

Der Ort : gedicht

—— Über Thomas Klings Gedicht *mühlau, †* ——¹

Atsuhiko HINA

Bereits heute gilt Thomas Kling (1957-2005) als einer der bedeutendsten Dichter der 90er Jahre im deutschsprachigen Raum. Wie Heinrich Kaule in einer Untersuchung zur zeitgenössischen Lyrik bemerkt, bleibt seine „Kanonisierung in der Literaturwissenschaft“ aber noch eine aktuelle Aufgabe². Die Schwierigkeit der Klingschen Texte, die die normale Orthographie stark ablehnen und sich über viele magische Wortspiele und -assoziationen konstituieren, steht dabei dem Versuch entgegen, über die Analyse seiner Kunst hinaus sich dem Gedicht in einer werkimmanenten Weise anzunähern.

Im Bewusstsein dieser Problemlage der Analyse seiner Gedichte möchte ich dennoch den Versuch einer Interpretation wagen, die darauf abzielt, die den Werken Klings zugrunde liegende Poetologie herauszuarbeiten.

1. Gedicht

mühlau, †

was wir besprachn grauschie-
ßnd, untn, der inn; obn (untn)
ein grobes plattngrau: seine abdekkun',
über polnisch überführter staubklebe hoch-
ziehende nebel, hellzte line-düsternis
über innsbruck; da, ein gehen dahingehn
und flanierte konzentration (gespräch)
einer lebendn aus wien mit einem aus³

¹ Diese Abhandlung geht auf einen Vortrag zurück, den ich am 30. Juni 2011 im Doktorandenkolloquium des Instituts für Germanistik der Universität Tokyo gehalten habe.

² Kaule, Heinrich: „Thomas Kling (1957-2005): RATINGER HOF, ZETTBEH (3)“. In: *Deutsche Lyrik in 30 Beispielen*. Hrsg. von Andrea Geier/ Jochen Strobel, München (W. Fink) 2011, S. 312-319, hier S. 314.

³ Kling, Thomas: *Gesammelte Gedichte (GG) 1981-2005*. Hrsg. von Marcel Beyer/ Christian Döring, Köln (DuMont) 2006, S. 269.

2. Analyse

2.1. Über das Gedicht

Das Gedicht „Mühlau,†“ wurde im Band *brennstabm* (1991) publiziert, der zwischen 1988 und 1990 geschriebene Gedichte enthält und in zehn Kapitel untergliedert ist. Es handelt sich um das vierte Gedicht im sechsten Kapitel „TIROLYROL 23-teilige landschafts-photographie“; das Kapitel ist Klings Frau, der Malerin Ute Langanky, gewidmet. Die hier versammelten Gedichte weisen verschiedene Formen auf wie das Haiku oder das Langgedicht. Manche haben Titel, manche nicht; sie sind aber alle der Reihe nach nummeriert. Jedes Gedicht bezieht sich in irgendeiner Weise auf die österreichische Region Tirol. „Mühlau“ heißt ein Bezirk der Stadt Innsbruck.

Nach dem Tod Georg Trakls (1887-1914) am 3. November 1914 im Garnisonsspital in Krakau wurde der Leichnam gut zehn Jahre später (1925) auf Betreiben von Trakls Förderer und Unterstützer Ludwig von Ficker nach Innsbruck überführt und auf dem Mühlauer Friedhof bestattet⁴. Trakls Grab liegt neben der Friedhofskapelle an einem Hang des Gebirges, von wo aus man unten den Fluss Inn und über die Stadt hinaus den Brenner erblickt. Eine schlichte graue Platte mit kreuzartiger Basis bedeckt das berühmte Grab. Hier wurde dann 1967 auch Ludwig von Ficker begraben. Der Ortsname Mühlau steht heute als ein Symbol für Trakl und den Brennerkreis. Kling interessierte sich seit seiner ersten Schaffensphase für das Schicksal der ihm in der Geschichte der Literatur vorangegangenen Dichter⁵. Trakl wird von ihm auch im achten Kapitel seines Gedichtbands „AUFNAHME MAI 1914“ thematisiert. Daher kann man sagen, dass Trakl für Kling eine der wichtigsten Figuren an der „Wende von den 80er zu den 90er Jahren“⁶, d. h. in seiner wichtigsten Entwicklungsphase als Dichter gewesen ist.

Aber es erhebt sich zugleich die Frage, warum gerade Trakl diese Bedeutung zukommt. Im Essay „Sprachinstallation 1“ erinnert sich Kling an seine Jugend in Wien. In dieser Stadt begegnete er den Werken und Autoren der sogenannten Wiener-Gruppe. Dieser Umgang gab ihm auch Anlass, den österreichischen Dichter Trakl zu lesen und zu thematisieren. Wie tief und fruchtbar andererseits die Freundschaft mit dem Ehepaar Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, beide Trakl-Preis-Träger, war, kann man an vielen Stellen in Klings Werken erkennen⁷.

