
Enno Stahl

Amalgame

Geschichte, Sprache und Zeitgenossenschaft bei Thomas Kling

I. Das Anwachsen der Geschichte? – Daß der Lyriker Thomas Kling ein besonderes Verhältnis zur Zeitgeschichte hatte, ja geradezu von ihr besessen gewesen war, ist in der noch recht übersichtlichen Sekundärliteratur¹ durchaus bemerkt worden. Dabei dominiert jedoch die Vorstellung, dieser Bezug sei erst Ende der neunziger Jahren aufgekommen, kulminierend in Klings großem Poem *Der Erste Weltkrieg* im Buch *Fernhandel*. So sieht sein langjähriger Lektor Christian Döring darin sogar das entscheidende Element seiner Gesamtentwicklung: »Ich glaube, es ist vor allem eine Historisierung, die da stattgefunden hat. Gleichsam von den Oberflächen der Gegenwartsphänomene, denken wir an »Geschmacksverstärker« hin dann zu den Gedichten, erster Weltkrieg, ein zentrales Thema, die Erkundung von Geschichtsräumen und die Erkundung von Landschaftsräumen, ein Weg also, der in immer größere Tiefen geführt hat, in gewisser Weise dann auch das ganze Wilde des Anfangs abgestreift hat.«²

Einiges spricht dafür, daß dem nicht so ist. Vielmehr war Kling in seiner gesamten Lyrik-Produktion von Beginn an auf historische Themenkreise fixiert, brachte immer wieder Motive aus jüngerer oder älterer Vergangenheit in seine Gedichte ein und setzte diese in oft kontrastierende Relationen zu Aspekten der Gegenwart – Medialität und Mittelalter. Ohne inszenierte Kling das Gedicht als Sprachrollenspiel, das Dialekte, Ideogramme, Slang, Fragment- und Spezialsprachen integriert. Und eine gewichtige Stimme in diesem polyphonen Referenzgeflecht gebührt der Historie.

Wenn Döring im Zitat oben davon spricht, daß Klings frühe Texte sich mit den »Oberflächen der Gegenwartsphänomene« beschäftigten, dann ist das zwar richtig, unterschätzt aber zugleich den Grad der Kalkulation. Nicht umsonst sprach Kling selber davon, daß er den erwähnten Band *Geschmacksverstärker* »poppolitisch«³ verstanden wissen möchte. Denn die Popelemente, die in diesem ersten Suhrkampfband auftauchen, sind auch in den Gedichten bloß »Oberflächenphänomene«, die Spitze des Eisbergs, darunter lauern ganz andere Fragen.

Daß die Geschichte, das Bewußtsein einer Nachkommenschaft, den Dichter Kling nachhaltig störte und verstörte, ist unübersehbar, er selbst hat das verschiedentlich bekundet. Besonders stark und augenfällig ist dabei seine Bin-

dung an den Ersten Weltkrieg. Ob das daran liegt, daß dem »Sprachzerstörer| Kling im Feld der Zerstörung *per se*, dem Krieg,« »zwangsläufig« ein genuines Thema erwachse⁴, oder ob das nicht doch eher ein etwas plakativer Schluß ist, sei dahingestellt. Daß diese enge Verbindung Klings zum WK I jedoch besteht, ist eine Tatsache, die autobiografisch belegt ist, ihre Wurzeln in Klings Kindheit hat. Sie rührt nämlich von seiner engen Beziehung zum Großvater her, der Kling erzog »und ihm Grundkenntnisse der modernen Poesie vermittelte«⁵. Im Band *Botenstoffe* berichtet Kling nämlich, daß er bereits als 13jähriger vom Großvater zur Lektüre der maßgeblichen expressionistischen Anthologie *Menschheitsdämmerung* angeregt worden war.⁶ Nicht umsonst stellte er also seinem Buch *Brennstabm* – dem ersten Lyrikband, der sich explizit mit der Thematik auseinandersetzte – eine Widmung an eben diesen Dr. Ernst Matthias (1886–1976) voran, den er hier ausdrücklich als »Großvater und Lehrer« (Hervorhebung von mir, E.S.) bezeichnet.⁷ Doch war dieser Einfluß natürlich nicht nur ein philologischer, sondern auch des Großvaters Erzählungen vom ersten großen europäischen Scharmützel des 20. Jahrhunderts haben Kling maßgeblich beeindruckt, so erinnert sich der Lyrikerfreund Norbert Hummelt: »Ich denke, daß das sehr viel zu tun hat mit der Erziehung durch seinen Großvater. Von dem er ja immer wieder gesprochen und geschrieben hat, der ja so Vaterstelle an ihm vertreten hat und halt ja wirklich richtig richtig alt war. Also der war ja glaub ich Jahrgang Benn, also 1886, und war denn ja schon ehm Anfang 70, als der Thomas überhaupt zur Welt kam, und wenn das dann sein Erzieher war, dann ist das doch irgendwie völlig klar, daß der wahrscheinlich schon als Kind, als Jugendlicher dieses Gefühl des Andersseins hatte und das Gefühl, ja, was ihr jetzt hier von euern Eltern erzählt bekommt, das ist doch alles flach. Die wahren Schätze sind irgendwo tief in der Vergangenheit, tief in der Erde vergraben, und ich hab so den Schlüssel dazu. Ich glaube, daß das für das ganze Verständnis von Thomas' Auftritt und Auftreten und Selbstverständnis ne ganz ganz wichtige Rolle spielt.«⁸

Nun aber ein erster Blick aufs Material: Um die oben nur erst behauptete Tiefergründigkeit Klingscher »Popgedichte« zu erweisen, sei an dieser Stelle auf die drei berühmten Ratinger-Hof-Gedichte erinnert⁹, die vielfach behandelt wurden, gerade auch wegen ihres offenkundigen Pop-Bezugs¹⁰. Denn der hier titelnde »Ratinger Hof« war Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre eine deutschlandweit bekannte Punk-Gaststätte in der Düsseldorfer Altstadt, eng verbunden mit Erfindung und Siegeszug der Neuen Deutschen Welle der Musik.

