



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Reents, Friederike: Über Wahrheit und Lyrik im außermoralischen Sinne. Transmoderne Zeitgeschichtslyrik am Beispiel der 9/11-Gedichte von Durs Grünbein und Thomas Kling.

In: IZfK 1 (2019). 243-262.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-61cc-8b02

Friederike Reents (Heidelberg/Trier)

Über Wahrheit und Lyrik im außermoralischen Sinne. Transmoderne Zeitgeschichtslyrik am Beispiel der 9/11-Gedichte von Durs Grünbein und Thomas Kling

On Truth and Poetry in an Immoral Sense. Transmodern Contemporary Poetry on the Example 9/11-Poems by Durs Grünbein and Thomas Kling

Literature and thus also historical poetry want “not only to convey factual truth and to exhort subjective truthfulness, but also to give orientation for the – in whatever respect – correct or appropriate world behavior” (Lamping 2013: 65f.). The question of this paper is to what extent and how the 9/11-poems of Thomas Kling and Durs Grünbein offer a specific counter-historiography beyond the dichotomies of truth and falsehood, fact and fiction, in order to achieve a different level of knowledge. Due to the exhibited self-relatedness Grünbein presents not only in his essayistic pretext but also in his poem „September-Elegien“ mainly a subjective truthfulness rather than any certain orientation-knowledge. Kling’s historiographical-wrapped and complex instrumented poem „Manhattan Mundraum Zwei“ offers over-temporal, metaphysical-existential (counter-)truths and gives orientation beyond media-presented “facts” about 9/11.

Keywords: Contemporary Poetry, transmodern, reduction aesthetic, delimitation, truth, Durs Grünbein, Thomas Kling

Wahrheit(en) in der Geschichtslyrik und transmoderne Schreibweisen

Dass Geschichtslyrik in der germanistischen Forschung über weite Strecken marginalisiert wurde, lag zum einen an „der lange Zeit vorherrschenden subjektivistischen Lyrikkonzeption sowie [an ihrer] phasenweise stark ideologisierten Gattungsgeschichte“,¹ zum anderen aber gründete die Zurückhaltung gegenüber diesem Typus auch in dem sehr grundsätzlichen, seit der Antike problematisierten Spannungsfeld zwischen Geschichte und Literatur, zugespitzt formuliert: zwischen Wahrheit und Lüge. Während der Geschichtsschreiber, so Lukian, „nur eine Aufgabe“ habe, „nämlich zu melden, wie ein Ereignis verlaufen ist“² und dabei „keine Lüge ertragen“ könne, „auch die kleinste nicht“, so „herrscht [in der Dichtung] uneingeschränkte Freiheit; für sie ist einzig Gesetz, was der Dichter gutheißt“.³ „Aufgabe des Dichters“, so bereits Aristoteles, sei es gerade nicht, „mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte“.⁴

Dass Dichter lügen dürfen, da sie der Wahrheit gerade nicht verpflichtet sind, muss allerdings nicht zwangsläufig bedeuten, dass sie nicht trotzdem die Wahrheit sagen können. Historische Gedichte, so Dieter Lamping in seinem grundlegenden Aufsatz über „Die Wahrheiten der Geschichtslyrik“, beanspruchen für sich nicht dieselbe Wahrheit wie die Geschichtsschreibung,⁵ sondern, so der von ihm zitierte Mario Vargas Llosa, „[d]ie literarische Wahrheit ist eine Wahrheit, die historische eine andere“.⁶ Ganz im Sinne von Friedrich Nietzsches erkenntnis- und sprachkritischer Schrift „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“, in dem er dem Menschen einen „räthselhaften Wahrheitstrieb[]“ attestiert und Wahrheit als „bewegliches Meer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen“ bzw. „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“,⁷ bezeichnet, besitzt auch Geschichtsdichtung „nicht eine, [...] sondern mehrere Wahrheiten oder genauer: mehrere Arten von Wahrheiten.“⁸ Denn, so noch einmal Llosa: „Die Wahrheiten [...] sind immer subjektiv, halbe, relative, literarische Wahrheiten, die häufig flagrante Unwahrheiten oder historische Lügen darstellen“.⁹ Die Wahrheit von Geschichtslyrik sei, so Lamping resümierend,

fassbar bei der literarischen Ermittlung einer historischen Begebenheit, [...] bei der Erinnerung an eine vergessene Lehre der Geschichte, [...] bei der Aufdeckung

¹ Trilcke (2016: 159).

² Lucianus (1965: 145).

³ Ders., 301.

⁴ Aristoteles (1987: 28).

⁵ Lamping (2013: 64).

⁶ Llosa (1994: 14).

⁷ Nietzsche (1980: 877, 880f.).

⁸ Lamping (2013: 64).

⁹ Llosa (1994: 14).

von Irrtümern, Fehlern oder Lügen der Geschichtsschreibung, [...] beim Entwurf einer poetischen Gegen-Geschichtsschreibung, die eigenen Einsichten verpflichtet ist, und [...] bei der Einführung des Dichters als eines historischen Zeugen.¹⁰

Jenseits der Wahrheitsfrage lassen sich, typologisch betrachtet, bei der Geschichtsdichtung zunächst folgende Bauformen unterscheiden: Nach Peer Trilcke gibt es 1. „[t]hematisierende Geschichtsliryk im engeren Sinne“,¹¹ also Gedichte, in denen mindestens zwei Zeitebenen vorkommen,¹² 2. „[t]hematisierende Geschichtsliryk im inhaltlich weiteren Sinne“,¹³ also Gedichte, die Ereignisse aus der Epoche der Mitlebenden thematisieren (Zeitgeschichtsliryk), 3. „thematisierende Geschichtsliryk im strukturell weiteren Sinne“¹⁴ (die nicht nur Einzelrede in Versen, sondern auch Rollengedichte und dialogisches Sprechen umfasst)¹⁵ und 4. „reflektierende Geschichtsliryk“,¹⁶ die auf einer Metaebene über die Verfasstheit von Geschichte bzw. Geschichtsschreibung nachdenkt.¹⁷

Die häufig als kulturelle, historische oder politische Zäsur gedeuteten Terroranschläge vom 11. September 2001 kann man zweifelsohne als einen der „Erregungs- und Umschlagsmomente im Geschichtsverlauf“ bezeichnen, die, wie Walter Hinck dies in seiner vergleichsweise frühen Studie zur Geschichtsliryk festgehalten hat, *per se* einer „pointierenden dichterischen Form zugänglich“ sind.¹⁸ Die hier zu analysierenden Gedichte, nämlich Durs Grünbeins „September-Elegien“¹⁹ und Thomas Klings „Manhattan Mundraum Zwei“²⁰ stammen von den „beiden wichtigsten deutschen Geschichtsliryker[n]“ der Gegenwart, die „für Vertreter gegensätzlicher Paradigmen gehalten werden: dem klassizistischen

¹⁰ Lamping (2013: 66).

¹¹ Trilcke (2013: 37).

¹² Für diese Bauform sind nach Trilcke vergangenheitsdominante (z.B. Durs Grünbein: „Historien“, 1999ff.; Hans Magnus Enzensberger: „Aus den Erinnerungen einer alten Dame“, 2009; Harald Hartung: „Luftschuttkeller 1943“, 2003) und gegenwartsdominante Typen (Thomas Kling: „quellenkunde“, 1996, „Archäologischer Park“ 2002, und „brandenburger wetterbericht“, 1993) zu unterscheiden. Vgl. Trilcke (2013: 38-43).

¹³ Ders., 43-45.

¹⁴ Ders., 46-49.

¹⁵ Als Beispiele hierfür nennt Trilcke: Durs Grünbein: „Am Flußhafen von Aquilea“ (1999), „Vom Schnee oder Descartes in Deutschland“ (2003), „Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt“ (2005); Thomas Kling: „Die Modifarben 1914“ (1999) „Der erste Weltkrieg“ (1999); Heiner Müller: „Mommsens Block“ (1993). Vgl. Trilcke (2013: 46-49).

¹⁶ Ders., 49-51.

¹⁷ Vgl. zu den Bauformen auch Trilcke (2016: 160-162).

¹⁸ Hinck (1979: 12f.).

¹⁹ Grünbein (2002: 50-52). Der Zitatnachweis nennt zuerst die Strophe, dann die Zeile dieser Strophe, also etwa ‚1/7‘ für Zeile 7 in Strophe 1.

