« – was nicht nur eine senkrechten Strich am Buchrand wert ist, sondern zudem eine Randglosse mit der handschriftlichen Notiz »Neue Medien«[279].

Bemerkenswert ist diese Nähe zu McLuhan'schen Denkfiguren der historischen Analogie medialer Umwelten nicht nur, weil sie eine Erklärungshypothese für die merkwürdige Konstellation von Oralität und elektronischer Medialität bei Kling offeriert, sondern auch deshalb, weil sie die Möglichkeit eröffnet, Klings Idee einer bewegten Schrift – im Sinne einer sekundär-oralen »und« intermedial-simulierenden Schrift – in ein übergreifendes (Medien-)Geschichtsbild einzuordnen. Seine eigene mediengeschichtliche Situation sieht Kling dabei, wie bei Zumthor unterstrichen, charakterisiert durch »zwei kulturelle[] Zugehörigkeiten«; sein Ort in der Mediengeschichte ist eine Schwelle, ausgezeichnet durch das augenblicklich vorübergehende »Primat der Gutenbergerei« *und* das Aufkommen der elektronischen Medien. Dieser Konstellation entsprechend zu schreiben, würde dann bedeuten, der mediengeschichtlichen Situation angemessen zu schreiben.

Die Schritte 4-5 in der Zusammenfassung

Damit kann zum Resümee der Argumentation zurückgekehrt werden. Nachdem durch die ersten drei Schritte die Idee der bewegten Schrift in Klings Mediengeschichtssicht wie seine Poetologie eingebettet wurde, habe ich, ausgehend von der Beobachtung, dass Klings Drittes, die bewegte Schrift, offenbar wichtige Beziehungen zu Produktions- und Rezeptionsweisen der elektronischen Medien unterhält, in den folgenden zwei Schritten einerseits dargelegt, dass diese Beziehung mit gewisser Konsequenz aus einem poetologischen Axiom folgt; andererseits wurde – das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung aufgreifend – gezeigt, was für eine Art von Darstellung (bzw. *Geschichts*darstellung) aus der mediengeschichtlich reflektierten Idee einer bewegten Schrift, jedenfalls den Verfahrensmetaphern und der prosaischen Praxis nach, folgen könnte.

An der diskutierten These, bewegte Schrift sei eine zeitgemäße Weise, historisches Material zu verarbeiten, stand mit dem vierten Schritt vor allem die ›Zeitgemäßheit‹ zur Debatte. Im

---

278 Wenzel, Horst: Audiovisualität im Mittelalter. In: Dirk Matejovski / Friedrich Kittler (Hg.): Literatur im Informationszeitalter (= Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen). Frankfurt a.M. / New York: Campus 1996, S. 50-70, hier: S. 51 [Standort: R15-3-8; Unterstreichung Kling].

279 Zumthor, Peter: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. Aus dem Franz. v. Klaus Thieme (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18). München: Fink 1994, S. 53 [Standort: R16-3-5]; Unterstreichung Kling, doppelte Unterstreichung entspricht doppelter Unterstreichung durch Kling.

Zuge dessen wurde die ›Dependenz des Textes von der medialen Textumwelt‹ als ein zentraler relationaler Wertmaßstab Klings identifiziert, ein wertstrukturiertes poetologisches Axiom, das zuweilen sogar radikalisiert als Isomorphie-Forderung anzutreffen ist.[280] Zeitgemäßheit bedeutet in diesem Sinne nicht, was auch denkbar wäre, eine zeit*kritische* Gegnerschaft gegenüber den ja durchaus konkurrierenden Medien der Textumwelt – etwa im Sinne von Durs Grünbeins Diktum »Medien gleich Scheiße«[281]; sondern sie bedeutet Aneignung, Übernahme, simulierende Bezugnahme: Es gehe um »Allianzen mit den Medien des elektronischen Zeitalters«, heißt es in einem Interview.[282] Als historischen Gewährsmann für diese Praxis führt »Venedigstoffe« keinen geringeren als Dante ins Feld, dessen »Realismus« Kling zufolge ganz erheblich darin bestand, dass er mit der *Göttlichen Komödie* der Sprachendynamik und -vielfalt seiner historischen Situation und der diese prägenden medialen Konstellation aus Volgare und Latein gerecht wurde: ein Realismus der Struktur eher als ein Realismus des Dargestellten. Dieser Leistung des Dante zu entsprechen,[283] heißt da für Kling, anders als Borchardt und Pound das seiner Meinung nach getan haben, das Gedicht mit der je spezifischen medialen Konstellation der eigenen Zeit in Beziehung zu setzen. Dass Dante dabei zum Gewährsmann wird, liegt schließlich zudem daran, dass Dante als Schwellenfigur, auch und gerade als Figur einer Medienschwelle, von einer strukturell ähnlichen medialen Konstellation umgeben war wie Kling sie für seine eigene Stellung in der Geschichte konstatiert. Nicht zuletzt darin wohl liegt jene Parallelität zwischen Hochmittelalter und -moderne, auf die Kling verschiedentlich abhebt.

Mit dem vierten Schritt war also deutlich geworden, warum eine durch elektromediale Bezugnahmen ausgezeichnete, bewegte Schrift von Kling für eine angesichts der gegenwärtigen Situation forderungswürdige Art des Schreibens gehalten wurde. Dem fünften Schritt stand schließlich die Rückkehr zur Frage nach der Geschichtsdarstellung bevor. In einer Kombination aus strukturanalytischer, narratologischer und metaphorologischer Betrachtung wurden

---

280 Diese Isomorphie-Forderung, in *Itinerar* artikuliert Kling sie unter Rekurs auf Horaz mit den Worten »die Sprache des Gedichts [habe sich] mit der Sprachsituation des Dichters [...] zu decken« – diese Forderung hat Jörg Drews in einer Rezension dazu veranlasst, Konkretisierung einzufordern beziehungsweise Klings allzu unkonkrete Äußerungen zu bemängeln (siehe Jörg Drews: Thomas Kling: Zinker, Memorizer, Sprachinstallateur: Dichter. In: Basler Zeitung, 8.8.1997). Meines Erachtens ist nun »Venedigstoffe« der Versuch einer eben solchen Konkretisierung. Dafür spricht einerseits der von mir ansonsten nicht zu funktionalisierende Rekurs auf Jörg Drews in »Venedigstoffe« (vgl. Kling: Venedigstoffe, S. 138), der eine Art Adressierung des Essays suggeriert; andererseits verweist Kling in »Venedigstoffe« ja auf eben jene von Drews bemängelte Horaz-Passage aus dem *Itinerar* (vgl. ebd., S. 137). In dieser versteckten Weise der Entgegnung zeigt sich freilich erneut Klings Verfahren der umwegigen, sich entziehenden Partizipation an öffentlichen Diskussionen.

281 So Durs Grünbein in: Die Eroberung Berlins. Aris Fioretos im Gespräch mit Durs Grünbein. In: Akzente 1 (2004), S. 12-29, hier: S. 24; Florian Berg hält mit Blick auf Grünbein fest, »daß die Medien als Verbreiter des Massenabfalls zum Gegner der Lyrik werden« (Berg: Das Gedicht und das Nichts, S. 202).

282 Sprache macht Menschen. Mit dem deutschen Dichter und Kurator Thomas Kling sprach Gisela Bartens. In: Kleine Zeitung, 6.10.1999.

283 Tatsächlich begegnet hier bei Kling eine Variante der *imitatio veterum* – womöglich sogar der *aemulatio*, denn Kling vermerkt, nachdem er den von ihm übersetzten Dante-Vers »Nicht staune du wenn ich es [d.i. das Material, pt] höher schichte« angeführt hat: »Das meint auch, *das Gedicht verlangt es,* daß ich, Architekt, Klimatechniker und Lichtverantwortlicher des Gedichts, noch eins draufsetze« (Kling: Venedigstoffe, S. 137).

dabei in zwei Durchgängen Charakteristika einer solchen Darstellung herausgearbeitet. Ausgangspunkt dieser Durchgänge war – entsprechend der in den ersten Schritten entdeckten differenziellen Beziehung von regulärer Schrift und bewegter Schrift (bzw. elektronischem Schreiben) – zum einen die denkordnende, zum anderen die zeitordnende Komponente der regulären Schrift. Unter Rekurs auf medientheoretische und -historische Arbeiten wurden einer so verstandenen regulären, idealtypisch mit dem Buch-Zeitalter assoziierten Schrift daraufhin Charakteristika der elektronischen Medien entgegengestellt, die, von mir in den Metaphern *denkbewegte* und *zeitbewegte Struktur* gefasst, zugleich als Charakteristika der intermedial-simulierend angelegten bewegten Schrift gelten können. Dabei zeigte sich, dass eine solchermaßen bewegte Schrift, auch und gerade dort, wo sie historisches Material verarbeitet, insbesondere von den vermeintlich gutenbergianischen Paradigmen der kausalen Argumentation und der linearen Narration abweicht und insofern wesentlich alogisch und anachronisch ist. Positiv gefasst habe ich diese Charakteristika der bewegten Schrift durch Eigenschaften oder Verfahren wie Dekontextualisierung und assoziative Verknüpfung auf Seiten der Denkbewegung sowie durch Eigenschaften oder Verfahren der Dynamisierung, der Entordnung, der Intervall-Löschung, der rhythmisierten Präsentation punktueller Daten auf Seiten der Zeitbewegung sowie durch Verfahren der ästhetischen oder sogar Null-Motivierung, die beiden Bewegungen zuzuordnen sind. Zusammen ergeben diese Eigenschaften oder Verfahren ein idealtypisches Konzept jener bewegten Schrift, die von Kling angesichts seiner medialen Umwelt als angemessene Weise der Verarbeitung (auch: historischen) Materials gelten könnte.

Von hier aus: Drei Sichtachsen

Von diesem Punkt aus, an dem die These kontextualisiert, kommentiert, erläutert und spezifiziert wurde, ließe sich in mancherlei Richtung dieser Untersuchung blicken, vor wie zurück. Drei Sichtachsen möchte ich abschließend einbringen, um dann im nächsten Kapitel Gedichte zu untersuchen, die das mit der These behauptete Konzept der Geschichtsdarstellung in die lyrische Tat umsetzen.

Die erste Sichtachse ist begrifflicher oder auch metaphorischer Art. Wenn bisher zumeist von ›bewegter Schrift‹ gesprochen wurde, dann deshalb, weil Bewegung die weitest reichende und am häufigsten verwendete poetologische Kategorie ist, die jene von Kling umschriebene *andere Schrift* auszeichnet. In der mythologisch grundierten Privatterminologie Klings könnte diese Schrift aber auch ›hermetische Schrift‹ heißen. So ist Hermes zunächst ganz einfach einer jener »*Platzhalter des Bewegens*«, von denen Kling in »Venedigstoffe« spricht. Darüber hinaus deutet Weiteres auf Hermes als den ›Schriftgott‹ dieser anderen Schrift hin. So wurde – wozu die eingangs analysierten Schriftgeschichtsgedichte ebenso Anlass gaben wie die

zurückliegenden Ausführungen zur Non-Linearität der bewegten Schrift – die Linearität als eine der wichtigsten Komponenten ausgemacht, von der Kling die bewegte Schrift abgrenzt. In diesem Zusammenhang fällt dann auf, dass Kling etwa in seinem Quasimodo-Essay zunächst das Gedicht als »ein nichtlineares Produkt«[284] bezeichnet, um sich dann mit dem »hübsche[n] Logo«[285] *Poesie ermetica* zu befassen. Oder aber es fällt, mehr noch, eine Passage aus Klings Essay über Christine Lavant auf, in der Dichtung zunächst als »Wahrnehmungs-Bewegung«, als »Denkbewegung im Unberechenbaren« bezeichnet wird, woraufhin die Bemerkung folgt:

> Hierin findet sich gleichermaßen das Problem des Hermetismus angerissen: das, aus welchen Gründen auch, als hermetisch Empfundene – die nichtlineare Kunst, das nichtlineare Leben – wird als Täuschung denunziert; als dissidente Attacke auf das Normative.[286]

Das »Problem des Hermetismus« ist hier wohlgemerkt nicht, dass es sich dabei um »nichtlineare Kunst« handelt, sondern dass diese Kunst, die offenbar mit dem »nichtlineare[n] Leben« eine Entsprechung in der Wirklichkeit hat, trotz dieser vermeintlichen Wirklichkeitsadäquatheit als Angriff auf das Normative (die linearen Kunst?) »denunziert« wird – und damit zugleich an einer Norm gemessen wird, der das bewegte, nichtlineare Leben gerade nicht entspricht. Nichtlineare Schrift, nichtlineare Kunst, hermetische Kunst: *hermetische Schrift* wäre damit eine Schrift, die sich den Bewegungen des Lebens aussetzt, sie übersetzt.

An diese Korrelation von hermetischer Schrift, Bewegung und Leben lässt sich die zweite Perspektive anschließen. In deren Sichtachse erscheint, wonach am Anfang dieses Kapitels – ausgehend von Klings Diagnose vom ›toten‹ historischen Material – gefragt wurde: ein Konzept, das auf diese Diagnose reagiert. Wenn nun aber die bewegte, die hermetische Schrift eine wirklichkeits- und lebensadäquate Schreibtechnik darstellt, könnte sie nicht, so sie sich historischen Materials annimmt, als eine Technik der Verlebendigung fungieren? Oder anders: Wenn die hermetische, bewegte Schrift sich des unbewegten (vgl. die Rede von den ›Material*bergen*‹), ›toten‹ historischen Materials annimmt und es in Bewegung bringt, und wenn Bewegung bei Kling, mitunter durchaus im emphatischen Sinn, das ist, was das Leben gegenüber dem Tod (der Schrift) auszeichnet, ähnelt dann eine schriftlich-bewegte Verarbeitung historischen Materials nicht erstaunlich jenem »Renaissance myth of reviving the dead«, von dem Aleida Assmann spricht und den ich doch eigentlich Durs Grünbein zugeordnet habe. Und ähnelt sich beides nicht zumal angesichts der Tatsache, dass Kling sich selbst in der »Hochmoderne – Renaissance«[287] verortet?

---

284 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 153.

285 Ebd., S. 160.

286 Kling: Sprachkörpersprache, S. 176.

287 Vermerk auf gelbem Haftzettel, einliegend in Goetz: Abfall für alle, S. 300 [Standort: R13-2-18].

Die Ähnlichkeiten sind in der Tat verblüffend; zugleich sind jedoch auch die Differenzen erheblich. In der an dieser Stelle gebotenen Kürze lassen sich diese Differenzen stichwortartig an drei Momenten festmachen: Erstens und sehr allgemein an der Haltung zu den elektronischen Medien, die bei Grünbein »Scheiße«, bei Kling hingegen Gegenwart sind; zweitens an der rhetorischen Überformung des eigenen Schreibens, die bei Grünbein dazu führt, dass das Gedicht als Gespräch, als Dialog erscheint, während das Gedicht bei Kling eher als etwas verstanden wird, das gleich elektromedialer Kommunikation funktioniert (»gesteuerter Datenstrom«, heißt es einmal); damit einher geht drittens, dass der Utopie der physischen Präsenz eines Sprechers, wie sie bei Grünbein begegnet, bei Kling allenfalls die mediale Präsenz von Material gegenübersteht. An diese Überlegungen wird auch im nächsten Kapitel noch einmal anzuschließen sein.

Darüber hinaus lässt sich, dies aufgreifend, die dritte Sichtachse nachzeichnen, die wiederum eine Idee aus dem letzten Kapitel aufgreift. Denn bereits dort kam ja, nicht zuletzt im Zuge der Kontrastierung Grünbeins und Klings, die Idee auf, Kling sehe sich als Figur einer Epochenschwelle. Beschrieben wurde diese Epochenschwellenbewusstsein mit der Opposition mnemosynische versus postmnemosynische Geschichtskultur – eine Opposition, die, entsprechend etwa Pierre Noras Idee vom Übergang der Gedächtnis- in eine Geschichtskultur, zentral durch das Ende lebendiger Traditionsprozesse gekennzeichnet ist. Das zurückliegende Kapitel hat (siehe die zweite Sichtachse) skizziert, wie Kling sich Tradieren nach dem Ende der lebendigen Traditionen vorzustellen scheint, nämlich keineswegs einfach als Fortsetzung des lebendigen Gesprächs, sondern als zudem intermedial simulierenden Abruf von Traditions-Material aus den Speichern. Darin aber deutet sich an, dass Klings Epochenschwellenbewusstsein weitreichender, mehrschichtiger sein könnte, als im letzten Kapitel angenommen wurde.[288]

Denn Klings Vorstellung vom »vorübergehenden Primat der Gutenbergerei«, die Vorstellung also von einem just sich vollziehenden Medienumbruch scheint ab der zweiten Hälfte der neunziger Jahre die Vorstellung einer Diskontinuität in den Traditionsprozessen zu ergänzen. Durch die nunmehr auch mediengeschichtliche Einordnung der eigenen Schwellensituation ändert sich dabei, vorerst nur nuancenartig, etwas an der Bewertung dieser Situation. Verdichtet ist diese Änderung zum Beispiel in der je unterschiedlichen Weise, wie Kling mit dem Klassiker Petrarca auf der einen, dem Klassiker Dante auf der anderen Seite umgeht: Während im Gedicht »schicht I (petrarca)« die Nichtfortsetzbarkeit der Weltsicht Petrarcas für den Heutigen hervorgehoben wird, steht Dante in »Venedigstoffe« für ein Programm, das – unter anderen Bedingungen – fortzusetzen ist. Oder weniger am Beispiel orientiert: Obwohl Kling, so wurde im letzten Kapitel gezeigt, der epochalen Schwelle durchaus mit einer ge-

288 Vgl. v.a. die Ausführungen in Kapitel IV, S. 312ff.

wissen offenen Fatalität gegenübertritt (keineswegs hingegen mit einem mit Grünbein vergleichbaren Pessimismus), sind gerade die frühen Gedichte stark von der Vorstellung geprägt, etwas gehe zu Ende.

Diese Vorstellung bleibt nun zwar zeitlebens bei Kling präsent, doch tritt ihr deutlich die entspanntere, teils neugierige Vorstellung zur Seite, es werde auch irgendwie weitergehen, es gehe ja schon weiter. Denn das könnte die hermetische Schrift ja unter anderem sein: eine Idee, wie das Projekt einer Geschichtslyrik nach dem Umbruch zu einer nun auch im mediengeschichtlichen Sinne postmnemosynischen Geschichtskultur, einer vom Abbruch der mündlichen Tradierung, von der Präsenz elektronischer Informationsflüsse und der ›Verspeicherung‹ historischen Materials geprägten Geschichtskultur fortgesetzt werden könnte. Will man vor diesem Hintergrund den allgemeinen Wandel in Klings Umgang mit Geschichte charakterisieren, dann ließe sich hier ein Umschwenken ausmachen von einer dominant kritischen Sinnbildung, die auf Diskontinuitäten setzt, zu einer genetischen Sinnbildung, die den Wandel fokussiert. – Daran unter anderem ist mit dem nächsten Kapitel anschließen.

VI. Geschichtslyrik im elektronischen Zeitalter

Unter der manieristischen Bezeichnung ›herme~~neu~~tische Geschichtslyrik‹ wurde im IV. Kapitel Gedichte gefasst, die angesichts der zum Erliegen gekommenen lebendigen Tradierung Diskontinuitäten diagnostizieren und auf eine mehr oder minder radikale Distanz, eine mehr oder minder radikale Absenz des Historischen abheben: eine Absenz, die der Sinn-Präsenz und »unmittelbaren Sagkraft« der im hermeneutischen Verstehensprozess verlebendigten Sinnspuren entgegensteht.[1] Als konzeptionelle Grundlage dieser Geschichtslyrik wurde eine zum begriffsähnlichen Prinzip erhobene, diebische Hermes-Figur identifiziert, die für Störungen entweder der Sagkraft oder gar der Materialität des Historischen stand und so der hermeneutischen Aneignung buchstäblich einen Strich durch die Rechnung machte. Herme~~neu~~tische Geschichtslyrik ist damit ein Werkzeug der Diagnose: Sie inszeniert, wie der Abruf von Historischem aus den Speichern scheitert. Unter welchen Bedingungen ein solcher Abruf gelingen könnte, liegt allerdings außerhalb dessen, was mit dieser Geschichtslyrik angestrebt ist.

Das folgende Kapitel wird hingegen Geschichtsgedichte untersuchen, in denen dieser Abruf auf je unterschiedliche Weise gelingt. Ausgangspunkt der Untersuchung ist die im zurückliegenden Kapitel erarbeitete ›hermetische Schrift‹, die nun nicht mehr als eine mediengeschichtliche Beobachtungskategorie oder eine poetologischen Idee fungiert, sondern als konkrete dichterische Praxis in den Blick gerät. Angeknüpft wird dabei an die im letzten Kapitel auf der Grundlage von »Venedigstoffe« (ein Essay, der ja bereits hermetische Schrift praktiziert) inventarisierten Verfahren einer hermetischen Schrift unter den Bedingungen des elektronischen Zeitalters.[2]

Entsprechend der Differenzierung, die bei der Inventarisierung der Verfahren vorgenommen wurde, wird zunächst auf das Vermittlungsverfahren des gleichzeitigen Darstellens und das daraus resultierende ›künstliche Präsens‹ eingegangen (Abschnitt 1). Im Zuge dessen ist durch Einzelinterpretationen der Gedichte »mitschnitt calvenschlacht« und »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« herauszuarbeiten, dass und wie Kling dieses Verfahren ab Mitte der neunziger Jahre reflektiert als Strategie zur Erzeugung einer simulierten elektromedialen Präsenz einsetzt, mit der dem geschichtskulturellen Problem der ›Verspeicherung‹ begegnet werden kann.[3] Was dabei entsteht, kann, ganz ohne Durchstreichung, als ›hermetische Geschichtslyrik‹ bezeichnet werden.

---

1 Vgl. u.a. das Resümee im IV. Kapitel, S. 327ff.

2 Vgl. die Liste im V. Kapitel, S. 396f.

3 Zur ›Verspeicherung‹ vgl. das IV. Kapitel, S. 260f.

Der daran anschließende Abschnitt wird sich jener Verfahren annehmen, die oben unter dem Aspekt ›Anordnung von Materialien‹ inventarisiert wurden (Abschnitt 2). Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt damit Klings umfangreichstes Geschichtsgedicht, ja sein umfangreichstes Gedicht überhaupt: das Langgedicht »Der Erste Weltkrieg«. In einer ersten, im nächsten Kapitel zu ergänzenden Interpretation des Gedichts wird gezeigt, wie Kling – in Abgrenzung vom kausal-linearen Geschichtserzählen – eine als »rhythmische *historia*« bezeichnete Praxis der konstellativen Anordnung historischer Materialien entwickelt. Diese Anordnungspraxis wird dabei innerhalb des Langgedichts programmatisch als adäquater Umgang mit Geschichte in einer postmnemosynischen Geschichtskultur der Speicher und Archive ausgewiesen.

1. Elektromediale Präsenz und fingierte Vermittlung

> *Alles geht durch Hermes' Hände. Er ist an einer günstigen Stelle platziert, es gibt also günstige Stellen. Alles geht durch seine Hände, weil alles sich zwischen seinen Händen mehr oder weniger verwandelt.*
>
> Michel Serres: Der Parasit.

1.1 Eine Satellitenübertragung aus der Vergangenheit: »mitschnitt calvenschlacht«

Wie im letzten Kapitel dargelegt wurde, beruht die Idee einer ›hermetischen Schrift‹ unter anderem auf der Forderung, Schrift müsse den medial bedingten Wandel der Wahrnehmungsweisen berücksichtigen, müsse also ›heute‹ auf die »elektronisch bedingten Wahrnehmungsveränderungen«[4] reagieren. Geradezu prototypisch umgesetzt wird diese Forderung im Gedicht »mitschnitt calvenschlacht«.

Das Gedicht erscheint das erste Mal 1994 im Künstlerbuch *wände machn* als Teil des dreiteiligen Kleinzyklus »bildprogramme«.[5] 1999, in *Fernhandel,* wird dieser Zyklus erneut abgedruckt,[6] als einziger Text aus dem Künstlerbuch. Im Folgenden wird für die These argumentiert, dass dieser Wiederabdruck auf das Problemlösungspotenzial hinweist, das diesem Text inhärent ist. Im 1999er-Wiederabdruck von »bildprogramme« – vor allem von »mitschnitt calvenschlacht« – wird dem Autor gleichsam bewusst, dass dieser Text bereits eine Lösung für ein Problem anbietet, das ihn noch Mitte der neunziger Jahre beschäftigt. Mit anderen Worten: »mitschnitt calvenschlacht« zeigt, dass Kling das Verfahren der Erzeugung

4 Kling: Peter Huchel Dankabstattung, S. 169.

5 Thomas Kling / Ute Langanky: wände machen. Gedichte. Aquarelle. Münster 1994 [o.S.] [= GG, S. 421-425, leider ohne Aquarelle].

6 In: F, S. 38-41 [= GG, S. 635-639].

einer simulierten (elektro)medialen Präsenz, das ihm durchaus bereits zur Verfügung stand, als eine mögliche Lösung jener Krise begreift, in die seine Geschichtslyrik in den frühen neunziger Jahren angesichts der Diagnose vom ›toten‹ Material geraten war. Dafür spricht auch, dass Kling den Essay »Venedigstoffe«, der die mediengeschichtliche Hintergrundtheorie für dieses Problemlösungspotenzial birgt, recht kurz nach der Veröffentlichung von *Fernhandel*, vermutlich im Oktober und November 1999, erarbeitet hat.[7]

Dass das Verfahren prinzipiell bereits zur Verfügung stand, macht der Rückblick auf »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« deutlich. Auch dort, so hat die Interpretation im II. Kapitel gezeigt,[8] ging es um den Versuch, die Präsenz historischen Materials zu suggerieren, auch dort wurde dieser Versuch flankiert von intermedial simulierenden Bezugnahmen. Das altermediale Bezugssystem war dort allerdings die Bildkunst und nicht ein elektronisches Medium. Schon insofern gibt es keinen Grund, den im letzten Kapitel aufgespannten, mediengeschichtlichen Reflexionshorizont für dieses Gedicht in Anspruch zu nehmen. Dagegen spricht auch noch ein weiterer Sachverhalt: Die Poetik der »geschichte raus- / gesplittert« steht im Gedicht explizit gegen die anekdotisch erzählende und dadurch temporal wie emotional distanzierende Geschichtsdarstellung im Rahmen des familiären *memory talk*. Gerade aber dass es so einen *memory talk* nicht mehr gibt, dass Geschichte nicht mehr zirkuliert, ist allererst Voraussetzung für die Idee eines Verfahrens, durch das dem, was nur noch in Speichern lagert, eine simulierte mediale Präsenz im Gedicht verschafft wird.

In »mitschnitt calvenschlacht«[9] geht es nun um eben so ein in Speichern lagerndes historisches ›Datum‹, nämlich, wie der Leser in den ersten Zeilen des Gedichts erfährt, um die »calvenschlacht« des Jahres »1499« (01), die im weiteren Rahmen des »engadinerkrieg[s]« (02) oder auch ›Schweizerkriegs‹ stattfand. Flankiert von diesen Geschichtssignalen präsentiert das Gedicht dann Folgendes:

16 und sorgenfaltn, kummer-
17 volles redaktörsgesic't: ICH HÖRE EBEN!,
18 ICH RUFE WILLIBALD PIRKHEIMER
19 (sonst in Nürnberg stationiert)!, am sattel, AM HU-
20 MANISTISCHEN SATTELLITTNTELEPHON:

21 PIRKHEIMER: ja, hier pirkheimer. humanitär-
22 sanitäre verhältnisse ... mit grawenvollen bildern
23 zu tun ... habn hohe-luste zu zeichnen ... di
24 geiselerschießung von meran ... (FADING),
25 obwohl bevölkerun' dagegen ... (RAUSCH-

7 Vgl. die Anm. 63 im V. Kapitel, S. 350.
8 Vgl. das II. Kapitel, S. 98ff.
9 In: F, S. 39f. [= GG, S. 637f.].

26 RAUSCH), im -iegesrausch, durchrau-
27 schende flüchtlinge ... strom weg, alles weg ...
28 KAISER MAXIMILIAN SOLL GEWEINT
29 HABN ALS / FADING / DI KINDER ESSENZ
30 BROTKLEE VON DEN WIESN da br-
31 icht
32 di leitun' zamm, damundherrn, in weißm rau-
33 schn, klappt zusamm das bilderwelt in riesen OH-
34 NELÖSCHLÖSCH. […]

In diesem Ausschnitt wird intermedial simulierend eine Live-Schaltung dargestellt, durch die ein Zeit-Intervall von fünf Jahrhunderten gelöscht wird. Pirkheimer, der einst schriftlich über den Schweizer Krieg berichtete,[10] ist als Korrespondent in eine mediale Situation eingebettet, die jeder mit den Konventionen der elektronischen Medien vertraute Rezipient als Radio- oder (meines Erachtens wahrscheinlicher:) als TV-Nachrichtensendung identifizieren wird. In dieser Situation, »im Gegenwartsfenster der TV-Nachrichten«[11], so wird suggeriert, ist Pirkheimer präsent – *elektromedial* präsent via »SATTELLITTNTELEPHON« (20).

Der Text ist dabei zunächst gewiss auch eines: ziemlich albern, kalauernd, unterhaltend womöglich. Demonstrativ setzt er auf »die Text-Geste, die das Publikum mitreißen soll«[12]: vom kalauernden »am sattel« (19) über die »Text-Geste« »br- / icht« (30f.) bis hin zum dialektalen »di leitun' zamm, damundherrn« (32). Diese wirkungsorientierte Komponente weist auf einen weiteren Aspekt hin: »mitschnitt calvenschlacht« scheint, mehr noch als andere Texte Klings, ein Gedicht, das für den mündlichen Vortrag gestaltet wurde. Hören kann man einen solchen Vortrag auf der *Fernhandel* beiliegenden Audio-CD: Es ist eine von pointierten, die Lacher durchaus einplanenden Sprachgesten, von Rollenspiel, Modulation und Expression getragene Lesung. Ganz so nebensächlich scheint mir dieser Aspekt nicht, gerade weil das Kalauernde, auf unmittelbare Reaktion Zielende auch dem schriftlichen Text noch ablesbar ist. Diese dem mündlichen Textvortrag verschriebene Ebene soll entsprechend gleich, wenn auch nur kurz, in die Interpretation eingebunden werden.

Ungeachtet dieser performativen Einschreibung zeichnet sich »mitschnitt calvenschlacht« dadurch aus, dass – wie Katharina Grätz in einer Interpretation herausgearbeitet hat – »die Vergangenheit aus der medientechnischen Perspektive des 20. Jahrhunderts«[13] dargestellt wird. Dies gilt nicht nur für die oben angeführte Passage, sondern auch für die Eingangsverse des Gedichts, die eine Kamerafahrt über das Schlachtfeld der Calvenschlacht inszenieren und

10 Siehe z.B. Willibald Pirckheimer: Der Schweizerkrieg / De bello Suitense sive Eluetico. In lateinischer und deutscher Sprache. Neu übers. und kommentiert von Fritz Wille. Baden 1998.

11 Götz Großklaus: Medienphilosophie des Raumes. In: Ludwig Nagl / Mike Sandbothe (Hg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin 2005, S. 3-20, hier: S. 15.

12 Kling: Römische Mitteilung, S. 28.

13 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 137.

damit ebenfalls eine anachronistische Vermittlungsinstanz voraussetzen.[14] Grätz hat diese so deutlich fingierten medialen Vermittlungen in ihrer Interpretation auf einer metahistorischen Ebene funktionalisiert. Die aus der Fiktion resultierenden Verfremdungseffekte signalisieren, so Grätz, »daß *jede* bildliche Vergegenwärtigung von Vergangenheit auf einem Akt der Konstruktion beruht«[15]. Neben der Verfremdung durch die intermediale Simulation markieren auch die »illusionsstörende Modernismen«[16] auf der Ebene des Dargestellten diesen Konstruktcharakter. Der vermeintlich authentischen Referenzialität, wie sie durch die referierten Fakten oder auch durch die Imitation eines frühneuhochdeutschen Sprachstandes vorgetäuscht wird,[17] stünden so Techniken gegenüber, die den Aufbau einer historischen Illusion durchweg unterlaufen.

Diese metahistorische Funktionalisierung der fingierten medialen Vermittlung ist meines Erachtens gerade angesichts einer intellektuellen Rezeptionshaltung überzeugend, doch zugleich ergänzungsbedürftig. Dafür bedarf es einer eingehenderen Betrachtung; ich konzentriere mich dabei auf die Pirkheimer-Passage.

Der situative Rahmen dieses Gedichtteils (Zeile 16-34) ist, wie gesagt, für jeden medial durchschnittlich kompetenten Rezipienten schnell zu identifizieren. Nachdem in den ersten Zeilen des Gedichts Bilder vom Schlachtfeld gezeigt wurden, folgt nun, wie regelmäßig in Nachrichtensendungen, ein Korrespondentenbericht per Live-Übertragung. Diese Übertragung wird anmoderiert und sie wird, auch das kommt in Fernsehen oder Hörfunk zuweilen vor, nach dem vollständigen Zusammenbruch der Satellitenverbindung mit einer direkten Anrede an die Rezipienten abmoderiert. Schließlich entspricht auch das, was während dieser Live-Übertragung von Pirkheimer berichtet wird, den Erwartungen eines elektromedial sozia-

14 Diese Eingangsverse lauten:

inzwischn: 1499. luftbilder, -spiegel,
spigelungn ausm engadinerkrieg. ein
sommerlicher brückenkopp (gesprengt) so
nimmt das wasser andre farbe an.
                                di gute
geschoßverschraubte luft! im luftzug
NAPALMHEIDE / das in den fluß
zischt, nähte zwischen leib und panzern
zieht (»da ist ja keine landschaft mehr«,
TONLOS / »hättns sollen fahren
lassn«). darüber geht di kamera, ho-
lpernd; kamerafahrt heiser, angekro-
chenes aug. vorm ortler. vor schi-
mmerndn 3000ern: demolirte sand-
sackberge (...)

15 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 137.

16 Ebd., S. 139.

17 Vgl. ebd., S. 138.

lisierten Rezipienten am Ende des 20. Jahrhunderts. Dass Informationen etwa über die ›humanitären Verhältnisse‹, über Gewalttaten, über Flüchtlingsströme vorgebracht werden, kennt man.[18] Lässt man also einmal die gänzlich unrealistische, weil hoffnungslos anachronistische Anlage der Vermittlungssituation beiseite, dann ist die inszenierte Live-Übertragung, innerhalb der Grenzen des Fiktionalen, durchaus realistisch gestaltet.

Nun hat Grätz darauf hingewiesen, dass diese Live-Übertragung ja keineswegs unproblematisch abläuft, sondern durch stete Unterbrechung, durch Verrauschung gekennzeichnet ist. Gerade diese Verrauschung, so Grätz, unterlaufe noch einmal die Fiktion. Die »inszenierte Authentizität der mündlichen Rede«[19] werde zugleich in sich gebrochen durch die »Fiktion ihres Scheiterns«[20]. Doch die Verrauschung kann auch anders interpretiert werden.

Die Störung der Vermittlung, ihre Verrauschung also, manifestiert sich im Text zum einen in den, gleich Regieanweisungen eingefügten expliziten Hinweisen auf den gestörten Kanal (vgl. »(FADING)«, 24; »(RAUSCH- / RAUSCH)«, 25f.),[21] zum anderen in den impliziten, performativ gestalteten Verrauschungen der Nachricht durch Interpunktionszeichen sowohl auf syntaktischer Ebene (vgl. die Auslassungspunkte) als auch auf graphemischer Ebene (vgl. die Subtraktion bei »-luste«, 23, und »-iegesrausch«, 26). Diese potentiell manieristischen Techniken sind dabei allerdings durch die fiktive Vermittlungssituation motiviert. Damit aber eröffnet sich eine Lesart der Verrauschungen, die derjenigen Grätz' entgegensteht. Denn Grätz liest, wie referiert, die Verrauschung als Mittel, die »inszenierte Authentizität der mündlichen Rede«[22] zu brechen, werde doch auf diese Weise die »fingierte Oralität einer verstümmelnden medialen Repräsentation [unterworfen]«[23]. Diese letzte Beschreibung ist jedoch unpräzise. Eine »fingierte Oralität« anzusetzen, die der Text dann einer »verstümmelnden medialen Repräsentation«, wie es heißt: »unterwirft«[24], suggeriert, es gebe jenseits dieser ~~Re~~Präsentation einen, wenn auch fingierten, ›unverstümmelten‹ mündlichen Bericht Pirkheimers, was schlicht nicht der Fall ist.

Anstatt die Passage also von einer ursprünglich ›unverstümmelten‹ Botschaft her zu denken, deren durch den Text erfolgende Verrauschung dann die Authentizität der Botschaft bricht, sollten vielmehr die Effekte betrachtet werden, die aus der spezifischen Präsentation einer *verrauschten Botschaft* resultieren. Das aber bedeutet, die Aufmerksamkeit zu verschieben,

---

18 Dass die Informationen zudem ›korrekt‹ sind, auch wenn sie in die Mediensprache des 20. Jahrhunderts übersetzt wurden, sei darüber hinaus zumindest angemerkt. Für das Verständnis des Textes ist diese Korrektheit, so scheint mir, recht unbedeutend.

19 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 139.

20 Ebd.

21 Zur inszenierten Störung von Übertragungen und zum *Fading* als rekurrenten Verfahren der Kling'schen Lyrik vgl. auch Böttcher: Fake und narrative Struktur, v.a. S. 357f.

22 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 139.

23 Ebd.

24 Ebd.

weg von der »inszenierte[n] Authentizität der mündlichen Rede« und hin zur ›inszenierten Authentizität‹ einer *per Satellit übertragenen* Rede. Unter diesem Blickwinkel scheint der Effekt der Verrauschung nicht darin zu bestehen, die Authentizität der Mündlichkeit zu brechen; vielmehr wird die Authentizität der *elektronisch übertragenen Mündlichkeit* dadurch noch verstärkt. Denn mittels der verrauschten Präsentation des Pirkheimer'schen Berichts ›tut‹ der Text letztlich so, als sei die Berichterstattung Pirkheimers eben jenen Unwägbarkeiten ausgesetzt, die bei Satellitenverbindungen nun einmal auftreten können. Das Rauschen kann insofern, innerhalb der Fiktion, als Indiz dafür gelten, dass die mediale Präsentation des Berichts realistischen Bedingungen unterliegt. Der medienerfahrene Rezipient kennt, zumal Anfang der 1990er Jahre, zumal bei Verbindungen in Krisengebiete, solche Störungen bei Live-Übertragungen, die bis zum Abbruch der Verbindung gehen können. Noch realistischer, wenn auch weiterhin fiktiv, mutet der gestörte Korrespondentenbericht Pirkheimers freilich an, wenn er, wie oben überlegt, mündlich vorgetragen wird und damit die graphische Repräsentation der Störung mittels Interpunktionszeichen als Aussetzen der berichtenden Stimme wahrnehmbar wird. In einem solchen Fall könnte die Verrauschung die Fiktion weniger stören: Sie könnte sie vielmehr realistischer machen.

Damit ist schließlich auf die Inszenierung hingewiesen, genauer auf das, was im letzten Satz mit ›Fiktion‹ gemeint ist. Die Pirkheimer-Passage wird dargeboten von einer extradiegetischen Vermittlungsinstanz, die zum Beispiel die nebentextartige Beschreibung des Redakteurs (»und sorgenfaltn, kummer- / volles redaktörsgesic't«, 16f.) vornimmt. Mit wenigen Worten entwirft oder eben inszeniert diese Vermittlungsinstanz einen fiktiven situativen Rahmen, innerhalb dessen die Direktschaltung ins 15. Jahrhundert stattfindet. Die Situation, in der Pirkheimer auf diese Weise ›live‹ zur Sprache kommt, ist damit von vorneherein vermittelt, ist fiktiver Entwurf einer übergeordneten Vermittlungsinstanz. Zugleich aber ist *in* dieser unmöglichen Vermittlungssituation der Sprecher ›Pirkheimer‹ präsent. Oder anders: Das im besten Fall vom Dichter oder einem Rezitator mündlich vorgetragene Gedicht bietet dem imaginationsbereiten Rezipienten für eine kurze Zeit die Möglichkeit, sich in eine bekannte, vom Gedicht in Szene gesetzte mediale Situation zu versetzen, in der er einen Korrespondentenbericht aus dem 15. Jahrhundert zu hören bekommt. Die extradiegetische Vermittlungsinstanz erzeugt einen imaginären Raum, in dem ein nunmehr intradiegetischer Sprecher aus der Vergangenheit präsent ist.

Dass dies, so merkwürdig oder auch albern es zunächst anmutet, dem Prinzip nach gar nichts Ungewöhnliches ist, wird deutlich, wenn man ein häufig verwendetes Bauprinzip des historischen Rollengedichts betrachtet.[25] Zwar scheint in solchen Rollengedichten die historische Figur, die offenbar unmittelbar, in einer Art freiem Monolog spricht, auf den ersten

[25] Vgl. dazu demnächst Niefanger: Lyrik im Modus des Theatralen: historische Rollengedichte [unv. Typoskript].

Blick die einzige Vermittlungsinstanz des Gedichts, doch werden meist paratextuelle Marker gesetzt, die einer übergeordneten, eben extradiegetischen Instanz zugeschrieben werden müssen. Und diese übergeordnete Instanz ist es dann auch, die allererst, etwa durch eine Überschrift, den historischen Raum erzeugt, den historischen Ort anzeigt, von dem aus die Figur spricht. Um ein Beispiel zu geben: Durs Grünbeins Gedicht »Klage eines Legionärs aus dem Feldzug des Germanicus an der Elbe«[26] ist der freie Monolog eines Sprechers, den die Überschrift historisch verortet. Vom Bauprinzip gleicht diese Konstruktion ›extradiegetische Instanz, die den situativen Rahmen eines intradiegetischen Sprechers entwirft, der dann homodiegetisch Geschehen präsentiert‹ der Struktur von »mitschnitt calvenschlacht«.

Nicht in der Bauweise also ist die Pirkheimer-Passage in »mitschnitt calvenschlacht« außergewöhnlich, aber doch – bemüht man weiterhin den Vergleichspol Grünbein – in der spezifischen Ausgestaltung der einzelnen Bauteile. Denn während historische Rollengedichte, wie bei Grünbein, in der Regel mit der Fiktion eines unmittelbar mündlichen Sprechens, einer Art »physischen Präsenz des [historischen, pt] Sprechers«[27] arbeiten, gibt es bei Kling den telefonischen Bericht eines historischen Sprechers für das Publikum einer medientechnisch der Gegenwart zuzuordnende Zeitschicht. Oder anders: Während Grünbeins Gedicht den Leser in eine fingierte Vergangenheit zieht, zieht Klings Gedicht in einem Akt fingierten Medialität die Vergangenheit in die Gegenwart: speist sie, simulierend, in die uns umgebenden medialen Kanäle ein. Katharina Grätz hat, was Kling hier anstellt, als ein Verfahren beschrieben, das dem »einzelnen ›Fundstück‹ zu einem Moment der Präsenz [verhilft]«.[28] Und eben darin kann Grätz wieder zugestimmt werden: So albern die Passage sein mag, sie erzeugt doch, gerade in der unmittelbaren Rezeptionssituation des Vortrags, eine mediale Präsenz des historischen Materials. Im Moment der Reflexion, der dem Text eingeschrieben ist, wird diese mediale Präsenz jedoch als Konstrukt kenntlich. Sie ist eine Unmöglichkeit, deren Wirklichkeit für einen Moment lang suggeriert wird.

In Frage steht allerdings weiterhin, aus welchen Gründen diese Konstruktion erfolgt. Grätz Vorschlag, darin eine implizite metahistorische Reflexion über den Konstruktcharakter »*jede*[r] bildliche[n] Vergegenwärtigung von Vergangenheit« zu sehen, ist grundsätzlich überzeugend, doch einigermaßen unspezifisch. Ich möchte demgegenüber einen ergänzenden Vorschlag unterbreiten, der die konzeptionelle Rekonstruktion des letzten Kapitels voraussetzt. Ausgangspunkt des Vorschlags sind die bisher ausgesparten letzten Zeilen des Gedichts.

30 […] da br-
31 icht
32 di leitun' zamm, damundherrn, in weißm rau-

26 In: Grünbein: Nach den Satiren, S. 14f.
27 Grünbein: Mein babylonisches Gehirn, S. 22.
28 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 140.

33 schn, klappt zusamm das bilderwelt in riesen OH-
34 NELÖSCHLÖSCH. romanisch die bandnwerbun'
35 GOttes, tonlos di engel vorm himml. jerusalem, wei-
36 ße bänder spruchbänder in händn. ohne text.

Grätz hat diese letzten Zeilen – gemeint sind die Sequenzen 34ff. ab »romanisch« – nur kurz kommentiert.[29] Das Gedicht ende »mit einer Verweigerungsgeste, mit dem vollständigen Abbruch der Kommunikation […]. Was am Ende bleibt, ist das leere, das unbeschriebene Medium, der nackte Schriftträger.«[30] Unberücksichtigt bleibt dabei jedoch die ikonographische Bedeutung der weißen Schriftbänder, denn das »Bild der leeren Rolle verweist«, wie Horst Wenzel ausführt, »auf die still gestellte Rede in der Schrift und auf die Wiederaufführung in der körpergebundenen Rede«[31].

Integriert man dieses Wissen in eine Deutung des Textes, so zeigt sich eine andere reflexive Dimension. Nicht mehr um die Konstruktivität jeglicher Vergangenheitsvergegenwärtigung geht es auf dieser Ebene, sondern um Verfahren, mit denen auf das verwiesen wird, was in der Schrift ›still gestellt‹ ist. Bei Kling, im elektronischen Zeitalter, ist es freilich, entsprechend der neuen medialen Umwelten, nicht mehr lediglich die gesprochene Sprache, auf die die Schrift symbolisierend verweist. Es sind die elektronischen Präsenzmedien, Übertragungsmedien wie die elektronische Telephonie, auf die verwiesen wird – denen sich die Schrift simulierend annähert. Wie im Falle der leeren Schriftbänder bleibt das mediale Differenzial dabei zwar vorhanden. Am Projekt, die ›still stellende‹ Schrift mit der Beweglichkeit anderer Medien gleichsam aufzuladen, ändert dies jedoch nichts.

Es lässt sich noch ein weiterer Beleg für die damit konturierte These vorbringen, dass »mitschnitt calvenschlacht« das wohl erste Gedicht ist, das elektromedial simulierende Verfahren als Lösung für das Problem der Verspeicherung von Geschichte einsetzt. Der Beleg zeigt sich, betrachtet man den Kontext von »mitschnitt calvenschlacht«, also den Kleinzyklus »bildprogramme«, denn: Die Struktur der ersten beiden Gedichte des Zyklus lässt sich im Sinne eines Problem-Lösungs-Schemas interpretieren.

---

29 Notiert sei an dieser Stelle nur, dass es sich hier offenbar um die Beschreibung real existierender Fresken, konkret: der romanischen Fresken in der Krypta der Benediktinerabtei Marienberg (nahe des Calvenschlachtfeldes) handelt, auf deren Westwand »in symmetrischer Anordnung je drei Engel [dargestellt sind], größenmäßig zur Mitte hin gestaffelt. Jede Gruppe hält ein leeres weißes Schriftband […]. Der ummauerte ›Raum‹ [, vor dem die Engel platziert sind, pt] bezeichnet das Himmlische Jerusalem […]« (Helmut Stampfer / Hubert Walder: Die Krypta von Marienberg im Vinschgau. Romanische Fresken – Neufunde und Altbestand. Bozen: Verlagsanstalt Athesia ³1991, S. 20). Kling hat den umfangreich bebilderten Band von Stampfer und Walder, der darüber hinaus kunstwissenschaftliche Beschreibungen der Fresken enthält, sicher benutzt, obwohl ich ihn in seiner Bibliothek nicht gefunden habe. Vor allem das auf »mitschnitt calvenschlacht« folgende Gedichte »streifnhintergründe« weist zahlreiche motivische Übernahmen aus dem Band auf. Am augenfälligsten sicher die Erklärung »Lapislazuli, aufgeriebener Lasurstein mit 10 bis 30 µ großen Körnern« (ebd., S. 24), die Kling wörtlich übernimmt.

30 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 140.

31 Horst Wenzel: Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur. In: ders. / C. Stephen Jaeger (Hg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Berlin 2006, S. 17-43, hier: S. 31.

Auch für das erste, »mitschnitt calvenschlacht« also vorausgehende Gedicht »zwischnbericht« hat Kling Material ausgewertet, in diesem Fall Berichte über die Ausgrabungen von Pestgräbern nahe der Prokuluskirche in Naturns.[32] Das dort Gelesene setzt Kling um in eine metahistorische Allegorie:

> […] kellen, kehrbleche. ausgräbersound. DIE GESCHICHTE
> HERBRETTERND AUF SACKKARREN.
> der ganze weggeächzte schutt, durchgesiebte sprache. dies asservieren auf
> knien; kratzen geschieht, gekratz, bürstn,
> abgepinselt. […][33]

Hier ist die »GESCHICHTE« tatsächlich nur noch ›totes‹ Material, das keinen inneren Sinn, nur noch äußerliche Materialität aufweist. Demgegenüber ist der Umgang mit dem historischen Material in »mitschnitt calvenschlacht« ein anderer: Dort wird nicht asserviert, sondern intermedial-simulierend Präsenz erzeugt. Dass die damit identifizierte Problem-Lösungs-Figur in der Gedichtfolge des Zyklus »bildprogramme« angelegt ist, dafür spricht zuletzt auch folgender Aspekt: Das erste Gedicht ist, als ginge es nicht zuletzt um ein Resümee von Klings derzeitiger Geschichtssicht, mit dem Titel »zwischnbericht« versehen. »mitschnitt calvenschlacht« beginnt dann, diesen Titel überschreibend, mit dem Wort »inzwischn«. In dieser textuellen Überschreibung wäre damit die Transformation der Kling'schen Geschichtslyrik angezeigt: Im Sinne eines Problem-Lösungs-Schemas zusammengeführt sind nunmehr die geschichtskulturelle Diagnose, nach der Historisches in Klings Gegenwart vor allem im mortifizierten Zustand gespeichert wird, und die intermedial-simulierenden Verfahren der Verarbeitung historischen Materials. In »bildprogramme« ist mithin das Konzept einer Geschichtsdarstellung im elektronischen Zeitalter Praxis geworden, noch bevor Kling es in seinen Essays zu umkreisen beginnt. Der bestätigende, bekräftigende Wiederabdruck des Zyklus im Jahr 1999, im Band *Fernhandel*, wäre vor diesem Hintergrund dann tatsächlich eine Art retrospektive Selbstbewusstwerdung.

1.2 Letzte Äußerungen des delphischen Orakels und »ICH HERMES«

»mitschnitt calvenschlacht« (1994) ist auch deshalb ein bemerkenswerter Text, weil er – hinsichtlich seines Problemlösungspotenzials – eigentlich zu früh entstanden ist. Noch in *morsch* (1996) scheint, bei aller Reflexion auf die Skripturalität des Gedichts, ein solcher Lösungsansatz nicht zur Verfügung zu stehen. Umfangreich in eine dichterische Praxis überführt wird

---

32 Mit großer, an anderer Stelle zu belegender Wahrscheinlichkeit lag Kling vor: St. Prokulus in Naturns. Ergrabene Geschichte. Von den Menschen des Frühmittelalters und der Pestzeit. Sonderausstellung im Schloß Tirol, 12. Juli bis 3. November 1991. Hg. v. Südtiroler Landesmuseum für Archäologie. Lana 1991.

33 In: F, S. 38 [= GG, S. 635].

dieser Ansatz stattdessen erst um die Jahrtausendwende: in *Fernhandel* (1999) und – teils bereits von neuen Problemen überlagert, von anderen Transformationen erfasst – in *Sondagen* (2002).

Ein Gedicht, das am Ende dieser Phase, nämlich 2002, publiziert wurde, soll im Folgenden untersucht werden. Zu belegen ist mit der Interpretation in erster Linie, dass es sich bei dem in »mitschnitt calvenschlacht« beobachteten Verfahren der Erzeugung medialer Präsenz tatsächlich um einen Lösungsansatz handelt, das heißt: Zu belegen ist, dass dieses Verfahren mit einer gewissen Konstanz auftritt, dass sich also das mediengeschichtlich reflektierte, durch elektromedial simulierende Bezüge ausgezeichnete Geschichtsdichten konsolidiert. Darüber hinaus führt »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II«, so der Titel des Gedichts, exemplarisch und produktionsästhetisch reflektierend vor, welchen Umformungsprozessen das historische Material beim Abruf aus den Speichern durch ein hermetisches Geschichtsgedicht ausgesetzt ist.

»Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« erscheint 2002 im Gedichtband *Sondagen,* wo es Teil des Kapitels »Greek Anthology. Nach Kenneth Rexroth« ist. Dieses Kapitel umfasst, neben der hier in Rede stehenden ›letzten Äußerung II‹, acht Übersetzungen von Epigrammen aus der *Anthologia Graeca*, wobei Kling seinen Übersetzungen Nachdichtungen des amerikanischen Lyrikers Kenneth Rexroth zugrunde legt, die unter dem Titel *Poems from the Greek Anthology* erschienen.[34] Klings Kapitel wird eröffnet von »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels I«[35], einer – wie auch im Falle der anderen Epigramme – weitgehend texttreuen Übersetzungen, in diesem Fall des vermeintlich letzten Spruchs des delphischen Orakels, den ein Vertrauter des Kaisers Julian in dessen Auftrag entgegennahm.[36]

Die letzte Äußerung des delphischen Orakels I

Geh sag dem könig die dädalischen
Mauern sind zur erde gestürzt
Phoibos hat kein heiligtum keinen
Prophetischen lorbeer keinen
Sprechenden quell mehr. das plaudernde
Wasser zuletzt ist versiegt.

34 Grundlage für Klings Übersetzungen war: Poems from the Greek Anthology. Expanded Edition. Translated, with Foreword, by Kenneth Rexroth. Introduction by David Mulroy. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999 [Standort: R4-6-12].

35 In: S, S. 121 [= GG, S. 831].

36 Vgl. Marion Giebel: Das Orakel von Delphi. Geschichte und Texte. Griechisch / Deutsch. Stuttgart 2001, S. 111.

Auf diesen Text folgt dann »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II«[37], dessen stilistische Eigenarten eindeutig auf ein originäres Kling-Gedicht hinweisen.

Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II

geht übern sender. aus der ekstasehöhle
eine frauenstimme, richtig krass.
»geh, erzähl« –
letztes statement, originalton nachgesprochen –
»erzähl dem könig«, wozu bespannung stark
vibriert. der stoff erzittert, das magische auge,
bei jedem wort. der stoff bewegt sich, während
die dädalische mauer ins wanken gerät.
geh erzähl! knarzt es,
geh übern sender. wie von unterhalb gesprochen,
von unten gesprochenes, bevor sie voll abdreht:
delphis benommene stimme.
fading, schwund, wellen-
getriller. steingepolter übern sender. und das wars.
ein abgedrehtes wimmern – so gehts
über; wie aus exotenschnäbeln schrille pfiffe,
knister-knister folgt – aus das
rauschen, stäuben,
rieseln.
nur noch ein sickern, helles tröpfeln grenznah
dir ins ohr. an sound das allerschmalste
nur. das wars dann, leute.
letzte quelle, die

versiegt.

Schon auf den ersten Blick zeigt sich die Ähnlichkeit zwischen der zweiten Version des letzten Orakels und »mitschnitt calvenschlacht«. Hier wie dort wird durch intermediale Simulation eine anachronistische Vermittlung inszeniert – in diesem Fall ist die Vermittlung explizit einer Radioübertragung nachempfunden.

Zum Kapitel »Greek Anthology. Nach Kenneth Rexroth« liegen bereits zwei, sich auch mit den beiden ›letzten Äußerungen‹ befassende Forschungsbeiträge vor, die hier kurz eingeholt seien. Während Aniela Knoblich in ihrem Beitrag anhand der beiden Gedichte eine exemplarische Rekonstruktion der Kling'schen Poetik vornimmt, wobei sie einerseits auf Aspekte wie Mündlichkeit und Fragmentarität hinweist, andererseits auf Klings Traditionsverhalten eingeht,[38] untersucht Frieder von Ammon, Knoblichs zweiten Aspekt konkretisierend, die

37 In: S, S. 122 [= GG, S. 832].

38 Vgl. Knoblich: Rupture, Tradition, and Achievement.

Texte als Beispiel für Klings Antikerezeption im Spätwerk,[39] die durch den »Gedanke[n] der Vermitteltheit aller Antikerezeption«[40] gekennzeichnet sei. So berücksichtige Kling, schon indem er sich explizit nicht auf die griechischen Originale, sondern auf Rexroths Sammlung beziehe, »auch die Überlieferungs-Schichten, die sich zwischen die antiken Texte und ihn als ihren modernen Rezipienten geschoben haben«[41].

Von diesen Gedanken aus ist die folgende Interpretation der II., kurz aber auch der I. ›letzten Äußerung‹ zu entwickeln. Wie Knoblich und von Ammon werde ich dabei eine poetologische Lesart der Texte vorbringen. Der Ausgangspunkt, den sowohl Knoblich als auch von Ammon wählen, soll jedoch verschoben werden. Denn beide begründen Klings Arbeit am delphischen Orakelspruch poetologisch in der Hinsicht, dass es Kling »um die Möglichkeit von Dichtung nach Delphi und damit auch um die Möglichkeit von Dichtung in der Moderne«[42] gegangen sei. Voraussetzung für diese Deutung ist die Identifikation von Delphi und Dichtung, die Knoblich konkretisiert, indem sie, den Konnex Delphi-Apoll-Dichtung aufgreifend, das Ende von Delphi mit »the end of poetic inspiration«[43] gleichsetzt. Indem Kling nun, so Knoblich weiter, ein zweites Delphi-Poem aus einer dezidiert modernen Perspektive verfasst, zeige er letztlich, dass die poetische Inspiration keineswegs zu einem Ende gekommen sei.

Die poetologische Ebene wurde bisher also vor allem inhaltlich begründet: durch die Interpretation des überlieferten Epigramms, des Archivmaterials, zu dessen Botschaft sich Klings Texte in Beziehung setzen. Die folgende Interpretation wird hingegen bei der vermittlungsstrukturellen Ebene des Epigramms ansetzen. Bestandteil dieser Ebene ist dabei auch – in Form einer immanenten Produktionsästhetik – der Autor. Und eben hier wird es interessant: Denn die *vates*-artige Vorstellung eines Dichtens in Folge von (göttlicher) Inspiration mag im Epigramm für beendet erklärt werden oder auch nicht (fraglich bleibt ja, ob die Gleichung ›Dichtung = Delphi‹ so einfach aufgeht); sicher jedenfalls ist, dass Klings Poetik im Allgemeinen wie auch speziell die beiden ›letzten Äußerungen‹ *nicht* auf einem Konzept der Inspiration beruhen. Aus erster, göttlicher Hand kommt der Text dieser beiden übersetzenden Gedichte – von Ammon hat auf die Vermitteltheit hingewiesen – sicher nicht,[44] eher aus dritter, vierter und damit höchstens aus schelmisch-göttlicher, aus hermetischer Hand. Oder anders: Interessant scheint mir gar nicht so sehr, welches Autorschaftskonzept mit Delphi unterging, scheint mir nicht die Interpretation des Orakelspruchs. Beachtenswert ist hingegen, welche Idee von Autorschaft, auf Seiten Klings, den beiden letzten Äußerungen

39 Vgl. von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling; zum Kapitel »Greek Anthology. Nach Kenneth Rexroth« siehe ebd., S. 230-240.

40 Ebd., S. 238.

41 Ebd., S. 213.

42 Ebd., S. 234.

43 Ebd.

44 Und auch die Sprüche des delphischen Orakels kamen ja keineswegs aus göttlicher Hand, sondern waren das Ergebnis von drogen-induzierten Rauschzuständen.

zugrunde liegt; was sich durch ihren Abdruck, was sich in ihnen, in der Praxis, für ein Autor zeigt. Und das ist eben kein inspirierter, sondern ein mit vorgeformtem Material arbeitender Autor.

Dieser bereits von von Ammon herausgearbeitete Aspekt der Vermitteltheit – und nicht irgendeine Inspirationspoetik – ist es, der meines Erachtens als Begründung für die Wahl des Epigramms zum programmatischen Auftakt des Kapitels herhalten kann. Nur betrifft dieser Fokus auf die Vermittlung nicht lediglich die Tatsache, dass Kling – indem er explizit markiert auf eine amerikanische Übersetzung und eben nicht auf das griechische Original zurückgreift – die Rezeptionsgeschichte berücksichtigt. Klings Arbeit an und mit der Vermitteltheit ist darüber hinaus ganz konkret eine umformende Arbeit an den Texten.

Die Argumentation für diese These kann ansetzen bei einigen Überlegungen zur I. Äußerung. An dieser sind vor allem zwei Momente hervorzuheben.

Erstens: Wovon die Pythia, die als Sprecherin des Textes anzusetzen ist, im Epigramm berichtet, das ist jenes Ereignis, nach dem sie nicht mehr weissagen kann. Dabei weissagt sie im Epigramm wohlgemerkt nicht, sondern berichtet von einem (darauf weist das Perfekt hin) bereits abgeschlossenen Geschehen, eben dem Ende des Orakels.[45] All die Interpretationsspielräume, die mit diesem Ende einhergehen, sollen hier außer Acht gelassen werden. Wichtig ist, dass im Epigramm von einem mittlerweile historischen Ereignis berichtet wird, und dass ganz unabhängig davon, ob der Spruch authentisch ist[46]: Denn gewiss ist der berichtete Sachverhalt, das Ende der Delphischen Weissagungskultur, ob sie nun göttlich oder menschlich war, Geschichte.

Zweitens: Die I. Äußerung weist eine bemerkenswerte Struktur auf. Neben dem ereignisbezogenen Bericht, also neben der Botschaft gibt es im Text noch eine zweite Ebene. Auf ihr ist der Auftrag angesiedelt, die Botschaft weiterzugeben: »Geh sag dem könig« (01). Mit diesem Weitergabe- oder Übertragungsbefehl tritt nun zur Botschaft, die der Text artikuliert, und dem Sender ›Pythia‹ ein Empfänger hinzu, nämlich der König. Doch auch das ist noch nicht alles. Denn als Empfänger nicht oder nur bedingt der Botschaft, sondern als Empfänger des Übertragungsbefehls »Geh sag« wird durch den Text zugleich noch derjenige thematisch, der die Übertragung, die Überbringung der Botschaft zu vollziehen hat: der Bote, der Kanal.

Die in der Tat besondere Bedeutung der I. wie der II. Äußerung, die sich nicht nur in der Doppelung, sondern eben auch in der Initialposition der Gedichte im Kapitel zeigt, beruht meines Erachtens auf dieser Eigenart des Textes, eine Botschaft und zugleich die Struktur der Kommunikation dieser Botschaft zu umfassen. Dass gerade dieser Textaspekt von Kling für

45 Schon dem Epigramm liegt also keine ›Inspirationspoetik‹ mehr zugrunde, sondern eine Poetik des Berichts.

46 Joseph Fontenrose: The Delphic Oracle. Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses. Berkeley 1978, S. 353, rechnet den Spruch zu den »Quasi-Historical Responses«; Giebel: Das Orakel von Delphi, S. 111, spricht hingegen von einem »authentischen delphischen Spruch«.

besonders relevant erachtet wurde, lässt sich auch dadurch stützen, dass der Übertragungsbefehl, wenn auch leicht verändert, das einzige ist, was in der II. Äußerung durch Anführungszeichen als wörtliche Wiedergabe der ersten Äußerung markiert ist (vgl. II. Äußerung, 03: »geh erzähl«): Das, was in der I. Äußerung Inhalt der Botschaft ist, kommt hingegen in der II. Äußerung als markiertes Zitat nicht mehr und als Wortmaterial nahezu nicht mehr vor.

Davon ausgehend sind an der II. Äußerung ebenfalls zwei Aspekte besonders beachtenswert. Zum einen wird die in der I. Äußerung nur kurz und teils implizit thematisierte Kommunikationsstruktur, die Vermitteltheit, auf geradezu überdeutliche Weise explizit gemacht. Zum anderen wird diese Kommunikationsstruktur auf recht folgenreiche Weise – im Sinne des Geschichtsdichtens im elektronischen Zeitalter – umgeformt. Beide Aspekte führen zu einer Ambivalenz, die sich, ähnlich wie in »mitschnitt calvenschlacht«, als Ineinander von fingierter Vermitteltheit und medialer Präsenz bestimmen lässt.

Dass die Kommunikationsstruktur, die zuvor im kurzen »Geh sag dem König« gebündelt war, nun, in der II. Äußerung, besonders hervorgehoben wird, zeigt sich am offensichtlichsten darin, dass das ganze Gedicht nun als Beschreibung eines Kommunikationsvorgangs angelegt ist. Während etwa die Pythia in der I. Äußerung als Sprecherin der Botschaft nur anzunehmen ist, wird sie, vor allem ihre Stimme, in der II. Äußerung mehrfach beschrieben (vgl. 01f., 10ff.). Darüber hinaus wird nun nicht nur der Sende-Akt, sondern auch der Empfangs-Akt thematisiert (vgl. 20ff.).

Die Art der nunmehr empfangenden Instanz weist dabei schon auf den zweiten Aspekt hin: die Umformung der Kommunikationsstruktur. Nicht mehr der König, sondern der implizite Adressat des Gedichts, markiert durch das Pronomen der 2. Person Singular (vgl. 21), ist nun Empfänger der Botschaft aus Delphi. Was in der I. Äußerung sachlich als ein historischer Übertragungsauftrag übersetzt wurde, ist nun zu einer den gegenwärtigen Leser gerade jetzt, im Akt der Lektüre erreichenden Botschaft geworden. Wie in »mitschnitt calvenschlacht« gibt es hier eine Funkübertragung aus der Vergangenheit zu hören.

Die entscheidende Umformung der I. Äußerung betrifft damit den Kanal. Während die Übermittlung der Botschaft in der I. Äußerung noch einem Boten oblag, wird die Botschaft nun von einer elektronischen Sendeanlage übertragen. Damit liegt in der II. Äußerung – wie in »mitschnitt calvenschlacht« – ein anachronistisch fingierter Übertragungsvorgang vor. Diese Transformation verändert nun schließlich auch die Botschaft. Zwar kündet auch die II. Äußerung vom Ende des Orakels: Pointiert gleichen sich die letzten Worte der beiden Äußerungen. Wo die I. Äußerung jedoch auf die nüchterne Struktur von Aussagesätzen zurückgreift, die das Geschehen aus einer sowohl berichtenden als auch zeitlichen Distanz heraus, mithin in einem distanzierten retrospektiven Sprechakt benennt, präsentiert die II. Äußerung das Geschehen mittels gleichzeitigen Darstellens, in einem simultanen Sprechakt (vgl. 13-19): »Der

Untergang der Orakelstätte ereignet sich gerade«[47], wie von Ammon bemerkt. Vom Ende wird nicht berichtet, es geschieht.

Dabei inszeniert das Gedicht jedoch nicht nur die Übertragung des materiellen Zusammenbruchs der Orakelstätte (vgl. »steingepolter übern sender«). Der Zusammenbruch des Kanals wird durch Störphänomene zugleich auch *dargestellt* (z.B. »knarzt es«, »fading«, »schwund« »wellen- / getriller«, »knister-knister«, »rauschen«). Insofern liegt Knoblich meines Erachtens falsch, wenn sie die Störphänomene wahlweise auf veraltete Technik oder die zu mächtige Stimme der Phytia zurückführt.[48] Vielmehr scheinen diese Text-Phänomene, die schließlich im Abbruch der Übertragung gipfeln, der Versuch, eine adäquate Übersetzung für das Ende des Orakels zu finden. Durch das Rauschen wird auf jenen historischen Zeitpunkt referiert, seit dem keine Botschaften mehr aus Delphi zu empfangen sind.

Die II. Äußerung ist – darauf haben auch Knoblich und von Ammon hingewiesen – eine performative Erfüllung jenes Übertragungsauftrags (jenes Traditionsbefehls), der in der I. Äußerung enthalten war. Aber, so legt die Doppelung der Äußerung inklusive Umformung der I. Äußerung nahe: Die II. Äußerung ist zugleich eine Erfüllung dieses Auftrags unter den Bedingungen des elektronischen Zeitalters und damit gewissermaßen ein *Update* der Botschaft. Eigentlich war ja dem Traditionsbefehl bereits mit der I. Äußerung Folge geleistet worden, und das sogar auf eine unter philologischen Gesichtspunkten recht adäquate Weise.

Der Überschuss, der durch die Doppelung einschließlich Umformung ins tradierenden Spiel eingebracht wird, besteht nun nicht zuletzt darin, dass der Produktions- und damit Traditionsprozess explizit gemacht wird. Das Archivmaterial wird strukturell verändert, wird durch intermediale Simulation in die Kanäle des elektronischen Zeitalters eingespeist und erlangt so, in der fingierten Situation des Gedichts, eine neue, auf die zeitgenössischen Leitmedien abgestimmte mediale Präsenz. Wie auch in »mitschnitt calvenschlacht« bleibt diese Präsenz allerdings – und strukturell – durch den Anachronismus gebrochen. Eben jene intermedial simulierenden Verfahren, welche die mediale Präsenz erzeugen, verunmöglichen zugleich deren Glaubwürdigkeit. Diese Ambivalenz, in der sich Sehnsucht und Grenzen der hermetischen Verarbeitung historischen Materials begegnen, ist charakteristisch für Klings Geschichtslyrik unter den Bedingungen des elektronischen Zeitalters.

Damit kann zur abschließenden Bemerkung gekommen werden und das heißt: zu Hermes. Noch einmal: »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« ist, was die in Praxis vorge-

47 von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling, S. 235.

48 Knoblich: Rupture, Tradition, and Achievement, S. 206: »Obviously, the equipment in use here is rather dated. On the other hand, the difficulties in transmission might equally have something to do with an extraordinary power of the ancient voice and the prophetic message, a kind of supernatural power that seems to overwhelm the technical equipment.«

führte Produktionsästhetik angeht, ein Ergebnis nicht der Inspiration, sondern der Umformung vorgeformten Materials, ist Ergebnis (und Praxis) der Übersetzung, im Sinne Klings: der ›Bewegung‹ von Archivmaterial.[49]

Hermes, auch davon war schon die Rede, ist für Kling nun ein Prinzip, das für den Zugriff auf derartiges Archivmaterial einsteht. Er hat »Zutritt zur Totenwelt: zu (elektronischen) Bibliotheken«, heißt es in der Charakteristik des Hermes als geschichtslyrisches Prinzip in *Itinerar.* Dabei ist Hermes, diese unseriöseste unter den griechischen Gottheiten, kein Garant dafür, dass die geschichtslyrische Vermittlung der Vergangenheit an die Gegenwart gelingt. Charakterisiert durch »Distanzüberwindung wie -gewinnung« ist das hermetische (Geschichts-)Gedicht ein »paradoxes Instrument«, in dem die Überwindung des (historischen Zeit-)Abstandes zugleich geschieht und scheitert. In »mitschnitt calvenschlacht« und in »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« ist diese ›Paradoxalität‹ Verfahren geworden. Beide Gedichte zeichnen sich aus durch die intermedial-simulierende Inszenierung einer elektromedialen Präsenz des historischen Materials auf der einen Seite *und* auf der anderen Seite durch Kenntlichmachen der Mittel (des Boten, des Kanals), die diese Gegenwärtigkeit herstellen.

Es gehört nun zu den Subtilitäten der Kling'schen Kapitelkomposition, dass und vor allem wie dieses Verfahren auch im Kapitel »Greek Anthology. Nach Kenneth Rexroth« als ein dezidiert hermetisches ausgewiesen wird. Denn das dritte, also unmittelbar auf die II. Äußerung folgende Gedicht nennt Hermes. Es ist das einzige Gedicht des Kapitels, das keine Überschrift trägt und damit fast den Anschein erweckt, es setze die II. Äußerung einfach fort; es beginnt, man achte auf das Personalpronomen sowie auf das fehlende Komma, mit »ICH HERMES«.

> ICH HERMES wurde aufgerichtet
> Wo sich drei straßen kreuzen. beim windigen
> Obstgarten überm grauen strand.
> Hier mögen müde menschen ausruhn von der reise
> Bei meiner kalten sauberen flüsternden quelle.[50]

Wie Knoblich bemerkt hat, ist hier wiederum von einer Quelle die Rede, und das unmittelbar nachdem im vorhergehenden Gedicht noch eine Quelle versiegte.[51] Der bisherigen Interpretation folgend, soll jedoch weiterhin im Widerspruch zu Knoblich angenommen werden, dass es hier nicht um eine Wiedereinsetzung der Inspirationspoetik geht. Vielmehr scheint es mir, als mache auch dieses dritte Gedicht des Kapitels noch einmal etwas explizit, das im vorhergehenden Gedicht implizit blieb, nämlich – wie bereits im Fall des Verhältnisses zwischen erstem und zweitem Gedicht – eine im voranstehenden Gedicht verdeckt gebliebene Ver-

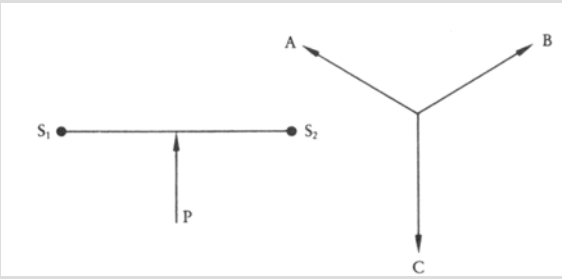
49 Vgl. die Überlegungen zum Verhältnis von ›Übersetzen‹ und ›Bewegen‹ im V. Kapitel, S. 362ff.

50 In S, S. 123 [= GG, 833].

51 Vgl. Knoblich: Rupture, Tradition and Achievement, S. 209.

mittlungsinstanz. Denn betrachtet man die II. Äußerung, dann zeigt sich, dass die dort versiegende Quelle (der verklingende Sender) auf der Ebene des Dargestellten anzusiedeln ist. Auch hier ist der gestörte Kommunikationsvorgang ein inszenierter Kommunikationsvorgang, was zugleich bedeutet, dass dieser Vorgang noch einmal von einer extradiegetischen Vermittlungsinstanz kommuniziert wird. Überaus souverän führt diese Vermittlungsinstanz in der II. Äußerung durch das Gedicht: beschreibt zunächst den Sender, also die Pythia, beschreibt dann die zunehmenden Störungen des Kanals und weist schließlich, mit direkter Anrede an den impliziten Adressaten, auf den Zusammenbruch der Übertragung hin. Die Kommunikation dieses Zusammenbruchs, die von der extradiegetischen Vermittlungsinstanz geleistet wird, ist dabei allerdings keineswegs gestört.

Diese selbst ungestörte Vermittlungsinstanz nennt sich nun im dritten Gedicht. Und sie nennt sich »ICH HERMES«, figuriert also als jener »Kommunikatorgott«, der an jenem Schnittpunkt der (Kommunikations-)Wege platziert wurde, an dem Zugriff auf die Quelle möglich ist. Wie vertrauenswürdig dieser Zugriff ist, bleibt jedoch fraglich. So einladend sich Hermes im Gedicht gebärdet, so hintergründig »windig[]« mutet die Szenerie an, in der sich die verlockende Quelle befindet. Dabei führt das Gesamtarrangement des Gedichts letztlich vor, was als Grundstruktur hermetischer Kommunikation, hermetischer Geschichtslyrik gelten kann: ein – wie im Hinweis auf die drei sich kreuzenden Straßen angedeutet – triadisches Kommunikationsmodell (Michel Serres hat mit solchen Modellen experimentiert, vgl. die Abb.), in dem neben dem Sender (der Quelle) und dem Empfänger (den müden Menschen) noch ein Dritter agiert, der sich Hermes nennt. Dieser Dritte entscheidet, ob die müden Menschen Zugang zur Quelle erhalt – ob die Übertragung gelingt oder scheitert. Und selbst dort, wo sie gelingt, liegt dieses Gelingen in seinen, in Hermes Händen.



Michel Serres: Der Parasit, S. 85.

1.3 Zwischenresümee

Mit dem Kleinzyklus »bildprogramme« tritt erstmals in Klings Werk programmatisch eine Möglichkeit auf, dem ›toten‹ historischen Material zwar nicht neues Leben einzuhauchen, aber doch zu elektromedialer Präsenz zu verhelfen. Als geschähe es gerade jetzt, melden sich Pirkheimer oder die Pythia über die medialen Kanäle des elektronischen Zeitalters. Die Präsenz bleibt allerdings doppelt gebrochen, manifestiert sich mit ihr doch zugleich ein massiver Anachronismus und eine mediale Differenz. Weder ist es möglich, einen elektromedialen Kanal ins 15. oder 4. Jahrhundert aufzubauen, noch ist die Schrift ein elektromedialer

Kanal. Dabei konstituiert sich die mediale Differenz nicht nur – was ein apriorischer Effekt intermedialer Simulation ist – implizit, sondern wird explizit gemacht. Pointiert signalisieren Gedichte wie »mitschnitt calvenschlacht« oder »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II«, dass die mediale Präsenz, die sie einerseits zu erzeugen vorgeben, andererseits Ergebnis einer fingierten Vermittlung ist. Diese paradoxale Struktur aber gehört zum Programm einer hermetischen Geschichtslyrik, die – anders als der im vorletzten Kapitel entwickelte, vornehmlich diagnostizierende herme~~neu~~tische Typ – den Versuch macht, der Verspeicherung des Geschichtlichen etwas entgegenzusetzen. Nicht zuletzt die in der Dopplung der beiden letzten Äußerungen implizierte Produktionsästhetik macht dabei deutlich, dass dieser Versuch vor allem darin besteht, im Modus des Als-ob die Suggestion zu entwerfen, das historische Material sei gar nicht *gespeichert*, sondern werde *übertragen*. Dass es beim Als-ob bleibt, markiert freilich den sentimentalischen Charakter dieser Geschichtslyrik.

Einen bereits in der Interpretation zu »mitschnitt calvenschlacht« aufgegriffenen Faden aufnehmend stellt sich angesichts dieses ›Als-ob‹ jedoch die Frage, wie sich diese Weise des Geschichtsdichtens zu der (im IV. Kapitel idealtypisch konstruierten) hermeneutischen Geschichtslyrik Durs Grünbeins verhält.[52] Denn tatsächlich ähneln sich in mancher Hinsicht die im vorletzten Kapitel beschriebene hermeneutische Geschichtslyrik Grünbeins und die soeben dargelegte hermetische Geschichtslyrik Klings. Beide Typen der Geschichtslyrik zielen letztlich auf eine erneute Präsenz (mediale Präsenz von Material bei Kling, physische Präsenz eines Sprechers bei Grünbein); beide Typen der Geschichtslyrik orientieren sich dabei an Medien, die nicht primär der Speicherung, sondern der Übertragung dienen (Radio, Telefon, TV auf der Kling'schen, Brief und Rede auf der Grünbein'schen Seite); und beide Typen markieren zugleich die Hoffnungslosigkeit ihre Präsenz-Techniken, indem sie meist sogar textintern den Fiktionscharakter jener Vermittlung signalisieren, die Präsenz suggeriert. Schließlich handelt es sich bei den Gedichten, die in beiden Fällen entstehen, um spezifische Ausformungen historischer Rollengedichte. Bei Grünbein zeigt sich diese Tradition recht deutlich und recht klassisch, bei Kling etwas eigenwilliger, fragmentarisierter und zudem durch die Elektromedialisierung der ›Rolle‹ etwas ungewöhnlicher.

Nun lassen sich jenseits dieser Ähnlichkeiten auch Differenzen konstatieren. Eingehen ließe sich etwa auf die metaphysische Rhetorik bei Grünbein, der allenfalls ein emphatischer Lebensbegriff (und Todesbegriff) bei Kling gegenübersteht; oder aber auf die divergierenden Schriftkonzepte: die Idee einer klassischen Gedichtschrift, versehen mit Ewigkeitswert, bei Grünbein, die Idee einer beweglichen, hermetischen und insgesamt wesentlich flüchtiger konzipierten Schrift bei Kling. Aber bemerkenswert scheint mir an dieser Stelle etwas anderes. Es zeigt sich, blickt man auf den Sinn, den das Historische in und durch die Gedichte

52 Siehe dazu das IV. Kapitel, insbes. S. 267-300.

erhält. Gefasst wurde diese inhaltliche Komponente im Rahmen der Ausführungen zu Grünbein mit der Wendung vom ›Transhistorischen des Sinns‹, die mit Gadamers Vorstellung einer Art Selbsterkenntnis der Geschichte beziehungsweise der Geschichtlichkeit im Prozess der Horizontverschmelzung korrespondiert. In der Rückwendung auf die Überlieferung entdeckt und begreift das Subjekt seine wirkungsgeschichtliche Einbindung und damit die ›gemeinsame Sache‹, in der es mit dem Historischen vermittelt ist. Grünbein hat diese zentrale hermeneutische Denkfigur auf die griffige Formel gebracht, das Historische werde zum »Interpretationsmittel der eigenen Existenz«[53]. Es liefert exemplarische Einsichten in anthropologische Konstanten oder zumindest in Charakteristika der Existenz in der westlichen Zivilisation. Ob es eine vergleichbare Sinnhaftigkeit des Historischen bei Kling gibt, steht noch in Frage.

Konkret könnte die damit aufgegriffene Fragwürdigkeit so lauten: Welchen Sinn hat Pirkheimers Bericht über die Schweizerkriege, welchen Sinn hat der Bericht der Pythia über den Untergang des Delphischen Orakels? Oder anders: Gedichte wie »mitschnitt calvenschlacht« oder »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« mögen – wenn auch simulativ – das Problem der künstlichen Speicherung lösen, aber wozu eigentlich? Das Geschehen mag in der simulierten Übertragung für einen Moment einen neuen Zustand der Präsenz gewinnen, aber was bedeutet das schon? Was nützt es? Ist das historische Material hier nicht lediglich Gegenstand einer antiquarischen Spielerei, die etwas aus den Speichern hervorzaubert – und das nur um des Zaubers willen?