Die ersten beiden Texte dieser kleinen lyrischen Trilogie erschienen bereits 1986 in Klings Erstling *Erprobung herzstärkender Mittel* (noch in der Düsseldorfer Eremitenpresse), das dritte dann 1989 im Suhrkamp-Band *Geschmacksverstärker*. Alle drei wurden aber, nach Meinung von Klings gutem Bekannten

Hubert Winkels¹¹, wohl sehr viel früher geschrieben, gegebenenfalls bereits 1982, als sie beide, Kling und Winkels, den Ratinger Hof frequentierten. Hier das zweite Gedicht, das für unseren Zusammenhang am interessantesten ist¹²:

ratinger hof, zb 2

wenn das die fraumutter wüßt das
herzimizeib tät ihr zerspringn

UNTERM -ZERHACKER das schuhe zertanzn;
sorgfältig epiliierte wadn vor den boxn
bockbierflaschen; das das zerhackn;
mitteilung aus dragée pupillen, -häute,
dezibelschübe; verunglückte mitteilung
durch milchglas, na ja, durch trennscheiben
halt, reißende iris, rasierte muschi,
dezibelschübe, das lichtzerhackn die die
zertanzer in ihren >>stiefel-muß-sterm<<-
stiefeln

walzer heißt pogo! vulkan fiber
wieder PVC! merkts euch! ihr säcke mit
den verrutschten kathetern mit den ein
gewachsenen unlackierten mit den den
nägeln an den zehen an spitzfüßn an bettlägerigen
innen drin im altnkrknheim

(achso mit-
teilung durchtrennscheiben – nichts mehr
aus dragéepupilln aus tablettenhand aus
pferchhäutn aus mehligem zahnfleisch hinter
infarktlippn; doch eines noch ihr verd
verdun ihr verdunblick ende der durch
sage (dezibelschübe, gezupfte brauen,
unter der der lichthacke das das zertanzn
IM DRITTEN STADIUM FUNKTIONIERT AUCH DIE
ONANIE NICH MEHR DER PATIENT HAT KEIN B
DÜRFNIS NACH GENITALER BETETIGUN DER AN
BLICK DER GERUCH DI E BERÜHRUN DAS ABLE
CKN ODER KÜSSN DES SCHUHES GENÜGN

Was der Text beschreibt, ist nicht typisch für genau diese spezielle Lokalität, das Geschilderte hätte tatsächlich auch in jedem anderen Szeneladen der damaligen Zeit so ablaufen können – was im Grunde der Titel *ratinger hof, zb 2*,

also »Rater Hof zum Beispiel« auch anzudeuten scheint. Was zeigt uns das Gedicht nun also vom Rater Hof, dem subkulturellen Milieu der frühen achtziger Jahre, also der Oberfläche?

Die Kneipensituation selbst kommt hier zwar vor, gewissermaßen aber nur in Blick- und Ton-Fragmenten: »UNTERM -ZERHACKER das schuhe zertanzn;« – man sieht die Tanzfläche im Flashlight, dem Zerhacker, auch die Personage ist beschrieben, allerdings mehr über Details (»epilierte wadn«, »dragée pupillen«).

Das Gedicht operiert aus einer Kameraperspektive, »es zeigt sich selbst als Beobachtungsmittel bei der Arbeit«¹³, ohne den Ort des Beobachters preiszugeben. Das Gedicht als Snapshot, Mikro-Clip: »Zehn Sekunden aus einer legendären Düsseldorfer Szenekneipe, aufgenommen wie mit einem simultan arbeitenden optisch-akustischen Aufzeichnungsgerät, gemixt und dann – nun doch – mit großer Kunstfertigkeit neu installiert.«¹⁴ Winkels' Zitat offenbart, wie geplant und strategisch Klings lyrische Wahrnehmung funktioniert. Die sprachlichen Destruktionsprozesse werden schon in diesem frühen Text mit geradezu chirurgischer Präzision gesetzt, er erweist sich als »fraktale[s] Gebilde«¹⁵.

Das Gedicht besteht aus vier Teilen, a) einem Genrebild des Rater Hofes: Tanz, Pogo, Springerstiefel, b) der damit verbundenen Kampfansage an die Alten: »walzer heißt pogo! l. . l merkts euch! ihr säcke l. . l«, c) in Klammern: das aktuelle Schicksal der Alten im Altenheim, d) Conclusio in Versalien. Das Interessante daran ist, daß der Inhalt der einzelnen Blöcke sukzessive miteinander verflochten wird. Der erste Part gibt zwei Motivlinien vor, einmal die visuelle Wahrnehmung, bzw. ihre Zerstörung oder zumindest Fragmentierung: das »Zerhacken«. So auch: »lichtzerhackn«, »zertanzer«, daneben taucht das Auge selbst auf mit »dragée pupillen«, »reißende iris«. Die zweite Linie ist eine akustisch-kommunikative: »dezibelschübe«, »mitteilung«, »verunglückte mitteilung durch milchglas«.

Mit der aggressiven Ansage an die Alten, die nichtsdestotrotz gleich das Bild dieser Alten, der bettlägerigen Bewohner des Altenheims evoziert, tauchen ein und dieselben Metaphern wieder auf: die »mitteilung durch trennscheiben« dringt hier nicht mehr durch Drogennebel oder den Auswurf der Nebelmaschine, sondern es sind echte Milchglasscheiben, die das Licht sieben, abmildern, aber auch das Elend verbergen sollen. Auch hier »dragéepupilln aus tablettenhand«, doch nun ist es keine freiwillige Form der Sedierung mehr: irgendwann erwischt es jeden . . .