²⁰ Kling (2006: 723-732); zuerst veröffentlicht in Kling (2002: 8-17). Der Zitatnachweis nennt zuerst die Strophe, dann die Zeile, also etwa ‚4/9‘ für Zeile 9 in Strophe 4.

und dem experimentellen oder dem hermeneutischen und dem hermetischen“.²¹ Beide Gedichte zählen insofern zur thematisierenden Geschichtslirik, als sie „kulturspezifisch konventionalisiertes Wissen“,²² also faktische Wahrheiten über die Anschläge benennen. Entsprechende Signale – oft auch nur Bildevokationen oder -kombinationen – sind etwa bei Kling „septemberdatum dies“ (4/9), bei Grünbein Wendungen wie „*Schläfern*“ (1/7) oder „[d]aß Flugzeuge Bomben sind“ (1/8). Daneben sind beiden Gedichten, wie noch zu zeigen sein wird, Reflexionsebenen eingezogen, die nahelegen, dass diskursive Konstruktionen, Gestalt oder Funktion von Geschichte hinterfragt werden. Es handelt sich demnach um Formen thematisierend-reflektierender Zeitgeschichtslirik.

Anhand der in erster Linie lyrischen Auseinandersetzungen mit den New Yorker Terroranschlägen soll im Folgenden nun zweierlei untersucht werden: Erstens: Vermitteln die beiden Gedichte, nach Lampings Definition, „nicht nur faktische Wahrheit [...] und [mahnen] subjektive Wahrhaftigkeit an [...], sondern [geben sie] auch Orientierung für das – in welcher Hinsicht auch immer – richtige oder angemessene Weltverhalten“?²³ Jenseits der Kriterien von Wahrheit und Wahrhaftigkeit, Richtigkeit und Angemessenheit soll dabei u.a. der Frage nachgegangen werden, inwiefern gerade im historiographisch ummantelten, komplex instrumentierten Entwurf poetischer Gegen-Geschichtsschreibung die Dichotomien von Wahrheit und Lüge bzw. Fakt und Fiktion in ein besonderes, in Anlehnung an Nietzsche gewissermaßen außermoralisches Spannungsverhältnis gestellt werden, um durch den diesem inhärenten Rest an Unverständlichkeit eine andere Erkenntnisebene zu erreichen.

Und zweitens: Unter der Annahme, dass die Gegenwartslyrik²⁴ u.a. durch ein besonderes Maß an reduktions- und entgrenzungsästhetischen Verfahren gekennzeichnet ist,²⁵ gilt ein weiteres Augenmerk der vorliegenden Untersuchung

²¹ Zemanek (2016: 474) unter Verweis auf Ahrend (2013: 1165) und Trilcke (2012: 262f.). Zu Klings Geschichtslirik vgl. auch Knoblich (2013).

²² Hinck (1979: 12).

²³ Lamping (2013: 65f.).

²⁴ Unter Gegenwartslyrik wird gemeinhin die Generation nach 1989 verstanden (vgl. Zemanek 2016), also neben Autoren wie Kling und Grünbein etwa Ulrike Draesner, Barbara Köhler oder Raoul Schrott, deren Lyrik sich durch eine dezidierte Biopoetik und intensive Medienreflexion und den Einsatz von Intermedialität und -materialität auszeichnet. Um die Jahrtausendwende, also genau in der Phase, aus der die beiden 9/11-Gedichte stammen, lässt sich eine zunehmende Tendenz der Zeitgenossenschaft beobachten, Tradition und Innovation werden gegeneinander gestellt, die Lyrik wird multimedial, transkulturell und polyglott, allesamt Kennzeichen, die sich bereits in den hier zu untersuchenden Gedichten beobachten lassen. Auch Anzeichen einer neuen Naturlyrik (vgl. dazu Dieter Burdorf in diesem Band) sind in den beiden Großstadtgedichten, vor allem bei Kling vorhanden (vgl. unten).

²⁵ Dass dem so ist, ist Gegenstand einer umfangreichen Untersuchung, die im Rahmen des in Trier angesiedelten DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition“ unternommen wird. Zu den Verfahren von Entgrenzung und Begrenzung bzw.

der Frage, inwieweit zur Erreichung dieser anderen Erkenntnis (oder auch Wahrheit) Grünbein bzw. Kling in besonderem Maße eben solche Verfahren einsetzen, und ob diese das Spezifische der zur Darstellung gebrachten Wahrheiten auf besonders eindrückliche Art hervorzubringen vermögen. Eine These dabei ist, dass diese spätestens seit der Moderne gängigen ästhetischen Verfahren von Entgrenzung und Reduktion hier nicht nur qua Rekombination wiederbelebt werden, sondern dass sie durch eine der Gegenwartslyrik eigene „Kunst der Verschränkung“²⁶ eine differenzierte Form von Modernität erreichen, die ich Transmodernität nennen möchte.

Transmoderne Erlebnislyrik: Subjektive Wahrheiten bei Durs Grünbein

Auf das spannungsvolle Verhältnis von Dichtung und Wahrheit, von Fakt und Fiktion könnte zunächst bereits Durs Grünbeins Bandtitel „Erklärte Nacht“ als Gegenprogramm zu Richard Dehmels, von Arnold Schönberg vertontem Gedicht „Verklärte Nacht“²⁷ verweisen; und selbst wenn es ihm dabei nicht konkret um Dehmel ging, sondern er den Titel nur als leicht abgewandeltes Schlagwort verwendet haben sollte, so steckt darin doch die Gegenüberstellung von idealerweise objektivierbarer ‚Erklärung‘ und subjektiver ‚Verklärung‘. Vor allem aber deutet die Widmung „Für Jane Kramer“, der damaligen Europa-Korrespondentin

Reduktion sei Folgendes in Kürze dargelegt: Das seit der Moderne Geltung beanspruchende Prinzip der Entgrenzung (vgl. dazu Kiesel 2004: 108-176) manifestiert sich thematisch etwa in der Darstellung von geschlechts-, glaubens- und standesüberschreitendem Miteinander, von inklusiver Liebe und Sexualität, von der Einnahme bzw. Ausführung bewusstseinsweiternder Substanzen oder Praktiken, vom Auf- (bzw. Unter-)gehen in Metropolen, an Transit-Orten oder in virtuellen Welten. Formal und performativ besteht der entgrenzende Anspruch der Moderne insofern fort, als ästhetische Konventionen weiterhin überschritten, Gattungsgrenzen verwischt, andere Kunstarten oder neue Medien integriert werden, Sprache in der Tradition von Lautpoesie und Wortkunst weiter entgrenzt wird. Der Entgrenzung komplementär entgegengesetzt ist das reduktionsästhetische Verfahren, das bislang vor allem in der Slavistik unter dem Terminus ‚Minimalismus‘ geführt wird (vgl. Goller / Witte 2001, Hg.), wobei auch hier zu unterscheiden ist, „ob ein Text Minimalismus (formal) zeigt, von ihm (semantisch) spricht oder selbst (performativ) so funktioniert“, wodurch der Minimalismus „zu einer Erzählweise, einem Erzählgegenstand“ bzw. zu „einem Erzählverfahren“ (Schramm 2001: 250) wird. Sowohl für die entgrenzende wie für die minimalistische Tendenz transmodernen Schreibens ist es nicht ungewöhnlich, dass jeweils zwei oder sogar alle drei Arten des jeweiligen Schreibens zusammentreffen, im Falle der behaupteten Komplementarität sogar bis zu sechs, also thematische, formale und performative Entgrenzung sowie thematischer, formaler und performativer Minimalismus. Vgl. weiterhin: Ette (2008, Hg.); erst 2017 erschien der Band Fromholzer / Mayer / Werlitz (2017, Hg.), der immerhin drei germanistische Beiträge zu Kafkas „Zürauer Aphorismen“, zu ausgewählten Texten von Robert Walser und zum Spätwerk Günter Eichs enthält.

²⁶ Vgl. Metz (2018: 27).

²⁷ Dehmel (1901).

des „New Yorker“,²⁸ auf den Gegensatz von Fakten und Fiktionen. Kramer schrieb im Herbst 2001 von Berlin aus über die deutschen Reaktionen auf die Anschläge („Betroffenheit“, „identity crisis“ der intellektuellen Elite).²⁹ Auch Grünbein berichtete, allerdings für die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, aus „[s]einer kleinen Bude im ruhigen verregneten Berlin“³⁰ und setzte damit seine damals gerade als Buch erschienenen „Berliner Aufzeichnungen“ „in den Tagen der Katastrophe von New York und Washington“ fort: Die tagebuchartigen Aufzeichnungen vom 11., 12., 14., 15. und 16. September erschienen am 19. September 2001 im Feuilleton der Tageszeitung, bezeichnet als „Beobachtungen und Reflexionen, nicht zuletzt über die Möglichkeiten der Sprache, im Moment des Deliriums“.³¹ Grünbeins Äußerungen sind privater Natur, er schildert seine Eindrücke der medial vermittelten Ereignisse und verbindet diese mit weltpolitischen Gedanken und kulturhistorischen Einschüben. Die Darstellungsweise der „private experience“ sieht Klaus R. Scherpe in Grünbeins ostdeutscher Mentalität begründet, im „F.A.Z.“-Tagebuch über 9/11 erkennt er eine tief verwurzelte „Lasst-mich-in-Ruhe-Haltung“ („a deeply rooted attitude of ‘leave me alone’”), die Ausdruck typisch deutscher, er meint implizit biographisch argumentierend: typisch ost-deutscher Selbstbezogenheit („typical german selfcenteredness“) sei.³² Weniger wertend und stereotypisierend könnte man vor dem Hintergrund des Zeitgeschichtsgedichts, um das es sich hier handelt, neutraler von einer „Poetik der Zeitgenossenschaft“ sprechen, die vor allem für die „junge Lyrik des 21. Jahrhunderts“³³ relevant werden sollte, für die vielleicht „9/11“ als erste bewusst wahrgenommene zeitgeschichtliche Zäsur für die Ausbildung einer solchen Poetik mitbestimmend war.

