

Zur Zwiesprache bereit

Mittelalterliche Zitate in der Gegenwartslyrik

Frieder von Ammon

Angenommen: 29. Januar 2026 / Online publiziert: 26. Februar 2026
© The Author(s) 2026

Zusammenfassung Der Beitrag untersucht die Zitatkultur der Gegenwartslyrik am Beispiel der Mittelalterrezeption. Auf diesem Gebiet ist seit einiger Zeit, verstärkt aber seit den 1990er Jahren, eine regelrechte Konjunktur zu verzeichnen, die zum Teil auf den Lyriker und Essayisten Thomas Kling zurückzuführen ist, dessen von ›Zitier-Lust‹ geprägte Zitationspraxis normbildend geworden ist. Von ihm ausgehend wird ein Zitierzirkel untersucht, der im Zeichen des Mittelalters steht und zu dem so prominente Lyriker und Lyrikerinnen wie Marcel Beyer, Ulrike Draesner und, aus der nächsten Generation, Anja Utler gehören.

Ready for dialogue

Medieval quotations in contemporary poetry

Abstract The article examines the culture of quotation in contemporary poetry using the reception of the Middle Ages as an example. In this field, there has been a distinct boom for some time, especially since the 1990s, which can partly be attributed to the poet and essayist Thomas Kling, whose citation practice, characterized by a ›joy of quoting‹, has become a model. Starting from him, a ›citation circle‹ in the sign of the Middle Ages is analyzed. It includes prominent poets such as Marcel Beyer, Ulrike Draesner, and, from the next generation, Anja Utler.

Dieser Beitrag beruht auf einem öffentlichen Abendvortrag, der im Rahmen der Tagung ›Zitatkulturen des Mittelalters‹ am 8. November 2018 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel gehalten wurde.

✉ Frieder von Ammon
Institut für Deutsche Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität München,
Schellingstr. 3 RG, 80799 München, Deutschland
E-Mail: Frieder.vonAmmon@germanistik.uni-muenchen.de

Der Haupttitel dieses Beitrags ist – natürlich – ein Zitat. Es stammt aus einem Artikel, den der Lyriker und Essayist Durs Grünbein für das im Jahr 2002 von der Accademia della Crusca in Florenz herausgegebene *Dizionario della Libertà* geschrieben hat, ein Wörterbuch, in dem 26 alphabetisch geordnete Schlüsselbegriffe des anbrechenden Jahrtausends in Darstellungen prominenter europäischer Schriftsteller von Lars Gustafsson über Cees Nooteboom und Orhan Pamuk bis hin zu Tomas Venclova versammelt sind.¹ Der letzte dieser Schlüsselbegriffe ist *la citazione* – das Zitat.² Was den Artikel im Zusammenhang dieses Beitrags signifikant macht, ist die Tatsache, dass das Zitieren eine literarische Praxis ist, über die – obwohl oder gerade weil sie in der Gegenwartsliteratur eine zentrale Rolle spielt – so gut wie nie offen gesprochen wird, es sei denn, es geht – wie etwa im Fall des Romans *Axolotl Roadkill* von Helene Hegemann, der eine regelrechte Flut von Veröffentlichungen zum Thema ausgelöst hat³ – um den Sonderfall des Plagiats, und auch über diesen Fall wurde erst nachträglich und nur deshalb gesprochen, weil die Öffentlichkeit es vehement eingefordert hatte. Überspitzt formuliert: Alle zitieren, was das Zeug hält, doch keiner lässt sich dabei in die Karten schauen.

Da dies so ist, muss man sich umso glücklicher schätzen, wenn ein Autor wie Grünbein sich doch einmal dazu äußert, und wenn das, was er zu sagen hat, auch noch aufschlussreich ist. Den Ausgangspunkt seiner Ausführungen bildet eine durchaus negative Perspektivierung des Zitats, innerhalb derer das Zitieren als ein die Autonomie des Autors gefährdender und entsprechend angstbesetzter Akt gedeutet wird, als ein Akt, der – wie es heißt – einer »semantischen Kapitulation« gleichkomme:

Eine warnende Stimme flüsterte: der Spalt, den du hier aufstust, wird immer ein Zwiespalt bleiben. Du bist, sobald das Zitat erst eingedrungen ist, nicht mehr dein eigener Herr. Eine andere Stimme, ein Denken, das sich von deinem stark unterscheidet, wird fortan einen Schatten werfen, der alles bis dahin Geschriebene, alles künftig Gesagte in einem anderen Licht zeigt. Zitate sind, allen sichtbar, die Zäsuren im Monolog. Sie markieren, wie der Schnitt ins eigene Fleisch, den Einbruch ins Allerheiligste – in die geschlossene Ausdruckswelt des Subjekts. Sobald sie erscheinen, wird der Leser dich nur mehr in Gesellschaft des fremden Stichwortgebers wahrnehmen, als gespaltenes Individuum in bedrohlicher Koexistenz.⁴

Suggestiv wird hier somit etwas formuliert, was man die Angst des Autors vor dem Zitat nennen könnte, oder auch – mit dem einschlägigen Begriff Harold Blooms, den Grünbein als »Formel, mit der eine psychoanalytisch geschulte Literaturtheorie

¹ *Dizionario della Libertà. Le parole della Libertà in ventisei grandi scrittori contemporanei. A cura di Alba Donati e Paolo Fabrizio Iacuzzi. Introduzione di Riccardo Nencini. Con un saggio di Mario Luzi. Postfazione di Pär Larson e Nicoletta Maraschio*, Firenze 2002.

² Durs Grünbein, »Zitat–Citazione«, in: ebd., 261–266.

³ Vgl. die Übersicht über die Debatte auf http://literaturkritik.de/public/online_abo/forum/forumfaden.php?rootID=120 [04.04.2025].

