

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2020)

Heft: 49: L'actif relationnel des langues, littératures et cultures = Das Relationspotential von Sprachen, Literaturen und Kulturen = The relational dynamics of languages, literatures and cultures

Artikel: Wegnetz einer histrionischen Historik : Thomas Klings
Vergegenwärtigungen

Autor: Knierzinger, Lucas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006357>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Lucas Knierzinger

Wegnetz einer histrionischen Historik

Thomas Klings Vergegenwärtigungen

The paper engages with the works of Thomas Kling (1957-2005) and elaborates on the specific incorporation of history in Klings poetics. Kling was both known for his wild style of lyrical performance as well as for his vast knowledge of history. Kling aptly puts the style of his lectures in the tradition of the “histrion”, the actor in ancient Rome. The paper argues that the connection of history and the theatricality of the histrion becomes fundamental to his poetics. History is for Kling a material that combines linguistic, cultural and literary references that need a performative elaboration. The paper traces this constellation of performativity and history within Klings early poems and essays. It then turns towards a reading of his poems *Manhattan Mundraum* and *Manhattan Mundraum Zwei*. In these poems Kling intertwines the performative aspects of his poetics with an inquiry into the history that has shaped the island of Manhattan and the language of its “Mundraum”.

In einem Interview vom September 2002 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* antwortet Thomas Kling auf die ihm gestellte Frage, worin er die Möglichkeiten des Gedichts der Gegenwart sehe, mit dessen Fähigkeit „die Verfasstheit von Gegenwart und von Tradition, von Vergangenheit“ widerzuspiegeln. Die poetische Qualifizierung des Gedichts ist angebunden an eine temporale Struktur, die Kling jedoch im Weiteren nicht als bloße Möglichkeit des Gedichts, sondern als dessen dringlichste Bedingung ausweist: „Ohne Tradition ist das Gegenwartsgedicht aufgeschmissen“.¹ In der Tat hat Kling seit seinen frühesten Gedichtpublikationen ebenso sehr die Pose des rotzig-wütenden Lyrikikonoklasten eingenommen, wie diejenige des stil- und traditionsbewussten Literaturhistorikers und damit die ihm eigene Mischung eines geradezu punkigen *poeta doctus* personifiziert.

Diese Figuration scheint zunächst nicht zwingend überraschend. Beispielweise findet man schon in der antiken Form der *aemulatio* als wetteifernder Dichternachahmung und Überbietung den Gedanken einer steten Wiederaufnahme von Traditionsbeständen.² Ein Gedanke, der von Harold Bloom zum Modell des literarischen Schreibens weitergedreht wurde, indem er die

1 Dichter Thomas Kling: „Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit. Gespräch mit Fridtjof Küchemann.“ *FAZ*. 13.09.2002. Siehe: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/interview-dichter-thomas-kling-gegen-die-lehrer-lempelhaftigkeit-180153.html> (zuletzt 1.6.2020).

2 Vgl. Barbara Bauer. „Aemulatio“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Hg. Gert Ueding. Tübingen: Max Niemeyer, 1992. S.141-187.

autorschaftliche Positionierung mit einer zwanghaften Epigonalität in Verbindung bringt, welche die „anxiety of influence“ als Antriebsmoment des Schreibens in Gang setzt.³ Klings intertextuelle Organisation läuft aber nicht bloß auf Aspekte von Nachahmung, Überbietung oder Abgrenzung hinaus, sondern etabliert auch Formen „poetischer Zeitgenossenschaft“⁴, in welchen ebenso Überschneidungen, Anknüpfungen und Verhältnisse der Nähe herausgestellt werden. Das Vergangene wird hier zur dringlichen Bedingung und zum affirmierten Bezugspunkt des eigenen Schreibens.

Diese Konstellation entwickelt bei Kling eine eigentümliche Dynamik nicht nur von Zeit-, sondern auch von Sprachschichten. Der Dichter als „Memorizer“ verpflichtet sich auf Recherche, „um nach Gegebenheiten zu fragen, Phänomene zu registrieren, Erkundigungen über Lebensläufe einzuholen; mitgemeint sind selbstverständlich Lebensläufe auch von Worten, von Soziolekten“.⁵ In dieser diachronen Ausrichtung wird das Gedicht zum Medium der Registratur und Vergegenwärtigung von Zeit- und Sprachebenen: „Das Wahrnehmungsinstrument Gedicht scheint ein hochkomplex-sinnliches, intelligentes, abstrahlendes Sprachding zur Vergegenwärtigung zu sein; ein nicht kaputtzukriegender anthropogener Tast-Apparat“.⁶ Absicht der folgenden Überlegungen ist es, diese temporale und poetische Struktur der Vergegenwärtigung genauer zu betrachten und ihre Bedingungen zu skizzieren. Denn wo Klings Lyrik akzentuiert auf performative Mündlichkeit und die Gegenwartssituation des Vortrags hin konzipiert ist, ist sie gleichzeitig auf Literatur- und Sprachgeschichte, auf Tradition, verpflichtet. Diese beiden Pole bedingen sich gegenseitig und fungieren bei Kling geradezu als Echoraum, der Rede und Schrift, Gegenwart und Vergangenheit in ein Verhältnis der Amplifizierung versetzt.