Auch wenn die „Elegien“ erst im Jahr nach den Anschlägen im Gedichtband „Erklärte Nacht“ erschienen sind, so sind sie auf „September 2001“ datiert, so dass davon auszugehen ist, dass Journal und Gedicht entweder gleichzeitig entstanden sind oder aber, was plausibler erscheint, dass das Journal dem Gedicht als Prätext gedient hat, aus dem einzelne Versatzstücke und Gedanken entnommen und lyriert worden sind – ein Verfahren, das einer von Grünbeins Hauptgewährsmännern, Gottfried Benn, perfektioniert hat.³⁴ So spricht Grünbein etwa im Tagebucheintrag

²⁸ Kramer hatte sich im Nachgang zum Bombenattentat 1995 in Oklahoma City den „right-wing militias“ zugewandt und veröffentlichte 2002 das Sachbuch „Lone Patriot. The Short Career of an American Militiaman“. Vgl. Boynton (2018).

²⁹ Vgl. Scherpe (2006: 59).

³⁰ Grünbein (2001a) im Eintrag vom „11. September“.

³¹ So der redaktionelle Infokasten zum Beitrag. Ebd.

³² Scherpe (2006: 59).

³³ Zemanek (2016: 475).

³⁴ Vgl. Reents (2009: 323-325). Benn spricht in seinen „Problemen der Lyrik“ von der „Gleichrangigkeit in einem Autor zwischen Lyrik und Essay“ (Benn 2003: 11).

vom 11. September vom „seltsamen Erregungszustand“,³⁵ aber auch in der ersten Elegie von der „Erregung“, die jedoch bereits „[ab]flaut“ (1/1).³⁶

In den „Elegien“ reflektiert Grünbein die Funktion von Geschichte indirekt, indem er die Ereignisse in einen weltgeschichtlichen und auch kosmologischen Kontext stellt, der den Anschlag relativiert, denn „[d]er Globus dreht seine Runden wie eh und je“ (1/19). Demgegenüber finden sich im Journal sehr viel konkretere Bezüge zur Weltgeschichte, zumal zum Zweiten Weltkrieg („Bilder, wie man sie von Coventry oder Dresden her kennt“), und mythologisch-biblische sowie literarhistorische Vergleiche,³⁷ bei denen die Relativierung noch nicht entsprechend thematisiert wird. Der Vergleich der klaffenden Lücke in der Skyline mit dem ausgeschlagenen Zahn des Kindes (vgl. 1/18),³⁸ das schon am nächsten Tag wieder lachen kann, vermittelt die rasch wiederhergestellte Normalität und damit die vermeintliche Bedeutungslosigkeit der Anschläge für den Lauf der Geschichte.

Hierfür setzt Grünbein Strategien der Entgrenzung und Begrenzung vor allem auf der inhaltlichen Ebene in ein Spannungsverhältnis: Er beginnt mit der kollektiven rauschhaften Erregung, die der „Anblick der Supernova“ (1/1) hervorgerufen hat, deren ereignishaft-explosionsartige Strahlkraft jedoch bereits am Abflauen bzw. Abdimmen ist. Allein die Bezeichnung „Supernova“, die, handelte es sich hierbei nicht um eine Metapher, die Erde wohl vernichtet hätte, verweist darauf, dass die Bedeutung des Ereignisses zunächst nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, was dem geläufigen Denkmuster der Zäsur, der These von „*Zeitenwende, Wasserscheide oder Geschichtsbruch*“, entspricht,³⁹ ob

³⁵ Grünbein (2001a), „11. September“.

³⁶ Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung sollen jedoch die „Elegien“ im Fokus stehen, besonders im Hinblick darauf, wie in diesen das Geschichtsereignis sozusagen zur lyrischen Sprache gebracht wird. Nur bei besonders auffälligen Parallelen oder Abweichungen wird auf die prosaisch verfassten Journalaufzeichnungen zurückgegriffen. Insbesondere die von Scherpe (2006: 59) dem prätexthaften Journal attestierte Haltung wird für die Gedichtinterpretation noch eine Rolle spielen.

³⁷ So etwa die Evokation „Ninive versank“ und der Vergleich („Don’t look back!“) mit Gottes Gebot an Lot und seine Familie, sich nach der untergehenden Stadt nicht umzusehen (Grünbein 2001a, „12. September“), aber auch die Verweise auf Joseph Brodskys „The End of a Beautiful Era“ („Dies ist das Ende einer schönen Epoche“, ebd.), T.S. Eliots Gedicht „Waste Land“ („Ash-Wednesday“ bzw. hier nun „Ash-Tuesday“) und auf „die großen Erzählungen nach dem Muster des Gilgamesch-Epos, der Bibel und des Koran“ (ebd., „15. September“).

³⁸ Auch im Journal findet sich die Zahnmetaphorik, allerdings unter Betonung des (Phantom-)Schmerzes und noch ohne Aussicht auf die Rückkehr von Heiterkeit, gesetzt unmittelbar im Anschluss an die am Bildschirm beobachteten einstürzenden Zwillingstürme: „Wenig später sind beide Türme verschwunden, ich habe den Phantomschmerz bis in die Zähne gespürt“ (ebd., „11. September“).

³⁹ Fey (2011: 33, Herv. im Original). Im Journal sind die Vergleiche etwa mit Kriegen, todbringenden Verwundungen („Irgendein giftiger Zwerg hat den Riesen Amerika bei der Gurgel gepackt. Den scheinbar Unverwundbaren hat eine Tarantel gestochen.“), Naturkatastrophen („Ein Erdbeben, ein Hurrikan sind nichts im Vergleich zu dieser von Menschen geplanten Ka-

der „Anblick der Supernova“ dabei ein direkter oder ein medial vermittelter war, wird hier (anders als im Journal) nicht reflektiert. Grünbeins Klagelieder gelten nicht den unmittelbar Betroffenen – nur am Rande wird der „Nachbar[.]“ erwähnt, „den ein Hammerschlag traf“ (1/6) –, sondern all denen, die direkt, vor allem aber wohl indirekt Zeugen des alle bisherigen Vorstellungsgrenzen überschreitenden Terroranschlags wurden; der nächste könnte sich möglicherweise wieder schicksalhaft, mit entsprechendem Bedrohungspotential als „ferngelenkt“ (1/7) charakterisiert, ereignen. Bislang im Sinne freiheitlichen, entgrenzenden Denkens zu verstehende Topoi wie „Himmel“ (1/9), „Wolkenkratzer“ (1/17) und „Flugzeuge“ (1/8) haben auf einen Schlag ihre Weite und Erhabenheit eingebüßt. Der Blick zum Himmel ist plötzlich beenzt, Flugzeuge erscheinen – Tradition und Innovation Grünbein-typisch ineinander geblendet – als alttestamentarische Figuren („Erzengel“, 1/10) oder Waffen („Bomben“, 1/8), in jahrelanger Arbeit geschaffene, für die westlich-kapitalistische Denkweise stehende architektonische, um Höhe konkurrierende Bauwerke werden in „Sekunden“ zu „Fall“ (1/17) gebracht. „Glücksspiel und Sex“ werden nun, ebenso wie „Arbeit“ (1/2), nicht mehr auch um ihrer selbst willen ausgelebt, sondern dienen nun primär der Ablenkung, zumindest viel mehr als vor den Anschlägen. Absoluter Rückzug mit stillem Gebet in der „Liliput-Enge des Alltags“ (1/5), begleitet von Zeitungslektüre und Biertrinken, ist Reaktion auf den „frische[n] Krieg“ (1/11). Doch begrenzende Einkehr, stoische Haltung und „destillier[te]“ „Seelenruhe“ (1/15) halten nicht lange vor; das Leben unter Termindruck, geleitet von wirtschaftlichen Interessen („[v]on Terminen und Schulden gejagt“, 1/14), ist dafür zu „banal“ (1/12), bald wird wieder auf den Straßen „[p]alaver[t]“ (1/13), die „Gewißheit des Todes“ (1/16) wird verdrängt, die personifizierte Stadt „grinst“ (1/18) schon wieder, die biopoetisch zu verstehende geschlagene Wunde erscheint nur noch als Zahnlücke, die sich bald wieder schließen wird. Der Wechsel von thematischer Entgrenzung und Begrenzung findet schließlich auch auf der Ebene von Blickwinkel und Schauendem statt: Hatte ein vom Anblick der einstürzenden Türme verschrecktes Kollektiv den Blick nur noch „manchmal“ „[v]erschämt“ „zum Himmel“ (1/9) gehoben, so blickt nun eine höhere Instanz „[a]us dem All“ (1/19) auf den erst später allgemein als *Ground Zero*⁴⁰ bezeichneten „Fleck“, der einem „erloschnen Vulkan“ (1/20) gleicht. Die Zerstörung des Zentrums der amerikanischen Großstadt ist menschengemacht, das Gedicht ist Zeugnis des Anthropozäns, bei dem die Folgen der Katastrophe mit Naturgewalten verglichen werden (Supernova, Vulkan). Hier deutet sich das an, was im Zuge von zunehmender Urbanisierung und Globalisierung in den Folgejahren literaturwissen-