⁴ Der Artikel wird hier zitiert nach seinem Wiederabdruck auf Deutsch in: Durs Grünbein, »Warum schriftlos leben«, in: Ders., *Aufsätze*, Frankfurt a. M. 2003, 69–73, hier: 69.

das Problem indizierte«, in seinem Artikel selbst ins Spiel bringt⁵ –: *anxiety of influence*,⁶ ›Einfluss-Angst‹. Ausdruck verliehen wird dieser Angst freilich mittels einer großen Fülle von Zitaten oder genauer: Allusionen, also unmarkierten intertextuellen Referenzen, die sich nicht ganz zu Zitaten verfestigt haben. Angespielt wird etwa auf Sigmund Freuds Formel, dass »das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus«,⁷ und das Wort »Ausdruckswelt« verweist auf den Titel eines Essaybandes von Gottfried Benn,⁸ zudem wird Begrifflichkeit aus sehr unterschiedlichen semantischen Sphären verwendet (aus dem religiösen und dem psychiatrischen Diskurs etwa). Auf diese Weise wird der Artikel als ein Text inszeniert, auf dem selbst der Schatten eines anderen Denkens liegt, bzw., falls man diesen Plural bilden kann: der Schatten mehrerer anderer ›Denken‹. Grünbein behauptet demnach nicht nur, dass ein Zitierender nicht Herr in seinem eigenen Text sei, durch die zahlreichen intertextuellen Referenzen in seinem Beitrag zeigt er dies zugleich.

Dass man das Zitieren aber keineswegs nur als seine »semantische[] Kapitulation« auffassen muss, wird deutlich, wenn Grünbein dann die Gegenposition zu dem bisher Gesagten einnimmt:

So abwegig der Gedanke, das Zitat sei nichts als das Armutszeugnis dessen, der sich seiner bedient, so undialektisch wäre eine Lektüre, die in ihm ausschließlich das andere des Autors am Werk sieht, und nicht ebenso sehr den Familiensinn, seine Bereitschaft zur Empathie. Ein freier Geist läßt sich niemals erpressen. Er bestätigt vielmehr die eigene Souveränität, indem er zitierend andere freie Geister aufruft – sprich seinesgleichen. Er zitiert sie herbei, wie die Redewendung besagt. Das heißt, er lädt sie vor zu einer Zusammenkunft, einer Anhörung, deren Schriftführer er in diesem Augenblick ist. Das Zitieren macht ihn, solange er die Regie behält, nicht ärmer, im Gegenteil, es macht ihn nur reicher, ganz im Sinne des urkommunistischen Credo eines Karl Marx, der den Reichtum eines Menschen in der Vielfalt seiner Beziehungen zu anderen Menschen sah.⁹

Auch hier wird das Gesagte durch Zitate bzw. Allusionen bestätigt: In dieser Passage ist es einerseits der Volksmund, der zitiert wird, andererseits – diesmal sogar mit Namensnennung – Karl Marx, und auch hier werden wieder auffallend viele Redewendungen aus unterschiedlichen Diskurszusammenhängen verwendet. So wie durch die Präsenz anderer Stimmen im Text zuvor die Einfluss-Angst des Autors performativ zum Ausdruck gebracht wurde, wird nun auch sein »Familiensinn« durch intertextuelle Referenzen dargestellt, und wo es vorher darum ging, seinen Kontrollverlust inmitten des ›Zitatgestöbers‹ zu demonstrieren, wird nun gezeigt, dass er die Zügel auch durchaus in der Hand behalten kann. Darauf folgt der

⁵ Ebd., 69 f.

⁶ Harold Bloom, *Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Second Edition, New York 1997.

⁷ Sigmund Freud, »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: Ders., *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen*, Einleitung von F.-W. Eickhoff. 11., erweiterte Auflage, Frankfurt a. M. 2009, 187–194, hier: 194.

⁸ Gottfried Benn, *Ausdruckswelt. Essays und Aphorismen*, Wiesbaden 1949.

⁹ Grünbein (Anm. 4), 72.

Satz, dem das Zitat im Titel dieses Beitrags entnommen wurde: »Das Zitat ist, so betrachtet, ein Zeichen dafür, wie weit der Einzelne innerhalb seiner Ausdruckswelt zur Zwiesprache bereit ist.«¹⁰

Grünbeins Ausführungen über das Zitat wurden deshalb zum Ausgangspunkt für diesen Beitrag genommen, weil sie deutlich vor Augen führen, dass die Zitatkultur der Gegenwart nicht nur von der ›Zitier-Angst‹ der Autoren bestimmt ist, sondern mindestens ebenso sehr von ihrer ›Zitier-Lust‹.¹¹ Insofern eignet sich das Grünbein-Zitat auch als Titel dieses Beitrags. Denn: »zur Zwiesprache bereit« – und zwar insbesondere auch zur Zwiesprache mit mittelalterlichen Texten – ist eine beeindruckende Zahl von Autoren und Autorinnen der deutschsprachigen Gegenwartslyrik, die sich in den vergangenen Jahren auf intelligente und intensive Weise auf die Literatur des Mittelalters bezogen und dabei gerade auch im Hinblick auf ihre Zitierpraxis teilweise neue Verfahrensweisen erprobt haben. Wie es scheint, sind diese Bezugnahmen, die in einer mittlerweile 500-jährigen Tradition stehen,¹² Teil einer steigenden Konjunktur der Mittelalterrezeption in Literatur und Kultur der Gegenwart, die sich schon seit einiger Zeit beobachten lässt,¹³ etwa seit den 1990er Jahren und zumal seit der Jahrtausendwende aber noch einmal an Relevanz gewonnen hat.¹⁴ Um dieses so weite wie unübersichtliche Feld kann es im Folgenden jedoch nicht gehen. Stattdessen soll versucht werden, das (immer noch sehr umfangreiche) Teilphänomen ›Mittelalterliche Zitate in der Gegenwartslyrik‹ exemplarisch anhand einer spezifischen Konstellation von im Dialog miteinander stehenden Autoren, Autorinnen und Texten zu untersuchen, einer Konstellation, die – wie man sagen könnte – einen Zitierzirkel im Zeichen des Mittelalters bildet.

I.

»UUANNA PISTDU«: IM MITTELPUNKT DES ZIRKELS

Den Mittelpunkt dieses Zirkels bildet der im Jahr 2005 mit nur 48 Jahren verstorbene Lyriker und Essayist Thomas Kling.¹⁵ Für die erwähnte steigende Konjunktur der Mittelalterrezeption in der deutschsprachigen Gegenwartslyrik hat er eine zentrale

¹⁰ Ebd., 72.