Nun bieten sich durchaus Antworten auf diese Fragen an. Einige davon ergeben sich, berücksichtigt man die Ausführungen zu Klings Vorstellung von der (idealen) Gedichtrezeption. Drei Formen rezeptiver Reaktion wurde dabei ausgemacht: eine emotional-physiologische Bewegtheit, eine assoziierende Bewegung und eine rekonstruierende Bewegung.[54]

Die emotional-physiologische Bewegtheit könnte bei Gedichten wie »mitschnitt calvenschlacht« oder der II. ›letzten Äußerung‹ darin bestehen, dass man sich amüsiert: Die Gedichte könnten, in ihrer auf den ersten Blick, beim ersten Hören doch recht abstrusen Konstruktion, schlicht gute Unterhaltung bieten. Dieser delektierenden Wirkung stünde allerdings die in beiden Gedichten dominierende Gewaltkomponente entgegen. Man mag angesichts der Vorstellung, Pirkheimer melde sich über Satellitentelefon, erheitert sein – das Lachen würde einem aber in Anbetracht des von Pirkheimer Berichteten im Halse stecken bleiben. In diesem Zwiespalt könnte dann der Zweck dieser Geschichtsgedichte stecken: Sie lösen beim Rezipienten eine emotionale Verwirrung aus. Jedoch bedarf es dafür keineswegs historischen Materials, das heißt: *historische* Sinnbildung würden diese Gedichte nicht vor-

53 Grünbein: Zwischen Antike und X, S. 394.

54 Vgl. das V. Kapitel, S. 368ff.

nehmen oder initiieren. Dies entspräche nun durchaus einem Aspekt der Poetologie Klings: Das »*Verstehen über den Körper* erfordert keine Vorkenntnisse (z.B. von Geschichte)«[55], bemerkt er in »Graz und Gedächtnis«.

Anders sieht es bei der assoziierenden und der rekonstruierenden Bewegung aus. In beiden Fällen stünde allerdings die Art der jeweils erfolgenden historischen Sinnbildung nicht fest. Die assoziierende Bewegung basiert, wie dargelegt wurde, im Wesentlichen auf der Verknüpfung der Gedichtinhalte mit subjektiven Erlebnissen, Erinnerung, Erfahrungen. Die rekonstruierende Bewegung hingegen verknüpft die Gedichtinhalte mit den Kontexten, denen das historische Material entstammt, ist also insofern tendenziell objektiver. Im Falle der Rekonstruktion könnte der Rezipient anfangen, zum Beispiel Pirkheimers Bericht über den Schweizerkrieg oder eine Abhandlung über das Delphische Orakel zu konsultieren. Die Gedichte wären so jeweils Impulse, die ein Thema interessant machen. Welchen Sinn der Rezipient dann dem kontextualisierten historischen Material abgewinnt, ist freilich vom Gedicht nicht vorgegeben. Gleiches gilt für die assoziierende Bewegung: Die Verknüpfung mit subjektiven Erfahrungen lässt sich *per definitionem* nicht wissenschaftlich festschreiben. Dabei wäre gerade hier die hermeneutische Komponente, in deren Vollzug das Historische mit dem Gegenwärtigen vermittelt wird, am ehesten zu vermuten.

Dass sich über diese möglichen Umgangsweisen mit dem präsentierten historischen Material hinaus jedoch zunächst kein durch die Gedichte selbst nahegelegter Sinn des Historischen angeben lässt, liegt dabei – so zeigt der Vergleich mit Grünbein – ganz wesentlich an der textinternen Kommunikationsstruktur der Texte. Während in zahlreichen Gedichten Grünbeins durch die dialogische Konstruktion ein vergangenes und ein (mitunter implizit bleibendes) gegenwärtiges Ich miteinander eine gemeinsame Position aushandeln, gibt es in den hier in Frage stehenden Kling-Gedichten »mitschnitt calvenschlacht« und »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« keine auch nur annähernd personal konturierte Gegenwartsinstanz, die sich textintern sinnhaft zum Historischen in Beziehung setzt. Mit anderen Worten: Bei Grünbein hat die im fingierenden Akt des Gedichts erneut Präsenz erlangende Historie einen Sinn für ein Subjekt, das sich historisch versteht, etwa indem es das »Wiederaufleben charakteristischer Momente […] quer durch die Menschheitsgeschichte«[56] begreift. In Klings hermetischer Geschichtslyrik findet sich jedoch kein Subjekt, das sich auf diese Weise inhaltlich zum Historischen verhält. Das Textsubjekt ist, wie beispielhaft an »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« verdeutlicht, lediglich diejenige Instanz, die – im nächsten Gedicht dann als Hermes figurierend – den fingierten Übertragungsvorgang, aus dem die Präsenz resultiert, beschreibend erzeugt.

55 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 143.

56 Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, S. 19.

Nun ließe sich auch mit Blick auf »mitschnitt calvenschlacht« eine exemplarische Deutung im Sinne Grünbeins vorbringen. Anhand der Gemetzel während der Calvenschlacht zeige sich letztlich, dass in der Menschheitsgeschichte allerorten nur das Schlachten herrsche. Und mit Blick auf »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« könnte exemplarisch begriffen werden, dass alles irgendwann untergehe, vielleicht sogar: dass alle Traditionen einst enden. Einzelne Begründungen für derartige Deutungen ließen sich dabei sogar finden: Dass Pirkheimer oder die Pythia, die ja eigentlich von einem je bestimmten historischen Ort aus sprechen, in den Gedichten als (elektromedial) gegenwärtige Sprecher erscheinen, könnte entsprechend verstanden werden als Hinweis auf die prinzipielle Indifferenz ihrer historischen Positionen. Was von den Gedichten vermittelt wird, könnte eben so gut jetzt geschehen, zeige gar nicht unbedingt etwas Historisches, sondern eben etwas Transhistorisches.

Gänzlich entkräftet werden können – und müssen – solche Deutungen nicht, auch deshalb können sie hier einfach im Raum stehen bleiben. Am Ende dieses Kapitels soll solchen auf exemplarischer Sinnbildung basierenden Deutungsansätzen jedoch ein anderer, an Figuren der genetischen Sinnbildung orientierten Ansatz zur Seite gestellt werden. Bevor dieser bereits auf das nächste Kapitel vorausweisende Deutungsansatz eingebracht werden kann, ist allerdings noch den anderen Verfahren einer Geschichtsdarstellung nach Maßgabe der hermetischen Schrift im elektronischen Zeitalter nachzugehen.

2. »rhythmische *historia*«. Verfahren, das Archiv zu schreiben, in »Der Erste Weltkrieg«

Auch um die weitergehende Beschäftigung mit »Der Erste Weltkrieg« im nächsten Kapitel vorzubereiten, werden den folgenden Interpretationen, die sich auf jene Passagen und Verfahren des Langgedichts konzentrieren, die im Horizont der hermetischen Schrift im elektronischen Zeitalter zu verorten sind, sogleich überblickende Ausführungen zum Langgedicht vorausgeschickt.[57] Im Zuge dessen möchte ich zudem einige Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Textes geben,[58] auf die im Rahmen der Interpretationen zurückgegriffen

[57] Auf einen allgemeinen Forschungsüberblick zu »Der Erste Weltkrieg« verzichte ich an dieser Stelle. Stattdessen werden jeweils problemorientiert, d.h. in Zusammenhang entweder mit übergreifenden Deutungsperspektiven oder aber in Zusammenhang mit textstellenorientierten Interpretationen kurze Forschungsdiskussionen durchgeführt. Grundlage dafür sind folgende Beiträge: Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg; Leeder: ›*rhythmische historia*‹. Contemporary Poems of the First World War; Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory; Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War; und Lehmkuhl: Gedächtnisspeicher. Zu Thomas Klings Zyklus »Der Erste Weltkrieg«.

[58] Dokumente zur Entstehungsgeschichte von *Fernhandel* hat Kling v.a. in den Ordnern M15 und M17 gesammelt. Mit nur in grober Ordnung abgehefteten, teils handschriftlich überarbeiteten Computer-Ausdrucken sowie gänzlich handschriftlich beschriebenen Blättern gefüllt, geben diese Ordner einen bemerkenswert umfangreichen Einblick in die Arbeiten an *Fernhandel*. Ergänzen ließe sich dieser Einblick vermutlich durch einen Blick auf die Daten, die sich auf den ebenfalls im Thomas Kling-Archiv aufbewahrten Festplatten befinden – Kling schrieb, meinen Beobachtungen im Archiv nach, seit etwa Mitte der neunziger Jahre nicht ausschließlich, aber doch regelmäßig am Computer. Auf eine Sichtung und Analyse dieser digitalen Doku-

werden kann. Zunächst dient dieser Rekurs auf die Entstehungsgeschichte in erster Linie dazu, den Schreibanfang des Langgedichts auszumachen, der nicht mit dem Anfang des schließlich publizierten Textes identisch ist. In jenen Textteilen, die Kling als erstes verfasste, wird dabei die bereits bekannte geschichtskulturelle Diagnose entwickelt sowie eine auf diese Diagnose reagierende Poetik entworfen (Abschnitt 2.1). Die daran anschließende Interpretation wird dann darlegen, wie Kling in »Der Erste Weltkrieg« in Abgrenzung zum historischen *Erzählen* eine Praxis der *Konstellation* von Archivmaterial praktiziert, die sich beziehen lässt auf das Konzept einer hermetischen Schrift im elektronischen Zeitalter (Abschnitt 2.2). Dass Kling dieses Vorgehen selbst als ein ›erzählerisches Vorgehen‹ bezeichnet hat, wird ein abschließender, auch die soeben angedeutete genetische Sinnbildungspraxis aufgreifender Abschnitt thematisieren (Abschnitt 3).

»Der Erste Weltkrieg« umfasst in der *Fernhandel*-Fassung 25 Seiten, auf denen – abgerechnet die Paratexte wie Titel und Motti – insgesamt 453 Zeilen, angeordnet zu 14 relativ eigenständigen Texten, platziert sind.[59] Eröffnet wird das Langgedicht von einem prologartigen, formal eher uneinheitlich gestalteten Text, der die Überschrift »Die Modefarben 1914« trägt. Die 13 folgenden Texte tragen keine Überschriften, doch sind die Gedichtanfänge jeweils in einer Sans Serif gesetzt und damit typographisch vom Text abgehoben. Darüber hinaus sind

---

mente habe ich jedoch zunächst notgedrungen, dann entschieden verzichtet: notgedrungen, weil eine Sichtung der Daten während meiner Arbeiten mit dem noch unerschlossenen Nachlass technisch nicht möglich war; entschieden dann allerdings, weil die Tatsache, dass Kling trotz der Arbeit am Computer zuweilen Ausdrucke anfertigte und vielleicht sämtliche, vielleicht aber auch nur ausgewählte Ausdrucke zu den hs. Dokumenten heftete, dem in den Ordnern versammelten Materialien einen intentionalen Überschuss verleiht. Mit anderen Worten: Die von den beiden Ordnern gebildeten Nachlassenschaften sind keine zufälligen, sondern vom Autor bereits ausgewählte, mehr oder minder geordnete, gewiss aber als Dokumente zur Entstehungsgeschichte bewahrte Sammlungen.

Was diese nachgelassenen Sammlung bergen, davon wird, in Ausschnitten, in diesem und im nächsten Kapitel noch die Rede sein. Im Wesentlichen, dies vorweg, handelt es sich um Autortexte, eben Notizen, Konzeptskizzen, Gedichtfassungen und dergleichen.

59 Zitate aus »Der Erste Weltkrieg« werden im Folgenden im Fließtext unter der Angabe ›Sigle des Einzeltextes, Zeile in arabischer Ziffer‹ nachgewiesen; die Siglen gestalten sich wie folgt:

DM	= Die Modefarben 1914. In: F, S. 9-12 [= GG, S. 595-599].
I	= diese photographie, dieses photo. In: F, S. 14 [= GG, S. 600f.].
II	= der kopf des bruders im kopf. In: F, S. 15f. [= GG, S. 602f.].
III	= die schrift, echtfoto. In: F, S. 17 [= GG, S. 604f.].
IV	= monarchen, aus der entfernung gesehen. In: F, S. 18 [= GG, S. 606f.].
V	= habsburg, aus letzter hand. In: F, S. 19 [= GG, S. 608f.].
VI	= bleiglanz. In: F, S. 20f. [= GG, S. 610f.].
VII	= die im hinterland. In: F, S. 22 [= GG, S. 612f.].
VIII	= es sind die unterschliedlichen belichtungszeiten. In: F, S. 23f. [= GG, S. 614f.].
IX	= das bildbeil. In: F, S. 25 [= GG, S. 616f.].
X	= ihr hinterleib in ständiger bewegung. In: F, S. 26 [= GG, S. 618f.].
XI	= pflanzenstudien, strunkbesichtigungen. In: F, S. 27 [= GG, S. 620f.].
XII	= beim hören loslassen. In: F, S. 28 [= GG, S. 622f.].
XIII	= es stützen mit den toten schultern. In: F, S. 29f. [= GG, S. 624f.].

diese 13 Teile formal erstaunlich einheitlich gestaltet: Sie gliedern sich je in terzinenartige, zwar nicht syllabisch, aber doch graphisch nahezu gleich lange Langzeilenblöcke; das Enjambement, auch zwischen den terzinenartigen Abschnitten, ist die Regel. Neun oder zehn Abschnitte bilden jeweils einen Teil. Die formale Einheitlichkeit, kombiniert mit der Zeilenlänge – die Zeilen beanspruchen in der Regel fast die gesamte Seitenbreite –, sorgt für einen bemerkenswerten visuellen Eindruck. »Der Erste Weltkrieg« wirkt, nachdem der Prolog geendet hat, wie ein homogener, geschlossener und zudem irgendwie prosaischer Textzusammenhang, der sich weniger in eigenständige Gedichte, denn in einzelne Kapitel untergliedert. Es scheint fast, als läge hier ein »einzige[s] epische[s] Gedicht«[60] vor, ein »Sprach-Massiv«[61], so Korte, der mit dem »Titel ›Der Erste Weltkrieg‹« zudem »eine einzige große Anstrengung an[gekündigt]«[62] sieht. Blickt man allerdings auf die Genese des Textes, zerstreut sich dieser erste Eindruck einer großen Einheit.

Soweit ich das auf Grundlage meiner Recherchen rekonstruieren kann,[63] geht die 1999 in *Fernhandel* publizierte Fassung von »Der Erste Weltkrieg« auf (mindestens) vier zunächst getrennt voneinander entwickelte Projekte zurück.

Zwei Projekte fließen später in drei, um ein Geschwistertrio kreisende Gedichte ein (die von mir im Weiteren sogenannte ›familiengeschichtliche Gruppe‹).[64] Beide Projekte arbeiten mit Material – teils Fotos, teils Feldpostkarten und -briefe –, das innerhalb von Klings Familie (mütterlicherseits) überliefert wurde. Ein Hinweis auf das erste Projekt ist in einem mit »1989 / Berlin« beschrifteten Oktavheft enthalten.[65] Auf einer Doppelseite steht dort die handschriftliche Fassung eines als »NULL FELDPOST« betitelten und auf »JAN 95« datierten Gedichts. Ein zweites, von mir zeitlich derzeit nicht eingrenzbares, der Langgedicht-Idee jedoch gewiss vorausgehendes Projekt bildet ein geplanter »Zyklus« mit dem Titel »vierzehn-achtzehn«[66]: Einem mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen versehenen Blatt zufolge wollte Kling diesen Zyklus ausgehend von einem maschinenschriftlich vorliegenden Gedicht mit dem Titel »LICHTHÄLFTE« entwickeln.[67] »LICHTHÄLFTE« birgt dabei bereits umfangreich Textmaterial des später in »Der Erste Weltkrieg« publizierten Textes »diese photographie, dieses foto«. – Erst im »Dez. 1997«, darauf deutet der Hinweis »diese photo-

60 Cornelia Jentzsch: Restnachrichten, Sprachattacken. In: Frankfurter Rundschau. 13.10.1999.

61 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 103.

62 Ebd.

63 Was ich im Folgenden skizziere, kann nur ein erster Einblick in Grundzüge der Entstehungsgeschichte sein. Gerade angesichts der Tatsache, dass die Dokumente zur Entstehungsgeschichte von »Der Erste Weltkrieg«, meinem Eindruck nach rein quantitativ alles andere im Nachlass in den Schatten stellen, wären hier eigenständige Forschungen zur Textgenese äußerst lohnend. Meine Ausführungen zielen hingegen insbesondere darauf, eine erste Vorstellung von der Dynamik der Textgenese zu vermitteln.

64 Es handelt sich um die in der Druckfassung aufeinanderfolgenden Gedichte I, II und III, also: »diese photographie, dieses foto«, »der kopf des bruders im kopf« und »die schrift – echtfoto«.

65 *Hs. Fassung »NULL FELDPOST«.* In: *Heft »1989 / Berlin«*. In: *Materialbox (weiß)‹*.

66 *Ms. Fassung »LICHTHÄLFTE«.* In: *Ordner M15.*

67 Vgl. ebd.

graphie *(begonnen)*« auf einer ausgedruckten Inhaltsübersicht hin, beginnt Kling, diese beiden familiengeschichtlichen Projekte in das Langgedicht zu integrieren.[68]

Als drittes Projekt lässt sich »Die Modefarben 1914» identifizieren. Die Entstehung einer in Teilen bereits mit der Druckfassung identischen, maschinenschriftlich überlieferten Niederschrift dieses Gedichts hat Kling auf den Zeitraum »dez 97 – 8. 2. 98« datiert;[69] eine »Vorletzte Fassung« auf Ende Februar 1998.[70] Wie aus den in großer Zahl im Nachlass aufbewahrten Inhaltsverzeichnissen zu *Fernhandel* hervorgeht, ordnete Kling dieses auch formal vom Rest der in »Der Erste Weltkrieg« versammelten Texte abweichende Gedicht jedoch noch im April 1999 nicht dezidiert dem bereits weitgehend fertiggestellten Langgedicht zu.[71]

Dieses Langgedicht ist schließlich das vierte und wohl größte Projekt, in das die anderen Projekte nach und nach eingehen. Einige von Kling im Verlauf der Textgenese wieder aussortierte Texte beiseite gelassen, entstehen insgesamt zehn der vierzehn später unter dem Titel »Der Erste Weltkrieg« veröffentlichten Textteile dezidiert innerhalb der Eigendynamik dieses Langgedicht-Projekts.[72] Den rekonstruierbaren Ausgangspunkt dieser Eigendynamik bilden Notate Klings aus dem Winter 1996, *morsch* ist gerade erschienen. Von einem Gedicht über den Ersten Weltkrieg ist dort allerdings nicht die Rede. Was sich Kling, einem Skizzenheft[73] zufolge, zunächst vornimmt, ist stattdessen nicht weniger als ein »entwurf für geschichte (medien-) des 20. jahrhunderts«[74]. Angedacht ist dabei explizit ein »LANGGEDICHT«[75] beziehungsweise »LANGGED.«[76] – so die Labels, die Kling auf einer Seite des Skizzenhefts ausprobiert und die auf zahlreichen Konzeptblättern und Vorfassung wiederkehren. Für dieses Langgedicht notiert Kling zu jenem frühen Zeitpunkt den »arbeitstitel: flir(r)«[77], ein Spiel mit dem Akronym für in der Luftfahrt eingesetzte Infrarotgeräte (›foreward looking infrared‹). Wie Kling sich dieses Langgedicht damals in etwa vorstellte, führt eine Tabelle vor Augen, die

---

68 *Ms. Inhaltsverzeichnis »die wahrnehmung«.* In: *Ordner M17;* hs. datiert auf »Dez. 1997«.

69 *Ms. Vorfassung »die modefarben des jahres 1914«.* In: *Konvolut »fernhandel«.* In: *Ordner M17.*

70 *Ms. Vorfassung »DIE MODEFARBEN 1914«.* In: *Ordner M15.*

71 *Ms. Inhaltsverzeichnis »~~Die Wahrnehmung~~ FERNHANDEL.* In: Ordner: M17. Die zweite, den Stand von »April 99« wiedergebende Textschicht dieses ›Inhaltsverzeichnis‹ listet zunächst, lateinisch durchnummeriert, 13 Texte; hinzu kommen zwei Texte, »monarchen« und »habsburg«, die, ohne Nummer, handschriftlich ergänzt wurden. Von den insgesamt 15 Texten – zwei fallen wieder raus – werden 13 später in »Der Erste Weltkrieg« auftauchen. »die modefarben 1914« steht, zusammen z.B. mit »berliner totentanz« oder »der schwarzwald 1932«, in einem zweiten Block am unteren Blattrand, wird hier also offenbar nicht dem Langgedicht-Projekt zugeordnet. Im *Hs. Inhaltsverzeichnis »FERNHANDEL«.* In: *Konvolut »fernhandel«.* In: *Ordner M17,* 1. Blatt, ist »Die Modefarben 1914« zwar im Umfeld von (konkret: vor), aber nicht als Teil von »Der Erste Weltkrieg« vermerkt.

72 Es sind dies alle Gedichte außer eben »Die Modefarben 1914« und die drei Gedichte der familiengeschichtlichen Gruppe, also »diese photographie, dieses foto«, »der kopf des bruders im kopf« sowie »die schrift – echtfoto«, wobei die letztgenannten Gedichte zunehmend in die Eigendynamik des Projekts integriert werden.

73 *Heft »ende nov. 96«.* In: *Notizbuch-Sammlung*.

74 Ebd.

75 So auch schon die Aufschrift im Beschriftungsfeld des Einbands von *Heft »ende nov. 96«.*

76 Ebd.

77 Ebd.

er auf zwei gegenüberliegenden Seiten des Skizzenhefts entwirft.[78] In der Vorspalte der Tabelle werden die Dezennien, von »1910«, »1920«, »1930« bis »70«, angeführt: Es ging folglich um ein Gedicht, das nicht das ganze 20. Jahrhundert erfassen sollte, sondern nur das, was bereits eine gewisse Historizität erlangt hat. In die Kopfzeile schreibt Kling fünf Einträge: »Geschichte«, »Privat- Fam.Gesch«, »Stil«, »Material« und »Medien«. Lediglich zwei Zellen füllt Kling aus: In der Spalte »Medien« notiert er »60er: Dias« und »70er: TV (Retro 30er)«.

Realisiert wurde von diesen Plänen kaum etwas. Allerdings plant Kling, wie der Entwurf eines Inhaltsverzeichnisses dokumentiert, noch im »Dez. 1997« für das Langgedicht einen thematischen Fokus, der weit über den Ersten, auch weit über den Zweiten Weltkrieg hinaus bis in die »70er« reichen sollte:[79] Neun der dreizehn, später den Hauptteil von »Der Erste Weltkrieg« bildenden Gedichten sind da allerdings bereits fertiggestellt oder doch zumindest konkret projektiert.[80] Erst ein weiterer Inhaltsverzeichnis-Entwurf, datiert auf den »*2. Mai 1998*«, birgt keine Hinweise mehr auf ein Langgedicht über die (Medien-)Geschichte des 20. Jahrhunderts;[81] der Erste Weltkrieg rückt jetzt ganz ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Titel »Der Erste Weltkrieg«, der im Druck einen so eindeutigen Akzent setzt, taucht allerdings erst spät in den Materialien zur Textentstehung auf. Nachdem der Titel »flir(r)« recht bald verschwindet, firmiert lange Zeit »Die Wahrnehmung«[82] als Arbeitstitel für das Langgedicht.[83] Aber auch »Die Wahrnehmung« wird, vermutlich im Oktober 1998, gestrichen; zu diesem Zeitpunkt erscheint erstmals »Der Erste Weltkrieg« als Bezeichnung für das Langgedicht.[84]

Die Reihenfolge der Gedichte, die schließlich »Der Erste Weltkrieg« bilden, erfuhr dabei im Laufe der Entstehungsgeschichte einige Umgruppierungen. Dass Kling sich den Dokumenten nach erst zu einem relativ späten Zeitpunkt entschied, das prologartige »Die Modefarben 1914« überhaupt in »Der Erste Weltkrieg« aufzunehmen, wurde bereits festgehalten. Und auch die im Druck auf »Die Modefarben 1914« folgende ›familiengeschichtliche Gruppe‹ inte-

---

78 Ebd.

79 *Ms. Inhaltsverzeichnis »die wahrnehmung«.* In: *Ordner M17.* Kling notiert auf diesem Blatt zunächst, jeweils mit einer lateinischen Ziffer vorangestellt, die bereits fertig gestellten Gedichte für das, was später »Der Erste Weltkrieg« heißt. Darunter vermerkt er (Kursivierungen übernommen): »*2WK, familiär. / wolfgang: taschenkalender 1943 = hölderlinjahr; feldpostbriefe* / heidi: TB KLV u. briefe (der 13 jährigen), tschechei; traum der / schwester über ›vermißten‹ bruder; / untertauchen: 45 gerresheim (check!: von gahlenstr.); / 2. WK: / malaparte, reportagen; / pound, pisaner cantos; // 70er: DRK-suchdienstplakate«

80 Es handelt sich, nach *Ms. Inhaltsverzeichnis »die wahrnehmung«.* In: *Ordner M17*, um die Gedichte »I bleiglanz«, »II die im hinterland«, »III es sind die unterschiedlichen«, »IV das bildbeil«, »VI ihr hinterleib«, »VII pflanzenstudien (models, dr. phil)«, »IX beim hören loslassen«, »X es stützen mit den toten schultern«, »XI diese photographie (*begonnen*)«; die Gedichte »V dem nachzujagen (1/2)« und »VIII wärmebildkamera« scheiden aus.

81 *Ms. Inhaltsverzeichnis »~~Die Wahrnehmung~~ FERNHANDEL«.* In: *Ordner M17.*

82 Vgl. *Ms. Inhaltsverzeichnis »die wahrnehmung«.* In: *Ordner M17* und *Ms. Inhaltsverzeichnis »~~Die Wahrnehmung~~ FERNHANDEL«.* In: *Ordner M17.*

83 So ist auch jener Vorabdruck von mehreren Gedichten aus dem später »Der Erste Weltkrieg« betiteltem Langgedicht, der in der Zeitschrift *manuskripte* erschien, mit »aus: Die Wahrnehmung« überschrieben. (Thomas Kling: aus: Die Wahrnehmung. In: manuskripte 140 (1998), S. 62-65).

84 Vgl. *Ms. Inhaltsverzeichnis »FERNHANDEL«.* In: *Konvolut »fernhandel«.* In: *Ordner M17*; sowie *Hs. Inhaltsverzeichnis »FERNHANDEL«.* In: *Konvolut »fernhandel«.* In: *Ordner M17.*

griert Kling, wie ausgeführt, erst Ende 1997 in das Projekt – auf ihre Position nahe des Textanfangs rückt sie sogar erst irgendwann nach »April 1999«.[85] Vom rekonstruierbaren Beginn der Schreibarbeit bis zu diesem Datum steht stattdessen eine Gedichtgruppe am Textanfang, die später genau in der Mitte der 13 gleichförmig gebauten Texte des Hauptteils stehen wird: Es handelt sich um die drei Gedichte »bleiglanz«, »die im hinterland« und »es sind die unterschiedlichen belichtungszeiten«. Unter dem Titel »bleiglanz I-III« bilden diese Gedichte zudem, mit großer Sicherheit, die älteste Textschicht des Projekts: seinen Schreibauftakt.[86] Nun verschwindet diese ›bleiglanz-Gruppe‹ zwar vom Textanfang, doch verwischt Kling mindestens eine Spur, die auf die einstige Initialposition der Gedichte hinweist, nicht. Wie schon in einer frühen Typoskript-Fassung beginnt das erste Gedicht der Gruppe nach dem Sans Serif gesetzten »bleiglanz« mit den Worten »es beginnt«. Auf diese merkwürdig deplaziert anmutende Eröffnungsformel folgt dann, wie sich anhand einer Interpretation der ersten beiden Gedichte der Gruppe, also »bleiglanz« und »die im hinterland«, zeigen lässt,[87] ein allegorischer Entwurf, in dem Kling früh schon das poetologische Fundament des Projekts skizziert.

2.1 Geschichtspoetologische Allegorien in der »bleiglanz«-Gruppe

In der bisherigen Forschung ist vor allem jener Bereich dieses poetologisches Fundaments herausgearbeitet worden, der die metamnemonischen, also erinnerungsreflexiven Grundlagen des Langgedichts betrifft. Ausgehend von der Semantisierung der Figur ›Mnemosyne‹ in den Gedichten »bleiglanz« und »die im hinterland« wurde dabei weitgehend einhellig festgehalten, dass Erinnerung als ein problematisches Konzept vorgestellt wird. Nicht die gelingende Erinnerung, sondern »the deformation of memory«[88] stehe im Zentrum der poetologischen Reflexion; der Text setze eine »fundamental crisis of remembrance«[89] voraus. Deutlich werde dies, wie insbesondere Caroline Duttlinger hervorgehoben hat, in der Korrelation von Mnemosyne und Medien. So zeige sich etwa in der Sequenz »grobkörnige Mnemosyne, die

---

85 Noch nach dem in der zweiten Textschicht von *Ms. Inhaltsverzeichnis »~~Die Wahrnehmung~~ FERNHANDEL«.* In: *Ordner M17,* dokumentierten Konzeptionsstand sollten die Gedichte am Ende des Langgedichts stehen.

86 *Ms. Konzeptgliederung »tropeninstitut«.* In: *Ordner M15,* 1. Blatt: Hier ist eine Gedichtgruppe »BLEIGLANZ I-III« aufgeführt. Die *Ms. Vorfassung »LANGGEDICHT I-III«.* In: *Ordner M17,* umfasst unter dem Titel »LANGGEDICHT« bereits umfangreich Textmaterial, teilweise sogar dezidiert als Textstufen zu wertende Teile der drei Gedichte.

87 Das dritte Gedicht »es sind die unterschiedlichen belichtungszeiten« wurde im Verlauf der Textgenese so massiv überarbeitet, dass es nur noch bedingt zur »bleiglanz«-Gruppe zu zählen ist. Vor allem aber weist die Druckfassung nur noch in wenigen Teilen (nämlich in den ersten Versen) Material auf, das am Anfang der Arbeiten zu »Der Erste Weltkrieg« entstand. Ich werde dieses Gedicht später, im nächsten Kapitel behandeln, lasse es hier aber außen vor.

88 Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 117; ebenso Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 181f., und dies.: ›*rhythmische historia*‹. Contemporary Poems of the First World War, S. 300; auch Korte spricht – etwas unglücklich formulierend – von der »Deformation des Erinnerungsthemas« (Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 111).

89 Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 117.

das / frostdia in perspektivischer verzerrung über kantige flächen wirft fransig« (VI,05f.), dass Mnemosyne, wie die hier parallelisierte Fotografie, für »the failure of memory«[90] stehe. Weder die Erinnerung noch die Fotografien böten »an objective, recognizable image of the war«[91].

Bemerkenswert scheint mir daran jedoch allenfalls, dass hier den Fotografien keine Objektivität zugesprochen wird; aber auch dies ist dem Postmodernen in der Regel wohl eine Selbstverständlichkeit. Gänzlich als Konsens gelten kann darüber hinaus die Pointe von Duttlingers Interpretation: Dass, so Birgit Neumann mit Bezug auf Erinnerungstheorien, »Erinnerungen […] nie Abbilder [sind], sondern stets subjektiv gedeutete Versionen der Vergangenheit«[92], dass sie sich insofern gegenüber dem, was ein ›objective image‹ wäre, immer irgendwie als verformt, als ›perspektivisch verzerrt‹ erweisen, scheint kaum der expliziten Erwähnung wert. Eine »crisis of remembrance« ließe sich jedenfalls nur schwer auf diese doch grundsätzlich geltenden Charakteristika der Erinnerung zurückführen. Allerdings bietet Duttlinger noch zwei weitere Erklärungen für die problematisch gewordene Erinnerung an. Die »distorted quality« der Fotografien, so Duttlinger in ihrer Allegorese, verweise auf »the deformation of memory by personal trauma and political ideology«[93].

Im Kontext einzelner, allerdings anderer Passagen des Langgedichts können diese Erklärungen durchaus überzeugen. Nur: In den hier zur Diskussion stehenden Gedichten spielen weder »personal trauma« noch »political ideology« eine nachweisbare Rolle. Insofern ist nach einer näher liegenden Erklärung für die meines Erachtens zu Recht konstatierte »crisis of remembrance« zu fragen, wobei ich diese Erklärung in jener mediengeschichtlich fundierten Vorstellung vom Ende der lebendigen Traditionen sehe, die im letzten Kapitel als ein Kernelement der Kling'schen Poetologie rekonstruiert wurde. Dies ist an den beiden Gedichten »bleiglanz« und »die im hinterland« zu belegen.

Anders als die später entstandenen Teile des Langgedichts, die weithin durch eine für Klings Verhältnisse erstaunlich realistische Darstellungs- und Redeweise geprägt sind, zeichnet sich die »bleiglanz«-Gruppe durch eine allegorische Überformung der realistischen Szenerien und Geschehnisse aus, die von vornherein einen abstrakt-gedanklichen Überschuss signalisiert. Augenscheinliches Indiz für diese allegorische Ebene des Textes ist die Nennung von Mnemosyne, von Lethe sowie der Musen. Ab der fünften Terzine des zweiten Gedichts »die im hinterland« treten darüber hinaus »chöre in elsterngestalt« (VII,14) auf, die ebenfalls auf eine nichtrealistische Textebene hindeuten. Die folgende Interpretation orientiert sich zunächst an der

90 Ebd.

91 Ebd.

92 Neumann: Erinnerung – Identität – Narration, S. 165.

93 Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 117.

realistischen Textebene, um von da aus dann die allegorischen Überformungen in den Blick zu nehmen.

Beide Gedichte kombinieren vor allem Raumbeschreibungen und Tätigkeitsbeschreibungen. Der Entwurf eines Raumes eröffnet auch das Gedicht »bleiglanz«.

VI,01 bleiglanz. es beginnt auf dielen mit einer kredenz mit römern darin
VI,02 die vibrieren wenn jemand diesen raum durchmißt. schwarzes insekt das
VI,03 telefon, mit tonnenschwerem hörer ein zweihänder im indirekten licht.

Als »Museumsraum«[94] wollen Hermann Korte und die ihm auffällig häufig folgende Karen Leeder[95] diese Räumlichkeit verstanden wissen, was angesichts des im Gedicht gleich dreimal auftretenden Lexems »wohnung« (VI,15ff.) sowie fehlender Indizien für einen Raumwechsel

94 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 110.

95 Vgl. Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 182. Vielleicht ist es hier angebracht, auf eine Ungehörigkeit hinzuweisen. Karen Leeders beide Aufsätze zu »Der Erste Weltkrieg« weisen, wenngleich sie in ihrer konzeptionellen Anlage und ihren Aussagen durchaus eigenständig sind, zahlreiche Fälle von nicht nachgewiesenen Übernahmen – es handelt sich meist um übersetzte Passagen – aus Kortes Aufsatz, aber auch aus anderen Texten zu »Der Erste Weltkrieg« auf.

Ich nenne nur einige Beispiele. Cornelia Jentzsch: Restnachrichten, Sprachattacken: »Seine Methode besteht in sprachlichen Belichtungen von Marginalien, die, von der Geschichtsschreibung ignoriert, dafür das Arsenal der Poesie füllen.« Leeder: »spritzende brocken: der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 179: »Kling's method is thus the linguistic illumination of marginalia, which are ignored by the offical record of history and become, instead, part of the arsenal of poetry« – markiert wird allerdings nirgendwo, dass es sich um eine Übersetzung handelt; Jentzschs Rezension nennt Leeder lediglich in einer Endnote zu Beginn ihres Aufsatzes. Weiter: Leeder: »spritzende brocken: der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 185: »The total picture – that is, the coherent panorama – belongs to past (false) certainties«, dazu vgl. Sebastian Kiefer: Thomas Kling »Fernhandel«. In: Deutsche Bücher 2/3 (2000), S. 92-97, hier: S. 94: »Das totale Bild, sprich: das kohärente Panorama der Totalen, ist überholt.« Leeder: ›*rhythmische historia*‹. Contemporary Poems of the First World War, S. 293: »Inasmuch as the civil society turned into a war society it was deeply rooted in everyday life«, dazu vgl. Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 107: »In dem Maße, wie sich die Zivilgesellschaft zur Kriegsgesellschaft wandelte, war der Krieg tief in die Alltagswelt eingedrungen.« Leeder: ›*rhythmische historia*‹. Contemporary Poems of the First World War, S. 302: »The dialog between Georg and Grete Trakl takes up some quotations, and references to the real lives of the historical figures but at the centre is a fictious dialogue about language, writing, the body, sexuality and loss«; dazu vgl. Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 112: »Die Imagination einer Zwiesprache zwischen Bruder und Schwester, Georg und Grete Trakl, erfährt zwar einige Impulse aus Trakls Lebensgeschichte und aus herbeigezogenen Dokumenten; im Mittelpunkt aber steht ein fiktiver Dialog, in dem es um Sprache, Schrift, Körperlichkeit, Sexualität und Geschlechterkampf geht«. Den Anfang des Aufsatzes »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory entnimmt Leeder teilweise Michael Eskin: Fernhandel. Gedichte. In: The Times Literary Supplement 5055 (2000), S. 24: »he has established himself as a keen archaeologist and archivist of the German language« – bei Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 174, heißt es: »has established himself as a keen archaeologist of the German language«; Eskin: Fernhandel: »In his ›Sprachinstallationen‹ (speech installations) – poetic palimpsests attuned to spoken language and drawing on the methods and devices of Dada, the Wiener Gruppe, the later Paul Celan, as well as Film editing – Kling assambles fragments of history, language, literature, contemporary culture and personal biography into jarring structures of sense, which test acquired modes of perception and understanding, thus initiating processes of revaluation and reassessment« – Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 174: »His poetic palimpsests were attuned to spoken language and drew on the methods and devices of the ›Wiener Gruppe‹, Dada, Paul Celan and film-editing.[4] By assembling fragments of history, language, literature, contemporary culture and personal biography into jarring structures of sense, Kling required the reader to engage fully in an active process of reading.« Das soeben mitzitierte Endnoten-Zeichen »[4]« verweist allerdings nicht auf Eskins Rezension, die von Leeder nirgendwo angeführt wird, sondern auf Klings Essay »Zu den deutschsprachigen Avantgarden«.

eher unplausibel ist. Kein Museumsraum, sondern eine bürgerliche Wohnung[96] wird hier anhand weniger Einrichtungsgegenstände, insbesondere der mit Römergläsern bestückten Kredenz, skizziert. Allerdings handelt es sich, und darin mag der Deutungsimpuls von Korte begründet sein, offenbar nicht um eine Wohnung auf der Höhe der neunziger Jahre, vielmehr mutet dieser Raum selbst schon wie ein historischer Raum an. Das beschriebene Telefon lässt sich jedenfalls recht eindeutig als jener aus Bakelit gefertigte ›Tischfernsprecher W48‹ identifizieren, der bis in die siebziger Jahre hinein zum Standardprogramm der Deutschen Bundespost zählte. Auch die später im Gedicht genannte »radiostation, mit dem einen grünen auge« (VI,17) – auch ›Magisches Auge‹ genannt – deutet auf eine Wohnung hin, die entweder antiquiert ausgestattet oder aber in den sechziger, vielleicht siebziger Jahren anzusiedeln ist. Aus zwei Gründen tendiere ich zur letztgenannten Interpretation: Zum einen wird die Wohnung textintern nicht als antiquiert semantisiert; zum anderen notierte sich Kling, wie oben angeführt wurde, in seinen frühen tabellarischen Konzeptskizzen zum Langgedicht in der Spalte ›Medien‹: »60er: Dias«. Und Dias spielen eine zentrale Rolle in »bleiglanz« – darauf ist gleich zurückzukommen.

Mit der bürgerlichen Wohnung stellt »bleiglanz« einen familiären Intimraum dar. Diese Raumsemantik wird noch dadurch verstärkt, dass mehrfach die verwandtschaftliche Beziehung von Mnemosyne und den Musen – die an dieser Stelle zunächst schlicht als Figuren verstanden werden können – hervorgehoben wird (vgl. VI,08 und VII,03). Zwei weitere Aspekte charakterisieren darüber hinaus den Wohnungsraum. Zum einen ist er ein ›Erinnerungsmilieu‹: Darauf deuten nicht nur die ihm zugeordneten Elemente ›Mnemosyne‹ und ›Dias‹ hin, sondern auch die zunächst kryptische Wendung »synapsnslang von dielenumgebung« (VI,25) am Ende des Gedichts. Deren erster Bestandteil lässt sich – entweder durch die im I. Kapitel vorgeführte Kontextualisierung mit Klings Nachlass[97] oder aber per Parallelstellenmethode[98] – als Metapher für ›Gedächtnis‹ dekodieren. Damit kann die Wortfolge »synapsnslang von dielenumgebung« als Metapher für die ›Gedächtnisatmosphäre‹ der Wohnung, für das Erinnerungsmilieu, das diese ist, begreifen werden. Zum anderen scheint das bürgerlich-intime Erinnerungsmilieu der sechziger, siebziger Jahre im Vergehen begriffen: Vom »restschliff bürgerlicher römer« (VI,14) ist da die Rede und vom »römerkristall im dämmer« (IV,27). Dass diese Syntagmen tatsächlich auf ein Ende des bürgerlichen Erinnerungsmilieus verweisen, bedarf freilich weiterer Belege.

Diese zeigen sich, nimmt man ein der Wohnung zugeordnetes Element etwas genauer in den Blick, und zwar das Radiogerät. Zur Mitte kommt das Gedicht in einem semantischen Refrain

96 Diese Deutung auch bei Hubert Winkels: Botschaft aus Blei. Vom Tanzboden zum Schlachtfeld. In: ders.: Der Stimmen Ordnung, S. 27-40, hier: S. 35.

97 Vgl. das I. Kapitel, S. 61.

98 Vgl. die Wendung »mohn und synapsn-slang« im Gedicht »hirngärtn« (In: m, S. 20 [= GG, S. 447]; Abstand wurde übernommen).

zunächst wieder auf die zu Beginn eingeführten Requisiten zurück, um dann – über die Brücke einer mythologisch-allegorischen Sequenz – das elektronische Medium ›Radio‹ mit der Erinnerungslosigkeit zu korrelieren.

VI,13 […]. da steht bleiglanz
VI,14 gezackt in der kredenz. das kristall, im restschliff bürgerlicher römer. lethe. ganz
VI,15 verdeckter grenzfluß der die wohnung durchquert; ruhiger fast ruhender tief-

VI,16 landfluß, im schattenwerk gleitend. strom beim stillestehen. wohnungsgehirn,
VI,17 eine drahtlose station. radiostation, mit dem einen grünen auge. wohnungsstrom,
VI,18 bewohnbar die wellen und unbewohnbares erinnern […]

Dass in »Der Erste Weltkrieg« die Position vertreten werde, die elektronischen Medien seien »aufs Vergessen, nicht aufs Erinnern getrimmt«, hat bereits Korte beiläufig bemerkt,[99] dem allerdings weiter kaum Beachtung geschenkt. Mir hingegen scheint darin, scheint hier, in dieser Passage, gleichsam das poetologische Gravitationszentrum des Langgedichts zu liegen. Die Radiowellen – Synekdoche für die modernen Massenmedien – erobern das Erinnerungsmilieu. Vom »wohnungsgehirn« (womöglich eine Anspielung auf McLuhans Idee der »extension of the central nervous system by electric technology«[100]) empfangen und verlautbart, sind diese Wellen nun der dominierende ›slang‹ in der Wohnung. Durch die polysemischen Elemente »wellen« und »strom« werden dabei der elektronische Informations*fluss* und Lethe, der Fluss des Vergessens, überblendet. Im antithetisch angelegten Syntagma der 18. Zeile wird die damit etablierte Denkfigur abschließend expliziert: Der elektronische Informationsfluss schafft ein Milieu, in dem das Erinnern ›unbewohnbar‹ ist.

Was aber bedeutet das? Eine mögliche Präzisierung ergibt sich, greift man auf die von Aleida und Jan Assmann eingeführte Differenzierung zwischen Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis zurück, in der zwar nicht aufgeht, was in Klings Gedicht gesagt wird, die aber mit einer ebenso interessanten wie weiterführenden metaphorischen Ähnlichkeit aufwartet. Das Funktionsgedächtnis, so die Definition, sei jener »Aspekt des Gedächtnisses« genannt, »der tatsächlich bewohnt wird«.[101]

> Es handelt sich dabei um ein Stück *angeeignetes Gedächtnis*, wie es aus einem Prozeß der Auswahl der Verknüpfung, der Sinnkonstitution […] hervorgeht. Die strukturlosen, unzusammenhängenden Elemente treten ins Funktions-Gedächtnis als komponiert, konstruiert, verbunden ein. Aus diesem konstruktiven Akt geht *Sinn* hervor, eine Qualität, die dem Speicher-Gedächtnis abgeht.[102]

99 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 111.
100 McLuhan: Understanding Media, S. 376 [Standort: R15-3-11].
101 Assmann / Assmann: Das Gestern im Heute, S. 122.
102 Ebd., S. 122f.

Dieses Speichergedächtnis ist das »unbewohnte Gedächtnis«[103]; es ist das »Andere«, nicht das »Eigene«, zeichnet sich nicht durch die »Anbindung des Gestern an das Heute«[104] aus, sondern »trennt radikal Vergangenheit von Gegenwart und Zukunft«[105]. In ihm enthalten ist »eine unstrukturierte Menge von Elementen, ein[...] unsortierte[r] Vorrat«[106], ist all das, »was nicht in eine story, eine Sinnkonfiguration paßt«[107]. – Gehen wir, dies im Hinterkopf, zurück zum Gedicht.

Nach der Formel vom ›unbewohnbaren erinnern‹ fährt das Gedicht wie folgt fort:

VI,18 […] und unbewohnbares erinnern, das herüberschwappt. da

VI,19 wird das nächste dia eingeschoben und das nächste und ein nächstes und ein
VI,20 übernächstes! frühe frostfarbene dias forellendias. dias aus dem kambrium ausm
VI,21 ersten weltkrieg bildmaterial CNN Verdun: ein hübsches kleidsames hechtgrau

VI,22 wurde getragen. zitate. von dias ganze kästen die da durchgeschoben werden
VI,23 durchgejagt durch schlammgelbe dias schlammbrauen frostgeschärft wie spaten rüben
VI,24 grannen steckrübendias. dias von musterschützengräben – nicht mein einfall.

Das ›unbewohnbare erinnern‹ wird hier offenbar vorgeführt, das jedenfalls suggeriert das als Relativanschluss lesbare Syntagma »das herüberschwappt« (VI,18). Dass es ›*herüber*-schwappt‹, deutet bereits an, dass hier ein einschneidender Überlieferungsbruch überwunden werden muss. Davon ausgehend wird anhand einer allegorisch lesbaren Diavorführung dargestellt, wie sich das ›unbewohnbare erinnern‹ im elektronischen Zeitalter gestaltet.

Dabei ist das, was im Rahmen dieser Vorführung ›erinnert‹ wird, bestenfalls sekundär relevant. Um Historisches geht es, mehr erfährt man fast nicht. Hervorgehoben, auch durch die stilistische Anlage der Sequenz, wird vielmehr der Modus der Präsentation und Rezeption. Dieser ist zunächst charakterisiert durch Reizüberflutung. Die reihende, anfangs gar polysyndetische Fügung der mitunter nicht einmal in Syntagmen integrierten Lexeme korreliert mit der überbordenden Quantität der Dias und der Flüchtigkeit ihrer Rezeption. Beschrieben wird hier, was an anderer Stelle des Langgedichts als »dauerbeschuß von heulenden, vorüberheulenden bildern« (XI,02) bezeichnet wird. Mit diesem ›Bilderbeschuss‹ hängt, als zweites Charakteristikum, eine Art Oberflächenrezeption zusammen.[108] Wiederholt bleiben nur – zugleich die Historizität des Materials suggerierende – Farbeindrücke zurück, ›frostfarben‹, ›schlammgelb‹ scheint das Gezeigte. Insgesamt bleibt die Rezeption der Dias damit

103 Assmann: Erinnerungsräume, S. 133.
104 Assmann / Assmann: Das Gestern im Heute, S. 123.
105 Assmann: Erinnerungsräume, S. 133.
106 Assmann / Assmann: Das Gestern im Heute, S. 122.
107 Assmann: Erinnerungsräume, S. 136.
108 Auch dieses Charakteristikum wird von der Textur nachgebildet: Die zahlreichen Alliterationen und Lexem-Wiederholungen stellen die sprachliche ›Oberfläche‹ in den Vordergrund.

distanziert. Involviert, berührt oder Ähnliches werden die Rezipienten nicht. Sie treten, wie der kurze Kommentar »ein hübsches kleidsames hechtgrau / wurde getragen« (VI,21f.) zeigt, allenfalls in ein lakonisch-kulinarisches Verhältnis zum Gezeigten. Schließlich hält die Reihe »dias aus dem kambrium ausm / ersten weltkrieg bildmaterial CNN Verdun« (VI,20f.) einerseits den Eindruck einer geradezu unvordenkliche Historizität des Materials fest, das so fern scheint, als käme es aus der frühesten Phase des Erdaltertums, dem Kambrium. Andererseits weist die Reihe durch die Schaltung von »kambrium« und *Cable Network* zugleich auf die zeitliche Indifferenz des Materials hin. Was sich hier zeigt, hat keinen bestimmten historischen Ort mehr, rauscht nur noch so vorbei.

Anlässlich eines kurzen Zwischenresümees kann nun ganz zur Allegorese übergegangen werden. Dabei können einerseits die eingestreuten Konzepte von Assmann und Assmann, andererseits einige der bisher noch nicht beachteten, offensichtlich allegorischen Passagen des Gedichts eingebunden werden.

»bleiglanz« thematisiert den Einbruch der elektronischen Medien in ein bürgerliches Erinnerungsmilieu, in eine familiär geprägte Erinnerungskultur. Dieser Einbruch, und weniger individuelle Traumata oder politische Ideologien, führt zur »crisis of remembrance«. Mythologisch pointiert und zugleich realistisch kalauernd kommt diese Situation einer einbrechenden Erinnerungslosigkeit in der Sequenz »Mnemosyne, dement, die das essen vergißt« (VI,07) zum Ausdruck. In Form des stets aktuellen Informationsflusses der elektronischen Medien prägt nun Lethe die bürgerlichen Wohnungen. Wo – aber das sagt das Gedicht allenfalls implizit – früher das Gespräch den Raum erfüllte, wo das kommunikative Gedächtnis gepflegt wurde, wo der situative Austausch, vielleicht der *memory talk*, jedenfalls die lebendige, ver*körper*te Erinnerung statthatte, da herrschen jetzt die elektronischen Wellen vor: Man spricht nicht mehr miteinander, man konsumiert die elektronischen Ströme. Auf eine schlagwortartige Formel gebracht hat Kling diesen Sachverhalt, diese poetologisch-geschichtskulturelle Hintergrundannahme von »Der Erste Weltkrieg« in einem Kapiteltitel, den er in den Entstehungsdokumenten zu *Fernhandel* einmal erwog:

> *MNEMOSYNE ;-TECHNIK*[109]

notiert Kling dort und markiert dabei durch das im Bindestrich angezeigte *fore-clipping*, dass »mnemo«, dass die Erinnerung angesichts der Technik nur noch als Abwesendes, im Zustand der Durchstreichung präsent ist.

Gänzlich frei von etwas ähnlich der Erinnerung ist das elektronische Zeitalter allerdings nicht. Die allegorische Dimension der Dia-Passage liegt vielmehr gerade darin, den Modus der nunmehr ›unbewohnbaren‹ (durchstrichenen) Erinnerung im elektronischen Zeitalter ins Bild, in Sprache zu fassen. Und eben hier lassen sich die Überlegungen von Aleida und Jan

---

109 *Ms. Konzeptgliederung »tropeninstitut«.* In: *Ordner M17,* 1. Blatt. Das verrutschte (?) Leerzeichen im Original.

Assmann einbinden. Denn was die Dia-Passage letztlich entwirft, das ist – entsprechend den oben angeführten Bestimmungen von Assmann und Assmann – ein nicht mehr personal, sondern medial vermitteltes Erscheinen von Vergangenheit in Form »strukturlose[r], unzusammenhängende[r] Elemente«, ohne »eine story, eine Sinnkonfiguration« und vor allem »radikal« getrennt von der Gegenwart, das heißt ohne sinnhaften Bezug zu jenem, der sich diesem »dauerbeschuß« von Bildern des Historischen ausgesetzt sieht: eine Vergangenheit, die allenfalls als kulinarisches Phänomen gerechtfertigt ist. Einen Ort im, einen Bezug zum Funktionsgedächtnis haben diese metaphorisch als Dias gefassten Vergangenheitsfragmente nicht mehr. Sie gehören dem Bereich des ›unbewohnten Gedächtnisses‹ an, ›schwappen‹ aus diesem Speichergedächtnis nur für kurze Momente hinüber in jenen Gegenwartsraum, der vom aktuellen elektronischen Informationsfluss ausgefüllt wird.

Das Ende jeglicher Form kultureller Bezugnahme auf Vergangenes diagnostiziert »bleiglanz« also keineswegs, sondern deren grundlegenden Wandel; man mag von »deformation« sprechen. Der »Mnemosyne, dement«, die hier als schwindende ›lebendige Erinnerung‹ verstanden wird, stellt das Gedicht in diesem Sinne eine »Mnemosyne boomend, // aufseufzend in bester gesellschaft als schattenstellage« (VI,09f.) gegenüber; »alles nach / kunstfotografien, nach schattenbildern, nachrissen« (VI,08f.) heißt es an gleicher Stelle. Stärker als andernorts in Klings Werk wird dieser Wandel in der Geschichtskultur hier negativ bewertet. Im »dauerbeschuß von […] bildern« – auch und in »bleiglanz« gerade von Bildern des Vergangenen – kursieren lediglich defizitäre, offenbar stilisierte (vgl. »kunstfotografien«) und keineswegs authentische (vgl. »schattenbildern«) Geschichtsreste.

Mit diesen allgemeinen Überlegungen eröffnete Kling seine Schreibarbeit am Langgedicht-Projekt. In wesentlichen Momenten decken sich diese Überlegungen mit den geschichtskulturellen und mediengeschichtlichen Annahmen, die die in den letzten beiden Kapitel rekonstruierte Poetologie flankieren, und die insofern auch für (Teile von) »Der Erste Weltkrieg« angesetzt werden können. Daran anschließend stellt sich freilich die Frage, wie man, von dieser diagnostischen Grundlage ausgehend, denn nun ein geschichtsdichterisches Langgedicht schreibt: ein Gedicht also, das nicht wie »mitschnitt calvenschlacht« oder »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« lediglich einem Datum medial-simulierend Präsenz verleiht, sondern das es mit »ganze[n] kästen« (VI,33) voller Daten zu tun hat. Wichtig werden damit unter anderem Verfahren der hermetischen Schrift.

Das zweite, die architektonische Mitte des Hauptteils von »Der Erste Weltkrieg« bildende Gedicht der »bleiglanz«-Gruppe lässt sich verstehen als Versuch, aus der im vorhergehenden Gedicht skizzierten Situation poetologische Konsequenzen zu ziehen. Auch »die im hinterland«, so der Titel des Gedichts, weist dabei zunächst noch eine teils realistisch lesbare Text-

ebene auf. Nahezu exakt in der Mitte, in der fünften von insgesamt neun Terzinen, verschwindet diese Textebene jedoch zugunsten einer allegorischen Phantasie mit dem bereits kurz erwähnten Elster-Motiv im Zentrum. Und eben dieses Elster-Motiv ist, wie mir scheint, ein poetologisches Motiv.

»die im hinterland« beginnt mit einem erneuten Rekurs auf die Mnemosyne-Figur. Schon in »bleiglanz« hieß es, bisher nur teilweise zitiert: »Mnemosyne, dement, die das essen vergißt; die ihre / töchter nicht mehr wiedererkennt« (VI,07f.). Der Anfang von »die im hinterland« liefert nun auf den ersten Blick eine Reformulierung dieser Passage.

VII,01 die im hinterland im hinterkopf diesig verschwinden. das ist Mnemosyne. in
VII,02 sandstrahlung hingestreckt, austherapiert auf krankenlaken. längst ausm haus,
VII,03 dem kopf. die töchter, diese töchtermusen und alles funktioniert über flucht.

VII,04 flüchtige umarmung erpressung abtausch von sandgestrahlten resten. briefe in
VII,05 gehäckselten handschriften, die fast kein mensch mehr lesen kann. sogenannte
VII,06 handschriften briefschaften brüchiges kartenmaterial. stahlstiche dazu, im schlaf

VII,07 im schläfenbereich. nächtliche grabungskampagnen. im suchscheinwerfer das
VII,08 klackern rotbackiger dias. durchklackern unscharfwerden wieder ranzoomen
VII,09 ohnehin unscharfer dias kästenweise und kästen im bleiglanz: familienherbarien.

Gleich in den ersten Zeilen wird Mnemosyne zum Typus aufgebaut. Sie steht für eine Gruppe, steht für diejenigen, die aus dem Bewusstsein der Mitwelt verschwinden, und nur noch flüchtig, oberflächlich Zuwendung erfahren. Bekannt ist dieser Mnemosyne-Typus bereits aus dem Gedicht »stazion«, in dem ihn die ebenfalls ›austherapierte‹ »viehmännin« verkörperte.[110] Wie in »stazion« steht auch der hier sterbende Mnemosyne-Typus für das Schwinden eines ›Menschenmediums‹ aus der Geschichtskultur. Und ähnlich wie in »stazion« bleiben auch hier nach dem Tod nur die Speicher. Das Szenario ist allerdings ein anderes. Was hier bleibt, sind nicht die Aufzeichnungen der Brüder Grimm, es sind die »familienherbarien«, sind die nachgelassenen Dokumente, Briefe, Karten und eben Dias. Einen sinnvollen Umgang mit diesen Nachlassenschaften führt das Gedicht nicht vor: Wiederum erweckt das in den Zeilen 4ff. geschilderte Material vor allem den Eindruck einer gänzlich ungeordneten, überbordenden Menge, zu der sich kaum ein Zugang finden lässt, zumal die Medialität der Nachlassenschaften, ihr fremdes Schriftbild, ihre Unschärfe, die rezipierende Aneignung des familiengeschichtlichen Materials noch zusätzlich erschwert.

In der Anlage gleicht, was hier als Sichtung des Nachlasses erscheint, der Dia-Vorführung in »bleiglanz«. Doch was dort als allegorische Beschreibung vom Modus des Historischen im elektronischen Zeitalter fungierte, ist nun die Beschreibung eines produktionsästhetischen Problems. Dass »die im hinterland« ein solches Problem thematisiert, darauf deutet zunächst

110 Vgl. die Interpretation im V. Kapitel, S. 331ff.

nicht mehr hin als das Musen-Motiv in den ersten Zeilen, das die Entfremdung zwischen Mutter und Töchtern, zwischen lebendiger Erinnerung und den Künsten ins Bild setzt. Aus welchen Gründen auch immer – denn Gründe werden hier nicht genannt – sorgen sich die Künste nicht mehr um die lebendige Erinnerung, sie tradieren nicht mehr, pflegen nicht mehr das Funktionsgedächtnis. Folgt man dieser allegorischen Ebene weiter, dann stehen die familiär mit Mnemosyne verbundenen »töchtermusen«, stehen die Künste nun vor den Nachlassenschaften, vor dem ›toten Material‹, das im Speichergedächtnis aufbewahrt ist.

Das ist ein aus dem vorletzten Kapitel bekanntes poetologisches Problem Klings, für dessen Lösung – wie das letzte Kapitel gezeigt hat – unter anderem das Konzept einer hermetischen Schrift einsteht. Auch die mit der fünften Terzine eröffnende Elstern-Passage von »die im hinterland« lässt sich, teilweise zumindest, in eine solche Richtung deuten.

VII,13 dias die sich zu schiffsverzeichnissen summieren. von animierten helden
VII,14 reanimierten musen. gefiederte chöre. chöre in elsterngestalt auf elsternbeinen
VII,15 sich vorwärtsbewegend. ein aufflattern schnarren im jagd- im archivfieber.

VII,16 in heiserer in nachrichtengier. mürrische diebsstimmen machen sich breit.
VII,17 stimmenstehlender der treibjagd kundiger chor. töchterchöre in die nesträuber-
VII,18 stimmen sich mischen. das durchhören von stimmen von nesträuberstimmen.

VII,19 seuchenklapper totenschnarre halbersticktes knistern halberblindeten bändern
VII,20 entsteigend. cluster und steuerfederinstallation. stimmen die den kehlkopf
VII,21 belagern: kopfkrächzerei. was sie mit schnäbeln treffen das bliebe? bliebe

VII,22 gedimmt? anflattern in gegenströmenden in widerstreitenden winden von
VII,23 bildern bildchen von bildgeflackerten zungen zahlreich dabei unterscheidbar
VII,24 durchaus! entfernung geschieht wie im dämmer verschwimmende locations.

VII,25 greifen ein- und abbrechen dann plötzliches im tiefflug davonziehen durch
VII,26 plötzlich sehr hell freigelegte luft. steuerfedern über gräben stäbe sprechdrähte
VII,27 speicher und archive. elstermusen in der luft. wie sie abdrehn abdrehn und wie.

Gleich zu Beginn werden die Elstern als Wiedergänger der Musen, als »reanimierte musen« (VII,14), als »elstermusen« (VII,27) eingeführt. Wir haben es also mit einer Art Anverwandlung, gleichzeitig einer Ersetzung des Musen-Topos zu tun,[111] in deren Vollzug zentrale

[111] Bei dieser Ersetzung stützt Kling sich vermutlich auf Ovids Metamorphosen. In deren V. Buch schildert Ovid einen Wettstreit zwischen den Pierostöchtern und den Musen (vgl. Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch/deutsch. Übers. und hg. von Michael von Albrecht (= RUB 1360). Stuttgart: Reclam 1994, S. 253ff. (Liber V, V. 294-678) [Standort: R4-5-10], Lesespur: gelber Haftzettel, einliegend auf S. 253 mit dem hs. Vermerk »Musen II«). Die neun Töchter des Pieros fordern die Musen heraus. Doch die zum Gesang antretende Pieride »schmälert die Taten der großen Götter« (ebd., Liber V, V. 320) – den Sieg tragen, so entscheiden die als Richter erwählten Nymphen, die Musen davon. Da aber die Pieriden selbst nach dem Richtspruch keine Ruhe geben, da sie weiterhin »Schmähungen« vorbringen, werden sie zur Strafe in Elstern verwandelt und leben fortan als die »Lästermäuler des Waldes«. Die Elstern sind damit ein Gegenmodell zu den Musen: Sie stehen nicht im Dienst der Erinnerung an die großen Göttertaten, sind in gewisser Weise also subversiv, erzählen die überlieferten Geschichten anders als der Kanon verlangt; und sie pflegen eine Sprache, die alles andere als musisch, alles andere als den schönen Künsten verpflichtet ist.

Aspekte der Poetologie desjenigen langen Geschichtsgedichts artikuliert werden, mit dessen Niederschrift Kling begonnen hat.

Die Elster kann dabei, wie ein mit handschriftlichen Notizen und Versproben versehenes Blatt in den Konvoluten zu *Fernhandel* nahelegt, als Autorfiguration Klings verstanden werden. Kling spielt auf diesem Blatt – man erinnere die *Metamorphosen*-Referenz – verschiedene Tierfigurationen durch, etwa den »wolf-im-angriff, der seinen gang geht«[112], ein Spiel mit Klings zweitem Vornamen ›Wolfgang‹, oder eben die Elster. Die ersten Zeilen auf dem Blatt lauten:

selbst mit < >
" als aasfresser
die elster (wolfg. v. eschenbach
algaster(a) parzival)
geht (ab)warten am seitenstreifen
stiehlt die federn, stahlmattes panzer
-hemd, schnabel der die kette hält. [113]

Die in den ersten Zeilen vorgenommene »selbst«-Zuschreibung der Elsterfiguration erfolgt in »die im hinterland« nicht mehr in dieser Deutlichkeit (und auch die Referenz auf das Elstern-Motiv im Prolog zu Wolframs *Parzival* scheint in der Druckfassung allenfalls mitzuschwingen), doch wird über die den Elstern im Gedicht zugewiesenen Merkmale eine solche Zuschreibung zumindest plausibel, gerade dann, wenn man sie im Kontext von Klings poetologischen Texten liest. Eines der im Gedicht lediglich impliziten, semantisch in »seuchenklapper totenschnarre« allerdings durchaus präsenten Merkmale ist dabei in der Charakterisierung als »aasfresser« enthalten. Durch dieses Merkmal wird die Elsterfiguration in einen poetologischen Komplex integriert, der von der im Gedicht »bläue« vorgeführten Arbeit am »textkadaver«[114] über die Charakterisierung des Dichterhandwerks als »Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte«[115] bis hin zum hermetischen Prinzip des »Zutritt[s] zur Totenwelt«[116] reicht – und also auf jenes Axiom des Kling'schen Geschichtsdichtens verweist, nach dem Historisches in der gegenwärtigen Geschichtskultur als ›totes‹ Material, nicht aber als lebendig erinnerte Vergangenheit vorkommt. Das an dieser Stelle abermals hervorzu-

Der Bezug auf die *Metamorphosen* lässt sich auch entstehungsgeschichtlich plausibilisieren. Im frühen Typoskript folgt auf die Elstern-Passage eine später im Gedicht »Antikenverwaltung« verwendete Passage über Aesculap, die die Übernahmen aus der entsprechenden *Metamorphosen*-Episode aufweist. Wie in der *Metamorphosen*-Episode (vgl. ebd., Liber XV, V. 622-744) erscheint Aesculap in der frühen Typoskript-Fassung in Rom um »ekligen tropenkrankheiten beizukommen« (vgl. *Ms. Vorfassung »LANGGEDICHT I-III«.* In: *Ordner M15,* 4. Blatt). Auch noch im später dann als »Antikenverwaltung« publizierten Gedicht (In: F, S. 61 [= GG, S. 661]) wird mit dem motivischen Repertoire der *Metamorphosen* gearbeitet, etwa wenn Aesculap im Traum erscheint: »erscheint im schlaf dir zischend Aesculap« (vgl. Metamorphosen, Liber XV, V. 661ff.).

112 *Hs. Notizen »selbst mit < >«.* In: *Ordner M15.*

113 Ebd.

114 Vgl. dazu die Interpretation im IV. Kapitel, S. 246ff.

115 Kling: Sprachinstallation 2, S. 23.

116 Kling: Hermetisches Dossier, S. 55.

heben, ist nicht nur deshalb angebracht, weil die Forschung diesen poetologischen Hallraum des Elster-Motivs bisher gänzlich übersehen hat, sondern zudem, weil damit – im Kontext der beiden hier betrachteten Gedichte – deutlich wird, dass die Elsterfiguration insofern ein Alternativkonzept zur mnemosynischen Kunst ist, als auch sie für eine Weise des Umgangs mit Geschichte nach dem elektromassenmedial bedingten Umbruch der Geschichtskultur einsteht.

Mit diesen Ausführungen ist also zunächst das ins Gedicht hineingeholt, was schon seit mehreren Kapiteln umkreist wird. Die »elstermusen« lassen sich, wie Hermes, als Allegorie auf eine geschichtsdichterische Praxis nach dem Ende der lebendigen Erinnerung lesen. Die Nähe zu Hermes wird darüber hinaus durch ein weiteres, in Klings Nachlassnotiz wie im Gedicht aufgerufenes Merkmal deutlich: das Diebische (vgl. v.a. VII,19-21). Was die Elstern im Gedicht aus »speicher[n] und archive[n]« auflesen, ist nicht etwas Eigenes (wie all jene Elemente, die im ›angeeigneten Gedächtnis‹, im Funktionsgedächtnis bewahrt werden), sondern etwas Fremdes, das erst in einem irgendwie ungesetzlichen Akt zu Eigen gemacht werden muss.

Damit ist ein erster Aspekt herausgearbeitet: Die Elstern-Allegorie kann als Verweis auf eine postmnemosynische, letztlich archiv-orientierte Geschichtsdichtung verstanden werden. Zwei weitere Aspekte der in der Elstern-Passage allegorisch vorgestellten Poetologie des Langgedichts seien, da sie erst im nächsten Kapitel relevant werden, an dieser Stelle nur genannt: Zum einen bezieht sich Kling, nicht nur mittels des Musen-Topos, auf die Tradition der Epik, konkret auf die epische *Invocatio*. Zum anderen werden die Elstern in der Passage wiederholt mit akustischen Phänomenen korreliert. Wichtig an dieser Stelle ist schließlich ein vierter Aspekt, der sich als ›Navigationskunst‹ der Elstern bezeichnen lässt. Offenbar wird den Elstern eine gewisse Kompetenz im Zugriff auf die »speicher und archive« zugeschrieben. Nicht nur sind sie »der treibjagd kundig[…]« (VII,17), auch wird im Text gleich zweimal auf die ›Steuerfedern‹ und damit auf den für die Navigation wesentlich verantwortlichen Teil des Gefieders rekurriert, einmal sogar in der Fügung »steuerfederinstallation«, die mit der ›Installation‹ einen der populärsten Termini der Kling'schen Poetik aufruft und damit die Navigationskunst poetologisch annektiert. Zudem stellen die letzten Zeilen von »die im hinterland« die Elstern als navigationsfreudige Flieger dar, aus deren von Richtungswechseln gekennzeichneten Flugkünsten »plötzlich« (VII,25 und 26) etwas resultiert, das jedenfalls hinsichtlich der metaphorischen Konnotation (vgl. die Licht- und Entblößungs-Metaphorik in »sehr hell freigelegte«, VII,26) Erkenntnis verheißt.

Folgt man dieser Lesart, dann stellt die Elstern-Allegorie zugleich eine bestimmte Kunst der Navigation durch die Archivbestände vor. Als eine Jagd- und Findekunst ist sie dabei nicht nur von einer ›musischen‹ Kunst der Inspiration abgegrenzt. Sie unterscheidet sich zudem

vom bedachten, systematischen Gang der wissenschaftlichen Recherche, der sie eine Form der Plötzlichkeit, der hektischen Richtungsänderungen entgegenstellt. Zentral hinsichtlich dieser zweiten Abgrenzung ist die Beweglichkeit der Elstern. So wird schon bei Einführung der Elstern darauf hingewiesen, dass diese sich »auf elsternbeinen / […] vorwärtsbewegen[]« (VII,14f.); und auch später werden immer wieder Bewegungen der Elstern thematisch (vgl. u.a. »aufflattern«, »anflattern«, »davonziehen«, »abdrehn«). Damit aber können die Elstern in Bezug gesetzt werden zu jener poetologischen Leitkategorie, die im letzten Kapitel untersucht wurde: die Bewegung, die Beweglichkeit, die Rhythmizität. Zwei Wendungen im Prolog des Langgedichts, dem Text »Die Modefarben 1914«, rufen diese Leitkategorie ganz im Sinne der zweiten Abgrenzung auf und bieten damit eine pointierte Opposition, durch die sich »Der Erste Weltkrieg« selbst im Spektrum der Umgangsweisen mit Geschichte verortet. So wird dort dem »unrhythmischn *historiker*« (DM,52), der zugleich polemisch-diffamierend als »durchgesuppte[s] sprecherchen und bammelmann« (DM,53) bezeichnet wird, als Antagonistin die »rhythmische *historia*« beigeordnet.[117]

Sowohl der Typus ›Historiker‹ als auch Klings eigenwillige »rhythmische *historia*« setzen dabei, anders als die mnemosynisch-musische Kunst, das Ende der lebendigen Tradition und damit zugleich die Notwendigkeit, Geschichte aus den Archiven zu lesen, voraus. Für die Vorgehensweise der Historiker hat Kling in »Der Erste Weltkrieg« jedoch nur Spott übrig. Wie das Gegenkonzept einer Geschichtsdichtung aussieht, die das in »speichern und archiven« Lagernde zu einer »rhythmische[n] *historia*« gestaltet, ist im Folgenden darzustellen.

2.2 Das Archiv schreiben: »rhythmische *historia*«

Der Elstern-Allegorie inhärent ist eine räumliche Konzeption dessen, was von der Vergangenheit noch übrig ist. Ein ›Archiv‹, das hier im weiteren Sinne – der auch ungeordnete Ansammlungen von Medien, Materialien, Daten umfasst – verstanden sei, weist anders als eine Erzählung keine strukturierende zeitliche Dimension auf, sondern ist räumlich ge- oder eben ungeordnet. Eine Erzählung hingegen ist eine Form, Material zeitlich zu ordnen, und zwar auf eine spezifische Weise.

> *Eine Erzählung ist eine semiotische Hervorbringung, die mindestens ein Ereignis und das heißt zwei verschiedene Zustände darstellt, die zeitlich nacheinander stattfinden und als in einer weiteren Beziehung B_N zueinander stehend präsentiert werden.*[118]

---

117 In der Sekundärliteratur zu »Der Erste Weltkrieg« wird diese Wendung zwar regelmäßig angeführt, sie bleibt jedoch ein nicht weiter interpretiertes Schlagwort.

118 Tilmann Köppe / Tom Kindt: Das Selbst – eine Erzählung? In: Julia Abel / Andreas Blödorn / Michael Scheffel (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier 2009, S. 227-250, hier: S. 234.

Was diese ›weitere Beziehung‹ angeht, halten Kindt und Köppe fest, dass es sich »[o]ft […] um eine kausale Beziehung [handelt], es kommen aber offenbar noch andere Beziehungstypen – etwa teleologische, vielleicht auch thematische – infrage«[119]. Kindt und Köppe liefern eine bewusst weite Definition; enger, vor allem aber auf einen Idealtyp, die sogenannte ›wohlgeformte‹, das heißt die kulturellen Konventionen modellhaft veranschaulichende Narration zielend, definiert die narrative Psychologie. Eine solche ›wohlgeformte Narration‹ weist nach Kenneth J. Gergen unter anderem zwei Merkmale auf: zum einen, ähnlich wie bei Kindt/Köppe, die »*Ordnung der Ereignisse*«, wobei »die vielleicht am weitesten verbreitete zeitgenössische Konvention der Anordnung von Ereignissen […] wohl die der linearen zeitlichen Abfolge [ist]«[120]. Zum anderen sei dieser Idealtyp der Narration charakterisiert durch einen spezifischen, nämlich den nach Kindt/Köppe ›oft‹ vorkommenden kausalen Beziehungstyp, die »*Kausale[n] Verknüpfungen*«: »Jedes Ereignis soll ein Produkt des vorangegangenen sein.«[121]

Temporales Aufeinander- und kausales Auseinanderfolgen, wie man mit Martínez und Scheffel sagen kann,[122] wären damit gewissermaßen die Vorurteile, mit denen man einem Text entgegentritt, der erzählt, womöglich historisch erzählt. Wie im Folgenden zu zeigen, nimmt der publizierte Textanfang von »Der Erste Weltkrieg« eine solche Art der Textstrukturierung zunächst durchaus vor. Doch dann vollzieht sich ein Abbau konventionell narrativer Verfahren der Geschehensordnung und der Übergang zu einer Praktik der dominant räumlichen Organisation, die im Rahmen der hermetischen Schrift verortet werden kann.

Ausgangspunkt des Abbaus ist das 99-zeilige Prolog-Gedicht »Die Modefarben 1914«, das sich in zwei nahezu exakt gleiche Teile gliedern lässt, wobei die ersten 50 Zeilen den Kriegsausbruch thematisieren und Folgeereignisse andeuten. Hinweise auf die im Titel genannten Modefarben des Kriegsausbruch-Jahres bilden den Rahmen dieses ersten Teils. Während – und Kling zitiert hier, wie die Auftaktzeilen andeuten, aus Erwin Blumenfelds Autobiographie *Einbildungsroman*[123] – zunächst noch »*nil*« (DM,05), »*tango*« (DM 10) und »*ciel*« (DM 18) die

119 Ebd., 233f.

120 Kenneth J. Gergen: Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein. Eine sozialkonstruktivistische Darstellung. In: Jürgen Straub (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Frankfurt a.M. 1998, S. 170-202, hier: S. 174.

121 Ebd., S. 175.

122 Vgl. Martínez / Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 108ff.

123 Siehe Erwin Blumenfeld: Einbildungsroman. Frankfurt a.M. 1998, S. 172ff. Kling selbst besaß die Ausgabe: Blumenfeld, Erwin: Durch tausendjährige Zeit. Erinnerungen. Mit einem Vorwort von Alfred Andersch (= dtv 1538). München: dtv 1980 [Standort: R12-3-35]. Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 109ff., funktionalisiert den Bezug auf Blumenfeld, der in den ersten Zeilen von »Die Modefarben 1914« explizit markiert wird, allgemein, ohne Berücksichtigung des tatsächlich übernommenen Materials. Ihre Funktionalisierung besteht dabei darin, dass sie Blumenfeld als Dadaisten auf der einen Seite, als Modefotografen und damit als Vertreter der Massenmedien auf der anderen Seite deutet: »As a fashion photographer, he stands for the deceptive and manipulative role of the mass media in war coverage and ideology. As a dadaist, in contrast, he represents a more general, artistic rebellion against established institu-

Modewelt dominierten, »war dann [ab herbst, pt] / das kleine schwarz natürlich / angesagt« (DM,23ff.). Der erste Teil schließt in diesem Sinne mit einer ausufernden Aufzählung schwarzer Stoffe (vgl. DM,41-49). Auch wenn der Rekurs auf die Modefarben eine exzentrische, weniger ereignis-, denn kulturgeschichtliche Perspektive auf das Jahr 1914 eröffnet: Dargestellt werden hier ›zwei verschiedene Zustände, die zeitlich nacheinander stattfinden‹, wobei die Beziehung zwischen den beiden Zuständen kausal ist, insofern der Kriegsausbruch die Veränderung begründet. Anhand der Modefarben wird hier also eine Geschichte erzählt; dies wird unterstützt durch eine erzähltypische, im Zyklus später nur noch ganz vereinzelt zu bemerkende Vermittlungsweise, und zwar die Geschehensdarstellung im Präteritum.

Den Übergang zum zweiten Gliederungsabschnitt von »Die Modefarben 1914« bildet eine inszenierte »gesprächsunterbrechung durch / unrhythmischn *historiker*« (DM,51f.). Dieser Historiker kritisiert in erster Linie den thematischen Zugriff und fordert einen Fokus auf die kriegerischen Auseinandersetzungen ein: »›nix nil, nix tango. ohne ciel oder unter freiem / himmel. oder-oder, oder nich mehr so jetzt. spr- / rache über projektile, blue pills, blaue bohnen« (DM,56ff.). Tatsächlich ändert sich daraufhin, markiert auch durch eine doppelte Leerzeile (nach DM,60), nicht nur die formale Gestalt des Gedichts, das, nach einem Zwischenspiel (DM,61-68), zu einer distichenartigen Zeilengruppierung übergeht; auch der thematische Fokus verschiebt sich. Zugleich beginnt die Reflexion über die Medialität der Überlieferung. So lässt der Text sich, der Mahnung des Historikers folgend, zwar auf konkrete Kriegsszenerien ein, indem er beginnt, ein Schlachtgeschehen aufzubauen:

> DM,71 die aufwerfungen von erde, etwa die querung
> DM,72 steiniger bachbetten. gebüsche. buchen, birken,
>
> DM,73 tannenwälder. beschuß an reißendn flüssn. im
> DM,74 lehmbett, in nässe […]

Doch was eine Erzählung vom Schlachtfeld werden könnte, bricht ab. Die Aufmerksamkeit richtet sich, erkenntniskritisch, auf die Quellen, auf die sich die Vermittlungsinstanz offenbar bezieht: »wieweit reichen die ohren? wieweit / reichen meine ohren: meine augn festgefressn. // die augen im weichen blei watend staubiger briefe. / ein waten in tintenstift.« (DM,77-80). Nach einer kurzen, privatgeschichtlichen Episode über die Heimkehr einer als »großvater« bezeichneten Figur aus dem »isonzo-lazarett […] weihnachten 1918« (DM,86f.) endet das Gedicht schließlich mit einer kalauernden Abmoderation.

---

tions and authorities« (ebd., S. 112). Diese Lesart von Blumenfeld lässt sich durchaus in gewisser Hinsicht mit einer Ambivalenz im Langgedicht (massenmedialer Zugriff auf Geschichte vs. ästhetische Zugriff auf Geschichte) korrelieren, basiert aber insgesamt auf einer sehr voraussetzungsvollen und vom Gedicht nur recht bedingt aufgerufenen Semantik der Figur Blumenfeld. Wichtig scheint mir vor allem, dass Blumenfeld eine Art Trickster-Figur ist, ein Schelm.

DM,96 das war, mit photos von Blumenfeld,
DM,97 der farbenanfall für 1914; entschuldigen
DM,98 möchten wir uns für den

DM,99 totalbildausfall.

In der Forschung wurde auf die doppelte Semantik der letzten Zeile bereits hingewiesen. Als schriftlicher Text ist das Gedicht per se durch einen ›totalen Bildausfall‹ charakterisiert. Zugleich aber weist die letzte Zeile auf den ›Ausfall eines Totalbildes‹ hin. »[E]in einheitliches Bild, ein ›kohärentes Panorama‹, ein ›Fokus‹ oder *eine* ›Sichtweise‹«, so Tobias Lehmkuhl, sei im Langgedicht »nicht auszumachen«[124]. Damit scheinen zwar zunächst Selbstverständlichkeiten genannt: Wer würde schon beanspruchen, ein Totalbild des Ersten Weltkriegs präsentieren zu können, zumal in einem Gedicht? Tatsächlich aber ist dies ein im Titel des Langgedichts ja durchaus anklingender Anspruch, dessen Zurücknahme mithin ein Ergebnis des Prologs ist.

