Thomas Kling: Influences, Contemporaries, Successors. A Study in Poetic Tradition / Thomas Kling: Einflüsse, Zeitgenossen, Nachfolger. Studie über poetische Tradition

Izabela Rakar

St. Hilda's College

University of Oxford

A thesis submitted for the degree of

Doctor of Philosophy

Michaelmas 2019

(90,000)

Abstract

Thomas Kling: Influences, Contemporaries, Successors. A Study in Poetic Tradition / Thomas Kling: Einflüsse, Zeitgenossen, Nachfolger. Studie über poetische Tradition

Izabela Rakar, St Hilda's College

Diese Arbeit untersucht am Beispiel von Thomas Kling (1957-2005) Einflussverhältnisse, Aspekte des Traditionsbildens und des Neuen in der Lyrik. Blooms psychoanalytischem, ahistorischem Modell wird mit Hilfe von Eliot und Pound ein positives, aktives Verhältnis des Lyrikers zu seinen Vorgängern wie auch Zeitgenossen entgegengestellt und die Rezeption dabei in ihrer historischen Situierung berücksichtigt. Mit Bezug auf Pound werden Originalität und das Neue mit dem Rückgriff auf ältere poetische Traditionen sowie mit dem transnationalen kulturellen Transfer verbunden. Bourdieus Kultursoziologie ermöglicht es, diese Verhältnisse nicht nur in textueller Hinsicht zu betrachten, sondern sie auch in den Kontext der Positionen der Akteure im Lyrik-Feld zu setzen. Im ersten Schritt widmet sich die Arbeit dem Aspekt des Neuen an Klings Lyrik der 1980er Jahre, insbesondere vor dem Hintergrund der dominanten Poetik-Diskurse in der BRD. Vor dem breiteren literarischen Hintergrund erweist sich dieser nicht als vollkommen neu und steht in enger Verbindung mit Klings Rezeption der Wiener Nachkriegsavantgarde. Friederike Mayröcker, Ernst Jandl und H.C. Artmann können als Orientierungspunkte für Klings Umgang mit Montagetechnik, Sprachregistern, älteren poetischen Traditionen sowie dem performativen Aspekt seiner Lyrik gesehen werden. Im zweiten Schritt wird Kling in Bezug zu Lyrikern seiner bzw. der etwas jüngeren Generation gesetzt. Einige Beispiele orientieren sich sehr nah an seinem Schreibstil, geben aber zugleich Einblick in die Bedingungen für die Entwicklung der notwendigen Distanz gegenüber den Einflüssen. Andere Beispiele verweisen auf Formen der Annäherung und allgemeinere Verwandtschaft, aber auch auf

Gegenpositionierung als Reaktion auf Rivalität. Im dritten Schritt setzt sich die Arbeit mit Klings Verhältnis zur jüngeren Generation um 2000 auseinander, das von stärkerer Hierarchisierung und Asymmetrie gekennzeichnet ist. Die Arbeit plädiert für ein pluralistisches, konstruktivistisches Traditionsverständnis und deutet auf die damit verbundenen Probleme hin.

(290)

Dank

Ich danke Dr. Georgina Paul für die Betreuung und Unterstützung bei dieser Arbeit und über die vielen Jahre; Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm und der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für die wichtigen Forschungsaufenthalte und Austausch in Berlin; Dr. Ricarda Dick und Ute Langanky für die anregende Recherche im Thomas Kling-Archiv; Marcel Beyer, Dieter Gräf, Norbert Hummelt, Sabine Scho und Anja Utler für die Gespräche, auf denen diese Arbeit basiert; Maximilian Gilleßen, Willi Reinecke, Christoph Sauer, Johanna Hühn und Eva Murašov für das Lektorat und die hilfreichen Hinweise; Freunden und meiner Familie, insbesondere meinen Großeltern, Dr. Atilij (†) und Katarina Rakar für die entscheidende Unterstützung.

Das Forschungsprojekt wurde vom Arts and Humanities Research Council finanziert und mit Hilfe meiner Familie und Verwandten, insbesondere Felicitas Strohmeyer, der Stadtgemeinde Ljubljana und St. Hilda’s College vollendet.

Inhaltsverzeichnis

0. Einführung……6

1. Thomas Kling und die Erneuerung der deutschen Lyrik…….48

2. Thomas Kling und die Lyrik der 90er Jahre……..126

3. Thomas Kling und die jüngere Lyriker-Generation……...221

4. Resümee und Ausblick…….270

5. Anhang:

5.1. Gespräch mit Marcel Beyer……282
5.2. Gespräch mit Norbert Hummelt……..289
5.3. Gespräch mit Dieter Gräf……297
5.4. Gespräch mit Anja Utler…….305

6. Bibliographie……..312

0. Einführung

Als Thomas Kling Anfang der 80er Jahre in Wien und vor allem im Rheinland seine Gedichte vorzutragen begann und 1986 sein offizielles Debüt *erprobung herzstärkender mittel* veröffentlichte, wurde diese Lyrik sofort als neuartig wahrgenommen. So lobte z.B. Dieter M. Gräf in seiner Rezension des Lyrikdebüts Klings „sehr innovative[n] Gedichte" und zählte den Band vor allem durch die darin entwickelte Sprechhaltung „zu den interessantesten Lyrikbänden der 80er Jahre".[1] Diese anspruchsvolle Lyrik hat Thomas Kling jedes Jahr weiter vorangetrieben und überraschte seine Leser immer wieder. Bereits zu seinen Lebzeiten sprach man von Kling als einem der „wichtigsten deutschsprachigen Dichtern".[2] „Er war und ist ‚der zweifellos bedeutendste Dichter seiner Generation'",[3] schrieb Michael Braun nach seinem Tod.

Auch die Lyriker sind sich im Nachhinein einig, dass Kling eine große Bedeutung für die Lyrikszene in Deutschland hatte. Ulrike Draesner spricht vom „richtige[n] Energieschub, der damals [d.h. in den 80ern] in die lyrische Szene reingekommen [ist]", Marcel Beyer von einer Schneise, einem neuen Raum, den Thomas Kling als Dichter eröffnet habe.[4] Norbert Hummelt thematisiert diesen Einfluss im Kontext seiner eigenen Entwicklung: „[D]as war etwas Neues, etwas Wildes, wie ich es nie zuvor gelesen hatte; etwas Herausforderndes."[5] Christian Döring behauptet in einem Interview aus dem Jahr 2008:

> Ich glaube, das liegt auf der Hand, und darüber kann es keinen Streit geben, er hat mit seinen Gedichtsprachen die junge Generation enorm beeinflusst, und jedes von

[1] Dieter M. Gräf: Thomas Kling, „Erprobung herzstärkender Mittel", in: *Litfass* 46 (1989), S. 185.
[2] So wird er z.B. im FAZ-Interview mit Fridtjof Küchemann vorgestellt. Fridtjof Küchemann: „Dichter Thomas Kling: Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit", in: *FAZ*, 13. 9. 2002.
[3] Michael Braun: „Ein nomadischer Sprachreisender", in: *NZZ*, 4. 4. 2005.
[4] Annette Brüggemann: „Geschmacksverstärker. Schreiben nach Thomas Kling", WDR3open: WortLaut, 30.3.2006, 23.05-00 Uhr.
[5] Norbert Hummelt: „Erinnerung an Thomas Kling", in: *Castrum Peregrini* 268/269 (2005), S. 103-110, hier S. 105.

> ihm erschienene Gedichtbuch hat eine neue Rezeption ausgelöst, er war ein Impulsgeber im Bereich des Lyrischen.[6]

Eine Antwort auf die Frage, warum Thomas Kling als ein „Impulsgeber" und Erneuerer der deutschen Lyrik wahrgenommen wurde, gibt z.B. die folgende Erinnerung von Norbert Hummelt:

> Und wie modern wirkten diese Gedichte in den Achtzigern (und tun es noch), und wie lustvoll stürzten sie sich ins Gegenwartsgetümmel: das Vielzüngige daran, die Technik der Montage, die literarisches Zitat, Polemik, Jargon und skizzenhaft-exakte Beschreibung auf so atemberaubende Weise fusionierte, dass man Lust bekam, diese Gedichte selbst zu sprechen:
>
> seit acht gekokelt („lüftchn wi
> ausm ei gepellt"); zur erdbeerbowle
> kommen noch kellergeister, brigitte-
> leckerbissn reingezogn, pfundweise
> fleischsalat und erstma bratnsaft
> auf die krawatte;
> […][7]

Diese Gedichte wirken für Hummelt in zweierlei Hinsicht „modern": zum einen weil sie sich ins „Gegenwartsgetümmel" stürzen (in diesem Gedicht wird eine Grill-Szene beschrieben), zum anderen aber auch durch die Art, wie sie dies tun: Hummelt verwendet an dieser Stelle Klings Begriff der „Vielzüngigkeit", der die Einbeziehung verschiedener sprachlicher Bereiche in die Lyrik meint, vom Hochdeutschen bis zur Umgangssprache, dialektalen Einsprengseln und fachsprachlichen Begriffen. Darüber hinaus erwähnt er Klings Montagetechnik, die durch die Synthese verschiedener sprachlicher Niveaus zum performativen Potential des Gedichts beiträgt. Im Vergleich zu den Gedichten der vorangehenden Lyrikergeneration, die in den 60er, 70er und bis in die 80er Jahre stark vertreten war, den Lyrikern der sogenannten Alltagslyrik und der „Neuen Subjektivität" –

---

[6] „Gespräch über Thomas Kling. Christian Döring im Interview mit Enno Stahl", Internetseite Literatur Archiv NRW, URL: http://www.literatur-archiv-nrw.de/lesesaal/Interviews/Gespr_ch_ueber_Thomas_Kling/seite_1.html [Letzter Zugriff: 25. 1. 2019]

[7] Norbert Hummelt: „Erinnerung an Thomas Kling", in: *Castrum Peregrini* 268/269 (2008), S. 103-110, hier S. 107-108.

z.B. Nicolas Born, Jürgen Theobaldy, Ulla Hahn – wirken diese Gedichte auf vielen Ebenen „neu“: zum einen durch das Interesse für den künstlichen, konstruierten Charakter der Gedichte, das im Gegensatz zur „unartifiziellen Formulierung“,[8] zum sehr prosaischen Charakter der Alltagslyrik steht; zum anderen aber auch durch das Interesse für die Performativität der Lyrik, durch welches sich Klings Werk vom „Pathos der Nüchternheit“,[9] dem in der BRD wirkmächtigen Programm der Gruppe 47 (als einer Reaktion auf das „Pathos der NS-Stimmen“[10]), stark unterscheidet.

Obwohl Klings Gedichte vor diesem Hintergrund tatsächlich neu erscheinen, können sie mit Blick auf noch etwas weiter entfernte poetische Traditionen keine vollkommene Neuheit beanspruchen: Dialekte, Soziolekte und Milieusprache fanden spätestens in der Zeit der Weimarer Republik in der Lyrik Verwendung;[11] Gottfried Benn arbeitete bereits in den 20er und 30er Jahren mit einer Montagetechnik.[12] In dieser Hinsicht ist eine weitere Bemerkung von Hummelt wichtig: „Als echter Neuerer konnte er nur deshalb wirken, weil er in einer Vielzahl von verschiedenen Traditionen bewandert, heimisch war.“[13] Thomas Klings Erneuerung der deutschen Lyrik vollzieht sich wesentlich in der Auseinandersetzung mit den ihm vorausgehenden poetischen Traditionen. Er gilt nicht nur als ein Lyriker, der andere Lyriker stark beeinflusst hat, sondern auch als ein sehr traditionsbewusster Autor – wie seine Gedichte zeigen, aber auch Kling selber in poetologischen Texten und Aussagen immer wieder betont hat. In einem Interview aus dem Jahr 2002 beantwortete er die Frage, was ein

[8] Jürgen Theobaldy, Gustav Zürcher: *Veränderung der Lyrik: über westdeutsche Gedichte seit 1965*, München 1976, S. 26.
[9] Cornelia Epping-Jäger: „‚Diese Stimme mußte angefochten werden‘, Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis“, in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrg.): *Berührungen: komparatistische Perspektiven auf die deutsche Nachkriegsliteratur*, München 2012, S. 263-280, hier S. 264.
[10] Ebd.
[11] Siehe Hans Peter Bayerdörfer: „Weimarer Republik“, in: Walter Hinderer: *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2. Erweiterte Auflage, Würzburg 2001, S. 439-477.
[12] Siehe Christian M. Hanna, Friederike Reents: *Benn-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, München 2016, S. 290-292.
[13] Ebd.

Gedicht kann, folgendermaßen: „Das Gedicht kann die Verfasstheit von Gegenwart und Tradition, von Vergangenheit wiedergeben. Das muss es auch. Ohne Tradition ist das Gegenwartsgedicht aufgeschmissen.“[14] Das Gedicht wird durch den doppelten Fokus auf die Gegenwart und die Tradition definiert, wobei die Bedeutung der letzteren noch stärker hervorgehoben wird. Die Kenntnis der poetischen Traditionen wird für Kling zur Voraussetzung des Schreibens: Catull beschreibt er z.B. als den „einzelne[n], der sich über dichterische Tradition*en* als einzig angemessene Voraussetzung eigenen Schreibens im klaren ist.“[15]

Diese Arbeit widmet sich der Frage nach der Bedeutung Thomas Klings für die deutsche Lyrik, indem sie sein Werk in ein Verhältnis zu zwei Lyriker-Generationen setzt: zunächst zu seinen Zeitgenossen, d.h. zu den Lyrikern, die ungefähr derselben Generationen wie Kling angehören; sodann zu den Lyrikern der jüngeren Generation, die seit dem Jahr 2000 aktiv sind. Zugleich soll Klings Umgang mit poetischen Traditionen untersucht werden, um die Frage zu beantworten, welche sprachlichen Register und Schreibweisen er für die deutsche Lyrik wiederentdeckt hat. Darüber hinaus überprüft diese Arbeit den Begriff des Neuen, der so oft mit Klings Werk zu dessen Lebzeiten in Verbindung gebracht wurde, indem sie das Verhältnis seiner Poetik zu den literarischen Traditionen, auf die er sich explizit oder implizit bezogen hat, analysiert. Was in der Lyrik zu einer bestimmten Zeit als „innovativ“, „neu“ oder „originell“ gilt, erweist sich oft als eine Entdeckung bzw. Wiederentdeckung weniger bekannter, weniger rezipierter Traditionen. Die Rezeption solcher vergessener Traditionen und der mit ihnen verbundenen Schreibverfahren kann zu einem „Paradigmenwechsel“ führen. Klings Wirkung hat sich in einer Interaktion mit Lyrikern entfaltet, die sehr unterschiedlich auf seine Position reagiert haben: Das Spektrum

[14] Küchemann: „Dichter Thomas Kling: Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit“.
[15] Thomas Kling: *Botenstoffe*, Köln 2001, S. 142.

reicht hier von einer Orientierung an seinem Schreibstil, die bisweilen an Imitation grenzen kann, bis zu einer Arbeit innerhalb ähnlicher Sprachbereiche unter Verwendung ähnlicher Verfahren, die jedoch einem eigenen Stil angepasst werden. Damit verbunden ist die Frage, wie sich ein Lyriker im größeren Feld[16] seiner Zeit positioniert: in was für einem Verhältnis er seinen Zeitgenossen sowie der jüngeren Generation gegenübersteht und wie sich in ihm die unterschiedlichen, möglicherweise verwandten poetologischen Positionen spiegeln. Klings Wirkungsmacht erweist sich dabei insbesondere im Hinblick auf die jüngere Generation nicht nur als ein poetologisches Phänomen, sondern auch als ein soziologischer Faktor, der mit der Macht einhergeht, die er als Lyriker besitzt. Die Fortsetzung der Tradition ist selber kein einheitlicher Prozess, sondern vereint in sich heterogene Elemente, die alle gleichzeitig präsent sind und sich zu immer neuen Mustern, zu neuen Poetologien verbinden. Die Fragen nach der Fortsetzung der Tradition, dem Neuen und dem Einfluss und Wirkung eines Lyrikers lassen sich anhand von Thomas Klings Werk exemplarisch analysieren: nicht nur, weil er als ein sehr innovativer und wirkmächtiger Lyriker gilt, der sich auf eine Vielzahl von Traditionen berief, sondern auch weil er sich anderen gegenüber nicht als Einzelgänger inszenierte, sondern einen Kreis von Lyrikern um sich bildete, die ähnliche Interessen wie er verfolgten, um so eine spezifische Art von Lyrik zu etablieren und sichtbar zu machen.

Im Rahmen dieser Einleitung wird zunächst der aktuelle Stand der Kling-Forschung in Bezug zu dieser Untersuchung dargestellt. In einem zweiten Schritt wird das Spezifische an der deutschsprachigen und angloamerikanischen Lyrik der 80er und 90er Jahre vor einem mediengeschichtlichen Hintergrund näher erläutert. In einem dritten Schritt gibt diese Einleitung einen Überblick über die bisherigen Konzepte, mit deren Hilfe die Literaturwissenschaft den literarischen Einfluss, die Rezeption poetischer Traditionen und

[16] Dieser soziokulturelle Terminus Bourdieus wird im Laufe der Einleitung näher definiert.

die Entstehung von Neuem thematisiert hat. Dabei soll Thomas Klings Poetik im Verhältnis zu diesen Konzepten positioniert werden. Insgesamt entwickeln die folgenden Seiten nicht nur den notwendigen theoretischen Rahmen für eine innerliterarische, textuelle Auseinandersetzung mit der Frage nach der Wirkung eines Lyrikers, sondern bereiten auch eine soziologische Herangehensweise an diese Frage vor. Zuletzt sollen methodologische Aspekte und die Struktur der vorliegenden Arbeit erläutert werden.

*

Fast 15 Jahre nach Thomas Klings Tod bewegt sich die ihm gewidmete Forschung auf einem weiten Feld von Fragestellungen. Nach den ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, die in einem *Text+Kritik*-Band (2000) und in dem Sammelband *Das Gellen der Tinte* (2012) enthalten sind, sowie nach einzelnen Beiträgen zu verschiedenen Themen wie Geschichte,[17] Körperlichkeit,[18] Performativität,[19] Intermedialität[20] und Antikenrezeption[21] hat sich die Forschung auf weitere Bereiche ausgedehnt: In den ersten Dissertationsprojekten über Kling (und andere Lyriker) wurden die geschichtslyrischen Aspekte seines Werkes[22] und die „Antikenkonfigurationen“[23] in größerem Rahmen untersucht. Erste Beiträge, die auf das bestehende Archivmaterial eingehen, wurden

[17] Karen Leeder: „‚spritzende brocken: der erinnerung / versteht sich‘: Thomas Kling’s poetry of memory“, in: *Forum for Modern Language Studies* 41.2 (2005), S. 174-186. Carolin Duttlinger: „‚Grobkörnige Mnemosyne‘: picturing the First World War in the poetry of Thomas Kling“, in: *Oxford German Studies* 34 (2005), S. 103-19.
[18] Anne-Rose Meyer: „Physiologie und Poesie: zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling“, in: *Gegenwartsliteratur* 1 (2002), S. 107–133.
[19] 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.
[20] Katharina Grätz: „Ton. Bild. Schnitt. Thomas Klings intermediale ‚Sprachinstallation‘“, in: *literatur für leser* 2 (2005), S. 127-146.
[21] Frieder von Ammon: „‚originalton nachgesprochen‘: Antike-Rezeption bei Thomas Kling, in: Kai Bremer, Stefan Elit, Friederike Reents (Hg.): *Antike-Lyrik-Heute: griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*, Paderborn 2010, S. 209-240.
[22] Peer Trilcke: *Historisches Rauschen: das geschichtslyrische Werk Thomas Klings*, elektronische Dissertation, Göttingen 2012, URL: webdoc.sub.gwdg.de/diss/2012/trilcke/.
[23] Aniela Knoblich: *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*, Berlin 2014.

ebenfalls vorgelegt,[24] darüber hinaus wurde ein erster Sammelband zu Klings Kollaborationen insbesondere im Bereich der Musik und der bildenden Kunst veröffentlicht[25] sowie eine kleinere Studie zur Intermedialität und Materialität.[26] Parallel zu dem 2015 erschienenen Hörbuch „Die gebrannte Performance“[27] wurden im Rahmen eines weiteren Dissertationsprojekts unter dem Titel „Hörlyrik der Gegenwart. Theorie und Aisthesis auditiver Poetik in digitalen Medien“ Theorieansätze zur auditiven Dimension von Lyrik entwickelt, die u.a. auch die Lyrik Thomas Klings berücksichtigten.[28] 2019 ist zudem ein Sammelband mit umfassenden Interpretationen zu einzelnen Gedichten Thomas Klings erschienen.[29]

Mit den Interpretationen teilt diese Arbeit die Absicht, ebenso den literaturgeschichtlichen Ort Thomas Klings und die technischen Aspekte seiner Arbeit als auch den Inhalt seiner Gedichte zu erläutern; die Herangehensweise dieser Arbeit ist jedoch eine wesentlich andere: Den Ausgangspunkt bildet nicht die Interpretation einzelner Gedichte, sondern eine Reihe von bereits angedeuteten theoretischen Fragen, wobei Kling als Fallstudie dienen soll.

Die technischen Seiten von Klings Poetik, die Schreibverfahren, die er verwendet, sowie die von ihm betriebene Auseinandersetzung und Positionierung innerhalb der Literaturgeschichte sind in der Forschung keinesfalls vernachlässigte Aspekte, doch sind sie

---

[24] Gabrielle Wix: „Stratigraphic soundings: a genetic approach to the German Poet Thomas Kling“, in: *Variant: The Journal of European Society for Textual Scholarship* 12/13 (2016), URL: https://journals.openedition.org/variants/334 [Letzter Zugriff 30. 1. 2019]; Thorsten Ries: „The rationale of the born-digital dossier génétique: digital forensics and the writing process: with examples from the Thomas Kling Archive“, in: *Digital Scholarship in the Humanities* 33 (2018), S. 391-424.
[25] Enno Stahl (Hg.): *Duo-Kreationen: Thomas Kling und Frank Köllges gemeinsam und mit anderen*, Düsseldorf 2016; Charlotte Karbjuhn: „Vom physiognomischen Fragment zum Röntgenatlas: invasive Visualität bei Thomas Mann, M. Blecher, Thomas Kling und Durs Grünbein“, in: *KulturPoetik* 16/2 (2016), S. 227-252.
[26] Sophie Burgenmeister: *Der „Blick auf Beowulf“: eine Spurensuche zwischen Medialität und Materialität bei Thomas Kling und Ute Langanky*, Bielefeld 2018.
[27] Ulrike Janssen, Norbert Wehr: „Die gebrannte Performance“, Düsseldorf 2015.
[28] Siehe Prof. Dr. Claudia Benthiens Forschungsprojekt „Performing Poetry: mediale Übersetzungen und situationale Rahmungen zeitgenössischer Lyrik“. URL: https://www.bw.uni-hamburg.de/uebersetzen-und-rahmen/forschungsprojekte/teilprojekt-1.html [Letzter Zugriff: 22. 4. 2019]
[29] Frieder von Ammon, Rüdiger Zymner (Hg.): *Gedichte von Thomas Kling: Interpretationen*, Leiden 2019.

zumeist erst ansatzweise und unabhängig voneinander erforscht worden. Einen der ersten Schritte in diese Richtung stellt Hermann Kinders Beitrag für den bereits genannten *Text+Kritik*-Band dar, der sich als ein früher Interpretationsversuch liest und am Beispiel von „rattinger hof, zettbeh (3)" einige zentrale Charakteristiken der „Klingschen Poetizität" herausarbeitet: Assoziationen, Neologismen, Zeilenbruch, Wiederholung und Variation, die Arbeit zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie die souveräne Positionierung des lyrischen Ichs angesichts postmoderner Subjektnegationen.[30] Die technische Seite von Klings Lyrik soll im Rahmen dieser Arbeit noch genauer präzisiert werden, zum einen mit Blick auf seine Verwendung der Montagetechnik, diesem zentralen avantgardistischen Verfahren, zum anderen durch eine Suche nach den „Ursprüngen" dieser Poetik und ihren Verbindungen zu anderen Autoren. Bereits in der 46. Ausgabe der Zeitung *Schreibheft* interpretiert Erk Grimm einige Gedichte von Kling vor dem Hintergrund der Traditionen deutschsprachiger Lyrik und bemerkt dabei:

> […] das Kennenlernen spezifischer Techniken der „Wiener Gruppe", z.B. Konrad Bayers Wortstockexperimente, verdeckt den Umstand, dass der Weg zum Gedicht als Kunstwerk vor allem über eine ganz andersgestaltige Dichtung verlief, nämlich diejenige Paul Celans und damit die via Trakl zu Hölderlin zurückverlaufende Höhenlinie. Das ist zu beachten, weil bei der beharrlich angestrengten Suche nach vermeintlichen Vorbildern der avancierten Dichtung immer wieder Namen von experimentellen Autoren fallen, die zwar als Positionsbojen wichtig waren, deren Lyrik aber kein schulbildendes Wirkungspotential hatte.[31]

Grimm deutet einige zentrale Fragestellungen dieser Arbeit an, nämlich die differenzierte Betrachtung von Klings Selbstpositionierung innerhalb der verschiedenen poetischen Traditionen, die er allerdings noch vor der Veröffentlichung und Berücksichtigung von Klings Essaybänden kommentiert hat. Dabei spielt in seiner Studie nicht nur das „schulbildende Wirkungspotential" anderer, älterer Lyriker auf Kling, sondern auch dessen

---

[30] Hermann Kinder: „Zwei-Phasen-Lyrik. Bemerkungen zu Thomas Klings „ratinger hof, zettbeh (3)" in: *Text+Kritik 147*, München 2000, S. 79-91.
[31] Erk Grimm: „Materien und Martyrien", in: *Schreibheft* 47(1996), S. 124-130.

eigenes „Wirkungspotential“ auf andere Lyriker der ungefähr gleichen bzw. etwas jüngeren Generation eine Rolle. Die verschiedenen Traditionslinien und Lyriker sollen im Rahmen dieser Arbeit noch viel genauer in Betracht gezogen werden, um so sowohl Klings Selbstaussagen als auch die in der Forschung vertretenen Annahmen zu überprüfen.

Das Gellen der Tinte fokussiert die literarischen Herkünfte und Herkunftsorte noch stärker und untersucht einzelne Traditionen: Wien und die österreichische literarische Tradition,[32] das Mittelalter,[33] das Barock[34] und die Lyrik Paul Celans.[35] Vor allem Daniela Strigl liefert einen Überblick über das gesamte Spektrum literarischer Bezüge (Konrad Bayer, Georg Trakl, Walter Serner, H.C. Artmann, Reinhard Priessnitz, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Abraham a Sancta Clara, Paul Celan, Christine Lavant, Ingeborg Bachmann), aber der Blick auf die Schreibverfahren und deren Vergleich mit anderen Autoren stehen nicht im Fokus ihres Beitrags. Eine umfassende Auseinandersetzung mit den Schreibverfahren und den prägenden Einflüssen auf die Entwicklung von Thomas Klings Poetik hat noch nicht stattgefunden. Ähnliches gilt für den zweiten Aspekt dieser Studie: Trotz der oft behaupteten Bedeutung Thomas Klings als „Impulsgeber“ für die Lyriker der ungefähr gleichen und der jüngeren Generation ist dieser Aspekt bislang unerforscht geblieben.[36] Obwohl sein Werk in dieser Arbeit vor dem Hintergrund einer vorwiegend

---

[32] Daniela Strigl: „Kling in Wien: zu einem literarischen Myzel“, in: Frieder von Ammon, Peer Trilcke, Alena Scharfschwert (Hg.): *Das Gellen der Tinte*, Göttingen, 2012, S. 81-112.
[33] Michael Waltenberger: „‚paddelnde mediävistik‘: über Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten“, in: *Das Gellen der Tinte*, S. 137-161.
[34] Stefanie Stockhorst: „‚Geiles 17. Jahrhundert‘: zur Barock-Rezeption Thomas Klings“, in: *Das Gellen der Tinte*, S. 163-196.
[35] Markus May: „Von der ‚Flaschenpost‘ zum ‚Botenstoff‘: Anmerkungen zu Thomas Klings Celan-Rezeption“, in: *Das Gellen der Tinte*, S. 197-213.
[36] Heribert Tommek fasst die „schulbildende Wirkung“ Thomas Klings mit einer ausführlichen Liste zusammen, geht aber auf die einzelnen Autoren nicht näher ein: „In den achtziger und neunziger Jahren entwickelte sich Thomas Kling zu einem der maßgeblichen Akteure der neuen sprachartistisch-avantgardistischen Lyrik. Er wirkte schulbildend (so z.B. für Peter Waterhouse, Marcel Beyer, Barbara Köhler, Ulrike Draesner und Sabine Scho).“ Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, Berlin 2015, S. 454. Dem Verhältnis zwischen den Poetiken Thomas Klings und Marcel Beyers nähert sich ansatzweise Achim Geisenhanslüke an: „Zum Rhythmus des modernen Gedichts bei Francis Ponge, Thomas Kling und Marcel Beyer“, in: Christian Klein (Hg.): *Marcel Beyer: Pespektiven auf Autor und Werk*, München 2018, S. 63-73.

avantgardistischen Traditionslinie betrachtet werden wird, soll diese Positionierung wesentlich komplexer ausfallen als in anderen Studien, die sich lediglich mit dem Verhältnis eines Lyrikers zu *einer* bestimmten Tradition (z.B. Mittelalter oder Barock) beschäftigen: Eine Vielzahl von verschiedenen Lyrikern und poetischen Traditionen, die sich nur grob in bestimmte Schemata einordnen lassen, bildet den Gegenstand dieser Untersuchung. In diesem Sinne zielt die vorliegende Studie auch nicht auf einen „Dialog der Dichter"[37] – etabliert also kein Verhältnis zwischen ausschließlich zwei Lyrikern –, sondern versucht sich an einer Positionierung Klings gegenüber einer Vielzahl von Lyrikern und Traditionen.

*

Die Poetik Thomas Klings entwickelt sich dennoch nicht ausschließlich aus der Auseinandersetzung mit poetischen Traditionen, sondern ist ebenso sehr das Produkt einer bestimmten Zeit und der ihr eigenen medialen Veränderungen bzw. Charakteristiken. Insofern stellt Klings Poetik keinen Einzelfall dar, sondern ist innerhalb allgemeiner, transkontinentaler Entwicklungen zu sehen. Die deutschsprachige Lyrik der 80er Jahre weist tatsächlich wichtige Parallelen zur amerikanischen Lyrik derselben Zeit auf, die als beispielhaft für die Entwicklung der Lyrik im späten 20. Jahrhundert gelten dürfen. 1990 betrachtete Marjorie Perloff einige Beispiele der „radikaleren Arbeit" aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, darunter vor allem Lyriker aus dem Umfeld der *Language Poetry*,[38] aber auch ältere Lyriker sowie Musiker und Künstler wie George Oppen oder John Cage vor dem Hintergrund der Mediengeschichte. Gemeint sind vor allem die Medien der 80er Jahre, das Fernsehen mit spezifischen Sendeformaten wie der Talkshow, außerdem Videofilme, Plakatwerbung, Anrufbeantworternachrichten usw., durch die sich die

[37] Siehe z.B. Erik Schilling: *Dialog der Dichter: poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2015.

[38] Die Rezeption der *Language Poetry* in Deutschland scheint zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt stattgefunden zu haben – Charles Bernsteins Gedichte wurden z.B. erst 2013 ins Deutsche übersetzt; dennoch gibt es Ähnlichkeiten hinsichtlich der Positionierung gegenüber Medien und Lyriktraditionen.

Sprachkommunikation zu einem zunehmend medialisierten Phänomen wandelte. In Anlehnung an Michel de Certeau definiert Perloff die moderne Gesellschaft als eine „erzählte", durch Narrative und Zitate umrahmte Gesellschaft. Solche medialisierten Narrative formen den Hintergrund einer Poetik, die sich Perloff zufolge sowohl von der Lyrik der 60er Jahre, die sich auf Authentizität und die möglichst „natürliche", unmittelbare Ausdrucksweise des individuellen Lyrikers berief, als auch von der Umgangssprache als einem wesentlichen Eckpfeiler der modernistischen Poetik – wie etwa derjenigen T. S. Eliots in *The Waste Land* – abgrenzt. Diese Abgrenzung ist eine Tendenz, die Perloff auf den Begriff des „radical artifice" – einer radikalen Kunstfertigkeit oder eines radikalen Kunstgriffs – bringt:

> […] the more radical poetries of the past few decades, whatever their particular differences, have come to reconceive the "opening of the field," not as an entrance into authenticity, but, on the contrary, as a turn toward *artifice*, toward poetry as making or praxis rather than poetry as impassioned speech, as self-expression.[39]

Darin liegen wichtige Parallelen zur deutschen Lyrik Ende der 80er Jahre, die sich von der Lyrik der 60er und 70er Jahre, der sogenannten „Neuen Subjektivität" und „Alltagslyrik", stark abgrenzt. Beeinflusst von der US-amerikanischen Lyrik der 60er Jahre, strebten die deutschen Lyriker der 60er und 70er Jahre nach Authentizität und Unmittelbarkeit. Die Auffassung des Gedichts als etwas Künstlichem, Konstruiertem, Gemachtem – Perloff spricht vom Text als „made thing – contrived, constructed, chosen",[40] womit sie zugleich die Auswahl und anschließende Arbeit mit bereits bestehendem Material andeutet – gewinnt daraufhin Ende der 80er Jahre (und dann zunehmend in den 90er Jahren) auch für die deutsche Lyrik eine entscheidende Bedeutung.

Die deutschsprachige Tradition nimmt allerdings gegenüber der klassischen Moderne und dem Gebrauch von „common speech" ein anderes Verhältnis ein als die US-amerikanische:

---

[39] Marjorie Perloff: *Radical artifice: writing poetry in the age of media*, Chicago 1990, S. 45.
[40] Ebd., S. 28.

Die Entdeckung milieubedingter Sprechweisen, von Sozio- und Dialekten fällt in der deutschen Literatur bereits in die Periode des Naturalismus, dessen Vertreter sie jedoch primär in der Prosa und im Drama verwenden. Mit Ausnahme einiger Lyriker der Neuen Sachlichkeit, die jedoch für die in dieser Arbeit behandelten Autoren keinen Bezugspunkt bilden, findet nur wenig gesprochene Sprache Eingang in die deutsche Lyrik der klassischen Moderne. Das Konzept von Lyrik als „speech", als Rede taucht in der deutschen Lyrik im Vergleich zur englischsprachigen Lyrik relativ spät auf. Was Perloff am Beispiel von Eliot behauptet, ließe sich eher an einem Werk wie *Berlin Alexanderplatz* (1929) bestätigen, nämlich, dass Dialekte und milieubedingte Sprechweisen in diesem Werk noch eine sozial individualisierte, authentische Existenz der Figuren suggerieren, Ende des 20. Jahrhunderts jedoch unter dem Einfluss der Medien allmählich ihre Partikularität verlieren. Als wichtiger Vorreiter in der Verwendung von gesprochener Sprache dürfen die Vertreter der Wiener Nachkriegsavantgarde gelten: Ihre Experimente mit der Wiener Mundart beruhten auf der Voraussetzung, Distanz zum Sprachmaterial zu schaffen,[41] eine Verfahrensweise, durch die der künstliche, konstruierte Charakter des Gedichts hervorgehoben wird.

Doch erst in den 80er Jahren verdichten sich die verschiedenen Sprechweisen und Sprachregister innerhalb eines einzelnen Gedichts – die Standardsprache vermischt sich mit der Umgangssprache, dialektalen Einsprengseln, einzelnen Jargons und Fachsprachen –, wie es insbesondere in den Gedichten Thomas Klings der Fall ist. „Lokale" Sprechweisen werden bei Kling mittels Montage in die Gedichte inkorporiert und zeigen die künstliche, konstruierte Seite seiner Lyrik: Es handelt sich nämlich selten oder nie um tatsächlich mitgehörte Gesprächsfragmente, sondern um den O-Ton – kurz für Originalton, ein Begriff aus dem Radiojournalismus, der eine Authentizität vermittelnde akustische Aufnahme vor

[41] Siehe Friedrich Achleitner: „wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt…", in: Gerhard Fuchs, Rüdiger Wischenbart (Hg.): *H. C. Artmann*, Graz 1992, S. 37-40, hier: S. 40.

Ort bezeichnet, eine Art akustisches Zitat also, das seit den 60er Jahren auch im Bereich der literarischen Produktion verwendet wird[42] –, der als solcher inszeniert wird und einen gewissen exemplarischen Charakter hat. Obwohl Thomas Klings Gedichte oft von konkreten alltäglichen Situationen ausgehen, verweist die filmische Montagetechnik selbstreferenziell auch auf den Schnitt zwischen den einzelnen Szenen und Details und hebt so die Künstlichkeit der Beschreibung hervor. Perloffs mediengeschichtliche Kontextualisierung der *Language Poetry*-Poetik findet in Thomas Klings medienreflexiver Poetik (und derjenigen seiner Zeitgenossen) eine Bestätigung: So spielt bei Kling die Ausbreitung der gesprochenen Sprache und ihrer akustischen Dimension im medialen Umfeld eine wichtige Rolle – seine Lyrik rekurriert auf Geräte wie Vocoder, Voice Recorder, später auf das Satellitentelephon, Headsets usw.[43]

Die Lyrik der 80er und 90er Jahre bezieht sich auf eine Vielzahl von elektronischen Medien, doch ist es zugleich wichtig zu bemerken, dass diese Bezugnahmen noch vor dem Internet-Zeitalter stattfinden: ein Aspekt, der wesentlich die ästhetisch-poetologische Dimension ihrer Werke prägt: Tatsächlich haben wir es hier noch nicht mit einer Poetologie zu tun, die Perloff später mit dem Begriff des „unoriginal genius"[44] umschreiben sollte. Die Lyriker der 80er Jahre waren noch nicht mit den digitalen Medien und den bisher unbekannten Mengen von verfügbarem Textmaterial im Internet konfrontiert. Ausgehend von dieser Entwicklung sind in den letzten Jahren neue Poetologien entstanden, die das Schreiben nicht mehr als Kreation eines noch nicht existierenden Textes begreifen, sondern vielmehr als Prozessualisierung, Recycling oder Appropriation von etwas bereits Existierendem. So eröffnet Kenneth Goldsmith seine Poetik des „uncreative writing" mit der folgenden

[42] Siehe Nikolaus Wegmann, Harun Maye, Cornelius Reiber (Hg.): *Original / Ton: zur Mediengeschichte des O-Tons*, Konstanz 2007.
[43] Zu diesem Aspekt siehe auch Erk Grimm: „Mediamania? Contemporary German poetry in the age of new information technology: Thomas Kling and Durs Grünbein", in: *Studies in Twentieth Century Literature* 21.1 (1997), S. 275-301.
[44] Marjorie Perloff: *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century*, Chicago 2010.

Paraphrase (des Konzeptkünstlers Douglas Huebler): „The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more.“[45] In dem Sinne sind die Gedichte Thomas Klings und der auf ihn folgenden Lyriker immer noch als ein „Hinzufügen“ von etwas Neuem zu verstehen, denn obwohl sie mit Zitaten aus dem medialen Umfeld arbeiten, werden diese letztlich in einen mehr oder weniger kohärenten Text mit einem klar erkennbaren eigenen Stil eingearbeitet. Zwischen den Arbeiten der 80er und 90er Jahre und den angesichts der digitalen Medien veränderten Schreibpraktiken – im nordamerikanischen Kontext sind die Arbeiten aus dem Umfeld des konzeptuellen Schreibens,[46] der Flarf-Poesie[47] und digitalen Poesie[48] zu nennen – besteht auf textueller Ebene zwar eine gewisse Kontinuität, aber der Begriff der Originalität wurde zuvor noch nicht derart radikal infrage gestellt.

*

Die von Harold Bloom in *The anxiety of influence: a theory of poetry* (1973) und in weiteren Studien entwickelte Lyriktheorie bildet immer noch den wichtigsten theoretischen Hintergrund, vor dem Fragen der literarischen Tradition und des Einflusses thematisiert werden. Bloom begreift das Verhältnis zwischen dem aufstrebenden jungen Dichter und seinem literarischen Vorfahren als einen ödipalen Konflikt, der die Dynamik der Literaturgeschichte bestimmt: Der starke Dichter, unter dem Druck der Einflussangst, bekämpft seinen literarischen Vorfahren, indem er dessen Texte einem Akt des „creative misreading“ unterzieht. Diese Theorie erweist sich nicht nur in Bezug auf die spezifische Lyrik-Konstellation in der deutschen Lyrik ab Ende der 80er Jahre, sondern auch für viele

[45] Kenneth Goldsmith: *Uncreative writing: managing language in the digital age*, New York, 2011, S. 1.
[46] Siehe ebd.
[47] Gardner, Gordon, Mesmer, Mohammed, Sullivan (Hg.): *Flarf: an anthology of flarf*, Washington, D.C. 2017.
[48] Siehe z.B. das Electronic Poetry Center vom Poetics Program SUNY-Buffalo, gegründet 1994 von Loss Pequeño Glazier und Charles Bernstein, Internetseite Electronic Poetry Center, URL: http://writing.upenn.edu/epc/ [Letzter Zugriff: 21. 4. 2019]

andere Lyriker und Traditionen als problematisch. Blooms antagonistisches Lyrikmodell, welches das Verhältnis zwischen dem Dichter und seinem Vorfahren als Konflikt beschreibt, bleibt blind für all jene Dichter, die aus ihrem Verhältnis zu unterschiedlichen literarischen Traditionen eine produktive und bestärkende Wirkung gezogen haben.

Thomas Kling ist im deutschsprachigen Kontext das paradigmatische Beispiel eines Lyrikers, der seinen Traditionsbezug offen und bewusst thematisiert hat: Bereits mit dem Zyklus „stifterfiguren, charts-gräber“ aus *brennstabm* (1991) widmet Kling einzelnen Lyrikern bzw. Künstlern, die für sein Schreiben grundlegend waren – Paul Celan, Joseph Beuys, Friederike Mayröcker, Andy Warhol, Konrad Bayer, Blinky Palermo und Reinhard Priessnitz – jeweils ein Gedicht. Das gesamte essayistische Werk Thomas Klings liest sich als eine erweiterte Präsentation und Auseinandersetzung mit seinen „Stifterfiguren“, die zumeist nicht dem offiziellen literarischen Kanon angehören. Von einer starken Verdrängung und Verneinung seiner literarischen Vorgänger kann also bei Kling schwerlich die Rede sein. Auf verschiedenen Ebenen entwickelt er eine Poetik, die durch eine Geste des expliziten Verweisens auf literarische Vorgänger und Verwandtschaften gekennzeichnet ist und damit die Grundlage für ein ganz anderes Modell des literarischen Einflusses und des Traditionsbezugs bilden kann. Das heißt allerdings nicht, dass die Verhältnisse innerhalb der spezifischen Lyriker-Konstellationen um Kling frei von Antagonismen und Konflikten gewesen wären. Vor allem aus dem am Ende dieser Arbeit präsentierten Interview-Material wird klar, dass Kling als Person eine charismatische, oft problematische Auswirkung auf seine Zeitgenossen ausübte und bisweilen mit emphatischer Anerkennung oder heftiger Kritik und Ablehnung auf sie reagierte. Die „Stärke“ seiner Position war für mehrere seiner Zeitgenossen eine Herausforderung, zu der sie sich verhalten mussten. Der Einfluss ist stets auch mit Konflikten verbunden. Dennoch würde keiner der fokussierten Lyriker den Einfluss Thomas Klings verneinen und verdrängen, vielmehr betrachten sie ihn als

konstitutiven Teil ihrer Entwicklung. Hier erweist sich der literarische Einfluss als ein grundsätzlich anderes Phänomen als das von Bloom beschriebene, nämlich nicht als ein Mechanismus, der das *gesamte* Werk eines Dichter definiert – Bloom kennt in dieser Hinsicht keine graduellen Unterschiede des Einflusses –, sondern vielmehr als eine bestimmte *Phase* in der frühen Entwicklung nahezu aller Lyriker. Das Phänomen der Einflussangst soll als solches jedoch nicht bestritten werden – auch bei Thomas Kling findet man z.B. Aussagen über die Lyrik Paul Celans, von der sich der Lyriker bewusst distanzierte, um nicht unter deren Einfluss zu geraten.[49] Die Vermutung liegt nahe, dass die Einflussangst neben anderen, bewussteren und offeneren Formen des Umgangs mit Einflüssen fortbestehen kann. Im Rahmen dieser Arbeit wird die Frage des Einflusses am Beispiel eines Lyrikers thematisiert, dessen Traditionsbezug sich grundsätzlich von den von Bloom beschriebenen Phänomenen unterscheidet; dabei soll zugleich eine historisch spezifische Konstellation von Lyrikern, deren Auseinandersetzung mit Kling andere Einflussmechanismen aufweist, in den Blick genommen werden.

Das zentrale Problem von Blooms Theorie liegt in seiner Bezugnahme auf eine spezifisch angloamerikanische Tradition. Er beschäftigt sich mit den „major poets of English and American Romanticism“[50] sowie den auf sie folgenden Dichtern des „American Sublime“ (Goethe ist als Ausnahme für Bloom, ähnlich wie Milton und Emerson, frei von Einflussangst, während Thomas Mann mit seinem *Doktor Faustus* das Modell bestätigt), mit einer Tradition also, die programmatisch vom Subjekt und seiner Erfahrung ausgeht. Insofern ist die Einflussangst innerhalb von Blooms Modell eng mit dem Lyrischen, dem Subjektiven und dem Ausdruck der Persönlichkeit verbunden: „[…] anxiety of influence is strongest where poetry is most lyrical, most subjective, and stemming directly from

[49] Siehe Thomas Kling: „Sprach-Pendelbewegung: Celans Galgen-Motiv“, in: *Text+Kritik* 53/54 (2002) [Themenheft: Paul Celan, 3. Aufl.], S. 25-37.
[50] Harold Bloom: *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Oxford 1997, S. 12.

personality.“[51] Einflussangst ist die Angst eines sich dem Solipsismus annähernden Selbst: „Poetic Influence in the sense […] of *other poets,* as felt in the depths of the all but perfect solipsist […] For the poet is condemned to learn his profoundest yearnings through an awareness of *other selves*.”[52] Für bestimmte Traditionslinien, vor allem für diejenigen der Avantgarden, die den Subjektivismus der auf die Aufklärung folgenden Romantik am radikalsten in Frage gestellt haben, sowie für vormoderne poetische Traditionen erweist sich dieser Punkt als sehr problematisch. Schreiben beginnt nicht mit der Wahrnehmung eines anderen Selbst; am Ausgangspunkt des Rezeptions- und Schreibprozesses steht vielmehr die Arbeit mit der Materialität von Sprache. Bei Bloom wird Einflussangst unmittelbar mit der romantischen Genieästhetik in Verbindung gebracht: „[…] with the post-Enlightenment passion for Genius and the Sublime, there came anxiety too, for art was beyond hard work.“[53] Werke der avantgardistischen Linie hingegen stellen die Idee des selbstschaffenden, vom Gefühl her geleiteten Geniekünstlers grundlegend infrage.[54]

Blooms Theorie des Einflusses geht zudem davon aus, dass der Dichter dem Einfluss des Vorgängers unbeabsichtigt ausgesetzt ist, er also seinen Vorgänger nicht frei wählen kann. Die Bedeutung des Wortes „influence“ wird auf ihre astrologische Wurzel als astrale Macht zurückgeführt: „a power […] exercised itself, in defiance of all that had seemed voluntary in one.“[55] „Poetic influence“ ist für Bloom eine Form von Krankheit, „a disease of self-

[51] Bloom: *The anxiety of influence,* S. 62.
[52] Ebd., S. 26.
[53] Ebd., S. 27.
[54] Siehe z.B. die folgende Aussage des digitalen Poeten Jörg Piringer: „im gegensatz zur dadaistischen und post-dadaistischen lautpoesie verwende ich in meiner arbeit aus zwei gründen ausschließlich „angeeignetes“ sprachmaterial: um einerseits die illusion des geniehaft schaffenden künstlers zu hinterfragen: in einer gesellschaft, in der selbst autogeräusche einem soundesignprozess entstammen und popmusik zu umweltgeräusch wird, scheint es nur natürlich, auch in der dichtung auf mediale sprachklänge zurückzugreifen […]“ Jörg Piringer: „wieder. sprechen. lernen“, Internetseite ORF-Kunstradio, URL: http://www.kunstradio.at/2001A/29_04_01.html [Letzter Zugriff: 21. 4. 2019]. Einer Standarddefinition zufolge ist die Montage ein „konstitutives Prinzip der künstlerischen Avantgarde“, das nicht nur die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, sondern u.a. auch die Vorstellung vom Künstler als Genie und Schöpfer relativiert. Siehe *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 2*, hg. von Harald Fricke, Berlin/New York 2000, S. 631.
[55] Bloom: *The anxiety of influence,* S. 26-27.

consciousness“.[56] Mit Blick auf das breite Spektrum von Lyrikern, auf die sich Thomas Kling bezieht, um sie in einem Akt der kritischen Auseinandersetzung und Rezeption zu poetischen Vorfahren zu erklären, zeigt sich ein gravierender Unterschied zu Blooms Theorie der Einflussangst: Kling ist nämlich ähnlich wie seine Zeitgenossen jemand, der sich aktiv mit der literarischen Tradition auseinandersetzt, der seine Vorfahren wählt. Rückblickend auf seinen ersten Essayband bemerkte Kling: „In meinem Buch *Itinerar* habe ich mich gleich eingangs, genealogische und ästhetische Rhizome abtastend, als, sagen wir mal, Wahl-Wiener geoutet.“[57] Kling entscheidet sich als „Wahl-Wiener“ bewusst für eine Anknüpfung an die österreichische literarische Tradition, vor allem an die Tradition der Avantgarden, die für ihn damals, in Westdeutschland der 80er Jahre, nicht die naheliegendste literarische Tradition dargestellt hat. Zugleich wird in dem bereits zitierten Statement die literarische Tradition nicht als bedrohlich oder gar als Last empfunden, sondern als etwas absolut Notwendiges wahrgenommen: „Ohne Tradition ist das Gegenwartsgedicht aufgeschmissen.“[58]

Ebenso problematisch ist auch Blooms grundlegende Idee der Literaturgeschichte als einer Form des „creative correction“ bzw. als Manifestation des „modern revisionism“: Die Literaturgeschichte wird von ihm als eine Fortsetzung von ausschließlich „intra-poetic relationships“ verstanden, inner-literarischer Verhältnisse also zwischen einzelnen Dichtern, die sich mit ihren jeweiligen Vorgängern auseinandersetzen. Nicht nur die Poetik Thomas Klings, sondern im Prinzip jede Autorenpoetik zeigt, dass für das eigene Schreiben viel mehr als nur die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition nötig ist: Kling definiert das Gedicht als etwas, das die Verfasstheit von Gegenwart und Tradition wiedergibt[59] – als

[56] Ebd., S. 29.
[57] Kling: *Botenstoffe*, S. 70.
[58] Küchemann: „Der Dichter Thomas Kling: Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit“.
[59] Ebd.

Replik auf Bloom könnte man den Satz umformulieren, dass auch ohne Gegenwart das Gedicht aufgeschmissen ist.[60] Dabei zeugt Kling von einer außerordentlichen Wahrnehmungsfähigkeit, er betrachtet das Gedicht als „optisches und akustisches Präzisionsinstrument", mit dem am Anfang alltägliche Situationen oder später geographische und kulturelle Räume registriert und inszeniert werden. Es ist vielleicht dieser fehlende Aspekt der Auseinandersetzung mit der Gegenwart, die dazu führt, dass Bloom die Literaturgeschichte als ein andauerndes „diminishment of poetry"[61] sieht und nicht etwa als eine Entwicklung mit wiederholenden Phasen der Erneuerung.

Eine wesentlich andere Perspektive auf das Verhältnis zwischen dem Dichter und der literarischen Tradition nimmt T. S. Eliot in seinem Essay „Tradition and the individual Talent" (1919) ein. Er fasst die Tradition in einem affirmativen, eindeutig positiven Sinne auf, für ihn ist sie ein unentbehrlicher Aspekt im Werk eines Dichters. Eliot spricht vom Schatz der Tradition („treasure of tradition") und fast von einer Sehnsucht nach Tradition – als wäre die Gegenwart von einem bedrohlichen Traditionsverlust geprägt, was Blooms Idee der Bedrohung *durch* Tradition kaum stärker widersprechen könnte. Eliot grenzt sich absichtlich von der frühen Phase der Entwicklung eines Dichters ab, er fokussiert den „mind of the mature poet", denjenigen, der über sein 25. Jahr hinaus Lyrik schreibt. Den Begriff der Individualität stellt er dabei anfangs infrage und wendet ihn auf paradoxe Weise, denn das Individuellste an einem Dichter, so erklärt er, erweist sich gerade als jener Teil seines Werks, in dem sich die poetischen Vorfahren am stärksten behaupten. Zu den Bereichen der Individualität und Subjektivität, innerhalb derer Bloom seine Theorie entwickelt, nimmt Eliot bereits fünfzig Jahre vor Bloom Distanz ein. Ebenso grenzt sich Eliot von einem Verständnis der Tradition ab, der zufolge diese etwas Gegebenes und von der

[60] Ebd.
[61] Bloom: *The anxiety of influence,* S. 10.

vorangegangenen Generation Überliefertes sei, von der Vorstellung also, wir seien in die Tradition hineingeboren. Es geht ihm um andere Formen des „handing down" – um etwas, das nicht ererbt, sondern durch harte Arbeit erworben werden kann. Tradition beinhalte einen historischen Sinn, „historical sense", den Eliot wie folgt definiert:

> […] the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.[62]

Im Gegensatz zu Bloom fokussiert Eliot nicht intra-poetische Relationen zwischen einzelnen Dichtern, sondern die literarische Tradition in einem viel breiteren Sinne – und darüber hinaus nicht nur die *literarische* Tradition, sondern das Verhalten gegenüber der Tradition im Allgemeinen. Grundsätzlich versucht er eine Kontinuität zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen: Die Vergangenheit sei nicht das, was endgültig vergangen ist, sondern etwas, das weiterhin gegenwärtig bleiben könne. Da man sich die literarische Tradition zumeist als etwas Immaterielles vorstellt, gewinnt diese Idee an Verständlichkeit, wenn man an geschichtliche Artefakte oder Monumente denkt. Sie sind als Relikte der Vergangenheit in der Gegenwart präsent, und in einem ähnlichen Sinne sollte laut Eliot auch die literarische Tradition im Kontext der Gegenwart, in einem Zusammenhang mit neuen literarischen Werken gedacht werden. Dieser entscheidende *doppelte* Fokus, der sich zugleich auf die Vergangenheit und die Gegenwart richtet, fehlt in Blooms revisionistischer Lyriktheorie.

Eliot spricht von der literarischen Tradition als einem einheitlichen Phänomen, für ihn gibt es *eine* europäische Tradition von Homer bis in die Gegenwart, innerhalb derer er die englische Lyriktradition verortet. Die Lyrik des späteren 20. Jahrhunderts geht dagegen von

---

[62] T. S. Eliot: „Tradition and the individual talent", in: *The sacred wood*: *essays on poetry and criticism*, London 1960, S. 49.

einem Bewusstsein der Pluralität von literarischen Traditionen mit jeweils unterschiedlichen Hierarchisierungs- und Kanonisierungsprozessen aus – der Dichter kann sich nicht auf eine Kenntnis der ganzen Literaturgeschichte berufen, ihm stehen stets nur Ausschnitte zur Verfügung, die aus einem bestimmten Grund rezipiert werden,[63] und dies erfordert einen sehr bewussten, reflektierten Umgang mit den literarischen Traditionen.

Ein demjenigen Eliots verwandtes und dennoch viel radikaleres Verständnis von literarischer Tradition liegt dem Werk Ezra Pounds zugrunde. Als Bezugspunkt spielt Pound für Kling im Vergleich zu den bislang erwähnten theoretischen Überlegungen (Bloom, Eliot) die wichtigste Rolle, schon aus dem Grund, weil sich gerade in seinem späteren Werk eine Pound-Rezeption nachweisen lässt.[64] Ähnlich wie Eliot nimmt auch Pound ein sehr positives, affirmatives Verhältnis zur literarischen Tradition und seinen literarischen Vorgängern ein; in seinen theoretischen Texten, die auf einer genauen Analyse der eigenen und fremden Schreibpraxis gründen und vor allem Momente der Erneuerung in der Geschichte der Lyrik in den Vordergrund stellen, fordert er seine Zeitgenossen zu einer genauen Lektüre der überlieferten Werke und zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der Tradition auf. Doch während sich Eliots Orientierungspunkte meistens innerhalb des zu seiner Zeit gültigen literarischen Kanons bewegen – u.a. Shakespeare, Dante, William Blake –, ist Pounds Tradition viel idiosynkratischer und subversiver. Pound umgeht die Tradition der englischen Romantiker vollkommen und führt die europäische Dichtung auf zwei für ihn entscheidende Traditionen zurück: die Tradition der melischen Dichter und der Provence.[65] So gewinnt die provenzalische Troubadourdichtung sowie die Lyrik des

[63] Siehe Anhang, Gespräch mit Anja Utler, Regensburg, 15. 9. 2015.
[64] Bereits der Actaeon-Zyklus aus *Sondagen* beginnt mit einer Pound-Übersetzung, die Bezüge verstärken sich insbesondere im letzten Band *Auswertung der Flugdaten* (2005). Zur gleichen Zeit arbeitet Kling an weiteren Pound-Übersetzungen (siehe *Neue Rundschau* 1 (2006)). Es lässt sich zudem vermuten, dass die Essayistik Thomas Klings zu einem bestimmten Grad von Pounds theoretischen Texten beeinflusst wurde: Klings Aufsätze weisen an einigen Stellen (insbesondere in *Botenstoffe*) stilistische Ähnlichkeiten auf.
[65] Siehe Ezra Pound: „The Tradition“, in: *Literary essays of Ezra Pound*, hg. von T. S. Eliot, London 1954, S. 91.

Mittelalters eine große Bedeutung für Pound, insbesondere der weniger bekannte Troubadour Arnaut Daniel, darüber hinaus die elisabethanische Lyrik und der französische Dichter Jules Laforgue.[66] Auf Milton, für Bloom das paradigmatische Beispiel des starken Dichters ohne Einflussangst, wirft Pound dagegen einen kritischen Blick, vor allem auf seinen Latinismus, der die englische Sprache verzerre und sie von ihren passenderen, vertrauteren Ausdrucksformen entferne.[67]

Pounds Werk kennzeichnet sich nicht nur durch ein eigenes Traditionsbewusstsein, sondern auch durch einen spezifischen Umgang mit Einflüssen, wodurch es selber einen starken Einfluss auf die folgenden Generationen ausübte. In seiner Studie über die „Pound Tradition", in die eine Reihe amerikanischer Lyriker positioniert werden (u.a. Charles Olson, Robert Duncan, Denise Levertov, Gary Snyder, Allen Ginsberg), fasst Christopher Beach die zentralen Charakteristiken von Pounds Traditionsverständnis auf:

> […] Pound's sense of a live tradition was based on a fundamentally incorporative poetics that allowed him to explore a radically expansive range of models and sources for his own work. In excavating both the literary archives of various languages, cultures, and traditions and the materials and discourses of nonliterary disciplines, and in adapting as a primary poetic method the ideogrammatic juxtaposition of these borrowings, Pound developed a mode of poetic composition that would have a lasting impact on American poetic practice in this century. Underlying Pound's poetic mode, and to varying degrees those of his descendants, is a model of influence in which the poet consciously chooses literary predecessors and traditions as well as traditions of social, political, historical, economic, and scientific thought with which to interact in a freely defined intertextual space. This model assumes an active, positive, and mutually illuminating relationship between the poet's work and that of both predecessors and contemporaries.[68]

Für Pound ist literarische Tradition etwas Lebendiges. Im Canto LXXXI spricht er davon, „To have gathered from the air a live tradition",[69] er spricht also von einer Tradition, die aus der Luft erfasst wird und sich derart von Eliots Vorstellung von Tradition als einer Reihe

---

[66] Siehe Ezra Pound: *Make it new: essays*, Cambridge 1949.
[67] Ebd., S. 109-110.
[68] Christopher Beach: *ABC of influence: Ezra Pound and the remaking of the American poetic tradition*, Berkley 1992, S. 42.
[69] Ezra Pound: *Selected poems and translations*, hg. von Richard Sieburth, London 2011, S. 226.

von statischen Monumenten („the existing monuments form an ideal order among themselves“) unterscheidet: Für Eliot ist Tradition nichts Lebendiges und Organisches, sie ist für ihn etwas Essentielles, das außerhalb der Persönlichkeit des Dichters existiert, während bei Pound ein stärkerer, natürlicher Zusammenhang zwischen der Tradition und der eigenen Erfahrungsebene besteht. Um zu verstehen, was Pound mit der Idee einer lebendigen Tradition meint, ist es hilfreich, auf seine Replik auf Eliots „Tradition and the individual talent“ zu verweisen. Im Vorwort zu seiner *Active anthology* (1933) schreibt Pound:

> ‘Existing monuments from an ideal order among themselves.’ It would be healthier to use a zoological term rather than the word monument. It is much easier to think of the *Odyssey* or *Le Testament* or Catullus’ *Epithalamium* as something living rather than a series of cenotaphs. After all, Homer, Villon, Propertius, speak of the world as I know it, whereas Mr. Tennyson and Dr. Bridges did not. Even Dante and Guido with their so highly specialised culture speak of a part of life as I know it. ATHANATOS.[70]

“Living” hat etwas mit der Literatur zu tun, die Pound positiv wahrnimmt und rezipiert, während Traditionen oder Dichter, die er negativ rezipiert und von denen er sich abgrenzt, mit dieser lebendigen Tradition nichts zu tun haben, weil sie den Test der Zeit nicht überstehen: Sie werden nicht „athanatos“ (unsterblich). Pound schätzt etwa Homer für „the authentic cadence of speech; the absolute conviction that the words used […] are in the actual swing of words spoken.“[71] Tennyson und die viktorianische Lyrik hingegen sind für Pound „unpräzise“, was die Schilderung sowohl subjektiver als auch objektiver Phänomene angeht:[72] Sie distanzieren sich vom „Leben“ indem sie es technisch nicht akkurat genug festhalten können.

---

[70] Ezra Pound: *Selected prose*, hg. von William Cookson, London 1973, S. 360.
[71] Pound: *Make it new*, S. 127.
[72] Siehe Ezra Pound: „A Retrospect“, in: *Literary essays of Ezra Pound*, hg. von T. S. Eliot, London 1954, S. 11.

Pounds Vorstellung von Tradition als etwas Lebendigem gründet auf der Idee des unzertrennlichen Zusammenhangs von Kunst und Lebenspraxis: In einem anderen Aufsatz, den er der Lyrik der Troubadoure widmet, will er den Text als Konstruktion verstanden wissen, knüpft an den Gedanken von Lyrik als Handwerk an und verweist darauf, dass die Troubadourlyrik aus konkreten Lebensverhältnissen erwachsen sei und eine große Rolle in Liebes- und Kriegsintrigen gespielt habe.[73] Literatur ist eins mit dem Leben, auch in dem Sinne, dass das Schreiben immer aus einer genauen, möglichst konkreten und direkten Verbindung zur Welt entsteht. Die Schreibaufgaben im *ABC of Reading* gehen von der detaillierten Wahrnehmung eines Gegenstands, eines Menschen oder Raumes aus, sie richten sich gegen Abstraktion, indem sie den Leser zur genauen Wahrnehmung und einem damit verbundenen Sprachgebrauch auffordern. „[T]his impulse toward the real shapes the poetic enterprise of the Pound tradition",[74] schreibt Beach und behauptet weiter, Pounds poetische Sprache entwickele sich in unmittelbare Beziehung zur Welt, zum Realen. Darin besteht ein entscheidender Unterschied zur Poetik des späteren 20. Jahrhunderts, die die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Beziehung zur Welt postuliert. Doch in Pounds enger Beziehung zur Realität, in seiner gleichsam empiristischen Poetik, die sich an der Gegenständlichkeit und Objektivität der Welt orientiert, lässt sich auch eine Parallele zur Poetik Thomas Klings erkennen. Blooms revisionistische Theorie kommt in dieser Frage zu ganz anderen Ergebnissen: Für ihn sind Texte immer nur Korrekturen der ihnen vorangehenden Texte; das Reale ist keine relevante Kategorie. Der von Pound und Kling vertretene Zusammenhang zwischen Schreibpraxis und Weltbezug, den im Prinzip jedes Gedicht herstellen muss, führt derart zu einem wesentlich anderen Konzept der Tradition, des Einflusses und des Neuen.

[73] Pound: *Make it new*, S. 23-24.
[74] Beach: *ABC of influence*, S. 57.

Beach spricht in Bezug auf Pound von einer inkorporierenden Poetik, die es ihm ermöglicht habe, ein breites Spektrum von Quellen und Modellen für sein Schreiben zu erforschen. Dies zeige sich z.B. in Pounds Auseinandersetzungen mit der Form des dramatischen Monologs. Dichterfiguren der vergangenen literarischen Epochen liefern zum einen historisch-biographisches Material, das zum Ausgangspunkt für ein Gedicht oder zu einem Lebensmodell für den modernen Dichter werden kann; zum anderen sind sie aber auch ästhetische Modelle einer vergangenen Epoche, die erneuert werden können. Der „Stoff" von Pounds Gedichten ist also selten vollkommen eigenständig; auch hinsichtlich der stilistischen Ebene sind die Einflüsse und Orientierungspunkte stets präsent und werden offen herausgestellt.[75] Pounds oft zitierter Satz, vollkommene Originalität sei unmöglich, bildet nicht nur die Grundlage der modernen, sondern einer jeden Poetik: „It is only good manners if you repeat a few other men to at least do it better or more briefly. Utter originality is of course out of question."[76] Originalität ist als Kategorie allerdings nicht zu verwerfen. In seinem Vorwort zu Pounds Gedichten entwickelt Eliot die folgende Definition von Originalität:

> The poem which is absolutely original is absolutely bad; it is, in the bad sense, 'subjective' with no relation to the world to which it appeals […] True originality is merely development; and if it is right development it may appear in the end so *inevitable* that we almost come to the point of view of denying all 'original' virtue to the poet. He simply did the next thing […] Pound's originality is genuine in that his versification is a *logical* development of his English predecessors […] Pound is often most 'original' in the right sense, when he is most 'archaeological' in the ordinary sense.[77]

Eliot bestreitet den Anspruch auf absolute Originalität und definiert sie stattdessen aus stilistisch-genealogischer Sicht als Weiterentwicklung der Ansätze der poetischen

[75] Im *ABC of reading* wird Browning als Erneuerer der Form des dramatischen Monologs explizit genannt. Siehe Ezra Pound: *ABC of reading*, London 1951, S. 78.
[76] Zitiert aus Ezra Pounds Brief an William Carlos Williams vom 21. October 1908, in: Ezra Pound, William Carlos Williams: *Selected letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, hg. von Hugh Witemeyer, New York 1996, S. 7.
[77] T. S. Eliot: „Introduction: 1928", in: Ezra Pound: *Selected poems and translations*, hg. von Richard Sieburth, London 2011, S. 363-364.

Vorfahren. Mit Blick auf einen anderen Aspekt von Pounds Lyrik argumentiert er auch, dass gerade jene Gedichte, die am stärksten mit den Quellen und Modellen der Vergangenheit arbeiten, insbesondere seine Erneuerungen der provenzalischen und frühen italienischen Lyrik, zu seinen originellsten Arbeiten zählen. Diese Art von Originalität beschreibt Eliot als ein Extrakt des wesentlich Lebendigen („he extracts the essentially living“[78]).

Anders als Bloom begreift Pound die Literaturgeschichte nicht als einen kontinuierlichen Prozess des „diminishment of poetry“[79]; sie verläuft für ihn vielmehr in unterschiedlichen Phasen, die Pound in *ABC of Reading* immer wieder hervorhebt: die Phase der Stagnation, in der die Literatur eines bestimmten Landes kein wesentliches Werk hervorbringt,[80] und die Phase der Erneuerung und der Erfrischung.[81] Pound lehnt auch den später von Bloom reformulierten Gedanken ab, neue literarische Werke würden sich gegen „starke“ oder gute Werke der Vergangenheit wenden:

> The reactions and ‘movements’ of literature are scarcely, if ever, movements against good work or good custom. Dryden and the precursors of Dryden did not react against *Hamlet* […] only the mediocrity of a given time can drive the more intelligent men of that time to “break with tradition”.[82]

Auch im Fall von Thomas Kling ist die Frage relevant, wie die Literatur der Gegenwart den Blick auf vergangene Epochen verändert, die Frage also, welche Phasen in der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts durch die Lyrik der Gegenwart neu bewertet werden. So vertreten Pound und Eliot ein dynamisches, breit angelegtes, multiperspektivisches Traditionsverständnis, das ihrer Lyrik jeweils zugrunde liegt und eine enge Verwandtschaft zu anderen Erneurern der Lyrik hat.

---

[78] Ebd.
[79] Bloom: *The anxiety of influence*, S. 10.
[80] Siehe Pound: *ABC of reading*, S. 78.
[81] Ebd., S. 78.
[82] Ezra Pound: „Notes on Elizabethan Classicists“, in: Ders.: *Make it new*, S. 95.

Pound vergleicht verschiedenartige, hauptsächlich europäische literarische Traditionen, vor allem diejenigen der englischen, französischen und italienischen Literatur.[83] Dabei betreffen seine Vergleiche nicht nur einzelne Nationalliteraturen, sondern beziehen unterschiedliche Medien und Kunstformen mit ein, so etwa die bildende Kunst, das Theater und den Film.[84]

Pounds Blick auf die Literaturgeschichte unterscheidet sich von demjenigen Blooms auch darin, dass ihn weniger das Verhältnis zwischen Vorgängern und Nachfolgern interessiert, als vielmehr die Interaktion zwischen zeitgenössischen Autoren; seine Aufmerksamkeit gilt dem Querschnitt durch ein literarisches Feld zu einem bestimmten Zeitpunkt. Dabei unterscheidet er zwischen sechs Klassen oder Kategorien von Lyrikern und Schriftstellern:

> 1 Inventors. Men who found a new process, or whose extant work gives us the first known example of a process.
>
> 2 The masters. Men who combined a number of such processes, and who used them as well as or better than the inventors.
>
> 3 The diluters. Men who came after the first two kinds of writers, and couldn't do the job quite as well.
>
> 4 Good writers without salient qualities. Men who are fortunate enough to be born when the literature of a given country is in good working order, or when some particular branch of writing is 'healthy'. For example, men who wrote sonnets in Dante's time, men who wrote short lyrics in Shakespeare's time or for several decades thereafter, or who wrote French novels and stories after Flaubert had shown them how.
>
> 5 Writers of belles-lettres. That is, men who didn't really invent anything, but who specialized in some particular part of writing, who couldn't be considered as 'great men' or as authors who were trying to give a complete presentation of life, or of their epoch.
>
> 6 The starters of crazes.[85]

Diese Unterscheidung gründet auf der genauen Kenntnis der Schreibpraktiken, die im Laufe des Buches vorgestellt werden, und betrifft nicht etwa vermeintlich psychische Mechanismen oder Revisionen von vergangenen Werken, die bei Bloom zu einer groben

[83] Siehe Pound: *ABC of reading*.
[84] Ebd., S. 76.
[85] Ebd., S. 40.

Unterscheidung zwischen „starken“ und „schwachen“ Dichtern führen. Der von Pound beschriebene Entwicklungsprozess verläuft dagegen folgendermaßen: Dem Moment der Innovation durch einige wenige Künstler folgt eine allmähliche Verbreitung und Ausbreitung der Techniken, die diese „Erfinder“ eingeführt haben.

Das Neue ist eine wichtige Kategorie in Pounds Essayistik; sein Motto „Make it new“ zählt zu einer der bekanntesten, grundlegenden Ideen des Modernismus. Die Aufsatzsammlung *Make it new* (1934) enthält unter anderem Aufsätze über die Troubadourdichtung, Arnaut Daniel, elisabethanische Klassizisten und griechische Lyrik als Modelle für eine Erneuerung der poetischen Traditionen. Pound propagiert also keine radikale Abgrenzung von den Werken der Vergangenheit, wie sie z.B. die Manifeste der historischen Avantgarden fordern – „There is nothing like futurist abolition of past glories in this article“,[86] erklärt Pound in seinem frühen Aufsatz „Renaissance“ –, sondern eine Erneuerung durch die Rückkehr zu älteren, oft vormodernen poetischen Traditionen. Wie North bemerkt, ist Pounds häufigstes Modell der Erneuerung die Renaissance und in diesem Sinne gehören die Aufsätze in *Make it new* zur Tradition der kulturgeschichtlichen Wiederentdeckung und Erneuerung der italienischen Renaissance.[87] Im gerade erwähnten „Renaissance“-Aufsatz, der die Bedingungen für eine mögliche „Renaissance“ der Lyrik in den USA vorbereiten oder thematisieren will, stellt Pound die Literaturgeschichte als eine Reihe von Renaissancen dar. Der Import von neuen Modellen für die Literatur sei der erste Schritt für eine Renaissance der Lyrik: „The first step of a renaissance, or awakening, is the importation of models for painting, sculpture or writing.“[88] Pounds Literaturgeschichte beginnt mit den Latinisten des Quattrocento und Cinquecento, die eine im elisabethanischen Theater kulminierende

[86] Ezra Pound: „The Renaissance“, in: *Literary essays of Ezra Pound*, hg. von T. S. Eliot, London 1954, S. 216.
[87] Michael North: „The making of ‚make it new‘“, in: *Guernica Magazine*, 15. 8. 2013.
[88] Ebd.

Bewegung hervorgebracht hätten; er verweist auf die romantische Bewegung und die Entdeckung der *Ossian*-Lieder und spekuliert darüber, ob das 20. Jahrhundert sein neues Griechenland in China finden könnte. Das Erneuerungskonzept von Pound als einem Dichter, der oft als sehr innovativ wahrgenommen wurde und selber das Innovative erkennen und schätzen konnte, ist vor allem mit folgenden zwei Aspekten zu verbinden: der Wiederentdeckung von vergangenen, zeitlich und räumlich entlegenen Literaturen und literarischen Epochen sowie dem transnationalen kulturellen Transfer.

In welchem Verhältnis zu Pounds Konzept von Tradition, Einfluss und Erneuerung steht nun Thomas Klings Poetik? Klings Texte zeugen zunächst von einem sehr positiven, affirmativen Verhältnis zu den ihm vorangegangenen literarischen Traditionen. Sein Traditionsbezug entwickelt sich, ähnlich wie bei Pound, aus einer genauen Kenntnis der Schreibtechniken und des Sprachgebrauchs der Vergangenheit, die zu einer Umwertung des akzeptieren literarischen Kanons führen können. Auf eine ähnliche Art wie Pound setzt sich auch Kling mit akzeptierten Größen der Literatur kritisch auseinander und verweist auf die marginalisierten Traditionen der Avantgarden und der vormodernen Zeit. Pounds Idee einer Erneuerung der Literatur durch transnationale Transfers und die Wiederentdeckung älterer literarischer Traditionen steht in großer Nähe zum poetologischen Programm Thomas Klings. Für die Lyrik der 80er und 90er Jahre war vor allem der kulturelle Transfer zwischen (West-)Deutschland und Österreich von Bedeutung, wo eine bestimmte, in Deutschland unterbrochene Tradition ihre Fortsetzung fand. Der Gedanke, dass Reaktionen in der Literaturgeschichte immer als Reaktionen auf Phasen, die weniger bedeutende Literatur hervorgebracht haben, zu verstehen sind, ist auch für das Verständnis von Thomas Klings Werk wichtig. Immer wieder betont er die Erneuerung in der deutschen Lyrik, die sich nach den als Zeit der Stagnation empfundenen 60er und 70er Jahren in den 80ern ereignet[89] und

[89] Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.

auf die eine regelrechte Phase des „Lyrik-Booms“ folgt: kein Traditionsbruch, sondern eine Erneuerung durch die Wiederentdeckung der Avantgarden und der klassischen Moderne, was mit Pounds Erneuerungskonzept, wie noch erläutert werden soll, durchaus verwandt ist. Diese Wahrnehmung der deutschen Lyrikgeschichte wird auch von den Dichtern, die im Rahmen dieser Arbeit befragt werden konnten, bestätigt.[90] Die allmähliche Ausbreitung „neuer“ Schreibtechniken, die Lyriker vom Poundschen Typus des „Innovators“ zu einem bestimmten Zeitpunkt eingeführt haben, lässt sich zum Teil auch in der Konstellation der Lyriker um Thomas Kling beobachten. Das Konzept des Neuen bei Thomas Kling und auch das Neue an ihm, das Neue, das er der deutschen Lyrik bringt, gründet in einer Wiederentdeckung älterer, vergessener oder verdrängter Traditionen, Sprachbereiche und Sprachregister, die in die Lyrik seiner unmittelbaren Vorgänger keinen Eingang fanden. Diese Tendenz rückt Kling in eine größere Nähe zu Ezra Pound und dessen Konzept der Renaissance als beispielsweise zu Andy Warhol und der Kunst der 60er Jahre, die durch serielle Produktionsweisen traditionelle Begriffe der Originalität und des Neuen infrage stellte.[91] Zuletzt lässt sich die Originalität von Thomas Kling im Sinne Ezra Pounds als Weiterentwicklung von Schreibtechniken seiner dichterischen Vorgänger beschreiben.

Ein Abschnitt aus dem Essayband *Itinerar* (1997) fasst Klings gesamte Poetik zusammen und liefert zugleich ein charakteristisches Beispiel für seine Auseinandersetzung mit der Tradition:

> Bei Jean Paul findet sich folgendes Exzerpt: „Mit dem letzten Athemzug gehen die vorher geschlossenen Augen und Mund wieder auf. Autenrieth.“ Nun war der Medizin-Professor und Klinikchef Ferdinand Autenrieth 1806 der Arzt Hölderlins, und er behandelte seinen Patienten wohl mit der von ihm zur Stillstellung Tobsüchtiger entwickelten Gesichtsmaske; Prognose: noch drei Jahre Lebenszeit. Laut Rezeptbuch erhielt der Dichter Belladonna- und Digitalispräparate, beruhigende, aber auch: *herzstärkende Mittel*.

[90] Siehe Anhang, Gespräche mit Marcel Beyer, Norbert Hummelt, Anja Utler und Dieter Gräf.
[91] Siehe Michael North: *Novelty: a history of the new*, Chicago 2013.

> „… gehen die vorher geschlossenen Augen und Mund wieder auf." Ich lese das Notat des Psychiaters als Aufforderung zum Weiterhinsehen, zur weiteren Sprachenfindung; zum Fortsetzen dichterischer Traditionslinien im Rückgriff auf teils weit zurückreichende Rhizomanordnungen und als Aufruf zu exzessiven Recherchen philologischer wie journalistischer Art, die vor jeder Niederschrift, vor dem Schreibakt stehen − seien sie nun literal oder oral bestimmt. Die Einbeziehung *aller* existierenden Medien ist gefragt. Die Augen des Dichters gehen auf, der Mund öffnet sich, um nach Gegebenheiten zu fragen, Phänomene zu registrieren, Erkundigungen über Lebensläufe einzuholen; mitgemeint sind selbstverständlich Lebensläufe auch von Worten, von Soziolekten.[92]

Kling beginnt nicht mit einem Zitat aus einem der zu Lebzeiten veröffentlichten Werke des deutschen Schriftstellers Jean Paul (1763-1825), sondern mit einem Exzerpt, mit einem Satz also, auf den Jean Paul in einer Abhandlung des Mediziners Johann Heinrich Ferdinand Autenrieth (1772–1835) gestoßen sein muss und den er in seine umfangreiche, für die eigene Schreibpraxis unentbehrlichen Sammlung von Exzerptheften eingetragen hat. Damit entwirft Kling mehr als nur eine eigene Poetik, die den Originalitäts- und Geniegedanken infrage stellt; zugleich deutet er an, dass diese Gegentendenz nicht erst im 20. Jahrhundert – mit den avantgardistischen Bewegungen oder mit dem Modernismus von Eliot und Pound – beginnt, sondern spätestens im 18. Jahrhundert. Wie Magnus Wieland gezeigt hat, kann bereits Jean Paul, der im Zeitalter der Genie- und Originalitätsästhetik seine Kreativität aus der Kombination von Bücherlektüren gewinnt, als Vorgänger des avantgardistischen Schreibens angesehen werden.[93] Jean Pauls Exzerpte und Arbeitsnotizen, die zum ersten Mal 2013 in der Berliner Ausstellung „Dintenuniversum" einer breiteren Öffentlichkeit gezeigt wurden, bilden jedoch nicht die einzige Parallele zu Klings Schreiben. Zeitlich viel näher ist seinem Werk die Schreib- und Arbeitsweise von Friederike Mayröcker (*1924), die ebenfalls mit exzerpiertem, vornotiertem (und im Vergleich zu Jean Paul weniger

[92] Thomas Kling: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 15-16.
[93] Siehe Magnus Wieland: „Exzerpte aus Eden: sekundäre Schöpfung bei Jean Paul", in: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 13/1 (2013), S. 26–40.

systematisiertem) Sprachmaterial arbeitet.[94] Mayröcker ist für Kling die „größte Dichterin der deutschen Sprache“; allerdings stellt er sie nicht an den Anfang seiner Poetik: zum einen weil er hier (im ersten Essayband *Itinerar*) durch die ganze Literaturgeschichte hindurch zu arbeiten beginnt, um auch ältere literarische Epochen zu sondieren, zum anderen weil ihm die assoziative Analyse des Exzerpts ermöglicht, seine spezifische Arbeitsweise vorzustellen. Für ihn zählt nicht allein der Rückgriff auf Exzerpte und Quellen, sondern die damit verbundene Arbeitsweise, die (literatur-)historische und biographische Zusammenhänge herstellt.

Kling assoziiert Autenrieths Namen mit demjenigen Hölderlins und ruft damit eine bestimmte poetische Tradition auf. Doch während Autenrieths Satz über das Öffnen der Augen und des Mundes nach dem letzten Atemzug sich auf den Tod, auf den Moment des Sterbens bezieht, lässt Kling bei der zweiten Verwendung des Zitats den „letzten Athemzug“ aus und verschiebt derart den Sinn des Zitats: Aus einem Satz, der im ursprünglichen Kontext den Akt des Sterbens beschreibt, wird bei Kling ein Prozess der Belebung und Bestärkung (von Hölderlin) durch „Belladonna- und Digitalispräparate“. Dieses Verfahren ist exemplarisch, insofern sich der neue Sinn des Satzes auch auf die Belebung von literarischen Traditionen übertragen lässt: Für Kling ist Tradition etwas Lebendiges, das als „rhizomatische Anordnung“ wächst und in der Geschichte wurzelt. Die Rhizom-Metapher, ein zentrales Konzept in der Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, das sich an dem Wurzelgeflecht der Pflanzen orientiert und dabei ein Wissensmodell entwirft, das ältere, hierarchisierte und dichotome Strukturen ersetzt,[95] ist auch für Klings Traditionsverhältnis wichtig: Als Lyriker bewegt sich Kling außerhalb geltender

[94] Siehe Friederike Mayröcker, Marcel Beyer: „Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer“, Internetseite Urs Engeler, URL: http://www.engeler.de/beyermayroecker.html. [Letzter Zugriff: 13. 2. 2019]
[95] Siehe Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S.12-42.

Hierarchien und schlägt Querverbindungen zwischen entfernten Traditionen. So erweist sich sein Bezug zur Tradition als eine verflochtene Struktur. Anders als bei Pound geht es dabei nicht mehr um ein einfaches Sich-Hineinversetzten in literarische Texte der Vergangenheit, die plötzlich als „zeitgenössisch" wahrgenommen werden[96] und auf einmal „of the world as I know it"[97] sprechen. Mehr als ein halbes Jahrhundert nach Pound entsteht in der Lyrik ein viel differenzierteres historisches Bewusstsein für Texte und literarische Traditionen, die möglicherweise als vergangen, als tot gelten, aber von einzelnen Lyrikern wiederbelebt werden können: allerdings nur zu einem bestimmten Grad, das Problem der historischen Überlieferung wird immer mitreflektiert. In der Lyrik nach 1945 entsteht ein stärkeres Bewusstsein für historische Zäsuren und die Unmöglichkeit einer direkten, unmittelbaren Anknüpfung an die Vergangenheit. Klings emphatischer Traditionsbezug lässt sich auch – parallel zu Eliot – als Reaktion auf die Phase der 60er Jahre lesen, in denen sich viele Künstler, nicht anders als diejenigen der historischen Avantgarden, durch Verneinung und Ablehnung von der Tradition zu befreien versuchten. Klings Herangehensweise ist, ähnlich wie Pounds Poetik, eng an die Realität, die „Welt" gebunden: Prozesse, anhand derer er seine Arbeitsweise beschreibt, heben die visuelle Wahrnehmung (Augen) und mündliche Kommunikation (Mund) hervor, das „Registrieren von Phänomenen". Doch der größte Unterschied zu Pound liegt vermutlich in der gesteigerten Tendenz zur Objektivierung: Nur an einer einzigen Stelle taucht bei Kling das Subjekt, das „ich" auf, nämlich bei: „Ich lese das Notat […]". Ansonsten bleibt das Subjekt hinter Passivkonstruktionen verborgen, während bei Pound (sowohl in der Lyrik als auch in der Essayistik) das Subjekt stärker präsent ist; es interessiert sich für Texte, die von einer Welt (oder Erfahrung) sprechen, die *er* kennt („the world as *I* know it").

[96] Siehe Eliot: „Introduction: 1928".
[97] Siehe Pound: *Selected prose*, S. 360.

Die von Pound und Kling dargestellten Arbeitsweisen unterscheiden sich also nicht grundsätzlich. Kling differenziert zwischen einzelnen Aspekten, die Pound als „Quellen" bezeichnet: Zu den wahrgenommenen Details kommt die Kenntnis der „Gegebenheiten" (oder der sozialen, historischen Zustände), der „Lebensläufe" (biographisches Material), „Erkundungen". Kling verwendet eine objektivierende Terminologie, die eine nicht subjektzentrierte Vorgehensweise, aber auch die Notwendigkeit eines enormen Wissens suggeriert, das für den Schreibprozess wichtig ist. Dichterische Arbeit besteht im Zusammenfügen von Material, das den verschiedensten Bereichen entstammt. In *Itinerar* (1997), das Klings Wende zu einer zunehmend historisierenden, „spracharchäologischen" Poetik markiert, wird diese Arbeit als ein (literatur-)historischer Prozess verstanden. Kling spricht auch von einer Wiederaufnahme, vom „Relaunching" älterer, vergessener oder mittlerweile obsolet gewordener Wörter, die zu Bestandteilen eines Gedichts werden können.[98] Es stellt sich jedoch das Problem, dass am Anfang von Klings Poetik dieser Aspekt noch nicht sehr präsent war und so die Impulswirkung, die von ihm zu diesem Zeitpunkt ausging, eine andere Tendenz hervorbrachte. Das Klings früher Poetik zugrunde liegende Material stammt vor allem aus seiner eigenen Gegenwart, gleicht einem Querschnitt, der aus Gesprächsfragmenten, Überhörtem, Referenzen auf die Populärkultur usw. besteht. Die Recherche, das Sammeln vom Material aus verschiedenen Quellen bleibt dennoch für Kling und die an ihn anknüpfenden Lyriker charakteristisch. Durch die Analogie, die er zwischen philologischer und journalistischer Recherche herstellt, distanziert sich Kling stark von einer gewissen Auffassung des Schreibens als inspirationsbasierter Arbeit: Die notwendige Voraussetzung für das Schreiben ist die genaue Wahrnehmung sowie Sammlung von historischem, biographischem, sprachlichem Material

[98] Siehe Kling: *Itinerar*, S. 27-28.

– eine Idee, die über Pound und die Moderne bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann.

*

Nachdem Bloom, Eliot und Pound als drei wichtige Theoretiker des literarischen Einflusses und der literarischen Traditionen analysiert worden sind, wobei für die Schreibpraxis Thomas Klings vor allem Pounds Überlegungen von Relevanz sind, soll im nächsten Schritt die Bedeutung des sozialen Kontexts, innerhalb dessen Lyriker miteinander agieren, in Betracht gezogen werden. Pounds Differenzierung zwischen den Innovatoren und ihren Nachahmern, die auf mehr oder weniger gelungene Weise an diese Innovationen anknüpfen, ist hilfreich, um die Wirkung eines Lyrikers zu beschreiben – und seinen Einfluss nicht nur, wie Bloom es tut, als Verhältnis zwischen Vorgängern und Nachfolgern zu denken. Dies ist jedoch nicht der einzige Aspekt, den diese Arbeit in Bezug auf das Wirkungspotential eines Lyrikers hervorheben will. Diese Wirkung kann als textueller, innerliterarischer Prozess wahrgenommen werden, doch zugleich kann die Wirkungsmacht, das Tradierungspotential eines Lyrikers auch mehr als nur ein Produkt seiner Innovativität sein. Auf ein damit verbundenes Problem verweist Anja Utler:

> Man hat nicht den Zugriff auf eine tatsächliche Vergangenheit, in der so und so viele Sachen geschrieben sind und man kann nicht alles rezipieren, man rezipiert immer einen Ausschnitt und dieser Ausschnitt ist immer willkürlich. Und ich denke, es ist nicht der Ausschnitt, den man rezipiert, von dem man sagt, man rezipiert es, weil es das Beste war. Man rezipiert aus Zufall. Man rezipiert, weil bestimmten Stimmen Nachmachpositionen zugeteilt wurden, man rezipiert nichts unvoreingenommen (ohne Vorurteile). Man ist nicht souverän im Hinblick auf die Tradition. Man ist auch sehr, glaube ich, dumm.[99]

Diese Problematisierung des Traditionsbegriffs und des Rezeptionsvorgangs stellt die Idee eines bewussten, aktiven und souveränen Verhältnisses gegenüber den eigenen literarischen Vorgängern, wie es am Beispiel von Pound und Kling thematisiert wurde, infrage. Was

[99] Siehe Anhang, Gespräch mit Anja Utler, Regensburg, 15. 9. 2015.

bedeutet es aber, dass bestimmten Stimmen „Nachmachpositionen zugeteilt“ werden? Worin besteht die mangelnde Souveränität gegenüber literarischen Traditionen, die sich in Utlers Antwort andeutet? Die Idee der aktiven Auseinandersetzung mit literarischen Traditionen soll nicht grundsätzlich widerlegt werden, aber sie soll mit Blick auf den sozialen Kontext, in dem sich eine Poetik entwickelt, relativiert werden. Obwohl sich ein Autor als Individuum auf aktive und bewusste Weise durch literarische Traditionen bewegen kann, findet dieser Rezeptionsvorgang doch immer auch in einem bestimmten sozialen Kontext statt.

Diese Arbeit will den Einfluss und das Wirkungspotential eines Lyrikers am Beispiel von Thomas Kling auch als ein sozial bedingtes Phänomen beschreiben und so zeigen, dass die Ausbreitung der Techniken des „Innovators“ auch mit seiner Macht und seiner Position innerhalb des literarischen Feldes zusammenhängt. Die Hypothese lautet, dass der Souveränitätsverlust gegenüber der Tradition umso größer ist, je größer die soziale Macht eines bzw. mehrerer Autoren ist, die bestimmte Rezeptionsvorgänge steuern und kontrollieren. Dieser Aspekt soll vor dem theoretischen Hintergrund von Pierre Bourdieus Feldtheorie umrissen werden, vor allem anhand seines kultursoziologischen Werkes *The field of cultural production: essays on art and literature* (1993). Dabei richtet sich der Fokus dieser Arbeit auf einen spezifischen, kleinen Teil dessen, was Bourdieu „literarisches Feld“ nennt und je nach Genre in verschiedene Unterfelder teilt (Drama, Prosa und Lyrik),[100] nämlich auf das „Lyrik-Feld“ – ein Begriff, der sich an Bourdieu orientiert, obwohl er als solcher bei ihm nicht genauer untersucht wird. Dabei sei betont, dass es sich im Folgenden um eine nur an bestimmten Punkten Bourdieus orientierte Argumentation handelt und nicht um eine vollständige Analyse des literarischen Feldes. Mit Bourdieus eigenem Beispiel –

[100] Siehe Pierre Bourdieu: *The field of cultural production: essays on art and literature*, New York 1993, S. 46-52.

seiner Interpretation der *Erziehung der Gefühle* als Flauberts Selbstanalyse des literarischen Feldes – teilt diese Arbeit wenige Gemeinsamkeiten. Es geht nicht um die Frage, wie die sozialen Bedingungen in einem bestimmten Werk oder einer bestimmten Poetik reflektiert werden, sondern um die Wechselbeziehungen zwischen einflussreichen Poetiken, Schreibtechniken, Arbeitsweisen und der Macht, die ein bestimmter Lyriker innerhalb des Lyrik-Feldes gewinnt, wenn er die „Spielregeln" des Feldes gut beherrscht. Im Jahr 2019 lässt sich feststellen, dass Thomas Klings Wirkung zeitlich und zum größten Teil geographisch beschränkt blieb und an eine spezifische Periode der deutschen Lyrik gebunden ist, die höchstens zwanzig Jahre umfasst. Mit Blick auf die nicht gleichwertige Bedeutung Thomas Klings für die Lyriker-Generation von *Lyrik von Jetzt 3* (2015) könnte man argumentieren, dass seine poetische Wirkung zumindest in einem gewisse Maße an seine persönliche Präsenz und Macht im Lyrik-Feld seiner Zeit gebunden war.

Der Bezug auf Bourdieus Theorie ermöglicht es, die Wirkung eines Autors, aber auch die mit seinem Werk verbundene Veränderung und Erneuerung des literarischen Feldes nicht nur als literarisches, textuelles, sondern auch als ein soziales Phänomen wahrzunehmen. Der Nutzen von Bourdieus Terminologie besteht vor allem darin, dass sie charakteristische Merkmale des literarischen Feldes, in dem wir uns mit Kling und seinem Kreis bewegen, zusammenfasst und deren Struktur sowie ihre Veränderungsmechanismen erläutert.