Der »reißenden Iris« einer wahrnehmungsgepeitschten Jugend korrespondieren nun die »infarktlippn« und der »verdunblick«, nämlich das »ende der durch/sage«. Nicht nur, daß hier Tod und Drogenrausch parallelisiert werden – das Leben dazwischen nur ein kleiner Zeitschritt im Grunde –, der an sich unvermutet auftauchende Kriegskontext markiert eine generelle »Ausweitung der Kampfzone«, Flak und Flashlight, »Lichtzerhackung und angeknipste Verdun-

vision«¹⁶. Im Nachgriff versteht man die eigentümlich verklausulierte Beschreibung der Springerstiefel als »stiefel-muß-sterm«-stiefel«, welche die Kriegsrealität in Gesellschafts- und Szenealltag einspeisen. Das in Versalien gesetzte Resümee ist dann wahlweise auf die Drogen- und Alkoholopfer der Nacht ebenso wie auf die siechenden Insassen der Geriatrie zu beziehen. Klings Gedicht reicht damit weit über die Ratinger-Hof-Szenerie hinaus, verlängert sie in einen historischen Raum hinein. Schon hier also ist das Geschehene virulent, flirrt die Geschichte als Subtext mit, so wie sie in den Einzelnen unterbewußt oszillieren mag. Daß Kling hier Szene-Schilderungen so stark auflädt, ist dennoch eigentümlich, rührt vermutlich vom Sexuellen her, indem er das Geschlechterverhältnis anscheinend als eine Art Stellungskrieg empfindet: »blitzkrieg/blickfick« heißt es in *ratinger hof, zettbeh (3)*, einem Text, der ansonsten auf Kriegsmetaphorik verzichtet.

II. Historische Bilder, Bilder vom Historischen. – Es sei noch einmal festgehalten: Dieser Text wurde deshalb herangezogen, weil er deutlicher als andere auf Oberfläche und Popcharakteristik gemünzt scheint. Was die tatsächlichen geschichtlichen Einflüsse angeht, ist er natürlich nicht etwa die Ausnahme. Viele andere Gedichte aus den Anfängen, etwa des Bandes *Geschmacksverstärker*, zeigen den Klingschen Historismus ganz unverstellt, teilweise schon im Titel wie *stollwerck: köln 1920* (S. 75), *rostschutz '43*, andere aber um so mehr in Motiven oder Metaphern.¹⁷ Besonders auffällig ist dies zum Beispiel im der Mutter gewidmeten Gedicht *schlachtenmaler: halber kirschkuhn* (S. 107 f.), das Ereignisse und Bilder aus der Nazizeit ebenso heraufbeschwört wie die frühe mediale Verarbeitung kriegerischer Prozesse (»bruegelsches hinterglas, goyas federführung«). Offensichtlich basiert der Text auf Erinnerungsprotokollen der Mutter, die frei und in gewohnt polyphoner Manier montiert sind: »g/ sprungene gesplittert nach allen seitn/ fensterscheibn unter weithin sicht / phosphorbäumen, niederprasselnder wald / ICH BIN I SPORTPALASTREPORTER, I KRIEX/ BERICHTERSTATTER, ALSO SCHLACHTN-/ MALER« (S. 107). In diesem Gedicht taucht denn auch der »(groß)/ vater«(!) wieder auf, totgeglaubt, »g/kenterte reichsbahn, seit tagn unterwegs/ in ungeheizten höllenzügn, die kettnhunde/ permanent« (S. 108); »KURZ VOR HÖLLENSCHLUSS«, also Kriegsende, steht er da »entgeistert frauundtochter (totgeglaubt!)/ als der großvater vor hunger den/ halbn kirsch-, geburtstagskuhn/ aß kurz vor dem untauchnmüssn«, also vor der Notwendigkeit sich zu verstecken vor den SS-Schergen, die Jagd auf Deserteure machten.

Einen interessanten Blick darauf, wie die Klingsche Geschichtsverarbeitung methodisch operiert, gewährt das Gedicht *zivildienst. lazarettkopf*: Es basiert auf der Parallelisierung zweier Zeitebenen, die sich bereits im Titel ankündigt. Die Ausgangssituation ist der Zivildienst im Altenheim (den Kling tatsächlich abgeleistet hat), diese Gegenwart wird mit den Erinnerungsrelikten und -fragmenten der dort lebenden Pflegebedürftigen verschaltet (S. 110):

Auch im weiteren Gedichtverlauf werden immer wieder solche Motivnetze ausgeworfen, die dann stückweise verändert, verschiedenartig kombiniert und fortgesponnen werden, die »herzumlederun« (S. 195), »hart umledertn herznz« (S. 196), ohne diese Abschottung des urmenschlichen Gefühls sind die Kriegsgreuel nicht zu ertragen. Den »rattnschlaf« (S. 195) (der auch schon im oben zitierten Gedicht *zivildienst.lazarettkopf* auftaucht) in der »rattnnacht«, die »rattnmächte im böschunx-, im/ rattn-mohn« (S. 196), »unterm rattnmond kurzschlafende schlaflose/ mordexpertn« (S. 196) – auf eindrucksvolle Weise faßt das (vielleicht nur scheinbar) schwer zugängliche Gedicht das eigentlich Unerklärliche in Sprache, zeigt nämlich, wie der Mensch dem Menschen zum Wolf, ja wie er buchstäblich »animalisiert« wird: »WIR SCHLIFFN di spatn an und/ übtñ an lebendign kazzn; wir rattn wurdn/ trainiert wi rattn.« (S. 196)

Nahkampf, Schützengräben, hektisch-durchhetzte Nächte, die Nerven blank, durch Drogen und Alkohol in eine tranceartige Abgestumpftheit versetzt – das Gedicht zeigt den Menschen in einer Elementarsituation. Dennoch bleibt die Perspektive weitgehend unpersönlich. Es ist nicht auszumachen, wer spricht. Vielleicht der Großvater, aus dessen Erinnerungsfetzen dieser Text montiert sein mag? Oder doch das kollektive Bewußtsein? »so war ich deutscher, serbe/ franzose; wir wir wir« (S. 195). Der Mensch als solcher, als Einzelner, der im Krieg in der Masse verschwindet, dessen gesichtsloses Sterben nicht ins Gewicht fällt, der geradezu *abstrakte* Einzelne (homo sacer), der hier für alle diese toten Individuen ohne Namen steht?