⁴ Vgl. Ficker, Ludwig von: „Mitteilungen. Die Heimführung Georg Trakls“. In: *Der Brenner 1925*. Autorisierter Nachdruck, Nendeln • Liechtenstein (Kraus Reprint) 1969, S. 280-286; Szklenar, Hans: „Die Überführung Georg Trakls von Krakau nach Mühlau“. In: *Untersuchungen zum Brenner. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Walter Methlag/ Eberhard Sauermann/ Sigurd Paul Scheichl. Salzburg • Wien (Otto Müller) 1981, S. 398-409.

⁵ Z. B. Konrad Bayer in *brennstabm* oder Oswald von Wolkenstein in *wolkenstein. mobilisierm* (1997).

⁶ Kling: GG. S. 936.

⁷ Vgl. Kling: „Sprachinstallation 1“. In: *Itinerar*: Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997, S.9-13. In Bezug auf den Trakl-Preis der beiden Dichter vgl. Finck, Adrien/ Weichselbaum, Hans (Hrsg.): *Antworten auf Georg Trakl*. Salzburg (Otto Müller)

Als ein weiterer Anknüpfungspunkt wäre auf den literarischen Topos des Ersten Weltkriegs hinzuweisen. Dazu gehört zwar der schon erwähnte Text „AUFNAHME MAI 1914“ oder „Der erste Weltkrieg“, wie der Titel des ersten Kapitels des Gedichtbands *Fernhandel* (1999) lautet. Aber dieser Topos ist nicht nur Kling zu eigen: „Lyriker, die diesen Krieg miterlebten und in ihm umkamen – wie Georg Trakl, Ernst Stadler, August Stramm, Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz und viele andere –, haben mit ihren Gedichten die jahrzehntelang Titel um Titel expandierende literarische Bibliothek zum Ersten Weltkrieg eröffnet“⁸. Es versteht sich von selbst, dass nicht nur das Werk Trakls, sondern auch sein Schicksal Kling interessieren musste, wenn man die Art und Weise in Betracht zieht, wie Kling auf Trakl Bezug nimmt⁹. Schließlich kann man auch noch das Jubiläum des hundertsten Geburtstages von Trakl im Jahr 1987 mit heranziehen¹⁰.

Wie schon erwähnt, gab es viele Anlässe für Kling, sich für Trakl zu interessieren. Aber äußere Informationen wie der Topos des Ersten Weltkriegs oder das Schicksal des Dichters scheinen nur nebensächlich zu bleiben. Das erklärt noch nicht zur Genüge den Grund, warum Kling von der ersten Schaffensphase an – charakterisiert durch Gedichte wie *geschmacksverstärker* – bis zur letzten Phase (man denke an Texte wie *Fernhandel*) durchaus auch Trakl thematisiert. Deshalb kann man vermuten, dass dessen Lyrik etwas poetologisch Bedeutsames anbietet, das Kling fasziniert. In Bezug darauf möchte ich hier die sogenannten Renaissance Paul Celans in den 90 Jahren erwähnen. „Im Unterschied zu den siebziger und achtziger Jahren traten Benn und Celan wieder ins Zentrum des Interesses jüngerer Lyriker“¹¹, so Hermann Korte. Diese jüngeren Lyriker entdeckten „Celan (...) als eine sich im permanenten *poiesis*-Prozess entfaltende Schreib-Instanz, die Sprache – Atem, Stimme, Schrift – aus Wort- und Satzpartikeln erzeugt und so Texturen entfaltet“¹².

In der frühen Schaffensphase von Celan findet man ebenfalls einen bedeutenden Einfluss von Trakl. Bernhard Böschstein analysierte ausführlich die handschriftliche Bemerkung in der sechsten Ausgabe der *Dichtungen* aus dem Otto Müller Verlag, die Celan besaß, und entnimmt ihr jene thematischen Stränge, die Celan sich von Trakl aneignen sollte¹³. In diesem Zusammenhang ist auch die Beziehung Celans zu dem Philosophen Martin Heidegger zu bedenken. Heidegger schrieb in den 50er Jahren zwei Aufsätze über

1992.

⁸ Korte, Hermann: „>Bildbeil<, >Restnachrichten< und >CNN Verdun< Thomas Klings Erster Weltkrieg“. In: *Text und Kritik. Heft 147. Thomas Kling*. München (Richard Boorberg) 2000, S. 99-115, hier S. 99.

⁹ Georg Trakl ist eine der beliebtesten Dichterfiguren, die von den anderen Dichtern dichterisch thematisiert wurden. Vgl. z. B. Else Lasker-Schüler „Trakl“, Christoph Meckel „Georg Trakl“, Oskar Pastior „Ein Winterabend“ usw. Diese Reihe der dichterischen Figuralisierung Georg Trakls gilt schon jetzt als eine Art lyrisches Subgenre.

¹⁰ Als ein charakteristisches Element kann man bei Kling auf seine mediale journalistische Neigung auch bei der Stoffwahl hinweisen. So spielt z. B. der Titel des Gedichtbands *brennstabm* auf den Atomkraftunfall in Tschernobyl 1984 an.

¹¹ Korte, Hermann: „Deutschsprachige Lyrik seit 1945“. In: *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart (Reclam) 2004, S. 581-665, hier S. 653.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Böschstein, Bernhard: „Celan als Leser Trakls“. In: *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München (Wilhelm Fink) 2006, S. 278-292.