¹¹ Vgl. dazu auch den Sammelband Uta Degner, Elisabetta Mengaldo (Hrsg.), *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*, München 2014.

¹² Vgl. dazu Mathias Herweg, Stefan Keppler-Tasaki (Hrsg.), *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*, Berlin, Boston 2012.

¹³ Vgl. dazu Wolfgang Pöckl, »Zitiertes Mittelalter in der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: Peter Wapnewski (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, Germanistische Symposien VI, Stuttgart 1986, 531–546.

¹⁴ Vgl. dazu Christian Kiening, *Das Mittelalter der Gegenwart. Poetische Zeitenräume*, Göttingen 2023.

¹⁵ Zu Kling vgl. u. a. Frieder von Ammon, Alena Scharfshwert, Peer Trilcke (Hrsg.), *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 9, Göttingen 2012, Peer Trilcke, *Historisches Rauschen. Das geschichtsliterarische Werk Thomas Klings*. Elektronische Dissertation, Göttingen 2012, <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2012/trilcke/> [25.01.2024] sowie Frieder von Ammon, Rüdiger Zymner (Hrsg.), *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*, Leiden u. a. 2019.

Rolle gespielt, und dies nicht nur deshalb, weil er in die von ihm 2001 herausgegebene Anthologie *Sprachspeicher*, eine hoch subjektive Auswahl deutscher Gedichte vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart, eine beachtliche Zahl mittelalterlicher Gedichte teilweise in eigenen Übersetzungen aufgenommen und damit das Interesse der sich vielfach an ihm orientierenden jüngeren Autorinnen und Autoren auf die mittelalterliche Lyrik gelenkt hat.¹⁶ Darüber hinaus hat er sich für das Mittelalter vor allem in Form von intertextuellen Referenzen, darunter vielen Zitaten, in seinem eigenen Werk stark gemacht, er hat also – wenn man so will – ›Zitatpolitik‹ zugunsten der mittelalterlichen Literatur gemacht. Und diese Zitatpolitik war folgenreich: Ohne sie wäre die Konjunktur der Mittelalterrezeption in der Gegenwartslyrik möglicherweise gar nicht zustande gekommen.

Klings erster Gedichtband mit dem programmatisch gemeinten Titel *erprobung herztstärkender mittel* erschien 1986. Zwar ist in diesem Band einmal vom »(erd)mittelalter« die Rede,¹⁷ mittelalterliche Zitate findet man darin aber noch nicht. Kling kam aus der Düsseldorfer Punkszene, und das merkt man seinen frühen Texten auch an. Ein Beispiel ist das folgende Gedicht, das mit dem Ratinger Hof einem zentralen Ort der Punkszene gewidmet ist. Die Toten Hosen etwa gingen dort ein und aus, aber auch Joseph Beuys:

ratinger hof, zb 2

*wenn das die fraumutter wüßt das
herzimleib tät ihr zrspringn*

UNTERM -ZERHACKER das schuhe zertanzn;
sorgfältig epilierte wadn vor den boxn
bockbierflaschen; das das zerhackn;
mitteilung aus dragée pupillen, -häute,
dezibelschübe [...] ¹⁸

Hier wird also durchaus lustvoll mit Zitaten operiert (das Motto stammt aus dem Grimmschen Märchen *Die Gänsemagd*¹⁹), und zwar mit – wie man vielleicht sagen könnte – ›frisierten‹ Zitaten, doch es sind eben noch keine mittelalterlichen Zitate. Im Fokus von Klings frühen Gedichten steht vielmehr die Gegenwart, und sie wird ihnen unter anderem in Form von Zitaten aller Arten eingeschrieben, wobei die Zitathäufigkeit bereits ebenso auffällig ist wie die Vielfalt der zitierten Texte und verwendeten Zitiertechniken. All dies wird in Klings zweitem, nunmehr bei

¹⁶ *Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert eingelagert und moderiert von Thomas Kling*, Köln 2001, 7–73. Dazu vgl. auch Kiening (Anm. 14).

¹⁷ Thomas Kling, *Werke in vier Bänden*, hrsg. Marcel Beyer in Zusammenarbeit mit Frieder von Ammon, Peer Trilcke und Gabriele Wix, Berlin 2020, Bd. 1, 7.

¹⁸ Ebd., 65.

¹⁹ Vgl. dazu Friederike Reents, »Mit Hölderlin und Benn im Ratinger Hof. Thomas Klings tiefschürfende ›nachtperformance‹«, in: Ammon, Zymner (Hrsg.) (Anm. 15), 11–36, hier: 30.

Suhrkamp erschienenen Gedichtband mit dem wiederum programmatisch zu verstehenden Titel *Geschmacksverstärker* weiter gesteigert, indem neben der Gegenwart nun verstärkt auch die Geschichte in den Blick genommen wird, Erster und Zweiter Weltkrieg etwa sowie die Zeit um 1800. Das Mittelalter spielt aber immer noch keine Rolle.

Das ändert sich erst mit Klings drittem Gedichtband, der 1991 erschien und den abermals programmatischen Titel *brennstabm* trägt. Der Horizont der Gedichte Klings hat sich nun in einer bemerkenswerten Weise verbreitert, jetzt gerät auch das Mittelalter in ihren Blick. In einer der zweiten Auflage des Bandes vorangestellten Vorbemerkung wird dies explizit thematisiert:

brennstabm ist der jetzt in zweiter, unveränderter Auflage vorliegende Gedichtband, der die Wende von den 80er zu den 90er Jahren in meinem Schreiben markiert. An zahlreichen Orten recherchiert und geschrieben, berührt *brennstabm* ebenso zahlreiche Traditionen des Dichtens; dabei beschränkten sich die Bergungsarbeiten nicht auf die Stauräume des klassisch-alteuropäischen Schrifttums, ebensowenig wie es mir allein um die Sichtung, Aus- und Aufräumung der Archive einer ausbuchstabierten Moderne ging (und geht): stets bin ich mir bewußt, daß Verschriftlichung von Dichtung bedingt ist von älteren, oralen Traditionen der Sprachwiedergabe, die der Alphabetisierung vorausgehen.²⁰

