

„manhattan-zeugenschrift“
Der 11. September in der deutschsprachigen Lyrik am Beispiel von
Thomas Klings *Manhattan Mundraum Zwei*

Gunvor Krauß (Bamberg)

Die Terroranschläge des 11. Septembers 2001 erfuhren insbesondere in der Lyrik ihre unmittelbare literarische Verarbeitung. Im vorliegenden Aufsatz soll untersucht werden, wie Thomas Kling in seinem 2002 veröffentlichten Gedicht Manhattan Mundraum Zwei durch Integration heterogener Elemente den 11. September bruchstückhaft sprachlich fasst. Die Kritik an der medialen Präsentation des nach Baudrillard ‚singulären Ereignisses‘ und die damit verbundene autoreflexive Infragestellung der Darstellbarkeit desselben sind wesentliche Elemente der lyrischen Verfahrensweise des Dichters. Ziel ist es zu prüfen, inwiefern Thomas Kling der Thematik ‚9/11‘ mittels seiner ‚Sprachinstallation‘ Manhattan Mundraum Zwei gerecht werden kann.

Ein Gedicht ist ein verknapptes Gebilde aus Sprache, dem das Ungesicherte,
das Frag-Würdige allein als gesichert gilt.¹

Das Attentat auf den schwedischen Politiker Olof Palme am 28. Februar 1986 bewertet Hans Magnus Enzensberger als einen Akt extremer Radikalität. Was darin sichtbar wird, ist seinen Worten zufolge die „Leere im Zentrum des Terrors“ – so auch der Titel seines 1988 in *Mittelmaß und Wahn* veröffentlichten Essays, in dem er den Terrorismus „als eine strukturelle Eigenschaft unserer Zivilisation [...], als ein *endemisches* Phänomen“² beschreibt, das sich unserer Kontrolle gänzlich entzieht. Die „absolute Form des Terrors“³ wäre Enzensberger zufolge dann erreicht, wenn es sich um ein „leeres Attentat“⁴ handelt, das ohne Rechtfertigung, ohne Forderungen und somit inhaltslos bleibt. Insofern durch die Urheber keine Kommentierung und somit Kontextualisierung des terroristischen Akts erfolgt, lässt sich dieser nicht mehr in unser Verständnis von Wirklichkeit integrieren, das einer solchen Tat die Verfolgung klar definierter Ziele unterstellt. Stattdessen sehen wir uns mit der

¹ Kling (2001), S. 153.

² Enzensberger (1989), S. 249, Herv. im Original.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 248, Herv. im Original.

Sinnlosigkeit eines „Schreckens ohne Ritual“⁵ konfrontiert, der um seiner selbst willen existiert und potentiell jeden treffen kann. Folgt man Enzensbergers Argumentation, so ist der 11. September als eben solches Ereignis zu begreifen, welches das leere Zentrum des Terrors sichtbar macht, haben doch die Attentäter in Form einer symbolischen Gabe⁶ ihr Leben geopfert, um die Weltmacht USA in ihren Grundfesten zu erschüttern. Dieser ‚leere Sinn‘ wird den Anschlägen auf das World Trade Center auch von Jean Baudrillard unterstellt:

Nun ist aber Terror keine Gewalt, keine reale, bestimmte, historische Gewalt mit Ursache und Zweck; der Terror hat keinen Zweck, er ist ein extremes Phänomen, in gewisser Weise gewaltsamer als die Gewalt. Jede beliebige, herkömmliche Gewalt, wenn sie nur einen Sinn hat, kommt dem System zugunsten. Nur die symbolische Gewalt bedroht das System wirklich, da sie keinen Sinn hat und keine ideologische Alternative in sich birgt.⁷

Enzensberger beschreibt die sich daraus ergebenden Konsequenzen als „unermesslich; denn sie träge[n] nicht nur ihr unmittelbares Opfer, sondern auch alle Sprachregelungen, die uns zu Verfügung stehen, um den Terrorismus zu ‚fassen‘“⁸. Er postuliert somit ein neues Sprechen, um dem terroristischen Akt gerecht werden zu können. Daran schließt die Frage an, wie eine literarische Verarbeitung des 11. September sich gestalten kann, inwiefern, um das weltweit erfahrene Trauma adäquat künstlerisch zu fassen, besondere Sprech- und Schreibweisen eingesetzt werden. Zwar finden sich auch in der deutschsprachigen Prosa Auseinandersetzungen mit der Thematik – hier wären beispielsweise Ulrich Peltzers Erzählung *Bryant Park* (2002) und Katharina Hackers Roman *Die Habenichtse* (2006) zu nennen – doch nimmt die lyrische Gattung im Kontext von 9/11 einen gesonderten Stellenwert ein, da sie als erste auf die Terroranschläge reagiert und damit zum „Medium des spontanen Kommentars zu den Zeitläufen“⁹ wird. Insbesondere in den USA entstehen im zeitlich direkten Anschluss an den 11. September zahllose

⁵ Enzensberger (1989), S. 248.

⁶ Zum Begriff der symbolischen Gabe vgl. Baudrillard (1982), S. 64ff. sowie Baudrillard (2002), S. 20ff.

⁷ Baudrillard (2002), S. 57.

⁸ Enzensberger (1989), S. 248.

⁹ Vgl. Lamping (2008), S. 82.