Klings Poetik manövriert derart in einem steten Spagat zwischen Tradition und Gegenwart. Die Historik, die „Lehre von den Bedingungen möglicher Geschichten“⁷, bildet eine Seite, die stets mit der stimmlichen Performanz des klingenden Gedichts verbunden wird. Kling verwendet zur distinkten Beschreibung dieser Performanz den Begriff der Histrionik: „ich [...] wurde ein histrionischer Dichter“.⁸ In der Psychologie wird mit der histrionischen Persönlichkeitsstörung gemeinhin der Drang zur emotional aufdringlichen

3 Harold Bloom. *The anxiety of influence. A theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

4 Sandro Zanetti. „Poetische Zeitgenossenschaft“. *Variations: Literaturzeitschrift der Universität Zürich*, 19 (2011): S. 39-53, hier S. 41.

5 Thomas Kling. *Itinerar*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 16.

6 Thomas Kling. „Salvatore Quasimodos Töten und zum Programm des Horaz“. *Botenstoffe*. Köln: DuMont, 2001. S. 153-163, hier S. 153.

7 Reinhart Koselleck. „Historik und Hermeneutik“. *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. S. 97-118, hier S. 99.

8 Thomas Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 59.

und theatralischen Selbstdarstellung bezeichnet.⁹ Entgegen dieser psychologischen Semantik will Kling den Begriff jedoch auf seine etymologische Bedeutung, auf die antiken Praktiken der Schauspielerei und deren exaltierter Redetechniken, bezogen wissen. Es geht nicht um eine Psychologisierung des Gedichts, sondern Histrionik wird bei Kling als performative Rhetorik und methodische Aufführungspraxis ausgerichtet. Diesem eigentümlichen Schnittpunkt von Histrionik und Historik gehen die folgenden Überlegungen nach und versuchen darin eine Grundkonstellation von Klings Poetik zu skizzieren. Zunächst werden hierfür Dynamisierungsformen bei Kling als Konstellation von Zeit- und Sprachformen aufgezeigt, danach Formen der Präzision und Kontrolle in Klings Poetik und Histrionik in den Blick genommen und zuletzt die Gedichte *Manhattan Mundraum* und *Manhattan Mundraum Zwei* auf ihre geschichtliche und poetische Struktur der Vergegenwärtigung hin betrachtet.

1. Dynamisierungen

Die Ausformung des Zusammenspiels von Gegenwartsemphase und Traditionsbewusstsein erfährt in Klings Werk eine fortlaufende Intensivierung. Bereits die frühe Lyrik der 1980er Jahre, besonders der Band *geschmacksverstärker* (1989), weist eine eigenwillige Verschränkung von Gegenwartsbezügen, etwa auf die Düsseldorfer Kulturszene und die Landschaft des Mittelrheins, und literaturgeschichtlichen sowie etymologischen Verweisen auf, welche die „geschichte raus-/gesplittert“¹⁰ versammeln.¹¹ In den 90ern entwickelt Kling aus dieser Mixtur heraus eine Reihe von Publikationen, die er als Aufsatzsammlungen veröffentlicht und damit seine Gedichte in theoretischer Weise supplementiert. In diesen Aufsatzsammlungen formuliert er ästhetische Maximen seines eigenen Schreibens und reflektiert die seine Dichtung prägenden *Botenstoffe* (2001) und Autoren, wobei er auch in polemisch-bissiger Weise Feindbilder und Antipoden seines eigenen Schaffens abschreitet. Auf geradezu lustvolle Weise werden dabei wissenschaftliche Konventionen der Essayistik unterlaufen und, wie Stefanie Stockhorst festhält, eine „leidenschaftliche Quellenautopsie“¹² betrieben. Gleichzeitig

9 Peter Fiedler. *Persönlichkeitsstörungen*. Weinheim: Beltz 1994. S. 243f.

10 Thomas Kling. *Gesammelte Gedichte*. Hg. Marcel Beyer/Christian Döring. Köln: DuMont, 2006. S. 108.

11 Enno Stahl. „Die Geburt des Geschmacksverstärkers aus dem Geiste des Punk“. *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*. Hg. Frieder von Ammon/Peer Trilcke/Alena Scharfschwert. Göttingen: V&R unipress, 2012. S. 69-80, hier S. 76.

12 Stefanie Stockhorst. „Signale aus der Vergangenheit. Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens in Thomas Klings Essayistik“. *Zeitschrift für Germanistik*. 21/1 (2011): S. 114-130, hier S. 128.

werden nach dem Wechsel von Suhrkamp zu DuMont den dort erscheinenden Gedichtbänden *Fernhandel* (1999) und *Sondagen* (2002) CDs mit Aufnahmen von Klings Lesung der Gedichte beigelegt. Parallel zu den theoretischen Einbettungen wird damit auch der performativ-stimmliche Akzent von Klings Lyrik in die Formate seiner Publikationen eingebunden. Nicht gegen-, sondern miteinander entwickeln sich ein geschichtlicher und ein performativer Strang.