Wie Bourdieu in seinen einleitenden Bemerkungen zu *The field of cultural production* erklärt, ermöglicht die Konstruktion des Forschungsgegenstands „literarisches Feld" einen radikalen Bruch mit all jenen Denkweisen, die den Fokus auf das Individuum als Schöpfer oder auf die Interaktionen zwischen Individuen auf Kosten der strukturellen Verhältnisse lenken. Zugleich bietet diese Konstruktion aber auch einen Ausweg aus dem mechanistischen Determinismus der marxistischen Literaturtheorie, indem sie die Handlungen eines Individuums innerhalb objektiver sozialer Verhältnisse, d.h. innerhalb des

literarischen Feldes zu untersuchen erlaubt. Das literarische Feld ist ein Raum von Positionierungen und Stellungnahmen:

> The *space of literary or artistic position-takings*, i.e. the structured set of the manifestations of the social agents involved in the field – literary or artistic works, of course, but also political acts or pronouncements, manifestos or polemics, etc. – is inseparable from the *space of literary or artistic positions* defined by possession of a determinate quantity of specific capital (recognition) and, at the same time, by occupation of a determinate position in the structure of the distribution of the specific capital. The literary or artistic field is a *field of forces*, but it is also a *field of struggles* tending to transform or conserve the field of forces.[101]

Jede Position ist nach Bourdieus relationaler Feldtheorie definiert und damit auch abhängig von anderen Positionen im Feld. Die Struktur des Feldes ist die Struktur der Distribution von Kapital, das die Beherrschung eines Feldes ermöglicht. Jeder Akteur im Feld bemüht sich, entweder seine Position zu verteidigen oder zu verbessern, und die Kräfte, die er dabei ausübt, sind von seinem Kapital abhängig – Bourdieu unterscheidet dabei zwischen ökonomischem, sozialem, kulturellem und symbolischem Kapital.

Das literarische Feld ist innerhalb des Machtfeldes positioniert, besitzt aber in Bezug zu ihm eine relative Autonomie. Es wird von zwei Prinzipien hierarchisiert: dem heteronomen Prinzip des ökonomischen, kommerziellen Erfolges (gemessen durch Buchverkäufe, die Zahl der Aufführungen oder Auftritte, Honorare usw.) und dem autonomen Prinzip der Konsekration oder Weihe (literarisches oder künstlerisches Prestige), d.h. der Anerkennung durch diejenigen, die kein anderes Legitimationsprinzip anerkennen. Je autonomer das Feld, desto mehr neigt es dazu, die Logik des ökonomischen und politischen Erfolges zu suspendieren. Im autonomsten Sektor des Feldes basiert die Praxis auf der systematischen Umkehrung der fundamentalen Prinzipien der Ökonomie: des Geschäfts, der Macht und der institutionalisierten kulturellen Autorität.[102]

---

[101] Bourdieu: *The field of cultural production,* S. 30.
[102] Ebd., S. 37-45.

Die Struktur des Feldes wird aber nicht nur von dem Gegensatz zwischen diesen beiden unterschiedlichen Hierarchisierungsprinzipien bestimmt. Innerhalb des autonomen Pols spielt auch der Gegensatz zwischen den neuen und den alten Akteuren, zwischen der eingeweihten Avantgarde und der etablierten Avantgarde, d.h. zwischen verschiedenen literarischen Generationen, eine zentrale Rolle. Ein normaler, interner Wechsel findet statt, wenn die neue Generation durch die Alte anerkannt wird und, umgekehrt, die Alten von den Neuen geschätzt werden. Wenn die neuen Dispositionen den alten widersprechen, können jene manchmal nur mit Hilfe von externen Veränderungen durchgesetzt werden, z.B. durch politische Brüche, Revolutionen.[103]

> The history of the field arises from the struggle between the established figures and the young challengers […] 'Making one's mark', initiating a new epoch, means winning recognition, in both senses, of one's difference from other producers, especially the most consecrated of them; it means, by the same token, creating a new position, ahead of the positions already occupied, in the vanguard […] Each author, school or work which 'makes its mark' displaces the whole series of earlier authors, schools or works.[104]

Bourdieu unterscheidet auch zwischen den Positionen der einzelnen Genres im literarischen Feld: Das Drama steht ganz oben in der Hierarchisierungsliste, während Lyrik als dasjenige Genre, das mit wenigen Ausnahmen beinah keinen Profit garantiert, am unterem Ende positioniert wird; zwischen den beiden steht der Roman, der bisweilen zu einem großen Erfolg werden kann und nicht nur innerhalb von Schriftstellerkreisen gelesen wird. Dabei handelt es sich um grobe Generalisierungen, die hervorheben, dass Lyrik tendenziell das autonomste Genre ist, dem noch stärker als dem Drama oder dem Roman eine andere Hierarchisierungslogik zugrunde liegt.[105]

Bourdieus Theorie erweist sich als besonders hilfreich für die folgenden Aspekte dieser Arbeit: Alle Akteure dieser Arbeit, insbesondere Thomas Kling, agieren innerhalb eines

[103] Ebd., S. 57-58.
[104] Ebd., S. 60.
[105] Ebd., S. 46-52.

literarischen Feldes, desjenigen der Lyrik, das von einem starken autonomen Prinzip bestimmt wird. Das bedeutet, dass die Position und die Macht eines Akteurs nicht nur anhand seines ökonomischen Kapitals gemessen werden kann, sondern vor allem anhand seiner Macht oder Fähigkeit, literarische Werke und Lyriker zu einzuweihen. Kommerzieller Erfolg ist unwichtig im Etablierungsprozess der Lyriker, eine viel größere Rolle spielen die Weihe- oder Konsekrationsmechanismen, die internen, feldspezifischen Prozesse der Anerkennung. Bourdieu verwendet in diesem Zusammenhang stets eine religiöse Terminologie (Konsekration, Zelebrierung), weil künstlerischer Wert das Produkt eines Glaubenssystems und keine objektive Kategorie an sich ist. Gerade in solchen Momenten der Konsekration und gegenseitiger Anerkennung (beispielsweise zwischen Kling und den älteren Vertretern der Wiener Avantgarde oder zwischen Kling und den Lyrikern der jüngeren Generation, die um 2000 auftritt) lässt sich das Fortbestehen einer Tradition verfolgen. Zugleich bietet Bourdieus Theorie einen Rahmen zum Verständnis des Generationswechsels und seiner konstitutiven Charakteristiken: die Entwicklung einer neuen Position, die Notwendigkeit der Differenzierung und die durch sie verursachte Verschiebung der bereits existierenden Positionen. Dabei soll Bourdieus Theorie an einer Stelle erweitert werden: Vor allem im weiteren Etablierungsprozess sind nicht nur Momente der Differenzierung wichtig, sondern auch Momente der Annäherung an die Positionen der anderen Lyriker, die eine Präzisierung der eigenen Position ermöglichen.

*

Das erste Kapitel untersucht anhand Klings poetologischer Selbstpositionierungen und Betrachtungen, insbesondere *Itinerar* (1997), die Quellen, durch die er zur Erneuerung der deutschen Lyrik in den 80er und 90er Jahren beitrug. Kling wird dabei mit einer Reihe von deutschsprachigen Lyrikern und Traditionen verglichen – mit expressionistischer Lyrik (Georg Trakl, Gottfried Benn), konkreter Poesie, Konrad Bayer, Reinhard Priessnitz, H.C.

Artmann und Rolf Dieter Brinkmann, die alle eine Art Grundlage seiner Poetik bilden. Die wichtigsten Impulse schöpft Kling aus der Tradition der Wiener Nachkriegsavantgarde; was die Kompositionstechnik betrifft, haben wohl, wie gezeigt werden soll, Friederike Mayröckers Textmontagen den stärksten Einfluss auf Kling ausgeübt. Ebenso wichtig ist die Tradition der „Solo-Lyrik-Performer" wie Ernst Jandl, die ein Modell für Klings performative Praxis bilden. Die Methodologie der Arbeit orientiert sich dabei zum einen an der vergleichenden Analyse, dem „close reading" der Gedichte, zum anderen aber auch am poetologisch-historischen Material (Selbstaussagen, Berichte, Gespräche mit den Lyrikern).

Das zweite Kapitel thematisiert (und relativiert) den Einfluss Thomas Klings auf die Lyriker der ihm nachfolgenden Generation. Vor allem zwischen ihm und den Lyrikern, die Anfang der 90er Jahre mit der Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule" assoziiert wurden – Dieter Gräf, Norbert Hummelt, Marcel Beyer –, lassen sich in unterschiedlichem Maße technische Ähnlichkeiten wahrnehmen. Darüber hinaus thematisiert das Kapitel Klings Positionierung im breiteren Lyrik-Feld der 90er Jahre: Momente der Annäherung und Distanzierung werden am Beispiel der Freundschaft mit Franz Josef Czernin analysiert und geben zugleich Aufschluss über Klings Affinität zur österreichischen Lyriktradition; ebenso soll das Verhältnis gegenüber seinem Rivalen Durs Grünbein, der um die Jahrtausendwende herum eine starke Gegenposition vertritt, in den Blick kommen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit einem weiteren Generationswechsel in den 2000er Jahren, der durch ein Moment der gegenseitigen Anerkennung (der jüngeren Lyriker seitens der bereits etablierte Avantgarde und umgekehrt) gekennzeichnet ist. Thomas Kling ist zu diesem Zeitpunkt nicht nur eine Orientierungsfigur, sondern auch ein Mentor und Förderer jüngerer, noch nicht etablierter Autoren. Am Beispiel der Lyrikerinnen Sabine Scho und Anja Utler lassen sich, insbesondere in der frühen Phase ihrer Entwicklung, die Anknüpfungen an Thomas Kling sowie die Abweichungen von seinem Werk beschreiben.

Das Kapitel untersucht die technischen Ähnlichkeiten zwischen Kling, Scho und Utler, sowie andere prägende Einflüsse auf ihr frühes Werk, die es ihnen ermöglichten, eine eigene, unverkennbare Position im Lyrik-Feld einzunehmen.

Die drei Kapitel widmen sich den stilprägenden Einflüssen auf Thomas Klings Lyrik und gehen seiner – oft behaupteten, aber nie gründlich nachgewiesenen – Bedeutung für die deutsche Lyrik ab den 80er Jahren nach. Diese beiden Aspekte werden durch detaillierte Gedichtanalysen und exemplarische Lyriker-Konstellationen umrissen, zugleich aber auch in ihrer Breitenwirkung relativiert. Am Beispiel der Lyrik Thomas Klings lässt sich ein Modell des Traditionsbezugs entwickeln, das im starken Gegensatz zu Blooms immer noch verbreitetem Modell steht und in vielen Aspekten dem Traditionsbezug Ezra Pounds ähnelt, obwohl es sich einem ganz anderen sprachlich-kulturellen und auch zeitlich viel späteren Kontext verdankt: ein positives, affirmatives Verhältnis gegenüber literarischen Traditionen, die auf ebenso offene wie eklektische Weise gegen den akzeptierten literarischen Kanon zusammengefügt werden.

Der Anhang enthält vier, zwischen 2014 und 2019 entstandene Gespräche mit Lyrikern, die zu Thomas Kling Kontakt pflegten und sich mit seinem Werk eingehend beschäftigt haben: Marcel Beyer, Norbert Hummelt, Dieter Gräf und Anja Utler. In ihnen kommen einzelne Aspekte von Klings Poetik, seine Entwicklung, seine strategische Positionierung im Lyrik-Feld seiner Zeit und nicht zuletzt seine Persönlichkeit zur Sprache. Es handelt sich somit um wichtige Zeitdokumente, die zwar als subjektive Zeugnisse kritisch zu betrachten sind, aber auch neues historisches Material zur Person Thomas Klings, seinem Werk und seinen Zeitgenossen liefern.

1. Thomas Kling und die Erneuerung der deutschen Lyrik

Dieses Kapitel thematisiert Thomas Klings Verhältnis zu poetischen Traditionen. Es setzt sich mit den Fragen auseinander, welche Autoren für die Entwicklung von Thomas Klings Poetik bedeutend waren und inwiefern Kling selber offene Hinweise darauf gibt. Dabei zeigt sich, dass einige typische Charakteristiken von Klings Poetik auf bestimmte ältere Autoren zurückzuführen sind – dass die Rezeption bestimmter älteren Autoren einen wichtigen Teil des mit Thomas Kling zu verbindenden Erneuerungsprozesses darstellt. Zugleich wird auch erkennbar, dass Kling bei der Anwendung der Mittel zur sprachlichen Auseinandersetzung mit der Realität zu einem anderen Ergebnis kommt, d.h. dass seine Poetik auf die Problematik seiner Zeit anders reagiert und auch so neue Perspektiven in die Lyrik bringt. Das Neue wird hier als eine kontextabhängige und keine absolute Kategorie verstanden – als das, was nur vor dem Hintergrund einer zeitspezifischen literarischen Landschaft als solches definiert werden kann. Dabei orientiert sich dieses Kapitel beinah ausschließlich an der ersten Phase von Klings Entwicklung, die die ersten drei Bände sowie das inoffizielle Debüt aus dem Jahr 1977 umschließt – *der zustand vor dem untergang* (1977), *erprobung herzstärkender mittel* (1986), *geschmacksverstärker* (1989) sowie *brennstabm* (1991) – es untersucht das, was am Anfang der Poetik angelegt ist und nicht die gesamte Entwicklung des Lyrikers, der in gewissem Sinne mit jedem neuen Band etwas Neues hervorbringt. Das Kapitel geht von einer kritischen Analyse von Thomas Klings erster offizieller Selbstpositionierung in die Literaturgeschichte in seinem ersten Essayband *Itinerar* (1997) aus, zieht aber auch weiteres Material in Betracht: den zweiten Essayband *Botenstoffe* (2001) sowie Interviewmaterial und andere Selbstaussagen. Es untersucht Klings Verhältnis zu literarischen Traditionen aus zweierlei Hinsichten: hinsichtlich der textuellen Einflüsse, die den Schreibstil und die Poetik prägen, zum anderen aber auch hinsichtlich der

Traditionen des literarischen Vortrags, in deren Zusammenhang Klings performative Praxis zu kontextualisieren ist. Es handelt sich um die erste umfassende Auseinandersetzung mit den prägenden Einflüssen auf die Poetik Thomas Klings, die Lyriker der verschieden avantgardistischen Bewegungen der 20. Jahrhunderts fokussiert: expressionistische Lyrik, konkrete Poesie und Wiener Nachkriegsavantgarde. Den Autoren der Wiener Nachkriegsavantgarde, denen sich bereits Daniela Strigl gewidmet hat,[106] wird eine relativ große Rolle in der Entwicklung von Klings Poetik zugeschrieben, doch handelt es sich im Vergleich zu Strigl um einen differenzierteren Vergleich der jeweiligen Poetiken und Schreibverfahren. Auch im Vergleich zu Erk Grimms früher Auseinandersetzung mit der Poetik Klings und deren Einflüssen,[107] wird hier ein breiterer Kreis von Lyrikern und Positionen ausführlicher in Betracht gezogen.

1. Idiosynkratischer Stil und Anknüpfung an literarische Traditionen

In *Itinerar* nennt Kling die folgenden Ausgangspunkte seiner Entwicklung als Lyriker:

> Mein Wienaufenthalt 79/80 war Programm; ebenso wie meine frühen Lektüreerfahrungen; mit 13: „Menschheitsdämmerung"; Benn, vor allem Trakl. Mit 15: Beschäftigung u.a. mit den Technopägnien der Konkreten, die zu diesem Zeitpunkt, Anfang der 70er Jahre, bereits Literaturgeschichte waren und deren eifrige Didaktik, in der sie den Brechtnachfolgern keinen Deut nachstanden, mich abstieß. Der Konkreten Poesie, aus deren Umfeld sich das Bielefelder Colloquium rekrutiert, hat Reinhard Priessnitz (1945-1985), der zweifellos bedeutendste Dichter seiner Generation, einmal völlig zu Recht ein „etwas naives Programm" bescheinigt. Priessnitz, Autor der legendären und in ihrem Einfluss kaum zu überschätzenden Gedichtsammlung „vierundvierzig gedichte" (1978), ist sicherlich höher als Brinkmann zu bewerten, dessen Berufsfuror einem doch ziemlich auf die Nerven gehen kann. Mir lagen gewisse Arbeiten aus dem Montagebereich der Wiener Gruppe näher, besonders Bayer und Wiener, ein Ingenieurstum, das sich Dr. Benn vielleicht nicht so hatte träumen lassen.[108]

[106] Strigl: „Kling in Wien: zu einem literarischen Myzel", S. 81-112.
[107] Grimm: „Materien und Martyrien", S. 124-130.
[108] Thomas Kling: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 22.

Als seine früheste Lektüreerfahrung nennt Kling hier die expressionistische Lyrik-Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1919). Die Lektüre der Expressionisten ist tatsächlich sehr präsent am Anfang von Klings literarischer Entwicklung, wie es vor allem sein erster Gedichtband zeigt. *der zustand vor dem untergang*, das 1977 im Düsseldorfer Kleinverlag Schell/Scheerenberg erschienene und von der Literaturkritik wie auch der Literaturwissenschaft nach wie vor unbeachtete eigentliche Debüt, bietet Einblick in Klings literarische Anfänge, d.h. in die ganz frühe Phase seines Schreibens, die seinem offiziellen Debüt *erprobung herzstärkender mittel* (1986) um mehr als 9 Jahre vorangeht. Motivisch und thematisch sind diese frühen Gedichte den ‚späteren' sehr nah: Märchen und märchenhafte Motive, Archäologie, Friedhöfe, Idyllen (hier ein Wald-Idyll mit für Kling typischen anti-idyllischen Zügen), eine Reise nach Schottland. Doch weder visuell noch sprachlich ähneln die 35 Gedichte seinen erkennbaren Gedichten, deren Montage-Technik, Einbeziehung von O-Ton und charakteristischer Orthographie. Kling verwendet zwar hier die konsequente Kleinschreibung, doch das Gedicht ist in die klassische Strophenform unterteilt (meistens 3 bis 4 Strophen), die Zeilenumbrüche folgen der Einheit der einzelnen Gedanken, Bilder oder Phrasen, von den charakteristischen Zeilenbrüchen ist hier noch keine Spur. Ebenso fehlt die Orientierung am Klang der Wörter, die De- und Rekonstruktion verschiedener Wortschichten. Stattdessen arbeitet hier Kling vor allem mit Bildern, meistens handelt es sich um Landschaftsbeschreibungen, die stark an expressionistischer Lyrik orientiert sind. Auf stilistischer Ebene ist der expressionistische Simultan- oder Reihungsstil besonders auffällig, den Kling in mehr oder weniger modifizierter Form in seinen Gedichten verwendet. Darauf weist auch die einzige Widmung des Bandes – an den expressionistischen Dichter Alfred Lichtenstein (1889-1914) – hin, an den auch der oft komisch-groteske

Charakter dieser Gedichte erinnert. In *Itinerar* verweist Kling besonders auf Georg Trakl, dessen Einfluss auch im *zustand vor dem untergang* präsent ist:

> winter bei uns
>
> der winterschnee legt sich
> wie schimmel über die blasse wintersaat.
>
> die mondsichel ist am frost geschliffen,
> und sterne sind fischaugen
> aus hellblauem silber durch die nacht verteilt.
>
> die autobahn ist fern
> ein harmloses insektensurren –
>
> morgen schwemmt das graue schmelzwasser
> durch die rinnsteine und die autobahn ist
> der alte böse hornissenangriff.[109]

Klings „winter bei uns" steht in stilistischer wie auch motivischer Nähe zu Trakls „Im Winter". Trakls Reihungsstil, seine oft zitierte Selbstbeschreibung der „bildhafte[n] Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet"[110] wird hier etwas modifiziert, so dass nicht jede Strophenzeile, sondern jede Strophe einen Bildteil zu einem gemeinsamen Eindruck beiträgt. Dennoch ist der expressionistische Reihungsstil auch hier präsent. Auch motivisch orientiert sich Kling an Trakls Gedicht: Trakls eröffnendes Ackerbild wird hier zur verschimmelten Wintersaat. Danach verschiebt sich der Blick (so wie bei Trakl) zum Himmel, genauer zum Mond (der auch bei Trakl als langsam steigender „grauer Mond" auftaucht). Auch die letzten zwei akustischen Autobahnbilder könnte man eigentlich auf Trakl zurückführen – aus Trakls „blutigen Gossen" (ein älteres Wort für „an der Bordkante entlanglaufende Rinne in der Straße, durch die Regenwasser und Straßenschmutz abfließen"[111]) entwickelt Kling das Bild

[109] Thomas Kling: *der zustand vor dem untergang*, unpaginiert, Stiftung Insel Hombroich, Thomas Kling.
[110] „Brief an Erhard Buschbeck vom Juli 1910", in: Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*, hg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1987, S. 478.
[111] „Gosse" auf Duden Online, URL: http://www.duden.de/rechtschreibung/Gosse [Zugriff am 11 Mai 2016]

der Rinnsteine und der Autobahn, die zu einem „alte[n] böse[n] hornissenangriff“ wird. In Klings Winter fehlen Trakls grausam-tödliche Motive, es ist vor allem ein wesentlich lokalisierbarer Winter „bei uns“ (d.h. im Rheinland), der aber auch feindliche Züge trägt. Gerade die letzte Strophe mit dem „Hornissenangriff“ zeigt wie Kling in diesem Falle an Trakls Lyrik entlang eine unverkennbar eigene Motivik entwickelt, obwohl in Hinblick auf den Stil des Gedichts dies schwer zu behaupten wäre. Von den Gedichten wie sie in *erprobung herzstärkender mittel* 9 Jahre später erschienen, unterscheidet sich dieses Gedicht noch sehr stark. Wenn Trakl auf textueller und inhaltlicher Ebene in Klings Gedichten eine wichtige Rolle spielt, wie vor allem in der Text-Bild-Montage „Aufnahme 1914“[112] und im neunten Gedicht des Zyklus „Der erste Weltkrieg“,[113] so hat das vielmehr mit einem Interesse für historisch-biographische Zusammenhänge der „Lyrik der *Generation Verdun*“,[114] als mit unmittelbaren Einfluss auf stilistisch-technischer Ebene.

Nach Trakl wird als wichtiger Bezugspunkt Gottfried Benn (1886-1956) genannt. Als Vertreter des Expressionismus bilden sowohl Trakl als auch Benn poetologische Prämissen, auf denen Klings Lyrik beruht. Dies spielt zunächst eine wichtige Rolle auf der Ebene der Differenzierung von jüngeren poetischen Traditionen, wie es Korte wahrnimmt: die Anziehungskraft Benns „lag nicht zuletzt darin, dass seine artistische Konzeption und sein Verständnis vom Gedicht wieder einen Weg zur Sprachlichkeit von Poesie eröffnen und damit die Chance, über die Alltagslyrik und Lyrik der ‚Neuen Subjektivität‘ hinauszugelangen.“[115] Dieser Aspekt der „artistischen Konzeption“ und des

[112] Thomas Kling: *Gesammelte Gedichte: 1981-2005,* hg. von Marcel Beyer, Christian Döring, S. 289-301.
[113] Ebd., S. 616-617.
[114] Kling: *Botenstoffe,* S. 12.
[115] Korte: „Säulenheilige und Portalfiguren? Benn und Celan im Poetik-Dialog mit der jüngeren deutschsprachigen Lyrik seit den 1990er Jahren“, in: Karen Leeder (Hg.): *Schaltstelle: neue deutsche Lyrik im Dialog,* Amsterdam, New York 2007, S. 109-137, hier: S. 116.

„Verständnis[es] vom Gedicht“ kann in Zusammenhang mit Benns theoretischen Texten, insbesondere seinen „Problemen der Lyrik“ (1951), noch genauer präzisiert werden.

Gleich zu Beginn der „Probleme der Lyrik“ lehnt Benn den weit verbreiteten Gedanken, ein Gedicht entstehe aus einer melancholischen Stimmung angesichts einer Heidelandschaft oder eines Sonnenuntergangs, ab. Lyrik hat mit Stimmung und spontanem Ausdruck nichts zu tun: „Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.“[116] Benn, der die poetologischen Grundlagen der Lyrik der Moderne zusammenfasst, geht vom Gedicht als „Kunstprodukt“[117] aus, das auf der anderen Seite des „Emotionelle[n]“, „Stimmungsmäßigen“ und „Thematisch-Melodiösen“ steht: „Damit verbindet sich die Vorstellung von Bewusstheit, kritischer Kontrolle und […] „Artistik“.“[118] Er hebt den künstlich konstruierten, artifiziellen Charakter der Lyrik hervor und fasst den Aspekt des Herstellens eines Gedichts als rationalisierbaren auf. Als zentrale Charakteristik der modernen Lyrik gelten auch ihre selbstreflexiven Züge: „Die Herstellung des Gedichtes selbst ist ein Thema, nicht das einzige Thema, aber in gewisser Weise klingt es überall an.“[119] Hiermit bietet die moderne Lyrik eine „Philosophie der Komposition“[120] oder auch „Phänomenologie der Komposition“.[121] Literaturhistorisch betrachtet beginnt die moderne Lyrik für Benn in Frankreich mit Gérard de Nerval, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry und wird mit Appolinaire und den Surrealisten fortgesetzt.[122] Im anglosaxonischen Raum sind ihre Vertreter Eliot, Auden, Henry Miller und Ezra Pound, in Deutschland vor allem die expressionistische Lyrik und eventuell auch der „rezividierende Dadaismus“ der

[116] Gottfried Benn: „Probleme der Lyrik“ in: Gottfried Benn: *Gesammelte Werke in vier Bänden, Band 1: Essays, Reden, Vorträge*, hg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1965, S. 494-536, hier S. 495.
[117] Ebd., S. 495.
[118] Ebd.
[119] Ebd., S. 495-496.
[120] Ebd., S. 496.
[121] Ebd., S. 497.
[122] Ebd., S. 497.

konkreten Poesie, die Benn Anfang der 50er Jahre noch wahrnimmt.[123] Verallgemeinernd könnte man dies als eine Tradition, die sich aus der Lyrik der Moderne und der Avantgarden schöpft, bezeichnen. Dieses poetologische Programm geht von der Autonomie der Lyrik aus, der Benn – Hofmannsthal zitierend – eine eigene Existenz zuschreibt: „es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“.[124] Dementsprechend wird der Materialität der Sprache, dem Wort, insbesondere dem Substantiv eine große Rolle zugeschrieben. Die Beziehung des Lyrikers zum Wort führt er anhand einer Analogie aus der Biologie aus: so wie sich bestimmte Meeresorganismen durch Flimmerhaare zur Umwelt des Meeres in Beziehung setzen, so setzt sich auch der Lyriker in Beziehung zu Wörtern: „Flimmerhaare, die tasten etwas heran, nämlich Worte, und diese herangetasteten Worte rinnen sofort zusammen zu einer Chiffre, einer stilistischen Figur.“[125] Dieser Prozess veranschaulicht den sinnlichen, haptischen Aspekt der Arbeit mit Worten, er objektiviert zu einem bestimmten Grad den Schreibprozess, zugleich deutet er aber auch das vermittelte Verhältnis des Lyrikers zur Realität an, der den primären Zugang zur Wortebene hat und erst darüber hinaus zur Umwelt, zur Realität. Die Sprache, die Benn in seinen Gedichten verwendet, ist gekennzeichnet von einer großen Vielfalt – sowohl von der historischen als auch von der soziologischen Komponente her:

> Diese meine Sprache, sagen wir, meine deutsche Sprache, steht mir zur Verfügung. Diese Sprache mit ihrer Jahrhunderte alten Tradition, ihren von lyrischen Vorgängern geprägten Sinn- und stimmungsgeschwängerten, seltsam geladenen Worten. Aber auch die Slang-Ausdrücke, Argots, Rotwelsch, von zwei Weltkriegen in das Sprachbewusstsein hineingehämmert, ergänzt durch Fremdworte, Zitate, Sportjargon, antike Reminiszenzen, sind in meinem Besitz.[126]

Obwohl der kompositorische Aspekt des Gedichts an sich kontrollierbar und rationalisierbar ist, entzieht sich der Entstehungsprozess eines Gedichts solcher Charakterisierung. Für

[123] Ebd., S. 498-499.
[124] Ebd., S. 509.
[125] Ebd., S. 511.
[126] Ebd., S. 518.

Benn, der einen empirischen Zugang zu seiner Artistik beschreibt, bleibt Lyrik vom Ursprung und der Wirkung her zugleich auch mit dem Bereich der Magie verbunden.[127]

Diese poetologischen Prämissen werden für Thomas Kling, der in einer Zeit aufwächst, die ihre Differenz gegenüber Benn zu betonen versucht, sehr wichtig. Auch Kling fasst das Gedicht als „Konstrukt" auf,[128] was im Gegensatz zur programmatischen Spontanität der Lyrik der 60er Jahre steht. Die Lyrik der 60er Jahre strebt nach der Unmittelbarkeit der Umgangssprache, nach einer „weniger angestrengten Haltung gegenüber der Lyrik", „eine[r] neue[n], entspanntere[n] Sprache".[129] Thomas Kling hingegen versteht die Sprache des Gedichts wieder als künstlich Konstruierte, die ihre Differenz gegenüber der Alltagssprache behauptet. Er knüpft an jene Tradition ab Mallarmé an, die ehemals von Benn hervorgehoben, im Zuge der 60er Jahren für „historisch abgeschlossen" erklärt wird.[130] Dies hängt damit zusammen, dass die Lyrik der 60er Jahre Gedichte nicht mehr als Realitäten in sich auffasst, sondern aus dem Drang nach der Thematisierung des Verhältnisses des Lyrikers zu seiner Gegenwart den inhaltlichen, gegenständlichen Aspekt des Gedichts stärker hervorheben will. Benns Autonomie-Anspruch stellt Lyrik infolge der 68-er Bewegung eine rational aufklärerische, politische Intention gegenüber und genau dieser Schritt wird für die Generation Klings problematisch. Benns Aktualität ist im Kontext der 80er Jahre also als Reaktion auf eine bestimmte Poetik und damit einhergehende politische und moralische Verpflichtung der Literatur zu sehen. Benns Haltung, die für die Lyrik der 60er Jahre zu elitär ist, ermöglicht zwanzig Jahre später sprachliche Distanznahme gegenüber der Unterhaltungsindustrie, die die 60er Jahre noch positiv bejahen. Zudem bietet

[127] Ebd., S. 513-514.
[128] Kling: *Itinerar*, S. 20.
[129] Theobaldy, Zürcher: *Veränderung der Lyrik*, S. 27.
[130] „So muss das, was die einzig mögliche Entwicklung der Lyrik von Baudelaire über Mallarmé bis hin zu Celan erschienen ist, mittlerweile als historisch abgeschlossene Phase genommen werden." Ebd., S. 9.

Benns Sprachmagie auch eine Alternative zur rationalistischen Tendenz der konkreten Poesie, wie noch näher erläutert werden soll.

Benn stellt als Autor der *Morgue*-Gedichte auch von der Sujetwahl und Arbeitsweise her eine Tradition dar, die von Lyrikern wie Kling fortgesetzt wird. Die Bedeutung der Arbeit mit medizinischen Begriffen und Erkenntnissen wird im zweiten Kapitel der hiesigen Arbeit noch genauer thematisiert, ist aber in diesem Zusammenhang weniger relevant. Bei der zweiten Erwähnung von Benn im oben angegebenen Zitat aus Klings *Itinerar* ist nämlich die Rede vom „Ingenieurstum, das sich Dr. Benn vielleicht nicht so hatte träumen lassen", was sich auf einen ganz anderen Aspekt bezieht. Das „Ingenieurstum" ist als eine weitere Assoziation oder Begriff für die Arbeiten mit der Montage-Technik – Montage als der Prozess des Aufstellens, Zusammensetzens und Anschließens einer Maschine, was zum Arbeitsbereich eines Ingenieurs gehört. Hinsichtlich seiner Montage-Technik, die Benn bereits in den 1910er und 20er Jahren verwendet, versteht Kling Benn als eine Art Vorreiter der Wiener Gruppe, die sich in Nachkriegswien formiert und der im Laufe dieses Kapitels noch mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird. Zunächst stellt sich die Frage, ob Benns Verwendung der Montage in seiner Lyrik nicht auch für Klings Schreibstil ein wichtiger Impuls gewesen ist. Diese Frage soll anhand von Benns Gedicht „Nachtcafé I" beantwortet werden. Das Gedicht ist nicht repräsentativ für das gesamte Werk Benns und seine späteren Entwicklungen, die weiterhin mit Montage arbeiten. Es ist dennoch sinnvoll den Schreibstil Benns früherer Schreibphase zu fokussieren, die Kling in erster Reihe zu interessieren scheint[131] und auch von der Thematik her Parallelen zu Klings Gedichten aufweist.

> Nachtcafé I
>
> 824: Der Frauen Liebe und Leben.
> Das Cello trinkt rasch mal. Die Flöte
> rülpst tief drei Takte lang: das schöne Abendbrot.

[131] Kling: *Botenstoffe*, S.12-14.

Die Trommel liest den Kriminalroman zu Ende.

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht
winkt einer Lidrandentzündung.

Fett im Haar
spricht zu offenem Mund mit Rachenmandel
Glaube Liebe Hoffnung um den Hals.

Junger Kropf ist Sattelnase gut.
Er bezahlt für sie drei Biere.

Bartflechte kauft Nelken,
Doppelkinn zu erweichen.

B-moll: die 35. Sonate
Zwei Augen brüllen auf:
Spritzt nicht das Blut von Chopin in den Saal,
damit das Pack drauf rumlatscht!
Schluß! He, Gigi! -

Die Tür fließt hin: Ein Weib.
Wüste ausgedörrt. Kanaanitisch braun.
Keusch. Höhlenreich. Ein Duft kommt mit. Kaum Duft.
Es ist nur eine süße Verwölbung der Luft
gegen mein Gehirn.

Eine Fettleibigkeit trippelt hinterher.[132]

Ähnlich wie Kling in seinen „Ratinger Hof"-Gedichten („ratinger hof, zb 1", „ratinger hof, zb 2", „ratinger hof zettbeh (3)")[133] thematisiert auch Benn hier den physischen Aspekt des Geschehens im „Nachtcafé", das eine Gegenwelt zur normierten, bürgerlichen Gesellschaft darstellt. Was ein Vergleich von „Nachtcafé I" und „ratinger hof, zettbeh (3)" besonders zeigt, ist der ähnliche Fokus nicht nur auf subjektives Erlebnis, sondern auch auf die äußere Erscheinung der Klientel, die vom Subjekt beobachtet wird. Beide Gedichte sind Milieustudien mit einer sozialen Komponente. Benn schafft mit seinen „Nachtcafé"-Gedichten einen Topos, an den Kling bewusst anknüpft – er stellt gleich an den Anfang

[132] Gottfried Benn: *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 2006, S. 94.
[133] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 22; S. 24; S. 67.

seines Gedichts ein modifiziertes Benn-Zitat aus „O, Nacht-:“, das von der Drogenthematik her zu dem Gedicht passt, doch der eigentliche Orientierungspunkt sind die „Nachtcafé“-Gedichte, die mit ihrer Titelreihe ein ähnliches Thema variieren und fortsetzen.

Benns „Nachtcafé I“ ist keine Montage in dem Sinne, dass es Zitate, die als solche ausgewiesen sind, integriert, obwohl es auch solche Gedichte von Benn gibt. Vielmehr ist die Montage als Gegenpol zu beschreibenden, erzählenden Momenten zu verstehen, bei der Wörter oder Realitätssegmente aneinander gereiht werden. Der erste Vers fügt zusammen die Paragraphnummer des BGB (bürgerlichen Gesetzbuches)[134] mit dem Titel von Chamissos Gedicht-Zyklus. Am Ende der sechsten Strophe wird ein Ausruf und Rede-Element („Schluss! He, Gigi! –“) integriert. Auch „B-moll: die 35. Sonate“ ist eine Titelbezeichnung. Dieses Integrieren von Titeln und gesprochener Sprache geht teilweise mit der Fragmentierung der Syntax einher (Auflistung von Substantiven bzw. Adjektiven). Bei Kling sind, anders als bei Benns frühem Beispiel der Montage-Technik, die Schnitte zwischen den sprachlichen Ebenen viel schneller, die Fragmentierung greift auch in die Wortebene ein. Während bei Benn hier immerhin parataktische Sätze (mit Subjekt und Verb) überwiegen, verwendet Kling einen noch schnelleren, fragmentierteren Nominalstil. Man könnte die These formulieren, dass in einem frühen Benn-Gedicht einige Merkmale von Klings Stil ansatzweise präsent sind, die aber dann bei Kling in dermaßen gesteigerter, radikalerer Form vorkommen, dass sie nicht mehr direkt auf Benn zurückzuführen sind. Als bedeutender stilbildender Einfluss auf Klings Gedichte kann die Lyrik Benns schwer gesehen werden, obwohl Benns theoretische Positionen sowie einzelne Gedichte für Kling wichtige Orientierungspunkte darstellen.

[134] Siehe Marian Szyrocki: „Zu Gottfried Benns Gedicht ‚Nachtcafé‘“, auf Planet Lyrik, URL: http://www.planetlyrik.de/marian-szyrocki-zu-gottfried-benns-gedicht-nachtcafe/2013/09/ [Letzter Zugriff: 12. 8. 2019]

Als weiteren Hinweis zu seiner literarischen Entwicklung nennt Kling die konkrete Poesie: „die Beschäftigung mit den Technopägnien der Konkreten, die zu diesem Zeitpunkt, Anfang der 70er Jahre, bereits Literaturgeschichte waren und deren eifrige Didaktik, in der sie den Brechtnachfolgern keinen Deut nachstanden, mich abstieß.“[135] Was Kling an dieser Stelle unter Kritik stellt, ist ein spezifischer Aspekt der konkreten Poesie und deren Produktion: zum einen deren Bildgedichte, „die Technopägnien der Konkreten“, die nur einen bestimmten Teil der konkreten Poesie zusammenfassen – z.B. Reinhard Döhls in der Form eines Apfels geschriebenes Gedicht, das aus dem mehrmals wiederholten Wort „Apfel“ und dem Wort „Wurm“ besteht[136] – aber keinesfalls alle Gedichte, die unter dem Terminus konkrete Poesie aufzufassen wären. Es stimmt allerdings, dass die konkrete Poesie als internationale Bewegung ihren Höhepunkt Ende der 60er Jahre zu erreichen scheint.[137] In den 70er Jahren ist sie nicht mehr im gleichen Maß aktuell und zeitlich noch immer zu nah, dass deren Wiederaufnahme einen starken Kontrast zu den herrschenden Poetologien bilden könnte. Als anderen Kritikpunkt nennt Kling die „Didaktik“ der konkreten Poesie – kein Wort, das als solches in der Theorie der konkreten Poesie zu finden wäre – sondern eine eigene Auffassung, die sich aus der weiteren Assoziation zu Brecht und seinen Nachfolgern zu ergeben scheint: die Didaktik als wichtiger Aspekt Brechts Dramatik, z.B. seiner Lehrstücke, die durch Schauspiel und Rollenspiel eine Form der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Probleme der Zeit darstellten. Wo sich Brecht und die konkrete Poesie treffen ist vor allem in ihrem Nützlichkeitseffekt und Wirkungsästhetik. Wenn Brecht die Demonstration eines Verkehrsunfalls als Modell seines Theaters annimmt, so hat diese eine

---

[135] Siehe Fußnote 108.

[136] Reinhard Döhl: „apfel“, in: Eugen Gomringer (Hg.): *konkrete poesie: deutschsprachige autoren*, Stuttgart 1986, S. 38.

[137] Hans Hiebel spricht vom Jahr 1970 als dem „Höhepunkt der Veröffentlichungen der nun bereits anerkannten und im Literaturbetrieb verankerten Poeten“ – darunter zählt er die Veröffentlichungen von Friedrich Achleitner, Claus Bremer, Helmut Heißenbüttel, Ernst Jandl, Franz Mon und Gerhard Rühm. Siehe Hans H. Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne Teil II (1945-2000)*, Würzburg 2006, S. 173.

gesellschaftlich praktische Bedeutung, sie „verfolgt praktische Zwecke, greift gesellschaftlich ein“,[138] indem die Gründe für einen weiteren Unfall vermieden werden können. Ähnlich ist es auch der Zweck der konkrete Poesie „der dichtung wieder eine organische funktion in der gesellschaft zu geben und damit den platz des dichters zu seinem nutzen und zum nutzen der gesellschaft neu zu bestimmen.“[139] Als „denkgegenstand – denkspiel“[140] kann sich konkrete Poesie in das „allgemeine sprachgeschehen einschalten“, „die alltagssprache beeinflussen“ und „zu bestimmten wichtigen verhaltensweisen auffordern“.[141]

Eine solche konkrete gesellschaftliche Funktion hat die Lyrik für Kling nicht mehr. Dennoch fassen diese zwei Gründe für die negative Reaktion auf konkrete Poesie noch nicht das gesamte Programm der konkreten Poesie auf, die von unterschiedlichen Autoren und Gruppen rezipiert wurde (sowohl von den Vertretern der konkreten Poesie in Deutschland als auch von der Wiener Gruppe in Wien) und somit eine zentrale Traditionslinie in der Lyrik nach 1945 darstellt. Ähnlich wie die Vorkriegsavantgarden steht sie für die Arbeit an und mit der Materialität der Sprache, ihrer akustischen und optischen Dimension, doch anders als ihre Vorgänger entsteht sie nicht aus einem radikalen Bruch mit bestehenden Sprachen, sondern bleibt in extrem reduzierter Form an erkennbare Sprachen und ihre Semantik gebunden:

> Das Wort tritt in der konkreten Poesie meist isoliert auf, das einzelne Wort begegnet dem einzelnen Wort. Zuweilen werden Wörter in sparsamen Versen gereiht, häufiger werden sie flächig angeordnet, als visuelles Gedicht, das phonetisch nicht oder nicht vollkommen realisiert werden kann. Auch kleinere Einheiten finden Verwendung, Wortteile, Buchstaben.[142]

---

[138] Bertold Brecht: „Die Strassenszene: Grundmodell eines epischen Theaters“, in: Bertold Brecht: *Werke*, Bd. 22, Vol. 1, Berlin 1993, S. 377.
[139] Eugen Gomringer: „vom vers zur konstellation“, Internetseite Planet Lyrik, URL: http://www.planetlyrik.de/eugen-gomringer-zur-sache-der-konkreten/2017/08/, [Letzter Zugriff: 12. 8. 2019]
[140] Ebd.
[141] Ebd.
[142] Ernst Jandl: „Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise“, in: Thomas Kopfermann (Hg.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, Tübingen 1974, S. 41-59, hier S. 47.

Bereits diese kurze Beschreibung der konkreten Poesie als Gedichtform deutet an wie sehr anders Klings Gedichte sind: sie gehen nicht vom einzelnen Wort aus, sondern von komplexeren Versstrukturen und einem narrativen Zusammenhang, der sich nicht innerhalb einer bloßen Anordnung von Wörtern entfalten lässt. Es stimmt, wie es Michael Braun in der Rezension von *brennstabm* (1991) bemerkt, dass „Thomas Kling die methodische Strenge und serielle Ödnis der 'Konstellationen' und 'Permutationen' längst hinter sich gelassen [hat]".[143] Doch damit ist das Verhältnis der Poetik Klings gegenüber der konkreten Poesie noch nicht tiefgreifend aufgefasst. Obwohl sich Kling in Selbstaussagen vom Programm der konkreten Poesie immer abgrenzt, sind seine Gedichte dennoch nicht ohne Fokus auf einzelne Worte, Wortteile und Buchstaben und verwenden manchmal auch Verfahren, die der konkreten Poesie sehr nah kommen. Das Zerlegen von Wörtern (d.h. erkennbaren Wörtern existierender Sprachen) in ihre kleineren Bestandteile, eine Art Grundcharakteristik der konkreten Poesie, ist für die Poetik Thomas Klings zentral: man sieht es in den harten Zeilenumbrüchen, die Wörter in Silben und harte Konsonante trennen. So z.B. im Gedicht „blikk durch geöffnetes garagentor",[144] das einen aufgehängten, zerlegten Hirsch beschreibt und den Prozess des Zerlegens auch auf der Wortebene hervorhebt: der „jeepmann", der „zu-/rrt[]", der „zerrnebel" wird „aufgebro-/chn", es entsteht eine „BO-/RSTIGE RAUMTEILUN'".[145] Abgesehen von den Zeilenumbrüchen finden sich auch innerhalb des Verses Momente, wo Wörter zu einem bestimmten Effekt getrennt werden: in den „psychotischen polaroids"[146] soll das Trennen des Wortes „minutenlang" in Silben, Buchstaben und Leerzeichen („mi nu ten lang … / mi nu tn / l an g "[147]) den Zeitablauf verdeutlichen oder „die mütze"[148] das Verlieren der Geduld:

[143] Michael Braun: „Wortgestöber", in: *Die Zeit*, 3. 5. 1991.
[144] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 201.
[145] Ebd.
[146] Ebd., S. 126-128.
[147] Ebd., S. 127.
[148] Ebd., S. 51.

„bald ist unsere ge-/duld -duld -duld“.[149] Solche Momente, wo ein bestimmtes Wort zu einem bestimmten Effekt wiederholt und in seine einzelnen Bestandteile zerteilt wird, werden zwar in einen größeren Zusammenhang integriert, sind aber an sich vergleichbar mit typischen Gedichten der konkreten Poesie wie zum Beispiel Jandls „die zeit vergeht“,[150] wo auf eine ähnliche Art der Zeitverlauf durch Wortwiederholung veranschaulicht wird.

Noch häufiger werden bei Kling innerhalb eines längeren, narrativen Gedichts einzelne Worte und ihre kleineren Teile aneinandergereiht um dadurch ihr ganzes semantisches Potential zu entfalten oder das semantische Potential verschiedener vom Klang her ähnlicher Wörter zu verbinden: im ersten Gedicht der Reihe „brandenburger wetterbericht“[151] wird z.B. das dem Studio Babelsberg inhärente Wort „Babel“ hervorgehoben – „*babel-babel-babelsberg*“[152] – oder die Nähe zwischen den Worten „Oden“ und „Orden“ sowie „Streifen“ und „Steifen“: „*ordnsteifn-odnstreifn-ordnsteifn*..“[153] Hier wird zwar nicht wie in der konkreten Poesie die Linearität des Textes aufgebrochen, aber dennoch wechselt der Fokus so wie in der konkreten Poesie auf einzelne Wörter, die aneinander gereiht werden. Solche Momente innerhalb eines narrativen Zusammenhangs, wo sich zwar meistens nicht durch Permutation, sondern durch Aneinanderreihung und Assoziation der Fokus auf das Wortmaterial verschiebt, kommen von der konkreten Poesie her – an mindestens einer Stelle wird das auch von Kling mitreflektiert. Die „hardcore-gene/alogie“ in „stollwerck: köln 1920“,[154] die Namen preußischer Generale mit nichtdeutschen Gerichten seriell auflistet, endet mit der selbstreflexiven Zeile: „UND DER LETZTE KONKRETE KALAUER/KOMMT DANN „BITTE MIT GESCHMACKSVERSTÄRKER“.[155] Kalauer

[149] Ebd.
[150] Jandl: „Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise“, S. 45.
[151] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 352-355.
[152] Ebd., S. 353.
[153] Ebd.
[154] Ebd., S. 75.
[155] Ebd.

finden sich in den Gedichten Thomas Klings nicht selten. Solche einfacheren und komplexeren Wortspiele haben alle ihren Ursprung in den Poetiken der konkreten Poesie, deren Grundcharakteristiken und Techniken mit Thomas Kling in einen größeren, komplexeren Zusammenhang integriert werden. Wenn Kling im Interview mit Balmes den seriell-permutativen Verfahren der konkreten Poesie das Erzählerische gegenüberstellt, erweisen sich in den Gedichten die Grenzen zwischen den zwei Tendenzen als viel durchlässiger.[156]

Wenn die konkrete Poesie in einem ihrer programmatischen Texte „zur lage" eine neue Materialität proklamiert, so könnte dies in einem gewissen Sinne auch die Grundlage von Klings Poetik formen: „an stelle des dichter-sehers, des inhalts- und stimmungsjongleurs ist wieder der handwerker getreten, der die materialien handhabt, der die materialen prozesse in gang setzt und in gang hält."[157] Der größte Unterschied liegt allerdings darin, dass für Kling die Rolle des Handwerkers die des Dichter-Sehers, des Inhalts- und Stimmungsjongelours, nicht ausschließt. Was noch zur Zeit der konkreten Poesie der 50er und 60er Jahre verschiedene Bereiche der Lyrik waren, verbindet sich etwa 30 Jahre später zu neuen, komplexeren Lyrik-Konzepten. Die Unterschiede ließen sich auch grundsätzlicher zusammenfassen: während die konkrete Poesie theoretisch sehr gut grundiert ist und im ersten Sinne eine Formtheorie ist, die ihren Ursprung in der Erfahrung der Ordnung hat,[158] widerstrebt Klings Lyrik einer Theoretisierung und geht nicht von formalen Problemen aus. Viel stärker orientiert sie sich an der „Wirklichkeit", der keine Ordnung oder System zugrunde liegt, sondern eine Art Unberechenbarkeit. Das Programm der konkreten Poesie

[156] Siehe Kling: *Botenstoffe,* S. 203.
[157] Max Bense, Reinhard Döhl: „zur lage (1964)", in: Gomringer (Hg.): *konkrete poesie,* S. 167.
[158] Eugen Gomringer: *Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954-1997*, Wien 1997, S. 29.

erweist sich im Gegensatz nicht nur als zu „didaktisch“, sondern auch, oder vor allem, als zu rationalistisch und formalistisch.

Auch die Wiener Gruppe, die Kling in Zusammenhang mit Gottfried Benns Montagetechnik und in Kontrast zu dem noch zu erwähnenden Rolf Dieter Brinkmann als Annäherungspunkt nennt, ist innerhalb der konkreten Poesie zu verorten, obwohl sie in Vergleich zu einigen der Hauptvertreter der konkreten Poesie wie Eugen Gomringer (*1925) oder Franz Mon (*1926) stärker mit literarischen Traditionen des Barock, Expressionismus, Dada und Surrealismus arbeitet und ihre Arbeiten dadurch einen anderen Charakter annehmen. Die Montage-Arbeiten der Wiener Gruppe entwickeln sich aus dem Interesse für eine methodische Hervorbringung von Literatur – aus einer Schreibphase, die Gerhard Rühm unter dem Stichwort des „methodischen inventionismus“[159] zusammenfasst und mit der folgenden Intention in Zusammenhang bringt:

> durch permutative ordnung möglichst dissoziierter begriffe zu internen strukturen sollte absolute künstlichkeit erreicht werden, dichtung als gebrauchsanweisung. das sprachliche material sollte, aus einem kausalen begriffszusammenhang gelöst, in einen semantischen schwebezustand geraten, auf „mechanischem“ wege überraschende wortfolgen und bilder erzeugen.[160]

Als Beispiel für solche methodische Herangehensweisen kann man Konrad Bayers Text *der vogel singt. eine dichtungsmaschine in 571 bestandteilen* (1959/58) anführen, dem ein komplizierter mathematischer Konstruktionsplan zugrunde liegt. Sätze, die in keinem direkten Zusammenhang zueinander stehen, werden aneinandergereiht und ergeben einen Text, in dem keine lineare Handlung oder Geschichte zu erkennen sind. Dennoch handelt es sich bereit hier um keinen streng mechanisch produzierten Text, sondern um einen Text, der sowohl seriell-permutativ als auch intuitiv entsteht. Michael Töteberg weist zum Beispiel darauf hin, „dass Bayer auch an den nach mathematischen Anordnungen entstandenen

[159] Gerhard Rühm: „vorwort“, in: *Die Wiener Gruppe: Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, hg. von Gerhad Rühm, Reinbeck bei Hamburg 1967, S. 7-36, hier: S. 14.
[160] Ebd.

Texten immer wieder gefeilt [hat]“ und dass die „auf mechanische und doch zugleich intuitive Weise gewonnenen Texte anschließend einer kritischen Revision durch den Autor unterliegen.“[161]

Das Lösen der Sprache aus einem kausalen Zusammenhang charakterisiert auch die größeren Arbeiten, die aus dem Umfeld der Wiener Gruppe hervorgegangen sind, vor allem *die verbesserung von mitteleuropa* (1969) von Oswald Wiener oder Konrad Bayers *der kopf des vitus bering* (1963), die Kling sehr wahrscheinlich meint, wenn er von den ihm nahe liegenden „Arbeiten aus dem Montagebereich der Wiener Gruppe“[162] schreibt. Bayers Montageroman *der kopf des vitus bering*, dem sich Kling auch in einer Seminararbeit widmet,[163] ist ein Beispiel der Montagetechnik wie sie in den Arbeiten der Wiener Gruppe praktiziert wurde. Die Montage wird hier auf verschiedenen Ebenen verwendet. Obwohl sich der Text an der Biographie des dänischen Seefahrers und Forschers Vitus Bering (1681-1741) orientiert, wird die nicht linear, sondern in der Form von aneinandergereihten Abschnitten erzählt, die nicht immer der Chronologie der Biographie folgen und einen jeweils unterschiedlichen Lebensbereich von Bering fokussieren. Auch innerhalb der Abschnitte wird die logische Reihenfolge der Sätze, die oft in keinem direkten Zusammenhang zu einander stehen, durchbrochen:

> steigerung des idealen sinnes
>
> der kaiser, von gottes stellvertreter auf dem planeten erde mit öl gesalbt, hatte die wichtige aufgabe, ordnung zu halten. ende des jahrhunderts erliess der zar die verordnung zur allgemeinen strassenbeleuchtung. und gott sprach: es werde licht! vitus bering sass mit vorliebe in einem der vier wirtshäuser, die der windrose in petersburg entsprachen. man verschloss die tür und der wirt bewachte den schlüssel. da hielt sich der zar tag und nacht bereit, sein land auch persönlich zu verteidigen. dann warf der eine ein stück geld in eine gewisse entfernung. der andere hatte zu versuchen, seine mütze der des gegners nah zu werfen. der könig konnte sich sowohl vorwärts als auch rückwärts bewegen. der könig zog auf ein feld. lange vorher nahm

[161] Michael Töteberg: Konrad Bayer, in: *KLG: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* [Stand: 1. 10. 2010]
[162] So wie Fußnote 108.
[163] Thomas Kling: „Konrad Bayer. Monteur.“ Stiftung Insel Hombroich, Thomas Kling.

> gott ein stück lehm und knetete den menschen, der ebenso aussieht, wie gott. der mensch kann sich sowohl vorwärts als auch rückwärts bewegen.
>
> […][164]

Dieser erste Abschnitt der Romanmontage wechselt zwischen fünf erkennbaren Ebenen, die fünf unterschiedliche Subjekte ins Zentrum stellen: Kaiser, Zar, Gott, Vitus Bering und Schach-König. Die Sprünge zwischen den Ebenen sind relativ groß, weil sie fünf unterschiedliche Kontexte aufmachen, um so eine logische Reihenfolge der Sätze zu verhindern. Dennoch ergeben sich auch zwischen diesen scheinbar zusammenhanglosen Sätzen neue Verbindungen: z.B. zwischen der „allgemeinen strassenbelechtung“ und „es werde licht!“. In den Sätzen zeigt sich auch die Absicht, durch Kombinatorik und Umstellung einzelner Satzteile verschiedene Kontexte miteinander zu verbinden und so neue Assoziationsebenen zu entwickeln: z.B. mit dem Satz „der mensch kann sich sowohl vorwärts als auch rückwärts bewegen“, der die ursprüngliche Syntax einer Schachspiel-Anleitung auf den Menschen als Element der Schöpfungsgeschichte überträgt. Der Text gibt keinen eindeutigen Verweis darauf, woraus er montiert ist – die Bibel, Schachspielanleitung, Fachbücher über Geschichte Russlands und Österreichs sowie eine fiktive Vitus Bering-Geschichte sind als mögliche Quellen bzw. Elemente zu denken, es könnte sich aber auch um modifizierte Zitate oder nur Sätze, die aus solchen Quellen stammen könnten handeln.

Ein Gedicht von Thomas Kling funktioniert im Vergleich dazu sehr anders, ist aber in einigen Aspekten mit dieser Art von Textmontage dennoch verwandt. Klings Gedichte sind vor allem vom stilistischen Wechsel gekennzeichnet, d.h. sie fügen verschiedene sprachliche Bereiche wie gesprochene Sprache, fachsprachliche Jargons, literarisches Zitat usw. zusammen, während der Text von Bayer stilistisch auf einer Ebene bleibt – gerade das ermöglicht die Rekombination der einzelner Elemente auf syntaktischer Ebene. Die ‚alogische Geste‘ ist bei Kling abwesend – es geht ihm eigentlich nicht um das absichtliche

[164] Konrad Bayer: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Rühm, Stuttgart 1985, S. 170.

Brechen eines kausalen Zusammenhangs zwischen den einzelnen Versen. Dennoch entwickeln sich auch Klings Gedichte in assoziativen „Sprüngen“ und auf keine streng lineare Weise. Auch bei Kling werden unterschiedliche Ebenen und Kontexte aufgemacht, die sprachlichen Wechsel sind keinesfalls die einzigen Wechsel. Ebenso wichtig ist es, dass auch Kling selten mit direkten Zitaten arbeitet, sondern auf intuitive Weise sowohl mit wörtlichen Zitaten als auch mit Formulierungen, die nur aus einem bestimmten Kontext stammen könnten oder vom Autor selber modifiziert worden sind. In dem Sinne handelt es sich weder bei Konrad Bayer noch bei Kling um eine streng methodische Montage.

Weitere Gemeinsamkeiten weist auch der „Index“ von *der kopf des vitus bering* auf, der in der Form von aneinandergereihten Zitaten den Text ergänzt. Hier wird aus unterschiedlichen Quellen zitiert: aus allgemeinen Enzyklopädien und Lexika, medizinischer Literatur zum Thema der Epilepsie, religionsgeschichtlichen Werken und Literatur zum Schamanismus, buddhistischer Literatur sowie literarischen Texten. Der „Index“ verweist vor allem auf die verschiedenen Wissensbereiche, die in den Text inkorporiert werden, aber auch auf die dem Text zugrundeliegende Recherche, die, wie noch später genauer nachgewiesen wird, auch für Thomas Kling wichtig ist. Mit Konrad Bayer verbindet Thomas Kling vor allem das Interesse für den Schamanismus und das Kultisch-Archaische, die zu den Bereichen der Anthropologie und Ethnographie zählen – Phänomene, die außerhalb des rational fassbaren Rahmens der konkreten Poesie liegen. Der Schamanismus zum Beispiel taucht als Thema in Klings Texten relativ spät auf – im Aufsatz „Projekt „Vorzeitbelebung““ (2005) – obwohl bereits seine frühe Selbstinszenierung als Wespe[165] schamanische Züge trägt und sein Dichterbild prägt.[166] Das bereits bei Bayer präsente Konzept vom Dichter als Schamanen

[165] Siehe Das Foto „mit Wespennest und -pulli in Spiegelberg, 1985“ von Andreas Züst in Thomas Kling: *Das brennende Archiv: Unveröffentlichte Gedichte, Briefe, Handschriften und Photos aus dem Nachlaß sowie zu Lebzeiten entlegen publizierte Gedichte, Essays und Gespräche*, hg. von Norbert Wehr und Ute Langanky, Berlin 2012, S. 9.

[166] Der „Index“ verweist darauf, dass „der schamane ein alter ego [besitzt], ein tier oder einen baum, dessen dasein mit dem seinen derart verquickt ist, dass schicksalsablauf zwischen ihnen besteht.“

entwickelt Kling weiter, wenn er die schamanistischen Prozesse des Zerreißens und Wiederzusammensetzens mit Wortarbeit und dem Schreibprozess in Verbindung bringt und sie zum poetologischen Prinzip erklärt.[167] Der Genreunterschied (Prosa vs. Essay) deutet die jeweils grundsätzlich anderen Absichten an – die Entwicklung eines Porträtbildes von Bering als Schamanenfigur bei Bayer und die Suche nach den Ursprüngen der Dichtung bei Kling, wo eine stärkere poetologisch-historische Komponente zum Ausdruck kommt. Die enge Parallelisierung von archaisch-mythischen und zivilisatorischen Elementen anhand der Kopfmotivik in Klings Aufsatz ist allerdings etwas, das bereits in *der kopf des vitus bering* vorkommt.[168] In dieser Hinsicht wäre Bayer als eine Figur zu sehen, die Klings Schreiben konzeptuell prägt, aber nicht als Einfluss im engeren stilistisch-technischen Sinne. Der Vergleich zeigt, wie die Arbeiten der Wiener Gruppe Klings Lyrikkonzept, seine Arbeits- und Denkweise prägen und wie er bereits von seinen Interessen her in deren Nähe zu positionieren ist. Der Selbstbezug auf die Wiener Gruppe bedeutet zugleich ein wichtiges Mittel der Positionierung innerhalb der Literaturgeschichte (als Alternative zu Methoden und Denkweisen anderer Vertreter der konkreten Poesie), ohne dass die Konstruktionspraktiken der Wiener Gruppe für den Aufbau der Gedichte unmittelbar relevant wären.

Als weiteren Orientierungspunkt nennt Kling den etwas späteren österreichischen Lyriker Reinhard Priessnitz (1945-1985) und dessen Gedichtsammlung *vierundvierzig gedichte* (1978) als eine „in ihrem Einfluss kaum zu überschätzende[] Gedichtsammlung,“[169] was sie als möglichen Einfluss auf Kling selber denkbar macht. Als Vertreter der zweiten

[167] Siehe Thomas Kling: „Projekt „Vorzeitbelebung““, in: Thomas Kling: *Auswertung der Flugdaten*, Köln 2005, S. 45-82.
[168] Bei Bayer wiederholt sich die Kopf-Motivik durch Motive der Enthauptung (z.B. durch die französische Guillotine), Kannibalismus (z.B. Kochen des Kopfes) und wiederkehrende Bezüge auf den Kopf der Figur Vitus Bering. Kling bezieht sich auf den Medusa-Mythos und archaische Formen der Kopfjagd, aber auch auf Enthauptungsmotivik aus dem Kontext der modernen Medien.
[169] So wie Fußnote 108.

Generation von Autoren, die im post-1945 deutschsprachigen Kontext an die Tradition der Avantgarden anknüpfen, geht Priessnitz einen Schritt weiter vom Programm und den Schreibverfahren der konkreten Poesie weg und bildet einen Zwischenbereich zwischen den Poetiken der älteren Avantgarden und der jüngeren Generation. Zu Priessnitz hatte Kling während seiner Zeit in Wien noch persönlich Kontakt.[170] *vierundvierzig gedichte*, der einzige zu Priessnitz' Lebzeiten veröffentlichter Band, suggeriert bereits mit der Bezeichnung „Gedichte" eine Abkehr von den „Konstellationen" und Wortanordnungen der konkreten Poesie hin zu älteren poetischen Traditionen. Auch einige der Titel („herbst", „reise" oder „schneelied") zeigen, dass hier gegen das Metaphernverzicht der konkreten Poesie einige der ältesten Metaphern wieder eingeführt werden. Der Band, der über einen längeren Zeitraum von fünfzehn Jahren entstanden ist, versammelt an sich sehr unterschiedliche Gedichte – von den früheren, gegenständlicheren Gedichten bis zu späteren, experimentelleren Gedichten.[171] Zieht man zunächst die experimentelleren Arbeiten in Betracht, so zeigt sich hier eine gewisse Nähe aber auch wichtige Differenzen gegenüber den Charakteristiken der konkreten Poesie: auch Priessnitz scheint mit einem begrenzten Vokabular zu arbeiten, obwohl dieses nicht als eine strenge, einzuhaltende Grenze betrachtet wird, sondern eher als etwas zu Überschreitendes. Ein Prinzip oder ein Konstruktionsplan zeigt sich – z.B. in anagrammatischen Verfahren, Wort- und Klangwiederholungen, Silbenbestimmungen – der aber oft nicht streng eingehalten wird oder absichtlich gebrochen wird. Hinsichtlich der Entstehung eines seiner Gedichte schreibt Priessnitz folgenden Kommentar, das einen gewissen exemplarischen Charakter vor allem für die experimentelleren Gedichte besitzt:

> […] ich hatte eine zeitlang die idee ‚begrenztheit' – etwa diejenige der aussage oder diejenige des schreibens überhaupt – durch eine begrenzte anzahl des silben- und wortstocks auszudrücken und innerhalb dieser wahl zu lavieren, nicht zu permutieren

[170] Kling: *Itinerar*, S. 12.
[171] Siehe Reinhard Priessnitz: „literatur als entfremdung", in: *Texte aus dem Nachlass*, Wien 1994, S. 192.

> […] es schien mir interessant, zu sehen, wie durch kleine veränderungen entitäten expandieren, wie sie einen (mich) fortzusetzen zwingen, quaquaqua […] des weiteren wird vielleicht die symmetrie aufgefallen sein […], und zwar in jener art symmetrie, wie wir auch ein gesicht symmetrisch aufgebaut nennen. mir ist (zeitweilig) ein text (gedicht) immer dann als besonders geglückt vorgekommen, wenn seine einzelnen teile ein korrelat darstellten, wenn eine zeile in einer anderen ein gegenstück hätte […][172]

Dieser Kommentar bringt noch einmal die gleichzeitige Nähe und Differenz gegenüber den Texten der konkreten Poesie zum Ausdruck. Mit der Idee der Begrenztheit arbeiten nämlich auch die Gedichte der konkreten Poesie, wenn sie eine begrenzte Anzahl von Wörtern verwenden – im radikalsten Fall nur ein einziges Wort, wie in einigen Konstellationen von Gomringer.[173] Priessnitz hingegen arbeitet in einigen Gedichten mit vollständigeren Sätzen und Satzteilen, die sich innerhalb von Begrenzungen bewegen (bezüglich der Wahl der Silben und/oder Wortstämme), was mehr Variation auf der Ebene der Wortmöglichkeiten zulässt.[174] In Unterschied zur konkreten Poesie ist hier das Gedicht nicht mehr eine statische Anordnung von einzelnen Wörtern – mit einer begrenzten Anzahl von Wortkombinationen – sondern ein dynamischer, sich immer wieder fortsetzender Text. Damit machen die Gedichte einen wichtigen Schritt weg vom Fokus auf den Sprachbau hin zum Redefluss.[175] Das Gedicht entsteht nicht durch Permutation wie in der konkreten Poesie, sondern durch einen Prozess, der mehr Variation und Freiheit zulässt und den Priessnitz mit dem Wort „Lavieren“ zusammenfasst – ein veraltetes Wort der Seemannssprache für „im Zickzack gegen den Wind segeln; kreuzen“[176] oder „mit Geschick durch etwas hindurchbringen, Schwierigkeiten überwinden.“[177] Der Unterschied zwischen diesem handlungsbezogenen, Taktik anwendenden Wortes und mathematischem Permutieren ist deutlich.

---

[172] Chris Bezzel: „zwischensprache. zu einem gedicht und einem brief von reinhard priessnitz“, Dossier Reinhard Priessnitz, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 100 (1986), S. 277.
[173] Z.B. „schweigen“ und „wind“. Gomringer (Hg.): *konkrete poesie*, S. 58, S. 61.
[174] Siehe z.B. das Gedicht „premiere“, Reinhardt Priessnitz: *vierundvierzig gedichte*, Linz 1978, S. 7.
[175] Helmut Heißenbüttel: „Konkrete Poesie“, in: *Über Literatur*, Olten 1966, S. 71-74, hier S. 73.
[176] „lavieren“ auf Duden Online, URL: http://www.duden.de/rechtschreibung/lavieren_segeln_sich_hindurchwinden [Zugriff am 11 Mai 2016]
[177] Ebd.

Wie noch genauer ausgeführt werden soll, ist für Kling die Bewegung vom Gedicht als statischer Konstellation weg zum dynamischen Text, in den der Redefluss, also gesprochene Sprache einfließt, zentral. Dennoch ist das, was ein Gedicht von Kling vorantreibt, nicht sprachliche Begrenztheit. Überhaupt lässt sich die Idee der Begrenztheit schwer in Verbindung mit Klings Gedichten bringen. Wenn Klings Gedichte Grenzen haben, so sind es keine sprachlich gesetzten – im Prinzip kann in einem Gedicht jedes Wort vorkommen – sondern thematische, die den Fokus eines Gedichts zumindest zum Teil begrenzen (indem sie einen bestimmten Ort oder Raum fokussieren, eine bestimmte Szene oder Situation, ein Bild o. Ä.). Der Fortsetzungsmechanismus, d.h. das, was ein Gedicht vorantreibt, ist die narrative Logik, gebunden an eine bestimmte Situation oder Situationen, die in Einzelteilen beschreiben werden. Es ist (im Großen) eine von außen gesetzte, von der ‚Realität' bestimmte Logik und keine innersprachliche wie bei Priessnitz, obwohl es (wie es im Abschnitt über konkrete Poesie gezeigt wurde) immer wieder auch einzelne Momente gibt, wo das sprachliche Material die Textdynamik zu bestimmen scheint. Dies erklärt auch, warum sich einige Verfahren, mit denen Priessnitz arbeitet, z.B. Anagramm, Palindrom und andere freiere Formen der Wiederholung und Variation auf der Wortschatzebene, bei Kling nicht oder nur sehr selten finden.[178] Wenn sich Priessnitz' Schreiben aus einer Vorliebe für Buchstaben- und Zahlenkombinatorik (sowie Schachspiel) entwickelt,[179] so gibt es keinen solchen Hinweis bezüglich Klings Herangehensweise an die Sprache. Auch die von Priessnitz angesprochene Symmetrie, die einen formalen Aspekt, aber auch eine

[178] Das Priessnitz gewidmete Gedicht „einer der felsn" kann als eine stilistische Annäherung an Priessnitz interpretiert werden, wenn hier Wörter, die innerhalb eines definierten, begrenzten Klang-Feldes verbunden werden. Siehe Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 248.
[179] Siehe Franz Kaltenbeck: „Über ein Gedicht von Reinhard Priessnitz", auf Planet Lyrik, URL: http://www.planetlyrik.de/franz-kaltenbeck-zu-reinhard-priessnitz-gedicht-der-blaue-wunsch/2013/06/ [Letzter Zugriff: 15. 8. 2019]

Denkbewegung und ein Konstruktionsprinzip darstellt,[180] ist für Kling keine relevante poetologische Kategorie.

Priessnitz ist als „Meister des punktuellen Dialekteinsatzes, bei dem Hoch- und Höchstsprache […] von verschliffenen, abgehackt-hingeworfenen Wienbrocken konterkariert werden“[181] ähnlich wie der Wiener Lyriker und Schriftsteller H.C. Artmann (1921 – 2000) mit seiner 1958 veröffentlichten Sammlung *med ana schwoazzn dintn* eine Vorgänger- und Orientierungsfigur auf sprachlicher Ebene für Kling. Klings Umgang mit umgangssprachlichen Variationen und der Schriftsprache, der einen zentralen Kern seiner Poetik darstellt, ist dennoch dermaßen idiosynkratisch, dass er von Priessnitz' Gedichten zu differenzieren ist. Wenn Priessnitz im Gedicht „schluss!!“[182] z.B. zwischen standardsprachlichen, nichtkursivierten Wörtern und kursivierten Wörtern im Dialekt wechselt, so sind diese zwei Bereiche noch immer klar getrennt und durchschaubar – man kann für jedes einzelne Wort sagen, ob es sich um ein dialektal geprägtes oder standardsprachliches Wort handelt. H.C. Artmanns *med ana schwoazzn dintn*-Gedichte hingegen sind ausnahmslos im Wiener Dialekt geschrieben, obwohl auch hier die Tendenzen zur Selbstironie und Reflexivität von herkömmlicher Dialektdichtung abweichen.

Klings Schreibstil erweist sich in dieser Hinsicht als wesentlich komplexer – die (mindestens) zwei Bereiche lassen sich nicht mehr so klar voneinander trennen. Die umgangssprachlichen Elemente sind auf verschiedenen Ebenen eingebaut. Sie dringen auf einer allgemeineren Ebene ein, wenn einzelnen Wörtern das Vokal „e“ z.B. fehlt. Dies zeigt sich bei Pluralbildungen, Infinitiv- und Partizip Perfekt-Formen, beim Zusammenfügen von

[180] Siehe z.B. das Gedicht „Herbst“, wo sich der Anfang des Gedichts in der letzten Zeile spiegelt.
[181] Thomas Kling: „Die Rede, die in Schrift flieht. Zum Abschluss der Priessnitz-Werkausgabe“, in: *Schreibheft* 45 (1995), S. 189-190, hier: S. 189.
[182] Priessnitz: *vierundvierzig gedichte*, S. 15.

einzelnen Wörtern (wie „ausm“ oder „ausser“) und bei bestimmten Artikeln. Während dieses Merkmal noch als Teil einer erkennbaren phonetischen Schreibweise zu sehen wäre, entwickelt Kling auch eigene, idiosynkratische Merkmale, die sowohl von der Schriftnorm als auch von der phonetische Orthographie abweichen. Dazu gehören die doppelten „k“, „x“ oder „z“-Buchstaben – „blikk“, „glükk“, „stükk“, „geschüzze“, „todesanxxt“ – die die harten Konsonante hervorheben und zugleich als Verfremdungseffekte wirken. Diese Merkmale könnte man alle zusammen als ‚umgangssprachliche Effekte‘ bezeichnen, die in den Text eindringen und im Prinzip jedes Wort verfremden können. Solche Effekte stehen in Kontrast zum vielfältigen, artifiziellen Vokabular sowie Syntax (Nominalstil), die beide vom alltäglichen Sprachgebrauch stark abweichen. Als Beispiel: ein Wort wie „herzumlederun’“ aus „di zerstörtn. ein gesang“[183] ist zwar durch das Fehlen des g-Buchstabens von diesem umgangssprachlichen Effekt geprägt, doch das Wort gibt es als solches weder in gesprochener Sprache noch im Duden – es ist ein künstlich konstruiertes Wort (aus den Wörtern Herz und Umlederung), ein umgangssprachlich verfremdeter Neologismus. Sowas findet sich weder bei Artmann noch bei Priessnitz. Manchmal schöpfen Klings Gedichte wie dieses zwar aus der ich- oder wir-Rede, doch zugleich ist es klar, dass es sich um eine konstruierte wir-Rede handelt, die den alltäglichen Sprachgebrauch weit übertrifft – auch das unterscheidet sich von der ich-Rede eines Gedichts wie Artmanns „blauboad 1“.[184] Abgesehen von solchen Effekten verwendet Kling auch den O-Ton bzw. inszenierten O-Ton, d.h. ganze Phrasen, die aus einem alltäglichen Kontext stammen oder stammen könnten, die also meistens in solchem Gestus geschrieben sind und mittels Montage in den Text integriert werden. Damit verwandt sind auch eingesetzte einzelne umgangssprachliche Elemente wie Ausrufe und idiomatische Redewendungen, wobei sich die

[183] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 195.
[184] H.C Artmann: *Achtundachtzig ausgewählte Gedichte*, hg. von Jochen Jung, Wien 1996, S. 24.

umgangssprachliche Elemente nicht auf eine ‚allgemeinere' Umgangssprache beschränken, sondern bewegen sich auf dem Kontinuum zwischen Standardsprache, Umgangssprache und Dialekt, verwenden darüber hinaus auch Soziolekt bzw. Szenejargon. Wie später noch gezeigt werden soll, finden sich zwar Momente des inszenierten O-Tons bereits in einigen Gedichten aus den 60er Jahren von Friederike Mayröcker. Dennoch ist mit Hinblick auf die Kombination solcher verschiedenen Aspekte der Arbeit an der Schnittstelle zwischen gesprochener Sprache und der Sprache der Schrift Kling dermaßen idiosynkratisch, dass seine Arbeit zwar auf verschiedene Vorgänger-Dichter der Wiener Nachkriegsavantgarde zurückgeführt werden kann, aber dennoch im hohen Maße als ein eigenes Konstrukt, eine eigene Errungenschaft zu sehen ist. Vor allem im Kontext der in Westdeutschland präsenten literarischen Traditionen ist dieser Rückgriff auf gesprochene Sprache neu, denn sowohl die konkrete Poesie (außerhalb von Wien) als auch die Alltagslyrik sind primär schriftlich geprägt. Zwar sucht die Alltagslyrik eine direktere, verständlichere Ausdrucksart, doch sie bleibt an den standardsprachlichen Bereich gebunden. Auch vor dem Hintergrund der Wiener Avantgarde wirkt Klings Umgang mit gesprochener Sprache vor allem wegen der Breite der ausgewählt zusammengefügten umgangssprachlichen Variationen und deren eigentümlichen Verschränkungen mit künstlicher Sprache nicht imitativ.

Eine zweite Charakteristik, die Thomas Kling mit Reinhard Priessnitz und noch viel mehr mit H.C. Artmann verbindet, ist das Verwenden von experimentellen Schreibverfahren in Kombination mit dem Rückgriff auf literarische Traditionen. Diese Form des Traditionsverhaltens ist als Gegenreaktion auf den „rigorosen traditionsbruch"[185] der Vorkriegsavantgarden und als wesentliche Charakteristik aller Nachkriegsavantgarden zu sehen, obwohl sie stärker bei den Vertretern der Wiener Nachkriegsavantgarde als bei der

[185] Reinhard Priessnitz, Mechthild Rausch: „TRIBUT AN DIE TRADITION: aspekte einer postexperimentellen literatur", in: Reinhard Priessnitz: *literatur, gesellschaft etc.*, hg. von Ferdinand Schmatz, Linz 1990, S. 174-201, hier: S. 174.

konkreten Poesie in Deutschland präsent ist. Priessnitz greift in seinen Gedichten auf unterschiedliche Traditionen zurück: sowohl auf einige der kanonisiertesten Gedichte der deutschen Literaturgeschichte wie Hölderlins „Hälfte des Lebens“[186] und Goethes „Wanderers Nachtlied“[187] als auch auf Joyce' *Ulysses*[188] oder dadaistische Lautgedichte.[189] Priessnitz' Aufsätze zur Literatur fokussieren vor allem avantgardistische Autoren oder deutschsprachige Autoren seiner Zeit (d.h. der 60er und 70er Jahre), mit denen er sich kritisch auseinandersetzt, doch er bewegt sich innerhalb des mehr oder weniger bereits bekannten Bereichs und bleibt (als Kritiker) an die Literatur seiner Zeit orientiert. Der Arbeit eines Lyrikers wie H.C. Artmann hingegen unterliegt die viel stärkere und radikalere Tendenz zur Umwertung des literarischen Kanons, die sich in seinem Interesse für ältere, vergessene literarische Traditionen spiegelt. Wie es Karl Riha zusammenfasst, zielt Artmann „von Beginn an auf unterströmige und vergessene oder nie eigentlich ins allgemeine Bewusstsein gelangte literarische Traditionen ab und hebt sie herauf, als habe es nie einen Riß gegeben.“[190] Artmann, der von Anfang an mit weniger geläufigen Formen der Poesie vertraut ist, wird gerade durch seinen Versuch „Wesenszüge der älteren europäischen Literaturen in den Dienst avantgardistischer Bestrebungen zu stellen“ auch für die progressiveren Tendenzen, die Wiener Gruppe aktuell.[191] Über H.C. Artmann fängt die Wiener Gruppe ca. 1954 an, sich – mehr oder weniger parallel zur Verfertigung von Texten nach dem Modell der konkreten Poesie – mit der Barockliteratur zu beschäftigen[192] und, wie es Rühm interpretiert, geht es vor allem bei Artmann um eine Synthese des Einflusses der konkreten Poesie und der Barockliteratur.[193] Es stimmt, wie Delabar bemerkt, dass in

[186] Priessnitz: *vierundvierzig gedichte*, S. 24.
[187] Ebd., S. 25.
[188] Ebd., S. 16-17.
[189] Ebd., S. 22.
[190] Karl Riha: H.C. Artmann, in: *KLG* [Stand: 1. 8. 2007].
[191] Reinhard Priessnitz: „Hans Carl Artmann“, in: *Über H. C. Artmann*, hg. von Gerald Biringer, Frankfurt am Main 1972, S. 32-37, hier: S. 33.
[192] Gerhard Rühm: „vorwort“, S. 16.
[193] Ebd.

solchen Texten das selbstbewusste Spiel mit dem alten Sprachmaterial, das das moderne Verständnis vom literarischen Sprachspiel anspricht, erkennbar wird.[194] Solche Texte sind bereits von der Schreibtechnik her Produkt der Nachkriegszeit, doch zu einer expliziten Konfrontation zwischen dem Moment der Gegenwart (d.h. 1950er, 1960er Jahre) und der historischen Vergangenheit kommt es nicht; der Gegenwartsbezug oder Kontext umrahmt nur indirekt die Texte. Zu älteren literarischen Epochen knüpft Artmann Verwandtschaften, die es ihm ermöglichen, sich als Subjekt in der Form von verschiedenen literarischen Rollen, Posen und Masken immer wieder neu zu inszenieren. Es ist ein wesentlicher Zug der Lyrik der Moderne, die bereits mit Pound poetische Identität als Konstrukt begreift und Selbstausdruck in Verbindung mit Sprechrollen bringt. Dieses Moment des literarischen Rollenspiels unterscheidet Artmann von einigen anderen Autoren der Wiener Avantgarde mit einer stärker biographisch verankerten Poetik wie zum Beispiel Friederike Mayröcker. Die Menge der unterschiedlichen Rollen, die Artmann in Gedichten, Erzählungen und Theatertexten entwickelt, weist darauf hin, dass er nicht nur die Literatur des Barock rezipiert, sondern auch unterschiedlichste Volkstraditionen (vom Kasperltheater, Volksmärchen bis zur keltischen Dichtung), die Literatur des Mittelalters (Troubadourdichtung, Ritterromane), gewisse Aspekte der Romantik und den Surrealismus. Oft handelt es sich um Traditionen, die außerhalb des bildungsbürgerglichen Kanons liegen und den mythisch-archaischen, magischen Aspekt der Lyrik hervorheben. Wie es im Gedicht „carnac“ heißt: „auf einem vogelbein hocke ich / ohne audiovisuelle erfahrung // durch den rockärmel der magie / spähe ich nach uralten echos“.[195] Artmann bleibt dabei nicht auf die deutschsprachige Literatur beschränkt, sondern kann sich durch verschiedenste Sprachkenntnisse im Prinzip jeden Text aneignen und wirkt auch als Übersetzer aus weniger

[194] Christiane Caemmerer, Walter Delabar (Hg.): *„Ach, Neigung zur Fülle-“: zur Rezeption ‚barocker‘ Literatur im Nachkriegsdeutschland*, Würzburg 2001, S. 255-256.
[195] Artmann: *Achtundachtzig ausgewählte Gedichte*, S. 110.

bekannten Sprachen für einen bestimmten Kreis Wiener Autoren anregend und hinweisend.[196]

Obwohl Artmann in *Itinerar* als Einfluss nicht explizit genannt wird, ist Kling, wie er etwas später in *Botenstoffen* erwähnt, mit seinem Werk doch bereits sehr früh vertraut. Auf Artmann stoßt er „als Gedichte schreibender Gymnasiast in Düsseldorf"[197] und die Kenntnis seiner Bücher ist ein wichtiger Faktor bei der Entscheidung mit zweiundzwanzig einige Zeit in Wien verbringen zu wollen.[198] Artmann wäre ähnlich wie Priessnitz als kein zentraler stilistischer Einfluss aufzufassen, obwohl seine ‚intuitive Montage' ähnlich wie die von Bayer auf der technischen Ebene mit Klings Schreibtechnik verwandt ist. Dennoch funktionieren Artmanns Gedichte (wie z. B. der *landschaften*-Zyklus[199]) sehr anders, weil sie die verschiedene Erlebnisbereiche und das Sprachmaterial, das sie zusammen bringen, in seiner Heterogenität nicht visuell hervorheben, sondern versuchen alles durch die Abwesenheit der Interpunktion und festgelegte Strophenform zu nivellieren, auszuglätten – ein Merkmal, das zu Klings Interpunktionsverwendung einen starken Kontrast bildet. Dennoch prägt Artmann auf eine ganz grundlegende Art Klings charakteristische Herangehensweise an die Literatur. Stockhorst, die sich Klings Barockrezeption widmet, schreibt, dass Kling vermittelt über Artmann nicht nur den barocken Text *Primero sueño* zur Kenntnis nimmt, sondern auch die Technik der produktiven Barockrezeption,[200] die sich in einigen Gedichten von ihm zeigt. Man könnte die Frage nach der Bedeutung Artmanns für Klings poetologisches Programm noch vollständiger beantworten, indem man behaupten würde, dass es nicht nur um die Barockrezeption als solche geht, sondern um die produktive Rezeption verschiedener poetischer Traditionen vor der Aufklärung oder derjenigen

[196] Siehe Wieland Schmied: „Der Dichter H.C. Artmann", in: *Über H. C. Artmann*, S. 41-45.
[197] Kling: *Botenstoffe*, S. 95.
[198] Ebd.
[199] H. C. Artmann: *The Best of H. C. Artmann*, hg. von Klaus Reichert, Frankfurt am Main, 1975, S. 73-99.
[200] Stefanie Stockhorst: „‚Geiles 17. Jahrhundert': zur Barock-Rezeption Thomas Klings", S. 165.

Traditionen, die das Aufklärungsprogramm am stärksten infrage stellen – um die spezifische Synthese der verschiedenen älteren Traditionen *mit* der Tradition der Avantgarden. Wenn Kling in seinem Aufsatz „Zu den deutschsprachigen Avantgarden" vorausschickt, dass er „kein Avantgarde-Fetischist" ist, dass ihm „dieser Ausschnitt an Tradition […] immer verteidigenswert erschienen ist",[201] und weiter sein „Interesse an Dichtung aller Sprachen und Epochen"[202] betont, so umreißt er damit einen literarischen Bereich, innerhalb dessen sich bereits Artmann bewegt hat. Etwas stärker als Artmann, dessen Fähigkeit, wie er es selber formuliert, „nicht besonders aufs Essayistische geht",[203] reflektiert Kling auf die Rezeptionsgeschichte dieser Traditionen und setzt sich bewusst für eine Umwertung des literarischen Kanons ein. Im Unterschied zu Artmann bewegt er sich auch viel stärker innerhalb der deutschsprachigen literarischen Traditionen, seine Tätigkeit als Übersetzer ist in Vergleich zu Artmann wesentlich kleiner,[204] doch die Form des Traditionsverhaltens ist grundsätzlich dieselbe. Klings Traditionsverhalten lässt sich zwar als „Engführung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit im weiteren Resonanzraum der Überlieferung"[205] auffassen, doch die Geste ist die der Selbstinszenierung innerhalb der marginalisierten Traditionen durch literaturhistorische Masken und Rollen, die auch Artmann in seinen Texten annahm. Dieser Aspekt wird zwar mit der zunehmenden Historisierung von Klings Poetik stärker, er zeigt sich besonders deutlich in Zyklen wie „wolkenstein. mobilisierun'"[206] oder „beowulf spricht",[207] doch im Prinzip ist er bereits in der frühen Phase seiner Produktion angelegt. Das Gedicht „pathologischer boom"[208] aus

[201] Kling: *Botenstoffe*, S. 9.
[202] Ebd.
[203] Artmann: *The Best of H. C. Artmann*, S. 373.
[204] Der KLG-Eintrag von Korte listet unter Übersetzung nur Klings Catull-Übersetzung bzw. Nachdichtung, wozu noch die Seafarer-Übersetzung aus dem altenglischen zu ergänzen wäre.
[205] Stefanie Stockhorst: „Signale aus der Vergangenheit: Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens in Thomas Klings Essayistik", in: *Zeitschrift für Germanistik* 21. 1. (2011), S. 114-130, hier: S. 121.
[206] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 563-579.
[207] Ebd., S. 753-764.
[208] Ebd., S. 153-154.

geschmacksverstärker arbeitet z.B. mit der deutschen Volkstradition, genauer mit Grimms Märchen „Von dem Machandelbaum". Hier tauchen nicht nur einzelne Motive aus dem Märchen wie der Machandelbaum und die Bruder-Schwester-Konstellation auf. In den Zeilen „brüderchen das /(unterboom); // der stets eine wespe trug („wes...?/wessn?"), in untrüglicher wespenhaut […] DER STETZ WESTE AUS DER HAUT EINES ERHÄNGTEN TRUG"[209] findet auch eine Selbstinszenierung statt, nämlich der Autorinstanz Thomas Klings (erkennbar an dem Wespen-Motiv), die sich vor dem Hintergrund der Todesthematik des Märchens positioniert. Zugleich montiert das Gedicht am Ende mit „KYWITT, KYWITT!, ACH WATT / EEN SCHÖN VAGEL BIN ICK"[210] auch die erkennbare Idiomatik des Märchens ein. Die Programmatik der Machandelbaum-Motivik in Artmanns früheren Gedicht „interior…" arbeitet Kling in *Botenstoffen* aus, wenn er sie in Zusammenhang mit der Wiederaufnahme der durch den Nationalsozialismus unterbrochenen Volkstradition in Verbindung bringt.[211] Mit Hinblick auf ein weiteres, etwas bekannteres Gedicht Artmanns aus *allerleirausch* (1967) „unser hans hat hosen an", das ebenfalls mit dem „kiwitt kiwitt"-Zitat endet[212] und das Moment der Inszenierung durch Kleider beinhaltet, wäre Artmann nicht nur als ein Einfluss auf der Ebene der aus der Volkstradition übernommenen Motivik und des Traditionsverhaltens, sondern auch der Art des Umgangs mit der Idiomatik zu sehen. Dieser von Artmann geprägte Aspekt der Anknüpfung und Selbstinszenierung innerhalb älterer poetischer Traditionen ist es auch, der Thomas Kling als Lyriker in der literarischen Landschaft der BRD auch zu einem bestimmten Grad[213] neu erscheinen lässt. Die positive Aufwertung des Begriffs der

[209] Ebd., S. 153.
[210] Ebd., S. 154.
[211] Kling: *Botenstoffe,* S. 73-76.
[212] Artmann: *Achtundachtzig ausgewählte Gedichte,* S. 88.
[213] Auch bei Helmut Heißenbüttel findet sich der Gedanke, dass die „Geschichte der Avantgarde nicht mit Marinetti und Majakowski, mit Ball und Schwitters beginnt, sondern spätestens mit Fischart und Kuhlmann." Siehe Ulf Stolterfoht: „Noch einmal: Über Avantgarde und experimentelle Lyrik", in: *BELLA triste. Zeitschrift für junge Literatur* 17 (2007), S. 189-200, hier: S. 190. Referenzen an die barocke, mittelalterliche und andere Traditionen finden sich oft auch in der Prosa Arno Schmidts.

Tradition unterscheidet Kling von den Lyrikern der 60er und 70er Jahre, die, wie Rolf Dieter Brinkmann, das Kurzzeitgedächtnis dem Langzeitgedächtnis vorziehen[214] und Tradition wesentlich negativer auffassen:

> Wirksam ist noch viel zu sehr jenes gewöhnlich gewordene Bewusstsein, das Menschen in der Vergangenheit festhält. Sie liegt als kostbare Patina auf den Dingen und Orten und lässt einen Erinnerungsfilm entstehen, aus dem man nicht mehr herauskommt. Mehrere Erinnerungsfilme hintereinandergehängt, ergeben Tradition…wo sollte sich Tradition als vergessener Rest überlebten Bewusstseins in den Photos von Vogue-Beauties festsetzen? Es ist nur Glätte…[215]

Der letzte Lyriker, den Kling im zitierten Absatz aus *Itinerar* nennt, ist eben der westdeutsche Lyriker Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975). Obwohl sich Kling dort bewusst von Brinkmann abgrenzt, indem er ihn abwertet („Priessnitz […] ist sicherlich höher zu bewerten als Brinkmann“) und mit einer negativen Reaktion verbindet („Brinkmann […] dessen Berufsfuror einem doch ziemlich auf die Nerven gehen kann“), ist das Verhältnis zwischen Kling und Brinkmann dennoch differenzierter zu betrachten. Mit der Frage, auf welche Art Kling trotz solcher Abgrenzungsgesten die Tradition Brinkmanns fortsetzt, indem er zum einen den Fokus auf die alltäglichen Dinge aus der konkreten Umgebung richtet, zum anderen aber auch Techniken der neuen Medien übernimmt und sie für die Lyrik brauchbar macht, beschäftigt sich genauer ein Teil des zweiten Kapitels. Dort soll anhand dieser Traditionslinie der Unterschied Klings von den österreichischen Lyrikern seiner Generation hervorgehoben werden, der zeigt, dass Kling nicht nur von der österreichischen, sondern auch von der westdeutschen Tradition beeinflusst wurde. Im Rahmen des gegenwärtigen Kapitels soll anhand des ersten Teils von „Westwärts“ aus dem Band *Westwärts 1&2* (1975) ausschließlich die Frage, inwiefern die Konstruktionspraktiken Brinkmanns auch für Kling relevant sind, beantwortet werden:

---

[214] Rolf Dieter Brinkmann: „Der Film in Worten“, in: Rolf Dieter Brinkmann: *Der Film in Worten: Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen*, 1965-1974, Reinbeck bei Hamburg 1982, S. 232-247, hier: S. 233.
[215] Ebd., S. 232.

Die wirklichen Dinge, die passieren…keine Buchtitel, Inhalte, Zitate.

1 Sonne brüllt am Tag, Unterholz, verkrüppelte Vegetation,
sandverwehte Straßen,

in London steige ich um.

Ein kalter Wind weht durch die Halle. Das

Transparent schaukelt, Fortschritt, Frieden
Kartoffeln im Komputer.

Dann werde ich durchsucht.
Mich fröstelt.

Am Gebäude wächst eine Wiese vorüber.

Auf einmal, da war ich, an dieser Stelle, in meinem Leben.[216]

Wie es bereits die erste Zeile programmatisch ankündigt, zielt dieser Text auf „die wirklichen Dinge, die passieren" und sucht keine Literarizität um seiner selbst willen – „keine Buchtitel, Inhalte, Zitate". Es ist ein Gedicht, das von der Kraft der Subjektivität vorangetrieben wird. Das Gedicht beschreibt aus der „ich"-Perspektive eine Flugreise: es erzählt bzw. berichtet („in London steige ich um"), es nimmt die unmittelbare Umgebung war („Ein kalter Wind weht durch die Halle.") und reflektiert zugleich („Fortschritt, Frieden"). Die Sprache ist also in erster Reihe ein Mittel der Erzählung, Wahrnehmung und Reflexion. Zugleich kommt auch mit der „1 Sonne", die Materialität der Sprache ins Spiel und mit den zwei Bedeutungen von „Stelle" (als Punkt im Leben sowie Teilstück eines Textes) ebenso ihre Mehrdeutigkeit. Solche Momente tauchen (im Vergleich zu Kling) allerdings weniger häufig auf, der Text erzeugt nicht den gleichen Eindruck von sprachlicher Dichte. Auch bei Brinkmann ist die Sprache kein bloßes Mittel der Erzählung, Wahrnehmung und Reflexion, aber dennoch ist ein Gedicht von Brinkmann für einen

[216] Rolf Dieter Brinkmann: *Westwärts 1&2: Gedichte*, Erweiterte Neuausgabe, Reinbeck bei Hamburg 2005, S. 66.

durchschnittlichen Leser wesentlich verständlicher als ein Gedicht von Kling. Die Programme der Avantgarden (inklusive der damals zeitgenössischen Autoren, die sich auf die Avantgarden berufen) sind Brinkmann zu elitär,[217] er sucht einen direkten, verständlichen Ausdruck und hat somit eine andere Absicht.