Gedichte, die in Anthologien, Zeitschriften und im Internet veröffentlicht werden. In Deutschland eröffnet Thomas Kling (1957-2005) ein Jahr nach dem Angriff auf das World Trade Center den Band *Sondagen* mit dem Gedichtzyklus *Manhattan Mundraum Zwei*, womit er den bereits 1996 in *morsch* entworfenen *Manhattan Mundraum* sowohl fort schreibt als auch radikalisiert. *Manhattan Mundraum* inszeniert den Stadtraum als einen Sprachkörper, als palimpsestes Textgewebe, in dem der Dichter als „poeta en nueva york“¹⁰ – eine Reminiszenz an Federico García Lorcas gleichnamigen, surrealistisch beeinflussten Gedichtzyklus – die urbanen Geräusche und Stimmen lyrisch umzusetzen sucht. Desse zweiten Teil schreibt diesen Stadtraum unter veränderten Vorzeichen fort. Im vorliegenden Aufsatz soll zunächst gezeigt werden, wie Thomas Kling mittels der Collagierung heterogener Versatzstücke auf die Terroranschläge verweist, um anschließend unter Rekurs auf Jean Baudrillards Thesen, die er in *Der Geist des Terrorismus* entwickelt, zu untersuchen, inwiefern Thomas Klings Gedicht die mediale Repräsentation des 11. Septembers reflektiert. Daran schließt eine Analyse des selbstreferentiellen Sprechens in *Manhattan Mundraum Zwei* an, die in die Frage mündet, inwiefern die von Kling gewählten Techniken ein sprachliches Erfassen der Ereignisse von 9/11 möglich machen.

1. „die signatur / von der geschichte“ – Versatzstücke von 9/11 in Klings
Manhattan Mundraum Zwei

Klings auf die Ereignisse des 11. Septembers referierendes lyrisches Gebilde, in dem er „DAS GESCHICHTSBILD MANHATTANS TO- / TER TRAKT“ (11)¹¹ nachzeichnet, setzt sich aus einundzwanzig fragmentartigen Textsequenzen zusammen. Die im Titel enthaltene Nummerierung des Gedichts, die dieses als zweiten Teil des bereits in *morsch* entworfenen Zyklus markiert, nimmt zugleich auch auf die beiden Türme Bezug. Mittels der mehrfachen ähnlichen Umschreibung des Ground Zero verweist Thomas Kling auf die deutsche Geschichte

¹⁰ Kling (2006a), Abschnitt 7.

¹¹ Kling (2006b). Im Folgenden werden die Textstellen aus *Manhattan Mundraum Zwei* unter Angabe des jeweiligen Gedichtabschnitts in Klammern zitiert.

des Terrorismus, denn der „tote trakt“ bezeichnet auch einen hermetisch abgesonderten Komplex, wie er in der Justizvollzugsanstalt Köln-Ossendorf eingerichtet wurde, wo das RAF-Gründungsmitglied Ulrike Meinhof unter verschärften Haftbedingungen in einer sozial sowie visuell und akustisch isolierten Einzelzelle einsaß.¹² Dass es sich in *Manhattan Mundraum Zwei* um eine Auseinandersetzung mit dem Anschlag des 11. Septembers handelt, muss sich Klings Leser insofern selbst erschließen, als eine eindeutige Referenz fehlt. Einen einzelnen Hinweis liefern die Verse „septemberdatum dies / das gegebene, / dies ist die signatur / von der geschichte“ (4). Das Datum, im Lateinischen „das gegebene“, wurde zur „signatur“, zum Zeichen dafür, dass im immer wiederholten ‚9/11‘ beziehungsweise ‚september 11th‘ Sprache nicht mehr in ihrer referentiellen Funktion verwendet wird, sondern Ausdruck des Unaussprechbaren bleiben muss. Demgemäß erhält auch das unmittelbar an das „septemberdatum“ anschließende, indexikalische „dies“ keinen klaren Verweisrahmen. „Das Telegramm einer Metonymie – ein Name, eine Chiffre – klagt das Unbewertbare an und erkennt, daß man nicht erkennt: Man kennt es nicht einmal, man weiß es noch nicht zu bewerten, man weiß nicht, wovon man spricht“¹³, so Jacques Derrida bezüglich des 9/11-Datums, das zur subsumierenden Bezeichnung des damit verbundenen Ereigniskomplexes geworden ist. Indem Klings Gedicht auf die Terrorangriffe mittels des „septemberdatum[s]“ (4) beziehungsweise einfach nur des „DATUM[S]“ (11) rekurriert, verweist es ebenfalls auf die Referenzlosigkeit dieser Benennung, deren fortwährende Wiederholung Derrida zufolge zwei Funktionen erfüllt:

[M]an wiederholt dies, und man muß es wiederholen, man muß es umso öfter wiederholen, als man nicht sehr gut weiß, was man damit benennt, so als wollte man *zweierlei auf einmal* exorzieren: Einerseits möchte man dieses „Etwas“ – die von ihm eingeflöste Furcht und den Schrecken – magisch beschwören (die Wiederholung hat immer die schützende Wirkung, ein Trauma zu neutralisieren, zu lindern, wegzuschieben, und das gilt auch für die Wiederholung der Fernsehbilder [...]), *andererseits* bleibt man diesem Akt der Sprache und dieser Art des Sich-Ausdrückens so nahe wie möglich und leugnet genau dadurch die Unfähigkeit, das fragile Etwas

¹² Vgl. Jander (2006), S. 980ff.

¹³ Derrida/Habermas (2006), S. 118.

in angemessener Weise zu benennen, zu charakterisieren, zu denken – über die einfache Deiktik des Datums hinauszukommen.¹⁴

Das für 9/11 in allen Medien zentrale Bild der in sich zusammenbrechenden Türme wird an zwei Stellen des Gedichts evoziert. In den Versen „kam auch schon die // decke // runter“ (6) wird mittels des gewählten Schriftbilds, das einen auffallend großen Zeilenabstand aufweist, der Einsturz auch visuell veranschaulicht. Wenn wenig später der „stylitenwald // sinkt und sinkt“ (19), wird dieses Zusammenbrechen erneut heraufbeschworen, wobei die hier zum Einsatz kommende Repetitio diesem Vorgang zusätzliches Gewicht verleiht. Mittels der Bezeichnung der Twin Towers als ‚Styliten‘, also Säulenheiligen, wird zudem die Funktion der World Trade Centers als Symbol für die wirtschaftliche Macht der USA verdeutlicht.