tastrophe.“), in der jüngeren Filmgeschichte zur Darstellung gebrachten (“Independence Day” aus dem Jahr 1996; Grünbein 2001a, „11. September“; erst 2016, also 15 Jahre nach 9/11 folgte “Independence Day 2”) oder biblisch-mythologisch-literarischen Untergangsszenarien (ebd., „14. September“) noch erdnah.

⁴⁰ Im Journal verwendet Grünbein am „16. September“ die „von den Einsatzkräften“ stammende Bezeichnung “ground zero” (Grünbein (2001a), „16. September“).

schaftlich als „Neue Naturlyrik“ bzw. als „Ecopoetry“ bzw. „Lyrik des Anthropozäns“⁴¹ bezeichnet wird.

In der zweiten Strophe verengt sich der Ausschnitt, man ist wieder auf dem Erdboden angelangt, das Ereignis liegt ein paar Tage, vielleicht Wochen zurück, der metaphorisch zu lesende Herbst hat Einzug gehalten, alles ist härter, kälter und schneidender geworden.⁴² Vom Himmel ist, jahreszeitenbedingt („Herbst, der Regenmacher ist da.“, 2/1), nichts mehr zu sehen; aufgrund der eingenommenen Perspektive (vom Fenster auf die vorbeifahrenden Züge blickend) schaut man nicht mehr „[v]erschämt“ (1/9) nach oben, sondern überraschenderweise – und ganz anders als im Journal – sogar leicht optimistisch nach vorne: „Avanti, dem Neujahr entgegen. Vielleicht bringt Winter den Segen.“ (2/3) Dass es dazu jedoch so bald nicht kommen wird, zeigt die Aussicht: Sie ist „[t]rübe“ und „droht vom Dunkel verschluckt zu werden“ (2/12). Die selbstredend auch für die Neue Naturlyrik bedeutsame Wetter- und Jahreszeitenmetaphorik gilt hier der allgemeinen düsteren Stimmungslage, die zur räumlichen Begrenzung, „zum Hausarrest zwingt“ (2/13); und geht man doch vor die Tür, dann kann man schnell in der grauen Masse verschwinden („[k]aum unterscheidbar von Taubengefieder“, „Ton im Ton“, 2/14-15) oder sich mit „Keime[n]“ oder „Erregern“ (2/17, 20) anstecken. Grünbein schließt hier die regelmäßig in den Herbst- und Wintermonaten umgehende Furcht vor einer Grippewelle mit der vor einer erneuten Terrorwelle kurz: „Grippe und Terror, ist die Parole, an der man den Nächsten erkennt.“ (2/18) Der Träger der viralen respektive ideologischen Keime aber bleibt unerkannt; er ist „der Gott mit der Tarnkappe“ (2/16), wodurch die Endzeitstimmung aus Georg Heyms expressionistischem Gedicht „Der Gott der Stadt“ aufgerufen wird. Saß dieser bei Heym noch, für jedermann sichtbar, „breit“ und zornig „auf dem Häuserblocke“,⁴³ bevor er die Stadt dem Erdboden gleichmacht, so ist er knapp einhundert Jahre später zwar ebenfalls allgegenwärtig, aber er hält sich versteckt und kann, unerkannt, jederzeit zuschlagen. Man hört ihn „hüstel[n]“ und „schnauf[en]“, die von ihm „[v]ersprüht[en]“ „Keime“ sind – an Nietzsches „Zarathustra“ erinnernd – „für alle und keinen“ (2/16f.), es herrscht eine allgemeine Verdächtigungskultur, die einen um Schlaf und Verstand bringen kann („Mancher drischt – Feind komm heraus – auf sein Kopfkissen ein.“, 2/19).

Vor diesem ideologisch-infektiösen, diffusen Hintergrund hebt sich jedoch einer ab: das lyrische Du, das sich – ganz anders als Grünbein in seinen Aufzeichnungen – von der Stimmung nicht infizieren lässt, im Gegenteil: Es fühlt sich „pudelwohl“ „[u]nter all den Erregern, Sarkasmen“ (2/20) und staunt lediglich darüber, „wie Zeit alles niederwalzt“ (2/21). Ganz und gar nicht elegisch wird hier geklagt, sondern mit einem kecken, polyglotten „hey“ (2/20) wird das

⁴¹ Vgl. Bayer / Seel (2016, Hg.).

⁴² Auch im Journal ist bereits vom „Herbst“ die Rede, der dem „schlagartig fröstel[nden]“ Grünbein „mit Macht in die Knochen ein[zieht]“ (ebd., „11. September“).

⁴³ Heym (1964).

Wohlbefinden („[r]attenscharf in der Kälte“, 2/21) bekundet; nach einem zufrieden konstatierenden „Recht so“ fragt sich das Du nach dem aus Tanzschulzeiten erinnerbaren, entgrenzend-berauschenden „Aerosol“ namens „Liebe“ (2/22), die – neben der einschneidenden Markierung im Zeitlauf am 11. September – auch einen Halt in dem zur endlosen Verdächtigungsschleife geronnenen Leben (bzw. neben 9/11 einen „Halt“-gebenden Platz „im Kalender“, 2/23) verdient. Dass aber selbst dieser Versuch der Selbstbehauptung auf unsicherem Grund unternommen wird, zeigt der Verweis auf die alles zersetzenden „Sarkasmen“ (2/20) sowie das Fragezeichen am Satz- und Strophenende.

Das Gedicht beharrt auf der Vergänglichkeit von nahezu allem, denn, so setzt die dritte Strophe ein: „Weniges dauert an.“ (3/1) Die Betroffenheit ob der Verluste, das Weinen und Klagen der Hinterbliebenen, ja sogar „ihr Kniefall im Beichtgestühl“ (3/3) sind vorübergehende Erscheinungen und werden schließlich lächerlich, denn alles wird zur „Schnulze“ (3/1), wird „albern“ (3/4) im Zuge der Gewöhnung. Und auch das lyrische Du hält Gefühle, sprachlich wenig originell, weiterhin auf Abstand: Unter dem laufenden Wasser der Dusche wird nach dem Verbleib der Tränen gefragt, der Kühlschranks sagt, dass „[n]ichts [...] so heiß gegessen [wird] wies ist“ und der Blick zum Himmel ist wieder frei: „Auch die Wolke mit dem Trauerrand hat sich mittags verpißt.“ (3/5-8) Gehardert wird längst wieder mit den Banalitäten des Alltags: „dem Kontostand [...], dem Wetterwechsel, dem Schnupfen“ (3/10). Aus dieser dumpfen, stumpfen Masse ist erneut einer herausgehoben: der Dichter, genauer gesagt der *poeta doctus*, der „Mythen“ und „Lexikonworte wie Moira, Ananke“ (3/11) kennt, der mit seiner lyrischen Sprache den Menschen hilft, „die verborgene Wunde sanft zu betupfen“ (3/12). Hier wird der lamentierenden, von Alltagsorgen beschäftigten Masse pointiert das Dichterwort entgegengesetzt. Doch der in zwei semantisch hoch aufgeladenen Wörtern („Moira, Ananke“, 3/11) verdichtete, eindeutig von Benns Poetik geborgte „Wallungswert“,⁴⁴ der sich performativ minimalistisch bei der Verwendung bestimmter Substantive entfalten könnte, vermag die Wirklichkeit Anfang des 21. Jahrhunderts, anders als dies Benn vor einigen Jahrzehnten noch möglich erschien, nicht zu durchstoßen. Denn durch den Rückbezug auf die Sprache der Antike „schließt sich der Kreis“ bei Grünbein nur theoretisch; das Unglück relativiert sich dadurch lediglich im Denken, die Aussage, jenes „bleibt *en famille*“ (3/13), berührt das Gefühl nicht. Der für den Moment der Zeit enthobene Dichter wird rasch wieder auf den Erdboden zurückgeholt, von kindlichem Quengeln, von väterlichen Sorgen, vom Blick in den Papierkorb