Trakl, und sie entstanden eigentlich aus seiner Begegnung mit dem Brennerkreis und besonders mit dessen Herausgeber Ludwig von Ficker¹⁴. Einer der damals entstandenen Aufsätze Heideggers heißt „Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht.“ Hier versucht er den hermetischen Gedichtraum von Trakl wiederzugeben. Beide Aufsätze wurden in *Unterwegs zur Sprache* aufgenommen, und dieser Band gilt als die wichtigste Schrift Heideggers, die die Sprache thematisiert¹⁵. Dass sich Celan bei seinem eigenen dichterischen Schaffen mit dem Denken Heideggers auseinandersetzte, konnte die biographische Forschung belegen. Insbesondere kann man die Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises, „Der Meridian (1960)“, „als Celans Antwort auf Heideggers *Unterwegs zur Sprache* lesen“¹⁶. Vor diesem Hintergrund betrachtet, wäre Trakl ein Dichter, mit dem sich die Lyriker der 60er Jahre im Zuge ihrer Selbstbildung verglichen.

Nach Klings Definition bilden das Gedicht „hochkomplexe (>vielzüngige<, polylinguale) Sprachsysteme. Kommunikabel und inkommunikabel zugleich“¹⁷. Diese Vielschichtigkeit ist Basis der Poetik, die für Trakl, Celan und Kling gleichermaßen bestimmend ist. Im folgenden möchte ich einen Text Klings im Hinblick auf solche Komplexität analysieren.

2.2. mühlau-t, „weite im text“¹⁸

Das Gedicht „mühlau,†“ besteht aus einem Titel und acht fragmentarisch anmutenden Zeilen. Am Titel fällt auf, dass das Zeichen für einen Verstorbenen, wie es gelegentlich nach Namensnennungen gebraucht wird, nach dem Komma an den Ortsnamen angefügt wurde; Mühlau ist der Name eines Friedhofs, daher verwundert das Auftreten des Zeichens in diesem Zusammenhang nicht. Aber die Verwendungsweise ist im Vergleich mit anderen Fällen bei Kling doch etwas seltsam, so etwa bei „ENDI WARHOL†“¹⁹ im vierten Teil des gleichen Buches. Hier bezeichnet der Titel die Person und es gibt kein Komma zwischen dem Namen und dem Zeichen. Daher kann man vermuten, dass diese merkwürdige Verbindung des Ortsnamens mit dem Zeichen eigenen Mitteilungscharakter beansprucht.

¹⁴ Über die Begegnung des Philosophen mit dem Brennerkreis, Vgl. Janik, Allan: „Carl Dallago und Martin Heidegger. Über Anfang und Ende des ‚Brenner‘“. In: *Untersuchungen zum ‚Brenner‘*; S. 21-34. oder Hina, Atsuhiko: „Der umgeschriebene Dichter – Die Sprache im Gedicht in der Rezeptionsgeschichte Georg Trakls –“. (Japanisch mit kurzer Zusammenfassung in Deutsch) In: *Dichtung/ Sprache Nr. 75* (2011) Hrsg. vom Germanistenverband der Universität Tokyo, 2011, S. 87-109.

¹⁵ Die Beziehung Celans zum Denken Heideggers ist bereits ausführlich erforscht worden. Vgl. Greisch, Jean: „Heidegger und Paul Celan, Das »befremdete Ich« und die Sprache des Seins“. In: Thomä, Dieter (Hrsg.): *Heidegger-Handbuch Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart • Weimar (Metzler) 2003, S. 504-510.

¹⁶ a. a. O., S. 506.

¹⁷ Kling: „Hermetisches Dossier“. In: *Itinerar*. S. 51-58, hier S. 55.

¹⁸ Grimm, Erk: „Thomas Kling“. In: *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ursula Heukenkamp/ Peter Geist, Berlin (Erich Schmidt) 2007, S. 686-695, hier S. 687.

¹⁹ Kling: „ENDI WARHOL†“. In: GG. S. 246. Der Titel bezieht sich auf den Pop-Art Künstler Andy Warhol (1928-1987), der im Februar 1987 starb. Kling schreibt nach der englischen Aussprache seinen Namen „ENDI“.

Der Titel weist auf einen anderen Kontext hin. Das Zeichen des Kreuzes ähnelt nämlich zugleich dem Buchstaben für den Konsonanten „t“. Wenn man es als „t“ liest, ergibt sich die weitere mögliche Lesart „Müh-laut“. Anspielungen auf die Violdimensionalität des Gedichts lassen sich allenthalben in diesem kurzen Gedicht aufweisen. So findet sich in der ersten Zeile eine Leerstelle nach „was wir besprachn“. Diese Leerstelle bedeutet einerseits eine Zäsur für den Leser und andererseits eine zeitliche Entfernung zwischen dem davor und dem danach Erzählten. Das Wort „grauschie-ßnd“ erscheint ebenfalls seltsam. Hier werden ein Adjektiv und ein Verb verknüpft. Das könnte man für eine poetische Beschreibung halten. Aber wie sind der Wortbruch und das Enjambement zu erklären? In der nächsten Zeile wird der Fluss „Inn“ genannt. Darum kann man dieses Wort für die Beschreibung „grau schießenden“ Wassers halten. Die Farbe des Flusses Inn ist wirklich ein bläuliches Grün und das Wasser schießt dahin wie ein Pfeil. Der ausgedehnte Verb mag diese Bewegung des Flusses ausdrücken. Die Stadt Innsbruck ist von den Alpen umgeben und liegt im Tal. Der Sprecher am Friedhof sieht deshalb den Inn „unten“ und die Alpen „oben“. Dann blickt er noch einmal nach „unten“ und findet auf der Erde „ein grobes plattngrau“. Die dreifachen Richtungsangaben in der zweiten Zeile rekonstruieren so ziemlich genau die Lage des Friedhofs im Raum.