Darüber hinaus lässt Klings Gedicht wiederholt Versatzstücke der Berichterstattung aufleuchten, aus denen sich ein – allerdings fragmentarisch bleibendes – Bild des Geschehens am beziehungsweise nach dem 11. September zusammensetzen lässt. So klingen im Ausdruck „nothelfer“ (14) die an den Einsturz der Türme anschließenden Rettungsarbeiten an, während „niedrig preussag und münchener rück“ (16) die ökonomischen Konsequenzen von 9/11 thematisieren, indem sie auf die einbrechenden Aktienkurse verweisen, die etwa die Tourismusbranche und Rückversicherungsgesellschaften hart trafen. Wenn „der gelegentlich fotografierte [...] ein engel / genannt“ (11) wird, spielt Kling zudem auf die zahlreichen Photographien an, die Menschen während ihres Sturzes aus den brennenden Türmen festhalten, – man denke nur an Richard Drews’ berühmte Aufnahme *The Falling Man*.¹⁵ Mehrfach verleiht *Manhattan Mundraum Zwei*, das ansonsten weitgehend auf eine markierte Sprechinstanz verzichtet, den Opfern des Anschlags eine Stimme, indem sich in den Personalpronomina ‚ich‘ respektive ‚wir‘ ein lyrisches Subjekt artikuliert. So wird in den Versen „konnten nicht weiter und saßen fünf / die lagen auf mir drauf ich ruf wieder an“ (6) die Situation der sich im World Trade Center befindenden Menschen aus deren Perspektive angedeutet. Diese einzelnen Elemente, aus denen sich in *Manhattan Mundraum Zwei* der Erinnerungsraum ‚9/11‘ zu-

¹⁴ Derrida/Habermas (2006), S. 118f., Herv. im Original.

¹⁵ Vgl. hierzu den Aufsatz von Sandro Holzheimer in diesem Band.

sammensetzt, schaffen kaum ein konsistentes Bild des Ereignisses, wobei diese von Thomas Kling gewählte Darstellungsform noch einer genaueren Untersuchung bedarf.

2. „alles so gut wie aus / erster aus geloopter hand“ – Die mediale Bilder- schleife

Manhattan Mundraum Zwei reflektiert kritisch die entscheidenden Strategien medialer Inszenierung, wie sie sich in der Berichterstattung zum 11. September 2001 offenbaren.¹⁶ Sinnbildlich hierfür steht der das Gedicht durchziehende, vielfach variierte Terminus ‚loop‘, dem bereits mittels der Verse „ein loop kann eine / schraube oder lupe sein“ (2) eine bemerkenswerte semantische Mehrdeutigkeit zugeschrieben wird. Das englische ‚loop‘, das die beiden angegebenen Bedeutungen allenfalls in *Manhattan Mundraum Zwei* trägt, lässt sich gewöhnlich mit ‚Schleife‘ oder ‚Looping‘ übersetzen – was sich in die dem Gedicht inhärente Medienkritik sinnvoll einfügt, wie noch näher gezeigt werden soll. Die „schraube“ legt die Assoziation mit den Flugzeugschrauben der beiden entführten Passagiermaschinen nahe, während „lupe“ gewöhnlich den Erzeuger eines vergrößerten, virtuellen Bildes bezeichnet und sich damit die Rolle des Massenmediums Fernsehen andeutet, welches dem Zuschauer das Geschehen des 11. Septembers im wahrsten Sinne des Wortes ‚nahebringen‘ soll. Zugleich lässt die „lupe“ aber auch an eine Kamera denken, die das Bild der beiden Türme fokussiert.

In der zweiten und dritten Textsequenz verweisen die Zeilen „die schraube schraubt / sich aus dem off // direkt in dies // hinein“ (2/3) zunächst recht wörtlich auf die beiden Boeing 767, die sich am 11. September 2001 in die Twin Towers des World Trade Centers ‚schrauben‘. Insofern diese „aus dem off“ kommen, wird damit auch die mediale Vermittlung der betreffenden Bilder angedeutet, denn in den

¹⁶ In einem von Hans Jürgen Balmes geführten Gespräch weist Thomas Kling selbst auf die Medienkritik in *Manhattan Mundraum Zwei* hin (vgl. Balmes (2004), S. 131). Auch Peer Trilcke analysiert in seinem Aufsatz zur Inszenierung des 11. Septembers in der deutschen und US-amerikanischen Lyrik Klings Gedicht auf ähnliche Weise (vgl. Trilcke (2008), S. 106ff.).

Fernsehbildern sieht der Zuschauer die von Terroristen geführten Maschinen ebenfalls von außen in den Bildkader eindringen. Zugleich verweist die Schraube aber eben auch auf die medienmanipulative Schraube, die sich in den Kopf und in das kulturelle Gedächtnis der Menschen ‚dreht‘. „flügel sichtbar und / spürbar der flügelgeschraubte kopf“ (15) nimmt dieses Bild in Abschnitt 15 wieder auf. Das indexikalische „dies“, das zunächst in einem leeren Verweisraum steht und erst im nachfolgenden Abschnitt in der „zungen-, in / manhattanzeugenschrift“ (3) referentiell lokalisiert wird, öffnet den in *Manhattan Mundraum Zwei* entworfenen Sprachkörper somit bewusst und ermöglicht Deutungsvarianz. Thomas Kling macht wiederholt von diesen eröffneten Leerstellen und den syntaktischen sowie semantischen Ambiguitäten Gebrauch, um einen Pluralismus potentieller Deutungen zu bewirken.