Schon deshalb ist Michele Ricci zuzustimmen, wenn er Kling einen »skepticism toward institutional authority« bescheinigt und konstatiert, daß der Lyriker »questions about historical certainty and subjective agency« aufwerfe²⁰. Er macht dies fest an einem anderen Gedicht aus dem Buch *brennstabm*, dem *historienbild* (S. 323), das einen weiteren wichtigen Aspekt in Klings Geschichtsadaption zutage fördert – nämlich die Verschmelzung von Landschaft und Historie, oder besser: eine historisierende Lesart von Landschaften. Dabei sollen natürlich die geschichtlichen Sprünge und Widersprüche dazu dienen, das Landschaftsschöne zu konterkarieren und somit eine implizite Kritik an reinen, also harmonisierenden Naturgedichten zu üben. Denn solche existieren bei Kling nicht, Natur ist bei ihm immer prekär, gefährdet, durch den Einsatz von Helikoptern, Medien oder Industrie wird romantische Versenkung behindert, ja zerstört. Das Klingsche Naturgedicht befaßt sich vielmehr mit der »Zergliederung eines historisch und linguistisch geprägten Areals«²¹.

Beim *historienbild* sind es dagegen die Spuren der Vergangenheit: »landschaft mit fleckn./ eine landschaft mit kirschfleckn«, also Blut. Das scheinbar harmlose Naturbild birgt einen Subtext des Grauens: »stags and trees and wasps are easy substitutes for collapsing soldiers.«²² Denn das Gedicht spielt auf verschiedene Mordtaten der böhmischen Geschichte an – um eine böhmische Land-

schaft handelt es sich nämlich –, unter anderem erwähnt es den Alkoholiker und Gewalttäter Wenzel (1361–1419), zunächst König des Heiligen Römischen Reiches, dann 1400 von den vier rheinischen Kurfürsten am Königstuhl zu Rhens abgesetzt, worauf dieser nurmehr König von Böhmen blieb. Auch die blutigen Kämpfe zwischen Kaiserlichen und den Anhängern des verbrannten Evangelisten Jan Hus werden dem Landschaftsportrait eingeschrieben, ebenso wie die darauffolgenden Auseinandersetzungen zwischen zwei opponierenden Gruppen der Hussiten, den Calixtinern und Taboriten. Und schließlich gedenkt es des »oberbesazzerl[s]«, der schließlich an »stofffezzn in der milzz/ schdirpt.« (S. 323)

Wie auch bei anderen Naturschilderungen Klings geht es nicht zuletzt um Landnahme, »die Geschichte der kolonisatorischen Besitznahme von Territorien«²³. Doch speziell dieses Gedicht endet mit einem positiven Ausblick: »eine landschaft in der es wieder gehen wird« (S. 323) »es«, das gewöhnliche Wirken der Natur, Werden und Vergehen.

Die umfassendste Darstellung geschichtlicher Ereignisse, einmal des Ersten Weltkriegs, hat Kling im Hauptgedicht seines Buches *Fernhandel* (1999) abgegeben. Über seine Motivation und seine Quellen gibt er in diesem Fall ziemlich genau Auskunft: Er wollte weitergehen als in *di zerstörtn. ein gesang*, so Kling im Gespräch mit Hans-Jürgen Balmes, und bezog sich dazu »auf Gedächtnisprotokolle von Gedächtnisprotokollen alter Menschen aus den Achtzigern l. . .!«, besonders auch hier wieder auf Großvater und -mutter. Dazu trat »die Auswertung von Text, also ganz privaten Texten, eben Feldpost, von Zeitschriften des Ersten Weltkriegs wie diese >>Universum<<-Sachen l. . .! bis eben hin – drittens – zu den stehenden Bildern, Fotos, und den Stummfilmen, also den bewegten Bildern, wie ich sie in dem Militärhistorischen Museum in Wien angeschaut habe.«²⁴

Texte und Bilder als Beschreibungen der zweiten Ebene, denn jedes einzelne dieser historischen Relikte wird für Kling zum »Wahrnehmungsmedium«²⁵ der Poesie. Dadurch ist eine Konzentration auf die mediale Zurichtung des Krieges bereits eingeführt; daß diese tatsächlich das zentrale Thema des Langgedichts sein soll, bekundete Kling an anderer Stelle, wo er die enge Beziehung zwischen Erstem Weltkrieg und Stummfilm hervorhebt²⁶. Karl Kraus' Hinweis auf den »staatlichen Einsatz des Films bei Soldaten-Laien-Theatern, zur Verschärfung des Realitätsgehaltes – mixed media und fake während des Weltkriegs«²⁷ garniert Kling mit einem Zitat aus *Der Erste Weltkrieg*: »CNN VERDUN«.

Der Text selbst gibt denn auch gar nicht vor, eine fiktive Findung zu sein, sondern er benennt immer wieder seine Quellen, inklusive der Autorenposition, seines Ortes der Rede: »die augen im weichen blei watend staubiger briefe./ ein waten im tintenstift« (S. 598). Der Autor »paraphrasiert seine Quellen nicht, sondern legt deren mediale Konstruktion offen, indem er, meist vom Detail ausgehend, Logik und Strategien, Sprachmuster und stereotype Bildklischees seiner Archiv-Medien transparent macht.«²⁸

Oft werden die einzelnen Textsegmente sogar mit Quasi-Überschriften in Kapitälchen versehen, die anzeigen, welches Medium hier Ausgangspunkt ist (zum Beispiel S. 600):

DIESE PHOTOGRAPHIE, DIESES FOTO [. .] verschwimmend die bilder
ausm stand (unterstand); verschwommen aufspringende, hoch wegspritzende
fontänen. außenaufnahmen. von männern gemachte menschnfontänen
[. .]
form einer achtzehnjährigen, der ihr nacken, nackenhaar, gedankenwelt im
halbschatten in sich zusammenfällt. währenddessen fotos familienfotos
von fontänen

Kriegsszenen und Familienfotos, die ähnlich wie in *di zerstörtn. ein gesang* auf die verborgene Individualität der abgelichteten Opfer verweist, auf ihre Eingebundenheit in einen familiären Kontext. Dann aber wieder »folgen die bilder von CNN VERDUN« (S. 601).