Darüber hinaus lassen sich jedoch zwei weitere Aspekte anführen, erstens: der Bezug auf die Gattungstradition des Epos. Denn dass das Epos »Welt in anschaulicher Weise als Totalität, als großen, aber eindeutigen und überblickbaren Zusammenhang [entwirft]«[125], ist einer der am konsequentesten mit diesem Genre verbundenen Topoi. Der erste Teil von »Die Modefarben 1914« mit seinem souveränen (vgl. das dreimalige »natürlich«, DM,06, DM,21, DM,24), im epischen Präteritum operierenden und zudem überschauenden Gestus suggeriert nun durchaus eine in diesem Sinne epische Haltung zum Ersten Weltkrieg. Aber genau dieser epische Gestus wird, zweitens, abgebaut. Denn was auf den zu einer großen, im präteritalen Gestus gehaltenen Erzählung ansetzenden ersten Teil folgt, funktioniert anders. Zwar deuten sich immer noch kleine Geschehenssequenzen an, etwa eine Flussquerung mit darauf folgendem Beschuss oder aber die Heimkehr des Großvaters. Doch die Sequenzen bewegen sich nunmehr auf einer mikrogeschichtlichen Ebene, skizzieren einzelne, vom Krieg nur diffus umrahmte Handlungen. Zudem tritt neben die fortan im Präsens dargestellte Vergangenheitsebene, auf der diese Handlungen situiert sind, eine Gegenwartsebene, auf der jene Quellen präsentiert werden, die den in der Vergangenheit angesiedelten Geschehenssequenzen zugrunde liegen. Der damit eingeleitete Übergang zu einem anderen Vorgehen, das das epische Modell ablöst, findet seine Fortsetzung in den nächsten Gedichten.

Die drei auf »Die Modenfarben 1914« folgenden, die familiengeschichtliche Gruppe bildenden Gedichte stellen innerhalb des Langgedichts eine Einheit dar, die sich produktionsästhe-

124 Lehmkuhl: Gedächtnisspeicher. Zu Thomas Klings Zyklus »Der Erste Weltkrieg«, S. 46.

125 Frank Rainer Max: Das Epos. In: Otto Knörich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1981, S. 75-87, hier: S. 75.

tisch,[126] thematisch, figurenbezogen und, damit zusammenhängend: narratologisch begründen lässt. Skizziert werden kurze Episoden aus dem vom Krieg mal mehr, mal weniger gezeichneten Leben eines Geschwistertrios: Eine Einzelgeschichte gilt einem Bruder, der als Soldat vor Verdun fällt (Zustandsveränderung: lebendig > tot; Ursache: er wird erschossen); eine zweite, sujetlose Geschichte gilt dem anderen Bruder, der den Krieg überlebt (keine Zustandsveränderung; Ermöglichungsbedingung: er ist als Arzt in der Etappe); eine dritte Geschichte gilt der Schwester der beiden Brüder, die in der Heimat verweilt: Für sie wird der Tod des Bruders zu einer traumatischen Erfahrung (Zustandsveränderung: psychisch gesund > traumatisiert; Ursache: Tod des Bruders). Diese drei Geschichten werden jedoch keineswegs entfaltet, sondern lediglich angedeutet, meist durch Vorausdeutungen. Das in den Gedichten präsentierte historische Geschehen besteht hingegen aus vereinzelten, meist nur wenige Zeilen langen Sequenzen, in denen Zuständen, Szenen und Ereignisse aus dem kurzen, das entscheidende Ereignis (den Tod des Bruders) umgebenden Zeitraum im Jahr 1916 dargestellt werden.

In der Darstellung wird nun, vor allem durch Verfahren ähnlich der Parallelmontage, ein Raum der Gleichzeitigkeit aufgebaut; die drei Geschichten werden parallel entwickelt. Drei Beispiele seien angeführt, das erste arbeitet mit einem eher fließenden Übergang nach Art der überblendenden Montage.

I,06 […] von männern gemachte menschnfontänen. erde

I,07 die als batzen aufsteigt in nennenswerter geschwindigkeit. die in sich zusammn-
I,08 fallen während die luft bewegt aufm set und voller zungn. ihr lichthals, hals
I,09 im atelier! lichthalber ihre kopfform: brustbild eines halb gehörlosen mädchens.

I,10 form einer achtzehnjährigen, der ihr nacken, nackenhaar, gedankenwelt im
I,11 halbschatten in sich zusammenfällt. […]

Im Gleichzeitigkeit anzeigenden »während« vollzieht sich die – durch kein Interpunktionszeichen gestörte – Überblendung vom Geschehen auf dem Schlachtfeld zum Geschehen im Fotoatelier. Beide Szenerien werden dabei, ähnlich eines Match-Cut, auch in der Bewegung parallelisiert, augenscheinlich in der Wiederholung des Verbs ›zusammenfallen‹ (I,07f. und I,11).

Im zweiten Beispiel wird hingegen mit einem harten, durch Punkt und Semikolon markierten Schnitt gearbeitet, der den Kontrast zwischen zwei Handlungssträngen signalisiert.

126 Vgl. die oben stehenden Ausführungen zur Textgenese.

III,13 […] zeit für post dann, alles ist klamm steif stockt. zwischenwerk
III,14 erleuchtete signalstation. angeleuchtete kasematten des ewigen schlafs.
III,15 ans ficken denkt der arzt, an seine saufschulden; den älteren bruder

III,16 schüttelt mehr die todesangst. […]

Um die Geschichten zu simultanisieren, wird schließlich, drittes Beispiel, auch auf polyseme Lexeme zurückgegriffen.

III,02 […] frierend vor nässe. verdreckte sägende
III,03 ärzte, übermüdet. verdreckte verbände. frisch und vollgesogen

IV,04 an die front verlegt […]

Im Lexem ›verbände‹ vollzieht sich die Überblendung vom ›Verbandszeug‹, von der Geschichte des Arztes also, zum ›Truppenverband‹ und damit zur Geschichte des Soldaten-Bruders.

All diese Verfahren führen zu einer Verformung des eingangs des Langgedichts kurz aufgerufenen, dann verworfenen Idealtyps von Narration. Auch wenn sich innerhalb der einzelnen Geschichten durchaus noch ein Nacheinander rekonstruieren lässt: Durch die steten Parallelmontagen wird die Aufmerksamkeit zunehmend auf das Nebeneinander der Zustände und Ereignisse gelenkt. An die Stelle einer linearen Entfaltung des Geschehens tritt, was mit einer Metapher aus dem Gedicht »bleiglanz« treffend bezeichnet ist: eine im »zickzack« (VI,26) geordnete Folge, in der der Sprung zum gleichzeitigen Ereignis innerhalb einer anderen Geschichte wichtiger ist als der Fortschritt zum nachfolgenden Ereignis in der gleichen Geschichte. In diesem Sinne steht weniger die Narration von Ereignissen denn deren Konstellation im Vordergrund.

Diese Tendenz zur Auflösung einer im konventionellen Sinne narrativen Ordnung und zur Etablierung einer die Geschichten konstellierenden Ordnung wird unterstützt zum einen durch die anachronische Präsentation in den drei Gedichte (der Tod des Soldaten-Bruders ist bereits im zweiten Gedicht Thema, das dritte zeigt ihn dann wieder auf dem Schlachtfeld und im Quartier), durch welche die zeitliche Struktur des entscheidenden Ereignisses in der Darstellung entordnet wird. Zum anderen spielt die Kommunikation zwischen den Geschichten eine zentrale Rolle in der Gedichtgruppe, und zwar in Form von Feldpostbriefen und -karten, die die drei Figuren untereinander austauschen. Dieser Aspekt verdient eingehendere Aufmerksamkeit, auch weil er das Augenmerk auf die Ebene der textinternen Rekonstruktion des historischen Geschehens lenkt.

Dass Kling für »Der Erste Weltkrieg« »ganz privaten Text, eben Feldpost«[127] ausgewertet hat, betonte er selbst. Die Forschung hat dies, topisch fast, wiederholt, wobei es mitunter zu kruden Falschaussagen gekommen ist.[128] Insofern ist, was bisher nicht geschehen ist, zunächst einmal der Blick auf die Gedichte angebracht (dass ihnen faktisches Material zugrunde liegt, kann hingegen eingeklammert bleiben, man findet es im *Ordner M15* des Archivs). In den Gedichten wird die Kommunikation zwischen den drei Geschwistern auf verschiedene Weise thematisiert. Zum einen finden sich drei durch Anführungszeichen als Zitate markierte Textpassagen (I,16f., I,22f., II,06f.), die jeweils der Post des Soldaten-Bruders an die Familie in der Heimat entstammen. Darüber hinaus gibt es zwei durch Kursivierung markierte Post-Passagen: Eine davon ist definitiv fiktiv, berichtet darin doch der Soldaten-Bruder von seinem Tod (II,19f.: »*von hinten bin ich erschossen worden*«); die andere ist einer Feldpostkarte des Arzt-Bruders an den Soldaten-Bruder entnommen (III,19f.). Darüber hinaus findet sich eine kurze Referenz auf den Inhalt eines Briefs vom Soldaten-Bruder (I,25). Schließlich werden an drei Stellen die auf der Vorderseite von Feldpostkarten zu sehenden Fotos beschrieben (II,08ff., II,14ff. und erneut III,20ff.).

Bleibt man zunächst beim Inhalt der Feldpost, dann lassen sich zwei aus deren Einbindung resultierende Funktionen angeben. Zum einen dienen die zitierten Passagen der Ausgestaltung der Einzelgeschichten: Durch sie werden Informationen sowohl über die Aufenthaltsorte und Situationen der Figuren vergeben als auch über deren Befindlichkeit. Zum anderen werden die Einzelgeschichten durch die Feldpost korreliert: Was die Parallelmontage auf Verfahrensebene leistet, hat hier ein Äquivalent auf inhaltlicher Ebene. Die Handlungsstränge

---

127 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 235.

128 So behauptet Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 175, dass es das Erbe des Großvaters sei, u.a. »letters, photos«, »which will become the basis for his grandson's exploration of history (F 19)«. – Abgesehen davon, dass die Angabe »(F 19)« für ›*Fernhandel,* S. 19‹ auf ein Gedicht der Kapuzinergruft-Gruppe verweist, für das Briefe oder Fotos überhaupt keine Rolle spielen, basiert die Zuordnung der Briefe und Fotos zum Großvater auf nichts anderem als ungenauer Lektüre. Zwar ist es richtig, dass den Gedichten der familiengeschichtlichen Gruppe Fotos und Briefe aus der Familie Klings (mütterlicherseits) zugrunde liegen (obwohl das bisher niemand überprüft hat); über die als Zitate aus Briefen und Postkarten markierten Passagen in den Gedichten hinaus gibt es für den familiären Ursprung dieses Materials sogar ein textuelles Indiz, denn das Mädchen, die Schwester in den Gedichten, die mit ihren Brüdern korrespondiert, wird von der Vermittlungsinstanz mehrmals als »großmutter« bezeichnet. Genau aber hier hätte Leeder stutzig werden müssen, ebenso auch Duttlinger und Hummelt, die den gleichen Fehler begehen (vgl. Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 113, die darauf hinweist, dass Klings Großvater, »like his younger brother, a doctor, fought on the Wester front«; und auch Hummelt: Nachwort, S. 71, identifiziert den älteren Bruder mit dem Großvater). Denn: Diese »großmutter« korrespondiert, so steht es im Text, mit ihren *Brüdern,* einer davon Arzt, der andere Soldat an der Westfront. Den Soldaten-Bruder mit Klings späterem Großvater zu identifizieren, ignoriert nicht nur völlig das im Text zentrale Ereignis, nämlich den *Tod* dieses Bruders (wohingegen eine als »großvater« bezeichnete Figur in »Die Modefarben 1914« aus dem Krieg, von der Ostfront, zurückkehrt). Auch wäre diese Identifikation nur um den Preis einer unterstellten inzestuösen Beziehung zwischen »großmutter« und deren (als Großvater identifizierten) »bruder« möglich – und ist tatsächlich schlichtweg falsch und nicht begründbar.

Ich führe das an dieser Stelle auch deshalb aus, weil es mir – gerade mit Blick auf Leeders Text, Duttlingers Text trifft es nur teilweise – symptomatisch scheint: Eine Auseinandersetzung mit dem Text findet nicht wirklich statt, stattdessen werden entweder paratextuelle Autorkommentare unreflektiert (und eben unpräzise) mit Textfragmenten in Verbindung gebracht; oder aber Topoi der aktuellen Kulturtheorie, zu nennen sind u.a. Benjamin, Barthes oder Derrida, werden auf den Text projiziert.

verflechten sich, wenn etwa die Schwester die »post aus nestern die im westen liegen« (I,15) oder der Soldaten-Bruder die Feldpostkarte des Arzt-Bruders (vgl. III,17ff.) rezipiert.

Wesentlich wichtiger ist jedoch die Funktion der Feldpost für die spezifische Konstruktion der Vermittlungsebene. Denn die Feldpostkarten und -briefe, deren Materialität in den Texten mehrmals ausführlich beschrieben wird (vgl. I,14f., II,05f., II,10ff., II,21f., II,24, III,21f.), eröffnen einerseits die Vergangenheitsebene der Gedichte, andererseits sind sie selbst auf einer Gegenwartsebene angesiedelt.

II,10 […]. das sind die nachrichten von verlorenen – zugestempelt. die zähne
II,11 widerhaken von frakturstempeln. diese feldpoststempel »zurück« ... »nicht mehr
II,12 im feldlazarett ...«, »kriegslazarett nicht *unleserlich*« und in jedem fall »geprüft«.

II,13 in bestatterfarben sind das restnachrichten. aufkleber von soßiger zunge beleckt
II,14 was nach gut achtzig jahren noch zu sehen ist. verschmierte bleistiftbalken. hier
II,15 fällt licht, das blanke licht auf stiefel eines absenders, der in gedrechseltem sessel

II,16 sich breitgemacht hat. […]

Wie durch die zeitliche Angabe (vgl. II,14) markiert, wird – und dies gilt für alle drei Gedichte – eine Gegenwartsebene etabliert, auf der die Quellen begutachtet werden. Der Wechsel zwischen dieser im Präsens gehaltenen Gegenwartsebene und der ebenfalls im Präsens gehaltenen Vergangenheitsebene geschieht dabei ebenso fließend wie im Fall der oben kommentierten Überblendung zwischen den historischen Einzelgeschichten. Dies hängt zuweilen mit der medialen Gegenwärtigkeit der historischen Situation zusammen, wie im eben zitierten Beispiel der Fall: Die durch das deiktische »hier« (II,14) erfolgende Ineinssetzung von vergangener und gegenwärtiger Situation wird möglich aufgrund der materiellen Präsenz des Fotos, die das abgebildete Vergangene in die Bilderwelt der Gegenwart einspeist.

Doch auch über die an das konkrete Medium ›Foto‹ geknüpfte, materielle Präsenz von Bilder des Vergangenen hinaus wird das temporale Differenzial zwischen Vergangenheit und Gegenwart in der Darstellung immer wieder gelöscht. Dazu trägt nicht nur der weitgehende Verzicht auf das zeitliche Differenzierungspotenzial der Tempusformen bei. Es finden sich auch Passagen, in denen – wie in den beiden am Anfang dieses Kapitels untersuchten Gedichten – die vergangenen Ereignisse intermedial simulierend dargestellt werden. Auf diese Weise wird auch hier die (gebrochene) Suggestion aufgebaut, diese Ereignisse würden live über die elektronischen Kanäle der Gegenwart übertragen.

III,06 […]. CNN Verdun. es tut sich wochenlang, wiedermal,

III,07 nichts. dann gehts ab, tierisch. tierhafte, gebückte schatten, vom
III,08 verfolgerspot erfaßt. alarm und gebildete rufe: mehr licht! holz vom
III,09 wäldchen, am splittern. zustoßtechniken. in schnellem wechsel

III,10 geschehen jetzt die schnitte. dann abpfiff, wieder trillerpfeifen, nacht-
III,11 aufschriften, beschriftete nachthimmel. die fans schießen jetzt
III,12 leuchtraketen ab; geht das gut. […]

Drei miteinander kombinierbare Interpretationsansätze prägen bisher die Forschungsmeinungen zu solchen und ähnlichen Passagen, wobei jeweils die Formel »CNN Verdun« im Zentrum der Deutungen steht. Ein erster Ansatz sieht hier in erster Linie einen genealogischen Sachverhalt exemplifiziert. Im Kurzschluss zwischen dem *Cable Network* und Verdun werde auf die »roots of modern war coverage«[129] hingewiesen – auf diesen genealogischen Ansatz ist im Resümee zurückzukommen. Ein zweiter, eher medienkritischer Ansatz sieht in der Formel einen Hinweis auf »die Rolle der Massenmedien als Kriegswaffe, die nicht nur die Wahrnehmung von Kriegen kontrollierten, sondern auch Kriegsverläufe steuerten«[130]; solche »Beeinflussungstechniken«[131] arbeite Kling durch die Hervorhebung des medialen Formats – im oben zitierten Fall das eigentlich der Unterhaltung dienende Format ›Sportübertragung‹ – heraus.

Ein dritter Ansatz weist schließlich darauf hin, dass die »mediale Vermittlung […] die Entfernung zwischen historischer und Jetzt-Zeit [verkürzt] bzw. [auf]hebt«[132]: Damit ist auf jenen Aspekt hingewiesen, auf den die zurückliegenden Ausführungen hingearbeitet haben. Allerdings verfehlt Lehmkuhl, der diesen dritten Ansatz am deutlichsten formuliert hat, meines Erachtens dessen Pointe. Denn wenn er festhält, dass die »Vergangenheit der Gegenwart auf unausweichliche Art und Weise eingeschrieben« sei[133], ist darin nicht bedacht, dass Klings Gedichte die Vergangenheit ja allererst *wieder* in die Gegenwart einschreiben. Die in der Feldpost sedimentierten Zeugnisse aus der Vergangenheit, um auf dieses Beispiel zurückzukommen, sind der Gegenwart nicht ›eingeschrieben‹, sie sind ausgelagert in die Archive, in die familiären Nachlässe. Erst im Gedicht werden sie aktiv wieder als gegenwärtig präsentiert, doch »dazu sind«, wie es im Gedicht heißt, »briefe, *wieder*, zu öffnen« (II,5, Hervorhebung pt), sind, mit Blick auf die oben zitierte Passage, vergangene Ereignisse so zu inszenieren, als würden sie gerade über die elektronischen Netzwerke gesendet.

An dieser Stelle lassen sich nun sowohl die im zurückliegenden Abschnitt anhand der Elstern-Allegorie erwogene Poetik der ›rhythmischen *historia*‹ als auch die in dieser Poetik aufge-

129 Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 109.

130 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 109; beim Durchblicken der Forschungsbeiträge fällt mir ein weiteres Mal Karen Leeder auf, die in diesem Zusammenhang formuliert, Kling zeige »the mass media as a weapon of war, which controls how wars are perceived, but which can also direct their course« (Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 181).

131 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 109.

132 Lehmkuhl: Gedächtnisspeicher. Zu Thomas Klings Zyklus »Der Erste Weltkrieg«, S. 49.

133 Ebd.

hobene Idee einer hermetischen Schrift aufrufen. Der Abbau eines konventionellen Narrationsmodells, der in den ersten Gedichten von »Der Erste Weltkrieg« erfolgt, führt zu einer Praxis, die versucht, das Familienarchiv zu schreiben. Auf personale Erinnerungsträger des Typus Mnemosyne wird dabei nicht zurückgegriffen. Die auf der Gegenwartsebene situierte Vermittlungsinstanz sieht sich mit den bereits im Gedicht »die im hinterland« als Material genannten »sogenannten handschriften briefschaften« (VII,6) konfrontiert. Auf Grundlage dieser Nachlassenschaften wird nun nicht eine lineare Geschichte, sondern eine Konstellation von auf drei Lebensgeschichten verteilten Zuständen und Ereignissen dargestellt, wobei diese Konstellation historischer Daten im Vermittlungsakt als gleichzeitig mit der Gegenwart, in der diese Daten aus dem Archiv, aus den Briefen gelesen werden, präsentiert wird. Zwischen diesen Gegenwartszuständen des Archivmaterials wird nun, im Sinne der Elsternallegorie, navigiert. Effekt dieser Navigation, die sich im Textvollzug realisiert, ist (ganz im Sinne des ›skandierenden Suchscheinwerfers‹, der als Metapher für die bewegliche Schrift diente) eine Art »zickzack«-Ordnung, in der die narrativen Kriterien ›Nacheinander‹ und ›Auseinander‹ zwar nicht gänzlich außer Kraft gesetzt werden, aber doch nicht mehr zentral sind.

Dabei lässt sich diese Vorgehensweise durchaus als Resultat einer erkenntniskritischen Haltung interpretieren. Im Archiv finden sich keine Erzählungen, die die einzelnen Quellen, die Feldpostkarten, -briefe und Fotos, ordnen. Und die Quellen selbst bieten nur Bruchstücke, dokumentieren nur einzelne, meist wenig aussagekräftige, jedenfalls kaum zu einer Geschichte sich ordnende Zustände; »mir geht es noch gut: das ist der inhalt jeder meldung« (I,24) bemerkt die mit den Quellen konfrontierte Vermittlungsinstanz in »diese photographie, dieses foto« dementsprechend, und fügt fragend hinzu: »ist dies der inhalt der geschichte« (I,25). Das Verlangen nach einer geschichtsförmigen, einer erzählbaren Geschichte wird enttäuscht. Verfügbar sind, in postmnemosynischen Zeiten, in denen keine Geschichten mehr weitergegeben, nur noch Nachlässe hinterlassen werden, lediglich Konstellationen von Quellen. Die ›rhythmische *historia*‹ wäre in diesem Sinne der Versuch, eine solche Konstellation darzustellen: Sie nicht in eine lineare Geschichte zu bringen, sondern im »zickzack« zwischen den Quellen, zwischen den in ihnen dokumentierten Ereignissen und Zuständen hin und her zu navigieren.

Mit der Verschiebung vom Nacheinander auf das Nebeneinander, die im Zuge der ersten Gedichte erfolgt, wird also von einer zeitlichen auf eine räumliche Ordnung der Ereignisse und Zustände umgestellt. Im nicht mehr temporalen, sondern textuellen Nacheinander der Linie wird ein räumliches Nebeneinander gleichzeitiger Zustände und Ereignisse präsentiert (dass

dahinter nicht zuletzt ein genuin modernes ›Erzählverfahren‹ steht, sei zumindest vermerkt[134]). An die Stelle der Narration tritt die Konstellation.

Dieses Verfahren prägt nun auch weitere Teile von »Der Erste Weltkrieg«, allen voran den Text »beim hören loslassen«. In ihnen wird innerhalb des situativen Rahmens eines Museumsbesuchs und ausgehend von dort präsentierten, konkreten Überresten ebenfalls ein Raum der Gleichzeitigkeit entworfen. Bemerkenswert ist dabei die Verwendung von Deiktika, insbesondere Temporal- und Lokaldeiktika, zum Beispiel in folgender Passage:

XII,06 […]. **dies** feld-wörterbuch: hechtgrau und poly-

XII,07 lingual, mit angabe der aussprache. **dort** hinten, sehr weit im nordwestn
XII,08 beginnt **jetzt** die inkubation eines neuen wortes (*trenchcoat)* […] [Fettdruck pt]

Während »dies« auf einen im Museumsraum präsenten Gegenstand verweist, ist das historische Geschehen »dort« angesiedelt, also räumlich entfernt, aber eben nicht zeitlich entfernt: nicht ›damals‹, sondern »jetzt«. In der Darstellung der Museumsdinge kommt die Geschichtspoetik der räumlichen Konstellation dabei gleichsam zu sich selbst, eben weil auch das Museum die historischen Dinge räumlich präsentiert und sie, differenziert zunächst nur durch ihr ›hier‹ und »dort«, in einem »jetzt« versammelt.

Aber das Verfahren der Konstellation organisiert nicht nur Einzelgedichte oder Gedichtgruppen. Es lässt sich auch auf makrostruktureller Ebene als Organisationsprinzip einer ganzen Reihe von Teilen des Langgedichts deuten. So nimmt das Langgedicht nach »Die Modefarben 1914« seinen Ausgang von einer Jahreszahl: »diese photographie, dieses foto: fernanzeige 1916« (I,01), woraufhin dann in den ersten drei Gedichten, wie bereits ausgeführt, zu diesem datierten Foto mehr oder weniger gleichzeitige Ereignisse thematisiert werden. Geht man nun weiter durch das Langgedicht, so stößt man wiederholt auf ›1916‹ als Referenzdatum. Weniger deutlich ist dieser Bezug in den beiden Gedichten zur Kapuzinergruft: Der letzte dort grabgelegte Kaiser war Franz Joseph I., Grablegung war 1916. Etwas plausibler wird dieser Bezug allerdings, wenn man bedenkt, dass das zwölfte Gedicht »beim hören loslassen« einen Ausschnitt eines Stummfilms von der Beerdigung eben dieses Franz Joseph I. beschreibt. Wie in diesen beiden Fällen wird auch im Falle des letzten, »es stützen mit den toten schulter« betitelten Gedichts ›1916‹ nicht explizit genannt. Der Bezug entsteht dort dadurch, dass der Sprecher über den alten Jüdischen Friedhof (eine Abteilung des Wiener Zentralfriedhofs), wandert, der im Jahr 1916 geschlossen wurde. Schließlich wird im elften Gedicht »pflanzenstudien, strunkbesichtigung«, das von einer Militärausbildung im Harz berichtet, das Geschehen explizit situiert: »wir schreiben das jahr 1916« (XI,17), heißt es dort.

134 Vgl. die Hinweise auf Simultaneität als Darstellungsweise bei Don Passos, Döblin und Cela in Matías Martínez: Krise und Innovation des Erzählens in der Literatur der Moderne. Eine Skizze. In: Stephanie Rosenthal (Hg.): Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 78-84, hier: S. 82.

Nun lässt sich keineswegs jeder Teil von »Der Erste Weltkrieg« auf diese oder ähnliche Weise mit 1916 in Bezug bringen, und doch: Zumindest teilweise ›schreibt‹ das Langgedicht das Archiv des Jahres 1916, ohne von diesem Jahr im konventionellen Sinn zu erzählen. Stattdessen wird auf makrostruktureller Ebene praktiziert, was in den ersten drei Gedichten auf Mesoebene vorgeführt wird. 1916 wird als ein ›Raum‹ des Nebeneinanders zahlreicher, nun teils sogar nicht einmal mehr miteinander korrelierter Ereignisse entworfen.

3. Resümee. Ein ›posthistorisches Narrationsmodell‹ und die genetische Methode

Im Spätsommer 1998 erscheint in der ›kulturpolitischen Zeitschrift‹ *Kunst + Kultur* ein Essay von Leander Scholz. Unter dem Titel »O barroco – Zur Poetik elektronischer Literatur«[135] entwirft Scholz in diesem Essay eine mediengeschichtlich orientierte Skizze diverser Literaturkonzepte, die nach einem geschwinden Durchgang vom Barock über die »Epoche der Kunst« bis in unsere Zeit schließlich, wie im Untertitel angekündigt, auf die Rolle der Literatur im elektronischen Zeitalter zu sprechen kommt (wobei Scholz nicht an ›Hypertext-Literatur‹ interessiert ist, sondern durchaus an ›konventionellen‹ Texten). Gerade dort, wo es um die gegenwärtige Literatur geht, tritt dabei der dominierend deskriptiven Vorgehensweise ein normativer Gestus zur Seite: Poetologische Forderungen, mitunter auch nur Hoffnungen, Wünsche überformen das medien- und poetikgeschichtliche Referat.

Zugrunde liegt diesen Forderungen ein medienökologisches Axiom, das ganz ähnlich auch von Kling vertreten wurde: Literatur habe, hält Scholz zu Beginn seines Essays fest, »in ihrer Geschichte jederzeit auf die medialen Verschiebungen reagiert«[136]. Angesichts der gegenwärtigen Verschiebungen sieht Scholz entsprechend die »entscheidende Aufgabe von Literatur« darin, »die mediale Entwicklung diskutierbar zu machen«[137]. Dabei schwebt ihm allerdings weniger eine *Thematisierung* des Medienumbruchs vor. Vielmehr zielen seine Ausführungen auf eine Literatur, die die elektronische Medienumwelt als eine *formale* Herausforderung versteht: Die »vielfältige Formvarianz von Literatur« solle, so heißt es, »ins Zentrum der medialen Entwicklung eingebracht werden«; gestellt werden müsse »die Frage nach der Formvarianz elektronischer Medien und der Rolle der Literatur in dieser Umgebung«, wobei es weniger um die »Abgrenzung zu anderen Medien« ginge, sondern darum, dass Literatur die »Schnittstellen stärker in den Blick nimmt« und damit eben auch »ihre eigene Intermedialität [bedenkt]«[138].

---

135 Leander Scholz: O barroco – Zur Poetik elektronischer Literatur. In: Kunst + Kultur 8-9 (1998), S. 49-51.

136 Ebd., S. 49.

137 Ebd., S. 51.

138 Alle ebd.

Als eine dieser Schnittstellen identifiziert Scholz die »Diskussion um Narrativität und Linearität des Erzählens, die im Film schon lange eingesetzt hat«[139]. Dabei solle man jedoch besser nicht von einem Ende der Linearität sprechen; dieses lässt sich ohnehin »nur behaupten, wenn man von einer sehr eingeschränkten Vorstellung von Linearität ausgeht«. Stattdessen stehe – nicht zuletzt vor dem Hintergrund jener »Simultaneität der Daten […] im absoluten Archiv Internet« – eine Vermittlung zur Debatte, gehe es um (analog bereits im Barock unternommene) »Versuche, Räumlichkeit wieder in die Texte einzuführen« oder auch »Linearität im Raum [abzubilden]«[140]. Vor diesem Hintergrund einer Transformation linearer Muster der Textstrukturierung ist wohl zu verstehen, was Scholz als »die Leistung von Literatur in Zukunft« bezeichnet, nämlich die »Erforschung und Ausformulierung von posthistorischen Narrationsmodellen«.[141]

Vermutlich hat Kling den Essay von Scholz gelesen. Jedenfalls hat er ihn sorgsam aus der Zeitschrift getrennt und ihn ganz an den Anfang eines der Material-Ordner zu *Fernhandel* geheftet.[142] Die Gründe für diese Einverleibung des Kontextes in das eigene Archiv, für diesen vom Autor geknüpften Knoten zwischen Kontext und Text sind dem Archiv selbst nicht abzulesen, das Archiv birgt in diesem Fall keinen Grund für seine Ordnung. Und mehr noch: Auch das Datum dieser Verknüpfung ist fraglich. Ob Kling den Ende 1998 publizierten Essay noch während der Arbeit an *Fernhandel,* der im August 1999 erscheint, gelesen hat, sich also ›inspirieren‹ ließ von Scholz' Überlegungen, oder ob Kling erst nach Fertigstellung, womöglich erst lange nach Fertigstellung des Bandes auf den Essay stieß und seine eigenen Bemühungen darin wiedererkannte, lässt sich dem Archiv ebenfalls nicht ablesen.

Insofern kann sich die Erklärung dieses materiellen Knotens im Archiv nicht auf Belege, sondern lediglich auf Interpretationen stützen. Dabei kann auf Basis der zurückliegenden Interpretationen eine ideelle Nähe zwischen Klings dichterischer Praxis in *Fernhandel,* konkret in »Der Erste Weltkrieg«, und Scholz' Forderung nach dem elektronischen Zeitalter adäquaten Narrationsmodellen angenommen werden. Berufen kann sich diese Annahme nicht nur auf die weitgehende Übereinstimmung zwischen Kling und Scholz hinsichtlich eines Schreibens unter den Bedingungen des elektronischen Zeitalters, sondern auch auf die im zurückliegenden Abschnitt nachgewiesene Praxis eines solchen Schreibens. Hervorzuheben ist in dieser Hinsicht insbesondere die auf elektromediale Bezugnahmen zurückführbare Anordnung von Materialien in »Der Erste Weltkrieg«, die – mit Scholz – dem Prinzip der »Linearität im Raum« folgt: ein Prinzip, das ich mit einer dem Langgedicht entnommenen Metapher als »zickzack«-Ordnung bezeichnet habe.

---

139 Ebd.

140 Alle ebd., S. 49.

141 Ebd., S. 51.

142 *Scholz: O barroco – Zur Poetik elektronischer Literatur.* In: *Ordner M15*.

Was auf diese Weise bei Kling entsteht, ist eine – so eine weitere Wendung aus dem Langgedicht – »rhythmische *historia*«, die der Praxis des »unrhythmischen *historiker*[s]« entgegengestellt wird. Entsprechend der im letzten Kapitel entwickelten Charakteristika der hermetischen Schrift ist diese »rhythmische *historia*« durch eine zeitbewegte und denkbewegte Ordnung des historischen Materials ausgezeichnet, grenzt sich mithin vom Idealtyp einer wohlgeformten, linear und kausal organisierten Narration ab.

Die Verknüpfung dieser geschichtsdichterischen Praxis mit dem Essay von Leander Scholz ermöglicht es nun, die »rhythmische *historia*« nicht nur als einen non-narrativen Gegentyp zur historischen Erzählung zu begreifen, sondern als Versuch der ›Erforschung eines posthistorischen Narrationsmodells‹, das sich in reflexiver und simulierender Auseinandersetzung mit der »Formvarianz elektronischer Medien« bildet. Mit anderen Worten: Die »rhythmische *historia*«, die im Auftakt-Gedicht strukturell vom historischen Erzählen abgegrenzt wird, ist kein Modell des Nicht-Erzählens, sondern des Anders-Erzählens.

Dass sie das ist, hat auch der Autor selbst gesagt. In einem Gespräch mit Hans Jürgen Balmes bekundete Kling, ihm sei es bei der Arbeit an »Der Erste Weltkrieg« darum gegangen, »erzählerisch vorzugehen«[143]; es sei sein »Ziel« gewesen, einen Text zu schreiben, der »als erzählerisch von den Leserinnen und Leser begriffen werden kann«[144], ja er habe beabsichtigte, »das, was einmal die Ballade gewesen ist, wieder aufzuwecken«[145]. Mit der letzten Wendung ist dabei auf jene Denkfigur hingewiesen, die diesem anderen Erzählen zugrunde liegt. Klings Erzählen in »Der Erste Weltkrieg«, sein Narrationsmodell, steht in einem gebrochenen Verhältnis zur Formentradition erzählenden Dichtens. So einfach fortsetzbar ist diese Tradition nicht. Schlicht eine Ballade zu schreiben, scheint für Kling nicht mehr möglich. Stattdessen muss die Idee, das Konzept, vielleicht auch die Funktion, die sich einst in der Ballade manifestierte, eine neue Umsetzung erfahren.

Bekannt ist diese Denkfigur einer ›Wiederaufnahme‹, eines ›Relaunchs‹ unter gegenwärtigen Bedingungen unter anderem bereits aus dem im letzten Kapitel untersuchten Essay »Venedigstoffe«. Als medienökologisch grundiertes Axiom der Kling'schen Poetologie war dort die von mir so genannte ›Forderung nach einer Dependenz von Text und medialer Textumwelt‹ ausgemacht worden,[146] die für dichterische Probleme eine je zeitspezifische, entsprechend der medialen Textumwelt gestaltete Lösung verlangt. Angesichts des Projekts einer erzählenden Dichtung greift dieses Poetologem nun erneut. Die Lösung, die die Ballade darstellte, ist keine Lösung für die Hochmoderne. Vielmehr muss das Projekt einer erzählenden Dichtung heute, unter den Bedingungen des elektronischen Zeitalters, transformiert werden.

143 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 238.
144 Ebd., S. 239.
145 Ebd., S. 238.
146 Vgl. das V. Kapitel, u.a. S. 377ff.

Eine ähnlich, sich damit teils überlagernde Transformation erklärt auch, warum mit Blick auf die untersuchten Aspekte von »Der Erste Weltkrieg« von einem ›posthistorischen‹ Erzählmodell gesprochen werden kann. Anknüpfen lässt sich in diesem Zusammenhang an die Ausführungen zur ›Geschichte als Medieneffekt‹ aus dem zurückliegenden Kapitel, in denen insbesondere auf Götz Großklaus' Überlegungen zur Dekonstruktion von Geschichte – und ihrer Metaphern – in den elektronischen Medien rekurriert wurde.[147] Zu einer der Grundannahmen Großklaus' gehört dabei, dass »[d]as Konstrukt ›geschichtlicher Zeit‹, eines geschichtlichen Kontinuums [...] untrennbar verknüpft [ist] mit dem Medium des Buches: den großen Literaturen und den großen Erzählungen«[148] In den elektronischen Medien gerät jedoch »alles Zeit-Geschehen, das im historischen Bewußtsein als kontinuierlich ablaufend entworfen war, in den beschleunigten medialen Prozeß seiner Zerlegung in Punktelemente – und seiner mosaikhaften Wiederzusammensetzung«[149]. Insofern, so Großklaus, sei es Zeit für den Abschied »vom Konstrukt geschichtlicher Zeit. Aber nicht vom ›Ende der Geschichte‹ ist zu sprechen, sondern von der Verabschiedung eines Konstrukts.«[150] Was Kling mit der »rhythmischen *historia*« und ihrer »zickzack«-Ordnung der Zeit entwirft, ist in diesem Sinne tatsächlich ein ›posthistorisches‹ Konstrukt dessen, was – mit einer möglichen Kling-Formulierung – einmal die Geschichte war.

Die Denkfigur, die in beiden Transformationen ersichtlich wird, entspricht nun jenem Topos historischer Sinnbildung, den Jörn Rüsen durch das »Prinzip der Transformation« gekennzeichnet sieht: der genetischen Sinnbildung.[151] Vorraussetzung ist dabei zunächst die »Depotenzierung traditional und exemplarisch gebildeter Kontinuitätsvorstellungen« (zum Beispiel: die Balladentradition ist nicht mehr fortsetzbar, der Geschichtsbegriffs ist nicht mehr anwendbar), wobei diese Depotenzierung zugleich selbst »zum Faktor von Kontinuitätsvorstellungen«[152] wird (die »rhythmische *historia*« realisiert das, »was einmal die Ballade gewesen ist«, die »rhythmische *historia*« stellt das dar, was einmal Geschichte gewesen ist): Auf diese Weise rückt das »Moment der zeitlichen Veränderung ins Zentrum der historischen Deutungsarbeit«[153].

Entsprechend dieser Denkfigur funktioniert nun auch die Transformation des historischen Rollengedichts, die im Rahmen der Interpretationen im Abschnitt 1 beobachtet wurde. Auch hier ließe sich davon sprechen, die Gedichte würden das realisieren, ›was einmal das histo-

147 Vgl. das V. Kapitel, S. 388ff.
148 Großklaus: Medien-Zeit. Medien-Raum, S. 47.
149 Ebd., S. 52.
150 Ebd., S. 47.
151 Rüsen: Lebendige Geschichte, S. 42. Vgl. dazu auch ebd., S. 52ff., sowie ders.: Zeit und Sinn, S. 173 und 187ff.
152 Ebd., S. 173.
153 Rüsen: Lebendige Geschichte, S. 52.

rische Rollengedicht war‹. Doch nicht nur auf Ebene der generischen Einordnung zeigt sich die Praxis genetischer Sinnbildung, sondern zugleich auf Ebene der textintern praktizierten oder doch zumindest angelegten Sinnbildung. Aufzugreifen ist also die am Ende von Abschnitt 1 angesichts von »mitschnitt calvenschlacht« und »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« offen gehaltenen Frage.

In den Interpretationen der beiden Gedichte wurde auf die fiktionsintern qua elektromedialer Simulation erzeugte Präsenz der intradiegetischen Sprecher ›Pirkheimer‹ und ›Pythia‹ hingewiesen. Vermerkt wurde zudem, dass diese Fiktion durch den massiven Anachronismus gebrochen wird. Als Effekt dieser Spannung aus elektromedialer Präsenz und fingierter Vermittlung entsteht dabei nicht zuletzt ein Differenzbewusstsein: Weder die Pythia noch Pirkheimer konnten sich auf die inszenierte Weise der elektronischen Medien bedienen. Stattdessen hat die Pythia, so will es die Legende, einen Boten mit ihrem Bericht betraut. Pirkheimer hingegen hat seine Erfahrungen im Schweizerkrieg schriftlich festgehalten. Indem die Gedichte jedoch – in Kontrast zur weitgehend gewahrten historischen Treue hinsichtlich der Kommunikationsmedien bei Grünbein – die Sprecher über elektronische Kommunikationsmedien sich äußern lassen, markieren sie die mediale Differenz und deuten doch zugleich darauf hin, dass die Kommunikation heute, in ähnlichen Fällen, mittels der im Gedicht simulierten elektronischen Medien erfolgen würde. Mit anderen Worten: Aus dem Krieg oder vom Untergang einer Stätte wie Delphi würde ›heute‹ live via Satellit berichtet werden. Damit aber praktizieren die Gedichte, weniger auf Ebene des historischen Inhalts, sondern vielmehr auf Ebene der Medien, mittels derer dieser Inhalt kommuniziert wurde und nunmehr im Gedicht wird, eine Form genetischer Sinnbildung, die Einsicht gewährt in die – so die Formulierung Klings am Beginn von »Venedigstoffe« – »Evolution der Kommunikationsverfahren«[154]. Eben eine solche Evolution wird dabei explizit herausgearbeitet in der strukturellen Umformung der I. in die II. ›letzte Äußerung‹: Wo einst der Bote als Kanal fungierte, der die Nachricht übertrug, sind es nun, in der ›zweiten letzten Äußerung‹, die Radiowellen. Die beiden Gedichten haben damit nicht nur einen ›mediengeschichtlichen Hintergrund‹, wie Kling in der »Peter Huchel Dankabstattung« für seine Lyrik allgemein konstatierte,[155] sie weisen zudem eine mediengeschichtliche Aussage auf: Sie thematisieren den medialen Wandel.

Ähnliche Aussagen lassen sich nun auch angesichts »Der Erste Weltkrieg« machen. So etabliert, wie oben bereits notiert wurde, der Anachronismus »CNN Verdun« eine mediengeschichtliche Linie, durch welche die »roots of modern war coverage«[156] im Ersten Weltkrieg verortet werden. Doch stärker als in den beiden im ersten Abschnitt interpretierten Gedich-

154 Kling: Venedigstoffe, S. 126.

155 Kling: Peter Huchel Dankabstattung, S. 169.

156 Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 109.

ten ist hier die mediengeschichtliche Fluchtlinie durch eine Kontinuität geprägt, die man als genealogisch bezeichnen kann. Gewiss: Auch Pirkheimer kann mit seiner Schrift über den Schweizerkrieg als ein Vorgänger der modernen Kriegsberichterstattung begriffen werden, tut man dies jedoch, dann fällt vor allem auf, wie stark sich die Berichterstattung geändert hat. Eben eine solche Differenzerfahrung soll die Formel »CNN Verdun« nicht auslösen. In ihr wird gerade nicht die Vorstellung einer Kontinuität depotenziert, sondern es wird eine Kontinuität zwischen dem Ersten Weltkrieg als »the first media war«[157] und der modernen, nicht zuletzt gezielt Nachrichtensender wie CNN einsetzenden Kriegsführung hergestellt. Das heißt: »mitschnitt calvenschlacht« und »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« thematisieren den Wandel, und erst vor diesem Hintergrund lässt sich eine kontinuierliche Linie im Sinne der »Evolution von Kommunikationsverfahren« ausmachen. Mit der Formel »CNN Verdun« wird hingegen kein Wandel, sondern eine Herkunft markiert. Eben darauf soll hier mit der Bezeichnung ›genealogisch‹ rekurriert werden.

Nun ist Genealogie, jedenfalls aus Perspektive der geschichtswissenschaftlichen Propädeutik, »die Wissenschaft von den auf ›Abstammung beruhenden Zusammenhängen zwischen Menschen‹«[158]. Wenn man dies bedenkt, dann zeigt sich, dass auch die im Abschnitt 2.2 untersuchten Gedichte der von mir so genannten ›familiengeschichtlichen Gruppe‹ aus »Der Erste Weltkrieg« zumindest einen genealogischen Hintergrund haben. Kling erzählt dort in Form der dargelegten, anderen Erzählweise von seiner Familie beziehungsweise (denn dass es hier um Klings Familienmitglieder geht, folgt aus dem Text allein nicht zwingend): die Vermittlungsinstanz des Gedichts erzählt hier von ihren Familienmitgliedern. Damit ist auf eine bisher noch nicht beachtete Dimension des Langgedichts hingewiesen, die nur noch sehr bedingt im Horizont der Frage nach einer Geschichtslyrik im elektronischen Zeitalter steht. Nicht zuletzt auf diese Dimension ist im nächsten Kapitel einzugehen.

157 Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 178.

158 So definiert von Brandt: Werkzeug des Historikers, S. 39.

VII. Clan-Geschichte und ›rhythmische *memoria*‹. Die erzählerische Tätigkeit in »Der Erste Weltkrieg«

Offen geblieben ist im letzten Kapitel unter anderem die Frage, warum sich Kling eigentlich mit »Der Erste Weltkrieg« das »Ziel« gesetzt hat, ein Gedicht zu verfassen, »das als erzählerisch von den Leserinnen und Lesern begriffen werden kann«, warum er sich entschloss, wenn auch auf eigenwillige Weise, »erzählerisch vorzugehen«.[1] Eine mögliche Antwort wurde bereits implizit im letzten Kapitel skizziert. Die doch erhebliche Menge an Material, die im Langgedicht zu verarbeiten war, verlangte – im Gegensatz beispielsweise zu einem eher material-armen Gedicht wie »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« – ein spezifisches Ordnungsverfahren. Und Erzählen ist so manches, unter anderem auch ein Ordnungsverfahren für erhebliche Mengen an Material, mithin für lange Texte – und »Der Erste Weltkrieg« ist mit Abstand das längste, was Kling in Versen veröffentlicht hat. In der schwedischen Übersetzung füllt dieses Langgedicht gar allein ein kleines Buch.[2]

Nun ist »Der Erste Weltkrieg« zwar Klings längster, aber nicht sein erster langer Text. Ordnungsverfahren für lange Verstexte standen ihm also durchaus bereits zur Verfügung. Dass Kling jedoch nach einem anderen als den bis dato verwendeten Ordnungsverfahren suchte, wird deutlich, blickt man auf das unmittelbare Umfeld der in Teilen bereits zitierten Passage zum erzählerischen Vorgehen in »Der Erste Weltkrieg«. Dort nämlich lässt Kling einige seiner bisherigen langen Texte und deren Ordnungsverfahren Revue passieren, zunächst »vogelherd. mikrobucolica« aus *morsch*.

> Bei dem in der ersten Hälfte der neunziger Jahre geschriebenen *vogelherd. mikrobucolica* kam es mir darauf an, ein längeres Gedicht in dem mir höchstmöglichen Abstraktionsgrad vorzulegen. Ein Großformat Marke Jackson Pollock, also gesteuerte Drippings.[3]

Neben diesem Typus des ›abstrakten Langgedichts‹ führt Kling, mit Blick auf sein Frühwerk, eine Art ›postmodernen Zyklus‹ an.

> In den achtziger Jahren fand sich in *geschmacksverstärker* der erste Zyklus: *wien. arcimboldieisches zeitalter,* in *brennstabm* das über mehrere Jahre hinweg entstandene »TIROLTYROL«: Beide Zyklen hatten die Form einer Petersburger Hängung: sie waren von unterschiedlichen Formaten und in einem postmodernen Ansatz, für jedes Gedicht wurde ein eigener Stil verwandt, eine andere Materialverarbeitung via Montagetechnik oder O-Ton gefunden.[4]

---

1 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 238f.

2 Thomas Kling: Det Första Världskriget. Översättning av Malte Persson. Stockholm 2003.

3 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 238.

4 Ebd., S. 239.

Für »Der Erste Weltkrieg« kamen offenbar beide Ordnungsverfahren nicht mehr in Frage.[5] Stattdessen wählte Kling ein ›erzählerisches Vorgehen‹. Eine wirklich befriedigende Antwort ist das freilich nicht. Denn warum er sich, angesichts des bestehenden Ordnungsproblems, gerade für ein ›erzählerisches Vorgehen‹ entschied, warum mithin die anderen beiden oder gar weitere denkbare Ordnungsverfahren ausschieden, das ist damit keineswegs erklärt.

Die folgenden Ausführungen werden dementsprechend eine weitergehende Antwort diskutieren, indem sie nach dem Mehrwert des ›erzählerischen Vorgehens‹ fragen. Ausgangspunkt der Diskussion ist das Autorschaftskonzept des ›Memorizers‹, mit dem sich Kling um 1997 erstmals öffentlich befasst: in *Itinerar,* vor allem aber im Essay »Rhapsoden am Sepik«, der, später in *Botenstoffe* abgedruckt, unter anderem Titel zunächst 1997 in der Kulturzeitschrift *du* erscheint[6] – also während der Arbeit an »Der Erste Weltkrieg«. Auf das papua-neuguinesische Volk der Iatmul rekurrierend skizziert Kling in diesem Essay die Memorizer als »Dichter und Historiker«[7], ausgestattet mit einer bestimmten sozialen Funktion: Als ›Gedächtnisverantwortliche‹[8] bewahren sie »das den Clan definierende und -erhaltende [sic] Wissen,«[9] sind die »Epenchefs«[10].

Dass es Kling nun mit »Der Erste Weltkrieg« um eine ähnlich geartete Funktion gegangen sein könnte, darauf deutet ein Statement hin, mit dem Kling Ende 1998 die Interview-Frage, ob er an einem neuen Gedichtband schreibe, beantwortete.

> »Ja, der wird ›fernhandel‹ heißen. Er befaßt sich in erster Linie mit dem Ersten Weltkrieg, als Abschluß für 1999, Abschluß unseres Jahrhunderts. Da liegt, glaube ich, der Schlüssel zu allem, was unsere Zeit anbelangt.«[11]

Das ist eine erstaunlich hermeneutische Aussage. Das Vergangene als Schlüssel zum Verständnis der eigenen Zeit, die Geschichte also als Lehrmeisterin: So ähnlich hätte es auch Durs Grünbein sagen können. Entscheidend ist an dieser Stelle allerdings, dass Kling in seinem Statement dem Historischen eine Relevanz nicht nur für seine, sondern für die Gegenwart eines Kollektivs zuspricht – von »unsere[r] Zeit« ist explizit die Rede.

---

5 Beide Ordnungsverfahren beziehen sich, nebenbei, auf Techniken der Malerei und der Gemäldepräsentation bzw. Ausstellungskunst. Erneut zeigt sich hier, wie notwendig weiterführende Forschungen zum Verhältnis zwischen Dichtung und Malerei bei Kling sind; dazu jüngst auch Korte: »Kopfjägermaterial Gedicht«. Thomas Klings lyrisches Werk in sechs Facetten, S. 28ff.; Trilcke: Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen, S. 313-325; sowie v.a. Grimm: Bildstörung. Ikonografie des Notfalls.

6 Thomas Kling: Skulpturen aus Ozeanien. In: du. Die Zeitschrift der Kultur 12 (1997), S. 65-71. Zum Essay sowie den Umständen seiner Publikation siehe von Ammon: Von Epenchefs und Studienabbrechern, S. 50-53.

7 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 112.

8 Vgl. Kling: Sprachinstallation 2, S. 16.

9 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 140.

10 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 112.

11 Am Anfang war die *Menschheitsdämmerung.* Interview mit Thomas Kling. Von Daniel Lenz und Eric Pütz. Auf: literaturkritik.de 2 (2000) [URL: http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=827, 13.3.2011]. Das Interview fand, wie sich dem Abdruck einer leicht veränderten (die zitierte Passage nicht aufweisenden) Fassung entnehmen lässt, am 13. November 1998 statt. Vgl. Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling, S. 172.

Damit ist die Grundthese der folgenden Ausführungen vorbereitet. Die These basiert auf einer Differenzierung dessen, was unter ›Erzählen‹ verstanden werden kann. Ausgehen lässt sich dabei von einer Unterscheidung, die Michael Scheffel in seinen Überlegungen zum »Erzählen als anthropologische Universalie« vorgenommen hat. So kann man, erstens, unter Erzählen »in erster Linie das Herstellen von Geschichten« verstehen, das »vor allem der Ordnung von raum-zeitlichen Daten und damit der Erklärung und kognitiven Bewältigung von Geschehen«[12] dient. »Sieht man«, zweitens und im Folgenden besonders interessant, »im Erzählen dagegen in erster Linie den kommunikativen Akt, dann dient das Erzählen vor allem dazu, soziale Beziehungen herzustellen und zu helfen, diese Beziehungen quantitativ zu vervielfältigen und qualitativ zu differenzieren.«[13] Das Ganze lautet dann »[z]ugespitzt formuliert«:

> Qua Struktur nutzt das Erzählen der Orientierung in Zeit und Raum, qua Tätigkeit ermöglicht es die Stiftung und Erhaltung sozialer Gemeinschaften.[14]

Dass dem Langgedicht eine *Struktur* zugrunde liegt, die sich als Modifikation eines ›konventionellen‹ Erzählmodells (des ›wohlgeformten Narrativs‹) angesichts der medialen Signatur des elektronischen Zeitalters interpretieren lässt, wurde im letzten Kapitel dargelegt. Doch damit ist – so die These, für die im Folgenden argumentiert wird – nur die eine Seite des ›erzählerischen Vorgehens‹ erfasst, das Kling in »Der Erste Weltkrieg« gewählt hat. Denn über die strukturelle Dimension hinaus zeichnet sich, wie zu zeigen ist, das Erzählen in »Der Erste Weltkrieg« durch eine funktionale Dimension aus. Mit anderen Worten: Die erzählerische *Tätigkeit* in »Der Erste Weltkrieg« zielt im Sinne Scheffels auf die »Stiftung und Erhaltung sozialer Gemeinschaften«; es geht mithin um den narrativen Akt, der – wie im Falle des ›den Clan definierenden und erhaltenden‹ Memorizers – der kollektiven Vergangenheitsvergewisserung dient oder zumindest dienen könnte.

Im Sinne dieser These wird im Folgenden das von Kling in »Der Erste Weltkrieg« angestrebte ›erzählerische Vorgehen‹ (Kling sagt stets ›*erzähler*isch‹, nicht ›erzählend‹) als Versuch gelesen, eine spezifische, potentiell sozial-funktionale Praxis des Geschichtsdichtens zu betreiben. Zu diesem Zweck wird zunächst auf die Figur des Memorizers eingegangen. Im Zuge dessen ist zu zeigen, dass der Memorizer von Kling einerseits als eine kulturell fremde und historisch ferne Gestalt vorgestellt wird, deren soziale Wirklichkeit fundamental von der Rolle des Dichters in der heutigen Gesellschaft abweicht. Andererseits ist jedoch (zunächst vorbereitend) zu zeigen, dass Kling Charakteristika des Memorizers transformierend auf-

12 Michael Scheffel: Erzählen als anthropologische Universalie: Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur. In: Rüdiger Zymner / Manfred Engel (Hg.): Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder. Paderborn 2004, S. 121-138, hier: S. 131.

13 Ebd.

14 Ebd.

greift und in sein eigenes Autorschaftskonzept integriert (Abschnitt 1). Die beiden anschließenden Abschnitte werden dann mit Blick vor allem auf »Der Erste Weltkrieg« dichterische Praktiken herausarbeiten, die als Transformationen des Memorizers in eine in erster Linie textinterne Performanz gedeutet werden können. So wird zunächst das Projekt einer Geschichtsschreibung des ›Clans‹ dargelegt. Die Aufmerksamkeit dieser genealogischen Unternehmung gilt dabei – wie in einer Interpretation des Trakl-Gedichts »bildbeil« zu zeigen ist – nicht nur den biologischen Ahnen, sondern auch jenen Toten, die man ›kulturelle Ahnen‹ nennen kann. (Abschnitt 2). Der darauffolgende Abschnitt wird zunächst neu ansetzen. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass größere Teile des Langgedichts gerade den Abbruch genealogischer Beziehungen thematisieren: An die Stelle des Archivs mit seinen »handschriften briefschaften« (VII,06), das als Grundlage der Geschichtsschreibung des Clans fungiert, tritt in diesen Textteilen eine Totenlandschaft. Die Frage, wie mit diesen unzähligen Toten, die keiner mehr als Ahne begreift, umgegangen werden kann, zieht sich durch das Langgedicht. Sie führt schließlich zu einer Praxis, die man, Kling modifizierend, als ›rhythmische *memoria*‹ bezeichnen kann: als Stiftung einer Gedenkgemeinschaft im Vollzug des Gedichts (Abschnitt 3). Am Ende dieser beiden zentralen Abschnitte wird die potentiell sozialfunktionale Dimension des Langgedichts herausgearbeitet sein. Ein letzter Abschnitt wird schließlich, von resümierenden Ausführungen ausgehend, sowohl hinsichtlich der intertextuellen Bezugnahmen als auch hinsichtlich stilistischer Auffälligkeiten Tendenzen zur Episierung in »Der Erste Weltkrieg« nachweisen (Abschnitt 4). Im Verbund mit der strukturellen und der funktionalen Dimension des Erzählens ist damit letztlich ein multiperspektivisches Erklärungsmodell entwickelt, das es ermöglicht, »Der Erste Weltkrieg« als Klings Beitrag zur Tradition erzählender Verstexte zu verstehen.

1. Der Memorizer

Wenn sich Kling auf den Memorizer bezieht, und das tut er seit dem Erscheinen des *Itinerar* und des Essays »Rhapsoden am Sepik« im Jahr 1997, dann ist damit zunächst eine kulturell ferne, zugleich aber auch historisch ferne Figur gemeint. Kling situiert den Memorizer innerhalb der Iatmul-Stämme, die am neuguineischen Sepik-Fluss siedeln,[15] kann von dort aus aber umstandslos zu den »weit ins Vorgeschichtliche weisen[den]« Traditionen der »attischen Komödie« springen.[16]

15 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 111ff.

16 Ebd., S. 112.

Wo Kling die Bezeichnung ›Memorizer‹ her hat, ist mir nicht bekannt. Zwar weist er im Kontext ihrer Verwendung auf Douglas L. Olivers Studie *Native Cultures of the Pacific Islands*[17] hin, die Bezeichnung findet sich jedoch nicht bei Oliver, womöglich hat Kling sie erfunden, wahrscheinlich eher irgendwo gefunden. Wichtiger als die Herkunft der Bezeichnung ist allerdings ohnehin, was Kling mit ihr verbindet. Den Kern bildet dabei eine ›kunsthistoriographische‹ (analog zu ›kunstreligiöse‹) Einheitsvorstellung: Anders als in funktional ausdifferenzierten Gesellschaften, in denen Literatur und Geschichtsschreibung auseinanderfallen, ist der Memorizer innerhalb der segmentär differenzierten Stammesgesellschaft »Dichter und Historiker« zugleich.[18] Er ist »Geschichts- beziehungsweise Geschichtenvermittler[]«[19], ausgezeichnet durch »bildhafte Sprechfähigkeit und […] immense[s] Merkvermögen«[20], also durch literarische *und* historiographische Kompetenz. Aufgrund seiner Kompetenzen ist der Memorizer in der Lage, das zu tun, was Kling allgemein für die frühe Dichtung als »mündlich vermittelte[n] Text« konstatiert: Er tradiert »das den Clan definierende und -erhaltende [sic] Wissen«,[21] sichert »das spirituelle […] Fortbestehen der Gruppe«[22]. Die mündliche Vermittlung ist dabei, neben der ›kunst-historiographischen Einheit‹ und der sozialen Stiftungsfunktion, das dritte Merkmal des Memorizers. Dieser tritt »ursprünglich ausschließlich bei Festen auf«, vor »Publikum«, als »Gedächtnisperformer«[23]. Seine innerhalb dieser Rituale »gesprochene[] Literatur« ist zudem, viertes Merkmal, »zum Totenkult gehörig[...]«[24]; er schmückt »anhand der Ahnennamen (Tiertotems) die Gründungsepen des Volkes schildernd aus[…]«[25].

In der Figur des Memorizers skizziert Kling das archaische Konzept einer sozial-funktionalen Performanz der Clan-Geschichte. Möglichkeit und Wirksamkeit einer solchen Performanz sind dabei an eine spezielle gesellschaftliche Wirklichkeit gebunden: Der Memorizer ist »Topentscheider seiner Society«[26]. Seine eigene soziale Wirklichkeit als Dichter schätzt Kling hingegen anders ein: Das »gesellschaftlich Randständige« treffe »die nach wie vor gültige Position der Dichter und Dichterinnen«[27], heißt es in *Itinerar.* Insofern ist der archaische Memorizer schon angesichts der sozialen Wirklichkeit kein Modell für eine zeitgenössische

17 Oliver, Douglas L.: Native Cultures of the Pacific Islands. Honolulu: University of Hawaii Press 1989. Standort: R15-3-36. Hinweise auf Oliver in Kling: Sprachinstallation 2, S. 20, und in Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 113.
18 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 112.
19 Ebd., 113.
20 Ebd.
21 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 140.
22 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 113.
23 Ebd., S. 112.
24 Ebd., S. 114.
25 Ebd., S. 113.
26 Ebd.
27 Kling: Sprachinstallation 2, 19.

Autorschaft, es bedarf vielmehr einer umfangreichen Transformation. Wie eine solche aussehen könnte, skizziert Kling in *Itinerar.* Zentrale Bestandteile der Transformation sind dabei die Vertextung des Memorizers sowie die Einschränkung von dessen sozialfunktionaler Reichweite.

Eine erste Station der transformierenden Bewegung findet sich kurz vor der eben zitierten Bemerkung zur gesellschaftlichen Randständigkeit des Dichters.

> Ich pflege von jeher eine Etymologiebegeisterung, die der des 19. Jahrhundets [sic], als die Aufbruchsstimmung in den Humanities hochschlug, in keiner Weise nachsteht.
> In der Ethnologie werden solche Leute als Memorizer bezeichnet: sie sind die Gedächtnisverantwortlichen unter den Clanmitgliedern. Kapazitäten der Sprachwirklichkeit. Die Memorizer am Mittelsepik, einer Flußlandschaft in Papua New Guinea, beispielsweise, wissen in ihren totemistischen Gesängen, dem »Gesang an den Fliegenden Hund«, diesen und anderen der Fauna entstammenden Clangründern ihre Referenz wie selbstverständlich zu erweisen […].[28]

Der Rhetorik der Identifikation folgend gehört das Ich, das sich da am Anfang nennt, zu eben »solche[n] Leuten«, die von der Ethnologie ›Memorizer‹ genannt werden, gehört wohl deshalb dazu, weil auch dieses Ich sich ebenfalls als ein »Gedächtnisverantwortliche[r]« begreift. In dieser Identifikation wird freilich Erhebliches überspielt. Zwischen der unsystematischen »Etymologiebegeisterung« des Autors Kling und den sich konstituierenden Geisteswissenschaften und schließlich den totemistischen Gesängen der Memorizer klaffen jeweils beträchtliche Lücken, nicht zuletzt, was die soziale Dimension dieser differierenden Unternehmungen angeht. Während der Memorizer prinzipiell auf das Ganze seiner Gesellschaft, seines Clans bezogen ist, gehört die »Aufbruchsstimmung in den Humanities« in den Prozess der Ausdifferenzierung der Wissenschaft als soziales Teilsystems; Klings »Etymologiebegeisterung« ist hingegen, so legt die emotionale Konnotation nahe, vor allem eine private Angelegenheit.

Dieses Spiel aus Identifikation und Differenz prägt nun auch das letzte, den Titel »Memorizer« tragende Kapitel des *Itinerar.* Das Kapitel setzt ein mit einer »Erinnerung«[29] an im Wesentlichen bereits in den ersten Kapiteln Ausgeführtes, wobei es vor allem um Klings frühe Auftrittspraxis der ›Sprachinstallation‹ geht. Diese Praxis wie dieser Begriff, von dem Kling sich schon im zweiten Kapitel verabschiedet hatte,[30] sind nun am Ende des *Itinerar* offenbar Geschichte, nur noch eine Erinnerung wert. Im Rahmen dieser Erinnerung gedenkt Kling dann auch noch kurz des »Verschwinden[s] des Autors, *de*[*s*] ›postmodernen Thema[s]‹«[31], bevor er im Rahmen von »Retrospektiven« auf die Auftritts- und Inszenierungspraktiken von

---

28 Kling: Sprachinstallation 2, S. 16.

29 Thomas Kling: Memorizer. In: I, S. 59-64, hier: S. 59.

30 Kling: Sprachinstallation 1, S. 11: »Installation – längst ebenso out«.

31 Kling: Memorizer, S. 59.

Buß- und Volkspredigern, dann von Wolkenstein, Mallarmé, Benn, Lasker-Schüler und schließlich auf sich selbst zu sprechen kommt.

Und so zeigt das Ende des Kapitels und damit das Ende des *Itinerar* den Autor Kling in Manhattan, in der Lower East Side, im Nieselregen. Gerade hat er die zweite Runde eines Poetry Slams erreicht und versucht nun »mühselig ein zweites Hardekopfgedicht [zu] memorieren«[32], wobei ihm »durch den Kopf [geht], daß New Guineas Memorizer zwischen zehn- und zwanzigtausend mehrsilbige Namen ihres totemistischen Systems abgespeichert hatten«[33]. Pointiert wird hier die Differenz markiert. Den Memorizern mit ihrem nahezu unglaublichen Merkvermögen steht der moderne Dichter in New York gegenüber, dem es schon schwer fällt, nur ein Gedicht zu memorieren.

Auf diese Szene folgen im *Itinerar* noch ein paar Sätze, doch an der Szenerie ändert sich nichts mehr. Insofern scheint das *Itinerar* mit einer auf Differenz zum Memorizer abhebenden Figuration des Autors zu schließen. Doch tatsächlich leitet die in der Gegenüberstellung von modernem Dichter und Memorizer erfolgte, zunächst differenzbestimmte Korrelation nur über zu einem Dokument, das zeigt, wie man sich eine Transformation des Memorizer-Konzepts vorstellen kann. Dieses Dokument, das eine textuelle Praktik des modernen Memorizer-Dichters darstellt, ist als Paratext getarnt: Ungewöhnlich für die *edition suhrkamp*, in der *Itinerar* erschien, schließt der Essayband mit einem so bezeichneten »Register«[34] (siehe nebenstehende Abb.).[35] Die pragmatische Funktion eines Registers erfüllt dieser Text jedoch nicht, fehlt ihm doch, was ihn überhaupt erst nutzbar macht, die Seitenzahlen. Stattdessen präsentiert »Register«, dessen visuelle Gestalt wohl nicht zufällig an eine Gedenktafel erinnert, einen ›totemistischen Gesang‹, eine Reihe der mal verehrten, mal abgelehnten, immer aber für die schließlich – am Ende des *Itinerar* – erreichte Position bezeichnenden Ahnennamen.



Register

Aquitanien, Wilhelm von
Arp, Hans
Artmann, Hans Carl
Autenrieth, Ferdinand
Avé-Lallemant, Friedrich
Barthes, Roland
Ball, Hugo
Ball-Hennings, Emmy
Bayer, Konrad
Benn, Gottfried
Berger, Joe
Beuys, Joseph
Brentano, Clemens
Brinkmann, Rolf Dieter
Baudelaire, Charles
Cato d. Ä.
Chlebnikov, Velimir
Celan, Paul
Donne, John
Droste-Hülshoff, Annette
Ebers, Johannes
Eliot, T. S.
Enzensberger, Hans Magnus
Friedrich, Hugo
Gates, Henry Louis
George, Stefan
Goethe, Johann Wolfgang von
Hardekopf, Ferdinand
Harsdörffer, Georg Philipp
Hausmann, Raoul
Hölderlin, Friedrich
Horaz
Huelsenbeck, Richard
Huizinga, Johann
Jean Paul Friedrich Richter
Kittler, Friedrich
Köllges, Frank
Kuhlmann, Quirinus
Laban, Rudolf von
Lasker-Schüler, Else
Liliencron, Detlev von
Majakovskij, Vladimir
Malevič, Kasimir
Mallarmé, Stéphane
Marinetti, Filippo Tommaso
Mommsen, Theodor
Moscherosch, Johann Michael
Müller, Heiner
Nietzsche, Friedrich
Nitsch, Hermann
Oliver, Douglas L.
Olson, Charles
Ono, Yoko
Paik, Nam June
Perse, Saint-John
Platon
Priessnitz, Reinhard
Rabelais, François
Rausch, Mechthild
Reinhardt, Ad
Reinhardt, Max
Rimbaud, Arthur
Ronsard, Pierre de
Santa Clara, Abraham à
Schlegel, Friedrich
Schlemmer, Oskar
Schreber, Daniel Paul
Schwitters, Kurt
Serner, Walter
Šklovskij, Viktor

---

32 Ebd., S. 64.

33 Ebd., S. 64.

34 In: I, S. 69f.

35 Zu diesem Register äußert sich jüngst auch Stockhorst: Signale aus der Vergangenheit, S. 118f. und 130, die darin »ein nonchalantes Unterlaufen akademischer Sorgfaltspflichten« (ebd., S. 130) sieht. Das ist es gewiss auch, allerdings ist es meines Erachtens zugleich noch mehr.

Die beiden oben notierten Momente der Transformation lassen sich anhand von »Register« nachvollziehen. Zum einen ist »Register« eben keine memorierte, keine mündlich vermittelte Dichtung, sondern ein Text. Entsprechend ist auch der Memorizer hier kein Performer, sondern allenfalls das Textsubjekt dieses »Registers«. Zum anderen stehen die Ahnennamen, die in diesem ›totemistischen Gesang‹ präsentiert werden, nicht für die Ahnen eines ›Volkes‹, einer ›Society‹; sie stehen für die ›Ahnen‹ eines einzelnen Subjekts, des Autors Thomas Kling.

Neben der Vertextung auf der einen Seite und der Einschränkung des Bezugssubjekts auf der anderen gibt es noch weitere Momente der Transformationen, die im Folgenden näher zu betrachten sind. Das wichtigste Moment lässt sich allerdings bereits an dieser Stelle antizipieren, ergibt es sich doch aus der in den letzten Kapiteln rekonstruierten geschichtskulturellen Selbstverortung Klings. So sind die ethnologisch-historischen Memorizer innerhalb einer Gedächtniskultur situiert, die sich durch eine funktionierende orale Tradierung auszeichnet. In einer solchen Kultur ist der Memorizer »Garant dafür, daß die kollektive Überlieferung, durch personale Traditionsträger bewahrt, von Generation zu Generation weitergegeben wird«.[36] Klings eigene dichterische Tätigkeit kommt jedoch zur Anwendung in einer Geschichtskultur, in der – so Klings Annahme – die personale Weitergabe von Traditionen, von historischer Erfahrung und historischem Wissen wesentlich zum Erliegen gekommen ist. Die ethnologisch-historischen Memorizers sind, so könnte man ganz wertfrei sagen: naiv. Insofern hingegen jenes Textsubjekt, das in und durch »Der Erste Weltkrieg« Geschichte zu tradieren, sich seiner Ahnen zu erinnern versucht, erst aufgrund des Abbruchs der Überlieferung überhaupt notwendig wird, muss Klings transformiertes Memorizer-Konzept als ›nur noch‹ sentimentalisch gelten: Die Weitergabe von Generation zu Generation hat ausgesetzt, es gibt kein personal tradiertes ›Gedächtnis des Clans‹, für das der Memorizer noch Verantwortung tragen könnte. – Er muss es allererst stiften.

2. Clan-Geschichtsschreibung als (gefälschte) »ahnenstrecke«

Der Zugang zur Geschichte erfolgt in »Der Erste Weltkrieg«[37] nicht über ein personal tradiertes, von Mund zu Ohr weitergegebenes Gedächtnis – die Figur des historischen Zeitzeugen, wie sie noch das Frühwerk prägte,[38] tritt nicht mehr auf; stattdessen dominiert eine Dichtung des Archivs, eine Poesie der »handschriften briefschaften«. Dennoch gibt es in weiten Teilen des Langgedichts einen mit dem ethnologisch-historischen Memorizer-Konzept

36 So eine von Kling unterstrichene Passage in Wenzel: Audiovisualität im Mittelalter, S. 58 [Standort: R15-3-8], die sich zwar nicht mit dem Memorizer befasst (der vollständige Satz beginnt bei Wenzel mit »Vor den Schrift- und Bildmedien ist das Gedächtnis Medium der Erinnerung und Garant dafür […]«), die Kling selbst aber mit der Randglosse »Memorizer« versieht.

37 Zu den im Folgenden verwendeten Siglen vgl. S. 430, Anm. 59.

38 Vgl. die Ausführungen im II. Kapitel, u.a. die Zusammenfassung S. 122f.

verwandten Zusammenhang zwischen der auf Grundlage des Archivs präsentierten Geschichte und der präsentierenden Instanz. Wie der Memorizer so widmet sich auch die Vermittlungsinstanz in »Der Erste Weltkrieg«, insbesondere in der familiengeschichtlichen Gruppe, der Geschichte des eigenen ›Clans‹. Ausgehend von der Bezeichnung einer Figur als »großmutter« (I,14) und unterstützt durch den Hinweis, dass es sich bei dem gesichteten Material unter anderem um »familienfotos« (I,11) handelt, werden die Figuren in die Genealogie der Vermittlungsinstanz eingeschrieben.

Familiäre Konstellationen sind überdies allgemein prägend für »Der Erste Weltkrieg«, wobei stets die familieninterne Tradierung problematisch, meist abgebrochen ist. Schon die geschichtskulturelle Diagnose über Kunst und Erinnerung im elektronischen Zeitalter, die im letzten Kapitel durch eine Allegorese der »bleiglanz«-Gruppe herausgearbeitet wurde,[39] gelangte im Gedicht ja zum Ausdruck in der ausbleibenden Kommunikation zwischen Mnemosyne und den »töchtermusen« (VII,3), die zudem in einem familiär-privaten Milieu situiert waren. Vor diesem Hintergrund lässt sich nun das transformierte Memorizer-Konzept als ein Vorgehen verstehen, den Abbruch der familiären Tradierung durch Rückgriff auf und Aneignung von Archivmaterial zu überbrücken. Die Prozesse, auf denen diese Aneignung basiert, führt programmatisch das ebenfalls in *Fernhandel* veröffentlichte Gedicht »Der Schwarzwald 1932« vor.

Imagination und Rest-Gedächtnis in »Der Schwarzwald 1932«

»Der Schwarzwald 1932«[40] steht, wie schon der parallel gebaute Titel andeutet, in einem Entstehungszusammenhang mit »Die Modefarben 1914«.[41] Entsprechend widmet sich das Gedicht auch einem mit »Der Erste Weltkrieg« korrespondierenden Problem. Die Vermittlungsinstanz sichtet historische Fotografien, »fotos privat«, aufgenommen im Schwarzwald des Jahres 1932, auf denen Landschaften und Personengruppen zu sehen sind. Diese »fotostrecke« wird nun von der Vermittlungsinstanz kommentiert, das Abgebildete wird beschrieben. Im Zuge dessen entspinnt sich ein innerer Dialog, in dem die imaginative Verlebendigung des Abgebildeten zur Debatte steht.

01 eine strecke. wandernde sequenz.
02 und plötzlich werden diese bilder
03 und figuren jung *das stimmt nicht!*
04 um heftig sich sofort ins wort zu fallen –
05 als auferstehende, ein blick genügt,

39 Vgl. das VI. Kapitel, S. 434ff.

40 In: F, S. 77-82 [= GG, S. 679-685]. Vgl. zu diesem Gedicht auch Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 88ff., auf dessen Ergebnissen meine Ausführungen aufbauen.

41 Das *Ms. Inhaltsverzeichnis »FERNHANDEL«.* In: *Konvolut »fernhandel«.* In: *Ordner M17*, führt entsprechend beide Gedichte nacheinander auf.

06 *ein blick genügt hier nicht,*
07 was auf der einbildung beruht.

Mit der »einbildung«, der *imaginatio* ist jene Kategorie genannt, die im Gedicht implizit verhandelt wird. Die abschließende Formulierung etabliert dabei eine Ambivalenz: Die im alltäglichen Sprachgebrauch der Diffamierung von Ansichten, Überzeugen, Wahrnehmung etc. als Hirngespinst dienende Wendung (›etwas beruht nur auf Einbildung‹) erhält durch den bestimmten Artikel eine weitere Bedeutungsebene: Die Verlebendigung der Bilder ist nicht lediglich Illusion, sondern Produkt der Einbildungskraft. Die Einbildungskraft aber arbeitet im Zusammenspiel mit der *memoria,* dem Gedächtnis, so jedenfalls hat Kling es bei Horst Wenzel gelesen und unterstrichen: Die »Schwester [der *imaginatio*], die *memoria,* hilft ihr dabei, lange vergessene Erinnerungen zu vergegenwärtigen«[42]. In dieser aus der Zusammenarbeit von Einbildungskraft und Gedächtnis (ich verzichte hier auf den Begriff *memoria*, da ich ihn später noch anderweitig gebrauchen möchte) resultierenden Vergegenwärtigung des ›lange Vergessenen‹ scheint mir nun die entscheidende poetologische Überlegungen von »Der Schwarzwald 1932« zu liegen. Der damit zusammenhängende Gedankengang sei kurz skizziert.

Auch in »Der Schwarzwald 1932« findet sich die bekannte Metaphorik, die die historischen Überreste, hier: die archivierten Fotos als »totes material« (30) semantisiert. Um das, was auf den Fotos abgebildet ist, zu vergegenwärtigen, um »diese bilder / und figuren jung« zu machen, reicht die Betrachtung nicht aus (»*ein blick genügt hier nicht*«, 06). Stattdessen muss, wie Anglet bereits herausgearbeitet hat, die »Konfrontation der Bild-Sequenz« mit der »mündlichen Überlieferung« stattfinden.[43] Zu den Fotos hinzukommen muss, »über die alben hinaus« (17),

19 *dies vielsprachige bilderzeug.*
20 von dem, unfotografiert, jahrzehnte später noch
21 die reden gehen in familienresten.
22 stichworte über den stimmrest der toten.

Es ist dieser jenseits des Archivierten tradierte »stimmrest der toten«, der das innerfamiliäre Rest-Gedächtnis, das ›(Rest-)Gedächtnis des Clans‹ bildet. Ausgehend von der Zusammenführung dessen, was im ›toten Material‹ der Fotos gespeichert ist, mit dem innerfamiliären Rest-Gedächtnis kann sich dann durch die Imagination »plötzlich« (02) eine ›Auferstehung‹ (vgl. »auferstehende«, 05), eine Vergegenwärtigung ereignen.

Genau dies führt das Gedicht schließlich vor. So werden die Fotos zunächst als »in einmachgläsern, zuckend, präparate / der geschichte« (68f.) bezeichnet. Leben ist dieser archivierten

42 Wenzel: Audiovisualität im Mittelalter, S. 63 [Standort: R15-3-8]; Unterstreichung Kling.
43 Anglet: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten, S. 87.

Geschichte nur noch im ›Zucken‹ inhärent. Wo nun kein Rest-Gedächtnis zu diesen ›Präparaten‹ hinzutritt, bleiben diese stumm: »*das stimmt nicht*« (80f.) ist die Reaktion der Vermittlungsinstanz auf die Feststellung »das sind mitbringsel nur. die keinem, der jetzt lebt / von der familie etwas sagen (zucken)« (79f.) – wobei im »*stimmt nicht*« wohl zugleich die ›Stimme‹ mitgehört werden muss. Anders jedoch sieht es aus, wenn es mit Blick auf die Fotos nicht lediglich zu einem unwissenden »zucken« kommt, sondern sich plötzlich (»zuckender strahl, erneutes blitzlicht«, 84) ein »stimmrest« zum Bild gesellt.

95 nimm diesen dort: in knickerbockern, ein studienrat von
96 sechsundvierzig jahren.
97 vor sechs jahren MEIN KAMPF gelesen: *wenn dieser mann*
98 *an die regierung kommt, gibt es krieg für ganz europa.*

Die Referenz auf das Foto (»diesen dort: in knickerbockern«) wird angereichert, um biographische Daten, vor allem aber um einen politisch-zeitgeschichtlichen Kontext, der die historische Situation der abgebildeten Person punktuell aufruft. In Korrelation mit dem hier in Kursivschrift präsentierten »stimmrest« legt sich so einerseits ein historischer Horizont um das Foto, andererseits bekommt die Person eine skizzenhafte intellektuelle Physiognomie: Für einen Moment steht die Person wieder auf, ist wieder jung, verstrickt in ihre Zeit und nicht, wie das Foto, isoliert vom einstigen Kontext.[44]

Nun scheint es sich bei der punktuell vergegenwärtigten Figur nicht um irgendeinen sechsundvierzigjährigen Studienrat im Jahr 1932. Es liegt vielmehr nahe, in ihr Klings Großvater zu erkennen, den promovierten Historiker und Schullehrer Ernst Matthias, geboren 1886 und also 1932 im Alter von 46 Jahren. Damit aber überschreitet die im Text verhandelte Poetologie der Vergegenwärtigung den textinternen Raum und bezieht nicht lediglich das Textsubjekt, sondern den realen Autor und seine Familie, seinen ›Clan‹ mit ein.

Die Möglichkeiten einer imaginativen Anreicherung des überlieferten Materials – mit Blick auf den Memorizer spricht Kling vom ›schildernden Ausschmücken‹ – bleibt damit gebunden an das familiäre Gedächtnis, selbst wenn dieses nur noch in einer Schwundstufe, in Form von ›Stimmresten‹, und eben nicht mehr als lebendig weitergereichte Erinnerungserzählung vorliegt. Diese Praxis der imaginativen Anreicherung pointieren zwei poetologische Formeln, die im Text eingeworfen werden. Die erste, den Schluss des Gedichts bildende Formel verweist auf das psychische Moment einer (quasi-magischen) Plötzlichkeit, das sich im Moment der Interaktion von Rest-Gedächtnis und Imagination einstellt: »gedicht ist nun einmal: schädelmagie« (104). Die zweite, mich mehr interessierende Formel stellt das familienbiographische Moment in den Vordergrund.

44 Vgl. dazu ebd., S. 89.

91 gedicht ist immer ahnenstrecke. fotostrecke, angereichert und,
92 ganz klar: gefälscht. wodurch die ahnenstrecke wahr wird erst.

Das Gedicht wird hier allgemein als ein clanbiographisches Unternehmen gedeutet. Grundlage ist dabei die »fotostrecke«, sind die archivierten Überreste, die allerdings (durch das Zusammenwirken von Gedächtnis und Imagination) »angereichert« werden müssen. Erst wenn dies der Fall ist, wird die »fotostrecke« zur »ahnenstrecke«. In der imaginierenden Anreicherung liegt freilich ein Moment der ›Fälschung‹. Der objektive Zugriff auf die Historie ist nicht möglich, die Imagination erschafft ihr eigenes, immer falsches Bild der Historie.[45] Doch bleibt das Gedicht dabei nicht stehen. Der imaginative Akt der Fälschung erst macht den Zugriff auf die Geschichte des Clans »wahr«: Denn erst ist in diesem Akt schreibt sich das imaginierende Subjekt in die Geschichte seines Clans ein, erst in diesem Akt schreibt es die Geschichte *seines* Clans, wird das Gedicht zur »ahnenstrecke«.[46] An die Stelle einer ›objektiven‹, ausschließlich auf Fakten beruhenden Wahrheit ist eine Art ›subjektiver‹ Wahrheit getreten, in die das Subjekt seine eigene Perspektive, seine eigene Einbildungskraft mit eingebracht hat.