Der einstige Punklyriker Kling stilisiert sich jetzt also zu einem *poeta doctus*, der über nicht weniger als das gesamte »klassisch-alteuropäische[] Schrifttum[]« einschließlich der ihm vorausgegangenen mündlichen Traditionen verfügen will, was ein so maßloser wie anmaßender Anspruch ist.²¹ Positiv gewendet: Klings Zitierlust scheint damals grenzenlos gewesen zu sein, die Schatten anderer »Denken« in seinen Texten beunruhigten diesen Autor offenbar nicht im Geringsten. Dabei dürfte die große historische Distanz eine Rolle gespielt haben: Je älter und entsprechend weniger bekannt die zitierten Autoren, desto weniger muss man ihre Schatten fürchten. So auch im Fall des (nur bei Mediävisten prominenten) Autors, auf den Kling sich in seiner Vorbemerkung beruft:

In der Poetik des Isländers Snorri Sturluson aus dem 13. Jahrhundert meint *stafr* denn auch im wesentlichen zweierlei, Buchstabe *und* Laut; daneben bedeutet es Unbeweglich-Steifes, Pfeiler und Säule, Regelmäß und Formular, weist ins Altindische, wo *stambha-* als (Baum-)Stamm, als stützen, an- und festhalten, aber auch als Höchstbeweglich-Fließendes, als schimpfen und stampfen uns entgegentritt – als Stampfen des Rhythmus, versteht sich; zu diesen indoeuropäischen Wurzeln gehört, nicht zuletzt, dann auch das Staunen. Und: es gehört

²⁰ Kling (Anm. 17), Bd. 4, 556. Zum Folgenden vgl. auch Michael Waltenberger »»paddelnde mediävistik«. Über Thomas Klings Umgang mit mittelalterlichen Texten«, in: Ammon, Scharfswert, Trilcke (Hrsg.) (Anm. 15), 137–161.

²¹ Zu dieser »Wende« in Klings Werk vgl. Trilcke (Anm. 15), 151–154.

das histrionische Element des lauten *Sprechens* der Verse – keineswegs nur von ›brennstabm!‹ – zum Lesen, durch welches das Gedicht seine körperliche Rückkehr, ein anderes Aufglühen von Sinn, erfährt.²²

Das, was hier formuliert wird, könnte man als die Geburt einer spätmodernen Gedichtpoetik aus dem Geist der Skaldendichtung bezeichnen. Denn diese Poetik wird im Rekurs auf einen Begriff aus der *Snorra-Edda* entwickelt: Zentral ist dabei, neben der etymologischen Fundierung, die noch weit hinter das Mittelalter zurückführt, die doppelte, Schriftlichkeit *und* Mündlichkeit umfassende Medialität, wobei der Performanz aber eine privilegierte Stellung zugewiesen wird. Die »körperliche Rückkehr« des Gedichts ereignet sich laut Kling ja bei seinem lauten Sprechen. Am Rande sei darauf hingewiesen, dass es nicht bei diesem Postulat geblieben ist, sondern dass Kling mit seiner virtuoson performativen Praxis zu der Wiederbelebung der Tradition des öffentlichen Vortrags von Gedichten seit den 1960er Jahren wesentlich beigetragen hat;²³ auch dies gehört zu der steigenden Konjunktur der Mittelalterrezeption in der Gegenwartsliteratur, von der eingangs die Rede war.

Kling beweist seine Zitier-Lust aber auch in einem anderen Paratext dieses Bandes, nämlich dem folgenden Motto:

uuanna pistdu woher kommst du
(*kasseler glossen*, 9. Jh.)²⁴

Neben der Vorbemerkung mit ihrem programmatischen Rekurs auf einen Begriff aus der *Snorra-Edda* ist dem Gedichtband also ein mittelalterliches Zitat in althochdeutscher Sprache samt neuhochdeutscher Übersetzung als Motto vorangestellt. Dabei kommt es Kling offenbar darauf an, woher das Zitat stammt, denn er gibt – was er nicht immer tut – neben dem Titel des zitierten Textes auch dessen (ungefähre) Datierung an. Diese Angaben sind nicht überflüssig, denn bei den sogenannten *Glossae Casselanae* (die althochdeutsche Übersetzungen lateinischer Alltagssätze bieten) handelt es sich um einen selbst für Mediävisten und Mediävistinnen eher abseitigen Text, der an dieser Stelle möglicherweise zum ersten Mal überhaupt in der deutschsprachigen Literatur zitiert worden ist. Wie Kling auf ihn gestoßen ist, sei einmal dahingestellt, in jedem Fall gibt – wie Michael Waltenberger gezeigt hat – das Zitat bereits eine mögliche Antwort auf die darin gestellte Frage: Kling suggeriert damit die Herkunft seiner Lyrik aus einem »Zwischenzustand des Übergangs und der Überlagerung von Sprachen und Medien, Epochen und Kulturen«, wie er auch in den *Glossae Casselanae* dokumentiert ist. Dabei werden »in erster Linie Aspekte der Translation vom Lateinischen ins Deutsche, des Transfers mündlicher (Alltags-)Sprache in das Medium der Schrift sowie der historischen Tie-

²² Kling (Anm. 17), Bd. 4, 556.

²³ Vgl. dazu Reinhart Meyer-Kalkus, »›Ohrenbelichtung für alle‹. Thomas Kling über den Dichter als ›Live-Act‹«, in: Ammon, Scharfschwert, Trilcke (Hrsg.) (Anm. 15), 241–262 und Frieder von Ammon, *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*, Stuttgart 2018, 436–442.

²⁴ Kling (Anm. 17), Bd. 1, 229.

fe von Identitätsbildungen« akzentuiert.²⁵ In diesem Motto verbirgt sich somit ein ganzes poetologisches Programm.