Sowenig Geschichte und Gegenwart im Format der Bücher auseinander-sortiert werden, sowenig wird eine Aufteilung in gegenwärtig-mündliche Performanz und geschichtlich-bewahrende Schriftlichkeit vorgenommen. Denn Kling orientiert bereits früh sein Schreiben an oralen Klängen und gesprochener Rede.¹³ Er überträgt diese in phonetische Schreibweisen, importiert Mündlichkeit in Schrift. Seine Essayistik wiederum verfolgt nicht zuletzt das Ziel, eine eklektische Genealogie oraler und performativer Dichtungen von Slangs, Dialekten und marginalisierten Sondersprachen zu skizzieren. Schrift wird dadurch in inhaltlicher Weise am gesprochenen Wort ausgerichtet. Damit erweist sich das Verhältnis von Stimme und Schrift, Gegenwart und Tradition bei Kling als eines der steten gegenseitigen Ergänzung und Dynamisierung.

Exemplarisch ist etwa Klings Umgang mit dem Wort „Performance“, das durch seine Etymologie hindurch in Schriftlichkeit fixiert wird. Der „Seitenblick auf die Geschichte des Wortes performance“, die unter Zuhilfenahme des „Vollständige[n] Wörterbuch[s] der Englischen Sprache für die Deutschen...“ von Johannes Ebers (2 Bde., Berlin 1793/Leipzig 1794)¹⁴ unternommen wird, geschieht bibliographisch pedantisch dekoriert. Von dort her konstruiert Kling seine eigene poetische Konfiguration des Performativen:

Arbeit von Entscheidern: Augenöffnung, Mundstellung. Das bis zum Rastellhaften gesteigerte, hochgereizte histrionische Element, etwas, das einmal einen gewissen Typ Dandy ausmachen konnte, kommt, deutlicher, in der ursprünglichen Wortbedeutung Performer zum Ausdruck: dieser Tatenvollbringer und Restheros ist auch ‚derjenige, welcher seine Geschicklichkeit öffentlich zeigt; z. B. ein Musicus, ein Tänzer etc.‘. Der Performer als Sprachinstallateur ist Konzeptkünstler.¹⁵

Die etymologische Aufschlüsselung gleist Klings Terminus der „Sprachinstallation“ auf, mit dem die klangliche und performative Faktur des Gedichts und der Lesung beschrieben wird. Der eigene Neologismus wird

13 Hubert Winkels. „Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität, Talk-master, TV-Trainer und Thomas Kling“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 47 (1996): S. 131-138, hier S. 135.

14 Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 18.

15 Ebd. S. 18-19.

derart als Vergegenwärtigung des bereits Vorhandenen ins Spiel gebracht.¹⁶ Die performative Lesung wird mit Sprachgeschichte gekoppelt.

Aber auch in der Gegenrichtung importiert Kling orale Sprachformen in die Schriftlichkeit. Dies lässt sich an Klings Verwendung des Begriffs „brennstabm“ aufzeigen, der als Titel des gleichnamigen Gedichtbands von 1991 fungiert. Im „Flaggensignal“ zur zweiten Auflage von 1997 verortet er die titelgebende Modulation vom Buchstaben zum „brennstabm“ in der Poetik des Isländers Snorri Sturluson aus dem 13. Jahrhundert und dessen Begriff des „*staft*“, der Buchstabe und Laut gleichermaßen umfasst.¹⁷ Diesen Zustand einer Engführung von Schrift- und Lautsprache greift Kling mit seinem Begriff der „brennstabm“ auf, wobei er „das histrionische Element des lauten Sprechens der Verse“ einfordert, wodurch „das Gedicht seine körperliche Rückkehr, ein anderes Aufglühen von Sinn, erfährt“.¹⁸ Diese geforderte laute Aussprache akzentuiert das Wort in performativer Weise, indem die schriftliche Endung -en zum -m verschliffen wird.

An anderer Stelle vertieft Kling das „brennstabmhafte“ der Sprache in Rekurs auf Friedrich Nietzsches Wendung von der „Energie der Zeichen“, die dieser in der *Götzen-Dämmerung* formuliert.¹⁹ Kling unterlässt es nicht, zu bemerken, dass Nietzsche diesen Gedanken ausgehend von seiner „ersten Berührung mit den Oden des Horaz“ entwickelt. Eine Passage, in der Nietzsche unter der Überschrift „Was ich den Alten verdanke“, die Oden des Horaz als „Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff“ fungiert, beschreibt und damit Eckpfeiler der „Sprachinstallation“, die Klang und Wort in einer Aufführungssituation zusammenführt, umreisst.²⁰ Deutlich wird derart das Bemühen Klings, auch noch genuin mündliche Justierungen mit schriftlichen Überlieferungsspuren zu unterlegen. Gegenwart und Vergangenheit sind ebenso wie Mündlichkeit und Schriftlichkeit als vexierte Bausteine organisiert, die stets ineinandergreifen und den methodischen Bausatz der „Sprachinstallation“ bilden.