⁴⁴ Benn spricht schon 1923 vom „enorme[n] ‚Wallungswert‘“ bestimmter Worte, „dem Hauptmittel zur ‚Zusammenhangsdurchstoßung‘“ und bekräftigt immer wieder, zuletzt in den „Problemen der Lyrik“, wo er erneut den „Wallungswert“, nämlich Rauschwert [beschwört], in dem die Zusammenhangsdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht – durch Worte“ (Benn 2003: 25). In ebendiesen „Problemen“ ist auch die Rede von „Moira“ („Sie haben sicher einmal das Wort Moira gehört“, ders., 32) und „Ananke“ (ders., 36).

und in das einem Mülleimer gleichgesetzte Herz („Müllschlucker“, 3/14-17). Der Inhalt des Herzens bzw. Eimers besteht offenbar aus unbeglichenen „Rechnungen“ und „zerrissenen Briefe[n]“ (3/17). Der persönliche Schmerz um „[v]ergeben[e] [...] Chancen, Avancen“⁴⁵ – so eine Zeile aus einem aktuellen Grünbein-Gedicht *Decolleté* – überschattet zuletzt alles.

Grünbeins „September-Elegien“ sind primär Klage über die Banalität des Lebens, aus der man nur momentweise herausgerissen wird. Die Ereignisse rund um 9/11 bilden den Hintergrund für die kühle Selbstvergewisserung, die in eben dem albernen „Lamento“, in eben der „Schnulze“ zu enden scheint, die das lyrische Ich den „tief Betroffenen“ (3/1, 3) vorgeworfen hatte. Und doch tut sich am Ende des Gedichts dann jäh ein existentieller Abgrund auf („Lassen die Falltür erahnen darunter, im Keller die Jahre.“, 3/18), woraufhin jenes mit einer heilsgeschichtlich überhöhten, erhabenen, zum Duktus des Gedichts jedoch nicht recht passenden und daher vielleicht sogar kitschigen Schlusspassage endet: „Was hilft es zu träumen, daß jemand beim Namen dich rief? / Am Telephon die vertraute Stimme grenzt schon ans Wunderbare.“ (3/19-20) Anders als im Jesajabuch („Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!“; Jes 43,1) wird am Ende der „Elegien“ der heilsgeschichtliche Ruf Gottes, die Erlösung, als ohnehin wenig hilfreiche Träumerei bezeichnet, an deren Stelle im Angesicht der menschengemachten Katastrophe der Anruf eines geliebten, beim Anschlag dankenswerterweise nicht zu Tode gekommenen Menschen steht.

Abschließend gilt es zu fragen, ob die „September-Elegien“ im oben beschriebenen Sinne als Gegen-Geschichtsschreibung gelesen werden können, die der faktischen Wahrheit (Terror, viele Tote, westliche Welt im Ausnahmezustand) eine subjektive Wahrhaftigkeit entgegenstellt, um gegebenenfalls Orientierung für ein besseres oder angemesseneres Weltverhalten zu geben. Grünbein benennt in der Tat eine ganze Reihe von Wahrheiten, die der faktischen Wahrheit ein sehr viel genauer gezeichnetes Antlitz geben: Die so genannten Elegien schildern uns aus einer *Ex-post*-Perspektive eine Stadt in Aufruhr und die anfangs noch getrieben-hektischen, dann bald abebbenden, der Normalisierung weichen- den Versuche, den Einschnitt zu verarbeiten und das Geschehen im Herzen der Stadt zu relativieren. Dies passiert anfangs über die mitunter fast schon anstößigen Vergleiche⁴⁶ mit anderen kleineren oder größeren Katastrophen („Supernova“, „Drama der Schaben“, „Kind [...] mit ausgeschlagenem Zahn“, „erloschne[r] Vulkan“, 1/1, 12, 18, 20); die Perspektive wechselt zwischen weit und eng, fern und nah. Im weiteren Verlauf herrschen posttraumatische Depression, Düsterei, Dunkelheit und Beengung; „die City entzieht sich von nun an den Ihren“ (2/9), „die Baumgrenze [ist] schnell erreicht“ (2/8) lässt sich als Abgesang auf

⁴⁵ Grünbein (2017: 18).

⁴⁶ So etwa auch Katharina Döbler in ihrer Rezension des Bandes „Erklärte Nacht“. Vgl. Döbler (2002).

das Genre der Großstadtlyrik und Ausblick auf die aufziehende neue Naturlyrik lesen. Doch die eigene Befindlichkeit steht bei allem im Vordergrund: Selbst die tiefsitzende Terrorangst wird relativiert durch den Vergleich mit Furcht vor der Grippe und geschmälert durch den Auftritt des neugierigen ‚Kriegsgewinners‘, der sich von der allgegenwärtigen Stimmung von Angst und Verdächtigung be rauschen, in Taumel versetzen lässt. Berichtet Grünbein im Journal noch, ihm sei angesichts der Anschläge das Lachen über „blasphemische Witze“, die er davor noch leichtfertig goutiert hat, „im Halse steckengeblieben“⁴⁷ und „alle Ironie“ „wie fortgeblasen“,⁴⁸ so lässt er in der zweiten Strophe des Gedichts das lyrische Du eine ebensolche geradezu zynisch-fragwürdige Haltung einnehmen. Dies wäre eine weitere, gewissermaßen außermoralische Wahrheit, die der Dichter im Gedicht zur Darstellung bringen kann.

Zeigt uns der Beginn der „Elegien“ den Weg von der Erregung zur ersten Ernüchterung und der weitere Verlauf das Gefangensein in Depression und Verdächtigung, so geht es am Ende um versuchte Verdrängung, nicht Bewältigung. Aus dem vom Weltraum erkennbaren „Fleck in Manhattan“, diesem „erloschnen Vulkan“ (1/20), wird rasch eine „verborgene Wunde“, die mit ein paar Worten zwar „sanft [...] betupf[t]“ (3/12), aber nicht geheilt werden kann. Hatte Grünbein im Journal angesichts der allgemeinen Sprachlosigkeit noch vermutet, dass „die Sprache im Moment des Deliriums nur noch die Wahl zwischen zwei Übeln [gehabt habe], dem der Metaphorik des Alten Testaments und der faktischen Prosa der Evolutionstheorie“, so bildet zumindest die biblische eine beide Textsorten grundierende Ebene, im Gedicht allerdings weniger plakativ als im Journal.

Grünbeins „Elegien“ kann man durchaus als Gegen-Geschichtsschreibung begreifen, die der faktischen Wahrheit subjektive Wahrhaftigkeit und andere Wahrheiten entgegenstellt bzw. diese präzisiert; mit Hilfe von gegeneinander gesetzter Weitung und Verengung, von Entgrenzung und Begrenzung vor allem auf inhaltlicher Ebene wird implizit verdeutlicht, dass die Sicht eines Zeitzeugen eine subjektiv begrenzte und unter Umständen sogar moralisch fragwürdige ist. Aufgrund dieser ausgeprägten Ich-Bezogenheit des lyrischen Subjekts im Gedicht (bzw. des Sprechers im Journal), das auch stellvertretend für die der westlichen Gesellschaft stehen könnte, vermögen Grünbeins Elegien – abgesehen von dem kurz angedeuteten existentiellen Abgrund am Ende des Gedichts – indes kein weiter reichendes ethisch-moralisches Orientierungswissen à la Lam-

⁴⁷ Grünbein (2001a), „11. September“. Und eben diese blasphemischen Witze tauchen an anderer Stelle im Band „Erklärte Nacht“ dann doch wieder auf: „„Dschihad, der Heilige Krieg, Dschihad. Doch es klingt wie Hatschi““ (ebd. sowie Grünbein 2002: 35, ohne Anführungszeichen).