Vom Memorizer ist in »Der Schwarzwald 1932« nicht die Rede, und doch sind die beiden poetologischen Formeln von einer Rhetorik des Archaischen – von Magie ist da die Rede und von Ahnen – geprägt, die einen Referenzrahmen angibt, in dem auch der Memorizer zu situieren ist. Hinter der archaischen Rhetorik aber verbirgt sich ein keineswegs archaisches Konzept, das die imaginative ›Fälschung‹ der Geschichte lizenziert, insofern zwischen Imaginiertem und Imaginierendem eine verwandtschaftliche Beziehung, ein Clan-Zusammenhang besteht.

Von diesen Überlegungen aus lässt sich zurückkehren zu jenen Texten aus »Der Erste Weltkrieg«, in denen konkret Geschichte dargestellt wird. Es sind dies vor allem fünf Gedichte: Zum einen die drei Gedichte der familiengeschichtlichen Gruppe, zum anderen das Gedicht »pflanzenstudien, strunkbesichtigung«, schließlich das Gedicht »bildbeil«. Bevor ich zu letztgenanntem Text komme, dem in diesem Zusammenhang bemerkenswertesten, sollen die anderen Gedichte kurz aus der mittlerweile eingenommenen Perspektive kommentiert werden.

Clan-Geschichtsdichtung und imaginative Tätigkeit

In den Skizzen zur Entstehungsgeschichte des Langgedichtsprojekts im letzten Kapitel war darauf hingewiesen worden, dass Kling nicht nur schon in frühen Systematiken zum Inhalt

45 Auch dazu vgl. ebd.

46 Ähnlich auch Winkels: Mückengläslein und Schlechtdraufität, S. 23, der festhält, dass »Kling sich als Fluchtpunkt einer Ahnenreihe sieht, die in der Betrachtung erst herzustellen ist«.

des damals noch als Gedicht über die ›(Medien-)Geschichte des 20. Jahrhunderts‹ geplanten Textes explizit einen Fokus auf »Privat- Fam.Gesch« angedacht hatte,[47] sondern dass er, durch die Integration der zwei zunächst nicht im engeren Rahmen des Langgedichts begonnenen Projekte und schließlich durch die Verschiebung der familiengeschichtlichen Gruppe weit an den Anfang des Langgedichts, diese familiengeschichtliche Komponente zunehmend stärker hervorgehoben hat. In der publizierten Fassung steht die eigene Familie damit am Beginn der Annäherung an den Ersten Weltkrieg im Hauptteil des Langgedichts.

Mit den Mittel der im letzten Kapitel dargelegten »rhythmische[n] *historia*« präsentiert die eröffnende Gruppe einen Ausschnitt aus der Clan-Geschichte der Vermittlungsinstanz, aus der Clan-Geschichte Klings. Dabei liegen der Vermittlungsinstanz einerseits Fotos vor, andererseits Briefe, aus denen ›stimmreste der toten‹ gewonnen und mit den beschriebenen Fotos zusammengebracht werden. Darüber hinaus fließen in die Darstellung Informationsbruchstücke ein, die das Quellenmaterial biographisch anreichern.[48] Aus dieser Gemengelage aus archivarischem Material und Bruchstücken eines Familiengedächtnisses ergeben sich dann wiederholt imaginierte Szenerien, in denen die Figuren als Erlebende und Erleidende eingebettet werden in Situationen und so gleichsam ›auferstehen‹.[49] Mehr oder minder explizit wird im Zuge dessen, intern fokalisierend, die Innenwelt der familiären Vorfahren imaginiert. Das archivarische Material wird so zum Ausgangspunkt für kurze Einblicke in die Psychohistorie der eigenen Familie.

Wesentlich stärker ist der Anteil der Imagination in den beiden anderen darstellenden Gedichten. Dabei ist die imaginative Komponente im Gedicht »pflanzenstudien, strunkbesichtigung«, das eine Gruppe von Soldaten während einer Winterausbildung im Harz vorstellt, sogar weitgehend autonom, nur rahmend erfolgt der Hinweis auf Bilder (vgl. XI,02) und Aufzeichnungsmedien (vgl. XI,05, XI,27). Das geschilderte Geschehen aus dem Jahr 1916 kreist auch hier um einen ›Ahnen‹: Im Zentrum steht »ein doktor phil. (30)« (XI,21), wobei diese Angabe innerhalb des Langgedichts mit der auf 1918 rekurrierenden Angabe »der großvater (32)« (DM,86) korrespondiert.

»pflanzenstudien, strunkbesichtigung« bleibt der auf den engsten Familienkreis konzentrierten imaginativen Tätigkeit verpflichtet; die in der familiengeschichtlichen Gruppe nur punktuelle Imagination ist hier lediglich geräumiger und detaillierter. Das Gedicht »bildbeil«, das als eindrücklichstes Beispiel für die »imaginative Transformation von Geschichte in

---

47 Vgl. das *Heft »ende nov. 96«.* In: *Notizbücher-Sammlung,* sowie die Ausführungen im VI. Kapitel, S. 431ff.

48 Vgl. z.B. »eines halb gehörlosen mädchens« (I,09); »undekorierter heineforscher« (II,04); »ein braver landarzt (später)« (II,18).

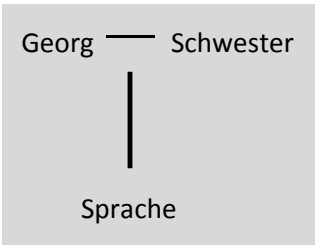
49 Vgl. z.B. »schwester, ich kann nichts mehr / sehn! zeit für post dann, alles ist klamm steif stockt« (III,13f.); »form einer achtzehnjährigen, der ihr nacken, nackenhaar, gedankenwelt im / halbschatten zusammenfällt« (I,10f.); »das mädchen spürt daß der blitz sie verzehrt« (I,27).

Poesie«[50] im Langgedicht gilt, scheint hingegen auf den ersten Blick mit der Notwendigkeit, die imaginative Anreicherung auf das familiäre Rest-Gedächtnis zu stützen, zu brechen. Denn die beiden Figuren, denen sich das Gedicht annähert, sind keineswegs Familienmitglieder der Vermittlungsinstanz (bzw. des Autors), sondern das Geschwisterpaar Grete und Georg Trakl. Dass auch diese beiden nicht-familiären Figuren der imaginative Vergegenwärtigung zugänglich sind, bedeutet jedoch nicht, dass nicht auch in diesem Gedicht die Grundlage der Imagination eine Art ›familiäres‹ Rest-Gedächtnis ist. Es verweist vielmehr darauf, dass der Kling'sche Ahnen-Begriff vielleicht im Kern biologisch geprägt sein mag, darüber hinaus aber auch so etwas wie kulturelle, geistige Verwandtschaft umfasst.

Die Aneignung kultureller Ahnen. Intertextualität und Genealogie in »bildbeil«

Das Gedicht »bildbeil« setzt die damit angedeutete Erweiterung des Ahnen-Begriffs nicht voraus, es führt sie vor, indem es eine mehrschichtige Ordnung aus Verwandtschaftsbeziehungen aufbaut, in die letztlich auch die Vermittlungsinstanz eingebunden ist. Dabei steht im Zentrum auch dieses Gedichts ein genealogischer Abbruch: Georg wie Grete Trakl sterben früh, Georg Trakl im Weltkrieg, beide bleiben kinderlos. Vor allem aber sind die beiden Geschwister, die einander, das setzt das Gedicht voraus, in inzestuöser Liebe verbunden waren, ein sozial »verunmöglichte[s] Liebespaar«[51], wie Kling es in einem Gespräch nennt.

Ein »fiktiver Dialog«[52] zwischen den beiden Geschwistern bildet die erste, auf einer Vergangenheitsebene angesiedelte Schicht des Gedichts. Die dominante Stimme in diesem Dialog ist Georg, der immer wieder die Schwester anredet: »du fühlst dich wie asche / an schwesterchen« (IX,20f.), »trockne dein gesicht ab mein engel« (IX,22), »bleibst du hier liegen, engel, bis ich / wiederkomm?« (IX,25f.). Im Zuge dieses Dialogs wird dabei die Versprachlichung der Schwester thematisiert: »fühlst dich bebildert abfotografiert« (IX,20), »dein letternschwerer körper wird // beschriftet und kopiert« (IX,21f.). Aus Georgs Anrede, aus der Beschreibung, Beschriftung der Schwester geht hier letztlich nichts anderes als Literatur, als Sprache hervor: eben jene Sprache, die Trakl im Gedicht gerade spricht. Entsprechend haben auch Interpreten wie Korte nebenbei darauf hingewiesen, dass die Sprache des Gedichts »Impulse aus […] herbeigezogenen Dokumenten«[53] erfährt. Motive aus Trakls unter anderem die Schwester thematisierenden Gedichte fließen in den Text ein, aus »In der Heimat«[54] zum Beispiel, aus »Klage«[55] oder aus »Das

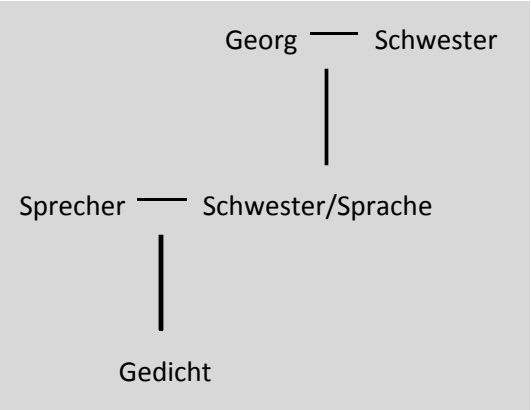


50 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 112.
51 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 237.
52 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 112.
53 Ebd.
54 In: Trakl: Dichtungen und Briefe. Bd. I, S. 60.
55 Ebd., S. 163.

Gewitter«[56]. Die Beziehung der beiden Geschwister bleibt zwar kinder-, aber eben nicht sprachlos (siehe das Schaubild auf der vorigen Seite).

An dieser Stelle kommt nun die zweite Schicht des Gedichts ins Spiel. Im Rahmen des Dialogs wird ein Netz aus Personalreferenzen entfaltet, das vor allem durch Personalpronomina (insbesondere ›du‹ und ›ich‹ und die entsprechenden Possessiv- und Reflexivformen, daneben auch dyadisch verwendete Pluralformen) sowie durch Verwandtschaftsbezeichnungen (wiederholt »schwester« oder »schwesterchen«, daneben auch »bruder«) geprägt ist. Schon in dieser dialogischen Schicht ist jedoch eine andere Stimme präsent, eine übergeordnete Instanz. Die auf den Kokain-Konsum anspielende Passage »kälte fährt ins zahnfleisch. / macht die zungengeschwister taub« (IX,14f.) wird zum Beispiel weder von Georg noch von Grete gesprochen, da mit »zungengeschwister« eine Fremdreferenz auf beide erfolgt. Im Dialog agiert also, neben den beiden Figurenstimmen, noch eine andere Stimme.

Diese Stimme, eine Autor-Persona, schreibt sich nun in den ersten Terzinen ebenfalls eine Schwester zu: »der kopist bin ich die sprache ist die schwe- / ster ich gehe mit der schweren schwester ins bett« (IX,8f.). Die Figuration als »kopist« verweist auf die Imitation der Sprache Trakls im Kling-Gedicht. Dieses Kopieren der Sprache Trakls wird nun aber wiederum ins Bild einer geschwisterlichen Liebe gefasst. Das Sprecher-Ich ›zeugt‹ mit der Sprache Trakls das Gedicht (siehe das nebenstehende Schaubild). Diese Semantisierungen führen also schließlich dazu, dass sowohl die Vermittlungsinstanz als auch das Gedicht, entsprechend der im Text etablierten Eigenlogik, in einer verwandtschaftlichen Beziehung mit der Figur ›Georg Trakl‹ stehen.

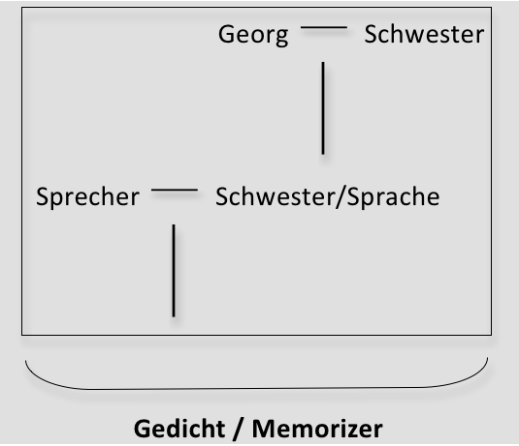


Im Grunde wird damit im Gedicht eine unkonventionelle Semantisierung von Intertextualität vorgenommen. Dafür sprechen auch die ersten Zeilen, die allerdings selbst wieder in hohem Maße deutungsbedürftig sind. Der folgende Kommentar zu diesen Zeilen beschränkt sich dabei auf das Wesentlichste, wobei sich die Auslegung innerhalb des bisher aufgespannten Deutungshorizonts bewegt.

IX,01 […]. sprachhaus buchkammer
IX,02 aus denen flammen schlagen aus denen fremde aschenseiten auferstehn wie
IX,03 projektile atmende kurzlebige durchsichtige sprachen. […]

56 Ebd., S. 157f.

Das Auferstehungsbild bedient sich einer Metaphorik analog zu jener, wie sie in »Der Schwarzwald 1932« im Zusammenhang mit der imaginativen Vergegenwärtigung verwendet wurde. Das Totenreich, aus dem hier etwas aufersteht, ist das Archiv, benannt in »sprachhaus buchkammer«. Aus diesem Archiv entsteigen nun – wiederum plötzlich (»projektile«) sowie momenthaft (»kurzlebige«) – einzelne Bestandteile, die »fremde[n] aschenseiten«. Das Bild der »aschenseiten« wird jedoch weiter transformiert, sie werden zu »fallende[m] schnee« (IX,05). Damit ist das Bildfeld bereitet für den Auftritt der Autor-Persona: »*schrift ist durch einen schneesturm waten* ich höre mein keu- / chn, stimme im stiemen im brausen« (IX,05f.). Schrift, und damit wohl Schreiben wie Lesen, wird als angestrengtes Durchschreiten eines Sturms aus Sprachpartikeln semantisiert. Anders gesagt: Schrift ist, was immer man auch schreibt oder liest, intertextuell gesättigt, von zahlreichen Referenzen auf bereits Geschriebenes durchzogen. Das freilich ist kaum etwas anderes als ein recht verbreiteter Topos. Doch was hat das mit der Verwandtschaftskonstruktion im Gedicht zu tun?



Die Lösung liegt wohl darin, dass Kling Intertextualität – und damit das »Gedächtnis des Textes« (Renate Lachmann) – als Möglichkeit sieht, Verwandtschaft zu stiften und zu dokumentieren; eine Möglichkeit, die Wirklichkeit wird dann, wenn ein Akt der Aneignung vollzogen wird. Denn eben das leistet ja die absonderliche Konstruktion einer Verwandtschaft zwischen Trakl, Vermittlungsinstanz und Gedicht: Das Gedicht beziehungsweise das Textsubjekt, das hier ›Memorizer‹ genannt werden kann, schreibt sich eine(r) Genealogie zu, indem es aus dem »schneesturm« der Intertextualität Partikel auswählt und diese als Sprache seiner Ahnen präsentiert und sich aneignet. Auf diese Weise wird durch das Gedicht eine »ahnenstrecke« konstruiert, die vom ›Spitzenahnen‹ Georg Trakl bis in die Text-Gegenwart reicht. In diesem Akt wird die Sprache Trakls zu einem familiären Rest-Gedächtnis, zu einem »stimmrest«, von dem ausgehend die Imagination des vergangenen Beieinanders der beiden Geschwister erfolgen kann.

Verwandtschaft hat vor diesem Hintergrund eine doppelte Semantik: *Biologisch* ist sie etwas Vorgängiges, ein personaler Zusammenhang, in dem das Subjekt steht. Als *kulturelles* Konstrukt basiert Verwandtschaft hingegen auf einem Akt der Aneignung und Einschreibung. Das Subjekt ernennt Ahnen, stiftet Genealogien. Zusammengenommen bilden diese beiden Ausprägungen von Verwandtschaft den ›Clan‹. Zur Geschichte dieses Clans hat das Subjekt einen privilegierten Zugang: nicht nur deshalb, weil innerhalb des biologisch verwandten ›Clans‹

noch Schwundstufen einer personalen Weitergabe von Erinnerung existieren, noch ›stimmreste der toten‹ zirkulieren, sondern auch und vor allem, weil das Subjekt für das Gedächtnis seines Clans verantwortlich ist. Der Memorizer ist ›Gedächtnisverantwortlicher‹[57], soll das ›spirituelle Fortbestehen der Gruppe sichern‹[58]. Im Rahmen dieser Aufgabe ist die Anreicherung des familiären Rest-Gedächtnisses mit den Mitteln der verlebendigenden Imagination, die Geschichte nie objektiv, immer fälschend entwirft, lizenziert, eben weil es darum geht, die Geschichte des Clans als die eigene Geschichte zu verstehen und zu präsentieren: sie sich im Akt der Darstellung (jener »ahnenstrecke«, die das Gedicht ist) anzueignen.

Aneignende Lektüre und Appellfunktion

Voraussetzung für die Geschichtsschreibung des Clans ist der »stimmrest der toten«, der zum Ausgangspunkt der imaginativen Aneignung, des ›schildernden Ausschmückens‹ der Archivalien wird. Diese stimmliche Dimension lässt sich, wie im letzten Kapitel kurz angedeutet,[59] schon in der poetologischen Elstern-Allegorie des Gedichts »die im hinterland« ausmachen. Die Elstern, die dort wiederholt mit akustischen Phänomen korreliert werden,[60] stehen als »stimmenstehlender […] chor« (VII,17) für ein Prinzip, sich – durchaus der Topik der Elster entsprechend[61] – die in den Speichern abgelegten ›Stimmen‹ anderer zu eigen zu machen.[62]

Vorgestellt ist damit jedoch zunächst erst einmal eine produktionsästhetische Praktik. In Frage steht allerdings, inwieweit sich die so entstehende Dichtung als Erzählen im Sinne einer Tätigkeit verstehen lässt, die »die Stiftung und Erhaltung sozialer Gemeinschaften [ermöglicht]« (Scheffel). Zwar bildet das transformierte Konzept des Memorizers und die diesem zugehörige dichterische Praxis durchaus ein funktionales Äquivalent zur erzählerischen Tätigkeit. Doch die gestiftete Gemeinschaft bleibt dabei in hohem Maße auf das stiftende Subjekt, auf Kling bezogen. Dem durchaus entsprechend hat Kling in einem Gespräch darauf hingewiesen, eines seiner Anliegen in *Fernhandel,* insbesondere in »Der Erste Weltkrieg«, sei es gewesen, »ganz subjektiv Traditionen [einzuholen]«[63]. Damit stellt sich jedoch, etwas zugespitzt, die Frage, ob es in »Der Erste Weltkrieg« nicht eher um ein Privatvergnügen

---

57 Vgl. Kling: Sprachinstallation 2, S. 16.

58 Vgl. Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 113.

59 Vgl. das VI. Kapitel, S. 445.

60 Vgl. neben »chöre[n] in elsterngestalt« (VII,14) die Worte »schnarren« (VII,15), »heiserer« (VII,16), »knistern« (VII,19) oder »kopfkrächzerei« (VII,21) sowie die sechsmalige Verwendung des Lexems ›Stimmen‹ in VII,16ff.

61 So vermerkt das von Kling regelmäßig konsultierte Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens die »Fähigkeit« der Elster, »die menschliche Sprache nachzuahmen« (Archer Taylor: Art. Elster. In: Handwörterbuch des dt. Aberglaubens. Bd. 2, S. 796-802, hier: S. 796).

62 Stellt man dieses Praxis in den Horizont einer archiv-orientierten Geschichtsdichtung, versteht die hier angeeigneten Stimmen also als die Stimmen der Toten, dann ist das nah dran an einer noch heute ubiquitären Metaphorik, nach der man den ›Toten eine Stimme gibt‹, aber es ist eben nur nah dran: Tatsächlich wird in Klings Allegorie die Stimme *genommen*.

63 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 235.

oder doch zumindest eine Privatangelegenheit des Thomas Kling geht. Meines Erachtens ist da durchaus etwas dran, doch lassen sich darüber hinaus Wirkungs- beziehungsweise Rezeptionsweisen postulieren, die der Tätigkeit des Memorizers eine über seinen eigenen Clan hinausgehende soziale Funktion zugestehen. In diesem Zusammenhang ist wiederum der Rückgriff auf die im vorletzten Kapitel rekonstruierte Idee einer (im Sinne Klings) idealen Rezeption unerlässlich.[64]

Entscheidend für Klings Vorstellung von einer angemessenen Gedichtrezeption war die Auslösung von Bewegungen beim Rezipienten, die teils passiv erfolgen, teils aktiv vollzogen werden. Bei einer dieser Bewegungen, im V. Kapitel wurde sie als ›assoziierende Bewegung‹ bestimmt, erfolgt die Verknüpfung des Gelesenen oder Gehörten mit den individuellen Erinnerungen des Rezipienten. Die in diesem Zusammenhang entscheidende Passage aus Klings Quasimodo-Essay sei erneut angeführt und noch ein wenig weiter verfolgt.

> **Dies sieht des weiteren der beobachtende Zeuge:**
> ein Zum-Himmel-Recken-der-Hände – die Evokationsgeste, die Bitte um Erbarmen, ein Herabflehen göttlicher Hilfe, könnte das sein? Dieser Himmel ist ein Hitzehimmel, nicht blau – weiß; und mehr noch: »weißer als die toten« – weiß etwa wie Totenknochen, unbegraben, an der Sonne gedorrt, präpariert von ihrer Hitze. Meine Assoziation, angeregt durch meine Erinnerung, bewegt sich dem Totenmuseum der Kapuziner-Katakomben in Palermo entgegen, wo Hunderte von eingekleideten Verstorbenen, davon viele stehend, anzusehen sind. Nein – denn diese sind mumifiziert, nicht »weiß«, dort sind verschossene Farben und eben keine vom Fleisch entkleidete Skelette zu sehen.
> Die *leise* Erinnerung des Quasimodo-Ich gilt anderen Toten […].[65]

Das Gedicht, zu Beginn der Passage kurz umschrieben, initiiert hier eine Abschweifung, in deren Vollzug das rezipierende Ich seine eigene Erinnerung erkundet. Ergebnis ist keine Aneignung des im Gedicht Dargestellten: Die Erinnerung des in Quasimodos Gedicht artikulierten Ich »gilt anderen Toten«. Statt Aneignung des Dargestellten erfolgt vielmehr, bereits im nächsten Absatz, eine Erinnerung an die Toten des rezipierenden Ichs; wiederum entfernt sich der Essay-Schreiber von Quasimodos Gedicht.

> Ich erinnere mich an Ascona, an die weitläufige Casa S. Carlo, wo die beiden alten, sehr katholischen Schwestern Gästezimmer vermieteten, obwohl sie es nicht nötig gehabt hätten, und zuletzt überhaupt nur noch an uns vermieteten, jedes Ostern, aus beidseitiger Anhänglichkeit. Diese beiden alten Frauen, an denen ich sehr hing, hielten eine Zeitschrift, die ausschließlich den »Armen Seelen« und dem Verkehr mit ihnen gewidmet war. Sie enthielt Erlebnisberichte mit den Verstorbenen […].[66]

---

64 Siehe dazu die Ausführungen im V. Kapitel, S. 368ff.

65 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 155f.

66 Ebd., S. 156.

Plötzlich ist das Ich mitten in der eigenen Familienerinnerung. Nach Ascona, so hat Kling an anderer Stelle berichtet, reisten sie »zu viert an[...], die Großeltern, die Mutter und ich«[67], »Osterzeit um Osterzeit, die 60er und, fast ohne Unterbrechung, einen Teil der 70er Jahre«[68]; und die dort besuchten ›beiden alten Schwestern‹ nennt Kling schlicht »Tante Elsie und Tante Gritli«[69]. Gleich einer *Mise en abyme* ist dabei in Form der Zeitschrift das Verfahren eingeflochten, dem diese Familienerinnerung folgt. Die Erinnerung des Essay-Ich präsentiert selbst einen »Erlebnisbericht mit den Verstorbenen« – der wiederholte Hinweis auf das Osterfest leistet da ein Übriges.

Ausgangspunkt für diese assoziierende Abschweifung in die Familienerinnerung ist Quasimodos Gedicht, auch wenn es »anderen Toten« gilt. Versteht man diese inszenierte Lektüre nun, wie im vorletzten Kapitel vorgeschlagen, als Vorführung einer idealen Lektüre im Sinne Klings, und trägt man das Modell einer solchen idealen Lektüre an »Der Erste Weltkrieg« heran, dann lässt sich als intendierte Wirkungsweise der clan-orientierten Passagen des Langgedichts ein eben solches Auslösen von Abschweifungen in die eigene Familienerinnerung des Rezipienten postulieren. Das Postulat einer solchen intendierten Wirkungsweise bleibt allerdings unbefriedigend, wenn es nicht an konkrete Textstrategien rückgebunden wird. Drei solcher Textstrategien seien an dieser Stelle angeführt.

Die im engeren, biologischen Sinne dem Clan gewidmeten Gedichte und Passagen aus »Der Erste Weltkrieg« kreisen zwar um Personen aus der individuellen Familiengeschichte Thomas Klings beziehungsweise – so man diese Identifizierung nicht vollzieht – um Figuren aus der individuellen Familiengeschichte der Vermittlungsinstanz. Die Zuschreibung der Figuren zu dieser Familiengeschichte bleibt jedoch schwach. Die Verwandtschaftsbezeichnungen in den Gedichten der familiengeschichtlichen Gruppe bezeichnen zumeist die familiären Beziehungen der Figuren zueinander: Von »der schwester« (II,02) oder vom »ältren bruder« (II,02) ist da die Rede. Häufig werden dabei sogar gänzlich von Verwandtschaftsangaben freie Figurenbezeichnungen gewählt, etwa »einer achtzehnjährigen« (I,10), »das mädchen« (I,27), »eines absenders« (II,15), »dem älteren ge- / freiten« (II,16), »unterarzt« (III,16) und so weiter. Und selbst dort, wo durch die Figurenbezeichnungen explizit eine Verwandtschaftsbeziehung zur Vermittlungsinstanz markiert wird, fehlt das letzte Moment der Zuschreibung: das Possessivpronomen. So heißt es »der großvater« (DM,86), »die entsetzte mutter« (DM,90) oder, im Genitiv, »der großmutter« (I,13) – und nicht ›mein‹, ›meine‹, ›meiner‹. Auch wenn die Vermittlungsinstanz (bzw. der Autor) mit diesen Texten tatsächlich am Gedächtnis *seiner* Familie arbeitet, haftet den Figuren etwas Typenhaftes an. Sie haben keine Namen. Die

---

67 So im Abschnitt »Wie war das mit Ascona« des Essays »Leuchtkasten Bingen« (Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 48).

68 Ebd., S. 45.

69 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 156.

wenigen, ihnen zugeschriebenen Charakteristika bieten, auch wenn individualisierende Momente zu beobachten sind, Anknüpfungsmöglichkeiten für assoziierende Bewegungen in die Familiengeschichte des Lesers.

Mit dieser Tendenz zur Typenhaftigkeit geht als zweite Textstrategie der Verzicht auf das einher, was man ›narrative Schließung‹ nennen könnte. Weder auf der Mikroebene des in den familiengeschichtlichen Gedichten dargestellten Geschehens noch auf der Makroebene des Gesamttext wird in »Der Erste Weltkrieg« ein geschlossenes Narrativ mit Anfang, Mitte, Ende, mit klarer linearer und kausaler Ordnung präsentiert. Stattdessen werden kurze Episoden, Szenerien, Momentaufnahmen konstelliert, wobei diese Einzelbausteine nicht narrativ fixiert werden, nicht auf einen sogleich folgenden nächsten Baustein verweisen, sondern dem Rezipienten jeweils die Möglichkeit er*öffnen,* sie als Impuls für aneignende Abschweifung in die eigene Familiengeschichte zu nehmen. Mit anderen Worten: »Der Erste Weltkrieg« wird auch deshalb nicht von einem Narrativ, weder familiengeschichtlicher noch ereignisgeschichtlicher Art, strukturiert, weil es zur intendierten Wirkungsweise dieses Textes gehört, Narrative allenfalls auszulösen, nicht vorzuschreiben.

Eine dritte Textstrategie betrifft schließlich die Tätigkeit der Vermittlungsinstanz selbst. Interessant ist dabei nicht so sehr die textextern-vermittelnde Tätigkeit, sondern die Art, wie diese Instanz als Akteur innerhalb des Langgedichts am Familiengedächtnis arbeitet: ist diese Instanz als Figur, die auf der recherchierenden Suche nach seiner Familiengeschichte ist. Zu diesem Zweck, und das inszenieren die Gedichte der familiengeschichtlichen Gruppe auf der Gegenwartsebene – zu diesem Zweck setzt sich dieser Familiengedächtnis-Rechercheur mit den Nachlässen der Familienmitglieder auseinander, öffnet Briefe, sichtet Postkarten und inspiziert Fotos. In dieser Vorgehensweise steckt nun zwar keine Vorschrift, aber doch eine Anleitung, wie sich der Rezipient der Geschichte seines Clans nähern könnte. Die Figur des Rechercheurs, auch sie eine personal nicht konturierte, stattdessen durch ihre Tätigkeit charakterisierte Figur, erhält so die Physiognomie eines ›Vorarbeiters‹, an dem exemplarisch Praktiken der Arbeit am Familiengedächtnis beobachtet werden können.

Den ersten beiden Textstrategien lässt sich, im Sinne der assoziierenden Abschweifung, noch während der Rezeption Folge leisten. Die letztgenannte hingegen zielt darauf, den Rezipienten buchstäblich zu bewegen: ihn anzustoßen, sich in die eigenen familiären Nachlässe zu vertiefen, »familienfotos« zu sichten, selbst »briefe, wieder, zu öffnen«. In diesem Sinne wäre »Der Erste Weltkrieg« auch als Appell zu verstehen: ein Appell zu einer dem je eigenen Clan gewidmeten Geschichtsschreibung von unten.

3. ›rhythmische *memoria*‹

Mit der rekonstruktiv-imaginierenden Arbeit am Gedächtnis des Clans ist jedoch nur jene Perspektive von »Der Erste Weltkrieg« erfasst, die den ›eigenen Toten‹ gilt. Eine andere Perspektive blickt hingegen auf all die anonymen Toten, deren sich kein Clan mehr erinnert. Wie im Folgenden zu entwickeln, lässt sich die Frage, in welcher Weise diesen Toten begegnet werden kann, als ein das Langgedicht durchziehender Faden rekonstruieren.

Die Totenlandschaft

Zurückzukommen ist noch einmal auf jene im letzten Kapitel bereits vermerkte Unterbrechung, die im zunächst narrativ strukturierten »Die Modefarben 1914« erfolgt.[70] Denn von hier aus geht nicht nur die Ablösung der konventionellen Narration durch die konstellierende Praxis der »rhythmische[n] *historia*« aus. Es wird auch ein Problemhorizont aufgespannt, an dem sich erhebliche Teile des Langgedichtes abarbeiten. Ausgangspunkt ist – in einer unmittelbar an die Intervention des Historikers anschließenden Passage – eine Art Erschaffung des 20. Jahrhunderts als Totenlandschaft.

DM,61 wo. im.
DM,62 wo im anderswo die
DM,63 herztöne kenntlich wern. blin-
DM,64 kende kennung. kennungen der landschaft.
DM,65 der landschaftn, die flußnamen abhorchen.
DM,66 sumpfgebiete. gebirge. oder andere
DM,67 AUFFALTUNGEN VON FLEISCH: VON FLEISCH
DM,68 EIN VERPLOMBTES JAHRHUNDERT

DM,69 weitere und weitere auffaltungen:
DM,70 die aufdrucke (parole) auf den eisernen rationen;

DM,71 die aufwerfungen von erde, etwa die querung
DM,72 steiniger bachbetten. […]

Das Gedicht, die Vermittlungsinstanz scheint sich auf die Suche nach einem Ort zu machen, der vom Leben, vom Innenleben, von den »herztöne[n]« (DM,63) der Kriegsteilnehmer zeugt. Ob dies die »landschaftn« (DM,65), auf die im Folgenden rekurriert wird, sein könnten, bleibt allerdings zu Beginn unentschieden: Ob die Herztöne nun »kenntlich« ›werden‹ oder ›wären‹, hält das mündlich verformte »wern« (DM,63) in der Schwebe. Die nachstehenden Zeilen deuten freilich auf die zweite Lesart hin. Herztöne, Zeichen menschlichen Lebens tauchen nicht auf. Die Beschreibung beschränkt sich auf Oberflächen: sowohl dort, wo menschliche Handlungen im Fokus stehen (DM,71f.), die allerdings pointiert subjektlos, als Geschehnisse

70 Siehe die Ausführungen im VI. Kapitel, S. 447f.

geschildert werden, als auch dort, wo von den Aufdrucken *auf* den ›eisernen rationen‹ die Rede ist. Für dieses Scheitern beim Zugriff auf Inneres steht nun die Metapher vom ›verplombten Jahrhundert‹ ein. Dabei korreliert diese Metapher über lateinisch ›Plumbum‹ für ›Blei‹ mit einer auf die kurze Schlachtszenerie folgenden Passage, auch sie wurde im letzten Kapitel bereits anzitiert.

> DM,77 […] wieweit reichen die ohren? wieweit
> DM,78 reichen meine ohren: meine augn festgefressn.
>
> DM,79 die augen im weichen blei watend staubiger briefe.

Waren es zuvor die Beschreibungen, so sind es hier die Augen, die auf der Oberfläche verblieben. Auch sie scheitern an der ›Verplombung‹, in diesem Fall des Inhalts durch die Materialität des Mediums.

Zwei für die folgenden Teile des Langgedichts zentrale Aspekte werden in diesen Passagen aufgerufen: Da ist zunächst die Grundkonfiguration, die darin besteht, dass hier eine Innen-Außen-, Oberflächen-Tiefen-Problematik entwickelt wird. Da ist zudem die Tatsache, dass diese Problematik ausgehend vom skizzenhaften Entwurf einer Landschaft entwickelt wird. Diesen Entwurf prägt dabei ein mythischer Subtext. So deuten die semantischen Elemente »kenntlich«, »kende«, »kennung«, »kennungen« auf die altnordische Skaldik hin, mit der sich Kling, Lesespuren zufolge, eingehender befasst hat.[71] Offenbar werden jedoch nicht konkrete Kenningar verwendet, stattdessen liegt hier eine Anspielung auf den von Snorri Sturluson in der *Gylfaginning* geschilderten Schöpfungs-Mythos vor,[72] nach dem die Welt aus dem Leichnam des Riesen Ymir geschaffen wurde.[73] Dieser mythischen Bild der Welt als Leichnam wird nun anzitiert und umgeformt: Zunächst entsteht aus den unbestimmten lokalen Referenzen der ersten Zeilen (vgl. DM,61) im Textvollzug eine Landschaftsskizze. Diese Landschaft wird dann in den Kapitälchen-Zeilen – im Sinne des Mythos – in »AUFFALTUNGEN VON FLEISCH« überführt, wobei der auch als geologischer Terminus fungierende Begriff ›Auffaltungen‹ die landschaftliche Semantik weiter präsent hält. Auf diese Transformation des zunächst reallandschaftlichen Raumes in eine Totenkörperlandschaft folgt dann in der zweiten Kapitälchen-

---

71 So findet man in der Bibliothek z.B. die Abhandlung: Simek, Rudolf: Die Schiffsnamen, Schiffsbezeichnungen und Schiffskenningar im Altnordischen (= Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 14). Wien: Halosar 1982 [Standort: R9-0-31]; oder, wichtiger sicher, die Einführung: See, Klaus von: Skaldendichtung. Eine Einführung (= Artemis Einführungen 1). München / Zürich: Artemis 1980 [Standort: R3-3-17].

72 Gelesen hat Kling – so er sich nicht mit der *Snorra-Edda* selbst befasst hat – von diesem Mythos mit großer Sicherheit in dem von ihm akribisch durchgearbeiteten Buch: Huizinga: Homo Ludens [Standort: R14-3-17]; auf ebd., S. 132, hatte Kling sich die Passage »Das Allzudeutliche gilt bei den Skalden als technischer Fehler« markiert; auf ebd., S. 134, berichtet Huizinga dann: »In bunter Anhäufung von Motiven folgt dann die Beschreibung des Entstehens der Welt: erst entsteht aus dem Zusammentreffen des heißen Luftstroms mit der Eisschicht der Urriese *Ymir*. Die Götter töten ihn und machen aus seinem Fleisch die Erde, aus seinem Blut das Meer und die Seen, aus seinen Knochen die Berge, die Bäume aus seinem Haar, aus seinem Schädel den Himmel usw. – SNORRI zitiert die Einzelheiten aus verschiedenen Gedichten.«

73 Diese Überlegungen entstanden in einer E-Mail-Korrespondenz mit Niels Penke, dem hierfür herzlich gedankt sei.

Zeile das Umkippen des transformierten Landschaftsraums in einen Zeitraum: Das 20. Jahrhundert erscheint als eine gleichsam oberflächenversiegelte Totenlandschaft.

Diese ›Landschaft‹ nun ist es, die – mitunter, aber keinesfalls stets eingeschränkt auf den Ersten Weltkrieg – neben dem Archiv jenen Raum bildet, den das Langgedicht zu schreiben versucht. Es sind, mit anderen Worten, die Toten, die es zu erschreiben sucht. Dabei steht vor allem zur Verhandlung, was für ein Ziel ein solches Schreiben haben könnte. Geht es darum, in die Tiefe einzudringen, die Toten als Lebende aufzusuchen, sie in ihrer historischen Situation, auf dem Schlachtfeld, womöglich gar sterbend zu zeigen? Oder geht es darum, eine Weise des Umgangs mit der Totenlandschaft als Totenlandschaft, mit den Toten als Tote zu finden?

Es ist die zweite ›Schreibweise‹, die schließlich das Ende von »Der Erste Weltkrieg« bilden wird. Dabei wird die erste durchaus problematisierend zur Verhandlung gestellt, und dies nicht zuletzt im Horizont der ›Oberflächen – Tiefe‹-Problematik, die auch die unmittelbar auf die familiengeschichtliche Gruppe folgenden Gedichte prägt.

»überzugsanalysen« und »toter sinn«: Die Kapuzinergruft-Gruppe

Die Gedichte »monarchen, aus der entfernung gesehen« und »habsburg, aus letzter hand«, die sich ob des durchgehenden Bezugs auf die Habsburgische Begräbnisstätte unter der Wiener Kapuzinerkirche zu einer Gruppe zusammenfassen lassen, weichen von der vorhergehenden, familiengeschichtlichen Gruppe durch einen »naturwissenschaftlich nüchterne[n], »kalten Ton«[74] ab. Präsentiert werden in diesem Ton vor allem Kommentare zur wissenschaftlichen Analyse der Sarkophage in der Gruft sowie zu deren Restaurierung. Dabei sind diese Sarkophage Totenbehälter: Die Kapuzinergruft ist mithin eine verplombte Totenlandschaft im Kleinen.[75]

Im Zentrum der Gedichte steht das Verhältnis von Oberfläche und Tiefe. So referiert insbesondere das erste Gedicht ausführlich den »sinnguß dieser zinngießer. […] / die macher der oberflächen der monarchencontainer« (IV,10f.). In diesem Zusammenhang werden dann, refrainartig, die durch »tonnenschwere[] überzugsanalysen« (IV,6) ermittelten Bestandteile der Sarkophage genannt: »schellack, / goldrubin, / drachenblut« (IV,13ff. und IV,25ff.). Auch wird über die Restauration der Sarkophage berichtet, über den »abschluß der lötarbeiten« (V,13), über die »entfernung der kerne, die aus gips bestehen und aus ziegelmehl« (IV,14), und die »ersetzt« wurden

74 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 111.

75 Indem ich diesem Ansatz folge, blende ich aus, was Korte ins Zentrum seines kurzen Kommentars zu den Gedichten stellt, nämlich die Tatsache, dass man es hier, anders als im Falle der familiengeschichtlichen Dokumente, mit im Rahmen eines »öffentlichen Gedächtniskults«, ja eines »Herrscherkults« (ebd., S. 111) verehrten ›Quellen‹ zu tun hat.

V,15 […] durch schaum, hartschaum versteht sich,

V,16 poly-sowieso-zeug.
V,17 putto, gefüllt. siehe foto.
V,18 zinkpulver-kittung.

Die »überzugsanalysen« tragen dabei zwar zunehmend Schichten von den Sarkophagen ab. Doch die Erkenntnis bleibt letztlich an den Oberflächen haften. Denn was gänzlich unbeachtet bleibt, ist das, was *in* den Sarkophagen steckt:

V,17 […] – dann fragezeichen, was die untren schichten betrifft.
V,18 das dunkelbleibende unten im kaiserbeton. DNS-zeugs drin

V,19 in aufpolierten containern überzugsanalysen. […]

Für den analysierenden Blick sind die Toten schlicht und einfach »DNS-zeugs«, und also der weiteren Beachtung nicht wert. Im Fokus steht allein die Materialität, die mit der Bestimmung als »DNS-zeugs« geklärt ist. Für die Vermittlungsinstanz steht damit allerdings bereits gleich zu Beginn der Gedichtgruppe fest: »das hier die / kapuzinergruft. es ist aus der nähe betrachtet toter sinn« (IV,2f.).

Die Gedichte der Kapuzinergruft-Gruppe beschreiben ein wissenschaftliches Vorgehen, das sich der ›verplombten Totenlandschaft‹ annimmt, und verwerfen es. Die Spuren des Lebens, das unbeachtete »DNS-zeugs« ist ein nicht erfasstes Tiefenphänomen, an den Oberflächen hingegen zeigt sich nur »toter sinn«. Betrachtet man die Gedichte nun, unter anderem, als eine Allegorie, dann birgt dies zugleich eine weiterreichende Aussage: Was als Spur des einstigen Lebens gelten kann – etwa die in »Die Modefarben 1914« genannten »herztöne« – findet sich auch bei sorgfältigster Analyse nicht an den Oberflächen der Totenlandschaft. Diese Oberflächen sind vielmehr das Problem: Sie verschließen, ›verplomben‹ die »untren schichten«.

Der oberflächliche Blick und die »gerodete zunge«

Nicht wenige Teile des Langgedichts lassen sich nun als Versuche lesen, dieses Problem gar nicht unbedingt zu lösen, aber doch mit ihm umzugehen. So widmet sich das Gedicht »es sind die unterschiedlichen belichtungszeiten« ausgehend von der ›Oberflächen – Tiefe‹-Problematik der Frage nach der Versprachlichung der Totenlandschaft.

Das Gedicht präsentiert zwei Räume. Entsprechend der beiden Räume lässt sich der Text in zwei Teile gliedern: Im zweiten Teil wird mit einem Friedhof ein konkreter Ort überwiegend realistisch geschildert, im ersten, bildlich stark verdichteten Teil geht es hingegen um die allgemeine Totenlandschaft. Den ersten Teil durchschreiben dabei mehrere allegorische Ebenen, was zu einer doch erheblichen Verrätselung führt. Doch schon diese Verrätselung

deutet auf eine der wichtigsten Aussagen des Gedichtes hin. Denn ein kommunikativ anschlussfähiger Umgang mit der Totenlandschaft, mit den (wie es im Gedicht heißt:) »*aschenplätze*[n] *der geschichte*« findet bei dieser Art der ästhetisch avancierten Darstellung eben nicht statt. Wie die Sprache, so bleibt auch die Landschaft versiegelt.

VIII,01 es sind die unterschiedlichen belichtungszeiten breiten schärfegrade. schein ist
VIII,02 es von schläfenlappenareal und beinhausgegend. sind schwer einsehbare räume
VIII,03 schauplätze: *die aschenplätze der geschichte* CNN Verdun. es öffnen zeigen

VIII,04 landschaften ihre körper den geöffneten körpern: sie öffnen sich dem vergessen.
VIII,05 diese körperlandschaft zeigt sich: wände spitzen schroffen querverschneidung; zeigt
VIII,06 sich wenn die zunge sichtbar als organbank wird, als bilderclaim. als sprachbank

VIII,07 zeigt *die körperin* sich kunstvoll tranchiert und läßt die zunge sich als zunge auf
VIII,08 der zunge zergehen – geht das klar? CNN Verdun in kehlgräben und sprachdepots.
VIII,09 bebildert. sonnenuntergänge pittoresk wie bibliotheksbrände! hängt eben von

VIII,10 der belichtung ab, von namenruß sehrinde. […]

Die ersten Zeilen kreisen um die mangelnde Sichtbarkeit, um die mangelnde Präsenz von Geschichte. Was vom psychischen Speicher (dem »schläfenlappenareal«, das unter anderem den die Gedächtnisinhalte koordinierenden Hippocampus beherbergt), wie vom physischen Speicher (der »beinhausgegend«) noch wahrnehmbar ist, ist allenfalls ein »schein«. Wo aber weder das menschliche Gedächtnis noch das räumlich manifeste Gedenken die Geschichte bewahren, da könnte der Sprache als Gedächtnismedium eine zentrale Funktion zukommen. Aber eben dieser Prozess der Versprachlichung der anfangs genannten »*aschenplätze der geschichte*« wird im ersten Teil des Gedichts problematisiert. Semantisiert wird der Versprachlichungsprozess dabei als ein visueller Vorgang, als Sichtbarwerdung, als Sich-Zeigen der »schwer einsehbare[n] räume« (VIII,02). Doch schnell schon wird deutlich, dass dieses Sich-Zeigen keineswegs den Blick frei gibt auf die Totenlandschaft. Die »körperlandschaft« bleibt eine geographische Landschaft (vgl. VIII,05); von dem, »was unter fettem lehm und gräben liegt an resten« (II,23f.), findet sich auch hier keine Spur. Darüber hinaus wird im Versuch, sich den ›Aschenplätzen der Geschichte‹ sprachlich zu nähern, letztlich vor allem eines sichtbar: die Sprache selbst, die ›lingua‹, die »zunge«. Die sprachliche ›Bebilderung‹ (vgl. VIII,09) produziert lediglich Stereotypen, die bereits medial vorgefertigt sind (»bilderclaim«, VIII,06; und vor allem »CNN Verdun«, VIII,08).

Kling hat sich, um einen Autorkommentar hinzuziehen, gesprächshalber dagegen verwahrt, in »Schützengrabenkitsch«[76], in einen »mokanten Jünger-Ton«, in »Schlachtenmalerei«[77] zu verfallen. Auf eben dies scheint die sprachliche Bebilderung der »körperlandschaft« jedoch in

76 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 237.
77 Beide ebd., S. 240.

dieser Passage zwangsläufig hinauszulaufen. Die Versprachlichung wird zu einem kulinarischen Akt: »*kunstvoll* tranchiert« (VIII,7; Hervorhebung pt) zeigt sich »*die körperin«* (VIII,07), die also in der Tat Objekt von ›Schützengrabenkunst‹ (vgl. ›trenches‹ – ›tranchiert‹) ist. Und die »zunge« wird in einem selbstreferenziellen Akt zugleich zum Subjekt und Objekt einer genüsslich (Selbst)Verköstigung (vgl. VIII,07f.). In einem zynischen Vergleich wird dieser Ästhetizismus schließlich mit dem Vergessen gleichgesetzt (vgl. VIII,9): Die »sonnenuntergänge« (VIII,09) über der Totenlandschaft kommen letztlich einer Vernichtung des Gedächtnisses gleich, wie sie sich in »bibliotheksbrände[n]« (VIII,09) ereignet.

Gestellt ist damit letztlich die Frage, wie über die Totenlandschaft überhaupt gesprochen werden kann, wenn die bebildernde Sprache, statt in die Tiefe zu dringen und Reste einstigen Lebens zu sichern, nur weitere Oberflächen erzeugt. Es ist der zweite Teil des Gedichts, der eine andere Möglichkeit durchspielt.

VIII,09 […]. hängt eben von

VIII,10 der belichtung ab, von namenruß sehrinde. nichts hängt ab von diesen *Verdun-*
VIII,11 *twens:* witwennamen höchstens gerodete tranchierte familiennamen winzig
VIII,12 geschrumpft wie hier seitlich an einer kirchhofmauer im bayerischen die

VIII,13 schwarzweißfotos unter glas, morose denkzettel-installation in handgeschnitztem
VIII,14 rahmen. jung schon voll fertige gesichter staubfraß in den übermüdeten augen
VIII,15 staubnester staubfraß alkohol sägespäne. könig kaiser bettelmann sohn des säge-

VIII,16 werksbesitzers landwirts- gastwirts- schneiderssohn die tugendreichen holz- und
VIII,17 dienstknechte. die in wadenhöhe sich versammelt haben zu bodennaher knochen-
VIII,18 kleinigkeit in einem beinfach. triste schädeldachvitrine: ach versunkene

VIII,19 dossiers. ihr grauwert: wendelsteinkalk aus durchbrochenen riff- und lagunen-
VIII,20 kalken. ein graues papiermaschée wie von kriegerischen wespen zum bauen
VIII,21 fabriziert. ausgeblaßte wenn nicht bartverdeckte männermünder wortentleert

VIII,22 trockengefallene hinterbliebenenlippe mundtote frauenlippe nicht im bild die
VIII,23 einstürzende fallende lippe der verlobten gerodete zunge kahlschlag der blick
VIII,24 schnitzenbaumer kann sie geheißen haben oder liedschreiber wie hier viele.

Der Sprechgestus hat sich gänzlich gewandelt. Die bildlich-verdichtete Redeweise ist der teils nüchternen, teils elegischen Beschreibung eines konkreten Raumes gewichen, der weite Blick auf die kolossale Landschaft der Schlachtfelder dem Blick auf das, was »winzig / geschrumpft« (VIII,11) ist. Dabei beschränkt sich das Gedicht auf die Wiedergabe der Oberfläche. Die »versunkene[n] / dossiers« (VIII,18f.) werden lediglich mit einem elegischen »ach« bedacht. Damit ist eine Wendung erfolgt: Der Versuch, in die »schwer einsehbare[n] räume / schauplätze« (VIII,2f) einzudringen und doch nur neue Oberflächen zu schaffen,

bleibt ebenso aus wie der Versuch, die Oberflächen abzutragen und doch nur an den Oberflächen zu bleiben (wie in den Kapuzinergruft-Gedichten der Fall).

Zwei Besonderheiten gehen mit dieser Vorgehensweise einher: zweitens die bereits anfangs angedeutete Hinwendung zum »namenruß« (VIII,10), erstens die ausführliche Thematisierung der Sprachlosigkeit der Toten wie derjenigen der Hinterbliebenen (vgl. VIII,21 bis VIII,24). Diese Sprachlosigkeit ist, insofern zunächst Fotos beschrieben werden, zugleich eine Sprachlosigkeit der Quellen, und mehr noch, insofern schließlich beschrieben wird, was »nicht im bild« (VIII,23) ist, eine Quellenlosigkeit des Archivs. Die damit identifizierten Leerstellen werden nun nicht gefüllt, sondern als solche markiert: »männermünder wortentleert« (VIII,21), »mundtote frauenlippe« (VIII,22). An die Stelle des Versuchs, in die Totenlandschaft einzudringen, tritt damit die Darstellung dessen, was im IV. Kapitel als ›Rauschen‹ ausgemacht wurde, tritt die Sichtbarwerdung des Überlieferungsabbruchs, der Störung: Der Blick in die ›Öffnung‹ zeigt nur die ›Leere‹. Doch in »Der Erste Weltkrieg« ist dieses Vorgehen nur ein Aspekt, ein Durchgangsstadium zudem, das schließlich aufgehoben wird in einer anderen Weise des Umgangs mit den Toten der Geschichte. Indizien für diese andere Umgangsweise finden sich bereits im vorliegenden Gedicht, sie bilden die soeben bereits erwähnte zweite Besonderheit.

Der zweite Gedichtteil ist wesentlich additiv strukturiert. Syntagmen werden aneinandergereiht; es wird nicht erzählt, sondern aufgezählt. Ein struktureller Kulminationspunkt dieser Praxis ist jene aufzählende Passage, die zunächst nicht so recht zum vorgegebenen Setting passen will: »könig kaiser bettelmann sohn des säge- / werksbesitzers landwirts- gastwirtsschneiderssohn die tugendreichen holz- und / dienstknechte« (VIII,15ff.). Anverwandelt wird hier ein Abzählreim,[78] ein geordneter Katalog. Die in diesem Katalog gefassten Standes- und Berufsbezeichnungen lassen sich nun, ab dem vierten, also dem ersten originären Katalogeintrag (»sohn des säge- / werksbesitzers«), als Platzhalter für die einige Zeilen zuvor genannten »gerodete[n] tranchierte[n] familiennamen« (VIII,11) verstehen. Dabei referieren die Katalogeinträge – wie der anschließende Relativsatz (vgl. »die in wadenhöhe sich versammelt haben«) verdeutlicht – wiederum auf das, was als Überrest des einstigen Lebens noch vor Ort präsent ist. Durch den Katalog erhalten die Toten damit zwar keine Namen, aber durch ihn wird doch versucht, die Toten unterscheidbar zu machen, ihnen Kontur zu verleihen, wird

[78] Der Abzählreim geht so:

Kaiser, König, Edelmann,
Bürger, Bauer, Bettelmann,
Schneider, Schuster, Leinenweber,
Rauchfangkehrer, Totengräber.

versucht, die ›versammelte Knochenkleinigkeit‹ zu gruppieren und den Toten zumindest Gruppenidentitäten zuzuschreiben.

Hervorzuheben ist dabei nicht zuletzt, dass hier ein *Abzählreim* anverwandelt wird, handelt es sich bei einem solchen doch um eine mündliche Sprechsorte, die eben auch mnemotechnische Funktion erfüllt: Im Fall des hier anverwandelten Abzählreims bot die ursprüngliche Reihung die Gelegenheit, die Ordnung der Habsburgischen Ständegesellschaft zu memorieren. Neben diesem Rückgriff auf ein orales, mnemotisches Muster fällt auf, wie dieses Muster anverwandelt wird. Dabei sind weniger die – durchaus noch einem ständischen Ordnungsprinzip folgenden – von Kling erstellten Bestandteile des Katalogs bemerkenswert: Diese lassen sich, im oben notierten Sinn, als Versuch der Inventarisierung und (Gruppen-) Identifizierung der versammelten Toten deuten. Hervorzuheben ist vielmehr, dass der Auftakt des Abzählreims, seiner Referenzlosigkeit zum Trotz, verformend aufgegriffen wird: Könige und Kaiser liegen sicher nicht an dieser »kirchhofmauer im bayerischen« (VIII,12). Dies nun lässt sich einerseits als rezeptionssteuernde und damit textextern orientierte Praktik verstehen: Durch die verformende Übernahme des ersten Verses – also »könig kaiser bettelmann« (VIII,15) – wird die Intertextualität markiert. Andererseits bietet sich eine damit kompatible textinterne Erklärung an. Deren Ausgangspunkt liegt in der Beobachtung, dass der zweite Gedichtteil, anders als der erste, von einer homodiegetischen Vermittlungsinstanz präsentiert wird. Der Sprecher ist an Ort und Stelle (vgl. »hier«, VIII,12), ist in einer Situation, in der er, das jedenfalls suggeriert die textinterne Pragmatik, unmittelbar auf die örtlichen Gegebenheiten reagiert: sie unmittelbar versprachlicht. Vor dem Hintergrund dieser Sprechsituation scheint die in Frage stehende Passage nun gewissermaßen ein Einsprechen zu sein, das Einstimmen in eine Sprechweise. Angesichts des Kirchhofs greift der Sprecher spontan auf eine tradierte, oral-mnemotische Sprechweise zurück, erinnert sich an sie, ruft sie auf und modifiziert sie dann. In diese Interpretation fügen würde sich auch die Tatsache, dass der erste Vers falsch wiedergegeben wird. Der Sprecher erinnert sich weniger an den konkreten Inhalt, sondern eben an eine spezifische Sprechweise.

Folgt man dieser Interpretation, dann ist die oral-mnemotische Abzählreim eine inszeniert-unmittelbare Reaktion auf die Erfahrung einer Totenlandschaft *en miniature*: eine Weise, mit der Erfahrung einer gänzlich ungeordneten Versammlung von »knochen- / kleinigkeit« (VIII,17) umzugehen, sie sprachlich zu ordnen und memotechnisch aufzubereiten. Das allerdings, was zwar kein Leben, aber doch eine individuelle Identität in Erinnerung rufen kann, bleibt im Gedicht Spekulation: Namen nennen kann der Sprecher nicht. Dass es sich bei einem der »tranchierte[n]« (VIII,11), vom Krieg letztlich ausgelöschten Familiennamen um »schnitzenbaumer« oder »liedschreiber« (VIII,24) gehandelt haben könnte, wird lediglich im Potentialis erwogen. Die erwogene Namen »liedschreiber« und »schnitzenbaumer« bergen

freilich ein über die Erwägung hinausgehendes Indiz für eine dem zweiten Gedichtteil implizite Ebene der Selbstreflexion. In Abhebung vom ästhetizistisch übersteuerten Zugriff auf die kolossale Totenlandschaft, wie er im ersten Gedichtteil verworfen wird, richtet der zweite Teil die Aufmerksamkeit auf die Praktiken, mit denen der Toten gedacht wird beziehungsweise werden könnte. Analog zu den erwogenen Namen sind diese Praktiken im Gedicht zum einen intime, materielle Erzeugnisse wie der »handgeschnitzte[] / rahmen« (VIII,13f.). Zum anderen ist es eben jener liedhafte Abzählreim, den der Sprecher anstimmt. Insbesondere mit diesem gedenkenden Abzählreim füllt der Sprecher nun aber, wenn auch unvollkommen, jene Stelle, die leer ist. Zwar überbrückt er nicht den Abbruch der überliefernden Erinnerung: kompensiert nicht das Faktum, dass die Toten ebenso stumm sind wie diejenigen, die hinterblieben und von ihnen erzählen könnten. Aber er versucht doch, spontan, sich eines alten Abzählreims erinnernd, den Toten zu gedenken und auf diese Weise etwas von ihrer Identität präsent zu halten.

Totengedenken im ›Sprachraum‹

»Gedicht«, so hatte Kling im *Itinerar* festgehalten,

> ist Gedächtniskunst und steht als Schrift naturgemäß vor der Performance des Textes, der in vorklassischer Epoche bereits aus dem rhetorischen Kanon ausgeschalteten actio; ist schon Rhetorik, die prononciert *memoria* miteinschließt, das ›Gedächtnis(vermögen)‹, die ›Erwähnung‹, also das, *worauf* gedeutet wird. Das Gedicht als literales Ereignis ist die Sprachinstallation *vor* der Sprachinstallation.[79]

Geschrieben steht das am Ende einer einseitigen Passage, die ihren Ausgang nimmt von den Memorizern der Papuas und deren »nicht enden wollenden Performances«[80]. Was diese Passage vollzieht, entspricht dabei strukturell jener bereits bekannten Vertextung des Memorizers. Dieser wird zu einer Texteigenschaft; bereits dem schriftlichen Gedicht, das (anders als beim oral-performierenden Memorizer) jeder Kling-Performance vorausgeht, kommt eine zentrale Eigenschaft des Memorizers zu, nämlich Gedächtnis zu sein und zu prozessieren.

Klings Bestimmung basiert dabei auf einer Verschiebung gegenüber der als Referenz eingeführten rhetorischen Kunstlehre. Während *memoria* in der Rhetorik den Vorgang des Einprägens der Rede unter Zuhilfenahme der Mnemotechnik meint, mithin eine Kompetenz und Praktik des ›Performers‹ bezeichnet, die sich auf das Verhältnis zwischen Text und der diesem nachgängigen Rede bezieht, versteht Kling *memoria* als eine Form der textuellen Referenzialität auf etwas dem Text Vorgängiges. Dabei ist diese Referenzialität zunächst ein durch den Text vollzogener Akt: das Referieren auf etwas (»die ›Erwähnung‹«). Darüber

79 Kling: Sprachinstallation 2, S. 20.

80 Ebd.

hinaus deutet Klings Bestimmung jedoch noch etwas anderes an: Wenn in der Reihung, die das Gedicht als Rhetorik charakterisiert, schließlich darauf hingewiesen wird, dass im Gedicht auch dasjenige ›miteingeschlossen‹ sei, »*worauf* gedeutet wird«, dann steckt darin eine Idee von Referenzialität, bei der der Referent präsent ist. Diese merkwürdige Form der Präsenz findet sich auch in Klings Ausführungen zum Memorizer im Essay »Rhapsoden am Sepik«. So werden, berichtet Kling, bei den Ritualen der Memorizer »holzgeschnitzte, kniehohe Rednerpulte genutzt, die eine Ahnenfigur zeigen«[81]. Diese Pulte stehen jedoch nicht für den Ahnen, vielmehr hält Kling fest: »das Pult *ist* der Ahne«[82]. Die *memoria* führt hier zu einer ›Gegenwart der Toten‹. Wiederum mit Blick auf das Gedicht hat Kling dies – kurz vor der oben angeführten *Itinerar*-Passage – auf die unkommentierte Formel gebracht: »Gedicht ist immer Evokation«[83].

Was Kling hier, auch wenn er keine Hinweise gibt, als Idee entwickelt, ist ein historisches Konzept: »Kern der Memoria« sei, so Gerhard Oexle mit Blick auf den Zeitraum von der Spätantike bis zur Frühen Neuzeit, »die Auffassung von der ›Gegenwart der Toten‹«[84] – eine Auffassung, die sich »fundamental [unterscheidet] vom Nicht-Status der Toten in der Moderne«[85], wo das, »[w]as von der Person bleibt, […] ein Ding [ist]: die Leiche«[86]. Dahingegen bedeutet bis in die Frühe Neuzeit hinein die

> ›Gegenwart der Toten‹ […]: es geht um den rechtlichen und gesellschaftlichen Status der Toten. In der Memoria der Lebenden wird durch die Nennung des Namens der Tote als gegenwärtig evoziert.[87]

Mit diesen Vorüberlegungen ist das Feld bereitet für das letzte, einen Gang über einen Wiener Friedhof schildernde Gedicht aus »Der Erste Weltkrieg«.[88] Drei Ausschnitte aus diesem Gedicht vermögen zunächst dessen charakteristisches Verfahren zu verdeutlichen.

XIII,02 […]. die nachruf-
XIII,03 sprache: deutsch, floral-beflorter jugendstil; die meisten haben was

XIII,04 geschafft in ihrem leben, die langen klagen sagen das in schwarzem
XIII,05 marmor. sonnenfeld, regenstreif, langsam, sternlicht; klinger, singer,
XIII,06 morgenstern, plutzer recte trauring; raubvogel und schmetterling

81 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 113.

82 Ebd.

83 Kling: Sprachinstallation 2, S. 20.

84 Otto Gerhard Oexle: Memoria und Erinnerungskultur im Alten Europa – und heute. In: Alexandre Escudier / Brigitte Sauzay / Rudolf von Thadden (Hg.): Gedenken im Zwiespalt. Konfliktlinien europäischen Erinnerns. Göttingen 2001, S. 9-32, hier: S. 13.

85 Ebd., S. 14.

86 Ebd., S. 15.

87 Ebd., S. 13.

88 Zu diesem Gedicht siehe auch Strigl: Kling in Wien, S. 110f.

XIII,16 […]. schriftzüge nachgepinselt: die blaustein, braunstein,
XIII,17 löwenrosen, ziffer; die steinherz, tänzer, zimet, weichherz hießen oder
XIII,18 teitel, oder zweifler oder frauenglas. […]

XIII,23 […]. ausfresser,
XIII,24 tänzer, morgenstern, gesang. die laster, zimet, winterstein. wild-

XIII,25 wuchs, buchse, die jahre über reihen, gruppen, über den verstand.
XIII,26 pollak, sprechendes augenfeld: es stützn mit zerstörten schul-
XIII,27 tern sich die steine. auf denen einfach keine steinchen sind.

Das Gedicht greift das katalogische Schema aus »es sind die unterschiedlichen belichtungszeiten« auf und modifiziert es im Sinne der oben mit Oexle skizzierten Memoria.

Die wiederum homodiegetische Vermittlungsinstanz des Gedichts nennt Namen der Toten, die den Grabsteinen vor Ort eingeschrieben sind.[89] Im Vollzug dieser Namensnennungen übt der Sprecher, darauf hat auch Leeder verwiesen,[90] eine Memorial-Praktik aus, die kompensatorisch an die Stelle jener Praktik tritt, deren Nicht-Vollzug refrainartig im Gedicht konstatiert wird: »es stützen mit den toten schultern sich die steine. auf denen keine / steinchen liegen« (XIII,01f.; vgl. XIII,11f. und XIII,26f.). Auch hier ist die Kette des Gedenkens durch Hinterbliebene abgerissen; die im Judentum übliche Praktik, kleine Steine auf den Grabsteinen zu hinterlegen und auf diese Weise des Toten zu gedenken, erfolgt nicht mehr.

Ursache für diesen Abbruch des Gedenkens ist dabei die Massenvernichtung der europäischen Juden, wie deutliche Anspielungen etwa auf die Deportation oder die Verbrennung signalisieren.

XIII,07 […]. ’s braune laub prallt
XIII,08 auf die totnstille! von jenseits kreischts. ’s rangiergeräusch wie
XIII,09 zarter rauch, vom wind gebracht – zentralverschiebebahnhof

XIII,10 kledering. verschiedentlich ein später nachgetragnes sterbeland;
XIII,11 die liegen irgendwo im osten, in polen irgendwo […]

Die realistischen Phänomene werden, unterstützt von Anspielungen auf Celan’sche Metaphorik, so semantisiert, dass es über die im Akt der Namensnennung evozierte Gegenwart der vor Ort liegenden Toten hinaus zu einer akustischen Präsenz jener Vernichteten kommt, die »irgendwo im osten, in polen irgendwo [liegen]« (XIII,11).

---

89 Im Nachlass Klings findet sich ein Notizheft, in dem er – offenbar während eines Spaziergangs über den alten, 1916, mitten im Ersten Weltkrieg geschlossenen Jüdischen Friedhof auf dem Wiener Zentralfriedhof – einige der angeführten Namen notiert hat (vgl. *Heft »Wien, Nov. 97 / zentralfriedhof«.* In: *Notizbücher-Sammlung*). Auch dieses Gedicht beruht also – produktionsästhetisch betrachtet – auf der Praktik der Ortsbegehung. Das aber heißt auch: Die Gedenkpraktik, die das Gedicht vollzieht, gilt tatsächlichen Toten.

90 Vgl. Leeder: »spritzende brocken: der erinnerung / versteht sich«: Thomas Klings Poetry of Memory, S. 184.

Im Gedicht ist insofern eine Umgangsweise nicht nur mit der Totenlandschaft des Ersten Weltkriegs, sondern mit dem ›verplombten Jahrhundert‹ gefunden worden. Dabei geht es nicht um eine historische Rekonstruktion einstigen Lebens, auch nicht um die Erinnerung der Toten als Lebendige, sondern um ein Gedenken, das die Toten als Tote vergegenwärtigt. Drei Verfahren lassen sich angeben, mit denen das Gedicht dies zu leisten versucht. Zusammengenommen führen sie dazu, dass das vergegenwärtigende Totengedenken sich im Gedicht in Form eines ›Sprachraums‹ vollzieht.[91]

Das erste Verfahren verdeutlicht prägnant der soeben zitierte Ausschnitt. Die abwesenden Toten werden dort in zwei Schritten in ein Phänomen überführt, das im dargestellten Raum audiovisuell präsent ist. Im ersten Schritt wird ein innerhalb der Diegese realräumliches Phänomen (»rangiergeräusch«, XIII,08) so versprachlicht (»von jenseits kreischts«, XIII,08), dass es über die realräumliche Denotation hinaus eine auf die Toten verweisende Konnotation erhält. Das gegenwärtige Geräusch wird zum gegenwärtigen Schrei. In einem zweiten Schritt wird dieser Schrei dann zu einem visuellen Phänomen: Im Wie-Vergleich setzt das Gedicht den »rauch, vom wind gebracht« (XIII,09) in den sprachlich entworfenen Landschaftsraum.

Ähnlich funktioniert das zweite Verfahren. Blickt man insbesondere auf die Ränder, auf die Anfänge und Enden der Namens-Passagen, dann fällt auf, dass mitunter gar nicht so recht anzugeben ist, wann diese anfangen und wann diese enden. Dies zeigt sich etwa in einer der bereits angeführten Passagen.

> XIII,04 […] die langen klagen sagen das in schwarzem
> XIII,05 marmor. sonnenfeld, regenstreif, langsam, sternlicht; klinger, singer,
> XIII,06 morgenstern, plutzer recte trauring; raubvogel und schmetterling

So man will, kann man die ersten vier Substantive (ab »sonnenfeld«) durchaus als zeitgeraffte Beschreibung einer landschaftlichen, zunächst von Regenschauern durchzogenen Szenerie lesen, in der schließlich die Nacht anbricht. Und die letzten beiden Substantive scheinen zunächst landschaftliche Gegebenheiten zu bezeichnen; berücksichtigt man jedoch, dass der situative Rahmen eine spätherbstliche Szenerie aufruft (vgl. »braune laub«, XIII,7, und »kahlen stämmen«, XIII,22), in der Schmetterlinge zumindest sehr ungewöhnlich wären,

---

91 Die Metapher des Sprachraums wurde von Kling recht unspezifisch und diffus verwendet. Zwei sinnvolle Beschreibungen dessen, was Kling unter ›Sprach-Räumen‹ versteht, wird Reinhart Meyer-Kalkus demnächst anführen: »Mit ›Sprach-Räumen‹ können metaphorisch die Räume unterschiedlicher Sprachen, Dialekte, Jargons und Idiome gemeint sein, die im Gedicht aufeinandertreffen und dort zu ›hochkomplexe[n] (›vielzüngige[n]‹, polylinguale[n]) Sprachsysteme[n]‹ kombiniert werden. ›Sprach-Räume‹ können aber auch jene ganz realen akustischen Räume sein, in denen viele Sprachen und Sprechweisen gleichzeitig erklingen« (Meyer-Kalkus: »Ohrenbelichtung für alle«, S. 242). Ein dritte Bedeutungsvariante des ›Sprachraums‹ wurde im III. Kapitel mit Blick auf *nacht. sicht. gerät.* ausgebreitet. Unter ›Sprachraum‹ kann demnach auch die kulturelle Semantik eines Realraums verstanden werden (vgl. III. Kapitel, u.a. das Resümee S. 226ff.). Mit den folgenden Ausführungen wird ein viertes Verständnis des Sprachraums vorgeschlagen, das an Überlegungen aus dem III. Kapitel anschließt. Dieser ›Sprachraum‹ sei verstanden als die Beschreibung eines Realraums, wobei im Zuge dieser Beschreibung realräumlichen Elementen der Status von sprachlichen Zeichen zugewiesen wird.

dann könnten auch hier Namen genannt werden. Eine gleiche Ambivalenz der Referenz tritt am Ende des Gedichts in der Passage »ausfresser, / tänzer, morgenstern, gesang. die laster, zimet, winterstein. / wildwuchs, buchse« (XIII,23ff.) auf. Die Signifikanten können zuweilen sowohl die Friedhofslandschaft als auch die Toten bezeichnen, so dass das in der Namensnennung praktiziert Totengedenken und die Beschreibung der landschaftlichen Oberfläche in einem Sprechakt zusammenfallen: Der Raum wird zu einem »sprechende[n] augenfeld« (XIII,26).

Das Gedicht erzeugt auf diese Weise einen nicht mehr nur reallandschaftlichen Raum, sondern einen im Akt der Versprachlichung zugleich mit der Gegenwart der Toten aufgeladenen Raum: einen Sprachraum, in dem die Toten präsent, gleichsam in die Landschaft eingegangen, zur Landschaft geworden sind. Dabei werden im Gedicht schließlich, drittes Verfahren, signifikant häufig Namen genannt, die auf den Sprecher (»singer«, XIII,05; »sprecher«, XIII,21), auf das Gedicht (»gesang«, XIII,24) oder gar auf den Autor selbst (»klinger«, XIII,05) verweisen könnten. Neben die Ambivalenz von Landschafts- und Totenreferenz tritt damit eine Ambivalenz von Toten- und Selbstreferenz, durch die der Sprachraum zugleich auf den kommunikativen Akt seiner Hervorbringung referiert. Der gedenkende Sprachraum, der das Gedicht ist, indem es ihn erzeugt, wird so als Praktik markiert. Auch wenn im Gedicht nirgendwo explizit eine physisch-psychische Instanz in Erscheinung tritt, einzig ein Wahrnehmungs- und Sprechzentrum etabliert wird, verweisen die Signifikanten doch auf ihren Ursprung in jenem »singer, klinger«, dessen »gesang« das Gedicht bildet und damit das Gedenken vollzieht.

Die ›rhythmische *memoria*‹ als Textritual

Von jener mittels der »rhythmische[n] *historia*« betriebenen Geschichtsdichtung des Clans unterscheidet sich diese am Ende von »Der Erste Weltkrieg« gefundene Umgangsweise mit den ›anderen Toten‹: Während die eigenen Toten im Zuge der Archivarbeit durch die Verbindung von Rest-Gedächtnis und Imagination punktuell als Lebende vorgestellt werden, zielt ein Gedicht wie »es stützen mit den toten schultern sich die steine« auf die Evokation der Toten als Tote. In Gestalt der Namen – oder aber, wo es um die namenlosen Toten geht: in Gestalt von visuellen und akustischen Eindrücken – werden diese in die Landschaft, in den Sprachraum evoziert. Nicht mehr um »rhythmische *historia*« geht es hier also, sondern um, wie man analog bilden könnte: ›rhythmische *memoria*‹, um Gedenken jener Toten, die nicht zum eigenen Clan gehören und deren sich kein eigener Clan mehr annimmt. Während der Memorizer, verstanden als ein den Gedichten immanentes poetologisches Prinzip, dabei im Fall des eigenen Clans die Lücke, die aus dem Abbruch der genealogischen Tradierung resultiert, überbrückt, indem er sich die Geschichte des eigenen Clans imaginativ-rekonstruktiv

aneignet (und damit den Clan stiftet), bleibt er im Falle der clanlosen Toten ein Prinzip, das die Lücke markiert, sie im quasi-rituellen Totengedenken kenntlich macht.

Die soziale Funktion, die man dem Memorizer beziehungsweise den Gedichten Klings in diesem Fall zuschreiben kann, ist dementsprechend ebenfalls eine andere. Lässt sich die »rhythmische *historia*« nicht zuletzt als Grundlage für eine aneignende Arbeit am eigenen Clan-Gedächtnis, als Appell zur selbsttätigen Recherche deuten, so zeichnet sich die ›rhythmische *memoria*‹ vor allem durch ihren Ritualcharakter aus. Vom Ritual lässt sich hier freilich nur insofern sprechen, als hier eine rituelle Praktik zitiert wird, nämlich die kultische Performanz der Memorizer, die im Totenkult die Ahnennahmen vortragen. Diese Praxis wird vom textinternen Sprecher vollzogen und erzeugt damit zugleich die Struktur des Gedichts.

Eine weitere Dimension erhält dieser Ritualcharakter des letzten Gedichts darüber hinaus dann, wenn man es als einen vor Publikum vorgetragenen Text versteht. Kling hat ein solches rituelles Verständnis der Textperformance selbst nahegelegt: In dem oben bereits konsultierten, von Kling intensiv studierten Aufsatz über »Audiovisualität im Mittelalter« weist Horst Wenzel darauf hin, dass eine das Gedächtnis fokussierende »Reihung mediengeschichtlicher Problemfelder« beginnen müsste mit der, und hier beginnt Kling zu unterstreichen, »face-to-face-Kommunikation, […] mit mnemotechnischen Verfahren der Tradierung in frühen Gedächtniskulturen und der Repräsentation von kollektivem Wissen im (kirchlichen) Ritual und im (höfischen) Fest«[92]. Seine Unterstreichung ergänzt Kling dabei um eine Randglosse: »Lesung« vermerkt er neben dieser Passage.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Praktik der Namensnennung, gerade in der spezifischen Ausformung in »es stützen mit den toten schultern«, als eine Weise der ereignishaften Stiftung einer sozialen Gedenkgemeinschaft verstehen. Was als eine mögliche Bestimmung der erzählerischen Tätigkeit ausgemacht wurde: die ›Stiftung einer sozialen Gemeinschaft‹, das ist hier nicht mehr, wie im Fall der »rhythmische[n] *historia*«, die Aneignung und damit Stiftung einer Clan-Gemeinschaft durch das Gedicht. Stattdessen wird in der Performanz des Gedichts das Publikum zu einer vom Memorizer, vom Vortragenden angeleiteten Gemeinschaft aus Gedenkenden. In diesen Zusammenhang lässt sich auch eine der Verfahrensweisen von »es stützten mit den toten schultern sich die steine« verorten. Historisiert man das Vorgehen der Überblendung von Namen und landschaftlichen Gegebenheiten, so ergibt sich unter anderem eine Nähe zu jenem Vorgehen, das in der mnemotechnischen *Loci-imagines*-Lehre angedacht ist. Den Namen werden lokalisierte und visualisierte Vorstellungen zugeordnet; der die Namen beherbergende Sprachraum wird als Gedächtnisraum dem hörenden Publikum vor Augen gestellt und eingeprägt.

---

92 Wenzel: Audiovisualität im Mittelalter, S. 51 [Standort: R15-3-8]; Unterstreichung Kling.

4. »Der Erste Weltkrieg«: Das, was einmal das Epos war?

Am Eingang dieses Kapitels stand die Frage, wie sich Klings Intentionsbekundung, er habe in »Der Erste Weltkrieg« ein erzählerisches Vorgehen gewählt, mit dem Text zusammenbringen lassen könnte. Eine erste Antwort hatte bereits das letzte Kapitel durchgespielt: Teile von »Der Erste Weltkrieg« können als Umsetzung eines »rhythmische *historia*« genannten Narrationsmodells verstanden werden, das – in Abgrenzung zur linearen und kausal strukturierten Narration – durch solche Verfahren der Material-Anordnung charakterisiert ist, die sich an den elektronischen Medien orientieren. Warum Kling jedoch die Notwendigkeit sah, erzählerisch vorzugehen, war damit noch nicht geklärt. Das zurückliegende Kapitel hat darauf aufbauend danach gefragt, ob Klings Rekurs auf die erzählerische Tätigkeit nicht darüber hinaus begründet sein könnte in einem funktionalen Verständnis von Erzählen, das Erzählen als Praktik der Stiftung und Erhaltung sozialer Gemeinschaften begreift. Für diese Annahme sprach nicht zuletzt, dass Kling in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre die historisch-ethnologische Figur des Memorizer aufgreift und transformiert, ist der Memorizer doch in der archaischen Gesellschaft, der er angehört, einer jener gesellschaftlichen »Topentscheider«, denen es obliegt, das »spirituelle […] Fortbestehen der Gruppe [zu sichern]«[93].

In zwei Ansätzen, die jeweils unterschiedlichen praktischen Umsetzungen des transformierten Memorizer-Konzepts folgten, wurde daraufhin versucht, eine im funktionalen Sinne erzählerische Tätigkeit anhand des Textes nachzuweisen. Auf der einen Seite stand dabei die zur Nachahmung anregende imaginative Stiftung eines eigenen, biologischen und kulturellen ›Clans‹ mit den Mitteln der »rhythmische[n] *historia*«. Auf der anderen Seite stand die im Textritual der ›rhythmischen *memoria*‹ sich ereignende Stiftung einer Gedenkgemeinschaft. Im Gegensatz zum historisch-ethnologischen Memorizer, den Kling in »Rhapsoden im Sepik« skizziert, verbleiben die durch »Der Erste Weltkrieg« vollzogenen Stiftungen allerdings konstitutiv im Potentialis, beziehungsweise präziser: Lediglich für die mit dem Autor Kling enggeführte Vermittlungsinstanz kann konstatiert werden, dass diese im Textvollzug ihren eigenen Clan stiftet. Ob der Rezipient hingegen die Stiftungsangebote des Textes annimmt, ist in einer Gesellschaft, in der der Autor weit davon entfernt ist, als »Topentscheider seiner Society«[94] zu gelten, ungewiss.

Neben den in diesem Kapitel bisher behandelten funktionalen und den im letzten Kapitel betrachten strukturellen Bezügen zum Erzählen gibt es jedoch noch eine weitere Dimension, die das Langgedicht als eine erzählerische Unternehmung ausweist. Es ist der schon in der Formulierung »was einmal die Ballade gewesen ist« hergestellte Bezug zur Tradition erzäh-

93 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 113.

94 Ebd.

lender Texte. Dieser Bezug sei, bevor eine abschließende Kommentierung des Langgedichts vorzubringen ist, noch herausgearbeitet.

Generische Referenzen und epischer Gestus

Zurückzukommen ist ein letzten Mal auf die poetologische Elstern-Allegorie in der »bleiglanz«-Gruppe. Vermerkt wurde bereits im letzten Kapitel, dass Kling hier, indem er am ursprünglichen Anfang des Langgedichts das Musen-Motiv aufgreift, den Text in die Tradition klassischer Epik einschreibt.[95] Die epische *Invocatio*, konstantes Formelement der epischen Tradition,[96] ist hier freilich deformiert: Die von der Erinnerung entfremdeten Musen vermögen es gerade nicht mehr, die Vergangenheit zu singen. Stattdessen werden die diebischen, nicht für Inspiration, sondern für rhythmische Archivrecherche einstehenden Elstern eingeführt.