Wenn man von der Brücke aus, die am Rand der alten Stadt liegt, auf den Inn blickt, sieht er so aus, als ob er zu den Alpen hinaufflösse. Deshalb hätte das Wort „schie-ßnd“ im Gedicht die Nuance des Aufstiegs. Wie schon erwähnt, werden nach diesem Wort Adverbien, die die vertikale Bewegung anzeigen, aneinandergereiht. Wenn man diese Zeile ausspricht, würde „der Inn“ wie „darin“ klingen. Dass beide Wörter **grauschie-ßnd/ plattngrau** kontrastiv einander zugeordnet sind, kann man aus der Wendung des Wortes „grau“ verstehen. Trotzdem sind dieser Kontrast „schie-ßnd“ und „plattn“ im Hinblick auf die Richtung der Bewegung gegensätzlich. Einerseits ist „schie-ßnd“ eine vertikale Bewegung und andererseits ist „plattn“ eine horizontale. Die zweimalige Wendung „grau“ bestimmt die durchdringende Farbe dieses Gedichts. Die Verbindung der Konsonanten **g** mit **r** neben der Verbindung der Vokale **a** mit **u** kann man hier überall finden. Es ist möglich, dass sie sich im Sinne einer akustischen Anspielung auf den nie genannten Namen **Georg** bezieht. Dazu muss hier auch erwähnt werden, dass die Kreuzung, die die vertikale Bewegung „schie-ßnd“ und die horizontale „plattn“ schafft, auch ein symbolisches Bild dieses Gedichts ist. Vor allem werden der Titel „mühlau“ aus der Verbindung Mühle (vertikal) und Aue (horizontal)²⁰, und das folgende Zeichen „†“ durch diese Bewegung visualisiert. Auf diese Weise kann man den Kontrast (**hoch-)/ ziehende nebel** und **line-düsternis** verstehen. Das Wort „line-düsternis“ entsteht aus einer Vermischung des Englischen mit dem Deutschen wie *TIROLTYROL*; derartige Verknüpfungen benutzt Kling oft absichtlich in seinen Werken. Weiter gehören die Wiederholung der Präposition „über“, die Reihe verschiedener Räume wie Innsbruck, Polen und Wien bei dem Friedhof, der Kontrast von „Lebenden“ und Toten in der letzten Zeile ebenfalls zu diesem Thema „†“.

²⁰ Der Ortsname geht auf die Mühle zurück. Am Eingang des Hangs, der zum Mühlauer Friedhof führt, steht ein Monument der Mühle.

Oben haben wir die visuelle Bewegung dieses Gedichts, die bis in die graphische Überlappung des Zeichens „†“ und des Konsonanten **t** reicht (man kann sie auch im Namen des Dichters **t**-rakl finden), verfolgt. Nun soll die eigentümliche akustische Wirkung dieses Gedichts bedacht werden²¹. Es ist möglich, dass die alternative Lesart von „*mühlau, †*“ als „Mühlaut“ die Aufmerksamkeit des Lesers auf die akustische Seite des Gedichts lenken soll. Der Wortausgang „*ßnd*“, den das merkwürdige Enjambement am Beginn der zweiten Zeile betont, klingt wie die Konjunktion „und“. Dabei unterstützt auch der Vokal „u“ die Kohärenz des Textes. Wenn man die Tonfolge, die um den Vokal „u“ herum gebildet wird, aufzeichnet, sieht es wie folgt aus: **n-au-/ ßn-un-n-nn-n-(un-n)-/ n-n-au:-n-un**. Dabei läßt sich deutlich eine regelmäßige Wiederkehr des Konsonanten **n** erkennen. In der vierten und fünften Zeile wird der Vokal **ü**, der sich lautlich auf den Gedichtstitel „*mühlau*“ bezieht, wiederholt. Die Reihe des Vokals **ü** wird wie im folgenden gezeigt; **ü-ü-ü-au/ ü/ ü**²². Sie führt schließlich zu „über“ in der sechsten Zeile, konzentriert sich aber bei „düsternis“ in der fünften Zeile. Das Wort „Düsternis“ benutzte Trakl in seiner späten Schaffensphase häufig²³. Konstatieren läßt sich der Bezug auf Trakl in diesem Gedicht nur über die Anspielung der vierten Zeile „über polnisch überführter staubklebe“, was daran erinnert, dass der Leichnam Trakls von Krakau nach Innsbruck überführt wurde²⁴. Deshalb hat das Wort „düsternis“ hier in Bezug auf Trakl großes Gewicht. Das Wort „hellzte“ in der fünften Zeile bedeutet „hellste“. Warum aber schreibt Kling hier **z** anstelle des Konsonanten **s**? Am Anfang derselben Zeile findet sich das Wort „ziehende“. Dazu tritt in der siebenten Zeile das Wort „konzentration“, das aufgrund seiner vier Silben hervorgehoben erscheint und zugleich im historischen Kontext eine spezielle Bedeutung hat. Dies läßt vermuten, dass Kling hier absichtlich denselben Konsonanten verwendete, um das Verb „ziehende“ mit dem Nomen „konzentration“ zu verknüpfen²⁵.