⁴⁸ Grünbein (2001a), „12. September“.

ping zu vermitteln.⁴⁹ Vielleicht sollen und wollen sie dies aber auch gerade nicht leisten. Ob es grundsätzlich Aufgabe von Dichtung ist, Orientierung für ein wie auch immer geartetes ‚richtiges‘ oder ‚angemessenes‘ Weltverhältnis zu geben, wie Lamping dies voraussetzt, müsste man zumindest hinterfragen, da auch dieser Anspruch an Literatur eine Tendenz zum Ideologisch-Didaktischen aufweist und die Frage bleibt, wie darüber befunden werden kann, was ein ‚richtiges‘ bzw. ‚angemessenes‘ Verhalten ausmacht. Vielleicht wird man den zeithistorisch vertorbaren „September-Elegien“ gerechter, wenn man sie nicht als Geschichts- oder auch Ereignisgedicht begreift, sondern als Beispiel zeithistorisch motivierter, transmoderner Erlebnislyrik, die einige der um 2000 gängigen oder gängig werdenden Verfahren (Poetik der Zeitgenossenschaft, Biopoetik, Medienreflexion) einsetzt oder aufkommende Strömungen bereits andeutet (neue Naturlyrik, Lyrik des Anthropozäns). Die Elegien widmen sich nicht dem Ereignis selbst, sondern dem subjektiven Erleben dieses Ereignisses, bei dem die welthistorisch zugeschriebene Bedeutung nur eine Facette der ineinander verwobenen aktuellen Diskurse und bis in die Antike zurückreichenden, aber auch die Moderne reflektierenden Traditionslinien darstellt.

Transmoderne Ereignislyrik: Überzeitliche Wahrheiten bei Thomas Kling

Klings titelgebende, biopoetologisch lesbare Mundmetapher erinnert an Grünbeins Zahnlücken-Vergleich, hat aber ursprünglich eine andere, sprachreflexive Bedeutung. Der Mundraum stand im 1997 veröffentlichten Gedicht „Manhattan Mundraum“⁵⁰ bereits für den vielstimmigen Sprachraum des *melting pot*, womit sich Kling schon früh im Zeichen polyglotter, transkultureller Verfahren bediente. Schon im Titel des früheren Gedichts stoßen Entgrenzung und Begrenzung unweigerlich aufeinander: Manhattan als Inbegriff der weitläufigen Weltstadt, als Herz der kapitalistisch-freiheitlichen Denk- und Lebensart, der Mundraum als Zunge und Zähne einschließender Hohlraum im Kopf, in dem durch die beigeordnete Landzunge Manhattan die Vielstimmigkeit des weltstädtischen Daseins widerhallt. Das daran anknüpfende, dieses Muster fortspinnende Folgegedicht „Manhattan Mundraum Zwei“ eröffnet mit zwei Zitaten, die den literarischen Traditionsraum chronologisch rückwärts bis zu Jacob Balde öffnen und die Vielheit („Uns alle“)⁵¹ der absoluten Grenze (dem „tod“) gegenüberstellen. Anders

⁴⁹ In den dem Zeitungsjournal unmittelbar vorangegangenen Buchjournal „Das erste Jahr“ ist die Ich-Bezogenheit reflektiertes Programm: „Das meiste läuft, auch bei sorgfältigster Vermeidung des Partikelchens ich auf eine Fallstudie in Narzißmus hinaus [...]“ (Grünbein 2001b: 260).

⁵⁰ Kling (1999). Darin finden sich im Übrigen auch Bezüge zu Federico García Lorca und Wladimir Majakowski.

⁵¹ Kling hat die unübliche, bei Balde allerdings häufiger anzutreffende Schreibweise von „omneis“ (statt „omnes“) in seinem Widmungszitat „Omneis mors variis casibus obruit / [...]“ übernommen.

als bei Grünbeins regelmäßig gebautem Gedicht haben wir es hier, wie häufig bei Kling, gleich auf den ersten Blick mit einem formal von der Norm abweichenden, experimentellen, weitgehend entgrenzten Gedicht zu tun: Die 21 Abschnitte des Gedichts sind von unterschiedlicher Länge, die meisten von ihnen umfassen mehrere Verse, einige nur zwei oder sogar nur einen; manche Syntagmen sind kursiv oder in Versalien bzw. Kapitälchen gesetzt, in einigen Versen wird mittels Einzug eine spezifische topographische Beziehung zu anderen Gedichtteilen gestiftet. Auffallend sind die eigenwillige Interpunktion und der unregelmäßige Wechsel zwischen prosaisch und lyrisch gefassten Abschnitten, was ein Verweis sein könnte auf die verschiedenen Möglichkeiten, von geschichtlichen Ereignissen zu berichten: einmal lyrisch verknüpft, dann erzählerisch ausschweifend. Klings reflektierter Umgang mit Funktion, Geschichte und Materialität der Medien lassen ihn in der Gegenwartslyrik eine „Sonderstellung“ einnehmen, seine Gedichte gelten „trotz ihrer exponierten Autoreferenzialität [...] als Geschichtsliteratur“.⁵² In dem prosaisch gefassten Abschnitt 11 geht es denn auch um die Materialität des Mediums, in dem „DAS GESCHICHTSBILD“ (11/8) gezeichnet wird. Dies ist keine gedruckte geschichtswissenschaftliche Abhandlung, sondern die Heckscheibe eines Autos („auf autoheck“, 11/7), die mit dem „todten mehl“ oder „totnmehl“ (13/2), also der Asche der in den Zwillingstürmen verbrannten Menschen bestäubt ist und auf die ein „sogenannter augenzeuge nur so ebenhin, vorübergehend – / [...] DAS DATUM eingegeben hat“ (11/6f.). Eben diesen Verschriftlichungsprozess der „zahlenreihe“ (11/8) 9/11, vor allem aber deren Bedeutung als Geschichtszeichen hat Kling bereits vorher wie folgt verdichtet: „palms auf autoheck: / septemberdatum dies / das gegebene, / dies ist die signatur / von der geschichte;“ (4/8-12).

Klings Gedicht setzt, anders als das von Grünbein, nicht unmittelbar nach den Anschlägen ein, sondern ist als Augenzeugengedicht konzipiert, wobei es nicht nur die Augen sind, die, etwa im kursiv gesetzten Neologismus „*augn-zerrschrift*“ (4/15), die Ereignisse bezeugen, sondern in immer stärkerer Nuancierung die „zungen-“, die „manhattan-zeugenschrift“ (3/1, 2), die „zungnmitschrift“ (4/1). Während in der medialen Berichterstattung wie in einer Endlosschleife, einem „loop“ (2/1), immer wieder dieselben Bilder gezeigt werden („in tätigkeit / stetig das loopende auge“, 1/3-4), gibt das Gedicht in gewissermaßen konstitutiver Gegen-Medialität der Sprache den im „Mundraum Manhattan“ bzw. im „tote[n] trakt“ (1/1) verstummten Zungen den entsprechenden Raum, um mit deren Hilfe andere Geschichten zu erzählen. Die Zeitgenossenschaft beschränkt sich also nicht auf den einen Zeitzeugen, sondern ein Kollektiv von Betroffenen legt Zeugnis ab. Die über alle Grenzen hinweg verbreitete, aber inhaltlich begrenzte, verkürzte mediale Berichterstattung entlarvt Kling als verzerrte Wahrnehmung („*augn-zerrschrift*“, 4/15) und setzt dieser seine Version entgegen: Er beginnt gewissermaßen am Nullpunkt, am zukünftigen *Ground Zero*, im besagten „tote[n]

⁵² Zemanek (2016: 474).

trakt“ (1/1). Seine stockende, immer wieder neu einsetzende, oft scheinbar am Rande des Verstummens hervorgebrachte, ‚zergliedert‘-⁵³ ‚fragmentierte‘⁵⁴ und damit auch formal an Celan erinnernde Rede handelt von den medial permanent begleiteten Ereignissen in den Flugzeugen und Türmen selbst, bevor von den zum Absturz gebrachten Maschinen und den eingestürzten Hochhäusern „alles wie paniert“ (1/2) erscheint. Die mediale Endlosschleife, der „loop“, wird doppelt konnotiert als „schraube oder lupe“ (2/1, 2), die sich – und hier denkt man an das Abbiegen der Flugzeuge in Richtung World Trade Center – quasi „aus dem off // direkt in dies // hinein[schrauben]“ (2/4-3/1). Mit dem Einschlagen der Flugzeuge in die Türme ist auch das Gedicht in deren Innerem angekommen, die nun, brennend, als „hohe[r] ofen“ (5/4), zur tödlichen Falle werden für die Menschen, die „alle alle fest[saßen]“ (4/7), darin gefangen, „nicht weiter“ „konnten“ (6/1), aufeinanderlagen, letzte Telefonate führten („ich ruf wieder an“, 6/2), bis die Gebäude einstürzten: „kam auch schon die // decke // runter“ (6/3-7).