Doch „brennstabm“ erweist sich nicht nur als Begriff, der auf literaturästhetische und philosophische Positionen anspielt, sondern auch als technischer Fachterminus. Kling selbst hat aus seiner Begeisterung für Wortlexika, Fachsprachen und Jargons nie einen Hehl gemacht und Wortetymologie genauso wie Spracharchäologie als schöpferischen Fundus der Dichtung

16 Vgl. zur Genealogie des Performativen bei Kling: Stockhorst. Signale aus der Vergangenheit (wie Anm. 12). S. 120-123.

17 Thomas Kling. *brennstabm*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 6-7.

18 Ebd. S. 7.

19 Kling. Itinerar (wie Anm. 5). S. 23.

20 Kling. Itinerar (wie Anm. 5). S. 16; vgl. Friedrich Nietzsche: „Götzen-Dämmerung“. *Kritische Studienausgabe* Bd. 6. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München: dtv, 1999. S. 55-162, hier S. 154f.

profiliert.²¹ Der Brennstab bezeichnet in der atomaren Kernenergiegewinnung jenes Instrument, das den im Inneren befindlichen atomaren Brennstoff vom äußeren Kühlelement des Wassers trennt. Der Brennstab ist in diesem Sinn eine Hülle und reguliert das Verhältnis von Erhitzung und Abkühlung. Dieses Arrangement überträgt Kling in die Metaphorik des Gedichts: das im Vorwort zu *brennstabm* angeführte „Aufglühen des Sinns“ erscheint derart als Erhitzung des Textes, als „Histrionenfieber“²²; den Gegenpol bildet das „Kalthalten des Materials“²³, wie Kling Gottfried Benn zitierend konstatiert, womit das historisierende Abkühlen durch genealogische Verstrebenungen aufgegriffen wird.²⁴ Diese Metaphorik artikuliert eine poetische Dynamisierung zwischen verschiedenen Polen, welche die Stellung des Buchstabens zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen Stimme und Schrift koordiniert. Im Gedicht „wespen 3. (als imker)“ wird dies exemplarisch aufgenommen: „durchs sprachvisier di volle über- / fülle / feuer. / wasser“.²⁵

2. Wegnetz und Präzision

Wie wird diese Dynamisierung als Schreibverfahren genutzt? Wie werden die Anschlüsse zwischen Tradition und Gegenwart, Mündlichkeit und Schriftlichkeit koordiniert und orientiert? Zentral für diese Fragen ist, dass Kling das Histrionische nicht als Anfall oder Ekstase, sondern als Teil einer kalkulierten Schreib- und Vortragstechnik ansieht. Das Histrionische bezieht sich zunächst auf den antiken Dramenauftritt des Schauspielers und dessen Redeweise. Kling, und hier steht er zunächst als Sprachhistoriker auf der Bühne, proklamiert eine Ahnenreihe des Histrionischen als Dichtungstradition.²⁶ Von Edgar Allan Poe ausgehend verortet er sie etwa bei Künstlern des Dadaismus, bei welchen der Vortrag des Gedichts als eine eigenständige Sinndimension apostrophiert wird: „Seit Poe gibt der Dichter sich immer

21 Vgl. Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 16 u. 49; Kling. „*Lippenlesen, Ohrenbe-
lichtung*“. Hans Jürgen Balmes im Gespräch mit Thomas Kling (Januar 2000)“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 229-244, hier S. 236.

22 Thomas Kling. „Zu den deutschsprachigen Avantgarden“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 9-31, hier S. 31.

23 Thomas Kling. „Spracharbeit, Botenstoffe. Berliner Vortrag über das 17. Jahr-
hundert“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 51-69, hier S. 54.

24 Erik Grimm spricht in diesem Sinne auch von Klings „Gefrierschnitten“. Vgl. Ders. „Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 47 (1996): S. 124-130, hier S. 129.

25 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 205.

26 Ezra Pounds Gedicht *Histrion* ist eine weitere zentrale Referenz, die Kling auf-
greift: Thomas Kling. „Venedigstoffe“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 126-140,
hier S. 138.

wieder als Histrione. Der Dichter, der den Histrionen (auch noch) gibt ... Arp, Tristan Tzara, Serner performen ihre Gedichte. Hier geht das Gedicht in den Äther: das Gedicht wird Sendeﬂäche“.²⁷

Worauf Kling solcherart zunächst abzielt, ist „das gesprochene Wort als laut gesprochenes, als gestenreich histrionisch sich beweisendes Wort – ganz Stimme, ganz bildreich verkörperte Sprache“.²⁸ Die Faszination des Histrionischen liegt in der forcierten Oralität und Körperlichkeit des dichterischen Vortrags, welche eine im Gedicht vorhandene, jedoch in der Schrift noch nicht erschlossene Sinnhaftigkeit eröffnen: „Das Gedicht als literales Ereignis ist die Sprachinstallation *vor* der Sprachinstallation.“²⁹ Diese paradox anmutende Formulierung lässt sich verstehen, wenn jedes Gedicht als potenziell les- und installierbares begriffen wird. In dieser Potenzialität des Gedichtes liegt die von Kling hervorgehobene Brisanz rhetorischer *actio*, des Vortragens:

Die Histrionen, Schauspieler-Redner, sind ursprünglich etruskische (oder griechische) Tanzpantomimen, schlecht beleumundet, doch unverzichtbarer Part der römischen Unterhaltungsbranche. Sie bringen in der eng zur schriftlosen Gesellschaft gehörenden *actio* ein später nicht mehr berücksichtigtes [...] Element des vorklassischen Rhetorik-Kanons, das Körperbetonte ‚zu Gehör‘, die Rede-Art, die Text-Geste, die das Publikum mitreißen soll.³⁰

Die hier ins Spiel gebrachte Geste histrionischer Performierung wird als weitreichende, wenn auch nicht mehr berücksichtigte Traditionslinie lyrischer Ausdrucksformen eingebracht. Die „Text-Geste“ und das Vortragselement des Histrionischen erscheinen als Teil einer Geschichte poetischen Kalküls und geschärfter Methodik. Die „Text-Geste“ beruht auf Arbeit und Recherche, auf genauem Schreiben, Auftreten und Sprechen. Klings Vorgehen umfasst Etymologie und Sprachgeschichte, Schrift- und Klanggestaltung, Auftritts- und Zungenfertigkeit. Denn solche Dynamisierungsmomente bedürfen in ihrem Potenzial zur Überbrückung und Distanzkonfiguration eines präzisen Umgangs mit Schrift und Laut:

Distanz zum Hörerleser, zum Leserhörer. Schnellzüngigst, mit Stentorstimme, wie im Flüsterton. Immer inszeniert, immer inszeniert spontan. Immer präzise auf den Punkt mit der Stimme, mit der Schrift; immer Rhythmus und Bild hübsch, in getimten Klimawechseln, abstürzen lassen, um die Maschine, Sprach- und Sprechmaschine, wieder hochzuziehen. Recherche,

27 Thomas Kling. „Zu den deutschsprachigen Avantgarden“. Botenstoffe (wie Anm. 6). S. 9-31, hier S. 21.

28 Ebd. S. 27.

29 Kling. Itinerar (wie Anm. 5). S. 20.

30 Ebd. S. 28.

Regie, Dramaturgie, Bildtechnik, Schnitt, Schnittüberwachung, Script, Archiv, Maske, die ganze verwackelte Kameraführung (Experimentalfilm!, *underground*), der vom Näseln in Knacklaute übergehende, gern als irritierend empfundene Ton der Sprachinstallation: das Gedicht, paradoxes Instrument der Distanzüberwindung wie -gewinnung.³¹

Bemerkenswerterweise wird das Gedicht an dieser Stelle auf Präzision verpflichtet, wenn sowohl Stimme als auch Schrift „präzis auf den Punkt“ gebracht werden müssen. Erst durch seine Präzision wird das Gedicht zu jenem „paradoxen Instrument“, das Stimme und Schrift, Gegenwart und Vergangenheit zu arrangieren vermag

An anderer Stelle hat Kling das Gedicht analog als „akustisches und optisches Präzisionsinstrument“³² beschrieben, das Sprach- und Zeitschichten sezierend zur Orientierung, zu Richtungswechseln und zum sicheren Sinntransport dient.³³ Diese Form der „genauen Wahrnehmung von Sprache“ umfasst nicht nur die sprachliche Durcharbeitung des Gedichts, sondern auch die klangliche Organisation, die letztlich im „geschulte[n] Gehör“ der Rezipient*innen auch ein „*Verstehen über den Körper*“ evoziert.³⁴

Klings Schreib- und Sprechhaltung ist mit einem Organisations- und Orientierungssinn verbunden. Im Titel des *Itinerar* (1997) und der dortigen Figuration des Hermes, der mit Eigenschaften des „Doorman, Schleusenwärters und Botenstoffbeförderers“³⁵ ausgestattet ist, wird diese Thematik zentral. Das *Itinerar*, der lateinische Begriff für das Verzeichnis von Reiserouten und Wegstrecken, wird hier zur Bildung eines eigenständigen, hermeneutischen Wegnetzes genutzt: „Hermen sind ursprünglich zum Kult gehörende Steinaufhäufungen, wie sie gerade, und noch heute, in gebirgigen Gegenden als Wegmarken installiert werden; greifbare Zeichenhaftigkeit des Wege-Dolmetschers Hermes“.³⁶ Ziel des *Itinerars* ist es nicht, die Kartographie eines abstrahierten Raumes zu gestalten, sondern die Verlaufsform eines begangenen Weges zu registrieren und im syntaktischen Verlauf zu ordnen.³⁷ Kling zielt also nicht auf Literaturgeschichte als solche, sondern

31 Ebd. S. 54.

32 Thomas Kling. „Sprachkonzepte sind Weltapparate. Zu Juana Inés de la Cruz, H. C. Artmann, Konrad Bayer“. *Botenstoffe* (wie Anm. 6). S. 93-101, hier S. 94.

33 Hubert Winkels spricht in diesem Sinne von Klings „materialistische[r] Genauigkeit“, vgl. Hubert Winkels. *Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling*. Köln: DuMont, 2005. S. 22.