Dennoch ist auch „Westwärts", das hier nicht in voller Länge zitiert wird, ein Montage-Gedicht aus vorgefundenem sprachlichem Material. Zum einen integriert es entweder schriftliche oder mündliche Anweisungen, die aus der unmittelbaren Umgebung kommen: „Anschnallen!",[218] „Die beste Entfernung für zwei Personen ist, / ein Meter zwanzig zu suchen."[219] Zum anderen greift es unterschiedliche kulturelle Niveaus auf, vor allem den Bereich der populären Musik, die hier in der Form von Zitaten auftaucht: „Musik: Oh, sweet / nothing"[220] als ein Liedtitel der Band Velvet Underground, sowie das schriftlich verfremdete „Ei läi in äh Field off tohl Grass samwär",[221] das auf das Lied „Spill the Wine" von Eric Burdon und der Band War hinzuweisen scheint. Es scheint, dass bereits mit Brinkmann auch der umgangssprachliche Duktus für die Lyrik entdeckt wird – hier findet man den O-Ton „Mensch, wo willste denn / an Land gehen?"[222] – doch zugleich macht Brinkmanns Montage durch das aus der Umgebung übernommene Material, die Elemente der Popkultur und eigene Subjektivität viel mehr einen Schnitt durch die Bewusstseinsformen der Gegenwart als durch die sprachlichen Bereiche. Aus dieser Hinsicht ist sie für Kling zwar nicht ohne Bedeutung, gibt aber dennoch keinen relevanten Hinweis zu seiner Konstruktionspraktik.

---

[217] Rolf Dieter Brinkmann: „Die Lyrik Frank O'Haras", in: Rolf Dieter Brinkmann: *Der Film in Worten: Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965-1974*, Reinbeck bei Hamburg 1982, S. 207-222, hier: S. 214.
[218] Brinkmann: *Westwärts 1 & 2*, S. 66.
[219] Ebd., S. 67.
[220] Ebd.
[221] Ebd., S. 66.
[222] Ebd., S. 67-68.

Die Lyriker, die Kling in seiner poetologischen Wegbeschreibung in *Itinerar* erwähnt, sind wichtige Orientierungspunkte, anhand derer sich Kling innerhalb der deutschsprachigen Lyrikgeschichte positioniert. Sie ermöglichen ihm, sich in die Nähe einer Reihe von Lyrikern zu stellen, die alle zusammen eine vom Expressionismus über die österreichische Nachkriegsavantgarde zum Priessnitz führende Traditionslinie ergeben. Zugleich ermöglichen sie ihm andere auszublenden bzw. sie abzuwerten – es findet sich kein einziger Name der west- wie ostdeutschen Nachkriegsliteratur; gegenüber Brinkmann als dem wichtigsten Lyriker aus der BRD der 60er und 70er Jahre sowie der konkreten Poesie positioniert er sich kritisch. Die Reihe dieser Vergleiche hat gezeigt, dass diese Namen meistens doch mehr als nur „Positionsbojen“[223] sind. Es gibt bestimmte theoretische Ausgangspunkte, aber auch, wie im Falle von Benn, bestimmte Sujets, die wiederentdeckt und weiterentwickelt werden, es gibt, wie im Falle der konkreten Poesie, die Möglichkeit der Integration einzelner Momente, die auf serielle Verfahren und einzelne Wörter innerhalb eines größeren Zusammenhangs zurückgreifen, der den Tendenzen der konkreten Poesie in vieler Hinsicht widerspricht. Im Falle der Wiener Gruppe zeigen sich ähnliche Arbeitsbereiche, Arbeits- und Denkweisen, ohne dass sich aus den Praktiken des Textaufbaus ein klarer Hinweis zu Klings eigenen Gedichten ergeben könnte. Bestimmte für das eigene Traditionsverständnis wichtige Lyriker wie H. C. Artmann bleiben unerwähnt. Es gibt auch Referenzen, die in die falsche Richtung führen, wenn man wahrnimmt, dass Priessnitz' *vierundvierzig gedichte* für Thomas Kling eigentlich nicht „einflussreich“ gewesen sind. Von der Absicht und Orientierung her wird vieles klar, doch zugleich bleibt die Kompositionspraktik der für Kling typischen Gedichte unerklärt.

[223] Grimm: „Materien und Martyrien: die Gedichte Thomas Klings“, S. 125.

Bevor das fehlende Element der Entwicklung aufgedeckt wird, soll die Thematisierung der Einflusslinien auf Klings Lyrik im Kontext der bestehenden Forschung kommentiert werden. Es ist vor allem Erk Grimm, dem auch Strigl zustimmt,[224] der dazu eine klare These formuliert:

> Doch das Kennenlernen spezifischer Techniken der Wiener Gruppe […] verdeckt den Umstand, daß der Weg zum Gedicht als Kunstwerk vor allem über eine ganz andersgestaltige Dichtung verlief, nämlich diejenige Paul Celans und damit die via Trakl zu Hölderlin zurückverlaufende Höhenlinie. Das ist zu beachten, weil bei der beharrlich angestrengten Suche nach vermeintlichen Vorbildern der avancierten Dichtung immer wieder Namen von experimentellen Autoren fallen, die zwar als Positionsbojen wichtig waren, deren Lyrik aber kein schulbildendes Wirkungspotential hatte.[225]

Grimm setzt zwei Traditionen gegeneinander – die „Höhenlinie" von Celan über Trakl zu Hölderlin gegen die Tradition der experimentellen Literatur. Grimms „Höhenlinie" ist ein Konstrukt, das an sich unterschiedliche Lyriker verbindet: Trakl hat, wie bereits gezeigt wurde, nur mit Hinblick auf die Gedichte aus *der zustand vor dem untergang* (1977) Einfluss. Mit Hinblick auf den erkennbaren Thomas Kling-Stil wäre dies sehr schwer zu behaupten. Ein Gedicht, wo Trakl im Innenraum einer Kirche hervorgerufen wird,[226] ist an sich noch kein Beweis für die „schulbildende" Wirkung Trakls. Klings Aufsatz zu Paul Celan (1920-1970)[227] deutet eine komplizierte Rezeptionsgeschichte an: hier behauptet Kling er habe „ein oder zwei Jahre zuvor [d.h. vor 1977] […] etwas von Celan gelesen" und „aus intuitiver Angst, unter Einfluss zu geraten" wieder weggelegt.[228] Auch später noch verbindet er Celan mit der „Furcht vor der starken Droge."[229] Grundsätzlich hat die Struktur der späteren, sprachlich radikaleren Gedichte Celans, weder von der Form des Zeilenaufbaus (sehr wenige Worte per Zeile) noch der Syntax mit den Gedichten Klings etwas

[224] Strigl: „Kling in Wien: zu einem literarischen Myzel", S. 90.
[225] Grimm: „Materien und Martyrien: die Gedichte Thomas Klings", S. 125.
[226] Siehe Grimm: „Materien und Martyrien" sowie *Kling*: Gesammelte Gedichte, S. 78.
[227] Kling: „Sprach-Pendelbewegung. Celans Galgen-Motiv", S. 27.
[228] Ebd.
[229] Ebd.

Gemeinsames. Es stimmt, dass Kling spätestens mit *Itinerar*, wo Celan durch seine Verwendung von Archaismen als Neologismen eine Art Vorgänger der Spracharchäologie vorgestellt wird,[230] Celan doch rezipiert haben musste. Plausibel wäre es zu vermuten, dass sich Kling einer intensiven Rezeption Celans zunächst weigerte und erst etwas später, als sein Schreibstil bereits einigermaßen entwickelt wurde, einige Elemente wie die Verwendung von Archaismen übernahm. Schwer würde man zustimmen, dass Celan bereits in seinen ersten zwei Bänden als Einfluss präsent ist. Für eine intensive Hölderlin-Rezeption gibt es beinah keinen Beweis. Der Verweis auf Celan-Trakl-Hölderlin ist sowohl in seinen Einzelteilen als auch als „Traditionslinie" problematisch: was alle genannten Dichter miteinander verbindet ist vor allem die Geste des Dichter-Sehers. Möglicherweise spielt Grimm mit der „Höhenlinie" auch auf die Phrase vom „hohen Ton" an, eine nirgendwo einheitlich definierte Form des rhetorischen Pathos. Es stimmt, dass Kling bereits von Anfang an mit Gedichten wie „erprobung herzstärkender mittel" (und zunehmend in seinem späteren Werk) das Konzept des Dichter-Sehers aufgreift, aber es ist etwas, das für ihn die experimentelle Schreibweise und Tradition nicht ausschließt. Es ist die für Artmann typische Synthese zwischen experimentellen und älteren poetischen Traditionen, die Kling weiterführt und Elemente wie Pathos in eine grundsätzlich experimentelle Schreibweise integriert. Es gibt andere Zeitgenossen von Kling wie z.B. Gerhard Falkner, der viel offensichtlicher an die Tradition Hölderlins anknüpft und sich klar von experimentellen Ansätzen abgrenzt.[231] Kling ist vielmehr mit einem erweiterten avantgardistischen Ansatz zu verbinden. Weil Grimm seine „Höhenlinie" durch keine Kategorie präzisiert, bleibt es auch unklar, auf welche Weise diese Tradition auf Kling „schulbildend" wirken sollte. Ersetzt man den nicht unproblematischen Begriff „schulbildend" durch „prägend" im Sinne

[230] Kling: *Itinerar*, S. 28.
[231] Dieser Aspekt wird noch genauer im zweiten Kapitel thematisiert.

von „stilbildend“, so lässt sich mindestens eine klare Einflusslinie in der Lyrik Thomas Klings verfolgen, die ihn in die Tradition der Avantgarden positioniert.

Dass Klings „Wienaufenthalt 79/80 […] Programm [war]“[232] soll hier nicht bestritten werden. In den späteren *Botenstoffen* entwickelt Kling allerdings ein größeres Bild als im *Itinerar*, wenn er sich erinnert: „In Wien, in der nächsten Stromnähe, las ich, von Artmann-Lektüre angeregt, sofort Bayer, auch Priessnitz und Mayröcker, um drei wichtige Highlights zu nennen.“[233] Es ist die Montage-Technik, die Kling in Wien entdeckt,[234] doch eine wesentlich andere als die der Wiener Gruppe. Der Verweis auf Friederike Mayröcker (*1924) kann als fehlendes Element in der Entwicklung der Poetik gesehen werden. Mit der Prosa sowie der Lyrik Mayröckers beschäftigt sich Kling sowohl in den *Botenstoffen*[235] als auch in seiner Lyrikauswahl,[236] doch deren Bedeutung für die Lyrik seiner Generation wird bei ihm nicht thematisiert. In einer kurzen Replik von Balmes wird der „Neuansatz in der Lyrik, den man Mitte der achtziger Jahre feststellen kann, also Kling oder Peter Waterhouse“ mit der „Wiederentdeckung auch von Friederike Mayröcker“ parallel erwähnt.[237] Nur Czernin hebt die Bedeutung hervor, wenn er anmerkt, dass „Mayröcker schließlich […] große Spuren in seinem Werk [hinterlässt], auch bis in einzelne Wendungen hinein, bis in gewisse Gesten.“[238] Friederike Mayröckers Lyrik und Prosa entwickeln sich in der Nähe zum Umfeld der konkreten Poesie, wie sie innerhalb der Wiener Gruppe rezipiert wurde,[239] stellen aber, was Lyrikverständnis und Schreibtechnik anbelangt, von Anfang an eine Alternative zu deren Programm dar. In dem von Walter Höllerer herausgegebenen Band *Ein*

[232] So wie Fußnote 108.
[233] Kling: *Botenstoffe*, S. 95.
[234] Thomas Kling, Marcel Beyer: „Das Eingemachte – Smalltalk 91. Thomas Kling und Marcel Beyer talken über“, in: *Konzepte* 10 (1991), S. 53-61, hier: S.54.
[235] Siehe Kling: *Botenstoffe*, S. 186-191.
[236] Friederike Mayröcker: *Benachbarte Metalle*, hg. von Thomas Kling, Frankfurt am Main 1997.
[237] Kling: *Botenstoffe*, S. 206.
[238] Ammon, Trilcke, Scharfschwert: *Das Gellen der Tinte*, S. 412.
[239] Siehe Mayröcker, Beyer: „Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer“.

Gedicht und sein Autor (1967) resümiert Mayröcker ihre Überlegungen zum Schreiben von Gedichten. Im starken Kontrast zur Theoriebedürftigkeit der konkreten Poesie und der rationalistisch-positivistischen Haltung Gomringers wird das Gedichteschreiben von ihr als etwas aufgefasst, das sich der Rationalisierung und Theoretisierung grundsätzlich entzieht – ihr Dichten habe keine Voraussetzungen und sei an sich „unvorstellbar, […] ungeheuerlich, […] unglaublich".[240] Der Versuch, „von minutiösen Imponderabilien eines dichtenden Menschen [zu] erzählen", wird mit dem stets zum Scheitern verurteilten Bemühen, den „verästelten komplizierten Traumkörper nachzuziehen", verglichen.[241] Anstelle theoretischer Voraussetzungen verleiht Mayröcker dem Schreiben eine autobiographische Prägung.[242] Das Gedicht, das hinsichtlich seiner Konstruktionsart der konkreten Poesie am nächsten kommt, das „freie" oder „totale" Gedicht, beschreibt sie als „ein Gedicht, das einen Ausschnitt aus der Gesamtheit meines *Bewusstseins von der Welt* bringt. ‚Welt' verstanden als etwas Vielschichtiges, Dichtes, Bruchstückhaftes, Unauflösbares."[243] Mit dieser Fokussierung auf das „Bewusstsein der Welt" werden Begriffe eingeführt, die vor dem Hintergrund der Theorien der konkreten Poesie neu sind. Das „Bewusstsein" ist hier ganz klar „mein Bewusstsein", impliziert also eine Form von Subjektivität, steht jedoch zugleich in Verbindung zur Realität, zur „Welt", die sich als sprachlich geprägte erweist. Während sich die konkrete Poesie auf die Erfahrung der Ordnung beruft, geht Mayröckers Lyrik von der Erfahrung der Widersprüchlichkeit und der Komplexität aus. Die „Erinnerungsarbeit" ist ein sinnlicher Prozess, der das sprachliche Material nicht innerhalb bestimmter, festgelegter Formen und Strukturen permutiert, sondern sich assoziativ vollzieht.[244]

---

[240] *Ein Gedicht und sein Autor*, hg. von Walter Höllerer, München 1967, S. 368.
[241] Ebd., S. 370.
[242] Ebd., S. 368.
[243] Ebd., S. 371.
[244] Ebd., S. 371-371.

Ernst Jandl beleuchtet die Konstruktionstechnik der Gedichte aus den 60er Jahren, die in Mayröckers Band *Tod durch Musen* 1966 bei Rowohlt erscheinen und sie als Lyrikerin bekannt machen, auf folgende Weise:

> Material, jeder Art, ist versammelt, angeordnet, zusammengespannt, getrennt, aufgetürmt, weggeschwemmt, auf der Schreibfläche arrangiert zu immer neuen, umfangreichen Formen, sprachlichen Landschaften, Seelenlandschaften oder Gehirngeländen, von innerer und äußerer Welt, die einander völlig durchdringen. Mehr als zuvor wird die Fläche genützt, der Text aufgefächert, gestaffelt, Heere von Interpunktionszeichen treten in Aktion, ordnend, gliedernd, akzentuierend. Rapide wechselt der Ton: Anruf, Benennung, trockene Registration, Aufzählung, Rede und Rederest, lyrisch Überhöhtes, Beschwörendes, Triviales stößt hart aufeinander, unvermittelt, daß die ganze Maschine, der Organismus des Gedichts erzittert. Erdstöße, wenn man beim Landschaftsvergleich bleiben will. Die Groß- und Kleinschreibung dient nicht mehr der Bezeichnung von Wortklassen, sondern wird als Akzent verwendet. Eigennamen, von Personen und Orten, die in reicher Zahl in den Text gestreut sind, werden oft ganz abstrakt angewandt, als Klangkörper, als Reizwort; sie können zum Adjektiv werden […] Leitmotive durchdringen signalartig viele Gedichte […] Die Deutschsprachigkeit des Gedichts ist unterwandert von den Stimmen anderer Völker, der angelsächsischen vor allem. Die Gedichttitel selbst betonen die Dominanz des Gedichts als Gedicht, als ästhetisches Gebilde, als Kunstwerk, gegenüber seinen weltweisenden Funktionen. Hier ist die Welt ein Teil des Gedichts, nicht umgekehrt.[245]

Als programmatisches Gedicht lässt sich das folgende lesen:

Register zu den geheimen Schmerzen meiner Mitbrüder

»…gestürzt ins saviour seiner Rede; gestürzt, gestürzt; und
alle register gezogen; odumeingott
gestürzt ins weisze; ins heil/noch halbes Kind
gestürzt; bekleidet mit weiszen küssen
märkisch/gestiftet von Jasomirgott/alle register:

(beautiful angel/my guard and my might
tenderly guard me/for i am your child)

»arsenik-blüte«
das zahnende Kind; das zehnte

[245] Ernst Jandl: „Die poetische Syntax in den Gedichten von Friederike Mayröcker“, in: Ders.: *Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden*, München, 1999, S. 14-33, hier S. 26.

gestürzt ins weisze;
zur geheimen Bestürzung seiner Mitbrüder
tastend zahllose Augenblicke
was grün ist im Auge/es grünen
o mein erbarmer oh! saviour
die sendungen des frosts
die geheimen Schmerzen meiner Mitbrüder
der stillstand der küsten/v-winkel
die räder der jahre; o dickicht; Raine
(Küsse und Kraft des Paraklet)

gestürzt in die partikelchen;
in die Redefigur
während Posaunen/pommersche Zeit
und feiner Regen gehäuft:

VERGIPSUNG

eine Stelle für Paulus/ein gewährter Schild (wurde »frey«)
gestürzt in die traurigkeit seiner rede
inbegriff seiner Pairs-Würde
was an seiner Iris erblüht
a certain »tension«
all-Stadt und all-Mann
oh! gracious love & alle register/
alle register gezogen:
abderhalden seite 148
absoluter nullpunkt seite 164
a e t h e r seite 96
amethyst seite 46
anorganische schüssel seite 117
a r s e n i k - b l ü t e seite 49
auer von welsbach seite 44
azofarben seite 164

ICH SUCHE DICH/an den schönen ulmen
grün dein auge/ich sage euch NICHTS IST
in regelmäsziger Krümmung &
wie eine Muschel-Schale in die der Vogel sich selbst einschlieszt
allmächtiges nein/»thru'« – »i'm thru'«

VERGIPSUNG

verjährt
alle register/und alle register/

(eine prothese am linken bein; die rechte hand:
Asche; am Hals eine kanülle; ein muttermal…

die geheimen Schmerzen meiner Mitbrüder –)

grünendes Deutschland/in seinen Augen
sendungen des Todes/o
mädchen: arsenik-blüte!
mein erbarmer/v-winkel
ich suche dich/AN DEN SCHÖNEN ULMEN
an der Innenseite meiner Hände
seiner seele ruderblatt
geboren am letzten Tag eines Frühlingsmonates
Buchten und offenes Meer
see-Vögel und schreiender bettelsack/»kierkegaard«
»arsenik-blüte« & die diversen
Redefiguren
simplifizierung
bolschewistische Manier/scherenschnitt
responsorium Seite 21
(gespräch über Krolow/dem 21. februar/faszination des unbefriedigtseins)

Raine/dickichte/fels
gestürzt in seine festrede/ein fallendes Kind
(noch halbes Kind)
ein fallendes Kind
an den felswänden die schnäbel – gespräch über Krolow
schnäbel über dem Meer
zärtliche Nächte/brandung/
ein Schimmer von »wildfeuer«
erbarmen oh! gracious love
.

DIE EINLEITUNG EINER ZEIT DER VERGIPSUNG
hatte see-Vögel in seiner rede
in der gegenwärtigen Kraft &
wurde »frey«
selbst Chaucer hatte gewuszt
(eine junge Elf'/»mönchen« − to munique somebody or to monk s.b./
a certain »tension« −)

(eine prothese am linken bein; die rechte hand: Asche, am hals
eine kanüle; als muttermal geboren am letzten Tag
eines frühlingsmonates…)

geheime Schmerzen meiner Mitbrüder
alles Brüder!
zärtliches äffchen/gesicht eines Kindes (»ich heisze Elfe…«)
a e t h e r / werden alle zu aether
die bestell-code dieser Jahre
arsenik-blüte! meine Liebe
eine sterbliche Stelle/für Paulus
Stillstand der Küste &
die see-Vögel die mein Glück
(»schnäbelten um mein Glück…«)

ein Heer von lichtblauen Windmühlen am Horizont
»westfalen«
beautiful angel/my guard and my might/tenderly
guard me/for i am your child –
.

meine sterbliche Stelle/verjährte Vergipsung
und alle register gezogen/oh! saviour
und die geheimen Schmerzen meiner Mitbrüder
wenn deine Stirn in vierzig wintern

(»…not marble nor the gilded monuments…«)

freiwillig »frey«
meine sterbliche Stelle & das grün
der heckenrosen …
»wildfeuer«/stillstand der Küste
(»when in the chronicles of wasted time…«)
.

Redefigur/stürzte ins weisze seiner Rede
alle register/alle register gezogen
von aether bis arsenik-blüte
die Wölbung deiner stirn/
offenbart das grün des frühlings…
& weidenruten/knospen/körbe & einen ganz blassen
regenbogen/spaten
Raine/dickichte
ICH SUCHE DICH/an den schönen ulmen
Stillstand der Küste
eine Stelle für Paulus

(»…when in the chronicles of wasted time…«)

oh! saviour – when in the chronicles of wasted time…«[246]

Auf der lexikalischen Ebene findet sich in diesem Gedicht sehr verschiedenartiges sprachliches Material: Zum christlich geprägten Vokabular gehören Wörter wie „Mitbrüder“ (Zeile 11), „Erbarmen“ (Zeile 76), „saviour“ (Englisch für Erlöser, Zeilen 14, 102, 123), „Paraklet“ (ein Begriff, der mit dem Heiligen Geist identifiziert wird, Zeile 19) und „Responsorium“ (der Wechselgesang zwischen dem Vorsänger und der Gemeinde, Zeile

[246] Friederike Mayröcker: *Gesammelte Gedichte: 1939-2003*, hg. Marcel Beyer, Frankfurt am Main 2004, S. 171-175.

66). Zum vorgefundenen Material, mit dem das Gedicht arbeitet, gehört unter anderem auch ein englisches Gebet bzw. Lied (Zeile 6-7). Eine zweite Schicht bilden naturwissenschaftlich geprägte Wörter und Namen, die vor allem das Register (Zeile 31-40) auflistet: „abderhalden“ der Nachname des Schweizer Biochemikers und Physiologen Emil Abderhalden, „absoluter Nullpunkt“, der untere Grenzwert für die Temperatur, „*a e t h e r*“, ein vieldeutiger Begriff, der in der Physik ein den ganzen Raum durchdringendes hypothetisches Medium, durch dessen Schwingung sich die elektrischen Wellen ausbreiten, bezeichnet, aber auch ein klassisches Element der antiken Philosophie, der Urstoff allen Lebens, sowie ein poetisches Wort für die Weite, den Raum des Himmels. „amethyst“ ist ein Mineral, ähnlich die „arsenik-blüte“, ein veralteter Begriff für das Mineral Arsenolith, „auer von welsbach“ der Name eines österreichischen Chemikers und Unternehmers, „azofarben“ synthetische, schädliche Farbstoffe. Dazu kommen noch andere Begriffe wie „Vergipsung“ (Zeile 46), ein Wort aus der Geologie, „v-winkel“ (Zeile 55), Vertikalwinkel, ein in der Vertikalebene definierter Winkel, sowie „partikelchen“ (Zeile 20), die Sammelbezeichnung für atomare Teilchen. Einige dieser Wörter werden nicht allein im Register gelistet, sondern tauchen wiederholt an verschiedenen Stellen auf und zeigen so die zwei wichtigsten Konstruktionstechniken, nämlich die Wiederholung und Variation von Satzfragmenten, die in immer neue Zusammenhänge integriert werden, um neue Assoziationen zu generieren: die „arsenik-blüte“, ein Wort, das (im Gegensatz zum Arsenolith) zugleich die Blüte von Pflanzen als auch das bekannte Gift Arsenik evoziert, taucht z.B. als „arsenik-blüte/das zahnende kind“ (Zeile 9), als „arsenik-blüte! meine Liebe“ (Zeile 92) und als „ ‚arsenik-blüte‘ & diverse Redefiguren“ (Zeile 62) auf. Manche Wörter werden als isolierte Elemente wiederholt und fungieren als Leitmotive wie z.B. die „VERGIPSUNG“, eine Art poetologisches Prinzip und Denkprinzip des Zusammenbindens

(Gips als Mineral, aber auch schnell erhärtendes Bindemittel) des Disparaten, Auseinanderstrebenden.

In diesem Gedicht findet sich nicht nur eine Menge von an sich sehr unterschiedlichen Wörtern, sondern auch, wie es bereits Jandl anmerkt, ein breiter Wechsel der Töne: Die vielen Ausrufe wie „o mein erbarmer oh! saviour“ (Zeile 14) tauchen inmitten einer Reihung oder Aufzählung auf. Es gibt Reihungen mit sehr lyrischen Momenten und andere Stellen, die einen eher objektiven, registrierenden Ton wahren: „eine prothese am linken bein; die rechte hand: / Asche; am Hals eine kanüle; ein muttermal …“ (Zeile 49-50) Neben solchen und anderen Stellen, die sprachliches Material strukturieren und objektivieren, z.B. das Register oder ein wörterbuchähnlicher Eintrag („to munique somebody or to monk s.b.“) (Zeile 82), finden sich auch Stellen, die eine tagebuchartige Objektivität herstellen, z.B. „gespräch über Krolow“ (Zeile 67) oder „dem 21. februar“ (Zeile 67) – kein historisches Datum, sondern sehr wahrscheinlich ein privates. Redereste in der Form des inszenierten O-Tons, also Phrasen, die einem Kommunikationskontext entstammen, aber als solche inszeniert werden, ohne sich auf ein konkretes Gespräch zu beziehen, finden sich bereits in diesen Gedichten.[247] In diesem spezifischen Gedicht wäre nur die Stelle „ich heisze Elfe…“ (Zeile 89) als ein solcher Rederest zu begreifen, obwohl dieses Mittel in einigen anderen Gedichten aus der Sammlung viel häufiger verwendet wird, auch unter Einbeziehung der Umgangssprache. Im Gegensatz zu solchen Momenten stehen die explizit literarischen Zitate, die vor allem im letzteren Teil dieses Gedichts zu finden sind, in der Form von Titelzeilen aus Shakespeares „Sonnet 55: Not marble nor the gilded monuments“ sowie „Sonnet 106: When in the chronicle of wasted time“ und „Sonnet 2: When forty winters shall besiege thy brow“ (wobei das Letztere nicht als Zitat markiert wird). Außerdem werden

[247] Vgl. Anhang, Gespräch mit Marcel Beyer, Göttingen, 13. 11. 2014.

die Namen von Paulus, Krolow und Chaucer erwähnt. In Zusammenhang mit diesen verschiedenen Sprachniveaus und dem umfangreichen Vokabular, das im Prinzip für jedes geschriebene und gesprochene Wort offen bleibt, haben die folgenden, sich wiederholenden poetologischen Stellen einen programmatischen Charakter: „alle register gezogen“ (Zeile 2, 102, 112), „& diversen redefiguren“ (Zeile 62/63). Das Gedicht enthält ein tatsächliches Register in der Form, wie man es am Ende eines Buches findet, aber der Bezug auf das Wort Register im Plural, „alle register“, eröffnet eine weitere Bedeutung. In der Linguistik bezeichnet der Begriff des Registers eine funktionsspezifische sprachliche Ausdrucksweise, also eine für einen bestimmten Kommunikationsbereich charakteristische Rede- und Schreibweise. Wie es dieses Gedicht zeigt, können tatsächlich alle möglichen Register Eingang in die Lyrik finden.

Mit Blick auf die sprachlichen Niveaus sowie die sehr fragmentarische, nominale Syntax, die kurz vor oder nach Präpositionen abbricht, um so auf eine andere Ebene zu wechseln, wird klar, warum die Satz- und Interpunktionszeichen eine zentrale Rolle in diesen Gedichten spielen. Der Schräg- und Bindestrich, der Doppelpunkt und das Semikolon werden allesamt benutzt, um verschiedene Ebenen voneinander abzugrenzen und zugleich miteinander zu verbinden – nicht nach einem in voraus bestimmten, kalkulierbaren Prinzip, sondern der Eigenlogik des Sprachmaterials folgend. Zugleich finden auch Anführungszeichen und Klammern Verwendung, um vorgefundenes Material und Einschübe vom Rest des Textes abzugrenzen. Der Klang spielt eine wichtige Rolle, da er semantische Verbindungen vorantreibt: z.B. in „das zahnende Kind; das zehnte“ (Zeile 9) oder zwischen „gestürzt ins weisze;“ (Zeile 10) und der folgenden Zeile „zur geheimen Bestürzung seiner Mitbrüder“. Die sprachliche Heterogenität geht einher mit der thematischen, denn tatsächlich hat dieses Gedicht – so wie alle anderen Gedichte dieser

Phase in Mayröckers Werk – kein übergeordnetes, vereinigendes Thema. Ein „ich" spricht von den „geheimen Schmerzen" seiner „Mitbrüder", die im Laufe des Gedichts Assoziationen zu Kriegsverwundeten wecken, aber noch lange nicht seinen Inhalt ausmachen. Die Farbe Weiß und ihre Symbolik werden evoziert, es ist die Rede von der Kindheit („noch halbes Kind", Zeile 4) und vom Krieg („während Posaunen/pommersche Zeit", Zeile 22). Die vielen ‚Zeit-Wörter' wie „die räder der jahre" (Zeile 18) und „chronicles of wasted time" (Zeile 110, 122) deuten an, dass hier bewusst verschiedene Zeiten heraufbeschworen und miteinbezogen werden. Das Gedicht handelt von ganz verschiedenen Orten: ebenso vom ländlichen Raum („Raine/dickichte/fels", Zeile 68) wie von Seelandschaften („Buchten und offenes Meer", Zeile 60). Als weitere Ebene ließen sich die Momente oder Elemente der Liebeslyrik bezeichnen, welche die Adressierung eines „du" beinhalten, sowie die explizit literarischen, intertextuellen Verweise auf Krolow, Chaucer und Paulus. Das Gedicht ist also weder durch einen bestimmten Ort noch durch eine bestimmte Zeit oder einen Gesprächsmodus fixiert; das einzige, was es zu begrenzen scheint, ist das Bewusstsein des „ich". Jandl fasst das Thema der „totalen" Gedichte der 60er Jahre folgendermaßen zusammen: „Die Gesamtheit dessen, was Zeit, Ort und dichtendes Ich an Kontur bieten, an Lesbarem, bildet, im Prinzip, das Thema dieser Gedichte."[248]

Auf welche Art und mit welchem Ergebnis Thomas Kling auf diese Schreibtechniken zurückgreift, soll anhand des folgenden Gedichts gezeigt werden.

RATINGER HOF, ZETTBEH (3)

»o nacht! ich nahm schon
flugbenzin ..«

nachtperformance, leberschäden,

[248] Ebd.

schrille klausur
HIER KÖNNEN SIE
ANITA BERBER/VALESKA GERT BESICHTIGEN
MEINE HERRN .. KANN ABER INS AUGE GEHN
stimmts outfit? das ist dein auftritt!
schummrige westkurve (»um entscheidende
millimeter geschlagen«)
gekeckerte -fetzen
»süße öhrchen«, ohrläppchen metallverschraubt
beschädigtes leder, monturen, blitze
beschläge, fischgrät im parallel-
geschiebe; sich überschlagendes, -lapp
endes keckern (»gestern dä lappn wech«);
unser sprachfraß echt junkfood, echt
verderbliche ware, »süße öhrchen«, wir
stülpen unsere mäuler um JETZT mit der
(kühlschrank)nase flügeln (yachtinstinkt,
»paar lines gezogn«); nebenbei erklärter
maßen blitzkrieg/blickfick (JETZT LÄC
HELN!); havarierte augenpaare (schwer
geädert), »man sieht sich«, kiesel im
geschiebe, man sieht nichts aber: über
gabe/rüberreichen von telefonnummern
(JETZT LECKEN!)
DAS HAARREGISTER: bei
steiler fülle, grannig gestylt, hoch
gesprühter edelwust, fiftyfifty,
gesperberte fönung, cherokeegerädert,
barbieverpuppung, teddysteiff, »sekthell
ihr busch«, weekend-allonge, Yves-Klein-blau,
pechschwanz, schläfenraster, freigelegte
schädeldecke, »um entscheidende millimeter
geschlagen!«
(von der kette
gelassen; bereit, zeitig, zum sprung;
zum absprung bereit, die jungens: paar
kanaken plattmachn, gefletschte pupillen,
panzerglasig; vollgestopft mit guten
pillen werden sie dann unter vorrückende
tanks gejagt, »haste ma ne mark für taxi«);
gerädert, bei steiler fülle, OP-bläue,
pechschwanz, schädelraster, ums ganze
haarregister laberschäden; sicherheit ja
die einzige ja: UM FÜNF WIRD HIER
DAS LICHT ANGEHN .. DAS VOLLE LICHT ..
AUFTRITT VON PHANTOMSCHMERZEN .. UND
ANGST DAS KALTE LAKEN [249]

[249] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 67.

Was die Wahl des Sujets und die Herangehensweise anbelangt, könnte sich dieses Gedicht wohl kaum stärker von Mayröckers Gedicht unterscheiden. Wie es bereits der Titel andeutet, geht es hier nicht in erster Linie um ein „Gedicht als Gedicht", als Kunstwerk, sondern um ein Gedicht mit einer stärker betonten „weltweisende[n] Funktion" (Jandl): Der Titel bezieht sich auf den Ratinger Hof, einen konkreten Ort, und begrenzt damit das Thema, nicht aber den zeitlichen Horizont: So erscheinen in diesem Gedicht, das in der Zeit des Ratinger Hofs (also der späteren 70er und 80er Jahre) angesiedelt ist, auch Anspielungen auf die Tanz- und Kabarettszene der 20er Jahre (Anita Berner und Valeska Gert) oder auf den Zweiten Weltkrieg (mit „blitzkrieg" oder den jungen Männern, die „unter vorrückende/tanks gejagt" werden). Klings Gedicht bewegt sich nicht im Bewusstseins- und Erinnerungsraum eines „ich", sondern durchstreift einen kollektiven Bewusstseinsraum. Insofern es sich um die Darstellung einer bestimmten Jugendkultur handelt, wäre die Assoziation zur westdeutschen Lyrik der 60er und 70er Jahre vielleicht naheliegender als zur Wiener Avantgarde. Im letzten Kapitel einer Studie über westdeutsche Gedichte seit 1965 mit dem Titel „Persönliche Erfahrungen und gesellschaftliche Perspektive" zitiert Theobaldy das Gedicht „Zum Alex nach Mitternacht" aus Jörg Fausers *Die Harry Gelb Story* (1973),[250] das auf eine ähnliche Art eine Milieustudie der Hippiekultur entwirft. Dennoch sind Sprache und Struktur von Klings Gedicht weit entfernt von Fausers narrativ-linearem, prosanahem Gedicht.

Klings Gedicht geht von einem „wir" aus, das programmatisch mit „wir/stülpen unsere mäuler um" zum Ausdruck kommt: Die sinnliche Erfahrung, aber auch die Sprache, die Sprechweise des „wir" rücken damit in den Blick. Mit dem Motto von Mayröckers Gedicht ließe sich sagen, dass auch von Kling „alle register", alle Sprachregister gezogen werden: Sie sind zwar nicht die gleichen wie in ihrem Gedicht, erzeugen aber einen ähnlichen

[250] Theobaldy, Zürcher: *Veränderung der Lyrik,* S. 145-146.

Eindruck sprachlicher Heterogenität. Man findet Sportjargon, Drogenjargon, regional geprägte Umgangssprache sowie literarische Zitate. Auf eine ähnliche Art wie bei Mayröcker wechselt der Ton rasant zwischen Ausrufen, Auflistungen und Rederesten, die in das Gedicht einmontiert werden. Die Syntax weist einen ähnlichen Grad an Fragmentierung auf: Aufreihungen von Substantiven wechseln mit vollständigeren, programmatischen Sätzen ab, die zugleich einen stärkeren narrativen Rahmen eröffnen. Sogar die Form des Registers, die Mayröcker im oben zitierten Gedicht verwendet, findet sich in modifizierter Form (ohne Seitenangaben) auch in Klings Gedicht als „HAARREGISTER“. Die Schreibfläche wird nicht dermaßen breit genutzt, aber das für Mayröcker typische Einrücken von Zeilen findet sich – in etwas reduzierter Form – auch bei Kling: So gelingt es ihm, einzelne Phrasen oder Wörter graphisch zu isolieren und hervorzuheben; er teilt das Gedicht in Segmente, ohne dabei eine vorgegebene Strophenform zu verwenden. Auch die selektive Verwendung von Groß- und Kleinschreibung, der Interpunktion und der Satzzeichen (insbesondere von Anführungsstrichen, Schrägstrichen, Semikola), die verschiedene Sprachebenen miteinander in Verbindung bringen, aber auch Schnitte ziehen, die stilistische Brüche hervorheben, gehört zu Klings Schreibtechnik. Betrachtet man einzelne stilistische Elemente wie die Verwendung des Schrägstrichs, so fallen allerdings auch hier die Unterschiede auf: Kling verwendet den Schrägstrich für klang- oder bedeutungsähnliche Wörter bzw. Wortverbindungen („blitzkrieg/blitzfick“; „übergabe/rüberreichen“), während der Schrägstrich in Mayröckers Gedicht vor allem auf der Ebene der Syntax des Satzfragments benutzt wird, um semantische Verschiebungen hervorzubringen. Kling orientiert sich also nicht im strengen Sinne an den stilistischen Merkmalen der Gedichte Mayröckers, aber der Vergleich ergibt, dass die Konstruktionspraktik, die vielen seiner Gedichte zugrunde liegt, auf die Gedichte aus *Tod durch Musen* zurückgeht, die sich von der konkreten Poesie und

den Arbeiten aus dem engeren Umfeld der Wiener Gruppe in einigen wichtigen Punkten unterscheiden.

Im Gegensatz zur konkreten Poesie und deren Tendenz zur methodischen Hervorbringung von Literatur begründet Mayröckers Schreibweise einen assoziativen Umgang mit der Montagetechnik. Anders auch als im Falle der Prosamontagen bei Konrad Bayer oder Oswald Wiener, geht es hier um eine Gedichtmontage, die mit klanglichen Einheiten und Wiederholungsstrukturen arbeitet. Die Grundstruktur dieser Gedichte ist die der variierenden Textsegmente, die ineinander übergehen und, im Gegensatz zum reduktionistischen Ansatz der konkreten Poesie, sehr heterogenes sprachliches Material in sich vereinigen. Programmatisch dafür ist Mayröckers Vorwort zu Klings Debüt: „Meer ist gleich mehr (Überflutung)“,[251] das im Gegensatz zur Reduktion und Verknappung der konkreten Poesie Vermehrung und Steigerung andeutet. Das Schreibkonzept Mayröckers ist von einer starken Abneigung gegen klassische Formen geprägt.[252] Wenn Wiederholung eine der Ureigenschaften der Lyrik ist, so verschiebt ihre Lyrik das Prinzip der Wiederholung, das nun nicht mehr innerhalb bestimmter poetischer Formen wie dem Sonett, der Kanzone oder der Sestine und auch nicht im Reim gesucht wird, auf die konkrete Wortebene, wo bestimmte Wörter und Phrasen in verschiedenen semantischen und syntaktischen Zusammenhängen wiederholt und variiert werden. *Tod durch Musen* (1966) bietet zahlreiche Beispiele für die verschiedenen stilistischen Merkmale dieser Lyrik, die in späteren Bänden in gemäßigter Form auftauchen. Dennoch ist auch die weitere Entwicklung der Lyrik (sowie Prosa) Mayröckers für Klings wahrnehmungs- und narrativorientierte Poetik wichtig gewesen: Sie führte zu einer Öffnung der experimentellen Schreibweise auf

[251] Friederike Mayröcker: „Zuschreibung, oder die Vermeerung der Sprache bei Thomas Kling“, in: *Gesammelte Prosa III*, hg. von Klaus Reichert, Frankfurt am Main 2001, S. 70.
[252] Mayröcker, Beyer: „Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer“.

Bereiche, die von der avantgardistischen Literatur der Nachkriegszeit ausgeschlossen waren, bedeutete aber zugleich keine Rückkehr zu konventionellen Schreibweisen. Sie wies vielmehr den Weg zu einer komplexeren Auseinandersetzungen mit der Realität im Medium der Sprache. Mayröckers späterer Gedichtband *Gute nacht, guten morgen* (1982) geht nicht mehr nur vom Sprachmaterial aus, sondern auch von Wahrnehmungen und Erinnerungen (als Erzählungen). Diese Bewegungen sind auch für Kling wichtig, obgleich er sich nicht innerhalb eines subjektiv-biographischen Raumes bewegt: Es geht ihm nicht so sehr um das, was „er sieht", sondern um das, „was man sieht", wodurch sich eine – im Gegensatz zu Mayröcker – stärkere gesellschaftliche Perspektive entwickelt.

2. Lyrik-Performance

Nachdem die theoretisch-poetologischen Ausgangspunkte, das Verhältnis gegenüber den literarischen Traditionen und der Schreibstil Thomas Klings analysiert worden sind, soll im Folgenden die Performativität als ein weiterer Aspekt seines Erneuerungspotentials untersucht werden. Dieser Teil der Arbeit Thomas Klings ist mit den anderen bereits erwähnten Aspekten untrennbar verbunden. Wenn dieser Aspekt auf unabhängige Weise nach dem poetologisch-schriftlichen Teil thematisiert wird, so aus dem Grund, weil diese Arbeit von Thomas Klings Poetik als einer in der Schrift verankerten Poetik ausgeht, in die Elemente der Mündlichkeit einfließen, die aber nicht wie die Spoken-Word-Poetry oder bestimmte Beispiele der Lautpoesie als ein primär mündliches Phänomen aufgefasst werden kann.[253] Die Arbeit am mündlichen Vortrag der Gedichte, seine Arbeit als Lyrik-Performer,

[253] Vgl. dazu Klings Replik aus dem Interview mit Daniel Lenz und Eric Pütz: „Zunächst sind meine Gedichte sehr vom Skripturalen abhängig. Sie kommen aus dem Gelesenen, nicht aus dem Gehörten, wobei die semantischen Mehrfach-Aufladungen, die bei der wiederholten Lektüre – und nicht beim wiederholten Hören auf CD – augen- und ohrenfällig werden, nur der schriftliche Text leisten kann." „Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling – 13. November 1998", in: Daniel Lenz, Eric Pütz: *LebensBeschreibungen: zwanzig Gespräche mit Schriftstellern*, München 2000, S. 172-182, hier: S. 172.

stellt Kling in *Itinerar* dennoch ziemlich stark in den Vordergrund. Er beschäftigt sich mit ihr gleich im ersten Kapitel des Buches. *Itinerar* beginnt mit einer polemischen Geste der Abgrenzung:

> Die Dichterlesungen der 80er Jahre müssen denen der 70er geähnelt haben. In den 80ern jedenfalls waren sie piepsig und verdruckst, vor allem aber von peinigender Langeweile. Wie das Gros der deutschsprachigen 70er-Jahre-Gedichte, wie sie noch bis weit ins vergangene Jahrzehnt hinein geschrieben wurden: ausgesprochen nichtssagend, der Sprache gegenüber eine Frechheit. Hierüber heute, Ende der 90er Jahre, Konsens zu erzielen, dürfte zu den leichteren Übungen gehören.[254]

Kling bringt die Lyrik der 90er Jahre in einen Gegensatz zu derjenigen der 80er (und, so wird angedeutet, auch der 70er) Jahre: einerseits hinsichtlich des Formats des Dichterlesung, andererseits hinsichtlich des Verhältnisses oder der Haltung gegenüber der Sprache. „Piepsig" ist ein umgangssprachliches Wort, das eine Stimme charakterisiert und meistens negativ konnotiert ist – meint es doch eine Stimme, die zu hoch ist und nicht genug Kraft hat. „Verdruckst" bezeichnet eine weniger gelungene Form des Auftretens oder der Erscheinung eines Menschen, dem es an Selbstsicherheit fehlt. Kling kritisiert also die öffentliche Präsentation von Lyrik mit deutlichen Worten und zieht gegen das „Gros", also den überwiegenden Teil der Lyrik insgesamt zweier Jahrzehnte zu Felde. Der heftige Ton dieser zwei Sätze ist auffällig und soll mit Hinblick auf den poetologischen und performativen Aspekt der Lyrik der 70er und 80er Jahre kritisch untersucht werden.

Es ist zunächst schwer zu rekonstruieren, wen Kling in den 70er und 80er Jahren gehört haben könnte und wie dies damals tatsächlich geklungen oder ausgesehen haben mag – wer die „vollbärtigen 70er-Jahre-Autoren" waren, die „ankamen und ihre Texte mit der Intensität, mit der ansonsten nicht mal der Wasserstandsbericht verlesen wird",[255] vortrugen.

---

[254] Kling: *Itinerar*, S. 9.
[255] „Der richtige Riecher. Michael Kohtes im Gespräch mit Thomas Kling", in: Thomas Kling: „Die gebrannte Performance", S. 31-33.

Es ist allerdings möglich, die Tonaufnahmen einiger Autoren der 70er Jahre mit denen von Kling und anderen Lyriker-Performern zu vergleichen und auf die wesentlichen poetologischen und damit verbundenen performativen Unterschiede hinzuweisen. Rolf Dieter Brinkmann, der 1975 starb und dessen *Westwärts 1&2* im selben Jahr veröffentlicht wurde, gehört in diesem Zusammenhang vermutlich nicht zum „Gros der deutschsprachigen 70er-Jahre-Gedichte", die in Klings Augen „der Sprache gegenüber eine Frechheit" sind, sondern stellt vielmehr eine Ausnahme dar. Sein Vortragsstil darf als das genaue Gegenteil dessen, was Kling als „piepsig" und „verdruckst" bezeichnet, gelten; er ist jemand mit einer „kraftvollen und fordernden Stimme",[256] der sehr heftig und polemisch auf das literarische Feld seiner Zeit reagiert und dies gerne mit seinem Auftreten unterstreicht. Die 1975 entstandene Aufnahme von Brinkmanns letzter Lesung beim Cambridge Poetry Festival[257] dokumentiert den Vortragsstil und den situativen Rahmen seiner Lesung. Zweifelslos ist Brinkmann als Performer sehr präsent und gestaltet seinen Vortrag bewusst. Er liest relativ schnell, was dem schnellen Tempo, in dem Details aus dem urbanen Leben registriert und aneinandergereiht werden, entspricht. Das Tempo des Vortrags und der Rhythmus im allgemeineren Sinne spielen eine wichtige Rolle in vielen dieser Gedichte. So z.B. in „Nach Shakespeare", einem Gedicht, das zum Teil im jambischen Metrum geschrieben ist, das auch von Brinkmann in seinem Vortrag an einigen Stellen hervorgehoben wird. Zugleich handelt es sich um ein typisch ‚prosaisches', narratives Gedicht, das eine Flusslandschaft im Herbst beschreibt – Brinkmann trägt die im Gedicht entfaltete Detailfülle schnell und mit großer Sogkraft vor; am Ende, bei den Worten „niedersinkt am Fluss", wird er selber plötzlich langsamer, lässt seine Stimme sinken. So hat man auch als Zuhörer den Eindruck, etwas in seiner Ereignishaftigkeit miterlebt zu haben. Brinkmanns Intensität – als Lyriker und

[256] Maleen Brinkmann: „The Last One. Rolf Dieter Brinkmann liest Westwärts 1 & 2" [Begleittext] in: Rolf Dieter Brinkmann: „The Last One. Autorenlesungen. Cambridge Poetry Festival 1975" (CD), München 2005.
[257] Ebd.

Vortragender – vermittelt die Intensität des unmittelbar Erlebten. Alle anderen Aspekte des Vortrags wie Tonhöhe, Tonstärke und vor allem die Tonlage bleiben konstant.

Brinkmann imitiert keine anderen Stimmen, er ‚inszeniert' seine Stimme in keinem besonderen Maße (ein Wort, das oft in Zusammenhang mit Thomas Kling verwendet wird). Er verbleibt in einer konstanten Tonlage, die sich von seiner gewöhnlichen Sprechweise, wie sie einige Tonbandaufnahmen für den WDR dokumentieren, die hauptsächlich Monologe, Gespräche und Geräuschaufnahmen aus seinem Alltag enthalten, kaum unterscheidet.[258] Brinkmann spielt also nicht: Zu sehr ist diese Art von Lyrik an die Person des Autors und seinen Alltag gebunden, als dass der Vortrag eine schauspielerische Komponente erhalten könnte. Mit Blick auf Brinkmanns Tonbandaufnahmen und intermediale Arbeiten lässt sich auch argumentieren, dass seine Performativität nicht unbedingt eine textuelle Grundlage haben muss, sondern auch in einem transtextuellen Raum als audio-visuelles Phänomen entstehen kann. All dies trug wohl dazu bei, dass Brinkmann, anders als einige seiner Zeitgenossen in Wien, zeit seines Lebens nicht als ein markanter Vortragskünstler bekannt war. Er dokumentiert zwar seinen Alltag mit Hilfe eines Tonbands, nähert sich also der Realität über ihre akustische Dimension, veröffentlicht aber zu Lebzeiten keine Aufnahmen seiner Gedichte. Dies hat viel mit dem Image, dem ersten Eindruck zu tun, den diese Gedichte (wie auch der Lyriker selbst) dem Rezipienten vermitteln wollen: einen Eindruck des unangestrengt Lebensnahen, Spontanen, Ungekünstelten. Hört man den von Brinkmann geschätzten Lyriker Frank O'Hara,[259] so wird klar, dass dessen Vortragsart – ähnlich wie der Charakter seiner Gedichte – auf programmatische Weise undramatisch sind. Es ist O'Haras alltäglicher Sprechduktus, der in

[258] Rolf Dieter Brinkmann: „Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 2005" (CD), München 2005.
[259] Frank O'Hara kann man z.B. in Richard Moores Film *USA: Poetry* (1966) hören. Richard O. Moore: *USA: Poetry* (1966), auf Youtube, URL: https://www.youtube.com/watch?v=344TyqLlSFA [Letzter Zugriff 10.6.2019].

diese Gedichte Eingang findet: Sie handeln davon, was er mag, was er liest und tut, wodurch sie eine gewisse Offenheit vermitteln. Es ist jedoch auch klar, dass wir kein persönliches Telefongespräch hören, sondern ein konstruiertes Gedicht, das in seiner syntaktischen und metaphorischen Dichte, in seiner Bildlichkeit und seinen Wiederholungsstrukturen weit über den alltäglichen Sprachgebrauch hinausgeht. Diese Spannung zwischen dem Lebensnahen und Spontanen auf der einen Seite und dem Künstlichen, Konstruierten, Durchdachten auf der anderen prägt nicht nur die Texte, sondern auch den Vortragsstil von Lyrikern wie Frank O'Hara und Rolf Dieter Brinkmann: Der Vortrag ist eng an die persönliche Sprechweise des Autors, an die Person, die hinter diesen Texten steht, gebunden – weniger an eine konkrete Biographie als an den Ort, an die Umgebung dieser Person. Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, warum sich Brinkmann beim Cambridge Poetry Festival als ein Lyriker aus Köln vorstellt: „My name is Rolf Dieter Brinkmann. I am coming from Cologne and Cologne is a dark industrial city."[260] Brinkmann verfügt durchaus über die performativen Mittel zur akustischen Realisierung eines Textes (sein bewusster Tempowechsel beweist es), setzt sie aber nur sparsam ein. Auch der Vortragsstil anderer westdeutscher Lyriker der 60er und 70er Jahre, z.B. von Nicolas Born, ist programmatisch undramatisch, obwohl bei Born im Vergleich zu Brinkmann der ‚performative Wert' seines Vortrags fragwürdiger erscheint.[261] Die performativen Mittel werden von diesen Lyrikern minimal eingesetzt, die Gedichte wirken undramatisch, aber nicht dem Publikum gegenüber gleichgültig, sie versuchen, kommunikativ und zugänglich zu bleiben. Dennoch ist die performative Dimension dieser Gedichte im Vergleich zu Lyrikern, die sich an anderen Traditionen orientieren, eine grundsätzlich andere.

[260] Rolf Dieter Brinkmann: „The Last One".
[261] Siehe Nicolas Born auf Lyrikline, URL: https://www.lyrikline.org/de/gedichte/naturgedicht-3016 [Letzter Zugriff: 1.6.2019]

Es gibt jedoch noch andere Gründe dafür, warum die Tradition des mündlichen Vortrags seit der Nachkriegszeit bis in die 80er hinein an Bedeutung verlor. Exemplarisch dafür ist das Verhalten der Gruppe 47, der wichtigsten literarischen Instanz im literarischen Feld der Nachkriegszeit, die sich 1967 zum letzten Mal traf. Zu dem Programm, das ihre Mitglieder in den ersten Nachkriegsjahren entwickelten, gehörte der Leitgedanke, die Literatur habe sich nicht an der Vergangenheit und nicht an der Zukunft, sondern ausschließlich an den Problemen der Gegenwart zu orientieren.[262] Dieser „unbedingte Gegenwartsbezug"[263] führte zu einem Realismusprogramm, das allen Möglichkeiten der Anknüpfung an die Literatur der Vorkriegszeit misstrauisch gegenüberstand. Diese Situation einer *Tabula rasa* hatte zur Folge, dass die bis dahin gegenwärtigen poetischen Traditionen, darunter auch mündliche Traditionen, verdrängt wurden und jede literarische Ausdrucksweise, die diesen Rahmen überschritt, kritische Reaktionen hervorrief. Als bekanntestes Beispiel gilt Paul Celans Lesung beim Treffen der Gruppe 47 in Niendorf 1952. Zwar wird dieses Treffen, bei dem auch Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann lasen, im Rückblick als Zeichen einer neuen Tendenz zur Abwendung vom geforderten Realismus wahrgenommen,[264] aber Celans Gedichte stießen dennoch auf massive Kritik, die zum einen dem vermeintlich fehlenden Engagement seiner Gedichte galt, zum anderen – und vor allem – aber seinem Vortragsstil. Hans Werner Richter, der Initiator des Treffens und die wichtigste Autorität der Gruppe, der Celan vorgeworfen hatte, einerseits „wie Goebbels" und andererseits „in einem Singsang […] wie in der Synagoge"[265] vorzutragen, kommentiert rückblickend:

> Seine Stimme klingt mir zu hell, zu pathetisch. Sie gefällt mir nicht. Wir haben uns das Pathos längst abgewöhnt. Er liest seine Gedichte zu schnell. Aber sie gefallen

[262] Siehe Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Die Gruppe 47: ein kritischer Grundriss*, München 2004, S. 77.
[263] Ebd.
[264] Ebd., S. 87.
[265] Siehe Cornelia Epping-Jäger: „‚Diese Stimme mußte angefochten werden': Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis", in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): *Berührungen: komparatistische Perspektiven auf die deutsche Nachkriegsliteratur*, München 2012, S. 263-280.

> mir, sie berühren mich, obwohl ich die Abneigung gegen die Stimme nicht überwinden kann.[266]

Richters Abneigung gegen Paul Celans Stimme, die er irrtümlicherweise mit der NS-Rhetorik assoziiert, führt letztlich zu einer Skepsis gegenüber jeder Form des rhetorischen Pathos. Im Kontext der Gruppe äußert sie sich in der Aufforderung, „so monoton wie möglich" vorzutragen: eine Art des Vortrags, die Epping-Jäger „als die Stimme der Erinnerungsvermeidung und Geschichtsdistanziertheit"[267] interpretiert. Die Stimme Celans kann man nicht nur, wie es Epping-Jänger vorschlägt, als eine Stimme, die von der kulturellen Tradition Österreichs – dem Burgtheaterdeutsch – geprägt ist, verstehen, sondern auch als eine Stimme, die sich in eine Tradition des mündlichen Vortrags von Lyrik einschreibt und sie zu erneuern versucht. Dass es Celan vor allem um poetische Traditionen der europäischen Literaturgeschichte geht, deutet auch eine Frage an, die er den Mitgliedern der Gruppe 47 stellt – die Frage, ob denn Rimbaud hier (in Deutschland) nicht bekannt sei.[268] Zugleich knüpft Celan, wie es Herta Müller andeutet, auch an die viel ältere „Tradition des jüdischen, russischen, rumänischen Gedichtsprechens im rhythmisch singenden Ton, der durch den ganzen Körper läuft",[269] an. In diesem Sinne vertrat die Gruppe 47 einen lediglich mit rudimentären literarischen Kenntnissen verbundenen ästhetischen Konservatismus. Ihre kritische Haltung gegenüber Erneuerungsversuchen poetischer Traditionen prägte die westdeutsche Literatur der 50er und 60er Jahre in entscheidendem Maße.

Als ein Lyriker mit einem starken Interesse für die performativen Aspekte der Lyrik und ihre oralen Traditionen findet Kling seine Anknüpfungspunkte nicht in der westdeutschen Lyrik, sondern in Wien, der ersten und wichtigsten Station seiner literarischen

---

[266] Hans A. Neunzig: *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, München 1979, S. 111-112.
[267] Epping-Jäger: „‚Diese Stimme mußte angefochten werden': Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis", S. 270.
[268] Toni Richter: *Die Gruppe 47 in Bildern und Texten*, Köln 1997, S. 49.
[269] Zitiert nach Moritz Pirol: *Halali 2: ein Thema in zwanzig Variationen*, Hamburg 2010, S. 576.

Wegbeschreibung: „'79 zog ich für einige Zeit nach Wien.“[270] Mit diesem programmatischen Satz, der seinem Angriff auf die westdeutsche Lyrik der 60er und 70er Jahre folgt, setzt Kling dem ungekünstelten Vortragsstil der Lyriker der 68-er Generation sowie dem monotonen Stil der Gruppe 47 eine Alternative entgegen. Diese alternative Literaturgeschichte beginnt nicht erst 1979, als Kling sie wahrnimmt, sondern spätestens in den 50er Jahren. Im Wien der 50er Jahre herrscht eine ganz andere literarische Situation als zur selben Zeit in der BRD: Trotz des Aufschwungs konservativ-restaurativer Tendenzen bildete sich dort zugleich ein avantgardistisches Milieu heraus, das sowohl auf textueller als auch akustischer Ebene an die Avantgarde der Vorkriegszeit anzuknüpfen versuchte. Dieser Rezeptionsvorgang – die Wiederentdeckung der avantgardistischen Literatur und der älteren poetischen Traditionen im Österreich der Nachkriegszeit – scheint von keiner literarischen Instanz gehemmt worden zu sein, wie es in der westdeutschen Literatur unter dem Einfluss der Gruppe 47 der Fall war. Die Wiener Gruppe, die ab ca. 1953 aktiv war, entstand aus einem Interesse für die Vorkriegsavantgarden, für jene Formen von Kunst und Literatur also, die sich mit dem alltäglichen Sprachgebrauch und mithin den allgemeinen Gesellschafts- und Denkformen kritisch auseinandersetzt. Mit Ausnahme der ersten, noch relativ klassisch gestalteten Lesung der Wiener Gruppe im Jahr 1957 stellten die zwei in den beiden folgenden Jahren veranstalteten „literarischen cabarets“ die radikalste Fortsetzung und Weiterentwicklung der Vorkriegsavantgarden dar.

Mit ihren „literarischen cabarets“ interessierte sich die Wiener Gruppe nicht für den Vortrag von Lyrik und den Vortragsstil als solchen – sie lehnte das Format der Dichterlesung vielmehr ab.[271] Eine noch wesentlich radikalere Einstellung gegenüber der Sprache bildete

[270] Kling: *Itinerar*, S. 9.
[271] Oswald Wiener: „das ‚literarische cabaret' der wiener gruppe“, in: Peter Weibel (Hg.): *Die Wiener Gruppe: a moment of modernity 1954-1960*, Wien/New York 1997, S. 309-321, hier S. 309.

die Grundlage für die Arbeit der Gruppe, die sich von einem Lyriker wie Paul Celan sehr unterscheidet.[272] Vielmehr wollte die Wiener Gruppe mit ihren zwei „literarischen cabarets", die bewusst an die sprach- und gesellschaftskritischen Tendenzen des Cabaret Voltaire anknüpften, sich aber auch auf die österreichische Kabaretttradition bezogen, den Rahmen der Kunst sprengen. Die Gruppe beschäftigte sich stark mit dem theoretischen Aspekt der Lyrik, d.h. mit dem Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit, die über die anfänglich rein textuelle Arbeit weit hinausgeht. Oswald Wiener beschreibt 1967 die Absichten der Gruppe wie folgt:

> wenn wir anderen [d.h. Oswald Wiener, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner im Gegensatz zu H.C. Artmann, der sich nach dem Erfolg der *schwoazzn dintn* (1958) von der Gruppe distanzierte] uns im gegensatz dazu als sprachingenieurs, sprachpragmatiker, sahen, benutzten wir die worte im sinne wittgensteins als werkzeuge (allerdings in erweiterter bedeutung) und waren nicht nur am verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen (‚konstellationen') interessiert […], sondern auch an der steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch.[273]

Für diese transtextuellen Arbeiten, die alltägliche Situationen durch den Sprachgebrauch steuern oder die Diskrepanz zwischen der Situation und dem Sprachgebrauch ausstellen, eignet sich, besser als die Dichterlesung, das Format des Kabaretts, das es zum einen ermöglicht, die Bühne als Handlungsort zu benutzen, wo „konkrete situationen" inszeniert werden konnten, zum anderen aber auch einen theatralen, mit bestimmten Erwartungen verbundenen Rahmen zu eröffnen. Das Kabarettformat ist also mit der grundlegenden Absicht, die „wirklichkeit auszustellen, und damit, in konsequenz, abzustellen",[274] vereinbar, da sich auf der Bühne ein konkretes Geschehen ereignen kann. Damit verbunden ist auch die weitere Absicht, die ‚theatrale' Wirklichkeit (d.h. Theaterroutinen, Theatererwartungen bzw. Konventionen) auszustellen bzw. umzukehren, was mit einer

[272] „was als postsurrealismus (paul celan) in mode kam, lehnten wir als symbolistisch verpantschten aufguss ab." Gerhard Rühm: „vorwort" in: *Die Wiener Gruppe*, S. 9.
[273] Wiener: „das ‚literarische cabaret' der wiener gruppe", S. 309.
[274] Ebd.

grundsätzlichen Verachtung für das Theater (und sein Publikum) einhergeht. Als bekanntestes Beispiel gilt die Idee, das Publikum wie einen Gegenstand anzuschauen, was am besten in einer Nummer der zweiten Cabarets realisiert wurde, als „das ensemble auf drei stuhlreihen mit dem gesicht zum publikum [saß] und […] dasselbe interessiert [betrachtete].“[275] Auch auf anderen Ebenen spielte man mit den Erwartungen, indem z.B. ein „völlig unbekannt gewesenes mädchen mit film- und theaterambitionen“ als „star der aufführung“ im Programm angekündigt wurde.[276]

Bis auf sehr wenige Ausnahmen wurden alle Texte und Einfälle für das Kabarett eigens dafür geschrieben. Dazu gehören Texte, deren Vortrag mit der gleichzeitigen Präsentation einer bestimmten Handlung verbunden ist, so etwa die im Stil der „guten suppe“ verfasste programmatische Nummer „friedrich achleitner als biertrinker“, in der Friedrich Achleitner auf der Bühne sitzt und Bier trinkt, während ein Text über den Akt des Biertrinkens und Einschenkens gelesen wird. „sie lief in einem beklemmendem rhythmus ab, zeigte augenfällig die lächerlichkeit einer beschreibung angesichts eines ereignisses“,[277] fasst Wiener die Wirkung zusammen. Dazu kommen auch andere Nummern mit sprachlichem und anderem akustischen Material, das unter Kritik gestellt wird: das Singen der österreichischen Nationalhymne, die Rezitation von Werken Ingeborg Bachmanns, Jean-Paul Sartres und Boris Pasternaks, wissenschaftlicher Beiträge und Fachtexte, Radiosendungen – die alle eine sprachlich geprägte ‚Wirklichkeit‘ ausstellen oder sich diese innerhalb des Kabarett-Kontextes aneignen. Darüber hinaus beinhalten viele Nummern Szenen oder Akte ohne Text, zeigen etwa den Akt des Erwachens, des Haareschneidens, des Essens und Trinkens auf der Bühne oder den Versuch zu fliegen – Nummern, die in die

[275] Ebd.
[276] Ebd., S. 311.
[277] Ebd., S. 313.

Richtung dessen gehen, was einige Jahre später als ‚Performancekunst' und ‚Happening' bezeichnet werden sollte. Diese künstlerische Praktik der Wiener Gruppe geht zwar aus einer kritischen Auseinandersetzung mit der Sprache und ihrem alltäglichen Gebrauch hervor, gelangt aber schnell an einen Punkt, der den literarischen Rahmen überschreitet und die Entwicklungen der Kunst der 60er Jahre vorwegnimmt: Fluxus, Happening, Bodyart, Performance- sowie Konzeptkunst.[278] So könnte man argumentieren, dass die Wiener Gruppe mit ihren „literarischen cabarets", mit denen die gemeinsame Arbeit zugleich zu einem Ende kommt, den Rahmen der Literatur überschreitet und sich in einem intermedialen Bereich der neuen Kunstformen bewegt.

Mehr als zwanzig Jahre nach den Auftritten der Wiener Gruppe beginnt der Lyriker Thomas Kling seine Gedichte vorzutragen. In *Itinerar* beschreibt er seinen ersten Auftritt 1983 in Wien, der trotz gravierender Unterschiede mit Anspielungen und Reflexionen auf die Aufführungspraxis der Wiener Gruppe Verbindungen herzustellen versucht:

> [w]ir betraten dann die Bühne, altes Wiener Gruppen-Konzept – zusammen mit Bayer hatte Berger [d.h. der Lyriker, Dramatiker, Erzähler, Schauspieler und Aktionist Joe Berger (1939-1991)] Anfang der 60er Jahre einiges von dessen Theatertexten inszeniert –, als beträten wir ein Kaffeehaus, behandelten die Zuschauer im überfüllten Saal als Gegenstand, ich querte die voll ausgeleuchtete Bühne, legte einen sehr langen und weiten Weg zurück, hängte meine Jacke an einem imaginären Garderobehaken auf, die knallte hübsch auf die Bretter, dem apulischen Diktaphon hats nicht geschadet, die Leute waren schier begeistert, jetzt schon – dann las ich vom Standmikro aus.[279]

Thomas Kling tritt in Wien nicht alleine auf, sondern zusammen mit Joe Berger, der 1963 bei Konrad Bayers Theatertext „bräutigall & anonymphe" Regie führte.[280] Die Lesung

[278] Siehe Peter Weibel: „die wiener gruppe im internationalen kontext", in: Weibel: *Die Wiener Gruppe,* S. 763-783.
[279] Kling: *Itinerar,* S. 13.
[280] Siehe den Eintrag zur Aufführung des Textes auf theatertexte.de, URL: https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=verlag_der_autoren&wid=27&ebex3=3 [Letzter Zugriff: 10.6.2019]

beginnt also mit dem Betreten der Bühne, „als beträten wir ein Kaffeehaus“, dem Behandeln der Zuschauer als Gegenstand und dem Aufhängen der Jacke an einen imaginären Garderobenhaken. Inwiefern das Betreten der Bühne, als käme man in ein Kaffeehaus, tatsächlich ein „altes Wiener-Gruppen-Konzept“ ist, ist an sich unklar: In dem einzigen ausführlichen Text über die zwei literarischen Cabarets von Oswald Wiener ist von keiner solchen Geste die Rede – die Wiener Gruppe ließ sich z.B. Essen und Getränke auf der Bühne servieren, um so tatsächlich eine Wirtshaussituation im Sinne eines Happenings auszuführen, doch so weit gehen Kling und Berger nicht. Sie vollführen nur Gesten, die für eine bestimmte Situation charakteristisch sind, Gesten also, die eher etwas ‚Schauspielerisches‘ an sich haben, als tatsächlich ein Stück ‚Realität‘ in Sinne der Wiener Gruppe auszustellen. Dies scheint auch eine etwas frühere Reflexion Klings, die dieser in einem Gespräch mit Marcel Beyer anstellt, zu suggerieren: Die gezielten Anspielungen auf die Aufführungspraxis der Wiener Gruppe fehlen hier; Kling erwähnt vielmehr seine frühen Theatererfahrungen.[281] Das Ziel oder der Effekt solcher „Mätzchen“, wie sie Kling später kritisch nennen wird, ist die Herstellung von Aufmerksamkeit (das Publikum ist „schier begeistert“) für Klings eigentliche Bühnenhandlung, und zwar den Vortrag von Gedichten, was keinesfalls das Ziel der Wiener Gruppe war. Das Betrachten der Zuschauer gehört zwar zum Programm der Wiener Gruppe und geschieht etwa in Konrad Bayers Stück „die begabten zuschauer“,[282] das die Rollenverteilung zwischen Zuschauern und Schauspielern umkehrt, indem zwei Auftretende als „herren“ mit Operngläsern das Publikum fixieren, es kommentieren und es in die klassischen Theaterkonventionen einbinden. Es ist unklar, inwiefern Kling und Berger „gegen das publikum spielen und nicht für dasselbe“,[283] und inwiefern sie einen solchen Angriff auf den Illusionscharakter des Theaters überhaupt

[281] Siehe Kling, Beyer: „Das Eingemachte – Smalltalk 91“, S. 55.
[282] Konrad Bayer: „die begabten zuschauer. ein prolog“, in: *Die Wiener Gruppe*, S. 136-138.
[283] Ebd., S. 138.

wollen oder brauchen. Anders als die Wiener Gruppe verzichtet Kling auch auf die Einbeziehung technisch-akustischer Mittel: Das „apulische Diktaphon“ (mit Aufnahmen von Zitrusplantagen in Apulien, auf denen nur seine Schritte zu hören sind[284]) fällt zu Boden und wird nicht eingesetzt. Dieser erste Auftritt findet im Rahmen eines „Benefizkonzerts“ statt, „bei dem neben Liedermachergestalten und Austrorockern auch ein paar Wiener Schriftsteller lesen sollten“[285] – es darf also die Rede von einem ‚literarischen Teil‘ des Konzertes sein; die klaren Grenzen zwischen Musik und Literatur stellen das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit nicht infrage. Ein zentraler Unterschied gegenüber der Aufführungspraxis der Wiener Gruppe zeigt sich auch darin, dass Kling in Wien aus einer bereits gedruckten Sammlung von Gedichten, aus „Amptaten“ liest,[286] also keine Texte vorstellt, die explizit für das Bühnenkonzept geschrieben wurden. Eine wirklich relevante Verbindung zur Praxis der Wiener Gruppe stellt Kling über Joe Berger nicht her. Vielmehr ist Berger, wie es Beyer zusammenfasst, als „eine ganz wichtige Szenefigur, ganz wichtig in der Zeit und in einem sozialen Milieu, im Vernetzen von Leuten, Machen von Veranstaltungen“[287] zu sehen. Es gibt zwar bestehendes akustisches Material, das für ein Interesse Klings für die Fluxus- und Happening-Szene im Rheinland spricht,[288] aber er selber stellt dies nicht in den Mittelpunkt seiner Präsentation. Stattdessen charakterisiert er diese Lesung, die eine ganz klare Verbindung zu Wien hat, vor allem dadurch, dass sie *in* Wien stattfindet und dort zu einem seiner frühen Erfolge gehört.[289] Wie bereits angedeutet, ändert sich Klings Aufführungspraxis im Laufe der Zeit, er verzichtet auf alle „Mätzchen“

[284] Kling: *Itinerar*, S. 12.
[285] Ebd, S. 13.
[286] Siehe Kling, Beyer: „Das Eingemachte – Smalltalk 91“, S. 55.
[287] Siehe Anhang, Gespräch mit Marcel Beyer, Berlin, 19. 8. 2015.
[288] „Drei freie Minuten, Talk Act“, Ingrid Grundheber (CAP) / Al Hansen / Thomas Kling, Köln 8.4. 1988, (Privat-Aufnahme), CD. Stiftung Insel Hombroich, Thomas Kling; Sprachinstallation ‚Op de Eck‘ / Thomas Kling liest aus „erprobung herzstärkender mittel“, (Schlagzeugbegleitung: Geräusche, wie wenn Gegenstände, Möbelstücke z.B., zerstört würden; Sprecher-Chor) Düsseldorf (?), ca. 1985 (Privat-Aufnahme, verrauscht, mit Kneipengeräuschen) Kassette (U.L.) Stiftung Insel Hombroich, Thomas Kling.
[289] Kling, Beyer: „Das Eingemachte – Smalltalk 91“, S. 55.

und trägt seine Texte mit rein stimmlichen Mitteln vor;[290] doch bei näherer Betrachtung zeugt bereits diese erste Lesung von einer bestimmten Grundidee: Der Vortrag von Lyrik ist mit anderen Formen der Kunst, abgesehen von der Musik, nicht vereinbar.

Trotz dieser grundsätzlichen Unterschiede in den Absichten der Wiener Gruppe einerseits und Thomas Kling andererseits wäre der Schluss dennoch nicht zulässig, dass die Wiener Gruppe keine Relevanz für seine Aufführungspraxis hat. Sie scheint eher eine Art Grundlage oder Prämisse für die Lyrik der 80er und 90er Jahre zu bilden, die die Aufführungspraxis der Wiener Gruppe zu dem Zeitpunkt bereits zur Kenntnis nimmt.[291] Grundsätzlich teilt ein Lyriker wie Kling mit der Wiener Gruppe das Interesse dafür, wie ein Werk gemacht ist, für dessen künstlichen, konstruierten Charakter – es ist dieser Aspekt, der ihn von der Hervorhebung des Spontanen und Lebensnahen der Lyrik der 60er und 70er Jahre unterscheidet. Er teilt mit der Wiener Gruppe nicht dieselbe Verachtung für den institutionellen Rahmen, in dem ein Auftritt stattfindet, weil er sich innerhalb eines weniger konservativen Rahmens bewegt und als Auftretender vor einem ganz anderem Problem steht;[292] doch der Gedanke, dass die Auftrittssituation eine konstruierte und somit kontrollierbare ist, ist auch für Kling wichtig. Er versteht es, die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen und mit ihr zu spielen. Kling adressiert das Publikum auf gezielte Weise,[293] und in seinen Gedichten finden sich Elemente einiger Praktiken der Wiener Gruppe, die diese verwendete, um „das publikum von zeit zu zeit wieder in trab zu bringen“: „wir arbeiteten mit schreien („achtung!!“), trillerpfeifen, trompetenstossen, getrampel und

[290] Vgl. Reinhard Meyer-Kalkus: „Thomas Kling über den Dichter als ‚Live-Act‘“, in: Ammon, Trilcke, Scharfschwert (Hg.) *Das Gellen der Tinte*, S. 241-262.
[291] Vgl. dazu Gespräch mit Marcel Beyer, Göttingen, 13. 11. 2014, Anhang.
[292] Dazu Kling selber: „Heute haben wir überhaupt um Aufmerksamkeit zu kämpfen, wegen einer Überflutung, einem Überangebot an Literatur.“ „Die gebrannte Performance“, S. 36.
[293] Siehe Anhang, Gespräch mit Anja Utler, Regensburg, 15. 9. 2015; „Die gebrannte Performance“, S. 35.

gekreisch“[294] – all das ist bereits in gewisser Weise auf textueller Ebene und noch viel stärker in Klings Vortrag der Gedichte präsent. Die Ideen der Wiener Gruppe werden oder müssen in ihrer Radikalität nicht wiederholt oder weitergeführt werden, aber dennoch bilden sie die Grundlage für kontrollierte Aufführungspraktiken, die mit Blick auf die Auftritte der Gruppe 47 sowie der Lyriker der 68-er-Generation den Vortrag von Gedichten grundlegend verändern.

Wie oben gezeigt wurde, kommt es zu dieser Veränderung, anders als es Kling in *Itinerar* behauptet, nicht allein durch eine Auseinandersetzung mit der Wiener Gruppe. In den *Botenstoffen* entwickelt Kling ein etwas größeres Bild: „Die Wiener Gruppe mit Ernst Jandl jedenfalls hat dafür gesorgt, dass seit eineinhalb Jahrzehnten wieder von jungen Dichtern gute Lesungen zu hören und zu sehen sind.“[295] Der österreichische Lyriker Ernst Jandl (1925-2000) stellt im Vergleich zur Arbeit und Aufführungspraxis der Wiener Gruppe ein etwas anderes Modell dar: Anders als die engeren Mitglieder der Wiener Gruppe, die alle in verschiedenen Genres arbeiteten und deren wichtigste Texte (was vor allem für Wiener und Bayer gilt) Prosatexte sind, arbeitet Jandl von Anfang an primär als Lyriker. Als Vortragender bewegt er sich also innerhalb des Formats der Dichterlesung, die die Wiener Gruppe kategorisch ablehnt. Jandls Arbeit entwickelt sich aus engen Kontakten zur Wiener Gruppe, die ihn beeinflusst, teilt aber dennoch nicht in allen Aspekten die gleichen Absichten. Vor allem was seine Aufführungspraxis betrifft, geht es Jandl nicht dermaßen radikal um Provokation und institutionellen Angriff, er hegt keine Verachtung für das Publikum, sondern bemüht sich um eine Aufrechterhaltung des Verhältnisses zwischen den Zuhörern und ihm, ja, er versucht, auf ein möglichst breites Publikum zu wirken. Anders als

[294] Wiener: „das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe“, S. 315.
[295] Kling: *Botenstoffe*, S. 31.

der ebenfalls als Lyriker und guter Vortragskünstler bekannte H.C. Artmann, der zunächst als ‚Dialektdichter' rezipiert wird und relativ spät Anerkennung für den Rest seines Werkes erhält, gelingt Jandl der Durchbruch bereits zu einem frühen Zeitpunkt in seiner Karriere und zwar mit einer Reihe von Gedichten, die programmatisch die Tradition des Vortrags von Lyrik erneuern.

Seine „Sprechgedichte" präsentierte und veröffentlichte Jandl bereits 1957 – in zeitlicher und räumlicher Nähe zu den „literarischen cabarets" der Wiener Gruppe also –, aber sie wurden erst 1966 bekannt, als sie im Band *Laut und Luise* und zwei Jahre später auch auf Schallplatte erschienen. Das Sprechgedicht definiert Jandl als einen neuen Gedichttypus, der „erst durch lautes Lesen wirksam [wird]."[296] Die performative Realisierung des Gedichts – im Akt des lauten Lesens, des Sprechens – ist also seine eigentliche, wichtigste Form, der schriftliche Text spielt diesbezüglich eine untergeordnete Rolle, insofern als er das Material für den Vortrag nur fixiert. Wirklich neu ist diese Idee nicht, denn spätestens mit der dadaistischen Lyrik, den Lautgedichten von Hugo Ball oder Kurt Schwitters entsteht in der avantgardistischen Tradition eine Gedichtform, die sich beim Hören besser nachvollziehen lässt als bei der stillen Lektüre: Der gedruckte Text ist bereits da eine Art Partitur des Gedichts, das erst im mündlichen Vortrag sein volles Potential entfaltet. Jandls Gedichte und ihre performativen Realisierungen tauchen zu einem Zeitpunkt auf, als die Nachkriegsliteratur aus politisch-historischen Gründen stark schriftlich geprägt ist. Die Gruppe 47 verbietet den Vortrag von Lyrik zwar nicht im Allgemeinen, aber sie kontrolliert den Vortragsstil und begründet Einschränkungen bezüglich des angemessen Vortragsstils, indem sie eine zurückhaltende, monotone Sprechweise fordert – was bei den Treffen zur

[296] Ernst Jandl: „Das Sprechgedicht", in: Ders.: *Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden*, München 1999, S. 8.

Sprache kommt, ist vor allem die Diskussionsfähigkeit und Kommunikabilität der Literatur als ein Phänomen der Kritiker, die für die Vortragstraditionen kein explizites Interesse haben. Insofern ist Jandl einer der ersten Lyriker, die nach 1945 die Erneuerung des poetischen Vortrags und der performativen Dimension der Lyrik zu ihrem Programm machen. Jandls Sprechgedichte tun dies, indem sie den Aspekt der Spannung auf der Wortebene, durch verschiedene Arten der Fragmentierung und Rekonstruktion einzelner Worte, erforschen.[297] Was im lauten Lesen, im Vortrag dieser Gedichte zum Ausdruck kommt, ist zum einen die Expressivität der einzelnen Worte, Wortteile oder auch Satzteile – eine Art Expressivität des sprachlichen Rudiments, mit dem Jandl arbeitet. Zugleich bringt er, beeinflusst vom Jazz, auch den Rhythmus in die Lyrik: eine Art kontinuierlichen Sprechrhythmus, der den Sprechgedichten zugrunde liegt.[298]

Für Thomas Kling stellt Jandl zweifelsohne ein wichtiges Modell dar, an dem er sich orientieren konnte: Jandl als ein Lyriker, der hohen Wert auf den Vortrag von Lyrik setzt und einen unnachahmlichen Vortragsstil entwickelt, aber auch als ein Lyriker, für den Lesungen eine wichtige Rolle auch im soziologischen Aspekt der Anerkennung und Sich-Bekanntmachens im literarischen Feld der Zeit spielen. Oder wie es der Text auf Jandls offizieller Webseite zusammenfasst:

> Früh macht er die Erfahrung, dass in Lesungen das Publikum positiv auf seine Texte reagiert, entschieden positiver als die öffentlichen Reaktionen auf seine Gedichte zunächst ausfallen. In Jandls Fall ist die sonst übliche Reihenfolge, nach der Autoren zum Lesen eingeladen werden, wenn sie sich durch Publikationen einen Namen gemacht haben, auf den Kopf gestellt: Durch Lesungen kann er seine Bücher – als sie dann endlich publiziert sind – einem größeren Kreis von Interessenten nahe bringen.[299]

---

[297] Ebd.
[298] Siehe Frieder von Ammon: *Fülle des Lauts: Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*, Stuttgart 2018.
[299] „Ernst Jandl und seine Lesungen“, Offizielle Internetseite von Ernst Jandl, URL: https://www.ernstjandl.com/lesungen.php [Letzter Zugriff: 20.6.2019]

Hier zeigt sich eine wichtige Parallele zu den Lesungen Thomas Klings, der sich relativ früh, bereits nach dem Druck von „Amptate“ (1983) und *erprobung herzstärkender mittel* (1986), durch seine Auftritte im Rheinland einen Namen macht und dessen Gedichte in dieser Form auch ein größeres Publikum zu erreichen scheinen.[300] Die Ähnlichkeiten zwischen Kling und Jandl, zu denen auch die Verbindung zwischen Lyrik und Jazz gehört, die Kling in der Zusammenarbeit mit dem Musiker Frank Köllges realisierte, thematisiert auch Frieder von Ammon im Epilog seiner Studie zur Re-Performativierung der Lyrik.[301] In Anlehnung an Jandl spricht er vom „performativen Purismus“, der dem Gedicht und seinem Vortrag gilt und sich auch in Klings performativer Praxis zeigen sollte.[302]

Zu ergänzen wären noch die Unterschiede zwischen der performativen Praxis Jandls und Klings, die auf eine Entwicklung verweisen, die sich in der Auffassung von Performativität in der Lyrik seit den 80er Jahren abzeichnet. Um diese Unterschiede näher zu erläutern, sei der folgende Text Thomas Klings aus dem Jahr 1992 zitiert:

> Der Dichter als Live-Act
> Drei Sätze zur Sprachinstallation
>
> als theil dichterischer arbeit ist der mündliche vortrag schriftlich fixierter texte vor einer zuhörerschaft zu begreifen, die möglichst durch den verfasser selbt geschehen soll. dem in den vergangenen achtzig jahren entwickelten performancebegriff, und seinen massiven metamorphosen, gerade im letzten jahrzehnt, trägt der vortragende dichter (=sprachinstallateur) rechnung, indem er auf requisiten / mätzchen etwelcher art verzichtet: seine ganz konzentration gilt einzig dem auswendig-gesprochenen bzw. abzulesenden text – der ist nun seine partitur. der dichter »erhebt seine stimme«, bringt die in seinen texten installierten klimata ERNEUT zur sprache und weiß dennoch: weißes rauschen …[303]

[300] Des Öfteren verweist Kling auf die folgende Reaktion auf seinen Vortrag: „Jetzt, wo ich Sie gehört habe, verstehe ich Ihre Texte viel besser!“ Kling: *Botenstoffe*, S. 103.
[301] Siehe Ammon: *Fülle des Lauts*, S. 436-442.
[302] Ebd., S. 439.
[303] Thomas Kling: „DER DICHTER ALS LIVE-ACT: DREI SÄTZE ZUR SPRACHINSTALLATION“, in: *Proe*, Berlin 1992, [ohne Paginierung].

Vergleicht man diesen Text mit Jandls ungefähr gleich langen Text „Das Sprechgedicht“,[304] so fällt als erstes auf, das hier die Figur des Dichters eine zentrale Rolle einnimmt, während bei Jandl der ganze Text – nach dem Programm der konkreten Poesie – subjektlos geschrieben ist. Vom Gedicht und seinem performativen Potential rückt hier der Fokus auf den „dichter“, auf seine Arbeit und die Situation der Aufführung. Der grundsätzliche Fokus liegt indessen auf dem mündlichen Vortrag. Wenn Kling von der „dichterischen arbeit“ spricht, und dies ebenfalls ohne expliziten Bezug auf sich selbst, so vertritt er dabei eine normative Haltung: Ein Lyriker muss sich auch mit dem performativen Aspekt eines Gedichts beschäftigen, dieser gehört ausnahmslos zu seinem Werk. Hier und auch in anderen Texten, die den gleichen Gedanken noch deutlicher zum Ausdruck bringen,[305] stellt Kling einen Maßstab, ein Kriterium für die Lyrik auf. Es geht nicht mehr wie bei Jandl um einen neuen Gedichttypus, der nur durch den mündlichen Vortrag realisiert werden kann, sondern jedes Gedicht muss im Prinzip den Test des mündlichen Vortrags aushalten können. Was Jandl in den 50ern zu bewirken versucht, wird spätestens in den 90er Jahren auf einer viel breiteren Ebene spürbar. In den 90er Jahren muss sich die Lyrik in ihrer performativen Form (als darstellende Kunst) gegenüber der seit den 60er Jahren präsenten Performancekunst – die die Wiener Gruppe in den 50ern noch untrennbar mit ihren sprachlichen Überlegungen verbinden kann – definieren und, wie es Kling auch tut, abgrenzen. Der vortragende Lyriker trägt dem Performancebegriff Rechnung, gerade indem er sich ausschließlich auf den Text und das ihm inhärente performative Potential konzentriert. Die Lyrik hat ihre Souveränität gegenüber der Performancekunst zu behaupten – sie entfaltet ihr performatives Potential nicht dadurch, dass sie mit externen Requisiten, sondern mit der Stimme arbeitet. Zugleich scheint Klings Text bereits auf textueller Ebene von der Performancekunst beeinflusst zu

[304] Siehe Fußnote 296.
[305] Vgl. z.B. „Wer nicht „vorlesen“ kann, oder zu faul zum Üben ist – der soll den Mund halten, Schauspieler engagieren.“ Kling: *Botenstoffe*, S. 102.

sein, indem er den Dichter „als Live-Act“ in ihn einführt und damit auch die potentielle Präsenz des Vortragenden. In allen diesen Aspekten spielt Jandl als Modell eines Lyrik-Performers, der auch in der Aufführungssituation eine Art Minimalismus zu praktizieren scheint, eine wichtige Rolle für Kling. Der Unterschied (gegenüber Jandl) liegt darin, dass Jandls Sprechgedicht erst in der akustischen Realisierung sein eigentliches Potential entfaltet, so dass es unbedingt gehört werden muss, während bei Kling der Vortrag und der Text als zwei gleichwertige Dimensionen ihre Wirkung entfalten. Nach der zweiten Phase der Lautpoesie, in deren Rahmen Jandls Sprechgedichte zu verorten sind, scheint die Lyrik Ende des 20. Jahrhunderts zu einem anderen, umfassenderen Verständnis von Lyrik zu gelangen. Klings Begriff der „Sprachinstallation“ meint nicht nur die Situation der Aufführung, sondern ebenso den schriftlichen Text: „Das Gedicht als literales Ereignis ist die Sprachinstallation *vor* der Sprachinstallation.“[306] In dem Sinne handelt es sich um ein zweifaches „zur Sprache bringen“, und keiner dieser Prozesse steht über oder unter dem anderen.

Es ist wichtig mit Hinblick auf die Frage nach den Unterschieden zwischen Kling und Jandl, auf Klings Begriff der „Sprachinstallation“ näher einzugehen: Anders als Jandl, der mit seinen Sprechgedichten den Schwerpunkt auf den Akt des Sprechens legt, geht es Kling um einen Begriff von Sprache, der Mündlichkeit und Schriftlichkeit in sich vereinigt. Im Unterschied zu Jandl, der als Lyriker vor allem vom Jazz, von der Musik beeinflusst ist,[307] kommt Kling in erster Linie von der bildenden Kunst her – die Musik spielt in seinem Arbeitsprozess keine bzw. eine wesentlich geringere Rolle.[308] So entwickelt sich auch der

[306] Kling: *Itinerar*, S. 20.
[307] Siehe Ammon: *Fülle des Lauts.*
[308] Im Gespräch mit Marcel Beyer sagt Kling, er höre gar keine Musik, und bestätigt, er habe beim Umzug nach Köln seinen Plattenspieler am Bordstein stehengelassen. Siehe Kling, Beyer: „Das Eingemachte – Smalltalk 91“, S. 53. Der „Stifterfiguren“-Zyklus fokussiert neben Dichterfiguren vor allem Künstler – Joseph Beuys, Andy Warhol und Blinky Palermo. Auch im Rahmen einer Tagung, die 2015 die

Begriff der Sprachinstallation von der bildenden Kunst her, nämlich vom Begriff der Installation, der in der Kunst seit dem Ende der 70er Jahre ein raumgreifendes, ortsgebundenes und situationsbezogenes Kunstwerk bezeichnet.[309] Die Installation setzt also den Fokus auf Räumlichkeit und damit Heterogenität und Vielschichtigkeit, die Kling durch Erforschung und Gestaltung von Sprachräumen in die Lyrik bringt. Zugleich ist Installation ein technischer Begriff, der auch für das Einbauen und Einrichten einer Anlage verwendet wird – er impliziert keinen souveränen Schöpfungsakt, sondern ein Einrichten, Montieren, Konstruieren von bereits Vorfabriziertem. Kling entwickelt sein Denken also in Anlehnung an Entwicklungen in der Kunst, aber auch in der Medientechnologie, die seine Lyrik sowohl in schriftlicher als auch performativer Realisierung prägen. Anders als ein Gedicht von Jandl, dem noch eine einheitliche Idee und eine einheitliche Sprechweise zugrunde liegen, dem also eine gewisse Einfachheit eignet, sind Klings Gedichte Assemblagen des Heterogenen, von Stilbrüchen und Einschüben, die einen bis dahin unbekannten Grad von Komplexität erreichen. Bereits die Vortragsstile von Jandl und Kling sind sehr verschieden. An Jandl erinnert sich z.B. jemand: „Ein Mann sprach wohlgemessen und exakt wie eine Maschine die Blitz und Donnerbotschaft neuester Lyrik in einen kleinen Saal.“[310] Norbert Hummelt, der Klings früheste Lesungen erlebt hat, nennt als eine der erkennbarsten Charakteristiken seines Vortragsstils die „Breite seiner artikulatorischen Möglichkeiten: vom vernehmlichen Flüstern über den klassischen Bühnenton bis zum kontrollierten Wutausbruch, vom Wiener Schmäh über den rheinischen Dialekt und Szenejargons bis hin zum Kasernenhofton“.[311] Zweifelsohne verfügt auch Jandl über ein artikulatorisches Spektrum, doch bei Kling wechselt innerhalb von wenigen Zeilen der Ton so radikal, dass

gemeinsamen Projekte von Kling und Köllges untersuchte, bestätigte Thomas Witzmann, dass Kling keine große Kenntnis der Musik hatte.

[309] Siehe Claire Bishop: *Installation art: a critical history*, London 2005.

[310] „ERNST JANDL mit den NEIGHBOURS“, URL: https://www.porgy.at/en/events/8851/ [Letzter Zugriff: 20. 6. 2019]

[311] Hummelt: „Erinnerung an Thomas Kling“, S. 103-110.

ein viel größerer Eindruck von Dichte und Heterogenität entsteht. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Dieter Gräfs Bemerkung, Kling habe (gegenüber Jandl und seiner Generation) Tempo in die Lyrik gebracht, was eigentlich nicht das Sprechtempo meint, sondern eine Art Wahrnehmungstempo, d.h. das Tempo, in dem die Realität (noch vor der ‚Versprachlichung') wahrgenommen wird.[312]

Die Tendenz zur großen Heterogenität, die sich in der deutschen Lyrik ab ca. Mitte 80er Jahre zeigt, lässt sich, wie Kling selber bemerkt hat, anhand von Begriffen und Konzepten aus der Medientechnologie genauer beschreiben. Kling verweist auf die Überblendungstechnik im Film, die eine Überlagerung mehrerer Bilder ermöglicht; was den performativ-akustischen Aspekt anbelangt, ist auch sein Hinweis auf das Frequenzspiel des Kurzradios interessant, das er nach eigener Aussage als Jugendlicher viel gehört hat.[313] Er schreibt eine Lyrik, die auf programmatische Weise die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Frequenzen von Stimmen und Informationsebenen zusammenbringt, dabei aber auch das Moment der Interferenz, der Störung reflektiert. In diesem Sinne ist auch Klings Bezugnahme auf „weißes Rauschen" – Rauschen, das verschiedene Frequenzen in gleichbleibender Intensität enthält – am Ende von „Der Dichter als Live-Act" zu verstehen: Der Dichter, der ohne Einsatz von Technik, d.h. allein mit seiner Stimme arbeitet, *weiß* dennoch, dass auch die Sprache als Medium der Kommunikation von moderner Technologie beeinflusst ist und es sowohl im schriftlich fixierten als auch im vorgetragenen Gedicht Momente der Kommunikationsstörung geben wird – dass auch im Vortrag eines ‚Kling-Gedichts' nicht alle Komplexitäten beim Zuhörer ankommen können, während ein Jandl-Gedicht für ein sehr breites Publikum relativ verständlich bleibt.[314]

[312] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019.
[313] Kling: *Botenstoffe*, S. 215.
[314] Siehe „Die gebrannte Performance", S. 37.