Nach diesem inhaltlich, formal und performativ minimalistisch, geradezu atemlos vorgebrachten Ende des dramatischen sechsten Abschnitts findet nun eine räumliche Weitung, eine mit biblischer Konnotation aufgeladene Entspannung statt, die abseits der zerstörten Gebäude in die Natur, genauer gesagt an den Hudson River verlagert ist: Das im Kollektiv gestorbene „wir“ liegt nun, die Bibel und den Koran gleichermaßen evozierend,⁵⁵ „an den wassern des hudson“ und „weinet[] lichtsüre niedrig“ (7/1, 2). Die Verbindung beider Religionen, zugespitzt gesagt: die der Täter und die der Opfer könnte als Zeichen der Versöhnung im Jenseits gelesen werden. Die Ermordeten (oder auch die Täter) vermögen jedoch nicht über ihren grausamen Tod zu sprechen: „aus- // geschlossen es sprechen.“ (7/2-4) Anders als die Millionen Zuschauer am Fernseher oder im Internet „hatten [sie] nullsicht“ (7/5), sie hörten „nur noch krach“ (9/1) und – in der Form zweier Einzeiler-Abschnitten – „... siedelten in der Luft“ (8), und zwar „als kurzes mehl“ (10). Die weinenden Toten am Hudson River sind nur

⁵³ Kling (2001: 214): die „Zergliederung des Gedichtkörpers [...] hat nie etwas mit der Zerstörung des Gedichts und seiner möglichen Sprachen zu tun“. Es gehe vielmehr um „Sequenzierung“ (Kling 2004: 130).

⁵⁴ Kling (2004: 134): „Das Fragment ist der heile Teil der Moderne“; Radikalisierung von Celans Verständnis der Versgrenze als „Atemwende“ (Celan 1999: 7).

⁵⁵ „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten.“ (Ps. 137,1) bzw. der Lichtvers (Vers 35) der 24. Sure des Koran, nach dem die ganze Sure benannt ist: „Gott ist das Licht der Himmel und der Erde. Sein Licht ist einer Nische vergleichbar, in der eine Lampe ist. Die Lampe ist in einem Glas. Das Glas ist, als wäre es ein funkelnder Stern. Es wird angezündet von einem gesegneten Baum, einem Ölbaum, weder östlich noch westlich, dessen Öl fast schon leuchtet, auch ohne dass das Feuer es berührt hätte. Licht über Licht. Gott führt zu seinem Licht, wen Er will, und Gott führt den Menschen die Gleichnisse an. Und Gott weiß über alle Dinge Bescheid.“ (Übersetzung von Adel Theodor Khoury). Auch der Aufbau des Gedichts aus 21 (3 × 7) Abschnitten verweist auf eine stark religiös grundierte Bedeutung.

noch Teilchen, die ihren Totentanz („partikeltanz“) „vor diesen / glimmenden geloopten augen“ (12/1f.) aufführen. In der Vorstellung, dass die Menschen aufgelöst in zahllose Partikel zuletzt Totentanz aufführen, treffen erneut Entgrenzung in Form von Subjekt-Auflösung sowie rauschhaftem Tanz und Minimalismus aufeinander. In dem Satz „das tanzt“ (12/1) findet zudem eine Versachlichung, eine endgültige Entmenschlichung der Opfer statt. Nicht nur die Asche der Leichen als „totmehl“ (13/2) oder, erneut reduktionistisch, als „kurzes“ (10; 11/1), am Ende als „bittere[s] mehl“ (20/1) durchziehen das Gedicht leitmotivisch, sondern auch das Bild dieser in alle Winde verteilten Asche als ein ‚Siedeln in der Luft‘: Nach der Reduktion auf den absoluten Tiefpunkt – „hatten nullsicht“ (7/5) – geht, unmittelbar sich anschließend, die Bewegung nach oben: „... und siedelten in der luft“ (8). Fast zeitgleich, also im Zuge der Subjekt-Zerstäubung, wird kurz noch registriert, dass das Licht ausgeht und nur noch ein lauter Krach zu hören ist („licht ging weg nur noch krach“, 9/1), bevor das ‚In-der-Luft-Siedeln‘ wiederholt als Daseinsform konstatiert wird („und siedelten so in der luft“, 9/2), was zur später folgenden Kennzeichnung der Opfer als „luftsiedler“ als „engel“ und „stylit[en]“ (11/2, 3), also Säulenheilige führt.

Mit den nunmehr in den Weiten des Himmels Beheimateten als „luftsiedler[n]“ knüpft Kling brisanterweise an Celans „Grab in den Lüften“ aus der „Todesfuge“ an.⁵⁶ Der Vergleich der in den Zwillingsstürmen umgekommenen Menschen mit den in Krematorien verbrannten Opfern des Nationalsozialismus wäre im Historiker-Streit womöglich auf fruchtbaren Boden gefallen. Ein Historiker hätte sich einen solchen Vergleich kaum erlauben können; ob ein Dichter dies gewissermaßen außermoralisch darf, kann und soll hier nicht beurteilt werden. Beanstandet wurde es bislang jedenfalls nicht, was zum einen wohl in Klings dezidiert hermetischer Schreibweise gründet,⁵⁷ zum anderen aber in seiner hoch differenzierten Geschichts- und Medienreflektion, die keinerlei Anlass bietet, ihn der Verharmlosung oder Apologetik zu verdächtigen.

Mit Abschnitt 15 benennt Kling sein poetologisches Verfahren: die „neue kryptografie“ oder „nachbildbeschleunigung“ (15/1, 2). Indem er die hinter den offiziellen Zeugnissen der Zeitgeschichte stehenden Bilder nicht nur bearbeitet und durch sein zergliedertes, fragmentiertes lyrisches Sprechen beschleunigt, versucht er eine neue Äußerungsform zu entwerfen, die ansonsten verborgen bleibende Wahrheiten sichtbar machen soll. Indem das für die Verarbeitung von Emotionen und Trieben verantwortliche Gehirnareal, „das limbische system“, anschlägt, werden die „flügel“ des engelsgleichen „luftsiedlers“ sichtbar, der „partikelkopf“ „spürbar“, aber auch die Gedenkmaschinerie auf Touren gebracht („memoria-maschinchen angefacht“, 15/4-7). Die vorher nur „glimmenden geloopten augen“ (12/2) der Zeitzeugen können dadurch aus ihrer Dauererregungsschleife momentweise aussteigen und werden plötzlich empfindungsfähig

⁵⁶ Celan (2004: 57).

⁵⁷ Vgl. Trilcke (2012: 262f.)

und ansprechbar: „ihr unglücklichen augen“ (15/8). Doch die von den Partikeln weinend erneut vorgetragene „lichtsure“ (7/2, 16/1) ist nur auf sehr niedriger Frequenz zu vernehmen und wird durch den unmittelbaren Anschluss der durch die Anschläge abgesunkenen, „niedrig[en]“ Börsenwerte betroffener Firmen („preussag und münchner rück“, 16/2) übertönt.

Erneut kommt Wind auf und „geht [...] übers gelände“ (17/1), die Zeit schreitet voran. Die verdichteten Chiffren und Bilder tauchen schlaglichtartig noch einmal auf: das Skelett der Zwillingstürme („gepfählter granit“), die mediale Endlosschleife („die loopende“), die erstickenden Stimmen der Toten („partikel. oder zungen, die in schlünde sinken in erstickter / schlucht.“), um dann endlich „einfach auszuruhen; um augen zu spülen; die / wäsche zu wechseln; überhaupt die wohnung zu betreten, / wieder. endlich.“ (17/1-5). Zur Erinnerung: An eben dieser Stelle des Geschehens setzt Grünbein mit seinem Gedicht überhaupt erst ein mit seinem nun im Vergleich doch recht harmlosen Satz „Dann flaut die Erregung ab.“ (1/1). Bei Kling lautet dies, allerdings in poetologischer Verdichtung und als programmatische, entgrenzend-minimalistische Gegen-Geschichtsschreibung: „dies alles mundraum“ (18).

Die Anschläge sind vorüber, was bleibt, ist der in den Lüften gewachsene „stylitenwald“, eine Ansammlung von Säulenheiligen, deren ungueter, in den Partikeln abgelagerter Geruch („stinkt“) sich in pulverisierter Form auf die „schultern“ der Überlebenden „daumendick“ absenkt (19/1-4). Auf den Schultern der Nachwelt also lastet nun „dies bittere mehl“ als bittere Wahrheit, doch auch darüber geht der hier nun wiederkehrende „wind“, der „leise[] algorithmenwind“ (20/1-2) – der mit einer Zwangsläufigkeit der Geschehnisse (und damit der Geschichte) zusammenhängen könnte, ist doch ein Algorithmus eine aus endlichen Schritten bestehende Handlungsanweisung zur Lösung eines Problems. Die Attentäter haben, nach ihrem Verständnis, eine göttliche Handlungsanweisung befolgt und einen heiligen Krieg angefangen, dessen Folgen als „wind von / manhattan“ (20/4f.) von nun an die ehemals ungetrübt-umtriebige Weltstadt durchweht. Den Schluss eröffnet – typographisch eingezogen – der Klagelaut „ach!“ mit dem Hinweis auf die Richtung des Windes („vom hudson wehend“, 21/1), der an die in den brennenden, einstürzenden Türmen ermordeten Menschen erinnert, deren Aschepartikel sich über die ganze Stadt verteilt haben.