Aus dem 9. Jahrhundert stammt auch das Zitat, das Kling seinem nächsten Gedichtband – *nacht.sicht.gerät* von 1993 – als erstes Motto vorangestellt hat. Auf Titelangabe und Datierung hat er diesmal aber verzichtet:

Níst si so gisúngan, mit régu**l**u bithuúngan:
 si hábet thoh thia ríhti in scóneru slíhti.
*otfrid von weissenburg*²⁶

Auch übersetzt wird das Motto jetzt nicht mehr, Kling ging also offenbar davon aus, dass seine Leser des Althochdeutschen mächtig waren, oder aber dass sie wussten, wo sie nachschlagen müssten, um eine Übersetzung des Zitats zu finden (immerhin hatte er ja den Autor des zitierten Textes angegeben), nämlich im ersten Kapitel von Otfrids von Weißenburg *Liber Evangeliorum*.²⁷ In der Übersetzung Gisela Vollmann-Profes lauten die beiden Verse: »Freilich ist in ihr [der fränkischen Sprache; Anm. des Verf.] noch nicht in der genannten Weise gedichtet worden; die fränkische Sprache fügt sich noch nicht der Regel; und doch gehorcht sie der Regel in schöner Vollendung.«²⁸ Programmatisch stellt Kling seinem Gedichtband also Otfrids Rechtfertigung voran, seine Evangelienharmonie in der fränkischen bzw. althochdeutschen Sprache verfasst zu haben, obwohl es dieser Sprache damals allgemein nicht zugetraut wurde, sich mit dem Lateinischen oder den anderen beiden heiligen Sprachen messen zu können; demgegenüber verweist Otfrid jedoch selbstbewusst auf die potenzielle Regelmäßigkeit des Althochdeutschen, die er an dieser Stelle wie im gesamten *Liber Evangeliorum* zugleich nachdrücklich unter Beweis stellt.

Seine neuen Gedichte in neuhochdeutscher Sprache publizierte Kling also gleichsam mit Rückendeckung durch Otfrid, und auf diese Weise postulierte er, dass sie nicht nur Gedichten in lateinischer und althochdeutscher, sondern auch Gedichten in allen lebenden Sprachen ebenbürtig waren, wenn auch weniger im Hinblick auf ihre Regelmäßigkeit als auf ihre Artifizialität, Rhetorizität und – mit einem unschönen, hier aber naheliegenden Begriff – ihre »Zitatizität«.

Dies soll an einem Gedicht aus diesem Band veranschaulicht werden, das Teil eines Zyklus' mit dem bereits auf das Mittelalter anspielenden Titel »sachsnkriege oder was« ist. In diesem Zyklus wird mit avancierten poetischen Mitteln eine Reise durch die damals noch neuen Bundesländer inszeniert. Am Anfang steht ein Gedicht namens »brandenburger wetterbericht«, auf ihn folgt:

²⁵ Waltenberger (Anm. 20), 139.

²⁶ Kling (Anm. 17), Bd. 2, 9.

²⁷ Otfrid von Weißenburg, *Evangelienbuch. Auswahl. Althochdeutsch/Neuhochdeutsch*, hrsg., übersetzt und kommentiert von Gisela Vollmann-Profe, Stuttgart 1987, 36, V. 35 f.

²⁸ Ebd., 37.

thüringer ton 1

über ungenannten flurnamen licht-
 bilder; harschiger bodn aus dem
 das rotliegende sich schiebt. eine
 insel, ein berg; kein pferd. buch-
 fink gibt kehlrahmen, besnbestand
 von kuppen erblickt; knorren (kna-
 rren) aus den stämmen, »finstere
 tanne« geknurt, »waldschlößchn,
 schlüssel, gebohnerte pension ta-
 nnenrausch!«, wenn bleiern di vorstadt,
 lichtkeil hintern wald getriebl, ein
 wartburgkühler, vorbeigetrag'n wird.
 mittndnn: eine (gotha steht im gotha/
 STAU Z'ISENACHE), eine noch abgefucktere
 gründerzeit. kammweg-der-melder, ach augn-
 stau; am rennstieg wird gestrichn.²⁹

In diesem Gedicht sagt zwar niemand ›Ich‹, dennoch ist hier ein Ich im Sinne eines wahrnehmenden Subjekts vorauszusetzen. Dieses Subjekt protokolliert seine Wahrnehmungen angesichts einer Thüringer Nachwende-Szenerie, die man wohl in dem bei Gotha gelegenen Ort Friedrichroda lokalisieren kann, jedenfalls gibt es dort die beiden im Gedicht erwähnten Pensionen (›Waldschlößchen‹ und ›Tannenrausch‹) auch heute noch, ebenso gibt es in der Nähe immer noch den ›Großen Inselsberg‹ (den vierthöchsten Berg Thüringens) und den ›Rennsteig‹ (den ältesten Höhenwanderweg Deutschlands). Man hat es also – wie oft bei Kling³⁰ – mit einer Art poetischem Reisebericht in Form eines Wahrnehmungsprotokolls zu tun, einem Protokoll, das aus Bild- und Tonfolgen besteht, die so schnell geschnitten sind, dass sich am Ende ein »augn-/stau« einstellt. Protokolliert werden zum einen ganz konkrete Eindrücke, Ereignisse – wie etwa der Kühler eines Wartburgs, der gerade »vorbeigetrag'n wird« – und O-Töne (die zitierte wörtliche Rede ist wohl einem Pensionsbesitzer zuzuordnen), zum anderen aber auch deren historische Dimensionen, die sich – wie es im Gedicht mit bezeichnender Metaphorik heißt – »wie das rotliegende« aus dem »harschige[n] bodn« schieben. Gegenwart wird hier also gleichsam über- oder besser: »unterlagert« durch Geschichte, die mit Macht an die Oberfläche drängt. Ein erstes Beispiel dafür ist die (unweit von Friedrichroda gelegene) mittelalterliche Wartburg, auf die die gleichnamige Automarke verweist. Auch der Schauplatz des Geschehens, das urkundlich zum ersten Mal im frühen

²⁹ Kling (Anm. 17), Bd. 2, 36.

³⁰ Ein anderes Beispiel (in dem eine Reise in die untergegangene Sowjetunion inszeniert wird) aus demselben Gedichtband ist »Russischer Digest«; vgl. dazu Frieder von Ammon, »rolltreppe russland runter. Thomas Kling und andere 1991 in Moskau und Leningrad«, in: Henrieke Stahl, Hermann Korte (Hrsg.), *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*, Neuere Lyrik 2, Leipzig 2016, 267–283.