Bedingt durch den bewusst eingesetzten Zeilenumbruch setzen auch die nachfolgenden Verse den terroristischen Akt mit der Inszenierung desselben als medialem Ereignis gleich: „alles aus / alles so gut wie aus // erster aus geloopter hand“ (3). Während „alles aus / alles so gut wie aus“ den unmittelbar bevorstehenden, allenfalls im Medium Sprache mittels des nachgeschobenen „so gut wie“ geringfügig aufschiebbaren Zusammenbruch der Twin Towers – und mit ihnen eines ganzen Systems – illustriert, verweist „alles so gut wie aus // erster aus geloopter Hand“ auf die mediale Inszenierung des Ereignisses, die von Jean Baudrillard beschriebene „Echtzeit der Bilder, ihre augenblickliche weltweite Verbreitung“. In *Der Geist des Terrorismus* stellt der französische Medientheoretiker die These auf, der 11. September habe „nicht nur die globale Situation, sondern gleichzeitig auch das Verhältnis von Bild und Realität radikalisiert“¹⁷, indem er die etablierte zeitliche Abfol-

¹⁷ Baudrillard (2002), S. 29. Bereits wenige Minuten nachdem der Nordturm Ziel des ersten Angriffs wurde, unterbrechen die US-amerikanischen Sender ihr laufendes Programm, um in Echtzeitübertragung Bilder des brennenden Wolkenkratzers zu zeigen. Mit unmerklicher zeitlicher Verzögerung erreichen durch den international vertretenen Nachrichtensender CNN diese Bilder auch die restliche Welt. Während noch über den ersten Einschlag berichtet wird, werden die Zuschauer Zeuge, als mit achtzehnminütiger Verzögerung eine weitere Maschine den zweiten Turm durchbohrt (vgl. Paul (2004), S. 436). Analysen, die sich mit der Berichterstattung zum 11. September auseinandersetzen, verweisen immer wieder auf die von den Attentätern bewusst oder unbewusst herbeigeführte

ge von Ereignis und dessen medialer Vermittlung zugunsten einer Gleichzeitigkeit aufgehoben habe.¹⁸ Das den Text durchziehende ‚loop‘ verweist dabei auf die den medialen Diskurs beherrschende Bilderschleife, die vornehmlich durch das Fernsehen produzierte, erstmals in dieser Ausprägung erfahrene Inflation des Imaginären. „in tätigkeit stetig / das loopende auge“ (1) beziehungsweise dessen variierte Wiederaufnahme „die augen voller tätigkeit“ (5) drücken eben diese Dominanz der Schlüsselbilder, die das kulturelle Gedächtnis nachhaltig geprägt haben, aus. Während das „loopende auge“ jedoch das Auge einer Kamera heraufbeschwört, das kontinuierlich ähnliche oder identische Einstellungen liefert, beziehen sich „die augen voller tätigkeit“ bereits auf den Betrachter, der diese Bilder immer wieder vor Augen geführt bekommt, bis sie sich schließlich „im kopf im kopf“ (5), in der kollektiven Erinnerung festsetzen. Die Zuschauer werden insofern ebenfalls zu Opfern des Terrors, als sie sich den ihnen aufgezwungenen Bildern nicht mehr zu entziehen vermögen. So wird in den Versen „die augen voller tätigkeit so / saßen wir im hohen ofen fest“ (5) mittels der mit dem Personalpronomen „wir“ markierten lyrischen Sprechinstanz zwar den in den brennenden Türmen gefangenen Menschen eine Stimme verliehen, zugleich könnte sich Kling hier aber auch auf den Medienapparat als „hohen ofen“ beziehen, aus dem die Rezipienten nicht ausbrechen können und in dem sie folglich „fest“ sitzen.

Diese endlos scheinende Wiederholung des begrenzten zur Verfügung stehenden Bildmaterials, in der sich im zeitlich direkten Anschluss an die terroristischen Angriffe die Sender ergehen, hat – so der Semiotiker Georg Seeßlen – eine Entwirklichung desselben zur Folge.¹⁹ Eine ähnliche Beurteilung findet sich auch bei Michael Beuthner:

Komplizenschaft der Massenmedien, durch die überhaupt erst die symbolische Botschaft des Terrors generiert werden konnte (vgl. Petersen (2008), S. 204 sowie Paul (2004), S. 438).

¹⁸ Vgl. Paul (2004), S. 435.

¹⁹ Vgl. Seeßlen/Metz (2002), S. 20ff. Zu den Wiederholungsstrukturen in der Berichterstattung siehe auch Baudrillard (2002), S. 29: „Die Rolle des Bildes ist höchst ambivalent. Denn es verstärkt das Ereignis, nimmt es aber gleichzeitig als Geisel. Es sorgt für eine unendliche Vervielfältigung, bewirkt gleichzeitig aber auch Zerstreuung und Neutralisierung [...] Das Bild konsumiert das Ereignis, das heißt es absorbiert es und bietet es dann zum Konsum an.“

Die massive Verwertung der Bilder führte zu ihrer Entwertung. Die extremste Form dieser Bildentwertung fand sich in den Endlosschleifen (Loops) der Schlüsselbilder. [...] Diese Loops konstituierten einen seriellen Charakter der Vermittlung und trugen damit schrittweise zur Verfremdung des Authentizitätscharakters der Bilder bei [...].²⁰

Die Loops als Wiederholungen des Immergleichen begünstigen das Verstehen nicht, sondern destabilisieren es vielmehr. Die „loopende wie hingeloopte / *augn-zerrschrift*“ (4) kann dementsprechend als kritischer Verweis auf die Strategien medialer Inszenierung gelesen werden, liefern die Medien doch lediglich ein verzerrtes Bild, das einer klaren Sicht auf das Geschehen nicht dienlich ist.²¹ In diesen Kontext fügt sich auch die „nachbildbeschleunigung“ (15) ein, in der durch das vorgeschaltete „listen“ (15) eine den akustischen mit dem visuellen Bereich verschränkende Wahrnehmung anklingt. Um Nachbilder – optische Erscheinungen, die, nachdem der ursprünglich vorhandene visuelle Reiz entfernt wurde, meist in umgekehrter Helligkeitsverteilung, immer noch nachwirken – handelt es sich auch bei den Medienbildern, die obgleich sie aus Fernsehen und Presse bereits weitgehend verschwunden sind, nach wie vor das kulturelle Gedächtnis prägen.²²

²⁰ Beuthner (2004), S. 29f.