In der sechsten und siebenten Zeile wird der Konsonant **g**, der aus dem in der ersten Hälfte des Gedichts häufig gebrauchten Adjektiv „grau“ gleichsam abgeleitet wurde, dreimal wiederholt: „gehen-gehen-gespräch“. Und in der letzten Zeile fällt die zweimal wiederholte Präposition „aus“ auf. Sie steht auch in Bezug zur Vorstellung „Tod“, auf die andererseits mit der Wortkombination „gehen, dahingehn“ in der

²¹ Dies läßt sich akustisch nachprüfen anhand des Hörstücks *TIROLTYROL*, das Thomas Kling und der Komponist Jörg Ritzenhoff 1991 aufgenommen haben. Kling, Thomas/ Ritzenhoff, Jörg: *TIROLTYROL* (CD), Bielefeld (Pendragon) 2001.

²² Die absichtliche Wiederholung der gleichen Laute beruht auf dem Einfluss Hugo Balls. Kling schätzte die Wortexperimente des Dadaismus als Wiederentdeckung der Stimme im Jahrhundertwende hoch. Korte: „Deutschsprachige Lyrik seit 1945“ S. 658.

²³ Ich meine nicht, dass Trakl diesem Wort eine spezielle Bedeutung gab, sondern es ist mithilfe der Konkordanz leicht zu argumentieren, dass er bei seinem Gebrauch hauptsächlich den Wortklang beachtete. Vgl. Wetzell, Heinz: *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Trakl-Studien Bd.7*. Hrsg. von Dr. Ignaz Zangerle, Salzburg (Otto Müller) 1971, S. 129f.

²⁴ Die schon erwähnte „Mitteilung. Die Heimführung Georg Trakls“ fängt wie im folgenden an: „Allen Freunden, die zur Sammlung für ein Grabmal Georg Trakls beigetragen haben, diene zur Kenntnis, daß die Gebeine des Dichters vor kurzem aus Galizien nach Tirol **überführt** wurden und am Mittwoch, den 7. Oktober, auf dem Friedhof der Gemeinde Mühlau bei Innsbruck zur letzten Ruhe bestattet wurden“ (Hervorhebung vom Verfasser). *Der Brenner 1925*, S. 280.

²⁵ Friederike Mayröcker benutzt eine vergleichbare Schreibtechnik. Vgl. Mayröcker, Friederike: „Augst“ In: *Gesammelte Gedichte. 1939-2003*. Hrsg. von Marcel Beyer, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2004, S. 7.

sechsten Zeile angespielt wird. Ferner, wenn man diese Präposition im Kontrast mit dem kurz davor platzierten Ausdruck „aus wien“ betrachtet, wäre die Verbindung mit dem Gedichttitel „aus/ (mühlau)“ möglich. Diese Lesung entspricht der Zykluskomposition des Gedichts. Oder man könnte auf ähnliche Weise einen Ortsnamen assoziieren: **aus**-(chwitz).

3. Interpretation

3.1. <†> wi-ausch-z

Stellt sich die Assoziation an Auschwitz hier zu plötzlich ein? Es gibt freilich einige Wörter im Gedicht „mühlau,†“, die einen daran erinnern. Das Verb „schie-/ßnd“ läßt ja auch an ein Gewehr denken. Und „ein grobes plattngrau“ in der dritten Zeile weist zwar auf die Platte auf Trakls Grab hin, aber wenn man das als „platt**n**bau“ hört, kann man zugleich die Vorstellung eines grob gebauten Hauses entwickeln. Ferner bedeutet „abdekkun“ in derselben Zeile, was die Nominalform zum Verbum „abdecken“ darstellt, einerseits „das dach, die ziegel abdecken“, aber zugleich umgekehrt „bei den jägem, das wild abdecken“ (enthäuten)²⁶. Die Ambivalenz dieses Wortes birgt latent die Konnotation des Todes. Die Beschreibung der vierten Zeile bis zur sechsten Zeile „über polnisch überführter staubklebe“ liest sich zwar als Hinweis auf die Überführung von Trakls totem Körper in sein Heimatland. Aber wenn man die umgekehrte Richtung, d. h. die Richtung von Westen über Polen nach Osten denkt, entfaltet das Gedicht noch einen weiteren Interpretationsraum. Diese Bewegung gleicht der Deportation der Juden in die Konzentrationslager. Des weiteren bewirkt die schon erwähnte Unerklärbarkeit des Wortes „staubklebe“ Textweite, indem die Wortvermischung „staubklebe“ auf Körperreste hinweist, die man nicht mehr angemessen erklären kann. Das deutlich hervorstechende Wort „konzentration“ muss man nicht erläutern. Wenn man diese fünf Beispiele zusammendenkt, könnte es sein, dass dieses Gedicht auch noch auf jenes andere historische Ereignis anspielt, während es des Schicksals des im Ersten Weltkrieg gestorbenen Dichters gedenkt.