12. Jahrhundert erwähnte Friedrichroda, verweist auf das Mittelalter. Insofern ist es nicht überraschend, dass im Gedicht auch ein mittelalterliches Zitat, oder genauer: Zitatpartikel ins Spiel kommt. Die Wendung »Z'ISENACHE« ist einer Strophe Walthers von der Vogelweide entnommen, die mit den Versen beginnt: »Mir hât hêr Gêhart Atze ein pfert/erschozzen zIsenache.«³¹ Weiter auf Neuhochdeutsch:

Mir hat Herr Gerhard Atze ein Pferd
erschossen in Eisenach.
Das klage ich dem, dem er unterstellt ist,
der ist unser beider Gerichtsherr.
Es war gut drei Mark wert.
Nun hört eine seltsame Geschichte,
nachdem es an eine Entschädigung geht,
womit er mich nun hinhält:
Er spricht von besonderer Schwere (des Falles),
daß nämlich mein besagtes Pferd
dem Roß verwandt sei,
das ihm den Finger ab-
gebissen habe, schändlicherweise.
Ich schwöre mit beiden Händen,
daß sie sich nicht gekannt haben.
Ist jemand da, der mir dies beeidigt?³²

Aus dieser Strophe hat Kling also nichts als die Wendung »zIsenache« zitiert, was man – zumindest wenn man keine germanistisch gebildete Leserschaft voraussetzt – als ein reichlich esoterisches Zitat einstufen muss. Dass ein Leser, eine Leserin, dem oder der Walthers Strophe unbekannt ist, verstehen könnte, worauf der Stau bei Eisenach jenseits der Straßenverkehrslage anspielt, kann man sich jedenfalls schwer vorstellen. Genauso wird ihnen wohl der Zusammenhang zwischen dem Stau und dem im Gedicht genannten fehlenden Pferd entgehen. Germanistisch gebildete Leserinnen und Leser hingegen verstehen sofort, warum das Pferd fehlt – es wurde ja bereits im Mittelalter erschossen. Klings Zitierpraxis ist hier also eine durchaus elitäre: Zwar kann man dem Gedicht sicherlich auch etwas abgewinnen, wenn man seinen Prätext nicht kennt, doch zweifellos geht ein großer Teil seines Reizes dann verloren.

Bevor auf die Funktionen dieses Zitats eingegangen wird, sei zuerst noch darauf hingewiesen, wie vielfältig es markiert ist: Zwar werden keine Anführungszeichen verwendet, aber durch die Verwendung von Majuskeln ist es immerhin typographisch markiert. Und es wird auch paratextuell vorbereitet, indem – was aber wiederum nur für germanistisch gebildete Leser und Leserinnen erkennbar ist – im Titel mediävistische Begrifflichkeit Verwendung findet: Denn ›Thüringer Ton‹ ist eine Bezeichnung der Forschung für ein bestimmtes metrisch-musikalisches Sche-

³¹ Walther von der Vogelweide, *Werke*, Bd. 1: *Spruchlyrik*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle, Stuttgart 1994, 266.

³² Ebd., 267.

ma Walthers.³³ Dieses Schema zitiert Kling in seinem Gedicht ebenfalls, nicht exakt allerdings, denn er verzichtet auf Metrum und Reim. Übernommen wird jedoch die Zeilenzahl (16) und – ungefähr – auch die Zeilenlänge, sodass die beiden Texte formal zumindest einander ähneln: So wie auf der Ebene des Inhalts Gegenwart und Geschichte ineinander übergehen, geschieht dies also auch auf der Ebene der Form. Und auch der Urheber des Zitats, also Walther selbst, ist, wenn auch versteckt, im Gedicht präsent: Auf ihn verweist der in der ersten Zeile des Gedichts genannte »ungenannte flurnamen« – womit, so jedenfalls könnte man es deuten, »von der Vogelweide« gemeint ist.

Wie lassen sich aber nun die Funktionen dieses Zitats bestimmen? Einerseits ging es sicherlich darum, die Leserin, den Leser in den elitären Kreis der Kling-Leserschaft aufzunehmen – aber nur, wenn sie dessen aus Sicht des Autors auch würdig waren, wenn sie nämlich über die Bildung oder zumindest über die Neugierde und Recherchierbereitschaft verfügten, die nötig ist, um ein solches esoterisches Zitieren nachvollziehen zu können. Andererseits, und das ist wichtiger, ging es Kling immer auch darum, mit seinen Gedichten – zitiert sei noch einmal Waltenberger – »Geschichtserfahrungen« anzustoßen bzw. die »hermeneutisch offene Dynamik einer ›Geschichtlichkeitserfahrung‹: Seine Texte sind dabei »nicht an der Objektivität einer historischen Wahrheit orientiert, ebenso wenig aber an einer ›anderen‹, vermeintlich ›tieferen‹ Wahrheit der *conditio humana*«. Stattdessen modellieren sie »Denkfiguren, in denen das gegenwärtig Eigene und das historisch Fremdgewordene sich stets wechselseitig konstituieren, – poetisch eigenwertige Denkfiguren, die ihrer Intention nach gleichwohl avancierten literarhistorischen Ansätzen nahe verwandt sind.«³⁴ Mit seinem esoterischen Zitieren, das diesen Denkfiguren verpflichtet ist, hat Kling Schule gemacht: Auf die eine oder andere Weise folgen alle Mitglieder des sich um ihn gruppierenden Zitierzirkels diesem Modell.

Man müsste jetzt darauf eingehen, dass es in Klings Werk auch noch andere Formen und Funktionen von mittelalterlichen Zitaten gibt, zumal wäre auf den Oswald von Wolkenstein-Komplex hinzuweisen, denn Kling hat sich jahrelang mit Oswald beschäftigt, indem er sich poetologisch auf ihn berufen, ihn übersetzt und vor allem indem er ihn in einem Stück für Musiktheater, das er später zu einem Künstlerbuch umgearbeitet hat, unter dem Titel *wolkenstein. mobilisierung* poetisch zum Leben erweckt hat,³⁵ womit er wiederum eine ganze Generation jüngerer deutschsprachiger Autorinnen und Autoren auf diesen Lyriker aufmerksam gemacht hat. Aus Platzgründen kann das an dieser Stelle jedoch nicht geschehen.³⁶ Stattdessen ist jetzt zu dem von Kling ausgehenden Zitierzirkel im Zeichen des Mittelalters überzugehen.