²¹ Vgl. dazu auch Baudrillards Begriff der durch die Massenmedien erzeugten Simulation, wie er ihn in *Agonie des Realen* entwickelt: „Dissimulieren heißt fingieren, etwas, das man hat, zu haben. Simulieren heißt fingieren, etwas zu haben, was man nicht hat. Das eine verweist auf eine Präsenz, das andere auf eine Absenz.“ In der postmodernen, durch Informationstechnologie beherrschten Gesellschaft sehen wir uns Baudrillard zufolge mit einem Zustand kontinuierlicher Simulation konfrontiert, mit der Hyperrealität. „Beim Fingieren oder Dissimulieren wird also das Realitätsprinzip nicht angetastet: die Differenz ist stets klar, sie erhält lediglich eine Maske. Dagegen stellt die Simulation die Differenz zwischen ‚Wahrem‘ und ‚Falschem‘, ‚Realem‘ und ‚Imaginären‘ immer wieder in Frage.“ (Baudrillard (1978), S. 10) Die Medien produzieren damit eine Referenzlosigkeit der Bilder: Sie stellen eine mediale Wirklichkeit her, der die reale äußere Referenz fehlt, und führen zu einer freien Zirkulation der Zeichen. „Es geht nicht mehr um die Imitation, um die Verdoppelung oder um die Parodie. Es geht um die Substituierung des Realen durch die Zeichen des Realen, d. h. um eine dissuative Operation, um die Dissuasion realer Prozesse durch ihre operative Verdoppelung, eine programmatische, fehlerlose Signalmaschinerie, die sämtliche Zeichen des Realen und Peripetien (durch Kurzschließen) erzeugt.“ (Baudrillard (1978), S. 9.)

²² Balmes (2004), S. 131.

Dabei bildet *Manhattan Mundraum Zwei* mittels seiner Wortwiederholungen und -variationen und der zyklischen Struktur – der „algorithmus-wind“ (1) eröffnet und beschließt das Gedicht – selbst diese Medienschleife nach.²³ Dass Kling als einer „der bemerkenswertesten Repräsentanten der sprach- und formreflexiven Dichtung“²⁴ mediale Darstellungsstrategien nachahmend mitreflektiert, kann als kennzeichnend für sein Werk bezeichnet werden. Wie er selbst in *Itinerar* hervorhebt, bezieht er sämtliche existierende Medien in seine ‚Sprachinstallationen‘ ein.²⁵ Das Wissen um die mediale Vermittlung von Wirklichkeit, das sich in Klings Lyrik niederschlägt, unterstreicht Hermann Korte:

Klings Sprech-Texte – sie eignen sich für Performances eher als für Lesungen im traditionellen Stil – sind nicht zuletzt Experimente mit medialen Sprach- und Geräuschfetzen. Nicht in Abgrenzung zu den Medien vollzieht sich die Reflexion, sondern in deren Nachsprechen, Zerlegen, Verfremden. [...] Die Lyrik durchdringt Medienwirklichkeit, indem sie die Wahrnehmungsmuster, Sprachhülsen, Bildjargon, Kommunikationsschemata und Denkklišees demontiert und die Fragmente neu zusammensetzt.²⁶

Auf dieses Verfahren des Dekonstruierens und der Neukombination bereits vorhandener medialer Versatzstücke verweist Kling selbst, als er in seinem 1997 erschienenen poetologischen Essay *Itinerar* seine Sprachinstallationen beschreibt: „eine Art Wildzerlegen, -teilen, [...] Arbeit des Zerteilens, konzentriertes Zergliederungswerk, kunstreiche Öffnung von Körpern, Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte; Sprachkörperbetrachtung“²⁷.

²³ Vgl. dazu auch Trilcke (2008), S. 109.

²⁴ Grimm (2007), S. 686.

²⁵ Vgl. Kling (1997), S. 15.

²⁶ Korte (2000), S. 116.

²⁷ Kling (1997), S. 23.

3. „aus- / geschlossen es sprechen“ – Insuffizienzen der Sprache, Verstummen des Dichters?

Angesichts des ‚Loops‘, in welcher das Sprechen über 9/11 sowohl in seiner medialen Repräsentation als auch in Thomas Klings lyrischer Verarbeitung gefangen zu sein scheint, stellt sich die Frage, inwiefern eine literarische Darstellung des Ereignisses möglich erscheint und ob und in welcher Hinsicht *Manhattan Mundraum Zwei* darauf antwortet.

Im vorliegenden Gedicht versucht der Schriftsteller die Ereignisse von 9/11 in chiffrierter Sprache zu fassen, mittels derer er mehrfach auf Paul Celan rekurriert – insbesondere auf die *Todesfuge* und deren Radikalisierung, die den 1959 erschienenen Band *Sprachgitter* beschließende *Engführung*.²⁸ Mit der Herstellung dieses intertextuellen Verweisungszusammenhangs verortet Kling seinen *Manhattan Mundraum Zwei* in einer Traditionslinie mit dem Dichter, den er ebenso wie sich selbst als einen ‚Spracharchäologen‘ begreift.²⁹ Einer Annäherung unter biographischen, leidensorientierten Gesichtspunkten verweigert er sich jedoch, stattdessen fokussiert er Celans ‚Sprachpendelbewegung‘.³⁰ Was Thomas Kling mit dem lyrischen Sprechen Celans verbindet, ist der „bewusste Einbezug des Wortgerölls einer durch ‚tausend Finsternisse todbringender Rede‘ [...] gegangenen Sprache im Gedicht“³¹. So stellt Celans bereits erwähnter Band *Sprachgitter* den Versuch dar, den durch den Holocaust ausgelösten historischen Bruch durch eine innovative Art des dichterischen Sprechens adäquat literarisch zu fassen, indem das an sich Unaussprechbare erneut Ausdruck findet und die zum Verstummen gebrachte Sprache der Toten im Gedicht wieder sichtbar sowie hörbar gemacht wird.³² Dazu soll dem lyrischen Gebilde eine Stimmhaftigkeit verliehen und somit mittels verschiedener formaler sowie inhaltlicher Verfahren ein polyphoner Sprachklang erzeugt werden.³³ Auch Klings Werk ist geprägt von dieser Korrelation von Stimme und

²⁸ Auf die Parallelen zu Paul Celans Gedichten *Todesfuge* und *Engführung* verweist auch Indra Noël (vgl. Noël (2007), S. 273).