Dunkelheit sowohl in Bezug auf die Wortbedeutungen wie auch in Bezug auf die Gesamtvorstellung, die das Gedicht zu evozieren versucht, und die kontinuierlich wiederholten Anspielungen auf den Tod betreffen über Mühlau hinaus auch Auschwitz. Dabei sind das merkwürdige Enjambement oder die Zykluskomposition besonders beachtenswert. Wenn man in der absichtlich umschreibenden Orthographie auf die geheimen Hinweise des Autors lauscht, kann man hier den fragmentierten Namen **A-u-s-c-h-w-i-t-z** finden und rekonstruieren²⁷. Selbstverständlich kann eine solche Gedichtinterpretation aus akademischer

²⁶ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. I.* München (Deutscher Taschenbuch) 1984, S. 19.

²⁷ Wenn man „aus“ in der letzten Zeile, „(gr)-ausch-(ie)“ in der ersten, den Konsonanten „z“ und das Zeichen „†“ einanderreicht, taucht der Name **Auschwitz** auf.

Sicht in Frage gestellt werden. Ich kann aber auf einen Interpreten verweisen, der auf ähnliche Weise den verborgenen Zusammenhang zwischen Trakl und Auschwitz aufgezeigt hat. Yoshihiko Hirano zitiert in seiner Abhandlung „Galizien oder die vorgestellte Wildnis – Grillparzer/ Sacher-Masoch/ Trakl“ eine ironische Anekdote Fickers, der dem nach der Richtung Ostfront mit dem Zug aufbrechenden Georg Trakl nachschaute, wie folgt:

Die Fahrt im Viehwagen voller Menschen nach Galizien, gen Osten, wird 25 Jahre später wiederholt und zwar von dem großen System, das die Menschen ihrer Abstammung nach aussondert, in die Wagen treibt, aus ihren Heimatorten verschleppt, konzentriert, züchtigt, sie arbeiten lässt, dann schlachtet und die Teile ihrer Körper wie Haut oder Haare weiter verarbeitet.²⁸

Auf der Landkarte kann man sehen, dass die Stadt Krakau, wo Trakl Selbstmord beging, in der Nähe der Stadt Oświęcim liegt. Oświęcim ist der polnische Name von Auschwitz. Das Schicksal Trakls, der mit einem Viehwagen von Innsbruck über Wien nach dem Osten geschickt worden war, der bald darauf dort starb, ohne dass irgendein Bekannter bei ihm gewesen wäre, und der dann etwa zehn Jahre später buchstäblich als „Staub“ in seine Heimat zurückgebracht wurde²⁹, vereinigt sich seltsam mit dem, was die Juden nach 25 Jahren erfahren mussten. Das Übereinanderblenden des Schicksals des im Ersten Weltkrieg gestorbenen Dichters mit dem der im Zweiten Weltkrieg ermordeten Juden in Klings Gedicht lässt sich vielleicht mit dem Begriff „Heterotopie“ erklären.

3.2. Der Begriff „Heterotopie“

Michel Foucault benutzte diesen Begriff erstmals 1967 in einem Vortrag mit dem Titel „Andere Räume“³⁰. Ihm zufolge ist jeder Raum als „Plazierung“ zu verstehen. Es gibt aber zwei Räume, die anders als die sonstigen Plazierungen sind: der eine ist die „Utopie“ und der andere ist die „Heterotopie“. „Utopie“ (ou und topos/ Nirgendwo)³¹ ist buchstäblich „die Plazierung ohne wirklichen Ort“³². „Heterotopie“ ist das Gegenteil

²⁸ Hirano, Yoshihiko: „Galizien oder die vorgestellte Wildnis – Grillparzer/ Sacher-Masoch/ Trakl –. Übersetzt vom Verfasser. (Galizia moshikuha hyoushou saretu koku – Grillparzer/ Sacher-Masoch/ Trakl)“ In: *Kemonotachi no densetsu. Touou no doitsugobunngaku chizu*. Misuzu 2001 (Japanisch), S. 1-20, hier S. 17.

²⁹ Ilse Aichinger weist auch auf die schicksalhafte Verbindung zwischen Trakl und dem Osten hin. Vgl. Aichinger, Ilse: „Georg Trakl“. In: Ivanovic, Christine/ Shindo, Sugi (Hrsg.): *Absprung zur Weiterbesinnung Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*. Tübingen (Stauffenburg) 2011, S. 13-29, hier S. 13f.

³⁰ Der Vortrag ist originell auf französisch geschrieben und heißt *Des espaces autres*. Hier benutze ich die folgende deutsche Übersetzung. Foucault, Michel: „Andere Räume“. Übersetzt von Walter Seitter. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig (Reclam) 1990, S. 34-46.