34 Thomas Kling. „Stadtpläne, Stadtschriften“. *Botenstoffe* (wie Anm.6). S. 140-146, hier S. 142f.

35 Kling. *Itinerar* (wie Anm. 5). S. 55.

36 Ebd. S. 54.

37 Robert Stockhammer. *Die Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Wilhelm Fink, 2007. S. 72 u. 75.

die Geschichte seiner eigenen Schreibbewegung und ihrer möglichen Verbindungen. Kontrollierte Transparenz und eklektischer Transport der Sinnreferenzen sind zwei Seiten des „Präzisionsinstrument[s]“ Gedicht, das trotz allem nie gelehrsam erstarrend, sondern „[i]mmer inszeniert, immer inszeniert spontan“³⁸ erscheinen soll.

3. Datum und Vergegenwärtigung

Ein besonderes Wegnetz in Klings Œuvre bildet der New Yorker Stadtteil Manhattan. An ihm lässt sich in einem letzten Schritt nachverfolgen, wie Dynamisierung und Präzision der Vergegenwärtigung in einem Gedicht ausagiert werden. Das in zwölf Abschnitte gegliederte Gedicht *Manhattan Mundraum*, erschienen im Band *morsch* (1996), vollzieht einen Gang durch den Stadtraum und passiert über einzelne Wahrnehmungsstationen ein prismatisches Arrangement von Bildern und Klängen.³⁹ Das lyrische Ich richtet hierbei seine Aufmerksamkeit ebenso auf Straßengespräche und -szenerien wie auf die Architektur, die vom „stylitnwald“ der Hochhäuser bis zum als „vermorschtes rohrsystem“ beschriebenen Netz der Subway-Schächte reicht.⁴⁰

Die Parallelisierung von Stadt- und Sprachraum etablieren bereits die ersten Verse, die konstatieren: „die stadt ist der mund / raum. die zunge, textus; / stadtzunge der granit: / geschmolzener und wieder aufgeschmolzner text“.⁴¹ Das sich wie eine Landzunge zwischen Hudson River und East River hinausziehende Manhattan wird hier wortwörtlich zum Zungenglied eines urbanen Mundraums, auf dem seine vielsprachige Bevölkerung zusammengedrängt lebt und klingt: der „Inselwind faucht: polylingual“.⁴² New York selbst wird derart zu einem Sprachraum, der die Performanz histrionischer Rede ausagiert.

Aber auch New York als historisch gewachsenes Dichterfaszinosum wird thematisiert, wenn auf Wladimir Majakowskij und Federico García Lorca referiert wird: „palimpsest ist ding, vom schabereinsatz / abgekratzt ist palimpsest: was fiel majakovskij / auf, was lorca“.⁴³ Nicht nur als Mund-, sondern auch als Schriftraum erweist sich Manhattan als Schichtung, als Palimpsest,

38 Kling. Itinerar (wie Anm. 5). S. 54.

39 Als eine „Strategie der Überbordung“ bezeichnet dies Hermann Korte: „Der Stylit auf der Säulenplattform. Thomas Klings Manhattan-Zyklen“. *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*. Hg. Frieder von Ammon/Rüdiger Zymner. Paderborn: mentis, 2019. S. 181-210, hier S. 191.

40 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 439-440.

41 Ebd. S. 435.

42 Ebd. S. 436.

43 Ebd. S. 437.

und der *Manhattan Mundraum* als Schabung und Gravierung auf dem bereits beschriebenen Untergrund der Geschichte.⁴⁴ Zeit und Raum, Vergangenheit und Gegenwart, Mund- und Schriftraum schieben sich ebenso ineinander, wie am „zungngrund“ von Manhattan die „granitplattn mahlen, gegeneinander mahlen: / verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander. so“.⁴⁵ Aus dem Zusammentreffen von Geschichte und Stimmen entsteht hierbei die metaphorische Dynamik von Kälte und Hitze, die Kling in den dampfenden Heizungsschächten des Stadtbildes einfängt: „die heizkörper keuchn; die heizkörper keuchn / der stadt. geringes wasser, eine mindere menge tritt ausm ventil, kocht dort, verkocht und / geht in luft auf: *textus*“.⁴⁶

Das Arrangement des Gedichts hat Kling in seinem Band *Sondagen* (2002) sodann wiederaufgenommen. Der *Manhattan Mundraum Zwei* schreibt den Themenkomplex des ersten Gedichts fort, verwandelt aber die Fragestellung von der „zungen-, in / manhattan-zeugenschrift“⁴⁷, in welcher das New York des 11. Septembers 2001 beschrieben wird. In diesem Sinne unterwirft Kling in *Manhattan Mundraum Zwei* das eigene Vorgängergedicht einer Vergegenwärtigung. Vorangestellt wird dem zweiten Manhattan-Gedicht nicht nur ein Zitat aus den Totentänzen von Jacob Balde, sondern auch eine Passage aus dem ersten *Manhattan Mundraum*: „... die / ruinen, nicht hier, die / zähnung zählung der / stadt!, zu bergn, zu verbergn!“⁴⁸ Die Zitation vergegenwärtigt jene Verse, in welchen die Zerstörung als Latenz der wie Zahnreihen aufgestellten Hochhäuser artikuliert wird. Der Akzent auf dem Doppelpaar von „bergn“ und „verbergn“, der in Klings erstem Gedicht noch auf den Bergungs- und Entzifferungsprozess der Stadtgeschichte und ihrer Sprachen lag, verschiebt sich nun auf die reale Bergungsarbeit in der Trümmerlandschaft. Völlig alleinstehend tauchen in der 14. Strophe die „nothelfer“ auf, welche im „todtenmehl“ der Trümmer nach Überlebenden suchen und die Opfer in „listen“ eintragen: „neue kryptografie“.⁴⁹ Die Vergegenwärtigung der alten Gedichtzeile und ihrer möglichen Bedeutungen markiert hier ein prekäres Moment des Um- und Weiterschreibens unter den Bedingungen der zerstörerischen Gegenwart.