Zu diesem Rekurs auf ein zentrales Element der Epik kommen weitere intertextuelle Bezugnahmen mal auf Einzeltexte, mal auf Konventionen aus der Tradition des Versepos oder dem Versepos nahe stehender Texte. Einige dieser Referenzen wurden bereits genannt: Die Rede von »schiffsverzeichnissen« (VII,13) mag auf den Homerischen Schiffskatalog zurückgeführt werden; die Elstern-Passage bezieht sich auf Ovids *Metamorphosen* (und nebenbei auch auf Wolframs *Parzival*); die Phantasie über das 20. Jahrhundert als Körperlandschaft auf die *Gylfaginning*; und die terzinenartige Organisation der Zeilen kann vor dem Hintergrund der anderen Bezugnahmen als Referenz an Dantes *Göttliche Komödie* gelten. Mit diesen einschreibenden Bezugnahmen gehen allerdings klare Gesten der Abgrenzung einher. Neben der Ersetzung der epischen *Invocatio* ist hier insbesondere auf den am Ende von »Die Modefarben 1914« erfolgenden Verweis auf den »totalbildausfall« hinzuweisen: eine für die (Post-)Moderne nicht allzu ausgefallene Absage an die epische Totalität.

Systemreferenzen auf Traditionen der Epik lassen sich noch anderweitig nachweisen oder doch zumindest annehmen. Zu erwähnen sind hier einerseits die vereinzelt zu beobachtenden katalogartigen Reihungen,[97] wie sie im Rahmen der Friedhofsgedichte begegnen, andererseits die doch bemerkenswert häufig auftretenden Wiederholungen im Langgedicht, die als textuelle Reminiszenz an die formelhaften Wiederholungen in vornehmlich mündlich vorgetragener Heldendichtung gedeutet werden können.[98] Einige dieser, mitunter variierenden Wiederholungen seien als Beleg angeführt:

---

95 Vgl. das VI. Kapitel, S. 443ff.

96 Vgl. dazu Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern [4]1963, S. 235ff.

97 Curtius vermerkt, dass es sich bei Katalogen um »eine bis auf Homer und Hesiod zurückgehende Grundform der Dichtung« handelt (ebd., S. 202).

98 Vgl. dazu z.B. das Kapitel »Die Kompositionstechnik: Sprache« bei Sir Cecil Maurice Bowra: Heldendichtung. Eine vergleichende Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten. Stuttgart 1964, S. 235-277.

noch war die grippe / *nicht in sicht* (DM,31f.)
noch waren skagerrak und grippe / nicht in sicht (DM,36f.)

post aus nestern die im westen liegen (I,4)
post aus nestern die im westen liegen (I,15)

der kopf des bruders im kopf wird ihr zerschilfert zu platten. / und immer tritt der schwester, nie gesehen, die kugel in den ältren bruder ein. / und über jahrzehnte wieder aus. auf innerlich durchsichtig gewordener platte. (II,1ff.)
der kopf des bruders im kopf wird ihr, in einigen monaten, zerschilfert zu platten. / und immer tritt der schwester, nie gesehen, die kugel in den ältren bruder ein. / und über jahrzehnte wieder aus. auf innerlich durchsichtig gewordener platte. (II,29ff.)

nun zu den / ergebnissen, tonnenschweren überzugsanalysen (IV,5f.)
zu den ergebnissen der überzugsanalysen (IV,12)

schellack, / goldrubin, / drachenblut. (IV,13ff.)
schellack, / goldrubin, / drachenblut. (IV,25ff.)

schrift ist durch einen schneesturm waten (IX,5)
unser durch den schnee sturm waten (IX,16)

ihr hinterleib in ständiger bewegung, und in bewegung ihre fühler (X,1)
die wespe ist in stetiger bewegung. und ihre fühler in bewe- // gung. (X,9f.)

wenn die nebel / sich heben (XI,8f.)
wenn sich die nebel heben (XI,11)

es stützen mit den toten schultern sich die steine. auf denen keine / steinchen liegen, alte markierung aus dem alten orient. (XIII,1f.)
es stützn mit den / totn schultern sich die steine. auf denen keine steinchen liegen, alte // markierung aus dem orient. (XIII,11ff.)
es stützn mit zerstörten schul- / tern sich die steine. auf denen einfach keine steinchen sind. (XIII,26f.)

Das alleinige Auftreten dieser Wiederholungsmuster wäre kaum hinreichend, um in ihnen eine Systemreferenz auf heldendichterische und epische Formelverwendung zu sehen, doch im Kontext der anderen Referenzen gewinnt diese Bezüglichkeit durchaus Plausibilität.

Zu diesem Kontext an Referenzen lässt sich schließlich auch eine Eigenart von »Der Erste Weltkrieg« zählen, die Hans Jürgen Balmes mit Rekurs auf die Lesung des Textes als ›epische Tonlage‹[99] bezeichnet hat – ich möchte allgemeiner von einem ›epischen Gestus‹ sprechen.[100] Dieser Gestus kommt dabei nicht erst in der Lesung zum Tragen, sondern bereits im Text, dessen graphische Gestaltung in Langzeilen einen auf längere Sequenzen angelegten Diskurs

99 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 239.

100 Bei Zumthor: Die Stimme und die Poesie, S. 19 [Standort: R16-3-5], hatte Kling über »die Existenz eines speziell für den epischen Vortrag (cantus *gestualis*) konzipierten Melodietyps« gelesen, was er sich nicht nur unterstrich, sondern auch mit einem vertikalen Strich am Rand der Zeile markierte.

suggeriert. In dieser für Kling ungewöhnlichen Textgestaltung[101] lässt sich dabei ein, um mit Herbert F. Tucker zu sprechen: »promise of epic scale« sehen; eine solche ›epische Breite‹ werde schon »literally visible along linear and spatial dimensions; that the poetic line should be long and the page full was a serious matter«[102]. Mit diesem visuellen Eindruck gehen im Vergleich mit früheren Kling-Gedichten quantitativ wie qualitativ bemerkenswerte Eigenarten des Langgedichts einher; Eigenarten, die sich als episierende Tendenzen verstehen lassen. Auf vier Phänomene soll im Folgenden hingewiesen werden.

Das *erste Phänomen* ist auf der Mikroebene des Satzes beziehungsweise der syntaktischen Einheit angesiedelt; es kann ›Tendenz zu verbalen Syntagmen‹ genannt werden. Kontrastiv veranschaulichen lässt es sich an zwei Beispielen. Das erste, es ist aus *morsch,* dem Vorgängerband von *Fernhandel,* weist überhaupt kein Verb, geschweige denn ein finites auf. Das zweite Beispiel, es stammt aus »Der Erste Weltkrieg«, mutet hingegen wie ein erzählender Text an, jedenfalls was den Gestus betrifft.

> SO NACHTIGALLENSOLL, maulende hitze. / scherenfernrohre in knisterndn gegndn, / di heide mit brunnenmündun' mit der / ausschiffun' der schattn der schlag- / schattn; der null-quellbezirk.[103]

> dort hinten, sehr weit im nordwestn, / beginnt jetzt die inkubation eines neuen wortes (*trenchcoat*), das lang / schon wieder abgeschnitten ist. die handlichen drähte rollen im üblichen // gesang. es singen die zierlichen drahtscheren mit: *beim hören loslassen.* (XII,07ff.)

So häufig wie in keinem Text zuvor schreibt Kling in »Der Erste Weltkrieg« vollständige Sätze (oder verwendet doch zumindest solche elliptischen Satzgebilde, die sich relativ umstandslos zu vollständigen Sätzen ergänzen lassen). Entscheidend dafür ist die zunehmende Integration von Verben, die dazu führt, dass an die Stelle des deskriptiv-setzenden Gestus, wie er noch die zitierte Passage aus *morsch* prägt, ein erzählerischer oder epischer Gestus tritt, der – aber eben nur auf Mikroebene – Ereignisse präsentiert.[104]

Als *zweites Phänomen* lässt sich eine ›Tendenz zur Ausarbeitung von Figuren‹ ausmachen. Insbesondere in den clangeschichtlich ausgerichteten Teilen von »Der Erste Weltkrieg« finden sich Figuren, die zum einen mehrdimensional sind, also ein mehrstelliges Set an Merkmalen aufweisen, zum anderen wiederholt Gegenstand des Diskurses werden und die schließlich, wenn auch nur skizzenhaft, mit einem psychischen Innenleben ausgestattet wer-

---

101 In den *Gesammelten Gedichten* führt diese Textgestalt dazu, dass die Gedichte aus »Der Erste Weltkrieg« quer abgedruckt werden müssen: Schon rein visuell ist »Der Erste Weltkrieg« damit ein Ereignis in Klings Werk.

102 So Tucker in seiner Annäherung an eine Definition des Epos (Herbert F. Tucker: Epic. Britain's Heroic Muse 1790-1910. Oxford 2008, S. 17).

103 In: m, S. 56 [= GG, S. 482].

104 Dies im Sinne Genettes, der in seiner Einleitung zum *Diskurs der Erzählung* erwägt, ob, »[d]a jede Erzählung […] ein sprachliches Produkt ist, das von einem oder mehreren Ereignisses berichtet, […] es vielleicht legitim [sei], sie als eine, wenn auch noch so gewaltige, Erweiterung eines Verbs im grammatischen Sinne zu betrachten« (Gérard Genette: Die Erzählung. Paderborn ^{3}2010, S. 14).

den. Alle drei Aspekte sind eher untypisch für Klings gerade in den mittleren neunziger Jahren nahezu nie figurenorientiert oder gar -zentriert angelegte Gedichte. In »Der Erste Weltkrieg« führt diese Tendenz zur Ausarbeitung von Figuren dazu, dass, phasenweise zumindest, fixierte Bezugspunkte für das dargestellte Geschehen etabliert werden. Die Figuren sind nicht mehr nur Objekte der Deskription, sondern rücken in kurzen, mitunter wieder aufgegriffenen Sequenzen in den Status von Subjekten, sie werden zu Handlungsträgern.

Das dritte Phänomen kann als ›erhöhte Stabilität von konkreten situativen Rahmen‹ bezeichnet werden. Gedichte wie die der Kapuzinergruft-Gruppe, aber auch der zweite Teil von »es sind die unterschiedlichen belichtungszeiten«, weite Teile von »pflanzenstudien, strunkbesichtigung, das Gedicht »beim hören loslassen« oder »es stützen mit den toten schultern« zeichnen sich durch einen stabilen, realräumlichen Rahmen aus, in dem das Geschehen situiert ist. Diese Stabilität des situativen Bezugsrahmens erzeugt, wie bereits im Falle der soeben notierten Tendenz, eine Kontinuität und Kohäsion des Diskurses, die im starken Kontrast steht zu den montage-artig organisierten Gedichten der frühen neunziger Jahre, in denen mitunter mit jedem Syntagma ein neuer situativer Rahmen etabliert wird.

Hinzu tritt schließlich, als viertes Phänomen, die ›erhöhte Stabilität der Vermittlungsinstanz‹. Während sich frühere Gedichte Klings häufig durch zahlreiche Ereignisse auf der Vermittlungsebene auszeichnen, also unterschiedliche Vermittlungsinstanzen aufweisen, die hintereinander geschaltet werden, ist »Der Erste Weltkrieg« durch eine weitreichende Stabilität der Vermittlungsinstanz geprägt. Der Ursprung des Diskurses bleibt identisch, selbst dort, wo das Dargestellte sprunghaft wechselt. Dies wird noch verstärkt in jenen Gedichten, in denen eine homodiegetische Vermittlungsinstanz als konstanter Bezugspunkt innerhalb der dargestellten Welt fungiert.

Die vier Phänomene beschreiben in ihrem Zusammenspiel eine spezifische Schreibweise, die auf bis dato für Kling untypische Weise durch die Bildung längerer, verb-tragender Sequenzen, durch Stabilität der Bezugsrahmen, durch Identität von Figuren wie Vermittlungsinstanzen und damit letztlich vor allem durch Kohäsion geprägt ist. Diese Textphänomene konstituieren dann jenen ›epischen Gestus‹, den man auch der Lesung des Langgedichts zusprechen kann. Dazu ließe sich im Rahmen einer eingehenden Sprech- und Performanzanalyse vieles sagen, ich beschränke mich an dieser Stelle auf einige bemerkenswerte Charakteristika.

Fernhandel ist Klings erster Gedichtband, der einschließlich einer CD ausgeliefert wurde. Auf dieser CD liest Kling selbst, unter Studiobedingungen, eine Auswahl der im Band versammelten Gedichte. Das Langgedicht »Der Erste Weltkrieg« liest er komplett. Dabei zeigt sich Klings Vortragsweise »in einer vergleichsweise beruhigten Form«[105], wie Norbert Hummelt bemerkt

[105] Hummelt: Nachwort, S. 73.

hat. Kling ist, so Reinhart Meyer-Kalkus, anders als bei frühere Gedichtlesungen, »hörbar um sprachliche Deutlichkeit bemüht, um Verständlichkeit und nachvollziehbare Phrasierung«[106]. Gerade die Lesung von »Der Erste Weltkrieg« zeichnet sich nun durch eine den gesamten Vortrag durchziehende, als Grundton, Grundgestus fungierende Sprechweise aus. Diese wird zwar regelmäßig durch stark expressive oder stockende, stilisierende Sprechpassagen unterbrochen, doch kehrt die Sprecherstimme immer wieder zum Grundgestus zurück. Charakterisieren lässt sich dieser Gestus unter anderem durch: eine gleichmäßige Lautstärke, ein langsames Sprechtempo, einen gleichmäßigen, fließenden Sprechrhythmus, natürliche Betonung sowie das konsequente Überlesen von Zeilenumbrüchen (Sprechpausen werden in der Regel entsprechend der syntaktischen Segmentierung gesetzt). Diese Sprechweise hinterlässt nun tatsächlich den Eindruck, Kling trage einen erzählenden, einen epischen Text vor.

Das, was einmal das Epos war? Zum ›epischen Rest‹ in »Der Erste Weltkrieg«

Damit ist ein Bündel an Argumenten vorgetragen, das – über die strukturelle und die funktionale Ebene hinaus – die Bezeichnung von »Der Erste Weltkrieg« als erzählerischem Text plausibilisiert. Einige der Argumente deuten dabei auf eine über Klings Selbstverortung in der gebrochenen Balladen-Tradition noch hinausgehende Traditionslinie hin, die zurückweist bis zu den großen Epen der europäischen Kultur. Und blickt man auf Klings erste Pläne zum Langgedicht, die – wie im letzten Kapitel referiert – nicht weniger als eine »geschichte (medien-) des 20. jahrhunderts« vorstellten, dann scheint jedenfalls am Ursprung von »Der Erste Weltkrieg« tatsächlich so etwas wie eine epische, das Balladeske weit überschreitende Intention gestanden zu haben.

Doch selbst wenn man das, was schließlich als »Der Erste Weltkrieg« publiziert wurde, nicht am Maßstab der ›großen Epen‹ der abendländischen Tradition misst, sondern an dieser den ersten Arbeiten am Projekt ablesbaren ›epischen Intention‹ – selbst dann ist das Ergebnis allenfalls ein Fragment, ein Rest, die Ruine eines Epos vielleicht. Zwar mag noch der publizierte Text durchzogen sein von Bezügen auf die epische Tradition. So eine Gattungszuordnung von »Der Erste Weltkrieg« überhaupt sinnvoll ist, wäre der Text jedoch wohl eher irgendwo zwischen der Kompositionsform ›Zyklus‹ und dem ›Long Poem‹, dem langen Gedicht[107] in modernistischer Tradition zu verorten. Zum Epos hingegen verhält sich »Der Erste Weltkrieg« in gleicher Weise wie sich der Autor Kling zum Autorschaftskonzept ›Memorizer‹ verhält: zitierend und dabei im Zitat zugleich auf die Differenz zwischen diesem und

106 Meyer-Kalkus: »Ohrenbelichtung für alle«, S. 255.

107 Ein solches ›langes Gedicht‹ zeichne sich, wie Lothar Jordan definiert, durch eine »grundlegende Pluralisierung von Perspektiven« aus, die dazu diene, »zeitliche Beziehungen und das Bewußtsein von ihnen (Geschichte, Geschichten, Erinnerungen) in komplexer Weise künstlerisch zu realisieren und zu reflektieren« (Lothar Jordan: Strukturen und Funktionen des modernen ›langen Gedichts‹. In: Jacques Lajarrige (Hg.): Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Innsbruck / Wien / München 2000, S. 248-259, hier: S. 256).

jenem hinweisend. Die Differenz, die dabei zutage tritt, ist gleichwohl kein Anlass zur Nostalgie, sondern aufgehoben in einer Praxis des Weitermachens.

Es gibt noch jedoch noch eine weitere, eine letzte Ebene, auf der ein ›epischer Rest‹ in »Der Erste Weltkrieg« ausgemacht werden kann; wiederum ist es eine intentionale Ebene. In den Blick gerät sie, fragt man, warum sich Kling eigentlich noch einmal des Ersten Weltkriegs annahm. Die Forschung hat im Wesentlichen die gleiche Intention unterstellt, wie sie im II. Kapitel für die ebenfalls weithin dem Ersten Weltkrieg verpflichtete Lyrik des frühen Werks angesetzt wurden. Kling gehe es auch hier um eine ›Praxis der Gegenerinnerung‹[108], der Autor von »Der Erste Weltkrieg« sei, so Caroline Duttlinger, »driven by the desire to counter the progressive erosion of the war from individual as well as collective memory«[109]. Dass es durchaus sinnvoll ist, dies auf Basis des Textes als Intention anzusetzen, steht außer Frage. Nimmt man hingegen Klings Selbstbekundung zur Kenntnis, dass nämlich im Ersten Weltkrieg »der Schlüssel zu allem [liegt], was unsere Zeit anbelangt«[110], dann scheint dem Text über die bewahrende Intention hinaus eine hermeneutische Intention zugrunde zu liegen. Was mit »Der Erste Weltkrieg« thematisch wird, das wäre – und dies könnte man ›epischer Rest‹ nennen – etwas von den Grundlagen, den Fundamenten der Gegenwart, wäre dasjenige, worin diese Gegenwart ihren Ursprung hat. »Der Erste Weltkrieg« hätte sich also gewissermaßen dem Gründungsereignis ›unserer Zeit‹ gewidmet.

Was aber ist das für ein ›Schlüssel‹, was aber ist das, was im Ersten Weltkrieg seinen Anfang nahm? Mögliche Antworten auf diese Frage, Antworten, die – im Sinne der Rede von der »Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts« – etwa auf das Aufkommen der modernen Totalitarismen, auf den weitgehenden Zusammenbruch der bis dahin herrschenden europäischen Ordnung oder auf das Ausmaß der kriegerischen Vernichtung hinweisen, scheiden aus, blickt man auf das, was »Der Erste Weltkrieg« thematisiert. Diese Aspekte mögen, wie so vieles, durch Klings multiperspektivische Herangehensweise kurz in den Blick geraten, dominant sind sie nicht. Weder ideologie- noch politik- noch kriegsgeschichtlicher Art ist, was das Langgedicht zusammenhält. Als umkreistes Zentrum (und als Schreibanfang) des Langgedichts lassen sich vielmehr jene Umbrüche in der Geschichtskultur ausmachen, die sich in Folge des Ersten Weltkriegs ereigneten. Diese Umbrüche zu diagnostizieren und Wege zu finden, mit ihnen umzugehen, hat sich in den zurückliegenden Interpretationen als dasjenige erwiesen, was im Langgedicht auf verschiedenen Ebenen verhandelt wird.

---

108 So die Formulierung, die im II. Kapitel, S. 127, gewählt wurde.

109 Duttlinger: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War, S. 105. Ähnliche Intentionszuschreibungen finden sich auch in anderen Metatexten zu »Der Erste Weltkrieg«. So bemerkt auch Leeder: »spritzende brocken: der erinnerung / versteht sich«: Thomas Klings Poetry of Memory, S. 184: »Kling seeks to bring the ›nachrichten von verlorenen‹ […] to the consciousness of the present by countering the cynicism of a culture which would prefer to forget«.

110 Am Anfang war die *Menschheitsdämmerung.* Interview mit Thomas Kling.

Damit aber würde »Der Erste Weltkrieg« letztlich vom Anfang, vom Herkunftsort einer post-mnemosynischen Geschichtskultur ›erzählen‹; der Erste Weltkrieg würde den »Schlüssel« liefern zu jenen Bedingungen, unter denen heute Geschichte erinnert und gedichtet werden kann. Dass am Schreibanfang des Langgedicht-Projekts entsprechend die Figur der »mnemosyne, dement« stand, stützt diese Deutung. Der ›Schlüssel zu unserer Zeit‹ läge insofern in einem mediengeschichtlichen Umbruch, läge in der Verspeicherung und der Simultaneität der elektronischen Informationsströme, läge im Aufkommen etwa des fotografischen Mediums oder der Elektromedialisierung in Form von Telegraphie und Rundfunk. Es sind diese Umbrüche, die auch für andere Autoren Grund waren, im Horizont des Ersten Weltkriegs eine mediengeschichtliche Zäsur anzusetzen. So wählt Harro Segeberg in seiner Abhandlung über *Literatur im Medienzeitalter* als erste Etappe »dieses literatur- und mediengeschichtlichen Transformationsprozesses«[111] den Ersten Weltkrieg. Und Norbert Bolz lässt seine Studie über das *Ende der Gutenberg-Galaxis* – das von Kling sogenannte »vorübergehende Primat der Gutenbergerei«[112] – ebenfalls mit der ›Epoche‹ des Ersten Weltkriegs beginnen.[113]

Wenn es also diese mediengeschichtlichen und damit geschichtskulturellen Umbrüche sind, derer sich »Der Erste Weltkrieg« vergewissert, von denen er ›erzählt‹, dann wäre der Erste Weltkrieg zugleich der »Schlüssel« zu jener Poetik, die dem Text »Der Erste Weltkrieg« zugrunde liegt. Mit anderen, Gadamer'schen Worten: Das im Langgedicht erfolgende Verstehen des Ersten Weltkriegs als »Schlüssel« erfolgt unter jenen Bedingungen, die dessen Wirkungsgeschichte vorgibt: erfolgt mit einem Text, dessen immanente, teils explizierte Poetik selbst ein Moment dieser Wirkungsgeschichte ist.

Darüber hinaus ist »Der Erste Weltkrieg« schließlich ein Text, der vom historischen Herkunftsort des Geschichtslyrikers Thomas Kling ›erzählt‹. So stellt Kling dem 1999er-Langgedicht auch ein Motto voran, das Verse aus »di zerstörtn. ein gesang« zitiert, jenes Gedichtes also, das Anfang der neunziger Jahre pointiert die Hinwendung des Dichters zur Geschichte markiert. – Als werde sich jener Autor, der mittlerweile vornehmlich Geschichtslyriker ist, mit diesem Langgedicht seiner eigenen Geschichte bewusst.

111 Harro Segeberg: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt 2003, S. 5.

112 Kling: Venedigstoffe, S. 126.

113 Siehe Norbert Bolz: Das Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993.

VIII. Rückblicke, Ausblicke – und Klings Archäologie der Geschichte

Nach der Publikation von *Fernhandel*, als dessen »Hauptteil«[1] und »bei weitem wichtigster Teil«[2] »Der Erste Weltkrieg« dem Autor wie seinen Rezensenten gilt,[3] besteht im Diskurs über Kling kein Zweifel mehr daran, dass dieser Dichter in erster Linie eines ist: ein Geschichtsdichter. Vom »Geschichtsschreiber«[4] und »Kulturhistoriker«[5] sprechen die Rezensionen, und literaturwissenschaftliche Aufsätze bezeichnen die sich in »Der Erste Weltkrieg« manifestierende Vermittlungsinstanz als »Dichter-Historiograf«[6] oder einfach »historian«[7].

Betrachtet man diese Bezeichnungen zunächst von Außen, das heißt als Akte, die eine öffentliche Autorfigur und damit zugleich eine öffentliche Kontur des Werks vorstellen, dann fällt angesichts der zurückliegenden Kapitel vor allem auf, wie spät sie erfolgen. Dass sich in *Fernhandel* »Klings erstaunliche Wendung zur Geschichte«[8] beobachten lasse, scheint eine Feststellung ohne Fundament, weder in Klings Texten noch in der von ihm selbst lancierten Autorfigur. Spätestens *brennstabm* pointiert die ›Wendung zur Geschichte‹ kompositorisch durch die Initialposition von »di zerstörtn. ein gesang«, spätestens um *nacht. sicht. gerät.* herum inszeniert sich ein Autor, der sich, wie er denn auch selbst sagt, als »Historiker«[9] versteht.

Gründe für diese Diskrepanz zwischen der öffentlichen Wahrnehmung von Werk und Autor auf der einen, deren textueller und inszenatorischer Grundlage auf der anderen Seite lassen sich auf verschiedenen Ebenen annehmen. Dabei möchte ich jene möglichen Gründe, die auf externen Faktoren beruhen, an dieser Stelle nur kurz andenken: Es wären dies vor allem kulturelle Dispositionen, womöglich Dispositionen im literarischen Feld, die zunächst eine Resonanz des *Geschichts*lyrikers Kling verhindert haben, die aber, sich wandelnd, ›um die Jahrtausendwende‹ eine Wahrnehmung auch dieses Aspekts der Kling'schen Lyrik ermöglichten. Um die Jahrtausendwende hätte es mithin eine Art neues ›Heimweh nach Geschichte‹[10]

---

1 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 235.

2 Burkhard Müller: Kleidsames Hechtgrau mit schlammgelben Sprengseln. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.11.1999.

3 Auch Hubert Winkels hält fest, dass der Band »ganz im Zeichen des Ersten Weltkriegs« steht (Hubert Winkels: Botschaft aus Blei. Vom Tanzboden zum Schlachtfeld. In: ders.: Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling. Köln 2005, S. 27-39, hier: S. 35); und Sebastian Kiefer bemerkt, dass vor dem »Glanz und [der] Größe« dieses Langgedichts alles andere, was in *Fernhandel* versammelt ist, »blaß« bleibt (Kiefer: Thomas Kling: Fernhandel, S. 96).

4 Graf: Das Projektil bin ich.

5 Michael Braun: Was die Mitte meldet. In: Die Woche, 19.11.1999.

6 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 112.

7 Leeder: »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory, S. 179.

8 Geisenhanslüke: Energie der Zeichen, S. 15.

9 Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch, S. 206.

10 So die einprägsame Formulierung von Hans Egon Holthusen: Heimweh nach Geschichte. Postmoderne und Posthistoire in der Literatur der Gegenwart. In: Merkur 38 (1984), S. 902-917.

gegeben, eine – wie bereits zitiert – »Konjunktur des historischen Bewußtseins«[11], mit der auch eine Wahrnehmung und Wertschätzung der Geschichtslyrik Klings einhergegangen wäre. Dass sich derartige Aussagen mit Anspruch auf gesamtkulturelle Deutung kaum, jedenfalls nicht im Rahmen dieser Untersuchung belegen lassen, dass sie zudem in recht regelmäßigen Abständen auftauchen (schon Mitte der achtziger Jahre spricht z.B. Emil Angehrn von einer »Konjunktur des historischen Bewußtseins«[12]), macht eine in diese Richtung voranschreitende Rekonstruktion von Gründen allerdings hochproblematisch.[13]

Setzt man die Argumentation hingegen anders an, nämlich mit Rekurs auf die Texte Klings, dann lassen sich gute Gründe für die erst spät erfolgende Wahrnehmung Klings als Geschichtsdichter angeben, Gründe, die sich womöglich mit externen Umständen überlagern. Hinzuweisen ist hier zunächst auf die mit *Fernhandel* ohne Frage forcierte Präsentation der Kling'schen Lyrik als Geschichtslyrik. Bemerkenswertes Signal für diese forcierte Präsentation ist der Titel des Bandes, der – wie Kling noch einmal verdeutlicht hat – »als ein vorhandener Begriff, in diesem Fall aus der Geschichtswissenschaft, verstanden werden [sollte], so wie *geschmacksverstärker* poppolitisch«[14]. Ist also bereits mit dem Titel ein ›literaturpolitisches‹ Positionierungssignal gesetzt, so fällt *Fernhandel* darüber hinaus auch in quantitativer Hinsicht durch Geschichtslyrik auf. Der Band ist gewiss keine Wendung zur Geschichte, aber doch ein Markstein der Geschichtslyrik Klings. Begründet ist dies wesentlich im Langgedicht »Der Erste Weltkrieg«, das – relativ zum Rest von Klings Dichtung – rein quantitativ als *Opus magnum* des Autors gelten kann.

Hinzu kommt schließlich ein qualitativer Aspekt, der mit dem Schlagwort ›Konventionalisierung‹ gefasst werden kann. Konventioneller ist Klings Lyrik mit *Fernhandel* dabei schon auf oberflächlicher Ebene geworden. Die orthographischen Verfremdungen haben bei Weitem nicht mehr das Ausmaß wie noch in den frühen neunziger Jahren; mit gewiss noch signifikanten Ausnahmen hat sich Klings Schrift den Konventionen der deutschen Schriftsprache angenähert. Konventioneller geworden ist jedoch zudem – und hier wird der Kern des im letzten Kapitel Dargelegten berührt – die Weise, wie diese Lyrik mit Geschichte umgeht. Denn geht man davon aus, dass die Kommunikation von Geschichte konventionellerweise geschichtsförmig, das heißt narrativ organisiert ist, dann hat Kling mit der erzählerischen Tätigkeit und dem epischen Gestus in »Der Erste Weltkrieg« einen nicht zuletzt angesichts des

11 Vgl. Burger: Geschichte als Therapie? Zur Konjunktur des historischen Bewußtseins.

12 Emil Angehrn: Geschichte und Identität. Berlin / New York 1985, S. 4.

13 Auch Barbara Korte / Sylvia Paletschek: Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel. In: dies. (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld 2009, S. 9-60, können ihre in Richtung eines Geschichtsbooms weisende, klare Feststellung (»Seit den 1980er Jahren ist ein steigendes öffentliches Interesse an Geschichte zu verzeichnen, das seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre und insbesondere in den letzten Jahren einen bisher ungekannten Höhepunkt erreicht hat«, ebd., S. 9) nur mit einigen, gewiss interessanten, aber eben keineswegs eine so weitreichende Feststellung fundierenden Beispielen belegen.

14 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 234f.

Frühwerks geradezu ereignishaften Schritt in Richtung einer kulturell etablierten Art des Umgangs mit Geschichte getan. Auch in diesem Schritt mag begründet sein, dass in und um *Fernhandel* auf diskursiver Ebene und also nach den Regeln eines Diskurses, der – zumal was die Literaturkritik angeht – Titel wie ›Historiker‹ in einem lediglich tropischen Sinn verleihen kann, dass auf diskursiver Ebene schließlich jene ›kunst-historiographische Einheit‹ wiederhergestellt ist, die Kling im archaischen Memorizer, diesem »Dichter und Historiker«[15], am Anfang der Kultur verwirklicht sah. Mit *Fernhandel* scheint Kling, ganz wie der Memorizer, zum ›Epenchef‹[16] avanciert.

Dass die wiederhergestellte Einheit lediglich eine metaphorische ist, dass darüber hinaus die soeben angedeutete Geschichtsdichterwerdung Klings eine zu einfache Pointe ist, das haben die zurückliegenden Ausführungen gezeigt. Auf die meines Erachtens zentralen Aspekte dieser Ausführungen ist im Folgenden zurückzublicken. Dabei ist auch der Tatsache Rechnung zu tragen, dass *Fernhandel* eben nicht das Ende der Geschichtsdichtung Klings markiert. Keineswegs ist »Der Erste Weltkrieg« Klings letztes Geschichtsgedicht, auch *Sondagen* von 2002 und (allerdings in sehr geringem Umfang) *Auswertung der Flugdaten* von 2005 enthalten noch Geschichtslyrik.

Deren Charakteristika lassen sich jedoch als Transformationen, Weiterentwicklungen, Verschiebungen der in den zurückliegenden Kapiteln erarbeiteten Geschichtslyrik verstehen. Dieser Sachverhalt macht es möglich, Rückblick und Ausblick im Folgenden zu kombinieren, mithin ausgehend von Tendenzen jener Geschichtslyrik, die nach dem bisher in den Blick genommenen Untersuchungszeitraum erschien, sich wandelnde Eigenarten, Problemhorizonte und Lösungsstrategien des geschichtslyrischen Werks insgesamt zu resümieren. Ich werde dabei ausgehen von einer charakteristischen Verschiebung in den späten Geschichtsgedichten: der Hinwendung zur Archäologie,[17] teils zur Paläoanthropologie. In zwei Ansätzen ist zunächst zu zeigen, dass sich anhand des spät gefundenen Paradigmas der Archäologie einerseits wesentliche Aspekte der Kling'schen ›Geschichtssicht‹, andererseits wesentliche Präsentationsweisen seiner Geschichtsgedichte erfassen lassen. An diese eher konzeptionell ausgerichteten Überlegungen schließt eine Betrachtung an, die die thematischen Konsequenzen aus der Hinwendung zur Archäologie in den Blick nimmt und dabei zunächst die mit

15 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 112.

16 Vgl. ebd., S. 112.

17 Archäologie ist, als Bestandteil des Kompositums ›Spracharchäologie‹, durchaus bereits ein Element der Kling'schen Poetik in den neunziger Jahren. Die Reichweite der Bezugnahme auf die Archäologie ist jedoch gering. Dies zeigt sich vor allem im *Itinerar*, wo Kling sein Verständnis des Begriffs erklärt: »Diese Idee der ›Wiederaufnahme‹, des Relaunching, verschwundene/veraltete Worte für das Gedicht zu reanimieren, beinhaltet den spracharchäologischen Aspekt« (Kling: Römische Mitteilungen, S. 28). ›Spracharchäologie‹ meint hier lediglich eine forcierte Arbeit mit Archaismen oder den Einbezug etymologischer Vorstufen. Siehe dazu auch Trilcke: Leerstellen und spracharchäologisches Verfahren.

dieser Hinwendung einhergehende ›Ausweitung des Zeithorizontes‹ fokussiert. Eine Interpretation des Gedichts »Zielperson« aus *Sondagen*, in dem diese Ausweitung ihr Maximum erreicht hat, wird dann einen Bezugspunkt liefern, auf den in den drei darauffolgenden Abschnitten verschiedentlich zurückgekommen werden kann. In diesen Abschnitten werden, rück- und ausblickend, unter den Stichpunkten ›Subjekte der Geschichte‹, ›Formen der historischen Sinnbildung‹ sowie ›Präsenz, Imagination und Totenkult‹ jeweils anders akzentuierte Fluchtlinien durch Klings geschichtslyrisches Werk skizziert. Den Abschluss bildet eine perspektivische Porträtskizze des Geschichtslyrikers Thomas Kling.

Die Archäologie als Paradigma: Die archäologisierte Geschichte

Die späte Hinwendung zur Archäologie wird bereits im Titel des auf *Fernhandel* folgenden Bandes signalisiert. War es bei *Fernhandel* noch ein »Begriff […] aus der Geschichtswissenschaft«[18], so ist es bei *Sondagen* ein Begriff aus der Archäologie, den Kling zum Titel wählt. Denn wie er selbst erklärt, bezeichnet die titelgebende ›Sondage‹ »in der Archäologie de[n] Vorgang, wenn Sie eine Grassode abheben und darunter ein Geviert ausheben«[19]. Klings Titelerklärung gibt die Archäologie explizit als Bezugssystem an. Sie ist dabei zunächst nicht Themenlieferant (der sie auch ist), vielmehr erfolgt der Rekurs auf die Archäologie aufgrund eines spezifischen Verfahrens: Der Archäologe trägt etwas ab, gräbt etwas aus, birgt Funde, die dann untersucht werden. Damit geht ein spezifisches Verständnis von dem einher, was Gegenstand der Archäologie ist, ihr ›historische Material‹. Dieser Aspekt soll zunächst im Vordergrund stehen.

Archäologie sucht dasjenige zu bergen, was nicht mehr offensichtlich, was verschüttet und vergessen wurde. Der archäologisierte Gegenstand ist ein bedeutungsloser oder unsichtbarer.

> Mit der Archäologisierung geht der Verlust von Bedeutung oder sogar Sichtbarkeit einher, die Voraussetzung für Vergessen: »Aus den Augen, aus dem Sinn.« Unsichtbar und vergessen aber bedeutet: nichtexistent.[20]

Die Archäologie bietet sich damit auf einer übergeordneten Ebene als eine allgemeine Metapher für den Kling'schen ›Blick‹ auf Geschichte, für seine ›Geschichtssicht‹ an, und das aus zwei Gründen. Erstens erweisen sich zahlreiche Geschichtsgedichte Klings, wie Frieder von Ammon am Beispiel des Gedichts »Villa im Rheinland«[21] gezeigt hat, als Medien »einer alternativen, poetischen Form von Geschichtsschreibung, die eben nicht die ›offizielle‹,

18 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 234.

19 Gegen die abgerissene Bardenhaftigkeit des deutschen Gedichts. Ein Gespräch mit Thomas Kling.

20 Stefan Altekamp: Das archäologische Gedächtnis. In: Knut Ebeling / ders. (Hg.): Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten. Frankfurt a.M. 2004, S. 211-232, hier: S. 214.

21 In: S, S. 131-137 [= GG, S. 837-843].

sondern die ›verdeckte‹ Geschichte«[22] thematisieren. In diesen Zusammenhang gehört auch die jedenfalls in Teilen der Kling'schen Geschichtslyrik zu beobachtende Hinwendung zur Alltags- und Regionalgeschichte, die Klings Dichtung durchaus in die Nähe von Entwicklungen in der jüngeren Geschichtswissenschaft bringt.[23] Diese Nähe zeigt sich auch in der das Frühwerk prägenden, in *Fernhandel* dann noch einmal aufflammenden Beschäftigung mit dem Ersten Weltkrieg, die sich, wie gezeigt wurde, ebenfalls mit Entwicklungen in der Geschichtswissenschaft korrelieren lässt.[24] Auch wenn Kling seine Aufmerksamkeit für eine ›verdeckte‹, vergessene oder eben ›archäologisierte‹ Geschichte zwar verschiedentlich gegen die Geschichtswissenschaft positioniert, die angeblich nur »das Nichtinteressante, das Geröll, die tauben Nüsse«[25] behandelt, richtet sich seine ›alternative Geschichtsschreibung‹ insofern meist eher gegen (unterstellte) allgemeine Dispositionen der Geschichtskultur. In diesem Sinne ist Klings archäologisierte Geschichte eine Geschichte, die nicht mehr im kulturellen Funktionsgedächtnis präsent ist. Das Vergessene bildet hier, so lässt sich mit Wolfgang Müller-Funk sagen, »ein latentes Gedächtnis«, das Speichergedächtnis in der Terminologie Assmanns, »das grundsätzlich reaktiviert werden kann«[26]. Eben in diesem Zusammenhang können Klings erste Bezugnahmen auf die Archäologie im Rahmen des »mittel rhein«-Zyklus verortet werden.[27] Was Kling dort an Geschichte thematisiert, etwa die römische Siedlungsgeschichte oder die mittelalterlichen Judenpogrome, ist eine von der national aufgeladenen Geschichtslandschaft ›verdeckte‹, ist eine angesichts dieser Aufladung vergessene Geschichte, die (in archäologischer Metaphorik) wieder ausgegraben wird.[28]

Doch in der entschiedenen Hinwendung zur Archäologie im Spätwerk konturiert sich zweitens noch eine andere Eigenart der Kling'schen ›Geschichtssicht‹, die mit der soeben skizzierten allerdings Überschneidungen aufweist. Als eines der Axiome von Klings Sicht auf und seines Umgangs mit Vergangenem seit der Krise seiner Geschichtslyrik zur Mitte der neunziger Jahre wurde eine geschichtskulturelle Annahme herausgearbeitet, nach der es zu einem weitreichenden Abbruch lebendiger Traditionsprozesse gekommen sei; Kling schreibe mithin in einer postmnemosynischen Geschichtskultur, die sich durch eine umfassende ›Verspeicherung‹ auszeichnet:[29] »Es ist der Zungenschwund. Alles ist Archiv, alles ist im Begriff, Archiv zu werden«[30], lautet die entsprechende Diagnose, die sich auch abwandeln ließe zu

22 von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling, S. 239.

23 Vgl. z.B. Peter Borscheid: Alltagsgeschichte – Modetorheit oder neues Tor zur Vergangenheit? In: Wolfgang Schieder / Volker Sellin (Hg.): Sozialgeschichte in Deutschland. Bd. 3: Soziales Verhalten und soziale Aktionsformen in der Geschichte. Göttingen 1987, S. 78-100.

24 Vgl. II. Kapitel, S. 126.

25 Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 80.

26 Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien ²2008, S. 259.

27 Vgl. dazu u.a. die Interpretation zu »notgrabun'« im III. Kapitel, S. 199ff.

28 Vgl. dazu u.a. die Interpretation zu »tornister, agenturenberichte.« im III. Kapitel, S. 205ff.

29 Vgl. v.a. das IV. Kapitel, S. 260ff.

30 Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 111.

der Formulierung: Alles ist im Begriff, archäologisiert zu werden. Denn darin unter anderem begründet sich ja die Notwendigkeit der Archäologie: »Substanz wird nicht mehr überliefert, jedoch sie überdauert«, wobei »das Überdauern als solches […] nicht intendiert [ist]«[31]. ›Archäologisierung‹, wie Altekamp es nennt, bezeichnet mit Blick auf ›Klings Geschichte‹ also sowohl einen Zustand des Materials als auch ein Verhältnis des Menschen zu diesem Material. Es ist das Nicht-mehr-Überlieferte, das Nicht-mehr-Tradierte: ist das ›tote‹ Material (so die Metapher, die im Zurückliegenden meist gewählt wurde), das die archäologisierte Geschichte bildet. Die Bedeutungslosigkeit oder Zerstörtheit solchen Materials inszenieren jene Gedichte, die als ›herme~~neu~~tische Geschichtsgedichte‹ bezeichnet wurden;[32] darauf wird noch zurückzukommen sein.

Die Archäologie als Paradigma: Einzelfund, Schichtung, Zerstreuung. Präsentationsweisen der Geschichtslyrik Klings

Die Vorstellung, Geschichte (jedenfalls diejenige, die Kling interessiert) liege im archäologisierten Zustand vor, lässt sich jedoch nicht nur als eine Rahmenannahme der Kling'schen Geschichtslyrik rekonstruieren. Sie kann auch auf die Weise bezogen werden, wie diese Gedichte Geschichte präsentieren, wie sie mit historischen Materialien umgehen. Dabei lässt sich zunächst eine von Kling selbst etablierte Analogie hinsichtlich der Tätigkeit des Archäologen auf der einen, des Dichters auf der anderen Seite ausmachen. In einer – auf dem Umschlag von der *Auswertung der Flugdaten* abgedruckten – Sentenz hat Kling diese Analogie prononciert: »Dichter sind mitunter Sondengänger, die in den verdeckten Hinterlassenschaften der Jahrhunderte, der Jahrtausende herumstöbern.«[33] Auch hier wird freilich, wie im Verhältnis zur Geschichtswissenschaft, zugleich die poetische Lizenz deutlich, die dem Archäologen-Dichter im Vergleich zum wissenschaftlichen Archäologen zukommt: Der »Sondengänger« ist eher Hobby-Archäologe und die Tätigkeit des ›Herumstöberns‹ hat wenig zu tun mit der methodischen Vorgehensweise des Archäologen. Die Analogien liegen insofern offenbar nur bedingt auf Ebene der jeweiligen Tätigkeiten: Im Grunde erschöpfen sie sich in hier in der Analogisierung der ›Recherche‹[34], die das nicht-tradierte, marginalisierte Fundstück ans Licht holt, mit der archäologischen Grabung. Wichtiger scheinen mir hingegen Analogien und Korrespondenzen hinsichtlich des Vorkommens und der Ordnung von historischem Material einerseits im Gedicht, andererseits in jenem Speicher, dem sich die Archäo-

31 Altekamp: Das archäologische Gedächtnis, S. 213.

32 Vgl. dazu v.a. das Resümee im IV. Kapitel, S. 327ff.

33 Hintere Umschlagseite der *Auswertung der Flugdaten*. Die Sentenz ist eine leicht modifizierte Übernahme aus dem Essay »Projekt ›Vorzeitbelebung‹«, wo es heißt: »Dichter sind mitunter Sondengänger – oft ein Euphemismus für den nachtaktiven Raubgräber. Die in den verdeckten Hinterlassenschaften der Jahrhunderte, der Jahrtausende herumstöbern« (Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 57).

34 Vgl. zur ›Recherche‹ auch die Ausführungen im I. Kapitel, S. 43f.

logie widmet: der Erde. Drei in dieser Hinsicht hervorhebenswerte Aspekte sollen im Folgenden mit analogisierendem Blick auf Klings Geschichtsgedichte resümiert werden: a) Die Losgelöstheit des (archäologischen) Einzelfundes vom ursprünglichen Zusammenhang, b) die horizontale Verteilung der Funde und c) die Stratifikation, die vertikale Schichtung der (archäologischen) Funde.

Klings Geschichtslyrik geht, wie seine Lyrik insgesamt, in der Regel von »isolierten, entkontextualisierten Einzelsegmenten«[35] aus, vom Detail, von der Einzelheit; darüber herrscht in der Forschung Konsens.[36] Wie der archäologische Einzelfund, der von der »allmählichen Absonderung aus lebendigen kulturellen Zusammenhängen«[37] betroffen ist und der, in der Erde lagernd, nun einen anderen ›Kontext‹ aufweist, so steht auch das historische Material, das insbesondere die frühen Geschichtsgedichte Klings präsentieren, zunächst für sich und nicht etwa in einem größeren historischen Zusammenhang. Wie die Ausführungen zur Poetik der »geschichte raus- / gesplittert« gezeigt haben, lässt sich diese Präsentation fragmentierter Überreste in Bezug setzen zu einer narrationskritischen Position.[38] ›Abgesondert‹ aus den konventionellen Erzählzusammenhängen gewinnt die historische Einzelheit einen spezifischen Eigenwert, kann als sie selbst wahrgenommen werden, ohne bereits in übergeordnete Sinnbildungsmuster integriert zu sein. Auf diese Weise kann der ›Geschichtssplitter‹, bei dem es sich letztlich um ein qua intermedialer Evokation präsentiertes Einzelbild handelt, zum Gegenstand einer neuen, entautomatisierten Geschichtswahrnehmung werden, auf die unmittelbar affektiv reagiert werden kann.[39] Zentral ist dabei, dass die historische Einzelheit, anders als das romantisch-moderne Fragment, nicht kompensatorisch auf eine Totalität bezogen ist.[40] Eine wie auch immer herzustellende ›Ganzheit des Historischen‹ verwirft Kling als eine unzulässige Fiktion: »sie scharren nicht aus, was ganz war«, heißt es im Gedicht »tiber«[41] des »romfrequenz«-Zyklus, und weiter: »ist was ganz? ja, / die lüge; und der prachtvolle hunger«.

35 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 133.

36 So hält Grätz fest, es gehe um »die Konzentration auf den Ausschnitt oder das signifikante Detail« (ebd.), um »Bruchstücke« (ebd., S. 134) Vgl. dazu demnächst auch Korte: »Kopfjägermaterial Gedicht«. Thomas Klings lyrisches Werk in sechs Facetten, S. 34, der zum einen die Korrelation mit der Archäologie vornimmt: »Archäologie hat es in der Regel mit Einzelfunden zu tun; es sind daher konkrete, materiale Impulse, die Klings Geschichtsreflexionen in Gang bringen«, sowie zum anderen bemerkt, Kling stelle »den ›großen Erzählungen‹ […] das Detail, die nicht im Großen und Ganzen aufgehende Einzelheit gegenüber«.

37 Altekamp: Das archäologische Gedächtnis, S. 216.

38 Vgl. v.a. II. Kapitel S. 103ff.

39 Vgl. u.a. die Ausführungen im II. Kapitel, S. 104, 107, 127ff.

40 Entsprechend hat Kling in seinem letzten Gespräch mit Hans Jürgen Balmes bemerkt: »Das Fragment ist das heile Teil der Moderne« (Brandungsgehör. Nachbildbeschleunigung. Thomas Kling im Gespräch, S. 134). Eben aber dieser ›heilen‹ Moderne war Kling nicht mehr verpflichtet.

41 In: m, S. 99 [= GG, S. 523]. Vgl. dazu die Ausführungen im IV. Kapitel, S. 326.

Dabei wird das fragmentierte historische Material nicht erst im »romfrequenz«-Zyklus im archäologischen Speicher, in der Erde also verortet. Bereits jenes Gedicht, das die Poetik der »geschichte raus- / gesplittert« umreißt, das Gedicht »schlachtenmaler. halber kirschkuchn«, nimmt in Teilen eine Semantisierung des einzelnen ›Geschichtssplitters‹ als etwas vor, das in der Erde lagert und ›hervorgekehrt‹ werden muss. Als weitere Fälle einer solchen Semantisierung wären »di zerstörtn. ein gesang«[42] oder »tornister, agenturenberichte.«[43] zu nennen. In den archäologischen Gedichten der späten Bänden springt schließlich, was zunächst meist metaphorisch gemeint war, um: Nun sind es in der Tat einst in der Erde lagernde, archäologische Einzelfunde, die in den Gedichten präsentiert werden.

So inszeniert etwa »Retina Scans«[44] die Betrachtung einer im Museum ausgestellten Moorleiche. Das Gedicht macht dabei deutlich, dass es bei der Präsentation von Einzelfunden wie dieser Leiche stets auch um die Art der Präsentation geht. Nach einer Beschreibung der Bergung der Leiche aus dem Moor (»aus torfen und mudden, aus der versenkung / aufgetaucht«), widmet sich die Vermittlungsinstanz dem ›Scannen‹ der ausgestellten Leiche. Im Zuge dessen wird – wie Grätz gezeigt hat – die Präsentationspraxis des Museums kritisch bewertet. Die Leiche ist »Objekt einer musealen Inszenierung«[45] (»museums-dimmer leicht sakral« heißt es im Gedicht), die »dem ›Fundstück‹ seine Präsenz und Authentizität [raubt]«[46]. In der auf Schaulust, auf den »prachtvolle[n] hunger« setzenden Präsentation wird der Einzelfund zu einem ästhetischen Objekt; vor die unmittelbare Geschichtswahrnehmung schiebt sich die Wahrnehmung der Inszenierungsstrategien.

Damit ist nicht nur eine kritische Haltung gegenüber der musealen Präsentationspraxis artikuliert, sondern zugleich eine Grundspannung in der Einzelfunde inszenierenden Geschichtslyrik Klings selbst.[47] Der unvermittelte Kontakt mit dem Einzelfund ist im Gedicht jeweils Effekt spezifischer Vermittlungspraktiken, häufig sind es intermediale Bezugnahmen, die Präsenz eben nur im Modus der Präsentation suggerieren können. Das Gedicht ist nun einmal keine historische Szene, kein archäologisches Fundstück, sondern beschreibt allenfalls eine solche Szene, ein solches Fundstück. Auf diese Spannung zwischen Unmittelbarkeit und Vermitteltheit ist später noch einmal im Punkt ›Präsenz, Imagination und Totenkult‹ zurückzukommen.[48]

---

42 Vgl. die Interpretation im II. Kapitel, S. 107-122, insbes. die kurzen Ausführungen zur poetischen Traumatologie S. 111.

43 Dazu vgl. die Interpretation im III. Kapitel, S. 205ff.

44 In: S, S. 43f. [= GG, S. 757f.].

45 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 141.

46 Ebd.

47 Vgl. dazu auch ebd., S. 141f.

48 Zur Spannung zwischen Unmittelbarkeit und Vermitteltheit vgl. auch die Interpretationen im 1. Abschnitt des VI. Kapitels, S. 409-429.

Nun gibt es bei Kling zwar verschiedentlich Geschichtsgedichte oder -gedichtpassagen, die sich lediglich mit *einer* kontextlosen historischen Einzelheit befassen. Wesentlich häufiger sind jedoch Texte anzutreffen, die *mehrere* Einzelheiten präsentieren, die also diverse historische Materialien in eine spezifisch Ordnung überführen. Damit liegt die gestalterische Möglichkeit der historischen Narration nahe, die allerdings bei Kling, jedenfalls in einer wohlgeformten Variante, nahezu nicht anzutreffen ist. Die Praktiken der Anordnung historischer Materialien, die stattdessen verwendet werden, lassen sich dabei analogisieren mit der horizontal-räumlichen (Un-)Ordnung der historischen Einzelfunde innerhalb eines archäologischen Stratums.

Beobachten lassen sich in diesem Zusammenhang allerdings unterschiedliche Ausformungen der Kling'schen Geschichtslyrik. Eine insbesondere die frühen Gedichte prägende Anordnung des Materials bringt dabei das späte Gedicht »Archäologischer Park«[49] auf den Punkt, an dessen Ende die homodiegetische Vermittlungsinstanz mit Blick auf die Ausgrabungsstätte eines Römerlagers konstatiert: »und hier noch und hier noch // und hier noch dies pilumfragment.« Dem ungeordneten, rein additiven Nebeneinander der im Stratum verteilten Einzelheiten entspricht im Frühwerk die Präsentation von miteinander unverbundenen, eben nur Nebeneinander stehenden Einzelheiten, mitunter historischer, mitunter gegenwärtiger Herkunft; eine solche Präsentation erfolgt etwa im Zyklus »TIROLTYROL. 23-teilige landschaftsphotographie«,[50] der die Teiligkeit bereits im Titel trägt – Kling hat diese Praxis der unverbundenen Anordnung später einen »postmodernen Ansatz«[51] genannt.

Neben dieser gleichsam stratisch-horizontal zerstreuten Struktur gibt es jedoch bereits früh Präsentationsweisen, bei denen eine geordnete Struktur durchscheint. So präsentiert das Gedicht »zivildienst. lazarettkopf« zwar auf der oberflächlichen Ebene mittels katalogischer Verfahren zahlreiche Einzelheiten, die im Raum ›Pflegestation‹ stratisch-horizontal zerstreut vorliegen; auf Ebene der Makrostruktur sind die einzelnen Kataloge allerdings chronologisch geordnet.[52] Ähnlich wie in »aufnahme mai 1914«[53] vermeidet der Text jedoch sowohl die Pointierung der hintergründig bleibenden chronologischen Struktur als auch – und in diesem Zusammenhang noch wichtiger – die innere Verbindung der Einzelheiten, ihre Motivierung zu einer Geschichte. Diese Motivierung unterbleibt in nahezu allen Geschichtsgedichten Klings, doch lassen sich im Verlauf der Neunziger diverse andere Praktiken der Ordnung von Einzelheiten beobachten, von denen hier zwei, die jeweils orientiert bleiben an einer räumlichen Anordnung des Materials, resümiert seien.

---

49 In: S, S. 34ff. [= GG, S. 748ff.].

50 In: b, S. 87-113 [= GG, S. 267-282]; vgl. auch die Interpretation der ›historischen Einzelheit‹ »schneehöhe« im III. Kapitel, S. 141f.

51 Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 239.

52 Vgl. dazu die Interpretation im II. Kapitel, S. 90-97.

53 Vgl. die Interpretation im II. Kapitel, S. 132-139.

Im Rahmen der Politisierung der Geschichtslyrik in *nacht. sicht. gerät.* lässt sich eine als »einzel. bild. schaltung.« bezeichnete Weise der Material-Anordnung beobachten.[54] Im Kapitel »russischer digest« dient diese Anordnungsweise dabei der Präsentation eines ungeordneten, von mehreren heterogenen Zeitschichten gebildeten Raumes.[55] Dagegen zeichnet sich in der Selektion und ›Schaltung‹ der Einzelfunde, wie sie in »brandenburger wetterbericht« erfolgt, eine übergeordnete Argumentation ab: Aus den im teils realräumlichen, teils diskursiven Raum ›Potsdam‹ verstreuten Einzelheiten werden spezifische Elemente ausgewählt und ›geschaltet‹, wodurch sich eine allgemeine Aussage über die ›Fundgruppe‹ ergibt. Diese Aussage steht dabei gegen die positive Rückbesinnung auf eine preußisch-deutsche Tradition, wie sie im geschichtspolitischen Kontext debattiert wird. Ähnlich funktioniert die Präsentation verstreuter archäologischer Funde im Gedicht »tornister, agenturenberichte.« des Zyklus »mittel rhein«.[56] Die Gemeinsamkeit der Funde, die allesamt auf eine multi-ethnische und eben nicht deutsche Siedlungsgeschichte des Mittelrheins verweisen, überführt die historischen Einzelheiten als *gruppierte* Einzelheiten in ein Argument gegen eine deutschnationale Inanspruchnahme dieser Symbollandschaft. Dabei wird die Präsentation historischen Einzelheiten in »tornister, agenturenberichte.« – und das macht das Gedicht zu einem Vorgänger der späteren archäologischen Gedichten – durch eine geologische Metaphorik überformt. Das Gedicht wird sich im Zuge metaphorischer Selbstreferenz als ein horizontales Stratum semantisiert, das sich unter der Oberfläche des Symbolraums ›Mittelrhein‹ befindet.

Infolge der mediengeschichtlichen Reflexion über ein hermetisches Schriftkonzept, wie sie in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre zu beobachten ist, tritt eine andere, prosaisch im Essay »Venedigstoffe«[57], lyrisch in »Der Erste Weltkrieg«[58] realisierte Variante der horizontal-räumlichen Anordnung historischer Einzelheiten in Klings Werk. Diese mit einer Wendung aus »Der Erste Weltkrieg« als »rhythmische *historia*« bezeichnete Variante lässt sich als Klings Versuch verstehen, in Auseinandersetzung mit den elektronischen Medien ein alternatives Narrationsverfahren zu entwickeln, das historische Einzelheiten nicht in Form einer linearen und kausal-verknüpften Narration anordnet, sondern zu Konstellationen fügt. Der horizontalen Verteilung der archäologischen Funde verwandt ist diese Präsentationsweise, weil sie nicht das Nacheinander, sondern das Nebeneinander des historischen Materials in den Vordergrund stellt. Geschichte erscheint hier als eine »Zeitfläche« (Götz Großklaus), die vom Gedicht abgetastet wird; im Essay »Venedigstoffe« verwendet Kling in diesem Zusammenhang die Metapher des ›skandierenden Suchscheinwerfers‹.

---

54 Vgl. dazu die Interpretation des Kleinzyklus »brandenburger wetterbericht« im III. Kapitel, S. 168-191, insbes. S. 183f.

55 Vgl. dazu die Ausführungen im III. Kapitel, S. 163ff.

56 Vgl. dazu die Ausführungen im III. Kapitel, S. 205ff.

57 Vgl. dazu insbes. die Ausführungen im V. Kapitel, S. 393ff.

58 Vgl. dazu die Interpretation im VI. Kapitel, S. 446-457, sowie die resümierenden Ausführungen, S. 457ff.

Eine Rahmenannahme, die dieser Weise der Anordnung des historischen Materials zugrunde liegt, ist die oben bereits vermerkte Vorstellung einer umfassenden ›Verspeicherung von Vergangenheit‹, ihrer Archivierung. Die »rhythmische *historia*« schreibt in die räumliche Ordnung ›Archiv‹ »zickzack«-Linien (so eine weitere Metapher aus »Der Erste Weltkrieg«) ein und verbindet damit Punkte innerhalb des Archivs zu einer Konstellation. Eben solche »zickzack«-Linien tauchen später dann auch im archäologischen Gedicht »Die Geschafften«[59] auf, in dem dezidiert archäologische Grabungsarbeiten geschildert werden. Was sich der Vermittlungsinstanz dabei darbietet, ist ein »abgezirkeltes gelände« mit »schrägen zickzackbändern / diesen staubclaim zu erhellen«. Der Umgang mit dem Speicher ›Archiv‹ hat hier schließlich eine Entsprechung in der archäologischen Erschließung des Geländes gefunden.

Anders als diese zweite Analogie zwischen der in Klings Geschichtsgedichten erfolgenden Anordnung historischen Materials auf der einen und der Lagerung archäologischer Funde auf der anderen Seite ist die dritte Analogie, die auf der Idee der vertikalen Stratifikation, also der Schichtung der Funde basiert, in der Forschung bereits kommentiert worden. So hat von Ammon, wiederum anhand des Gedichts »Villa im Rheinland« aus *Sondagen*, exemplarisch gezeigt, wie im Gedicht verschiedene Zeitschichten aufgerufen werden. »In diesem Gedicht«, so von Ammon,

> erinnert sich ein Ich daran, wie es um 1970 in eine heruntergekommene gründerzeitliche Villa im Rheinland eingedrungen war und dort Spuren aus dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg entdeckt hatte. Das Gedicht weist mithin fünf verschiedene Zeitebenen auf: das beginnende 21. Jahrhundert, in dem es publiziert wurde, die Zeit um 1970, in der sich das Erinnerte zugetragen hat, die Gründerzeit, in der die Villa gebaut wurde, sowie der Erste und der Zweite Weltkrieg, deren Spuren in der Villa aufgefunden werden. »Villa im Rheinland« stellt somit eine Sondage dar und ist zugleich eine solche: In und mit diesem Gedicht wühlt Kling gleichsam in den »verdeckten Hinterlassenschaften der Jahrhunderte« herum.[60]

Die Vorstellung, dass Geschichte in diesem Sinne nicht in Form eines Nacheinanders, auch nicht in Form eines Nebeneinanders, sondern in Form sich überlagernder Zeitschichten zu konzipieren ist, taucht dabei erstmals im Zuge der Raumwende der Geschichtslyrik Klings Anfang der neunziger Jahre auf.[61] Einen entscheidenden Schritt in der Genese dieser Vorstellung stellt das Gedicht »historienbild« dar, das zugleich die von von Ammon vermerkte Praktik, das textuelle Gebilde selbst als einen Querschnitt durch die Strata, als ›Sondage‹ zu konzipieren, implizit reflektiert.[62] In »historienbild« ist die Konzeption des Gedichts als geschichtetes Gebilde freilich noch in eine (inter)mediale Logik eingebunden; das Gedicht

59 In: S, S. 22 [= GG, S. 735].

60 von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling, S. 238.

61 Vgl. dazu insgesamt das III. Kapitel.

62 Vgl. dazu die Interpretation im III. Kapitel, S. 144-151, insbes. S. 147f.

gibt sich als mehrfach übermalte Fläche oder aber als Palimpsest, das als textuelles Analogon zur Stratifikation verstanden werden kann. Allerdings erfolgt erst im Zyklus »mittel rhein« eine erste, in den späten Gedichten dann entschieden verfolgte Analogisierung dieses Konzepts mit der vertikalen Schichtung, der sich die archäologische Tätigkeit widmet.

Dabei dominiert zunächst die oben bereits vermerkte Rhetorik der verdeckten Geschichte, die von den Diskursen der Gegenwart überlagert wird und die vom Gedicht, das die ›sprachräume aufreißt‹, im Zuge einer »notgrabun'« erst wieder ans Licht geholt wird.[63] Neben solche kritisch orientierten, »stichhaltige[n] Gedichte«[64] treten schließlich insbesondere im Spätwerk Texte, in denen die Schichtung im Horizont einer Reflexion über die Vermitteltheit von Geschichtswahrnehmung und -deutung steht. Wie Frieder von Ammon am Beispiel von Klings Antikerezeption gezeigt hat,[65] markieren diese Texte, indem sie sowohl einen historischen Gegenstand als auch Aspekte aus dessen Rezeptionsgeschichte thematisieren, nicht nur ihren eigenen historischen Ort samt der Vorgänger, sondern konstituieren sich auch als »Archiv des Ungleichzeitigen, in dem Texte aus Antike, Mittelalter und Moderne aufbewahrt sind und sich gegenseitig perspektivieren«[66]. Ein zentraler Aspekte der Schichtung ist dabei auch die Literatur- und allgemein die Mediengeschichte, deren tradierte Bilder sich beim Zugriff auf das historische Fundstück zwischen Betrachter und Fundstück legen.[67] In die Vor- und Darstellung einer geschichteten Geschichte ist damit schließlich stets auch das jeweilige Kling'sche Geschichtsgedicht einbegriffen, das gleichsam die oberste Schicht der Geschichte bildet. Insofern das Gedicht dabei eine ›Sondage‹ darstellt, also verschiedenste Zeitschichten präsentiert, konvergieren an diesem Punkt horizontale Verteilung und vertikale Schichtung. Was in der Rhetorik der ›Sondage‹ in Form sich überlagernder Schichten vorliegt, ist in der obersten, vom Gedicht gebildeten Schicht nun in eine horizontale Verteilung gebracht worden.[68]

---

63 Vgl. dazu die Interpretation des »notgrabun'« betitelten Gedichts im III. Kapitel, S. 199ff.

64 Kling: Leuchtkasten Bingen, S. 38f.

65 Vgl. die Ausführungen zum *Sondagen*-Kapitel »Greek Anthology« bei von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling, S. 230ff.

66 Ebd., S. 239.

67 Exemplarisch zeigt sich dies noch einmal im späten Zyklus »Die Himmelsscheibe von Nebra« (in: AdF, S. 141-153 [= GG, S. 910-918]): Der Zugriff auf jene historische Welt, der dieses archäologische Artefakt entstammt, wird hier unter anderem überlagert bzw. bebildert durch die Walpurgisnacht-Szenen aus Goethes Faust und, im Sinne der Schichtung, die Faust-Verfilmung von Friedrich Wilhelm Murnau.

68 Vgl. zu dieser Überführung von sich überlagernden Schichten und Funden in eine horizontale Fläche das Gedicht »Fundangaben« (in: F, S. 62f. [= GG, S. 662f.]), das diverse archäologische Artefakte, von »urnenfelder« bis »wetzsteine«, »von kamm- // strich bis randstück«, von »pfeilspitzsammlung aus // feuerstein« bis »tintenpatronen« nennt, diese in unterschiedlichen (Zeit-)Tiefen lagernden Gegenstände jedoch als verteilt in der Fläche eines Geländes vorstellt. Sie alle zeigen sich im Rahmen von »ackerbegehungen […] / wobei ein zutagetreten (*lesefunde*) zutage tritt. artefakte // treten auf«. Die selbstreferenzielle Wendung (»*lesefunde*«) sowie die Theatermetaphorik (»treten auf«) weisen dabei darauf hin, dass die eigentlich geschichteten Artefakte gleichsam durch das Gedicht an die Oberfläche treten.

Die späte Hinwendung zur Archäologie kann als pointierende Schärfung weithin geltender Charakteristika der Kling'schen Geschichtslyrik wie seines Geschichtsverständnisses gelten. Über diese konzeptionellen Korrespondenzen und Analogien hinaus ist die Archäologie, zuweilen auch die Paläoanthropologie, jedoch zugleich Thema der späten Gedichte.

Die Archäologie als Thema und die Ausweitung des Zeithorizontes

In den beiden letzten Gedichtbänden, allen voran in *Sondagen*, überwiegen Geschichtsgedichte, die – mal gemäß der gegenwartsdominanten, mal gemäß der vergangenheitsdominanten Bauform[69] – Tätigkeiten, Gegenstände, aber auch prähistorische[70] Lebenswelten thematisieren, die sich der Arbeitsweise oder dem Gegenstandsbereich der archäologischen Wissenschaft zuordnen lassen. Diese Gedichte können insofern als ›archäologische Gedichte‹ bezeichnet werden.[71]

Dabei fügt sich die ›Ausweitung des Zeithorizontes‹, die sich in den archäologischen Gedichten ereignet, in eine übergreifende, wenngleich nicht linear verlaufende Bewegung der Kling'schen Geschichtslyrik. Steht in frühen Gedichten bis *brennstabm* (1991) noch die Geschichte des 20. Jahrhunderts im Mittelpunkt, so gerät mit *nacht. sicht. gerät.* (1993) unter anderem die ›deutsche‹ Geschichte preußischer Provenienz,[72] teils auch das Mittelalter in den Blick.[73] Das punktuell auch schon in *nacht. sicht. gerät.* thematisierte Altertum[74] gewinnt dann in *morsch* (1996), so im Kapitel »romfrequenz«,[75] zunehmend an Bedeutung, wobei *morsch* zugleich die Loslösung vom nationalgeschichtlichen Fokus markiert. Während dann »Der Erste Weltkrieg« dafür sorgt, dass für *Fernhandel* (1999) wiederum ein Schwerpunkt im 20. Jahrhundert zu verzeichnen ist, weitet *Sondagen* (2002) den Zeithorizont entschieden bis in die Früh- und Urgeschichte aus: Zum Thema werden nun unter anderem eine bronzezeitliche Moorleiche (»Retina Scans«), jungsteinzeitliche Menhire (»Menhirreihen«), die aus dem 4. Jahrtausend vor Christus stammende Ötztaler Gletschermumie (»Der Similaun. Director's

---

69 Der gegenwartsdominanten Bauform zuordnen lassen sich z.B. Gedichte wie »Fundangaben« (siehe vorangehende Anm.), »Die Geschafften« (in: S, S. 22 [= GG, S. 735]), »Menhirreihen« (in: S, S. 45f. [= GG, S. 759f.]) sowie »Archäologischer Park« (in: S, S. 34ff. [= GG, S. 748ff.]) und »Retina Scans« (in: S, S. 43f. [= GG, S. 757f.]). Der vergangenheitsdominanten Bauform zuordnen lassen sich hingegen Gedichte wie das gleich zu interpretierende »Zielperson« oder das einzige eindeutige Geschichtsgedicht aus der *Auswertung der Flugdaten* »Die Himmelsscheibe von Nebra« (vgl. die Anm. 67 in diesem Kapitel).

70 ›Vorgeschichte‹ bzw. ›Prähistorie‹ sei verstanden als jene Zeit, aus der keine schriftlichen Zeugnisse überliefert sind.

71 Mit diesen Gedichten hat sich in Form einer kommentierenden Lektüre bereits befasst: Hummelt: Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings, S. 119-131; unter dem Titel »poetische Archäologie« hat darüber hinaus auch Katharina Grätz eines dieser Gedichte, es ist »Retina Scans«, analysiert (vgl. Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 140ff.).

72 Vgl. die Interpretation zu »brandenburger wetterbericht« im III. Kapitel, S. 178-191.

73 Vgl. die Interpretation zu »tornister, agenturenberichte.« im III. Kapitel, S. 205ff. Zu Klings Mittelalter-Rezeption und -Thematisierung, die hier weitgehend außer Acht gelassen wurde, vgl. Waltenberger: »paddelnde mediävistik«. Über Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten.

74 Vgl. u.a. die Ausführungen zu »autopilot. phrygische arbeit« im IV. Kapitel, S. 231ff.

75 Dazu vgl. das IV. Kapitel, S. 317-325. Einen Überblick über Klings Antike-Rezeption gibt von Ammon: »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling.

Cut«) oder gar, in »Zielperson«, ein ›Ereignis‹, das sich (vermutlich) vor mehreren Zehntausendjahren ereignet hat. Ablesen lässt sich diese Ausweitung des Zeithorizontes und die damit einhergehende Orientierung an der archäologischen Wissenschaft auch an Klings Bibliothek, in der von zahlreichen Lesespuren durchzogene archäologische Studien und Nachschlagewerke versammelt sind, einige seien hier illustrierend angeführt.

Museumspädagogisches Zentrum (Hg.): Europa in der Eisenzeit. Das keltische Bayern und seine Nachbarn. Handreichung für Lehrer und Eltern in der Prähistorischen Staatssammlung München. München: Museumspädagogisches Zentrum 1993 [Standort: R1-1-1].

Müller, Ernst: Prähistorisch-Archäologische Statistik des Kantons Solothurn. 47. Folge (1973) [Seperatdruck aus: Jahrbuch für solothurnische Geschichte 47 (1974)] [Standort: R1-1-2].

Knackstedt, Gerd-Uwe: Neandertaler, Römer, Franken. Siedlungsgeschichte des Landkreises Euskirchen anhand archäologischer Funde. Brühl: Knackstedt 1991 [Standort: R1-1-12].

Löwen, Holger: Menschen der Jungsteinzeit. Anthropologische Untersuchungen an Skelettfunden aus Warburger Gräbern des ausgehenden 4. Jahrtausends v. Chr. Hg. durch den Museumsverein Warburg e.V. Warburg: Museumsverein Warburg [o.J.] [Standort: R1-1-14].

Ludwig-Lukanow, Sigrid: Fundchronik Hochsauerlandkreis 1948-1980 (= Ausgrabungen und Funde in Westfalen-Lippe Beiheft 1). Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe 1988 [Standort: R1-2-37].

Herfort-Koch, Marlene: Fundchronik Kreis Coesfeld (= Ausgrabungen und Funde in Westfalen-Lippe Beiheft 2). Münster: Westfälisches Museum für Archäologie/Amt für Bodenpflege 1993 [Standort: R1-2-38].

Kühlborn, Johann-Sebastian (Hg.): Römerlager in Oberaden 3. Die Ausgrabungen im nordwestlichen Lagerbereich und weitere Bausstellenuntersuchungen der Jahre 1962-1988. Beilagen (= Bodenaltertümer Westfalens 27). Münster: Aschendorff 1992 [Standort: R1-2-39].

Weniger, Gerd-Christian: Projekt Menschwerdung. Streifzüge durch die Entwicklungsgeschichte des Menschen. Mit Ill. v. Wolf Erlbruch. Heidelberg / Berlin: Spektrum 2003 [Standort: R15-4-27].

Der geschmiedete Himmel. Die weite Welt im Herzen Europas vor 3600 Jahren. Hg. Harald Meller. Fotos von Juraj Lipták. [Begleitband zur Sonderausstellung, Museum für Vorgeschichte, Halle (Saale), 15.10.2004 bis 24.4.2005]. Stuttgart: Theiss 2004 [Standort: R16-5-1].

Fleckinger, Angelika / Hubert Steiner: Der Mann aus dem Eis. Bozen: Folie ^{3}1999 [Standort: R16-5-9].

Bray, Warwick / David Trump: Lexikon der Archäologie. 2 Bde. Dt. Bearb. Joachim Rehork (= rororo Handbuch 6187). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1975 [Standort: R16-5-15 und R16-5-16].

Müller-Karpe, Hermann: Grundzüge früher Menschheitsgeschichte. 5 Bde. Stuttgart: Theiss 1998 [Standort: R16-5-3 bis R16-5-7].

Hoffmann, Emil: Lexikon der Steinzeit. (= Beck'sche Reihe 1325). München: Beck 1999 [Standort: R16-5-10].

Eric S. Wood: Collins Field Guide to Archaeology. With an Introduction by Sir Mortimer Wheeler. Ill. with 59 photographs and 189 maps and line drawings. Collins: London 1963 [Standort: R16-5-11].

Mit dieser Liste ist zwar illustriert, dass der Hinwendung zur Archäologie eine in Klings Bibliothek dokumentierte Auseinandersetzung mit der archäologischen Wissenschaft entspricht. Der bibliographische Einblick beantwortet jedoch nicht, *warum* sich Kling zunehmend intensiv mit der Archäologie auseinandersetzte. Eine mögliche Antwort, die zudem erneut Gelegenheit bietet, einen in die zurückliegenden Kapitel verflochtenen Faden aufzugreifen, lässt sich exemplarisch anhand zwei Zeitungsausschnitten formulieren, die ich in Klings Bibliothek fand (vgl. den nebenstehenden Kasten).

Unlesbare Scherben

Älteste Schrift entdeckt

Britische Archäologen haben in Pakistan Reste der möglicherweise ältesten Schrift der Welt gefunden. Die Schrift sei 5500 Jahre alt, sagte Richard Meadow von der Harvard-Universität. Entdeckt wurde sie bei Ausgrabungen in Harappa auf Überresten von Tongefäßen. Die Inschriften könnten den Inhalt der Gefäße oder Gottheiten bezeichnen. Bislang galt eine in Ägypten gefundene, um 5200 Jahre alte Schrift als älteste. Die nun entdeckten Schriftzeichen ließen sich nicht mehr entschlüsseln. »Es ist eine große Frage, ob wir das Gefundene auch tatsächlich als Schrift bezeichnen können«, sagte Meadow. dpa

FAZ, 5. Mai 1999, Unterstreichungen Kling.

Älteste Spuren gebändigten Feuers?

Den Gebrauch des Feuers haben Vorfahren des Menschen möglicherweise schon wesentlich früher erlernt, als die bisherigen Erkenntnisse vermuten ließen. Eine israelische Forschergruppe hat von Feuer hinterlassene Spuren an etwa 790 000 Jahre alten Holz- und Samenresten sowie an Feuersteinen entdeckt, die in jener Zeit benutzt wurden. […] Bisher reichten die – in Europa und der Levante entdeckten – Spuren von der Bändigung des Feuers nur ungefähr 500 000 Jahre weit in das mittlere Pleistozän zurück. FAZ

FAZ, 5. Mai 2004, Unterstreichungen Kling.

Im 2. Band der *Grundzüge der frühen Menschheitsgeschichte* hinterlegt Kling eine kurze, in der *FAZ* veröffentlichte DPA-Nachricht mit dem Titel »Unlesbare Scherben« und dem Untertitel »Älteste Schrift entdeckt«; in den Band *Projekt Menschwerdung* legt er eine (zufällig?) exakt fünf Jahre später veröffentlichte *FAZ*-Nachricht mit dem Titel »Älteste Spuren gebändigten Feuers?« ein. Beide Nachrichten sind zwar nicht hinsichtlich ihres Gegenstandes, aber doch hinsichtlich der Art der mitgeteilten Information äquivalent. Sie berichten jeweils von der wissenschaftlichen Revision einer Datierung, die das erste Auftauchen einer menschlichen Kulturtechnik markiert: der Schrift im einen, der Feuererzeugung im anderen Fall.[76]

Abgesehen davon, dass sich in diesem Aufmerksamkeitsmuster ein Interesse für die Relativität und Vorläufigkeit wissenschaftlicher Erkenntnis manifestiert, dokumentiert es Klings Fokus auf die Anfänge menschlicher Kulturtechniken, ja der Kultur überhaupt. Klings Hinwendung zur Archäologie ist nicht nur, aber auch: Suche nach dem Ursprung.

76 Das sich darin manifestierende Interesse hat Kling auch an den Anfang eines Essays über das Gemäldegedicht gestellt. »Wie alt ist die Schrift?«, fragt er dort, um sogleich anzufügen: »Eine Antwort könnte lauten: Die Schrift wird immer älter« (Thomas Kling: Zum Gemäldegedicht. *Düsseldorfer Vortrag.* In: AdF, S. 107-122, hier: S. 109).

Bevor dies sogleich am Beispiel des Gedichts »Zielperson« konkretisiert wird, sei noch angeführt, dass eine solche Suche durchaus Tradition hat bei Kling. So stellt die wohl wichtigste biographische Legende Klings, indem sie von der Initiation in die Literatur berichtet, eine Erzählung von der Herkunft des Autors aus der Begegnung mit dem Bücherschrank des Großvaters dar – und damit zugleich aus den deutschsprachigen Avantgarden.[77] Aus einer problematisierenden Perspektive geraten Herkünfte dann im Rahmen der politischen Geschichtslyrik in *nacht. sicht. gerät.* in den Blick.[78] Den Versuchen, die nationale Identität des wiedervereinigten Deutschlands zurückzuführen bis auf eine Herkunft aus dem Preußentum, stehen die Gedichte ebenso kritisch gegenüber wie einem politisch instrumentalisierten Volksbegriff. Dabei verwerfen die Gedichte keineswegs die Idee der Herkunft: Sie machen vielmehr auf die Problematik der Herkünfte aufmerksam, werten etwa den Erinnerungsort ›Friedrich II.‹ um oder weisen auf die nationalistische Prägung des Volksbegriffs hin. Oder aber sie skizzieren andere Ursprungsszenarien, wenn sie zum Beispiel dem idyllisierten Mittelalterbild die mittelalterlichen Judenpogrome an die Seite stellen.[79] In »Der Erste Weltkrieg« wird schließlich nicht nur familienbiographisch die Herkunft des Autors selbst betrachtet,[80] sondern es werden zugleich geradezu episch die Ursprünge jener postmnemosynischen Geschichtskultur fokussiert, unter deren Bedingungen das Langgedicht steht und entstand. Darüber hinaus legt Kling diesem Langgedicht mit dem Memorizer ein poetologisches Konzept zugrunde, das ein ursprünglich archaisches Konzept transformiert und damit nicht zuletzt Klings Dichtung in eine weit zurückreichende Herkunftslinie einschreibt.

Im Spätwerk, insbesondere im Gedicht »Zielperson«, wird die Suche nach Herkunft und Ursprung nun noch einmal ausgeweitet. In Frage steht mit der nunmehr archäologisch gestützten Ausweitung dabei nicht weniger als die Herkunft des Menschen.

Interpretation: »Zielperson«

»Zielperson«[81] handelt von der Begegnung zwischen modernem Mensch, dem *Homo sapiens sapiens*, und Neandertaler. Damit steht es im Kontext eines Diskurses, in dem Anfang des 21. Jahrhunderts das Verhältnis von Neandertaler und modernen Menschen verhandelt wird – ein Diskurs, mit dem Kling zumindest rudimentär vertraut war und der hier kurz aufgerufen sei.[82] Teile der Vorgeschichte dieses Diskurses hat Kling im Gedicht »Idyll: Die Kleine

77 Vgl. das I. Kapitel, insbes. S. 31-37.

78 Vgl. die Ausführungen und Interpretationen zu *nacht. sicht. gerät.* im III. Kapitel, insbes. S. 155-214.

79 Vgl. dazu die Interpretation von »tornister. agenturenberichte.«, III. Kapitel, S. 205ff.

80 Vgl. dazu den 2. Abschnitt im VII. Kapitel, S. 470-482.

81 In: S, S. 29f. [= GG, S. 743f.].

82 Belegen lässt sich Klings Kenntnis des Diskurses mit einem Lesespuren tragenden Artikel aus der *FAZ* vom 12. Juli 2000, in dem einige der jüngeren Forschungsergebnisse referiert werden. Ich komme auf diesen Artikel gleich zu sprechen.