³³ Vgl. dazu ebd., 472.

³⁴ Waltenberger (Anm. 20), 160.

³⁵ Kling (Anm. 17), Bd. 2, 237–256.

³⁶ Vgl. dazu Waltenberger (Anm. 20), 144–158 und Kiening (Anm. 14), 23–43.

II.

VOM SUPERZITAT ZUM ZITIERFEHLER: WEGE DURCH ZITIERTE WELTEN

Zuerst ist hier Marcel Beyer zu nennen, der Büchner-Preisträger des Jahres 2016, der mit Kling seit den frühen 1980er Jahren befreundet war und von ihm gefördert wurde.³⁷ Nach Klings Tod hat Beyer, der als studierter Germanist über Erfahrungen als Editor verfügt, Klings Nachlass vorgeordnet, mehrere Essays über ihn geschrieben, die erste, längst vergriffene Gesamtausgabe seiner Gedichte und 2020 schließlich die Ausgabe der Werke Klings in vier Bänden herausgegeben.³⁸ Außerdem – und dies nicht zuletzt – hat er in seinen Gedichten den Dialog mit Kling in gewisser Weise fortgesetzt, ganz so, als wolle er den durch dessen frühen Tod verursachten Gesprächsabbruch nicht akzeptieren. Als Beispiel für diesen Dialog über den Tod hinaus sei hier das Gedicht »Timide, timide« aus Beyers jüngstem Gedichtband *Graphit* zitiert, dessen Bezug zu Kling in einer Anmerkung am Ende des Bandes explizit gemacht wird:

Timide, timide. Wir müssen über
Burschenspucke sprechen,
über die Wilgefortis, Kumerana,
Ontommer, Hulpe, Kümmernis.

Über Nasalstriche. Das Geldrische.
Über Bastarda. Eine Hand. Und
über Schlaf. Das bleiche Licht
vom Niederrhein, Frühsommer

fast, die Ginsterblüte, man hört
den Falken einen Falken
locken, Kaninchenhaar, sagt man,
schmeckt süß. Rasch auf die

Autobahn. So wandert sie, die Bärtige,
der Wandertheorie zufolge
den Rhein hinauf
bis in die Schweiz, nach

Südtirol, geht Zeichen machen.
Spricht. Wir sehen ihre

³⁷ Vgl. etwa Thomas Kling, »Das kommende Blau. Über Marcel Beyer«, in: Ders. (Anm. 17), Bd. 4, 237–240.

³⁸ Vgl. etwa Marcel Beyer, »Thomas Kling: Herz«, in: Thomas Kling, *Das brennende Archiv. Unveröffentlichte Gedichte, Briefe, Handschriften und Photos aus dem Nachlaß sowie zu Lebzeiten entlegen publizierte Gedichte, Essays und Gespräche*. Zusammengestellt von Norbert Wehr und Ute Langanky, Berlin 2012, 175–187, Thomas Kling, *Gesammelte Gedichte. 1981–2005*, hrsg. Marcel Beyer, Christian Döring, Köln 2006, Kling (Anm. 17).

ungenagelten, beschuhten Füße.
Timide, timide – Thomas a Kempis,

apokryph. Nein, das sind keine
Frühstücksflocken im Gesicht.
Wir wachsen nach. Wir sind
des Fiebers und Sedierens müde.³⁹

Indem er ihn anspricht und die Themen von ihnen noch zu führender Gespräche benennt, setzt Beyer hier in gewisser Weise also wirklich den Dialog mit Kling über dessen Tod hinaus fort, und dabei spielen mittelalterliche Gegenstände eine zentrale Rolle: so die bärtige Heilige Wilgefortis (die mit ihren vielen verschiedenen Namen vergegenwärtigt wird), und so auch der Bestsellerautor Thomas von Kempen. In der Tat könnte man sich gut vorstellen, dass Kling sich für diese Gegenstände interessiert und möglicherweise auch Gedichte darüber geschrieben hätte.

Und es gibt weitere Beispiele für einen solchen gewissermaßen transmortalen Dialog über mittelalterliche Gegenstände: Am eindringlichsten ist in dieser Hinsicht das Gedicht »Das Rheinland stirbt zuletzt«,⁴⁰ in dem Beyer, ausgehend von dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs, den spätmittelalterlichen Lyriker Muskatblut auferstehen lässt, wobei auch Zitate aus dessen Liedern ins Spiel kommen.⁴¹ Beyers Beschäftigung mit Muskatblut hängt insofern indirekt mit Kling zusammen, als Muskatblut ein Zeitgenosse Oswalds von Wolkenstein war, also des von Kling »mobilisierten« spätmittelalterlichen Lyrikers. Oswald und Muskatblut könnten sich sogar begegnet sein, nämlich beim Konstanzer Konzil, an dem sie wohl beide teilgenommen haben. Das aber heißt, dass Beyer seine Beziehung zu Kling in der zwischen Oswald und Muskatblut und seine Beziehung zu Muskatblut in der zwischen Kling und Oswald spiegelt. Die sich dabei ergebende transepocheale Konstellation – zwei Autoren der Gegenwart und ihre Texte im Spiegel zweier spätmittelalterlicher Autoren und ihrer Texte – dürfte in der Geschichte der literarischen Mittelalterrezeption einzigartig sein.

Ein weiteres Mitglied des Zitierzirkels ist Anja Utler. Sie wurde 1973 geboren und gehört somit einer anderen Generation an. Trotzdem hat auch sie einen intensiven Dialog mit Kling geführt, der sie ebenfalls gefördert und ihr sogar ein Gedicht gewidmet hat.⁴² Es ist deshalb nicht überraschend, dass sich auch in ihrem Werk mittelalterliche Zitate finden, am prägnantesten in ihrem 2006 (also ein Jahr nach Klings Tod) erschienenen Gedichtband *brinnen*. Einem Abschnitt darin ist das folgende Motto vorangestellt:

³⁹ Marcel Beyer, *Graphit. Gedichte*, Berlin 2014, 17. Die Anmerkung findet sich auf 203.

⁴⁰ Ebd., 18–25.