Kling reagiert auf die Prozesse der Technologisierung, die die Lyrik der 90er Jahre stärker prägen als die der 60er Jahre, darüber hinaus hält er Schritt mit den Entwicklungen der Performancekunst und berücksichtigt deren Einfluss auf die Literatur. Dennoch wird auch in „Der Dichter als Live-Act" angedeutet, dass hier eine an sich sehr alte Auffassung von Lyrik aufgegriffen und erneuert wird. Nicht zufällig verwendet Kling den Begriff des „Dichters", der im Gegensatz zum in Anführungszeichen gesetzten „Sprachinstallateur" sehr traditionell ist. Es ließe sich auch vermuten, dass das erste Wort „theil" kein Fehler ist, sondern ein beabsichtigter Archaismus, der das Wort „Heil" enthält und damit den für Kling wichtigen „Gedanke[n] des Dichters als Blutzeuge und Erlöserfigur" heraufbeschwört.[315] Nicht erst seit Stefan George, schon in archaischen Gesellschaften hatte Lyrik in der Form von magischen Sprüchen eine religiöse, rituell-performative Funktion. Im Zentrum von Klings Programm steht also der performative Aspekt der Lyrik, der untrennbar mit ihren Anfängen verbunden ist, der aber dennoch in Deutschland aus politisch-historischen Gründen ignoriert und vernachlässigt wird. Wie es seine Bezüge auf den österreichischen Dramatiker, Lyriker und Vortragskünstler Karl Kraus (1874-1936) und den Schauspieler Klaus Kinski (1926-1991) andeuten[316] – der Vortragsstil von Kraus war an der Tradition des Burgtheaters geschult, eines von Kinskis Markenzeichen sein starkes Pathos –, geht es Kling eindeutig um die Wiederaufnahme des von der Gruppe 47 tabuisierten rhetorischen Pathos.

Vor dem Hintergrund der westdeutschen literarischen Traditionen ist Kling zweifelslos ein Erneuerer, der die Tradition des Vortrags von Lyrik belebt hat. Die wichtigsten Einflüsse kommen aus Wien, wo der Bruch mit dieser Tradition weniger gravierend gewesen ist. Die

[315] Ebd., S. 34.
[316] Siehe Kling: *Botenstoffe*, S. 102.

Wiener Gruppe spielt mit ihrem Angriff auf die Institution Kunst und mit ihrem transtextuellen, intermedialen Ansatz, der die Kunst ab den 60er Jahren prägen sollte, für Klings performative Praxis eine relativ geringe Rolle. Viel wichtiger ist die Tradition der Solo-Lyrik-Performer wie Ernst Jandl, die mit dem Format der Dichterlesung arbeiten, den Fokus auf den Text richten und dessen Potential mittels Stimme und körperlicher Präsenz entfalten. Obwohl sich Klings performative Praxis klar an Jandl orientiert, reagiert sie zugleich stärker auf eine zunehmend technisierte, schnellere Wahrnehmung, die sich in den Stilbrüchen, der größeren Dichte und Heterogenität dieser Texte spiegelt und auch vor dem Hintergrund der Wiener Avantgarde etwas Neues in die deutschsprachige Lyrik bringt.

*

Das Erneuerungspotential Thomas Klings ist in hohem Maße mit seiner Wiederentdeckung der Autoren der Wiener Nachkriegsavantgarde verbunden. Diese Verbindung zwischen der BRD und Wien bestand spätestens seit den 60er Jahren, als einige Wiener Autoren bei deutschen Verlagen zu veröffentlichen begannen,[317] scheint jedoch zu einem bestimmten Zeitpunkt zu verschwinden. Die Autoren, auf die sich Kling bezieht, nehmen bis in die 80er Jahre hinein eine Randposition im deutschsprachigen literarischen Feld der Zeit ein. Bei der Veröffentlichung von *Gute nacht, guten morgen* (1982) wird Mayröcker zum Beispiel von Walter Hinderer als eine „immer noch zu wenig beachtete österreichische Lyrikerin“[318] vorgestellt. Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre wird der Avantgarde-Begriff „vom Feuilleton und Mainstream-Theorie für obsolet erklärt.“[319] Das Gebiet der immerhin existierenden avantgardistischen Literatur fasst Ulf Stolterfoht mit der philatelistischen Metapher des „abgeschlossenen Sammelgebiets“[320] zusammen, die impliziert, diese Literatur sei eine abgeschlossene Tradition, ohne Anknüpfungsmöglichkeiten in der

[317] Siehe Anhang, Gespräch mit Marcel Beyer, Göttingen, 13. 11. 2014.
[318] Walter Hinderer: „Poesie zum Beißen und zum Kauen“, in: *FAZ*, 3.7.1982.
[319] Stolterfoht: „Noch einmal: über Avantgarde und experimentelle Lyrik“, S. 189.
[320] Ebd.

Gegenwart. Dieser Deutung läuft Thomas Klings Rezeption österreichischer Autoren zuwider, der durch die Lektüre der Wiener Avantgarde – Friederike Mayröcker, Ernst Jandl und H.C. Artmann – zu einem Verständnis von Sprache, Tradition und Dichterlesung gelangt, das in Westdeutschland der späteren 80er Jahre starkes Erneuerungspotential besitzt. Eine große Rolle spielen in diesem Prozess Mayröckers Gedichte der 60er Jahre, die sich von der Poetik der konkreten Poesie unterscheiden. Diese Gedichte gehen nicht mehr von isolierten Wörtern und Wortteilen aus, die nach einer erkennbaren Methode oder einem Muster angeordnet werden. Sie schöpften auch nicht nur aus der normierten Sprache der Schriftkultur, wie das in den Texten von Gomringer oder Mon oft der Fall ist. Vielmehr vereinigen sie in sich ein enormes Spektrum sprachlicher Register, die das Gedicht „Register zu den geheimen Schmerzen meiner Mitbrüder“ auf programmatische Weise zum Ausdruck bringt: „alle register/alle register gezogen“. Das Material wird assoziativ in unterschiedlichen Zusammenhängen variiert und wiederholt, wobei die Interpunktion eine große Rolle spielt. Diese Charakteristiken, die in *Tod durch Musen* (1965) in konzentrierter Form als in den späteren Bänden Mayröckers auftreten, sind für die Struktur und die Sprache der Gedichte Thomas Klings wichtig. Zugleich arbeitet Kling auch stark mit Elementen der Mündlichkeit, die im Umfeld der Wiener Gruppe bereits in den 50er Jahren für die Lyrik wiederentdeckt wird. Weiteres Erneuerungspotential liefert H.C. Artmann mit seinem Versuch, ältere literarische Traditionen, vor allem die Literatur des Mittelalters, des Barock und die Volkstradition, mit avantgardistischen Tendenzen zu vereinen. Thomas Klings Poetik, die an diese Tradition anknüpft, erweist sich vor einem bestimmten Hintergrund als neu: gegenüber der westdeutschen Lyrik der 60er und 70er Jahre mit ihrer Suche nach einer entspannteren, kommunikativeren Sprache; gegenüber dem rationalistisch orientierten Teil der konkreten Poesie; und nicht zuletzt gegenüber der Gruppe 47. Klings Auseinandersetzung mit der Wiener Avantgarde hängt in dieser Hinsicht mit Pounds

Erneuerungskonzept zusammen, das den transnationalen kulturellen Transfer als eine mögliche Bedingung für die Phase der Erneuerung der Literatur sieht. Die Montagetechnik, die unterschiedlichen sprachlichen Register, Performativität und Traditionsbezug sind allerdings nicht die einzigen Aspekte des „Neuen“ an Thomas Klings Poetik. Sie reagiert darüber hinaus auf die medialen Veränderungen ihrer Zeit und führt, wie noch gezeigt werden soll, bestimmte Tendenzen der westdeutschen Lyrik der 60er und 70er Jahre fort, indem sie von der Wahrnehmung der unmittelbaren Gegenwart ausgeht und eine stärker gesellschaftlich orientierte Perspektive einnimmt. Alle diese Aspekte tragen dazu bei, dass das Erneuerungspotential dieser Lyrik von zahlreichen Lyrikern weiterentwickelt wurde. Sie sollen im Rahmen des zweiten Kapitels vorgestellt werden.

Thomas Kling und die Lyrik der 90er Jahre

Dem Moment der Erneuerung, der sich mit dem Namen Thomas Kling als einem der wichtigsten Akteure der 80er Jahre verbindet, folgt die Periode der 90er Jahre, die eine breitere, allgemeinere Veränderung in der Lyrik hervorbringt. Laut Korte steht die deutsche Lyrik der 90er Jahre im Zeichen eines Paradigmenwechsels:

> Der schon in der Dekade zuvor beobachtete Weg zu einer höchst sprachbewussten und sprachreflexiven Lyrik, die ihre eigenen Ausdrucks- und Wahrnehmungspotenziale ständig thematisierte, verstärkte sich in den 90er Jahren und wurde zum wichtigsten Kennzeichen des Paradigmenwechsels.
>
> Eben daran hatten österreichische Autoren wie Franz Josef Czernin, Ferdinand Schmatz und Peter Waterhouse ihren unbestreitbaren Anteil. Im Übrigen gehörten Ernst Jandl und Friederike Mayröcker zu den herausragendsten Leitfiguren für die jüngere Generation, weil sie die Nachkriegstradition sprachproduktiver, sprachkritischer Lyrik verkörperten. Jandl und Mayröcker widmeten jüngeren Autoren Gedichte, während umgekehrt junge Lyriker Widmungsverse für die beiden verehrten Idole veröffentlichten. Vor diesem Hintergrund bedeutete der Generationenwechsel keinen völligen Neuanfang, sondern eine Wiederaufnahme und Akzentuierung einer in den 80er Jahren von Betroffenheits- und Räsonierlyrik zeitweilig überdeckten Tendenz.[321]

Die Anknüpfung an die Wiener Avantgarde und andere avantgardistische Traditionen wird im Laufe der Entwicklungen zu *einem* Kennzeichen nicht nur der Lyrik Thomas Klings, sondern auch anderer Lyriker, die in den 90er Jahren auftreten. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass an diesem Paradigmenwechsel nicht nur die von Korte genannten österreischischen Lyriker (Czernin, Schmatz, Waterhouse) ihren Anteil hatten, sondern, wie im vorigen Kapitel bereits angedeutet, ebenso Thomas Kling als eine stilprägende, einflüssmächtige Figur der 90er Jahre. Wie Christian Döring in einem Interview im Jahr 2008 behauptet:

> Ich glaube, das liegt auf der Hand, und darüber kann es keinen Streit geben, er [Thomas Kling] hat mit seinen Gedichtsprachen die junge Generation enorm beeinflusst, und jedes von ihm erschienene Gedichtbuch hat eine neue Rezeption ausgelöst, er war ein Impulsgeber im Bereich des Lyrischen.[322]

---

[321] Hermann Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*, 2. Auflage, Stuttgart 2004, S. 256.
[322] Stahl, Döring: „Gespräch über Thomas Kling. Christian Döring im Interview mit Enno Stahl."

Dieses Kapitel thematisiert die Bedeutung Thomas Klings für die Lyriker der etwas jüngeren Generation, die in den 90er Jahren auftritt. Es wird versucht Thomas Klings Anteil an dem Paradigmenwechsel der 90er Jahre zu zeigen, indem Lyriker fokussiert werden, die in der Auseinandersetzung mit Thomas Klings Texten ihre eigenen Positionen entwickelten. Zugleich werden aber auch die allgemeineren Überschneidungen der Poetik Klings mit den Poetiken anderer Lyriker diskutiert, welche die Verbreitung der unterschiedlichen und doch verwandten Positionen innerhalb des literarischen Feldes nachzuvollziehen erlauben und auf poetologische Nähe hindeuten.

Ulf Stolterfoht umreißt die Lage als die neue Generation nach dem Moment der Erneuerung Mitte der 80er Jahre zu veröffentlichen beginnt:

> Als die Anfang bis Mitte der sechziger Jahre geborenen Lyriker ihre ersten Bücher veröffentlichten, zeigte sich die Lage abermals verändert. Das lyrische Pfingstwunder hatte die fortschreitende Marginalisierung der Gattung nicht aufhalten können, was einen stärkeren Zusammenhalt der Lyriker untereinander zur Folge hatte, auch über Lagergrenzen hinweg. So blieben die Frontverläufe zwar deutlich erkennbar, es wurde aber möglich, die unterschiedlichen poetologischen Grundlagen zu diskutieren und zu respektieren. Heißenbüttels Thesen waren endlich auf fruchtbaren Boden gefallen, denn so wie es undenkbar sein sollte, einen experimentellen Ansatz zu verfolgen, ohne nicht über meinetwegen Peter Huchel oder Paul Celan einigermaßen Bescheid zu wissen, so war es auch für die Vertreter einer eher narrativ orientierten Lyrik eine Selbstverständlichkeit geworden, Konrad Bayer oder Oswald Wiener gelesen zu haben. Wenn das kein Fortschritt ist![323]

Stolterfoht gibt hier das Bild eines Lyrikmilieus, das sich in der Folge des „lyrischen Pfingstwunder[s]“ entwickelt – ein Ausdruck, den Stolterfoht von Tobias Lehmkuhl übernimmt,[324] um damit den Moment der Veränderung Mitte der 80er Jahre zu bezeichnen, als Lyriker wie Peter Waterhouse, Thomas Kling und Bert Papenfuß ihre ersten Bände veröffentlichten. Als die neue Generation von Lyrikern in den 90er Jahren zu veröffentlichen

[323] Stolterfoht: „Noch einmal: über Avantgarde und experimentelle Lyrik“, S. 190.
[324] Ebd.

anfängt, ist das Lyrikmilieu in zwei „Frontlager“ geteilt: den Pol der avantgardistisch-experimentellen Lyrik und den Pol der traditionelleren, narrativen Lyrik. Die Grenzen sind laut Stolterfoht deutlich erkennbar, doch es gibt eine relativ breite Kenntnis von unterschiedlichen poetischen Traditionen. Huchel und Celan werden hier zu den Anknüpfungspunkten einer eher narrativ orientierten Lyrik, während Bayer und Wiener als Orientierungspunkte einer avantgardistischen Traditionslinie gelten. „Heißenbüttels Thesen“ verweist auf dessen These, laut derer die Geschichte der Avantgarden nicht erst mit dem 20. Jahrhundert, sondern bereits im Barock beginnt, „[…] dass wir es hier mit einem unabgeschlossenen, unabschließbaren Prozess zu tun haben, und dass es kein Zurück gibt hinter die Erreichungen der Avantgarde […]“.[325] Die neue Generation wäre grob als die Generation der Anfang bis Mitte der 60er Jahre geborenen Lyriker zu definieren, die in den 90er Jahren ihre Debüts veröffentlichten. Es gibt keine einheitliche Anthologie, die die Arbeiten dieser Lyriker versammeln würde, eher zerstreute Einzelpublikationen, die an sich sehr unterschiedliche Entwicklungen aufweisen. Diese Periodisierung kann neben Ulf Stolterfoht noch folgende Lyriker umschließen: Oswald Egger, Marcel Beyer, Norbert Hummelt, Dieter M. Gräf, Ulrike Draesner, Raoul Schrott, Durs Grünbein.

Nicht nur die Texte der älteren Generation der Avantgarden (Bayer, Wiener), sondern auch die Texte der Lyriker, die bereits Mitte der 80er Jahre anfangen zu publizieren, werden für die etwas jüngeren Autoren Gegenstand der Auseinandersetzung: Stolterfoht spricht von Lyrikern, „die sich in den vergangenen Jahren mit denselben Problemen beschäftigt hatten […] nur waren sie in ihrer Arbeit schon wesentlich weiter vorangeschritten.“[326] „[D]a war jemand genau dort, wo wir hin wollten mit dem, was wir selbst geschrieben hatten“,[327] erinnert sich Dieter Gräf mit Blick auf Kling. Obwohl Klings Poetik im Laufe der Zeit eine

[325] Ebd.
[326] Ebd.
[327] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019.

eigene Entwicklung zur zunehmenden Historisierung macht, steht sie vor allem Anfang der 90er Jahre für einen ausgeprägt avantgardistischen Ansatz: Sie kennzeichnet die Anknüpfung an die Tradition der Wiener Avantgarde, die Arbeit mit der Materialität von Sprache, die Einbeziehung der Mündlichkeit und den performativen Aspekt der Lyrik. Lyriker, die sich mit den Gedichten Thomas Klings intensiv beschäftigt haben, gehen also von einer avantgardistischen Position aus, was aber nicht ausschließt, dass sie im Laufe ihrer eigenen Entwicklungen diese Position ändern.

1. Thomas Kling und die „Neue Kölner Dichterschule“: Dieter Gräf, Norbert Hummelt, Marcel Beyer

Um die Lyriker Thomas Kling, Marcel Beyer, Norbert Hummelt und Dieter Gräf taucht in der Kritik Anfang der 90er Jahre der Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule“ auf. Eine Bezeichnung, die von den Lyrikern selbst überwiegend abgelehnt wird, obwohl es nicht nur Ähnlichkeiten in den Schreibweisen, sondern auch direkte Kontakte zwischen ihnen gab. Hummelt erlebte Thomas Kling zum ersten Mal bei einem Literaturwettbewerb 1986 in Düsseldorf, wo er auch Marcel Beyer kennenlernte.[328] Daraufhin stellte er den Kontakt zu Kling her, der vor allem bis 1995 eine Rolle in seiner Entwicklung spielen sollte: „Als er in Köln lebte, hatte er eine starke Präsenz, eine ganz andere, als wenn er auf Lesereise war – man konnte ihn da in Köln erleben, man konnte sich da verabreden, und das war schon…er war halt wirklich nah […]“[329] Dieter Gräf traf im Kontext eines anderen Wettbewerbs auf Kling, und obwohl das Verhältnis relativ distanziert war, hatte er während der Zeit in Köln

[328] Siehe Norbert Hummelt, Klaus Siblewski: *Wie Gedichte entstehen*, München 2009, S. 40.
[329] Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.

dennoch fortgesetzten Kontakt zu Kling: „wir liefen uns immer mal wieder über den Weg, z.B. in Köln, der Umgang besserte sich, wir waren inzwischen auch per du […]“[330] Den Informationen Beyers ist zu entnehmen, dass er und Kling sich erst 1995 anfreundeten,[331] doch Kontakte und Interaktionen gab es offensichtlich schon früher.[332]

Obwohl keiner dieser Kontakte als intensiv zu bezeichnen wäre, so formen sie doch die Grundlage eines regionalen, generationellen Netzwerkes: Was diese Lyriker miteinander verbindet ist vor allem das Interesse für eine ähnliche Art von Lyrik – unter anderem die des Thomas Kling – ein ähnliches Alter, sowie auch geographisch-kulturelle Herkunft (Rheinland).[333] Diese Reihe von Verbindungen führt zu weiteren stilistischen bzw. technischen Ähnlichkeiten und Verwandtschaften, die im Folgenden analysiert werden sollen.

1992 charakterisiert Michael Braun das zeitgenössische Gedicht durch das Verschwinden oder „Verflüchtigen“ des Subjekts und zunehmende sprachliche Fragmentarisierung:

> Der Satzbau vieler zeitgenössischer Gedichte ist geborsten, Sprachsplitter und Buchstabentrümmer treiben quer durch die Verse, jeder Zeilensprung führt in eine syntaktische Falle. Besonders innerhalb der jüngeren Lyrikergeneration kultiviert man ausgiebig das Umbauen, Zerlegen und Collagieren von Sprachbauteilen, als gelte es, die avantgardistischen Kapriolen von Dadaismus, Surrealismus und „Konkreter Poesie“ noch einmal zu überbieten. Den Nimbus des literarischen Außenseiters können die Vertreter dieser neo-experimentellen Literatur nicht mehr für sich beanspruchen, sind sie doch als honorable Sprachakrobaten und Buchstabentänzer längst in den Literaturbetrieb eingemeindet.[334]

[330] E-Mail von Dieter Gräf, 2.7. 2016.
[331] „Über diesem Gespräch [in Köln] im Dezember 1995 sind wir Freunde geworden.“ Siehe Marcel Beyer: „New York State of Mind“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 209 (2014), S. 123–135.
[332] Siehe z.B. das Gespräch: Kling, Beyer: „Das Eingemachte — Smalltalk 91“.
[333] Die gemeinsame Herkunft scheint einige dieser Lyriker auch über den Zeitraum der 90er Jahre hinweg zu verbinden. Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.
[334] Michael Braun: „Traumstücke & Textmaschinen: zu Gedichten von Dieter M. Gräf und Jayne-Ann Igel (Bernd Igel)“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 122 (1992), S.132–136, hier: S. 122.

In diese neo-experimentelle Linie verortet Braun zuerst die Lyriker des Prenzlauer Bergs, z.B. Bert Papenfuß, Stefan Döring und Jan Faktor, danach aber auch die Lyriker, „denen man neuerdings die informelle Bildung einer neuen „Kölner Schule" nachsagt":

> Zu den Protagonisten dieser neuen „Kölner Schule" zählen Thomas Kling, Marcel Beyer, Norbert Hummelt und Dieter M. Gräf. Gemeinsam ist all diesen Autoren eine Vorliebe für lustvolle poetische Collagen, Sprachinstallationen und -performances, für lustvoll poetische Collagen, Cut-Ups und grammatische Zerreißproben.[335]

Braun identifiziert hier zwei poetologische Charakteristiken: das Prinzip des Collagierens und des Cut-Ups, wodurch ein geschriebener Text zerschnitten und neu arrangiert wird zu einem anderen Text – eine Technik, die bis Dada zurückverfolgt werden kann, die aber vor allem in den 60er Jahren durch die Schreibpraxis von William Burroughs bekannt wurde. Zugleich identifiziert er auch das Interesse für „Sprachinstallationen" – ein von Thomas Kling geprägter Begriff für die Vortragsform seiner Gedichte. Brauns Charakterisierung fügt Techniken und Konzepte verschiedener Autoren zusammen, um damit die Arbeit von vier Lyrikern als einheitliches Phänomen zu fassen. Inwiefern eine solche Gruppierung sinnvoll und richtig ist, soll anhand der Texte im Folgenden überprüft werden.

Braun dient diese allgemeine Charakterisierung, um neben den bereits einigermaßen etablierten Autoren Thomas Kling und Marcel Beyer, den weniger bekannten Lyriker Dieter Gräf (*1960) in der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* vorzustellen. Die in der 122. Ausgabe der Zeitschrift veröffentlichten Gedichte sind alle auch im zwei Jahre später erschienenen Suhrkamp Band *Rauschstudie: Vater + Sohn* (1994) enthalten. Gräf hat zwar bereits seit Mitte der 80er Jahre einige Bände beim Kleinverlag Dieter Wagner in Berlin veröffentlicht, doch er wurde erst mit seinem Suhrkamp-Band und dem ein Jahr davor zugesprochenen Leonce-und-Lena-Preis im breiteren Lyrikfeld wahrgenommen.

[335] Braun: „Traumstücke & Textmaschinen: zu Gedichten von Dieter M. Gräf und Jayne-Ann Igel (Bernd Igel)", S.133.

Gräfs *Rauschstudie* ist in zwei größere Teile unterteilt: die Gedichte im ersten Teil – „AUTOR ENNFAHRER" – fokussieren alltägliche Szenen, Situationen und gehen oft von einer Handlung oder einem Vorfall aus. Die Gedichte handeln z.B. von einer gefährlichen Fahrt durch schleswigsche Dörfer („AUTOR ENNFAHRER"), einem Modeboutique-Raubüberfall („SACCO FÜR VANZETTI") oder dem Schwächeanfall eines „Biervampiers" auf der Toilette („BIERVAMPIER, HERRENTOI-"). Das lyrische Subjekt ist in dieser Reihe von Gedichten nur indirekt präsent, es nimmt die Handlung wahr, kommentiert sie und erläutert, insofern eine Kontextualisierung notwendig ist. Allein von dieser stark situationsbedingten Handlung her sind diese Gedichte mit den frühen Gedichten Thomas Klings – man denkt z.B. an „geschrebertes idyll",[336] das mit anti-idyllischen Zügen die Vorfälle im Kontext einer Gartenparty beschreibt – verwandt. Zu dieser Art von Verwandtschaft kommen auch technische Ähnlichkeiten:

> SACCO FÜR VANZETTI
>
> *Gekauft von Johannes Kapp, München-Schwabing 1988*
>
> Kriech die Paläste (-äste?) (»is DASN Schuppen
> Dassind…«) dassind NICHTPUTTN aufensterpuppn
> ausm Dschiensballast (1,2,3 Sterne) (-CHEn:
> »-ackisch findichdiesscheenackisch«) NICH IN DER
> KRONE BRECHN sonst kommst in die Solarzelle bis
> wieder rotwirst ins engelische Realitätsstudio
> -EISE! SIRENE! (»ich hieß Irene? Und was
> Meinstn mit HALBVÖGELN?) jalogisch bist müd
> Jetzt stehstabber wiene 1 denn die -ULLEN sind
> hinter dir HERRGOTT DIE HINTERTÜR (»erst
> -ullenzähln!) isabber kein SCHEIN BLAU (wein)
> »FAHNE WEG SIE MIT IHREN RROTLICHTPUH-PILLEN
> KOMMENSE MAL IN UNSRE BUH-TICK DA KRIEGENS NEN
> LANGENKRAGN SIE SIND DOCHN SCHEITELKERL?«[337]

[336] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 91-92.
[337] Dieter M. Gräf: *Rauschstudie: Vater+Sohn*, Frankfurt am Main 1994, S. 19.

Das Schriftbild des Gedichts erinnert stark an Thomas Klings Schriftbild – Gräf verwendet hier zwar nicht die für Kling charakteristische Kleinschreibung und das Gedicht ist auch etwas kürzer als die meisten Gedichte Klings, doch die typographische Erscheinung (die eingesetzte Großschreibung), die Verwendung von Klammern und Anführungszeichen für Gesprächsfragmente erinnern an Klings Stil. Das Gedicht arbeitet mit der Fragmentierung von Sprache – mit dem Auslassen von Wortteilen (z. B. „-EISE!“, „-ULLEN“), wie auch mit der für Kling charakteristisch verfremdeten Orthographie, orientiert an der gesprochenen Sprache. Auch hier findet sich am Ende der für Kling typische inszenierte O-Ton einer Mode-Boutique-Angestellten – mit der Verwendung von Anführungsstrichen und Großschreibung. Genauso wichtig ist der Klang in Verbindung mit dem semantischen Potential der Wörter, der durch die Möglichkeiten der Fragmentierung aufgeschlossen wird: z.B. mit „Paläste (-äste?)“, „RROTLICHTPUH-PILLEN“ – ein sprachliches Spiel, das sich übrigens auch in einem Gedicht von Thomas Kling findet[338] – oder durch die klangliche Nähe und dem semantischen Unterschied zwischen „PUTTN“ und „puppn“. Manche andere Gedichte erwecken den Eindruck, dass hier nicht nur mit den gleichen Verfahren gearbeitet wird, sondern dass auch idiosynkratische Elemente von Kling übernommen werden, so z.B. auch im programmatischen „AUTOR ENNFAHRER“, wo die für Kling typische Konsonantenhäufung vorkommt – „gsprt“ – oder poetische Imperative – „jetzt ziehense die Friesenmütz!“. Das Gedicht handelt von einem intervenierten Raub bzw. Raubüberfall in einer Münchner-Modeboutique. Mit seiner Titelwidmung „SACCO FÜR VANZETTI“ weist es auf zwei aus Italien stammende US-amerikanische Anarchisten hin – Nicola Sacco (1891–1927) und Bartolomeo Vanzetti (1888–1927) – und deutet damit auch eine anarchische Geste an. Vom Thema und der Motivik her entwickelt Gräf hier eine eigene

[338] Siehe das erste Gedicht des Zyklus „wien. arcimboldieisches zeitalter“, wo durch das Enjambement ein „pu/pillenteller“ vorkommt. Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 78.

Thematik und rückt auch sein Interesse für anarchistische Figuren und Denker in den Vordergrund, das, soweit bekannt, für Kling keine Rolle spielte.

Der zweite Teil des Bandes – „DRÜSENGESCHICHTE“ – geht weniger von situationsbedingten Handlungen aus, sondern versucht die Alltäglichkeit des ersten Teils tiefer zu analysieren, indem z.B. auf die Vergangenheit zurückgegriffen wird. Gräf untersucht hier in mehreren Gedichten den eigenen Familienhintergrund, der eine spezifische zeitliche Komponente einbringt. Sibylle Cramer fasst den Band zusammen:

> Die Darstellung der äußeren und inneren Kriegführung zweier deutscher Generationen war der prologische Vorgriff auf Lebensbilder aus einer chemisch vergifteten, latent gewalttätigen heimischen Umwelt, der Gräf konsequent die bestimmende Qualität von Heimat vorenthielt: Identität als Voraussetzung jeder Form von Identifikation.[339]

In diesen Kontext ist auch das eröffnende Gedicht des Bandes zu verorten:

> LUDWIXHAFEN
>
> …wer jung ist der spritzt sich
> (nen Stich machen) den Rhein in die Vene wer…
>
> Die Stechuhr hat den Stecher gemacht
> doch die Anilinerhur kriegt keinen
> Kochlöffel in ihr rührt der Schornstein
> in sie fließt das Wassermesser IMMER RIN
> O RIN IN DE ROI NOI bis der Aniliner
> (wird abgekürzt) aus dem Fluß kommt
> und der aus dem Reagenzglas und 2
> Reagenzgläser zueinander (Anstoß!) so
> dass ein ICH ins Album (Vögelchen!)
> kommt und geht im Maudacher Bruch
> (einen machen, aber auch: Knochenfunde)
> um und dann DE BACH NUNNER (»is der
> abber grüüün…«) kippt 1 Cocktail
> (»der is abber…«) RIN IN
>
> …wer alt ist der trinkt ihn.[340]

[339] Sibylle Cramer: „Kriegt seinen Schatten“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3. 7. 1997.
[340] Gräf: *Rauschstudie,* S. 15.

Im Vergleich zu „SACCO FÜR VANZETTI“ wirkt dieses Gedicht weniger fragmentarisch, die Zeilenumbrüche sind fließender, bereits mit dem Abstand des ersten und letzten Verses werden Symmetrie und Abgeschlossenheit geschaffen, die im Gegensatz zu dem vorher zitierten Gedicht stehen. Das Gedicht arbeitet mit ähnlichen Techniken, die auch Thomas Kling in seinen Gedichten verwendet, doch es folgt ihm nicht bis in seine idiosynkratischen sprachlichen Gesten. Das Gedicht ist eine Montage insofern als die „ROI NOI“-Passage von Robert Wienes’ *Alles geschrieben bisher Quark* inspiriert ist,[341] zugleich ist es aber auch ein paradigmatisches Beispiel für die selektive Verwendung des Dialekts – in diesem Falle des Pfälzischen. Dazu kommen der selektive Gebrauch der Umgangssprache („is der/abber grüüün…“) und die an der Umgangssprache orientierte orthographische Verfremdung des Titels, die beide auf stilistische Ähnlichkeiten mit Thomas Kling hindeuten. Das Gedicht skizziert eine Szene zwischen der Anilinerhur und dem Aniliner und die darauf folgende Erzeugung des „ich“ aus dem Anstoß zweier Reagenzgläser. Das „ich“ geht dann am Maudacher Bruch um und trinkt einen Cocktail. Das Gedicht referiert an mehreren Stellen auf Ludwigshafen, z.B. mit dem Anilinern, eine Bezeichnung für Mitarbeiter des Chemiekonzerns BASF, dem Maudacher Bruch und bereits im ersten Vers mit dem Rhein – und lässt sich so als eine Art Heimat- bzw. Anti-Heimat-Gedicht des in Ludwigshafen geborenen Lyrikers lesen. Das „ich“ wäre also als indirekte autobiographische Verortung zu lesen. Gräf entwickelt hier eine eigene, für den Band charakteristische Thematik. Diese Thematik schöpft aus Gräfs eigener Lebenswelt bzw. Biographie, doch sie ist mit der Lyrik Thomas Klings durchaus verwandt – vor allem geht es um eine Art von Verwandtschaft, die mit der ähnlichen regionalen Herkunft der zwei Lyriker zu tun hat: Auch Kling widmet sich mit Zyklen wie „kölndüsseldorfer (rheinische) schule“ (in *brennstabm*, 1991) und „mittel rhein“ (in *nacht.sicht.gerät*, 1993) seiner eigenen Lebenswelt. Es kommt zu thematischen

[341] Siehe Appendix zur *Rauschstudie*.

Überschneidungen insofern als beide Lyriker versuchen, einen zeitgemäßen Blick auf die Natur- und Kulturlandschaft Rheinlands zu entwickeln, der im starken Kontrast zur Besetzung der Landschaft durch die sogenannte Rheinromantik steht. Wir haben es trotzdem mit zwei unterschiedlichen Städten, mit zwei unterschiedlichen Biographien zu tun – in Klings ‚Köln- und Düsseldorfer-Gedichten' spielen die Kunst und die Kunstszene eine große Rolle, die vor dem Hintergrund einer humanistischen Bildung skizziert werden, während bei Gräf die Industrie und Technik viel stärker präsent sind. Doch kann die Rhein-Motivik als ein verbindendes Element gesehen werden.

Dass diese technischen Ähnlichkeiten tatsächlich in Zusammenhang mit Thomas Kling stehen – und nicht z.B. mit einem anderen Lyriker – ist eine höchst wahrscheinliche Vermutung, die auf der biographischen Rezeptionsgeschichte des Autors basiert. Gräf hat selbst die frühen Bände Klings rezensiert und beschreibt seine Bedeutung als folgende:

> Für mein Schreiben war seine Arbeit damals sehr wichtig, ich arbeitete mich in den Jahren [Anfang der 90er Jahre, in Köln] an ihm ab. […] was die ersten vier Bände angeht, hatte ich ein geradezu obsessives Verhältnis zu seinem Schreiben. Mein Dichterfreund Thomas Gruber hatte ihn gleich beim Debüt als herausragende Stimme entdeckt, es war verstörend: Da war jemand genau dort, wo wir hin wollten mit dem, was wir selbst geschrieben hatten, als Studenten in Mannheim […] Ich bin aber sehr froh, dass ich ihm begegnen konnte und natürlich seinem Werk. […] Für mich war er der bedeutendste deutschsprachige Dichter dieser Jahre.[342]

Die Gedichte, versammelt vor allem im ersten Teil der *Rauschstudie*, sind gewissermaßen das Produkt dieses „nahezu obsessiven Verhältnisses",[343] seiner „Kling-Obsession"[344]; Gräf datiert sie auf die Zeit zwischen 1989-92, es ist also naheliegend sie mit Klings ersten drei Gedichtbänden (*erprobung herzstärkender mittel*, *geschmacksverstärker* und *brennstabm*) zu verbinden. Gräf lernt über Kling verschiedene technische Verfahren, vor allem die Montage-Technik, er entdeckt verschiedene sprachliche Register – den Gebrauch der Hoch-

[342] E-Mail von Dieter Gräf, 2.7. 2016.
[343] Ebd.
[344] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019.

wie der Umgangssprache und der Dialekte. Er wird durch diese technischen Ähnlichkeiten von den Kritikern auch literatursoziologisch in Nähe zu einem bereits etablierteren Lyriker positioniert, was es ihm ermöglicht, sich innerhalb des gleichen Teiles des Lyrik-Feldes zu bewegen – so wenn er an Christian Döring, den Lektor von Thomas Kling vermittelt wird.[345] Doch steht er King gegenüber in einem ambivalenten Verhältnis, das ihm hilft und ihn zugleich auch gefährdet,[346] denn, wie das erste zitierte Gedicht zeigt, besteht immer auch die Gefahr, in ein imitatives Verhältnis zu geraten. Es ist zunächst „verstörend“,[347] dass Kling bereits da ist, wo Gräf und seine Dichterfreunde hinwollen – mit Bourdieu argumentierend muss jeder Lyriker eine unverkennbar eigene Position definieren, er kann nicht dort sein, wo jemand bereits ist.[348] Gräf benötigt Zeit und Arbeit, um eine gewisse Distanz und Souveränität gegenüber Kling zu gewinnen, was in Gedichten wie z.B. „Ludwixhafen“ zum Ausdruck kommt, vielmehr noch aber in seinen folgenden Bänden.

Gräfs folgender Band *Treibender Kopf* (1997) distanziert sich wesentlich deutlicher von Kling, er weist eine Entwicklung oder Entwicklungstendenz auf, die vom Gestus her mit Kling nichts mehr zu tun hat. Auf der technischen Ebene, vor allem durch die Zeilenumbrüche, wirken die Gedichte noch immer fragmentarisch und inkorporieren noch immer viele Zitate und gesammeltes Wortmaterial. Auch von der Syntax her, dem Nominalstil, weist der neue Band in Vergleich zu dem ersten Kontinuitäten auf. Zugleich verlieren die Gedichte etwas von der kritischen Haltung, die den ersten Band kennzeichnet: Während das vorher zitierte Gedicht die eigene Heimat kritisch analysiert, wird im folgenden Band der Heimat-Begriff positiver bewertet: „ich, ein Bastard / mit den Lungen voll / Raps, fang an, die Heimat zu lieben“.[349] Cramer fasst die neue Position zusammen:

---

[345] Ebd.
[346] Ebd.
[347] E-Mail von Dieter Gräf, 2.7. 2016.
[348] Siehe Bourdieu: *The field of cultural production.*
[349] Dieter M. Gräf: *Treibender Kopf*, Frankfurt am Main 1997, S. 63.

> Der subjektive Tonfall, die veränderte Gefühlslage, die differenziertere Kritik, der Mut zur Einfachheit und Sparsamkeit der sprachlichen Mittel, die Erlebnisnähe und Direktheit der Selbstaussage verschaffen Dieter M. Gräfs neuen Gedichten eine ganz neue Qualität.[350]

Das sind Merkmale, die man mit Thomas Klings Position zunächst nicht verbinden würde, obwohl es auf motivisch-thematischer Ebene im *Treibenden Kopf* (und weiteren Bänden) noch immer gewisse Überschneidungen oder Verwandtschaften gibt, vor allem in der weiterhin präsenten Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte. Einen Einblick in die Mechanismen der Entwicklung wirft Gräf vor allem mit der folgenden Aussage: „Ich glaube, es hat mir dann geholfen, dass ich Peter Waterhouse gelesen habe.“[351] In welchem Sinne „hilft“ Waterhouse Gräf „von Kling wegzukommen“[352]? Peter Waterhouse ist zunächst kein Lyriker, der im ästhetisch-poetologischen Sinne als ein Gegenpol zu Kling zu definieren wäre: Er gehört zu dem Kreis der Lyriker, die Kling in der zweiten Hälfte der 90er Jahre um sich sammelt, wie in diesem Kapitel noch näher erläutert wird. Seine Poetik ist ebenso wie Klings Lyrik von sprachreflexiven Zügen gekennzeichnet, sie weist eine Sensibilität für Sprache als gesprochenes Phänomen, für die Klanglichkeit der Sprache auf, so dass sich viele poetologische Parallelen wahrnehmen lassen. Letzten Endes widmet sich Waterhouse gerade in dem von Gräf als prägende Lektüre benannten Band *Die Geheimnislosigkeit: ein Spazier- und Lesebuch* (1996) mit einer längeren Reihe von „close-readings“, die als Teil einer umrissenen Poetik gesehen werden können, Klings *brennstabm* (1991). Gräf erwähnt einen spezifischen Begriff von Waterhouse, nämlich den Begriff der „Durchlässigkeit“, den Waterhouse anhand einer Analyse von Adalbert Stifters Erzählung „Granit“ entwickelt. Es ist ein Begriff, der keinen technischen Aspekt der Gedichtkomposition meint, sondern viel mehr eine Herangehensweise, eine Haltung gegenüber der zu beschreibenden Realität, die dadurch in ein offenes Verhältnis gegenüber

[350] Cramer: „Kriegt seinen Schatten“.
[351] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019.
[352] Ebd.

dem Beobachter und dem Text gerät: „Dass ist keine Durchlässigkeit für Sinn, sondern eine Durchlässigkeit für Wirklichkeiten […]“[353] Diese Kategorie entwickelt sich aus einer offenen, allumfassenden Haltung, die der konzentrierten, analytisch-technischen Herangehensweise Thomas Klings – der vom „heraus[]röntgen“[354] und „notgrabun’“ spricht, also von einer scharfen, vielleicht auch selektiven Bewegung in die historische, medizinisch-technische Tiefe – stark widerspricht. Was Gräf benötigt, um sich von Kling zu distanzieren, ist also nicht primär das Erlernen anderer Schreibtechniken, sondern die Entdeckung einer anderen Herangehensweise, einer anderen Einstellung gegenüber der Wirklichkeit, die vor allem im letzten Teil von *Treibender Kopf*, den landschaftlichen Wahrnehmungs- und Erinnerungsbildern, zum Ausdruck kommt: „Im Juni in Maudach“ entdeckt Gräf „eine Staunschule, sie heißt / Es-kam-einfach-so.“[355] Es sind vor allem solche Gedichte, die den „Ablösungsprozess“[356] von Kling deutlich machen.

Es scheint der Fall zu sein, dass Gräf im Laufe seiner Entwicklung in eine Richtung geht, die mit Klings Position nicht mehr unmittelbar zu verbinden ist, so dass es generell nur noch allgemeinere Überschneidungen gibt. Der Verweis auf Kling wäre also im Hinblick auf die Poetik ab einem bestimmten Zeitpunkt reduzierend. Dies bestätigt auch die Rezeptionsgeschichte Gräfs, auf die er im Gespräch selber eingeht: Er legt es offen, er hätte sich sehr intensiv mit Klings frühen Bänden (bis *nacht.sicht.gerät* (1993)) auseinandergesetzt, doch bereits mit *morsch* sei er „nie so warm [geworden]“ – vor allem die folgenden DuMont-Bände hätten ihn „nicht so erreicht“.[357] Die Rezeptionsgeschichte wird also zwar nicht vollkommen gebrochen, doch sie verweist auf eine zunehmende

[353] Peter Waterhouse: *Die Geheimnislosigkeit: ein Spazier- und Lesebuch*, Wien 1996, S. 11.
[354] Thomas Kling: *Botenstoffe*, S. 202.
[355] Gräf: *Treibender Kopf*, S. 64.
[356] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019.
[357] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019.

Distanz, die die zwei Lyriker letztendlich nicht in großer poetologischer Nähe zu einander positionieren lässt.

Der zweite Lyriker, den Braun der „Neuen Kölner Dichterschule“ zuordnet, ist Norbert Hummelt (*1962). Zu dem Zeitpunkt, als Braun diese Lyriker in Zusammenhang miteinander wahrnimmt, d.h. im Jahr 1992, hat Hummelt noch keinen Lyrikband veröffentlicht. Wahrgenommen wurde er womöglich durch seine Veröffentlichungen in kleineren Zeitschriften,[358] oder durch seine Auftritte gemeinsam mit Marcel Beyer.[359] Im Jahr 1993 veröffentlichte Hummelt sein Lyrikdebüt *knackige codes* beim Druckhaus Galrev, das kurz nach dem Mauerfall als Autorenverlag in Berlin-Prenzlauer Berg gegründet wurde. Der erste Teil des Bandes trägt den Titel „OHRATOHRIUM“ und versammelt Gedichte wie das folgende:

> STATIONSSTÜCK
>
> AGGRESSIVE RÜCKKOPPLUNG, irre versibel,
> und das ist es dann auch, *manchmal flatter-*
> *haft in seinen erscheinungen*, erratisch?
> erraten, AUCH DEFEKT? TÜV FÄLLIG? UNFALL?
> fällt raus, egal, cut & try again, JAVAANSE
> JONGENS MIT SAHNE 4,50 ’tequila‘ ’tabu-zone‘
> MIDNIGHT OIL: ’na du pisser geht’s dir gut‘
> & HOW DO WE SLEEP WHILE OUR BEDS ARE BURNING?
> verstürzt praktisch ’speedy‘, ’später noch
> regungslos auf der tartarbahn‘, OUT OF IT’S
> NEVER DIE, *so dacht’ ich*, papier her,
> *nächstens mehr*.[360]

Der Titel referiert auf die Punk-Rock-Kneipe „Station“ am Kölner Südbahnhof, die bis 1992 existierte. Vom Sujet her, stellt sich die Verwandtschaft zu Klings „ratinger hof“-Gedichten

[358] Z.B. im Magazin *Konzepte*.
[359] Siehe Norbert Hummelt: „Marcel Beyer und die Jahre mit „Postmodern Talking“: Bericht über „das einzige Sprechduo der Welt“, in: Marc-Boris Rode (Hg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, Bamberg 2000, S. 47-56.
[360] Norbert Hummelt: *knackige codes*, Berlin 1993, S. 28.

her („ratinger hof, zb 1“, „ratinger hof, zb 2“, „ratinger hof, zettbeh (3)“). Vom Konstruktionscharakter her ist Hummelts Gedicht eine Montage, die Elemente der Popkultur mit der Hochkultur in Verbindung bringt: Es integriert den Titel einer Performance (Angie Hiesl: *Die Rose ist rot und flatterhaft. manchmal flatterhaft in seinen erscheinungen* (Köln, 1988)), den Namen der australischen Rock-Band *Midnight Oil* und eine Zeile aus dem Song *Beds are Burning*, bevor in den letzten zwei Zeilen das bekannte Ende eines Hyperion Briefes zitiert wird: „so dacht' ich […]/ nächstens mehr.“ Zudem arbeitet das Gedicht auch mit technischem Vokabular, mit technischer Fachsprache, mit O-Ton, der in Anführungsstrichen inkorporiert wird und mit Klang, indem Wörter auf der klanglichen Ebene assoziiert werden („erratisch?/ erraten“). Alle diese Charakteristiken zeigen, dass Hummelt hier mit gleichen Mitteln wie Kling arbeitet, ohne ihm jedoch so weit wie Gräf in seinem ersten Gedicht zu folgen. Auf der inhaltlichen Ebene ist das Gedicht etwas schwieriger zu analysieren und zu bestimmen: Das technische Vokabular am Anfang deutet auf einen Unfall oder defekten Zustand hin, daraufhin geht es um Tabak, Alkohol, möglicherweise Drogenkonsum, es wird die Rede von einem „regungslos[en]“ Zustand, bevor das Gedicht mit dem Akt des Aufschreibens endet. Das Gedicht erweckt den Eindruck, dass hier alle Verweise oder Prozesse in einem übertragenen, mentalen Sinne zu verstehen sind, aber was genau hier passiert, bleibt unklar. Trotz aller Verweise, bleibt alles nur vage angedeutet und keine konkrete Handlung, Situation oder Ursachen werden aufgezeichnet. An diesem Punkt unterscheidet sich Hummelt von Kling, der in seinen Ratinger Hof-Gedichten eine sehr genaue Szenerie und Klientel beschreibt, vor allem geht es bei Kling um das Geschehen in der Kneipe als einem kollektiven Phänomen, während Hummelt hier von einem Subjekt, seiner subjektiven Wahrnehmung bzw. Gefühlslage ausgeht, was bei Kling selten der Fall ist. Ähnlich wie bei Gräf ist auch dieses Gedicht wesentlich kürzer als die meisten Gedichte Thomas Klings – wenn es sich um ein Gedicht

handelt, das von der Beschäftigung mit Thomas Kling inspiriert worden ist,[361] so ist es ein verkürztes, vereinfachtes Verständnis von Klings Konstruktionspraktiken, die hier auf eine etwas andere, doch verwandte Umwelt und deren fragmentierte Wahrnehmung angewandt werden. Hummelts eigener Kommentar zu Thomas Kling und seiner poetologischen Bedeutung lautet: „Unmittelbar an Thomas Kling anknüpfende Montagegedichte schrieb ich jedoch nur wenige und sie gelangen mir nicht wirklich."[362]

Das Gedicht „STATIONSSTÜCK" befindet sich im ersten Teil des Bandes. Die Gedichte in diesem Teil sind vom Stil her sehr ähnlich, indem sie alle mit Montage-Verfahren arbeiten, sie sind auch auf der thematisch-motivischen Ebene miteinander verbunden. Der Untertitel „OHRATOHRIUM" ist für diesen Teil programmatisch, die Ohr-Motivik, die Musik und die akustische Komponente der Texte spielen in mehreren Gedichten eine wichtige Rolle: Das erste Gedicht verbindet erotische Motive mit einer anatomischen Analyse des Hörorgans, ein anderes Gedicht ist dem im Jahr 1991 verstorbenen Sänger der Rock Band Queen Freddie Mercury gewidmet und arbeitet mit Zitaten aus den Lyrics der Band, ein weiteres trägt den Titel „HEAVY METAL". Immer wieder spielt Hummelt mit dem Unterschied zwischen dem klanglichen und semantischen Potential der Wörter, mit inszenierten O-Tönen, mit der Spannung zwischen der gesprochenen Sprache und der Sprache der Schrift. Diese Gedichte sind – im Kontext des gesamten Bandes – am stärksten gegenwärtig, zeitgenössisch, sie haben viel Gegenwärtigkeit in dem Sinne, dass sie viele Referenzen auf deren Zeitpunkt (80er, frühe 90er Jahre) integrieren oder darauf hinweisen: Sie tun das mit Referenzen auf populäre Musik, konkrete Orte (wie im vorher besprochenem Gedicht), konkrete Personen – ein Gedicht ist Friederike Mayröcker und Marcel Beyer

[361] Siehe Norbert Hummelt, Klaus Siblewski: *Wie Gedichte entstehen*, München 2009, S. 41.
[362] Ebd., S. 41.

gewidmet – und auf einen ganz konkreten historischen Punkt, die Wende. Diese Gedichte nehmen an der Gegenwart teil, indem sich hier ein reagierendes, wahrnehmendes und reflektierendes „ich“ in Verbindung zu seiner spezifischen Umwelt setzt. Dieses „ich“ ist kein monologisierendes „ich“, es ist die Rede oder Erzählung eines Subjekts, das ständig unterbrochen wird durch andere sprachliche Fragmente, „redesplitter“,[363] die im Text präsent sind.

Der Band *knackige codes* ist jedoch in vier Teile unterteilt und enthält darunter auch einige Gedichte, die sich von der Anfangsposition des ersten Teiles stärker kaum unterscheiden könnten. Der zweite Teil trägt den Titel „PICK-UPS“ und versammelt in Anlehnung an Brinkmann entwickelte Gedichte, die aus Fragmenten tatsächlich mitgehörter Gespräche, Monologen usw. konstruiert sind, sie zeigen also noch einmal Hummelts akustischen Ansatz. Die Gedichte des dritten Teils präsentieren „FORMSACHEN“ die mit klassischen Formen (z.B. Sonett) oder klassischen Gedichtvorbildern experimentieren und sie oft auf eine ironische Art umschreiben. Der letzte Teil des Bandes – „WINTERREISE“ – ruft programmatisch die literarische Tradition der Romantik hervor und setzt sich in ein anderes Verhältnis dieser gegenüber, als dies in den experimentelleren Gedichten des dritten und ersten Teiles der Fall war: Während dort die Tradition bestimmte Erwartungen und Konventionen hervorruft, die durch den Inhalt, durch Wiederholungsmuster immer wieder gesprengt werden, stehen die Gedichte des letzten Teiles in einem weniger spannungsgeladenen Verhältnis gegenüber der romantischen Tradition. Das titelgebende Gedicht „WINTERREISE“ bezieht sich auf Wilhelm Müllers Zyklus, „PROGRAMM FÜR ASTERN“ knüpft an Gottfried Benn an. Zusammenfassend ließen sich diese Gedichte – im Vergleich zum ersten Teil – als lyrischer charakterisieren, sie sind subjektiv auf eine direktere Art, sie verwenden jahreszeitliche Motive (Winter, Frühling), sie sind von der

[363] Siehe das Gedicht „knackige codes“, in: Hummelt: *knackige codes*, S. 9.

Form her geschlossener, weniger fragmentarisch, arbeiten oft z.B. mit Reim. Diese Gedichte sind meistens weniger zeitgenössisch, zeitnah oder haben einen anderen Standpunkt, indem nicht ein „ich“ unmittelbar aus der gegenwärtigen Situation heraus, sondern mit einem gewissen Abstand spricht. Hier finden sich Gedichte, die nicht nur inhaltlich, sondern auch formal mit dem ersten Teil sehr wenig Gemeinsames haben:

DER EREMIT

der stumme spricht
auch zu den tieren nicht –
ihm wächst kein stein
in diesem wintergarten,
darin die guten pflanzen
auf den frühling warten,
»ach, dass die welt so fremd,
wie stehe ich im hemd« -
er zählt die tage,
misst des lichtes dauer,
von westen kommt der wind
und mit ihm hagelschauer.[364]

Dieses frühe Gedicht „DER EREMIT“ weist den Standpunkt der Abgeschiedenheit, des einsamen Lebens auf, das sich auf die Wahrnehmung der Naturphänomene richtet: „er zählt die tage, misst des lichtes dauer, / von westen kommt der wind / und mit ihm hagelschauer.“ Im Vergleich zu den Gedichten des ersten Teils, wo man den Eindruck bekommt, dass sie sich in Dialog oder Interaktion mit bestimmten Personen setzen, geht dieses Gedicht von einer wesentlich isolierteren Position aus. Auch was die Form anbelangt, handelt es sich nicht um ein Montage-Gedicht, es wirkt viel einheitlicher und abgeschlossener – ein Eindruck, der vor allem durch den wiederholenden, einfachen Reim erzielt wird („fremd – hemd“, „dauer – hagelschauer“). Im Hinblick auf Hummelts weitere Entwicklung als Lyriker ist dieses Gedicht allerdings charakteristischer als die Montage-Gedichte des ersten

[364] Hummelt: *knackige codes,* S. 77.

Teils: Hummelts zweiter Gedichtband *singtrieb* (1997) liest sich gewissermaßen als eine Fortsetzung des letzten Teiles von *knackige codes*. Wie schon hier in der „WINTERREISE" ist auch im *singtrieb* der zentrale Bezugspunkt für Hummelt die Tradition der Romantik, vor allem die Texte Joseph von Eichendorffs. Anders als die *ohratohrium*-Gedichte sind das keine Szenebeschreibungen, keine handlungsvolle Szenarien, die als Wirklichkeitsausschnitte oder Fragmente präsentiert werden, sondern eine Art Wahrnehmungsprotokolle, d.h. alltägliche Wahrnehmungen von Objekten, Licht, Wetter, Tieren und Natur, die auch die Wahrnehmung als solche, die Perspektive andeuten – „aus der ferne" oder „die aussicht". Wie schon die Titel andeuten – „vage u. ungewiss", „dunst", „schwefel", „gedimmtes licht" – geht es um die Wahrnehmung von etwas, das vage und unklar bleibt und sich einer exakten Wahrnehmung entzieht. Dies ist allerdings eine Generalisierung, die nicht unbedingt alle Texte abdeckt – parallel zu dieser Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung der alltäglichen Phänomene beginnt für Hummelt auch eine Entdeckung des Autobiographischen, das mit einigen Texten in *singtrieb* verstärkt zum Ausdruck kommt. In seinem poetologischen Text *Wie Gedichte entstehen* setzt Hummelt den Tod seines Vaters oder die Auseinandersetzung damit an den Anfang seiner Entwicklung als Lyriker.[365] Diese thematisch-motivische Entwicklung geht mit einer formalen einher: In immer mehr Gedichten kommt es zu einer Distanzierung vom Stil der narrativen Montagen, die Gedichte arbeiten stärker mit Reim und Metrum, entwickeln festere Strophenformen.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, inwiefern sich Hummelt der „Neuen Kölner Dichterschule" zuordnen lässt. Diese Zuordnung taucht zu einem bestimmten Zeitpunkt auf – Anfang der 90er Jahre – und bereits zu diesem Zeitpunkt hängt es davon ab, welche

[365] Hummelt, Siblewski: *Wie Gedichte entstehen*, S. 15-16.

Gedichte man fokussiert, denn auf absolut alle, die in *knackigen codes* versammelt sind, trifft Klings avantgardistisch angesetzte Poetik nicht zu. Seiner eigenen poetologisch-biographischem Aussage ist zu entnehmen, dass Hummelt von den Texten und der Person Thomas Klings stark beeindruckt war,[366] was zu einer Schreibphase führte, in der er sich sehr nah an Klings Schreibstil orientierte. So schrieb er Gedichte wie „STATIONSSTÜCK", wo der Einfluss nachweisbar ist. Dem historisch-soziologischen Kontext ist auch zu entnehmen, dass er mit Kling und Beyer im freundschaftlichen Umgang war[367] und Gräfs *Rauschstudie* rezensierte,[368] so dass der Eindruck entsteht, als hätte es eine Gruppe von Lyrikern bzw. ein Netzwerk gegeben, zwischen denen es tatsächlich Momente des Dialogs bzw. poetologische Überschneidungen gab. Doch zugleich offenbart sich bei Hummelt schnell ein relativ starkes Bedürfnis nach Distanz und Abstand sowohl gegenüber der Person Thomas Klings als auch gegenüber seiner poetologischen Position.[369] Ist der Einfluss Thomas Klings also wirklich nur auf die kurze Phase der unmittelbar an Thomas Kling anknüpfenden Gedichte zu reduzieren oder lässt sich seine Wirkung bzw. Bedeutung doch auch auf einer breiteren Ebene beobachten? Ein großes Problem ist, dass sowohl der erste als auch der zweite Band so unterschiedliche Gedichte versammeln, dass sich diese Frage in beide Richtungen beantworten ließe. Zur ungefähr gleichen Zeit schreibt Hummelt neben den unmittelbar an Kling orientierten Gedichten auch Gedichte, in welchen die Verbindung zu Kling weniger naheliegend ist, d.h. Gedichte mit einer fast gegensätzlichen Tendenz zu geschlossener Form und der Verwendung von Reim, die darüberhinaus auch von der Motivik her in Richtung eines traditionelleren Verständnisses von Lyrik gehen. Diese Gedichte haben mit dem avantgardistischen Ansatz Thomas Klings nichts bzw. sehr wenig zu tun. Doch auch noch der zweite Band *singtrieb* versammelt im Teil „diskontinuum"

[366] Ebd., S. 38-39.
[367] Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29.9.2015.
[368] Michael Braun: Norbert Hummelt, *KLG* [Stand: 1.3.2014]
[369] Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.

einige Gedichte mit autobiographisch-erzählerischen Zügen, die noch immer als erzählerische Montage mit eingefügten Zitaten, O-Tönen und anderen Brüchen zu bezeichnen wäre (cf. „wilde jugend“, „die nacht u. was so dazugehört“). Man hat immer wieder den Eindruck, als wäre es das Programm dieser Gedichte, den avantgardistischen bzw. experimentellen mit dem traditionellen bzw. lyrischen Ansatz verbinden zu wollen, obwohl letzten Endes, d.h. in den weiteren Bänden (*Zeichen im Schnee* (2001), *Stille Quellen* (2004), *Totentanz* (2007), *Pans Stunde* (2011), *Fegefeuer* (2016)) der avantgardistische Ansatz immer mehr verschwindet bzw. abwesend ist. Darüber hinaus sei auch bemerkt, dass die poetologisch-biographischen Ausführungen in *Wie Gedichte entstehen* mit ihren Referenzen (Rilke, Hölderlin, dem späten Eliot) und der großen Rolle, die Hummelt dem „Einfall“, der Inspiration zuteilt, mehr mit Durs Grünbein (cf. *Vom Stellenwert der Worte* (2009)) als mit Thomas Kling gemeinsam haben. Die Distanzierung von Klings Position wurde bereits anläßlich von *singtrieb* von der Kritik wahrgenommen: Braun schreibt, Hummelt habe „ursprünglich als experimentier- und parodiefreudiger Autor im Umfeld der ironischen Sprachzertrümmerer Thomas Kling und Marcel Beyer begonnen […] aber bereits mit seinem zweiten Band *Singtrieb* eine poetische Selbstkorrektur“ vollzogen. [370] Eine ganz klare „Selbstkorrektur“ ist auch *singtrieb* (noch) nicht, zeigt jedoch, dass sich Hummelt immer stärker in Richtung eines traditionellen, konventionellen Lyrikkonzepts bewegt. Von der poetologischen Selbstpositionierung und literaturgeschichtlichen Einordnung her ist es schwer, Hummelts spätere Entwicklung mit der Position Thomas Klings in Verbindung zu bringen. Ob es aber damit tatsächlich keinerlei poetologischen Überschneidungsbereiche mehr gibt, wäre genauer zu überprüfen.

Der dritte Autor, den Braun in die „Neue Kölner Dichterschule“ einordnet, ist Marcel Beyer (*1965). Worauf diese Einordnung basiert, ist zunächst unklar: Als Lyriker hat Beyer zu

[370] Braun: Norbert Hummelt, in: *KLG*.

dem Punkt noch kein offizielles Debüt vorgelegt oder zumindest keinen Band, der im breiteren Maße bekannt wäre. Beyers erste Gedichtbände, die zwei Bände *Kleine Zahnpasta* (1989) und *Walkmännin* (1991), sind in Kleinverlagen erschienen und waren vermutlich nur in einem kleinen Kreis bekannt. Brauns Aussage gründet entweder auf der Kenntnis dieser zwei Bände oder auf der poetologischen Einschätzung des ersten Romans *Das Menschenfleisch* (1991), der als Prosatext für eine Analyse der poetischen Traditionslinien und Techniken weniger geeignet ist. Brauns Einschätzung könnte auch auf der Wahrnehmung von Beyers gemeinsamen Literatur-Performances mit Norbert Hummelt gründen. Diese wurden zwischen den Jahren 1987 und 1992 unter dem Namen „Postmodern Talking" veranstaltet[371] und stellten oft für die Auftrittsituation geschriebene Texte vor,[372] um v.a. deren performatives Potential zu erforschen.

Beyer nimmt Thomas Kling relativ früh wahr: Er kennt bereits die Aufnahme von Kling und Frank Köllges für das „Literaturtelefon" aus dem Jahr 1984, eine Einrichtung, mit der man je nach Programm Telefonnummern wählen und lebende Lyriker hören konnte.[373] Etwas später bzw. ungefähr parallel dazu wird er als „fanatischer Mayröcker-Leser"[374] auf deren Begleittext zu Klings *erprobung herzstärker mittel* (1986) aufmerksam. Friederike Mayröcker, deren Archiv Beyer 1988 bei der Wiener Stadt- und Landesbibliothek einrichtet, wird zu einer wichtigen Orientierungsfigur sowohl für Kling als auch für Beyer. Sie stellt einen gemeinsamen literarischen Vorgänger dar, obwohl sich Beyers Poetik auch unter prägender Lektüre anderer Lyriker entwickelt: z.B. Jürgen Becker (den er ebenfalls Ende der 80er Jahre kennenlernt[375]), Ernst Jandl, Oskar Pastior, Paul Celan; Theoretiker des französischen Poststrukturalismus, Vertreter des *nouveau roman* und andere französische

[371] Siehe Hummelt: „Marcel Beyer und die Jahre mit „Postmodern Talking": Bericht über „das einzige Sprechduo der Welt", S. 53-54.
[372] Siehe Gespräch mit Marcel Beyer, Göttingen, 13. 11. 2014, ungekürzte Fassung.
[373] Siehe Gespräch mit Marcel Beyer sowie Kling, Beyer: „Das Eingemachte — Smalltalk 91", S. 53-61.
[374] Siehe Anhang, Gespräch mit Marcel Beyer, Göttingen, 13. 11. 2014.
[375] Ebd., ungekürzte Fassung.

Schriftsteller wie Michel Leiris, Claude Simon, George Perec.[376] Anders als z.B. Gräf, dessen frühe Schreibphase mit einer „Kling-Obsession" zusammenhängt, beginnt Beyer also als ein „fanatischer Mayröcker-Leser" und scheint Kling gegenüber mit einer größeren Distanz zu reagieren: Nach dem Besuch seiner Lesungen in der zweiten Hälfte der 80er Jahre hört er für kürzere Zeit auf Gedichte zu schreiben,[377] relativ früh scheint er eine souveräne Position gegenüber prägenden Lektüren einnehmen zu können.[378] Mit dem „Schreiben nach Kling" wird ein neuer Ansatz verfolgt, wobei Kling dennoch als Orientierungsfigur dient.

Sein offizielles Lyrikdebüt *Falsches Futter* veröffentlicht Beyer allerdings erst 1997 – mit mehr als zehn Jahren Abstand zu Klings frühen Auftritten im Köln-Düsseldorfer Raum und auch etwas später als der Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule" auftaucht. Viele der Gedichte in *Falsches Futter* bestätigen noch immer Brauns These, dass hier eine Poetik des Collagierens bzw. Montierens im Vordergrund steht, doch auch hier gibt es andere Gedichte, anhand derer das schwieriger zu beweisen wäre. Im Allgemeinen lässt sich Beyer (anders als Hummelt) stärker mit einem avantgardistischen bzw. experimentellen Ansatz verbinden, die Poetik entwickelt sich nicht in eine gegensätzliche Richtung – wie man es am Beispiel von Hummelts *singtrieb* und der Bezugnahme auf die deutsche Romantik beobachten kann – sondern bleibt eine Poetik, die sich innerhalb konsistenter Bezugspunkte bewegt. Mit Bachtin könnte man es eine Poetik der sprachlichen Vielfalt, der historisch und sozial

[376] Siehe Christian Klein: „Anmerkungen zur Poetik Marcel Beyers", in: Ders. (Hg.): *Marcel Beyer – Perspektiven auf Autor und Werk*, Stuttgart 2018, S. 9-26.
[377] „Ich habe eigentlich sofort begriffen, dass ich nicht so weiterschreiben kann, wie ich vorher geschrieben habe. Und ich geriet im Schreiben in eine Richtung, in eine Sackgasse, wo es nicht weiterging." Brüggemann: „Geschmacksverstärker – Schreiben nach Thomas Kling". Siehe auch Anhang, Gespräch mit Marcel Beyer, Göttingen, 13. 11. 2014.
[378] „Ab 88 hab ich das Gefühl, dass nicht mehr gewissermaßen meine Lektüre mich treibt im Schreiben, sondern dass ich anfangen kann, eigene Lektüreerfahrungen selber wieder als Werkzeug einzusetzen. Und ob das dann eine eigene Stimme ergibt oder was das für eine Stimme ist, spielt eigentlich keine Rolle, aber dass du souverän, also wenn du arbeitest, souverän mit den Lieblingen umgehst." Ulrich Rüdenauer: „Erdkunde und Menschenfleisch: zum Werk des Büchner-Preisträgers 2016 Marcel Beyer". Deutschlandradiokultur, 4. 11. 2016.

divergierenden Redevielfalt nennen. Die gemeinsame Ausgangsposition mit Thomas Kling beruht auf der Rezeption der Avantgarden, insbesondere der Vertreter der Wiener Nachkriegsavantgarde, obwohl sich die zwei Lyriker auch von diesen durch eine stärkere Narrativität ihrer Texte unterscheiden.

Die Verwendung der Montagetechnik lässt sich bereits in Beyers frühen Gedichten erkennen: Hier sind es Zeilen aus den Lyrics der Popmusik, Fragmente von Gesprächsdialogen neben literarischen Zitaten, die in die Texte integriert werden. Anders als bei Hummelt sind das keine dichten Aneinanderreihungen von Zitaten (wie in „STATIONSSTÜCK"), sondern längere Erzähl-, Beschreibungs- und Bewusstseinsstränge, in die nur selektiv Zitate eingesetzt werden. Anders als bei Hummelt und Gräf findet man hier auch kein Gedicht und keine Reihe von Gedichten, die unmittelbar an Kling orientiert wären. Viele der Gedichte gehen von konkreten Orten oder Szenerien aus, haben aber meistens eine stärkere Subjekt-Fokussierung als es bei Kling der Fall ist. *Falsches Futter* ist vom etwas späteren Erscheinungsjahr, aber auch von der Thematik und Arbeitsweise her bereits anders: Während die Gedichte in *Walkmännin* z.B. immer aus der Beobachtung verschiedener urbaner Situationen ausgehen und ähnlich wie Gräfs *Rauschstudie* und Hummelts „OHRATORIUM" in der Gegenwart situiert sind, zeichnet *Falsches Futter* eine viel stärkere historische Thematik aus, vor allem die Beschäftigung mit der Periode des Dritten Reichs und dies bestimmt auch die Art der Montage, die nicht mehr Elemente der Popkultur und der Gegenwart zusammenbringt, sondern viel mehr mit historischen Zitaten und historischem Material arbeitet:

> Kirchstettner Klima
>
> Laut lese ich, das Glas des roten
> Göttweigers nah bei der Hand, SITZ
> BLONDIE! Derweil ein abgetrennter
> Bissen des Brotes mit gekochtem
> Schinken mir an den Mund geführt:

Der Wald steht wie ein Wächter, ein
Plausch nun über Bäume. Derweil laut
lese ich, das Glas des weißen Meßweins
nah bei der Hand Josef IM BILDE: Jetzt
Josef, blankgewichst die schwarzen Stiefel.
Derweil zermahlen meine Zähne Gurken, Ei,
Pastete, Käse. Der Dichter in der Landschaft,
STEIRERJOPPE und: BLONDIE LAUF! Die
todesnahe Einsamkeit des schöpferischen
Menschen: Jetzt, Josef, hebt sich leicht der
Wind, nachkoloriertes Wolkentreiben. Derweil
den Erdäpfelsalat ich auf der Zunge spüre,
nachkoloriert Schluck Weißen, und ich lese
laut: PLATZ BLONDIE! Es ist Zeit zu rasten,
jetzt, Josef, schau nicht, wende dich und
schweig. Derweil Salamischeiben,
verziert mit Majonaise, hier verschwinden.
Die Frau des Dichters aber schreibet leise
mit der Maschin unübertrefflich Volkes
Speise. Noch letzte Kapern, eingelegte
Paprika ich runterspüle. So hab ich aufgeräumt
den Trümmerhaufen. Zurückgelehnt nun les
ich laut und deutlich: BLONDIE FASS! Der
Stilbeziehungen. Im Gegenlicht jetzt Josef,
nah bei der Hand die Zigarette. Im Gegenlicht
blinkt am Revers, schau nicht, die runde Plakette.[379]

Der Titel des Gedichts referiert auf Kirchstetten, eine Ortsgemeinde in Niederösterreich, wo der österreichische Lyriker Josef Weinheber (1892-1945) lebte und arbeitete. Auf allgemeiner Ebene bringt dieses Gedicht zwei Stränge zusammen: die Beobachtungen eines „ich", das isst, trinkt und die Person Weinhebers mit einem Abstand wahrnimmt, zugleich aber auch eine Stimme, die einen Hund Blondie beim Namen ruft und ihm Kommandos gibt. Die zwei Ebenen sind so miteinander verbunden, dass die Stimme, die das ich, wenn es um die Rekonstruktion einer Szene ginge, *hören* müsste, hier aber das Gelesene ist: das „ich" *liest* die Stimme, die auch visuell vom Rest des Textes durch Großschreibung hervorgehoben ist. Das ständig wiederholende „derweil" weist darauf hin, dass hier in Gleichzeitigkeit zueinander verschiedene Ebenen aufgemacht werden, vor allem um

[379] Marcel Beyer: *Falsches Futter*, Frankfurt am Main 1997, S. 13.

aufeinander indirekt zu kommentieren. Wie es bereits Osterkamp in seiner Rezension des Bandes bemerkt,[380] steht dieses Gedicht im intertextuellen Verhältnis zu mindestens zwei anderen Gedichten bzw. Text- und Bildmaterialien: zum einen zu Weinhebers Gedicht „Sinfonia Domestica" aus dem Band *Kammermusik* (1939), zum anderen zu einer Sammlung von Fotografien *Josef Weinheber im Bilde* (1940), die den Dichter im Alltag, in seiner Kirchstettener Umwelt zeigen. Beyer übernimmt direkte Zitate von Weinheber, wie „Der Wald steht wie ein Wächter" oder „Laut lese ich, das Glas roten / Göttweigers nah bei der Hand". Doch während bei Weinheber das „ich" die deutsche Tradition der Weimarer Klassik und der Romantik hervorruft, wird hier die Figur des Dichters in einen politischen Zusammenhang gebracht, der vor allem durch die einmontierte kommandierende Stimme, die als Stimme Hitlers identifiziert werden kann, insofern Blondie der Name von dessen Hund war. Ebenso wie bei Kling handelt es sich auch hier um einen Montage-Text, der neben literarischen Zitaten inszenierten O-Ton integriert, also auch mit Sprache im gesprochenen Gestus arbeitet.

Es sind Zeilen frei von Anklängen an Klings idiosykratischen Stil: Vergleicht man es mit Klings frühem Stil, so fehlen Charakteristiken wie z.B. die Fragmentierung und Zerlegung von Wörtern, charakteristische Interpunktion und Orthographie, Assoziation durch Klang usw. Die Syntax wirkt weniger elliptisch, näher an Prosa orientiert als dies bei Kling der Fall ist. Doch ganz deutlich arbeiten auch diese Gedichte mit der Montage-Technik: In anderen Gedichten (z.B. im darauf folgenden „Im Volkston") tauchen mehrere Wörter aus dem Dialekt und der Umgangssprache auf, sowohl bei Kling als auch bei Beyer werden die gleichen sprachlichen Bereiche aktiviert.

[380] Ernst Osterkamp: „Schneemanöver", in: *FAZ*, 4.10.1997.

Auf der bildlichen Ebene werden in „Kirchstettner Klima“ viele Motive aus dem bereits zitierten Band *Josef Weinheber im Bilde* (1940) übernommen, das mit der Absicht „einen nahen Einblick in Umwelt, Leben und Wirken des Dichters [zu geben]“ verfasst wurde.[381] Die Innen- und Außenaufnahmen Otto Stibors sind in verschiedene Teile unterteilt und zeigen Weinheber draußen beim Spaziergang, bei der Arbeit, zusammen mit anderen Personen usw. Das Gedicht übernimmt konkrete visuelle Motive, wie z.B. das Bild von Weinheber in schwarzen Stiefeln oder in der Trachtenjacke, beim Spaziergang mit seinem Hund, das Bild der Frau von Weinheber an der Schreibmaschine sowie das Bild der Gauleiter-Jury mit Weinheber. Selbst die Phrasen „die Frau des Dichters“ und „der Dichter in der Landschaft“ sind Schlagzeilen oder Bildüberschriften aus dem Band. Zugleich übernimmt das Gedicht auch technische Termini aus der Fotografie: Der Himmel ist „nachkoloriert“, „die runde Plakette“ wird ins „Gegenlicht“ positioniert, um damit den politischen Hintergrund des Bildes deutlich zu machen. All das verweist auf eine weitere Verbindung zu Thomas Kling, nämlich das Schreiben mit und über das Medium der Fotografie, d.h. das Schreiben anhand von konkreten Fotos sowie die Übernahme der Termini fotografischer Technik und Optik für die textuelle Aneignung der Wirklichkeit. Immer wieder werden hier die gleichen Arbeits- und Schreibweisen entwickelt, ohne dabei in ein imitatives Einflussverhältnis zu geraten. Was der Verweis auf das Quellenmaterial des Gedichts zeigt, ist vor allem, dass es sich um eine Auseinandersetzung mit Weinheber anhand des verfügbaren Materials handelt, also um eine schriftlich-historische Auseinandersetzung, wobei das „ich“ die nationalsozialistische Stimme oder den Ton herausliest, also den ideologischen Zusammenhang wahrnimmt und so den „Trümmerhaufen“ aufräumt. Das Sammeln vom schriftlichen, visuellen und akustischen Material, das in einen Text Eingang findet, stellt eine klare Parallele zu dem Arbeitsprozess

[381] Lenz Grabner, Otto Stibor, Josef Weinheber: *Josef Weinheber im Bilde*, Leipzig 1940.

dar, wie ihn Kling in dem bereits in der Einleitung zitierten Paragraph hervorhebt, indem er das Zitat von Jean Paul folgendermaßen liest:

> […] als Aufruf zu exzessiven Recherchen philologischer wie journalistischer Art, die vor jeder Niederschrift, vor dem Schreibakt – stehen seien sie nun literal oder oral bestimmt. Die Einbeziehung aller existierenden Medien ist gefragt. Die Augen des Dichters gehen auf, der Mund öffnet sich, um nach Gegebenheiten zu fragen, Phänomene zu registrieren, Erkundigungen über Lebensläufe einzuholen; mitgemeint sind selbstverständlich Lebensläufe auch von Worten, von Soziolekten.[382]

Auf diesen umfangreichen, zentralen Arbeitsprozess Klings[383] reflektiert auch Beyer: Die Recherche steht nicht unbedingt „*vor* dem Schreibakt", sondern greift in den Schreibprozess ein und prägt ihn mit. Es geht nicht um Recherche als „Hilfstätigkeit zur Wissensgewinnung und Bestätigung, hier wird das Stöbern und Wühlen und Abirren zu einer Bewegung, die Motive, Verknüpfungen, ja, Handlungsstränge generieren kann."[384] In „Kirchstettner Klima" wird vor allem Recherche philologischer Art betrieben, aus einer stärker subjektiven Position, mit einem gewissen ethischen Appell. Sowohl Klings als auch Beyers Arbeitsprozess ist viel mehr als mit der Arbeitsweise ihrer unmittelbaren Vorgänger, nämlich den Vertretern der Neuen Subjektivität und der Alltagslyrik, geschrieben im Gestus der Spontanität, Unmittelbarkeit und Authentizität, mit der Schreib- und Arbeitsweise Friederike Mayröckers verwandt. Diesen Prozess beschreibt Mayröcker in einem Gespräch aus dem Jahr 1988:

> Naja, meistens ist es so, daß ich in einem Sammelkorb nur Sachen habe, die für eine bestimmte Sache schon bereit liegen, das heißt, wenn ich einen Auftrag habe, dann gehen meine Gedanken und so weiter in diese Richtung des Auftrags. Und dann sammle ich in einem Korb eben nur die Sachen, die mir dazu einfallen, beziehungsweise Verbalsachen, die für mich selbst sehr faszinierend und anregend sein könnten, die vielleicht gar nicht in die Richtung des Auftrags gehen, aber die

[382] Kling: *Itinerar*, S. 15-16.
[383] Dokumentiert ist Klings Arbeitsweise zum Teil durch die im Thomas Kling-Archiv enthaltenen Notizhefte, zum Teil reflektiert Kling selber darauf: der Zyklus „Der Erste Weltkrieg" basiert z.B. auf mündlichem Material (aus den 80er Jahren stammenden Gesprächen mit den Zeugen des Ersten Weltkriegs), textuellem Material (Feldpost, Zeitschriften) sowie visuellem Material (Bilder, Fotos und Stummfilme aus dem Militärhistorischen Museum in Wien). Siehe Kling: *Botenstoffe*, S. 235.
[384] Marcel Beyer: „Recherche und ‚Recherche'", in: *Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft* 10/11 (2007/08), S. 363-371, hier: S. 364.

> unter Umständen das fördern könnten, diese ganze Sache, die ich unter Umständen dann auch gar nicht verwende, sondern nur als Anregungsmittel.[385]

Beschrieben wird hier eine Phrase, die der Entstehung des endgültigen Textes (oder „Auftrags“) vorausgeht bzw. in die übergeht. Diese Phase umfasst die Sammlung vom textuellen Material, d.h. von einzelnen, in keinem Zusammenhang stehenden Notizen, die, wie es weiter im Gespräch erläutert wird, sehr heterogenes Material versammeln: Reste von alten Texten, „Sachen, die mir einfallen, beziehungsweise, die ich exzerpiere“ sowie Traumsachen. Es handelt sich also in großem Maße um vorgefundenes bzw. durch das Schreibsubjekt modifiziertes sprachliches Material, um „Verbalsachen“. Das Sammeln bezeichnet also einen sprachfokussierten Prozess, der zum einen vom Text als etwas sprachlich Geprägtem, künstlich Konstruiertem ausgeht, zum anderen aber dies zu keinem rational durchkalkulierten Prinzip macht. Letzten Endes dient dieses Material oft bloß als „Anregungsmittel“ für die eigentliche Textproduktion: Der Schreibprozess wird von Impulsen, Denkanstößen getrieben, die sich als solche nicht rationalisieren lassen. Diese Arbeitsweise Mayröckers ist dermaßen idiosynkratisch, dass man sie in dieser Form bei keinem anderen Lyriker findet und somit auch bei Kling und Beyer nicht. Dennoch formt sie die Grundlage für eine Schreib- und Arbeitsweise, die für verschiedene Lyriker dieser Generationen unentbehrlich geworden ist: Sie hebt das künstlich Konstruierte an textueller Komposition hervor, verwischt jegliche sprachliche Hierarchie – sowohl was die Unterschiede zwischen Hoch-, Populär- und Trivialliteratur angeht als auch zwischen Hoch- und Umgangssprache,[386] − und materialisiert den Gestus, „dass sämtliches Sprachmaterial potentiell Material für ein Gedicht sein kann,“[387] das zum einen aus der Umwelt, aber auch aus unterschiedlichsten Lektüren gesammelt wird. Trotz dieser grundsätzlichen Verwandtschaft erscheinen Klings und Beyers Arbeitsweisen vergleichsweise

[385] Mayröcker, Beyer: „Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer“.
[386] Siehe Anhang, Gespräch mit Marcel Beyer, Göttingen, 13. 11. 2014.
[387] Ebd.

konzentrierter und selektiver, der „verschwenderische Zug“ von Mayröckers Arbeitsweise, wie es Beyer nennt, ist bei ihm abwesend. Vor allem aber sind sie immer von einem schärferen Interesse für historische Zusammenhänge motiviert, was zugleich eine wichtige Differenz gegenüber der Poetik Mayröckers darstellt. In der Beschäftigung mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts zeigt sich eine weitere Verwandtschaft zwischen Kling und Beyer, der stärker die Zeit des Nationalsozialismus fokussiert, während sich Kling primär dem Thema des Ersten Weltkriegs widmet. Auch hier gibt es grundsätzliche Ähnlichkeiten in der Ausgangsposition von Generationen, die sich mit historischen Themen nicht aus subjektiver Erfahrung, sondern anhand des überlieferten Materials auseinandersetzen.[388]

Es ist sinnvoll die Poetik Beyers in der Nähe zu Kling zu verorten, doch die Einordnung bzw. der Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule“ ist aus mehreren Gründen problematisch: Zum einen ist Beyer zu der Zeit, als der Begriff auftaucht, als Lyriker noch nicht richtig etabliert und als er dann sein offizielles Debüt veröffentlicht, lebt und arbeitet er – den biographischen Angaben folgend – nicht mehr in Köln. Der Verweis auf Köln setzt einen regionalen Rahmen voraus, der zu einem bestimmten Punkt tatsächlich Klings Bedeutung prägt, doch insgesamt wird vor allem in den folgenden Jahren – d.h. nachdem Kling 1995 aus Köln nach Hombroich umzieht – dieser regionale Kontext zumindest zum Teil überschritten. Kling hat in Köln nicht die Möglichkeit, sein eigenes Netzwerk aktiv, frei selber zu wählen: Er befindet sich in einem Netzwerk, das von anderen Einflussfaktoren abhängig zu sein scheint. Dass Beyer, Hummelt und Gräf alle nach Köln ziehen, ist nicht allein mit der Tatsache zu erklären, dass Kling bereits vor ihnen dorthin gezogen ist. Wie Gräf im Gespräch andeutet, ist die Attraktivität Kölns Ende der 80er Jahre bzw. Anfang 90er Jahre von einer Reihe von Faktoren geprägt: Es gibt eine sich entwickelnde junge

[388] Vgl. Kling, Lenz, Pütz: „Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling – 13. November 1998“, S.179.

Literaturszene, die nicht allein auf Kling zu beschränken wäre,[389] zugleich ist Köln aber bereits seit den 50er Jahren ein Zentrum der avantgardistischen Tendenzen in der Musik. Auch die Kunstszene (der 80er und 90er Jahre) befindet sich auf internationalem Niveau.[390] Zum anderen ist die relativ geringe Bedeutung Westberlins im kulturellen und literarischen Sinne zu beachten,[391] die Köln zu einem der wichtigsten kulturellen Zentren der BRD macht.[392]

Die Reaktionen der Lyriker zeigen weitere problematische Aspekte des Terminus „Neue Kölner Dichterschule". Mit Ausnahme von Dieter Gräf reagieren alle Lyriker (Kling, Beyer,[393] Hummelt[394]) kritisch auf den Begriff – am stärksten Thomas Kling, der Gräfs Unterstützung des Begriffs zu einem der Hauptgründe für seine Kontaktverweigerung und das angespannte Verhältnis nennt.[395] Gräfs Spekulationen über die Gründe für Klings Reaktion eröffnen mit der Hierarchisierung der Verhältnisse einen weiteren Aspekt. Im Raum steht dabei die Vermutung, dass sich Kling in der ersten Hälfte der 90er Jahre nicht ebenbürtig mit Gräf, Hummelt und Beyer wahrnehmen wollte und den Begriff ablehnte, da er seine überlegene Position gegenüber diesen Lyrikern nicht klar machen würde.[396] Wie es die Gedichte und Rezeptionsgeschichten zeigen, wäre der Begriff einer „Kling-Schule" ebenso reduktionistisch und problematisch, da bereits Anfang der 90er Jahre keiner dieser Lyriker ausschließlich Kling rezipiert. Gräf unterstützt den Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule", weil er ihn auf Augenhöhe mit drei oder zumindest zwei anderen Lyrikern

[389] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, 21. 1. 2019.
[390] Ebd.
[391] Ebd.
[392] Ebd.
[393] Siehe Marcel Beyer, Haiko Wichmann: „Von K. zu Karnau: ein Gespräch mit Marcel Beyer über seine literarische Arbeit" (1993), URL: http://www.thing.de/neid/archiv/sonst/text/beyer.htm [Letzter Zugriff: 30.7.2018]
[394] Siehe Hummelt: „Marcel Beyer und die Jahre mit „Postmodern Talking": Bericht über „das einzige Sprechduo der Welt", S. 53-54.
[395] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019.
[396] Ebd.

(Kling, Beyer) setzt, die er schätzt.[397] Beyer und Hummelt hingegen finden den Begriff sowohl was die Gruppenzugehörigkeit als auch den Schulcharakter betrifft problematisch: Mit Ausnahme von Hummelt und Beyer scheinen die Kontakte untereinander nicht so intensiv bzw. andauernd zu sein, ebenso fehlt eine normierte Poetik oder das mit dem Begriff der „Schule" assoziierte Meister-Schüler-Verhältnis. Hummelt fasst die Konstellation zusammen:

> Im Juni 1991 trugen Beyer, Böhm, Hummelt, Jacobs, Schiffner sowie der aus Ludwigshafen nach Köln gezogene Lyriker Dieter M. Gräf in eben jener „Ruine" vor vielen jungen Menschen die Gemeinschaftsarbeit „Manische Montage" vor. Das polyphone Gebilde, eine Art Sprech-Musical, aus Texten aller Beteiligten unter der Regie von Marcel montiert, blieb ein Einzelfall: Trotz eines gewissen Pools von Ideen, gemeinsam geschätzter Kollegen (Thomas Kling), einiger Buchprojekte wie der Anthologie „weiter im text" (1990) und des Gedichtbands „maisprühdose" / „geknautschte zone" (Hummelt/Jacobs, Nachwort Beyer, 1991) und mancher Freundschaften kann von einer „Kölner Schule" im engeren Sinn nicht die Rede sein. Gruppen-, nicht Schulcharakter hatte nur die Kombination Beyer / Hummelt, die seit längerem über Köln hinaus agierte.[398]

Hier wird klar, dass der Begriff nicht nur auf die vier analysierten Lyriker (Kling, Gräf, Hummelt, Beyer), sondern potentiell auf eine größere Gruppe von heute mehr oder weniger präsenten Lyrikern bezogen werden könnte. Diese Konstellation von Lyrikern wäre viel eher als mit dem Begriff einer „Schule" oder „Gruppe" als „Netzwerk" zu bezeichnen, das zu einer bestimmten Zeit aktiv ist: Es bewegt sich innerhalb „eines gewissen Pools von Ideen" und gemeinsamen Bezugspunkten, wird durch bestimmte Auftrittsorte und Publikationen geprägt und formiert, umfasst aber dennoch an sich sehr unterschiedliche Lyriker. Es wird auch offensichtlich, dass Kling nur indirekt als der von allen „geschätzte Kollege" präsent ist, sich dagegen viel stärker als Einzelfigur inszeniert und bei den meisten Treffen überhaupt nicht dabei ist.[399] Gräf, Hummelt und Beyer bewegen sich innerhalb eines

[397] Ebd.
[398] Hummelt: „Marcel Beyer und die Jahre mit „Postmodern Talking": Bericht über „das einzige Sprechduo der Welt", S. 53-54.
[399] Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019, ungekürzte Fassung.

bestimmten Netzwerkes, in dem Kling zwar eine Rolle spielt, doch er ist nicht dessen einziges, primäres Zentrum, zu dem diese Lyriker gravitieren würden.

Die analysierten Gedichte zeigen zu einem bestimmten Grad den Einfluss von Thomas Kling, an dem sich einige Lyriker vor allem am Anfang ihrer Entwicklung, zu einem bestimmten Zeitpunkt – Anfang der 90er Jahre – orientieren, um damit bestimmte Techniken und Schreibweisen zu entwickeln. Dies wird vor allem an den Beispielen von Dieter Gräf und Norbert Hummelt offensichtlich: Anfang der 90er Jahre ist es sinnvoll ihre Poetiken mit Kling in Verbindung zu bringen, doch nur für eine sehr kurze Zeit um das Erscheinen ihrer Lyrikdebüts herum, wobei sich bei Hummelt wiederrum nur ein bestimmter Teil der Gedichte an Kling orientiert. Danach entwickeln sich die Poetiken schnell weiter, am stärksten ist der Kontrast bei Hummelt zu sehen, so dass ein Vergleich mit Kling bzw. poetologische Nähe zu Kling im Hinblick auf weitere Entwicklungen weniger sinnvoll wäre. Die Rezeption von Klings Gedichten spielt in der weiteren Entwicklung von Gräf und Hummelt eine kleinere Rolle, die Positionen entfernen sich zunehmend von Kling, so dass eine poetologische Gruppierung der drei Autoren um 1992 zwar sinnvoll erscheint, danach aber immer weniger. Das Beispiel von Beyer ist etwas anders – es zeugt von einer Arbeit innerhalb ähnlicher Sprachbereiche, Arbeitsweisen, Schreibtechniken sowie thematischen Überschneidungen, worin sich die poetologische Nähe zwischen den Lyrikern zeigt. Es ist möglich, dass Beyer diese Bereiche und Arbeitsweisen über Kling entdeckt, doch er entwickelt dabei einen etwas anderen Stil und eine eigene Thematik. Diese Ähnlichkeiten in den Schreib- und Arbeitsweisen sind nicht nur auf eine kurze Periode der ersten Hälfte der 90er Jahre zu beschränken, sondern scheinen über die weiteren Entwicklungen wahrnehmbar zu bleiben,[400] was noch genauer zu überprüfen wäre.

[400] Beyer hebt auch z.B. die Rolle der erzählenden Momente in Klings späterem Band *Sondagen* (2001) als rezipierender Leser von Klings Gedichtbänden hervor, während Gräf und Hummelt Klings DuMont-Bände

2. Thomas Kling und Hombroich: Franz Josef Czernin

1995 zieht Kling auf die Einladung des Immobilienmaklers, Kunstsammlers und Mäzens Karl-Heinrich Müller auf die Raketenstation Hombroich, wo er bis zu seinem Tod lebt und arbeitet. Müller erwarb die Insel Hombroich, einen verwildeten Park am Fluss Erft, in 1982. 1994 bekam er auch das benachbarte Gelände, auf dem sicher früher eine Raketenstellung der NATO befand. Auf der Raketenstation und der Museumsinsel Hombroich versucht Müller seine Idee, einen Arbeits- und Lebensraum für Künstler verschiedener Disziplinen (bildende Kunst, Architektur, Literatur, Musik) und Wissenschaftler zu realisieren, sowie auch Kunst und Natur zu parallelisieren, indem Ausstellungspavillons und Künstlerateliers inmitten einer großen renaturierten Park- und Auenlandschaft am Nordufer der Erft gebaut werden. Von der Idee her geht es um das Gründen einer modernen Künstlerkolonie, wo Künstler leben und arbeiten und v.a. auch miteinander arbeiten können. Obwohl Hombroich als Ort der Geschichte, als geographische Landschaft und Naturraum zweifellos für Kling eine eigene Faszination hatte, die sich in seiner weiteren literarischen Produktion zeigt,[401] ist der Gedanke des gemeinsamen, gemeinschaftlichen Arbeitens auch für das Selbstverständnis seiner Arbeit und im Hinblick auf seine weitere Entwicklung zentral: „Wie die Insel Hombroich ist die Raketenstation als Heraus-Forderung, als Förderung und Startrampe zu gemeinsamen, gemeinschaftlichen Unternehmungen zu verstehen.“[402] In diesem Kontext entstehen zum Beispiel mehrere Zusammenarbeiten zwischen Kling und

---

viel weniger bzw. nicht mehr rezipieren. Siehe Anhang, Gespräch mit Marcel Beyer, Göttingen, 13. 11. 2014. Lehmkuhl liest auch Beyers *Graphit* (2014) als eine „Verneigung vor Thomas Kling“. Siehe Tobias Lehmkuhl: „Wespe stachel mich an!“, in: *Die Zeit,* 27. 11. 2014.

[401] Siehe z.B. die Zusammenarbeit zwischen Kling und Langanky, „Gelände: Camouflage“ (1998) oder den späteren Zyklus „Eine Hombroich-Elegie“ aus *Sondagen* (2002).

[402] Thomas Kling: „Forderung, Förderung, Startrampe“, Internetseite Raketenstation Hombroich, URL: https://www.architektur-aktuell.at/news/raketenstation-hombroich-abraham-bau-posthum-fertiggestellt [Letzter Zugriff 9.4. 2019]

seiner Frau, der Künstlerin Ute Langanky, denen in der Forschung vor allem der letzten Jahre einige Aufmerksamkeit gewidmet wurde.[403] Thomas Kling ist ab dem Punkt, als er auf die Raketenstation zieht, der einzige dort lebende und arbeitende Autor – vor allem leben und arbeiten dort bildende Künstler aus dem Köln-Düsseldorfer Raum (z.B. Anatol Herzfeld) – erst 2002 kommt auch der Lyriker Oswald Egger dazu. Als Reaktion auf Müllers „Wunsch nach mehr Literatur, nach Dichtern und Dichterinnen aus jüngeren Jahrgängen, um auch in der anschließenden Dichtergeneration die Weiterarbeit am Projekt Hombroich zu sichern“[404] entwickelt Kling bereits 1995 die Lesereihe „Hombroich: Literatur“, eine jährliche Veranstaltung im Format der Lesung, die jeweils ca. 4-5 Lyriker vorstellt und bis zu seinem Tod 2005 von ihm organisiert wird. Klings Position in Hombroich verweist auf zwei zentrale Aspekte seiner Arbeit: zum einen auf die große Nähe und Präsenz der bildenden Kunst, die immer eine große Rolle in seinem Schreibprozess spielte[405] und zum anderen auf die führende Position bei der Gestaltung des literarischen Programms in Hombroich. Klings Arbeit im Kontext der Raketenstation Hombroich ist mehr als nur eine Arbeit zugunsten des institutionellen „Gewinns“ von Lyrikern für das „Projekt Hombroich“ – mit Bourdieu könnte man argumentieren, dass diese Position eine Art kulturelles Kapital darstellt, mit Hilfe dessen Kling seine Position weiter vorantreiben kann, indem er die Möglichkeit bekommt, eine bestimmte Art von Lyrik institutionell einzuweihen.