²⁹ Vgl. Balmes/Engeler (2001), S. 206f.

³⁰ Vgl. Kling (2002), S. 25ff.

³¹ Goßens/Lehmann/May (2008), S. 361.

³² Vgl. Lehmann (2005), S. 22f.

³³ Vgl. ebd., S. 45f.

Schrift³⁴, die in *Manhattan Mundraum Zwei* beispielsweise darin sichtbar wird, dass sich die Schreibung mehrerer Wörter – so etwa „*augnzerschrift*“ (4) – durch die Elision des unbetonten Vokals dem mündlichen Ausdruck annähert. Zudem manifestiert sich im Kompositum „*zungnmitschrift*“ (4) eben diese angestrebte Verbindung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit insofern, als die Zunge als Sprechorgan mit dem unmittelbaren Aufschreibevorgang, der „*mitschrift*“, in direkte Relation gesetzt wird.

Das vorliegende Gedicht verweist mehrfach auf die Lyrik Paul Celans und so erinnert auch die in *Manhattan Mundraum Zwei* durchgängig präsente Windmotivik stark an Klings Dichtervorbild. Ähnlich wie in der *Todesfuge* den Holocaustopfern „ein Grab in den Lüften“³⁵ geschaufelt wird, werden auch die bei den Attentaten ums Leben Gekommenen als „*luftsiedler*“ (11) beschrieben. Die „*Orkane, von je / Partikelgestöber*“³⁶, denen in Celans *Engführung* der „*Aspekt des Katastrophischen*“³⁷ inhärent ist, finden sich in *Mundraum Manhattan Zwei* als „*leiser algorithmen-wind / der wind von / manhattan*“ (20) angedeutet, der über „*dies bittere mehl*“ (20) der Terroropfer und die nur mehr leere Ebene des Ground Zero hinwegweht. Die als „*hohe[r] ofen*“ (5) bezeichneten, in Flammen stehenden Türme, in denen die Opfer des terroristischen Akts gefangen sind, beschwören sicherlich bewusst die Erinnerung an die Verbrennungsöfen im Holocaust herauf. Immer wieder werden zudem die „*partikel*“ (17) erwähnt, kleinste Sprachteilchen, die in *Manhattan Mundraum Zwei* zugleich auf das „*totnmehl*“ (13) referieren, so wie sie auch in Celans *Engführung* thematisch mit der Asche korrespondieren. Die Asche stellt bei Celan das von den Toten übrig gebliebene, in Bruchstücke Zerfallene dar, das sich über die Sprache legt und somit eine Sinnkonstitution verhindert. Was bei Paul Celan noch ein die Wahrnehmung und Erkenntnis erschwerendes sprachliches Gestöber darstellt³⁸, wirkt in *Manhattan Mundraum Zwei* im Kompositum „*partikelanz*“ (12) jedoch ungleich spielerischer.³⁹ Dennoch ist auch in

³⁴ Vgl. Korte (2004), S. 53.

³⁵ Celan (2003), V. 4.

³⁶ Celan (2002), V. 62f.

³⁷ Lehmann (2005), S. 454.

³⁸ Vgl. Lehmann (2005), S. 453f.

³⁹ Vgl. Noël (2007), S. 276.

Klings Versen „das tanzt – partikeltanz – vor diesen / glimmenden geoopten augen“ (12) die bei Celan bereits vorhandene Erkenntnisproblematik, die sich hier nun im visuellen Flimmern widerspiegelt, weiterhin vorhanden.

Neben diesen Celan-Zitaten könnte zudem auch die Formulierung „neue kryptographie“ (15) einen selbstreferentiellen Verweis auf die Hermetik des poetischen Textes, seine inhärente Unlesbarkeit beziehungsweise Verschlüsselung darstellen. In seinem 1997 erschienenen, poetologischen Essay *Itinerar* definiert Thomas Kling Gedichte als „hochkomplexe (,vielzüngige‘, polylinguale) Sprachsysteme: Kommunikabel und inkommunikabel zugleich: Hermes als Hüter der Türen und Tore [...]“⁴⁰. Hermes, der griechische Bote der Götter, welcher deren Nachrichten den Menschen verständlich machte, kann in einer Doppelbewegung zugleich die Tür zum Verstehen verschließen und eröffnen. Die Verse „aus- // geschlossen es sprechen“ (7) exponieren eben diese Ungewissheit der Möglichkeit, beklagen die Insuffizienz der Sprache, den Schrecken adäquat auszudrücken, verweisen als selbstreferentielle Geste auf die Hermetik des eigenen Schreibens. Der Dichter reflektiert hier die Unzulänglichkeiten des Bezeichnungsinstrumentariums mit. Daneben vermitteln die am Versende stehenden, mittels Trennstrichen abgebrochenen Wortfragmente „aus-“ und „null-“, dass „zu einem bestimmten, ganz kurzen Zeitpunkt die Weltmacht auf den Nullpunkt zurückgeführt wurde, zerstört wurde, zugrundegeführt wurde“⁴¹. Dadurch entsteht zugleich eine stockende, abgehackte Sprache, ebenso wie die Ellipse im darauffolgenden „. . . und siedelten in der Luft“ (8) ein – zumindest drohendes – Abbrechen des lyrischen Sprechens markiert. In einem buchstäblichen Sinn vermag die „nullsicht“ (7) auf die durch den Rauch verhinderte Sicht aus den Türmen hinweisen, deutet zugleich aber auch die Unmöglichkeit des Verstehens an.

Wenn schließlich die „zungen [...] in schlünde sinken in erstickter / schlucht“ (17), wird der bereits 1996 in *Manhattan Mundraum* entwickelte Konnex zweier zentraler Bildbereiche, der Stadt- sowie der Sprachtopographie, wiederbelebt. Wenn es dort heißt „die stadt ist der mund /

⁴⁰ Kling (1997), S. 55.