Klings thematisierend-reflektierendes, poetologisch aufgeladenes, experimentelles Zeitgeschichtsgedicht ist ästhetisch deutlich komplexer als Grünbeins klassizistische „Elegien“. Der beim Namen genannten faktischen Wahrheit, der in die abgesunkene Asche der Toten gezeichneten Zahlenreihe 9/11, der „signatur / von der geschichte“ (4/12f.), dem „GESCHICHTSBILD MANHATTANS“ (11/8) stellt er eine Vielzahl an Wahrheiten gegenüber, die sich einerseits aus der subjektiven Wahrhaftigkeit der Opfer- wie der Täterperspektiven speist und die andererseits, mit kritischem Impetus, die mediale Vermitteltheit der Ereignisse performativ wiedergibt und zugleich die damit einhergehende Verengung bzw. Verzerrung der Perspektive verdeutlicht. Durch seine Technik der „kryptografi[schen]“ „nach-

bildbeschleunigung“ (15/1, 2) durchkreuzt er die medial vermittelten, allgegenwärtigen Bilder mit seiner auf mündlichen Vortrag angelegten entgrenzten Sprache und den dabei entstehenden wirkmächtigen Sprachbildern, die einen überzeitlichen und aufgrund der damit insinuierten Vergleiche außermoralischen Bogen spannen, von der Totentanzdichtung des Jacob Balde über Celans „Todesfuge“, von der Bibel über den Koran bis hin zu den durch seine Verse hörbar, sichtbar und fühlbar gemachten Klagelauten der Opfer. Anders als die faktenbasierte Geschichtsschreibung, aber auch anders als das primär mit sich selbst beschäftigte lyrische Subjekt bei Grünbein macht Kling sich auf, den zu Partikeln zerstäubenden Sterbenden bei ihren letzten Gesprächen, auf ihrem letzten Weg, getragen vom Wind über Manhattan hin zu den Wassern des Hudson, zum Stylitenwald bzw. zu ihren Luft-Siedlungen zu folgen und damit der medialen Berichterstattung andere, überzeitliche, gleichsam metaphysisch-existentialistische Wahrheiten entgegenzusetzen und dadurch auf seine lyrische oder, wenn man so will: lügnerische Art die „memoria-maschinchen“ (15/7) auf andere Weise anzufachen, als dies die Medienberichterstatter getan haben und die Geschichtsschreiber aller Voraussicht nach tun werden. Anders als bei Grünbein wird implizit ein Orientierungswissen vermittelt, indem etwa durch die Perspektivenweitung, Geschichts- und Medienreflexion ein ‚besseres‘ bzw. ‚angemesseneres‘ Weltverhältnis ange-regt wird, da dieses zweifelsohne ein reflektierteres ist.

Literatur

- Ahrend, H. (2013): Durs Grünbeins Geschichtsliteratur. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): *Geschichtsliteratur. Ein Kompendium. Band 2.* Göttingen. 1165-1196.
- Aristoteles (1987): *Poetik. Griechisch/Deutsch.* Stuttgart.
- Bayer, A. / Seel D. (2016, Hg.): *all dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän. Anthologie.* Berlin.
- Benn, G. (2003): *Probleme der Lyrik.* In: Schuster, G. (Hg.): *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. Band VI. Prosa 4 (1951-1956).* Stuttgart. 9-44.
- Boynton, R. S. (2018): Jane Kramer. In: *The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft.* http://www.newnewjournalism.com/bio.php?last_name=kramer [26.04.2018].
- Celan, P. (1999): *Werke. Tübinger Ausgabe. Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien.* Frankfurt a.M.
- Celan, P. (2004): *Todesfuge.* In: Celan, P.: *Werke. Tübinger Ausgabe. Mohn und Gedächtnis. Vorstufen – Textgenese – Endfassung.* Herausgegeben von J. Wertheimer. Frankfurt a.M. 55-59.
- Dehmel, R. (1901): *Verklärte Nacht.* In: Ders.: *Weib und Welt. Gedichte und Märchen.* Berlin / Leipzig. 61-63.
- Döbler, K. (2002): *Von Zeit zu Zeit nach Pompeji.* In: *Die Zeit vom 11.07.2002.* 42.

- Ette, O. (2008, Hg.): Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania. Tübingen.
- Fey, M. (2011): Trauma 9/11 und die normative Ordnung der amerikanischen Sicherheitspolitik. In: Jäger, T. (Hg.): Die Welt nach 9/11. Wiesbaden. 32-52.
- Fromholzer, F. / Mayer, M. / Werlitz, J. (2017, Hg.): Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen. Paderborn.
- Goller, M. / Witte, G. (2001, Hg.): Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Wien.
- Grünbein, D. (2001a): Aus einer Welt, die keine Feuerpause kennt. In: Frankfurter Allgemeine vom 19.09.2001. 53.
- Grünbein, D. (2001b): Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt a.M.
- Grünbein, D. (2002): Erklärte Nacht. Frankfurt a.M.
- Grünbein, D. (2017): Zündkerzen. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Heym, G. (1964): Der Gott der Stadt. In: Martens, G. / Schneider, K. L. (Hg.): Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Band 1. Lyrik. Hamburg. 192.
- Hinck, W. (1979): Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik). Frankfurt a.M.
- Kiesel, H. (2004): Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert. München.
- Kling, T. (2001): Botenstoffe. Köln.
- Kling, T. (2004): Brandungsgehört, Nachbildbeschleunigung. In: Neue Rundschau 4. 127-136.
- Kling, T. (1999): Manhattan Mundraum. In: Ders.: Fernhandel. Gedichte. Köln. 7-30.
- Kling, T. (2002): Sondagen. Gedichte. Köln.
- Kling, T. (2006): Gesammelte Gedichte 1981-2005. Herausgegeben von M. Beyer und C. Döring. Köln. 723-732.
- Knoblich, A. (2013): Thomas Klings archäologische Lyrik. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): Geschichtsllyrik. Ein Kompendium. Band 2. Göttingen. 1197-1216.
- Lamping, D. (2013): Die Wahrheiten der Geschichtsllyrik. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): Geschichtsllyrik. Ein Kompendium. Band 1. Göttingen. 62-75.
- Llosa, M. V. (1994): Die Wahrheit der Lügen. Essays zur Literatur. Frankfurt a.M.
- Lucianus (1965): Wie man Geschichte schreiben soll. Griechisch und deutsch. München.
- Metz, C. (2018): Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart. Frankfurt a.M.
- Nietzsche, F. (1980): Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Band 1. München. 875-890.
- Payk-Heitmann, A. (2008): Der 11. September im (fiktionalen) Tagebuch. Überlegungen zu Durs Grünbein und May Goldt. In: Irsigler, I. / Jürgensen C. (Hg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001. Heidelberg. 59-66.
- Reents, F. (2009): „Ein Schauern in den Hirnen“. Gottfried Benns „Garten von Arles“ als Paradigma der Moderne. Göttingen.
- Scherpe, K. R. (2006): Fear and Loathing after 9/11. German Intellectuals and the America-Debate. In: Starkman, R. A. (Hg.): Transformations of the New Germany. Basingstoke. 55-68.
- Schramm, C. (2001): Die Ästhetik der Kurzsichtigkeit. Minimalismus in Leonid Dobyčins Roman „Gorod Ėn“. In: Goller, M. / Witte, G. (Hg.): Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Wien. 249-278.

- Trilcke, P. (2008): Der 11. September in deutschen und U.S. amerikanischen Gedichten. Eine Sichtung. In: Irsigler, I. / Jürgensen C. (Hg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg. 89-114.
- Trilcke, P. (2012): *Historisches Rauschen. Das geschichtslirische Werk Thomas Klings*. Göttingen.
- Trilcke, P. (2013): *Geschichtslirik. Reflexionsgeschichte – Begriffsbestimmungen – Bauformen*. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): *Geschichtslirik. Ein Kompendium. Band 1*. Göttingen. 13-56.
- Trilcke, P. (2016): *Geschichtslirik*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart. 159-164.
- Zemanek, E. (2016): *Gegenwart (seit 1989)*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart. 472-482.