Zwei verschiedene und dennoch verwandte Projekte stellt Kling immer wieder in Zusammenhang zueinander, nämlich die Einführung der Lesereihe „Hombroich: Literatur“ und seine Auswahl der zeitgenössischen deutschsprachigen Lyrik für die Ausgabe der Zeitschrift *Akzente* aus dem Jahr 1996, als er von Michael Krüger gebeten wird, seine

[403] Siehe Hans Jürgen Balmes: „Kollaborationen von Ute Langanky und Thomas Kling“, in: Stahl: *Duo-Kreationen,* S. 46-64; Burgenmeister: *Blick auf Beowulf*. Für die Interaktion Klings mit anderen bildenden Künstlern aus dem Köln/Düsseldorfer Raum siehe Ulli Seegers: „Thomas Kling und die rheinische Kunstszene“, in: Stahl: *Duo-Kreationen*, S. 64-88.
[404] Kling: „Forderung, Förderung, Startrampe“.
[405] Siehe bereits Kling, Beyer: „Das Eingemachte — Smalltalk 91“), S. 53-61.

„Kumpane“[406] einzuladen bzw. vorzustellen. Er stellt die folgenden Lyriker vor: Peter Waterhouse, Manos Tsangaris, Yoko Tawada, Ferdinand Schmatz, Barbara Köhler, Oswald Egger, Franz Josef Czernin, Marcel Beyer und Kurt Aebli. Wie er in „Forderung, Förderung, Startrampe“ bemerkt, „waren inzwischen alle [d.h. alle in der *Akzenten*-Ausgabe vorgestellten Lyriker] Gäste bei „Hombroich: Literatur“.[407] Es sind zwei Projekte, die zeitlich – zwischen ihnen liegt höchstens ein Jahr – aber auch von der Absicht her nah zueinander stehen, denn in gewisser Hinsicht macht auch eine Lesereihe mit einem verschärften performativen Aspekt eine „Edition“ oder einen Schnitt durch „gegenwärtige[] deutschsprachige[] Gedichte“.[408] Kling nennt die *Akzente*-Edition auch eine „Anthologie“,[409] was eine weitere Parallele zu beiden Projekten aufmacht, nämlich die *Sprachspeicher*-Anthologie (2001): Genauso wie *Sprachspeicher* die Literaturgeschichte, d.h. vor allem „tote“ Lyriker interpretiert und umwertet, stellen auch die Lyriker der *Akzente*-Ausgabe, die vorerst nach Hombroich eingeladen werden, Klings Interpretation der deutschsprachigen Gegenwartslyrik dar. Es handelt sich um eine Auswahl von Lyrikern der damals jüngeren Generation, die schon seit Ende der 80er Jahre aktiv waren, die aber zu der Zeit (1996) einer breiteren Öffentlichkeit meistens noch nicht bekannt waren. Aus der etwas späteren Perspektive ist zum einen Klings „richtiges“ Gespür zu bestätigen – mit Ausnahme von Manos Tsangaris, der in erster Linie als Musiker tätig ist, sind alle damals ausgewählten Lyriker heute etablierte, renommierte Lyriker bzw. Autoren, – zum anderen ist es aber auch möglich Kling einer bestimmte Tendenz der deutschen Lyrik zuzuordnen, die sich in den 90er Jahren etabliert und als dessen führende Figur er sich inszeniert.

[406] Thomas Kling: „Editorial“, in: *Akzente – Zeitschrift für Literatur* 5 (1996), S. 387.
[407] Ebd.
[408] Kling: „Forderung, Förderung, Startrampe“.
[409] Ebd.

Diese Tendenz lässt sich durch eine Analyse der erwähnten Lyriker sowie der Auswahlkriterien hinter der Reihe „Hombroich: Literatur“ genauer präzisieren. In einem Interview aus dem Jahr 2002 begründet Kling folgendermaßen seine Auswahl der Lyriker:

> Ich probiere immer, in und ausländische Autoren, interessante Vortragende allesamt, selbst bei disparaten Ansätzen zusammen zu bringen. Mir ist vor allem darum zu tun, dass die Autorinnen und Autoren, die hierher kommen, die Sprache ernst nehmen. Das ist das alleroberste Kriterium.[410]

Kling geht es also nicht um die Auswahl von Lyrikern, deren Ansätze oder Positionen unbedingt sehr nah liegen würden – als erstes Kriterium wird das „Ernstnehmen der Sprache“ genannt. Dies ist auf den ersten Eindruck eine vage, allgemeine Formulierung, insofern als man vermuten kann, dass Lyrik oder Schreiben immer als eine sprachorientierte Praxis zu verstehen sind. Das Ernstnehmen, der Ernst wird laut dem Duden als „ernsthafte, durch Sachlichkeit, Nachdenklichkeit, oft eine gewisse Gemessenheit, Strenge gekennzeichnete Einstellung, Grundhaltung“ definiert.[411] Es geht also um eine Einstellung oder Haltung gegenüber der Sprache, die als streng oder auch konsequent bezeichnet werden kann. Vergleicht man diesen Gedanken mit anderen poetologischen Statements oder Selbstkommentaren des 20. Jahrhunderts, so wird klar, dass es Poetologien gab, die der Sprache ein anderes Gewicht beigemessen haben oder eine andere Rolle zugeschrieben haben: Bei Frank O’Hara, einer der zentralen Figuren der Lyrik der 60er Jahre, ist die Einstellung gegenüber der Lyrik und der Sprache nicht durch Ernsthaftigkeit gekennzeichnet, sondern durch eine realistische, möglichst lebensnahe Haltung: „[…] I don’t even like rhythm, assonance, all that stuff. You just go on your nerve. If someone’s chasing you down the street with a knife you just run, you don’t turn around and shout, ‘Give it up! I was a track star for Mineola Prep.’“ Die poetische Grundeinstellung definiert O’Hara

[410] Küchemann: „Der Dichter Thomas Kling: Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit“.
[411] „Ernst“ auf Duden Online, URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Ernst_Eifer_Bedacht_Haerte [Letzter Zugriff: 30. 7. 2018]

aus einer Lebensnotwendigkeit und (weiter im Text) vor allem aus einem Liebesverhältnis heraus, der sprachliche Aspekt als solcher wird keinesfalls vernachlässigt, aber es ist nicht der primäre Ausgangspunkt der Poetik – hier wird Schreiben eigentlich mit einer nichtsprachlichen Aktivität verbunden, nämlich dem Rennen. Kling hingegen positioniert das „Ernstnehmen der Sprache" sehr zentral bei seiner Auswahl der Gegenwartslyriker und macht diese Grundhaltung zum erkennbaren Zeichen „der sprachkritisch-avancierten deutschen Lyrik".[412]

Die *Akzente*-Auswahl versammelt zweifelslos sehr unterschiedliche Lyriker. Es sind Lyriker unterschiedlicher deutschsprachiger Länder (Deutschland, Österreich, Schweiz) und eine in Deutschland lebende japanische Autorin (Tawada), die Klings Bemühen und Wirken gegen eine verschärft nationalisierte Rezeption deutschsprachiger Literatur nach 1990 andeuten.[413] Zugleich sind es aber auch poetologisch unterschiedliche Lyriker, die sich mit jeweils unterschiedlichen Fragen auseinandersetzen und unter keinen allgemein erkennbaren Stil einzuordnen sind: Die Gedichte arbeiten (vom Schriftbild her) mit sehr unterschiedlichen Formen, von der Sonettform bis zum Blocksatz, sie knüpfen an eine Vielzahl an sich unterschiedlicher poetischer Traditionen an, haben ihre jeweils eigene, sehr spezifische Thematik (bei Tawada z.B. der deutsch-asiatische Kulturvergleich, Schmatz geht von biblischer Thematik und Sujets aus, während Beyer mit historischen Gedichten vertreten ist). Es stimmt jedoch, dass sie auf zwei gemeinsame Nenner zurückgeführt werden können: auf den sprachreflexiven Aspekt und auf die Tradition der Avantgarden, an die alle diese Lyriker zumindest zum Teil anknüpfen. Sehr deutlich entscheidet sich Kling hier für diejenigen jüngeren österreichischen Lyriker, die an die österreichische avantgardistische Tradition anknüpfen (Waterhouse, Schmatz, Czernin), erweitert aber diese Auswahl durch

[412] Kling: *Itinerar*, S. 17.
[413] Vgl. auch Thomas Kling: *Sprachspeicher: 200 Gedichte auf Deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert*, Köln 2001.

Lyriker mit ganz anderen literarischen Hintergründen, die mit ihren Texten eine ähnliche oder verwandte Tendenz aufweisen. Am stärksten zeigt sich dies am Beispiel von Yoko Tawada als einer Autorin mit einer vollkommen anderen literarischen Sozialisation, deren Werk aber von einer verwandten Beschäftigung mit den Strukturen, Bedeutungen und Formen der deutschen Sprache gekennzeichnet ist – besonders deutlich in den etwas späteren Essays *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* (2007). Am Ausgangspunkt von Tawadas Gedichtzyklus, den Kling in die Auswahl nimmt, steht zwar eine äußere, visuelle Ähnlichkeit zwischen den Hamburger Müllmännern und den buddhistischen Mönchen in Thailand, nämlich das Orange ihrer Kleidung, doch die Gedichte enthalten auch viele sprachreflexive Momente, indem z.B. über die Bedeutung der Worte „schmutzig"/„Schmutz" und „Schmuck" reflektiert wird.[414] Zudem lassen ihre Texte auch die Kenntnis und die Bedeutung der österreichischen Avantgarde erkennen.[415]

Das „Ernstnehmen der Sprache" ist ein Aspekt, der vor allem im Vergleich zu älteren Dichtergenerationen deutlich wird, z.B. zu weiterhin literarisch aktiven Lyrikern der sogenannten „Alltagslyrik" wie Jürgen Theobaldy. Aber auch zu anderen Lyrikern der ungefähr gleichen Generation lassen sich poetologische Unterschiede erkennen. Es stimmt allerdings, dass diese auf den ersten Blick nicht leicht zu bestimmen sind. Wie es bereits angedeutet wurde, steht nach Korte der gesamte Generationswechsel der 90er Jahre „im Zeichen der Sprachproduktivität."[416] Viele an sich sehr unterschiedliche Lyriker verbindet das „Interesse an der Sprache als der entscheidenden Grundlage und Antriebskraft der Dichtung."[417] Eine wichtige Position nimmt auch Gerhard Falkner ein, indem er im literarischen Feld der Zeit eine den Avantgarden ähnliche, wenn nicht noch stärker markt-

[414] Siehe Yoko Tawada: „Die Orangerie", in: *Akzente* 5 (1996), S. 417-424.
[415] Tawadas Text „Sprachpolizei und Spielpolyglotte" ist z.B. Ernst Jandl gewidmet.
[416] Korte: *Deutschsprachige Lyrik nach 1945*, S. 256.
[417] Ebd.

und trendkritische Randposition einnimmt. Auch Falkners theoretische, selbstreflexive Aufzeichnungen *Über den Unwert des Gedichts* (1993) beginnen mit Überlegungen über die Sprache,[418] die offensichtlich eine zentrale Rolle in seiner Poetik einnimmt. Z.B.: „Absicht des Gedichts ist es, die Sprache zu sich kommen zu lassen und sich des Dichters für diesen Vorgang zu bedienen. Denn um dies zu erreichen, sind hohe Energien nötig, Energien, die der Dichter aufzubringen hat, um die Sprache reaktionsfähig zu machen – sprachphysikalische Energien.“[419] Dieser Gedanke steht der Poetik Klings, vor allem dem Begriff des „brennstabhaften der Sprache“,[420] der ebenfalls physikalische Energie mit der Sprache in Zusammenhang bringt, überraschend nah. Falkners Poetik nimmt die Sprache also nicht „weniger ernst“ als es die Poetik Thomas Klings tut und dennoch inkorporiert Kling seine Gedichte nicht in die *Akzente*-Anthologie, er gehört nicht zu dem Kreis der Lyriker, auf die Kling durch seine Aktivität in Hombroich aufmerksam macht. Auch Bert Papenfuß ist zu der Zeit (1996) ein weiterhin aktiver Vertreter einer sprachkritisch orientierten Lyrik, die man mit Korte als „Sprachkritik als Systemkritik“[421] bezeichnen kann. Es ist also zu relativieren, dass das programmatisch in den Vordergrund gesetzte „Ernstnehmen der Sprache“ ausschließlich auf den Kreis der um Thomas Kling gesammelten Lyriker zutreffen würde. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass es sich um eine breitere Tendenz in der Lyrik der 90er Jahre und zum Teil der späteren 80er Jahre handelt, die Kling mitprägt und zu einem wichtigen Punkt seines Programms wird.

Kling sammelt um sich Lyriker, wobei die Einstellung zur Sprache in der Praxis nicht als das einzige, „alleroberste Kriterium“ gilt. Er verwendet den Begriff des Kreises, um mehr oder weniger allgemeine, schwer objektiv zu fassende Aspekte zu fokussieren: „Ich glaube,

---

[418] Siehe „Teil I: Sprache – Abteilung A, Abteilung B“ in: Gerhard Falkner: *Über den Unwert des Gedichts*, Berlin 1993, S. 7-15.
[419] Ebd., S. 11.
[420] Kling: *Itinerar*, S. 23.
[421] Siehe Korte: *Deutschsprachige Lyrik nach 1945*, S. 228.

dass ein kleiner Kreis eben immer wieder zur Genauigkeit des Gedichts, zum Gedicht als Bastion genauer Sprache, zurückfindet. Da gibt es immer einen Kreis […] Jetzt ist ein Kreis da, der, wie gerade beschrieben, das Gedicht als Präzisionsinstrument nutzt, als Instrument zur Wahrnehmung."[422] Die Hervorhebungen der „Genauigkeit des Gedichts", des „Bastion[s] genauer Sprache" sind allgemeine Aspekte, die letzten Endes auf mehr Lyriker zutreffen würden, als sie Kling nach Hombroich bringt. Der Begriff des „kleinen Kreises" suggeriert allerdings eine Gruppe mit ähnlichen Interessen, die sich vom Rest des literarischen Feldes abgrenzt und zwar nicht allein durch das Berufen auf die „Sprache". Zum einen ist es – wie bereits erwähnt – die stärkere, explizite Anknüpfung an die Tradition der Avantgarden, die diese Lyriker verbindet und von vielen anderen unterscheidet: Gerhard Falkner knüpft z.B. an wesentlich andere poetische Traditionen an – Rilke, Hölderlin und die deutsche Tradition der Romantik spielen bei ihm eine größere Rolle,[423] die Distanz gegenüber einer zu engen Orientierung an den Avantgarden macht Falkner in mehreren poetologischen Selbstaussagen deutlich.[424] Die Bedeutung der avantgardistischen Tradition spielt auf der textuellen Ebene eine offensichtliche Rolle, aber auch bei der Positionierung innerhalb des literarischen Feldes. Viele dieser Akteure positionieren sich in gewisser Nähe zur älteren Avantgarde-Generation, was sowohl für Kling als auch für die von ihm ausgewählten Lyriker stimmt: Abgesehen von Schmatz, Czernin und Waterhouse, stehen auch Beyer und Egger in gewisser Nähe zur Wiener Avantgarde, was nicht für alle

[422] Kling, Lenz, Pütz: „Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling – 13. November 1998", S. 176.
[423] Siehe Michael Braun: „Lob der Unschärfe. Gerhard Falkners poetische Navigationen zwischen 1986 und 1992", in: Constantin Lieb, Hermann Korte, Peter Geist: *Materie: Poesie: zum Werk Gerhard Falkners*, Heidelberg 2018, S. 9-19.
[424] Im späteren Aufsatz „Das Gedicht und sein Double" spricht Falkner z.B. über „[…] Mayröcker-Pastior-Sinneindämmerungsverfahren, welche weiterhin die Bruchstücksemblematik, das atonale, am Grammatikgerippe nagende Gedicht und das Werkstattgetöse von Altavantgarden favorisieren. Jene Klippen also, auf denen bevorzugt Vögel nisten, die nicht fliegen können, stumm und in bedrückender Wesensverwandtschaft bewundert von jenen Fischen, die im Wasser unter ihnen stehen und das gleiche Problem mit dem Schwimmen haben." Zitiert nach Steffen Popp: „Die Begeisterung aber, die das Gefühl von Existenz vermehrt, ist für Poesie das ‚Erhabenste'. Gerhard Falkners Polemiken", in: Lieb: *Materie:Poesie*, S. 163.

„sprachorientierten Lyriker“ der 90er Jahre gilt. Zum anderen teilen sich diese Lyriker eine marktkritische Position mit relativ hohen Anspruch auf Autonomie: Kling und Franz Josef Czernin verbindet – wie es noch näher erläutert werden soll – die gleiche „Unzufriedenheit mit den literarischen Verhältnissen“,[425] die sich vor allem gegen die „Marktgefügigkeit“ richtet. Auch Oswald Egger wird im Jahr seiner Peter-Huchel-Auszeichnung (2007) als jemand, der „an den Erwartungshaltungen des Literaturbetriebs radikal vorbei [arbeitet]“ vorgestellt.[426] Um diese prekäre Position im literarischen Feld zu sichern und sich gegenseitig zu bestärken, erweisen sich Gruppen- bzw. Kreisformierungen als hilfreiche Mittel, obwohl sie nicht den einzig möglichen Weg zur literarischen Etablierung darstellen, wie es das Beispiel von Gerhard Falkner zeigt. Der Kreis um Thomas Kling bestärkt sich gegenseitig bei der Einnahme und Verteidigung der Positionen, zugleich entwickelt sich aber auch ein Netzwerk von verwandten Poetiken, die in keinem zu nahen, imitativen Verhältnis zueinander stehen – Lyriker wie Dieter Gräf oder Norbert Hummelt gehören zunächst nicht dazu. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Kling bei der Auswahl seiner Lyriker zweifelsohne einen hohen Anspruch auf Qualität setzt, die mit dem „sprachproduktiven“ Aspekt der Lyrik sowie dem Anknüpfen an die avantgardistische Tradition zusammenhängt, obwohl beide Kriterien hypothetisch einen „größeren Kreis“ umfassen könnten. Die Auswahl hängt vor allem auch mit der Absicht zusammen, gegen eine verschärft nationalisierte Rezeption von Lyrik zu wirken und so anstelle einer vielleicht größeren Auswahl von deutschen Lyrikern notwendigerweise auch österreichische und Schweizer Lyriker miteinzubeziehen.

Die Freundschaft mit dem Lyriker Franz Josef Czernin (*1952) stellt in diesem Zusammenhang ein Beispiel für mehrere zentrale Aspekte von Klings Programm dar: zum

---

[425] Thomas Kling, Franz Josef Czernin: „Wandlung von Sprache in Sprache, E-Mails Juli-August 2002“, in: *Schreibheft* 65 (2005), S.155-162, hier: S. 155.
[426] Siehe „Peter Huchel Preisträger Oswald Egger: radikal an dem Markt vorbei“, in: *Welt*, 25. 3. 2007.

einen für die Verbindung zur österreichischen literarischen Tradition und zum anderen für die zwei Aspekte der poetologischen Verwandtschaft – der Sprachreflexion und Anknüpfung an die avantgardistische Tradition. Zweifelsohne unterscheiden sich die zwei Lyriker viel stärker voneinander als die Lyriker, die mit dem Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule" assoziiert wurden. In diesem Fall ist es also sinnvoll die Frage des Einflusses durch eine Auseinandersetzung mit der poetologischen und literatursoziologischen Nähe zwischen den beiden Lyriker zu ersetzen. Zudem beschäftigt sich Czernin, der 2007 den Österreichischen Staatspreis für Literaturkritik erhielt, aktiv mit Literaturkritik, was zur Folge hat, dass er nicht nur seine Position, sondern die Position des gesamten „Kreises" verteidigen und zugleich auch die Positionen anderer Lyriker kritisieren kann: Czernins Kritik von Grünbeins *Falten und Fallen* aus dem Jahr 1995 sowie seine Kritik von Reich-Ranicki sind – wie noch näher erläutert werden soll – stellvertretend für das Lyrikverständnis, wie es Thomas Kling durch seine Aktivität in Hombroich befördert.

Im Gespräch mit Hubert Winkels und Heinrich Detering reflektiert Czernin auf seine erste Begegnung mit Thomas Kling:

> Meine Bekanntschaft mit Kling hat angefangen bei einem Colloquium in Bielefeld, das muss Anfang der neunziger Jahre gewesen sein. Das Colloquium galt – man kann den Begriff da nicht vermeiden – der ‚experimentellen Literatur', vielleicht 20 Autoren waren dabei, auch ein paar Germanisten. Man trug dort Gedichte vor, die dann kritisiert wurden, was nicht so einfach ist unter Autoren, da steht ja vieles auf dem Spiel. Eines Tages kam dann Thomas Kling, trug in diesem inneren Kreis seine Texte vor – und ich war entsetzt. Ich dachte mir: Ich verstehe eigentlich überhaupt nichts. Wobei: Es war nicht so sehr, dass ich nichts verstanden habe… Wie soll ich sagen: Es war weniger ein hermeneutisches Problem. Ich konnte verstehen, um was es ging. Aber ich habe nicht verstanden, warum man so Gedichte schreibt.
>
> Das hatte nun zwar viel mit der Bielefelder Atmosphäre zu tun, aber nicht nur damit, sondern auch mit meinem eigenen Schreiben. Irgendwie ist es ja so, **dass** jeder Dichter eine Art kleines absolutes Reich errichtet; was wirklich anders funktioniert, kann er kaum verstehen. Meine kritischen Bemühungen sind da eigentlich der mehr oder weniger, ich fürchte: der immer mehr scheiternde Versuch, das zu verstehen, was wirklich anders funktioniert als mein eigenes Schreiben. Natürlich hat man auch das Gefühl: Es kann ja nicht so sein, dass alles, was man sich da aus den Fingern gesogen hat, so besonders maßgebend ist. Mit der Zeit habe ich aber dann doch,

> glaube ich, zu verstehen gelernt, wie Klings Gedichte sind, was sie wollen, und worauf sie hinaus wollen.
>
> Hinzu kam dann das Erlebnis der Lesung durch Kling. Durch seine Art des Vortrags habe ich manches von den Intentionen oder von dem, was da gesagt wird und wie es gesagt wird, besser verstanden. Wir haben uns manchmal getroffen, hier, in Hombroich, oder in Wien. Geholfen hat dabei auch seine literarische Herkunft aus Wien, die verschiedenen Anknüpfungspunkte an Wiener Dichter, wie zum Beispiel die der Wiener Gruppe oder H.C. Artmann und Friederike Mayröcker. Das hat dann sozusagen eine Brücke geschlagen, auf der wir uns vielleicht in der Mitte, jedenfalls fast in der Mitte getroffen haben.[427]

Czernin beschreibt hier seine erste Begegnung mit Thomas Kling im Kontext des Bielefelder Colloquiums Neue Poesie, an dem Kling am 15. 3. 1993 teilgenommen hat. Czernin fokussiert hier seine Reaktion, die zwei verschiedene Ursprünge hat. Zum einen ist es eine persönliche Reaktion auf eine Art von Lyrik, die sich von seiner eigenen Position stark unterscheidet oder sich zumindest nicht in einer großen Nähe zu ihr befindet. Zum anderen gesteht er, dass dies auch viel mit der „Bielefelder Atmosphäre" zu tun hatte. Das Bielefelder Kolloquium Neue Poesie war ein Treffen internationaler Dichter und Künstler insbesondere aus dem Umfeld der konkreten Poesie, das zwischen den Jahren 1978 und 2003 einmal jährlich stattfand. Mitglieder des Kolloquiums waren z.B. Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Franz Mon, Oskar Pastior, Gerhard Rühm. Klings Ablehnung bzw. Kritik der konkreten Poesie wurde bereits im ersten Kapitel analysiert. Obwohl sowohl bei Kling als auch bei den Autoren der konkreten Poesie die Materialität der Sprache im Vordergrund steht und auch Kling gelegentlich serielle Verfahren oder Momente in seine Gedichte einbaut, sind die Verfahren grundsätzlich andere: Längerer narrativer Zusammenhang und sprachliche Komplexität in Klings Gedichten widersprechen der Tendenz nach Vereinfachung und Verknappung der konkreten Poesie. Zugleich geht Kling nicht von der Erfahrung der Ordnung oder von formalen Problemen aus, sondern von einer Wirklichkeit,

[427] „Hubert Winkels im Gespräch mit Franz Josef Czernin und Heinrich Detering (Raketenstation Hombroich, 26. Februar 2010)", in: Ammon, Trilcke, Scharfschwert (Hg.): *Das Gellen der Tinte,* S. 401-402.

der kein System zugrunde liegt. Es ist sehr plausibel, dass schon allein aus diesen poetologischen Unterschieden Klings Lyrik im Kontext des Bielefelder Kolloquiums fremd wirkte und auf Unverständnis traf. Trotz der ähnlichen Herkunft aus den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, die Kling mit den Lyrikern der konkreten Poesie verbindet, werden mit *Itinerar* (1997) die Unterschiede zwischen den Programmen immer stärker hervorgehoben.

Czernins Reaktion wird aber nicht nur mit dem Umfeld des Kolloquiums verbunden, sondern primär mit den grundsätzlichen Unterschieden zwischen seiner und Klings Poetik. Im Vergleich zu den Lyrikern aus dem Umfeld der „Neuen Kölner Dichterschule", die alle mit Faszination und Bewunderung auf Kling reagieren, beschreibt Czernin seine Reaktion als eine Form von Entsetzen. Anders als die meisten Lyriker des Kölner Umfelds, die zu dem Zeitpunkt, als sie Thomas Kling wahrnehmen, noch keine ausgeprägte Eigenposition formiert haben, hat Czernin sein „kleines absolutes Reich" bereits geschaffen. Czernin ist an dem Punkt – 1993 – zwar kein Lyriker, der von der Kritik und dem Literaturbetrieb positiv wahrgenommen und anerkannt worden ist, er hat keinen wichtigen literarischen Preis erhalten, doch er hat seit mindestens zehn Jahren publiziert und ist als Lyriker im literarischen Feld tätig und präsent. Sein Entsetzen ist zunächst als ablehnende Reaktion zu verstehen, doch es wird Teil eines dynamischen, produktiven Rezeptionsvorgangs, den Czernin in der weiteren Diskussion als folgenden auffasst:

> Vielleicht ist Rezipieren überhaupt ein ständiges Wechselspiel zwischen Unterwerfung und Versuchen, Distanz zu gewinnen, und zu dem Distanz-Gewinnen gehört auch, einen bösen Blick zu suchen, der einem zeigt: Das ist ja auch nur mit Wasser gekocht. Oder: Das ist auch nur Menschenwerk, oder ist auch nur ein Gleichnis. Da gibt es dann vieles, was man finden, was man ins Treffen führen kann – es ist ja tatsächlich eine Art Treffen. Man ist da irgendwie auf einem Kampffeld.[428]

Diese Auffassung des Rezeptionsvorgangs weist darauf hin, dass für die Entwicklung einer Poetik nicht nur eine imitative Orientierung nötig ist (die es einem ermöglicht, verschiedene

[428] Ebd., S. 404-405.

Techniken auszuprobieren), sondern dass ebenso sehr auch die Distanzeinnahme wichtig ist. Czernins Konzept vom Rezeptionsvorgang als „eine[m] ständige[n] Wechselspiel zwischen Unterwerfung und Versuchen, Distanz zu gewinnen“ hat auch zur Folge, dass die Distanzeinnahme als „Versuch“ auffasst wird, d.h. dass es keine totale Distanz gibt und sich Lyrik immer in einem bestimmten Einflussverhältnis befindet.

Czernins zweite Metapher ist die des „Kampffeldes“, wobei das Treffen eine Art Abwerten des Gegners bedeutet – vermutlich nicht nur des Vorgängers, sondern auch der Zeitgenossen. Weil die Redewendung „auch nur mit Wasser gekocht“ im nichtübertragenen Sinne einen Prozess, ein Zubereiten meint, also eine Art des „Machens“ oder „Gemachtseins“ aus weniger wertvollen Zutaten, kann man sich darunter auch z.B. das gegenseitige Wahrnehmen der Konstruktionspraktiken („Menschenwerk“). Dieser Gedanke eines „Kampfspiels“ ist für die Auffassung von den Verhältnissen zwischen den Zeitgenossen tatsächlich relevant, wie vor allem im dritten Teil des Kapitels gezeigt werden soll.

Während sich die meisten Lyriker aus dem Umfeld der Kölner Gruppe auf einen zunehmenden Distanzgewinn hinarbeiten müssen, macht Czernin eine Gegenbewegung: von relativ starker Distanz, die er aufgrund von poetologischen Unterschieden gegenüber Kling empfindet, zur allmählichen Annäherung. Die poetologischen Unterschiede zwischen Kling und Czernin sind tatsächlich größer als im Falle der Kölner Lyriker und lassen sich schnell erkennen: Zwar arbeiten beide innerhalb einer Tradition, die sich auf verschiedene Avantgardeströmungen des 20. Jahrhunderts, insbesondere die österreichische Avantgarde bezieht. Jedoch liegen der Lyrik jeweils sehr unterschiedliche Schreibpraxen und Herangehensweisen zugrunde. Beide Lyriker schlagen eine Verbindung zur Wiener Gruppe her, allerdings auf vollkommen verschiedenen Ebenen: Während die Wiener Gruppe für Kling vor allem mit ihrer performativen Praxis eine gewisse Rolle spielt, knüpft Czernin an

die methodische Herangehensweise der Wiener Gruppe bei der Herstellung der Texte an – das, was Hummelt mit „dieses sehr kühl Rechnerische, was zum österreichischen Avantgardismus gehört“[429] meint, und zur Schlussfolgerung führt, „das war ja eigentlich nicht so seine [d.h. Klings] Sache“[430]. In einem Interview aus dem Jahr 1995 nennt Czernin weitere prägende Leseerlebnisse: Rilke, verschiedene Lyriker der Nachkriegszeit und vor allem Reinhard Priessnitz.[431] Czernins Programm knüpft an Priessnitz in dem Sinne an, dass er ähnlich wie Priessnitz von formalen Problemen ausgeht und ein starkes Interesse an der Erneuerung von tradierten lyrischen Formen zeigt, wie Sonett, Terzine, Stanzen. Priessnitz erklärt 1982 im Interview mit Beth Bjorklund: „mein schreiben stellt eine wachsende auseinandersetzung mit den formalen problemen der dichtung dar: es ist ein versuch, die formen aufzuschliessen, verfahrensweisen zu vermischen und grenzen zu erweitern.“[432] Czernins Lyrik ist eine höchst reflexive Form von Lyrik, die auf ihre Form und den Sprachgebrauch reflektiert. Der folgende Satz von Priessnitz ist auch für Czernins Poetologie zentral: „schreiben selbst wird zum thema der dichtung. dichtung geschieht an dem punkt, wo sprache sich umdreht, um über sich selbst zu reflektieren.“[433] Dieses kontinuierliche sprachreflexive Element zeigt sich bei Czernin z.B. in seinem Umgang mit Redewendungen, die immer im Hinblick auf ihre wörtliche sowie übertragene Bedeutungsebene untersucht werden. Zugleich entwickelt Czernin in seiner Lyrik charakteristische Themenkomplexe und Motive, die sich auch von Klings Lyrik sehr unterscheiden. Als Beispiel soll das folgende Gedicht aus dem Band *elemente, sonette* (2002) analysiert werden:

sonett, mit rössern

[429] Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.
[430] Ebd.
[431] Franz Josef Czernin: „Dass die Sprache in der Sprache verschwindet oder die Sprache die Sache hervorruft“, in: Ernst Grohotolsky (Hg.): *Provinz sozusagen*, Graz 1995, S. 139-148, hier: S. 144.
[432] Priessnitz: „literatur als entfremdung“, S. 193.
[433] Ebd.

uns zündend selbst, doch wund gescheuert, wild gemacht
durch all dies zeug, so bissig, heiss davon geritten,
schmerzhaft anspannen, -spornen dies, dadurch entfacht,
entfesselt uns, doch stehn auch, sattelfest, inmitten

von flammen, ziehn den kreis: sind stoff, der treibt wie brennt,
brechend die bahn, da brand die rede hoch uns schwingt,
lostreten das, was züngelnd übergreift uns, -rennt
von haupt bis schwanz, doch auch gezäumt, dass dies entringt

einlenkend wie ausschweifend sich; auflodernd gehn
durchs eigne feuer jetzt, versprengt fast ausser band
ja, rand, doch bringen dies zum punkt, die runde drehn:

uns geben, nehmen überkopf wie -hals und -hand,
rings übertragen, -springen, doch auch wörtlich im geschehn,
fast zügellos, es halten, hellauf selbst, gebannt.[434]

Das Sonett stammt aus dem Band *elemente, sonette*, der sich auf die griechische Vier-Elemente-Lehre als Konstruktionsprinzip beruft, um daraus eine gesamte Poetik zu entwerfen. Die vier Elemente – Feuer, Wasser, Erde, Luft – können als eine Art allumfassendes, eigenes System gesehen werden, das diesen Sonetten zugrunde liegt. Dieses Sonett stammt aus dem dritten Teil – „Feuer" – und schöpft aus zwei zentralen Wortfeldern: des Feuers und der „Rösser". Wie bereits der Titel andeutet, sind die „Rösser" kein objektiver Gegenstand, sondern eher die Vorgehensweise des Gedichts, das „*mit* rössern" geschrieben wird: Es ist so, als würde das Gedicht versuchen, die Bewegung der Rösser in sich zu materialisieren anstatt sie objektiv darzustellen oder zu beschreiben. Auf sprachlicher Ebene ist das Gedicht eine lange Aneinanderreihung von Verben im Partizip oder Infinitiv, Verbformen, die im Gegensatz zu aktiven Verbformen kein Subjekt benötigen. Zwar deutet das Reflexivpronomen „uns" auf die erste Person Plural hin, doch einer genaueren Präzisierung des Subjekts entzieht sich das Gedicht. Es stellt ein reziprokes, gegenseitiges Subjektverhältnis her. Es werden zwei verschiedene Themen- und Wortfelder aufgemacht, um die das Gedicht kreist und sie weiterentwickelt: zum einen Feuer

[434] Franz Josef Czernin: *elemente, sonette*, München 2002, S. 79.

(„zündend“, „flammen“, „stoff, der treibt wie brennt“, „auflodernd“) und zum anderen die Rösser („wild gemacht“, „anspannen, -sponnen“, „entfesselt“, „sattelfest“). Das Gedicht fokussiert immer wieder zwei gegensätzliche Bewegungen: das Wildmachen, Ausbrechen, Sprengen und die gegensätzliche Fesselung und Bannung. Der Gegensatz wird in der letzten Strophe in den Antonymen „zügellos“ – „gebannt“ zusammengefasst. Es sind zwei Bewegungen, die auf das Subjektive bezogen werden können, es sind aber auch zwei Tendenzen, die jedes moderne Gedicht in der Form des Sonetts in sich vereinbart: Die fixe Form suggeriert Fesselung und Fixierung des Wortmaterials, zugleich wird diese Form aber (zumindest bei Czernin) auch gesprengt, indem die herkömmliche Syntax aufgebrochen wird. Vor allem schafft die Aneinanderreihung von Verben den Eindruck von Steigerung und permanenter Überbietung. Auf der sprachlichen Ebene fällt insbesondere Czernins Umgang mit Redewendungen und Idiomen auf: Czernin verwendet Redewendungen wie „außer Rand und Band sein“ (3. Strophe), „sich Bahn brechen“ (2. Strophe), „Kreis ziehen“ (2. Strophe), er überarbeitet sie aber auch oft – „von haupt bis schwanz“ oder vor allem in der letzten Strophe: „uns geben, nehmen überkopf, wie -hals und -hand“. Hier fügt Czernin verschiedene Redewendungen zusammen und bricht die herkömmlichen sprachlichen Zusammenhänge zugleich auseinander: „überhand nehmen“ wird mit der Redewendung „Hals über Kopf“ assoziativ verbunden und umgedreht, so dass zusätzliche Bedeutungsebenen aufgemacht werden. Vor allem wird Aufmerksamkeit auf die wörtliche Bedeutungsebene, die verschiedenen Körperteile gelenkt, so dass am Ende eine Art poetologisches Programm selbstreflektiv formuliert wird: „rings übertragen, -springen, doch auch wörtlich im geschehn“.

Tatsächlich hat dieses Gedicht mit Thomas Klings Gedichten wenig gemeinsam: Es geht von keiner konkreten Situation, Narration oder Ortsbeschreibung aus, die Gegenständlichkeit des Gedichts ist schwieriger auszumachen. Obwohl das Subjekt oder das

Subjektive stärker zum Ausgangspunkt von Czernins Gedicht gemacht wird – dieses Gedicht beginnt programmatisch mit dem „uns“, dem Reflexivpronomen der ersten Person Plural – geschieht das nicht indem das Subjekt direkt genannt wird. Hauptsächlich besteht das Gedicht aus Verben, die Bewegung und Veränderungsprozesse fokussieren und diese stehen in gewissem Verhältnis zu einer indirekten Subjektivität sowie Objektivität oder Gegenständlichkeit, die durch die Feuer-Motivik sowie die Rösser aufgemacht wird. Zu sagen, dass es sich um ein „Gedicht über Rösser“ oder ein Gedicht, in dem den Rössern Stimme gegeben wird, handelt, wäre eine Behauptung, die die Hauptmerkmale des Gedichts nicht wahrnimmt. Das Gedicht wirkt bereits auf der Wortebene abstrakt: Um was für ein Feuer geht es hier? Im Übergang von der ersten in die zweite Strophe heißt es „sattelfest, inmitten / von flammen“, in der dritten Strophe geht es „durchs eigene feuer jetzt“, also durch jemandem selbst gehörendes oder eigenes Feuer, das durch das Subjekt präzisiert wird, aber trotzdem bezieht sich das Vokabular auf keine konkrete Situation oder Szene sondern ausschließlich auf das Subjekt.

Diese abstrakte Herangehensweise steht im großen Unterschied zu Thomas Klings Lyrik. In seinen Gedichten ist fast immer eine bestimmte Szenerie zu erkennen – als Leser ist man an einem bestimmten Ort, meistens Teil eines urbanen Raums,[435] aber auch rurale Orte kommen vor.[436] Der Hauptfokus liegt auf der „Gegenständlichkeit“ dieses Ortes, der indirekt durch ein wahrnehmendes, beobachtendes Subjekt beschrieben wird. Abgesehen von den Ratinger-Hof-Gedichten, die das Geschehen an einem öffentlichen, inneren Raum fokussieren, kann als frühestes Beispiel dieser ortspezifischen Schreibweise der Zyklus „wien. arcimboldieisches zeitalter“ gesehen werden: Die Gedichte fokussieren verschiedene

[435] Siehe z.B. die früheren Ratinger Hof-Gedichte, „berlin. tagesvisum“, „öffentliche verkehrsmittel“, den Zyklus „kölndüsseldorfer (rheinische schule)“, „russischer digest 1“, „russischer digest 2“, die zwei Zyklen „Manhattan Mundraum“ und „Manhattan Mundraum 2“.
[436] Siehe z.B. „brief. probe in der eifel“, „waldstück mit helikopter“, den Zyklus „TYROLTIROL“, „thüringer ton 1“ und „thüringer ton 2“ sowie „Eine Hombroich-Elegie“.

Orte in Wien und in Linz, touristische Orte, und veranschaulichen Klings spezifische Herangehensweise. Hier das zweite Gedicht aus dem Zyklus:

> EINS, STOCK-IM-EISEN-
> platz darauf das chrysanthemen –
> teepee, wassergespeist; langsam ge
> streichelte augen .. dahinter die
> sandler, arge bezichtigung (in 1);
> unsicher, in die gesichter geschwan
> kt die flachn hände, hergestotterte
> alkoholikerfaust; die zwitschern
> in kodakkolor fiakergäste;
> cara
> mustapha!, die sichel
> belagert die operngasse; körper-
> belagerung, noch immer; die ver
> dammten, die spritzenschübe, mar
> tialisches kontroll
> organ [437]

Das Gedicht beginnt im Zentrum Wiens, mit einer genauen Adresse, nämlich „EINS, STOCK-IM-EISEN-/platz“, besser bekannt als Stephansplatz. Die erste Strophe baut den Kontrast zwischen einem angenehmen Anblick („langsam ge/streichelte augen“) des Blumenstands mit Chrysanthemen („das chrysanthemen-/teepee“) und dem, was dahinter auftaucht, auf. Der Blick richtet sich weiter auf die Obdachlosen („die / sandler“): Als Reaktion auf eine ausgelassene, bloß angedeutete Bezichtigung wird eine sowohl visuell sowie akustisch reiche Situation beschrieben, die zunächst die Gesichter und dann die Hände fokussiert, wobei die „hergestotterte alkoholikerfaust“ synästhetisch beide Wahrnehmungsaspekte zusammenfügt. Zuletzt wird mit den Fiakergästen und dem „zwitschern in kodakkolor“ ein weiteres Kontrastbild zu den Obdachlosen aufgemacht, das auf ein unbekümmertes Touristenleben hinweist. In diesem ersten Teil des Gedichts werden also verschiedene Bilder, die von kleinen Details ausgehen und immer auch akustisch

[437] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 79.

geladen sind, aneinandergereiht. Während sich das Gedicht hier im ersten Teil an der Oberfläche der Stadt bewegt und verschiedene kontrastierende Bilder registriert, passiert im zweiten Teil etwas sehr anderes. Der Zweite Teil beginnt mit einer Evokation, ein bestimmter Name wird hervorgerufen: Cara Mustapha Pascha (1634-1683), der Oberbefehlshaber bei der Zweiten Türkenbelagerung Wiens. Zu der urbanen Oberfläche steht dieser historische Bezug zunächst in einem Widerspruch. Doch in den weiteren Zeilen wird dieser Bezug durch ein Gewebe von Assoziationen in das Gedicht einbezogen. Die Szene wechselt – vom Stephansplatz in die Operngasse, wo sich das Thema um Drogenkonsum und Staatskontrolle dreht. Das Motiv der Sichel steht zum einen im Zusammenhang mit dem Halbmondsymbol und der Türkenbelagerung, zum anderen ist aber die Sichel ein Symbol für Ernte, den Ablauf der Zeit und den Tod, der oft als Schnitter dargestellt wird. Die zweite Assoziationsebene dreht sich um die zwei Bedeutungen des Wortes „Belagerung“: zum einen wird noch einmal die Türkenbelagerung gemeint, zum anderen aber auch die „körper-/belagerung“, die Belagerung des Körpers durch Drogen.

Es ist vor allem der erste Teil des Gedichts, der sich von einem Gedicht von Czernin stärker kaum unterscheiden könnte, indem es eine explizit genannte, erkennbare Gegenständlichkeit beschreibt, nämlich eine Szenerie oder Situation am Stephansplatz in Wien, wofür sogar eine genaue Adresse angegeben wird. Doch im zweiten Teil, der im Prinzip noch immer von Stadtszenen ausgeht, passiert etwas anderes: Die historische Ebene, die Geschichte der Stadt wird in Zusammenhang mit deren Wahrnehmung in der Gegenwart gebracht und die verbindende Rolle spielt dabei die Sprache, die doppelte Bedeutung des Wortes Belagerung. Es ist dieses sprachreflexive Moment, wo „Sprache sich umdreht, um über sich selbst zu reflektieren“ (Priessnitz), das die Verbindung zu einem so grundsätzlich anderen Lyriker wie Franz Josef Czernin schlägt.

Im bereits zitierten Interview erläutert Czernin den Unterschied zu Kling folgenderweise: „Bei Kling ist eine Art Empirie im Spiel, ein Empirismus: Da wird etwas herausgefunden am ganz Konkreten. Der fährt wohin und recherchiert. Nichts konnte mir fremder sein als diese Vorstellung, dass man, bevor man ein Gedicht schreibt, vor Ort recherchiert.“[438] Im Grunde ist bereits der frühe Zyklus „wien. arcimboldieisches zeitalter“ ein Beispiel der Vor-Ort Recherche, denn es gehen ihm längere Wien-Aufenthalte voraus.[439] Doch der Empirismus ist mehr als nur die Vor-Ort Recherche, das Sammeln von Informationen, die einem Gedicht zugrunde liegen. Der Empirismus Klings könnte auch als eine große Wahrnehmungsfähigkeit oder Wahrnehmungssensibilität bezeichnet werden – ein Aspekt, der sich in der deutschen Lyrik nach 1945 vor allem unter dem Einfluss der US-amerikanischen Lyrik entwickelt und mit Lyrikern wie Rolf Dieter Brinkmann verbunden wird: „Da geht es nicht mehr um die Quadratur des Kreises, da geht es um das genaue Hinsehen, die richtige Einstellung zum Kaffeerest in der Tasse, während jemand reinkommt ins Zimmer und fragt, gehen wir heute abend in die Spätvorstellung?“ schreibt Brinkmann im Vorwort zu *Piloten* (1968). Präzise Wahrnehmung, insbesondere visuelle Wahrnehmung, wird zum poetischen Programm, aber ebenso die Übernahme aller Reize aus dem modernen, urbanen Umfeld, aller Bewusstseinsebenen, die in ein Gedicht inkorporiert werden können:

> Es gibt hier kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, Knöpfe, Knöpfe, was man braucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklamebilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie […] Dankbar bin ich dagegen [d.h. im Gegensatz zur deutschsprachigen Lyrik] den Gedichten Frank O’Haras, die mir gezeigt haben, dass schlechthin alles, was man sieht und womit man sich beschäftigt, wenn man es nur genau genug sieht und direkt genug wiedergibt, ein Gedicht werden kann, auch wenn es um ein Mittagessen handelt.[440]

[438] Czernin, Detering, Winkels: „Hubert Winkels im Gespräch mit Franz Josef Czernin und Heinrich Detering“, S. 408.
[439] Kling hielt sich 1979/80 und 1986 mehrere Monate in Wien auf. Siehe „Friederike Mayröcker porträtiert Thomas Kling“, NDR 3, 23. 1. 1986.
[440] Rolf Dieter Brinkmann: *Standphotos: Gedichte 1962-1970*, Reinbeck bei Hamburg 1980, S. 186-187.

Über die US-amerikanische Lyrik und Brinkmann öffnet sich die Lyrik für die Wahrnehmung der alltäglichen Dinge und damit auch für Popkultur, d.h. Film, Reklamen, Zeitungen, Musik und insgesamt alle Medien, die zu einem unentbehrlichen Teil des modernen Lebens, der modernen Wahrnehmung geworden sind. Lyrik wird so zu einer Form von gesteigerter Aufmerksamkeit. „EINS-STOCK-IM-EISEN" beginnt genau an dem Punkt, den Brinkmann nennt, nämlich mit dem, was man sieht, wenn man auf der Straße steht. Diese Parallele zwischen Kling und Brinkmann, das Sich-Orientieren an Sinneseindrücken und visuellen oder akustischen Details, nimmt auch Dieter Gräf wahr.[441] Zugleich setzt Kling Brinkmanns medienorientierte Poetik fort, indem er die Techniken der neuen Medien als Vermittlungsinstanzen bei der Darstellung der Realität einsetzt. „Die eigene *Optik* wird durchgesetzt, *Zooms* auf winzige, banale Gegenstände ohne Rücksicht darauf, ob es ein „kulturell" angemessenes Verfahren ist, *Überbelichtungen*, *Doppelbelichtungen* (etwa bei Biotherm), unvorhersehbare *Schwenks* (Gedanken-Schwenks), *Schnitte*: ein image-trick."[442] Dieser programmatische Satz von Brinkmann ließe sich auch als Kommentar und Beschreibung von Klings Gedichten lesen.[443] Auch wenn sich Kling in seinen poetologischen Selbstbestimmungen und Verortungen von Brinkmann immer abzugrenzen versucht[444] – und es stimmt, dass Klings Montage-Technik viel eher mit Mayröcker als mit Brinkmann zu verbinden ist – heißt das nicht, dass damit diese Traditionslinie vergessen oder außer Kraft gesetzt wird. Dass diese Tradition mit Kling weitergeführt wird, zeigt sich gerade im Vergleich zu österreichischen Lyrikern wie Franz Josef Czernin, die wesentlich abstrakter wirken. Für Czernin fängt ein Gedicht nämlich nicht

[441] Siehe Anhang, Gespräch mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019.
[442] Rolf Dieter Brinkmann: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie „Silverscreen", in: *Der Film in Worten: Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974*, Rowohlt 1982, S. 248-269, hier: S. 267.
[443] Vgl. „öffentliche verkehrsmittel", in: Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 70-72.
[444] Im *Itinerar* schreibt Kling z.B., dass ihm das Ingenieurstum der Wiener Gruppe näher lag als der „Berufsfuror" Brinkmanns. Kling: *Itinerar*, S. 22.

mit der genauen Wahrnehmung an. Es beginnt, wie es das Beispiel oben zeigt, mit einem Konzept oder Konstruktionsplan: Daraus ergeben sich bestimmte thematische Vorbestimmungen.

Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass sich Thomas Kling und Franz Josef Czernin als Lyriker innerhalb von national bestimmten Rezeptionsgeschichten bewegen, die zu unterschiedlichen Ausgangspositionen beitragen: Die amerikanische Lyrik scheint in der Bundesrepublik einen wesentlich deutlicheren Einfluss als in Österreich gehabt zu haben – sei es als Abgrenzung oder Anknüpfung. Brinkmann hat für Kling eine stärkere literarische Präsenz als zum Beispiel für Czernin. In einer Fußnote von ihrer Studie zur Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik, bemerkt Agnes C. Mueller: „[D]ie bundesrepublikanische Rezeption amerikanischer Lyrik [ist] intensiver, weil gerade dort die politische Unsicherheit ein stärkeres Bedürfnis nach Anregungen von außen erzeugt hatte als beispielsweise in der Schweiz oder auch in Österreich.“[445] Das heißt nicht, dass es in Österreich keine Rezeption der amerikanischen Lyrik als solchen gab, aber die größere Präsenz der Tradition der Avantgarden trug zu einer stärkeren Skepsis gegenüber der amerikanischen Nachkriegsavantgarde bei, an die Brinkmann anknüpft. Bereits 1970 rezensiert Reinhard Priessnitz die von Brinkmann herausgebrachte Anthologie neuer amerikanischer Lyrik und überschreibt sie mit „Meinetwegen, fuck you!“[446] Priessnitz setzt sich da mit dem Begriff des Undergrounds und der Beatnik-Generation kritisch auseinander, er kritisiert die Qualität von Brinkmanns Anthologie und bemerkt dabei, dass die Techniken, auf die Brinkmann hinweist, nicht „so eigen oder besonders [sind], sondern […] mindestens seit dem dadaismus […] in zahlreichen arbeiten auf[tauchen] […]“[447] Damit wird angedeutet, dass von der

[445] Agnes C. Mueller: *Lyrik ‚made in USA‘: Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*, Amsterdam 1999, S. 4.
[446] Siehe Reinhard Priessnitz: „Meinetwegen, fuck you!“, in: Priessnitz: *literatur, gesellschaft etc.: aufsätze*, hg. von Ferdinand SchmatzS. 143-149.
[447] Ebd., S. 148. Priessnitz nennt im Weiteren als Beispiele die Arbeiten Gerhard Rühms und Hermann Nitschs.

technischen Seite her die österreichische Nachkriegsavantgarde der amerikanischen sehr nah ist und sich in gewissen Aspekten auf demselben Gebiet bewegt. Was in der amerikanischen Lyrik dennoch wesentlich stärker passiert, ist das Sich-in-Dialog-Setzen mit der Popkultur, was zu einem gesteigerten Realismus und Auseinandersetzung mit der Gegenwart führt. Dies hat für den in der BRD sozialisierten Lyriker Thomas Kling wichtige Folgen.

Kling, der zeitlich *nach* Czernin zu schreiben und zu veröffentlichen beginnt, – als die *erprobung herzstärkender mittel* 1986 erscheint, hat Czernin bereits einige Bände veröffentlicht – führt Brinkmanns wahrnehmungsorientierte Poetik weiter, er geht in seinen Gedichten von wahrnehmbaren Details aus und versucht ähnlich wie Brinkmann die medialen Veränderungen der Zeit in der Lyrik zu reflektieren. Doch zugleich stellt er auch eine Verbindung zur österreichischen Tradition her. Denn obwohl die Poetiken Klings und Czernins weit auseinander liegen – zu den genannten Unterschieden kommen noch andere, dass Kling z.B. kein Lyriker ist, der von formalen Problemen oder von der formalen Seite der Lyrik her ausgeht – sind sie dennoch nicht vollkommen unverwandt. Im zitierten Interview nennt Czernin verschiedene Wiener Lyriker, die halfen, die Brücke zwischen den beiden Lyrikern herzustellen – die Wiener Gruppe, H.C. Artmann und Friederike Mayröcker –, doch jeder dieser Lyriker bzw. Lyrikgruppen spielt für Czernin und Kling eine andere Rolle. Es ist nicht so, dass sich z.B. Mayröckers Montage-Technik, deren Bedeutung für Kling im ersten Kapitel nachgewiesen wurde, auf ähnliche Weise auch bei Czernin finden würde. „sonett, mit rössern“ ist keine Montage in der Art wie Klings Gedichte verschiedene sprachliche Elemente und Zitate zusammenführen, es ist sprachlich homogener. Wo sich Kling und Czernin dennoch treffen, ist der Aspekt, der mit Priessnitz bereits angedeutet wurde: „schreiben selbst wird zum thema der dichtung. dichtung geschieht an dem punkt, wo sprache sich umdreht, um über sich selbst zu reflektieren.“ Dieser Hintergrund gibt Kling die Mechanismen, Brinkmanns Position zu erweitern (und zugleich zu kritisieren), indem

nicht nur konkrete alltägliche Situationen und Szenen wahrgenommen und analysiert werden, sondern auch deren charakteristischer Sprachgebrauch mitreflektiert wird. Der folgende Auszug aus Czernins Aufsatz „Sprache und Gegenstand in der Poesie“ ist in diesem Zusammenhang auch für Klings Poetik wichtig:

> Ein Verständnis, etwa eines Gedichtes, ist unzureichend, wenn die eingefleischten Gewohnheiten alltäglichen Sprach- und Weltgebrauchs unvermittelt angewandt werden.
>
> Diese Annahme enthalte: keines der Momente Sprache, Gegenstand und die Beziehungen zwischen ihnen kann in der Poesie, so wie es alltäglicherweise geschieht, als selbstverständlich vorausgesetzt werden.
>
> Insofern enthält die Poesie, etwa ein Gedicht, das wahrnehmbare, vorgestellte, geträumte oder gedachte Dinge wie Äpfel, Birnen oder Totes zu bezeichnen sucht, nicht nur den Anspruch, den Gegenstand, sondern auch die Sprache selbst – in welchem Ausmaß auch immer – wie auch die Beziehung von Sprache und Gegenstand zu durchdringen; ja, auch die Beziehung der verschiedenen Arten von Gegenständen (wahrnehmbaren, vorgestellten, geträumten, gedachten) zueinander.[448]

Trotz der vielen alltagssprachlichen Formulierungen, die in Klings Gedichten zu finden sind, werden „die eingefleischten Gewohnheiten alltäglichen Sprach- und Weltgebrauchs“ keinesfalls „unvermittelt angewandt“. Es ist eine artifizielle Sprache, die auf Dynamisierung und Intensivierung des sprachlichen Materials ausgerichtet ist, wie es bereits das Programm des „brennstabmhafte[n] der Sprache“[449] andeutet: Im *Itinerar* wird dieses Programm als eine De- und Rekonstruktion des Sprachmaterials aufgefasst, ihrer graphemischen, morphologischen und syntaktischen Eigenschaften, die Sprache wird vor allem als Energie und Kraft verstanden. In der frühen Lyrik geschieht das durch harte Zeilenumbrüche und Wortfragmentierungen, wodurch vor allem das performative Potential des Gedichts ausgelöst wird. In der späteren Lyrik werden immer häufiger ältere, veraltete Wörter verwendet, deren eindeutiges Verständnis sich dem Leser entzieht.

---

[448] Franz Josef Czernin: „Sprache und Gegenstand in der Poesie“, in: Klaus Amann, Alois Brandstetter (Hg.): *Freund und Feind*, Wien 2006, S. 140-164, hier: S. 145-146.
[449] Kling: *Itinerar*, S. 23.

Betrachtet man das Verhältnis zwischen Gegenstand und Sprache bei Thomas Kling, so wird mit einer bestimmten Thematik immer der damit einhergehende Sprachgebrauch reflektiert: Oft tauchen in diesen Gedichten programmatische Wortzusammensetzungen mit dem Stamm „Sprach-„ oder „Sprache“ auf: „unsere augen tragen sprachamptate / vor sich her durch einbahnstraßen sackgassen“[450], „unser sprachfraß“[451], „deine ungezügelten sprachen!“[452], „Sprache. Haltung“[453], „den sprachn das sentimentale / abknöpfn“.[454] Der sprachliche Aspekt einer bestimmten Thematik oder eines Gegenstands wird immer mitreflektiert: Der „sprachfraß“, der unmittelbar danach mit „junk food“ parallelisiert wird, ist die schnelle, verknappte Ausdrucksform und Kommunikationsart der Sprache der Jugendlichen. Bei vielen davon handelt es sich um Zeilen, die das Programm der gesamten sprachfokussierten Poetik zusammenfassen: „den sprachn das sentimentale / abknöpfn“ suggeriert den Verzicht auf sentimentale Emotionalität und die persönlich-subjektive Ausdrucksart, die hier mittels objektiver Beschreibungen und Aufnahme von ‚niedrigeren‘ Ausdrucksformen aus dem Dialekt, der Umgangssprache konterkariert wird. Die früheren Milieustudien, Szenebeschreibungen oder Ortbeschreibungen sind immer voller umgangssprachlicher Elemente, Dialektreste, Slangs und Jargons, „Sprache, die das gesellschaftlich Tabuisierte, das nicht der Konvention entsprechende ausspricht“.[455] Mit der zunehmenden Historisierung der Poetik Klings wird auch die Herangehensweise an konkrete Themen sprachhistorischer – „Spracharchäologie“ zum Programm erklärt: „Diese Idee der ‚Wiederaufnahme‘, des Relaunching, verschwundene, veraltete Worte für das Gedicht zu reanimieren, beinhaltet den spracharchäologischen Aspekt.“[456] So lässt sich das

[450] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 20.
[451] Ebd., S. 67.
[452] Ebd., S. 132.
[453] Ebd., S. 194.
[454] Ebd., S. 328.
[455] Kling: *Itinerar*, S. 41.
[456] Ebd., S. 28.

sprachreflexive Moment und Programm wie folgt zusammenfassen: Es ist zum einen ein soziolinguistisches Interesse am umgangssprachlichen Kontinuum, das sich zwischen einer standardnahen Umgangssprache und dialektnahen Umgangssprache bewegt, und auch alle anderen sprachlichen Varietäten wie Slang, Jargon und Fachsprachen miteinschließt. Zum anderen ist es aber auch ein historisch-etymologisches Interesse an der Entwicklung von Sprachen und ihren älteren Formen.

Indra Noel zählt Kling zu einem der vielen zeitgenössischen Lyriker, bei denen eine sprachreflexive Tendenz nachzuweisen ist.[457] Noels umfassende Studie rubriziert allerdings zwei Lyriker wie Czernin und Kling in zwei unterschiedliche Gruppen bzw. Traditionslinien, ohne die Zusammenhänge und Unterschiede klar zu machen: Noel ordnet Czernin in das Kapitel „Sprachartistik und Wort-Feld-Forschung: Lektüren aus Österreich" und setzt sich mit Kling (neben Bert Papenfuß, Bastian Böttcher, Christian Uetz, Oswald Egger und Ulf Stolterfoht) im darauf folgenden Kapitel mit dem Titel „Idiolekte, Fachsprachen" auseinander. Die einführende Bemerkung lautet: „Von der österreichischen Traditionslinie der Sprachreflexion bis Ernst Jandl beeinflusst sind auch nach 1950 geborene nicht-österreichische Autoren, die von dieser Tradition stärker das Spiel auf Wortbildungsebene aufgreifen."[458] Klings Sprachreflexion ist tatsächlich auf die österreichische Traditionslinie der Sprachreflexion zurückzuführen – Czernins Erläuterungen über das Verhältnis zwischen Sprache und Gegenstand formen die Grundlage von Klings Poetik. Doch auf sprachlicher Ebene ist der Unterschied schwieriger auszumachen. Czernins Stil ist zwar sehr idiosynkratisch, doch zwischen den Verfahren (bei Kling und Czernin) gibt es dennoch ein Kontinuum: In Czernins Gedicht finden sich viele Alliterationen und Assonanzen, in der hohen Klanglichkeit und dem Rhythmus lässt sich

[457] Siehe Indra Noel: *Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005,* Berlin 2007.
[458] Ebd., S. 99.

eine Verbindung zu Kling herstellen. Diese Art des Umgangs mit Idiomen, die man im „sonett, mit rössern“ findet, ist für Kling zwar im Allgemeinen nicht charakteristisch, doch es finden sich Gedichte wie „di weite sucht“,[459] wo Kling auf sehr ähnliche Art die Redewendung „in Bausch und Bogen“ wörtlich nimmt und verarbeitet. Der grundlegende Unterschied ist nicht so sehr auf „Wortbildungsebene“, wie Noel argumentiert, zu finden, sondern vielmehr im Realismus Klings (via Brinkmann oder den Einfluss der US-amerikanischen Literatur), der sich mit der österreichischen Sprachreflexion verbindet: Der Ursprung von Klings Poetik liegt zwar in Wien, wo er sich Ende der 70er Jahre bis Anfang der 80er Jahre intensiv mit österreichischen Autoren auseinandersetzt, doch die frühen Gedichte sind zugleich auch eine starke Auseinandersetzung mit einer bestimmten Umwelt. Diesen Aspekt greift auch Norbert Hummelt auf, wenn er das sozialkritische Potential der frühen Gedichte Klings wahrnimmt und sie als „ziemlich krasse Statements zur Gegenwart“[460] definiert. „Ziemlich krasse Statements zur Gegenwart“ sind weder Czernins Gedichte – noch die Gedichte der vielen anderen österreichischen Lyriker, die für Kling stilbildend waren. Und hier zeigen sich noch einmal das Neue an Thomas Kling und sein charakteristischer Umgang mit Tradition. Klings Gedichte sind im westdeutschen Kontext – vor allem wegen seines charakteristischen Umgangs mit Sprache und der Montage-Technik, die er aus der Tradition der Wiener Avantgarde entwickelt – neu. In Wien waren die Gedichte in den 80er Jahren vermutlich nicht im gleichen Maße neu, doch sie waren, vergleicht man sie mit Czernin, Schmatz oder Waterhouse, dennoch anders. Dieser Unterschied, dieser gesteigerte Grad an Realismus und Sozialkritik ist etwas, was Kling mit der Sprachreflexion zu verbinden versucht und wodurch er zwei an sich sehr

[459] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 328.
[460] Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.

unterschiedliche Traditionslinien zusammenführt: die österreichische und die von der US-amerikanischen beeinflusste westdeutsche.

Die Bedeutung der Konstellation zwischen Franz Josef Czernin und Thomas Kling lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Als Beispiel einer stärker in der österreichischen literarischen Tradition verankerten Poetik werfen Czernins Gedichte ein anderes Licht auf das Spezifische der Poetik Thomas Klings. Als ein wichtiges Element in Thomas Klings literarischem Netzwerk, das Kling nach seinem Umzug nach Hombroich mittels institutioneller Verbindungen selbst aktiv knüpft, stellt Czernin ein anderes Model der Auseinandersetzung oder der Herangehensweise an Klings Lyrik dar – eine, im Vergleich zu den Lyrikern der Kölner Gruppe, distanziertere Form der allmählichen Annäherung. Es geht um die Formierung einer Gegenposition innerhalb einer gewissen Nähe, die für die Weiterentwicklung der Poetiken wichtig ist. Beyer fasst das Verhältnis folgendermaßen zusammen: „[…] da macht einer ganz konsequent seine Sache, also kann ich auch ganz konsequent meine Sache machen." (Dies ist ein direkter Kommentar zu dem Verhältnis Kling – Czernin bzw. Priessnitz.)[461] Mit institutionellen Mitteln – Czernin wurde in der *Akzente*-Ausgabe vorgestellt und 2003 als Gast bei der Reihe „Hombroich: Literatur" eingeladen − versucht Kling eine bestimmte sprachreflexive, auf den Traditionen der Avantgarden beruhende Lyrik hervorzuheben und sie im literarischen Feld der Zeit sichtbarer zu machen. Die Nähe zwischen Czernins und Klings Poetik wird somit nicht nur eine poetologische Nähe, sondern auch eine Nähe innerhalb des literarischen Feldes: Eine verwandte Art von Lyrik wird auf eine ähnliche Art rezipiert, es treten ähnliche Probleme bei der Positionierung dieser stark auf Autonomie ausgerichteten Lyrik innerhalb des größeren ökonomischen Feldes auf.

[461] Anhang, Gespräch mit Marcel Beyer, Berlin, 19. 8. 2015.

Einen Einblick in diese Problematik erlaubt die E-Mail-Korrespondenz zwischen Kling und Czernin aus dem Sommer 2002, veröffentlicht in der 65. Ausgabe der *Schreibhefte*. Im einführenden Kommentar begründet Czernin das Auslassen längerer Strecken, die sich auf Kritik der bestehenden Situation im literarischen Feld beziehen und bemerkt weiter: „Ernst zu nehmen daran [d.h. am „Schimpfen"] war wohl vor allem unsere Unzufriedenheit mit den literarischen Verhältnissen. Es ist die Marktgefügigkeit, die überall geradezu selbstverständlich geworden ist, die uns zusetzte."[462] Mit Bourdieu wäre dieser Konflikt als Opposition zwischen dem heteronomen oder kommerziellen Pol und dem autonomen Pol der Literatur bzw. der Lyrik zu verstehen – Kling und Czernin sind Akteure desjenigen Teiles des literarischen Feldes, der die stärkste Unabhängigkeit von dem Markt, die stärkste politische Unabhängigkeit besitzt, in diesem Falle die Literatur, die sich auf die avantgardistische Tradition beruft.

In diesem Zusammenhang ist Czernins Studie bzw. Kritik von Marcel Reich-Ranickis Lyrikrezeption repräsentativ für die Rezeption der Lyrik, die an die avantgardistische Tradition anknüpft. Letzten Endes geht es Czernin nicht ausschließlich um die Kritik von Reich-Ranicki, sondern um eine Rezeptionsart oder Argumentationslinie, die zu einem bestimmten Zeitpunkt für die Literaturkritik repräsentativ zu sein scheint. Czernin fasst Reich-Ranickis „Lyrikideal" zusammen:

> Sein Lyrikideal ist prosaisch und schließt die Dominanz der Trennung zwischen Form und Inhalt, Sprache und Sache oder Gedicht und Wirklichkeit ein, und damit den ein für alle Male gegebenen Unterschied zwischen eigentlicher und übertragener Bedeutung; und also lobt er jene Lyrik, in der *aktuelle Fragen frontal angegangen* werden, und liebt vor allem die Gedichte, die sich leicht ins Feuilleton einpassen lassen. Im Widerspruch zu jenen Trennungen aber genießt er in manchen Gedichten die *Gegenständlichkeit der Welt selbst*, ihr *Konkretes* mit Hilfe der Wörter, durch die sinnlich wahrnehmbare Gegenstände bezeichnet werden. Vielleicht weil der Lyriker seine Fragen vor allem *im Emotionalen verankert*, ist für ihn die Lyrik dennoch die literarische Gattung, welche die Dinge besonders subjektiv betrachtet; besonders in der Lyrik auch zeigt sich für ihn das Persönliche, Private, besonders in

[462] Kling, Czernin: „Wandlung von Sprache in Sprache. E-Mail Juli – August 2002", S. 155.

> der Lyrik drücken also Personen unmittelbar ihre Gefühle aus, aber auch ihre Biographie, gerade die Lyrik ist für ihn in hohem Maße autobiographisch und bekenntnishaft, obwohl sie doch andererseits auch ein Spiel mit gezinkten Karten ist.[463]

Hier werden die Prämissen eines Lyrikverständnisses umrissen, das zwar zwischen der formalen und inhaltlichen Seite der Lyrik unterscheidet, doch es wird davon ausgegangen, dass der Inhalt sprachlich unmittelbar (im Sinne von ‚eins zu eins', ohne qualitative Unterschiede) wiedergegeben werden kann – wie es an einer anderen Stelle Czernin weiter ausführt, dass „in der lyrischen Dichtung die sprachlose, aber sinnlich wahrnehmbare Welt unmittelbar wiedergegeben wird."[464] Diese Prämisse ermöglicht Reich-Ranicki, den außerliterarischen Kontext unmittelbar mit dem Werk in Verbindung zu bringen: Gedichte werden mit der Person des Autors, seiner Biographie oder Intention assoziiert und diesen Punkt macht Czernin nicht nur für Reich-Ranicki, sondern für die journalistisch-feuilletonistische Literaturkritik insgesamt symptomatisch.[465] Symptomatisch ist vermutlich nicht nur Reich-Ranickis Lyrikideal, sondern auch seine polemische Kritik der Texte, die in der avantgardistischen Traditionslinie stehen und somit wird Reich-Ranicki – wenn nicht die Mehrheit der deutschen journalistisch-feuilletonistischen Literaturkritik – zu einem Gegner der Traditionslinie, innerhalb derer Kling und Czernin stehen. Vor diesem Hintergrund lässt sich Klings polemische Selbstpositionierung als Gegenreaktion auf die Lyrik der 70er Jahre, die er als „nichtssagend, der Sprache gegenüber eine Frechheit"[466] bezeichnet, genauer kontextualisieren: Der Auftritt einer neuen Generation von Lyrikern Mitte der 80er Jahre und Anfang der 90er Jahre bringt mit sich ein verändertes Verständnis von poetischer Sprache, die nicht unmittelbar zur dargestellten, außertextuellen Realität steht, sondern eine sprachlich konstruierte Wirklichkeit vermittelt. Er bringt mit sich eine

---

[463] Franz Josef Czernin: *Marcel Reich-Ranicki: eine Kritik*, Göttingen 1995, S. 202-203.
[464] Ebd., S. 188.
[465] Ebd., S. 197.
[466] Kling: *Itinerar*, S. 9.

reflektiertere Form des Umgangs mit Sprache mit sich, die manchmal auf die österreichische Tradition der Sprachreflexion zurückgeführt werden kann, die aber mit dem Auftritt einer neuen Generation von Lyrikern zu einem viel verbreiterten Kennzeichen der Lyrik wird.

3. Thomas Kling und seine Rivalen: Durs Grünbein

Thomas Kling begegnete dem fünf Jahre jüngeren Lyriker Durs Grünbein (*1962) zum ersten Mal bei der Frankfurter Buchmesse im Jahr 1988.[467] Beide veröffentlichten zur ungefähr gleichen Zeit beim Suhrkamp Verlag Bände, die sie einem größeren Publikum vorstellten: Thomas Kling seinen zweiten Band *geschmacksverstärker*, der 1989 erschien, Grünbein sein Debüt *Grauzone morgens*, das 1988 auf die Empfehlung von Heiner Müller veröffentlicht wurde. Dieses Detail verweist auf eine zeitliche und literatursoziologische Nähe (gleicher Verlag), die sie miteinander in Verbindung bringt und schnell einander wahrnehmen lässt, es stellt den Anfang eines komplexen, sich ändernden Verhältnisses zwischen zwei Lyrikern, deren Poetiken sich in zeitlicher und räumlicher Nähe zu einander entwickeln.

Das Verhältnis zwischen Thomas Kling und Durs Grünbein ist dermaßen von der Literaturkritik geformt – von der frühen Wahrnehmung als „Dioskurenpaar", d.h. unzertrennliches Paar einer „neuen deutsch-deutschen Dichtergeneration"[468], die die Unterschiede zwischen den Poetiken ausblendet, zur immer stärkeren Polarisierung und Gegenüberstellung der beiden Lyriker,[469] die es unmöglich macht, Gemeinsamkeiten zu

[467] Durs Grünbein: „Dioskurenklage", in: *den sprachn das sentimentale abknöpfn*, hg. von Heidemarie Vahl, Ute Langanky, Düsseldorf 2007 [unpaginiert].
[468] Ebd.
[469] So schreibt z.B. Helmut Böttiger in seiner Rezension von Grünbeins *Strophen für Übermorgen* (2007): „[…] sein [d.h. Grünbeins] Rivale Thomas Kling wurde jahrelang als Gegenfigur aufgebaut […]" Helmut Böttiger: „Die Maske wächst in das Gesicht", in: *Die Zeit*, 7. 12. 2007.

denken – dass es nötig ist, das Verhältnis über einen längeren Zeitraum differenziert wahrzunehmen. In der Forschung ist das Verhältnis kein unbeachtetes Thema: Heribert Tommek analysiert „die Konkurrenz der Autorpositionen von Thomas Kling und Durs Grünbein“ in seinen Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland[470] als Fallstudie „zwischen Nischenexistenz und symbolischem“ Aufstieg in den sogenannten „Nobilitierungssektor“. Es ist eine detaillierte, umfangreiche Analyse, die zum einen sehr stark den Aspekt der Konkurrenz betont und zum anderen primär feldtheoretisch argumentiert – die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den zwei Poetiken, vor allem ihre unterschiedlichen Positionierungen innerhalb der poetischen Traditionen, werden nicht differenziert ausgearbeitet. Erik Schilling widmet sich in einer Studie zu poetischen Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts ebenfalls dem Verhältnis, doch die zwei Poetiken werden separat voneinander besprochen, der Fokus liegt primär auf der Auseinandersetzung mit der Antike (die bei den beiden Lyrikern gegen Ende der 90er Jahre stattfindet) und nicht auf den Entwicklungen der beiden Positionen davor.[471]

Grauzone morgens beginnt mit dem gleichnamigen Titel eines Zyklus, das Gedichte wie das folgende versammelt:

> MUNDTOT FRÜMORGENS genügt schon
> ein einzelner Mann
> alles ringsum
> in sich aufzusaugen wie hinterm
> erstbesten Stellwerk am Nebengleis
> dieser pissende Kerl. Unkraut und
> brauner Schotter
> soweit der Blick reicht. Ein Radio
> nölt späte Beatles-
> Verzweiflung, die ›Let it be‹-
> Orgel schwimmt unterbrochen vom Lärm
> eines vorüberfahrenden Güter-
> zuges mit
> Evergreen-Kühlwaggons,

[470] Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur.*
[471] Schilling: *Dialog der Dichter.*

zeitlupenhaft langsam, ganz nah und
betäubend: giftiges Grün auf die
rostigen Gleise schmierend in mono-
toner
Trauer von
Leguanen im Zoo oder Südfrücht-
kisten voller Bananen, verfault.[472]

Grünbeins frühe Gedichte sind in erster Linie Momente der visuellen und akustischen Wahrnehmung, Wahrnehmungsprotokolle gebunden an den Tagesablauf, meistens werden die Abläufe, Details und Szenen des frühen Morgens registriert: in diesem Gedicht eine Eisenbahnszene oder Details davon – eine Figur (der „pissende Kerl"), der Boden („Unkraut und / brauner Schotter"), Musik (Beatles-Song) und Lärm der vorüberziehenden Eisenbahn, „giftiges Grün" der Gleise und das Gefühl der Trauer, das hier auf die Leguane im Zoo und die verfaulte Bananenkiste übertragen wird. An einigen Stellen wird der Eindruck erweckt, als würden die Gedichte den Akt des Aufschreibens protokollieren und mitreflektieren, doch zugleich ist es klar, dass hier die Details bewusst gewählt und gefiltert werden – dass es sich oft um exemplarische Details handelt, zum Teil Klischees. Dies ist in anderen Gedichten noch stärker der Fall – Klischees finden sich auf zwei Ebenen, zum einen klischeehafte Genetivmetaphern (z. B. „über den […] Labyrinthen der Industrie"[473]) und zum anderen Klischeebilder des alltäglichen Lebens in der DDR oder des sozialistischen Alltags (z.B. das wiederkehrende Grau-Motiv[474]), sowie des urbanen Lebens (Motive der Enge und des Eingesperrtseins[475]).

Es geht keinesfalls um objektive, teilnahmslose Beobachtung (obwohl das zitierte Gedicht einer solchen Idee noch am stärksten nahekommt) – hinter dem Adjektiv „mundtot" und dem Verb „alles ringsum / in sich aufzusaugen" sowie dem Gefühl der Trauer steht ein

[472] Durs Grünbein: *Grauzone morgens*, Frankfurt am Main 1988, S. 12.
[473] Ebd., S. 19.
[474] Ebd., S. 15; S. 16; S. 25.
[475] Ebd., S. 15.

wahrnehmendes Subjekt, das stets den Effekt der Umgebung mitreflektiert. In anderen Gedichten kommt die Subjektposition noch viel stärker zum Ausdruck: als Du, das als Teil eines Selbstgesprächs zu verstehen ist, das also sich selbst meint, aber auch ein angesprochenes Du, das eine vertraute Person meint (z.B. „mon frère“[476]). In dem Sinne sind die Gedichte Beispiele eines Dialogs, vor allem Selbstdialogs, immer wieder kommen zu der Wahrnehmung Momente der Reflexion dazu und die Absicht, sich der Realität gegenüber zu positionieren oder sich davon abzugrenzen. Was zum Ausdruck kommt, ist vor allem ein Lebensgefühl, das Momente der Langweile, Müdigkeit, Krankheit und Desillusionierung beinhaltet und das explizit als Reaktion auf eine bestimmte Realität dargestellt wird: Die Gedichte fokussieren die Menschen und deren Mentalitäten, die Architektur, den urbanen Raum, die Natur, die Monotonie des Tagesablaufs und schaffen immer eine Distanz zwischen dem Subjekt, d.h. der Sprecherposition des Gedichts, und der Gesellschaft.

Dass der Band nicht nur von der Auseinandersetzung mit einer bestimmten sozialen Realität ausgeht, sondern sich zugleich auch an literarischen Traditionen orientiert, wird durch das Erwähnen verschiedener Werke und Autoren klar: Dante, César Vallejo, Sappho, Matsuo Basho, Konfuzius. Vor allem im dritten Teil des Bandes mit dem Titel „Glimpses & Glances“ wurde die Orientierung an William Carlos Williams wahrgenommen,[477] ohne jedoch die mögliche Überschneidung von Williams’ Einfluss mit anderen Lyrikern in Betracht zu ziehen. „Glimpses & Glances“ kann als Verweis auf Williams gesehen werden, insofern als Williams in seinen Schriften die erwähnten Wörter („glimpse“, „glance“) verwendet.[478] Sowohl Williams’ als auch Grünbeins Lyrik fokussiert epiphanische

[476] Ebd., S. 10.
[477] Thomas Irmer: „Durs Grünbein“, in: *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, hg. von Ursula Heukenkamp, Peter Geist, Berlin 2007, S.717-721, hier: S. 712.
[478] Siehe William Carlos Williams: „The Practice“, in: *The Doctor Stories*, New York 1984, S. 119-127.

Momente des urbanen Lebens. Williams' objektiver, scheinbar unpoetischer Stil, stark fixiert auf visuelle Wahrnehmung, spielt in Grünbeins früher Poetik zweifelsohne eine Rolle. Zugleich ist aber zu bemerken, dass auch das visuelle Schriftbild vieler Gedichte in *Grauzone morgens* eine Orientierung an Williams oder moderner amerikanischer Lyrik allgemein verrät. Wie man bereits im oben zitierten Gedicht sehen kann, entwickelt Grünbein hier eine fließende, fragmentierte Gedichtform mit nach rechts eingerückten Zeilen, die keinem genauen Prinzip oder Muster folgen. Diese Form ist von der formalen Seite her mit Williams' Lyrik und seinen Experimenten mit dem Versmaß verwandt, vor allem der triadischen Zeile („triadic line") und dem variablen Fuß („variable foot"), einem metrischen Mittel, das laut Williams die Spannung der Form im freien Vers lösen sollte. Der Versfuß wurde bei Williams unterschiedlich als eine zeitliche, rhythmische, syntaktische und typographische Einheit interpretiert.[479] Manche Gedichte in *Grauzone morgens* wie z.B. „Badewannen"[480] verwenden Strophen mit fixen triadischen Zeilen, andere wiederum spielen mit den eingerückten Zeilen auf eine freiere Art. Es ist schwer, diese Lyrik von der formalen Seite her ausschließlich auf Williams zurückzuführen, auf eine ähnliche Art hat auch Pound z.B. in *The Cantos* die Zeilen eingerückt, auf jeden Fall ist aber der Einfluss moderner amerikanischer Lyrik hier präsent.

Damit verbunden ist auch die Frage nach der Bedeutung eines anderen deutschen Lyrikers, der von der US-amerikanischen Lyrik stark beeinflusst war, nämlich Rolf Dieter Brinkmann. Die Bedeutung Brinkmanns für den frühen Grünbein ist in der Forschung ein unbeachteter Aspekt. Hummelt erwähnt es im Interview, vor allem die ähnliche Positionierung der Umwelt gegenüber, sowie auch Hajo Steinen, der die Bedeutung Brinkmanns und der

[479] Siehe Eleanor Berry: „William Carlos Williams' triadic-line verse: an analysis of its prosody", in: *Twentieth Century Literature* 35(3), 1989, S. 364-388.
[480] Grünbein: *Grauzone morgens*, S. 50.

amerikanischen Moderne für die (damals) jungen Dichter aus Sachsen registriert.[481] Vieles in *Grauzone morgens* erinnert an Brinkmanns Poetik, sowohl vom Fokus, von der starken Orientierung an Wahrnehmung her (visuelle Wahrnehmung der unmittelbaren Umgebung, aber auch medial vermittelte Wirklichkeit, „Massen zersplitterter Bilder"[482]), von der programmatischen Alltäglichkeit und Banalität („Manchmal / ist nichts leicht banaler als ein / Gedicht"[483]) als auch von der Haltung gegenüber der Umwelt her. In Brinkmanns Köln und Grünbeins Dresden finden sind sich ähnliche Motive der Stadtwahrnehmung: Schmutz, Toxizität, Zerstörung, Ruinenhaftigkeit, Abgestorbenheit (als fehlende Vitalität), Erschöpfung (der Menschen). Was in den Vordergrund kommt ist eine enge Verbindung zwischen Raum und individueller Existenz, die für Brinkmann so charakteristisch ist. Zwar ist diese spezifische Mischung aus Verachtung und Argwohn, mit der Brinkmann seine Umwelt betrachtet,[484] bei Grünbein nicht im gleichen Maße zu spüren, in beiden Fällen werden aber kritische Positionen entwickelt. Bereits in *Grauzone morgens* kommt es auch zur Entwicklung einer distanzierten Außenseiterposition.

Mit Hummelt könnte man sagen, dass sowohl Thomas Klings als auch Grünbeins frühe Gedichte „krasse Statements zur Gegenwart"[485] sind, sie haben etwas Sozialkritisches, indem sie sich zur Gesellschaft der Zeit positionieren.[486] Bei Kling zeigen frühe Gedichte wie „geschrebertes idyll, für mike feser" die „Sichtbarmachung latenter privater und öffentlicher Faschismen",[487] bei Grünbein hingegen eine kritische Sicht auf die Verhältnisse in der DDR. Was sie verbindet, ist zugleich auch ihr Realismus oder Realitätsgehalt, die für

---

[481] Siehe Hajo Steinen: „Schutzzone nachts: über Drawert, Grünbein, Idel, Rosenlöcher", in: *Die Zeit*, 8. 12. 1989.
[482] Grünbein: *Grauzone morgens*, S. 15.
[483] Ebd., S. 11.
[484] Siehe Ulrich Rüdenauer: „Der große Außenseiter: zum 65. Geburtstag des Dichters Rolf Dieter Brinkmann", Deutschlandfunk, 13. 4. 2005.
[485] Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. September 2015.
[486] Ebd.
[487] Manfred Ratzenböck: „Gegen die ‚Dichterzombies'", auf Planet Lyrik, URL: http://www.planetlyrik.de/thomas-kling-geschmacksverstarker/2011/04/. [Letzter Zugriff: 11. 11. 2018]

beide relevante Auffassung vom Gedicht als einem „optischen und akustischen Präzisionsinstrument.“[488] Beide Poetiken entstehen aus einer starken Auseinandersetzung mit der eigenen Umwelt und der Gesellschaft, zugleich aber auch aus der Auseinandersetzung mit bestimmten literarischen Traditionen. Es ist klar, dass Klings Gedichte eine vollkommen andere soziale und kulturelle Realität beschreiben, doch gerade in der gemeinsamen Verwandtschaft mit Brinkmann lässt sich eine Parallele zwischen dem frühen Grünbein und Kling zu sehen. Zugleich ist bereits in diesen frühen Gedichten zu sehen, dass sich die zwei Lyriker dennoch innerhalb von sehr unterschiedlichen Traditionslinien bewegen: Bei Grünbein ist der Einfluss der amerikanischen Moderne stärker, die Gedichte gehen viel direkter von einer Subjektposition und von (subjektiver) Erfahrung aus, die österreichische Traditionslinie der Sprachreflexion ist weniger präsent. Bei Grünbein bleibt die Wortebene mehr oder weniger intakt, er arbeitet mit einer direkteren Ausdrucksweise als Kling, dessen Poetik sich der „brennstabmhaften“ Verformung vom Sprachmaterial verschreibt. Grünbeins Poetik ist von Anfang an eine Poetik, die sich nicht primär auf die Avantgarden des 20. Jahrhunderts und die Arbeit mit der Materialität von Sprache bezieht. Wo letzten Endes dennoch eine Parallele auf formaler Ebene zu sehen ist, liegt diese vor allem in der fragmentarischen Form dieser Gedichte, die (zumindest hier) nicht vom Gedicht als einer geschlossenen Einheit ausgehen.

Zwei Brüche markieren Grünbeins zweiten Band *Schädelbasislektion*, der 1991 erscheint. Zum einen der poetologische Bruch und zum anderen die historische Zäsur des Mauerfalls, auf die die Gedichte mit der zunehmenden Wendung auf die biologische, körperliche Bedingtheit des Menschen – und nicht die Politik – antworten. Es sind Gedichte aus diesem Zyklus, in denen Grünbein in Nachhinein seine Stimme gefunden zu haben glaubt,[489] ein

[488] Kling: *Botenstoffe*, S. 94.
[489] Durs Grünbein: *Vom Stellenwert der Worte: Frankfurter Poetikvorlesung 2009*, Berlin 2010, S. 35.

Ereignis, das in Folge der politischen Veränderungen mit stärkerem Körperbewusstsein und neuer Ich-Auffassung verbunden wird.[490] *Schädelbasislektion* eröffnet mit dem gleichnamigen Zyklus, der mit dem folgenden Gedicht beginnt:

> Was du bist steht am Rand
> Anatomischer Tafeln.
> Dem Skelett an der Wand
> Was von Seele zu schwafeln
> Liegt gerade so verquer
> Wie im Rachen der Zeit
> (Kleinhirn hin, Stammhirn her)
> Diese Scheiß Sterblichkeit.[491]

Anders als in *Grauzone morgens* handelt es sich in *Schädelbasislektion* vorwiegend um Gedichte mit festen Strophenformen, hier im ersten Zyklus Strophen mit jeweils acht Zeilen. Die Zeilen sind nicht im freien Vers geschrieben, sondern haben ein erkennbares Reimschema. Das Subjekt des Gedichts, das Du, wird durch „anatomische Tafeln" definiert, die das Grundwissen der Anatomie abbilden. Das „Skelett an der Wand" steht für medizinisches Wissen, den medizinischen Blick, der sich in dieser Reihe von Gedichten auf den Menschen richtet. Die medizinische Perspektive steht im Kontrast zum Bereich des Metaphysischen, zur „Seele", die „so verquer / Wie im Rachen der Zeit" liegt. Programmatisch versucht das Gedicht vermeintlich veraltete Konzepte wie das der Seele durch neue medizinische Begriffe und Vorgehensweisen zu ersetzen, es versucht die physische Sterblichkeit des Menschen möglichst objektiv-distanziert zu analysieren, doch wie die affektiv aufgeladene letzte Zeile verrät, widerstrebt es zugleich einer solchen Absicht.

---

[490] Ebd.
[491] Durs Grünbein: *Schädelbasislektion*, Frankfurt am Main 1991, S. 11.

Grünbein beginnt hier eine Poetik zu entwickeln, die sich eng an den Naturwissenschaften orientiert, die „Neuro-Romantik […] einer biologischen Poesie“.[492] Eine „Romantik“ ist es vor allem in dem Sinne, dass die Gedichte aus der Perspektive eines lyrischen Subjekts sprechen, obwohl sich diese Subjektivität manchmal aus einer Vielzahl verschiedener Stimmen konstruiert.[493] Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass dieses naturwissenschaftlich-orientierte Programm an sich nicht neu ist: Die Poetik Grünbeins steht nicht nur in der Tradition Georg Büchners, mit dem er sich in seiner Büchner-Preis-Rede beschäftigt, sondern vor allem in der Tradition Gottfried Benns und seiner *Morgue*-Gedichte (1912). Sie ist verwandt mit den *Morgue*-Gedichten zugrunde liegen objektiven, präzisen Beschreibungen der Obduktionsverfahren und dem schonungslosen Blick auf den körperlichen Verfall und seine Banalität. Wie das bereits zitierte Gedicht zeigt, sind diese Texte auf eine ähnliche Art mit Spannung zwischen objektiven Beschreibungen, dem medizinischen Fachvokabular einerseits und Resten von Mitgefühl, christlicher Idiomatik und romantischer Symbolik andererseits geladen, wie sie sich programmatisch in Benns Gedicht „Kleine Aster“ zeigen. Zugleich wirkt Grünbein in Vergleich zu Benn intellektueller – es geht nicht mehr um den Einbruch einer Realität, die in der Lyrik so nicht repräsentiert worden ist, sondern um den Versuch, neuere wissenschaftliche Erkenntnisse mit der Lyrik zu verbinden.

Grünbeins Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften und die damit verbundene Körperthematik seiner Gedichte aus den 90ern wurden in der Forschung bereits thematisiert,[494] aber relativ unabhängig von der Lyrik Thomas Klings, die den Gedichten

---

[492] Durs Grünbein: „Drei Briefe“, in: Ders.: *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen: Aufsätze 1989 – 1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 40-54, hier: S. 45.
[493] Grünbein: *Vom Stellenwert der Worte*, S. 37.
[494] Anna Alissa Ertel: *Körper, Gehirne, Gene: Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, Berlin 2010; Meyer: „Physiologie und Poesie: zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling“; siehe auch Ruth J Owen: „Science in contemporary poetry: a point of comparison between Raoul Schrott and Durs Grünbein“, in: *German Life & Letters* 54: 1 (2001), S. 82-96; sowie Karen Leeder: „Cold media: the poetry of science and the sciene of poetry”, in:

Grünbeins um einige Jahre vorausgeht. Klings Debüt *erprobung herzstärkender mittel* (1986) beginnt nämlich mit einer Szenerie, die noch viel stärker und komplexer als es bei Grünbein der Fall ist, eine Spannung zwischen der naturwissenschaftlichen Laborszene und der Herzmetaphorik aufbaut. Das Herz des Meerschweinchens wird mit einer Reihe von Adjektiven bezeichnet, die in ihrer Negation zwar die Metaphorik verneinen, sie aber zugleich hervorrufen: In Klammern wird das Herz als „flammenlos“[495] und „rankenlos“[496] bezeichnet, was auf die Symbolik vom flammendem Herz und Rankenherz anspielt. Wo in der siebten Zeile von der „natur des herzens“[497] die Rede ist, folgt der Prozess des Durchtropfens, Durchdringens des Herzens, der eine weitere metaphorische Ebene aufmacht. Vor allem in der Schlusszeile wird der wissenschaftliche Laborkontext mit einer weiteren Assoziation verbunden und zugleich in Spannung gebracht, nämlich mit religiösen Opferritualen. Wenn sowohl Grünbein als auch Kling am Ursprung ihrer beiden Poetiken die Spannung zwischen der modernen naturwissenschaftlichen Perspektive und einer viel älteren kultursoziologischen setzen, so zeigen sich bereits hier entscheidende Unterschiede: Bei Thomas Kling steht im Zentrum der Poetik das Herz, das metaphorisch für das Zentrum der Emotionen und Affekte steht, während sich bei Grünbein die Motivik um das Gehirn als das Zentrum des Denkens und der Vernunft dreht. Nicht zufällig definiert Grünbein seine Poetik und die Lyrik allgemein als eine zerebrale Kunst.[498] Beide teilen die Absicht, Lyrik mit den Erkenntnissen der modernen wissenschaftlich-medizinischen Welt in Verbindung zu bringen, doch die Herangehensweise an dieses Thema ist bei beiden sehr unterschiedlich: Grünbein geht primär vom Subjekt und der Sphäre der Gedanken aus, während Kling von einer viel weniger subjektzentrierten Perspektive ausgeht: Das Subjekt ist hinter den

Interdisciplinary Science Reviews 30(4), 2005, S. 301-11. Keiner der Beiträge geht jedoch auf den Überschneidungsbereich zwischen Grünbein und Kling näher ein.

[495] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 9.

[496] Ebd.

[497] Ebd.

[498] Grünbein: *Galilei vermisst Dantes Hölle*, S. 32.

emphatisch-affirmativen Ausrufen und Kommentaren zwar präsent, doch nicht der primäre Ausgangspunkt. Anstatt der Gedankenlogik kommt hier stärker das Wortmaterial zum Ausdruck: Kling variiert und spielt mit dem semantischen Potential des „meerschweinherz[ens]“ und des „meerherzens“, das Herz wird auf der wörtlichen Ebene mit dem Harz assoziiert, dem „harzmeer“.

Zwar kommt dem titelgebenden Gedicht in Klings erstem Band eine programmatische Rolle zu, doch die biologische bzw. medizinische Komponente ist in den frühen Bänden (*erprobung herzstärkender mittel*, *geschmacksverstärker*) in unterschiedlichen Formen präsent. Die Bände versammeln unterschiedliche Gedichte, ansatzweise könnte man sagen, dass hier manchmal medizinische Metaphern auf die Schreibverfahren der Gedichte angewandt werden, so z.B. im Gedicht „sektionsergebnis“,[499] das keine tatsächliche Sektion beschreibt, sondern vielmehr Erinnerungsbilder und Fragmente aus der „archivlade“. Die medizinische Komponente kommt beim frühen Kling vor allem in denjenigen Gedichten vor, die sich mit der Geschichte und dem historischen Wissen auseinandersetzen: „zivildienst. lazarettkopf“[500] fokussiert einzelne Szenen aus der Pflegestation eines Altenheims. Krankheit und körperlicher Verfall werden vor allem als begleitende Prozesse des Verschwindens von Zeitzeugen des Ersten (und Zweiten) Weltkrieges präsent. Ähnlich werden in „leidenfrost. quellenlage“[501] die Experimente des Mediziners und Lagerarztes in Auschwitz Josef Mengele hervorgerufen, der als „dr. leidenfrost“ gemeint ist. Hier geht es vor allem um historisches Wissen, historisches Bewusstsein und deren Überschneidung mit medizinischem Wissen.