44 Vgl. Gunvor Krauß. „verschiedenes verschiebt sich, gegeneinander“. Die rhi-zomorphe Textstadt in Thomas Klings *Manhattan Mundraum*“. *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890-2010*. Hg. Andrea Bartl/Anika Klinge. Bamberg: University of Bamberg Press, 2012. S. 271-296, hier S. 280f.

45 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 436.

46 Ebd. S. 437.

47 Ebd. S. 725.

48 Kling nivelliert bei dieser Übernahme den Zeilenbruch von „ver-/bergn“. Vgl. Ebd. S. 435 u. 725.

49 Ebd. S. 729-730.

Der sprechende und histrionische „textus“ New Yorks erscheint verstummt: „aus-/geschlossen es sprechen“.⁵⁰ Während im Schriftbild „es“ noch auf die Ereignisse der Anschläge bezogen werden kann, erklingt in der Aussprache der Zeilen auch ein „ausgeschlossenes sprechen“. Diese prekäre Reibung eines erst im Klang der Gedichtzeile sich artikulierenden Verstummens markiert eine zentrale Thematik des Gedichts. Denn der Ort des Sprechens, der Mundraum selbst, ist getroffen. In *Manhattan Mundraum Zwei* werden die Ereignisse des 11. Septembers durch die medialen und vor allem visuellen Übertragungskanäle erfahren. War Kling für sein erstes Gedicht noch einer der flanierenden „augnzeu“⁵¹ im Stadtgeschehen, so die Überschrift seines Notizbuchs in jener New Yorker Zeit, ist er nun aus der Ferne dem „loopen- den auge“⁵² der Kameras ausgeliefert, die in gleichermaßen endlosen Schleifen und heranzoomender Vergrößerung die Bilder „des Katastrophenfilm[s] aus Manhattan“⁵³, so Jean Baudrillard, zirkulieren lassen. Jener „augn- zerrschrift“⁵⁴ der Bilderwelt steht das sprachliche Verstummen und Interviewfragmente von Augenzeugen gegenüber: „zungen, die in schlünde sinken in erstickter/ schlucht“.⁵⁵ Es ist im Angesicht dieser leerlaufenden Bilder und Sprachen, dass die sprachliche Faktur des Gedichts sich als Versuch erweist, über Rückgriffe auf Vergangenes eine mögliche Darstellbarkeit des Gegenwärtigen zu erproben. Denn „der stumme finger [...] der sich / einzuschreiben weiß ins leise lack-zerkratzen, ins todtten mehl, ach! in dies / totnmehl hinein“⁵⁶ ist nicht bloß ein Schreiben in und mit dem Material der Katastrophe, sondern greift auf die Metaphorik des „weißen Mehls der Verheißung“⁵⁷ aus Paul Celans Gedicht *Spät und Tief* zurück. Und wenn es von den Opfern des 11. Septembers heißt, sie „siedelten in der luft“⁵⁸, so erinnert dies nicht zuletzt an Celans Formulierung vom „Grab in den Lüften“⁵⁹ aus der *Todesfuge*. Geschrieben wird in der Gegenwart der zerstäubten Gebäudeteile und in der Tradition lyrischer Bilderwelten zugleich.

50 Ebd. S. 727.

51 Thomas Kling. *Zur Leitcodierung. Manhattan Schreibszene*. Hg. Kerstin Stüssel/ Gabriele Wix. Göttingen: Wallstein, 2013. S. 6.

52 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 725.

53 Jean Baudrillard. *Der Geist des Terrorismus*. Wien: Passagen, 2002. S. 31, vgl. zum Problem des Bildes auch 29f. u. 70f.

54 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 726.

55 Ebd. S. 731.

56 Ebd. S. 729.

57 Paul Celan. „Spät und Tief“. *Gesammelte Werke*. Bd.1. Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. S. 35-36, hier S. 35.

58 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 728.