⁴¹ Baudrillard (2002), S. 69.

raum. die zunge, textus⁴², wird Manhattan als Stadtkörper und zugleich Sprachlandschaft inszeniert. Die „zungen“ in *Manhattan Mundraum Zwei* stehen zunächst metaphorisch für die zusammensinkenden Türme, repräsentieren überdies aber auch das Sprechen, das ‚erstickt‘. Dass Kling den urbanen Raum in einen Sprachraum übersetzt, wird insbesondere in folgenden Versen deutlich: „der stumme finger ist der pilger, der vorüberhastet, der sich einzuschreiben / weiß ins leise lackerkratzen, ins todtten mehl“ (13). Das hier erzeugte Bild ist nicht mehr eindeutig auflösbar, rekuriert gegebenenfalls aber auf die Angriffe auf das World Trade Center, die als gewaltsamer Einschreibeprozess in den Stadtraum und folglich als Verletzung des Stadtkörpers gelesen werden können. Zugleich lässt sich hier aber auch ein Bezug zum Dichter herstellen, dessen „stumme[r] finger“ den Stadtraum – und damit auch die Ereignisse von 9/11 – in Schrift überführt.

Das extrem fragmentierte und von Bruchstellen durchzogene Gedicht scheint sich damit mehrfach an der Grenze zum vollkommenen Verstummen zu bewegen. So erinnert die an den Anfang der letzten freien Strophe gesetzte Interjektion „ach!“ (21)⁴³ an das in der Forschung viel und kontrovers diskutierte finale „Ach!“ der Alkmene in Heinrich von Kleists *Amphitryon*. Wie auch bei Kleist handelt es sich hier um den Versuch, „mit der (geschriebenen) Sprache über die Grenzen der Sprache hinauszugehen, um alles Verlorengegangene und Ausgeschlossene zurückzuholen, zu rekonstruieren“⁴⁴, um einen Ausdrucksträger des nicht mehr im Symbolischen Fassbaren⁴⁵. Insofern das „ach!“ in *Manhattan Mundraum Zwei* bedingt durch seine Einrückung im Schriftbild – die einzige, die das Gedicht vorzuweisen hat – aus der Sprachlosigkeit, aus

⁴² Kling (2006a), Abschnitt 1.

⁴³ Das bereits in einer vorherigen Textsequenz vorkommende „ACH“ (13) ordnet Indra Noël als „leicht ironisierte[s] Zitat der lyrisch-empfindsamen Tradition“ ein. Als „Zitat zwischen Pathos und Pose“ (Noël (2007), S. 276) würde ich dieses „ACH“ allerdings nicht einordnen; meines Ermessens nach ist es eher echte Betroffenheitsgeste als Pose.

⁴⁴ Schütte (2006), S. 119.

⁴⁵ „Alkmenes ‚Ach‘ am Ende des *Amphitryon* ist sicherlich ein deutliches Beispiel für ein Aussagen am Rande des Sagbaren. Es verweist als eine der zahlreichen Interjektionen in Kleists Dramen auf eine überbordende Gefühlswirklichkeit, die sich nicht in Worte fassen lässt; somit findet sich eine Fülle semantischer Bezüge in diesem präverbale Laut, die der Zuschauer assoziativ erahnen soll.“ (Bartl (2005), S. 330f.)

dem leeren Text herauszutreten scheint, wird hier ein potentielles Weitersprechen jedoch zumindest nicht vollkommen ausgeschlossen.

4. Fazit

Mittels elliptischer Satzkonstruktionen und Aposiopesen, ohne Bezugssystem bleibender Deiktika, Modifikation bereits vorhandener Elemente und Überführung derselben in einen neuen Sinnzusammenhang, Herstellung syntaktischer sowie semantischer Mehrdeutigkeit und Einsatz fragmentartiger Versatzstücke schafft Thomas Kling in *Manhattan Mundraum Zwei* einen äußerst komplexen, sich einer klaren Deutung entziehenden Sprach- und Erinnerungsraum. Das hochgradig elliptische Sprechen, das sich unter anderem in der Verwendung typographischer Zeichen, wie Doppelpunkten oder Trennungstrichen, zeigt, verweist auf ein Aussetzen der Erklärbarkeit, auf die Unmöglichkeit schriftlicher Fixierung, akzentuiert zugleich aber auch die Offenheit und Vieldeutigkeit des Ereignisses. Sprache wird bei Kling in ihre Einzelstrukturen, in fragmenthafte Wort- und Satzketten – in die mehrfach auftauchenden „partikel“ – zerlegt, wodurch die urbane Topographie und der darin anzusiedelnde Erinnerungsraum bruchstückhaft bleiben. So erzeugt der Lyriker, für den das Gedicht stets auch „Gedächtniskunst“⁴⁶ ist, wiederholt einen Zwischenraum zwischen dem Schweigen und dem Sprechen, der Leerstelle und der Schrift, um eben die historische Bruchstelle ‚9/11‘ zu versinnbildlichen.⁴⁷ Trennungstriche und die fortlaufenden Enjambements lassen visuell sichtbare Bruchbewegungen entstehen, die nicht nur eine Zersplitterung oder einen Aufschub syntaktischer Verbindungen und somit ein stockendes Sprechen bewirken, sondern im Schriftbild ebenfalls die bröckelnde Architektur der Zwillingstürme andeuten könnten. „Sprache wird zum Erinnerungsraum und dient nicht länger nur als Aufschreibemedium“⁴⁸, befindet Hermann Korte in einer Analyse

⁴⁶ Kling (1997), S. 20.

⁴⁷ René Dietrich analysiert in einem Aufsatz am Beispiel des Gedichts *The War of Vaslav Nijinsky* des US-amerikanischen Dichters Frank Bidart Grenzübrüche in der Lyrik und betont die Rolle textueller Leerstellen und Brüche für die Herausarbeitung des Verhältnisses zwischen Raum, Bewegung und Literatur (vgl. Dietrich (2009), S. 367f.).