Feldhofer Höhle im Neanderthal«[83] angerissen. Das Gedicht entwirft nicht nur eine Porträtminiatur des Neandertalerknochenfinders Johann Carl Fuhlrott, sondern weist auch auf die strittige Interpretation der Knochenfunde hin: »die leute im Bergischen die meinten: / wohl kosakenknochen«; wohingegen »Dr. Broca in seinem / zentrum, glaube ich, der tippte: / auf so was / wie eine alte affenart«. Angedeutet sind damit zwei alternative Zuordnungen des Neandertalers. Fuhlrott hatte jedoch eine andere Option im Blick:

> Seine revolutionäre These, es könnte sich bei diesen Knochen um Reste prähistorischer Menschen handeln, war […] [allerdings, pt] eine Außenseiterposition – drei Jahre vor der Veröffentlichung von Darwins *On the Origin of Species* glaubte kaum jemand, dass sich die heutigen Lebensformen aus früheren Entwicklungsstadien herleiten könnten.[84]

Diese These setzte sich später zunehmend durch, der Neandertaler wurde als *missing link* zwischen Affe und modernem Mensch, mithin als ›Ahne‹[85] des modernen Menschen verstanden. Zugleich blieb der Diskurs jedoch geprägt von Versuchen, den Neandertaler möglichst klar vom modernen Menschen abzugrenzen.[86] Mit der Entwicklung der DNA-Analyse ergaben sich nun Ende der neunziger Jahre in dieser Hinsicht neue Möglichkeiten. Und zumindest davon hat Kling erfahren, wie ein im 1. Band der *Grundzüge früher Menschheitsgeschichte* einliegender Artikel dokumentiert.

> Geradezu spektakulär sind die Ergebnisse molekulargenetischer Studien an den etwa 60 000 Jahre alten Originalknochen des »Ur-Neandertalers«. Sie belegen einen kleinen, aber deutlichen genetischen Unterschied zwischen Neandertalern und modernen Menschen und ergeben für deren letzten gemeinsamen Vorfahren ein Alter von etwa 800 000 Jahren. […]
> Parallel zu den Neandertalern in Europa entwickelten sich in Afrika vor etwa 200 000 Jahren bereits die modernen Menschen. Neandertaler und moderne Menschen trafen schließlich vor knapp 80 000 Jahren im Nahen Osten aufeinander. Sie existierten dort fast 50 000 Jahre lang neben- und miteinander. Der aus Afrika stammende moderne Mensch setzte sich weltweit durch, während die Unterart des europäischen Neandertalers vor etwa 30 000 Jahren anatomisch unterging.[87]

Die Verschiebung ist minimal, doch wesentlich. Der Neandertaler, dieses »bizarre[] Lebewesen«, das »Kniegelenke dick wie Kanonenkugeln« besaß, über dessen »Augen […] sich Knochenwülste [wölbten]« und dessen »Kinn fehlte«[88] – dieser Neandertaler war offenbar

---

83 In: S, S. 25 [= GG, S. 739f.]. Siehe zu diesem Gedicht auch Hummelt: Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings, S. 125ff.

84 Ebd., S. 125.

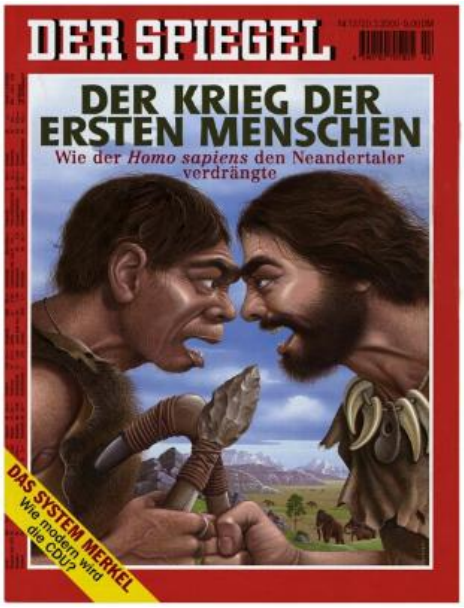
85 So bereits im Titel: Ian Tattersall: Neandertaler. Der Streit um unsere Ahnen. Basel 1999.

86 Die Geschichte dieser Abgrenzung referieren Bärbel Auffermann / Jörg Orschiedt (Hg.): Die Neandertaler. Eine Spurensuche. Sonderheft der Zeitschrift Archäologie in Deutschland. Stuttgart 2002, S. 13ff.

87 Friedemann Schrenk: Europa von den Hominiden in Schüben besiedelt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.7.2000. Unterstreichung Kling.

88 So eine Charakteristik in dem *Spiegel*-Titelartikel von Matthias Schulz: Todeskampf der Flachköpfe. In: Der Spiegel 12 (2000), S. 240-255, hier: S. 242.

kein ›Ahne‹ des modernen Menschen, es handelt sich bei ihm, so der Stand um 2000, »eindeutig um eine vom *Homo Sapiens* getrennte Art«[89].



Der Spiegel 12 (2000)

Während damit der Neandertaler aus der Genealogie des modernen Menschen entfernt, als dessen Herkunft negiert war, wurde in populärwissenschaftlichen Artikeln um 2000 diskutiert und spekuliert, wie das mehrere Jahrzehntausende währende Nebeneinander der beiden Menschenarten ausgesehen haben könnte. Im Raum steht dabei eine Deutung, die der oben bereits anzitierte *Spiegel*-Artikel in überspitzende und teils ironisierende Kriegsmetaphorik verpackt: Vom »Kalte[n] Krieg in der Eiszeit«[90] ist da die Rede oder davon, dass »der Triumphzug des Menschen direkt auf die Vernichtung der Neandertaler zielte«[91]. Und auch konkrete Orte, an denen dieses Aufeinandertreffen stattfand, weiß der *Spiegel*-Artikel anzugeben: So »dienten Flüsse wie der Rhein und die Rhône über Jahrtausende hinweg als ›biologische und demografische Grenzen‹ […], an denen sich die beiden Menschenarten argwöhnisch gegenüberstanden«[92]. Dabei könnten, wie der Verfasser überlegt, zum Beispiel »die erloschenen Vulkankegel am Mittelrhein […] als Ausguck und Hinterhalt«[93] genutzt worden sein. – Damit ist der Kontext für Klings Gedicht skizziert.

Zielperson

01 dies sind feineinstellungen.
02 pollenanalysen,
03 knochenmarkspende,
04 geweihmaske.

05 zielperson mit geweihmaske.
06 blickt rüber.
07 von seinem hochplateau aus
08 blickt er rüber.
09 neanderthaler, zum letzten,
10 schaut durch sein sprachrohr.

11 ein ockriger schlot, in mäßig

89 Tattersall: Neandertaler. Der Streit um unsere Ahnen, S. 116.
90 Schulz: Todeskampf der Flachköpfe, S. 242.
91 Ebd., S. 255.
92 Ebd., S. 243f.
93 Ebd., S. 248.

geschwungener weite. unsere
sohlen – sanftbehornt, aschig,
pollenbehaftet – senken sich
auf flüchtigem hochplateau.

schöne kegelgegend hier
die eifel bewohnen
sie männer frauen kinder.

dem sein absterbender
blick beschriftet und streift
das erloschene siebengebirge.

dazwischen liegt der strom, un-

überwindlich.
was er uns hinterläßt:
die beigabe mark.
das ist wichtig für uns.

die erde ist ein bißchen warm noch:
nehmet und esset alle davon. wir

öffnen hungrig und mit kunst,
was uns bleibt, die röhren-

knochen. pigmentlaken dann;
ein feingestreuter ockerboden.

Zunächst sollen einige interpretatorische Grundlinien umrissen werden. Daraufhin ist auf den Herkunfts-Identitäts-Komplex einzugehen. Weitere Deutungsperspektiven werden dann jeweils in den noch anstehenden resümierenden Punkten aufgegriffen.

Das Gedicht beginnt mit Materialanalysen von Einzelfunden: Anhand von »pollenanalysen« (02) lässt sich die vegetative Umwelt rekonstruieren, die »knochenmarkspende« (03) liefert das Material für die genetische Rekonstruktion; die »geweihmaske« sei an dieser Stelle übergangen (vgl. dazu den Punkt ›Präsenz, Imagination und Totenkult‹). Ergebnis der Analyse ist der szenische Entwurf einer prähistorischen, circa 30 000 bis 80 000 Jahre in der Vergangenheit liegenden Situation (05-21), die im ›Rüberblicken‹ (vgl. 06) zunächst nur topologisch, dann auch topographisch strukturiert ist. Auf dem einen »hochplateau« (07) steht der Neandertaler, der durch die dritte Person Plural bezeichnet wird, auf dem anderen »hochplateau« (15) die Vermittlungsinstanz, die sich in der ersten Person Plural äußert und vor dem Hintergrund der diskursiven Topik als ›Mensch‹ identifiziert werden kann. Dabei befinden ›wir‹ Menschen ›uns‹ im »siebengebirge« (21), auf das ›er‹, der Neandertaler, mit seiner Familie von der »eifel« (17) aus »blickt« (06). »[D]azwischen liegt der strom« (22), der

angesichts dieser Szenerie unschwer als der Rhein zu identifizieren ist. Entworfen ist damit nicht nur eine Urlandschaft, sondern auch eine Urszene der Theorie semantischer Räume: Mensch auf der einen, Nicht-Mensch (beziehungsweise Neandertaler) auf der anderen Seite, dazwischen die ›unüberwindliche‹ Grenze.

Entlang der Achse, den die Grenze »strom« (22) bildet, überführt das Gedicht daraufhin die bisher räumliche Distanz in eine zeitliche Distanz, wobei zugleich der »strom« als räumliche Grenze – und der Abschnittssprung in »un- // überwindlich« (22f.) führt dies vor – überwunden wird. Mit dieser ereignishaften Transformation geht das Verschwinden, vermutlich das Aussterben des Neandertalers einher. Es bleibt nur das »mark« (25), das »knochenmark[…]« (03), das er hinterlassen hat.

Die drei abschließenden Abschnitte (27-32) bleiben ambivalent, auch weil der konkrete Zeitpunkt, von dem aus in diesen Zeilen gesprochen wird, im Unbestimmten bleibt. So bietet sich auf der einen Seite eine Deutung an, die in den letzten Zeilen eine rituelle Verwendung oder gar Verspeisung von Neandertaler-Knochen durch den ›hungrigen‹ (vgl. 29) Menschen sieht.[94] Die sich an Matthäus 26,26 orientierenden Konsekrationsworte der Eucharistiefeier (vgl. 28) würden dann die im Abendmahl angelegte Verspeisung des Leibes aufrufen. Eingebettet in die mit »ocker[…]« (32) – der schon für das Paläolithikum als Bestandteil von Bestattungs- und möglicherweise Kultzeremonien nachweisbar ist – ausgeschmückte Szenerie, ist der Neandertaler in dieser Deutung »wichtig für uns« (26) als ein in rituelle Handlungen eingebundenes Objekt, das darüber hinaus im Fortgang der Evolution zum Opfer der und zum Opfer für die Menschheit wurde. – Diese rituelle Komponente wird später noch in den Blick zu nehmen sein.

Andererseits lassen sich die letzten Zeilen auf den Menschen der Gegenwart beziehen. So war es ein »röhren- // knochen« (30f.), genauer ein Oberarmknochen, aus dem jene DNA extrahiert wurde, die um 2000 Anlass dafür gab, eine Grenze zwischen modernem Menschen und Neandertaler zu ziehen. Die »beigabe mark« (25) ist also auch deshalb »wichtig für uns« (26), weil sich an ihr das Selbstverständnis des modernen Menschen bestätigen kann.

»Zielperson« setzt einen Diskurs in Szene, der die Herkunft des modernen Menschen als biologische Art verhandelt. In den Blick gerät damit die biologische ›Stammesgeschichte‹ des Menschen. Dabei macht die durchweg perspektivische Konstruktion des Gedichts deutlich,[95] dass die Geschichte, die hier erzählt wird, standpunktgebunden ist; eine Geschichte der

---

94 Schulz lässt seinen Artikel folgendermaßen enden: »In dem Grabkomplex [d.i. der von Menschen errichtete Friedhof von Sungir, pt] fand der Chefausgräber Otto Bader auch einen ›großen Oberschenkelknochen mit abgeschlagenen Gelenken‹. Die Markhöhle des wuchtigen Gebeins war mit Ockerpulver voll gestopft – eine Opferbeigabe. Doch welches Tier wurde hier geschlachtet? Auch auf diese Frage haben die russischen Archäologen eine Antwort gefunden: Es war ein Neandertaler« (Schulz: Todeskampf der Flachköpfe, S. 255).

95 Die perspektivische Konstruktion zeigt sich sowohl in der Fokalisierung im Menschen-Wir als auch in der abschließenden Bezugsetzung der Überreste zu diesem Wir (»wichtig für uns«, 26).

Sieger beziehungsweise, wie die religiöse Textschicht andeutet: eine Geschichte jener Art, die sich als ›Krone der Schöpfung‹ verstehen will. In diesem Sinne wird die in Szene gesetzte Geschichte, die eine klare Grenze zieht zwischen »uns« und ›ihm‹, um auf diese Weise ›unsere‹ Stammesgeschichte und ›seine‹ auseinanderzuhalten, im Gedicht als eine sprachliche Konstruktion des Menschen markiert: Denn dass der »neanderthaler [...] / durch sein sprachrohr [schaut]« (09f.), ist wörtlich genommen zunächst eine wenn nicht tollpatschige, so doch zweckwidrige Verhaltensweise, ist aber vor allem ein Hinweis darauf, dass es nach dem Aussterben der Neandertaler nur noch der Mensch, jenes vermittelnde »wir« ist, das für oder eben wider den Neandertaler sprechen kann.

Damit führt »Zielperson« metadiskursiv vor, dass die (archäologische oder paläoanthropologische) Suche nach Herkunft, nach Ahnen und Vorfahren – der im Gedichtauftakt suggerierten Wissenschaftlichkeit zum Trotz – weder interesselos erfolgt noch objektive Ergebnisse produziert. Herkünfte sind für Kling, selbst dort, wo sie ein biologisches Fundament aufweisen, perspektivische Konstrukte. Eben darin lag die Pointe von Klings Idee einer ›gefälschten‹, aber gerade dadurch ›wahren‹ »ahnenstrecke«.[96] Angesichts der von Kling offenbar veranschlagten Unmöglichkeit einer objektiven Wahrheit zeigt sich in der Konstruktion von Herkünften insofern eine ›subjektive Wahrheit‹, als sich das konstruierende, das ›fälschende‹ Subjekt in die Konstruktion einschreibt. Die Herkunft, die »ahnenstrecke« also ist immer schon »wichtig für uns«, ist ein Produkt von Zuschreibungs- und Aneignungs-Akten, dem diese Akte allererst den Status als »ahnenstrecke« verleihen.

Subjekte der Geschichte

Mit der Ausweitung des Zeithorizontes und der in »Zielperson« zu beobachtenden Suche nach den Herkünften des Menschen geht eine weitere Transformation der Geschichtslyrik Klings einher, die sich ausgehend von der Frage nach den ›Subjekten der Geschichte‹ beschreiben lässt. Gemeint sind damit zum einen die in den Gedichten Geschichte schreibenden Subjekte, die Vermittlungsinstanzen mithin (im Folgenden ›Vermittlungssubjekt‹ genannt); zum anderen jene Subjekte, deren Geschichte in den Gedichten, und sei es noch so bruchstückhaft, geschrieben wird (im Folgenden ›Geschichtssubjekt‹ genannt). Beide Subjekte, bei denen es sich um Individuen handeln kann, aber keineswegs muss, erfahren im Verlauf der betrachteten Geschichtslyrik erhebliche Wandlungen, wie die nachstehenden Fluchtlinien durch die zurückliegenden Kapitel zeigen.

Blickt man auf die Geschichtssubjekte in der Lyrik bis *nacht. sicht. gerät.*, dann lässt sich, korrelierend mit der Ausweitung des Zeithorizontes, zunächst eine Ausweitung auch des Geschichtssubjekts konstatieren. Am Anfang stehen dabei der »großvater und die groß-

96 Vgl. die Ausführungen im VII. Kapitel, insbes. S. 471-474.

mutter«,[97] denen im Rahmen einer individual-biographisch orientierten Schreibweise, wie sie auch in »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« noch erkennbar ist,[98] kurze historische Episoden zugeschrieben werden. An die Seite dieser familiären Individualsubjekte tritt dabei früh schon ein kollektives, generationell geprägtes Gruppensubjekt, das Kling selbst als »Generation Verdun« bezeichnet hat.[99] Während die Geschichte dieses Gruppensubjekts dabei anfangs von einem zwar individualisierten, doch psychisch nicht konturierten Vermittlungssubjekt präsentiert wird, das sich der Geschichtserfahrung der Kriegsteilnehmer bewahrend annimmt, wird das generationelle Subjekt in weiten Teilen von »di zerstörtn. ein gesang« selbst zum Vermittlungssubjekt seiner eigenen Geschichte.[100] Schon in *brennstabm,* stärker dann in *nacht. sicht. gerät.* löst sich Klings Geschichtslyrik jedoch vom generationellen Geschichtssubjekt. Nunmehr sind es, wie »historienbild« reflexiv vorführt,[101] Räume, denen Geschichte zugeschrieben wird.[102] Im Hintergrund dieser ›Raumgeschichten‹ steht in *nacht. sicht. gerät.*, so haben die Interpretationen gezeigt, zugleich ein anderes Geschichtssubjekt: die Nation. Vermittelt durch eine teils reporterartig konzipierte Instanz,[103] teils durch eine Instanz, die personal konturlos zunächst nur durch ihre Funktion als »Durchleuchter des Raumes« (Hummelt) bestimmt ist,[104] erweisen sich Räume dabei als Referenten geschichtsdiskursiver und -politischer Akte und Debatten, zu denen sich das Vermittlungssubjekt meist implizit verhält und so eine politische Position markiert.

Die verhaltene Politisierung des Vermittlungssubjekts in *nacht. sicht. gerät.* ist, ebenso wie der Fokus auf das Geschichtssubjekt ›Nation‹, nicht ohne den geschichtspolitischen Kontext der Nachwende-Zeit zu verstehen.[105] Für die auf *nacht. sicht. gerät.* folgenden Bände ist dieser Kontext nicht mehr anzusetzen. Darüber hinaus sind die Subjekte, die in den dort publizierten Geschichtsgedichten begegnen, vielgestaltiger. Dabei lassen sich vier Tendenzen ausmachen. Eine *erste Tendenz* steht im Horizont der forcierten Geschichtsreflexion, die Klings Lyrik insbesondere zur Mitte der neunziger Jahre hin prägt. In diesem Zusammenhang wird nicht nur »di geschichte« selbst zum thematisierten Subjekt von Gedichten,[106] sondern auch die Schrift als jenes Medium, in dem die Gedichte Geschichte thematisieren.[107]

---

97 Vgl. die Interpretation des Gedichts »erstdruck« im I. Kapitel, S. 79-85.

98 Vgl. die Interpretation dieses Gedichts im II. Kapitel, insbes. S. 98-103.

99 Vgl. dazu u.a. die Ausführungen im II. Kapitel, S. 125.

100 Vgl. die entsprechenden Ausführungen in der Interpretation des Gedichts im II. Kapitel, S. 109ff.

101 Vgl. die Interpretation dieses Gedichts im III. Kapitel, S. 144-151.

102 Vgl. insgesamt das III. Kapitel

103 Vgl. die Ausführungen im Rahmen der Interpretation des »russischer digest«-Kapitels im III. Kapitel, S. 160ff.

104 Vgl. dazu die Ausführungen zu den Paratexten von *nacht. sicht. gerät.* im III. Kapitel, S. 155f..

105 Vgl. dazu das III. Kapitel, u.a. die resümierenden Ausführungen S. 218ff.

106 Vgl. dazu die Interpretation von »autopilot. phrygische arbeit« im IV. Kapitel, S. 231ff., sowie die kurzen Ausführungen zum ersten Gedicht des »bildprogramme«-Zyklus im VI. Kapitel, S. 416f.

107 Vgl. die Interpretationen von ›Schriftgeschichtsgedichten‹ im V. Kapitel, S. 336-343.

Innerhalb einer *zweiten Tendenz*, die sich als Individualisierung bezeichnen lässt, rücken wieder historische Individuen in den Vordergrund, und dies sowohl in Form rollenlyrischer Vermittlungssubjekte[108] als auch auf Ebene des Geschichtssubjekts. Zwar tritt Kling auch hier nicht in eine die Geschichtslyrik gerade des 19. Jahrhunderts prägende Tradition der Bedichtung großer Individuen ein,[109] doch sind nun porträtartige Gedichte etwa über den ›Ahnen‹ Georg Trakl[110] oder aber über die (nicht zuletzt was die archäologisch-geologische Lyrik angeht) ›Ahnin‹ Annette von Droste-Hülshoff anzutreffen. Wie im Fall des ›Droste-Monologs‹ fügen sich Klings historische Porträtgedichte[111] dabei in das oben skizzierte Paradigma der Aufdeckung von Verdecktem: Sie fokussieren in der Regel das gesellschaftliche Tabuisierte und Widerspenstige der porträtierten Figuren.

Als *dritte Tendenz* lässt sich die komplexe Transformation identifizieren, die im Langgedicht »Der Erste Weltkrieg« erfolgt. Markant ist hier zunächst die Etablierung eines personal zumindest rudimentär konturierten Vermittlungssubjekts, das – als Wiederaufnahme des Memorizer-Konzepts – die Figur eines »Dichter-Historiografen«[112] gibt. Charakteristisch für diese Figur ist dabei neben der recherchierenden und ortsbesichtigenden Tätigkeit vor allem eine Haltung der Verantwortung gegenüber der Geschichte. Der Memorizer ist »Gedächtnisverantwortliche[r]«[113], der sich zwei verschiedenen Geschichtssubjekten widmet: dem Kollektiv des eigenen Clans, dessen Geschichte er rekonstruiert, und dem Kollektiv der clanlosen Toten, dem er gedenkt.[114]

Die Kollektivierung des Geschichtssubjekts setzt sich schließlich fort in der *vierten Tendenz*, für die »Zielperson« als Beispiel dienen kann. Hier ist das Kollektiv maximal ausgeweitet, umfasst nicht weniger als ›den modernen Menschen‹ schlechthin und ist damit letztlich ein anthropologisches Kollektiv. Vergleichbare Ausweitungen sind im Spätwerk zunehmend anzutreffen. So wird in »Tundra Bast«[115] der Typus »eiszeitjäger« in Szene gesetzt und im Zyklus »Die Himmelsscheibe von Nebra«[116] wird jene Kultur samt deren Kulturtechniker imaginiert, in der das titelgebende archäologische Artefakt gefertigt wurde. Die Kollektivierung betrifft dabei zugleich, auch dies zeigt »Zielperson«, das Vermittlungssubjekt. Ist es in »Zielperson« tatsächlich ›der Mensch‹ selbst, der über sich spricht, so manifestiert sich in

108 So in den entsprechenden Passagen aus »mitschnitt calvenschlacht« und »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II«. Vgl. dazu die Interpretationen der beiden Gedichte im VI. Kapitel, S. 409-423.

109 Teile dieser Tradition werden demnächst rekonstruiert bei Markus Fauser: Männer, Helden, Standbilder. Fontanes »Preußen-Lieder« und die vaterländisch-historische Lyrik [unv. Typoskript].

110 Vgl. die Interpretation des Gedichts »bildbeil« im VII. Kapitel, S. 476ff.

111 Zu diesem Genre siehe demnächst Evi Zemanek: Das Individuum vor historischem Hintergrund oder Das Porträtgedicht als Variante der Geschichtslyrik [unv. Typoskript]. Erscheint in: Detering / Trilcke (Hg.): Geschichtslyrik. Ein Kompendium [in Vorbereitung].

112 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg, S. 112.

113 Kling: Sprachinstallation 2, S. 16.

114 Vgl. das VII. Kapitel.

115 In: S, S. 27f. [= GG, S. 741f.].

116 In: AdF, S. 141-153 [= GG, S. 911-918].

Gedichten wie »Retina Scans«[117], »Menhirreihen«[118] oder »Die Himmelsscheibe von Nebra II«[119] jeweils ein betrachtendes oder analysierendes Wir, das als unspezifizierter Platzhalter für die Begegnung und Erfahrung archäologischer Funde fungiert.

Sichtet man diese Tendenzen nun noch einmal auf einer übergeordneten Ebene, dann lässt sich, von Ausnahme einmal abgesehen, hinsichtlich des Vermittlungssubjekts eine zum Spätwerk hin eindeutig zunehmende Personalisierung ausmachen. Noch bis weit in die neunziger Jahre hinein ist für zahlreiche Gedichte ein Vermittlungssubjekt anzusetzen, das allenfalls als »autonomes Schaltzentrum«[120] in Erscheinung tritt: als »vernetzende[] und kombinierende[] Instanz«[121], die das historische Material nicht selten mittels Montageverfahren ordnet. In den Bänden ab *Fernhandel* treten hingegen regelmäßig personal manifeste Subjekte auf. Zunehmend sagt jemand »ich« oder »wir« in den späten Gedichten. Hinsichtlich des Geschichtssubjekts geht damit eine erneute Hinwendung zu menschlichen Geschichtssubjekten, seien sie kollektiv oder individuell, einher – eine Hinwendung, die Räume als Geschichtssubjekt zwar nicht verdrängt, dieser Herangehensweise aber doch entschieden an die Seite tritt. Diese beiden Bewegungen der Kling'schen Geschichtslyrik lassen sich dabei korrelieren. Zunehmend setzt sich in Klings späten Geschichtsgedichten ein personales Subjekt in Relation zu historischen Subjekten, zu Individuen oder Kollektiven. Ein Prototyp dieser Relation ist wiederum »Zielperson«, das zumindest auf einer Ebene verhandelt, wie sich der gegenwärtige Mensch aus seiner Stammesgeschichte heraus selbst versteht, selbst definiert.

Formen der historischen Sinnbildung

Der Umgang mit Geschichte, den »Zielperson« vorführt (in der Tat ›vorführt‹: denn es handelt sich ja um eine explizit perspektivische, rollenlyrisch gebrochene Darstellung), wurde im Laufe der Untersuchung als hermeneutisch bezeichnet – ›hermeneutisch‹ deshalb, weil die Beschäftigung mit Vergangenem der Sinnbildung dient, in deren Vollzug Geschichte erfasst, gedeutet und in Bezug gesetzt wird zur eigenen Existenz. Jörn Rüsen hat diesen Prozess historischer Erkenntnis als einen Dreischritt aus Wahrnehmung beziehungsweise Erfahrung, Deutung und Orientierung konzipiert.[122] Im Zuge dieses Erkenntnisprozesses können sich

117 In: S, S. 43f. [= GG, S. 757f.].

118 In: S, S. 45f. [= GG, S. 759f.].

119 In: AdF, S. 146 [= GG, S. 913].

120 So Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 144.

121 Ebd.

122 Vgl. Rüsen: Historisches Lernen, S. 164ff. Vgl. dazu auch von Borries: Geschichtsbewußtsein als System von Gleichgewichten und Transformationen, S. 255ff. Diese Konzeption des historischen Sinnbildung steht dabei in großer Nähe zur hermeneutischen Tradition, setzt doch auch diese Tradition – jedenfalls in der Deutung und Anwendung Gadamers – drei Schritte des Verstehens an: »Man unterschied eine *subtilitas intelligendi,* das Verstehen, von einer *subtilitas explicandi,* dem Auslegen, und im Pietismus fügte man als drittes Glied die *subtilitas applicandi,* das Anwenden, hinzu […]. Diese drei Momente sollen die Vollzugsweise des Verstehens ausmachen« (Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 312).

dabei, wie Rüsen weiter ausführt, vier Formen oder Figuren der Sinnbildung ausprägen (traditionale, exemplarische, kritische und genetische).

In Klings Geschichtslyrik lassen sich nun durchaus einzelne dieser Formen und damit ein hermeneutischer Umgang mit Geschichte beobachten. Bemerkenswert sind jedoch zunächst und lange Zeit jene Geschichtsgedichte, in denen ein solcher Umgang nicht dokumentiert ist. Hervorzuheben sind hier die frühen Gedichte, die im Sinne der Poetik der »geschichte raus- / gesplittert« einzelne, dekontextualisierte ›Bilder‹ präsentieren, wobei die Präsentation eine neue, (narrativ) entautomatisierte *Wahrnehmung* von Geschichte ermöglichen soll.[123] Textintern erfolgt dabei kein Verstehen des Historischen, keine Sinnbildung. Anders funktionieren jene Gedichte, die – ausgehend von der Hermes-Figur des diebischen Kommunikatorgottes – ›herme~~neu~~tische Geschichtslyrik‹ genannt und in zwei Gruppen differenziert wurden.[124] Beide Gruppen stehen im Kontext einer Krise der Geschichte, die sich in Lyrik und Essayistik manifestiert und die, wie oben bereits angesprochen, auf der Diagnose eines Abbruchs der kontinuierlichen Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit und der daraus folgenden Selbstsituierung in einer postmnemosynischen Geschichtskultur basiert.[125] Die Gedichte der beiden Gruppen sind dabei dadurch charakterisiert, dass sie im Historischen keinen orientierenden Sinn für die Gegenwart finden, allerdings aus unterschiedlichen Gründen. In der radikalen Variante der herme~~neu~~tischen Geschichtslyrik, wie sie vor allem in *morsch,* etwa in Gedichten des Zyklus »romfrequenz« anzutreffen ist, scheitert historische Sinnbildung aufgrund des materiellen Ruins der Überlieferung; von den Quellen bleibt nur noch ein Rauschen.[126] Das, was Gegenstand historischer Wahrnehmung sein könnte, ist hier nur noch als Abwesendes präsent. In den Gedichten, die sich der zweiten Gruppe herme~~neu~~tischer Geschichtslyrik zuordnen lassen, wird hingegen nicht der materielle Ruin, sondern der Bedeutungsverlust historischen Materials diagnostiziert. Der hermeneutischen Aneignung im engeren Sinne steht hier eine Diskontinuität im Wege, die das Heute vom Gestern auf eine Weise trennt, die die Vermittlung des historischen Sinns mit der gegenwärtigen Situation unmöglich macht.[127] In dieser Variante der herme~~neu~~tischen Geschichtslyrik wird mithin das Scheitern der hermeneutischen »Rückverwandlung toter Sinnspuren in lebendigen Sinn«[128] vorgeführt. Anders als im Fall der radikalen Variante etablieren diese Gedichte jedoch durchaus Figuren historischer Sinnbildung, indem sie etwa *kritisch* bestehende Kon-

123 Vgl. die Interpretation zu »schlachtenmaler. halber kirschkuchn« im II. Kapitel, S. 98-107.

124 Vgl. dazu insgesamt das IV. Kapitel, insbes. die resümierenden Ausführungen IV. Kapitel, S. 327ff.

125 Nicht gegeben ist hier also jene Voraussetzung der historischen Erkenntnis, auf die auch Gadamer hingewiesen hat: »Historische Erkenntnis kann nur so vor sich gehen, daß in jedem Fall die Vergangenheit in ihrer Kontinuität mit der Gegenwart gesehen wird« (Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 333).

126 Vgl. dazu die Ausführungen im IV. Kapitel, S. 314-327.

127 Vgl. dazu die Interpretationen von »bläue« im IV. Kapitel, S. 246ff., und von »schicht I (petrarca)« im IV. Kapitel, S. 300-308.

128 Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 169.

tinuitätsvorstellung ›dekomponieren‹[129] oder aber *genetisch* auf unhintergehbare Prozesse des historischen Wandels hinweisen.

Mit der kritischen und der genetischen Sinnbildung sind damit jene Figuren genannt, die das hermeneutische Geschichtsverhalten der Kling'schen Geschichtslyrik allgemein prägen. Die kritische Sinnbildung ist dabei insbesondere im Rahmen der politischen Geschichtslyrik des Bandes *nacht. sicht. gerät.* zu beobachten. Gegen Versuche einer traditionalen Sinnbildung gerichtet, die aus der Deutung einer Kontinuität deutscher Geschichte Orientierungsangebote im Sinne der positiv semantisierten Identität einer deutschen Nation generieren, präsentieren der Kleinzyklus »brandenburger wetterbericht« oder Teile des »mittel rhein«-Zyklus historisches Material, das diese Kontinuitätsvorstellung unterläuft oder ihre orientierende Inanspruchnahme fragwürdig macht.[130] Die kritische Sinnbildung wird allerdings nicht explizit durch die Gedichte vorgegeben. Die Gedichte offerieren keine eigenen Orientierungsangebote. Vielmehr werden durch die vorgenommene Wahrnehmung (bzw. Präsentation) und Deutung von Historischem mögliche historische Orientierungen lediglich nahegelegt.[131]

In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre rücken schließlich genetische Sinnbildungs-Figuren ins Zentrum. Am deutlichsten zu Tage treten diese Sinnbildungs-Figuren, die auf das »Prinzip der Transformation«[132] setzen und insofern historischen Wandel fokussieren, im Bereich der mediengeschichtlichen Essayistik und Lyrik. Ausgehend von der Prämisse einer »Evolution der Kommunikationsverfahren«[133] und damit einhergehenden »Wahrnehmungsveränderungen«[134] entwirft Kling insbesondere im Essay »Venedigstoffe« die historisch begründete Idee einer auf Veränderungen in der medialen Umwelt jeweils reagierenden Schrift.[135] Die Aufmerksamkeit richtet sich damit, im Sinne der genetischen Sinnbildung, auf das »Moment der zeitlichen Veränderung«[136], wobei die Veränderung zugleich als dasjenige identifiziert wird, was Kontinuität in der Geschichte stiftet. Figuren einer solchen genetischen Sinnbildung tauchen dabei auch auf Ebene der Autorschaftskonzeption,[137] auf Ebene der generischen Zuordnung der eigenen Gedichte[138] sowie innerhalb von Gedichten auf.[139]

---

129 Rüsen spricht mit Hinblick auf die ›kritische Sinnbildung‹ unter anderem von der »Dekomposition von Orientierungsmustern« (Rüsen: Zeit und Sinn, S. 176).

130 Vgl. die Interpretationen der genannten Texte im III. Kapitel, S. 168-214, sowie die resümierenden Ausführungen im III. Kapitel, S. 220ff.

131 Vgl. dazu auch die Ausführungen zu den Autonomisierungsstrategien in Klings politischer Geschichtslyrik in Kapitel III, S. 222ff.

132 Rüsen: Lebendige Geschichte, S. 42.

133 Kling: Venedigstoffe, S. 126.

134 Kling: Peter Huchel Dankabstattung, S. 169.

135 Vgl. dazu die Rekonstruktion des Konzepts einer hermetischen Schrift im V. Kapitel, S. 345-396.

136 Rüsen: Lebendige Geschichte, S. 52.

137 Vgl. die Ausführungen zur Transformation des Memorizer-Konzepts im VII. Kapitel, S. 466ff.

138 Vgl. Klings Wendungen »das, was einmal Naturgedicht war« (Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 220) und »das, was einmal die Ballade gewesen ist« (Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Gespräch mit Thomas Kling, S. 238). Zur letztgenannten Wendung vgl. auch die Ausführungen im VI. Kapitel, S. 459ff.

Blickt man schließlich auf das Spätwerk, dann lässt sich abermals eine Transformation ausmachen, die mit der temporalen Ausweitung und der Ausweitung des Geschichtssubjekts auf die Menschheit einhergeht. Verschiedentlich geht es in Klings späten Gedichte um historische Anthropologie,[140] um das, was die Bedingungen, die Konstanten des Menschseins sind. Die damit erfolgende Verschiebung zu Figuren der exemplarischen Sinnbildung, die Kling schließlich seinem Kontrahenten Durs Grünbein wieder annähert,[141] lässt sich schon am Gedicht »Zielperson« beobachten. Das prähistorische Ereignis ist dort letztlich – unterstützt noch durch den religiösen Bezug am Gedichtende – Exemplum für eine übergeordnete Aussage über den Menschen, der sich als ›Krone der Schöpfung‹ durch die Abgrenzung von dem definiert, was sein Selbstverständnis, seine stammensgeschichtliche Identität in Frage stellen könnte.

Solchen abstrakten Reflexionen stehen in anderen Gedichten sehr konkrete, die Kreatürlichkeit des Menschen in den Blick nehmende Figuren der exemplarischen Sinnbildung zur Seite. So besucht im Gedicht »Archäologischer Park«[142] ein Ich die Grabungsstätte eines historischen Römerlagers und sichtet im Zuge dessen archäologische Funde. Wiederholt fällt das Augenmerk dabei auf Reste menschlicher Nahrungsaufnahme und Verdauung: »sie kratzen küchenabfall aus der grube«, »das feine? is fäkalienschicht« und erneut: »fäkalienschicht: vier traubenkerne, schwarz, / von dakern oder thrakern frierend weg- / gespuckt«. Die alltagsgeschichtlichen Spuren im Römerlager gewähren so exemplarisch Einsicht in dasjenige, wovon sie noch jenseits ihrer Historizität zeugen: in das Allzumenschliche von »zeitenthobene[r] Allgemeingültigkeit«[143]. Pointiert weist auch noch das Ich auf diese, seine Kreatürlichkeit hin: »ich fress die reste, grabungs-schrift, / und habe schon das weiden-flechtwerk / abgenagt«.

Was bei Kling auf Ebene der gedichtinternen Sinnbildung hingegen nicht zu beobachten ist, sind Figuren der traditionalen Sinnbildung, durch die, wie Rüsen formuliert, »*Zeit als Sinn verewigt* [wird]«[144]. Dem Ewigen, Dauerhaften stand Kling stets skeptisch gegenüber.[145]

---

139 Vgl. dazu insbes. die Interpretationen jener Gedichte, die durch die Transformation historischer in gegenwärtige, von den elektronischen Medien geprägte Kommunikationssituationen eine Differenz markieren, die den medialen Wandel erfahrbar macht, konkret die Interpretationen von »mitschnitt calvenschlacht« und »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« im VI. Kapitel, S. 409-429; vgl. darüber hinaus die resümierenden Ausführungen im selben Kapitel, insbes. S. 460ff.

140 Deutlich wird diese Bezugnahme auf eine historische Anthropologie unter anderem auch in der ersten der »Vier Miszellaneen« aus *Auswertung der Flugdaten*, die den Titel »Bipedie« trägt (in: AdF, S. 125f.). Anhand einer exemplarisch gedeuteten Urszene »aus der frühen, sehr breitnüstrigen Hominidenzeit« (ebd., S. 125) werden dort allgemeine Aussagen über das Verhältnis von Sehen und Hören getätigt.

141 Vgl. die Ausführungen zur exemplarischen Sinnbildung bei Durs Grünbein im IV. Kapitel, S. 295-299.

142 In: S, S. 34ff. [= GG, S. 748ff.].

143 So Rüsen: Lebendige Geschichte, S. 46, mit Bezug auf die exemplarische Sinnbildung.

144 Rüsen: Zeit und Sinn, S. 180.

145 An dieser Stelle ließen sich Ausführungen zu Klings Rezeption der *vanitas*-Vorstellung anschließen. Dazu vgl. auch Stockhorst: »Geiles 17. Jahrhundert«. Zur Barock-Rezeption Thomas Klings, die allerdings auch festhält: »Ungeachtet aller Faszination durch gravitätische Vergänglichkeitsinszenierungen in Text und Bild beruht Klings Sympathie für die Epoche [des Barock, pt] weniger auf deren latenter Endzeitstimmung als vielmehr

Allenfalls im Bereich der Verortung von Dichtung innerhalb der Kultur macht Kling, seinem Beharren auf Marginalisierung entsprechend, zuweilen, aber keineswegs immer eine kontinuierliche Tradition der Ausgrenzung aus.[146]

Die Skepsis gegenüber einem ›verewigten Sinn‹ ist eine der grundlegenden geschichtskulturellen Annahmen, die sich auf Basis der Essayistik und der Geschichtslyrik Klings seit etwa Mitte der neunziger Jahre rekonstruieren lassen. Sie geht insgesamt einher mit der Vorstellung, dass die zentrale Herausforderung wie das zentrale Problem der Beschäftigung mit Geschichte jene anthropologische Konstante ist, die in Klings Lyrik mehr und mehr in den Vordergrund rückt. In Form eines Mottos zu Beginn von *Sondagen* – es steht dem eröffnenden Zyklus »Manhattan Mundraum Zwei«[147] voran – hat Kling diese Konstante mit Jacob Balde charakterisiert.

> *Omneis mors variis casibus obruit*
> *Nullo nobilis ordine.*
>
> *Uns alle – verschiedenste fälle – senkt er hinab:*
> *Der tod, der rangfolgenlose.*
> JACOB BALDE, CHOREAE MORTUALES – TOTENTÄNZE[148]

Präsenz, Imagination und Totenkult

Sieht man einmal von der Politisierung, auch von der Historienraumdichtung, ja auch von der Mediengeschichtsdichtung ab (was freilich nicht wenig ist), dann kreist Klings geschichtslyrisches Werk wesentlich um die Fragen, wie damit umgegangen werden kann, dass das, was vergangen ist, nicht da, sondern gewesen ist, dass jene, die vergangen sind, nicht leben, sondern tot sind. Angedeutet sind damit zugleich zwei Perspektiven auf die Vergangenheit, deren jeweilige Dominantsetzung die diachrone Kontur von Klings Werk mitbestimmt: Zum einen die Perspektive auf Geschichte als Ansammlung von ›totem‹ Material, zum anderen die Perspektive auf die Toten der Geschichte. Konstitutiv für beide Fälle ist dabei Distanz zur und

---

auf einer Affinität zu denjenigen Elementen barocker Dichtung, die sich als visuell und performativ, spielerisch und symbolhaft, wortgewaltig und rätselhaft kennzeichnen lassen« (ebd., S. 190).

146 So fragt er etwa im *Itinerar:* »Ist es schlimm, daß das Gedicht, das Orchideenfach der Literatur, zu jedem Zeitpunkt der Geschichte Orchideenfach war?« (Kling: Sprachinstallation 2, S. 21). Und in den »Stuttgarter Miszellaneen« heißt es: »Sprechen wir von historischer und gegenwärtiger Öffentlichkeitswahrnehmung, so wird eines deutlich: Dichtung wird, machen wir uns nichts vor, unausgesprochen abgebucht als Gauklersprache, wenn nicht als Gaunersprache, als Kochemer Loschn, als villonsches und celansches Argot, als Cant, als Rotwelsch von Bettelleuten. Und sie sind ja auch fahrendes Volk im Unterhaltungssektor, in Sonderheit die reitenden Leichen des Goethe-Instituts, wie sie, fliegenden Holländern gleich, wie die geschniegelte wilde Jagd, um die Welt karriolen, ruhelos, in mehr oder weniger feinem Tuch zigeunernd, getrieben von Auftritt zu Auftritt, um all die Jahrmärkte und Events abzuklappern. Mal besser, mal schlechter entlohntes fahrendes Volk. Wie eh und je« (Kling: Archivarbeit – mit Fallbeispielen. Stuttgarter Miszellaneen, S. 52). Diesen Kontinuitätsvorstellung widersprechen allerdings z.B. seine Ausführungen zum Memorizer, der Kling ja nicht nur als »Dichter« gilt, sondern zugleich als »Topentscheider seiner Society« (Kling: Rhapsoden am Sepik, S. 113).

147 Ein *close reading* des Gedichts bei Noël: Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005, S. 261-280.

148 In: S, S. 9 [= GG, S. 723].

also Absenz von Vergangenheit. In der Auseinandersetzung mit dieser Distanz und Absenz, in deren Hervorhebung und/oder Überwindung laufen zahlreiche Stränge der Geschichtslyrik Klings zusammen. Entlang der keineswegs trennscharfen Aspekte ›Präsenz‹, ›Imagination‹ und schließlich ›Totenkult‹ sollen diese Stränge nun, wiederum unter Einbezug der späten Gedichte, abschließend aufgegriffen werden.

Klings Geschichtslyrik nimmt im Grunde ihren Anfang im Datum des Todes der »Generation Verdun«, der das Hauptaugenmerk der frühen Gedichte gilt.[149] Begegnet wird diesem Datum mit einem manisch-melancholischen Sammeln (so in »zivildienst. lazarettkopf«), einem Auflesen der gerade noch präsenten Reste und Spuren, die von der Zeitzeugenschaft dieser Generation zeugen. Das Problem dieser Gedichte ist freilich noch nicht die Absenz des Vergangenen, sondern die drohende Absenz, nämlich das unbemerkte ›Vorbeisterben‹ der Zeitzeugen. Wie Klings Gedichte dieser drohenden Absenz begegnen, entspricht dabei allerdings dem gerade in den frühen Gedichten praktizierten Umgang mit demjenigen, was endgültig absent ist. So führt, wie oben bereits resümiert, das Gedicht »schlachtenmaler: halber kirschkuchn« eine auf unmittelbare Gegenwärtigkeit des narrativ ungebundenen Einzelbildes zielende Poetik ein und vor: Das Detail, die Einzelheit wird – mittels der Technik des simultanen Darstellens – in den aktuellen Diskurs eingesprengt, dem »einzelnen ›Fundstück‹«, so hält Grätz fest, wird »zu einem Moment der Präsenz [verholfen]«[150]. Schon im Frühwerk ist dieses Verfahren jedoch, auch dies wurde oben schon vermerkt, von einer Ambivalenz geprägt: Die durch intermediale Bezugnahmen suggerierte oder simulierte *unmittelbare* Präsenz des historischen Bildes wird gebrochen auf einer reflexiven Ebene, die die Verfahren der *Vermittlung* thematisiert, durch die diese Präsenz erzeugt wird. Noch deutlicher tritt diese Ambivalenz in jenen Gedichten hervor, die mit der Simulation elektromedialer Präsenz arbeiten.[151] Diese Gedichte stehen dabei in einem Problemhorizont, der das Faktum der Distanz und Absenz des Vergangenen noch verschärft.

Dass das Vergangene nicht gegenwärtig, sondern eben gewesen ist, das ist zunächst ein durchaus banales ontologisches Faktum, jedenfalls für das westlich-moderne Geschichtsdenken. Zu diesem Faktum hinzu tritt jedoch bei Kling eine im Zurückliegenden mehrfach bereits angesprochene Diagnose über den kulturellen Umgang mit Geschichte, über Defizite des Mediums Schrift sowie allgemein über die mediale Situation seiner eigenen Gegenwart. Damit ist zunächst auf die umfassende ›Verspeicherung von Vergangenem‹ und dessen Ablösung von personalen Traditionsträgern hingewiesen. Diese Verspeicherung führt dazu, dass Geschichte nicht mehr in lebendigen Zusammenhängen kommuniziert wird, sondern als ›totes‹ Material

149 Vgl. dazu das II. Kapitel.

150 Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 140.

151 Vgl. dazu die Interpretationen im VI. Kapitel, S. 409-425.

ohne Bezug zur aktuellen Lebenswelt und -praxis überdauert. Dieses verschärfte Faktum der Absenz des Vergangenen ist für die Geschichtslyrik auch deshalb ein besonderes Problem, weil es das Medium, in dem sich der Geschichtslyriker als Schriftsteller äußert, nämlich die Schrift, ebenfalls betrifft. Denn auch die Schrift ist, wie das Gedicht »stazion« programmatisch vorführt,[152] ein künstliches Speichermedium, das nicht das Leben sichert, sondern den Tod konserviert. Ins Zentrum der poetologischen Reflexion rückt damit die Frage, wie ein Schriftsteller – in »Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte«[153] – mit dem ›toten‹ Material überhaupt verfahren könnte. Die Antwort, die Kling, so eine im V. und VI. Kapitel vertretene These, dafür findet, ergibt sich aus einem alternativen Schriftkonzept. Schrift müsse sich insbesondere auf jene ihr zu einem bestimmten Zeitpunkt jeweils zeitgenössischen Medien simulierend beziehen, die sich durch das ›Lebensprinzip‹ der Bewegung auszeichnen.[154] Angesichts Klings eigener medialer Umwelt sind dies, neben der mündlichen Rede, vor allem die elektronischen Übertragungsmedien.

Vor diesem Hintergrund lassen sich vordergründig so abstruse Geschichtsgedichte wie »mitschnitt calvenschlacht« oder »Die letzte Äußerung des delphischen Orakels II« verstehen.[155] Das in die Speicher abgesunkene historische Material wird dort, mittels intermedialer Simulationen, in die medialen Netzwerke des elektronischen Zeitalters eingespeist, die Stimmen der Toten gewinnen eine plötzliche, gleichwohl weiterhin punktuelle und zudem gebrochene Präsenz in der Gegenwart. Die Brechung ergibt sich dabei aus dem bereits in den frühen Gedichten anzutreffenden Neben- und Ineinander von inszenierter Unmittelbarkeit und prononcierter Vermitteltheit, wobei die Vermitteltheit allerdings in den elektromedial präsentierenden Gedichte noch forciert wird durch den massiven Anachronismus auf Ebene der Vermittlungssituation.

In Frage steht freilich die Funktion der steten Brechung, die eine naive, sich gänzlich der Vergegenwärtigung hingebende Präsentation von Historischem bei Kling stets unterläuft. Eine mögliche Antwort auf diese Frage lässt sich gewinnen, wenn man das – sich in den späten Gedichten allerdings wandelnde – Verhältnis der Kling'schen Geschichtslyrik zur Imagination in den Blick nimmt.

Im Zusammenhang mit den Ausführungen zur Präsentation historischer Einzelfunde wurde oben bereits darauf hingewiesen, dass Klings Fragmentverständnis nicht romantisch-modernen Charakters ist. Das Fragment, die historische Einzelheit ermöglicht keinen Zugang zu einer wie auch immer gearteten Ganzheit. Dem entspricht ein bis in die späten neunziger

152 Vgl. dazu die Interpretation im V. Kapitel, S. 331ff.
153 Kling: Sprachinstallation 2, S. 23.
154 Vgl. den 3. Abschnitt des V. Kapitels, S. 345-396.
155 Vgl. die Interpretationen im VI. Kapitel, S. 409-425.

Jahre geltender Verzicht auf den imaginativen Entwurf historischer Welten. Die Gedichte beschränken sich auf das, was das historische Material selbst hergibt. Die Rekonstruktion von Kontexten mit dem genuin literarischen Mittel der Fiktion bleibt aus.[156] Dieser Imaginationsverzicht in Klings früher und mittlerer Geschichtslyrik lässt sich nicht zuletzt auf eine Art historiographisches Ethos zurückführen. Von der Vergangenheit bleibt eben nur das, ›was nicht ganz ist‹, wie es im »romfrequenz«-Zyklus heißt; die Welt wie sie war, ist unwiederbringlich verschwunden, jeder Versuch, das ›auszuscharren, was ganz war‹, nur eine vom »prachtvolle[n] hunger« getriebene »lüge«.[157] Gefasst hat Kling dieses Programm des Imaginationsverzichts nicht nur in seinen Invektiven gegen eine »Epoche der Restauration«[158] oder in seinen Seitenhieben gegen die vermeintliche Praxis des ›Zuschmierens‹ von Leerstellen durch die Philologie des 19. Jahrhunderts,[159] sondern auch in der Zurückweisung einer geschichtsdichterischen Praxis, die seiner Ansicht nach lediglich »Sandalenfilme« produziert.[160] Der Imaginationsverzicht betrifft dabei wohlgemerkt nicht genuin als Phantasmagorien oder auch Allegorien erkennbare Gedichte wie etwa »stazion«. Er greift vielmehr dort, wo eine imaginative Rekonstruktion mit dem Gestus des ›So-war-es‹ oder auch nur ›So-könnte-es-gewesen-sein‹ auftritt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun eine mögliche Erklärung für die konstitutive Korrelation von Unmittelbarkeit und Vermitteltheit bei Kling formulieren. Der Hinweis auf die Vermitteltheit markiert unmissverständlich die Vergeblichkeit der im Text erzeugten Präsenz. Mit anderen Worten: Die erzeugte Präsenz ist eben deshalb nicht ›Lüge‹, weil ja schließlich gesagt wird, dass sie Fiktion ist; sie ist allenfalls eine markierte Fälschung, eine Transformation des Materials.

Nicht reibungslos in diese Ausführungen integrierbar ist jedoch, was im oben interpretierten Gedicht »Zielperson« passiert. Ausgehend von den zu Beginn des Gedichts gelisteten Einzelfunden wird dort eine recht stabile Imagination einer Szenerie mehrere Jahrzehntausende vor unserer Zeitrechnung entworfen. Nun ist auch diese Szenerie sofort als Fiktion erkennbar, aber die bemerkenswerte diegetische Fülle und die Stabilität der Situation – ein ›Kostümfilm‹ aus der Steinzeit gewissermaßen – sind doch etwas Neuartiges in Klings Werk.[161] Auf

156 So auch Grätz: Ton. Bild. Schnitt, S. 142, die bemerkt, Kling wolle kein »vollständiges Bild entwerfen«, »die historische Rekonstruktion [werde vermieden]«. Allerdings diskutiert Grätz weder eine mögliche Erklärung für diese Eigenart noch berücksichtigt sie die gleich zu bemerkenden Modifikationen in den späten Gedichten.

157 Die Zitate und Paraphrasierungen nach dem Gedicht »tiber« (in: m, S. 99 [= GG, S. 523]). Vgl. insgesamt auch die Ausführungen zu »romfrequenz« im IV. Kapitel, S. 317-327.

158 Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch, S. 223. Vgl. dazu auch die knappe Bemerkung im IV. Kapitel, S. 326f..

159 Vgl. Klings Kommentar zu den Sappho-Übersetzungen von Anne Carson (Brandungsgehör. Nachbildbeschleunigung. Thomas Kling im Gespräch, S. 132), sowie die kurzen Ausführungen dazu im IV. Kapitel, S. 316f.

160 So Kling in der Polemik gegen Durs Grünbein in Kling: Projekt »Vorzeitbelebung«, S. 49. Vgl. das IV. Kapitel, S. 264f.

161 Auch Hummelt: Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings, S. 124, weist – in diesem Fall mit Blick auf das lediglich mit »1« ›betitelte‹ Gedicht des »Sondagen«-Kapitels (in: S, S.23f. [= GG, S. 737f.]) –

eine griffige Formel hat Kling diese Neuartigkeit im Titel eines Essays gebracht, den er in die *Auswertung der Flugdaten* aufnahm: »Projekt ›Vorzeitbelebung‹« heißt dieser Essay, dessen Titel so gar nicht zur Idee der »Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte« passen will. Zwei Wege sind es meines Erachtens, die zu der Lockerung des Imaginationsverzichts im Rahmen des Projekts ›Vorzeitbelebung‹ in den späteren Gedichten führen. Die Ausgangspunkte für beide liegen in *Fernhandel.*

Grundsätzlich lässt sich die Lockerung beschreiben als Integration einer lange Zeit an den Rezipienten delegierten Leistung ins Gedicht selbst. Denn auch wenn die frühen Geschichtsgedichte Klings auf die imaginative Entfaltung oder auch Rekonstruktion der Kontexte von historischen Einzelheiten verzichten, zielen sie doch – jedenfalls gemäß der Ausführungen zur intendierten Rezeptionsweise[162] – darauf, dass der Leser ausgehend von der historischen Einzelheit selbst aktiv wird. So soll der Rezipient im Sinne einer rekonstruierenden Bewegung selbst in die Kontexte eintauchen, soll recherchieren und sich ein eigenes ›Bild‹ von der Geschichte erarbeiten; oder er soll im Sinne der assoziierenden Bewegung die historische Einzelheit mit eigenen Erinnerungen und Vorstellungen in Verbindung bringen. Diese intendierte Rezeptionsweise wird nun jedoch – programmatisch artikuliert wird dies im Gedicht »Der Schwarzwald 1932« – in die poetische Praxis eingebunden.[163] Zentral ist dabei die »einbildung« beziehungsweise die Imagination. Ausgehend von historischen Einzelheiten, im Fall von »Der Schwarzwald 1932« sind es Fotos, und in Interaktion mit einem familiär tradierten Rest-Gedächtnis entstehen hier kontrollierte Imaginationen, in denen es tatsächlich zu einer ›Auferstehung‹ jener Toten kommt, deren Absenz das historische Material allein lediglich dokumentieren kann. Auch dieser Prozess bleibt bei Kling als Fälschung markiert, doch ist es – der intendierten Rezeptionsweise entsprechend – eine Geschichte aneignende Fälschung, die das ›tote‹ Material in eine für das Subjekt wahre Geschichte der eigenen Familie beziehungsweise des eigenen Clans integriert.[164]

Eben eine solche Geschichte imaginiert nun auch »Zielperson«, nur dass der Clan sich hier zur Menschheit insgesamt ausgeweitet hat. Die Spuren, das ›historische Material‹, das der imaginativen Aneignung als Grundlage dient, sind dabei eben jene Reste aus Pollen und Knochenmark, die im natürlichen Speicher der Erde überdauert haben. Eingeflossen in die imaginative Aneignung ist dabei jenes anthropologische Rest-Gedächtnis, dass um die Abgrenzungsbedürfnisse und das Einzigartigkeitsverlangen des Menschen weiß.

---

darauf hin, dass hier »aus dem abtastenden Beschreiben mehr oder minder fiktiver Bodenfunde eine Welt vor unserer Zeit entsteht; eine mit wenigen Strichen skizzierte vorgeschichtliche Phantasie«.

162 Vgl. das V. Kapitel, S. 368-374.

163 Vgl. dazu die kursorische Interpretation im VII. Kapitel, S. 471ff., sowie die daran anschließenden Ausführungen zu »Der Erste Weltkrieg«, S. 474-482.

164 Zum Konzept des ›Clans‹ und der darin implizierten biologischen und kulturellen ›Verwandtschaft‹ vgl. das VII. Kapitel, S. 474-479.

Aber dies ist eben nur der eine Weg, der zur imaginativen Verlebendigung des Vorzeitmenschen und des Neandertalers in »Zielperson« führt. Der zweite Weg zeichnet sich ab, wenn man bedenkt, dass es in vielen der späten Gedichte, einschließlich »Der Erste Weltkrieg«, längst nicht mehr nur um die Arbeit am »textkadaver« geht, wie es noch in »bläue« hieß, nicht mehr um die Totenwelt als ›(elektronische) Bibliothek‹, wie Kling im *Itinerar* schreibt, mithin nicht mehr um ›totes‹ *Material*, sondern um *Tote*.

Dass menschliche Geschichtssubjekte in den frühen und mittleren neunziger Jahren zeitweise an Relevanz innerhalb der Kling'schen Geschichtslyrik verlieren, wurde oben bereits resümiert; ebenso, dass Ende der neunziger Jahre wieder Tendenzen der Personalisierung der Geschichtssubjekte zu bemerken sind. Dabei begegnet das Vermittlungssubjekt keineswegs allen Geschichtssubjekten auf jene eben skizzierte, aneignende Weise; nicht alle Toten werden in den eigenen Clan eingeschrieben. Neben die clanbiographische Geschichtsschreibung im Form der »rhythmische[n] *historia*« tritt insofern das, was im VII. Kapitel als ›rhythmische *memoria*‹ bezeichnet wurde: eine Praktik des Gedenkens an all jene Toten der Geschichte, deren kein eigener Clan mehr gedenkt.[165] Ziel dieser im letzten Teil von »Der Erste Weltkrieg« geradezu in Reinform vorgeführten Praktik ist die Gegenwart der Toten im Sprachraum des Gedichts,[166] ist deren im Akt der Namensnennung sich ereignende Evokation als Tote. Der Text selbst erhält dabei, als performativ vorgetragener Text, eine quasi-rituelle Dimension, die ihn der kultischen Performanz der Memorizer verwandt macht.

Ausgehend von dieser kultischen Dimension in einigen von Klings späteren Geschichtsgedichten ergibt sich schließlich noch eine andere Perspektive auf die imaginative »Vorzeitbelebung« in »Zielperson«. Dabei fällt zunächst auf, dass am Ende des Gedichts eine Wendung aus einem christlichen Ritual zitiert wird, nämlich ein Teil der Einsetzungsworte zum Abendmahl. Das Abendmahl aber ist, vereinfacht und jenseits der konfessionell divergierenden Interpretationen, ein Ritual, in dem es zur *Gegenwart* Christi kommt; die zitierten Worte bilden den Kern einer quasi-magischen Erzeugung von Präsenz, sind Zauberworte. Damit ist allerdings zunächst nur ein Ritual-Marker gesetzt. Das Textritual, das »Zielperson« in seiner internen Performanz vollzieht, ist hingegen kein christliches, sondern ein schamanisches.

Mit dem Schamanismus hat Kling sich, wie ein Blick in seine Bibliothek zeigt, verschiedentlich befasst:

> Findeisen, Hans: Schamanentum. Dargestellt am Beispiel der Besessenheitspriester nordeuratischer Völker. Stuttgart: Kohlhammer 1957 [Standort: R15-2-16].

165 Vgl. das VII. Kapitel, S. 483-496.

166 Vgl. dazu die Interpretation im VII. Kapitel, S. 491-495.

Findeisen, Hans / Heino Gehrts: Die Schamanen. Jagdhelfer und Ratgeber, Seelenfahrer, Künder und Heiler (= Diederichs gelbe Reihe 47: Sibirien). Köln: Diederichs, 3. Aufl. 1993 [Standort: R15-2-17].

Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik (= stw 126). Aus dem Franz. übers. v. Inge Köck. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 8. Aufl. 1994 [Standort: R15-2-18].

Fischer, Lili (Hg.): Schamanen (= Kunstforum international 25). Mainz: Verlag Kunstforum International 1978 [Standort: 8-4-4].

Gehrts, Heino / Gabriele Lademann-Priemer (Hg.): Schamanentum und Zaubermärchen (= Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 10). Kassel: Röth 1986 [Standort: 9-0-61].

Am intensivsten hat Kling, das legen umfangreiche Lesespuren nahe, Mircea Eliades Studien zum Schamanismus rezipiert. Eliade begreift den Schamanismus insbesondere als ›archaische Ekstasetechnik‹,[167] die den Schamanen auf Seelenreise führt, wobei ein mögliches Reiseziel des (dann psychopompischen) Schamanen das »Land der Toten« ist, wo er auf die Ahnen trifft.[168] Zu den Gegenständen, die bei schamanischen Sitzungen zum Einsatz kommen, zählen dabei, so Eliade, mitunter auch Masken, vor allem Tiermasken, in Einzelfällen sogar konkret: Hirschgeweihmasken.[169] Für mehrere schamanische Traditionen konstatiert Eliade darüber hinaus den Glauben, dass »das erlegte oder gezähmte Tier aus seinen Knochen wiedergeboren werden kann«[170].

Erst wenn man dieses Kontextwissen einbezieht, erschließt sich die Funktion des letzten Elements in jener Liste, die das Gedicht »Zielperson« eröffnet.

01 dies sind feineinstellungen.
02 pollenanalysen,
03 knochenmarkspende,
04 geweihmaske.

Ausgehend von der Wissenschaft, der man den Exaktheit signalisierenden Begriff »feineinstellungen« und auch noch die »pollenanalysen« zuordnen kann, findet hier sukzessive der Übergang in ein schamanisches Ritual statt. Dabei kann die »knochenmarkspende«, als Gegenstand der DNA-Analyse und/oder des Rituals, zunächst noch beiden Bereichen zugeordnet werden, die »geweihmaske« verweist jedoch schließlich auf den sich für die ekstatische Reise vorbereitenden Schamanen – eine Ekstase, die dann, wie Kling bei Eliade unter-

167 Vgl. Eliade: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, S. 14 [Standort: R15-2-18]: »Eine allererste Definition dieses komplexen Phänomens, und vielleicht die wenigst gewagte, wäre: Schamanismus = *Technik der Ekstase.*«

168 Ebd., S. 205. Zur Reise in die Unterwelt und dem Schamanen als »Seelengeleiter« vgl. ebd., S. 208-248

169 Allgemein zur Verwendung von Masken vgl. ebd., S. 166ff.; zu Hirschmasken vgl. ebd., S. 152 und 161 (Anm. 21).

170 Ebd., S. 161.

streicht, »vorübergehend und für eine beschränkte Zahl von Menschen, die Schamanen, den uranfänglichen Zustand der ganzen Menschheit zurück [bringt]«[171].

»Zielperson« erschöpft sich jedoch nicht in dieser in Klings frühen Geschichtsgedichten gänzlich unvorstellbaren, schamanischen »Vorzeitbelebung«, in dieser rituellen Gegenwart der Toten im Text (auf deren Status ich, wie gesagt, noch eingehe). Im Anschluss an den Zeitsprung (22f.), der das Aussterben des Neandertalers (und damit auch das Ende der ekstatischen Reise) markiert, nimmt das Gedicht eine Form an, die zumindest auf die Gestalt und – durch die gelegentliche Kombination von zwei- und dreihebigen Versfüßen (28 oder 31) – vielleicht auch auf die Rhythmik von (elegischen) Distichen anspielt (27 bis 32). Ein Klagegesang wird angestimmt.

27 die erde ist ein bißchen warm noch:
28 nehmet und esset alle davon. wir

29 öffnen hungrig und mit kunst,
30 was uns bleibt, die röhren-

31 knochen. pigmentlaken dann;
32 ein feingestreuter ockerboden.

Dass »die Eucharistie eine enge Beziehung zum Totenkult hat«, davon hat Kling in Max Raphaels *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit* gelesen – und es sich unterstrichen.[172] Einen solchen Totenkult, allerdings eben nicht ausschließlich christlicher Provenienz, sondern im Sinne einer kulturhistorischen Schichtung, vollzieht nun auch das Gedicht. Dabei ist die eine Schicht die christliche Eucharistie; eine weitere Schicht ist die in den elegischen Distichen anzitierte, antike Totenklage; und auf der untersten Schicht vollzieht das Gedicht schließlich einen prähistorischen Totenkult. Denn spätestens während des Neolithikums war die Verwendung von »Hämatit« – das im »arch[äologischen] Zusammenhang häufig als ›Ocker‹ oder ›Rötel‹ bezeichnet [wird]« und dessen Name »sich aus dem griech[ischen] Wort α□μα ›Blut‹ ab[leitet]« – »im Totenkult als ›Ockerschüttung‹ auf und unter den Toten fast obligatorisch«[173].

Es ist nahezu die gesamte Menschheit, die hier, am Ende von »Zielperson«, des ausgelöschten Neandertalers im Rahmen eines Totenkults gedenkt. Derartige Ritus-Zitate und damit die Konzeption des Gedichts als totenkultischer Praktik prägen das Spätwerk. So hat Kling in

171 Ebd., S. 449; Unterstreichung Kling.

172 Raphael, Max: Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole. Hg. v. Shirley Chesney u. Ilse Hirschfeld. Fischer: Frankfurt a.M. 1978, S. 143 [Standort: R14-4-39].

173 Margot Maute-Wolf: Art. Hämatit. In: Reallexikon der germanischen Altertumskunde. Begr. von Johannes Hoops. Hg. von Heinrich Beck u.a. Bd. 13: Greifvögel-Hardeknut. Berlin / New York ²1999, S. 284-286, hier: S. 284.

einem lediglich mit der Nummer »1«[174] überschriebenem Text aus dem »Sondagen«-Zyklus das Gedicht insgesamt als gewissermaßen prähistorisches Totenritual bestimmt.

> ruft nach blut.
> oder sagt ocker.
> oder, meinethalben: gedicht.

Klings späte Geschichtslyrik endet nicht nur thematisch, sondern auch in der Zuschreibung der eigenen performativen Funktion im Archaischen, endet im Rückgriff auf das, was Jan Assmann die »Ur-Erfahrung« der »Differenz zwischen Gestern und Heute« genannt hat;[175] endet in der kulturellen Verarbeitung des Todes, im Totenkult.

Entspannte Spannung. Oder Klings spätmoderne Geschichtslyrik? Eine essayistische Skizze zum Schluss

Noch in »Zielperson« ist die Archaisierung allerdings keineswegs total. Tatsächlich basiert der Text ja unter anderem auf der Lektüre wissenschaftlicher Artikel und Studien, deren Erkenntnissen die entworfene Diegese durchaus verpflichtet ist. Klings später Archaismus ist keine Flucht aus der eigenen Zeit, sondern geht – bemerkenswert entspannt – einher mit einem Blick auf das, was aktueller Stand der Wissenschaft ist. Diese entspannte Spannung zwischen der zitierenden Anverwandlung einer archaisch-mystischen Ekstasetechnik auf der einen *und* wissenschaftlicher Diskurse auf der anderen Seite legt es nun nahe, hier einen postmodernen Eklektizismus am Werk zu sehen, der noch die heterogensten Diskurse zitieren und amalgamieren kann. Und tatsächlich ist damit *eine* Dimension der Kling'schen Geschichtslyrik, ja wohl seiner Lyrik insgesamt bezeichnet, doch ist es eben nur eine Dimension, die zu anderen Dimensionen dieses Werks in wiederum entspannter Spannung steht.

So kontrastiert der mitunter anschaulich werdende Eklektizismus, flankiert vom manieristischen Spielcharakter nicht weniger Gedichte, mit einer Haltung der Verantwortung gegenüber dem Vergangenem, deren prononcierter Ausdruck der Rückgriff auf den Memorizer und damit auf die Figur des ›Gedächtnisverantwortlichen‹ ist. Die Verantwortung gegenüber dem Vergangenen, die sich bei Kling zeigt, ist allerdings nur sehr bedingt ›historische Verantwortung‹, geht es doch kaum darum, die Bedeutung historischer Geschehnisse in Bezug zu einem ›moralischen Selbstverständnis‹ zu setzen.[176] Eine auf die Zukunft gerichtete histo-

---

174 In: S, S. 23 [= GG, S. 737].

175 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München ^{6}2007, S. 61.

176 Vgl. dazu die Definition von ›historischer Verantwortung‹ bei Rolf Zimmermann: Was heißt historische Verantwortung? Ein systematischer Grundriss zum Verhältnis von Moral und Geschichte. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 6 (2006), S. 853-865, S. 856: »Historisch verantwortungsvoll verhalten wir uns dann, wenn wir alle geschichtlichen Geschehnisse, die unserer historischen Gegenwart im obigen Sinn zuzurechnen sind [d.h., so Zimmermann kurz zuvor, jene Geschehnisse, die unser moralisches Selbstverständnisses im Ganzen

rische Orientierung streben Klings Geschichtsgedichte, wie oben resümiert wurde, in der Regel nicht an. Und selbst dort, wo sich, etwa im Fall der politischen Geschichtslyrik im Zuge der ›Wende‹, in den Gedichten eine aus der Vergangenheit zu ziehende Lehre abzeichnet, sorgt die spezifische Präsentationsweise und die damit einhergehende Autonomisierung dafür, dass eine entsprechende Anschlusskommunikation eher verhindert wird. Verantwortung gegenüber dem Vergangenen bedeutet mit Blick auf Klings Geschichtslyrik insofern in erster Linie: Sorge dafür zu tragen, dass Vergangenes nicht Vergessen wird, ohne dass damit schon der Zweck feststeht, den das Vergangene erfüllen könnte oder gar sollte. Es ist diese Haltung eines dem Bewahren Verpflichteten, eines (mit Nietzsche:) ›antiquarischen‹ Geschichtsdichters, die Kling auch anlässlich seiner Zuwahl in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung gab: »Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten«, heißt es dort, freilich mit ironischer Übernahme aus Kafkas »Ein Bericht für eine Akademie«; und kurz zuvor bekennt Kling: »Ich habe durchaus Gründe, die mich sagen lassen: Ich komme aus dem 19. Jahrhundert«[177]. – Plötzlich zeigt sich Kling, vor der Akademie stehend, in der Tradition des Historismus, beruft sich auf den Wert der Objektivität, schreibt sich eine Herkunft aus dem ›bürgerlichen Jahrhundert‹ zu.

Klings Statement vor der Akademie ist, Frieder von Ammon weist darauf hin,[178] gewiss nicht frei von Ironie und dem akademischen Rahmen geschuldeter Pose, aber es ist doch mehr als das. Auch in *Itinerar* gibt es vergleichbare Herkunfts- und Verwandtschaftsbekundungen bezüglich »des 19. Jahrhundets [sic], als die Aufbruchstimmung in den Humanities hochschlug«[179]. Darüber hinaus gibt es auf ganz verschiedenen Ebenen Bezugnahmen auf Werte einer Tradition, die man kaum anders als bildungsbürgerlich bezeichnen kann: die Wertschätzung der Familie und der Erfahrung der älteren Generation,[180] die betonte Herkunft aus einem Gelehrtenhaushalt, ja aus einem geisteswissenschaftlich geprägten Umfeld, damit zusammenhängend: die biographische Legende von einer Herkunft aus der Welt der Bücher, überhaupt ein augenfälliges Denken in Herkünften, schließlich insgesamt die in Lyrik wie Prosa dokumentierte »Belesenheit und profunde literarische Bildung«[181], die Hochachtung historischen Wissens, historischer Kenntnisse, die es zu bewahren und zu verbreiten gilt. All

herausfordern und aktuell wie potenziell unsere moralische Zukunft betreffen], einer Auseinandersetzung und Bearbeitung unterziehen, die ihre Bedeutung angemessen interpretiert, gewichtet und, womöglich, moralische Konsequenzen aus ihnen zieht.«

177 Kling: [Beitrag: Vorstellung eines neuen Mitglieds], S. 91f. Zu Klings Vorstellungsrede vgl. auch von Ammon: Von Epenchefs und Studienabbrechern. Zur unbekannten Essayistik Thomas Klings, S. 56-60.

178 Vgl. ebd., S. 58ff.

179 Kling: Sprachinstallation 2, S. 16.

180 Vgl. dazu neben der in den Studien vielfach thematisierten Rolle des Großvaters auch die Porträtskizze des »alten Mann[es] in Steirerjacke« (in: Kling: Graz und Gedächtnis, S. 109) sowie die »Totenrede« auf den »gewesenen Gemeindehirten« »Ludwig Messner«, die mit der Formel endet: »Jeder Greis, der stirbt, heißt es in Afrika, ist eine brennende Bibliothek« (Thomas Kling: Die Totenrede. In: Andrea Köhler (Hg.): Kleines Glossar des Verschwindens. Von Autokino bis Zwischengas. Lauter Nachrufe. München ²2007, S. 113f.).

181 So Korte: »Kopfjägermaterial Gedicht«. Thomas Klings lyrisches Werk in sechs Facetten, S. 31.

das lässt Klings Geschichtsdichtertum in der Tat als eine Unternehmung erscheinen, die wesentlichen Werten dessen verpflichtet ist, was man mit Blick auf das 19. Jahrhundert ›Bildungsbürgertum‹ nennt. Es ist der Großvater, der gleichsam als Wappenfigur für diese Dimension des Werks fungiert.

Eine solche, gewiss skizzenhafte Einordnung steht allerdings in doch erheblicher Spannung, nicht nur zur eher anzitierten, denn anverwandelten Pose des Punks, die beim frühen Kling der achtziger Jahre zu beobachten ist,[182] auch nicht nur zur Einschreibung in eine Tradition der Avantgarden, die Kling im Grunde zeitlebens vornahm, sondern vor allem zu dem, was als Grundmuster hinter diesen Anverwandlungen und Einschreibungen ausgemacht werden kann: das Eintreten für das vermeintlich Marginalisierte, das Randständige, damit auch jene immer wieder bekundete Sympathie mit dem ›Volk‹, auch mit den Gaunern und Bettlern, mit den Hexen und Fahrenden, die Klings gesamtes Werk durchzieht. In Hermes, jenem Diebesgott mit »habituelle[m] Hang zum Illegal-Illegitimen«[183], hat Kling für diese Dimension seines Werks die entsprechende Wappenfigur gefunden.

Beiden Dimensionen, die auch deshalb bei Kling einigermaßen entspannt vereint sind, weil sie unterschiedliche Facetten seines Werks erhellen, ist eines gemein: Sie sind jeweils Ausdruck einer konsequenten Traditionalisierung der eigenen Position, die mal aus der Kontinuität einer Kultur der historischen Bildung im Geiste des 19. Jahrhunderts verstanden wird, mal gar aus einer die ganze abendländische Kultur umfassenden Tradition des »Irregulären«, wie Gustav Rene Hocke es mit Bezug auf den Manierismus nannte. Dieser Traditionalisierung des eigenen Standorts steht dabei allerdings eine Diagnose gegenüber, die den weitreichenden Geltungsverlust von Traditionen in der gegenwärtigen Kultur konstatiert.

> Blöde Situation! Zwischen Wissensschwund beziehungsweise dem heute in Rechnung zu stellenden und bereits redensartlich gewordenen weißen Rauschen der Information bilden sich klarerweise ständig neue Traditionen und Moden heraus. [184]

Kling selbst verortet sich offenbar nicht mehr in einer Kultur der Weitergabe, sondern in einer Kultur, in der allenfalls noch die ›Wiederaufnahme‹[185] möglich ist, in der also immer schon ein Traditionsbruch erfolgt ist. Der Blick auf diese Situation ist jedoch, auch wenn es mitunter derartige Anklänge gibt, im Wesentlichen kein kulturpessimistischer, ist, etwa was die elektronischen Medien angeht, durchaus neugierig, offen, die nun einmal gegebenen Voraussetzungen anerkennend.

---

182 Dazu vgl. Stahl: Ratinger Hof – Thomas Kling und die Düsseldorfer Punkszene; sowie ders.: Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk.

183 Kling: Venedigstoffe, S. 130.

184 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten*, S. 161.

185 Dazu vgl. die Ausführungen im IV. Kapitel, S. 253ff.

Eine Möglichkeit zur Auflösung dieser Spannung zwischen praktizierter Traditionalisierung und diagnostizierter Detraditionalisierung liegt nahe: Klings Selbsttraditionalisierung erfolgt eben unter den Bedingungen einer Kultur, in der man nicht mehr in Traditionen steht, sondern diese findet, aufnimmt und sich aneignet, was es nicht zuletzt möglich macht, sich in heterogene Traditionszusammenhänge zu verstricken. Dabei ginge es dann weniger um Retraditionalisierung, vielmehr um eine angesichts des Geltungsverlusts von Traditionen neu zu gestaltende Umgangsweise mit den historischen Beständen. Auch hier liegt ein postmoderner Eklektizismus nahe, der Dada und Dante, Mayröcker und den Memorizer gleichermaßen zu Vorgängern ernennt. Auch hier ist allerdings zugleich jene Haltung der Verantwortung, jene Ernsthaftigkeit gegenüber den erwählten Vorgängern zu beobachten, die zum Eklektizismus nicht so recht passen will.

Diese Umgangsweise angesichts der Detraditionalisierung ist zunächst auf Ebene der historischen Verortung der eigenen Autorschaft anzusiedeln. Sie kann jedoch darüber hinaus zur Charakterisierung der Kling'schen Geschichtslyrik dienen, die ebenfalls von dem Gedanken getragen wird, dass jene historischen Bestände, die sie kommuniziert, im Grunde bereits im »redensartlich gewordenen weißen Rauschen der Information« untergegangen sind. In der reflexiven Problematisierung dieser Umstände und der erprobenden Suche nach einer Dichtung, die ihnen Rechnung trägt, ohne sich mit einer ›Kultur des weißen Rauschens‹ gemein zu machen, würde sich wohl der Ort von Klings Geschichtslyrik in einer noch zu schreibenden Geschichte dieses Genres abzeichnen. Gekennzeichnet wäre dieser Ort durch eine abschließend zu verzeichnende, meines Erachtens nicht mehr aufzulösende Spannung, für die hier die Bezeichnung ›spätmodern‹ vorgeschlagen sei.

›Spätmoderne‹ ist zunächst einmal – neben ›Hochmoderne‹ – eine Bezeichnung, die Kling selbst auf die Situation seines Schreibens gemünzt hat,[186] ohne sie allerdings inhaltlich zu füllen. Versucht man nun, die rudimentären metaphorischen Implikationen dieser Bezeichnung zu identifizieren, dann liegt es nahe, sie vor allem in der Markierung einer zwar bereits antizipierten, aber eben noch nicht überschrittenen Grenze auszumachen. Der Spätmoderne wähnt sich zwar noch nicht nach der Moderne; zugleich ist ihm jedoch bewusst, dass er in einer ›Spätphase‹ lebt. Diese Grenzstellung des Spätmodernen möchte ich nun zusammenbringen mit einem der grundlegenden Narrative der Moderne: dem »elegischen Erzählmuster«[187], wie Ingo Stöckmann es genannt hat, das die Moderne über eine Verlusterfahrung definiert. Abgegrenzt von diesem »Sentimentalismus der Moderne«[188] wird nun häufig eine Art

186 Vgl. dazu die kurzen Bemerkungen im IV. Kapitel, S. 254f.

187 So Ingo Stöckmann: Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne. Einige Bemerkungen zu Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?« und Thomas Anz' Kritik. In: IASL 1 (2009), S. 224-231, hier: S. 227.

188 Ebd., S. 228.

›Postsentimentalismus der Postmoderne‹.[189] Thomas Anz hat die beiden Erzählmuster in einer für meine Zwecke ausreichenden Prägnanz auf den Punkt gebracht: »Die Postmoderne, so eine heute gängige These, unterscheidet sich von der ästhetischen Moderne darin, dass sie den Zusammenbruch tradierter Ordnungen und Sinngebungen nicht als Verlust betrauert, sondern als Gewinn begrüßt.«[190]

Klings spätmoderne Geschichtslyrik, sein Geschichtsdichtertum bleibt dabei einerseits dem »Sentimentalismus der Moderne« verbunden: Nicht als Gewinn, sondern als Verlust wird verstanden, dass ein einstmals möglicher Umgang mit der Vergangenheit nunmehr unmöglich ist, wobei dieses ›Einstmals‹ bei Kling mal vor dem elektronischen Zeitalter, mal vor der Moderne oder aber am Anfang aller Kultur verortet wird, in jener Zeit also, als noch die kunst-historiographische Einheit bestand, für die der Memorizer einsteht. Wie sich Klings Geschichtslyrik gegenüber diesem Verlust verhält, lässt sich jedoch andererseits kaum mit der Kategorie der Trauer fassen. Passender scheint mir hingegen eine als ›Weitermachen‹ charakterisierbare Verhaltensweise, der eine Art Vergeblichkeitsbewusstsein innewohnt. Es ist das, was hier unter ›spätmodern‹ verstanden werden soll.

Deutlich wird dieses vergeblichkeitsbewusste Weitermachen etwa in der Anverwandlung des Memorizer-Konzepts, wie sie anhand von »Der Erste Weltkrieg« herausgearbeitet wurde. Die kunst-historiographische Einheit, die in der Anverwandlung noch einmal angestrebt wird, ist zugleich eine Unmöglichkeit, bleibt Metapher für ein Unternehmen, das die funktionale Differenz zwischen »Dichter und Historiker«, die darin aufgehoben sein soll, voraussetzt, wie nicht zuletzt die sogar innerhalb des Langgedichts erfolgende Abgrenzung von der Arbeit des Historiker zeigt. Bemerkenswert ist daran jedoch eben nicht, dass Klings Anverwandlung des Memorizers im Bewusstsein der Unmöglichkeit und Vergeblichkeit erfolgt und insofern allenfalls metaphorisch ist, sondern schlicht: *dass* sie erfolgt. Ähnliches gilt für die schamanische Reise, die »Zielperson« inszeniert. Dass Kling tatsächlich irgendwie einem Glauben an Magie anhing, lässt sich nirgendwo feststellen. Dennoch wird hier eine auf metaphysischen oder auch nur esoterischen Voraussetzungen beruhende, geschichtsdichterische Ekstasetechnik durch das Gedicht praktiziert, wenn auch auf eine ebenfalls als metaphorisch, als uneigentlich zu bezeichnende Weise.