Hineingeschnitten werden Brieffragmente mit den üblichen nichtssagenden Erzählungen (zum Verbergen der eigentlichen Lage); die Erkältung, die abgeklingen ist, die Marmelade und wie sie geschmeckt hat, bis der Text der Rede entgleitet: »ist dies der inhalt der geschichte: eure marmelade und dein und vaters brief?/ den inhalt der büchse der geschichte gut schmecken lassen wir uns«. Der Inhalt der Büchse ist nicht mehr Marmelade, sondern Geschichte, Büchse der Pandora, die all die Schrecken in sich birgt.

Was Kling interessiert, ist jedoch nicht nur das historisch Konkrete, besonders im Gedicht *Der Erste Weltkrieg* zielt er zeitübergreifend auf den unveränderlichen Kern solcher Kriegseignisse, allgemeine Konstanten der Historie also. Korte hat demnach Recht, wenn er erklärt: »Die rekonstruierte historische Spur führt [. .] unmittelbar in die Gegenwart, in die *Echtzeit*«. ²⁹ Die Vergangenheit ist nämlich nicht vergangen per se, sondern sie bleibt stets virulent, es ist eine »unerwartet konkrete, auf die Gegenwart weisende Vergangenheit« ³⁰. Ähnlich wie schon bei *zivildienst.lazarettkopf* gesehen, verschmilzt das WK-I-Geschehen mit unserer Erfahrungswelt, CNN VERDUN, diese Komposition, die man zunächst als Kalauer empfindet, markiert nicht nur den Krieg in seiner medialen Verwertung, sondern deutet unmittelbar auf militärische Konflikte der jüngsten Zeit, speziell auf den ersten Golfkrieg, der zur großen Stunde der Kriegsberichterstattung, des Medienkrieges wurde.

Und so wird der Krieg im »studio Douaumont« inszeniert (S. 604):

[. .] es tut sich wochenlang, wiedermal,
nichts. dann geht's ab, tierisch, tierhafte, gebückte schatten, vom
verfolgerspot erfasst. alarm und gebildete rufe: mehr licht! /Goethes

*Sterbeworte wohlbemerkt, Anm. E. S./*holz vom
wäldchen, am splittern. zustößtechniken. in schnellem wechsel
geschehen jetzt die schnitte. dann abpiff, wieder trillerpfeifen, nacht-
aufschriften, beschriftete nachthimmel, die fans schießen jetzt
leuchtraketen ab l. . l

Am Ende mündet der Fernsehkrieg im Fußballstadion, in unserer Gesellschaft des Spektakels, statt Flakzeichen Reklame am Himmel, gestorben wird in Cinemascope und Dolby Surround, und die Fans feiern den Auswärtssieg.

Korte attestiert Kling, daß seine poetische Stimme »über Materialbefund, Sprach- und Bildanalyse« dominiere, ihre Stärke sei nicht »die kritische Distanz, sondern die assoziative und imaginative Transformation von Geschichte in Poesie«³¹. Ich denke, es ist mehr als das: Selbstverständlich kann (und will) Dichtung keine Analyse im historiographischen Sinn leisten. Kling läßt Stimmen zu Wort kommen, deren Quellenwert, wie gesagt, aus Sicht der Historikerkunft gering, ja bedenklich ist. Johannes Fried hat persönliche Erinnerungen unlängst gar als individuelle »Schöpfung, Konstrukt«³², ja Fiktion bezeichnet, eine These, die in seinem schonungslosen Befund mündet: »Alles, was sich bloß der Erinnerung verdankt, hat prinzipiell als falsch zu gelten.«³³

Dennoch kommt darin etwas zum Ausdruck, etwas, das die Geschichtsschreibung aussparen muß, will sie ihren Anspruch auf Wissenschaftlichkeit nicht verlieren, nämlich ein Kontakt zum unmittelbar Menschlichen, der Humanität, der elementare Sinn in Sein und Kreatürlichkeit schlechthin. Kling rettet ein Substrat dessen in sein Gedicht, auch insofern, als hier das Inkommensurable poetisch meßbar gemacht wird, ihm sei »es zeitlebens um die Ausbildung einer Erinnerung in Sprache, um Mnemosyne« gegangen, urteilt Schäfer³⁴. Um Mnemosyne vielleicht weniger als um Mnemotechnik, wengleich Kling selbst im *Weltkriegs*-Poem die Musen-Mutter erwähnt, »grobporige Mnemosyne« (S. 610). Das meint an dieser Stelle die alten Dias, die der Dichter sich im Wiener Museum zu Gemüte geführt hat, gemeint ist aber auch das Gedenken der Toten, so wie es zumeist ausfällt, als versiegende Spur: »DIE IM HINTERLAND im hinterkopf diesig verschwinden. das ist Mnemosyne« (S. 612). Das wabernde Wissen um die sinnlos Geopferten in Latenz . . . Nicht umsonst hat Kling einmal apodiktisch erklärt: »Gedicht ist Gedächtniskunst.«³⁵