⁴⁸ Korte (2004), S. 127.

der historischen Rekurse im 1999 in *Fernhandel* publizierten Gedichtzyklus *Der Erste Weltkrieg*. So entfaltet sich Erinnerung auch im 9/11-Gedicht *Manhattan Mundraum Zwei* als sprachlicher Prozess, indem Kling metasprachliche Reflexionen und intertextuelle Verweise mit medialen Versatzstücken („niedrig preussag und münchner rück“) und fragmentarisch bleibenden, den Terroropfern vorübergehend eine Stimme verleihenden Zitaten („so / saßen wir im hohen ofen fest“, „ich ruf wieder an“) überblendet. Gerade in der wiederholten Thematisierung und selbstreflexiven Problematisierung der Darstellbarkeit des 11. Septembers zeigt sich Thomas Klings Versuch, im vorliegenden Gedicht das Ereignis angemessen erinnernd zu artikulieren.

Literaturverzeichnis

- Balmes, Hans Jürgen (2004): Brandungsgehör. Nachbildbeschleunigung. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes. In: *Neue Rundschau* 115, Nr. 4, S. 127-136.
- Balmes, Hans Jürgen; Engeler, Urs (2001): Ein schnelles Summen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes und Urs Engeler (April 1994). In: *Thomas Kling: Botenstoffe*. Köln: DuMont, S. 202-215.
- Bartl, Andrea (2005): Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800. Tübingen: Francke.
- Baudrillard, Jean (1978): *Agonie des Realen*. Berlin: Merve.
- Ders. (1982): *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz.
- Ders. (2002): *Der Geist des Terrorismus*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen.
- Beuthner, Michael (2004): 9/11-Fernsehnachrichtenbilder und Echtzeitjournalismus als Teil kultureller Bedeutungsproduktion. In: *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Hg. von Matthias N. Lorenz. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S. 17-35.
- Celan, Paul (2002): *Engführung*. In: *Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Beda Allemann. Abteilung I: Lyrik und Pro-

- sa. Band 5: Sprachgitter. Teil 1: Text. Hg. von Holger Gehle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 64-68.
- Ders. (2003): Todesfuge. In: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Beda Allemann. Abteilung I: Lyrik und Prosa. Band 2/3: Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis. Teil 1: Text. Hg. von Andreas Lohr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 65-66.
- Derrida, Jacques; Habermas, Jürgen (2006): Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt und kommentiert von Giovanna Borradori. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt (= eva-Taschenbuch 246).
- Detering, Heinrich: Gellen der Tinte, Beben der Schrift. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.11.2002, S. L5.
- Dietrich, René (2009): Postmoderne Grenzräume und Endräume in der Gegenwartslyrik. Bewegungen im Dazwischen und ins Nichts in Frank Bidarts *The War of Vaslav Nijinsky*. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hg. von Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, S. 355-370.
- Enzensberger, Hans Magnus (1989): Die Leere im Zentrum des Terrors. In: Ders.: Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 245-249.
- Geisenhanslüke, Achim (1998): Sprachinstallation und Städtelandschaft bei Thomas Kling. In: Sprache und Literatur am Niederrhein. Hg. von Dieter Heimböckel. Bottrop u. a.: Peter Pomp (= Schriftenreihe der Niederrhein-Akademie 3), S. 182-196.
- Grimm, Erk (2007): Thomas Kling. In: Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Hg. von Ursula Heukenkamp u. Peter Geist. Berlin: Erich Schmidt, S. 686-693.
- Hoth, Stefanie (2011): Medium und Ereignis. „9/11“ im amerikanischen Film, Fernsehen und Roman. Heidelberg: Winter.
- Jander, Martin (2006): Zu den Haftbedingungen der RAF-Gefangenen. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Band 2. Hg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition, S. 973-993.
- Kling, Thomas (1997): Itinerar. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= es 2006).

- Ders. (2001): Salvatore Quasimodos *Toten* und zum Programm des Horaz. In: Ders.: *Botenstoffe*. Köln: DuMont, S. 153-163.
- Ders. (2002): Sprach-Pendelbewegung. Celans Galgen-Motiv. In: Paul Celan. *Text + Kritik*. Zeitschrift für Literatur. H. 53/54, S. 25-37.
- Ders. (2006a): Manhattan Mundraum. In: Ders.: *Gesammelte Gedichte 1981-2005*. Hg. von Marcel Beyer u. Christian Döring. Köln: DuMont, S. 435-440.
- Ders. (2006b): Manhattan Mundraum Zwei. In: Ders.: *Gesammelte Gedichte 1981-2005*. Hg. von Marcel Beyer u. Christian Döring. Köln: DuMont, S. 723-732.
- Korte, Hermann (2000): *Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Oldenbourg.
- Ders. (2004): *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*. Münster: LIT (= aktuelle kunst und literatur 2).
- Lamping, Dieter (2008): „Wir leben in einer politischen Welt“. *Lyrik und Politik seit 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lehmann, Jürgen (2005): *Engführung*. In: *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*. Hg. von Jürgen Lehmann. Heidelberg: Winter, S. 431-480.
- May, Markus; Goßens, Peter; Lehmann, Jürgen (Hg.) (2008): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a.: Metzler.
- Noël, Indra (2007): *Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005*. Berlin: LIT (= aktuelle kunst und literatur 5).
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Schöningh.
- Petersen, Christer (2008): *Tod als Spektakel. Skizze einer Mediengeschichte des 11. Septembers*. In: *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Hg. von Ingo Irslinger u. Christoph Jürgensen. Heidelberg: Winter, S. 195-218.
- Schütte, Uwe (2006): *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht.
- Seeßlen, Georg; Metz, Markus (2002): *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*. Berlin: Klaus Bittermann (Edition Tiamat).

Der 11. September in der deutschsprachigen Lyrik

Trilcke, Peer (2008): Der 11. September in deutschen und US-amerikanischen Gedichten. Eine Sichtung. In: *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Hg. von Ingo Irslinger u. Christoph Jürgensen. Heidelberg: Winter, S. 89-113.