Beide Beispiele beziehen sich dabei auf die gerade in den späten Gedichten zu beobachtende Annäherung an archaisch-magische Vorstellungen, die Kling durchaus ernsthaft, aber eben doch zugleich in dem Bewusstsein aufgreift, dass diese Vorstellung eigentlich bereits lange verloren sind. Dichtung mag ursprünglich magisch gewesen sein, mag ursprünglich das zentrale Medium der Kommunikation von Vergangenem, von Mythischem gewesen sein; sie

189 Vgl. dazu mit Rekurs auf Lyotard z.B. Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 175ff.

190 Thomas Anz: Thesen zur expressionistischen Moderne. In: Sabina Becker / Helmuth Kiesel (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin / New York 2007, S. 329-346, hier: S. 344.

ist es nicht mehr. Und dennoch tut Kling in seinen Gedichten immer wieder so, als wäre sie es noch. Es ist diese entspannte Spannung zwischen einem Sentimentalismus als Wissen um den Verlust und einem Weitermachen, als gäbe es diesen Verlust nicht, die immer wieder spürbar wird, auch in den Geschichtsgedichten. Als Spannung zwischen dem oben vermerkten, bewahrenden Impetus und der Diagnose, dass die kulturelle Situation, in der Kling sich und seine Lyrik verortet, dieses Bewahren gewissermaßen apriorisch zum Scheitern verurteilt, prägt sie eine spätmoderne Geschichtslyrik, die sich gleichermaßen diesseits des Verlustsbewusstseins und jenseits der Trauer bewegt.

Was dabei im Kern problematisch wird, ist der Status, der Klings Geschichtsgedichten als Weitergabehandlungen, als ›Verbreitung von Kenntnissen‹ (wie er selbst sagt) zukommt, werden hier doch – dem Anspruch nach – historische Kenntnisse verbreitet, die sich sogleich im »weißen Rauschen der Informationen« wieder verlieren. Kling hat dieses nicht paradoxe, aber eben vergeblichkeitsbewusste Vorgehen in gewisser Weise auch programmatisch kommentiert, so etwa im Bezug auf die Arbeit mit der Wortgeschichte, mit der Etymologie: Es gehe beim Dichten stets auch um »Einbeziehung der Geschichte von Sprache, Einbeziehung von Wortgeschichte: Ohne Kenntnisse von Etymologie kommt kein Dichter, keine Dichterin aus«.[191] Der Leser hingegen darf sich gern auf das »*Verstehen über den Körper*« verlassen, das »keine Vorkenntnisse (z.B. von Geschichte) erfordert«[192] – wobei, wie sich hinzufügen lässt, ein auf diese Weise verstehender Leser wohl auch keine Kenntnisse empfangen wird. Was dabei geschieht, das ist letztlich ein Abbruch der Weitergabehandlung im und durch das Gedicht und gleicht damit dem, was zum ruinösen Tradieren gesagt wurde: Auf Seiten des Dichters ist die Kenntnis noch da, auf Seiten des Lesers kommt sie nicht mehr an. Es bleibt lediglich ein Rauschen.

Es sei denn, dieser Leser gehört zu jener »Taucherriege der Philologie«, die sich nach Klings Bekunden »mit dem submaritimen Teil des Eisbergs«, mit den »*subtextuell eingesprengten Strukturen*«[193] seiner Gedichte beschäftigen ›darf‹. Solche ›Taucher‹ könnten dann die »resthumanistische Fracht« des Gedichts bergen, könnten die »Konterbande«[194] entdecken, könnten, nach »Wellenritt in riffreicher Zone«[195], das historische Rauschen dieser Gedichte vernehmen. Damit allerdings käme Klings Geschichtslyrik zu sich selbst erst bei jenen, die sich ebenfalls noch nicht gänzlich mit dem »weißen Rauschen« abgefunden haben.

191 Kling: Stadtpläne, Stadtschriften, S. 143.
192 Ebd.
193 Kling: Salvatore Quasimodos *Toten,* S. 162.
194 Kling: Spracharbeit, Botenstoffe, S. 53.
195 Kling: Hermetisches Dossier, S. 55.

Literaturverzeichnis

Quellen und Werke: Thomas Kling

Werke mit Siglen

ehm erprobung herzstärkender mittel. Gedichte. Düsseldorf 1986.

g geschmacksverstärker. Gedichte. Frankfurt a.M. 1989.

b brennstabm. Gedichte. Frankfurt a.M. 1991. [Grundlage ist die 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1997.]

nsg nacht. sicht. gerät. Gedichte. Frankfurt a.M. 1993.

m morsch. Gedichte. Frankfurt a.M. 1996.

I Itinerar. Frankfurt a.M. 1997.

F Fernhandel. Gedichte. Köln 1999.

Bs Botenstoffe. Köln 2001.

Sp Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert, eingelagert und moderiert von Thomas Kling. Köln 2001.

S Sondagen. Gedichte. Köln 2002.

AdF Auswertung der Flugdaten. Köln 2005.

GG Gesammelte Gedichte. 1981-2005. Hg. v. Marcel Beyer und Christian Döring. Köln 2006.

Essays, anderweitige Veröffentlichungen und Ähnliches [alphabetisch]

Kling, Thomas: Archivarbeit – mit Fallbeispielen. Stuttgarter Miszellaneen. In: Florian Höllerer / Tim Schleider (Hg.): Betrifft: Chotjewitz, Dorst, Hermann, Hoppe, Kehlmann, Klein, Kling, Kronauer, Mora, Ortheil, Oswald, Rakusa, Sebald, Walser, Zeh. Frankfurt a.M. 2004, S. 46-53.

— [Beitrag: Vorstellung eines neuen Mitglieds]. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2001. Göttingen 2002, S. 91f.

— Bildwandlerin. Sabine Schos *Album*. In: Bs, S. 194-197.

— *Das kommende Blau.* Über Marcel Beyer. In: Bs, S. 198-201.

— Die Totenrede. In: Andrea Köhler (Hg.): Kleines Glossar des Verschwindens. Von Autokino bis Zwischengas. Lauter Nachrufe. München ^{2}2007, S. 113f.

— Aus: Die Wahrnehmung. In: manuskripte 140 (1998), S. 62-65.

— Die Wespen singen drüber wild (Die Peter-Huchel-Dankabstattung). In: Nummer 7. Zeitschrift für theoretisches Fernsehen (1998), S. 82-87.

— Det Första Världskriget. Översättning av Malte Persson. Stockholm 2003.

— erprobung herzstärkender mittel – geschmacksverstärker – brennstabm – nacht. sicht. gerät. Ausgewählte Gedichte 1981-1993. Frankfurt a.M. 1994.

— Flaggensignal zur zweiten Auflage. In: b, S. 6f.

— Graz und Gedächtnis. In: Bs, S. 104-109.

— Hermetisches Dossier. In: I, S. 51-58.

— Kleine Petersburger Hängung. In: Wahre Wunder. Sammler & Sammlungen im Rheinland. Hg. von Siegfried Gohr. Köln 2000, S. 250f.

— Leuchtkasten Bingen. Stefan George Update. In: Bs, S. 32-44.

— Memorizer. In: I, S. 59-64.

— Oswald von Wolkenstein. In: Bs, S. 147-149.

— Picasso-Homestory. In: Bs, S. 116-125.

— Projekt »Vorzeitbelebung«. In: AdF, S. 45-82.

— Rhapsoden am Sepik. In: Bs, S. 110-115.

— Römische Mitteilung. In: I, S. 27-30.

— Salvatore Quasimodos *Toten* und zum Programm des Horaz. In: Bs, S. 153-163.

— Skulpturen aus Ozeanien. In: du. Die Zeitschrift der Kultur 12 (1997), S. 65-71.

— Spracharbeit, Botenstoffe. Berliner Vortrag über das 17. Jahrhundert. In: Bs, S. 51-69.

— Sprachinstallation 1. In: I, S. 9-13.

— Sprachinstallation 2. In: I, S. 15-26.

— Sprachkörpersprache. Über Christine Lavant. In: Bs, S. 172-181.

— Sprachkonzepte sind Weltapparate. Zu Juana Inés de la Cruz, H. C. Artmann, Konrad Bayer. In: Bs, S. 93-101.

— Stadtpläne, Stadtschriften. In: ders.: Bs, S. 140-146.

— Totentanzschrift, Fotomaterial. Wiener Vorlesung zur Literatur. In: Bs, S. 70-92.

— Venedigstoffe. In: Bs, S. 126-139.

— Vier Miszellaneen. In: AdF, S. 123-131.

— Löbliches aus der Wunderkammer. In: Wunderkammer. Bilder von Frank Herzog, Texte von Christian Krampe und Thomas Kling. Köln 1998 [o.S.].

— / Ute Langanky: wände machen. Gedichte. Aquarelle. Münster 1994 [o.S.].

— Zu den deutschsprachigen Avantgarden. In: Bs, S. 9-31.

Gespräche, Interviews, Korrespondenzen [chronologisch]

»Mir soll keiner einschlafen«. Er gilt als scheu und exzentrisch. Jochen Arlt im Gespräch mit dem Lyriker Thomas Kling. In: Kölnische Rundschau, 14.5.1991.

Marcel Beyer / Thomas Kling: Das Eingemachte – Smalltalk 91. In: Konzepte 10 (1991), S. 53-61.

Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes und Urs Engeler (April 1994). In: Bs, S. 202-215.

Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes (Mai 1998). In: Bs, S. 216-229.

Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling. Geführt von Daniel Lenz und Eric Pütz – 13. November 1998. In: Daniel Lenz / Eric Pütz: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München 2000, S. 172-182.

Am Anfang war die *Menschheitsdämmerung.* Interview mit Thomas Kling. Von Daniel Lenz und Eric Pütz. Auf: literaturkritik.de 2 (2000) [URL: http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=827, 13.3.2011].

Sprache macht Menschen. Mit dem deutschen Dichter und Kurator Thomas Kling sprach Gisela Bartens. In: Kleine Zeitung, 6.10.1999.

Doch (k)ein Orchideenfach. Der Theoretiker Wilfried Prantner und der Dichter Thomas Kling im Gespräch mit Werner Schandor. In: Wiener Zeitung, 15.10.1999.

Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Hans Jürgen Balmes im Gespräch mit Thomas Kling (Januar 2000). In: Bs, S. 229-244.

Thomas Kling / Franz Josef Czernin: Wandlung von Sprache in Sprache. E-Mails Juli – August 2002. In: Schreibheft 65 (2005), S. 155-162.

Dichter Thomas Kling: Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit. Interview. Auf: FAZ.net, 13.09.2002 [URL: http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~E03C952DFC6644ACCA4D293B6D1FF4173~ATpl~Ecommon~Scontent.html, 8.3.2011].

Gegen die abgerissene Bardenhaftigkeit des deutschen Gedichts. Ein Gespräch mit Thomas Kling über *Sondagen.* Von Alexander Müller. Auf: literaturkritik.de 1 (2003) [URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5629&ausgabe=200301, 8.3.2011].

Brandungsgehör, Nachbildbeschleunigung. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes. In: Neue Rundschau 4 (2004), S. 127-136.

Quellen und Werke: Andere

Arnim, Achim von: Nachschrift an den Leser. In: Des Knaben Wunderhorn. Gesammelt von L. A. von Arnim und Clemens Brentano. Hg. von Heinz Rölleke. Bd. 1. Stuttgart 1979, S. 443.

— Von Volkslieder. An Herrn Kapellmeister Reichardt. In: Des Knaben Wunderhorn. Bd. 1, S. 406-442.

Ball, Hugo: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1.: Gedichte. Hg. von Eckhard Faul. Göttingen 2007.

Benn, Gottfried: Soll die Dichtung das Leben bessern? In: ders.: Gesammelte Werke in 3 Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Bd. II: Essays & Aufsätze. Reden & Vorträge. Prosa. Stücke aus dem Nachlass. Szenen. Frankfurt a.M. 2003, S. 1147-1157.

Borchardt, Rudolf: Epilegomena zu Dante II: Nachwort zur Divinia Comedia. In: ders.: Gesammelte Werk in Einzelbänden. Prosa II. Hg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1959, S. 472-531.

Brentano, Clemens: Werke. Hg. von Friedhelm Kemp. Bd. 1: Gedichte. Romanzen vom Rosenkranz. München 1963.

Brinkmann, Rolf Dieter: Notiz. In: ders.: Künstliches Licht. Lyrik und Prosa. Hg. von Genia Schulz. Stuttgart 1994, S. 38-40.

Carson, Anne: If Not Winter. Fragments of Sappho. New York 2003.

Celan, Paul: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Frankfurt a.M. 2000.

Chamisso, Adelbert von: Werke. Bd. 1: Reise um die Welt, erster Teil. Tagebuch. Leipzig 1836.

Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-18. Hg. von Thomas Anz und Joseph Vogl. München 1982.

George, Stefan: Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung. B. 6/7: Der siebente Ring. Berlin 1931.

Grünbein, Durs: Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt a.M. 1996.

— Nach den Satiren. Frankfurt a.M. 1999.

— im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. Köln 2001.

[— / Thomas Meinecke]: Die ungeheure Belästigung. Ein Gespräch mit den Schriftstellern Durs Grünbein und Thomas Meinecke über die intellektuelle Situation nach dem 11. September. In: Literaturen 12 (2001), S. 12-19.

— Das erste Jahre. Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt a.M. 2001.

— Erklärte Nacht. Gedichte. Frankfurt a.M. 2002.

— An Seneca. Postscriptum. Frankfurt a.M. 2004.

[— / Aris Fioretos]: Die Eroberung Berlins. Aris Fioretos im Gespräch mit Durs Grünbein. In: Akzente 1 (2004), S. 12-29.

— Antike Dispositionen. Aufsätze. Frankfurt a.M. 2005.

— Der Misanthrop auf Capri. Historien / Gedichte. Mit einem Nachwort von Michael Eskin. Frankfurt a.M. 2005.

— Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt. Frankfurt a.M. 2005.

Hartung, Harald: Aktennotiz meines Engels. Gedichte 1957-2004. Göttingen 2005.

Herder, Johann Gottfried: Werke. Hg. von Günter Arnold u.a. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767 – 1781. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1993.

Krüger, Michael: Nachts, unter Bäumen. Gedichte. Salzburg / Wien 1996.

Mayröcker, Friederike: Zuschreibung oder Die Vermeerung der Sprache bei Thomas Kling. In: ehm, S. 5.

Pound, Ezra: Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII. Aus dem Ital. und mit Anm. von Eva Hesse. Zürich 1991.

— A Draft of XXX Cantos. London 1997.

Sebald, W.G.: Austerlitz. München / Wien 2001.

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Bd. IV: Historische Schriften. Hg. von Peter-André Alt. München / Wien 2004.

Simrock, Karl: Rheinsagen aus dem Munde des Volks und deutscher Dichter. Für Schule, Haus und Wanderschaft. Bonn 1837.

Schrott, Raoul: Tropen. Über das Erhaben. München / Wien 1998.

Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Bd. I: Gedichte, Sebastian im Traum, Veröffentlichungen im Brenner 1914/15, sonstige Veröffentlichungen zu Lebzeiten, Nachlaß, Briefe. Salzburg ^{2}1987.

Utler, Anja: jana, vermacht. Wien 2009.

Wagner, Jan: Guerickes Sperling. Gedichte. Berlin 2004.

— Achtzehn Pasteten. Gedichte. Berlin 2007.

Waterhouse, Peter: Die Geheimnislosigkeit. Ein Spazier- und Lesebuch. Salzburg / Wien 1996.

Forschung und publizistische Beiträge zu Thomas Kling

Ammon, Frieder von: Poetische Psychonautik. Thomas Klings Gedicht »ratinger hof, zettbeh (3)«. Auf: parapluie. elektronische zeitschrift für kulturen – künste – literaturen 23 (2006). [URL: http://parapluie.de/archiv/bewusstsein/resonanzen/, 5.3.2011].

— [Rezension zu:] Thomas Kling: Gesammelte Gedichte. In: Arbitrium 1 (2007), S. 117-120.

— »originalton nachgesprochen«. Antikerezeption bei Thomas Kling. In: Stefan Elit / Kai Bremer / Friederike Reents (Hg.): Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart. Remscheid 2010, S. 209-240.

— / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012.

— / Peer Trilcke: Einleitung. In: dies. / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 9-22.

— Von Epenchefs und Studienabbrechern. Zur Essayistik Thomas Klings. In: ders. / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 41-66.

Anglet, Andreas: Sekundäre Oralität und simulierte Medialität in Thomas Klings Gedichten »Düsseldorfer Kölemik« [1989] und »Der Schwarzwald 1932« [1999]. In: Wirkendes Wort 1 (2001), S. 79-93.

Beyer, Marcel: Thomas Kling: Haltung. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000, S. 70-78.

Bickenbach, Matthias: Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation. In: Harun Maye / Cornelius Reiber / Nikolaus Wegmann (Hg.): Original / Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Konstanz 2007, S. 191-216.

Bleutge, Nico: Durch einen Schneesturm. In: Stuttgarter Zeitung, 6.5.2005.

Böttcher, Philipp: Fake und narrative Struktur. Zu Thomas Klings Gedichten »geschrebertes idyll, für mike feser« und »weegee's finger«. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 349-361.

Braun, Michael: Was die Mitte meldet. In: Die Woche, 19.11.1999.

— Ein nomadischer Sprachreisender. In: Neue Zürcher Zeitung, 4.4.2005.

— Seit Sonnenaufgang bin ich – Vulcan. In: Freitag, 3.6.2005.

Brockhoff, Annette: Sinnfielteilung. In: die tageszeitung. 6.12.91.

Cramer, Sibylle: das aus unseren sprachen und orten gekickte. Thomas Klings Gedächtniskunst als universales Supplement und Gegenrede des nationalen Gedenkwesens. In: manuskripte 147 (2000), S. 140.

[Czernin, Franz Josef / Heinrich Detering / Hubert Winkels]: Naherfahrungen, Distanzgewinne. Hubert Winkels im Gespräch mit Franz Josef Czernin und Heinrich Detering (Raketenstation Hombroich, 26. Februar 2010). In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 401-416.

Döring, Christian: Art. Kling, Thomas. In: Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Begr. von Hermann Kunisch. Neu hg. von Thomas Kraft. Bd. 2: K-Z. München 2003, S. 688f.

Drews, Jörg: Thomas Kling: Zinker, Memorizer, Sprachinstallateur: Dichter. In: Basler Zeitung, 8.8.1997.

Duttlinger, Caroline: ›Grobkörnige Mnemosyne‹. Picturing the First World War in the Poetry of Thomas Kling. In: Oxford German Studies 1 (2005), S. 103-119.

Eskin, Michael: Fernhandel. Gedichte. In: The Times Literary Supplement 5055 (2000), S. 24.

Frey, Eleonore: Sprachwerkzeug. In: Neue Zürcher Zeitung, 14.4.1989.

Geisel, Sieglinde: Röntgenbilder im Zeitraffer. In: Der Tagesspiegel, 22.5.1994.

Geisenhanslüke, Achim: Sprachinstallation und Städtelandschaft bei Thomas Kling. In: Dieter Heimböckel (Hg.): Sprache und Literatur im Rheinland. Bottrop / Essen 1998, S. 182-196.

— Energie der Zeichen. Zur Tradition artistischer Lyrik bei Gottfried Benn, Paul Celan, Thomas Kling und Marcel Beyer. In: literatur für leser 1 (2002), S. 2-16.

Gnüg, Hiltrud: »Kopfzoo« mit »heftiger Nervenrevue«. Zu Thomas Klings Gedicht »düsseldorfer kölemik«. In: Walter Hinck (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 7: Gegenwart II. Stuttgart 1997, S. 177-186.

Graf, Guido: Das Projektil bin ich. In: die tageszeitung, 14.1.2000.

Gräf, Dieter M.: Der Hardcore-Lyriker Thomas Kling im Kampf mit Wespe und Hirsch. In: Basler Zeitung 21.6. 1991.

Grätz, Katharina: Ton. Bild. Schnitt. Thomas Klings intermediale ›Sprachinstallation‹. In: literatur für leser 2 (2005), S. 127-145.

Grimm, Erk: Das Gedicht nach dem Gedicht. Über die Lesbarkeit der jüngsten Lyrik. In: Christian Döring (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter. Frankfurt a.M. 1995, S. 287-311.

— Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings. In: Schreibheft 47 (1996), S. 124-130.

— Mediamania? Contemporary German Poetry in the Age of New Information Technology: Thomas Kling and Durs Grünbein. In: Studies in Twentieth Century Literature 1 (1997) S. 275-301.

— Lesarten der zweiten Natur. Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000, S. 59-69.

— Art. Thomas Kling. In: Ursula Heukenkamp / Peter Geist (Hg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Berlin 2007, S. 686-695.

— Bildstörung. Ikonografie des Notfalls. In: von Ammon / Trilcke / Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 263-292.

Gut, Philipp: Der Dichter als Ethnologe. In: Tages-Anzeiger, 20.5.2005.

Hanimann, Joseph: Splitterecho im Verkehr. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.11.1993.

Hartmann, Rainer: Thomas Kling: »Die Sprache ist die Schwester«. In: Kölner Stadtanzeiger, 4.4.2005.

Hartung, Harald: Placebos, Kauderwelsch, Vaterlandkanal. Anmerkungen zur jungen Lyrik. In: Merkur 12 (1991), S. 1145-1152.

— Thomas Kling. Poetische Archäologie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.4.2005.

Hartwig, Ina: Lungenschacht wird Ich. In: Frankfurter Rundschau, 4.4.2005.

Hummelt, Norbert: Kleiner Grenzverkehr. Thomas Kling als Dichter des Rheinlands. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000, S. 24-37.

— Nachwort. In: Thomas Kling: schädelmagie. Ausgewählte Gedichte. Hg. von Norbert Hummelt. Stuttgart 2008, S. 69-81.

— Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 113-134.

Imgrund, Bernd: Mit beiden Ohren im Jemölsch. In: den sprachn das sentimentale abknöpfn. Widmungen zum 50. Geburtstag von Thomas Kling. Konzeption und Bearbeitung von Heidemarie Vahl und Ute Langanky. Hg. von Joseph A. Krause. Düsseldorf 2007, [o.S.].

Jentzsch, Cornelia: Restnachrichten, Sprachattacken. In: Frankfurter Rundschau. 13.10.1999.

— Orpheus im Aufnahmestudio. In: Frankfurter Rundschau, 21.3.2001.

Kelletat, Andreas F.: Die Verklappung der Welt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.7.1986.

Kiefer, Sebastian: Thomas Kling »Fernhandel«. In: Deutsche Bücher 2/3 (2000), S. 92-97.

— Inszenierte Bedeutung. Auftakt einer Studie über Thomas Kling. In: Schreibheft 65 (2005), S. 191-200.

Kinder, Hermann: Zwei-Phasen-Lyrik. Bemerkungen zu Thomas Klings »ratinger hof, zettbeh (3)«. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000, S. 81-90.

Knoblich, Aniela: Rupture, Tradition, and Achievement in Thomas Kling's Poetics and Poetry. In: Gert Hofmann u.a. (Hg.): German and European Poetics after the Holocaust. Crisis and Creativity. Woodbridge 2011, S. 200-215.

— »*The old men's voices«.* Stimmen in Thomas Klings später Lyrik. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 215-237.

— Fragmentierung und Heilung. Zu Thomas Klings Gedicht »ACTAEON 5«. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 373-380.

Kobus, Nicolai: Im Wortsinn radikal. In: die tageszeitung, 23.4.2005.

Korte, Hermann: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«. Thomas Klings Erster Weltkrieg. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000, S. 99-115.

— Art. Thomas Kling. In: Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München, 69. Nachlieferung 2001 [Aktualisierung in der 82. Nachlieferung 2006].

— Die Antike durchqueren. Thomas Kling als Catull-Übersetzer. In: Iris Hermann / Anne Maximiliane Jäger-Gogoll (Hg.): Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag. Heidelberg 2008, S. 165-172.

— »Kopfjägermaterial Gedicht«. Thomas Klings lyrisches Werk in sechs Facetten. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 25-39.

Leeder, Karen: ›*rhythmische historia*‹. Contemporary Poems of the First World War by Thomas Kling and Raoul Schrott. In: Christian Emden / David Midgely (Hg.): Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-speaking world since 1500. Frankfurt a.M. 2004, S. 281-305.

— »spritzende brocken der erinnerung / versteht sich«. Thomas Kling's Poetry of Memory. In: Forum of Modern Language Studies 2 (2005), S. 174-186.

Lehmkuhl, Tobias: Gedächtnisspeicher. Zu Thomas Klings Zyklus »Der Erste Weltkrieg«. In: Weimarer Beiträge 1 (2003), S. 44-54.

— Von Bienen und Wespen. Thomas Klings gelbschwarze Dichtung. In: Neue Rundschau 4 (2004), S. 137-149.

May, Markus: Von der »Flaschenpost« zum »Botenstoff«. Anmerkungen zu Thomas Klings Celan-Rezeption. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 197-213.

Meyer, Anne-Rose: Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook 1 (2002), S. 107-133.

Meyer-Kalkus, Reinhart: »Ohrenbelichtung für alle«. Thomas Kling über den Dichter als ›Live-Act‹. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 241-262.

Müller, Burkhard: Kleidsames Hechtgrau mit schlammgelben Sprengseln. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.11.1999.

Noël, Indra: Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005. Berlin 2007.

Petras, Ole: Situative Signifikation. Zu Thomas Klings Gedicht »aber annette«. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 341-348.

Rakusa, Ilma: Sprachekstasen, Sprachexzesse. Laudatio auf Thomas Kling. In: Neue Zürcher Zeitung, 5.8.1994.

Ratzenböck, Manfred: Warnung für den Kunden: Das sinn brennstabm. In: Konzepte 12 (1992), S. 141.

Ricci, Michele: Eluding Histories and Registering Change. Barbara Köhler's and Thomas Kling's 1991 »Picturing« Poems. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook 4 (2005), S. 143-161.

Salomon, Peter: Geschmacksverstärker für Leser. In: Südkurier, 18.2.1992.

Scharfschwert, Alena: Das eingepflegte Archiv. Bericht über die Erschließung des Thomas Kling-Nachlasses. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / dies. (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 383-398.

Schröder, Julia: »gedicht ist nun einmal: schädelmagie«. In: Stuttgarter Zeitung, 4.4.2005.

Segebrecht, Wulf: Gezuck und Lendenwunsch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.7.1991.

Stahl, Enno: Urbane Szenerien in der jüngsten deutschen Lyrik. In: Kritische Ausgabe 1 (2004), S. 51-54.

— Amalgame. Geschichte, Sprache und Zeitgenossenschaft bei Thomas Kling. In: Weimarer Beiträge 4 (2008), S. 557-572.

— Ratinger Hof – Thomas Kling und die Düsseldorfer Punkszene. In: Dirk Matejovski / Marcus S. Kleiner / ders. (Hg.): Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region. Essen 2008, S. 205-226.

— Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 69-80.

Steinfeld, Thomas: Das Ohr bis an den Rand gefüllt. In: Süddeutsche Zeitung, 4.4.2005.

Stockhorst, Stefanie: Signale aus der Vergangenheit. Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens in Thomas Klings Essayistik. In: Zeitschrift für Germanistik 1 (2011), S. 114-130.

— »Geiles 17. Jahrhundert«. Zur Barock-Rezeption Thomas Klings. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 163-196.

Strigl, Daniela: Kling in Wien. Zu einem literarischen Myzel. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 81-112.

Thomas Kling. Text+Kritik 147. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000.

Trilcke, Peer: Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen. In: Frieder von Ammon / ders. / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 293-337.

— Leerstellen und spracharchäologisches Verfahren. Zu Thomas Klings Gedicht »kopfständerleine«. In: Frieder von Ammon / ders. / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 363-371.

Vormweg, Heinrich: So geht die tichterey vonstattn. In: Süddeutsche Zeitung, 15.6.1991.

Waltenberger, Michael: »paddelnde mediävistik«. Über Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten. In: Frieder von Ammon / Peer Trilcke / Alena Scharfschwert (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen 2012, S. 137-161.

Waterhouse, Peter: Mund. Tener mundi orbis. In: Thomas Kling. Text+Kritik 147. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000, S. 38-58.

[Wehr, Norbert / Ulrike Janssen:] Nachbildbeschleunigung. Der Dichter Thomas Kling. Radio-Feature von Norbert Wehr und Ulrike Janssen. WDR. 60 Min. Gesendet am: 30. März 2006.

Weingartner, Gabriele: Thomas Kling. Spracharchäologie, diesen Ausdruck habe ich erfunden. In: dies. / Volker Heinle: Schreibtisch.Leben. Literarische Momentaufnahmen. Frankfurt a.M. 2004, S. 48-57.

Winkels, Hubert: Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität, Talk-master, TV-Trainer und Thomas Kling. In: Schreibheft 47 (1996), S. 131-138.

— Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling. Köln 2005.

Quellen, Werke, anderweitige Literatur aus der Nachlass-Bibliothek Thomas Klings

Notiz: Verzichtet wurde auf eine Verzeichnung jener Titel, die – insbesondere im Rahmen des I. und des VIII. Kapitels – bibliographiert wurden, um, wie ich es im I. Kapitel genannt habe, eine ›archivbasierte Autorfigur‹ zu konstruieren. Im Folgenden sind entsprechend nur jene Titel angeführt, aus denen zitiert wurde oder denen eine konkrete Funktion im Rahmen einer textorientierten Argumentation zukam. Zu den Standortangaben vgl. Anhang A; die bibliographischen Angaben sind, wie in der gesamten Untersuchung, ausführlicher gehalten.

Standort

R1-1-16 Luft, Ulrich (Hg.): Leben im Ägyptischen Altertum. Literatur, Urkunden, Briefe aus vier Jahrtausenden. Berlin: Staatliche Museen, 3. Aufl. 1991.

R1-2-27 Diefenbach, Johann: Der Hexenwahn vor und nach der Glaubensspaltung in Deutschland. Mainz: Kirchheim 1886.

R1-3-3 Matthias, Ernst: Der Essener Oberhof Brockhausen. Ein Beitrag zur westfälischen Wirtschaftsgeschichte. Essen: Fredebeul & Koenen 1910.

R1-4-8 Der König. Friedrich der Große in seinen Briefen und Erlassen sowie in zeitgenössischen Briefen, Berichten und Anekdoten. Mit biographischen Verbindungen v. Gustav Mendelssohn Bartholdy. Bielefeld: Bielefelder Verlag, 16. Aufl. 1954.

R1-4-11 Augstein, Rudolf: Preußens Friedrich und die Deutschen (= Fischer-Taschenbücher 1212). Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 1971.

R1-4-27 Tuchmann, Barbara W.: August 1914. Aus dem Amerik. v. Grete u. Karl-Eberhardt Felten (= Heyne-Sachbuch 53). München: Heyne 1966.

R1-7-2 Bräker, Ulrich: Bräkers Werke in einem Band. Berlin / Weimar: Aufbau, 3., erw. Aufl. 1989.

R3-3-17 See, Klaus von: Skaldendichtung. Eine Einführung (= Artemis Einführungen 1). München / Zürich: Artemis 1980.

R3-3-25 The Penguin Book of First World War Poetry. Ed. and with an Introduction by Jon Silkin. Harmondsworth, Middlesex / New York: Penguin Books, 2nd Ed. 1981.

R4-5-10 Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch/deutsch. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht (= RUB 1360). Stuttgart: Reclam 1994.

R4-5-34 Pastior, Oskar: Ingwer und Jedoch. Texte aus diversem Anlaß (= Sudelblätter 3). Göttingen: Edition Herodot 1985.

R4-6-12 Poems from the Greek Anthology. Expanded Edition. Translated, with Foreword, by Kenneth Rexroth. Introduction by David Mulroy. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999.

R4-6-27 Rilke, Rainer Maria: Ausgewählte Werke. 1. Bd.: Gedichte. Hg. v. Ernst Zinn. Wiesbaden: Insel 1958.

R5-1-34 Stramm, August: Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa. Hg. von Jeremy Adler (= Serie Piper 980). München: Piper 1990.

R5-4-66 Petrarca, Francesco: Die Besteigung des Mont Ventoux. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und hg. von Kurt Steinmann (= RUB 887). Stuttgart: Reclam 1995.

R8-2-13 Boyle O.P., Leonard: Petit Guide de St. Clement, Rome. Rom: Collegio San Clemente Via Labicana 1989.

R8-2-128 Bayer, Heinrich: Heimat-Museum der Stadt Bingen a. Rhein, Burg Klopp. Text und Katalog. Hg. von der Stadtverwaltung Bingen a. Rhein. Bingen a. Rhein: Stadtverwaltung 1969.

R9-0-31 Simek, Rudolf: Die Schiffsnamen, Schiffsbezeichnungen und Schiffskenningar im Altnordischen (= Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 14). Wien: Halosar 1982.

R9-2-10 Mohr, S.: Die Flößerei auf dem Rhein. Hg. v. Georg Breitwieser. Lorch am Rhein: Wisper 1991 [Nachdruck der Ausgabe Mannheim: Walther 1897].

R12-3-6 Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Bd. 3: Essays und Reden. Mit einer Einführung hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 1989, S. 505-535.

R12-3-35 Blumenfeld, Erwin: Durch tausendjährige Zeit. Erinnerungen. Mit einem Vorwort v. Alfred Andersch (= dtv 1538). München: dtv 1980.

R13-2-18 Goetz, Rainald: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

R13-5-29 Jünger, Ernst: Feuer und Bewegung oder Kriegerische Mathematik. In: ders.: Blätter und Steine. Hamburg, 2. Aufl. 1941, S. 89-101.

R14-2-10 Schmieder, Karl Christoph: Geschichte der Alchemie. Ulm: Arkana 1959 [Originalgetreuer Nachdr. der Ausg. Halle 1832].

R14-2-32 Bousquet, Jacques: Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620. Ins Dt. übertr. v. Anjuta Dünnwald (= Bruckmann Querschnitte). München: Bruckmann 1964.

R14-3-15 Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 50/51). Hamburg: Rowohlt 1959.

R14-3-16 Hocke, Gustav René: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 82/83). Hamburg: Rowohlt 1959.

R14-3-17 Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 21). Hamburg: Rowohlt 1956.

R14-3-18 Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Hg. v. Kurt Köster (= Kröners Taschenausgabe 204). Stuttgart: Kröner, 11. Aufl. 1975.

R14-3-36 Kerényi, Karl: Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 95). Hamburg: Rowohlt 1959.

R14-4-28 Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz. Gelassenheit. Über Federico García Lorcas »Poeta en Nueva York« und die Schwierigkeit, heute eine Ästhetik zu denken. In: Postmoderne. Eine Bilanz. Sonderheft Merkur 594/595 (1998), S. 808-825.

R14-4-31 Praz, Mario: Der Garten der Sinne. Ansichten des Manierismus und des Barock. Aus dem Ital. übers. v. Max Loosner. Frankfurt a.M.: Fischer 1988.

R14-4-39 Raphael, Max: Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole. Hg. v. Shirley Chesney u. Ilse Hirschfeld. Fischer: Frankfurt a.M. 1978.

R15-2-18 Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik (= stw 126). Aus dem Franz. übers. v. Inge Köck. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 8. Aufl. 1994.

R15-2-37 Gates, Henry Louis, Jr.: Figures in Black. Word, Signs, and the »Racial« Self. New York / Oxford: Oxford University Press 1987.

R15-3-4 Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. Opladen: 2., erw. Auflage 1996.

R15-3-8 Wenzel, Horst: Audiovisualität im Mittelalter. In: Dirk Matejovski / Friedrich Kittler (Hg.): Literatur im Informationszeitalter (= Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen). Frankfurt a.M. / New York: Campus 1996, S. 50-70.

R15-3-10 McLuhan, Marshall: Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen. Aus dem Amerikan., mit Anm. u. einem Essay v. Rainer Höltsch u.a. Amsterdam: Verlag der Kunst 1996.

R15-3-11 McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man. With a new Introduction and Bibliography by the Author. New York: McGrawhill, 2nd Ed. 1965.

R15-3-36 Oliver, Douglas L.: Native Cultures of the Pacific Islands. Honolulu: University of Hawaii Press 1989.

R15-4-38 Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hg. v. Fritz Mierau (= RUB 1163). Reclam: Leipzig 1987.

R16-3-5 Zumthor, Peter: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. Aus dem Franz. v. Klaus Thieme (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18). München: Fink 1994.

R16-3-10 Butor, Michel: Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur. Aus dem Französ. u. mit einem Vorwort v. Helmut Scheffel (= Fischer-Taschenbücher 10242). Frankfurt a.M.: Fischer 1990.

R17-2-8 Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf d. Grundlage von Pauly`s Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. Bd. 5 (= dtv 5963). München: dtv 1979.

Anderweitige Literatur

Ahrend, Hinrich / Kai Sina: Bericht zur Tagung »Geschichtslyrik. Historische und systematische Perspektiven eines Genres«. Göttingen, 6.-8. März 2009. Auf: H-Soz-u-Kult, 12.6.2009 [URL: http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2637, 5.3.2011].

Ahrend, Hinrich: »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins. Würzburg 2010.

Albrecht, Michael von: *Nach den Satiren.* Durs Grünbein und die Antike. In: Bernd Seidensticker / Martin Vöhler (Hg.): Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Berlin / New York 2002, S. 101-116.

Altekamp, Stefan: Das archäologische Gedächtnis. In: Knut Ebeling / ders. (Hg.): Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten. Frankfurt a.M. 2004, S. 211-232.

Ammon, Frieder von: Politische Lyrik. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar 2011, S. 146-153.

Angehrn, Emil: Geschichte und Identität. Berlin / New York 1985.

Ankersmit, Frank R.: Historismus, Postmoderne und Historiographie. In: Wolfgang Küttler / Jörn Rüsen / Ernst Schulin (Hg.): Geschichtsdiskurs. Bd. 1: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte. Frankfurt a.M. 1993, S. 65-84.

Anz, Thomas: Thesen zur expressionistischen Moderne. In: Sabina Becker / Helmuth Kiesel (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin / New York 2007, S. 329-346.

Arnim, Gabriele von: Ein Volk im Vakuum ist gefährdet. In: Die Zeit 50 (1993), S. 12.

Arnold, Klaus: Art. Quelle. In: Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Hg. von Stefan Jordan. Stuttgart 2007, S. 251-255.

Ash, Timothy Garton: Einleitung. Eine Geschichte der Gegenwart. In: ders.: Zeit der Freiheit. Aus den Zentren von Mitteleuropa. München 1999, S. 9-24.

Assmann, Aleida / Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten / Siegfried J. Schmidt / Siegfried Weischenberger (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaften. Opladen 1994, S. 114-140.

Assmann, Aleida: Texts, Traces, Trash. The Changing Media of Cultural Memory. In: representations 56 (1996), S. 123-134.

— Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer. Köln / Wien / Weimar 1999.

— / Monika Gomille / Gabrielle Rippl: Einleitung. In: dies. (Hg.): Ruinenbilder. München 2002, S. 7-13.

— Text und Ruine. In: dies. / Gomille / Rippl (Hg.): Ruinenbilder. München 2002, S. 151-164.

— Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006.

— Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München ^{3}2006.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ders. / Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19.

— Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München ^{6}2007.

Auffermann, Bärbel / Jörg Orschiedt (Hg.): Die Neandertaler. Eine Spurensuche. Sonderheft der Zeitschrift Archäologie in Deutschland. Stuttgart 2002.

Augstein, Rudolf: Preußens Friedrich und die Folgen. In: Der Spiegel 33 (1991), S. 40-47.

Aurelius Augustinus: Bekenntnisse. Lateinisch und deutsch. Übersetzt von Joseph Bernhart. Frankfurt a.M. 1998.

Aust, Hugo: Der historische Roman. Stuttgart 1994.

Aviation Safety Network: ASN Aircraft accident Tupolev 154B-1 CCCP-85097 Leningrad-Pulkovo Airport (LED) [URL: http://aviation-safety.net/database/record.php?id=19910523-0, 7.3. 2011].

Bachmann-Medick, Doris: Art. Spatial Turn. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar ^{4}2008. S. 664f.

Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt a.M. 1979, S. 154-300.

Bentele, Günter: Art. Reportage. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hg. von Harald Fricke u.a. Berlin / New York ^{3}2000, S. 266-268.

Berg, Florian: Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins. Würzburg 2007.

Bergem, Wolfgang: Identitätsformationen in Deutschland. Wiesbaden 2005.

Bergenthum, Hartmut: Geschichtswissenschaft und Erinnerungskulturen. Bemerkungen zur neueren Theoriedebatte. In: Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 121-162.

Bleutge, Nico: Venedig durchbuchstabiert. In: Stuttgarter Zeitung, 12.4.2002.

Blumenberg, Hans: Unter den Fundamenten. In: ders.: Die Sorge geht über den Fluß. Frankfurt a.M. 1987, S. 115-117.

— Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1996.

— Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a.M. ^{3}1996.

— Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M. 2001, S. 406-431.

Bohrer, Karl-Heinz: Erinnerungslosigkeit. In: ders.: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München / Wien 2003, S. 10-29.

Bolz, Norbert: Das Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993.

— Chaos und Simulation. München ^{2}1998.

— Das Happy End der Geschichte. In: Rosemarie Beier (Hg.): Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt a.M. 2000, S. 53-69.

Bormann, Alexander von: Die Lyrik der neunziger Jahre. In: Wilfried Barner / Helmut de Boor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München ^{2}2006, S. 1025-1064.

Borries, Bodo von: Geschichtsbewußtsein als System von Gleichgewichten und Transformationen. In: Jörn Rüsen (Hg.): Geschichtsbewußtsein. Psychologische Grundlagen, Entwicklungskonzepte, empirische Befunde. Köln / Weimar / Wien 2001, S. 239-280.

Borscheid, Peter: Alltagsgeschichte – Modetorheit oder neues Tor zur Vergangenheit? In: Wolfgang Schieder / Volker Sellin (Hg.): Sozialgeschichte in Deutschland. Bd. 3: Soziales Verhalten und soziale Aktionsformen in der Geschichte. Göttingen 1987, S. 78-100.

Bowra, Sir Cecil Maurice: Heldendichtung. Eine vergleichende Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten. Stuttgart 1964.

Böhme, Hartmut: Die Ästhetik der Ruinen. In: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.): Der Schein des Schönen. Göttingen 1989, S. 287-304.

— / Peter Matussek: Medien der natürlichen Mitwelt. In: Hans Werner Ingensiep / Anne Eusterschulte (Hg.): Philosophie der natürlichen Mitwelt. Grundlagen – Probleme – Perspektiven. Würzburg 2002, S. 273-285.

Böhringer, Hannes: Die Ruine in der Posthistoire. In: Merkur 406 (1982), S. 367-375.

Brandt, Ahasver von: Werkzeug des Historikers. Eine Einführung in die historischen Hilfswissenschaften. Stuttgart ^{17}2008.

Brandt, Ernst Michael: »Endlich is' hier was los, Schnucki«. In: Die Zeit 36 (1992), S. 2.

— / Wolfgang Gehrmann / Oliver Schröm: Brandstifter und Biedermänner. In: Die Zeit 37 (1992), S. 11-14.

Braun, Michael: Günter Grass' Rückkehr zu Herders »Kulturnation« im Kontrast zu Martin Walser und Günter de Bruyn. Essays und Reden zur Einheit. In: Volker Wehdeking (Hg.): Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000). Berlin 2000, S. 91-110.

Bremer, Kai / Fabian Lampart / Jörg Wesche (Hg.): Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Freiburg i. Br. 2007.

Bremer, Kai: Vom Monolog der Toten zum Drama des Bewußtseins. Grünbein und das zeitgenössische Theater. In: ders. / Fabian Lampart / Jörg Wesche (Hg.): Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Freiburg i. Br. 2007.S. 103-120.

Brock, Bazon: Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität. In: Lucien Dällenbach / Christian Lukas Hart-Nibbrig (Hg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a.M. 1984, S. 124-140.

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart / Weimar [2]1997.

Burger, Rudolf: Geschichte als Therapie? Zur Konjunktur des historischen Bewußtseins. In: Merkur 661 (2004), S. 375-395.

Burkert, Walter: Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt. München [4]2003.

Butzer, Günter: Gedächtnismetaphorik. In: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlage und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005, S. 11-30.

Conrad, Christoph / Martina Kessel: Geschichte ohne Zentrum. In: dies. (Hg.): Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart 1994, S. 9-36.

Cornejo, Paloma: Zwischen Geschichte und Mythos: La guerre de 1870/71 en chansons. Eine komparatistische Untersuchung zu den identitätsstiftenden Inhalten in deutschen und französischen Liedern zum Krieg. Würzburg 2004.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern [4]1963.

Dahn, Otto: Nationale Fragen in Deutschland: Kulturnation, Volksnation, Staatsnation. In: Étienne François / Hannes Siegrist / Jakob Vogel (Hg.): Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 1995, S. 66-82.

Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. München 1978.

Demantowsky, Marko: Geschichtskultur und Erinnerungskultur – zwei Konzeptionen des einen Gegenstandes. Historischer Hintergrund und exemplarischer Vergleich. In: Geschichte, Politik und ihre Didaktik 33 (2005), S. 11-20.

Detering, Heinrich / Peer Trilcke (Hg.) unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend und Christoph Jürgensen: Geschichtslyrik. Ein Kompendium. 2 Bde. [in Vorbereitung; geplant: Göttingen 2012].

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 32 Bde. u. Registerbd. München 1984.

Dieterle, Bernhard: Der Rhein – Landschaft, Kultur, Literatur. In: KulturPoetik 1 (2001), S. 96-113.

Dittmann, Karsten: Tradition und Verfahren. Philosophische Untersuchungen zum Zusammenhang von kultureller Überlieferung und kommunikativer Moralität. Norderstedt 2004.

Doblhofer, Ernst: Die Entzifferung alter Schriften und Sprachen. Stuttgart 2008.

Döbler, Katharina: Von Zeit zu Zeit nach Pompeji. In: Die Zeit 29 (2002) S. 42.

Dönhoff, Marion Gräfin: Der Alte Fritz und die neuen Zeiten. In: Die Zeit 33 (1991), S. 1.

Durs Grünbein. Text+Kritik 153. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2002.

Eagleton, Terry: Ideologie. Eine Einführung. Stuttgart / Weimar 2000.

Ernst, Wolfgang: Agenda 2000. Kritik und Krise der Narrativität in technischen Medien und in der Mediengeschichtsschreibung. Skript einer Vorlesung, gehalten im WiSe 99/00 an der Ruhr-Universität Bochum [URL: http://www.medientheorien.hu-berlin.de/downloads/skripte/agenda.2000.1.pdf, 10.3. 2011].

— Medien@rchäologie. Provokation der Mediengeschichte. In: Georg Stanitzek / Wilhelm Vosskamp (Hg.): Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften. Köln 2001, S. 250-267.

Eshel, Amir: Diverging Memories. Durs Grünbein's Mnemonic Topographies and the Future of the German Past. In: The German Quarterly 4 (2001), S. 407-416.

Eskin, Michael: German Poetry after the Wall. An Introduction. In: The Germanic Review 1 (2002), S. 3-6.

— »Stimmengewirr vieler Zeiten«. Grünbein's Dialogue with Dante, Baudelaire, and Mandelstamm. In: The Germanic Review 1 (2002), S. 34-51.

— »Bridges to antiquity«. Nostalgia, Exile and Stoicism in the Poetry of Durs Grünbein. In: Arcadia 2 (2004), S. 356-382.

Essen, Gesa von: »So viele Zeiten zur selben Zeit«. Geschichte und Gedächtnis in Grünbeins *Das erste Jahr.* In: Kai Bremer / Fabian Lampart / Jörg Wesche (Hg.): Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Freiburg i. Br. 2007, S. 79-102.

Faßler, Manfred / Wulf R. Halbach: Vorwort. In: dies. (Hg.): Geschichte der Medien. München 1998, S. 7-15.

Faulstich, Werner: Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Die Medienkultur der frühen Neuzeit (1400-1700). Göttingen 1998.

— Die bürgerliche Mediengesellschaft (1770-1830). Göttingen 2002.

Fauser, Markus: Intertextualität und Historismus in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. In: Daniel Fulda / Silvia Serena Tschopp (Hg.): Geschichte und Literatur. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin / New York 2002, S. 392-410.

— Männer, Helden, Standbilder. Fontanes »Preußen-Lieder« und die vaterländisch-historische Lyrik [unv. Typoskript]. Erscheint in: Heinrich Detering / Peer Trilcke (Hg.) unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend und Christoph Jürgensen: Geschichtslyrik. Ein Kompendium. 2 Bde. [in Vorbereitung; geplant: Göttingen 2012].

Febvre, Lucien: Der Rhein und seine Geschichte. Hg. von Peter Schöttler. Frankfurt / New York 1994.

Finkelde, Dominik: Wunderkammer und Apokalypse. Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne. In: German Life and Letters 4 (2007), S. 554-568.

Fischer, Fritz: Rückkehr nach Preußen? In: Die Zeit 14 (1991), S. 4.

Fischer, Gottfried / Peter Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie. München / Basel ^{3}2003.

Fischer, Ludwig: Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen. In: Christine Künzel / Jörg Schönert (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg 2007, S. 145-175.

Fontenrose, Joseph: The Delphic Oracle. Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses. Berkeley 1978.

Fraas, Claudia: Gebrauchswandel und Bedeutungsvarianz in Textnetzen. Die Konzepte IDENTITÄT und DEUTSCHE im Diskurs zur deutschen Einheit. Tübingen 1996.

Frey, Hans-Jost: Der unendliche Text. Frankfurt a.M. 1990.

Fricke, Hannes: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen 2004.

Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Reinbek b. Hamburg ^{22}1996.

Fuhrmann, Manfred: Zeitdiagnose am Widerpart Rom. Zu Grünbeins Gedichtband »Nach den Satiren«. In: Sprache im technischen Zeitalter 151 (1999), S. 276-285.

— Juvenal – Barbier – Grünbein. Über den römischen Satiriker und zwei seiner tätigen Bewunderer. In: Durs Grünbein. Text+Kritik 153. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2002, S. 60-67.

Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München 1992.

Fussell, Paul: The Great War and Modern Memory. Oxford 2000.

Gadamer, Hans Georg: Gesammelte Werke. Bd. 1: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen ^{6}1999.

— Text und Interpretation. In: ders.: Gesammelte Werke 2: Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register. Tübingen ^{2}1999, S. 330-360.

— Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1999, S. 94-142.

Gates, Henry Louis: The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary-Criticism. New York / Oxford 1988.

Gehlen, Arnold: Post-Histoire. In: Helmut Klages / Helmut Quaritsch (Hg.): Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens. Berlin 1994, S. 885-895.

Geisler, Michael: Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres. Königstein i.Ts. 1982.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M. 1993.

— Die Erzählung. Paderborn [3]2010.

Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Otto Basil. Reinbek b. Hamburg [15]1992.

Gergen, Kenneth J.: Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein. Eine sozialkonstruktivistische Darstellung. In: Jürgen Straub (Hg.): Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Frankfurt a.M. 1998, S. 170-202.

Giebel, Marion: Das Orakel von Delphi. Geschichte und Texte. Griechisch / Deutsch. Stuttgart 2001.

Griep, Hans-Joachim: Geschichte des Lesens. Von den Anfängen bis zu Gutenberg. Darmstadt 2005.

Grimm, Gunter E.: Systematisch-historische Übersicht über die deutsche politische Lyrik. In: Politische Lyrik. Deutsche Zeitgedichte von der Französischen Revolution bis zur Wiedervereinigung Hg. von Gunter E Grimm. Stuttgart 2008, S. 108-147.

Grimm, Reinhold: Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung. Nürnberg 1958.

Groh, Ruth / Dieter Groh: Petrarca und der Mont Ventoux. In: dies.: Die Außenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1996, S. 17-82.

Großklaus, Götz: Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt a.M. [2]1997.

— Medienphilosophie des Raumes. In: Ludwig Nagl / Mike Sandbothe (Hg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin 2005, S. 3-20.

— Zur Mediengeschichte der Bilder. Wandel der raumzeitlichen Entwürfe. In: Axel Volmar (Hg.): Zeitkritische Medien. Berlin 2009, S. 283-298.

— Medien und geschichtliche Zeit. In: ders.: Der mediale Sinn der Botschaft. Vier Fallstudien zur Medialität von kulturellen Leitdiskursen der Heterochronie, des Gedächtnisses, der Bildung und der Zeit. München 2008, S. 29-44.

Grub, Frank Thomas: ›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Bd. 1: Untersuchungen. Berlin 2003.

Grunenberg, Antonia: Keine Zeit für Geschichte? In: dies. (Hg.): Welche Geschichte wählen wir? Hamburg 1992, S. 7-22.

Haller, Michael: Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten. Konstanz [4]1997.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. von. Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer. 10 Bde. Berlin / New York: de Gruyter 1987.

Hasberg, Wolfgang: Erinnerungskultur – Geschichtskultur, Kulturelles Gedächtnis – Geschichtsbewusstsein. 10 Aphorismen zu begrifflichen Problemfeldern. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 3 (2004), S. 198-207.

Heidegger, Martin: Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes. In: ders.: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt a.M. 1985, S. 31-78.

Hennigfeld, Ursula: Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive. Würzburg 2007.

Hesse, Eva: Die Cantos LXXII und LXIII. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte. In: Ezra Pound: Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII. Aus dem Ital. und mit Anm. von Eva Hesse. Zürich 1991, S. 35-48.

Hinck, Walter: (Hg.): Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik). Frankfurt a.M. 1979.

— Einleitung. Über Geschichtslyrik. In: ders.: (Hg.): Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik). Frankfurt a.M. 1979, S. 7-17.

— Geschichte und Gegenwart im ›Brennpunkt‹ historischer Lyrik: Heine, C.F. Meyer, Fontane, Csokor, Brecht und Enzensberger. In: Gisela Brude-Firnau / Karin J. MacHardy (Hg.): Fact and Fiction. German History and Literature 1848-1924. Tübingen 1990, S. 89-110.

Hobsbawm, Eric: Das Erfinden von Traditionen. In: Christoph Conrad / Martina Kessel (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, S. 97-118.

Holthusen, Hans Egon: Heimweh nach Geschichte. Postmoderne und Posthistoire in der Literatur der Gegenwart. In: Merkur 38 (1984), S. 902-917.

Hoffmann, Torsten: Rolle vorwärts, Rolle rückwärts. Raoul Schrott und Petrarcas Brief über die Besteigung des Mont Ventoux. In: Raoul Schrott. Text+Kritik 176. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2007, S. 64-75.

Holczek, Bernhard: Vorwort. In: Richard W. Gassen / ders. (Hg.): Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung. Ludwigshafen am Rhein 1992, S. 9f.

Honnef, Klaus / Klaus Weschenfelder / Irene Haberland (Hg.): Vom Zauber des Rheins ergriffen ... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert. München 1992.

— Der Rhein – Ein europäisches Thema. In: dies. (Hg.): Vom Zauber des Rheins ergriffen ... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert. München 1992, S. 11f.

Hölscher, Lucian: Neue Annalistik. Umrisse einer Theorie der Geschichte. Göttingen 2003.

Hölter, Eva: »Der Dichter der Hölle und des Exils«. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption. Würzburg 2002.

Höltschl, Rainer: Art. Medienökologie. In: Bernd Stiegler / Alexander Roesler (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. Paderborn 2005, S. 176-181.

Hörisch, Jochen: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. Frankfurt a.M. 1988.

Hühn, Peter / Jörg Schönert: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: Poetica 34 (2002), S. 287-305.

Hühn, Peter / Jörg Schönert / Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin / New York 2007.

Hühn, Peter / Jörg Schönert: Auswertung der Text-Analysen und Schlußfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse. In: dies. / Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin / New York 2007, S. 311-333.

Hühn, Peter: Formen der Sinngebung in der Lyrik. Mit englischen Gedichtbeispielen [unv. Typoskript]. In: Heinrich Detering / Peer Trilcke (Hg.) unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend und Christoph Jürgensen: Geschichtslyrik. Ein Kompendium. 2 Bde. [in Vorbereitung; geplant: Göttingen 2012].

Ilming, Thomas / Christian M. Ortner / Stefan Rest: Des Kaisers Rock im 1. Weltkrieg. Uniformierung und Ausrüstung der österreichisch-ungarischen Armee von 1914 bis 1918. Wien 2002.

Jarausch, Konrad H.: Normalisierung oder Re-Nationalisierung. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 4 (1995), S. 571-584.

Jäger, Ludwig: Versuch über den Ort der Schrift. Die Geburt der Schrift aus dem Geist der Rede. In: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München 2005, S. 187-209.

Jordan, Lothar: Strukturen und Funktionen des modernen ›langen Gedichts‹. In: Jacques Lajarrige (Hg.): Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Innsbruck / Wien / München 2000, S. 248-259.

Jürgensen, Christoph / Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerischer Inszenierungspraktiken – Geschichte und Typologie. Heidelberg 2011.

Kaufmann, Stefan: Moderne Subjekte am Berg. In: Ulrich Bröckling / Axel Paul / ders. (Hg.): Vernunft – Entwicklung – Leben. Schlüsselbegriffe der Moderne. München 2004, S. 205-233.

Karbusicky, Vladimir: Ideologie im Lied. Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen. Köln 1972.

Kennan, George F.: Bismarcks europäisches System der Auflösung. Frankfurt a.M. / Berlin 1981.

Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004.

Kiewitz, Susanne: Poetische Rheinlandschaft. Die Geschichte des Rheins in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Köln 2003.

Kindt, Tom / Tilmann Köppe: Conceptions of Authorship and Authorial Intention. In: Gillis J. Dorleijn / Ralf Grüttemeier / Lisbeth Korthals Altes (Hg.): Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000. Leuven / Paris / Walpole 2010, S. 213-227.

Kittler, Friedrich: Real time analysis. Time axis manipulation. In: ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993, S. 182-207.

Klein, Sonja: »Denn alles, alles ist verlorene Zeit«. Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein. Bielefeld 2007.

Klementz, Detlef: Potsdamer Barrikadenkämpfe. In: Berliner Zeitung, 14.3.1994.

Klotz, Johannes / Ulrich Schneider (Hg.): Die selbstbewußte Nation und ihr Geschichtsbild. Geschichtslegenden der Neuen Rechten. Köln 1997.

Korte, Barbara / Sylvia Paletschek: Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel. In: dies. (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld 2009, S. 9-60.

Korte, Hermann: Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas. Bonn 1981.

— Art. Durs Grünbein. In: Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München, 50. Nachlieferung 1995 [Erweiterung in der 72. Nachlieferung 2002].

— Habemus poetam. Zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung *Nach den Satiren.* In: Durs Grünbein. Text+Kritik 153. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2002, S. 19-33.

— Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart / Weimar ^{2}2004.

— Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Münster 2004.

Koselleck, Reinhart: Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte. In: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 1989, S. 38-66.

Köppe, Tilmann / Simone Winko: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart / Weimar 2008.

Köppe, Tilmann / Tom Kindt: Das Selbst – eine Erzählung?. In: Julia Abel / Andreas Blödorn / Michael Scheffel (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier 2009, S. 227-250.

Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse. Kiel 2006.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Praxis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a.M. 1972, S. 345-375.

Krockow, Christian Graf von: Warnung vor Preußen. Berlin 1981.

Kroll, Frank-Lothar: Friedrich der Große. In: Étienne François / Hagen Schulze (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. Bd. 3. München 2001, S. 620-635.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M. 1990.

Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989.

— Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945. Göttingen 2008.

— Die Wahrheiten der Geschichtslyrik [unv. Typoskript]. In: Heinrich Detering / Peer Trilcke (Hg.) unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend und Christoph Jürgensen: Geschichtslyrik. Ein Kompendium. 2 Bde. [in Vorbereitung; geplant: Göttingen 2012].

Langer, Daniela: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes. München 2005.

Last, Elise Jaspar: Mehr Licht! Die Hauptsätze Kant's und Schopenhauer's in allgemein verständlicher Darlegung. Berlin ^{2}1879.

Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Mit 153 Zeichnungen des Autors. Frankfurt a.M. 1988.

Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie. München 2003.

Ludwig, Otto: Geschichte des Schreibens. Bd. I: Von der Antike bis zum Buchdruck. Berlin / New York 2005.

Lutz, Felix Philipp: Art. Geschichtsbewußtsein. In: Handbuch zur deutschen Einheit. 1949-1989-1999. Hg. von Werner Weidenfeld und Karl-Rudolf Korte. Frankfurt / New York 1999, S. 392-402.

— Das Geschichtsbewußtsein der Deutschen. Grundlagen der politischen Kultur in Ost und West. Köln 2000.

Marchessault, Janine: Marshall McLuhan. Cosmic Media. London 2005.

Martínez, Matías: Krise und Innovation des Erzählens in der Literatur der Moderne. Eine Skizze. In: Stephanie Rosenthal (Hg.): Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 78-84.

— / Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München ^{5}2003.

Matussek, Peter: Art. Mnemosyne. In: Nicolas Pethes / Jens Ruchatz (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek b. Hamburg 2001, S. 378f.

Maute-Wolf, Margot: Art. Hämatit. In: Reallexikon der germanischen Altertumskunde. Begr. von Johannes Hoops. Hg. von Heinrich Beck u.a. Bd. 13: Greifvögel – Hardeknut. Berlin / New York ^{2}1999, S. 284-286.

Max, Frank Rainer: Das Epos. In: Otto Knörich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1981, S. 75-87.

McLuhan, Marshall: Mythos und Massenmedien (1959). In: Texte zur modernen Mythentheorie. Hg. von Wilfried Barner / Anke Detken / Jörg Wesche. Stuttgart 2003.

— Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Bonn 1995.

Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung. Hamburg 2006.

Mommsen, Theodor: Römische Geschichte. Erster Band: Bis zur Schlacht von Pydna. Berlin ^{13}1923.

Murken, Julia: Von »Thränen und Wehmut« zur Geburt des »deutschen Nationalbewußtseins«. Die Niederlage des Russlandsfeldzugs von 1812 und ihre Umdeutung in einen nationalen Sieg. In: Horst Carl (Hg.): Kriegsniederlagen. Erfahrungen und Erinnerungen. Berlin 2004, S. 107-122.

Müller, Alexander: Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins. Oldenburg 2004.

Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien ^{2}2008.

Müller-Zettelmann, Eva: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg 2000.

Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer »Fictions of Memory«. Berlin / New York 2005.

Neumeister, Sebastian: Rudolf Borchardt und das romanische Mittelalter. In: Ernst Osterkamp (Hg.): Rudolf Borchardt und seine Zeitgenossen. Berlin / New York 1997, S. 73-83.

Niefanger, Dirk: Formen historischer Lyrik in der literarischen Moderne. In: Daniel Fulda / Silvia Serena Tschopp (Hg.): Geschichte und Literatur. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin / New York 2002, S. 441-462.

— Lyrik im Modus des Theatralen: historische Rollengedichte [unv. Typoskript]. In: Heinrich Detering / Peer Trilcke (Hg.) unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend und Christoph Jürgensen: Geschichtslyrik. Ein Kompendium. 2 Bde. [in Vorbereitung; geplant: Göttingen 2012].

Niethammer, Lutz: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Reinbek b. Hamburg 1989.

— Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Reinbek b. Hamburg 2000.

Nora, Pierre: Das Ende der Gedächtnisgeschichte. In: ders.: Zwischen Gedächtnis und Geschichte. Frankfurt a.M. 1998, S. 11-21.

Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier 1995.

Oexle, Otto Gerhard: Memoria und Erinnerungskultur im Alten Europa – und heute. In: Alexandre Escudier / Brigitte Sauzay / Rudolf von Thadden (Hg.): Gedenken im Zwiespalt. Konfliktlinien europäischen Erinnerns. Göttingen 2001, S. 9-32.

Olt, Reinhard: Krieg und Sprache. Untersuchungen zu deutschen Soldatenliedern des Ersten Weltkriegs. Teil 2: Deutsche Soldatenlieder. Gießen 1980.

Ong, Walter: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen 1987.

Oschmann, Dirk: Bewegung als ästhetische Kategorie im 18. Jahrhundert. In: Matthias Buschmeier / Till Dembeck (Hg.): Textbewegungen 1800/1900. Würzburg 2007, S. 144-164.

Ostermann, Eberhard: Der Begriff des Fragments in der ästhetischen Moderne. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1 (1991), S. 189-205.

o.V.: Neuer Geist von Potsdam. In: Der Spiegel 21 (1991), S. 222-232.

o.V.: Eingeknickte Nase. In: Der Spiegel 30 (1991), S. 31-33.

o.V.: Aktion Sarg und Asche. In: Der Spiegel 33 (1991), S. 28-38.

o.V.: Nur wenige sind dafür. In: Der Spiegel 33 (1991), S. 32-33a.

o.V.: Viel zu hoch. In: Der Spiegel 22 (1992), S. 90.

o.V.: »Ernstes Zeichen an der Wand«. In: Der Spiegel 36 (1992), S. 18-29.

o.V.: Unlesbare Scherben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.5.1999.

o.V.: Älteste Spuren gebändigten Feuers? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.5.2004.

o.V.: Art. Pizarro, Francisco. In: Pierer's Universal-Lexikon. Bd. 13. Altenburg 1861, S. 172f.

o.V.: Art. Pizarro, Francisco. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Bd. 15. Leipzig 1908, S. 923.

o.V.: Art. Pizarro, Francisco. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand 31.3.2011 [URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Francisco_Pizarro&oldid=87111118, 1.4.2011].

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 3-30.

Pirckheimer, Willibald: Der Schweizerkrieg / De bello Suitense sive Eluetico. In lateinischer und deutscher Sprache. Neu übers. und kommentiert von Fritz Wille. Baden 1998.

Planert, Ute: Wann beginnt der »moderne« deutsche Nationalismus? Plädoyer für eine nationale Sattelzeit. In: Jörg Echternkamp / Sven Oliver Müller (Hg.): Die Politik der Nation. Deutscher Nationalismus in Krieg und Krisen 1760-1960. München 2002, S. 25-60.

Platon: Phaidros. In: ders.: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Griechisch und Deutsch. Nach der Übers. Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch Übers. von Franz Susemihl und anderen. Hg. von Karlheinz Hülser. Bd. VI: Phaidros. Theaitetos. Frankfurt a.M. / Leipzig 1991, S. 9-149.

— Philebos. Übersetzung und Kommentar von Dorothea Frede. Göttingen 1997.

Plett, Heinrich F.: Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen. München 2000.

Preußenstadt Potsdam. 1000 Jahre. Spiegel Spezial 2 (1993).

Prutz, Robert: Zur Geschichte der politischen Poesie in Deutschland. In: Deutsches Museum 4 (1854), S. 305-324.

Raulet, Gérard: Die Ruine im ästhetischen Diskurs der Moderne. In: Norbert Bolz / Willem van Reijen (Hg.): Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen. Frankfurt a.M. 1996, S. 179-214.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen 2002.

— Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre. Tübingen 2003.

— Intermedialität *light.* Intermediale Bezüge und die ›bloße Thematisierung‹ des Altermedialen. In: Roger Lüdeke / Erika Greber (Hg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen 2004, S. 27-77.

Ratinger Hof [URL: http://www.ratingerhof.de, 11.1.2011].

Reimann, Aribert: Der Erste Weltkrieg – Urkatastrophe oder Katalysator? In: Aus Politik und Zeitgeschichte. 29/30 (2004), S. 30-38.

Reuß, Jürgen / Rainer Höltschl: Mechanische Braut und elektronisches Schreiben. Zur Entstehung und Gestalt von Marshall McLuhans erstem Buch. In: Marshall McLuhan: Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen. Amsterdam 1996, S. 233-247.

Riedel, Wolfgang: Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein. In: IASL 1 (1999), S. 82-105.

Rieks, Rudolf: Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux. In: Ulrike Auhagen / Stefan Faller / Florian Hurka (Hg.): Petrarca und die römische Literatur. Tübingen 2005 S. 233-248.

Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M. 1974, S. 141-163.

Robinson, Andrew: Die Geschichte der Schrift. Von Keilschriften, Alphabeten und anderen Schriftformen. Bern / Stuttgart / Wien 1995.

Röttgers, Kurt: Die Lineatur der Geschichte. Amsterdam 1998.

Rüsen, Jörn: Grundzüge einer Historik. 3: Lebendige Geschichte. Formen und Funktionen des historischen Wissens. Göttingen 1989.

— Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens. Frankfurt a.M. 1990.

— Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen. Köln 1994.

— Historische Orientierung. Über die Arbeit des Geschichtsbewußtseins, sich in der Zeit zurechtzufinden. Köln / Weimar / Wien 1994.

— Geschichte im Kulturprozeß. Weimar / Köln 2002.

— Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte. Köln / Weimar / Wien 2001.

Scheffel, Michael: Erzählen als anthropologische Universalie: Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur. In: Rüdiger Zymner / Manfred Engel (Hg.): Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder. Paderborn 2004, S. 121-138.

Scherrer, Jutta: Vorwärts in die Vergangenheit. Ein Sommer in Moskau und Leningrad: Die Wiederentdeckung des heiligen Rußland. In: Die Zeit 36 (1990), S. 51f.

— Ein Land bricht zusammen. Zwei Monate nach dem Putsch: Rußlands Nöte. Ein moralisches Drama mit unabsehbaren Folgen. In: Die Zeit 48 (1991), S. 71f.

Schlögel, Karl: Die stille Revolution. Folge V: Der Umbruch im Osten Europas. In: Der Spiegel 7 (1993), S. 130-145.

— Die kulturelle Geographie des östlichen Europas. In: Timm Beichelt u.a. (Hg.): Europa-Studien. Eine Einführung. Wiesbaden 2006, S. 125-144.

— Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. Frankfurt a.M. [2]2007.

— Chronotop St. Petersburg. Zur Rekonstruktion der Geschichte einer europäischen Metropole. In: ders. / Frithjof Benjamin Schenk / Markus Ackeret (Hg.): Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte. Frankfurt a. M. 2007, S. 23-44.

Schulte-Sasse, Jochen: Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte. In: Hans Ulrich Gumbrecht / Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M. 1988, S. 429-453.

Schulz, Matthias: Todeskampf der Flachköpfe. In: Der Spiegel 12 (2000), S. 240-255.

Schrenk, Friedemann: Europa von den Hominiden in Schüben besiedelt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.7.2000.

Schwilk, Heimo / Ulrich Schacht (Hg.): Die selbstbewußte Nation. »Anschwellender Bocksgesang« und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte. Frankfurt a.M. [3]1995.

Seel, Martin: Medien der Realität und Realität der Medien. In: Sybille Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a.M. 1998, S. 244-268.

Segeberg, Harro: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt 2003.

Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt a.M. 1981.

— Hermes IV. Verteilung. Berlin 1993.

Siegmund, Andrea: Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik. Würzburg 2002.

Sloterdijk, Peter: Nach der Geschichte. In: Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim 1988, S. 262-273.

Sobchack, Vivian: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ›Gegenwärtigkeit‹ im Film und in den elektronischen Medien. In: Hans Ulrich Gumbrecht / Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M. 1988, S. 416-427.

Sommer, Manfred: Ökonomisches und ästhetisches Sammeln. In: Wahre Wunder. Sammler & Sammlungen im Rheinland. Hg. von Siegfried Gohr. Köln 2000, S. 21-28.

Spahr, Angela: Magische Kanäle. Marshall McLuhan. In: Daniela Kloock / dies.: Medientheorien. Eine Einführung. München [2]2000, S. 39-76.

Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin / New York 2007.

— Über die Grenzen der Geschichtslyrik. Historischer Anachronismus und ästhetische Anachronie in Durs Grünbeins Werk, am Beispiel seiner Arbeiten über Descartes. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (2011), S. 263-283.

St. Prokulus in Naturns. Ergrabene Geschichte. Von den Menschen des Frühmittelalters und der Pestzeit. Sonderausstellung im Schloß Tirol, 12. Juli bis 3. November 1991. Hg. v. Südtiroler Landesmuseum für Archäologie. Lana 1991.

Stampfer, Helmut / Hubert Walder: Die Krypta von Marienberg im Vinschgau. Romanische Fresken – Neufunde und Altbestand. Bozen: Verlagsanstalt Athesia [3]1991.

Stein, Peter: Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens. Darmstadt 2006.

Steinbrink, Bernd: Art. Actio. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Darmstadt 1992, Sp. 43-74.

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn u.a. 1998.

Stopka, Katja: Semantik des Rauschens. Über ein akustisches Phänomen in der deutschsprachigen Literatur. München 2005.

Tattersall, Ian: Neandertaler. Der Streit um unsere Ahnen. Mit einem Nachwort von Gerd-C. Weniger. Basel 1999.

Thoß, Bruno: Der Erste Weltkrieg als Ereignis und Erlebnis. Paradigmenwechsel in der westdeutschen Weltkriegsforschung seit der Fischer-Kontroverse. In: Der Erste Weltkrieg. Wirkung – Wahrnehmung – Analyse. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes hg. von Wolfgang Michalka. Weyarn 1997, S. 1012-1043.

Titzmann, Michael: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 99 (1989), S. 47-61.

Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. und kommentiert von Fotis Jannidis u.a. Stuttgart 2000, S. 49-61.

Trilcke, Peer: Der 11. September 2001 in deutschen und US-amerikanischen Gedichten. Eine Sichtung. In: Ingo Irsigler / Christoph Jürgensen (Hg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001. Heidelberg 2008, S. 89-113.

— Geschichtslyrik. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar 2011, S. 153-157.

Tucker, Herbert F.: Epic. Britain's Heroic Muse 1790-1910. Oxford 2008.

Tümmers, Horst Johannes: Der Rhein. Ein europäischer Fluß und seine Geschichte. München 1994.

Vietta, Silvio: Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. Paderborn 2007.

Vogt, Steffen: Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards ›Der Italiener‹ und ›Auslöschung‹. Berlin 2002.

Wehdeking, Volker: Einleitung: Wende und Einheit im Gedicht (1990-2000). In: ders. (Hg): Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000). Berlin 2000, S. 13-28.

Weilnböck, Harald: Kulturwissenschaftliche Trauma-Analysen der vernünftigen Art. Hannes Frickes Studien über psychisches Leid, Literatur und Empathie. Auf: literaturkritik.de 1 (2006) [URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8797, 12.3.2011].

Weingart, Brigitte: Alles (McLuhans Fernsehen im *global village*). In: Christina Bartz / Torsten Hahn / Irmela Schneider (Hg.): Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd. 2: Medienkultur der 60er Jahre. Wiesbaden 2003, S. 215-240.

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin ^{6}2002.

Wenzel, Horst: Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur. In: ders. / C. Stephen Jaeger (Hg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Berlin 2006, S. 17-43.

Wilhelm, Jürgen: Vorwort. In: Klaus Honnef / Klaus Weschenfelder / Irene Haberland (Hg.): Vom Zauber des Rheins ergriffen ... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert. München 1992, S. 9f.

Wikipedia. Die freie Enzyklopädie [URL: www.wikipedia.de].

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart ^{8}2001.

— Die 101 wichtigsten Fragen: Goethe. München 2007.

Winkler, Hartmut: Eins, zwei, eins, vier, x. Switching: Die Installation der Tagtraummaschine. In: epd. Kirche und Rundfunk 85 (1990), S. 5-8.

— Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm. Darmstadt 1991.

Wolf, Norbert: Kunst-Epochen. Bd. 9: Klassizismus und Romantik. Stuttgart 2002.

Wolf, Werner: The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation. In: Eva Müller-Zettelmann / Margarete Rubik (Hg.): Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric. Amsterdam / New York 2005, S. 21-56.

Wunderlich, Werner / Beat Schmid: Von Gutenberg zu Gates. In: dies. (Hg.): Die Zukunft der Gutenberg-Galaxis. Tendenzen und Perspektiven des Buches. Bern 2008, S. 11-24.

Wünsch, Marianne: Art. Erlebnislyrik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. von Klaus Weimar u.a. Berlin / New York ^{3}1997.

Zanucchi, Mario: Das Diorama und der sarkastische Blick. Kritische Betrachtungen zur Poetik Durs Grünbeins. In: Weimarer Beiträge 2 (2005), S. 219-236.

Zeller, Dieter: Art. Mysterien / Mysterienreligionen. In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 23. Hg. von Gerhard Müller. Berlin / New York 1994, S. 504-526.

Zemanek, Evi: Das Individuum vor historischem Hintergrund oder Das Porträtgedicht als Variante der Geschichtslyrik [unv. Typoskript]. Erscheint in: Heinrich Detering / Peer Trilcke (Hg.) unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend und Christoph Jürgensen: Geschichtslyrik. Ein Kompendium. 2 Bde. [in Vorbereitung; geplant: Göttingen 2012].

Zimmermann, Rolf: Was heißt historische Verantwortung? Ein systematischer Grundriss zum Verhältnis von Moral und Geschichte. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 6 (2006), S. 853-865.

Ziwes, Franz-Josef: Studien zur Geschichte der Juden im mittleren Rheingebiet während des hohen und späten Mittelalters. Hannover 1995.

Zolling, Peter: »Das ist unser Unglück«. In: Der Spiegel 16 (1993), S. 268-276.

Zymner, Rüdiger: Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt. Paderborn u.a. 1995.

— Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn 2009.

Abbildungsnachweise

Seite

49 Foto der Bände des Kleinen Pauly in der Nachlass-Bibliothek, Urheber: Peer Trilcke.

132 Vordere Umschlagsseite von brennstabm. Umschlagsgestaltung: Hermann Michels.

134 Fotografien aus *brennstabm*, S. 124, 126, 128, 130, 132, 133; Urheber unbekannt.

135 Vordere Einbandseite von: Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Otto Basil. Reinbek b. Hamburg [15]1992.

141 Scan der S. 113 aus *brennstabm*.

177 Titelbild von Der Spiegel 32 (1986) und Der Spiegel 33 (1991).

190 Kartenausschnitt, erstellt mit Google Maps.

194 Werbeplakat des Bundespresseamtes. Quelle: Richard W. Gassen / Bernhard Holeczek (Hg.): Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung. Ludwigshafen a. Rhein 1992, S. 15.

211 Ausschnitt von *Hs. Vorfassung von »tornister, agenturenberichte.«* In: *Materialbox (braun)*.

214 Vordere Umschlagsseite von *nacht. sicht. gerät*. Bild: Ute Langanky.

425 Abb. aus Michel Serres: Der Parasit. Frankfurt a.M. 1981, S. 85.

469 Scan der S. 69 aus *Itinerar*.

522 Titelbild von Der Spiegel 12 (2000).

Verzeichnis der verwendeten Nachlass-Dokumente

Die folgenden Nachweise orientieren sich an den im Anhang A differenzierten Fundorten. Die jeweils fettgedruckten Teile dienen in der Studie als Dokument- bzw. Fundortsbezeichnungen; Virgeln stehen für einen ›Zeilen‹-Wechsel; Doppelvirgeln für einen größeren Abstand. Die Dokumentbeschreibungen erheben keinen archivarischen Anspruch; es geht lediglich darum, hinreichende Angaben für eine Identifikation des Dokuments vorzubringen. Von ›Vorfassungen‹ spreche ich im Folgenden deshalb, weil Kling diesen Begriff häufig selbst verwendet hat.
Bei Nachweis der Dokumente im Hauptteil der Studie wird stets (jeweils kursiviert) die Dokumentbezeichnung (also z.B. ›Hs. Vorfassung XYZ‹) plus die nächst höhere Ebene angegeben (also z.B. ›Ordner XYZ‹ oder ›Materialbox (braun)‹), z.B.:

Hs. Vorfassung XYZ. In: *Ordner XYZ.*

Ist das Dokument Teil eines Konvoluts wird zusätzlich das Konvolut angegeben, z.B.