III. Sprache der Geschichte, Geschichte der Sprache. – Abschließend zu einem Aspekt, der hier bislang geradezu fahrlässig außen vor gelassen wurde, nämlich der originären Sprachgestaltung, mittels derer Kling seine historischen Referenzen setzt. Diese Auslassung jedoch erklärt sich daraus, daß dieser Bereich bei einem gewissermaßen »experimentellen«, oder besser: experimentierenden Dichter wie Kling selbstredend zentrale Bedeutung besitzt. Die Verfahren, die er insge-

samt in seiner Lyrik anwandte, sind zahlreich und vielgestaltig. Hermann Kinder hat einen Teil des Instrumentariums, zwar nur anhand eines einzigen Gedichts (des 3. Rätiger-Hof-Gedichts³⁶), aber doch repräsentativ zusammengestellt, denn diese Effekte und Methodiken tauchen überall in der Klingschen Lyrik auf: »Aussetzung der Syntax, zum Beispiel in der verblosen Verkettung von Substantiven«, »in der Kündigung der pragmatischen Kausalität«, »in der auffälligen, aber nicht immer durchschaubaren Verwendung von Satzzeichen und unterschiedlichen Schriftformen«, was auf verschiedene Sprachschichten Klings abhebt, dazu das »Aufgreifen umgangsprachlicher Aussprache«, »Neologismen, die gleichsam die alte Norm innovativer Bildlichkeit in Lyrik ersetzen«, der »Zeilenbruch, der das Lesen verlangsamt und dadurch Assoziationen erhöht«.³⁷ Neben der »Fusion von Wörtern zur Steigerung der Sinn-Komplexität« spielen auch lautliche Aspekte eine große Rolle, Klings Sprache erzeugt einen eigenen Sound, der sich etwa aus »unregelmäßigen Wiederholungen längerer und kürzerer rhythmischer Einheiten« speist, gebildet aus »zweihebigen Komposita« und »vierhebigen Adjektiv-Subjektiv-Kombinationen«³⁸; zum rhythmischen Variantenreichtum, balancierend zwischen »Beschleunigung und Retardieren«, tritt eine ausgeklügelte, akustische Dramaturgie mit hellen, dunklen oder auch hell-dunkel gemischten Vokalfolgen, Binnenreimen und Homophonien.³⁹

Die komplex verfigte Ebenentektonik inszeniert und verschriftlicht sich so eine »komprimierte Oralität«⁴⁰, die allerdings nicht Zentralelement dieser Texte ist: Hermann Kinder hat Recht, wenn er sich gegen die Überbetonung der Mündlichkeit in der Rezeption von Klings Poesie wendet. Bei den Weltkriegs-Gedichten besitzt dieser expressive Gestus allerdings eine prioritäre Bedeutung, die Sprache grimassiert, halb verschluckt, halb ausgespuckt: »rattnmächte im böschunx-, im/ rattn-mohn«. Gerade das Klingsche Silbenstaccato, die (sich) verkniffnen Buchstaben, die zerhackten, zersprungenen, zertanzten Morpheme lassen das Grauen fühlbar werden, diese Zisch- und Reibelaute, das Grobe und Geprefte der deutschen Sprache, nichts Weiches, all das visualisiert bereits im Sprachbild die Gewaltexzesse. Die Destruktion, die in Klings Gedichten waltet, ist bewirkt durch die Violenz der Geschichte.

Auf der anderen Seite gibt es bei ihm sarkastische bis saloppe Wendungen, die der Ernsthaftigkeit des Themas nicht angemessen scheinen, »unfriendly fire« (S. 603), »blitzkrieg/blitzfick«, beinahe formalistische Wortklangspiele (»sinnguß dieser zinngießer« [S. 606]) usw.

Einflüsse von Georg Trakl, Paul Celan und Reinhard Priessnitz wurden in der Literatur allenthalben festgestellt⁴¹, stilistische, auch methodische Ähnlichkeiten, gerade mit *Der Erste Weltkrieg*, finden sich aber genauso in Otto Nebels epischem Weltkriegspoem *Zuginsfeld* von 1919⁴²: kalauernde Verschiebungen, serielle Verschiebungen, Montageelemente, Sprachtransfer und Transfersprachen, um die tatsächliche Brutalität mimisch zu orchestrieren⁴³:

Jedem das Deine
Aber: »Gott mit uns«
Auf den Bauch geschnallt
Kaum zu glauben
Koppelschloss
Freue doch, o Christenheit
Siebe Deinen Nächsten
Seitengewehr pflanzt auf
Hochstoß
Du sollst nicht töten
Tiefstoß
Du sollst das Schwert in Feindesherz tauchen

Bei Kling hieß das: »wir haben lawinen, la-/ winenstunden und ja und -jahre gehabt, wir/ wir pflanzt uns auf, wir aufpflanzter von ba-/ jonett. di blutablauf-rinnen, die kanntn/ wir« (S. 195). Wie bei Nebel Bibelzitate fließen bei Kling andere »Fachsprachen« mit ein: *Der Erste Weltkrieg* beginnt mit einer Sequenz *Die Modefarben 1914*, in der ein Modeartikel – offensichtlich aus der von Kling selbst erwähnten Zeitschrift *Universum* – über die tatsächlichen Trendfarben des Weltkriegsjahres zitiert und sukzessive metaphorisch mit dem Kriegsausbruch identifiziert wird. Später ist es die Sprache eines Möbelkataloges, die hier wohl nicht zitiert, aber nachempfunden wird: »im *universum* zeigt man uns *musterschützengräbn*« (S. 601).

Diese Technik der Bedeutungsübertragung, die aus der Modesprache eine Rede über den Krieg macht, beherrscht Kling auch im Kleinen (»laufsteg laufgraben«, S. 596), selbst bei einzelnen Worten. Dieser »Sem-Transfer«, die Überführung von Worten aus bestimmten Gegenstandsbereichen oder Konnotationenzusammenhängen, Fachbegriffen oft, in ganz andere Sachkontexte (vorrangig Dichtung) ist eines seiner beliebtesten, auch virtuos gehandhabten Verfahren. Besonders bei seinen Buchtiteln kam es zum Einsatz: *Geschmacksverstärker; Itinerar* (=Straßenverzeichnis), allein eine derartige Betitelung dieses Essaybandes macht im Verein mit den darin enthaltenen poetologischen Texten aus seinem lyrischen System mit all seinen Knoten- und Eckpunkten eine Topographie, gestattet eine Aufsicht auf die Konturen des Klingschen Sprachterrains. Der andere Band *Botenstoffe*, Begriff aus der Biologie entlehnt, markiert eher linear und kausal Anknüpfungspunkte an und Beeinflussungen durch geschätzte Autorenkollegen.