[499] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 55.
[500] Ebd., S. 110.
[501] Ebd., S. 112.

Sowohl Grünbein als auch Kling stehen in der Tradition Gottfried Benns, der in den *Problemen der Lyrik* (und bereits früher) die Bedeutung des zeitaktuellen Wissens für die Lyrik hervorhebt: „Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muss an allem nahe sein, er muss sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht."[502] Grünbein reformuliert die gleiche Absicht: „Dem Denken dort zuzuhören, wo es gerade, und immer wieder, sich neu formiert, gehört zu den verdammten Hausaufgaben des Dichters, der sich nicht mit den Raffinessen seines orphisch-dädalischen Handwerks begnügt."[503] Der Lyriker wird damit mehr als mythischer Prophet (Orpheus) und Handwerker (Dädalus), er wird zum Wissens- und (vor allem im Falle Klings) Gedächtnisträger. Dies zeigt, dass die Poetiken von Grünbein und Kling von Anfang an überraschend nahe aneinander liegen, obwohl die gleiche Absicht auf sehr unterschiedliche Weisen, mit sehr unterschiedlichen Schreibtechniken realisiert wird. Es ist klar, dass Thomas Kling die naturwissenschaftlich-orientierte Poetik, die Grünbein programmatisch mit *Schädelbasislektion* (1991), dem folgenden Band *Falten und Fallen* (1994) und der Aufsatzsammlung *Galilei vermißt Dantes Hölle* (1996) ankündigt, bereits einige Jahre vor ihm umgesetzt hat. Es ist möglich, dass diese Überschneidung zu Spannungen zwischen den zwei Lyrikern führte, doch es kommt nicht zum expliziten Konflikt oder zur Polemik (wie bei der etwas späteren Auseinandersetzung mit der Antike). Für Kling werden im Laufe seiner Entwicklung die Naturwissenschaften nicht zunehmend relevant, vielmehr ist es eine Tendenz zur Historisierung, zur zunehmenden Beschäftigung mit historischen Themen, die seine Entwicklung in den 90er Jahren charakterisiert.

Es sind die auseinanderliegenden ästhetisch-poetologischen Prämissen im Zusammenhang mit der zeitaktuellen Positionierung der beiden Akteure im literarischen Feld, die zur Kritik

[502] Zitiert nach Korte: „Säulenheilige und Portalfiguren? Benn und Celan im Poetik-Dialog mit der jüngeren deutschsprachigen Lyrik seit den 1990er Jahren", S. 120.
[503] Grünbein: *Galilei vermisst Dantes Hölle*, S. 13.

und Gegenpositionierung beitragen. Im Oktober 1995, in Folge der positiven Rezeption seines dritten Bandes *Falten und Fallen* (1994), der als Höhepunkt seiner biologischen Poesie gesehen werden kann,[504] wird Grünbein der Georg-Büchner-Preis verliehen. Dass die Preisverleihung zur Konkurrenz und Gegenpositionierung beitrug,[505] ist eine sehr wahrscheinliche Hypothese, die mit Bourdieus Regeln der Kunst und allgemeiner Funktion von literarischen Preisen erläutert werden kann. Nach Bourdieu bewegen sich einzelne Autoren als gegenseitig konkurrierende Akteure im literarischen Feld, indem sie um die möglichst vorteilhafte Position kämpfen.[506] Die Preise spielen dabei eine zentrale Rolle im Prozess der ästhetischen Valorisierung und Anerkennung, sie sind ein wichtiges Mittel der literarischen Legitimation und stellen somit eine Form des kulturellen sowie ökonomischen Kapitals dar. Darüber hinaus haben literarische Preise auch viele andere Wirkungen, vor allem auf der Ebene der Rezeption und Distribution eines Werkes: Sie informieren und beeinflussen die Meinungen der künftigen Leser, sie stellen oft den Anfang der Kanonisierung eines Werkes oder eines Autors dar, spielen aber auch eine große Rolle in der Distribution, in der Erreichbarkeit der Bücher auf dem Markt und sind verbunden mit den Verkaufszahlen, d.h. mit dem ökonomischen Kapital.[507] Der Georg-Büchner-Preis als die bedeutendste Auszeichnung für deutschsprachige Literatur versetzt damit Grünbein in eine wesentlich andere Lage als Thomas Kling, der zu dieser Zeit (1994) den Else-Lasker-Schüler-Preis erhielt, einen Preis, der sich mit der Bedeutung des Büchner-Preises, seinem kulturellen und ökonomischen wie auch symbolischen Kapital nicht vergleichen lässt. Dennoch ist dieser Faktor an seiner Bedeutung nicht zu überschätzen, denn die Verleihung des Preises an Grünbein ist in seinem zeithistorischen Kontext vor allem ein Akt der

[504] Siehe Irmer: „Durs Grünbein“, S. 715.
[505] Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.
[506] Siehe Bourdieu: *The field of cultural production.*
[507] Siehe Claire Squires: „A common ground? Book prize culture in Europe“, in: *The Public* 11.4 (2004), S. 37-48, hier: S. 42.

Kulturpolitik und wirkungsvollen Machtpositionierung, wie es Grünbein (und vermutlich vielen anderen Autoren der Zeit) bewusst ist.[508]

Ein paar Monate vor der Verleihung des Büchner-Preises an Grünbein veröffentlicht Franz Josef Czernin im *Schreibheft*-Magazin eine kritische Auseinandersetzung mit Grünbeins *Falten und Fallen* (1994).[509] Czernin versucht die Funktionselemente von Grünbeins Poetik in ihrer Ganzheit zu umfassen und dabei eine exemplarische Kritik der Lyrik dieser Zeit zu entwickeln, die er vor allem als restaurativ empfindet, d.h. bemüht viel mehr um die Wiederherstellung vergangener Tendenz als um Fortentwicklung. Czernin umreißt die zentralen Elemente von Grünbeins Poetik: die traditionelle Seite seines Schreiben wie z.B. seinen Gebrauch von Metaphern, das Übernehmen von Satz-Rhetoriken vergangener Epochen, insbesondere von Rilke und Benn, den massiven Einsatz humanistischer Bildungstopoi einerseits und die zeitgemäße Seite andererseits, präsent vor allem durch die Sprache des zeitgenössischen Alltags und wissenschaftliche Fachsprachen. Der Kern von Czernins Kritik liegt darin, dass er argumentiert und zeigt, wie Grünbein diese traditionellen Gesten nur wiederholt, nicht aber neu überdenkt und sich intensiv mit ästhetischen Fragen auseinandersetzt. Die Fragen oder Aspekte der Literaturgeschichte werden nur wiederholt, verschiedene Elemente davon zusammengemischt, so dass es zu keiner tatsächlichen Erneuerung kommt. Im Grunde geht es um eine traditionelle Poetik, die sich als zeitgemäße durch den Einsatz gegenwärtiger Wörter kaschiert, anstatt in sich die Gegenwärtigkeit tatsächlich zu realisieren. Oberflächlichkeit (Gedichte als „Surrogate", „Designer-Droge") und mangelnde Qualität („künstlerische Schwäche") sind die zentralen Punkte von Czernins

[508] „Was ich jetzt zu den 60 000 Mark Preisgeld gratis dazu kriege, sind eine Menge Feinde. Hinter der Wahl eines Ostlers steckt auch eine politische Ambition: Ich soll als die erste kulturelle Integrationsfigur der Nachwendeordnung aufgebaut werden." Zitiert nach Ulrich Krellner: „‚Zwischen Antike und X': zur Poetologie Durs Grünbeins", in: *Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen: zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, hg. von Martin Hellström, Edgar Platen. München 2008, S. 41 – 52.

[509] Franz Joseph Czernin: „‚Falten und Fallen': zu einem Gedichtband von Durs Grünbein", in: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 45 (1995), S. 179-188.

Kritik an Grünbein. Er kritisiert aber auch die allgemeinere Tendenz, Traditionen des Schreibens auf bestimmte Verfahren, bestimmte Formen des Schreibens zu reduzieren und sich auf diese verkürzende, vereinfachte Art der Literaturgeschichte zu unterwerfen anstatt sich ihrer zu bemächtigen.[510]

Die Mechanismen der Unterwerfung und Bemächtigung rufen Blooms Einflusstheorie hervor. Vermutlich geht es Czernin um eine Reformulierung eines ähnlichen Problems, nämlich der mangelhaften Bewältigung von Literaturgeschichte, die hier anders als bei Bloom zu einem primär technischen Problem wird. Doch wie es Grünbein in seinen späteren Essays hervorhebt, spielt bei ihm die technische Seite der Lyrik keine primäre Rolle. Er schreibt sich mit seinem Arbeiten in eine andere Tradition ein, die eine andere Form des Traditionsverhaltens mit sich bringt und überhaupt keinen Anspruch auf technische Erneuerung hat. Grünbeins sehr viel spätere Frankfurter Poetikvorlesung aus dem Jahr 2009 *Vom Stellenwert der Worte* liest sich als eine späte Antwort auf die Vorwürfe oder angedeuteten Probleme, die Czernin in seiner Kritik 1995 formuliert. Die frühe Aufsatzsammlung *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996) ist gegenüber der Poetikvorlesung keine Selbstverortung innerhalb der poetischen Traditionen – es ist ein Schreiben, das sich vor allem vom Thema, also vom Inhalt her als Antwort auf einen bestimmten Zeitzustand, von bestimmten Interessen her definiert. Erst später reflektiert Grünbein auf die Verfahren und Konzeptionen der Lyrik im literaturgeschichtlichen Kontext.

Keinesfalls ist Grünbeins eine Poetik, die ohne Kenntnis von unterschiedlichen Traditionen entsteht, doch sie positioniert sich an einem anderen Punkt, nämlich „jenseits der Avantgarden“, wo sich „ein weites Feld aufgetan [hat]“. [511] Zum einen ist es eine Poetik, die

[510] Ebd., S. 179
[511] Grünbein: *Vom Stellenwert der Worte*, S. 7.

weniger von der formalen Seite und viel direkter vom Schreibsubjekt ausgeht. Im Kapitel „Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik“ schreibt Grünbein: „Rhythmus, Metrik, Kadenz, all das waren rein sekundäre Phänomene, die sich der Stimmführung, der persönlichen Artikulationsweise des Gedichtschreibers, seinem Tonfall und Temperament fügten. Der Vers ist das Integral der Persönlichkeit.“[512] Oder: „Poesie ist Subjektmagie als Sprachereignis.“[513] Formale Fragen werden nicht vernachlässigt, doch sie sind sekundär: „Ich bin kein Konstruktivist, ich glaube nicht an das hundertprozentig *gemachte,* vollständig durchkalkulierte Gedicht.“[514] Kling wäre ebensowenig als vollkommener „Konstruktivist“ zu bezeichnen, auch bei ihm tauchen Aspekte der Magie und Energie auf, doch es kommt bei ihm eine viel stärkere Fähigkeit, über den sprachlich-technischen Aspekt der Gedichte zu reflektieren, zum Ausdruck. Am Ausgangspunkt des Schreibens steht bei Grünbein nicht der Text und die literarische Tradition, sondern vorsprachliche Ereignisse, „weit folgenreichere Momente von epiphanischer Qualität“[515] und eben das einzelne Schreibsubjekt mit seinen Erfahrungen: „Man kann nun wieder von vorne anfangen, ein jeder bei sich selbst.“[516] Anders als die Poetik Klings, die sich zu Beginn an der Lyrik des Expressionismus und der Wiener Avantgarde orientiert, sind es viel stärker kanonisierte Werke und Lyriker, auf die sich Grünbein bezieht: Dante, Hölderlin, Baudelaire, Rilke, Eliot, Benn, Celan und Mandelstam.[517] Zu Grünbeins Verfahren zählen Metapher und Reim, die ihn auch von der Form her zum Vertreter einer traditionelleren Lyrik machen. Der genaue Begriff für diese „traditionelle Lyrik“ ist nicht einfach zu bestimmen, selbst in Grünbeins späteren poetologischen Schriften wird seine Tradition, sein Standpunkt nie

[512] Ebd., S. 40.
[513] Ebd., S. 52.
[514] Ebd., S. 51.
[515] Ebd., S. 16.
[516] Ebd., S. 58.
[517] Siehe z.B. Siehe Michael Eskin: „Grünbein and the European Tradition“, in: *Durs Grünbein: a companion*, hg. von Michael Eskin u.a., Berlin, Boston 2013, S. 28-29.

explizit genannt. Die einzige explizite Bestimmung verweist auf das, worauf er sich *nicht* beziehen möchte, also „jenseits der Avantgarden". Grünbeins Poetik lässt sich somit als Gegenposition zu Kling lesen, der sich mit *Itinerar* (1997) und *Botenstoffe* (2001) sehr explizit in die Tradition der Avantgarden positioniert oder in deren Nähe. Grünbein steht für eine Poetik der Subjektivität und Individualität, der Erfahrung, zugleich aber auch für die Wiederentdeckung traditioneller Formen und traditioneller Verfahren wie z.B. der Metapher.[518] Somit wird klar, dass sich Grünbein in eine vollkommen andere poetische Tradition einschreibt, als es Thomas Kling mit seiner Lyrik, seinem essayistischen Werk und seiner Präsenz in der Öffentlichkeit tut. Ein zentraler Aspekt von Klings Programm ist seine Förderung und sein Einsatz für Lyriker und poetische Traditionslinien, die sich eher am Rand des tradierten Kanons befinden. Wie es Hummelt (in Reflexion auf Klings Auftritt bei einem Germanistik-Seminar, im Rahmen dessen Kling zuerst die Gedichte des kurz davor verstorbenen Lyrikers Reinhard Priessnitz las): „So war er immer: nie nur in eigener Sache unterwegs, sondern in Mission für eine vom Mainstream aller Zeiten verdeckte Linie ungebärdiger, verkannter, vom Kanon ausgegrenzter Poesie, die er als die wahre Literatur erkannte, und als deren modernen Exponenten er sich sah."[519] Ein Lyriker wie Durs Grünbein steht nicht nur außerhalb von Klings „Mission", er wird mit seiner Hervorhebung von bekanntesten, tradiertesten Lyrikern der Literaturgeschichte logischerweise zu seinem Gegner und zum stärksten Gegenprogramm, das man in der Lyrik dieser Generation finden kann. Es ist ein Gegensatz, der, fokussiert man *Grauzone morgens* mit den ziemlich offensichtlichen Brinkmann-Parallelen, nicht dermaßen klar ist, wie es der Fall in den folgenden Bänden ist. In manchen Fällen berufen sich beide Lyriker auf einen bestimmten Lyriker, doch sie lesen ihn auf jeweils sehr unterschiedliche Art. Celan wird zum

[518] Siehe Grünbein: *Vom Stellenwert der Worte*.
[519] Hummelt: „Erinnerung an Thomas Kling", S. 106.

Bezugspunkt sowohl für Kling als auch für Grünbein, für den einen als Beispiel seiner spracharchäologischen Schreibpoetik, die verschiedene historische Sprachschichten in sich aufnimmt, für den anderen als Beispiel einer überzeitlichen Dialogpoetik.[520]

Thomas Kling und Durs Grünbein bewegen sich von Anfang an dennoch auf einem ähnlichen Gebiet – sowohl was das literarische Feld betrifft, als auch die Arbeitsbereiche. Beide beginnen ihr Schreiben in intensiver Auseinandersetzung mit ihren vertrauten Umwelten, beide teilen die Absicht, die Lyrik in Dialog mit den modernen Wissenschaften zu setzen, was im Rahmen der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts auf Gottfried Benn zurückgeführt werden kann. In ein stärker von Polemik charakterisiertes Verhältnis zueinander geraten Grünbein und Kling allerdings erst in der zweiten Hälfte der 90er Jahre mit ihren jeweils unterschiedlichen Auseinandersetzungen mit der Antike: 1999 veröffentlicht Grünbein den Band *Nach den Satiren*, das sich programmatisch an den Satiren der römischen Literatur orientiert. Der Bezug zur Antike wird vor allem im ersten Teil des Bandes, in den *Historien* offensichtlich, wo in der Form von Rollengedichten verschiedenen sozial oder historisch identifizierbaren Personen aus dem antiken Rom die Stimme gegeben wird. Vermutlich ist es die Zentriertheit der antiken Bezüge bei Grünbein, die dazu führt, dass sich Kling (um Hummelt zu zitieren) „von rechts überholt“[521] fühlt: Kling hatte nämlich, ähnlich wie im Falle der Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Diskurs, mit den medizinischen Fachsprachen, bereits einige Jahre *vor* Grünbein die gleiche Tendenz in seine Schreibpraxis eingeführt, allerdings nicht dermaßen programmatisch oder zentral. Bereits am Ende von *morsch* (1996) findet sich der Zyklus „romfrequenz“, wo verschiedene Aspekte der römischen Geschichte, vor allem des antiken Roms fokussiert werden. Im darauf folgenden Jahr erscheint Klings Übersetzung von Catulls Gedichten *Das Haar der*

[520] Siehe Kling: „Sprach-Pendelbewegung: Celans Galgen-Motiv“; Michael Eskin: *Poetic affairs: Celan, Grünbein, Brodsky*, Stanford 2008.
[521] Siehe Anhang, Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.

Berenice (1997). Alle folgenden Bände enthalten Zyklen, die von antiken Vorlagen oder Motiven ausgehen: der Zyklus „Actaeon. 1 – 5“ aus *Fernhandel* (1999), „Greek Anthology. Nach Kenneth Rexroth“ aus *Sondagen* (2002), „Vergil Aeneis – Triggerpunkte“ sowie der Essay „Projekt Vorzeitbelebung“ aus der *Auswertung der Flugdaten* (2005). Es geht um eine längere Auseinandersetzung mit der Tradition der Antike und hier dienen Klings polemische Aussagen gegen Grünbein als Mittel der Präzisierung oder Definition der eigenen, unverwechselbaren Position, die nach Bourdieus Regeln der Kunst von der Position Grünbeins abgegrenzt werden muss. Wie die Analyse zeigen soll, geht es dabei um so gravierende Unterschiede zwischen den Herangehensweisen an antikes Material, dass das Bedürfnis nach Abgrenzung schwer als der einzige Grund für die Polemik zu sehen ist.

Über die Rezeption der Antike bei Grünbein,[522] bei Kling[523] und in Verbindung der beiden zueinander[524] ist schon viel geschrieben worden, so dass die Positionen zuerst nur rekurrierend zusammengefasst werden sollen. Den Unterschieden im Traditionsverhalten zwischen Thomas Kling und Durs Grünbein widmet sich vor allem Peer Trilcke in seiner Dissertation, wenn er mit der Hermeneutik nach Gadamer den Unterschied zwischen Grünbeins dominant hermeneutischen und Klings nicht-hermeneutischen Konzept der Geschichtslyrik zeigt.[525] Im Gegensatz zu Kling konzipiert Grünbein sein Traditionsverhalten stärker passivisch und orientiert sich „an Vorstellungen der festen Verbundenheit mit dem antiken Erbe.“[526] Trilcke vergleicht Klings und Grünbeins Umgang

[522] Siehe Michael von Albrecht: „Nach den Satiren: Durs Grünbein und die Antike“, in: *Mythen und nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, hg. von Bern Seidensticker, Martin Vöhler. Berlin 2002, S. 101 – 116; Krellner: „‚Zwischen Antike und X.‘ Zur Poetologie Durs Grünbeins“.
[523] Ammon: „‚originalton nachgesprochen‘: Antikerezeption bei Thomas Kling“; Knoblich: *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*.
[524] Schilling: „‚antike, beschleunigt, als jagdstück‘: Thomas Kling und Durs Grünbein“, in: Ders.: *Dialog der Dichter,* S. 129-155; Peer Trilcke: „Die hermeneutische Geschichtslyrik Grünbeins als Vergleichspol“, in: *Historisches Rauschen,* S. 262-300.
[525] Trilcke: „Die hermeneutische Geschichtslyrik Grünbeins als Vergleichspol“.
[526] Ebd., S. 274.

mit Zitaten und stellt den „Ruin des Klassiker-Zitats“[527] bei Kling, den ironisierenden Effekt eine Goethe Zitats im Zyklus „Der erste Weltkrieg“ der „Sinn-Restauration bei Grünbein“[528] gegenüber. Anhand verschiedener Gedichte lässt sich Grünbeins Wiederherstellung der Bedeutungsmöglichkeiten von Wörtern aus antiken Kontexten zeigen, vor allem in den bereits erwähnten *Historien*-Gedichten, wie Trilcke argumentiert, „hebt sich die Differenz von Text und in den Text eigefügten Zitat letztlich auf. Verschwunden ist die Vorstellung vom Zitat als etwas Bruchstückhaften […] das ganze Gedicht zitiere, was so ein anderer vor langer Zeit schon gesagt hat.“[529] Sowohl Trilcke als auch die Grünbein-Forschung allgemein geht davon aus, dass der Band *Nach den Satiren* einen Bruch in der Poetik darstellt, nicht selten ist die Rede von Grünbeins konservativer Wende.[530] Interessant ist dabei, dass Kritiker aus dem sogenannten Gegenpol der avantgardistischen Traditionslinie, vor allem Franz Josef Czernin in seiner Kritik aus dem Jahr 1995, diese Tendenz bereits damals im Kern der Poetik aufweisen konnten: dass also nicht erst mit der charakteristischen Auseinandersetzung mit der Antike eine Unterordnung unter die „Sagkraft“ der Tradition (Trilcke) stattfindet, sondern dass Grünbein bereits von Anfang an versucht, poetische Traditionen zu restaurieren und sich ihnen relativ problemlos unterzuordnen. Elemente poetischer Traditionen – der hymnische Stil Rilkes, der Nominalstil Benns – werden als akzeptabel und weiterhin gültig angenommen. Diese Tendenz gibt es in dieser Form bei Kling nicht: zwar verwendet er die Montage-Technik, die sich bereits in den Dada-Arbeiten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts findet, doch die Montage wird nicht auf die gleiche Art verwendet: Es gibt viel stärkere erzählerische Momente, ein enorm heterogenes sprachliches Material wird inkorporiert, was sich so in den Texten der historischen

[527] Ebd.
[528] Ebd., S. 278.
[529] Ebd., S. 281.
[530] Korte betrachtet *Nach den Satiren* als eine „werkgeschichtlich signifikante Zäsur“ und bemerkt, dass sich Grünbein in diesem Band vom Stoff und Position her „konservativem Latinismus und Klassizismus verpflichtet fühlt“. Siehe Hermann Korte: Durs Grünbein, in: *KLG* [Stand: 15. 9. 2016]

Avantgarden nicht findet. Wenn manchmal der Eindruck erweckt wird, dass bestimmte sprachliche Gesten der Wiener Nachkriegsavantgarde wiederholt werden, so geht es nicht um die Restauration einer ohnehin dominanten literarischen Tradition, sondern vor allem um die frühe Anerkennung einer ausgegrenzten und marginalisierten Tradition.

Um die gravierenden Unterschiede zwischen Thomas Klings und Durs Grünbeins Auseinandersetzung mit der Antike, aber auch deren Poetiken insgesamt nochmal zu umreißen, soll im Folgenden Klings Aufsatz „Projekt Vorzeitbelebung“[531] im Gegensatz zu Grünbeins „Zwischen Antike und X“[532] zusammengefasst werden. „Projekt Vorzeitbelebung“, Klings letzter veröffentlichter Aufsatz, blieb in der bisherigen Kling-Forschung beinah unbesprochen, auch Knoblich erwähnt nur einige allgemeine Punkte, ohne auf den Aufsatz näher einzugehen. „Projekt Vorzeitbelebung“ widmet sich dem Mythos und Kult des Dionysos: Kling verweist hier auf die dionysische Herkunft der Lyrik oder der Kunst allgemein, es geht ihm um den Rausch, um die Darstellungen des Sexuellen und des Grausamen, aber auch um den Kern seiner Poetologie und die Frage, was Lyrik ist. Es geht ihm, im Gegensatz zu Grünbein, überhaupt nicht um das antike Erbe als solche: Kling stellt hier die Hypothese, dass bereits 400 v. Chr., als Euripides das Drama *Die Bakchen* schrieb, die dionysischen Feste eine „Vorzeitbelebung“ gewesen sind, er nennt den Dionysos nur in Anführungsstrichen einen griechischen Gott, denn eigentlich verweist der Kult zurück auf archaische, vorzivilisatorische Bewusstseinsformen und Formen der Kreativität. Im Gegensatz zu Grünbein, der den Ursprung seiner Poetik in der Antike fixiert, gibt es bei Kling keinen zeithistorisch oder kulturell bestimmbaren Ursprung. Der Aufsatz bringt zwei Stränge zusammen: zum einen religionsmythologische und anthropologische

[531] Thomas Kling: „Projekt Vorzeitbelebung“, in: Ders.: *Auswertung der Flugdaten*, S. 45-82.
[532] Durs Grünbein: „Zwischen Antike und X“, in: *Mythen und nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, hg. von Bern Seidensticker, Martin Vöhler, Berlin 2002, S. 97-100.

Perspektiven auf den Gott Dionysos, die mit Klings eigenen poetologischen Überlegungen assoziiert werden, und zum anderen die Überlieferung des ‚griechischen' Mythos durch die Literaturgeschichte – hauptsächlich setzt sich Kling mit Rudolf Borchardts Gedicht „Bacchische Epiphanie" auseinander (geschrieben zwischen 1901 und 1912, veröffentlicht 1924), er zieht aber auch Euripides' *Die Bakchen* mit anschließenden Assoziationen zu Ovids *Metamorphosen*, sowie Ezra Pounds Auseinandersetzung mit dem Mythos (in *Cantos* 2 und 79) in Betracht. Zu verbinden mit dem ersten Aspekt (des Mythos an sich) sind dann auch die Schlussbemerkungen zum Dionysischen Rausch bei Nietzsche und dem späten Gottfried Benn.

Für Kling ist Dionysos, mit seinem griechischen Epitheton Dionysos Bromios, der Gott des Akustischen, vor allem des nichtverbal Akustischen, der Geräuschgott, er assoziiert das mit seiner Vorstellung vom Dichter der „*betont* stets – er erzeugt den Schall, den Klaps, den Knacks im Holz, den Rausch, das Rauschen in den Wipfeln."[533] Er steht also für einen Aspekt der Poesie, der Kling wichtig ist, nämlich die Klanglichkeit – nicht nur auf lexikalischer Ebene des Wortklangs, sondern auch auf sublexikalischer, submorphemischer Ebene und auch durch den Aspekt des Performativen. Zugleich setzt sich Kling mit dem Mythos auch auf der thematischen Ebene auseinander, vor allem mit dem Bakchen-Fest, dem Fest der Frauen, die sich außerhalb der Städte, in der Wildnis der Berge trafen, um den Gott zu feiern. Kling fasziniert das Element des Grausamen am mythischen Ritual, das Töten des potentiellen Beobachters oder „Voyeurs", das Motiv des Zerreißens und der Zerstückelung. Er zieht Parallelen zum Actaeon-Mythos, mit dem er sich bereits im *Fernhandel* beschäftigte, aber auch zum Mythos der Medusa und dem Motiv der Enthauptung als Variation des Zerreißens – sehr viele Assoziationen werden mit dem Dionysos-Mythos geknüpft, so dass eine lineare Argumentation schwer zu konstruieren ist.

[533] Kling: „Projekt Vorzeitbelebung", S. 55.

Klings Poetologie orientiert sich an den Mythen, hier an den gegensätzlichen Prozessen des Zerreißens und der Heilung, die an der Figur des Dionysos selbst veranschaulicht werden: Dionysos wird als neugeborenes Kind von den Titanen zerrissen und anschließend von der Großmutter zusammengesetzt. Es sind zwei Grundtendenzen von Klings Poetik, die sprachliche Dekonstruktion und anschließende Rekonstruktion, die sich bereits am Anfang in der Form des „brennstabmhaften" findet: „[…] dieses Zerlegen, *um zu rekonstruieren,* ist das *brennstabmhafte* der Sprache, von der ich rede."[534] Auch hier werden sie poetologisch interpretiert und mit den Arbeitsprozessen des „Wortaufklauben[s]"[535] verbunden, also dem Aufheben und Sammeln von Wörtern im Gegensatz zum „Worteklauben",[536] dem mühsamen Aussondern von Wörtern – ein Prozess, der sich gegen Aussonderung, Reinigung und Entfernung von Heterogenität richtet. „Die Annäherung auf die Bündelung" als ein assoziativer Prozess, der möglichst unterschiedliches Material zusammenzubringen versucht. Diese Metaphern des Schreibprozesses sind Metaphern der Landarbeit und des Handwerks als arbeitspraktische Prozesse; vor allem die weitere Verbindung von Dichten mit Schinden und Gerben als Techniken des Lederverarbeitungsgewerbes fokussieren die Materialität des Schreibens und der Behandlung von Sprachmaterial.

Zugleich wiederholt Kling in diesem Aufsatz den Begriff vom Gedicht als „Schädelmagie",[537] der die Idee vom Schreiben als technisch-handwerklichem Prozess erweitert und eine weitere Dimension eröffnet. Die Motive des Zerreißens und der Enthauptung assoziiert Kling mit einem weiteren Kult, der unter verschiedenen Begriffen wie Kopfkult, Schädelmystik, Schädelfaszination und Kopfjagd-Ritual bekannt ist: Die Kopfjagd bezieht sich auf die Jagd nach dem abgetrennten Kopf (eines Feindes), der als

[534] Kling: *Itinerar,* S. 23. [Im Original kursiv]
[535] Kling: „Projekt Vorzeitbelebung", S. 61.
[536] Ebd.
[537] Ebd., S. 52.

Trophäe erbeutet wird.[538] Es handelt sich um einen der ältesten Rituale der Vorgeschichte, der mit der Bedeutung und Symbolik des menschlichen Kopfes verbunden sind: Nach dem Glauben der Vorzeit besitzt der Kopf die Kraft und das Wissen des Menschen (auch nach seinem Tod), er ist also als ein Symbol des Wissens, aber auch der Macht und des Andenkens zu sehen.[539] Die Parallelen zu Grünbein liegen auf der Hand: das, wofür beim (früheren) Grünbein das Gehirn, die „Schädelbasislektion" steht, ist bei Kling der Kopf – Zentrum des Wahrnehmens, Erinnerns, Sprechens – allerdings mit dem wichtigen Unterschied, dass sich Kling hier nicht auf die Entwicklung der modernen Wissenschaft ab der Aufklärung bezieht, sondern auf ein vormodernes, vorgeschichtliches Konzept, also ein Gegenbeispiel zur Tradition der Aufklärung. Der Kopf wird anders als bei Grünbein nicht zum Zentrum der Persönlichkeit und des „ich", sondern vielmehr zu einem bestimmten Typus: Oft taucht in Klings Lyrik das Motiv des Kopfes auf, es wird die Rede vom „lazarettkopf",[540] vom „gequetschten kopf",[541] vom hängenden „hirschkopf".[542] Nicht selten wird der Kopf im Plural gebraucht, so dass eine kollektive Ebene aufgemacht wird,[543] selten bleibt der Kopf bei Kling (wie bereits mit der Anspielung an die Kopfjagd) intakt. Während bei Grünbein das Gehirn-Motiv in einem gewissen Verhältnis zum Rationalismus der modernen Wissenschaft steht, tendiert Klings Metapher der vorrationalen „Schädelmagie" in die vollkommen andere Richtung der Ritualität und der Magie. Oft wurden Klings spätere Gedichte und seine Auseinandersetzungen mit der Antike als Verweise auf eine „vom Gott inspirierte Lyrik" interpretiert,[544] was seiner Schreibpraxis und Essayistik stark wiederspricht. Die Magie ist viel mehr als „Energie" zu verstehen, eine

[538] Siehe Alfred Wieczorek (Hg.): *Schädelkult – Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen,* Regensburg 2011.
[539] Ebd.
[540] Kling: *Gesammelte Gedichte,* S. 110.
[541] Ebd., S. 158.
[542] Ebd., S. 201.
[543] Ebd., S. 159; S. 219; S. 363; S. 378; S. 388.
[544] Siehe Knoblich: *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990;* Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur.*

nichtrationalisierbare Energie, die man mit der „Energie der Zeichen“[545] verbinden kann, mit der Energie der Gedichte, letztendlich mit der Energie der Person Thomas Klings. Das Gedicht wird durch einen zweifachen (scheinbar unvereinbaren) Aspekt bestimmt: des Mental-Rationalen und des Magisch-Energetischen.

Parallel zu den mythologisch-poetologischen Überlegungen setzt sich Kling mit den literaturgeschichtlichen Überlieferungen des Materials, die sich mit dem Dionysos-Mythos beschäftigen, auseinander. Er zieht bereits am Anfang einen klaren Unterschied zwischen den „ekstase- und blutbereiten *Bakchen* à la Euripides“[546] und der römischen Variante über den „nun eher hedonistischen, sogar das bürgerlich Gemütliche streifenden Bacchus“[547] von Ovid. Er beschäftigt sich mit einem Thema, dessen Darstellung durch die Geschichte hindurch von der bürgerlichen Sexualmoral und ablehnenden Haltung gegenüber dem Rausch als das rationale, autonome Subjekt bedrohende Kraft stark beeinflusst wurde. Was Kling mit seinem Aufsatz beabsichtigt, ist eine Art Neubewertung der Literatur von einem antibürgerlichen Standpunkt, der (mit dem Titel seiner Ball-Rezension) Richtung „Flucht aus dem Bürgertum“[548] tendiert. Kling richtet sich gegen „das leicht parfümierte Tableau hellenischer Forscher-Idyllik“[549] um 1900, gegen die „akademische[] Vorstellung von kultischer Regellosigkeit“ und in unmittelbarer Nähe dazu gegen Durs Grünbein: „Wenn den Antikefreund das Fell juckt, er aber kein Gefühl für Geschichte hat? Dann bekommt man Kostümfilm – Sandalenfilme aus den Grünbein-Studios.“[550] Ohne genauer auf Grünbeins Auseinandersetzung mit der Antike einzugehen, wirft Kling Grünbein (ähnlich wie bereits Czernin vor zehn Jahren) Kulissenhaftigkeit und Oberflächlichkeit vor. Was genau mit dem „Gefühl für Geschichte“ gemeint ist, bleibt zunächst unklar, vor allem ist es

[545] Kling: *Itinerar,* S. 23.
[546] Kling: „Projekt Vorzeitbelebung“, S. 49.
[547] Ebd., S. 54.
[548] Thomas Kling: „Flucht aus dem Bürgertum“, in: *Die Zeit,* 11. 12. 2003.
[549] Kling: „Projekt Vorzeitbelebung“, S. 49.
[550] Ebd.

für Kling, dessen Programm nie als eine vom Gefühl her geleitete Auseinandersetzung proklamiert wird, eine ungewöhnliche Formulierung. Einen etwas anderen Wert besitzt im Gegensatz dazu der Hauptfokus des Aufsatzes, Rudolf Borchardts Gedicht „Bacchische Epiphanie". Es handelt sich um keine einfache, problemlose Restauration Borchardts als Lyriker, dessen poetisch-politisches Programm wird bereits in seinem zeithistorischen Kontext – und umso mehr aus heutiger Perspektive – als problematisch dargestellt, und so nicht als allgemein gültig angenommen: Borchardt lässt sich nach seinen poetologischen Überlegungen laut Kling eben nicht in die literarische Moderne einordnen, ähnlich wie Grünbein geht Borchardt von einer starken Verbundenheit mit dem antiken Erbe aus, auch im Sinne einer direkten Kontinuität. Der Aufsatz ist – typisch für Kling – dennoch eine Neubewertung der Literaturgeschichte – und zwar aus zweifacher Perspektive. Wie Kai Kaufmann bemerkt, fehlt zwar Borchardt in keiner deutschen Literaturgeschichte der Jahrhundertwende und gilt allgemein als einer der bedeutendsten Lyriker und Essayisten seiner Zeit, doch „verglichen mit Hugo von Hofmannsthal, Stefan George oder Rainer Maria Rilke [ist er] ein wenig gelesener und kaum erforschter Autor."[551] Eine Umwertung vollzieht der Aufsatz in doppeltem Sinne, indem es den Wert eines beinah vollkommen unbekannten Gedichts anerkennt. Es geht hauptsächlich um den ästhetischen Wert eines Textes, seine Nähe zum Expressionismus und seine hoch-artifiziellen Verfahren, der (gegen die Selbstpositionierungen des Autors) dennoch als „einer der zentralen lyrischen Texte der deutschen Moderne" zu sehen ist, wie es Bernhard Fischer, der Herausgeber der 1992 erschienenen, Kling bekannten, textkritischen Ausgabe zusammenfasst.[552]

[551] Kai Kaufmann: *Rudolf Borchardt und der ‚Untergang der deutschen Nation': Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*, Tübingen 2003.
[552] Rudolf Borchardt: *Bacchische Epiphanie*, textkritisch hrsg. und mit einem Nachwort von Bernhard Fischer, München 1992.

Solche Umwertungsprozesse der Literaturgeschichte und deren Außenseiterfiguren liegen außerhalb von Grünbeins Programm, das vielmehr die bereits attestierte Größe vergangener Epochen und Autoren erneuert – so auch in dem Aufsatz „Zwischen Antike und X". Als erstes fällt der sehr unterschiedliche Stellenwert, den die Antike in den zwei Aufsätzen besitzt: Für Grünbein ist römische Literatur „die wichtigste Schreiblektion",[553] für Kling ist es eben nicht die Literatur der Antike, sondern des Expressionismus, die „Menschheitsdämmerung", die am Anfang seiner Poetologie steht – auch deswegen setzt er sich mit einem Text auseinander, der von der technischen Seite her in die klassische Moderne einzuordnen ist. „Zwischen Antike und X" ist ein Aufsatz, der in einem sehr verallgemeinernden Gestus geschrieben ist, fast ohne Referenz auf einzelne Autoren und Werke: Es wird die Rede von *der* „römischen Ausdruckskunst", von der „Sprache" der Römer, zuletzt auch von „dem Römischen" und „dem Griechischen", dies sind die einzigen Unterschiede zwischen der langen Geschichte und Tradition der Antike. Die Aufmerksamkeit für die historische Überlieferung der antiken Literatur durch die Literaturgeschichte, eine der Hauptcharakteristiken von Klings Aufsatz, ist hier abwesend. Stattdessen fokussiert Grünbein so etwas wie die Essenz des Römischen bzw. des Griechischen, die ihm unmittelbar zugänglich zu sein scheint. Während bei Kling das Schreiben als ein dynamischer Prozess des Zerlegens und Rekonstruierens aufgefasst wird, als etwas grundsätzlich Flexibles und Dynamisches, ist für Grünbein die Hauptcharakteristik der römischen Sprache ihre Härte und Unnachgiebigkeit:

> In welcher Epoche, Sprache oder Poesietradition auch immer, die Spur führte noch jedesmal zurück auf den harten Kern römischer Ausdruckskunst. Es war das Straffe und Vorwärtsdrängende lateinischer Verse, das mich in Bann schlug, ihr athletischer Stil, wie er sich aus der festgefügten Grammatik ergab, aus dem Zusammenspiel dieser gleichsam ineinander verzahnten Satzglieder.[554]

[553] Grünbein: „Zwischen Antike und X", S. 97.
[554] Ebd., S. 97.

Bei Grünbein behält die Antike einen harten, festen, überzeitlichen Wert, er nennt sie auch einen „Produkt von dauerhafter Bedeutung“.[555] Auch auf inhaltlicher Ebene versteht Grünbein die lateinische Sprache als etwas Form- und Haltgebendes: „Latein, das war das perfekte Gehäuse, in dem die Affekte sich austoben konnten, ein Gedanken-Panzer, den Ideen fest angegossen, nach außenhin unerschütterlich […]“ Grünbeins Gehäuse- und Panzermetaphern stehen im Gegensatz zu Klings Zerreißprozessen und Assoziationen, die das Fragmentarische des Schreibens und der Sprache nie aus dem Blick verlieren. Grünbeins Interesse an der Antike ist auch ein Interesse an den Anfängen der westlichen Zivilisation, es geht ihm um das zivilisationsstiftende Element Roms und Griechenlands: Die Sprache verweist auf einen Grundriss, der „nicht der eines einzelnen zufälligen Hauses [ist], sondern der einer ganzen Stadt, in der wir bis heute zuhause sind, eines Gesellschaftstypus, der uns als soziale Wesen immer noch definiert. Das Griechische war der Auftakt zum logischen Denken, der Beginn aller Dialoge des Menschen (mit sich selbst und den anderen), während das Römische unser Denken in ein alphanumerisches Koordinatensystem zwang. Domestiziert haben beide uns […]“[556] Einen größeren Gegensatz zu Thomas Klings Faszination für vorzivilisatorische, „kultische Regellosigkeit“[557] kann man sich schwer vorstellen: An die Stelle des Interesses für Ekstase- und Rauschformen als begleitende Elemente einer vorrationalen, sprunghaften Kreativität, tritt bei Grünbein das Interesse für logisches Denken und den Dialog.

Der Vergleich von „Projekt Vorzeitbelebung“ und „Zwischen Antike und X“ stellt den größten Unterschied zwischen den Poetiken von Thomas Kling und Durs Grünbein dar, die sich um 2000 als zwei extreme Gegenpole zeigen. Im Laufe der eigenen Entwicklungen kommt es zu einer immer größeren Entfernung von der ursprünglichen Nähe, was viel mehr

[555] Ebd.
[556] Ebd., S. 100.
[557] Kling: „Projekt Vorzeitbelebung“, S. 49.

mit der Wandelbarkeit von Grünbeins Poetik als mit der Entwicklung von Klings Poetik zu tun hat, die im Vergleich dazu in sich konsistent erscheint. Aus dieser Hinsicht wäre das in den Konflikt steigende Verhältnis nicht nur als Bedürfnis nach Abgrenzung (im Bourdieu'schen Sinne) zu verstehen, sondern auch als Spannung zwischen einer wandelbaren, sich anpassenden Poetik und einer sehr konsistenten Poetik, die sich von Anfang an in Ablehnung all dessen, wofür der spätere Grünbein steht, definiert. Es ist der Unterschied zwischen einer dominanten, kanonisierten literarischen und einer marginalisierten Traditionslinie, zwischen einer bürgerlich-elitären und einer antibürgerlichen Haltung, zwischen einer Lyrik, in der das Subjekt eine souveräne, autonome Position einnimmt und einer anderen Art von Lyrik, in der das Subjekt immer als Teil eines historisch-politischen Zusammenhangs zu sehen ist. Stolterfohts ursprüngliche Bezeichnung des Feldes als durch zwei „Lager" getrennt, wo die „Frontverläufe zwar deutlich erkennbar [blieben], es aber möglich [wurde], die unterschiedlichen poetologischen Grundlagen zu diskutieren und zu respektieren",[558] kann man im Hinblick auf die Situation Ende der 90er Jahre in Frage stellen. Die „Frontverläufe" zeigen sich verschärft. Erst durch den Auftritt einer neuen Lyrikergeneration findet um 2000 eine neue Umwertung der Literaturgeschichte, eine Erweiterung von Traditionslinien, Positionen und anschließende Repositionierung aller Akteure im Feld statt.

*

Die Reihe von analysierten Konstellationen zeigt, wie im Zeitraum der 90er Jahre an das mit Thomas Kling zu verbindende Neue auf einer breiten Ebene angeknüpft wird: Im Falle der Lyriker, die mit dem Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule" verbunden werden, insbesondere Dieter Gräf und Norbert Hummelt, zeigen sich Reaktionen, die sich zunächst

[558] Stolterfoht: „Noch einmal: über Avantgarde und experimentelle Lyrik", S. 190.

sehr nahe an Thomas Klings idiosynkratischen Stil orientieren. Dies wird nicht nur in der Verwendung der Montagetechnik, sondern auch in der für Kling charakteristischen Interpunktion, dem Schriftbild und manchmal sogar in der Motivik auffällig. Diese Lyriker gefährdet und bestärkt die Poetik Klings zugleich, solange die Gefahr der Imitation besteht. Im Gegensatz zu Bloom, der mit schwachen und starken Dichtern als fixen Kategorien arbeitet, zeigt sich hier dieser zum Teil auch gefährdende Einfluss Thomas Klings auf einige Lyriker der „Kölner Schule“ als nur auf eine bestimmte Phase in der Entwicklung eines Lyrikers reduzierbar – und vergleichbar mit Klings eigener imitativer Orientierung an expressionistischer Lyrik, beispielsweise an Trakl. Diese Phase wird allmählich überwunden, indem die Lyriker zunehmende Distanz gegenüber ihren Einflüssen gewinnen. Dieser Distanzgewinn beinhaltet oft die Kenntnis und aktive Auseinandersetzung mit anderen Poetiken, wie zum Beispiel mit Peter Waterhouse (im Falle Gräfs) oder der Literatur der Romantik (in Falle Hummelts). Dabei erweist sich der Versuch, das Verhältnis der Poetiken Gräfs und Hummelts zu Kling zu bestimmen vor allem hinsichtlich der andauernden Entwicklung der Poetiken als problematisch. Im Gegensatz zu dem regional geprägten, generationellen Lyriker-Netzwerk, das sich in der ersten Hälfte der 90er Jahre in Köln entwickelt, bildet Kling in der zweiten Hälfte der 90er Jahre in Hombroich selbst aktiv einen begrenzten Kreis von ähnlich orientierten Lyrikern. Deren Programm definiert sich über die sprachreflexiven Tendenzen, die Bezüge auf avantgardistische Traditionen und transnationale Rezeption deutschsprachiger Lyrik. Anders als einige Lyriker, die mit dem Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule“ verbunden werden, macht Franz Josef Czernin die gegensätzliche Bewegung von relativ starker Distanz gegenüber Klings Person und Poetik zur allmählichen Annäherung. Die Nähe zwischen Klings und Czernins Position zeigt sich im sprachreflexiven Element ihrer Lyrik und in den Bezügen auf die Wiener Avantgarde. Was sie trotz ihrer ähnlichen Positionierung sowohl in der Literaturgeschichte

sowie im Lyrik-Feld der Zeit unterscheidet, ist ihre Anknüpfung an jeweils unterschiedliche Aspekte einer bestimmten Tradition und die jeweils unterschiedlichen Muster ihrer verschiedenen Traditionsbezüge: Zu den Ergebnissen des ersten Kapitels wäre zu ergänzen, dass Klings Erneuerungspotential nicht nur mit seiner Anknüpfung an die Wiener Avantgarde zusammenhängt, sondern ebenso mit der Fortsetzung von Brinkmanns wahrnehmungsorientierter, medienreflexiver Poetik, was ihn von den österreichischen Lyrikern wie Czernin unterscheidet. Ein Gegenbeispiel hinsichtlich der Selbstpositionierung bildet der Lyriker Durs Grünbein, der von der Kritik nicht als ein Verwandter, sondern als ein Gegner gesehen wird. Der Vergleich der zwei Poetiken zeigt, dass die Poetiken am Anfang nicht so weit von einander liegen und es vor allem in dem Bezug auf Brinkmann und Benn Gemeinsamkeiten gibt. Die stärkere Polarisierung der Poetiken wird erst an der gemeinsamen Beschäftigung mit der Antike deutlich, wobei sich Grünbeins Gegenpositionierung als Reaktion auf die starke Konsistenz von Klings antibürgerlicher, gegen den Kanon formierter Position interpretieren lässt.

3. Thomas Kling und die jüngere Lyriker-Generation

Das Jahr 2000 kennzeichnet den Auftritt einer neuen Lyriker-Generation.[559] „Das sind Autoren, die zwischen 1968 und 1978 geboren wurden und um den Millenniumwechsel erste Publikationen in Anthologien oder Debütbänden vorgelegt haben“[560]: So werden sie von Michael Braun in seinem grundlegenden Aufsatz über die Lyrik dieser Generation definiert. Als weitere definierende Momente nennt Braun das Erscheinen der Anthologie *Lyrik von Jetzt* (2003), herausgegeben von Jan Wagner und Björn Kuhligk, den weiterhin relevanten und wegweisenden Leonce-und-Lena-Preis, das Erscheinen von Zeitschriften wie *BELLA triste*, gegründet 2001 in Hildesheim. Braun zählt ca. 10 Lyriker zu denjenigen, die den Weg in das 21. Jahrhundert weisen und sich (aus heutiger Perspektive) auch tatsächlich etabliert

[559] Michael Brauns und Gerhard Falkners Versuch, diese Generation durch eine Reihe von Zeitschriften und die *Lyrik von Jetzt*-Anthologie näher zu definieren, ist problematisch, insofern als auch Autoren der etwas älteren genannten Generation in der *Lyrik von Jetzt* vertreten sind. Das Auftreten dieser Lyriker koinzidiert mit einem Paradigmen-/Generationenwechsel in der Lyrik, doch der Versuch, diese Lyriker in eine Generation einzuordnen und die Generation genauer zu definieren, erweist sich als problematisch. Maren Jäger wäre im Allgemeinen zuzustimmen, dass „[d]er Generationsbegriff allein als Ursache für den Paradigmenwechsel nicht haltbar [ist]“. Den oft pauschal verwendeten Generationsbegriff haben bereits einige Kritiker in Frage gestellt, neulich z.B. Marius Hentea, der in seiner Kritik den Begriff historisierend als Produkt der spezifischen Zeitumstände herausstellt – der Demokratisierung, Zentralisierung und Technologisierung des 19. Jahrhunderts – und er deutet auf die häufige Verwendung des Begriffs in Zeiten der politischen Unsicherheit hin. Hentea betont dadurch die ideologische Formbarkeit des Begriffs und bemängelt das Fehlen einer klaren literaturwissenschaftlichen Definition. Das Konzept der Generation ist brauchbar insofern es den Rahmen für den Moment der Veränderung in der Literaturgeschichte bietet, doch problematisch bleibt vor allem der vereinigende Gestus des Generationsbegriffs, der mögliche Unterschiede zwischen den Lyrikern innerhalb ‚einer‘ Generation auslöscht – die politisch-ideologischen Unterschiede sind im Rahmen dieser Arbeit weniger offensichtlich relevant als die ästhetisch-poetologischen. Ebenso problematisch ist der grundsätzliche Gedanke, dass sich Generationen als gegenüberstehende Phänomene einander folgen, womit die Kontinuitäten zwischen Autoren jüngerer und älterer Generation schwieriger zu denken sind. Für diese Studie erweist sich das Konzept dennoch als brauchbar, weil es den Vorsatz ermöglicht, die strukturellen, soziologischen Veränderungen zu thematisieren – was Lyrikerinnen wie Sabine Scho und Anja Utler von Thomas Kling unterscheidet ist der andere historisch bedingte Kontext mit neuen Möglichkeiten der Veröffentlichung und Vernetzung, der sie beide eben als Lyrikerinnen der ‚gleichen Generation‘ verbindet und definiert. Siehe Marius Hentea: „The problem of literary generations: origins and limitations“, in: *Comparative Literature Studies* 50 (4), S. 567-588; Maren Jäger: „Die deutschsprachige Lyrik im Jahr 1995“, in: *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, hg. von Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke, Berlin, Boston 2015, S. 267-300.

[560] Michael Braun: „Die vernetzte Zunge des Propheten: eine kleine Strömungslehre zur Poesie im 21. Jahrhundert“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text und Kritik: Junge Lyrik*, München 2006, S. 37-57.

haben: Nico Bleutge, Daniel Falb, Hendrik Jackson, Steffen Popp, Marion Poschmann, Uljana Wolf, Monika Rinck, Sabine Scho, Uwe Tellkamp, Anja Utler, Jan Wagner.

Obwohl jeder dieser Lyriker ein eigenes, neues poetologisches Programm vorstellt, knüpft auch diese Lyrik erkennbar an Traditionen an. Verallgemeinernd lässt sich eine Verbreitung von verschiedenen Bezugspunkten erkennen, ein breiteres Traditionsspektrum (breiter im Vergleich zu den Traditionsbezügen der Lyriker der vorhergehenden Generation), das zu einer großen Vielfalt der stilistischen Ansätze führt. In seinem Aufsatz über das Konzept der Avantgarde und des experimentellen Schreibens in Bezug auf deutschsprachige Lyrik kommentiert Stolterfoht die Bezugspunkte der jüngeren Generation: „Mögen sich die Bezugsgrößen auch verändert haben – die neue amerikanische Lyrik mit Charles Simic und John Ashbery spielt jetzt sicher eine größere Rolle als die alten Zausel der Avantgarde –, wird man doch kaum einen Jüngeren finden, der nicht auch Thomas Klings Gedichte als einen wichtigen Einfluss nennen würde.[561]“ Thomas Kling steht hier für einen avantgardistischen Ansatz, der laut Stolterfoht bei fast allen Lyrikern der jüngeren Generation irgendwo präsent ist. Dass alle oben genannten Lyriker die Gedichte Thomas Klings kennen und sie gelesen haben, ist eine sehr wahrscheinliche Vermutung. Doch nicht für alle oben genannten Autoren spielt der Einfluss Thomas Klings eine unmittelbar relevante Rolle. Dazu zählen Lyriker wie Uljana Wolf, Monika Rinck oder Steffen Popp – für letzteren wäre eher Gerhard Falkner als Thomas Kling der wichtigste Anknüpfungspunkt. Doch für eine Reihe von Lyrikern dieser Generation war Kling nicht nur im poetologischen Sinne wichtiger als die meisten anderen Lyriker, sondern auch durch seine Präsenz im deutschen literarischen Feld ein wichtiger Aspekt in ihrer literarischen

[561] Stolterfoht: „Noch einmal: über Avantgarde und experimentelle Lyrik“, S. 191.

Entwicklung – die Rede ist von Thomas Kling als „Mentor,“[562] „Vorbild“[563] und „Navigationshilfe“[564] sowie Herausgeber.[565]

In seiner Rezension von Klings letztem Band *Auswertung der Flugdaten* schreibt Nicolai Kobus:

> Kling hatte, was seine Arbeitsweise betraf, Einfluss auf etliche jüngere Autoren. Die Wahl der Stoffe, seine Montagetechnik, das Überblenden der Bildbereiche, der virtuose Umgang mit den unterschiedlichsten Tonlagen und Sprechhaltungen, vom angesägten Pathos bis zur lautschriftlich mitnotierten Umgangssprache, und vor allem die zwingend gründliche Materialrecherche als unbedingte Voraussetzung jeder ernsthaften Textarbeit.[566]

In seinem Nachwort zur Reclam-Auswahl der Gedichte Thomas Klings erwähnt auch Norbert Hummelt in einer kleinen Fußnote einige Lyriker der jüngeren Generation, für die Kling wichtig war: „Später [d.h. nachdem sich die „Generationsgenossen Klings von seiner frühen Lyrik angeregt fühlten“] zeigen sich u.a. die Lyriker Sabine Scho, Anja Utler, Nico Bleutge und Norbert Lange auf je unterschiedliche Weise von Thomas Klings Texten und Theorien beeinflusst.“[567] Das folgende Kapitel fokussiert sich nur auf zwei Lyrikerinnen aus dieser Reihe – Sabine Scho und Anja Utler – und versucht auf exemplarische Art die verschiedenen poetologischen Anknüpfungen an Kling zu zeigen und dadurch die Frage nach der poetologischen Bedeutung von Thomas Kling sowie seiner spezifischen Präsenz in der deutschen Lyrik um 2000 zu erforschen. Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht nur auf die Frage nach der Bedeutung Thomas Klings im poetologischen Sinne, sondern auch auf den soziologischen Aspekt – Thomas Klings Unterstützung und Förderung von jüngeren, nichtetablierten Autoren. Dieses Interesse schließt bereits einige der oben genannten Lyriker

---

[562] Helga Bittner: „Lyriker und Mentor: Thomas Kling. Klings Dichterschule,“ in: *NGZ*, 3.9.2003; Anhang, Gespräch mit Anja Utler, Regensburg, 15.9.2015.
[563] Sabine Scho: „Anworten von Sabine Scho“, in: Internetseite Forum der 13, URL: http://www.forum-der-13.de/seiten/fd13.php?comm=4369 [Letzter Zugriff: 6.7.2014]
[564] Ebd.
[565] Siehe Sabine Scho: *Thomas Kling entdeckt Sabine Scho*, München 2001.
[566] Nicolai Kobus: „Im Wortsinn radikal“, in: *TAZ*, 23.4.2005.
[567] Norbert Hummelt: „Nachwort“, in: Thomas Kling: *schädelmagie: ausgewählte Gedichte*, Stuttgart 2008, S. 74.

aus, bei denen diese soziologische Komponente weniger ausgeprägt ist: Norbert Langes Lyrikdebüt *Rauhfasern*, das 2005 beim Verlag Lyrik Edition 2000 erschienen ist, scheint zwar auf viele Weisen von Klings Lyrik angeregt zu sein, doch der etwas jüngere Autor (Jahrgang 1978) hatte zu Thomas Klings Lebzeiten keinerlei Kontakt zu ihm. Nico Bleutge (*1972) hatte zwar Kontakt zu Thomas Kling, doch er nahm erst im September 2005 an der letzten Lesereihe „Hombroich: Literatur" teil, etwa 5 Monate nach Thomas Klings Tod. Durch den frühen Tod des Autors lassen sich die verschiedenen Aspekte der Förderung und Unterstützung viel besser anhand der Lyrikerinnen Sabine Scho und Anja Utler analysieren, die sich etwas früher (um 2000) zu etablieren versuchen. Die Auswahl der Lyrikerinnen ist auch mit dem Anspruch verbunden zwei möglichst verschiedene Poetiken zu finden, um damit die bereits erwähnte Vielfalt der stilistischen Ansätze anzudeuten. Scho und Utler nehmen mit ihrem Werk zwei sehr unterschiedliche Positionen ein, auf stilistischer wie auch thematischer Ebene. Während sich Utlers Texte „gegen leichte Konsumierbarkeit [sträuben]"[568] und eine stärkere hermetische Tendenz aufweisen[569], sind Schos Gedichte trotz der sprachlichen Komplexität kommunizierbarer. Damit geht auch Schos thematische Referenzialität einher, die Thematisierung der jüngeren deutschen Geschichte, ihrer sozialen, ökonomischen, politischen Aspekte. Utlers Gedichte stellen Formen der lyrischen Subjektivität und Emotionalität in den Vordergrund, arbeiten auch stilistisch vor allem mit Klang und Rhythmus, während Scho eher mittels Montage verschiedene Diskurse und sprachliche Variationen gegeneinanderstellt. Dies ist eine Einschätzung, basierend auf Poetiken, die die beiden Lyrikerinnen vor allem mit ihren ersten Bänden entwerfen. Dieses Kapitel fokussiert zwei spezifische Momente um bzw. nach 2000, als die beiden Lyrikerinnen ihren ersten bzw. zweiten Lyrikband veröffentlichen und die Nähe zu Thomas

[568] Björn Kuhligk, Jan Wagner (Hg.): *Lyrik von Jetzt: 73 Stimmen*, Köln 2003, S. 387.
[569] In die Tradition der hermetischen Poesie positioniert sich auch die Autorin selbst. Siehe Anja Utler: *plötzlicher mohn*, München 2007.

Kling sowohl poetologisch als auch literatursoziologisch am relevantesten erscheint. Es widmet sich also nicht dem gesamten literarischen Oeuvre der beiden Lyrikerinnen, obwohl weitere Entwicklungen, wenn relevant, auch berücksichtigt werden.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit Poetiken der drei Lyriker im Verhältnis zueinander – Kling, Scho, Utler. Bourdieus Praxistheorie und kultursoziologische Schriften – *The rules of art* (1996), *The field of cultural production* (1993) – formen hier den Rahmen für die Analyse der Interaktion zwischen den Lyrikern. Sie ermöglichen auch die Thematisierung des Etablierungsprozesses dieser Lyrikerinnen, der „Regeln des Spieles", die sie in Kontakt mit Thomas Kling bringen. Wie im Folgenden gezeigt wird, überschneidet sich zu einem gewissen Grad die poetologische Nähe mit der kultursoziologischen. Doch zugleich ist es wichtig, auch den Unterschied wahrzunehmen – durch ihre transhistorischen und transnationalen Bezüge ist eine Poetik immer wesentlich komplexer als das historisch bedingte soziale Netzwerk, innerhalb dessen sich die Lyriker bewegen.

Eine Studie des literarischen oder künstlerischen Feldes richtet sich nach Bourdieu auf die Rekonstruktion des Raumes der Stellungen und des Raumes der Stellungnahmen, in dem sie ausgedrückt werden, hin. Nach Bourdieu:

> The *space of literary or artistic position-takings*, i.e. the structured set of the manifestations of the social agents involved in the field – literary or artistic works, of course, but also political acts or pronouncements, manifestos or polemics, etc. – is inseparable from the *space of literary or artistic positions* defined by possession of a determinate quantity of special capital (recognition) and, at the same time, by occupation of a determinate position in the structure of the distribution of this specific capital. The literary or artistic field is a *field of forces*, but is also a *field of struggles* tending to transform or conserve this field of forces.[570]

Das literarische Feld, innerhalb des Machtfeldes positioniert, ist laut Bourdieu von zwei Prinzipien hierarchisiert: dem *heteronomen* Prinzip des ökonomischen, kommerziellen Erfolges und dem *autonomen* Prinzip der Konsekration, Zelebration und Legitimation,

[570] Bourdieu: *The field of cultural production*, S. 30.

gesellschaftlichen Instanzen, die dem Künstler und dem Kunstwerk seinen Wert verleihen.[571] Das zentrale Problem in literarischen Kämpfen ist literarische Legitimität, d.h. die Macht, mit Autorität zu sagen, wer legitimiert ist, sich Autor zu nennen:

> […] the fundamental stake in literary struggles is the monopoly of literary legitimacy, i.e., inter alia, the monopoly of the power to say with authority who are authorised to call themselves writers; or, to put it another way, it is the monopoly of the power to consecrate producers or products (we are dealing with a world of belief and the consecrated writer is the one who has the power to consecrate and to win assent when he or she consecrates an author or a work – with a preface, a favourable review, a prize, etc.). [572]

Veränderungen innerhalb des literarischen Feldes gehen vom Wechsel der Positionen aus, und zwar von den neuen Akteuren im Feld, die sich einen Namen machen müssen. Die internen Veränderungen entstehen aus der Struktur des Feldes, d.h. aus den synchronen Gegensätzen zwischen den antagonistischen Positionen (dominant/dominiert, konsekriert/Neuling, alt/jung). Der normale oder gewöhnliche Wechsel passiert durch die Anerkennung der Alten durch die Neuen – Hommage, Zelebrierung usw. – und der Neuen durch die Alten – Vorworte, Ko-Operation, Konsekration usw.[573] Die Initiative für Veränderung fällt fast per Definitionem immer auf die Neulinge, d.h. die Jüngsten, die auch das wenigste spezifische Kapital haben:

> […] in a universe in which to exist is to differ, i.e. to occupy a distinct, distinctive position, they [d.h. die Neulinge] must assert their difference, get it known and recognised, get themselves known and recognised (‘make a name for themselves’), by endeavouring to impose new modes of thought and expression, out of key with the prevailing modes of thought and with the doxa […].[574]

Der Paradigmenwechsel, der um 2000 in der deutschen Lyrik stattfindet, beinhaltet einerseits das Moment des Neuen und der Veränderung, bedingt durch die Logik des Feldes, andererseits aber auch eine gewisse Kontinuität, die sich in der gegenseitigen Anerkennung

[571] Ebd., S. 37-40.
[572] Ebd., S. 42.
[573] Ebd., S. 57.
[574] Ebd., S. 58.

der jüngeren und älteren Autoren zeigt. Wir haben es mit einem Pol des deutschen literarischen Feldes – genauer des Lyrik-Subfeldes – zu tun, der einen relativ hohen Autonomiegrad besitzt: Die Konsekrationsmechanismen spielen eine große Rolle, externe Einflüsse sind vor allem in der Anfangsphase der literarischen Etablierung unwichtig. Dadurch erweisen sich bestimmte literarische Autoritäten als wichtige Konsekrationsinstanzen im Etablierungsprozess der jüngeren Lyriker.

Zugleich ist es wichtig den allgemeineren kulturellen Wandel, der um 2000 stattfindet, wahrzunehmen – die Formation eines sehr spezifischen Milieus, definiert durch Orte, Treffpunkte und Netzwerke, welche die Lyriker dieser Generation prägen. Gerhard Falkner schildert die Szene um das Jahr 2000 so:

> Während die Lyriklesungen in Literaturhäusern oft phänomenal leer blieben, also einen Saal, der vielleicht mit zwanzig Leuten besetzt ist, noch leerer aussehen lassen, als er sowieso schon ist, entstanden in Berlin aus den vor den 90er Jahren noch etwas staubigen Spielstätten der Alternativkultur Cafés, Clubs, Kinos und andere Auftrittsorte, die nicht immer, aber oft zum Bersten voll waren, wenn Gedichte gelesen wurden.
>
> Das hatte mehrere Gründe. Der erste liegt in der eingangs schon erwähnten neuen Qualität der Kommunikation. Da ging eine SMS oder eine Mail an die Leute raus, die man sich als Zuhörer wünschte, und die kamen dann auch. Der zweite Grund liegt wohl am Hintergrund. Man hört Gedichte dort, wo man sonst vielleicht sowieso hingehen würde. Mit etwas Glück waren die Brüder und Schwestern aus der neuen Musik, der bildenden Kunst oder vom Theater auch noch da, und man hatte nicht die krampfhafte Unterbrechungskunst mit Saxophon, Harfe oder Klanginstallation zu fürchten, welche die vom Lyrikgenuss schwirrenden Gehirne noch weiter intoxifizieren und durchklingeln. Und anschließend tanzt man vielleicht und kennt die Leute, von denen die Musik stammt oder die sie auflegen. Und schließlich geht es in den Gedichten oft um etwas, das nahtlosen Wiedererkennungswert bei gleichzeitig realzeitlichen Wallungswerten besitzt. Folgerichtig werden diese Veranstaltungen nicht von der Mimik seelischer Niedergeschlagenheit begleitet, sondern von Neugier und Konzentration. Angesiedelt haben sich diese Auftritte um eine Handvoll Zeitschriften und Spielstätten, dem Club Eschschloraque, dem SchokoLaden, dem Bastard Club im Prater, dem Kaffee Burger, dem Fischladen, dem Roten Salon, der Kalkscheune, dem Friedrichshainer Weinsalon und um die Zeitschriften „Intendenzen“, die Literaturschachtel „Die Außenseite des Elements“, die „Losen Blätter“, die Veröffentlichungen des Kook Labels, „Lauter Niemand“ oder bei der Leipziger „Edit“. Anders als bei den groß gepowerten Literaturevents, bei denen die Elixiere

> des „Dabeiseins“ überwiegen, blieb und bleibt auf diesen Lyrikbühnen die Hörspannung persönlich und intim.[575]

Parallel zu den etablierten literarischen Veranstaltungen findet hier eine neue Generation ihre Orte aus dem Umfeld der Berliner Musik- und Theaterszene, der bereits erwähnten Alternativszene und Clubkultur. Egal ob die Lesungen tatsächlich in die Richtung der literarischen Performance gehen oder nicht, sind das Orte der Performance, des Sich-in-Szene-setzens per se. Unter den Bedingungen der Berliner Nischenkultur sowie den neuen Medien (vor allem Internet) formiert sich eine neue Lyriker-Generation, die im Vergleich zu etablierteren Autoren – was ihr Publikum betrifft – populärer zu sein scheint. Doch zugleich ist diese neue Lyriker-Generation nicht vollkommen ohne Verbindung zur alten, etablierteren Lyrik, was bereits der Kontext dieses Textes andeutet – geschrieben vom Lyriker Gerhard Falkner und im Vorwort zur Anthologie *Lyrik von Jetzt* zu finden. Falkners Anerkennung der jüngeren deutschen Lyrik durch das Schreiben des Vorwortes, das die Anthologie und die darin versammelten Gedichte in der Terminologie Bourdieus konsekriert, ist kein Einzelfall. Dieses Moment der Anerkennung der Jungen durch die Alten und umgekehrt findet sich im deutschen Lyrik-Feld um 2000 öfter, wie die folgenden zwei Beispiele von Kling in Interaktion mit Sabine Scho und Anja Utler zeigen sollen. Bewusst setzt Kling eine Arbeit fort, die auf seine Erfahrungen in Wien zurückgeht[576] – insofern handelt es sich hier um *zwei* Wellen der zu einem bestimmten Grad strukturell ähnlichen Veränderungen des Lyrik-Feldes. Laut Bourdieu passiert hier eine normale Veränderung des literarischen Feldes durch den Auftritt der neuen Akteure, die keine externen Einflüsse (z.B. Revolution) benötigt. Dieser Auftritt besteht aus der Einnahme einer klaren, unverwechselbaren Position und deren Anerkennung (auch Selbstanerkennung) und

[575] Gerhard Falkner: „Vorwort“, in: Kuhligk, Wagner: *Lyrik von Jetzt*, S. 7-12, hier: S. 9-10.
[576] „In seinen jungen Dichterjahren hat er selbst erfahren, wie wichtig die Unterstützung älterer Kollegen ist, und noch heute schwingt Respekt und Dankbarkeit in seinen Worten, wenn er von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker spricht.“ Bittner: „Lyriker und Mentor: Thomas Kling. Klings Dichterschule“.

Bekanntmachung, wie die folgenden Beispiele auch zeigen werden. Thomas Kling spielt im Etablierungsprozess dieser beiden Lyrikerinnen eine wichtige Rolle. Er ist zwar nicht die einzige Konsekrationsinstanz – es wären noch Preis-Jurys, insbesondere des Leonce-und-Lena-Wettbewerbs, des wichtigsten Preises für junge Lyriker, sowie Kritiker und Verleger zu erwähnen –, aber sicher eine der wichtigsten Konsekrationsinstanzen, die dem Werk dieser Lyrikerinnen den Wert verleihen.

1997, ca. fünf Jahre nachdem sie ihn zum ersten Mal in Münster (im Kontext des „Lyriktreffens Münster“) lesen hörte, entschließt sich Sabine Scho Thomas Kling zu schreiben und einige unveröffentlichte Gedichte beizulegen. Kling konsekriert diese Gedichte zunächst inoffiziell, indem er schriftlich positiv auf sie reagiert. 1998 wird Kling, diesmal von Scho, wieder nach Münster eingeladen – Zeichen der Anerkennung der „Alten durch die Neuen“, die Hand in Hand mit der Anerkennung der „Jungen durch die Alten“ geht. 1999 lädt Kling Scho nach Graz zum „Steirischen Herbst“ ein, einem internationalen Festival mit dem Fokus u.a. auch auf Literatur, das er mitkuratiert, und gibt ihr damit die Möglichkeit öffentlich aufzutreten. Scho nennt diesen Auftritt eine „Feuerprobe“, ein Beispiel der Konsekration mit der Möglichkeit eines guten sowie schlechten Ausgangs. Von ihm kommt auch die Initiative, Schos Lyrikdebüt *Album* in einer Reihe beim Europa Verlag herauszugeben. 2001 erscheint der Band unter dem Obertitel *Thomas Kling entdeckt Sabine Scho*, wofür Kling auch ein Vorwort schreibt. Das Vorwort schließt mit der wertschätzenden Bemerkung, der Band gehöre (zusammen mit Marcel Beyers *Falsches Futter*) „zu den wichtigsten, nicht zuletzt durch die offene Geschlossenheit überzeugenden deutschen Gedichtbüchern der letzten Jahre.“[577] Mit dieser Bemerkung werden die Gedichte Sabine Schos wertvoll, sie erhält literarische Legitimität und wird als Lyrikerin (vom älteren,

[577] Thomas Kling: „Bildwandlerinnen. Sabine Schos Album“, in: Sabine Scho: *Thomas Kling entdeckt Sabine Scho*, S. 5-8, hier S. 8.

etablierteren Lyriker, der eine gewisse Autorität besitzt) anerkannt. Im selben Jahr erhält die Lyrikerin zusammen mit Silke Scheuermann den Leonce-und-Lena-Preis „in Anerkennung für ein vielstimmiges, vielperspektivisches, hochkomplexes lyrisches Sprechen, das zeigt, was Lyrik zuallererst ist: ein schönes Spracherweiterungsprogramm.“[578]

Anja Utler lernte Thomas Kling ebenso im Kontext des Leonce-und-Lena-Wettbewerbs (2001) kennen, wo er als Ehrengast eingeladen war. Anders als Sabine Scho hatte sie zu dem Zeitpunkt bereits einen Lyrikband[579] sowie einzelne Gedichte veröffentlicht.[580] Thomas Kling hatte zu dem Zeitpunkt ihre Gedichte bereits gelesen und lud sie daraufhin nach Hombroich ein, wo sie sich 2001 als erste Stipendiatin des Programms „Fellowship Literatur“ aufhielt. Kling agiert hier nicht als die allererste Konsekrationsinstanz. Hinsichtlich der Förderung durch die Stiftung Insel Hombroich ist er vor allem als Förderer zu sehen – jemand, der seine Autorität, seine etablierte Position und seine institutionellen Verbindungen nützt, um noch nicht etablierte Autoren zu fördern. Diese Rolle des Förderers und Unterstützers von weniger etablierten Autoren macht ihn – folgt man Bourdieus Angaben – zu keiner außergewöhnlichen Figur, vielmehr ist diese Position ein konstitutiver Teil der Regeln des Spieles. „Sich um den Nachwuchs zu bemühen“[581] – was laut Helga Bittner Klings Arbeit definiert – gehört zur Arbeit eines jeden etablierten Lyrikers, der eine Machtposition einnehmen will. Als Konsekrationsinstanz[582] erweist sich Thomas Kling vor allem hinsichtlich des zweiten Lyrikbandes von Anja Utler, wo auf dem Umschlag die folgende Wertschätzung von ihm zu finden ist: „Das ist ganz selten: Anja Utler empfindet

[578] Siehe Sabine Schos Profil auf Lyrikline, Internetseite Lyrikline, URL: https://www.lyrikline.org/de/gedichte/der-direktor-der-hindenburgschule-715#.WTxIgcYlHIU [Letzter Zugriff: 18.9.2019]
[579] Anja Utler: *aufsagen*, Bunte Raben Verlag, 1999.
[580] Siehe *Krachkultur*, Ausgabe 8 (1999).
[581] Bittner: „Lyriker und Mentor: Thomas Kling. Klings Dichterschule“.
[582] Klings Konsekrationsmacht ist abhängig von seiner Machtposition innerhalb des Lyrik-Subfeldes, die er an dem Punkt in seiner Karriere einnimmt.

die Sprache. Daher schreibt sie so hart und so blitzend, so mitleidend genau. Daher die sibyllinische Klarheit und der bestürzende Reichtum ihres Gedichts.“[583]

Wenn aus diesen zwei Beispielen so etwas wie eine Strategie oder Spielregeln des Feldes zu erkennen wären, so könnte man die im Kontakt zum etablierteren Autor sehen, der mit seinem symbolischen sowie sozialen Kapital, seinen institutionellen Verbindungen das Werk des jüngeren konsekriert und fördert. Die Logik des Feldes, der Drang nach Erkennung und Anerkennung bestimmt diese Verhältnisse, die sonst auch nur textueller Art sein könnten – ein jüngerer Autor liest und schätzt das Werk eines älteren Autoren und es gibt z.B. kein Bedürfnis nach persönlichem Kontakt. Die Aufgabe des etablierten Autors ist es, den Prozess der Valorisierung, ästhetischen Erkennung und Anerkennung voranzutreiben, was auch damit verbunden ist, dass die Nähe innerhalb des literarischen Feldes oft mit einer poetologisch-ästhetischen Nähe einhergeht. Die Wahl des etablierten Autors scheint nicht vollkommen willkürlich zu sein – was das Verhältnis bestimmt ist einerseits die Position der Lyriker innerhalb des literarischen Feldes, andererseits aber auch die Poetik als *ein* möglicher Anknüpfungspunkt für den jüngeren Autoren. Denn zu jedem Punkt befindet sich die Poetik eines Autors in einem breiten Netzwerk verschiedenster Traditionsbezüge und Anknüpfungspunkte sowie Differenzen. Was diese Lyriker miteinander verbindet sind also verschiedene Arten von Ähnlichkeiten – oft gibt es bestimmte bereits bestehende Ähnlichkeiten. Mit den Worten von Anja Utler: „Man trifft sich und man hat sich was zu sagen, weil es bereits bestimmte Ähnlichkeiten gibt.“[584] Manchmal – vor allem in der früheren Schaffensphase – finden sich auch technische Ähnlichkeiten, die auf den Aspekt des stilistischen Einflusses hindeuten. Doch trotz dieser

[583] Anja Utler: *münden – entzüngeln*, Wien 2004 [Umschlag].
[584] Siehe Anhang, Gespräch mit Anja Utler, Regensburg, 15.9.2015.

Ähnlichkeitsmomente muss jeder Lyriker eine eigene, unverkennbare Position einnehmen. Er tut dies, indem er Differenzen einführt – auf stilistischer, konzeptueller, thematisch-motivischer Ebene, durch Unterschiede in der Perspektivierung usw. Anja Utler erläutert die Aufgabe als folgende: „Das ist auch immer wichtig in der Traditionsbildung, dass man Unterschiede festmachen kann. Da ist noch Raum für meine Stimme, da möchte ich nicht hin.“[585] Für den etablierten Autor geht die ästhetische Anerkennung eines jüngeren Autors mit einer Verstärkung und Neudefinition der eigenen literarischen Position innerhalb der Literaturgeschichte einher. Teil dieses permanenten Redefinierens ist nicht nur die Anerkennung, sondern auch Kritik und Ablehnung jüngerer Lyriker. Nicht auf alle Lyriker, die im ersten Paragraphen genannt wurden, reagierte Kling positiv. Kritisch äußerte er sich z.B. dem sogenannten „Trend zu einem Naturlyrik-Relaunch“[586] gegenüber, dem „ein falschverstandener (oder etwa ‚richtig‘ aufgefasster?) Huchel, wenn nicht Lehmann, als Portalfigur dient.“[587] Mit diesem Vorwurf des „Falschverstehens“ meint Kling vor allem ein fehlendes Bewusstsein für die Geschichte: „Vermutlich werden uns die nächsten Jahre solche *Modelle der Geschichtslosigkeit*, bei biedermeierlich-angestrengtem Formstreben (Förmchenbacken) begleiten. So what!“[588] Wer genau an dieser Stelle gemeint ist, bleibt unklar – es könnte sich um die wiederbelebte Odenform z.B. bei Marion Poschmann handeln. Der Ausdruck von Indifferenz gegenüber dieser Lyriker-Linie wird genutzt, um noch einmal die eigene geschichtsbewusste Position zu betonen.

*

[585] Ebd.
[586] Kling: *Botenstoffe*, S. 163.
[587] Ebd.
[588] Ebd.

Anhand des folgenden Gedichts Sabine Schos soll auf die technischen Ähnlichkeiten zwischen Scho und Thomas Kling verwiesen werden:

Richtfest für den Sortiermaschinen-Anbau

die einzig wachen Aufrichter räumen dem
Lorch Vakuumverfahren den Platz für die

Auslese ein, Gleichenfeier „nix da von Hand
schon gar nicht von eigener“ sortieren, son-

dern, auswählen, Lorchs Sortilegium, *es geht*
nicht mehr ohne Dreikammer-Sortiersystem

Federn, Halbdaunen, Daunen, Landrupf aus
Polen, Beschluß vom Bettfedernkonsortium

„die dumme Gans, di leg i um“ noch eine von
der Sorte, *heut liegt was in der Luft*, jenes Leich-

te, Lockere, Zwanglose als Schmok, *erdenfern*
und spährenweit [sic] „ich ahne und vermute“

nudeln und stopfen, Schmalz, Blut, Leber
„da bleibt man im Geschäft“ über lange Zeit

hinaus entstäuben, waschen, trocknen, kühlen
plus Seife- und Bläuezufuhr, da hast du ein Bett

in den Daunen, erinnert an Wolken, aus der Luft
gegriffener Alp einer Unschuld vom Lande/Gänse-

züchterin, die das Bettenfach erlernen will „mir ist
so komisch zumute“ (Pommerngänse) raumhohe

Sortiermaschinen „Manometer!“ ein Bittermandelduft
sorgt für Wind „horch, hier wird nicht geschlafen!“

Ihr stockt der Atem, nachts in die Kissen geheult wo keine
Kissen und kein gemachtes Bett, *Bonjour tristesse*, Pro-

krustes, Staublunge und Hautblüte, der Alltag hat uns

[wieder

193X Cäcilienbrücke und Bettfedern-Fabrik
lautloses Getöse, kein orgeln, keine Kirchenmusik, keine

Kirche, zu wem auch beten neunzehnhundertsounddreißig

Martyria als Bettenfabrik, jetzt bloß nicht frömmeln, sie steht
doch noch, Kleinkapitol in voller Wirtschaftsblüte von bigotten
Gänsen bewacht, con anima „haste Töne“ ins *Keiner schlafe!*

eingestimmt Jupiter/Juno/Minerva = die Konkurrenz, die niemals
schläft, hat dem Kleinbetrieb konzertant die Serenade verstimmt

keine Sorge, den Seinen gibts der Herr im Schlaf, den weniger
Seinen „na, die bleim em wach, eena muß ja arbeeten“ (lacht)

wenn der Mond aufgeht, Sterne am Himmel stehn in wolkenloser
Nacht, Diesseits als Dreikammer-Sortiersystem, sonst still

Und wissen gar nicht viel

die Gänschen vom Land am Meer, *rund und schön!*
Bettreif georgelte Automaten, die lernen schnell (*stech tiefer*)

sich hinzulegen, versus rapportati: sichten, sondern, auswählen
züchten und kultivieren, aus dem Staub gezogene Heloten, blond

und blaß, mustergültiges Gänseklein, oh Wunder, was ist das
für eine Sippschaft, die wäscht sich den Flaum, aber macht

sich nicht naß, keult, ochst, knechtet, schwitzt Blut und Wasser
Gänsewein bis die Federn fliegen, ohne Gans – ganz von allein

Verschon uns, Lorch! mit schlafen, sorg für Druckausgleich
„wir ham die ganze Nacht durchgemacht“ gleichviel, laß

doch die Götter ruhig Strafen, wer da schläft, wen wunderts
sündigt
[*Gute Nacht und schlaft recht schön!*[589]

Schos Gedicht, das den Arbeitsalltag der Frauen in einer Bettfabrik fokussiert, montiert verschiedene sprachliche Ebenen zusammen. In die kommentierende, vermittelnde Erzählinstanz werden hier zwei verschiedene Stimmen oder Quellen von Stimmfragmenten integriert – die Stimmen des arbeitenden Frauenkollektivs sowie die Stimme des Vorgesetzten (Lorch): mit abwertenden Redewendungen („die dumme Gans, di leg i um“), Warnungen („horch, hier wird nicht geschlafen!“) oder ironisierenden, umgangssprachlich

[589] Scho: *Thomas Kling entdeckt Sabine Scho*, S. 39-41.

gefärbten Kommentaren („na, die bleim em wach, eena muss ja arbeeten") des Vorgesetzten wird die Arbeitsatmosphäre der Frauen aufgefasst. Das Gedicht ist im Bachtinschen Sinne dialogisch, es entwickelt eine sozial und historisch differenzierte Redevielfalt.[590] Auch in Gedichten von Thomas Kling findet sich der selektiv eingesetzte Gebrauch von gesprochener Sprache – vor allem durch die Integration verschiedener sozial oder historisch identifizierbarer Stimmen. Im „brief. probe in der eifel" ist z.B. die Stimme des Sohnes „einer altn pendlerin" zu hören: „du blöder weib, piss, du aaschlöcher";[591] im „geschient[en] volkslied" die Stimme eines Onkels: „ei, nachm kriech sofodd wieda SPD gewählt";[592] im „manhattan mundraum" die Stimme eines „crackheads": „rauch nur so einma/ di woche; zwoma höchsnz".[593] Hier finden sich dem Alltag entnommene umgangssprachliche Phrasen, die mit einem konkreten Sprecher in Verbindung zu bringen sind. Die Anführungszeichen suggerieren, dass es sich um ein Zitat oder Originalton, d.h. an einem Ort abgezeichneten Ton, im Sinne eines akustischen Zitats handelt. Es könnte sein, dass diese Stimmen oder Gesprächsfragmente tatsächlich irgendwo in der Eifel, in Manhattan oder im Rheinland mitgehört wurden. Doch nichts verweist darauf, dass dies tatsächlich der Fall ist. „O-Ton ist fast immer inszeniert. Das muss genau so sein, dass man es nicht weiß, ob das nun angestückelt ist, ob das also Fremdmaterial ist, oder nicht", erklärt Kling in einem Interview.[594] Was Kling „inszenierter O-Ton" nennt ist O-Ton, der ein einmaliges akustisches Ereignis andeuten *könnte*, obwohl es sich oft um nichts tatsächlich Mitgehörtes, sondern Künstlich-Konstruiertes handelt. Als ein Beispiel wären die Gesprächsmomente in „effi b.; deutschsprachiges polaroid" zu nennen: „ER (zu nem freund): WORAN SCHEI-

[590] Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1979, S. 192-219.
[591] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 158.
[592] Ebd., S. 383-384.
[593] Ebd., S. 436.
[594] Kling, Lenz, Pütz: „Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling – 13. November 1998", S. 177.

/TERT MAN DENN IM LEHM FRAGEZEICHN ÜBERHAUPT IMMER NUR AN/DER WÄRME.“[595] Dieses Gesprächsfragment scheint zwar einer konkreten Situation entnommen zu sein und aus gesprochener Sprache zu schöpfen. Diesen Eindruck verstärkt der für Kling sehr charakteristische Gebrauch von umgangssprachlich gekürzten Wörtern („LEHM“ statt Leben) sowie die einführende Version der Phrase, die den Eindruck von unterbrochener Rede erzeugt: „woran schei (“wo?, woran bitte?”)“. Doch die Phrase „WORAN SCHEI-/TERT MAN DENN IM LEHM FRAGEZEICHN ÜBERHAUPT IMMER NUR AN/DER WÄRME“ ist ein direktes Zitat aus Fontanes *Effi Briest*, das „Leben“ mit seiner umgangssprachlichen Variation und das Fragezeichen-Symbol mit dem Wort ersetzt. Zudem finden sich bei Kling sowohl Zitate aus literarischen Klassikern der Hochkultur sowie populäre Schlagerzeilen. Permanent wird die Grenze zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur verwischt und dadurch die sprachliche Vielfalt gesteigert. Die gleiche Mischung des O-Tons und inszenierten O-Tons verwendet auch Sabine Scho in ihrem Gedicht. Realistische oder realitätsnahe Redewendungen werden mit künstlich-konstruierten, d.h. literarischen Zitaten untermischt: „ich ahne und vermute“ ist z.B. keine authentische Stimme aus der Bettfedern-Fabrik, sondern eine Zeile aus dem Schlager-Lied „Heut liegt was in der Luft“, ebenso „mir ist / so komisch zumute“. Im Gedicht findet man auch viele anderen Zitate: z.B. aus Matthias Claudius’ *Abendlied*, Celans „Todesfuge“, den Titel eines Romans von Françoise Sagan, aber auch populäre deutsche Lyrics oder Fernsehsendungen.

Obwohl es zu berücksichtigen ist, dass es zwischen den Gedichten im *Album* auch stilistische Unterschiede gibt und manche sprachlich homogener erscheinen oder weniger mit gesprochener Sprache arbeiten, ist in Gedichten wie „Richtfest für den Sortiermaschinen-Anbau“ die Frage des stilistischen Einflusses relevant. Dass sich Sabine

[595] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 325.

Scho an den Gedichten Thomas Klings stilistisch orientiert zeigt sich vor allem in der Konstruktionsart, im Montage-Charakter der Gedichte, die O-Ton, inszenierten O-Ton und Zitate aus verschiedenen anderen Quellen in einen narrativen Zusammenhang integrieren. Im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes und Urs Engeler erklärt Kling, ihn hätte, als er Anfang der 70er Jahr anfing zu schreiben, „von Vornherein nicht eine streng serielle, im Sinne der konkreten Poesie, eine strenge permutative Textvorgehensweise interessiert, sondern das Erzählerische."[596] In den früheren Gedichten aus *geschmacksverstärker* (1989), die Balmes „Mikroerzählungen" nennt[597], werden Ereignisse an verschiedenen Orten fokussiert, z.B. ein außer Kontrolle geratener Grillabend („geschrebertes idyll"). Im Vergleich zu Kling sind Schos Gedichte etwas ereignisloser, sie fokussieren einen größeren Zeitabschnitt und erzählen dabei die kleinen Details des alltäglichen Lebens, die in einen geschlossenen narrativen Zusammenhang eingeordnet werden. Die charakteristische fragmentarische Erzählweise – wobei O-Ton, inszenierter O-Ton und Zitate untermischt werden – zeigt dennoch deutlich, dass sich die Gedichte am Schreibstil Thomas Klings orientieren.

Der Gebrauch von O-Ton und inszeniertem O-Ton, der im „Richtfest" vorkommt, macht Schos Gedichte zu performativen Ereignissen per se. Hinsichtlich der trendartig breiten Wiederentdeckung des performativen Potentials der Lyrik seit den 90er Jahren – etwas, das sich um 2000 noch zu verstärken scheint – könnte man von einer gewissen Verbreitung sprechen, die einerseits als Einfluss u.a. von Thomas Kling aufzufassen wäre, andererseits aber auch als eine Regel des Spiels, die innerhalb des Lyrik-Subfeldes seit den 80er Jahren an Bedeutung zunahm. Thomas Klings Beschäftigung mit der Mündlichkeit und dem performativen Aspekt der Lyrik macht ihn zu einer wichtigen Instanz der performativen Wende in der Lyrik – nicht nur der 80er und 90er Jahre, sondern auch um 2000. Doch die

[596] Kling: *Botenstoffe*, S. 202-215.
[597] Ebd.

zunehmende Rolle des Performativen scheint z.T. historisch bedingt zu sein und ist mit dem starken Fokus auf performative Formen der Lyrik-Präsentation innerhalb der Lyrikszene verbunden. Obwohl sich nicht unbedingt alle Lyriker mit dem performativen Aspekt der Lyrik beschäftigen, scheint das insbesondere im Teil des Lyrik-Feldes, in dem Thomas Kling operierte, sehr wichtig zu sein. Wie oben erwähnt lädt Kling Sabine Scho 1998 nach Graz zum „Steirischen Herbst" ein, den er mitkuratiert. Scho wird gefordert die Gedichte gut vorzutragen, um die „Feuerprobe"[598] zu bestehen: „Ich habe gut geschwitzt in Graz, denn mir war klar, dass ich Kling nicht blamieren durfte, denn so wie er von meinen Texten überzeugt war, ließ er keinen Zweifel daran, dass ich mich auch bei der Lesung gefälligst anzustrengen hätte. Und Sie können mir glauben, ich strengte mich an..."[599] Das Entscheidende an diesem Konsekrationsmechanismus ist seine performative Art, die vom nichtetablierten Lyriker die performative Arbeit verlangt. Dieser Auftritt weist Parallelen zu Klings erster wichtiger Lesung in Wien auf,[600] wo auch Mayröcker anwesend ist, und die ebenso als stark performativer Konsekrationsprozess gesehen werden kann. Die Arbeit am Vortrag des Gedichts wird nicht nur zu einem Aspekt der Konsekration, sondern zunehmend auch zu einer unausweichlichen Regel des Spiels.

Dieser performative Aspekt der Lyrik ist seitdem zu einem wichtigen Teil von Sabine Schos Arbeit geworden; bei verschiedenen internationalen Festivals erwarb sie den Ruf der Performerin,[601] seit 2008 arbeitet sie zusammen mit Monika Rinck und Ann Cotten an der literarischen Veranstaltungsreihe „rottenkinckschow",[602] einer performativen Verschränkung von lyrischen Experimenten und theoretischen Exkursen. Im Frontispiz von Schos Debüt findet sich ein Foto der Lyrik-Performerin, gebeugt über ein Blatt Papier mit

[598] Scho: „Antworten von Sabine Scho".
[599] Ebd.
[600] Kling: *Itinerar*, S. 12-13.
[601] Siehe den Wikipedia Eintrag von Sabine Scho, Internetseite Wikipedia, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Sabine_Scho [Letzter Zugriff: 9.9. 2019]
[602] Siehe Internetseite Rotten Kinck Schow, URL: www.rottenkinckschow.de [Letzter Zugriff: 9.9.2019]

einem als „bissig“[603] kommentierten Gesichtsausdruck – besonders der Mund, die Zähne prägen eine expressive Geste, die an Thomas Kling denken lässt. Das Interesse für das performative Potential der Gedichte und anderer Ausdrucksformen ist ein weiterer Punkt, wo sich Thomas Kling und Sabine Scho treffen. Als Solo-Lyrik-Performerin steht Sabine Scho zwar in einer Tradition der Lyrik-Performance, die u. a. auch von Thomas Kling mit seiner Arbeit geprägt wurde. Auch Scho wendet als Solo-Performerin ihre Aufmerksamkeit ausschließlich dem Text und dem ihm inhärenten performativen Potential, der in gewisser Hinsicht als Partitur zu sehen ist (vgl. Kling: „DER DICHTER ALS LIVE-ACT“[604]), doch durch die Aufnahmen von Sabine Scho[605] kommt ein Vortragsstil zum Ausdruck, der in keiner Hinsicht an Klings exzentrischen Vortragsstil der permanent wechselnden Töne, Lautstärken und Tempi erinnert oder ihn imitiert. Schos Vortragsstil wirkt erstens ruhiger, aber nicht monoton, denn das Sprechen entwickelt eine Dynamik vor allem durch Pausen und wechselnde Betonungen der einzelnen Worte bzw. Phrasen. Wenn es im Vortrag so etwas wie ein Rollenspiel gibt, dann ist es viel subtiler als bei Kling.

Thomas Kling und Sabine Scho verbinden nicht nur die gleichen technischen Verfahren, die Beschäftigung mit dem performativen Potential des Gedichts, sondern auch das „Schreiben mit und über das Medium der Fotografie“,[606] d.h. das Schreiben anhand von konkreten Fotos sowie die Übernahme der Termini fotografischer Technik und Optik für die textuelle Aneignung der Wirklicht. Alle Lyrikbände Sabine Schos – sowohl *Album* als auch *farben* (2008) und *Tiere in Architektur* (2013) – bewegen sich im Grenzbereich zwischen Text und Fotografie. Schos Umgang mit Fotografie ist in seiner allgemeinen Tendenz mit dem

---

[603] Siehe Nikola Roßbach: „Bildwandlerinnen: die Lyrikerinnen Tanja Dückers, Sabine Scho und Silke Scheuermann“, in: *Fräuleinwunder literarisch*, hg. von Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise, Frankfurt am Main 2005; Dorothea von Törne: „Vater, Mutter, Gedicht“, in: *Freitag*, 14.3.2008.
[604] Kling: „DER DICHTER ALS LIVE-ACT: DREI SÄTZE ZUR SPRACHINSTALLATION“.
[605] Siehe z.B. Schos Aufnahme von „Der Direktor der Hindenburgschule“ auf Lyrikline. Internetseite Lyrikline, URL: http://www.lyrikline.org/de/gedichte/der-direktor-der-hindenburgschule-715#.WEBCi1z2QrA [Letzter Zugriff: 18. 9. 2019]
[606] Roßbach: „Bildwandlerinnen“, S. 5.