59 Paul Celan. „Todesfuge“. *Gesammelte Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 57). S. 39-42, hier S. 41.

Klings Bezugnahme auf Celan konzentriert sich dabei auf dessen poetische Verfahren.⁶⁰ Es ist etwa jene Bemerkung aus dem *Meridian*, Celans Bühner-Preisrede von 1960, in welcher dieser den Gedanken formuliert, dass ein Gedicht sich stets in einer Bezugnahme auf ein spezifisches Datum, ein im Wortsinn Gegebenes, befindet, die Kling in seinem Gedicht aktualisiert⁶¹:

ein kurzes mehl, dann, unterm profil, darin die zeugenvorschrift,
 der vorname, und der gelegentlich fotografierte wird ein engel
 genannt; ein luftsiedler; stylitinnen – wie hier steht. eine
 äugende
 (glimmende), eine geloopte schrift. in die passant ein helfer oder
 retter sogenannter augenzeuge nur so ebenhin, vorübergehend –
 laufstop eher – DAS DATUM eingegeben hat; auf autoheck die
 zahlenreihe: DAS GESCHICHTSBILD MANHATTANS TO-
 TER TRAKT⁶²

9/11 ist das Datum das hier zur Signatur eines neuen Geschichtsbilds wird: „das gegebene, / dies ist die signatur / von der geschichte“.⁶³ Auf einem losen Blatt notiert Kling in einer Vorstufe des Gedichts: „manhattan toter trakt / turm, türme / paniert gesichter / panik / die knickende stimme / des / 11.9.01“.⁶⁴ In der knickenden Stimme und der staubigen Schrift verfolgt Kling eine Artikulationsform, welche auf das Verstummen des „Mundraums“ zu reagieren vermag.

Entscheidend für die poetische Bezugnahme auf Celan ist aber auch dessen Einforderung von Präzision für das Gedicht. In seiner Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker von 1958 bekundet Celan, dass gerade in einer Situation, in der „bei aller Vergegenwärtigung der Tradition“ die Lyrik nicht auf alte Formen zurückgreifen könne, eine neue Sprache gefunden werden müsse, für die Präzision zur entscheidenden Bedingung wird: „Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks um Präzision“.⁶⁵ Nicht trotz, sondern mit und in der Vieldeutigkeit des Gedichts soll Präzision erreicht und die Verbindungsmöglichkeit der Sprache gezielt genutzt werden. Ein Gedanke, der prominent von Peter Szondi in seiner Interpretation von Celans *Engführung* aufgenommen wurde.⁶⁶

60 Korte. Der Stylit auf der Säulenplattform (wie Anm. 39). S. 208.

61 Paul Celan: „Der Meridian“. *Gesammelte Werke*. Bd. 3 Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 187-202, hier S.196.

62 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 729.

63 Ebd. S. 726.

64 Kling. Zur Leitcodierung. Manhattan Schreibszene (wie Anm. 51). S. 42-43.

65 Paul Celan „Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)“. *Gesammelte Werke*. Bd.3 (wie Anm. 61). S. 167-173, hier S. 167.

66 „Die Mehrdeutigkeit, Mittel der Erkenntnis geworden, macht die Einheit dessen sichtbar, was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision“. Peter Szondi.

Doch wie nimmt Kling diese poetische Präzisionsforderung zwischen Geschichte, Schrift und Stimme wieder auf? *Manhattan Mundraum Zwei* scheint am Ende in eine stumme Gegenwart einzumünden: der polylingual fauchende Wind hat sich zu einem Seufzer verwandelt: „ach! vom hudson wehend / kommt der wind“.⁶⁷ Tatsächlich muss jedoch berücksichtigt werden, dass *Manhattan Mundraum Zwei* nicht als Ende, sondern als Auftakt für den gesamten Band *Sondagen* fungiert. In scharfem Schnitt zur Schlusszene des Mundraums folgt im daran anschließenden Gedicht *Die Geschafften* eine archäologische Ausgrabungsszene, die den Schauplatz in die Vulkaneifel verlegt. Beim Ausgraben entwickelt sich nicht nur „langsame staubluff“, sondern wird auch der Blick auf ein „gräberfeld“ frei samt „dust-bowl-scherben-/zeug“ sowie „irdenware worin / unerhellter, schräger urneninhalt, / also uhreninhalt / ruht“.⁶⁸ In der Wortreihe „unerhellter“, „urneninhalt“ und „uhreninhalt“ wird gleichsam aus dem Wortmaterial die zeitliche Substanz als Thema herausgeschält. Aber nicht zuletzt erklingt im Zuge dieser Grabungen ein „erstes geflüster“ und „das erheben / der ersten stimmen“ trägt sich zu, wenn aus den Furchen gefundener Schädel Tonspuren werden, die von einer Nadel abgenommen und verstärkt durch einen „sprachtrichter“ erklingen.⁶⁹ In der Ausgrabung der Geschichte wird erneut nach den Möglichkeiten der Stimme gesucht. Dies lässt erahnen, dass Klings *Sondagen* den Ort des Sprechens und der Stimme, des Gedichtklangs, nicht aufgeben, sondern aus dem Schreiben im Staub und in den Scherben der Vergangenheit heraus neu vermessen.

„Celan-Studien“. *Schriften*. Bd. 2. Berlin: Suhrkamp, 2011. S. 319-400, hier S. 389.

67 Kling. *Gesammelte Gedichte* (wie Anm. 10). S. 735.

68 Ebd. S. 735.

69 Ebd. S. 738f.; vgl. zur Bezugnahme dieser Passage auf Rilkes „Ur-Geräusch“, Norbert Hummelt. „Bucheckern. Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings“. *Das Gellen der Tinte* (wie Anm. 11). S. 113-136, hier S. 124f.