Solche Mini- oder Ein-Wort-Metonymien kommen natürlich auch *in* den Gedichten häufig zum Einsatz, sie bürgen vorrangig dafür, historische Vergangenheit und Gegenwart zu vernähen, etwa die erwähnten »CNN VERDUN« und »studio Douaumont«, allein die minimale Spur, die TV-Referenz katapultiert – wie wir gesehen haben – das Weltkriegsgeschehen in die Gegenwart. Ebenso das »un-

friendly fire»: Es verdankt sich einem zynischen Euphemismus, dem »friendly fire«, in dem die Soldaten von Schüssen der eigenen Armee umkommen, das Feuern ist aber so oder so unfreundlich, egal, von wem es stammt.

Der erwähnte Mode-Abschnitt im Gedicht *Der erste Weltkrieg* endet durch den Einbruch der Geschichte, und zwar mit einem »totalbildausfall« (S. 599), anklingender, aber erweiterter Fernsehsprache, die hier den Wegfall von Kultur und gewohntem Sozialleben unmittelbar mit Kriegsbeginn ankündigt.

Die Erinnerung, der die behandelten Gedichte dienen, richtet sich ebenso auf die Sprachgeschichte, *Sprachspeicher* hatte Kling seine umfangreiche Lyrik-anthologie betitelt, die Lyriksammlung als Archiv der Sprechweisen und Wegweiser für zukünftige Etymologien. Explizit hatte der Dichter zum Hinsehen auf die Worte, zur kreativen Sprachfindung, »zu exzessiven Recherchen philologischer wie journalistischer Art«⁴⁴ aufgerufen, um »Erkundigungen über Lebensläufe einzuholen; l. . .] selbstverständlich Lebensläufe auch von Worten, von Sozioklekten.«⁴⁵

Wahrscheinlich steckt darin der essentielle Kern von Klings historischem Interesse, die Arbeit am sprachgeschichtlichen Material, die Wiederaufnahme, das »Relaunching« verschwundener/veralteter Worte⁴⁶, nicht umsonst bezeichnete er seine dichterische Arbeit als »eine Art Wildzerlegen, -teilen l. . .] konzentriertes Zergliederungswerk, kunstreiche Öffnung von Körpern, Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte: Sprachkörperbetrachtung, Benutzung von Sprachkörpern ist Teil des dichterischen Prozesses«.⁴⁷

Geschichte und Sprache folgen gleich aufeinander, beide sind Teil der Vivisektion: die Sprachsezierung Klings bewegt sich im Bannkreis der Historie, der Sprachhistorie, die das poetische Verfahren mit Material versorgt, der Klingsche Historismus ist somit von der innigsten Verquickung von Geschichte und Wort geprägt, manche würden Dialektik dazu sagen. Denn Sprache und Geschichte, beide können ohne das andere nicht sein: Was wissen wir von der Vergangenheit, wenn wir ihre Sprache nicht kennen; was von der Sprache, wenn wir die geschichtlichen Umstände ihrer Entstehung, ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien nicht einbeziehen?

Ja, es gibt noch mehr solche Vernetzungen: Sprache, Landschaft, Körper, Geschichte. Diese Zentralbegriffe im Text hinter den Klingschen Texten sind allesamt miteinander verwoben, stehen in komplizierten Wechselbeziehungen, und manchmal geraten sie alle gemeinsam in einen Zusammenhang, tauchen auf, verlassen die Subtextebene und erscheinen im Gedicht (S. 614):

l. . .] es öffnen zeigen

landschaften ihre körper den geöffneten körpern: sie öffnen sich dem vergessen.
diese körperlandschaft zeigt sich: wände spitzen schroffen querverschneidung; zeigt sich wenn die zunge sichtbar als organbank wird, als bilderclaim. als sprachbank

zeigt die *körperin* sich kunstvoll tranchiert und läßt die zunge sich als zunge auf der zunge zergehen – geht das klar? CNN VERDUN in kehlgräben und sprachdepots.

Landschaftskörper, Sprachkörper, Körper der historischen Wahrheiten, die Toten reden, entbinden Bilder und Worte, die Kriegsrealität herrscht im Fernsehen, herrscht in den Schützengräbenkehlen und Erinnerungsspeichern, der Mneme. Alles ist eingeschrieben dem Landschaftsleib, der die Spielfläche ist, aber auch mit verletzt, geöffnet, tranchiert, zerlegt; wenn es gelingt, die Zunge zum Reden zu bringen, kann sie die Wunden schließen, Wunden der Landschaft, Wunden der Körper, bis die poetische Rede als Rede in sich selbst erlischt – oder aufgeht? Als harmonische Verbindung? Als Heilung, zumindest Besänftigung der Geschichte?