³¹ Rudolf, Michael: *Foucault-Lexikon. Entwicklung-Kernbegriffe-Zusammenhänge 2., durchgesehene Auflage*. München (Wilhelm Fink) 2009, S. 173f.

³² Foucault: a. a. O., S. 38f.

der „Utopie“. Trotzdem sie in der realen Gesellschaft existiert, hat sie zugleich die Eigenschaft der „Gegenplatzierung“. Deshalb ist sie „(...) tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermassen Orte ausserhalb aller Orte“³³.

Im Anschluss unternimmt Foucault eine systematische Beschreibung der Heterotopie im Sinne einer „Heterotopologie“. Er erklärt sie mit sechs Prinzipien. Der erste Prinzip heißt: „es gibt wahrscheinlich keine einzige Kultur auf der Welt, die nicht Heterotopien etabliert“³⁴. Die Gesellschaft braucht für ihr Bestehen notwendigerweise einige Heterotopien. Das zweite Prinzip besagt, „daß eine Gesellschaft im Laufe ihrer Geschichte eine immer noch existierende Heterotopie anders funktionieren lassen kann“³⁵. Die Art und Weise der Heterotopie ist je nach dem herrschenden Werturteil der Zeit zu verändern. „Die Heterotopien vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind“³⁶, so lautet nach Foucault das dritte Prinzip. Als Beispiele führt Foucault die „Bühne“ oder das „Kino“ an. Das vierte Prinzip bezieht sich auf die Zeit: „Heterotopien sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“³⁷. Das fünfte Prinzip erklärt die Beziehung der Heterotopie zur äußeren Welt: „Die Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus“³⁸. Das letzte erklärt die Funktion der Heterotopie, die durch die Beziehung mit der äußeren Welt geleitet wird: „(S)ie (haben) gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion. Diese entfaltet sich zwischen zwei extremen Polen. Entweder haben sie einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer denunziert. (...) Oder man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unstrige ungeordnet, mißraten und wirr ist. Das wäre also nicht die Illusionsheterotopie, sondern die Kompensationsheterotopie.“³⁹

Foucault erwähnt in seiner Bestimmung als ein Beispiel auch den „Friedhof“. Im folgenden möchte ich der Aussage nachgehen, dass der „Friedhof“ eine Heterotopie ist. Es gibt keine Menschenwelt, die keinen Friedhof hat (1). Die Position des Friedhofs in der Stadt verändert sich dem Verlauf der Geschichte und der Veränderung des herrschenden Wertkriteriums entsprechend (2). Auf dem Friedhof werden Tote begraben, die verschiedener Herkunft sind. Deshalb werden für den Besucher die verschiedenen Todesarten aufgeführt (3). In Bezug auf die „Heterochronie“ führt Foucault selbst das Beispiel des Friedhofs an. „Man sieht daran, daß der Friedhof ein eminent heterotopischer Ort ist; denn er beginnt mit der sonderbaren Heterochronie, die

³³ a. a. O., S. 39.

³⁴ a. a. O., S. 40.

³⁵ a. a. O., S. 41.

³⁶ a. a. O., S. 42.

³⁷ a. a. O., S. 43.

³⁸ a. a. O., S. 44.

³⁹ a. a. O., S. 45.

für das Individuum der Verlust des Lebens ist und die Quasi-Ewigkeit, in der es nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen⁴⁰ (4). Der Friedhof ist einerseits ein Ort der Gesellschaft und er kann betreten werden. Andererseits gilt er jedoch als fremd und geschlossen, weil dieser Ort seinem Wesen nach ausschließlich für die Toten bestimmt ist (5). Das letzte Prinzip erklärt die Funktion des Friedhofs in der Welt. Er zeigt die Illusion der Gesellschaft, die ausschließlich von den Lebenden gebildet wird, an, und schafft ein Gegenbild der Wirklichkeit, in der der Tod alle gleich ordnet.

3.3. Das Gedicht als Friedhof als Heterotopie

Oben Gesagtem zufolge wird also der Friedhof als Heterotopie definiert. Und das Gedicht „mühlau, †“ behandelt auf der thematischen Ebene diesen Friedhof als Heterotopie. Wie schon erwähnt, erscheinen in diesem kurzen Gedicht vielschichtige Erinnerungen, die sich auf den Ersten oder auf den Zweiten Weltkrieg beziehen können. Dessen Grund kann jetzt nicht nur stofflich untersucht werden, sondern das Gedicht selbst fungiert im Sinne der Heterotopie, die es anspricht und die es zugleich generiert. Im folgenden möchte ich den Gedichtstraum *mühlau, †* mithilfe des 3. und 4. Prinzips interpretieren.