Thomas Klings verwandt, doch auf kein bestimmtes Gedicht, Zyklus oder Gedichtband von Kling zurückzuführen. Für Kling ist diese intermediale Herangehensweise an Lyrik (neben dem Medium der Fotografie auch Film, Radio, sowie Malerei) grundlegend und findet sich in allen seinen Schreib-Phasen: von früheren Gedichten wie „foto photo“[607], über die Text-Bild-Montage „AUFNAHME MAI 1914“[608] bis zu späteren Zyklen wie „Der erste Weltkrieg“.[609] Kling hat diese Schreibweise natürlich nicht erfunden, sie wurde geprägt auch von Rolf Dieter Brinkmann mit seiner Snapshot-Technik, oder von Arno Schmidt, der sich in Prosawerken wie *Landschaft mit Pocahontas* der Form des Fotoalbums annähert, obwohl auf eine ganz andere Art. Schos Herangehensweise ist tatsächlich eher mit Kling als mit Brinkmann oder Schmidt zu verbinden – es geht ihr nicht um das Momenthafte (Brinkmann), nicht um den Erinnerungsprozess (Schmidt), sondern um Geschichtsbilder, um das kollektive Gedächtnis. Ausgeschnittene, meistens vergrößerte Details von Fotos aus einem antiquarischen Familienalbum[610] werden im *Album* in Sprache übersetzt. Auf der dem Text gegenüberliegenden Seite von „Richtfest für den Sortiermaschinen-Anbau“ steht der Ausschnitt eines Fotos von einer Gebäudefassade mit der Aufschrift „Bettfedern-Fabrik“. Auf anderen Ausschnitten finden sich z.B. ein linkes bebrilltes Auge eines Mannes mit der gespiegelten Frauenfigur,[611] Oberkörper und Beine einer älteren Männerfigur im Anzug[612] oder der programmatische Werbeslogan „Entwickeln, Kopieren, Vergrößern“ hinter zwei Figuren.[613] Viele Fotoausschnitte zeigen vergrößerte Details von Fotografien aus der Froschperspektive, wodurch eine ungewöhnliche, absichtlich bloßstellende Untersicht von erkennbaren Alltagssituationen mit allen sonst vernachlässigten Details entsteht. Die

[607] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 36-37.
[608] Ebd., S. 291-301.
[609] Ebd.., S. 595-625.
[610] Astrid Mayerle: „Das ganz alltägliche Pathos - wie Gegenwartslyriker ihre Bilder finden“, Deutschlandradio Kultur, 21.07.2013; Email von Sabine Scho, 30. 12. 2016.
[611] Scho: *Thomas Kling entdeckt Sabine Scho*, S. 12.
[612] Ebd., S. 16.
[613] Ebd., S. 15.

Ausschnitte bzw. vergrößerte Details von Fotos deuten an, dass hier nicht das Ganze, das Große fokussiert wird, sondern der Hintergrund des Bildes (Gebäude, Fassade) oder Teile des Körpers (Auge, Mund, Beine), die einerseits die thematische Tendenz des Gedichts andeuten (Wahrnehmungsprozesse, Sexualität), anderseits aber auch die Verwendung von alltäglichen Objekten und deren sozio-ökonomischer Symbolik (Kleidung, Schmuck, Schuhe, Autos, Gewehr usw.). Nicht das Persönliche, das Subjektive steht im unmittelbaren Fokus dieser Gedichte, sondern der Mensch vor dem Hintergrund einer historisch bedingten Umwelt und prägender sozialhistorischer Prozesse, die auf diesen Fotos angedeutet werden. Der Text dient als keine reine lineare Illustration – er geht von der konkreten, historischen Alltäglichkeit zwar aus, entwickelt und kommentiert aber die Details und Motive weiter zu einem komplexeren, sprachlich mehrdeutigen Gedicht. Oft wird im Text ein zweites oder drittes Bild einbezogen bzw. überblendet (vgl. „von Stapelfeld 1952“), so dass die bildliche Dichte und Komplexität des Textes gesteigert werden. Obwohl einige der Gedichttitel als Foto-Überschriften verstanden werden könnten, z.B. „Sommerferien auf Langeoog 1950“, haben die Gedichte auf inhaltlicher Ebene eine ganz andere Tendenz – sie wollen nicht nur eine konkrete historische Realität festhalten, sondern darüber hinaus etwas Exemplarisches und Allgemeines schildern – das deuten auch die Titel wie „Mein Zimmer“, „was zieh ich bloß an?“, „Mutti beim Abendbrot“ an – indem sie das Assoziationspotential und gegenwärtiges Wissen miteinbeziehen.

Thomas Kling und Sabine Scho verbindet neben der Arbeit mit dem Medium der Fotografie eine weitere Gemeinsamkeit, die damit einhergehende Beschäftigung mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Gedichte wie „Richtfest für den Sortiermaschinen-Anbau“, das die ökonomische Ausbeutung der Kriegszeit thematisiert, sind im *Album* eher Ausnahmen. Die meisten Gedichte beschäftigen sich mit der Nachkriegszeit und der Wirtschaftswunderzeit, indem sie anhand von Symbolen des technologischen Fortschritts

das prekäre Verhältnis zur nationalsozialistischen Vergangenheit thematisieren („Die Do 27“) oder indem sie durch die Porträtierung bestimmter Menschen in ihren Alltagsumgebungen historische, soziale und politische Zusammenhänge herstellen (z.B. „Der Direktor der Hindenburgschule“, „Prof. Winter“, „von Stapelfeld 1952“). Sowohl bei Thomas Kling als auch bei Scho ist Geschichte in Form von kriegsideologischen Zitaten, O-Tönen oder historischem Material präsent. Ein Flug auf dem Oldenburger Flughafen wird mit Kriegszitaten wie „Danzig bleibt Deutsch“ gemischt („Kanadier im Anflug“), um den Mundzustand eines Schuldirektors zu beschreiben werden Phrasen wie „verheerend, völlig ausgebrannt“ genützt („Der Direktor der Hindenburgschule“). „Selten wird die Überfrachtung unserer Sprache mit Kriegsworten und kriegerischen Redewendungen und Floskeln so deutlich wie in diesem *Album*“, bemerkt Dorothea von Törne in einer Rezension.[614]

Beide Lyriker verbindet auch der Sammlerinstinkt, die persönliche Faszination für historisches Material wie z.B. Familienalben, Fotografien, Postkarten und dergleichen. *Album* beschäftigt sich mit Geschichte anhand eines gefundenen antiquarischen Familienalbums sowie einer Studie über die Zeit des deutschen Wirtschaftswunders.[615] Das zeigt gewisse Parallelen zu den Arbeiten Thomas Klings, die manchmal auch mit gefundenem photographischem Material arbeiten – der Zyklus „AUFNAHME MAI 1914“ integriert z.B. Photographien eines Marineoffiziers aus dem Ersten Weltkrieg, die Kling Mitte der 80er-Jahre in einem Trödelladen in Wien gekauft hat.[616] Im etwas späteren Zyklus „Der erste Weltkrieg“ bearbeitet Kling auf eine weniger direkte Art Familienmaterial wie Postkarten, Briefe und Photographien aus der Zeit des Ersten Weltkrieges, sowie Filmmaterial des Militärhistorischen Museums in Wien. Kling entwickelt jedoch eine

[614] Törne: „Vater, Mutter, Gedicht“.
[615] Email von Sabine Scho, 30.12.2016.
[616] Kling: *Botenstoffe*, S. 88.

charakteristische Schreibweise, die persönliche Erfahrungen mit offizielleren historischen Berichten eng miteinander in Verbindung bringt – „AUFNAHME MAI 1914“ kombiniert z.B. Beschreibungen des Fotoporträts von Georg Trakl mit Aufnahmen einer Militäroperation. Selber beschreibt er diese Herangehensweise als „Innen- und Außeneffekt“,[617] ein Kombinieren von persönlicheren, intimeren Einsichten und historischen Szenen.[618] In vielen historischen Gedichten ist der familiengeschichtliche Kontext (die Erfahrung der Großeltern) klar angedeutet. Zudem gibt es auch Gedichte, die von alltäglichen Szenen der 80er bzw. der späten 70er Jahre, d.h. von den Erfahrungen des Autors ausgehen – z.B. „zivildienst. lazarettkopf“, das auf die Erfahrungen des Zivildiensts in einem Altersheim zurückgeht.

Scho stellt mit *Album* ein wesentlich anderes Konzept vor, nämlich eine radikal entsubjektivierte Vorgehensweise, die nicht auf der sprachlichen Re-Inszenierung bestimmter z.T. miterlebter Alltagsszenen basiert, sondern auf der Imaginierung der 50er-Jahre-Alltäglichkeit: „Es war die Aneignung einer fremden Geschichte, es ist nicht meine, nicht die meiner Familie, sondern eine paradigmatische für die 50er Jahre, die im privaten so viel von dem wiederfinden lässt, was heute in Geschichte eingegangen ist.“[619] Der primäre Fokus gilt einzelnen Personen und deren Lebensläufen, die auf paradigmatische Art die Zeit(-geschichte) verkörpern: „Ich habe in *Album* versucht eine Art fiktiven Lebenslauf eines Stückes Zeitgeschichte wiederzugeben, nicht einer Person, sondern Geschichte als Person betrachtet.“[620]

Zudem nehmen Schos Gedichte in *Album* eine spezifische Perspektive ein, indem sie die gesellschaftliche Position der Frauen fokussieren. „Richtfest für den Sortiermaschinen-

[617] Ebd., S. 239.
[618] Siehe Duttlinger: „‚Grobkörnige mnemosyne‘: picturing the First World War in the poetry of Thomas Kling“.
[619] Mayerle: „Das ganz alltägliche Pathos - wie Gegenwartslyriker ihre Bilder finden“.
[620] Email von Sabine Scho, 30.12.2016.

Anbau“ ist in diesem Zusammenhang ein gutes Beispiel für diesen Fokus, den auch viele andere Gedichte einnehmen, z.B. „Gruppenbild“, „Mein Zimmer“, „Vater, Mutter und Karin“. Auch für Kling ist dieser Fokus wichtig (im Sinne von wertvoll, wertgenerierend), wenn er mit seinem Vorwort den Band konsekriert: „Ich kenne keine(n) der augenblicklich interessanten Dichter und Dichterinnen, denen die (ressentimentlos-didaktikfreie: eben dichterische) Benennung des Geschlechterkampfes […] treffender gelingt, wie der 1970 geborenen Sabine Scho.“[621]

Dennoch bewegt sich die Poetik von *Album* in einem Netzwerk verschiedener Einflüsse und Traditionsbezüge, so dass sie allein durch die Gemeinsamkeiten mit Kling nicht vollkommen erfasst werden kann. Das planmäßige Schreibverfahren – Schreiben nach einem bestimmten Plan oder Idee – sowie die konzeptuelle Konsistenz und starke Entsubjektivierung, die sich nicht nur durch *Album* sondern alle Lyrikbände Sabine Schos hindurchziehen – das zweite Band *farben* (2009) widmet sich mit jedem Gedicht jeweils einer Farbe, das dritte *Tiere in Architektur* (2013) den Tieren in Zoos – verbindet diese Lyrik mit konzeptueller Kunst sowie konzeptueller Literatur („conceptual writing“). Konzeptuelle Künstler, die sich in ihrer Arbeit mit erfundenen sowie echten Lebensläufen und Dokumenten beschäftigen, findet Sabine Scho wichtig für ihre Arbeit am *Album.*[622] Das Verwischen von Grenzen zwischen Fakt und Fiktion – die die französische Künstlerin Sophie Calle, für Projekte über das private Leben fremder Personen bekannt, anhand eines gefundenen Adressbuches z.B. erforscht und die Person des Inhabers zu konstruieren versucht – ist mit der Idee des *Albums* in dem Sinne verwandt, dass hier auch anhand von privaten Fotos verschiedene z.T. fiktive Narrative konstruiert werden. Auch Schos Blick richtet sich auf alltägliche Gewohnheiten und Routinen, die in einem Familienalbum zu

[621] Scho: *Thomas Kling entdeckt Sabine Scho*, S. 7.
[622] Email von Sabine Scho, 30.12.2016. Folgende Künstler werden genannt: Ilya Kabakov, Anna Oppermann, On Kawara, Marcel Brodthaers, Sophie Calle.

finden sind. Die Parallele zur Konzeptkunst als Bewegung, die sich in den 60er Jahren entwickelte und die Idee (das Konzept) hinter einem Kunstwerk für wichtiger hielt als die endliche Realisierung ist nicht nur wegen der Hervorhebung des Konzeptes wichtig, sondern auch was die Materialwahl betrifft – vielen visuellen Künstlern ähnlich arbeitet Scho in *Album* vor allem mit visuellem Material und visuellen Dokumenten der Zeit, die mittels Sprache übersetzt, analysiert werden. Doch eine wirkliche Parallele zur konzeptuellen Kunst, in der Art wie „conceptual writing“[623] jene schafft, sind diese Gedichte nicht. Der wesentliche Unterschied besteht in den technischen Verfahren. Während Texte des „conceptual writing“ meistens vollkommen auf Verfahren der Appropriation basieren und den Begriff des Stils überflüssig erscheinen lassen, montiert bzw. appropriiert Scho nur kleine sprachliche Fragmente, die letzten Endes in Texte mit kohärenten stilistischen Merkmalen integriert werden. Die Idee des Werkes ist damit nicht wichtiger als dessen Realisierung – die sprachliche Realisierung ist nur ansatzweise im Konzept zu finden, denn die Gedichte sind mehr als bloß in Sprache übersetzte Fotos, sie sind Texte mit bestimmten stilistischen Merkmalen.

Das Beispiel von Schos *Album* zeigt die Entwicklung einer Poetik in der frühen Phase, indem einige Anknüpfungspunkte sowie Abweichungen genannt werden. Sabine Schos *Album* orientiert sich im stilistischen Sinne an den Gedichten Thomas Klings – dies wird vor allem in ihrem Gebrauch des O-Tons, inszenierten O-Tons und Zitaten aus verschiedensten kulturellen Quellen deutlich, die mittels Montage in einen narrativen Zusammenhang integriert werden – ohne dabei Kling in die spezifischsten Idiosynkrasien zu folgen. Der Ton dieser Gedichte ist distanziert sachlicher, auch auf formeller Ebene suchen die Gedichte geschlossenere Formen. Scho entwickelt auch als Lyrik-Performerin

[623] Als Beispiel nenne man z.B. Kenneth Goldsmiths Werke wie *Soliloquy* (2001) – ein textueller Bericht aller Worte, die der Autor in einer Woche sprach, geteilt in sieben Akte, eins für jeweils einen Tag.

einen eigenen Vortragstil und knüpft zugleich an die von Thomas Kling mitgeprägte Tradition der literarischen Performance. Zudem gibt es allgemeinere Ähnlichkeiten, die auf eine Verwandtschaft der zwei Poetiken hindeuten: Dies drückt sich vor allem im Schreiben mit und über das Medium der Fotografie aus, sowie in der Beschäftigung mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Doch zugleich werden mit diesen Gedichten auch klare Unterschiede festgelegt, indem z.B. die gesellschaftliche Position der Frau öfter fokussiert wird. Allein die Bezüge zu Thomas Kling erklären die Poetik des *Albums* allerdings nicht. Ebenso wichtig sind z.B. die Einflüsse aus der Konzeptkunst als Inspiration für eine radikal entsubjektivierte Beschäftigung mit Geschichte anhand von Zeitdokumenten.

*

Auch Anja Utlers Anfänge als Lyrikerin sind von einer Faszination für die Gedichte Thomas Klings gekennzeichnet:

> Ich bin das erste Mal über einen oder zwei oder drei Texte von Thomas Kling gestolpert in einer Anthologie, ich habe dort durchgeblättert und ich habe mich gelangweilt. Ich fand sehr Vieles uninteressant und dann bin ich plötzlich hängen geblieben. Das waren die Texte von Thomas Kling […] Die Texte waren innerlich bewegt und waren unruhig und konnten etwas, wo ich den Eindruck hatte, dort wird nach etwas gesucht. Und das hat mich interessiert, wonach dort gesucht wird und was mir das sagen kann.[624]

Auf Anja Utlers und Thomas Klings „gemeinsame Wurzeln in grundlegenden ästhetischen Überzeugungen“[625] hat bereits Carsten Rohde verwiesen, der deren Auffassung von Materialität und Körperlichkeit von Sprache als Fortsetzung des *linguistic turn* hervorhob.[626] Dieser Gedanke soll im Folgenden mit konkreten Beispielen und Gedichtanalysen ergänzt und auch überprüft werden. In Utlers zweitem[627] Band *münden – entzüngeln* (2004) finden sich Gedichte wie das folgende, die sich zwar im Vergleich zu Schos Gedicht noch ein Stück

[624] Siehe Anhang, Gespräch mit Anja Utler, 15.9.2015, Regensburg.
[625] Carsten Rohde: Anja Utler, in: *KLG* [Stand: 15.7.2012]
[626] Ebd.
[627] Sie debütierte 1999 mit dem Band *aufsagen*, bei Bunte Raben Verlag. Broschierte Ausgabe, 19 Gedichte.

weiter von Kling entfernen, zugleich aber auch technische Parallelen und Überschneidungen der allgemeineren Arbeitsbereiche aufweisen:

> [entgegen zu stehen IV]
> – entgegen: entrinnen –
>
> verspüre nur: taumle, ja, murmle – ein *murmelnder*
> *bachlauf*, so heißt es – nicht kennen, ja
> vielmehr: entgegen zu stürzen sich schließlich
> zu: rinnen zu rieseln beginnen ergießen sich
> sperrende kiefer bis: tief in die niederung
> – talsohle, heißt es – wie: eingeschleust sein
> aus dem: speichel- ins bachbett – *ent-*
> *lastungsgerinne* – entsickert, gemündet in
> schlingende flutende; fransen mäandernde
> adern sich aus – richtung: talsperre – jochbein, ja
> gurgeln und stockt stottert fängt: sich an reusen aus
> hornblatt, gezähnt, flutet im: gerodeten mund[628]

In diesem vierten Gedicht des Zyklus „entgegen zu stehen: eine verflechtung in neun teilen" fällt als erstes vielleicht die Häufigkeit von Verben auf – Verben, die meistens Bewegung und Dynamik andeuten: von „taumle" und „stürzen", wo möglicherweise noch ein Subjekt mitgedacht ist, über die vielen Verben, die Unterschiede in der Bewegung des Wassers andeuten – vom „rinnen", „rieseln", zum etwas stärkerem „ergießen", sowie „entsickert", „gemündet", „flutet" − bis zu den Verben des Sprechens und der Lautproduktion – „murmle", „gurgeln", „stockt stottert", sowie Kognition „nicht kennen" und Empfinden „verspüren". Viele Verben sind im Infinitiv – „nicht kennen", „rinnen zu rieseln beginnen ergießen", ihre dichte Aneinanderreihung beschleunigt den Text, der hier ins Fließen gerät. Die herkömmliche Syntax (Subjekt-Verb-Objekt) wird aufgebrochen, das Gedicht entsteht vor allem aus der Aneinanderreihung von Verben, in die stellenweise Substantive eingesetzt werden.

[628] Utler: *münden – entzüngeln*, S. 14.

Auf den ersten Blick erinnert hier beinahe nichts an den erkennbaren Stil der Gedichte Thomas Klings. Die Verb-zentrierte Syntax funktioniert anders als Klings Nominalstil, das Schriftbild ist wesentlich homogener als in Klings typischen Gedichten, die zwischen Groß- und Kleinschreibung wechseln und für stilistische Brüche den Schrägstrich verwenden, es fehlen die harten Worttrennungen. Es handelt sich offensichtlich um kein Gedicht, das sich nah an Klings Stil orientieren würde, wie man es in den frühen Gedichten von Dieter Gräf oder Norbert Hummelt sehen kann. Utler scheint aber auch in eine andere Richtung als Scho zu gehen, denn selbst das für Kling typische Montageverfahren, das Scho durch die Aneinanderreihung von visuell angemerkten Zitaten und sprachlichen Ebenen aufgreift, ist hier scheinbar abwesend.

Das Gedicht wirkt zwar auf den ersten Blick homogener, ist aber dennoch ebenso ein konstruierter Text, der verschiedene sprachliche Ebenen zusammenbringt. Die eingesetzten Substantive, die einzelne Stellen des Textes sprachlich und/oder örtlich präzisieren und zweimal auch visuell durch Kursivierung vom Rest des Textes getrennt sind, machen eine neue lexikalische Ebene auf, indem sie geographisch-technisches Vokabular einführen: Das Entlastungsgerinne bezeichnet ein Element der Flussregulierung, das als Hochwasserschutz dient, die Talsohle den Talboden und die Talsperre eine Anlage, die als Absperrbauwerk an einem See eingerichtet wird. Der Ursprung und die Bedeutung des murmelnden Bachlaufs sind unklar, es scheint sich nicht um einen geographischen Terminus zu handeln, sondern möglicherweise um ein poetisches Wort bzw. Zitat, was aber ansonsten eher selten auftaucht. Wegen der großen Unterschiede in den Ansätzen und Herangehensweisen der Gedichtbände Utlers ist es wesentlich schwieriger (als bei Kling oder vielen anderen Lyrikern) die sprachlichen und stilistischen Charakteristiken anhand eines einzelnen, exemplarischen Gedichts zusammenzufassen. Es stimmt, das in *münden, entzüngeln* vor allem die Fachsprachen (biologisches und geographisch-technisches Vokabular) sowie die

noch zu erwähnenden Elemente der Mündlichkeit integriert werden. Mit Hinblick auf die weitere Entwicklung der Poetik Utlers ist es aber dennoch möglich zu behaupten, dass Kling und Utler die Kenntnis der Heterogenität von Sprache verbindet, ihre fachspezifischen, umgangssprachlichen und historischen Schichten, aber auch das Schöpfen aus unterschiedlichen Quellen, die beide Lyriker in ihre künstlich konstruierten, heterogenen Gedichte integrieren. Wenn in einem Kling-Gedicht z.B. die Fachtermini der Bergmannsprache integriert werden,[629] so ist das vergleichbar mit Utlers Gedichten auch in dem Sinne, dass die fachspezifischen Wörter das Gedicht für ein eindeutiges Verständnis versperren. Es handelt sich nämlich nicht um eine fachsprachliche Kommunikation, sondern um die Eingliederung dieser Wörter in einen Kontext, der viel mehr durch das Potential der semantischen Mehrdeutigkeit und Ambivalenz als eindeutiger Referenzialität funktioniert.

Als Weiteres fällt in Utlers Gedicht die Klanglichkeit des Textes auf – klanglich wirkt der Text, weil er nicht nur die Bewegung des Fließenden wahrnimmt, sondern auch deren Geräusch, das Murmeln und Gurgeln (das Geräusch des Wassers sowie des Sprechens), und auch weil es mit bestimmten Klangfiguren arbeitet. Alliteration verbindet viele der Verben: „rinnen – rieseln", „stock – stottert", „flutende – fransen", Reim und Assonanzen finden sich auch häufig: „taumle – murmle", „schlingende – flutende". Der Text wirkt ebenso sehr rhythmisch: Meistens verbindet die Verben ein daktylischer Rhythmus („TAU-mle, ja, MUR-mle – ein *MUR-meln-der BACH-lauf*, so HEISST es"), der sich stellenweise in eine Aneinanderreihung von betonten Silben verdichtet („STOCKT STOTT-ert FÄNGT"). Dies ist ein wichtiger Aspekt auch von Thomas Klings Gedichten, der bisher in der Auseinandersetzung mit anderen Lyrikern noch zu wenig betont wurde. Die Klanglichkeit drückt sich bei Kling zum einen in den häufigen Alliterationen, Assonanzen und anderen

[629] Siehe das Gedicht „Vitriolwasser", in: Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 855.

Klangfiguren aus, zum anderen aber auch in den klanglichen Assoziationen zwischen einzelnen Wörtern, die auch Utler im Zyklus aufgreift, wenn sie weiter im Text Wörter wie „kielwärts“ und „kehlwärts“ verbindet. Ebenso wichtig ist es, dass auch Kling ein Lyriker mit einer hohen Bewusstheit für Sprachrhythmen ist. Bereits in *Itinerar* erklärt er die metrische Synkopierung, die unebene Metrik zu einem der Kennzeichen nicht erst des zeitgenössischen Gedichts.[630] Er setzt programmatisch wieder die Metrik in den Fokus, die aber dennoch einen gewissen Aspekt von Unregelmäßigkeit hat und sich so von Gedichten mit sehr konsequent durchgearbeiteten Rhythmen unterscheidet.[631] Auch mit Hinblick auf die Lyrik der 60er Jahre, die sich in Orientierung an US-amerikanischer Lyrik von der „Festgelegtheit und Kurzatmigkeit“ metrisch regulierter Strophen[632] abgrenzt und stattdessen eine freirhythmische, auf dem Atem des Lyrikers basierende Prosodie entwickelt,[633] unterscheidet sich Klings Umgang mit dem Rhythmus. Obwohl es zurzeit noch keine umfassende Studie dieses Aspektes bei Thomas Kling gibt, lässt sich in allgemeinen beobachten, dass in seinen Gedichten stellenweise erkennbare metrische Rhythmen angerissen werden, die aber oft nicht konsequent zu Ende geführt werden bzw. sich mit anderen Gedichtteilen mischen, wo sich die rhythmische Einheiten eher am Akt des Sprechens orientieren. In ihrer Analyse des Gedichts „Kiel“ aus dem Zyklus „beowulf spricht“ bemerkt Burgenmeister, dass sich „die ruhige Bewegung im Rhythmus dieses mittleren Teils des Gedichts [wieder]spiegelt, der für Klings Lyrik ungewöhnlich regelmäßig und dabei stark von Daktylen geprägt ist, die hin und wieder durch Trochäen ersetzt werden.“[634] In anderen Gedichten wie z.B. im bereits im ersten Kapitel zitierten

---

[630] Kling: *Itinerar*, S. 23.
[631] Ich danke Andreas Bülhoff für einige Hinweise bezüglich Klings Umgang mit metrischen Rhythmen.
[632] Walter Höllerers „Thesen zum langen Gedicht“, zitiert nach: Burkhard Meyer-Sickendieck: „Rhythmusstörungen: zur Prosodie des freien Verses in der postmodernen Lyrik“, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbands* 64/4 (2014), S. 347-361, hier: S. 351.
[633] Ebd.
[634] Burgenmeister: *Der „Blick auf Beowulf“: eine Spurensuche zwischen Medialität und Materialität bei Thomas Kling und Ute Langanky*, S. 103.

Gedicht „ratinger hof, zettbeh (3)“ findet man keine längeren Gedichtteile, sondern vor allem einzelne Phrasen (wie „gekeckerte fetzen“, „beschädigtes leder“, „verderbliche ware“ usw.), die von einem wiederkehrenden metrischen Muster gekennzeichnet sind, nämlich von einer Daktylus-Trochäus Kombination mit einer einleitenden unbetonten Silbe. Zugleich gibt es auch Passagen, denen kein erkennbarer metrischer Rhythmus zugrunde liegt, sondern rhythmischen Einheiten des Sprechens (wie „HIER KÖNNEN SIE/ANITA BERBER/VALESKA GERT BESICHTIGEN/MEINE HERRN..KANN ABER INS AUGE GEHEN“). In dem Sinne steht Thomas Kling für die (nach der Periode der 60er und 70er Jahre) wiederentdeckten metrischen Rhythmen, denen aber nicht streng gefolgt wird und die sich auch mit anderen Formen der Rhythmizität mischen – diese Tendenz wird auch bei Utler erkennbar weitergeführt, wenn sie erkennbare Metren verwendet und sich zugleich am Rhythmus des Sprechens orientiert.

Eine weitere, vielleicht wichtigste Parallele zeigt sich in Utlers Interesse für die Mündlichkeit. Sowohl Kling als auch Utler entwickeln Poetiken, die sich von einer einfachen Verwendung der Mündlichkeit in der Form von Slam Poetry darin unterscheiden, dass nur bestimmte Elemente der Mündlichkeit in einen Text, der ebenso sehr auf die Schriftkultur zurückgreift, integriert werden. Utler integriert Aspekte der Mündlichkeit im oben genannten Zyklus, indem der Kommunikationsweg der Mündlichkeit und das Gesprächsmoment zwischen zwei Personen angedeutet, vor allem indem stellenweise indirekte Rede im Präsens verwendet wird. Man findet auch für die mündliche Rede typische Ellipsen und Abbrüche, umgangssprachliche Vokalauslassungen oder Redewendungen, die an bestimmten Stellen miteinbezogen werden. Zugleich ist es klar, dass der breite Wortschatz, höchst artifizielle Syntax, die Strukturiertheit des Textes und seine Referenzen auf die lange Tradition der Schriftkultur die Charakteristiken der mündlichen

Kommunikation weit übertreffen. Der Bereich der Mündlichkeit umschließt bei Utler auch die nichtverbale Ebene der mündlichen Kommunikation, das Sprechen mit seinen vielfältigen Ausdrücken und Artikulationsmomenten. Der eröffnende Zyklus beginnt mit dem Murmeln, d.h. leisem, unverständlichem Sprechen, das oft nicht für andere bestimmt ist, hört dann einem sprechenden „du" zu, führt fort mit einem deutlicheren Sprechen („du/ragst du sprichst"), bevor es wieder abbricht, „stockt stottert", ringt um Artikulation als physischen Prozess („spreche ich speichle ich") und fragt sich am Ende, was ein Lied sei (doch zu einem richtigen Gesang kommt es hier nicht). Die Gedichte über mythologische Figuren aus Ovids Metamorphosen im vierten Teil des Bandes reflektieren nicht mehr über artikulatorische Prozesse, sondern integrieren sie in den Text in der Form von einzelnen Lauten, die in eckigen, linguistischen Klammern die kleinsten Segmente des Sprechens notieren.[635] Gegenüber Thomas Klings Gedichten, die manchmal längere Sätze im mündlichen Gestus (als inszenierten O-Ton) zitieren[636] und sich primär an verbaler Kommunikation orientieren, weist dies eine Differenz auf, doch der Arbeitsbereich – die Schnittstelle zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit – ist der gleiche. Damit verbunden ist auch die Tendenz bzw. Trend (wie es Geist auffasst), „der seit den 1990er Jahren stetig an Bedeutung gewann", nämlich die „Verklammerung der Motivfelder ‚Sprache' und ‚Körper', die Interaktion von Sprachkörper und Körpersprache im Gedicht".[637] Diese Tendenz kann zwar (wie es Geist interpretiert) mit der Rezeption Benns in Verbindung gebracht werden, aber im Fall der Lyriker der jüngeren Generation hängt dies auch mit der Rezeption Klings zusammen. Die „Benutzung von Sprachkörpern" erklärt Kling in *Itinerar*

[635] Siehe Utler: *münden – entzüngeln*, S. 59-91.
[636] Siehe z.B. die Stimme des „crackhead[s]" in „Manhattan Mundraum" (Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 436) oder in „brief. probe in der eifel" die Stimme des „sohn[s] einer /altn pendlerin" (Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 158).
[637] Peter Geist: „Zur literarischen Benn-Rezeption im Westen und Osten Deutschlands nach 1945", in: Christian M. Hanna, Friederike Reents (Hg.): *Benn-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 389.

zum Teil des dichterischen Prozesses,[638] spätestens mit dem Zyklus „Manhattan Mundraum“ in *morsch* (1996) wird dies ein sehr präsenter Aspekt seiner Poetik. In „Manhattan Mundraum“ konzeptualisiert Kling die Stadt als einen Sprachkörper und zugleich auch als Text: „die stadt ist der mund/raum. die zunge, textus;/stadtzunge der granit:/geschmolzener und/wieder aufgeschmo-/lzner text.“[639] Wie es auch Geist bemerkt, zieht hier Kling die „Außenwelt in die Sprach-Körper-Spannung [hinein]“[640], und diese Tendenz ist es, die auch von Utler weitergeführt wird. Es ist weniger relevant, dass es bei Utler primär eine Naturwelt und kein urbaner Raum, eine Innen- ebenso wie Außenwelt ist, insofern als bei keinem der zwei Lyriker die Grenzen klar sind: Auch Manhattan wird bei Kling als ein von Naturkräften geprägter Raum wahrgenommen, auch bei Kling werden mentale Prozesse miteinbezogen, so wie auch in Utlers Außenwelt technische Prozesse in die Naturwelt eingreifen. Beide Lyriker teilen die Absicht, die Wahrnehmung eines Raumes mit dem Sprechen als physischem, körperproduziertem Prozess in Verbindung zu bringen: „aus dem: speichel-ins bachbett – ent-/lastungsgerinne – entsickert, gemündet in/schlingende flutende, fransen mäandernde/adern sich aus – richtung: talsperre – jochbein, ja/gurgeln und stockt stottert fängt: sich an reusen/aus hornblatt, gezähnt, flutet im: gerodeten mund.“[641]

Unmittelbar damit verbunden ist auch der performative Aspekt der Lyrik. Als Lyrik-Performerin steht Utler ähnlich wie Scho in einer bestimmten Tradition, die vor allem im westdeutschen literarischen Raum Kling stark geprägt hat. Die Tradition des mündlichen Vortrags von Lyrik, die aus historischen Gründen unterbrochen wurde, setzt Kling in Orientierung an performativen Realisierungen der Lyrik im Kontext der Wiener Nachkriegsavantgarde fort, indem er eine spezifische Richtung einschlägt, nämlich den

[638] Kling: *Itinerar*, S. 23.
[639] Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 435.
[640] So wie Fußnote 637.
[641] Utler: *münden – entzüngeln*, S. 14.

Fokus ausschließlich auf den Text und sein inhärentes performatives Potential. Es sollte auf „requisiten / mätzchen etwelcher art verzichtet [werden], seine [d.h. des Dichters] ganze konzentration gilt einzig dem auswendig-gesprochenen bzw. abzulesenden text – der ist nun seine partitur.“[642] Schon allein aufgrund solcher Formulierungen sowie seiner starken Präsenz im literarischen Feld als Lyrik-Performer, steht Kling für Schos und Utlers Anfänge als Lyrik-Performerinnen als Vorbild und wichtiger Vorgänger. Es stimmt, dass Utler, ähnlich wie Scho, Klings Vortragsstil nicht imitiert und mit anderen Mitteln, z.B. Pauseneinsatz, verschiedenen Tempi bzw. Beschleunigungen des Textes arbeitet, doch man könnte schwer behaupten, dass es sich am Anfang um ein radikal anderes Vortragskonzept handelt. Für ihre weiteren Arbeiten – *brinnen* (2006) und *jana, vermacht* (2009) – entwickelt Utler jeweils spezifische Vortragsrealisierungen, die sich von Klings Vortragskonzept stärker unterscheiden, indem sie auch technische Möglichkeiten der Arbeit mit Stimme, vor allem das Schneiden und Zusammenfügen mehrerer Stimmen, nützen. Mit technischen Mitteln arbeitet Kling bei der performativen Realisierung seiner Gedichte zwar nicht – er verwendet die Technik der Montage auf der schriftlichen Ebene, nicht auf der akustischen Ebene. Doch das Konzept der Mehrstimmigkeit, das bei Utler vor allem dadurch realisiert wird, dass zwei wiederkehrende Stimmen miteinander montiert werden,[643] lässt sich auch mit Thomas Kling verbinden. Bei Kling sind es die verschiedenen Sprechweisen und Idiome, die historisch oder sozial identifizierbaren Stimmen, die mittels O-Ton in die Gedichte integriert werden und den polyphonen Charakter ausmachen. Wo sich die zwei Poetiken treffen, steht die Materialität und Objektivität der polyphonen Montage, welche die Abkehr von der Stimme als Mittel des authentischen Selbstausdrucks signalisiert.

[642] Kling: „DER DICHTER ALS LIVE-ACT: DREI SÄTZE ZUR SPRACHINSTALLATION“.
[643] Siehe Anja Utler: *brinnen*, Wien 2006; Anja Utler: *jana, vermacht*, Wien 2009.

Es wurde bereits erwähnt, dass sich Klings und Utlers Gedichte, selbst am Anfang von Utlers literarischer Entwicklung trotz der verschiedenen Parallelen stilistisch als auch thematisch sehr unterscheiden. Trotz der Arbeit mit der Klanglichkeit des Textes und seinem Rhythmus, trotz des Einbezugs der Mündlichkeit und der Performativität weist die Syntax sowie Interpunktion keine offensichtlichen Parallelen auf. Utlers Verbformen, die vielen reflexiven Verben und die nicht selten vorkommende erste Person Singular zeigen die Subjekt-zentrierte Vorgehensweise, die in Kontrast zu Klings distanzierter Subjektposition steht. Hinweise auf andere mögliche literarische Einflüsse bietet der Band selbst. Es scheint sich – zusammen mit poetologischen Anmerkungen des *plötzlichen mohns* (2007) – programmatisch an der Literatur des slawischen Raumes, insbesondere der russischen Literatur zu orientieren. Im oben zitierten Zyklus wird zwar kein Autor explizit zitiert bzw. genannt, doch zwei anderen Gedichten bzw. Zyklen werden direkte Zitate vorangestellt: Im ersten Teil findet sich ein Zitat des slowenischen Dichters Dane Zajc, im zweiten Teil wird dem Sibyllen-Gedicht ein Zitat von Marina Zwetajewa vorangestellt. Abgesehen von sprachwissenschaftlichen oder Antike-bezogenen Zitaten sind das die einzigen expliziten Verweise auf die Lyrik des 20. Jahrhunderts. Im Folgenden soll nachgewiesen werden, dass die Lyrik Marina Zwetajewas, mit der sich Utler nicht nur als Lyrikerin, sondern auch auf wissenschaftlicher Ebene auseinandergesetzt hat,[644] ebenso eine prägende Rolle auf die Entwicklung von Anja Utlers poetischem Stil spielt:

> Wer für mich definitiv sehr sehr wichtig war und auch wichtig geblieben ist, ist Marina Zwetajewa […]. Was sie macht, diese Kombination aus Emotionalität, Leidenschaftlichkeit, Laut und Bedeutung, das ist etwas wie ein glühender Kern, der mich immer sehr angesprochen hat und gleichzeitig hat sie für mich immer auch einen Raum geboten, wo ich sehen konnte, sie geht wohin, wo ich eigentlich nicht hingehen möchte.[645]

[644] Sie promovierte mit einer Arbeit über „‚Weibliche Antworten' auf ‚menschliche Fragen'? Zur Kategorie Geschlecht in der russischen Lyrik (Z. Gippius, E. Guro, A. Achmatova, M. Cvetaeva)".
[645] Siehe Anhang, Gespräch mit Anja Utler, 15.9.2015, Regensburg.

Auf den prägenden Einfluss der russischen Lyrik, insbesondere von Zwetajewa auf die Gedichte in *münden – entzüngeln* haben zwar Lyriker Hendrick Jackson[646] und Jan Wagner[647] bereits verwiesen, doch von der Kritik wurde dies oft nicht wahrgenommen. In einem Artikel aus dem Tagesspiegel, der auf den Leonce-und-Lena-Preis des Jahres 2003 reflektiert, wird Utler als eine Lyrikerin, „[…] deren poetische Lehrjahre eine ‚Fellowship Literatur' im Vers- und Pflanzenreich zu Hombroich einschließen"[648] – und nicht etwa Russland und Zwetajewa – vorgestellt. Um einen ähnlichen Fall handelt es sich auch im bereits erwähnten KLG-Artikel über Anja Utler[649], der auf die Bedeutung Klings, aber nicht der russischen Lyrik eingeht.

Der folgende Vergleich vom ersten Gedicht aus Zwetajewas Zyklus „Sivilla" und Utlers „sibylle – gedicht in acht silben" soll das Verhältnis zwischen den zwei Lyrikerinnen näher analysieren:

СИВИЛЛА

1.

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
Все птицы вымерли, но Бог вошёл.

Сивилла: выпита, сивилла: сушь.
Все жилы высохли: ревностен муж!

Сивилла: выбыла, сивилла: зев
Доли и гибели! — Древо меж дев.

Державным деревом в лесу нагом —
Сначала деревом шумел огонь.

Потом, под веками — в разбег, врасплох,
Сухими реками взметнулся Бог.

[646] Siehe Hendrick Jackson: „Über ein Gedicht Anja Utlers", in: Internetseite Lyrikkritik, URL: http://www.lyrikkritik.de/Utlers%20Gedicht.html [Letzter Zugriff: 20. 7. 2017]
[647] Siehe Jan Wagner: „Vom Pudding. Formen junger Lyrik", in: *Text + Kritik: Junge Lyrik* 171 (2006), S. 52-67.
[648] Katrin Hillgruber: „Kein Laut zuviel", in: *Der Tagesspiegel*, 17.3.2003.
[649] Rohde: Anja Utler, in: *KLG*.

И вдруг, отчаявшись искать извне:
Сердцем и голосом упав: во мне!

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!
Так Благовещенье свершилось в тот

Час не стареющий, так в седость трав
Бренная девственность, пещерой став

Дивному голосу…
— так в звёздный вихрь
Сивилла: выбывшая из живых.

5 августа 1922[650]

[Sibyl

1.

Sibyl: burnt out, sibyl: a tree trunk. All the birds have died out, but a god has entered.

Sibyl: drunk dry, sibyl: aridity. All her veins have dried out: the man is zealous!

Sibyl: departed, sibyl: mouth of fate and destruction! – A tree among maidens.

Like a sovereign tree in a bare forest – fire first roared through the tree.

Then, beneath the eyelids – swiftly, unexpectedly, god surged up through the dry rivers.

And suddenly, in despair of seeking without: heart and voice fallen: within me!

Sibyl: soothsayer! Sibyl: vault! Thus the Annunciation was accomplished in that Unaging hour, thus into the grayness of grasses ephemeral maidenhood, become a cave

For the divine voice… − thus into an astral whirlwind Sibyl: departed from the living.[651]]

sibylle – gedicht in acht silben

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
Все птицы вымерли, но Бог вошел.

Sibylle: ausgebrannt, sibylle: Stamm.

[650] Zitiert nach Olga Peters Hasty: *Tsevaeva's orphic journeys in the worlds of the word*, Illinois 1996, S. 88.
[651] Hasty: *Tsevaeva's orphic journeys in the worlds of the word*, S. 88.

Die Vögel ausgelöscht, Gott aber kam.

(Marina Cvetaeva)

hat die: körner berührt, bloßen augs: bloßen munds ist ent-
zunden, sibylle, sie schaudert, glüht: sand sengt die kuppen die
finger die zunge schlägt funken im körper: loht auf

•

sie: taumelt, sibylle, verfallen dem: rinnenden sand stürzt sie, strömt
– myriaden von poren – durchweht sie durchzuckt sie die sonne – wird:
sonnensturm – murmelt sie spuckt, weiß: sie senkt sich nicht mehr

•

ist: geborsten, sibylle, der: splitter im fleisch ist sie – blutet noch? –
spreißelt – entzweit, klafft: den lippen gleich, strunk – ist: lamelle, verholzt
sie: durchschneidet das licht, trieft: sie knarzt, das: entquillt

•

sibylle so: gähnt sie, ächzt: schwingen die: stimmlippen, -ritzen sie
kratzen: hinweg übern kalk, scheuern, reißen ein: krater vom
becken zur kehle der: stimmschlund, sibylle, sie: zittert, vibriert

•

vibriert, ist: das beben, sibylle – erschütterung – zuckt: in den sand- in
den luftwirbeln knirscht sie verwirft: das gelenk sich staucht, wimmert: zur
nehrung: verzehrt sie sich – zittert: entwurzelte kiefer – sie: erodiert

•

sibylle sie: türmt sich, wird: klippen sie zischt ist die: gischt in den
poren verglüht sie versprüht: sibilanten, erlischt -sss- ebbt
flutet sich selbst und: stöhnt auf

•

ihr: schwindelt, sibylle sie: bricht sich in wirbelnder hitze sie: zischelt
sirrt: sumpf, tümpel glitschende schenkel der: schilfgürtel nässt sie um-
züngelt sich selbst gurgelt – natter – entwischt sie und: girrt

•
•

und still. bloß die witterung: brandstätte rodung vernehmbar – ist:

> ehemals knistern – und: fäulnis die zehen befingern den strunk:
> eine pilzige höhlung, bestochern die ab- geworfene haut: sie zerfällt
> an den schuppigen sohlen und: raschelt auf[652]

Beide Gedichte beschäftigen sich mit der mythologischen Figur der Sibylle von Cumae. Bereits hier lässt sich ein wichtiger Unterschied zu Thomas Klings Poetik wahrnehmen, denn obwohl in *Auswertung der Flugdaten* (2005) zwar auch ein Sibyllen-Zyklus zu finden ist, ist der Fokus auf einzelne Figuren bzw. Personen und deren Entwicklung in Klings Gedichten selten.[653] Häufiger sind es größere historisch-geographische Zusammenhänge, die zum Thema werden – Biographien der Menschen werden zwar miteinbezogen, aber nicht der primäre Fokus der Gedichte. Klings Gedicht „Sibylle Cumaea"[654] beschäftigt sich mit der gleichen Figur, doch sein Ausgangspunkt ist nicht Ovid, sondern Vergils *Aeneis*, was zu einer radikal anderen Thematik führt, nämlich der Interaktion zwischen Aeneas und der Sibylle als derjenigen, die ihm den Weg in die Unterwelt weist. Bei Ovid hingegen agiert Sibylle nicht nur als eine Verbindung zur Unterwelt, sondern als eine Figur mit einer eigenen körperlich-akustischen Entwicklung. Der Sibylle erfüllt Apollo den Wunsch nach so vielen Lebensjahren wie es Staubkörner in einem Haufen Sand gibt, aber nicht zugleich die Jugend gewährt. Über eine sehr lange Zeit hinweg verkümmert ihr Körper, bis zuletzt nur ihre Stimme bleibt. Zwetajewas und Utlers Gedichte drehen sich um die Aspekte der Körperlichkeit und der weiblichen, lyrischen Stimme. Obwohl das hier vielleicht nicht am stärksten zum Ausdruck kommt, steht Zwetajewa für eine lyrische Poesie der Gefühle und Emotionen, oft der ersten Person Singular, was einen wichtigen Gegenpol zur Poetik Thomas Klings bildet. Diese zwei Gedichte von Utler und Zwetajewa sind allerdings grundsätzlich poetologische Texte, die jedoch unterschiedliche Positionen einnehmen.

---

[652] Utler: *münden – entzüngeln,* S. 89-91.
[653] Als wichtigste Ausnahmen wären der Wolkenstein-Zyklus und der Droste-Zyklus zu nennen. Siehe Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 561-579; S. 688-672.
[654] Ebd., S. 924.

Zwetajewas Gedicht ist als Reflexion auf den kreativen Schaffungsprozess zu lesen: Indem Sibylle ihre körperliche Existenz verneint und zum astralen Wirbelsturm transzendiert, indem sie also ihre physische Existenz sublimiert, findet sie ihre göttliche bzw. dichterische Stimme. Gott ist hier mit dem von außen kommenden Feuer der Inspiration verbunden, er steht aber auch für den Geist, den immateriellen Bereich, den die Figur der Sibylle nach ihrer Verwandlung bewohnt. Vor allem das zweite Gedicht dieses dreiteiligen Zyklus (das hier nicht zitiert wird) veranschaulicht durch das Gleichnis des Kliffs die abgetrennte, isolierte Position, die ein transzendierendes dichterisches Subjekt einnimmt.[655] Utlers Gedicht ist im Vergleich zu Zwetajewa als Anti-Transzendierung und radikale Materialisierung von Sprache und Körperlichkeit zu sehen. Anders als in Zwetajewas Gedicht bleibt hier Sibylle untrennbar an ihre körperliche Existenz gebunden: Sie vollzieht in jeder der acht Strophen einen Verwandlungsakt, doch keiner endet mit ihrem Tod – die letzte Strophe inszeniert das Häuten der Schlange, das programmatisch Prozesse der Zerstörung und der Erneuerung veranschaulicht. Die Stimme wird hier nicht zu einer innerlichen Kategorie des Unsichtbaren – wofür bei Zwetajewa die geschlossenen Augenlider und das Herz stehen – sondern materialisiert sich im Körper der artikulierenden Sibylle bzw. ist ein Teil der Umwelt, durch die sich die Figur der Sibylle bewegt. Utlers Sibylle drückt sich vor allem auf der Ebene der nichtverbalen Laute und Geräusche aus: Sie murmelt, spuckt, gähnt, ächzt, stöhnt, vibriert, zischt, zischelt, sirrt, girrt – Laute, die in ihren Kontexten Spannung, Erschöpfung, Schmerz und Lust suggerieren und als konkrete physische Zustände aufgefasst werden. Ein wesentlicher Unterschied besteht auch darin, dass die Figur unabhängiger erscheint. Während in Zwetajewas Gedicht die Inspiration als das von außen (vom Gott) kommende Feuer aufgefasst wird, scheint hier das Feuer mit der

[655] Für eine ausführlichere Analyse des Zyklus in Verbindung mit dem Orpheus-Mythos und Zwetajewas eigenem poetischen Denken siehe Peters Hasty: *Tsevaeva's orphic journeys in the worlds of the word*, S. 83-110.

Zunge und den Fingerkuppen der Figur, ihrer visuellen und akustischen Wahrnehmung verbunden zu sein – die ganze erste Strophe lässt sich als poetologische Reflexion auf das Zündungspotential dieser stark akustischen, visuellen sowie haptischen Lyrik lesen.

Von zentraler Bedeutung ist vor allem die klangliche Ebene von Zwetajewas Gedichten, das Assoziieren von semantisch unterschiedlichen jedoch klanglich ähnlichen Wörtern, die ab einem gewissen Punkt in ihrer Entwicklung als kein bloßer alliterativer Effekt, sondern als Prinzip des poetischen Denkens zu sehen ist.[656] Im ersten Teil des Sivilla-Zyklus drückt sich die Klanglichkeit des Textes vor allem durch die Anhäufung von Verben und Adjektiven aus, die mit dem Präfix „vy" anfangen: „vyžžena" (ausgebrannt), „*vy*merli" (gestorben), „*vy*pita" (ausgetrunken), „*vy*sochli" (ausgetrocknet), „*vy*byla" (ausgegangen). Diese Anhäufung des „vy"-Klangs verstärkt den Eindruck des Ausleerens bzw. Auslaufens, der mit dem physischen Niedergang der Figur einhergeht. Auch auf der Mikroebene der einzelnen Strophen zeigt sich, dass der Klang eine zentrale Rolle spielt: Konzentriert arbeitet Zwetajewa mit Alliterationen, Assonanzen, Reim und innerem Reim, wie z.B.: „Сивилла: выбыла, сивилла: зев/ Доли и гибели! — Древо меж дев." Die ersten drei Wörter sind durch inneren Reim verbunden: „Sivilla – vybyla". Typisch für Zwetajewa ist auch der monosyllabische Endreim („zev-dev"), während „doli i gibeli" durch Assonanz zwei semantisch unterschiedliche Wörter miteinander verbindet. Die Silbe scheint hier die kleinste Einheit des Textes zu sein, die Form ergibt sich nur graduell, indem sie durch das schreibende Subjekt „Silbe für Silbe abgelauscht [wird]"[657]. Der Hörsinn spielt eine wichtige Rolle im Schreibprozess Zwetajewas, auf ihn können verschiedene Aspekte wie z.B. räumliche Gestaltung des Schriftbildes, Kadenz und Tempo zurückgeführt werden:

[656] Vgl. Simon Karlinsky: *Marina Cvetaeva: her life and art*, California 1966, S. 143-144.
[657] Zitat von Zwetajewa, zitiert in Fritz Mieraus „Zwetajewa lesen", in: Marina Zwetajewa: *Vogelbeerbaum: Gedichte*, München 1999, S. 12.

„Mehr nach links – nach rechts, höher – tiefer, schneller – langsamer, hinausziehen – abbrechen, das sind die genauen Hinweise meines Gehörs – oder die von einem Etwas an mein Gehör. All mein Schreiben ist Sich-hinein-hören.“[658] Diese akustische Komponente des Textes drückt sich auch durch die hohe Rhythmizität aus: Zwar weichen die meisten Gedichte Zwetajewas von traditionellen metrischen Versstrukturen ab, doch haben sie eine erkennbare metrische Struktur – in den oben zitierten Zeilen aus dem Anfang des Gedichts finden sich z.B. wechselnde Daktylen und Choriamben (- ∪ ∪ - ∪∪ - ∪∪ -). Z.T. aus rhythmischen Gründen findet sich in diesen Gedichten ein höchst idiosynkratisches Interpunktionssystem, gekennzeichnet vor allem durch den Gebrauch des Gedankenstrichs, des Doppelpunkts und des Ausrufezeichens. Der Gedankenstrich markiert Pausen und erhöht die Betonung von Silben, ist aber auch ein Zeichen des semantischen oder sprachlichen Wechsels, indem er z.B. direkte Rede oder eine andere Informationsebene andeutet. Der Doppelpunkt funktioniert zugleich als Mittel der Ankündigung sowie syntaktischen Verkürzung und Verknappung, wie das z.B. die beginnenden Verse des oben zitierten Gedichts zeigen: „sivilla: vyžžena, sivilla: stvol“ (sibylle: ausgebrannt, sibylle: stamm). In beiden Fällen ermöglicht der Doppelpunkt die direkte Verbindung des Subjekts und des Verbes bzw. Adjektivs und im zweiten Falle auch das Auslassen des Hilfsverbs (*ist* Stamm). Der Doppelpunkt schafft also die charakteristische elliptische Syntax, die ein Zeichen der sehr ökonomischen und lakonischen Schreibweise Zwetajewas ist.

Auf der Mikroebene der Texte verbindet Utler und Zwetajewa der gleiche Fokus auf die Silbe als das kleinste Bauelement des Verses und dadurch eine genaue, fast akribische Arbeit mit einzelnen Lauten. Näher betrachtet sind auch Utlers Texte voller Klangfiguren, die einen

[658] Marina Zwetajewa: „Dichter über Kritiker“, in: Dies.: *Ein gefangener Geist*, Frankfurt am Main 1989, S. 25.

ähnlichen Eindruck von lautlicher Dichte und Konzentration erzeugen. In der zweiten Strophe überwiegen z.B. die alliterativen Effekte der s-Konsonanten: „*s*and *st*ürzt *s*ie, *st*römt“, „*s*ie *s*onne: wird *s*onnensturm“, „*s*ie *s*enkt *s*ich“ usw. Die dritte Strophe, die Sibylles Verbrennen fokussiert, ist von harten „t“-Konsonanzen gekennzeichnet: „spreißel*t* – entzwei*t*, klaff*t*“, „trief*t*: sie knarz*t*, das: entquill*t*“. Häufig findet sich im Gedicht auch innerer Reim: „z*ischt* – g*ischt* – erl*ischt*“ (6. Strophe), „s*irrt* – g*irrt*“ (7. Strophe) sowie Wiederholdung von Verben mit gleichen Präfixen: „*durch*weht sie *durch*zuckt“ (2. Strophe), „*ver*glüht sie *ver*sprüht“ (6. Strophe).

Zweifelsohne gibt es auf der stilistischen Ebenen einen bestimmten Überschneidungsbereich zwischen Thomas Kling und Marina Zwetajewa, der gerade durch die Klangfiguren und Rhythmus zum Ausdruck kommt. Wie bereits angedeutet wurde, arbeiten beide Lyriker mit Alliterationen, Assonanzen und innerem Reim, beide reißen auch metrische Rhythmen an. Die Überschneidung ist nachvollziehbar, insofern als auch Kling an die Tradition der Moderne anknüpft, wie es bereits im ersten Kapitel am Verhältnis zwischen Kling und Benn gezeigt wurde. Er teilt die Auffassung vom Gedicht als künstlichem Konstrukt, die Distanz vom spontanen Ausdruck, die sich über die Sprache, die technischen Verfahren einstellt. Kling und Zwetajewa dienen beide als Orientierungsfiguren für Utler, ohne dass man diese klanglich-rhythmischen Aspekte auf einen spezifischen Lyriker zurückführen könnte. Die Verfahren, die sie verwenden, sind zu einem bestimmten Punkt die gleichen und doch ist es klar, dass Kling und Zwetajewa zwei grundsätzlich unterschiedliche Poetiken darstellen, zwischen denen ein großer Zeitabstand liegt. Die Sprache Klings (und Utlers) radikalisiert und fragmentarisiert sich in Vergleich zu Zwetajewa, sie distanziert sich auch stärker von der Sphäre des Persönlichen, die bei Zwetajewa (zwar nicht hier), aber generell noch präsent ist.

Was dennoch in *münden – entzüngeln* stark an Zwetajewa erinnert, ist die Interpunktion, insbesondere der Gebrauch des Gedankenstrichs und des Doppelpunkts. Der Gebrauch der beiden Zeichen wirkt im Deutschen ungewöhnlicher als im Russischen, wo der Strich öfter für Unterbrechung von komplexen Satzstrukturen oder für indirekte Rede verwendet wird. Der Gedankenstrich hat bei Utler ähnlich wie bei Zwetajewa die Funktion des Wechsels zu anderen semantischen Ebenen sowie der rhythmischen Unterbrechung. Der Sprachfluss wird durch Fragen, Präzisierungen, Erweiterungen unterbrochen und wieder fortgesetzt. Ähnliches gilt auch für den Doppelpunkt, der zum einen als Pause, zum anderen aber auch als syntaktisches Bindungselement funktioniert und eine Art Übergang bzw. Transformation (mit offenem Ende) andeutet.

Anders als Zwetajewas elliptische Nominal-Syntax ist bei Utler die Syntax vor allem von Verben vorangetrieben – zu meistens einem oder mehreren sehr langen Versen ohne Punkte. Andere Satzzeichen wie z.B. der Doppelpunkt übernehmen die Funktion des Punktes. Diese Pausen werden an eher ungewöhnlichen Stellen gesetzt, häufig nach scheinbar unbedeutenden Wörtern, wie z.B. Personalpronomina (sie), Demonstrativpronomina (der, die, das) oder nach Konjunktionen (und). Der Effekt dieses Interpunktionssystems, das sich an russischer Lyrik zu orientieren scheint, wirkt im Deutschen doppelt künstlicher: Dadurch, dass der Gebrauch des Doppelpunkts und des Gedankenstrichs in deutscher Lyrik generell ungewöhnlicher ist und noch verstärkt dadurch, dass Utler den Doppelpunkt dort setzt, wo er den Vers als ein gewisser Verwirrungsmoment unterbricht. Von Zwetajewa, deren Gebrauch der Interpunktion vor allem durch den Drang nach einer möglichst ökonomischen Potenzierung der Expressivität von Sprache motiviert ist, unterscheidet sich diese Lyrik immerhin. Obwohl das Werk der beiden Lyrikerinnen von einer virtuosen Künstlichkeit,

dem Bewusstsein des poetischen Handwerks sowie der Form gekennzeichnet ist, scheint sich Utler dennoch wesentlich stärker von Formen der Alltagssprache in Richtung einer erhöht künstlichen Sprache zu distanzieren.

Obwohl sich Utler ganz deutlich an einigen Motiven aus Zwetajewas Gedicht orientiert – wie z.B. an dem Motiv des ausgebrannten Baumstammes, der zu einer weiteren Reihe von Motiven der zerstörten Landschaften führt – gibt es eine ebenso starke Tendenz zur Distanzierung, die auch zeigt, dass es sich hier um kein epigonales Imitieren handelt, sondern um ein Weiterdenken des gleichen Themas. Ähnliches ließe sich auch für den technischen Aspekt der Gedichte sagen: Utlers Gedichte orientieren sich erkennbar am reifen Stil der Gedichte von Zwetajewa (der 20er und 30er Jahre), doch diese stilistische Elemente werden Teil einer anderen Poetik, weil sich die Lyrikerin zugleich an einer Vielzahl verschiedener Lyriker orientiert und auf eine andere Zeit reagiert. Dennoch stellt russische Lyrik für Utler eine wichtige Quelle dar, vergleichbar zum Teil mit Klings Rezeption der Autoren der Wiener Nachkriegsavantgarde, die es ihm ermöglicht, eine als neu wahrgenommene Poetik zu entwickeln.

Das Beispiel Anja Utlers zeigt – in Vergleich zu Schos Debüt, wo sich die Bedeutung Klings mit dem Einfluss konzeptueller Kunst mischt – den zum Teil konvergierenden Einfluss zweier Lyriker. Das, was bei Scho bereits am Anfang, aber zunehmend im Zuge einer längeren Entwicklung sichtbar wird, nämlich die immer größere Distanz von Thomas Kling in einem engeren, stilistischen Sinne, ist bereits in *münden, entzüngeln* zu spüren. Es gibt zwar bestimmte technische Ähnlichkeiten zwischen Kling und Utler, die sich vor allem in der Arbeit mit Klang und Rhythmus zeigen – in den verschiedenen Klangfiguren sowie der unregelmäßiger Verwendung von metrischen Rhythmen – doch nicht im Sinne einer

offensichtlichen, nahen Orientierung. Dennoch setzt auch diese Poetik die stark von Thomas Kling geprägte Tradition weiter. Dies zeigt sich in der Integration der Elemente der Mündlichkeit in den Text: in dem Kommunikationsweg, den die Gedichte signalisieren, in bestimmten Merkmalen der mündlichen Kommunikation wie Ellipsen und Abbrüchen sowie nichtverbalen Artikulationsprozessen und Lauten. Es zeigt sich auch in Utlers Arbeit als Lyrik-Performerin, die die gleiche auf Thomas Kling und Ernst Jandl zurückführende Tradition des mündlichen Vortrags fortsetzt, die ausschließlich den Text und sein inhärentes performatives Potential fokussiert. Es lässt sich auch die zunehmende Distanzierung von der Stimme als Authentizitätsmarker und das Interesse für Mehrstimmigkeit als einen objektivierenden, künstlichen Umgang mit unterschiedlichen Ausdrucksweisen wahrnehmen. Ebenso wichtig ist die Auffassung von der Sprache als etwas Physischem, was sich auf der selbstreflexiven Ebene der Gedichte spiegelt. Alle diese Aspekte ermöglichen eine gewisse Nähe zwischen den zwei Lyrikern wahrzunehmen, doch zugleich wird am Beispiel des Vergleichs der Gedichte Utlers mit Zwetajewa klar, dass in dieser Lyrik auch andere Einflüsse präsent sind. Zwetajewa ist auf der stilistischen Ebene ein etwas direkter Einfluss, der die Verwendung der Interpunktion und dadurch die Strukturierung und Rhythmisierung der Zeilen prägt. Sie weist auch den Weg zur Entwicklung einer lyrischen Subjektivität und Emotionalität hin, die bei Kling selten zu finden ist. Die starke Materialität von Utlers Sibylle, die im Gegensatz zur Trennung der Stimme von der Körperlichkeit und deren Transzendierung in Zwetajewas Gedicht steht, weist auf die Bedeutung der deutschsprachigen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hin, die Kling mit seiner Arbeit geprägt hat.

*

Anja Utler und Sabine Scho, die beide zu Beginn ihrer literarischen Entwicklung Thomas Kling rezipieren, bewegen sich in ihren Gedichten im Spannungsfeld zwischen Nähe und Distanz gegenüber Klings Poetik. Bei Scho wird die Nähe auf stilistischer Ebene im Montage-Charakter der Gedichte aus *Album* sichtbar, wovon sich die folgenden Bände (*farben* und *Tiere in Architektur*) immer stärker distanzieren. Bei Utler ist dieser stilistische Einfluss Klings schwieriger festzustellen – obwohl es gewisse technische Ähnlichkeiten gibt, erinnert der Stil nicht im unmittelbaren Sinne an Thomas Kling und überschneidet sich an diesen Stellen auch mit den Verfahren, mit denen Zwetajewa arbeitet. Das Verhältnis zwischen der Bedeutung von Kling und Zwetajewa ist schwer zu bestimmen. Wegen der vielen Überschneidungen, nicht zuletzt in der Beschäftigung der beiden Autoren mit dem Stoff des Sibyllen-Mythos, ist nicht auszuschließen, dass Zwetajewas Poetik als ein Mittel der Distanzierung von Kling funktioniert, um dadurch eine andere, aber dennoch verwandte Poetik zu entwickeln. Die Nähe zwischen den Poetiken zeigt sich auch in den allgemeineren Arbeitsbereichen Schos und Utlers: bei Scho in der performativen Arbeit, dem Schreiben über das Medium der Photographie, der Beschäftigung mit der deutschen Geschichte und dem auf Recherche basierenden Schreibprozess. Bei Utler ebenso im performativen Aspekt, in der Mündlichkeit und der Verschränkung der Sprache mit dem Bereich der Körperlichkeit. Diese Bereiche werden nicht willkürlich mit Thomas Kling verbunden. Obwohl zwar eine Reihe der Lyriker der 90er Jahre innerhalb dieser oder einiger dieser Bereiche arbeitet, ist es wichtig wahrzunehmen, dass Kling zeitlich betrachtet – wie es auch im zweiten Kapitel zum Teil gezeigt wurde – vielen von denen (z.B. Bayer, Draesner, Köhler) vorausgeht, indem er etwas früher im Lyrik-Feld auftritt. Einigen anderen Lyrikern wie Gerhard Falkner geht er z.B. zeitlich nicht voraus, doch die poetologischen Überschneidungen (zwischen z.B. Falkner, Utler, Scho) wären in diesem Fall wesentlich

kleiner. Thomas Kling ist für beide Lyrikerinnen der im *deutschsprachigen* lyrischen Feld naheliegendste Orientierungspunkt und Vorgänger, an den sie anknüpfen können. Vergleicht man Scho, Utler und Kling (als den unmittelbaren literarischen Vorgänger der zwei Lyrikerinnen) mit Kling und seinen Vorgängern, d.h. der Lyrik der 60er und 70er Jahre, so sieht man, dass es sich sowohl bei Scho als auch bei Utler um keinen radikalen Neuansatz in der Lyrik handelt, sondern vielmehr um bestimmte Kontinuitäten, um weitere Arbeit auf gleichen poetologischen Prämissen.

Die Lyrikerinnen, mit denen sich dieses Kapitel befasst, stehen in Vergleich zu den Lyrikern, die als Thomas Klings Zeitgenossen bezeichnet worden sind, in einer wesentlich anderen Ausgangsposition. Thomas Kling ist für sie nicht so wie für Gräf, Hummelt oder Beyer jemand, der nur einen Schritt weiter in seiner Entwicklung ist. Der generationelle Abstand und der Altersunterschied sind viel größer, so dass wir es mit einem sehr unsymmetrischen, hierarchisierten Verhältnis zwischen dem jungen, nichtetablierten Lyriker und dem etablierten Lyriker Thomas Kling, der 2000 Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung wird, zu tun haben. Dies ist ein wichtiger Unterschied im Vergleich zu Lyrikern im ungefähr gleichen bzw. etwas jüngeren Alter als Kling. Kling hat zu dem Zeitpunkt eine starke Präsenz und Macht im literarischen Feld, die ihn für die jüngere Lyrikgeneration sichtbar macht. Die Lyriker der jüngeren Generation haben zwar eine gewisse Freiheit, was die Auswahl solcher Orientierungspunkte angeht, doch diese sind von internen Hierarchisierungsprinzipien abhängig, es gibt keinen klaren Überblick über das totale lyrische Feld oder die totale Tradition. Utler verweist auf das damit verbundene Rezeptionsproblem, das die freie Wahl solcher Orientierungspunkte infrage stellt: „Man rezipiert, weil bestimmten Stimmen Nachmachpositionen zugeteilt wurden, man rezipiert nichts unvoreingenommen. Man ist nicht souverän im Hinblick auf die Tradition. Man ist

auch sehr, glaube ich, dumm.“[659] Obwohl solche Traditionslinien auch von soziologischen Mechanismen abhängig sind, verneint keine der beiden Lyrikerinnen die Bedeutung Thomas Klings für ihre Entwicklung. Klings Konsekration der Gedichte Schos und Utlers eröffnet einen Rezeptionsrahmen, der, wie die Analyse der Gedichte gezeigt hat, meistens reduzierend ist, weil beide Poetiken von mehr als nur einer Einflusslinie geprägt sind. Dennoch will diese Analyse zeigen, dass der Verweis auf Kling in beiden Fällen grundsätzlich nicht irreführend ist, weil beide Lyrikerinnen die von Kling geprägte Tradition weiterführen, obwohl sie dabei einen anderen Blick auf die Gegenwart werfen.

[659] Siehe Anhang, Gespräch mit Anja Utler, 15.9.2015, Regensburg.

4. Resümee und Ausblick

Auf die Fragen, wie etwas Neues in der Lyrik passiert und allmählich allgemeinere Veränderungen sichtbar werden, zugleich aber auch poetische Traditionslinien fortgesetzt werden, geben die drei Teile dieser Arbeit einige Antworten. Am Beispiel von Thomas Kling als einem Lyriker, der sich auf eine Vielzahl verschiedener Dichter und Traditionen berief und selbst Einfluss auf die folgenden Lyrikgenerationen hatte, lassen sich Kontinuitäten zwischen verschiedenen Poetiken aufzeigen. Sie verweisen auf das transgenerationelle, interaktive Moment in der Lyrik und führen zugleich zu weiteren Fragen.

Das erste Kapitel widmet sich den Einflüssen auf Thomas Klings Poetik, in erster Reihe den „prägenden Lektüren“, die für diese textbasierte, schriftlich geprägte Poetik einen hohen Wert besitzen. Kling bezieht sich konsequent auf die Tradition der deutschsprachigen Avantgarden (auf die Vorkriegsavantgarden sowie Nachkriegsavantgarden) und der Klassische Moderne – eine durch die NS-Zeit unterbrochene Traditionslinie, die im westdeutschen Kontext aus politisch-ideologischen Gründen eine marginalisierte Position einnahm. Kling distanziert sich von herrschenden Lyrik-Diskursen in der BRD der 60er Jahre, die im Zuge der Politisierung und durch den Einfluss der US-amerikanischen Lyrik ein stärkeres Gewicht auf den inhaltlichen, kommunikativen Aspekt der Gedichte legen. Er setzt einen neuen Fokus auf die Sprache und versteht Lyrik als etwas künstlich Konstruiertes, zugleich distanziert er sich aber auch vom rationalistisch-positivistischen Teil der konkreten Poesie. Diese Abgrenzungen sind ein Mittel der Selbstpositionierung in die Literaturgeschichte und obwohl es immer auch poetologische Unterschiede zwischen den Positionen gibt, zeigen sich diese auf der poetologischen Ebene nicht als totale Gegenpole. Die Verfahren und Entwicklungen beispielsweise der konkreten Poesie sind auf einer viel

kleineren Ebene in den Gedichten Thomas Klings präsent. Thomas Klings Poetik ist neu vor dem Hintergrund solcher Lyrik-Diskurse, die in der BRD bis in die 80er Jahre präsent bleiben.

Die Impulse für die Erneuerung der Lyrik zieht Kling aus seiner Verbindung zu den Autoren der österreichischen Nachkriegsavantgarde. Er bringt in die Lyrik einen intuitiveren Umgang mit der Montage-Technik, den Bereich der Mündlichkeit (und deren selektive Verwendung), die unterschiedlichen sprachlichen Register und die Performativität der Lyrik hinein. Zugleich erweckt er auch ein Interesse für ältere literarische Traditionen wie das Barock und das Mittelalter als mit der Tradition der Avantgarden kompatible Traditionen. Lyriker wie Friederike Mayröcker, Ernst Jandl und H.C. Artmann dienen in dieser Hinsicht als wichtige Orientierungspunkte, obwohl auch sie wiederum diese Bereiche nicht entdeckt haben. Über die Rezeption dieser Autoren gelangt Kling zu vergessenen, marginalisierten Traditionen und Bereichen der Poesie, die untrennbar mit ihren Anfängen verbunden sind. Die Erneuerungstendenz Thomas Klings erinnert insofern an Pounds Konzept des Neuen als Wiederkehr des Alten. Pounds Erneuerungsmodell der Renaissance und die damit einhergehende Bedingung – der transnationale kulturelle Transfer – weist mit Hinblick auf die deutschsprachige Lyrik der 80er Jahre eine wichtige Parallele auf.

Das erste Kapitel setzt sich kritisch mit einem breiteren Kreis von Autoren, auf die sich Kling in seinen programmatischen Texten bezieht, auseinander, um dabei die Einflüsse der Wiener Nachkriegsavantgarde – vor allem im stilistisch-technischen Sinne wie auch hinsichtlich des Traditionsbezugs – hervorzuheben. Obwohl dieser Aspekt der Poetik Thomas Klings bisher in der Forschung nicht näher analysiert worden ist, ist er doch mit einer Reihe problematischer Reduktionen verbunden: Das Kapitel fokussiert ausschließlich die textuellen Einflüsse. Man könnte dennoch vermuten, dass die Verbindungen zur Wiener Avantgarde nicht die einzige mögliche Quelle der Erneuerung dieser komplexen Poetik sind.

Außer Acht gelassen wurden dadurch zum Beispiel Klings enge Kontakte zur bildenden Kunst, die bei kritischer Auseinandersetzung möglicherweise auf eine andere Quelle des Erneuerungspotentials der Poetik Thomas Klings verweisen könnten. Die Arbeit zeigt vor allem, dass Kling mit seinem charakteristischen Stil einige Verfahren und Konstruktionsprinzipien aus dem Umfeld der Wiener Nachkriegsavantgarde aufgreift, doch man kann sich fragen, ob der Schreibstil als solcher das einzig Neue an diesen Gedichten ist. Eine weitere Charakteristik der Gedichte Thomas Klings, die ihn sowohl von den Lyrikern wie Mayröcker, Jandl und Artmann als auch von der westdeutschen Lyrik der 60er und 70er Jahre unterscheidet, ist zum Beispiel der kollektive Fokus auf gesellschaftlich-historische Phänomene und die häufig verwendete erste Person Plural. Über die Ursprünge dieser Charakteristik lässt sich spekulieren. Wenn man aber in Betracht zieht, dass es mit der Rezeption expressionistischer Lyrik oder einer anderen literarischen Epoche zusammenhängen könnte, so ist es nicht auszuschließen, dass solche Traditionen auch jenseits der Frage nach den stilistisch-technischen Einflüssen als Orientierungen dienen könnten. Eine weitere Auslassung ist, dass im Laufe des Kapitels relativ wenig über die unterschiedlichen thematischen Schwerpunkte der frühen Lyrik Thomas Kling gesagt wird. Es wurde zwar am Beispiel des Gedichts „ratinger hof, zettbeh (3)“ angedeutet, wäre aber noch näher zu untersuchen, inwiefern Kling die sozialkritisch orientierten thematischen Schwerpunkte der westdeutschen Lyrik fortsetzt bzw. damit abbricht und inwiefern diese nicht nur hinsichtlich ihrer Konstruktionsweise, sondern auch ihrer Positionierung gegenüber der Gegenwart neu sind. Es ist nicht auszuschließen, dass Kling auch neue oder bis dahin vernachlässigte Themen in die Lyrik einführt. Es wurde ebenfalls bereits angemerkt, dass Klings Poetik im Laufe der Entwicklung neue Ansätze entwickelt und dass der ausschließliche Fokus auf die erste Phase (die ersten drei Bände) auch in dieser Hinsicht eine Reduktion darstellt. Die Kategorie des Neuen zeigt sich also als ein sehr vielfältiger,

großer Bereich, der im Kontext dieser Arbeit zu notwendigen Reduktionen führt, an sich aber noch unberücksichtigte Aspekte der Poetik Klings offen legt.

Der zweite Teil dieser Arbeit fokussiert die breiteren Veränderungen im Laufe der 90er Jahre. Diese Veränderungen lassen auf einen größeren Paradigmenwechsel schließen, der im Zeichen der bewussten Auseinandersetzung mit den Ausdrucksformen der Lyrik sowie mit Selbstreflexivität steht. Zu diesen allgemeineren Veränderungen trägt auch die Wirkung Thomas Klings bei, obwohl Kling, wie es im Laufe des Kapitels deutlich wird, keinesfalls der einzige Faktor ist. Die Beispiele der Lyriker, die von der Kritik mit dem Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule" assoziiert wurden, zeigen die unterschiedlichen Reaktionen und Positionierungen gegenüber Thomas Klings Poetik. Dieter Gräfs *Rauschstudie* weist mit einigen Gedichte eine sehr nahe Orientierung am charakteristischen Schreibstil Thomas Klings auf, während sich andere Gedichte zwar immer noch an Klings Stil orientieren, dabei aber eine eigene Thematik entwickeln. Auch in Norbert Hummelts *knackige codes* findet man Gedichte, die sich an Thomas Klings Stil nah orientieren, doch zugleich versammelt der Band auch andere Gedichte, die sich von der Konstruktionspraktik und Motivik her stärker kaum unterscheiden könnten. Zusammen mit Klings erstem Gedichtband *der zustand vor dem untergang* (1978) werfen diese Beispiele einen anderen Blick auf Einfluss, wie er bisher vor allem von Bloom thematisiert worden ist. Sie weisen auf die Phase der nahen (in Sinne von erkennbaren) Orientierung am Schreibstil eines Lyrikers, die mit sich die Gefahr der Imitation bringt. Worin sich diese Beispiele von Bloom radikal unterscheiden, ist, dass beinah jeder Lyriker mit einer solchen Phase anfängt und dass auch jeder Lyriker, der über einen längeren Zeitraum hinweg aktiv schreibt, diese Phase überwindet. Blooms fixe Kategorien von „starken" und „schwachen" bzw. „schlechten" Lyrikern erweisen sich somit als unbrauchbar, weil – mit Blooms Vokabular – jeder Lyriker am Anfang „schwach" und allmählich, durch Arbeit, „stärker", souveräner im Umgang mit Einflüssen wird. Es geht

also um den Einfluss, der, wie es Gräf in Zusammenhang mit Kling formuliert, gefährdet und bestärkt zugleich, indem der jüngere Lyriker über sein Modell verschiedene Verfahren und Techniken erlernt. Diese Beispiele geben Einblick in die Bedingungen zur Entwicklung einer notwendigen Distanz gegenüber den Einflüssen: Gräf verweist darauf, dass es ihm geholfen hat, Peter Waterhouse gelesen zu haben, während bei Hummelt vor allem die Entdeckung der Literatur der Romantik wichtig wird. Das Erlangen der Distanz erweist sich also als mit der fundierten Kenntnis anderer poetischer Werke und Traditionen verbunden. Beyer scheint diese Distanz gegenüber dem Werk Thomas Klings relativ früh einnehmen zu können: Bei ihm wird die Nähe zu Kling in der Arbeit mit der Montage-Technik, dem Einsatz der Mündlichkeit, dem Arbeitsprozess und anderen Überschneidungen in den Interessen wahrnehmbar, obwohl keine Gedichte zu finden sind, die sich sehr eng an Kling orientieren. Dabei ist es schwer zu bestimmen, inwiefern die Überschneidungen aus der Auseinandersetzung mit Kling oder auch weiter in die Literaturgeschichte zurückreichenden Quellen kommen. Der Versuch, die Konstellationen zwischen Thomas Kling und den Lyrikern der sogenannten „Neuen Kölner Dichterschule“ zusammenzufassen, bringt mit sich noch andere Schwierigkeiten. Das größte Problem zeigt sich darin, dass sich sowohl die Poetik(en) (inklusive Klings Poetik) als auch deren Verhältnis zu Thomas Kling permanent ändern, so dass es sehr schwer ist, diese zeitabhängigen Verhältnisse zu fixieren. Die umrissenen Verhältnisse fokussieren vor allem die Lage in der ersten Hälfte der 90er Jahre, während die weiteren Entwicklungen nur sehr grob zusammengefasst werden und einer genaueren Auseinandersetzung wert wären.

Der zweite Teil des zweiten Kapitels setzt sich mit Klings Verhältnis zu anderen Lyriker-Zeitgenossen auseinander, die außerhalb des regional und generationell geprägten Netzwerkes aus dem Kölner-Düsseldorfer Raum zu verorten sind. Klings Tendenz, mit institutionellen Möglichkeiten einen Kreis von ähnlich orientierten Lyrikern um sich zu

sammeln, zeigt, dass Lyriker nicht nur als einzelne Akteure in einem antagonistischen, von Konkurrenz gezeichneten Verhältnis stehen, sondern auch bewusst Verbindungen bilden, um eine Reihe von verwandten Positionen sichtbarer zu machen und zu stärken. Es geht um das Verhältnis von Lyriker-Zeitgenossen untereinander, das sich nicht wie im Falle der „Neuen Kölner Dichterschule“ mit Pounds Modell der allmählichen Ausbreitung der Schreibtechniken über den Lyriker vom Typus Innovator bezeichnen lässt, sondern um ein relativ gleichwertiges Verhältnis zwischen Zeitgenossen, deren Poetologien zwar verwandt sind, die aber nicht immer mit den gleichen Schreibtechniken arbeiten. Sie definieren sich vor allem über eine ausgrenzende Geste, d.h. über die Abgrenzung von den Positionen anderer Lyriker, obwohl der Versuch, die Programmatik solcher Abgrenzungen zusammenzufassen, auch Schwierigkeiten mit sich bringt. Der Kreis der Lyriker, die Thomas Kling in Hombroich um sich sammelt, lässt sich über deren sprachreflexiven Fokus definieren, über die Rezeption und Anknüpfung an eine avantgardistische Traditionslinie, aber auch über den Versuch, eine transnationale deutschsprachige Lyrik in den Vordergrund zu bringen. Es besteht zugleich die Gefahr, einer Reihe von Verhältnissen, die auch die Persönlichkeiten der Lyriker prägen, aus poetologisch-programmatischen Hinsicht zu überinterpretieren. Einige Punkte von Klings Programm lassen sich zwar grob identifizieren, doch letzten Endes bleiben die Gründe für die Inklusion bzw. Exklusion eines Lyrikers in einen Kreis auch der Spekulation überlassen.

Klings Kontakt zu Franz Josef Czernin stellt ein Beispiel solcher Verbindung von verwandten Positionen dar. Anders als einige Lyriker, die mit dem Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule“ assoziiert wurden, macht Czernin eine gegensätzliche Entwicklung – von relativ starker Distanz gegenüber der Poetik Klings, die ihren Ursprung in einigen grundsätzlichen Unterschiedenen zwischen den Poetiken hat, zur Annäherung hin. Die Nähe zwischen Klings und Czernins Position lässt sich in sprachreflexiven Tendenzen ihrer Arbeit

und dem gemeinsamen Bezug auf die Wiener Gruppe wahrnehmen. Auch im soziologischen Sinne nehmen beide Lyriker eine Position im autonomsten und aus ökonomischer Sicht prekärsten Teil des Lyrik-Feldes ein, d.h. dem Teil, der am stärksten von Prinzipien der Weihe und literarischen Legitimierung abhängig ist. Als Kritiker legitimiert Czernin nicht nur seine, sondern ebenso sehr auch Klings Position. Trotz dieser Ähnlichkeiten lässt sich an diesem Beispiel auch wahrnehmen, was Lyriker-Zeitgenossen voneinander unterscheidet. Es geht nicht so sehr um die mehr oder weniger gelungene Form der Überwindung gemeinsamer literarischer Vorfahren, wie Bloom denkt, sondern um das jeweils unterschiedliche Traditionsmuster, das jeder Lyriker mit seiner eigenen, gleichzeitigen Anknüpfung an verschiedene Traditionen bildet. Von den österreichischen Lyrikern der post-experimentellen Tendenz unterscheidet Kling vor allem die Anknüpfung an Brinkmanns wahrnehmungsorientierte, medienreflexive Poetik, die Klings Poetik eine wesentlich stärkere empirische Prägung gibt. Der entscheidende Faktor ist also nicht nur *wie* man auf eine bestimmte Tradition, sondern vor allem auf welche Kombination von Traditionen man sich bezieht.

Die Konstellation zwischen Kling und Durs Grünbein bildet im Gegensatz dazu ein Beispiel der Gegenpositionierung, wobei sich diese als eine graduelle Entwicklung zeigt. Klings und Grünbeins Positionen sind zu Beginn ihrer Karierren trotz grundlegender Unterschiede überraschend nah: In beiden Poetiken ist der Einfluss der US-amerikanischen Lyriker entweder direkt oder indirekt über Brinkmanns Einfluss präsent. Beide Poetiken reagieren auf eine soziale Umwelt und setzen sich über den Bezug auf Benn mit der modernen Wissenschaft in Dialog. Die Verleihung des Büchner-Preises an Grünbein und dessen damit verbundene veränderte Position trägt zwar zur Konkurrenz bei, doch als starke Gegenpole zeigen sich Kling und Grünbein erst in ihrer Auseinandersetzung mit antikem Material. Dieses weist auf große Gegensätze hin: zwischen einer bürgerlich-elitären und einer

antibürgerlichen Haltung, zwischen dem Bezug auf den anerkannten literarischen Kanon und einer marginalisierten Literaturgeschichte. Grünbeins Tradition beginnt da, wo Klings Tradition aufhört: „jenseits von Avantgarden“. In dem Sinne kann Grünbeins Gegenpositionierung auch als Reaktion auf die Stärke und Konsistenz von Klings Position interpretiert werden.

Die Lyriker-Konstellationen des dritten Kapitels stellen im Vergleich zu Klings Verhältnis zu seinen Zeitgenossen (d.h. den Lyrikern der ungefähr gleichen bzw. etwas jüngeren Generation) wesentlich stärker hierarchisierte und asymmetrischere Verhältnisse dar – zwischen Kling, der um 2000 bereits ein gut etablierter Lyriker ist und den jüngeren Lyrikerinnen Sabine Scho und Anja Utler, die erst am Anfang ihrer Karierre als Lyrikerinnen stehen. Es ist der etwas größere generationelle und zeitliche Unterschied der möglicherweise auch dazu beiträgt, dass diese Lyrikerinnen im Vergleich zu einigen Lyrikern der „Neuen Kölner Dichterschule“ bereits etwas größere Distanz gegenüber Klings Poetik einnehmen können: Im keinen der beiden Fälle (Scho, Utler) findet man Imitationen vom Schreibstil Thomas Klings. Dennoch orientieren sich auch diese Lyrikerinnen an Klings Poetik. In Schos Fall wird dies vor allem in der Verwendung der Montagetechnik unter Einbezug des O-Tons und der Zitate aus den Bereichen der Hoch- und Unterhaltungskultur deutlich, aber auch im performativen Aspekt ihrer Arbeit, der über Kling von ihr gefordert wird. Bei Utler zeigt sich das in der Arbeit innerhalb der für Thomas Kling charakteristischen Bereichen der Mündlichkeit, Klanglichkeit, Rhythmizität und ebenfalls der Performativität. Beide Lyrikerinnen bewegen sich dennoch in einem Netzwerk verschiedener Einflüsse, so dass es sehr schwer ist, die Poetiken ausschließlich auf Kling zurückzuführen. In Schos Fall lässt sich der Einfluss der bildenden Kunst, insbesondere der konzeptuellen Kunst wahrnehmen, in Utlers Fall der konvergierende Einfluss der russischen Lyrik, insbesondere von Marina Zwetajewa. Dabei erweist sich der Versuch verschiedene,

zum Teil sich überschneidende literarische Einflüsse voneinander abgrenzen zu wollen, als besonders problematisch. Obwohl Utlers Gebrauch der Interpunktion zum Beispiel Parallelen zu Zwetajewas Lyrik aufweist, gibt es gerade im Umgang mit Klang und Rhythmus Überschneidungen zwischen Kling und Zwetajewa. Aufgrund der soziologischen Nähe zwischen den Positionen, die sich in Formen der öffentlichen Anerkennung und Förderung manifestiert, besteht die Gefahr, dass eine bestimmte Traditionslinie auf Kosten der anderen hervorgehoben wird, was der komplexen Poetik der Werke nicht gerecht wird. Der Einfluss erweist sich somit nicht nur als eine rein textuelle Angelegenheit, sondern als ein ebenso von soziologischen Faktoren abhängiges Phänomen: Hätte Kling um 2000 nicht bereits eine relativ starke Machtposition im Lyrik-Feld eingenommen, wäre er nicht zu einem dermaßen wichtigen Orientierungspunkt für bestimmte Lyriker der jüngeren Generation geworden. Was der Vergleich von Kling, Scho und Utler auch zeigt, ist, dass es sich mit dem Auftritt einer zweiten Generation um keinen radikalen Neuansatz in der Lyrik handelt, sondern dass über Figuren wie Kling gewisse Kontinuitäten entstehen. Eine deutschsprachige avantgardistische Traditionslinie wird weitergeführt, zugleich mischt sie sich aber auch mit neuen Einflüssen, etwa der bildenden Kunst und anderer europäischer Traditionen – ein weiteres Beispiel, das Pounds Erneuerungskonzept bestätigt.

Aus den analysierten Konstellationen geht ein bewusster, aktiver Umgang mit einer Vielzahl verschiedener, synchroner Einflüsse hervor. Diese Art des Umgangs mit Einflüssen entwickelt sich nicht erst mit Kling, sondern bereits im Umfeld der Wiener Nachkriegsavantgarde. Bereits Jandl spricht von „Ansatzpunkten“ der Traditionen, die weitergeführt werden können:

> diese ansatzpunkte sind stellen mit einem offenen ende, stellen, wo etwas begonnen hat und nicht weitergeführt oder noch nicht ausgebaut wurde, punkte, von denen aus sich weiterarbeiten lässt. freilich, die steuerung auf solche punkte erfolgt nicht neutral, sondern von vornherein in einer richtung, die festgelegt ist, durch den

> umstand der person, die nach einem solchen punkt sucht, und durch die umstände von ort und zeit dieses suchens. […]
>
> tradition so gesehen, ist etwas lebendiges und in steter bewegung; etwas, in dem sich vieles gleichzeitig bewegt, zusammenläuft oder sich trennt, zu immer neuen mustern. tradition besteht aus traditionen.[660]

Im Vergleich zu allen bereits in der Einleitung genannten Überlegungen zur Tradition – Bloom, Eliot, Pound – betont Jandl am deutlichsten die Pluralität der Traditionen und deren gleichzeitige, zusammenlaufende Koexistenz. Der Begriff des „offenen Endes" deutet an, dass es sich um keine Revision des Vergangenen handelt, sondern um einen in die Zukunft weisenden Prozess, der von unterschiedlichen Faktoren abhängig ist. Jandls (an Pound erinnernder) Begriff von Tradition als etwas Lebendigem und Dynamischen, der sich vermutlich an der Textilmuster-Metapher orientiert und die Vielzahl des in der Tradition inkorporierten heterogenen Materials andeutet, ist nicht nur für Klings Umgang mit literarischen Traditionen, sondern für alle hier untersuchten Poetiken schlüssig: Auch diese Lyriker bewegen sich zwischen verschiedenen räumlich und zeitlich entfernten Traditionen, die „eklektisch"[661] in ein zusammenlaufendes Muster übergehen. Dass sich die Biographie eines Lyrikers, der Ort und die Zeit des Rezipierens in jeweils unterschiedlichem Maße in den Prozess einschreiben, wird auch an diesen Beispielen klar. Vergleicht man dieses Traditionsmodell mit Bloom, Eliot oder auch Grünbein, so werden Unterschiede deutlich: In diesen Fällen wird Tradition als etwas Hartes, Statisches und Homogenes verstanden. Sie weisen alle auf ein essentialistisches Verständnis von literarischer Tradition hin, das in Kontrast zu Jandls konstruktivistischer Herangehensweise steht.

Gerade weil Tradition etwas ist, „in dem sich vieles gleichzeitig bewegt, zusammenläuft oder sich trennt, zu immer neuen mustern", erweist sich dieses Traditionsverständnis für die

---

[660] Ernst Jandl: „Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise: ein Vortrag", in: Ders.: *ernst jandl für alle*, Darmstadt 1974, S. S. 247.
[661] Siehe Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015.

wissenschaftliche Analyse als problematisch. Während imitative Orientierungen an einer bestimmten Poetik relativ einfach zu erkennen sind, ist es bei einem souveräneren Umgang mit Traditionen sehr schwer, diese klar voneinander zu trennen. Möglich ist es, vor allem die Ähnlichkeiten in den Schreibverfahren zu erkennen und dadurch eine Reihe von Lyrikern in einer ähnlichen Traditionslinie zu verorten – sei es als Zeitgenossen in einem relativ symmetrischen Verhältnis zueinander oder als Vorgänger-Nachfolger. Zu einem bestimmten Grad bleibt dabei die allmähliche Ausbreitung der Schreibtechniken über Kling als Lyriker vom Typus Innovator, wie es Pound konzeptualisiert,[662] erkennbar, und ermöglicht die Wahrnehmung eines breiteren Teils des Lyrik-Feldes. Zugleich wird das Innovative an Kling relativiert: Es handelt sich eben nicht um „first known examples of a process“,[663] sondern um einige bereits bei Autoren der Wiener Nachkriegsavantgarde vorkommende Verfahren. In diesen Prozess wird auch eine entscheidende soziologische Komponente eingeführt, nämlich die Machtposition des Lyrikers. Mit Hilfe von Bourdieus Überlegungen über die Mechanismen der Weihe und Anerkennung, kann Einfluss nicht wie bei Pound und Bloom als eine rein innertextuelle, sondern auch als eine soziologische Kategorie gedacht werden, insbesondere im Falle von sehr asymmetrischen Verhältnissen. Blooms ahistorischem Modell wird so eine Alternative entgegengesetzt, die nicht nur die Machtposition des Vorfahren berücksichtigt, sondern auch die Situation des Rezipienten: Sowohl das Biographische als auch der Ort und Zeit des Rezipierens können sich in den Prozess einschreiben. Was die Lyriker voneinander unterscheidet, ist also nicht die Stärke ihrer Reaktion auf die Vorfahren, nicht die Differenzen, die sie gegenüber dem einen unmittelbaren Vorgänger einführen, sondern viele verschiedene Faktoren, die in diesem komplexen Prozess eine Rolle spielen: zum einen die Situation des Rezipienten, zum

[662] Siehe S. 32.
[663] Ebd.

anderen aber auch der neue Zusammenhang, in den verschiedene rezipierte Traditionen gebracht werden. Die Auffassung vom „Traditionsmuster“ jedes Lyrikers bringt mit sich wichtige Unterschiede: Abgesehen von Beispielen der Rivalität zwischen Zeitgenossen (z.B. Kling – Grünbein) stehen Lyriker nicht mehr in einem klaren antithetischen Verhältnis zueinander. Diese Studie einer deutschsprachigen avantgardistischen Traditionslinie, die von der Arbeit mit dem Sprachmaterial und nicht etwa dem Bewusstsein eines Selbst ausgeht, zeigt vor allem, dass von der technischen Seite her die Unterschiede zwischen einzelnen Lyrikern weniger gravierend sind. Durch den Prozess des Rezipierens, der von diesen sehr verschiedenen Faktoren abhängig ist und sich auch im Zuge der Digitalisierung und Vernetzung verändert, entwickelt sich dennoch eine enorme Diversität, die nicht zuletzt in der zeitgenössischen deutschsprachigen Lyrik zu beobachten ist. Auch wenn die intensive Rezeption Klings etwas zeitlich Begrenztes zu sein scheint, ist diese Poetik Teil einer weitreichenden Traditionslinie mit weiterhin offenem Ende.