Anmerkungen

- 1 Die eigentliche Kling-Rezeption, jedenfalls jene von wissenschaftlichem Format, steht durchaus noch am Anfang. Freunde und Kollegen wie Marcel Beyer, Norbert Hummelt und Hubert Winkels werfen weitgehend einen essayistischen und reminiszenten Blick auf Klings Person und Werk (vgl. dazu auch die zahlreichen Kollegenkommentare und Hommagen im Ausstellungskatalog: Ute Langanky, Heidemarie Vahl (Bearb.): *den sprachn das sentimentale abknöpfn: Widmungen zum 50. Geburtstag von Thomas Kling*, hg. von Joseph A. Kruse, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut, 2007. Einige der wenigen wissenschaftlichen Versuche erschöpfen sich dagegen in Vokabelgeklapper, dem sich kaum ein interpretatorischer Gedanke extrahieren läßt (etwa Sebastian Kiefer: *Inszenierte Bedeutung. Auftakt einer Studie zu Thomas Kling*, in: *Schreibheft 65* [Oktober 2005]; Gerd Schäfer: *Germanistennacht oder Chor und Echo. Das Werk Thomas Klings als deutscher Sprachspeicher*, in: Ebd. Die einzigen adäquaten Zugänge zu Thomas Klings hoch komplexem Werk finden sich vor allem bei Hermann Korte (der im übrigen auch schon einen Blick auf die Klingsche Geschichtsverarbeitung geworfen hat): »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«: *Thomas Klings Erster Weltkrieg*, in: *text + kritik*, Heft 147: *Thomas Kling* (Juli 2000); Hermann Kinder: *Zwei-Phasen-Lyrik. Bemerkungen zu Thomas Klings »rätiger hof, zettbeh (3)«*, in: Ebd., und mit Abstrichen bei Erk Grimm: *Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings*, in: *Schreibheft 47* (Mai 1996), und ders.: *Lesarten der zweiten Natur. Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings*, in: *text + kritik*, Heft 147. Ähnlich wie bei Arno Schmidts Prosa ist Klings Lyrik sehr stark kalkuliert und konstruiert, sie birgt zahlreiche Bezüge, die schwer zu decodieren sind. Von daher tut man gut daran, sich zunächst einmal ausgiebig mit Sprachmorphologie und -semantik der Klingschen Lyrik zu befassen.
- 2 Christian Döring im Gespräch mit Enno Stahl zum ersten Todestag von Thomas Kling, Deutschlandfunk, 1.4.2006.
- 3 Hans-Jürgen Balmes: *Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Ein Gespräch mit Thomas Kling*, in: *text + kritik*, Heft 147, S. 17.
- 4 Tobias Lehmkuhl: *Gedächtnisspeicher. Zu Thomas Klings Zyklus »Der Erste Weltkrieg«*, in: *Weimarer Beiträge*, 1/2003, S. 44.
- 5 Grimm: *Materien und Martyrien*, S. 125.

- 6 Thomas Kling: *Botenstoffe*. Köln 2001, S. 10.
- 7 Thomas Kling: *Gesammelte Gedichte 1981-2005*, hg. von Marcel Beyer und Christian Döring, Köln 2006, S. 193.
- 8 Zitiert nach Ulrike Janssen, Norbert Wehr: *Nachbildbeschleunigung. Der Dichter Thomas Kling*, Radiobeitrag, WDR 2005.
- 9 Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 24 f.; vgl. *Ratinger Hof zb* und *Ratinger Hof, zb(3)*, ebd., S. 22 f. bzw. 67 f.
- 10 Vgl. dazu Enno Stahl: *Ratinger Hof - Thomas Kling und die Düsseldorfer Punkszene*, in: *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenphänomene und Alltagsästhetik in der Region*, hg. von Dirk Matejowski, Marcus S. Kleiner, Enno Stahl, Essen 2008.
- 11 Nach einer mündlicher Auskunft von Winkels an mich, E. S.
- 12 Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 24 f. – Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diesen Band.
- 13 Hubert Winkels: *Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling*, Köln 2005, S. 34.
- 14 Ebd., S. 124.
- 15 Grimm: *Materien und Martyrien*, S. 124.
- 16 Winkels: *Der Stimmen Ordnung*, S. 34.
- 17 Das gilt ganz besonders für fast das gesamte dritte Kapitel »krepierendes licht«, in dem immer wieder Bilder, Szenen, sprachliche Reminiszenzen an beide Weltkriege auftauchen (vgl. dazu auch Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«, S. 100 f.
- 18 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«, S. 101.
- 19 Hier und in der Folge alle Kling-Zitate aus: *Gesammelte Gedichte 1981-2005*.
- 20 Michele Ricci: *Eluding Histories an Registering Change: Barbara Köhler's and Thomas Kling's 1991 »Picturing Poems«*, in: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook*, Ed. Paul Michael Lützel and Stephan K. Schindler, 4/2005, S. 154.
- 21 Grimm: *Lesarten der zweiten Natur*, S. 60.
- 22 Ricci: *Eluding Histories an Registering Change*, S. 156.
- 23 Grimm: *Lesarten der zweiten Natur*, S. 60.
- 24 Balmes: *Lippenlesen. Ohrenbelichtung*, S. 17.
- 25 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«, S. 102.
- 26 Kling: *Botenstoffe*, S. 13.
- 27 Ebd., S. 14.
- 28 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«, S. 105.
- 29 Ebd., S. 104.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 112.
- 32 Johannes Fried: *Der Schleier der Erinnerung*, München 2004, S. 105.
- 33 Ebd., S. 48.
- 34 Schäfer: *Germanistennacht oder Chor und Echo*, S. 204.
- 35 Thomas Kling: *Itinerar*, Frankfurt/Main 1997, S. 20.
- 36 Vgl. Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 67 f.
- 37 Kinder: *Zwei-Phasen-Lyrik*, S. 81.
- 38 Ebd., S. 82.
- 39 Ebd.
- 40 Hubert Winkels: *Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität*, in: *Schreibheft 47* (Mai 1996), S. 135.
- 41 Etwa bei Grimm: *Materien und Martyrien*.

- 42 Otto Nebel: *Das dichterische Werk*, hg. von René Radrizzani, München 1979, Bd. 1: *Zuginsfeld; Unfeig; Das Rad der Titanen*. - Vgl dazu Enno Stahl: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne. Vom italienischen Futurismus zum französischen Surrealismus 1909-1933*, Frankfurt/Main u.a. 1997, S. 190 f.
- 43 Nebel: *Das dichterische Werk*, ebd., S. 14.
- 44 Kling: *Itinerar*, S. 15.
- 45 Ebd., S. 16
- 46 Ebd., S. 28.
- 47 Ebd., S. 23.