Die Frage ist, ob mit der Beschreibung von Trakls Grab tatsächlich auch Auschwitz evoziert wird. Die Heterotopie, so Foucault, kann „an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammen(...)legen, die an sich unvereinbar sind“ (3). Deshalb ist es möglich, dass im Friedhof Mühlau nicht nur Innsbruck, sondern auch „Polen“ oder „Wien“, d. h. die Räume, die Trakls Biografie aufeinander beziehen läßt, nebeneinander stehen. Zu diesen Räumen kann dann auch der Name Auschwitz, der fragmentiert im Gedicht erscheint, gehören, auch wenn er nicht direkt genannt wird. Ein weiterer Aspekt betrifft die Zeit. Wir erinnern uns noch einmal an Foucaults Bestimmung: „Die Heterotopien sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“. Die Zeit, die den Friedhof durchdringt, verknüpft sich zwar mit der des Dichters, der 1914 auf dem Schlachtfeld starb. Sie verknüpft sich aber auch mit der Zeit der hier begrabenen Anderen wie etwa der von Ludwig von Ficker. Die gewöhnliche Zeit der Besucher „wir“ (Kling und seine Frau?) verschmilzt mit ihrem Eintreten in den Friedhof in die Heterochronie. Dass in diesen verwickelten Zeiten die Besucher zeitlich getrennte Ereignisse erleben, bedeutet keinen Widerspruch. Die schon erwähnte Zyklus-konstruktion dieses Gedichts läßt seinen heterotopischen Charakter als sowohl geschlossen und trotzdem zugleich offen erscheinen.

Klings Gedicht mag als ein gutes Paradigma angesehen werden für das Gedicht als Heterotopie, weil es den Friedhofsnamen zu seinem Titel gemacht hat. Kann man diese Neigung zur Heterotopie verallgemeinern

⁴⁰ a. a. O., S. 43.

und sie im Zusammenhang der Poetik des Dichters Kling erklären? Kling versteht das Gedicht als „Textadersystem“⁴¹ und er nennt seine poetische Strategie „Sprachinstallation“. Wie in diesem Beispiel ist die Neigung, das Gedicht als etwas Körperliches zu verstehen, typisch für die Generation Klings⁴². Und das gilt auch für den Verlust „des alten idealistischen Subjekt(s)“⁴³. Die Sprache konzentrierte sich nicht auf das lyrische Ich, um die Anderen zu überzeugen, sondern sucht eifrig sich selbst und zielt nur auf die Konstruktion des unabhängigen Systems. Diese Abgeschlossenheit und die Situation, dass alle poetischen Objekte zu einfachen Stoffen ‚herunterkommen‘, analysiert Elm kritisch. „Den Transitdichtern“ bedeutet der Krieg nichts als den Stoff für ihre Erzeugnisse⁴⁴. Sie haben keine Fragen mehr für die historischen Ereignisse, mit denen sich die Dichter der 80er Jahren noch beschäftigten. Die Kluft zwischen den beschriebenen historischen Objekten und der Ethik folgt immer diesen Dichtern wie ihrem Vorbild Gottfried Benn mit dem Vorwurf, dass sie ausschließlich der Inszenierung und „der Artistik“⁴⁵ nachjagen. Korte denkt aber, dass Kling dem Vergessen der historischen Ereignisse wie dem Krieg widersteht, solange er in der Reihe der Werke, die den Ersten Weltkrieg behandeln, mit dem menschlichen Gedächtnis beschäftigt ist⁴⁶. Hier kann man sich an das letzte Prinzip der Heterotopologie erinnern. Das höchst raffinierte Gedicht Klings könnte einerseits als „anderer Raum“ gegen „unsrige ungeordnete, mißratene und wirre“ Welt sein. Andererseits verriet es die Illusion, die unsere Welt benötigt, während der Autor Vorstellungen wie Krieg und Tod in dem Ort, dessen Name Gedicht heißt, verschwendet. Zumindestens scheint mir das Gedicht Klings noch zwischen den beiden Vorgehensweisen zu bleiben zu versuchen.

4. Zum Schluss

Wie oben gezeigt analysierte ich das Gedicht Klings „mühlau,†“, wobei seine komplexe semantische, visuelle und lautliche Vielschichtigkeit aufgezeigt werden konnte. Dabei wurde auch auf die Möglichkeit hingewiesen, dies in Zusammenhang mit Foucaults Konzept der Heterotopie zu lesen, zumal es sich um einen Friedhof handelt, der bei Foucault als paradigmatische Heterotopie angeführt wird. Das Gedicht als Heterotopie aufzufassen, könnte von grundsätzlicher Bedeutung für die Poetik Klings sein. Interessant erscheint darüber hinaus, dass sich Kling in den 90er Jahren immer wieder mit Trakl beschäftigte. Seine Position in der Rezeptionsgeschichte Trakls genauer zu bestimmen wird meine nächste Aufgabe sein.

⁴¹ Elm, Theo: „Lyrik heute“. In: *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg (Königshausen&Neumann) 2010, S. 605-620, hier S. 609.

⁴² Zum Beispiel nennt Durs Grünbein es „anatomischer Tafel“. Elm: a. a. O.

⁴³ Elm: a. a. O., S. 608.

⁴⁴ Elm: a. a. O., S. 615f. Im Bezug darauf macht Elm aufmerksam, dass die Gattung des Liebesgedichts nach der 90 Jahren schnell verfiel.

⁴⁵ Benn, Gottfried: „Probleme der Lyrik“. In: *Gesammelte Werke. Bd. 3*. S. 505-535, hier S. 510.

⁴⁶ Korte: a. a. O.