Hs. Vorfassung XYZ. In: *Konvolut XYZ.* In: *Ordner XYZ.*

Schreibtischschublade	
	Kopie der S. 51 aus Hans-Jost Frey: Der unendliche Text. Frankfurt a.M. 1990. Die Kopie, die am oberen Seitenrand die hs. Angabe »HANS-JOST FREY, D. UNENDLICHE / TEXT« aufweist, lag lose in der Schublade.
Dokumentenschrank: Ringordner	
Ordner M5. Hs. beschriftet u.a. mit »ERPROBUNG / + / GV / (+ Umfeld)«.	
	Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«. 1 hs. beschriebenes DIN A4-Blatt, einseitig, mit zahlreichen Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen; in der ersten Zeile steht »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«. Die Korrekturen etc. weisen auf mindestens einen umfangreichen Überarbeitungsprozess hin, sodass für diesen Textzeugen (mindestens) zwei Textstufen anzusetzen sind: ▪ **Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«, Textstufe 1.** Die erste Niederschrift. ▪ **Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«, Textstufe 2.** Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen der ersten Niederschrift. Wo eine Zuordnung eines Textteils zu einer dieser Textstufen zweifelsfrei möglich ist, weise ich auf die jeweilige Textstufe hin.
	Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«. 2 hs. beschriebene DIN A4-Blätter, einseitig, mit zahlreichen Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen; mit einer Heftklammer oben links zusammengehalten; in der ersten Zeile des ersten Blattes steht »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«; auf dem zweiten Blatt, rechts unten, mit anderem Stift die Datierung »23.6.1985«. Insgesamt dokumentiert – und darauf weist schon der Titel hin – diese Vorfassung im Vergleich mit *Hs. Vorfassung »ZIVILDIENSTLEISTENDER. LAZARETTKOPF«* weiter fortgeschrittene Stufen der Textgenese. – Die Korrekturen etc. weisen auf mindestens einen umfangreichen Überarbeitungsprozess hin, sodass, auch für diesen Textzeugen (mindestens)

	zwei Textstufen anzusetzen sind: ▪ **Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«, Textstufe 1.** Die erste Niederschrift. ▪ **Hs. Vorfassung »ZIVILDIENST. LAZARETTKOPF«, Textstufe 2.** Korrekturen, Streichungen und Ergänzungen der ersten Niederschrift. Wo eine Zuordnung eines Textteils zu einer dieser Textstufen zweifelsfrei möglich ist, weise ich auf die jeweilige Textstufe hin.
	Ms. Vorfassung »LEIDENFROST. QUELLENLAGE«. 2. ms. DIN A4-Blätter, einseitig, mit kleinen Korrekturen (hs., Tippex); oben links mit einer Heftklammer zusammengehalten. Auf dem ersten Blatt oben die Datierung »5.6. bis 9.6.85«. Die hier dokumentierte Textstufe stimmt bis auf geringfügige Änderungen mit der gedruckten Fassung überein.
Ordner M11. Hs. beschriftet u.a. mit **»**ORIGINALE // NEUE / GEDICHTE / 1993 -«.	
	Sprachinstallation Lyon. 2 ms. beschriebene DIN A4-Blätter, einseitig beschrieben, mit hs. Durchsichtkorrekturen. Auf dem ersten Blatt am linken Seitenrand ein blauer Stempel mit den Kontaktdaten des Suhrkamp-Verlags; am Ende des Textes, auf dem zweiten Blatt, die ms Datierung »Oktober 1993«. Der Text wurde für das europäisches Lyrikertreffen *Semaine européenne de la póesie* im französischen Lyon, November 1993, geschrieben. Vgl. den Hinweis auf Klings Vortrag einer »Sprachinstallation Lyon« in dem Bericht über das Lyrikertreffen von Joseph Hanimann: Splitterecho im Verkehr. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.11.1993.
	Konvolut »NACHT. SICHT. GERÄT. / ENTWÜRFE«. In einer Klarsichthülle 14 einseitig, meist hs., teils aber auch ms. beschriebene DIN A4-Blätter; auf dem ersten, obenliegenden und ansonsten unbeschrifteten DIN A4-Blatt hs. »NACHT. SICHT. GERÄT. / ENTWÜRFE«.
	Hs. Vorfassung von »brandenburger wetterbericht«. Hs. beschriebenen DIN A4-Blatt, das in der ersten Zeile lediglich eine »2« aufweist; die zweite Zeile beginnt mit »1942«.
Ordner M12. Oben (noch über dem Schriftzug »LEITZ«) hs. beschriftet mit »ITINERAR«.	
	Kopien der S. 236-239 aus Gates: Figures in Black. 2, durch eine Heftklammer zusammengehaltene, mit Lesespuren versehene DIN A4-Kopien der Seiten 236-239 aus: Gates, Henry Louis: Figures in Black. Word, Signs, and the »Racial« Self. New York / Oxford: Oxford University Press 1987.
Ordner M15. Oben (noch über dem Schriftzug »ELBA«) hs. beschriftet mit »1997«; zudem hs. beschriftet u.a. mit »FERN- / HANDEL / - FOTOS / - MATERIALIEN / - VORFASSUNGEN«	
	Scholz: O barroco – Zur Poetik elektronischer Literatur. Aus der Zeitschrift getrennte, in einer Klarsichthülle aufbewahrte Seiten des Artikels Leander Scholz: O barroco – Zur Poetik elektronischer Literatur. In: Kunst + Kultur 8-9 (1998), S. 49-51.
In einer umfangreichen Sammlung hinter einem grauen, hs. mit »A« beschrifteten Einlegblatt:	
	Ms. Konzeptgliederung »tropeninstitut«. 3 ms. (Computerausdruck) beschriebene DIN A4-Blätter, einseitig; auf den ersten Blatt oben links »1515«, darunter »*BUCHTITEL*«, dann eine Leerzeile, dann »*tropeninstitut«;* undatiert; mehrere der hier projektierten Texte weisen darauf hin, dass es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein sehr frühes Konzept für den später *Fernhandel* betitelten Band handelt.
	Ms. Vorfassung »DIE MODEFARBEN 1914«. 4 ms. (Computerausdruck) beschriebene DIN A4-Blätter, einseitig, oben links durch eine Heftklammer zusammengehalten; oben rechts auf dem ersten Blatt der hs. Vermerk »Vorletzte Fassung« und direkt darunter die hs. Datierung » " Februarwoche 98«, wobei sich »"« auf das darüber stehende »Vorletzte« bezieht.

Ms. Vorfassung »LANGGEDICHT I-III«. 4 ms. (Computerausdruck) beschriebene DIN A4-Blätter, einseitig, auf dem ersten Blatt links oben zunächst »11«, dann Leerzeile, dann »LANGGEDICHT.«. Dokument zu »Der Erste Weltkrieg«. Es folgt unter einer »I« eine Vorfassung von »bleiglanz«, die auch Teile von »die im hinterland« umfasst (bis zum zweiten Blatt); unten auf dem zweiten Blatt beginnt, unter einer »II« und dem Titel »(CNN VERDUN / MUSISCHE ORGANBANK)«, ein Text, der Teile aus »die im hinterland« enthält (bis zum dritten Blatt); auf dem vierten Blatt steht, unter einer »III« und dem Titel »TROPENINSTITUT« ein Text, der am Anfang Teile von »es sind die unterschiedlichen belichtungszeiten« enthält; darüber hinaus umfasst der Text Teile, vor allem aber Motive aus dem andernorts in *Fernhandel* publizierten Gedicht »Antikenverwaltung«.

In einer umfangreichen Sammlung hinter einem grauen, hs. mit »I« beschrifteten Einlegblatt:

Hs. Notizen »selbst mit < >«. Etwa DIN A5 großes, hs. beschriebenes Blatt, einseitig. In der ersten Zeile steht »selbst mit < >«.

Ms. Fassung »LICHTHÄLFTE«. Auf DIN A4 zugeschnittenes Stück Endlospapier, ms. (Computerausdruck) mit zahlreichen hs. Ergänzungen. Am obersten Rand des Blatts hs. »vierzehnachtzehn« und rechts daneben mit einigem Abstand hs. »ZYKLUS«. Text kann als sehr frühe Textstufe von »diese photographie, dieses foto« angesehen werden.

Ordner M17. Oben (noch über dem Schriftzug »ELBA«) hs. beschriftet mit »1999«; zudem hs. beschriftet u.a. mit »FERNHANDEL / Ged. Vor- und / ENDFASSUNGEN«.

Konvolut »fernhandel«. Oben einliegend in M17, insgesamt 26 DIN A4-Blätter, ms. (Computerausdrucke) und hs. beschrieben, mit einer Büroklammer zusammengehalten; das 2. Blatt (ms., Computerausdruck) bringt ein »Inhaltsverzeichnis« über die bestehenden Gedichte zum später sog. »Der Erste Weltkrieg«; bereits erfolgte Abdrucke einzelner Gedichte in der *FAZ*, in *Manuskripte* und in *Akzente* werden vermerkt. Überschrieben ist das 2. Blatt mit »fernhandel«.

Ms. Vorfassung »die modefarben des jahres 1914«. 14. und 15. Blatt im *Konvolut »fernhandel«;* 2 ms. (Computerausdruck) beschriebene DIN A4-Blätter, mit hs. Ergänzungen, einseitig; oben rechts auf dem 1. Blatt datiert auf »dez 97- 8.2.98«, eine Zeile darunter, linksbündig, der hs. Titel »die modefarben des jahres 1914«.

Ms. Inhaltsverzeichnis »FERNHANDEL«. 16. Blatt im *Konvolut »fernhandel«;* 1 ms. (Computerausdruck) beschriebenes DIN A4-Blatt, mit hs. Ergänzungen, einseitig; oben links hs. »FERNHANDEL«, darunter ms. »Inhaltsverzeichnis«; rechts oben die mit gelben Textmarker hinterlegte, hs. Angabe »wahrnehmung.doc«; unten links die ms. Datierung »*8. Oktober 1998«.*

Hs. Inhaltsverzeichnis »FERNHANDEL«. 17. und 18. Blatt im *Konvolut »fernhandel«;* 2 hs. (blauer Kugelschreiber, Bleistift und gelber Textmarker) beschriebene DIN A4-Blätter, einseitig; auf dem ersten Blatt oben links mit Textmarker gekennzeichnet und zugleich durchgestrichen »Das Riesln 1913«; mit etwas Abstand rechts daneben, leicht nach unten versetzt »FERNHANDEL«; auf dem zweiten Blatt links oben, ebenfalls mit Textmarker gekennzeichnet und zugleich durchgestrichen der Vermerk »Noch Ausdrucken.«; daneben ein Hacken, daneben »19. Okt. 98«, daneben »FERNHANDEL«.

Ms. Inhaltsverzeichnis »~~Die Wahrnehmung~~ FERNHANDEL«. Ms. (Computerausdruck) beschriebenes DIN A4-Blatt, einseitig, lose eingeheftet in den Ordner M17; hs. Ergänzungen; oben links zunächst ms. der Titel »Die Wahrnehmung«, dieser dann durchgestrichen und rechts daneben hs. »FERNHANDEL«; unten links ms. Datierung »*Samstag, 2. Mai 1998«,* darunter hs. die Datierung »April 99«. Dieses Dokument umfasst also zwei Inhaltsverzeichnisse.

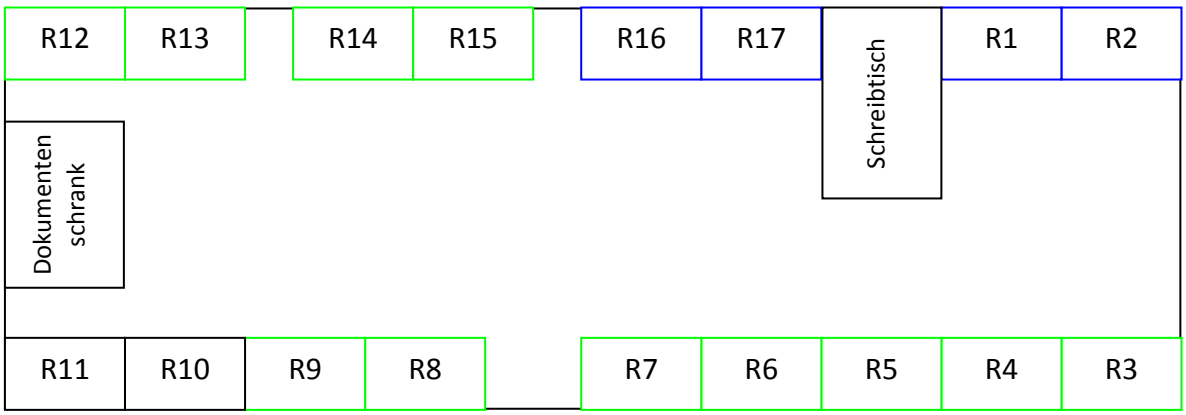
Ms. Inhaltsverzeichnis »die wahrnehmung«. Ms. (Computerausdruck) beschriebenes DIN A4-

	Blatt, einseitig beschrieben, lose eingeheftet in den Ordner M17; in der ersten Zeile – die damals noch als Titel für »Der Erste Weltkrieg« gedachten Wörter – »die wahrnehmung«, dann Leerzeile, dann »Inhaltsverzeichnis«; unten rechts am Seitenrand die hs. Datierung »Dez. 1997«.
Ordner M19. Oben (noch über dem Schriftzug »ELBA«) hs. beschriftet mit »COMP.«; zudem hs. beschriftet u.a. mit »Materialien / zu / Poetik II«.	
	Blassgelbes Trennblatt. Blassgelbes Trennblatt, das in der ersten beschrifteten Zeile die hs. Angabe »VENEDIGSTOFFE (Okt/Nov 1999« aufweist; die Klammer ist tatsächlich nicht geschlossen.
	Ms. Vorfassung »BERLINER VORTRAG«. Eine von mehreren im Ordner M19 einliegenden Vorfassungen zu »Spracharbeit, Botenstoffe. Berliner Vortrag über das 17. Jahrhundert« (in dieser Vorfassung noch Passagen, die später in anderen Essays verwendet wurden). 13 ms. (Computerausdruck) beschriebene, linksseitig gelochte und mit einer Büroklammer zusammengehaltene DIN A4-Blätter, einseitig beschrieben; hs. Durchsichtkorrekturen und Ergänzungen; auf der ersten Seite, erste Zeile steht in Fettdruck »BERLINER VORTRAG«, dahinter hs. (Bleistift) der Vermerk »(darin: – D. Flucht nach Ägypten?)«.
Dokumentenschrank: Materialbox (braun)	
	Hs. Vorfassung von »zweite petersburger hängun'«. Lose einliegend in der Materialbox (braun). Hs. beschriebenes DIN A4-Blatt, beidseitig beschrieben, wobei in der ersten Zeile der ersten Seite steht »ZWEITE PETERSBURGER HÄNGUN'«; die zweite Zeile beginnt mit »di kirchn«.
	Ms. Vorfassung von »zweite petersburger hängun'«. Lose einliegend in der Materialbox (braun). Ms. beschriebenes DIN A4-Blatt, einseitig, mit hs. Ergänzungen und Streichungen; in der ersten Zeile steht »zweite petersburger hängun'«; die zweite, ms. beschriebenen Zeile beginnt mit »es sind krallende krallen.«
	Konvolut »entwürfe 1993«. Dunkelblau marmorierter Papp-Eckspannhefter, im Beschriftungsfeld ms. mit »Thomas Kling« und darunter hs. mit »entwürfe 1993« beschriftet.
	Notizblatt zu »brandenburger wetterbericht«. Einseitig hs. beschriebenes DIN A4-Blatt, in dessen erster Zeile »Fr. d. Gr. –« steht.
	S. 161 aus: Der Spiegel 33 (1991). Ausgetrennte Seite.
	Konvolut »MITTEL RHEIN«. DIN A4-Blätter, eingefasst in eine Klarsichthülle. Auf dem ersten, hs. beschriebenen Blatt in der ersten Zeile: »MITTEL RHEIN«.
	Blatt »Konzept«. 1. Blatt im Konvolut »MITTEL RHEIN«. Hs. beschrieben, einseitig, DIN A4. Auf dem Blatt sind – durchnummeriert – sechs Gedichte bzw. Gedichtthemen gelistet. Am Ende, rechts unten, steht zunächst »KONZEPT«, dann die Datierung »nov / dez 92« sowie in einer Zeile darunter »8.12.«.
	Konvolut »MITTEL RHEIN«, Exzerpte zur jüdischen Geschichte. 5 einseitig hs. beschriebene DIN A4-Blätter, links oben getackert, einliegend in einer Klarsichthülle. In der ersten Zeile des oben liegenden Blattes steht »MITTEL RHEIN«, die zweite Zeile beginnt mir »konzil v. elvira«. Es folgen umfangreiche Notizen – Rechercheergebnisse – zur jüdischen Geschichte im Mittelrheingebiet.
	Hs. Vorfassung von »tornister, agenturenberichte.« Lose einliegend in der Materialbox (braun). Hs. beschriebenes DIN A4-Blatt, einseitig; in der ersten Zeile steht: »rheinsand rheinkies in allen«; die zweite Zeile beginnt mit »körnungen«.

Dokumentenschrank: Materialbox (weiß)	
	Heft, unbeschriftet. DIN A6-Notizheft der Firma Brunnen, blauer Einband, im weißen Beschriftungsfeld auf dem Heftdeckel keine Eintragungen.
	Oktavheft »1989 / Berlin«: Oktavheft der Firma Herlitz, DIN A6 liniert, blau, mit Sichtfenster; im weißen Beschriftungsfeld steht: »1989 / Berlin«.
	Hs. Fassung »NULL FELDPOST«. 2 hs. beschriebene, gegenüberliegende Seiten (meiner Zählung nach die S. 42-43) im Oktavheft; auf der rechten Seite oben der Titel »NULL FELDPOST«; auf der rechten Seite oben die Datierung »JAN 95«.
Dokumentenschrank: Notizbuch-Sammlung	
	Heft »ende nov. 96«. Skizzenheft der Firma Sulek, DIN A6 quer mit schwarzem Einband und Beschriftungsfeld; im Beschriftungsfeld hs. die Aufschrift »ende nov. 96/29.XI. / Langgedicht / (R) / flir«.
	Heft »Wien, Nov. 97 / zentralfriedhof«. Schulheft der Firma Ursus, DIN A5, grün, mit gelb-rotem Herbstlaub auf dem Hefteinband; im Beschriftungsfeld hs. die Aufschrift »Wien, Nov. 97 / zentralfriedhof«.

Anhang A.
Notiz zur Arbeit mit dem Thomas Kling-Nachlass

Thomas Klings Nachlass, versammelt in den ehemaligen Arbeitsräumen des Autors im einstmaligen Hauptbunker der Raketenstation Hombroich, wurde in den letzten Jahren durch das Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf erschlossen und katalogisiert (zuständig war Alena Scharfschwert; vgl. dazu Alena Scharfschwert: Das eingepflegte Archiv. Bericht über die Erschließung des Thomas Kling-Nachlasses. In: von Ammon / Trilcke / dies. (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings, S. 383-398). Erschließung und Katalogisierungen galten bisher den Dokumenten (Korrespondenzen, Werkmanuskripte und teilweise auch Lebensdokumente); eine Erfassung der nachgelassenen Bibliothek ist meines Wissens derzeit nicht geplant.
Die Erschließung und Katalogisierung des Nachlasses hatte, als ich meine Recherchen im »Archiv«, das insofern eben noch kein Archiv im strikten Sinne war, aufnahm, noch gar nicht begonnen. Der Nachlass, wie er sich mir darstellte, war eine mit einigen Ausnahmen so vom Autor hinterlassene Ansammlung von Ordnern, Büchern, Blättern, Zetteln und anderen Medieneinheiten, gruppiert in Regalen, Schränken, Boxen und so weiter. Mit dieser eigenartigen Ordnung habe ich gearbeitet; ein Abgleich mit dem im Entstehen begriffenen Katalog ist derzeit noch nicht möglich. Um die Materialen aus dem Nachlass, auf die ich mich in der vorliegenden Untersuchung beziehe, nachvollziehbar zu verorten, habe ich deshalb zwei Vorgehensweisen gewählt: eine bezieht sich auf den Bestand der Bibliothek, die andere auf die übrigen Nachlass-Dokumente. Ausgegangen bin ich dabei von der räumlichen Ordnung des Archivraums.



Wie ausführlicher im Exkurs des I. Kapitels dargelegt, beherbergen die farbig markierten Regale (R) die Bibliothek mit insgesamt – einer grober Zählung nach – ungefähr 5600 Medieneinheiten; nicht jedes Regal ist voll gestellt mit Büchern, zuweilen finden sich auch andere Archivmaterialien oder persönliche Dinge in den Regalen. Wie nah die von mir angetroffene Ordnung der Bücher jener Ordnung kommt, die beim Tode Klings bestand, kann ich nicht abschließend beurteilen; die blau markierten Regale standen auf jeden Fall zu Lebzeiten des Autors nicht im Archiv-Raum (vgl. dazu auch die Ausführungen im Exkurs, Kapitel I.).
Die von mir in dieser Untersuchung verwendeten Nachlass-Dokumente (Notizen, Exzerpte, Entwürfe, Fassungen etc.) entstammen zum einen dem ›Dokumentenschrank‹, zum anderen – in sehr geringem Umfang – einer Schublade im Schreibtisch.

Nachweis des Bibliotheks-Bestandes

Der Verortung von Bänden, Heften etc. aus der Nachlass-Bibliothek erfolgt nach einem provisorischen Signaturensystem, das jeweils den ›Standort‹ einer Medieneinheit im Archiv-Raum angibt.

- *Angabe des Regals entsprechend der im oben skizzierten Grundriss vergebenen Ziffern.* (›RZiffer‹, z.B. ›R1‹),
- *Angabe der Ebene im Regal*, wobei von oben nach unten gezählt wird (zweite Ziffer, ggf. erweitert durch ein ›h‹ für ›hintere Reihe‹; die Ziffer ›0‹ zeigt an, dass eine Medieneinheit auf dem Regal steht; z. B. R1-1 oder R1-1h),
- sowie, von links gezählt, *Angabe der Position der Medieneinheit auf der Ebene* (dritte Ziffer, z.B. R1-1-1 oder R1-1h-1).

Die Medieneinheiten wurden dabei jeweils bibliographiert; eine bibliothekarische Erfassung wurde nicht angestrebt. Eine abschließende Garantie für die Exaktheit der Angaben, insbesondere der Positionsangaben, kann ich nicht übernehmen, auch weil die dafür notwendigen, mehrfachen Kontrollzählungen nicht in jedem Fall möglich waren.

Jene bibliographierten und verorteten Medieneinheiten, aus denen in der Untersuchung konkret zitiert wurde oder denen doch zumindest eine konkrete argumentative Funktion zugewiesen wurde, sind im Literaturverzeichnis angeführt. Darüber hinaus bietet der Anhang B eine Bibliographie der Geschichtsrubrik aus Klings Bibliothek. Jene Titel, die – im Rahmen vor allem des I., in Teilen auch des VIII. Kapitels – der archivbasierten Konstruktion einer Autorfigur dienten, wurden nicht noch einmal in ein Verzeichnis aufgenommen.

Nachweis von Nachlass-Dokumenten

Um den Fundort eines Nachlass-Dokuments (Notizen, Exzerpte, Entwürfe, Fassungen etc.) nachzuweisen, gebe ich zum einen den Fundort an; zum anderen gebe ich eine Beschreibung des Dokuments. Diese Beschreibung stellt keine archivarisch ausreichende Beschreibung dar; es geht mir lediglich darum, hinreichende Angaben für eine Identifikation des Dokuments vorzubringen. Verzeichnet und nachgewiesen sind die verwendeten Dokumente im ›Verzeichnis der verwendeten Nachlassdokumente‹.

Auf der obersten Ordnungsebene lassen sich zwei Fundorte von Nachlass-Dokumenten angeben: eine Schublade im Schreibtisch und der Dokumentenschrank.

> **Schreibtischschublade:** Mit Dokumenten und Sammlungen (Zeitungsartikel, Aufsatzkopien etc.) angefüllte Schublade im Schreibtisch. Die Schublade befindet sich auf der, nach Eintritt in den Archivraum, hinten liegenden Seite des Schreitischs, links; es ist die oberste Schublade.
>
> **Dokumentenschrank:** Zum Standort siehe die Grundriss-Skizze oben. Für den Dokumentenschrank lassen sich wiederum vier unterschiedliche Fundort-Bereiche angeben.
>
> > **Ringordner:** Auf den obersten drei Ebenen des Dokumentenschranks stehen insgesamt fast 50 Ringordner, in denen nicht nur Dokumente zur Textgenese, sondern auch Korrespondenzen, Rezensionen oder geschäftliche Unterlagen gesammelt sind. 33 Ordner wurden – von Marcel Beyer, wie mir Ute Langanky erzählte – nach Klings Tod mit gelben Haftzetteln versehen, auf denen provisorische Signaturen in der Form ›M‹ plus Ziffer (z.B. M1 oder M15) vermerkt wurden. Ich beziehe mich, so eine solche Signatur vorliegt, bei meinen Nachwei-

sen auf diese provisorischen Signaturen, gebe aber zudem für eine Identifikation des Ordners jenseits dieser Signaturen hinreichende Teile der Beschriftung auf dem Ordnerrücken wieder.

Materialbox (braun): Im Dokumentenschrank, auf der zweiten Ebene von unten, ganz links, lagert eine braune Kartonbox, ohne Deckel; auf der Stirnseite der Box u.a. die hs. Beschriftung: »unveröff GEDICHTE um `85«.

Materialbox (weiß): Im Dokumentenschrank, auf der zweiten Ebene von unten, zweite von links, lagert eine weiße Kartonbox mit Deckel; auf der Stirnseite des Boxdeckels u.a. die hs. Beschriftung: »ab Anfang 80er« und »NOTIZBÜCHER 80er«.

Notizbuch-Sammlung: Im Dokumentenschrank, auf der zweiten Ebene von unten, rechts, finden sich in mehren Pappkästen zahlreiche Notizbücher.

Anhang B.
Bibliographie der Geschichtsrubrik in der Nachlass-Bibliothek Klings

Zum verwendeten Siglensystem vgl. Anhang A. Zur Nachlass-Bibliothek vgl. auch die Ausführungen im Exkurs des I. Kapitels. Die Bibliographie ist nach bestem Wissen erstellt, dennoch muss sie als vorläufig gelten.

Standort	Verfasser / Herausgeber	Titel [ggf. Reihe]	Ort: Verlag [, ggf. Auflage] Jahr.
		Ebene 1	
R1-1-1	Museumspädagogisches Zentrum (Hg.)	Europa in der Eisenzeit. Das keltische Bayern und seine Nachbarn. Handreichung für Lehrer und Eltern in der Prähistorischen Staatssammlung München.	München: Museumspädagogisches Zentrum 1993.
R1-1-2	Müller, Ernst	Prähistorisch-Archäologische Statistik des Kantons Solothurn. 47. Folge (1973) [Seperatdruck aus: Jahrbuch für solothurnische Geschichte 47 (1974)].	
R1-1-3		Historisches Museum Schloss Thun. Jahresbericht 1961.	
R1-1-4		Historisches Museum Schloss Thun. Jahresbericht 1982.	
R1-1-5		Historisches Museum Schloss Thun. Jahresbericht 1960.	
R1-1-6	Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz (Hg.)	Kleiner Führer durch das mittelrheinischen Landesmuseum 1: Vorgeschichtliche Abteilung.	1982.
R1-1-7		1301: Kampf um Bingen (= Binger Annalen. Zeitschrift für Geschichte und Kultur am Mittelrhein 14, 1977).	
R1-1-8	Hartmann, Johannes	Das Geschichtsbuch. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (= Fischer-Bücherei 73).	Frankfurt a.M.: Fischer 1966.
R1-1-9	Alimen, Marie-Henriette	Vorgeschichte (= Fischer Weltgeschichte 1).	Frankfurt a.M.: Fischer 1966.
R1-1-10	Howll, F. Clark	Der Mensch der Vorzeit (= Das farbige Life-Sachbuch 53).	Reinbek: Rowohlt 1975.
R1-1-11	Knackstedt, Gerd-Uwe	Neandertaler, Römer, Franken. Siedlungsgeschichte des Landkreises Euskirchen anhand archäologischer Funde.	Brühl: Knackstedt 1991.
R1-1-12	Siegfried, P. / Oetkenkorp, K.	Führer durch das Geologisch-Paläontologische Museum der Universität Münster.	Münster: Aschendorff, 4. Aufl. 1980.
R1-1-13	Lohmeyer, Karl (Hg.)	Die Römer am Rhein.	Köln: DuMont-Schauenberg'sche Buchhandlung 1925.
R1-1-14	Löwen, Holger	Menschen der Jungsteinzeit. Anthropologische Untersuchungen an Skelettfunden aus Warburger	Warburg: Museumsverein

		Gräbern des ausgehenden 4. Jahrtausends v. Chr. Hg. durch den Museumsverein Warburg e.V.	Warburg [o.J.]
R1-1-15	Schott, Erika	Die Namen der Pharaonen.	Göttingen: Eigenverlag 1989.
R1-1-16	Luft, Ulrich (Hg.)	Leben im Ägyptischen Altertum. Literatur, Urkunden, Briefe aus vier Jahrtausenden.	Berlin: Staatliche Museen, 3. Aufl. 1991.
R1-1-17	Hornung, Erik	Geist der Pharaonenzeit (= dtv 30318).	München: dtv, 2. Aufl. 1993.
R1-1-18	Bittel, Kurt	Hattuscha. Hauptstadt der Hethiter. Geschichte und Kultur einer altorientalischen Großmacht.	Köln: DuMont, 3. Aufl. 1991.
R1-1-19	Lehmann, Johannes	Die Hethiter. Volk der tausend Götter.	Gütersloh/Wien: Bertelsmann 1875.
R1-1-20	Schmökel, Hartmut	Das Land Sumer. Die Wiederentdeckung der ersten Hochkultur der Menschheit.	Stuttgart: Kohlhammer, 3. Aufl. 1955.
R1-1-21	Alföldi, Maria R.	Antike Numismatik. Teil 1: Theorie und Praxis.	Mainz: Zabern 1978.
R1-1-22	Brunner, Herbert	Kronen und Herrschaftszeichen in der Schatzkammer der Residenz München.	München: Schnell & Steiner 1971.
R1-1-23	Xenophon	Griechische Geschichte. Übers. v. Konrad Wernicke (= RUB 4061-63).	Leipzig: Reclam [o.J.].
R1-1-24	Herodot	Historien (= Kröners Taschenausgabe 224).	Stuttgart: Kröner 1971.
R1-1-25	Xenophon	Anabasis oder der Zug der Zehntausend. Aus dem Griech. mit Einl. u. Erl. v. Max Oberbreyer (= RUB 1185-86).	Leipzig: Reclam [o.J.].
R1-1-26	Markmann, Fritz	Vom deutschen Stadtrecht (= Meyers bunte Bändchen 38).	Leipzig: Bibliogr. Institut 1937.
R1-1-27	Sprater, Friedrich	Die Reichskleinodien in der Pfalz	Ludwigshafen/Saarbrücken: Westmarkverlag 1942.
R1-1-28	Mommsen, Theodor	Römische Geschichte 1 (= dtv 6053).	München: dtv, 4. Aufl. 1986.
R1-1-29	Mommsen, Theodor	Römische Geschichte 2 (= dtv 6054).	München: dtv, 4. Aufl. 1986.
R1-1-30	Mommsen, Theodor	Römische Geschichte 3 (= dtv 6055).	München: dtv, 4. Aufl. 1986.
R1-1-31	Mommsen, Theodor	Römische Geschichte 4 (= dtv 6056).	München: dtv, 4. Aufl. 1986.
R1-1-32	Mommsen, Theodor	Römische Geschichte 5 (= dtv 6057).	München: dtv, 4. Aufl. 1986.
R1-1-33	Mommsen, Theodor	Römische Geschichte 6 (= dtv 6058).	München: dtv, 4. Aufl. 1986.
R1-1-34	Mommsen, Theodor	Römische Geschichte 7 (= dtv 6059).	München: dtv, 4. Aufl. 1986.

R1-1-35	Mommsen, Theodor	Römische Geschichte 8 (= dtv 6060).	München: dtv, 4. Aufl. 1986.
R1-1-36	Würtenberg, Gustav	Nero oder die Macht der Dämonen.	Düsseldorf: Schwann, 2. Aufl 1948.
R1-1-37	Grimal, Pierre (Hg.)	Der Aufbau des Römischen Reiches (= Fischer Weltgeschichte 7: Die Mittelmeerwelt im Altertum III).	Frankfurt a.M: Fischer 1987.
R1-1-38	Kampe, Otto	Die Römische Republik und ihre Auseinandersetzung mit den Großmächten des Mittelmeerraums (bis 168). (= Quellen- und Arbeitshefte zur Geschichte und Gemeinschaftskunde 4203).	Stuttgart: Klett 1967.
R1-1-39	Crawford, Michael	Die römische Republik. Autorisierte Übers. aus dem Engl. v. Barbara u. Silke Evers. Übers. der Quellenzitate v. Kai Brodersen (= dtv 4404).	München: dtv, 5. Aufl. 1994.
R1-1-40	Rebrik, Boris Micjailovic	Geologie und Bergbau in der Antike.	Leipzig: Deutscher Verlag für Grundstoffindustrie 1987.
R1-1-41	Mutz, Alfred	Römisches Schmiedehandwerk (= Augster Museums-hefte 1)	Augst: Römermuseum Augst 1976.
R1-1-42	Kabza, Alexander	Durch zwei Jahrtausende Rheinischer Geschichte. Teil I. (= Teubners Quellensammlung für den Geschichts-unterricht).	Leipzig/Berlin: Teubner 1929.
R1-1-43	Plutarch	Plutarchs vergleichende Lebensbeschreibung. Bd. 11: Demetrius. Marcus Antonius. Galba, Otho. Übers. v. Joh. Friedr. Sal. Kaltwasser. Neu hg. v. Otto Güthling (= RUB 2258/2259).	Leipzig: Reclam [o.J.].
R1-1-44	Cicero, Marcus Tulius	Vier Reden gegen Catilina. Übers. u. hg. v. Dietrich Klose. Mit einem Nachwort v. Karl Büchner (= RUB 1236).	Stuttgart: Reclam 1970.
R1-1-45	Sallustius Crsipus, Gaius	Der Jugurthinische Krieg. Aus dem Latein. übers. u. eingel. v. Ludwig Rumpel (= RUB 948).	Leipzig: Reclam 1936.
R1-1-46	Livius, Titus	Römische Geschichte. Erster Band. Buch 1-8. Nach der Übers. v. Heusinger hg. v. Otto Güthling (= RUB 2031-2038).	Leipzig: Reclam 1937.
R1-1-47	Caesar, Gaius Iulius	Der Gallische Krieg. Nach der Übers. v. Köchly u. Rüstow hg. v. Curt Woyte (= RUB 1012/1015).	Leipzig: Reclam 1941.
R1-1-48	Caesar, Gaius Iulius	Der Gallische Krieg (= Goldmanns Gelbe Taschenbücher 406).	München: Goldmann 1958.
R1-1-49	Bidez, Joseph	Kaiser Julian. Der Untergang der heidnischen Welt (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 26).	Hamburg: Rowohlt 1956.
R1-1-50	Sueton Tranquilius, Gaius	Kaiserbiographien. Bd. 1. Hg. v. Adolf Stahr u. Martin Vosseler (= Goldmanns gelbe Taschenbücher 728).	München: Goldmann 1961.

R1-1-51	Sallustius Crispus, Gaius	Bellum Iugurthinum. Der Krieg mit Jugurtha. Lateinisch und deutsch. Hg. v. Karl Büchner (= RUB 948).	Stuttgart: Reclam 1973.
R1-1-52	Herodot	Forschungen. Bd. 6: Übersicht, Zeittafeln, Namen- und Sachweiser. Übers. v. Eberhard Richtsteig.	Limburg: Limburger Vereinsdruckerei [o.J.].
R1-1-53	Herodot	Die Bücher der Geschichte I-IV. Übertr., Einl. u. Anm. v. Walther Sontheimer (= RUB 2200).	Stuttgart: Reclam 1992.
R1-1-54	Herodot	Die Bücher der Geschichte V-VI. Übertr., Einl. u. Anm. v. Walther Sontheimer (= RUB 2204).	Stuttgart: Reclam 1990.
R1-1-55	Herodot	Die Bücher der Geschichte VII-IX. Übertr., Einl. u. Anm. v. Walther Sontheimer (= RUB 2206).	Stuttgart: Reclam 1992.
R1-1-56	Tacitus, Cajus Cornelius	Werke. Bdch. 3: Die Geschichtsbücher (Historien). Übers. v. H. Guttmann. (= Römische Prosaiker in neuen Übersetzungen 63).	Stuttgart: Metzler 1831.
R1-1-57	Tacitus, Cornelius	Germania. Lateinisch und Deutsch. Übers. und mit einem Essay zum Verständnis des Werkes sowie einer Bibliographie hg. von Josef Lindauer (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 217).	Reinbek: Rowohlt 1967.
R1-1-58	Wierstraet, Christian	Die Geschichte der Belagerung von Neuss. Faksimile der Erstausgabe bei Arnold ther Hoernen Köln 1476. Übertr. u. Einl. Herbert Kolb.	Neuss: Galerie Küppers, unveränderte Neuaufl. 2000.
R1-1-59	Plutarch	Von großen Griechen und Römern. 5 Doppelbio-graphien.	München: dtv 1991.
R1-1-60	Ferdinandy, Michael de	Tschingis Kahn. Der Einbruch des Steppenmenschen (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 64).	Hamburg: Rowohlt 1958.
R1-1-61	Burckhardt, Jakob	Die Zeit Constantins des Grossen.	Kettwig: Athenaion 1990.
R1-1-62	Droysen, Johann Gustav	Das Weltreich Alexander des Grossen. Ungekürzte Textausg.	Essen: Phaidon [o.J.].
R1-1-63	Bucher, Otto (Hg.)	Lesewerk zur Geschichte 3: Das Mittelalter. Von der Völkerwanderung zur Kirchenherrschaft 300 - 1500. (= Goldmanns gelbe Taschenbücher 1814).	München: Goldmann 1967.
R1-1-64	Droysen, Johann Gustav	Texte zur Geschichtstheorie. Mit ungedruckten Materialien zur »Historik« (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 366/368).	Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972.
R1-1-65	Ullmann, Walter	Individuum und Gesellschaft im Mittelalter. Aus dem Engl. übers. v. Ruprecht Paqué (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1370).	Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1974.
R1-1-66	Ammann, Jost	Das Ständebuch (= Insel-Bücherei 133).	Leipzig: Insel 1975.
R1-1-67	Dangel, Rudolf	Freie Reichsstädte anno dazumal. Geschichten erzählen Geschichte.	Stuttgart: Frank'sche Verlagshandlung 1965.
R1-1-68	Weber, Dieter (Hg.)	Dokumente rheinischer Geschichte aus 12. Jahrhunderten (= Veröffentlichung der staatlichen	Düsseldorf: Nordrhein-Westfälisches

		Archive des Landes Nordrhein-Westfalen, Reihe D, Heft 7).	Hauptstaatsarchiv, 2. erw. Aufl. 1979.
R1-1-69	Williams, Jay	Das große Buch der Kreuzritter. Bearb. und hg. von Heinrich Pleticha. Übers. v. Roland Vocke.	Reutlingen: Ensslin & Laiblin 1963.

Ebene 2			
R1-2-1	Hess, Heinrich / Schmidt-Ewald, Walter	Gotha im Mittelalter (= Gotha. Das Buch einer deutschen Stadt, Heft 2).	Gotha: Engelhard-Reyher 1927.
R1-2-2	Borst, Arno	Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas (= Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek 28).	Berlin: Wagenbach 1991.
R1-2-3	Haupt, Georg	Die Reichsinsignien. Ihre Geschichte und Bedeutung.	Leipzig: Seemann [o.J.].
R1-2-4	Martin, Paul	Stadtbanner am Oberrhein.	Strassburg: Hünenburg 1942.
R1-2-5	Baumgart, Winfried	Bücherverzeichnis zur deutschen Geschichte. Hilfsmittel, Handbücher, Quellen. Hg. v. Walther Hubatsch (= Deutsche Geschichte 14).	Frankfurt a.M./ Berlin/Wien: Ullstein, 4. Aufl. 1978.
R1-2-6	Heupel, Aloys	Karten und Stammtafeln zur deutschen Geschichte (= Deutsche Geschichte 16).	Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1972.
R1-2-7	Alberigo, Giuseppe (Hg.)	Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II.	Wiesbaden: Fourier 1998.
R1-2-8	Thrändorf, Ernst / Meltzer, Hermann (Hg.)	Kirchengeschichtliches Quellenlesebuch. Kleine Ausgabe B.	Dresden: Bleyl & Kaemmerer, 4. Aufl. 1914.
R1-2-9	Kurtz, Johann Heinrich	Abriß der Kirchengeschichte. Ein Leitfaden für den Unterricht in höheren Lehranstalten.	Leipzig: Neumann 17. Aufl. 1911.
R1-2-10	Hoensbroech, Paul von	Das Papsttum in seiner sozial-kulturellen Wirksamkeit. Volksausgabe. Zweiter Teil: Die ultramontane Moral.	Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907.
R1-2-11	Krüger, Gustav	Das Papsttum. Seine Idee und ihre Träger	Tübingen: Mohr 1907.
R1-2-12	Gabrieli, Francesco (Hg.)	Die Kreuzzüge aus arabischer Sicht. Aus den arab. Quellen ausgew. u. übers. v. Francesco Gabrieli. Aus dem Ital. v. Barbara von Kaltenborn-Stachau unter Mitw. v. Lutz Richter-Bernburg (= dtv 4172).	München: dtv 1975.
R1-2-13	Mayer, Hans Eberhard	Geschichte der Kreuzzüge (= Urban-Taschenbücher 86).	Stuttgart u.a.: Kohl-hammer, 4. Aufl. 1976.
R1-2-14	Wollschläger, Hans	Die bewaffneten Wallfahrten gen Jerusalem. Geschichte der Kreuzzüge (= Diogenes-Taschenbuch 20082).	Zürich: Diogenes 1973.
R1-2-15	Möhler, Johann Adam	Kirchengeschichte. Hg. v. Pius Bonifac.	Regensburg: Manz 1867.
R1-2-16	Fuller, Thomas	The Historie of the Holy Warre.	Cambridge: Roger Daniel, 3. Aufl. 1647.
R1-2-17	Scherr, Johannes	Deutsche Kultur- und Sittengeschichte in drei Bänden. Durchges. u. hg. v. Franz Blei. Bd. 1: Vorzeit und Mittelalter.	Berlin: Knoblauch [1925].
R1-2-18	Scherr, Johannes	Deutsche Kultur- und Sittengeschichte in drei Bänden. Durchges. u. hg. v. Franz Blei. Bd. 2: Das Zeitalter der Reformation.	Berlin: Knoblauch [1925].

R1-2-19	Scherr, Johannes	Deutsche Kultur- und Sittengeschichte in drei Bänden. Durchges. u. hg. v. Franz Blei. Bd. 3: Die Neue Zeit.	Berlin: Knoblauch [1925].
R1-2-20	Friedell, Egon	Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg. Bd. 1: Einleitung. Renaissance und Reformation.	München: Beck, 4.-6. Aufl. 1928.
R1-2-21	Friedell, Egon	Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg. Bd. 2: Barock und Rokoko. Aufklärung und Revolution.	München: Beck, 1.-6. Aufl. 1928.
R1-2-22	Friedell, Egon	Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg. Bd. 3: Romantik und Liberalismus. Imperialismus und Impressionismus.	München: Beck, 1.-12. Aufl. 1931.
R1-2-23	Jäger, Oskar	Weltgeschichte in vier Bänden. Bd. 1: Geschichte des Altertums.	Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1909.
R1-2-24	Jäger, Oskar	Weltgeschichte in vier Bänden. Bd. 2: Geschichte des Mittelalters.	Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1909.
R1-2-25	Jäger, Oskar	Weltgeschichte in vier Bänden. Bd. 3: Geschichte der neueren Zeit. 1517-1789.	Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1909.
R1-2-26	Jäger, Oskar	Weltgeschichte in vier Bänden. Bd. 4: Geschichte der neuesten Zeit. 1789-1900.	Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1912.
R1-2-27	Diefenbach, Johann	Der Hexenwahn vor und nach der Glaubensspaltung in Deutschland.	Mainz: Kirchheim 1886.
R1-2-28	Sprenger, Jakob / Institoris, Heinrich	Der Hexenhammer. Aus dem Latein. übertr. u. eingel. v. J.W. R. Schmidt (= dtv 30098).	München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 13. Aufl. 1997.
R1-2-29	Schormann, Gerhard	Der Krieg gegen die Hexen. Das Ausrottungsprogramm des Kurfürsten von Köln.	Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.
R1-2-30	Helbing, Franz	Die Tortur. Geschichte der Folter im Kriminalverfahren aller Völker und Zeiten. Zwei Teile in einem Bd.	Augsburg: Bechtermünz 1999.
R1-2-31	Pracht, Hans-Peter	Täntze, Todt und Teuffel. Die grausame Spur der Hexenverfolgung in der Eifel.	Aachen: Helios 1991.
R1-2-32		Exposición/Ausstellung. La Inquisicion/Die spanische Inquisition. Ausstellung in der erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Köln vom 10. bis 24. Juli 1987.	

R1-2-33	Briedenpohl, Lars / Heitkemper, Sarah / Hoppe, Tobias (Hg.)	Begleitheft zum Hanse-Panorama auf dem Rathausplatz in Herford vom 22. November 2000 bis 28. Februar 2001.	[Herford]: Eigenverlag
R1-2-34	Wagenaar, Lodewijk	Het Oostindisch bedrijf. Amsterdam en de V.O.C. 1602-1799 (= Amsterdams Historisch Museum 13).	Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum 1988.
R1-2-35	Roegholt, Richter	Korte geschiedenis van amsterdam.	Amsterdam: Bureau Voorlichting, 4. Aufl. 1990.
R1-2-36	[Kling, Thomas]	»Vollblut / Kreuzzugsgeschichte ca `79« [hs. Aufschrift; Schnellhefter, grün, Marke: Elba].	[o.A.]
R1-2-37	Ludwig-Lukanow, Sigrid	Fundchronik Hochsauerlandkreis 1948-1980 (= Ausgrabungen und Funde in Westfalen-Lippe Beiheft 1).	Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe 1988.
R1-2-38	Herfort-Koch, Marlene	Fundchronik Kreis Coesfeld (= Ausgrabungen und Funde in Westfalen-Lippe Beiheft 2).	Münster: Westfälisches Museum für Archäologie/Amt für Bodenpflege 1993.
R1-2-39	Kühlborn, Johann-Sebastian (Hg.)	Das Römerlager in Oberaden 3. Die Ausgrabungen im nordwestlichen Lagerbereich und weitere Bausstellenuntersuchungen der Jahre 1962-1988. Beilagen (= Bodenaltertümer Westfalens 27).	Münster: Aschendorff 1992.
R1-2-40	Kühlborn, Johann-Sebastian (Hg.)	Das Römerlager in Oberaden 3. Die Ausgrabungen im nordwestlichen Lagerbereich und weitere Bausstellenuntersuchungen der Jahre 1962-1988 (= Bodenaltertümer Westfalens 27).	Münster: Aschendorff 1992.
R1-2-41 (oben aufliegend)	Friedell, Egon	Aphorismen zur Geschichte. Aus dem Nachlass. Hg. v. Walther Schneider.	Wien: Prachner 1955.

Ebene 3			
R1-3-1	Winston, Richard	Karl der Große.	Reutlingen: Ensslin und Laiblin 1969.
R1-3-2		»Ze Santen«. Beiträge zur Geschichte des Xantener Raums.	Xanten: Krams [1936].
R1-3-3	Matthias, Ernst	Der Essener Oberhof Brockhausen. Ein Beitrag zur westfälischen Wirtschaftsgeschichte.	Essen: Fredebeul & Koenen 1910.
R1-3-4	Matthias, Ernst	Der Essener Oberhof Brockhausen. Ein Beitrag zur westfälischen Wirtschaftsgeschichte.	Essen: Fredebeul & Koenen 1910.
R1-3-5	Dilcher, Hermann (Hg.)	Die sizilische Gesetzgebung Kaiser Friedrich II. Quellen der Constitution von Melfi und ihrer Quellen (= Studien und Quellen zur Welt Kaiser Friedrichs II. 3).	Köln / Wien / Weimar: Böhlau 1975.
R1-3-6	Nette, Herbert	Friedrich II. von Hohenstaufen. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (= Rowohlts Monographien 222).	Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1975.
R1-3-7	Kantorowicz, Ernst	Kaiser Friedrich der Zweite.	Stuttgart: Klett-Cotta, 2. Aufl. 1991.
R1-3-8	Wies, Ernst W.	Friedrich II. von Hohenstaufen. Messias oder Antichrist.	München / Esslingen: Bechtle 1994.
R1-3-9	Braunfels, Wolfgang	Karl der Große. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (= Rowohlts Monographien 187).	Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1972.
R1-3-10	Seibt, Ferdinand	Karl V. Der Kaiser und die Reformation.	München: Goldmann 1992.
R1-3-11	Kusin, Eberhard	Die Kaisergruft.	Wien: Bastei o.J. [1973].
R1-3-12	Tellenbach, Gerd	Die Entstehung der Deutschen Reiches. Von der Entwicklung des Fränkischen und Deutschen Staates im 9. und 10. Jahrhundert.	München: Callwey 1940.
R1-3-13	Le Goff, Jacques	Der Mensch des Mittelalters.	Frankfurt a.M.: Campus, 2. Aufl. 1990.
R1-3-14	Le Goff, Jacques	Das Hochmittelalter (= Weltbild Weltgeschichte, Bd. 11).	Augsburg: Weltbild 1998.
R1-3-15	Haller, Johannes	Abhandlungen zur Geschichte des Mittelalters.	Essen: Magnus 1984 [Neuaufl., Nachdr. d. Ausg. Cotta 1944].
R1-3-16	Ranke, Leopold von	Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten.	Wiesbaden: Vollmer 1957.
R1-3-17	Tumler, Marian	Der Deutsche Orden. Von seinem Ursprung bis zur Gegenwart.	Bad Münstereifel: Arnold 1992.
R1-3-18	Bruno	Buch vom Sächsischen Krieg. Hg. v. Alexander Heine. Übers. v. Wilhelm Wattenbach (= Historiker des	Essen u.a.: Phaidon 1986.

		deutschen Altertums).	
R1-3-19	Paulus Diakonus	Geschichte der Langobarden. Hg. v. Alexander Heine. Übers. v. Otto Abel (= Historiker des deutschen Altertums).	Essen u.a.: Phaidon, 2. Aufl. 1992.
R1-3-20	Haller, Johannes	Das Papsttum. Bd. 3: Die Vollendung (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 225/226).	Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1965.
R1-3-21	Keen, Maurice	Das Rittertum. Aus dem Engl. übertr. v. Harald Ehrhardt.	Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1991.
R1-3-22	Jeismann, Michael	Das Jahrtausend. Bd. 5: Das 15. Jahrhundert. Alte und neue Mächte.	München: Beck 2000.
R1-3-23	Krenn, Peter	Harnisch und Helm. Landeszeughaus Graz am Steiermärkischen Landesmuseum Johanneum.	Ried i. Innkreis: Hofstetter 1987.
R1-3-24		Aus dem Landeszeughaus. Schwert – Säbel – Degen. »Scharfe Grete« - »Schnurrhindurch». Über Mörser und Kanonen (= Schriften für junge Museumsbesucher 11).	Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Graz.
R1-3-25	Lane, Frederic C.	Storia di Venezia.	Torino: Giulio Einaudi 1978.
R1-3-26	Stern, Leo / Voigt, Erhard	Deutschland in der Epoche des vollentfalteten Feudalismus von der Mitte des 13. bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert (= Lehrbuch der deutschen Geschichte. Bd. 2,3) .	Berlin: Dt. Verlag der Wissenschaften, 2. Aufl. 1976.
R1-3-27	Bühler, Johannes	Die Kultur des Mittelalters (= Kröner Taschenausgabe 79).	Stuttgart: Kröner 1954.
R1-3-28	Macek, Josef	Die hussitische revolutionäre Bewegung.	Berlin: Dt. Verlag d. Wissenschaften 1958.
R1-3-29	Petrin, Silvia	Der österreichische Hussitenkrieg 1420-1434 (= Militärhistorische Schriftenreihe 44).	Wien: Heeresgeschichtliches Museum ^{2}1994 oder 1982
R1-3-30	Krück von Poturzyn, Maria J.	Der Prozess gegen die Templer. Ein Bericht über die Vernichtung des Ordens.	Stuttgart: Ogham, 2. Aufl. 1982.
R1-3-31	Mehring, Franz	Zur deutschen Geschichte. Bd. 5: Von Agricola bis Zwingli. Mit Einl. v. Ludwig Pollnau.	Berlin: Universum-Bücherei für alle 1931.
R1-3-32	Gobineau, Joseph Arthur Comte de	Die Renaissance. Historische Szenen. Deutsch v. Ludwig Schemann.	Leipzig: Reclam o.J. [1904].
R1-3-33	Schmid, Marion (Hg.)	Humanismus, Renaissance und Reformation. Dichter und Schriftsteller (= Exempla historica. Epochen der Weltgeschichte in Biographien; in 70 Bänden. Bd. 22).	Frankfurt a.M.: Fischer 1983.
R1-3-34	Geyr, Florian	Bilder aus dem deutschen Bauernkrieg 1525.	Berlin: Neuer Deutscher Verlag 1924.
R1-3-35	Coler, Christfried (Hg.)	Ulstein-Weltgesschichte in 5 Bänden. Bd. 3: 1500 - 1739.	Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1965.

R1-3-36	Coler, Christfried (Hg.)	Ulstein-Weltgesschichte in 5 Bänden. Bd. 4: 1740-1913.	Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein 1965.
R1-3-37	Humboldt, Wilhelm von	Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers. (= Taschenausgabe der Philosophischen Bibliothek Heft 3).	Leipzig: Meiner o.J.
R1-3-38	Liselotte von der Pfalz	Briefe. Eine Auswahl. Hg. v. Dirk Bartels und Hermann G. Klein.	Speyer: Hermann G. Klein, 2. Aufl. 1996.
R1-3-39	Wollzogen, Wilhelm von	»Dieses ist der Mittelpunkt der Welt«. Pariser Tagebuch 1788/1789. Hg. v. Eva Berié und Christoph von Wolzogen.	Frankfurt a.M.: Fischer 1989.
R1-3-40	Markov, Walter	Revolution im Zeugenstand. Frankreich 1789-1799. Bd. 2: Gesprochenes und Geschriebenes (= RUB 951).	Leipzig: Reclam 1982.
R1-3-41	Markov, Walter	Revolution im Zeugenstand. Frankreich 1789-1799. Bd. 1: Aussagen und Analysen (= RUB 950).	Leipzig: Reclam 1982.
R1-3-42	Landauer, Gustav (Hg.)	Briefe aus der französischen Revolution. Ausgew., übers. u. erl. v. Gustav Landauer. Bd.1.	Rütter & Loening: Potsdam ^{2}1948.
R1-3-43	Landauer, Gustav (Hg.)	Briefe aus der französischen Revolution. Ausgew., übers. u. erl. v. Gustav Landauer. Bd. 2.	Rütter & Loening: Potsdam ^{2}1948.
R1-3-44	Sanson, Henri	Der Henker von Paris. Aus den Memoiren des Henri Sanson.	Vollmer: Wiesbaden o.J. [1962]
R1-3-45	Huch, Ricarda	1848. Die Revolution des 19. Jahrhunderts in Deutschland (= Taschenbuchausg. in Einzelbänden aufgrund der v. Wilhelm Emrich edierten Gesamtausg. Bd. 1).	Frankfurt a.M.: Ullstein 1980.
R1-3-46 (oben aufliegend)	Friedrich II.	Wonach er sich zu richten hat. Urteile und Verfügungen. Hg. v. Georg Plitz. Ill. v. Adolph Menzel.	Berlin: Eulenspiegel, 1987.
R1-3-47 (oben aufliegend)	Beckett, James Camlin	Geschichte Irlands.	Stuttgart: Körner 1972.
R1-3h-1	Soler, Toni	Història de Catalunya (modèstia a part).	Barcelona: Columna 1995.
R1-3h-2	Chamberlain, Houston Stewart	Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. 2: Zweite Hälfte.	Bruckmann: München, 13. Aufl. 1919.
R1-3h-3	Pinnow, Hermann / Steudel, Theodor / Wilmanns, Ernst / Leonhardt, Karl	Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Wiener Kongreß. Geschichtsbuch für die Mittelstufe. Dritter Teil, Ausg. A (= Teubners geschichtliches Unterrichtswerk für höhere Lehranstalten 4a).	Teubner: Berlin / Leipzig 1930.
R1-3h-4	Krajewska, Monika	Zeit der Steine. Einführung: Anna Kamieńska.	Warschau: Interpress 1992.

Ebene 4			
R1-4-1		Deutschlands Denkmal der Völkerschlacht, das Ehrenmal seiner Befreiung und nationalen Wiedergeburt. 1813-1913. Weiheschrift des Deutschen Patriotenbundes. Bearb. v. Alfred Spitzner.	Leipzig: Breitkopf & Härtel 1913.
R1-4-2	Christoffer, Richartz	Deutschland, einig Vaterland ...? Chronik 1789 bis 1866.	Berlin: Galerie der Romantik, Nationalgalerie 1990.
R1-4-3	Kultusministerium Rheinland-Pfalz (Hg.)	Hambacher Fest. 1832-1982. Freiheit und Einheit, Deutschland und Europa. Eine Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz zum 150jährigen Jubiläum des Hambacher Fest. Katalog zur Dauerausstellung.	Neustadt a.d. Weinstraße: Meiniger, 5. Aufl. 1990
R1-4-4	Haß, Hermann	Freiherr vom Stein.	Jena: Diederichs o.J. [1931]
R1-4-5	[o.A.]	Brandenburgs Kurfürsten, Preußens Könige. Das Taschenlexikon.	Berlin u.a.: Edition Rieger 1994
R1-4-6	Förster, Friedrich Christoph	Hans Joachim von Zieten. 1699-1786. Eine kleine Biographie.	Berlin u.a.: Edition Rieger 1999.
R1-4-7	Förster, Gerhard	Carl von Clausewitz. Lebensbild eines patriotischen Militärs und fortschrittlichen Militärtheoretikers.	Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 2. Aufl. 1989.
R1-4-8		Der König. Friedrich der Große in seinen Briefen und Erlassen sowie in zeitgenössischen Briefen, Berichten und Anekdoten. Mit biographischen Verbindungen v. Gustav Mendelssohn Bartholdy.	Bielefeld: Bielefelder Verlag, 16. Aufl. 1954.
R1-4-9	Maurois, André	Napoleon, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Aus dem Franz. übertr. v. Ingeborg Esterer (= Rowohlts Monographien 50112).	Reinbek: Rowohlt 1998.
R1-4-10	Kermann, Joachim (Hg.)	Pfälzer unter Napoleons Fahnen. Veteranen erinnern sich. Erlebnisberichte anläßlich der 200. Wiederkehr der Französischen Revolution (= Sonderdrucke des Historischen Vereins, Bezirksgruppe Neustadt, Bd. 6).	Speyer: Historischer Verein der Pfalz u.a. 1989.
R1-4-11	Augstein, Rudolf	Preußens Friedrich und die Deutschen (= Fischer-Taschenbücher 1212).	Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 1971.
R1-4-12	Groehler, Olaf	Die Kriege Friedrichs II.	Berlin: Brandenburgisches Verlagshaus, 6. Aufl. 1990
R1-4-13	Steinmetz, Horst	Friedrich II., König von Preußen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (= RUB 2211 [4]).	Stuttgart: Reclam 1985.
R1-4-14	Klein, Tim (Hg.)	Die Befreiung 1813, 1814, 1815. Urkunden, Berichte, Briefe und geschichtliche Verbindungen (= Lebensdokumente vergangener Jahrhundert 7).	Ebenhausen b. München: Langewiesche-Brandt 1913

R1-4-15	Bach, Adolf	Das Elternhaus des Freiherren von Stein (= Verein für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Nassau).	Bonn: Röhrscheid in Komm., 2. Aufl. 1957
R1-4-16	McGuigan, Dorothy Gies	Familie Habsburg. 1273 bis 1918 (= MTV-Band 10).	Wien u.a.: Moldau-Taschenbuch 1976.
R1-4-17	Venohr, Wolfgang (Hg.)	Preußische Portraits.	Hamburg: Wegner 1969.
R1-4-18	Niekisch, Ernst	Widerstand. Hg. v. Uwe Sauermann.	Krefeld: SINUS 1982.
R1-4-19	Vetter, Klaus / Vogler, Günter	Preußen. Von den Anfängen bis zur Reichsgründung.	Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 6. Aufl. 1979.
R1-4-20	Dipper, Christof	1848. Revolution in Deutschland.	Frankfurt a.M. u.a.: Insel 1998.
R1-4-21	Stökl, Günther	Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.	Stuttgart: Kröner, 3. Aufl. 1973
R1-4-22	Kohn, Hans	Die Welt der Slawen. Bd. 1: Die West- und Südslawen (= Fischer Bücherei 340).	Fischer: Frankfurt a.M. / Hamburg 1960
R1-4-23	Nötzel, Karl / Barwinskyi, Alexander	Die slawische Volksseele. Zwei Aufsätze.	Jena: Diederichs 1916
R1-4-24	Johann, Ernst (Hg.)	Reden des Kaisers. Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelms II. (= dtv-dokumente 354).	München: dtv 1966.
R1-4-25	Glaser, Hermann (Hg.)	Soviel Anfang war nie. Deutscher Geist im 19. Jahrhundert. Ein Lesebuch (= Fischer-Taschenbücher 5387).	Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 1984.
R1-4-26	Brauer, Fritz (Hg.)	Widerstand gegen die Staatsgewalt. Dokumente der Jahrtausende (= Fischer Bücherei 669).	Frankfurt a.M. / Hamburg: Fischer 1965.
R1-4-27	Tuchmann, Barbara W.	August 1914. Aus dem Amerik. v. Grete u. Karl-Eberhardt Felten (= Heyne-Sachbuch 53).	München: Heyne 1966.
R1-4-28	Geiss, Immanuel	Das Deutsche Reich und der Erste Weltkrieg.	München: Hanser, 2. Aufl. 1979.
R1-4-29	Funkenstein, Amos	Jüdische Geschichte und ihre Deutungen. Aus dem Engl. V. Christian Wiese.	Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 1995.
R1-4-30	Rohrbacher, Stefan	Juden in Neuss.	Neuss: Galerie Küppers 1986.
R1-4-31	Geyer, Dietrich	Die Russische Revolution. Historische Probleme und Perspektiven (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1433).	Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2. Aufl. 1977.
R1-4-32	Koenen, Gerd	Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967-1977.	Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.
R1-4-33		Nürnberger Urteil.	Düsseldorf: Schwann 1946.

R1-4-34	Helling, Fritz	Der Katastrophenweg der deutschen Geschichte.	Frankfurt a.M.: Klostermann 1947.
R1-4-35	Wells, H.G.	Die Geschichte unserer Welt.	Bern: Paul Zsolnay 1926.
R1-4-36	Andics, Helmut	Der Staat, den keiner wollte. Österreich von der Gründung der Republik bis zur Moskauer Deklaration (= Österreich 1804-1975. Österreichische Geschichte von der Gründung des Kaiserstaates bis zur Gegenwart in 4 Bänden. Bd. 3).	München: Goldmann, 2. Aufl. 1981.
R1-4-37	Kropotkin, Peter	Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt.	Leipzig: Theodor Thomas 1920.
R1-4-38	Bakunin, Michael	Gesammelte Werke Bd. 1. Übers. v. Erwin Rohlfs.	Berlin: Verlag Der Syndikalist 1921.
R1-4-39	Brown, William Montgomery	Kommunismus und Christentum. Vom marxistischen und darwinistischen Standpunkt aus analysiert und einander gegenübergestellt.	Wien: Agis 1924.
R1-4-40	Vershofen, Wilhelm	Amerika. Drei Kapitel der Rechtfertigung.	Jena: Diederichs 1917.
R1-4-41	Reintjes, Heinrich	Weltreise nach Deutschland. Johann Georg Forsters Leben und Bedeutung.	Düsseldorf: Progress 1953.
R1-4-42	Hodann, Max / Koch, Walther (Hg.)	Die Urburschenschaft als Jugendbewegung. In zeitgenössischen Berichten zur Jahrhundertfeier des Wartburgfestes. Mit einem Nachwort v. Hans Mühlestein.	Jena: Diederichs 1917.
R1-4-43	Lenin, Wladimir Iljitsch	Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus (gemeinverständlicher Abriss).	Stuttgart: Verlag Das neue Wort 1947.
R1-4-44	Engels, Friedrich	Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft.	Berlin: Dietz 1946.
R1-4-45	Liebknecht, Karl	Briefe aus dem Felde, aus der Untersuchungshaft und aus dem Zuchthaus.	Berlin: Verlag der Wochenschrift »Die Aktion« 1920.
R1-4-46	Lenin, Wladimir Iljitsch	Karl Marx. Eine Einführung in den Marxismus.	Berlin: Dietz, 3. Aufl. 1946.
R1-4-47	Liebknecht, Karl	Militarismus und Antimilitarismus. Hg. v. der Kommunistischen Partei Deutschlands.	München: Isar Druck [o. J.]
R1-4-48		Militärstrafgesetzbuch (MStGB) vom 10. Oktober 1940. II. Kriegssonderstrafrechtsverordnung (KSSVO) vom 17. August 1938.	Berlin: Verlag E. S: Mittler & Sohn 1940.
R1-4-49		Polizei-Verordnung für die Friedhöfe der Stadt Düsseldorf.	Düsseldorf, 30. Mai 1905.
R1-4-50	Messer, A.	Die freideutsche Jugendbewegung (Ihr Verlauf von 1913 bis 1922) (= Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und Ihrer	Langensalza: Hermann Beyer & Söhne, 4., erw. Aufl. 1922.

		Hilfswissenschaften. Heft 597. Philosophische und pädagogische Schriften hg. v. A. Messer, Heft 1).	
R1-4-51	Rautsky, Karl	Elsaß-Lothringen. Eine historische Studie.	Stuttgart: Dietz, 3. Aufl. 1919.
R1-4-52	Birkenfeld, Günther	Helden ohne Waffen. Hg. v. Horizont-Verlag (= Die Buchreihe für jedermann)	Berlin: Druckhaus Tempelhof 1947.
R1-4-53	Engels, Friedrich	Der deutsche Bauerkrieg. Mit Einleitung und Anmerkungen hg. v. Fr. Mehring.	Berlin: Buchhandlung Vorwärts Paul Singer, 6. Aufl. 1920
R1-4-54	Engels, Friedrich / Marx, Karl	Das kommunistische Manifest.	Singen-Hohentwiel: Oberbadische Druckerei und Verlagsanstalt 1946.
R1-4-55		[Kopien] IV. Reisebericht eines unbekannten Russen (1437-1440). In: Europa im 15. Jahrhundert von Byzantinern gesehen. Übers. v. Franz Grabler. (= Byzantinische Geschichtsschreiber, Bd. 2), S. 151-189.	Graz / Wien / Köln: Styria 1954.
R1-4-56	Trotzki, Leo	Fragen des Alltagslebens. Die Epoche der »Kulturarbeit« und Ihre Aufgaben.	Hamburg: Verlag Carl Hoym 1923.
R1-4-57	Lukács, Georg	Die Zerstörung der Vernunft.	Berlin: Aufbau 1954.
R1-4h-1	Pichler, Luise	Der Retter in der Not. Eine vaterländische Erzählung für die reifere Jugend.	Stuttgart: Hänkelmanns Verlag o.J.
R1-4h-2	Kuczynski, Jürgen	Die Geschichte der Lage der Arbeiter in Deutschland . Von 1800 bis in die Gegenwart. Bd. I: 1800-1932.	Berlin: Freie Gewerkschaft 1949.
R1-4h-3	Haeckel, Ernst	Ewigkeit. Weltkriegsgedanken über Leben und Tod, Religion und Entwicklungslehre.	Berlin: Georg Reimer 1915.
R1-4h-4	Rohrbach, Paul	Der deutsche Gedanke in der Welt.	Düsseldorf / Leipzig: Langewiesche 1912.
R1-4h-5	Gritzbach, Erich	Hermann Göring. Werk und Mensch.	München: Zentralverlag der NSDAP 1938.
R1-4h-6	Müller, Otto Heinrich	Deutsche Geschichte in Kurzfassung.	Frankfurt a.M.: Hirschgraben, 5. Aufl. 1950.
R1-4h-7	Janßen, Karl-Heinz	Und morgen die ganze Welt ... Deutsche Geschichte 1871-1945.	Bremen: Donat 2003.
R1-4h-8	Hönger, Alfred (Hg.)	Zeugnisse zum Deutschen Aufstieg 1750-1914. Ein Lesebuch für den Deutschen. Nach Karl Lamprechts gleichnamiger Schrift.	Gotha: Perthes 1915.
R1-4h-9	Kühn, Erich	Schafft anständige Kerle. Zeitlose Zeitgedanken.	Berlin / Leipzig. Theodor Weicher

			Verlag, 26. Aufl. 1943.
R1-4h-10	Akademie für Ältere (Hg.)	Von Reichenbach bis Buenos Aires. Erinnerungen an das 20. Jahrhundert. Bd. 1.	Heidelberg: Das Wunderhorn 1996.
R1-4h-11	Akademie für Ältere (Hg.)	Von Reichenbach bis Buenos Aires. Erinnerungen an das 20. Jahrhundert. Bd. 2.	Heidelberg: Das Wunderhorn 1996.
R1-4h-12	Kaiser-Wilhelm-Dank / Verein der Soldatenfreunde (Hg.)	Deutschland als Weltmacht. Vierzig Jahre Deutsches Reich	Berlin, Kameradschaft o.J. [. 1911].
R1-4h-13	Jürgensonn, Harald W.	Köln unterm Hakenkreuz. Die Jahre 1933-1945 in der Domstadt.	Köln: DuMont 2003.
R1-4h-14	Kogon, Eugen	Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager.	Berlin: Druckhaus Tempelhof, 2. Aufl. 1947.
R1-4h-15	Barfold, Jørgen H.	Anonyme vers og viser fra besættelsestiden 1940-1945.	Kopenhagen : Museet for Danmarks Frihedskamp 1940-1945 o.J. [ca. 1980].
R1-4h-16	Straede, Therkel	Oktober 1943. Die dänischen Juden – Rettung vor der Vernichtung. Übersetzt von Ulrike Wluka.	Kopenhagen: Königliches Dänisches Ministerium des Äußeren 1993.
R1-4h-17	Illum, Jørgen	Dobbeltagent i besættelsestiden (= Årsskrift for Frihedsmuseets Venner 1978)	Kopenhagen: Nationalmuseet 1978.
R1-4h-18	o.V.	De sejlede ikke! (= Årsskrift for Frihedsmuseets Venner 1976).	Kopenhagen: Nationalmuseet 1976.
R1-4h-19	o.V.	I Neutral Havn (= Årsskrift for Frihedsmuseets Venner 1973).	Kopenhagen: Nationalmuseet 1973.
R1-4h-20	o.V.	Oss og Danmark. Da Yankee'erne kom! (= Årsskrift for Frihedsmuseets Venner 1977).	Kopenhagen: Nationalmuseet 1977.
R1-4h-21	Løkkegaard, Finn	Kapløb om Danmark? (= Årsskrift for Frihedsmuseets Venner 1974).	Kopenhagen: Nationalmuseet 1974.
R1-4h-22	Hoederath, Hans Theodor (Hg.)	Die Reichsabtei Essen. Quellen zur Geschichte des Deutschen Frauenstifts im Mittelalter.	Esssen: Baedeker 1929.
R1-4h-23	Bodensieck, Heinrich	Probleme der Weltpolitik. 1945-1962 (= Quellen- und Arbeitshefte zur Geschichte und Gemeinschaftskunde 4256).	Stuttgart: Klett-Cotta, 2. Aufl. 1967.
R1-4h-24	Hoederath, Hans Theodor	Das Rellinghauser Land- und Stoppelrecht. Ein Beitrag zur westfälischen Rechtsgeschichte (= Sonderdruck aus dem 46. Heft der Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen).	Essen: Fredebeul & Koenen 1928.
R1-4h-25	Hoederath, Hans Theodor	Die Landeshoheit der Fürstabtissinnen von Essen, ihre	Essen: Fredebeul &

		Entstehung und Entwicklung bis zum Ende des 14. Jahrhunderts (= Inaugural-Dissertation Uni Münster).	Koenen 1925.
R1-4h-26	Matthias, Ernst	Der Essener Oberhof Brockhausen. Ein Beitrag zur westfälischen Wirtschaftsgeschichte.	Essen: Fredebeul & Koenen 1910.
R1-4h-27	Feder, Gottfried	Das Programm der NSDAP und seine weltanschaulichen Grundgedanken (= Nationalsozialistische Bibliothek, Heft 1).	München: Verlag F. Eher, 18. Aufl. 1930.
R1-4h-28 (oben aufliegend)	Morby, John E.	Das Handbuch der Dynastien. Aus dem Engl. übertr. v. Patrick Hersperger.	Düsseldorf: Patmos 2002.
R1-4h-29 (oben aufliegend)	Rapp, Alfred	Abschied von dreitausend Jahren. Eine Geschichte Europas.	Stuttgart: Dt. Verlags-Anstalt 1964.

Ebene 5			
R1-5-1	Stalin, Josif V.	Fragen des Leninismus.	Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur 1947.
R1-5-2	Nettl, Peter	Rosa Luxemburg. Aus dem Engl. v. Karl Römer.	Köln / Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 2. Aufl. 1968.
R1-5-3	Nithack-Stahn, Walther	Kriegsandachten. Aus Predigten. Zweite Folge.	Halle a. d. Saale: Frickes 1915.
R1-5-4	Schaff, Adam	Marxismus und das menschliche Individuum. Übers. aus dem Poln. v. Erna Reifer. (= rowohlts deutsche enzyklopädie, rororo-wissen 332).	Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1970.
R1-5-5	Lenin, Wladimir Iljitsch	Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Bd. 3.	Berlin: Dietz 1974.
R1-5-6	Lenin, Wladimir Iljitsch	Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Bd. 4.	Berlin: Dietz 1974.
R1-5-7	Rosenberg, Alfred	Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit.	München: Hoheneichen, 5. Aufl. 1933.
R1-5-8	Kahnmeyer, Ludwig / Schulze, Hermann	Realienbuch enthaltend Geschichte, Erdkunde, Naturgeschichte, Naturlehre. Ausgabe A (= Realienbuch 136).	Bielefeld / Leipzig: Velhagen & Klasing 1937.
R1-5-9	Widmann, Simon P.	Geschichte des deutschen Volkes.	Paderborn: Schöningh, 2. Aufl. 1905.
R1-5-10	Fiedler, Siegfried	[Kopien] General der Infanterie Erich v. Falkenhayn. Zu seinem 50. Todestag. [S. 256-263].	o.A.
R1-5-11	Kraschutzki, Heinz	Die verborgene Geschichte des Korea-Krieges.	Hannover: Verlag »Das andere Deutschland« 1957.
R1-5-12	o.V.	Die Hebräische Universität.	Jerusalem: Buchdruckerei Azriel 1937.
R1-5-13	Etzold, Alfred / Kirchner, Peter / Knobloch, Heinz	Jüdische Friedhöfe in Berlin (= Historische Friedhöfe in der Deutschen Demokratischen Republik, Heft 1).	Berlin: Institut für Denkmalpflege o.J. [1979/1980].
R1-5-14	Klein, Tim (Hg.)	Der Kanzler. Otto von Bismarck in seinen Briefen, Reden und Erinnerungen, sowie in Berichten und Anekdoten seiner Zeit. Mit geschichtlichen Verbindungen.	Ebenhausen: Langewiesche-Brandt 1915.
R1-5-15	Kersten, Kurt	Bismarck und seine Zeit (= Universum-Bücherei für alle 63).	Berlin: Universum-Bücherei für alle 1930.
R1-5-16	Weißkirchen, Fritz (Hg.)	Reden und Gespräche. Bismarck (= Schöninghs deutsche Textausgaben 171).	Paderborn: Schöningh 1957.
R1-5-17	Henningsen, Nicolaus (Hg.)	Aus der deutschen Revolution. Deutsche	Köln: Schaffstein o.J.

		Dichterschicksale 1840-1850. Zusammengest. V. Edwin Zellweker. Mit Zeichnungen v. Hanns im Licht (= Schaffsteins Grüne Bändchen 52).	[1914].
R1-5-18	Wirsing, Giselher	Hundert Familien beherrschen das Empire (= England ohne Maske 10).	Berlin: Dt. Verlag 1940.
R1-5-19	Alexander, Edgar (Hg.)	Deutsches Brevier. Ein politisches Lesebuch.	Zürich: Europa 1938.
R1-5-20	Curtius, Ludwig	Deutsche und antike Welt. Lebenserinnerungen.	Stuttgart: Dt. Verlags-Anstalt 1950.
R1-5-21	Ehrenburg, Ilja	Menschen, Jahre, Leben. Autobiographie. Bd. 2. Aus dem Russ. übertr. v. Alexander Kaempfe.	München: Kindler 1956.
R1-5-22	Lagarde, Paul de	Deutscher Glaube, deutsches Vaterland, deutsche Bildung. Das Wesentliche aus seinen Schriften ausgew. u. eingel. v. Friedrich Daab (= Sammlung Diederichs 1).	Jena: Diederichs 1913.
R1-5-23		Militärstrafgesetzbuch (MStGB) vom 10. 10. 1940. II. Kriegssonderstrafrechtsverordnung (KSSVO) vom 17. 8. 1938. Nachdruck.	Berlin: Verlag E. S. Mittler & Sohn 1943.
R1-5-24		Unterrichtsbuch für Sanitätsunteroffiziere und -mann-schaften. 12. August 1939.	Berlin: Verlag E. S. Mittler & Sohn 1940.
R1-5-25	Ulmenried, Will	Hossenfelder (= Die Reihe der Deutsche Führer, Heft 6).	Berlin: Schmidt o.J. [1933].
R1-5-26	Ulmenried, Will	Ludwig Müller (= Die Reihe der Deutsche Führer, Heft 7).	Berlin: Schmidt o.J. [1933].
R1-5-27		Verdun. Illustrierter Führer durch die Schlachtfelder (1914-1918).	Verdun: Frémont 1958
R1-5-28		Geschichte der Kampfereignisse über das Fort Douaumont während des Krieges 1914-1918.	Verdun: Frémont o.J.
R1-5-29	Rosner, Karl	Mit der Armee von Falkenhayn gegen Rumänien.	Berlin: Scherl 1917.
R1-5-30	Weber, Fritz	Isonzo 1915.	Klagenfurt [u.a.]: Kollitsch 1933.
R1-5-31	Richthofen, Manfred Freiherr von	Der rote Kampfflieger. Eingeleitet und ergänzt von Bolko Freiherr von Richthofen. Mit einem Vorwort v. Reichsminister Hermann Göring.	Berlin: Ullstein 1933.
R1-5-32	Luggin, Alois A. / Trafoier, Martin	500 Jahre Sennauer Vertrag. Ein wichtiges Dokument zur Kortscher und Laaser Wassergeschichte. Hg. v. Alitzbachinteressenschaft von Alitz, Kortsch und Laas.	Alitz: o.V. o.J. [ca. 1994]
R1-5-33	Johler, Reinhard u.a. (Hg.)	Südtirol im Auge des Ethnographen.	Wien u.a.: Edition per Procura 1991.
R1-5-34	Lichem, Heinz von	Gebirgskrieg 1915-1918. Bd. 2: Die Dolomitenfront von Trient bis zum Kreuzbergsattel.	Bozen: Athesia 1981.
R1-5-35	Skorpil, Robert	Pasubio. Berg des Kampfes – Berg des Friedens.	Innsbruck / Bozen:

		Erlebnisbericht.	Tyrolia / Athesia, 6. Aufl. 1983.
R1-5-36	Cotta, Michèle	Le Collaboration 1940-1944.	Paris: Colin, 2. Aufl. 1964.
R1-5-37	Mann, Heinrich	Zur Zeit von Winston Churchill. Hg., bearb., kommentiert u. mit einem Nachwort versehen v. Hans Bach (= Gesammelte Werke in Einzelbdn. Hg. v. Peter-Paul Schneider).	Frankfurt a.M.: Fischer 2004.
R1-5-38	Klee, Ernst	Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945.	Frankfurt a.M.: Fischer 2003.
R1-5-39	Millis, Walter	Amerikanische Militärgeschichte. In ihren politischen, wirtschaftlichen und sozialen Zusammenhängen.	Köln: Markus 1968.
R1-5-40	Menschin, Wilhelm	Im vierten Erdteil. Kulturfragen Afrikas.	Wenigerode a. Harz: Harder 1929.
R1-5-41	Klein, Erich	Die Russen in Wien, die Befreiung Österreichs. Wien 1995. Augenzeugenberichte und über 400 unpublizierte Fotos aus Russland.	Wien: Falter 1995.
R1-5-42	Kretzschmar, Dirk / Leetz, Antje	Ogonjok. Ein Querschnitt aus dem Perestroika-Magazin. Aus dem Russ. v. Erich Ahrndt (= rororo 8844).	Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1991.
R1-5-43	Langhans, Rainer / Fritz Teufel	Klau mich (= Voltaire-Handbuch 2).	Frankfurt a.M. / Berlin: Ed. Voltaire 1968.
R1-5-44		Trotzki-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Zusammengest. v. Heinz Abosch (= Reihe Hanser 130).	München: Hanser 1973.
R1-5-45		Mao Tse-Tung. Anekdotisch. Vorgest. v. Manfred Zach.	Esslingen: Bechtle 1969.
R1-5-46		Worte des Vorsitzenden Mao Tse-Tung.	Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur 1968.
R1-5-47		Die Prophezeiungen des Nostradamus. Erstmals vollständig übersetz, kommentiert u. neu gedeutet v. Kurt Allgeier (= Heyne Sachbuch 19/51).	Heyne: München, 4. Aufl. 1988.
R1-5-48	Fuhr, Eckhard	Geschichte der Deutschen 1949-90. Eine Chronik zu Politik, Wirtschaft und Kultur.	Frankfurt a.M.: Insel 1990.
R1-5-49	Floehr, Ralf / Schmidt, Klaus (Hg.)	»Unglaublich, Herr Präsident!«. Ordnungsrufe, Herbert Wehner.	Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1984.
R1-5-50	Engelmann, Bernt	Großes Bundesverdienstkreuz mit Stern.	Göttingen: Steidel 1987.
R1-5-51	Haffner, Sebastian	Von Bismarck bis Hitler. Ein Rückblick (= Knaur Taschenbuch 4008).	München: Droemer Knaur 1989.
R1-5-52	Staeck, Klaus (Hg.)	Goldene Worte von Kanzler Kohl. Vorwort v. Dieter Hildebrand.	Göttingen: Steidl 1994.

R1-5-53	Laurent, Eric	Die Kriege der Familie Bush. Die wahren Hintergründe des Irak-Konflikts.	Frankfurt a.M.: Fischer, 3. Aufl. 2003.
R1-5-54	Politkovskaja, Anna S.	Tschetschenien. Die Wahrheit über den Krieg. Aus dem Russ. v. Hannelore Umbreit u. Ulrike Zemme.	Köln: DuMont 2003.
R1-5-55	Hoffmann, Hilmar / Schoeller, Wilfried F. (Hg.)	Wendepunkt 11. September 2001. Terror, Islam und Demokratie.	Köln: DuMont 2001.
R1-5-56	Jeismann, Michael (Hg.)	Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse.	Köln: DuMont 1999.
R1-5-57		Damals war es Gegenwart. Lebenserinnerungen aus dem 20. Jahrhundert. Hg. v. der Akademie für Ältere Heidelberg. 4 (1998).	
R1-5-58		Damals war es Gegenwart. Lebenserinnerungen aus dem 20. Jahrhundert. Hg. v. der Akademie für Ältere Heidelberg. 3 (1998).	
R1-5-59		Damals war es Gegenwart. Lebenserinnerungen aus dem 20. Jahrhundert. Hg. v. der Akademie für Ältere Heidelberg. 2 (1997).	
R1-5-60	Dulles, Foster Rhea	Der Weg nach Teheran. Eine Darstellung der russisch-amerikanischen Beziehungen von 1781-1943.	New York: Overseas Editions 1944.