5. Anhang

5.1. Gespräch mit Marcel Beyer: Göttingen, 13. 11. 2014

1. Was für eine Bedeutung spielt Friederike Mayröcker in Thomas Klings Schreiben, hat er etwas von ihr übernommen?

So auf den ersten Blick würde ich nicht sagen, dass Thomas Kling von Mayröcker was übernommen hat. Wie die Elemente zueinanderfinden, das scheint mir schon ein anderer Weg zu sein und ein anderes Ergebnis bei Mayröcker als bei Thomas Kling. Kling hat [in den Gedichten bis Ende der 80er Jahre] so getan, als würde er Montagen erstellen und damit eigentlich soziale Milieus oder soziale Situationen ausleuchten: also die Grillsituation, die Psychiatriesituation usw. Solche aus den zusammenfindenden Elementen abstrahierbare Situationen findet man eigentlich in Mayröckers Gedichten so nicht. Aber ich glaube auch, was schon sehr wichtig war, ist einfach der Gestus, mit dem Friederike Mayröcker arbeitet, also die Tatsache, dass sämtliches Sprachmaterial potentiell Material für ein Gedicht sein kann. Das ist so was ganz Basales, und das ist so ungeheuer wichtig, dass man fast nicht begreift, wie wichtig das ist. Es gibt eben nicht die Sprachsphäre die gedichtfähig ist und andere Sprachsphären sind es nicht, also sei es nur, dass man Hierarchien hat von was weiß ich… also alles von der Sophienausgabe von Goethe bis zur Bild-Zeitung runter. Also was so sprachliche Niveaus und damit verbundene Milieus angeht. Dass potentiell alles darauf geprüft werden kann, ob es gedichtfähig ist. Das schon im schriftlichen Bereich, dann natürlich die Mitschrift des mitgehörten am Nebentisch oder ganz wichtig, ich glaube das ist ein Element, das auch für Thomas Kling wichtig ist: Der Funke der überspringt, wenn man etwas falsch gelesen oder falsch gehört hat. Es gibt ein Gedicht von ihm, da kommt das Wort „Leidenfrost“ im Titel vor, und es gab aber von Friederike Mayröcker ein Gedicht

kurz vorher in *Gute Nacht, guten Morgen*, das heißt „Leibenfrost“, und Leibenfrost war ein Mediziner oder so, nach dem ist eine Straße benannt unweit von Friederike Mayröckers Wohnung. Man könnte jetzt sagen, dass ist nicht ein tatsächlicher Verhörer, aber ein mutwilliger Verhörer, aus FMs Titel Leibenfrost Leidenfrost herauszuhören und dann den damit geöffneten semantischen Räumen zu folgen oder in sie hineinzugehen. Es gibt noch was Ähnliches, und das hätte dann der TK übernommen, es gibt in langen Gedichten in *Tod durch Musen* bei FM das, was TK den „inszenierten O-Ton“ genannt hat. Also Textpassagen, die den Gestus forcierter Mündlichkeit haben, aber irgendwie spürt man, dass das jetzt nicht etwas Aufgeschnapptes ist, sondern das ist so inszeniert, und so sieht es auch in TKs Gedichten aus. Das ist ja nicht das Mitgehörte oder in der Kneipe Aufgeschnappte, sondern es ist eine Nachbildung des Jargons, einer Sprechweise, von Artikulationsweisen. Das wäre vielleicht eine Parallele, wenn man bedenkt, dass ja in der zweiten Hälfte der 60er Jahre die große O-Ton Bewegung kam, wo man wirklich das Mikrophon hingehalten hat und hat die Leute wirklich so reden lassen, wie sie reden, und hat das dann montiert und daraus Hörspiele gemacht. Und dagegen wäre das schon wieder eine Gegenbewegung, nein, es ist eine hoch artifiziell inszenierte Rede, im Gestus des nicht Inszenierten, des nicht artifiziell Mündlichen.

1.1 Im Thomas Kling-Archiv findet man auch Briefe von Mayröcker, in denen sie Klings frühe Gedichte kommentiert. Was bedeutet Mayröcker für Kling als Mentorin?

Das ist, glaube ich, eher so was wie eine Begleiterscheinung, es ist nicht der wichtigste Teil. Ja, natürlich, sie ist eine sehr genaue Leserin und ist auch so ein Profi, dass sie sehr schnell ein klares Urteil finden kann, und das stimmt einfach. Aber das wäre noch eigentlich nicht Mentorin. Mentorin ist sie – oder ich habe das so empfunden – also einmal von der Haltung zur Literatur, die sie selber vorlebt: Sie ist im Schreiben absolut kompromisslos, folgt

eigentlich nur ihren eigenen Vorstellungen. Konventionen sind ja manchmal das, wovon man sich abstößt, um dann etwas anderes zu machen, aber die existieren für FM überhaupt nicht. Diese Beharrlichkeit und diese Konsequenz, diese Radikalität, das ist so vorgelebt im Werk, das ist etwas, was mich bis heute enorm beeindruckt. Und sie ist ja im Umgang mit Menschen der höflichste, freundlichste Mensch, und die ganze Radikalität geht einfach in die Arbeit. Da lässt sie sich auch nicht reinreden. Das wäre eine Figur, an der man sich orientieren kann, und dann wird sie natürlich durch die Art, wie sie mit Menschen umgeht, zu einer Mentorenfigur, weil sie einfach jedem gegenüber freundlich und offen auftritt. Und das ist ja auch nicht etwas, was alle Schriftsteller haben. Also wenn jetzt jemand, der seine erste Manuskripte schreibt und ihr die in die Hand drückt, tatsächlich eine Antwort bekommt und tatsächlich ein Kontakt entsteht – man sieht das ja immer wieder in den Büchern, wenn sie aus Texten Jüngerer zitiert, also steht sie mit denen offenbar in Kontakt –, dann signalisiert sie damit, dass sie einen ernst nimmt. Also diese beiden Dinge: Auf der einen Seite absolut kompromisslos und radikal, und auf der anderen Seite sehr bereit dazu, diejenigen, die nachkommen, ohne Wenn und Aber ernst zu nehmen. Darin würde ich jetzt die Mentorenfunktion sehen, viel stärker darin, als dass sie Texte revidiert oder dass sie einem befreundeten Zeitschriftenherausgeber sagt, hier, druckt doch mal was von dem oder so.

2. Wie sind Sie auf Klings Lyrik gestoßen?

Es gab in den 80er Jahren so eine Einrichtung, die hieß Literaturtelefon, mit wechselnden Programmen, da konnte man eine Telefonnummer wählen und dann wurde etwas vorgelesen, von lebenden Dichtern. Das habe ich immer gerne gehört. Und dann gab es einen Auftritt von Frank Köllges und Thomas Kling in diesem Literaturtelefon. Es kann sein, dass ich das davor gehört habe, bevor ich durch FM auf TK aufmerksam geworden bin, es kann aber auch sein, dass es alles dieselbe Zeit war. Ich war einfach fanatischer Mayröcker-Leser

und bin dann auf FMs Begleittext in der *erprobung herzstärkender mittel* aufmerksam geworden, dann war ich in der Folge bei Lesungen gewesen, habe dann kontinuierlich Gedichte geschrieben und habe dann gemerkt, ich mache jetzt mal die Kiste zu. Erstmal abwarten. […]

3. Was ist das Spezifische an Thomas Klings Arbeit mit der Montagetechnik, wie unterscheidet sich das von anderen Beispielen der Montage in der Literatur?

Ich glaube, es gibt nicht verschiedene Ansätze der Montage, aber verschiedene Absichten mit der Montage. Also wenn man schaut: konkrete Poesie, in der auch montiert wird, aber dann wieder schaut auf die Wiener Gruppe, wie arbeitet die Wiener Gruppe mit Montage, funktioniert das völlig anders? Oder es hat andere Absichten, oder man sucht etwas anderes? Vielleicht so. Es gibt diese Hausarbeit von Thomas Kling über *Vitus Bering* [Konrad Bayer: *Der Kopf des Vitus Bering*]. Da setzt er sich mit der Montage auseinander. Alles zieht auf den *Kopf des Vitus Bering* ab. Und da kommt Kulturgeschichte mit rein, Schamanismus, was ihn immer interessiert hat, abgelegene Wörterbücher. Über die Montage wird versucht, einen Funken zu erzeugen, wieder zu ganz anderen Stellen zu gehen. Es erschöpft sich nicht im Montieren. Und das hätte Thomas Kling sehr stark abgesetzt gegen das Montieren, wie es in der konkreten Poesie funktioniert, das hätte er wahrscheinlich ganz trivial empfunden. Dass nicht zwei Dinge zueinanderkommen und eine dritte Ebene entsteht, vielleicht, und bei Konrad Beyer können es schon zwanzig andere Ebenen sein, die sich da auftun. Die didaktische Herangehensweise beim Montieren entfällt. Das Beispiel für Montagegedichte im Deutschunterricht ist das Gedicht von Ingeborg Bachmann, „Reklame“. Da gibt es die kursiv gesetzten Passagen und die nicht kursiv gesetzten Passagen, schon sieht man, dass es montiert ist. Und dann weiß einfach jeder Deutschlehrer daraus eine Botschaft zu lesen.

4. Gibt es einzelne Texte, Bände von TK, die für Sie wichtig waren? Was hat Sie besonders beeindruckt?

Ja, jeder Band wieder, weil TK mit jedem Band überrascht hat. Weil er konnte sehr apodiktisch Dinge ablehnen und sagen, das und das kommt überhaupt nicht in Frage, wer sich dem und dem widmet oder wer das und das macht, hat sowieso von Poesie keine Ahnung, und ich hatte das Gefühl, dass es oft für ihn so war: „Jetzt habe ich das so behauptet, jetzt wollen wir mal sehen, ob das stimmt." Und dann finden sich wirklich solche Momente, die er vorher kategorisch abgelehnt hat, sie finden Einzug in den nächsten Band, oder in den nächsten Jahren kommen die in Gedichte rein. Also irgendwann taucht die erste Person in seinen Gedichten auf, oder es tauchen Landschaftsbilder auf, die erstmal Landschaftsbilder sein sollen; bei der Hombroich-Elegie („Eine Hombroich-Elegie") gibt es solche Momente; dann sind da die Turmfalken, die Falken, und sie dürfen tun was sie wollen, müssen in dem Moment nicht auf irgendwas anderes verweisen. Und das wäre etwas gewesen, was TK zehn Jahre zuvor absolut abgelehnt hätte, dass man sowas schreibt. Und das war eben überraschend, immer wieder der nächste Band und der nächste… oder dass er eben in die Historie geht. Dass er mit „di zerstörtn" plötzlich in den Ersten Weltkrieg zurückgreift, dass er wirklich historische Räume zunimmt und so weiter. Also immer wieder mit jedem Band gab es solche Momente… dass er in *morsch*, diese „Romfrequenz" – was ist das da bitte, warum schreibt er jetzt ein Gedicht über Rom? Insofern hat er wirklich immer wieder mit jedem Band enorm überrascht. Habe ich ein Lieblingsbuch von TK? Es wechselt auch immer. Sagen wir mal so: Wenn ich vier Wochen weg wäre, und ich wollte ein Gedichtband von TK mitnehmen, ich würde *Sondagen* mitnehmen. Das war auch so ein ungeheurer Schritt, dass auf einmal die erzählenden Sätze auftauchen, also einfach von der grammatikalischen Struktur, das hat es vorher so auch nicht gegeben. Also *morsch* war so ein Gedichtband, der äußerst verknappt, und sagen wir so: Die Assoziationshöfe um die

Worte werden so wie weggekappt, also es ist sein strengstes Buch überhaupt, und dann, wie eine Gegenbewegung, gibt es so erzählende Momente in *Sondagen,* dann wird mal das Bild beschrieben und dann wird mal von der Hexe erzählt.

5. Warum war Wien in dieser Zeit so interessant, welche Bedeutung hat Wien als literarischer Ort?

Wien hat mich einfach immer interessiert oder war eine magische Stadt, weil die Literatur, die ich gelesen habe, aus Wien kam. Ich habe ganz wenig bundesdeutsche Literatur gelesen, es war alles von Hugo von Hofmannsthal bis zur Wiener Gruppe und dann Jandl und Mayröcker, irgendwas war halt mit diesem Wien, dass so interessante Literatur aus ihm herkamen, in der Prosa Robert Musil usw. Insofern war das eine Stadt, die mich interessierte, ich war dann ‘84 das erste Mal in Wien, dann habe ich ‘87 FM kennengelernt und habe sie auch getroffen, wenn ich in Wien war. Und dann habe ich ‘88 das Mayröcker-Archiv eingerichtet in Wien. Da war ich zwei Monate dort. Irgendwie ist Wien immer eine feste Größe geblieben, aber ich bin z.B. nie so, wie das Thomas gemacht hat, ich bin nie so in diese Künstlerkreise eingetaucht. […] Ja, wegen der Literatur und auch natürlich wegen seiner Lage: Wien war die östlichste Stadt, also so von der ganzen Prägung, die man zur Zeiten des Kalten Krieges hatte; also das Gefühl, wie die Wiener sagen, man ist hier schon auf dem Balkan; aber für mich war einfach Osteuropa präsent: in den Namen der Leute, viel auch natürlich im Vokabular, wo man merkt, dass es so anders ist und dass es aus dem slawischen Raum kommt, Lebensmittel usw. Das war noch ein zusätzlicher Reiz, der aber vielleicht sowieso schon dazu beiträgt, dass die Literatur so interessant ist, weil einfach eine Durchdringung mit anderen Sprachen und Kulturen etwas Selbstverständliches ist.

5.1. Könnte man sagen, dass Kling die Wiener Literatur nach Deutschland importiert hat?

Für eine bestimmte Altersgruppe oder ein Milieu? Die ganze Wiener Gruppe zieht ja in den 60er Jahren nach Berlin und damit ist sie eigentlich präsent. Und dann sieht man, Gerhard Rühm ist z.B. in Köln, der WDR ist enorm wichtig für Schriftsteller, unheimlich wichtig, mit den Aufträgen, die er ausgibt, für Menschen, die zwischen Literatur und Kunst angesiedelt sind, in dem Bereich arbeiten mögen usw. Insofern würde ich sagen, dass eine Durchdringung mit der Ex-Wiener Gruppe eigentlich schon da ist. Dann erscheint dieser dicke Reader bei Rowohlt, Konrad Bayer ist bei Rowohlt, [Oswald Wieners] *Die Verbesserung von Mitteleuropa* erscheint auch bei Rowohlt, die verschwindet dann wieder: *Die Verbesserung von Mitteleuropa* war jetzt 30 oder 40 Jahre nicht lieferbar, und gibt es jetzt wieder, es heißt schon, sie war dann wieder weg… Es ist ja nicht so, dass die Wiener Gruppe plötzlich Breitenwirkung entwickelt hat, als Thomas Kling sie bringt, nein, ich glaube die Verbindungen waren schon da seit den 60er Jahren. Aber ich glaube schon, dass mit TK nochmal ganz neu für die Szene der Lyriker Ansätze der Wiener Gruppe fruchtbar gemacht wurden, also gar nicht so sehr: „jetzt muss man das auch so machen", sondern dass man zur Kenntnis nimmt, das alles hat es also gegeben, und so kann man es ja auch machen. Nicht dass man es nochmal genau so macht, auf die Bühne geht und Witze ohne Pointe erzählt, sondern einfach um zu sehen, das gehört schon alles zum literarischen Raum.

LCB, 19. 8. 2015

5.2. Kling in Wien: welche Personen waren in dieser Zeit noch wichtig?

[…] er hat immer gesagt, dass dieser Joe Berger für ihn so wichtig war, und der Joe Berger ist halt so eine Figur, der hat auch Bücher gemacht, aber in den Büchern erkennt man gar nicht so richtig – das sind so Märchen und so Kunstmärchen –, man erkennt gar nicht, was

an dieser Figur so wichtig sein soll. Aber der Joe Berger hatte irgend so eine Performancegruppe gegründet, und da war auch Reinhard Priessnitz Mitglied. Es gab in Deutschland ein ganz wichtiges Folk-Festival, das haben sie in einem Jahr gesprengt mit ihrem Auftritt, weil das mehr so Happening war, was auf der Bühne gemacht war. Insofern war der Joe Berger schon Schriftsteller, vielleicht nicht so ein toller Schriftsteller, aber eine ganz wichtige Szenefigur, ganz wichtig in der Zeit und im sozialen Milieu, im Vernetzen von Leuten, Machen von Veranstaltungen… ich weiß nicht, wann genau Thomas sie kennengelernt hatte, aber ich glaube, dass er früh Kontakt hatte mit Franz Josef Czernin und mit dem Ferdinand Schmatz. […] Ich glaube nicht, dass sie direkt wichtig waren. Ich könnte mir vorstellen, dass es so eine Bestärkung war, die haben beide so was ganz Eigenständiges gemacht, und das kann einen selber bestätigen, auch selber radikaler und eigenständiger zu werden und nicht zu schauen, was passiert denn so in der Breite, was machen denn alle anderen Dichter so, was ist jetzt der Konsens. So würde ich das ja auch sehen bei Priessnitz, es gibt ja keinen so erkennbaren Priessnitz-Einfluss bei TK, sondern eher so: da macht einer ganz konsequent seine Sache, also kann ich auch ganz konsequent meine Sache machen […]

5.2. Gespräch mit Norbert Hummelt, Berlin, 29. 9. 2015

1. Wie sind Sie mit Thomas Kling und seinen Gedichten in Kontakt gekommen, waren Sie mit ihm befreundet?

Ich bin ja ein paar Jahre jünger als Thomas Kling und habe ihn zum ersten Mal 1986 bei einer Lesung in Düsseldorf erlebt. Das war für mich ein sehr starker Eindruck, ich war ganz am Anfang eigentlich mit dem Schreiben von Gedichten, und das war eine gewisse Zeit auch ein Einfluss im Schreiben, in den Texten selber aber eigentlich nur sehr kurz. Die Begegnung war sehr wichtig für mich. […] Wann ist man mit einem befreundet? Vom Ende her ja. Ich

habe für das Kölner Stadtmagazin Rezensionen zu seinen Büchern geschrieben und war bei vielen Lesungen – es war jetzt so ein freundschaftlicher Umgang, aber es war keine nahe Freundschaft, und die nähere Freundschaft sehe ich eigentlich erst ganz am Schluss, als er krank war in den letzten Monaten seines Lebens. Ich bin damals auf der Raketenstation Hombroich der letzte von ihm eingeladene Fellow von ihm gewesen und habe da eben drei Monate verbracht, die ersten zwei Monate lebte er noch, den dritten Monat war er schon tot. In der Zeit war eine Nähe, die ich auch als freundschaftliche Nähe in Erinnerung behalte, wo es einmal wichtig war, dass wir eine ähnliche Herkunft hatten: Er ist ja in Bingen geboren und in Düsseldorf aufgewachsen, und ich eben in Neuss, und das liegt sehr nah beieinander. Meine Mutter war zwei Jahre vorher gestorben, oder ein Jahr vorher eigentlich, und mein Elternhaus war ganz in der Nähe der Raketenstation. Wir haben sehr persönlich in dieser Zeit gesprochen, und seine Mutter ist dann auch gestorben, Anfang 2005, weswegen er ihr das Gedicht „Bärengesang" im letzten Band [*Auswertung der Flugdaten*] noch widmen konnte. Da waren einfach diese persönlichen Dinge wichtig, und […] er war am Ende schon ein Freund, das war aber ein langer Weg dahin, wobei es für mich schon wichtig war, einen gewissen Abstand zu wahren. Er war keine einfache Person, er konnte einen sehr vor den Kopf stoßen, er war sehr radikal, auch in der Ablehnung und im Verteidigen der eigenen Sache, da gab es eigentlich nur schwarz oder weiß für ihn. Für mich war er als Autor wichtig, aber ich bin dann in meinem Schreiben ziemlich bald einen ganz anderen Weg gegangen. Ich habe seine Bücher trotzdem immer sehr aufmerksam gelesen, jedes sofort gekauft, viele besprochen, bin zu vielen Lesungen hingegangen. Das war für mich eigentlich immer der Autor – und das ist eigentlich bis zum Schluss so geblieben –, auf dessen Bücher ich am meisten gespannt war. Und das war eigentlich am meisten schon die räumliche Nähe natürlich, eigentlich ist er immer im Raum Köln-Düsseldorf geblieben. Als er in Köln lebte, hatte er eine starke Präsenz, eine ganz andere, als wenn er auf Lesereise war. Man konnte

ihn da in Köln erleben, man konnte sich da verabreden, und das war schon… er war halt wirklich nahe. Da war es schon eine Zäsur, als er sich dann zurückgezogen hat auf die Raketenstation, da konnte man ihn zwar auch treffen, aber das war schon wichtig für ihn, einen geschützten Raum zu haben für sein Arbeiten, auch persönlich. Das Schreiben hat sich dann auch geändert, ich glaube, er musste da aus einer Gemengelage, die eine Großstadt ja auch ist, raus […]

2. In Anschluss an die Lesung von Thomas Kling beim NRW-Autorenwettbewerb in Düsseldorf (1986) schreiben Sie: „ […] da war etwas Neues, etwas Wildes, wie ich es nie zuvor gelesen hatte; etwas Herausforderndes.“ In welchem Sinne waren Thomas Klings Gedichte neu?

Man muss das Neue im Kontext meines eigenen Lesens sehen. Es war für mich damals – ich war 23, ich hatte nicht so einen Großvater wie Thomas Kling, der ihm schon mit 15 die *Menschheitsdämmerung* in die Hand gedrückt hat, ich bin eigentlich erst viel später zu diesen Dingen gekommen und habe erst in der Zeit meines Studiums (Anglistik/Germanistik) sehr vieles entdeckt – in gewisser Weise war für mich damals alles neu. Nicht nur Thomas Kling. Deswegen ist das eine persönliche und ein bisschen vom Gefühl geleitete Äußerung, wenn man es aber dann im Zusammenhang sieht von dem, was war, war eben ein solcher Ansatz, der sehr belesen, sehr tief in bestimmte Traditionslinien eingreift, also die Wiener Schule und Trakl… das war aber schon auch von Anfang ein sehr starker Zugriff auf die Gegenwart. Ich würde schon so weit gehen und sagen, dass die ersten zwei Bände etwas Sozialkritisches haben. Das waren dann schon so Genrebilder, gerade so berühmte Gedichte, die Kultcharakter hatten wie „geschrebertes idyll“ oder „brief. probe aus der eifel“, die haben nicht nur diesen literarhistorisch belesenen Gestus, sondern das sind ziemlich krasse Statements zur Gegenwart. Und greifen auf eine ganz andere Weise etwas auf, was die von Kling viel geschmähte Lyrik der 70er Jahre getan hat, nämlich

gesellschaftliche Zustände auch zu beleuchten, also von so einem 68-Impuls her kritisch zu sein. Das ist natürlich bei Thomas Kling ganz anders, aber es ist schon eine Weise sich auseinanderzusetzen, sich zu positionieren auch in der Gesellschaft der Zeit, und nicht nur, was das literarische Tableau, sondern was das gesellschaftliche Klima angeht.

Ich habe mich jetzt in der letzten Zeit nochmal viel mit Rolf Dieter Brinkmann beschäftigt, den ich zwar natürlich auch sehr lange kenne – in Köln war er auch so eine Art Hausheiliger. Ich habe auch in der Nähe gewohnt, aber der war natürlich schon tot als ich dahin kam, er wurde gelesen, aber mir ist durch die Beschäftigung mit Brinkmann – ich habe ein kleines Feature über Brinkmann gemacht – nochmal klar geworden, dass Kling von ihm eigentlich auch viel genommen und verlängert hat, einfach von diesem Furor, von dieser Zornigkeit, von dieser Attacke, erstmal jetzt von Brinkmann gesprochen gegen alles: gegen die Bundesrepublik, wie sie war, gegen das, was geschrieben wurde, aber auch dagegen, wie die Stadt Köln aussah, überhaupt diese ganze Wirklichkeit aussah, aber auch das, was dann kritisch aus linksideologischer Hinsicht dagegen vorgebracht wurde. Brinkmann war eigentlich gegen alles, ja, und hat da eben einen gewaltigen Furor ausgestaltet. Und manches bei TK knüpft, glaube ich, auch durchaus an Brinkmann an. Man kann es vielleicht auch daran sehen, dass er ihn eigentlich eher nicht erwähnt, dass Kling über Brinkmann weniger spricht, und durch diese Art, sich im Schreiben durch die Negativität zu pushen, hat er schon etwas von Brinkmann. Und er hat ganz sicher auch von der technischen Seite des Schreibens her – wie er eine eigene Orthographie quer zur herrschenden Orthographie entworfen hat, wie er Zitate untermischt, und wie er mit verschiedenen Schreibweisen arbeitet –, viel von Arno Schmidt. Auf den geht er auch nicht so richtig viel ein, und das ist schon auch ein Einfluss, bei dem ich mich aber vergleichsweise wenig auskenne und noch viel weniger auskannte, als ich TK kennengelernt habe. Wenn man sich diese beiden Autoren ansieht, finde ich in den frühen Bänden (*erprobung herzstärkender mittel*, *geschmacksverstärker*)

von denen mehr vom Geist und teilweise auch von der Sprachtechnik her, als ich da von der Wiener Gruppe finde. Also wo ist da bei *geschmacksverstärker* irgendein direkter Gerhard Rühm- oder Artmann- oder Konrad Bayer-Einfluss? Ich glaube die fand er halt sehr toll, die hat er zwar auch selber nicht miterlebt, aber in seiner für ihn prägenden Zeit, als er Anfang 20 in Wien war, wurde er da so herangeführt und hat den Reinhard Priessnitz auch sehr bewundert, und er hat den Priessnitz witzig herumgetragen. Als ich ihn eingeladen hatte nach Köln zu einer Lesung, wollte er eigentlich Priessnitz lesen, der ein Jahr vorher gestorben war, und das ist so eine Tradition, in die er sich selber gerne stellen wollte. Wenn ich wieder die Texte vergleiche: Kling – Priessnitz, die gefallen mir ähnlich gut, aber ich sehe so richtig viel Verwandtschaft eigentlich nicht. Vor allem weil TK dieses mathematische Kalkül, dieses sehr kühl Rechnerische, was zum österreichischen Avantgardismus gehört, was z.B. Schmatz und Czernin weitergetragen haben, – das war ja eigentlich gar nicht so seine Sache. Er hat ja schon immer auch erzählerisch gearbeitet und nie rein sprachbezogen.

Das ist Strategie, das ist Spurenverwischen, das ist auch legitim, das gehört einfach dazu, sich als Autor zu inszenieren. Wenn man selber gerne darauf verweist, woraus man schöpft, kriegt man das von den Kritikern sehr gerne um die Ohren gehauen. TK hat von Anfang an seinen Auftritt im Literaturbetrieb strategisch geplant, soweit man sowas planen kann. […]

3. In welchem Sinne stellte Thomas Klings Position eine Herausforderung für seine Zeitgenossen dar?

Einfach zu überlegen, was man macht. Also Distanz ist schon immer wichtig, egal ob man jetzt einen Autor stark findet in der Begegnung, oder jemanden auf sich wirken lässt, der jetzt schon hundert oder zwei hundert Jahre tot ist. Distanz muss man immer nehmen, man muss einfach selber auf sich schauen und sehen, was ist das, was bin eigentlich ich im

Schreiben und was sind mögliche Einflüsse, wie gehe ich damit um, wie kann ich das steuern. Ich möchte das ein bisschen vergleichen mit dem Auftauchen von Stefan George, gut hundert Jahre früher, da gibt es schon viele Ähnlichkeiten. Ähnlich ist zum Beispiel gerade auch, dass als George loslegte, also in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, vorher eine ziemlich flaue Zeit war, eine literarisch eher lasche Zeit, das war eine ähnliche Lage, wie TK sie festgestellt hat; was für George eine literarisch minderwertige Zeit war, das waren für TK die 70er und die frühen 80er, das ist natürlich etwas, wovon man sich abstoßen kann. Von George gibt es einen Satz: „Bevor ich kam, da waren die Gedichte noch alle gut. Es gab ja keinen Maßstab, es gab ja mich noch nicht." Erstmal eine starke Behauptung, man muss die ja nicht teilen. Aber es ist schon so, da sehe ich wirklich eine Parallele, wenn man das einfach zur Kenntnis genommen hatte und wenn man die Begegnung… die Bühnen unserer Zeit sind wesentlich öffentlicher als damals in dieser Geheimgesellschaft des George-Kreises, als man eingeladener Gast in irgendwelchen Berliner Villen sein musste, aber das hat ja auch seine Wirkung gehabt. Bis zum Ersten Weltkrieg war das das angesagte Ding, jeder der neu die Bildfläche betrat, ob das Hofmannsthal war, ob das Benn war, ob das Rilke war, die mussten sich halt alle überlegen: „Oh, es gibt George, was mache ich jetzt?" Das würde ich schon übertragen: „Oh, es gibt TK, was mache ich jetzt?" Dass man sich überlegt, da ist eine gewisse Position, die hat eine gewisse Strahlkraft, eine gewisse Stärke, und der gegenüber, dazu muss ich mich verhalten.

Natürlich gab es auch andere Autoren, die damals neu waren, die ich auch gelesen habe, z.B. Durs Grünbein. TK, der sich sicher gefreut hätte, wenn er gewusst hätte, dass ich seine Gedichte bei Reclam herausgegeben habe, hätte mit Sicherheit den Kontakt abgebrochen, wenn er gewusst hätte, dass ich ein paar Jahre später auch die Gedichte von Durs Grünbein bei Reclam herausgegeben habe. Das ging dann für ihn nicht. Bei allem, was man gegen die späteren Gedichte von Grünbein einwenden kann, hat das dann sehr viel mit Konkurrenz zu

tun, mit einem Büchner-Preis, der sehr früh verliehen wurde, und da waren einfach dann Fronten aufgerissen.

4. Gibt es auch Ähnlichkeiten zwischen Kling und Grünbein?

Sehr viele Ähnlichkeiten gibt es in der Schreibhaltung, glaube ich, nicht, aber eigentlich in der Ausgangslage […], ich habe gerade bei dem ersten Band von Grünbein, *Grauzone morgens*, der ‘88 erschienen ist, noch kurz vor dem Mauerfall, habe ich noch viel stärker so eine Brinkmann-Verwandtschaft gesehen, gerade der erste Band von Grünbein kommt ihm von der Haltung nahe: dass sich ein sehr nervös, kompliziert wahrnehmendes und sich artikulierendes Subjekt von einer eigentlich feindlichen Umwelt attackiert fühlt und versucht, diesen Angriff zu kontern mit Sprache, mit Belesenheit, einfach mit Ausdruck. Das kann man vielleicht auch auf Kling beziehen, da sehe ich gerade auch zwischen Grünbein und Brinkmann eine Parallele: was für Brinkmann Köln war, war für Grünbein halt Dresden, das waren für mich die ersten starken Bilder, abgesehen davon, was man aus dem Fernseher kannte, die ich von Dresden hatte, und interessant ist ja, dass Grünbein später von diesem ersten Band sehr stark abgerückt ist. Und dann mit dem zweiten in eine sehr starke wissenschaftskompatible Richtung gegangen ist, wo er dann die Neurologie und andere Disziplinen aufgegriffen hat, und sich mit der Kenntnis und dem Vokabular aus der naturwissenschaftlichen Forschung bewaffnet hat. Ähnliches hat Kling auch gemacht, es gab schon einen gewissen Wettstreit, wer kapert sprachlich welches Feld. Und dass man sich mit der Sprache als Dichter nicht in einem abgelegenen Winkel versteckt, sondern dass man sich positioniert, da gibt es dann vielleicht eine gemeinsame Genealogie zu Benn, der das auch gemacht hat als ausgebildeter Naturwissenschaftler, als Arzt: dass man sich in der Lyrik eben auch orientiert am neuesten Stand dessen, was man weiß, was man wissenschaftlich weiß, was erkenntnismäßig abgeht, und natürlich daran, wie mediale Entwicklung abgeht und dass man alle diese Dinge im Auge hat. Politische Umbrüche sind

für Grünbein natürlich besonderes Thema, der Untergang der DDR. Die literarischen Mittel gehen also auseinander, es gibt so eine Konkurrenz im Abstecken von bestimmten Claims, und aneinandergeraten sind sie natürlich ganz besonders in der Landnahme der Antike, als Grünbein dann in *Nach den Satiren* sehr stark Richtung Rom marschiert ist, und TK fühlte sich da ein bisschen von rechts überholt. Er hat ja auch Catull übersetzt und hat sich auf seine Weise beschäftigt mit der Antike, in den Essays in *Auswertung der Flugdaten*, wo er ihm „Sandalenfilme aus den Grünbein-Studios" vorwirft. Das ist eine Polemik, die – wenn man sie mit einem gewissen Humor liest, den Kling immer gehabt hat – als Ausdruck produktiver Konkurrenz gesehen werden kann.

5. Welche anderen Autoren waren für Sie damals noch wichtig?

Mayröcker, Jandl, Kling, Autoren der klassischen Moderne (Eliot, Benn), das habe ich alles gleichzeitig gelesen, und für mich war dann immer die Romantik auch sehr wichtig, das war interessant gerade in der Gleichzeitigkeit, das waren Autoren unterschiedlicher Richtung, unterschiedliche Epochen, für meine Findungsprozesse im Schreiben war das eigentlich das Entscheidende. Das war jetzt nie irgendwie nur Kling, im universitären Rahmen ist man ja mit vielem konfrontiert… der Ausnahmepunkt war, dass so ganz gegenwärtig jemand da ist, der was Neues macht, und der durch seinen Auftritt provoziert, den man auch kennenlernen kann, das unterscheidet das natürlich.

Verschiedene Traditionen: das ist einfach eklektisch, dass es schon darum geht, im Schreiben und im Lesen herauszubekommen, woher was kommt, von der ganzen Breite der Bibliothek herauszukriegen, was ist für mich wichtig, für mich auch eine Fähigkeit über Jahrhunderte hinweg zu sprechen, und ich habe immer – das geht mir bis heute so, wenn ich mich beschäftige mit der Zeit um 1800, das hat einfach was Frisches, was Zeitgenössisches – ich habe dann das Gefühl, ich habe da eine Art Direktleitung dahin, das ist für mich nicht

museal, wenn ich mich dahin denke, in die Kreise der Jenaer Frühromantik, oder im Moment bin ich wieder mit Hölderlin stark beschäftigt, Eichendorff ist für mich einfach ein sehr wichtiger Dichter geworden. Dann ist das natürlich erstmal eine schräge Mischung, ja, also es gibt vielleicht nicht so viele, die Eichendorff und Thomas Kling gleichzeitig gelesen haben, beides hat in irgendeiner Weise etwas mit mir zu tun, aber ich glaube, dass so die literarische Tradition insgesamt sich vollzieht. […]

5.3. Interview mit Dieter Gräf, Berlin, 21. 1. 2019

1. Wie begann ihre literarische Entwicklung, wie sind Sie auf Thomas Kling gestoßen?

[…]

1990 ist für mich ein wichtiges Jahr, ich bin im Dezember 1990 nach Köln gezogen, davor lebte ich in Ludwigshafen und in Mannheim, die liegen sehr nahe beieinander, ich hatte studiert, ich habe versucht, mit Freunden, Dichterfreunden, in Mannheim etwas aufzuziehen, uns als Generation zu finden. Wir machten ein Anthologieprojekt, *20 – 20,* es sollte aus 20 Gedichten bestehen von 20 Autoren, wir schauten herum wen es so gibt, unsere Generation existierte noch nicht, wir mussten uns erst finden und suchen. Dieser Freund von mir, Thomas Gruber, der auch den Leonce-und-Lena-Preis gewonnen hat, der aber dann abgetaucht ist, heute in der Werbung-Branche tätig, der hat mir ein Gedicht vorgetragen, das ihm sehr, sehr gut gefallen hat, Ende der 80er Jahre muss das gewesen sein, er war ganz begeistert von diesem Mann, das war Thomas Kling, und es war der Band aus der Eremiten-Presse. Ich hörte mir das so an, es hatte mich damals noch nicht *so* beeindruckt, dann war ich eine Zeitlang in München, und dann war ich in einer Buchhandlung und sah diesen Band von Thomas Kling aus der Eremiten-Presse und ich war hin und weg. Ich war fassungslos,

so gut fand ich das, und auch so nahe bei dem, was Thomas Gruber und mich interessierte: es war so wie einen engen Verwandten zu finden quasi, ja Sprachverwandten, wir waren gar nicht vorbereitet, dass es so etwas gibt, jemand, der uns dermaßen nahesteht, und dann aber auch, der einen Schritt weiter war, das hat uns auch berührt. Und wir dachten, der wird sich jetzt auch freuen, uns zu finden, Leute, die ähnlich orientiert sind, wir fanden uns eigentlich sehr gut, wir wollten wohin, wir entwickelten Dinge, die es so noch nicht gab in der Lyrik, und plötzlich fanden wir jemanden, der im Grunde schon da war, wo wir hin wollten. Thomas Gruber, der ihn schon vor uns entdeckt hat, fiel auch die Aufgabe zu, ihn zu kontaktieren für die Anthologie, ob er bereit wäre, einen Text zur Verfügung zu stellen, dann gab es keine Antwort. Gruber hat dann sonntags Kling angerufen, die waren per Sie, Kling war auch relativ höflich, sagte er, formell, Kling meinte vielen Dank, aber er habe kein Interesse.

[…]

2. Im welchen Sinne waren diese Gedichte neu?

Sie brachten Tempo in die deutsche Gegenwartsdichtung, das gab es vorher so nicht. Nehmen wir mal eine andere Generation, also jemanden, den alle in meiner Generation sehr bewundern, Ernst Jandl. Alle, die ich kenne, finden Jandl einfach großartig, aber bei Jandl ist noch kein Tempo da. Ich habe mir das so erklärt, wir sind diese Stroboskop-Generation, da ist das Flackernde, das sind die Programme, in denen man anfängt herumzuswitchen; die Generation Jandl-Mayröcker, die hatten noch keine Sprache dafür gesucht, Mayröcker dann eher, aber bei Kling kommt Tempo die Lyrik, da kommen Brüche, Einschübe herein, so wie wenn man eine schnelle Fahrt durch die Gegend mit dem Auto macht. Dann kommen mal Neonleuchten, ein Fenster… es kommt ein Anruf, das sind ganz unterschiedliche Eindrücke, Stimmen kommen in die Gedichte, das gab es so vorher nicht. Das hat Kling in die deutsche

Gegenwartsdichtung gebracht, finde ich. […] Da er die Sprache heranbringt, dass es schwierige Lyrik ist, die aber auch etwas Bodenständiges hat. Ich finde, er ist in gewisser Hinsicht so ein Nachfolger von Rolf Dieter Brinkmann, aber ich glaube an der Stelle dreht er sich jetzt in seinem Grab um. Ich glaube, das hörte er nicht gerne. Die Verbindung zu Brinkmann finde ich sehr gründlich auch über die Köln Schiene, aber es gibt Äußerungen von Kling, die abfällig zu Brinkmann sind. Kling hat immer sehr entschieden seine eigenen Interessen vertreten als Dichter, also er wollte sich auch immer klar positionieren. Wenn er etwas sagt, heißt es nicht unbedingt, dass es nicht stimmt, sondern dass er einfach nicht will, dass man ihn so sieht. Aber warum das so ist, kann ich nicht erklären, weil, eigentlich, ist auch Brinkmann eine großartige Referenz.

3. In welcher Hinsicht war Brinkmann für Kling wichtig?

Aus meiner Sicht kann ich sagen, beide sind interessiert an Sinneseindrücken, an dem, was um sie herum passiert. Brinkmann könnte jetzt auch hier sitzen […], er (und Kling) könnten beide von Gesprächsfetzen, die sie hören, von der Bewegung, die sie sehen oder von sprachlichen Fundstücken ausgehen, während auch Autoren, die ich schätze, wie Waterhouse oder Egger, Pastior oder Jandl oder Mayröcker, die arbeiten ja anders, sie sind jetzt nicht so interessiert, irgendein Detail zu beschreiben. Einen Gegenstand, z.B. einen Ring, oder eine Stimme, die sie hören, die runterzubringen, darin sehe ich eine Gemeinsamkeit. Das Interesse am gesprochenen Wort, das Interesse am Sound, auch eine ganz exponierte Position nach außen zu vertreten. Bei Brinkmann war das noch stärker, aber Kling war auch ziemlich eigen. Dieses Interesse an der Straße, an dem, was man sieht, an der Sinneswahrnehmung.

4. Es gab diesen Begriff der „Neuen Kölner Dichterschule“. […] Warum ist das ein heikles Thema?

Das ist der zentrale Punkt der uns trennte, denke ich. Ich erzähle es mal vom Ende her. Ich hatte mit der Frau von Oswald Egger [Katharina Hinsberg] einmal ein gemeinsames Stipendium, insofern kommt man sich etwas näher, und die hat sich dann einmal bereiterklärt, weil das Verhältnis von mir und Kling schlecht war, zu vermitteln, da war Kling schon ziemlich krank, glaube ich, jedenfalls war das in der späten Zeit. Die ist einmal zu Kling gegangen und hat gesagt, du wir haben einen gemeinsamen Freunden Dieter, ich bin mit Dieter befreundet, ich bin mit dir befreundet, könnt ihr euch denn nicht vertragen, was ist zwischen euch? Und dann hat er Katharina da sitzen lassen und hat gemeint: „Neue Kölner Schule, das verzeih ich Gräf nie." So sprach er. Es gab einmal eine Rezension von Michael Braun in der *Zeit*, da hat er von der „Kling-Schule" gesprochen, eine Rezension zum frühen Kling, und ich glaube, das gefiel Thomas Kling gut – er war ja auch noch ein jüngerer Typ –, dass es schon eine Kling-Schule gibt und dass es so in der *Zeit* steht. Dann gab es eine Anthologie von Hubert Winkels und Hayo Steinert, bei *KiWi* herausgegeben, da waren dann einige Kölner Autoren auch vertreten, darunter auch ich. Also einige aus diesem Umfeld, die so eine ähnliche Orientierung haben. Und ich glaube, ich bin mir jetzt so nicht ganz sicher, es gab eine Rezension in der FAZ, „Neue Kölner Schule", irgend so eine Anspielung, und sobald man in die Richtung ging – es gab ja eine Kölner Schule, es ist ein Begriff, der mir nie eingeleuchtet hat: Nicolas Born, Peter Handke, einige Leute, deren Verbindung ich nicht so klar sehe, wurden als „Kölner Schule" bezeichnet. Nun, ich habe ja auch meine Eitelkeiten. Ich war auch noch jung, ich war gerade nach Köln gekommen und ich wollte ein klein wenig Literaturgeschichte schreiben. Der Begriff „Neue Kölner Schule" gefiel mir super, ich fand das auch großartig, ich ziehe jetzt nach Köln, und gleich kommt der erste Terminus, den wir reinbringen in die Literaturgeschichte. Thomas Kling, Marcel Beyer, Norbert Hummelt und ich selbst. „Neue Kölner Schule". Ehrlich gesagt, ich finde diesen Begriff heute noch überzeugend, weil es eine echte Überwindung ist, und es ist ja aus

allen irgendwas geworden, wobei Kling die große charismatische Gestalt war, aber das heißt ja auch nicht, dass zwangslos alle der gleichen Wertung… wobei Hummelt hat sich anders entwickelt, aber damals war er auch relativ nahe mit seinem ersten Band dabei. Ja, bei Kling gingen die Klappen herunter. Das hasste er. „Kling-Schule" gerne, aber dass er nicht mehr als herausragende Gestalt wahrgenommen wird, sondern Teil einer Schule, mehr oder weniger ebenbürtig mit Hummelt, mir und Beyer, und vielleicht merkte er auch, dass dieser Begriff eine Suggestivität hat. Wegen irgendeinem blöden Begriff muss man sich nicht lange aufregen, weil der fällt in sich zusammen. Kling hatte im Grunde diesen Begriff verboten. Wenn ich diesen Begriff heute noch aufbringe, muss ich damit rechnen, dass sich Leute gegen mich aufbringen.

5. Was war der Grund, dass so viele Lyriker Ende der 80er, Anfang der 90er nach Köln gezogen sind, inwiefern hat das mit der Literatur oder Kunst zu tun?

Ich erinnere mich noch gut an ein Telefonat, das ich mit meinem damaligen Freund, dem Dichter Thomas Gruber, geführt hatte, der mich auf Kling hingewiesen hatte. Wir lebten im Rhein-Neckar-Raum, wir fanden gute Projekte, aber litten daran, dass wir außerhalb des Raumes waren, ich war einmal bei einer Veranstaltung [außerhalb des Rhein-Neckar-Raumes], und da waren 400 Leute da. Es wurde nie zu so einem Erfolg, und wir beschlossen beide, wir müssen hier raus. Wir müssen was anderes versuchen, er ging nach London und dann kam ich irgendwie auf Köln. Ich erinnere mich noch an dieses Telefonat, da sagte Gruber, Köln, das hat was. Es sind ganz wichtige Sachen der Avantgarde von Köln ausgegangen. Stockhausen, Kagel, es gibt auch ein paar Jahre, in denen nichts passiert, aber alle zehn Jahre geht von Köln was Wichtiges aus. Wir waren auch auf Marcel Beyer aufmerksam geworden, der hat damals bei einem unwichtigen Wettbewerb den zweiten Preis gewonnen und hatte uns auch für die Anthologie eingeschickt, und Thomas Gruber sagte, ich kann es dir nicht richtig begründen, aber Marcel Beyer wird ein Großer. Es hat

schon dazu beigetragen, ich hatte den Eindruck, Westberlin war damals nicht so attraktiv, wie es heute erscheinen mag, es gab Ostberlin, das attraktiv war, aber ich bin kein Ostdeutscher, die waren mehr unter sich, da kann man nicht einfach dazu kommen, die hatten eine ganz andere Geschichte, ja. Dann gab es Wien, das war für mich nicht so…warum soll ich nach Wien ziehen als Deutscher? Und Köln war nicht so weit weg von Mannheim, ich hatte dort eine Frau kennengelernt, und da war Kling, da war Beyer, und da war Hummelt, die waren schon da, ich bin als letzter dazu gekommen. […] Es gab eine Literaturszene in Köln und ich war echt überzeugt, diese Tendenz, diese „Neue Kölner Schule", wird die deutsche Lyrik verändern. Insofern fühlte ich mich auch am richtigen Platz. […] Also Köln wurde schon ein Zentrum, auch für diese Tendenz. Da waren auch wichtige Maler dort, aber denen begegnete ich nicht damals, ich war damals schon auch interessiert, aber eher vage, ich kam nicht in die Kunstszene, Kling allerdings schon. Die Kunstszene in Köln war derzeit auf internationalem, hohem Niveau, die Galerieszene, aber das entging mir auch mehr oder weniger.

6. Gab es andere Lyriker, die für die Entwicklung Ihres Schreibens wichtig waren?

[…]

Kling war damals schon richtig wichtig, also dieses zeitgeschichtliche, historische Interesse hatten wir einfach gemeinsam, oder wie er z.B. dieses Jetzt herstellt, er hatte immer diesen Zeigegestus, zeigt dann mit dem Zeigefinger auf irgendwas und ruft das so, stellt das so quasi vor uns hin, und dennoch eben dieser starke Sound, der davon ausgeht, das hat mir auch sehr, sehr gut gefallen, da hatte ich auch ein großes Bedürfnis danach, dass ein Klangkörper entsteht. Es ging dann irgendwie in Fleisch und Blut und wurde dann natürlich auch ein Problem. Also es gab für mich beides: es hat mir geholfen, ich war ja noch ein unbekannter Autor, und in dieser Auseinandersetzung mit Kling kam ich sehr voran. Ich

hatte dann z.B. auch den Leonce-und-Lena-Förderpreis, ich kam dann zu dem Verlag [Suhrkamp], ich hatte den gleichen Lektor wie Thomas Kling, Christian Döring, ohne dass Kling mir dabei natürlich geholfen hätte. […] Ich habe mich eine Zeitlang zu intensiv mit ihm auseinandergesetzt, es war schon eine Obsession. Wie das bei einer Verliebtheit ist, irgendwann ebbt es ja auch etwas ab, und ich brauchte diese Stimme von ihm, die mich weiterbrachte und gefährdete, beides zugleich eine Zeitlang, und irgendwann brauchte ich sie auch nicht mehr. […] Ich wurde mit *morsch* nie so warm, ich finde es so ein bisschen marmorn, kühl, kam da nicht richtig rein, aber vielleicht ist das schon die Ablösungsphase. Ich bin ja auch selber ein Dichter, es reicht nicht für ein Leben. Und dann ging er ja zu DuMont und seine DuMont-Bände haben mich nicht so erreicht.

[…]

Einen Namen wollte ich vielleicht noch nennen, ich glaube es hat mir damals geholfen, ich brauchte damals in der Phase noch ein bisschen stärker andere als ich es heute brauche. Ich glaube, es hat mir dann geholfen, dass ich Peter Waterhouse gelesen habe. Waterhouse und Kling haben sich ja auch gut verstanden, Waterhouse erzählte mir noch, wie er ins Krankenhaus fuhr, Kling besuchen, und dass es so berührend gewesen sei… ja, *Die Geheimnislosigkeit*: *ein Spazier- und Lesebuch* (1999) las ich, das beeindruckte mich, der erste Text beeindruckte mich auch ziemlich, ich hatte auch eine Zeitlang eine Meditationspraxis, und das zog mich ein bisschen stärker in dieses waterhousige Sprechen. Der Begriff der Durchlässigkeit gefällt mir sehr bei Waterhouse, und das hat mir dann auch etwas geholfen, von Kling wegzukommen. Aber Kling ist natürlich ein Ego, man sieht die Welt durch die Augen von Thomas Kling auf eine ganz starke Weise. Es hat auch etwas sehr Viriles. […] Diese Ausstrahlung ist auch in den Texten, es ist jemand, der einen packt und mitzieht und anweist, auf Dinge zu sehen, also es hat von Kraft und der Suggestivität

etwas… und Waterhouse ist eben das Gegenteil mit seiner Durchlässigkeit. So ein starker Begriff, finde ich.

[…]

Und es hat sich dann immer so weiter entwickelt, dann kam irgendwann Brigitte Oleschinski in die Wahrnehmung dazu, und die drei wurden dann noch stärker, Beyer kam dazu, Ulrike Draesner, die meines Erachtens auch von Kling beeinflusst wirkt, und so ging das immer weiter und der Schneeball wurde immer größer.

Vorher war noch eine Gemeinsamkeit mit Thomas Kling, eine ganz echte. Wir mochten beide die Neue Innerlichkeit überhaupt gar nicht. Das ist merkwürdig bei Kling, es gibt ein paar Dinge, da sind wir total ähnlich und es gibt andere Dinge, da sind wir grundverschieden. […] Diese Ablehnung der Neuen Innerlichkeit war für uns beide, unabhängig voneinander, völlig zentral. Es ist vor allem ein Klang, da wurde die Verdichtung zurückgenommen, die vorher da war, aus dem verständlichen Grund, die wollten mehr Sprache, mehr Verständlichkeit, mehr Menschen erreichen, und sagen, ich sitze nicht im Elfenbeinturm, ich bin ein Typ wie ihr auch, ihr macht das und ich mach das und wir kommen irgendwie zusammen. Jürgen Theobaldy könnte ich z.B. nennen, Michael Buselmeier, damals schrieb auch Ursula Krechel so, Theobaldy und Krechel haben sich auch ziemlich stark verändert, einfach strukturierte Texte. Jürgen Theobaldy schrieb über irgendwelche sexuellen Nöte, das Gedicht heißt „Harte Eier“, ja, genau so ist es auch, so ein bisschen bukowskihaft. Ich habe ihn bei einer Lesung in Mannheim aus dem Publikum heraus gefragt, wenn ich jetzt die Zeilenumbrüche aus dem Gedicht herausnehmen würde, wäre es für mich gar kein Gedicht mehr, sondern einfach ein Prosatext, und dann meinte er: „Sie haben aber ein konservatives Literaturverständnis“ – da gab es gar keine Verständnismöglichkeit.

[…]

5.4. Gespräch mit Anja Utler, Regensburg, 15. 9. 2015

1. Welche Dichter bzw. Texte betrachten Sie als wichtig für Ihre literarische Entwicklung als Lyrikerin?

Ich finde das immer sehr schwierig zu sagen, weil das ein kontinuierlicher Prozess ist, wo sich die Texte auch ablösen, die wichtig sind. In bestimmten Zeiten sind bestimmte Texte wichtig und dann verlieren sie manchmal an Bedeutung, manchmal bleiben sie aber auch bedeutend. Wer für mich definitiv sehr, sehr wichtig war und auch wichtig geblieben ist, ist Marina Zwetajewa. Auch aus der Erfahrung heraus, dass ich sie eigentlich nicht übersetzen kann. Ich habe immer wieder versucht, sie zu übersetzen, und ich kann diese Art von Verbindung, die sie zwischen Laut und Bedeutung herstellt, diese absolute Verquickung, die kann ich schwer nachahmen. D.h. es ist ein dauernder Versuch, den man im Deutschen machen kann, um dem nahe zu kommen und Übersetzungen zu machen, und das interessiert mich. Was sie macht, diese Kombination aus Emotionalität, Leidenschaftlichkeit, Laut und Bedeutung, das ist etwas wie ein glühender Kern, der mich immer sehr angesprochen hat, und gleichzeitig hat sie für mich immer auch einen Raum geboten, wo ich sehen konnte, sie geht wohin, wo ich eigentlich nicht hingehen möchte. Das ist auch immer wichtig in der Traditionsbildung, dass man Unterschiede festmachen kann. Da ist Raum für meine Stimme, da möchte ich nicht hin. […]

Ich sehe diesen Begriff der Tradition auch durchaus problematisch, weil er ist auch eine Illusion, es ist immer eine Auswahl, die getroffen wird. Man hat nicht den Zugriff auf eine tatsächliche Vergangenheit, in der so und so viele Sachen geschrieben sind, und man kann nicht alles rezipieren, man rezipiert immer einen Ausschnitt, und dieser Ausschnitt ist immer

willkürlich. Und ich denke, es ist nicht der Ausschnitt, den man rezipiert, von dem man sagt, man rezipiert es, weil es das Beste war. Man rezipiert aus Zufall. Man rezipiert, weil bestimmten Stimmen Nachmachpositionen zugeteilt wurden, man rezipiert nichts unvoreingenommen (ohne Vorurteile). Man ist nicht souverän im Hinblick auf die Tradition. Man ist auch sehr, glaube ich, dumm.

Ja, ich denke schon, dass sich im Laufe des Denkens der Blick auf bestimmte Leute ändert. Aber selbst wenn ich einen Dichter anders beurteilen würde, als ich ihn vor 10 Jahren beurteilt habe, weil das, was damals für mich wichtig war, verdaut und durch ist und ich das jetzt nicht mehr finden kann, dann kann ich ihm das nicht zum Vorwurf machen. Vor allem bleibt diese Wichtigkeit, die man hatte, und die Arbeit, die man hatte, bleibt trotzdem bestehen. Da muss man fair sein, das kann man nicht revidieren. Nein, das hat in einer bestimmten Zeit eine bestimmte Bedeutung und die war wichtig.

2. Wie sind Sie zum ersten Mal auf die Texte von Thomas Kling gestoßen?

Ich bin das erste Mal über einen oder zwei oder drei Texte von Thomas Kling gestolpert in einer Anthologie, ich habe sie durchgeblättert und habe mich gelangweilt. Ich fand sehr vieles uninteressant und dann bin ich plötzlich hängengeblieben. Das waren die Texte von Thomas Kling. Dort passiert etwas in diesen Texten und dieses etwas, was dort passiert, verwickelt mich selber als Rezipientin, ich muss eine Position dazu finden. Es sind Texte, die eine Unruhe ausstrahlen. Das sind nicht Texte, die von einer selbstgewissen Position aus sprechen, ich weiß, wie dichten geht, ich weiß, worüber ich spreche und ich handle souverän ein Thema ab. Die Texte waren innerlich bewegt und waren unruhig und konnten etwas, wo ich den Eindruck hatte, dort wird nach etwas gesucht. Und das hat mich interessiert, wonach dort gesucht wird und was mir das sagen kann.

3. War Thomas Kling für Sie ein Mentor? Wäre dieses Wort zutreffend? Worin zeigt sich seine Arbeit als Mentor und Förderer von jungen Autoren?

Ich weiß nicht, weil ich den Begriff Mentor nicht verstehe. Mit dem Begriff Protegé habe ich ein größeres Problem, weil es heißt, es ist ein Schützling. Kategorien, die von außen her kommen und die mit meiner Realität nichts zu tun haben. In der Beziehung, die ich zu Thomas Kling hatte, gab es drei Schritte. Der erste war, ich kannte einfach nur seine Texte, ich hatte diese Texte geschätzt und ich hatte kein Interesse daran, den Menschen Thomas Kling kennenzulernen. Ich interessiere mich in erster Linie für Texte, für Gedanken, für Fragen, die man stellen kann, weniger für die Leute, die dahinter stehen. Ich habe Thomas Kling dann 2001 kennengelernt, dort habe ich beim Leonce-und-Lena-Wettbewerb teilgenommen, er war Ehrengast. Ich habe nicht vorgehabt, mit Thomas Kling zu sprechen, weil ich es für problematisch halte, mit jemandem zu sprechen, dem man eigentlich nichts zu sagen hat außer: „Ich finde Ihre Texte ganz ganz toll“. Das ist eine sonderbare Kommunikationssituation. Und ich kann auch nicht Thomas Kling etwas über seine Texte sagen, denn er weiß alles. Es gibt eine Hierarchie des Lobens, als 27-jähriger kann ich nicht zu einem Menschen gehen und ihn loben, der zahlreiche Bücher publiziert hat und der in seiner Entwicklung ganz woanders steht. Aber Thomas Kling hat mit mir gesprochen, man konnte ihm nicht auskommen, wenn er mit einem reden wollte, dann hat er mit einem geredet, er hat mit mir geredet, und es hat sich herausgestellt, er hatte bereits Gedichte von mir gelesen und er wollte mich kennenlernen und er hat mich dann nach Hombroich eingeladen. Ich war dort auf einer Lesung und hatte dort drei Monate das Stipendium. Das hat mir sehr geholfen, und das ist wirklich diese Phase, wo ich sagen würde, vielleicht war er dort wirklich sowas wie ein Mentor, wobei die konkrete Ausgestaltung einer solchen Mentorschaft dann darin bestanden hätte, dass er mir die Möglichkeit gab, zu lesen, öffentlich aufzutreten auf der Raketenstation, dass er mir einen Kontakt zu einer Zeitschrift

in Österreich (*manuskripte*) hergestellt hat, und das war es eigentlich, alles andere würde ich dann unter dem Begriff Freundschaft fassen, die später gekommen ist. Ich war später dann mit Thomas Kling befreundet, unter Beibehaltung dieser Hierarchieverhältnisse, aber das ist dann etwas anderes, das war dann vielleicht eine Freundschaft zwischen zwei Personen, vielleicht auch zwischen zwei Dichtern, aber die wird von diesem Begriff Mentorschaft nicht abgedeckt.

[…]

Ich glaube, das ist einerseits ein Unterschied in der Persönlichkeit, auf jeden Fall, aber geht es dort, glaube ich, um Haltung, vielleicht weniger um bestimmte nachweisbare Merkmale in Texten, aber nur sekundär, primär glaube ich, geht es um Haltung: der Literatur gegenüber, auch Haltung anderen Menschen gegenüber, Haltung bestimmten Themen und der Sprache gegenüber. Ich glaube, das ist eine Traditionslinie, die schwer bestimmbar ist, aber die für Thomas Kling, glaube ich, wichtig war. Er war niemand – na gut, ich kann diese Aussage nicht treffen, aber ich persönlich habe das so wahrgenommen, dass für ihn diese Dimension der Haltung wichtig war. Und er hatte eine bestimmte Haltung der Widerständigkeit, die aber nicht gleichbedeutend ist mit einer Sucht, sich allen gegenüber abzugrenzen, sozusagen, ich verlasse das; ich glaube er hat da sehr fein differenziert zwischen Dingen, die man forttreiben möchte, und auch Haltungen, die man weiterentwickeln möchte, und bestimmten Dingen, die er abgelehnt hat, auch der Literatur gegenüber und zwischen Menschen, von denen er sich sehr stark abgegrenzt hat. Und ich denke diese Haltungsweitergabe, die er dann auch bei mir gesehen hat, eine gewisse Haltung, ja eben der Widerständigkeit, die hat dort eine Verbindung geknüpft, wo sie poetisch vielleicht auf den ersten Blick vielleicht nicht sichtbar ist oder nur in bestimmten Aspekten sichtbar ist. Eine widerständige Haltung, eine Haltung, die kritisch ist, und eine

Haltung, die es mit der Literatur ernst meint, also die nicht Literatur als Mittel zu einem bestimmten Zweck betreibt, sondern die Literatur um ihrer selbst willen.

4. Gibt es bestimmte Gedichte, Bände von Kling, die für Sie besonders wichtig waren?

Nein, es gibt nicht diese bestimmten Texte… jetzt komme ich wieder zum Begriff der Haltung… es sind bestimmte Ansatzpunkte, die er hat in seiner Dichtung, und die sind für mich wichtig. Für mich ist wichtig diese Art der Mündlichkeit, die er in den Texten hat, die er auch als Performer hatte, aber die auch in den Texten steht. Für mich ist wichtig diese Haltung in den Texten, zu sagen, ich kann mit der Welt und der Realität nur umgehen, wenn ich an und mit der Sprache arbeite, und das unterläuft die populäre Definition von Experiment vollkommen. Ich halte Kling für einen politischen Dichter und ich halte ihn für einen Dichter, der vollkommen unnaiv ist und der weiß, dass man nur mit der Realität arbeiten kann, wenn man an der Sprache arbeitet. Dass man in diesem Verschränkungsbereich arbeiten kann. Das ist etwas, wo immer auch eine Abkürzung genommen wurde bei Kling, in der Rezeption, es wurde dann zu häufig gesagt, ja er ist ein Sprachzertrümmerer. Es geht nicht darum, Sprache zu zertrümmern – falls diese Geste, was ich nicht glaube, bei Thomas Kling überhaupt stattfindet –, sondern es geht darum, etwas zu zeigen, eine Berührung mit der Realität, bestimmte Themen adäquat, dichterisch adäquat zu behandeln. Diese Verknüpfung hat mich immer sehr interessiert, weil ich persönlich… es ist der einzige Weg, den man gehen kann. Diese Trennung zwischen Realität und Sprache – man arbeitet entweder mit der Welt oder man arbeitet mit der Sprache –, die im deutschsprachigen Raum immer wieder stur gemacht worden ist, das halte ich für lächerlich und absurd. Und der dritte Punkt, der für mich in den Texten immer wieder sehr wichtig war, die Texte sind leidenschaftlich, sie haben eine Passion, sie sind voller Emotion, und auch hier greift meines Erachtens dieses vollkommen Unnaive. Thomas Kling war kein Dichter, der der Meinung war, man könne diese Leidenschaft erzeugen, indem man

leidenschaftlich ein Gedicht schreibt, sondern er hat immer wieder sehr stark betont, dass Gedichtschreiben ein kühler Prozess ist, ein Prozess der Komposition, ein Prozess, wo das Material bereits abgehandelt sein muss, das ist nicht spontan, nicht Inspiration, aus romantischer Haltung raus, sondern das man komponiert. Diese Verbindung ist etwas wo ich finde, das sieht man in den Texten, die spüre ich in den Texten sehr stark, und das ist eine Haltung, die ich selber anstrebe.

5. War Kling als Lyrik-Performer für Ihre Lesungen/Performances wichtig? Worin liegt die Bedeutung Klings als Lyrik-Performer für den deutschsprachigen Raum?

Man trifft sich und man hat sich was zu sagen, weil es bereits bestimmte Ähnlichkeiten gibt. Ich habe eine Ausbildung als Sprecherzieherin gemacht und für mich war die akustische Dimension von Literatur immer primär, ich arbeite vom Gehör her, ich arbeite nicht von der Schrift her, und selbstverständlich gibt es da einen Überschneidungsbereich, und deswegen hat mich das immer sehr interessiert, was er da macht, aber ich glaube, er kommt auf der Bühne zu ganz anderen Ergebnissen als ich auf der Bühne komme. Bei Kling sehe ich oder habe ich gehört eine direkte Ansprache des Publikums, er steht auf der Bühne, er spricht, er spricht laut, er spricht aggressiv, zum Teil schreit er. Er hat etwas sehr Schneidendes in der Diktion, er hat etwas… er bringt eine Distanzierung in die Stimme, er hat eine Ironie, er hat eine Schärfe, er tritt mit dieser Schärfe dem Publikum gegenüber. Er schleudert es in das Publikum, es gab teilweise auch – da war ich nie dabei –, es gab offenbar Reaktionen aus dem Publikum, wo Kling angeblich dann Leute auf die Bühne geholt hat: „So jetzt mach du“, wenn Anwürfe aus dem Publikum kamen. Wenn du es also besser kannst, dann mach du. Es gab da eine direktere Ansprache an das Publikum. Das, was ich mache, ist anders. Ich suche dann diese Verbindung zum Publikum, die dann aber über den Blick läuft, nicht herzustellen, sondern ich versuche eigentlich den Text zwischen mich und das Publikum zu stellen, ich versuche so zu sprechen, dass der Text heraustreten und das Publikum nur mit

dem Text und nicht mit mir als performender Person interagieren kann. Und das, glaube ich, sind unterschiedliche Herangehensweisen. Kling zitiert Mündlichkeit und er tut es auf der Bühne, das sind Dinge, die kann man sprechen, die haben einen Klang, auch in der Alltagsrede, das sind Intonationsfolgen, die man auf der Straße hören kann, die man im Fernseher hören kann, in den Medien. Das mache ich nicht, ich habe eine Art zu sprechen auf der Bühne, die mit dem Alltag eigentlich nichts zu tun hat, sehr wenig zu tun hat, ich arbeite mit Rhythmen, die eigentlich diesem Alltäglichen entgegenstehen, die einen anderen Raum aufmachen als das Alltägliche. Da läuft das sehr, sehr weit auseinander und dort, wo man sich wieder treffen würde, wäre der Begriff der Haltung. Man performt etwas, man macht es aber nicht in Richtung einer Gefälligkeitsperformance, wo am Ende alle einverstanden sind und freundlich abnicken und schulterzuckend nach Hause gehen, ich bin mir sicher, dass er es nicht wollte. Es hatte eine provokative Kraft, auf andere Art und Weise als meine Arbeit. Ich möchte auch nicht, dass Leute das freundlich abnicken. Auch eine Frage von Intensität, wie sehr gebe ich mich auf der Bühne? Thomas Kling hat sicher eine ganz andere Art sich auf den Bühne zu geben und zu öffnen als ich das habe, aber von der Intensität, glaube ich, besteht wieder eine Ähnlichkeit. Kling hat ganze Phrasen zitiert, in den Gedichten hat er auch verschiedene Sprechrollen. Man konnte sich Physiognomien vorstellen von Leuten, die so etwas sprechen, in die verschiedene Sprachebenen hineinfließen. Ich komme von der Akustik, vom Mündlichen, das sind diese Energien, die sich dann tatsächlich in einer Stimme spießen und auseinanderstreben.

6. Bibliographie

1. Primärliteratur

Achleitner, Friedrich: „wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt…“, in: Gerhard Fuchs, Rüdiger Wischenbart (Hg.): *H. C. Artmann*, Graz 1992, S. 37-40.

Artmann, H.C.: *The Best of H. C. Artmann*, hg. von Klaus Reichert, Frankfurt am Main, 1975.

Artmann, H.C.: *Achtundachtzig ausgewählte Gedichte*, hg. von Jochen Jung, Wien 1996.

Bayer, Konrad: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Rühm, Stuttgart 1985.

Benn, Gottfried: „Probleme der Lyrik“ in: Gottfried Benn: *Gesammelte Werke in vier Bänden, Band 1: Essays, Reden, Vorträge*, hg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1965, S. 494-536.

Benn, Gottfried: *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 2006.

Beyer, Marcel: *Falsches Futter*, Frankfurt am Main 1997.

Beyer, Marcel: „Recherche und ‚Recherche‘“, in: *Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft* 10/11 (2007/08), S. 363-371.

Beyer, Marcel: „New York State of Mind“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 209 (2014), S. 123–135.

Beyer, Marcel, Haiko Wichmann: „Von K. zu Karnau: ein Gespräch mit Marcel Beyer über seine literarische Arbeit“ (1993), URL: http://www.thing.de/neid/archiv/sonst/text/beyer.htm [Letzter Zugriff: 30.7.2018]

Bisinger, Gerald: *Über H. C. Artmann*, Frankfurt am Main 1972, S. 41-45.

Borchardt, Rudolf: *Bacchische Epiphanie*, textkritisch hg. und mit einem Nachwort von Bernhard Fischer, München 1992.

Brecht, Bertold: „Die Strassenszene: Grundmodell eines epischen Theaters“, in: Bertold Brecht: *Werke*, Bd. 22, Vol. 1, Berlin 1993, S. 377.

Brinkmann, Rolf Dieter: *Standphotos: Gedichte 1962-1970*, Reinbeck bei Hamburg 1980.

Brinkmann, Rolf Dieter: *Der Film in Worten: Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965-1974*, Reinbeck bei Hamburg 1982.

Brinkmann, Rolf Dieter: *Westwärts 1&2: Gedichte*, Erweiterte Neuausgabe, Reinbeck bei Hamburg 2005.

Czernin, Franz Josef: „‚Falten und Fallen‘: zu einem Gedichtband von Durs Grünbein“, in: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 45 (1995), S. 179-188.

Czernin, Franz Josef: *Marcel Reich-Ranicki: eine Kritik*, Göttingen 1995.

Czernin, Franz Josef: „Dass die Sprache in der Sprache verschwindet oder die Sprache die Sache hervorruft“, in: Ernst Grohotolsky: *Provinz sozusagen*, Graz 1995, S. 139-148.

Czernin, Franz Josef: *elemente, sonette*, München 2002.

Czernin, Franz Josef: „Sprache und Gegenstand in der Poesie“, in: Klaus Amann, Alois Brandstetter (Hg.): *Freund und Feind*, Wien 2006, S. 140-164.

Eliot, T.S.: „Tradition and the individual talent“, in: *The sacred wood: essays on poetry and criticism*, London 1960.

Falkner, Gerhard: *Über den Unwert des Gedichts*, Berlin 1993.

Goldsmith, Kenneth: *Uncreative writing: managing language in the digital age*, New York, 2011.

Gomringer, Eugen (Hg.): *konkrete poesie: deutschsprachige autoren*, Stuttgart 1986.

Gomringer, Eugen: „vom vers zur konstellation“, auf Planet Lyrik, URL: http://www.planetlyrik.de/eugen-gomringer-zur-sache-der-konkreten/2017/08/, [Letzter Zugriff: 12. 8. 2019]

Gomringer, Eugen: *Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954-1997*, Wien 1997.

Gräf, Dieter M.: *Rauschstudie: Vater+Sohn*, Frankfurt am Main 1994.

Grünbein, Durs: *Grauzone morgens*, Frankfurt am Main 1988.

Grünbein, Durs: *Schädelbasislektion*, Frankfurt am Main 1991.

Grünbein, Durs: *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen: Aufsätze 1989 – 1995*, Frankfurt am Main 1996.

Grünbein, Durs: „Dioskurenklage“, in: *den sprachn das sentimentale abknöpfn*, hg. von Heidemarie Vahl, Ute Langanky. Düsseldorf 2007 [unpaginiert].

Grünbein, Durs: *Vom Stellenwert der Worte: Frankfurter Poetikvorlesung 2009*, Berlin 2010.

Höllerer, Walter (Hg.): *Ein Gedicht und sein Autor*, München 1967.

Hummelt, Norbert: *knackige codes*, Berlin 1993.

Hummel, Norbert: „Marcel Beyer und die Jahre mit „Postmodern Talking“: Bericht über „das einzige Sprechduo der Welt“, in: Marc Boris Rode (Hg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, Bamberg 2000, S. 47-56.

Hummelt, Norbert: „Erinnerung an Thomas Kling“, in: *Castrum Peregrini* 268/269 (2005), S. 103-110.

Hummelt, Norbert: „Nachwort“, in: Thomas Kling: *schädelmagie: ausgewählte Gedichte*, Stuttgart 2008, S. 69-81.

Hummelt, Norbert, Siblewski, Klaus: *Wie Gedichte entstehen*, München 2009.

Jackson, Hendrick: „Über ein Gedicht Anja Utlers“, in: Internetseite Lyrikkritik, URL: http://www.lyrikkritik.de/Utlers%20Gedicht.html [Letzter Zugriff: 20. 7. 2017]

Jandl, Ernst: „Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise“, in: Thomas Kopfermann (Hg.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, Tübingen 1974, S. 41-59.

Jandl, Ernst: *ernst jandl für alle*, Darmstadt 1974.

Jandl, Ernst: *Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden*, München, 1999.

Kling, Thomas: *der zustand vor dem untergang*, unpaginiert, Stiftung Insel Hombroich, Thomas Kling.

Kling, Thomas, Friederike Mayröcker: „Friederike Mayröcker porträtiert Thomas Kling“, NDR 3, 23. 1. 1986.

Klings, Thomas, Marcel Beyer: „Das Eingemachte – Smalltalk 91. Thomas Kling und Marcel Beyer talken über“, in: *Konzepte* 10 (1991), S. 53-61.

Kling, Thomas: „DER DICHTER ALS LIVE-ACT: DREI SÄTZE ZUR SPRACHINSTALLATION“, in: *Proe*, Berlin 1992, [ohne Paginierung].

Kling, Thomas: „Die Rede, die in Schrift flieht. Zum Abschluss der Priessnitz-Werkausgabe“, in: *Schreibheft* 45 (1995), S. 189-190.

Kling, Thomas: „Editorial“, in: *Akzente – Zeitschrift für Literatur* 5 (1996), hg. von Michael Krüger, S. 387.

Kling, Thomas: „Forderung, Förderung, Startrampe“, Internetseite Raketenstation Hombroich, URL: https://www.architektur-aktuell.at/news/raketenstation-hombroich-abraham-bau-posthum-fertiggestellt [Letzter Zugriff 9.4. 2019]

Kling, Thomas: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997.

Kling, Thomas, Daniel Lenz, Eric Pütz: „Das Gedicht unter Dampf halten. Gespräch mit Thomas Kling – 13. November 1998“, in: Daniel Lenz, Eric Pütz: *LebensBeschreibungen: zwanzig Gespräche mit Schriftstellern*, München 2000, S. 172-182.

Kling, Thomas: *Botenstoffe*, Köln 2001.

Kling, Thomas: *Sprachspeicher: 200 Gedichte auf Deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert*, Köln 2001.

Kling, Thomas, Fridtjof Küchemann: „Dichter Thomas Kling: Gegen die Lehrer-Lempelhaftigkeit“, in: *FAZ*, 13. 9. 2002.

Kling, Thomas: „Sprach-Pendelbewegung: Celans Galgen-Motiv“, in: *Text+Kritik* 53/54 (2002) [Themenheft: Paul Celan, 3. Aufl.], S. 25-37.

Kling, Thomas: „Flucht aus dem Bürgertum“, in: *Die Zeit*, 11. 12. 2003.

Kling, Thomas Franz Josef Czernin: „Wandlung von Sprache in Sprache, E-Mails Juli-August 2002“, in: *Schreibheft* 65 (2005), S. 155-162.

Kling, Thomas: *Auswertung der Flugdaten*, Köln 2005.

Kling, Thomas: *Gesammelte Gedichte: 1981-2005*, hg. von Marcel Beyer, Christian Döring, Köln 2006.

Kling, Thomas: *Das brennende Archiv: unveröffentlichte Gedichte, Briefe, Handschriften und Photos aus dem Nachlaß sowie zu Lebzeiten entlegen publizierte Gedichte, Essays und Gespräche*, hg. von Norbert Wehr und Ute Langanky, Berlin 2012.

Kobus, Nicolai: „Im Wortsinn radikal“, in: *TAZ*, 23.4.2005.

Kuhligk, Björn, Jan Wagner (Hg.): *Lyrik von Jetzt: 73 Stimmen*, Köln 2003.

Mayröcker, Friederike, Marcel Beyer: „Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer“, Internetseite Urs Engeler, URL: http://www.engeler.de/beyermayroecker.html. [Letzter Zugriff: 13. 2. 2019]

Mayröcker, Friederike: *Benachbarte Metalle*, hg. von Thomas Kling, Frankfurt am Main 1997.

Mayröcker, Friederike: „Zuschreibung, oder die Vermeerung der Sprache bei Thomas Kling“, in: *Gesammelte Prosa III*, hg. von Klaus Reichert, Frankfurt am Main 2001.

Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Gedichte: 1939-2003*, hg. von Marcel Beyer, Frankfurt am Main 2004.

Piringer, Jörg: „wieder. sprechen. lernen.“, Internetseite ORF-Kunstradio, URL: http://www.kunstradio.at/2001A/29_04_01.html [Letzter Zugriff: 21. 4. 2019].

Pound, Ezra: *Make it new: essays*, Cambridge 1949.

Pound, Ezra: *ABC of reading*, London 1951.

Pound, Ezra: *Literary essays of Ezra Pound*, Hg. von T. S. Eliot, London 1954.

Pound, Ezra: *Selected prose*, hg. von William Cookson, London 1973.

Pound, Ezra, William Carlos Williams: *Selected letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, hg. von Hugh Witemeyer, New York 1996.

Pound, Ezra: *Selected poems and translations*, hg. von Richard Sieburth, London 2011.

Priessnitz, Reinhardt: *vierundvierzig gedichte*, Linz 1978.

Priessnitz, Reinhardt: *literatur, gesellschaft etc.: aufsätze*, hg. von Ferdinand Schmatz, Linz 1990.

Priessnitz, Reinhardt: *Texte aus dem Nachlass*, hg. von Ferdinand Schmatz, Wien 1994.

Richter, Toni: *Die Gruppe 47 in Bildern und Texten*, Köln 1997.

Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe: Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbeck bei Hamburg 1967

Scho, Sabine: *Thomas Kling entdeckt Sabine Scho*, München 2001.

Scho, Sabine: „Anworten von Sabine Scho“, in: Internetseite Forum der 13, URL: http://www.forum-der-13.de/seiten/fd13.php?comm=4369 [Letzter Zugriff: 6.7.2014]

Stolterfoht, Ulf: „Noch einmal: Über Avantgarde und experimentelle Lyrik“, in: *BELLA triste. Zeitschrift für junge Literatur* 17 (2007), S. 189-200.

Trakl, Georg: „Brief an Erhard Buschbeck vom Juli 1910“, in: Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*, hg. von Walther Killy und Hans Szklenar, Salzburg 1987.

Utler, Anja: *aufsagen*, Bunte Raben Verlag, 1999.

Utler, Anja: *münden – entzüngeln*, Wien 2004

Utler, Anja: *plötzlicher mohn*, München 2007.

Utler, Anja: *brinnen*, Wien 2006.

Utler, Anja: *jana, vermacht*, Wien 2009.

Wiener, Oswald: „das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe“, in: Peter Weibel (Hg.): *Die Wiener Gruppe. A Moment of Modernity 1954-1960*, Wien/New York 1997, S. 309-321.

Williams, William Carlos: „The Practice“, in: *The Doctor Stories*, New York 1984, S. 119-127.

Zwetajewa, Marina: *Vogelbeerbaum: Gedichte*, München 1999.

Zwetajewa, Marina: *Ein gefangener Geist*, Frankfurt am Main 1989.

2. Sekundärliteratur

Ammon, Frieder von: „‚originalton nachgesprochen‘: Antike-Rezeption bei Thomas Kling“, in: Kai Bremer, Stefan Elit, Friederike Reents (Hg.): *Antike-Lyrik-Heute: griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*, Paderborn 2010, S. 209-240.

Ammon, Frieder von, Peer Trilcke, Alena Scharfschwert: *Das Gellen der Tinte: zum Werk Thomas Klings*, Göttingen 2012.

Ammon, Frieder von: *Fülle des Lauts: Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*, Stuttgart 2018.

Ammon, Frieder von, Rüdiger Zymner (Hg.): *Gedichte von Thomas Kling: Interpretationen*, Leiden 2019.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Die Gruppe 47: ein kritischer Grundriss*, München 2004.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik: Junge Lyrik (Heft 171)*, München 2006.

Bachtin, Michael M.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1979.

Bayerdörfer, Hans Peter: „Weimarer Republik“, in: Walter Hinderer: *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2. Erweiterte Auflage, Würzburg 2001, S. 439-477.

Beach, Christopher: *ABC of influence: Ezra Pound and the remaking of the American poetic tradition*, Berkley 1992.

Berry, Eleanor: „William Carlos Williams’ triadic-line verse: an analysis of its prosody“, in: *Twentieth Century Literature* 35(3), 1989, S. 364-388.

Bezzel, Chris: „zwischensprache. zu einem gedicht und einem brief von reinhard priessnitz“, „Dossier Reinhard Priessnitz“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 100 (1986).

Bishop, Claire: *Installation art: a critical history*, London 2005.

Bittner, Helga: „Lyriker und Mentor: Thomas Kling. Klings Dichterschule,“ in: *NGZ*, 3.9.2003.

Bloom, Harold: *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Oxford 1997.

Böttiger, Helmut: „Die Maske wächst in das Gesicht“, in: *Die Zeit*, 7. 12. 2007.

Bourdieu, Pierre: *The field of cultural production: essays on art and literature*, New York 1993.

Braun, Michael: „Wortgestöber“, in: *Die Zeit*, 3. 5. 1991.

Braun, Michael: „Traumstücke & Textmaschinen: zu Gedichten von Dieter M. Gräf und Jayne-Ann Igel (Bernd Igel)“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 122 (1992), S.132–136.

Braun. Michael: „Ein nomadischer Sprachreisender“, in: *NZZ*, 4. 4. 2005.

Braun, Michael: Norbert Hummelt, in: *KLG* [Stand: 1.3.2014]

Brüggemann, Annette: „Geschmacksverstärker – Schreiben nach Thomas Kling“,

WDR3open: WortLaut, 30.3.2006, 23.05-00 Uhr.

Burgenmeister, Sophie: *Der „Blick auf Beowulf“: eine Spurensuche zwischen Medialität und Materialität bei Thomas Kling und Ute Langanky*, Bielefeld 2018.

Caemmerer, Christiane, Walter Delabar (Hg.): *„Ach, Neigung zur Fülle-“: zur Rezeption ‚barocker‘ Literatur im Nachkriegsdeutschland,* Würzburg 2001.

Cramer, Sibylle: „Kriegt seinen Schatten“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.7. 1997.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S.12-42.

Duttlinger, Carolin: „‚Grobkörnige Mnemosyne‘: picturing the First World War in the poetry of Thomas Kling“, in: *Oxford German Studies* 34 (2005), S. 103-19.

Epping-Jäger, Cornelia: „‚Diese Stimme mußte angefochten werden‘, Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis“, in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrg.):

Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die deutsche Nachkriegsliteratur, München 2012, S. 263-280.

Ertel, Anna Alissa: *Körper, Gehirne, Gene: Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, Berlin 2010.

Eskin, Michael: *Poetic affairs: Celan, Grünbein, Brodsky*, Stanford 2008.

Eskin, Michael: „Grünbein and the European Tradition", in: *Durs Grünbein: a companion*, hg. von Michael Eskin u.a., Berlin, Boston 2013, S. 28-29.

Gardner, Gordon, Mesmer, Mohammed, Sullivan (Hg.): *Flarf: an anthology of flarf*, Washington, D.C. 2017.

Grabner, Lenz, Otto Stibor, Josef Weinheber: *Josef Weinheber im Bilde*, Leipzig 1940.

Gräf, Dieter M.: Thomas Kling, „Erprobung herzstärkender Mittel", in: *Litfass* 46 (1989), S. 185.

Grätz, Katharina: „Ton. Bild. Schnitt. Thomas Klings intermediale ‚Sprachinstallation'", in: *literatur für leser* 2 (2005), S. 127-146.

Grimm, Erk: „Materien und Martyrien", in: *Schreibheft* 47(1996), S. 124-130.

Grimm, Erk: „Mediamania? Contemporary German poetry in the age of new information technology: Thomas Kling and Durs Grünbein", in: *Studies in Twentieth Century Literature* 21.1 (1997), S. 275-301.

Hanna, Christian M., Friederike Reents: *Benn-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, München 2016.

Heißenbüttel, Helmut: „Konkrete Poesie", in: *Über Literatur*, Olten 1966, S. 71-74.

Hentea, Marius: „The problem of literary generations: origins and limitations", in: *Comparative Literature Studies* 50 (4), S. 567-588.

Hiebel, Hans H.: *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne Teil II (1945-2000)*, Würzburg 2006.

Hillgruber, Katrin: „Kein Laut zuviel", in: *Der Tagesspiegel*, 17.3.2003.

Hinderer, Walter: „Poesie zum Beißen und zum Kauen", in: *FAZ*, 3.7.1982.

Irmer, Thomas: „Durs Grünbein", in: *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, hg. von Ursula Heukenkamp, Peter Geist, Berlin 2007.

Jäger, Maren: „Die deutschsprachige Lyrik im Jahr 1995", in: *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, hg. von Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke, Berlin, Boston 2015, S. 267-300.

Kaltenbeck, Franz: „Über ein Gedicht von Reinhard Priessnitz", auf Planet Lyrik, URL: http://www.planetlyrik.de/franz-kaltenbeck-zu-reinhard-priessnitz-gedicht-der-blaue-wunsch/2013/06/ [Letzter Zugriff: 15. 8. 2019]

Karbjuhn, Charlotte: „Vom physiognomischen Fragment zum Röntgenatlas: invasive Visualität bei Thomas Mann, M. Blecher, Thomas Kling und Durs Grünbein“, in: *KulturPoetik* 16/2 (2016), S. 227-252.

Karlinsky, Simon: *Marina Cvetaeva: her life and art*, California 1966.

Kaufmann, Kai: *Rudolf Borchardt und der ‚Untergang der deutschen Nation‘: Selbstinszenierung und Geschichtskonstruktion im essayistischen Werk*, Tübingen 2003.

Kinder, Hermann: „Zwei-Phasen-Lyrik. Bemerkungen zu Thomas Klings „ratinger hof, zettbeh (3)“ in: *Text+Kritik* 147, München 2000, S. 79-91.

Klein, Christian (Hg.): *Marcel Beyer – Perspektiven auf Autor und Werk*, Stuttgart 2018.

Knoblich, Aniela: *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*, Berlin 2014.

Korte, Hermann: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*, 2. Auflage, Stuttgart 2004.

Korte, Hermann: „Säulenheilige und Portalfiguren? Benn und Celan im Poetik-Dialog mit der jüngeren deutschsprachigen Lyrik seit den 1990er Jahren“, in: Karen Leeder (Hg.): *Schaltstelle: neue deutsche Lyrik im Dialog*, Amsterdam, New York 2007, S. 109-137.

Krellner, Ulrich: „‚Zwischen Antike und X.‘ Zur Poetologie Durs Grünbeins“, in: *Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, hg. von Martin Hellström, Edgar Platen. München 2008, S. 41 – 52.

Leeder, Karen: „Cold media: the poetry of science and the sciene of poetry”, in: *Interdisciplinary Science Reviews* 30(4), 2005, S. 301-311.

Leeder, Karen: „‚spritzende brocken: der erinnerung / versteht sich‘: Thomas Kling’s poetry of memory“, in: *Forum for Modern Language Studies* 41.2 (2005), S. 174-186.

Lehmkuhl, Tobias: „Wespe stachel mich an!“, in: *Die Zeit*, 27. 11. 2014.

Lieb, Constantin, Hermann Korte, Peter Geist: *Materie: Poesie: zum Werk Gerhard Falkners*, Heidelberg 2018.

Maye, Harun, Cornelius Reiber, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Original/Ton: zur Mediengeschichte des O-Tons*, Konstanz 2007.

Mayerle, Astrid: „Das ganz alltägliche Pathos - wie Gegenwartslyriker ihre Bilder finden“, Deutschlandradio Kultur, 21.07.2013.

Meyer, Anne-Rose: „Physiologie und Poesie: zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling“, in: *Gegenwartsliteratur* 1 (2002), S. 107–133.

Meyer-Sickendieck, Burkhard: „Rhythmusstörungen: zur Prosodie des freien Verses in der postmodernen Lyrik“, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbands* 64/4 (2014), S. 347-361.

Mueller, Agnes C: *Lyrik ‚made in USA': Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*, Amsterdam 1999.

Neunzig, Hans A.: *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, München 1979.

Noel, Indra: *Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005*, Berlin 2007.

North, Michael: „The making of ‚make it new'", in: *Guernica Magazine*, 15. 8. 2013.

North, Michael: *Novelty: a history of the new*, Chicago 2013.

Osterkamp, Ernst: „Schneemanöver", in: *FAZ*, 4.10.1997.

Owen, Ruth J: „Science in contemporary poetry: a point of comparison between Raoul Schrott and Durs Grünbein", in: *German Life & Letters* 54: 1 (2001), S. 82-96.

Perloff, Marjorie: *Radical artifice: writing poetry in the age of media*, Chicago 1990.

Perloff, Marjorie: *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century*, Chicago 2010.

Peters Hasty, Olga: *Tsevaeva's orphic journeys in the worlds of the word*, Illinois 1996.

Pirol, Moritz: *Halali 2: ein Thema in zwanzig Variationen*, Hamburg 2010.

Ratzenböck, Manfred: „Gegen die ‚dichterzombies'", auf Planet Lyrik, URL: http://www.planetlyrik.de/thomas-kling-geschmacksverstarker/2011/04/. [Letzter Zugriff: 11. 11. 2018]

Ries, Thorsten: „The rationale of the born-digital dossier génétique: digital forensics and the writing process: With examples from the Thomas Kling Archive", in: *Digital Scholarship in the Humanities* 33 (2018), S. 391-424.

Riha, Karl: H.C. Artmann, in: *KLG* [Stand: 1. 8. 2007].

Rohde, Carsten: Anja Utler, in: *KLG* [Stand: 15.7.2012]

Roßbach, Nikola: „Bildwandlerinnen: die Lyrikerinnen Tanja Dückers, Sabine Scho und Silke Scheuermann", in: *Fräuleinwunder literarisch*, hg. von Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise, Frankfurt am Main 2005.

Rüdenauer, Ulrich: „Der große Außenseiter: zum 65. Geburtstag des Dichters Rolf Dieter Brinkmann", Deutschlandfunk, 13. 4. 2005.

Rüdenauer, Ulrich: „Erdkunde und Menschenfleisch: zum Werk des Büchner-Preisträgers 2016 Marcel Beyer", Deutschlandradiokultur, 4. 11. 2016.

Seidensticker, Bern, Martin Vöhler (Hg.): *Mythen und nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin 2002.

Schilling, Erik: *Dialog der Dichter: poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2015.

Squires, Claire: „A common ground? Book prize culture in Europe", in: *The Public* 11.4 (2004), S. 37-48.

Stahl, Enno (Hg.): *Duo-Kreationen: Thomas Kling und Frank Köllges gemeinsam und mit anderen*, Düsseldorf 2016.

Stahl, Enno, Christian Döring: „Gespräch über Thomas Kling. Christian Döring im Interview mit Enno Stahl“, Internetseite Literatur Archiv NRW, URL: http://www.literatur-archiv-nrw.de/lesesaal/Interviews/Gespr_ch_ueber_Thomas_Kling/seite_1.html [Letzter Zugriff: 25. 1. 2019]

Steinen, Hajo: „Schutzzone nachts: über Drawert, Grünbein, Idel, Rosenlöcher“, in: *Die Zeit*, 8. 12. 1989.

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

Szyrocki, Marian: „Zu Gottfried Benns Gedicht ‚Nachtcafé‘“, auf Planet Lyrik, URL: http://www.planetlyrik.de/marian-szyrocki-zu-gottfried-benns-gedicht-nachtcafe/2013/09/ [Letzter Zugriff: 12. 8. 2019]

Theobaldy, Jürgen, Gustav Zürcher: *Veränderung der Lyrik: über westdeutsche Gedichte seit 1965*, München 1976.

Törne, Dorothea von: „Vater, Mutter, Gedicht“, in: *Freitag*, 14.3.2008.

Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, Berlin 2015.

Töteberg, Michael: Konrad Bayer, in: *KLG* [Stand: 1. 10. 2010].

Trilcke, Peer: *Historisches Rauschen: das geschichtslyrische Werk Thomas Klings*, elektronische Dissertation, Göttingen 2012, URL: webdoc.sub.gwdg.de/diss/2012/trilcke/.

Weibel, Peter: „die wiener gruppe im internationalen kontext“, in: Weibel: *Die Wiener Gruppe*: *a moment of modernity 1954-1960*, Wien/New York 1997, S. 763-783.

Wieczorek, Alfred (Hg.): *Schädelkult – Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen*, Regensburg 2011.

Wieland, Magnus: „Exzerpte aus Eden: sekundäre Schöpfung bei Jean Paul“, in: *KulturPoetik: Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 13/1 (2013), S. 26–40.

Wix, Gabrielle: „Stratigraphic soundings: a genetic approach to the German poet Thomas Kling“, in: *Variant: The Journal of European Society for Textual Scholarship* 12/13 (2016), URL: https://journals.openedition.org/variants/334 [Letzter Zugriff 30. 1. 2019].

3. Audiovisuelle Medien

Brinkmann, Rolf Dieter: „The Last One. Autorenlesungen. Cambridge Poetry Festival 1975” (CD), München 2005.

Brinkmann, Rolf Dieter: „Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 2005“ (CD), München 2005.

Janssen, Ulrike, Wehr, Norbert: „Die gebrannte Performance“, Düsseldorf 2015.

Moore, Richard O.: *USA: Poetry* (1966), auf Youtube, URL: https://www.youtube.com/watch?v=344TyqLlSFA [Letzter Zugriff 10.6.2019].

„Drei freie Minuten, Talk Act“, Ingrid Grundheber (CAP) / Al Hansen / Thomas Kling, Köln 8.4. 1988, (Privat-Aufnahme), CD. Stiftung Insel Hombroich, Thomas Kling.

Sprachinstallation ‚Op de Eck‘ / Thomas Kling liest aus „erprobung herzstärkender mittel“, (Schlagzeugbegleitung: Geräusche, wie wenn Gegenstände, Möbelstücke z.B., zerstört würden; Sprecher-Chor) Düsseldorf (?), ca. 1985 (Privat-Aufnahme, verrauscht, mit Kneipengeräuschen) Kassette (U.L.) Stiftung Insel Hombroich, Thomas Kling.