⁴¹ Vgl. dazu Frieder von Ammon, »Muskatplüts Hofton ist hier unbekannt.« Marcel Beyer, das Mittelalter und die Germanistik«, in: Christian Klein (Hrsg.), *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*, Stuttgart 2018, 49–62, Sophie Marshall, »Muskatbluts Schweigen. Mittelalterliche Lyrik in Marcel Beyers Werk«, in: Sven Lüder, Alice Staskova (Hrsg.), *Klang – Ton – Wort. Akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers*, Berlin, New York 2021, 97–115 und Kiening (Anm. 14), 119–135.

⁴² Kling (Anm. 17), Bd. 3, 317.

*ach wê, ich nâch dir brinne
sam in der gluot ein sinder*

Frauenlob⁴³

Dies ist ein signifikantes Motto nicht nur deshalb, weil der Titel des Bandes daraus abgeleitet ist, und auch nicht nur aus dem Grund, dass Frauenlob in der deutschsprachigen Lyrik seit Stefan George – also seit mehr als einem Jahrhundert – keine Rolle mehr gespielt hatte,⁴⁴ sondern auch insofern, als es zeigt, dass die mediävistischen Kompetenzen der Autorinnen und Autoren zuweilen an Grenzen stoßen. Die Frauenlob-Verse hat Utler nämlich als Sekundärzitat dem Grimmschen Wörterbuch entnommen,⁴⁵ und dabei ist ihr entgangen, dass die Sangspruchstrophe, aus der das Zitat stammt, Frauenlob mittlerweile gar nicht mehr zugeschrieben wird.⁴⁶ Sie ist also einer falschen Zuschreibung auf den Leim gegangen. Das soll hier allerdings nicht kritisiert werden: Derartige ›Zitier-Fehler‹ finden sich in allen Epochen, und man sollte sie weniger als Fehler denn als produktive Irrtümer begreifen. Ob es nun von Frauenlob stammt oder nicht – offensichtlich war das Zitat inspirierend genug, um den Ausgangspunkt einer höchst reflektierten experimentellen Exploration der Möglichkeiten und Grenzen von Lyrik im frühen 21. Jahrhundert bilden zu können,⁴⁷ und dass eine solche Exploration im Zeichen (Pseudo-)Frauenlobs unternommen wurde, ist ein weiterer Beleg dafür, welche zentrale Rolle das Mittelalter als intertextueller Resonanzraum der Gegenwartslyrik spielt.

Nirgendwo zeigt sich dies aber deutlicher als bei einer weiteren Lyrikerin, die von Kling geprägt wurde (wenn auch nicht im gleichen Maße wie Beyer und Utler und auch nicht so unmittelbar): Ulrike Draesner.⁴⁸ Innerhalb der hier untersuchten Konstellation stellt sie vor allem deshalb einen Sonderfall dar, weil sie eine promovierte

⁴³ Anja Utler, *brinnen*, Wien 2006, 25.

⁴⁴ Vgl. dazu Marco Lehmann, »Poetische Grabbeigaben: Literarische Frauenlob-Rezeption in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert«, in: Claudia Lauer, Uta Störmer-Caysa (Hrsg.), *Handbuch Frauenlob*, Heidelberg 2018, 235–267, hier: 249–251.

⁴⁵ Vgl. Art. »Sinter«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Zehnten Bandes erste Abtheilung*, Leipzig 1905, Sp. 1215–1217, hier: Sp. 1216.

⁴⁶ Für den Grimm-Artikel wurde Etmüllers Frauenlob-Ausgabe ausgewertet (*Heinrichs von Meissen des Frauenlobs Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder*, erläutert und hrsg. von Ludwig Etmüller, Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 16, Quedlinburg – Leipzig 1843); die Strophe erscheint hier als Nr. 416 (232). Die Göttinger Frauenlob-Ausgabe hingegen führt sie nur noch als eine Strophe »im Ton Frauenlobs« an (*Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe*. Unter Mitarbeit von Thomas Riebe und Christoph Fasbender hrsg. Jens Haustein, Karl Stackmann, 2 Teile, Göttingen 2000, Teil 1, Goldener Ton XII, 204, 309).

⁴⁷ Vgl. dazu die Rezension des Bandes von Thomas Poiss in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 20.05.2007.

⁴⁸ In Draesners erstem Gedichtband *gedächtnisschleifen* von 1995 wird Kling in einer Nachbemerkung ausdrücklich als Bezugspunkt genannt (Ulrike Draesner, *gedächtnisschleifen*. Gedichte, Frankfurt a. M. 1995, o.P.), und auch in einem Gespräch aus dem Jahr 2014 weist Draesner – neben Friederike Mayröcker – auf Kling hin, dessen Verse in den frühen 1990er Jahren, als sie, was ihre »Lektüren deutscher Literatur anging«, »aus dem Schutzraum der Vergangenheit« kroch, »unkonventionell und inspirierend« gewesen seien (Ulrike Draesner, Jan Wagner, »Über Stockung und Stein. Ein Gespräch«, *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 201 [2014], 4–18, hier: 7).

Mediävistin ist, also über wissenschaftlich fundierte Mittelalter-Kenntnisse verfügt. Auch mit dem Zitieren hat Draesner sich zuerst wissenschaftlich beschäftigt, und zwar in ihrer Münchner Dissertation *Wege durch erzählte Welten* von 1992, in der *Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ›Parzival‹* und damit die mittelalterliche Zitierpraxis anhand eines zentralen Textes untersucht wurde.⁴⁹ Unter anderem in fachgeschichtlicher Hinsicht ist dies eine hoch interessante Arbeit, denn Draesner bezieht sich darin als eine der ersten mediävistischen Doktorandinnen der Münchner Universität auf die aus deutscher Sicht damals noch recht neue Literaturtheorie aus Frankreich, vor allem auf die Intertextualitätskonzeption Julia Kristevas, die Draesner aber bereits im Licht der anti-poststrukturalistischen Kritik an Kristevas Konzeption wahrnimmt, wie sie wenige Jahre zuvor von den Münchner Anglisten Ulrich Broich und Manfred Pfister geübt worden war.⁵⁰ Man müsste ausgiebig aus dieser im Übrigen glänzend geschriebenen Dissertation zitieren, doch das ist an dieser Stelle nicht möglich. Nur so viel: Es geht Draesner darin »nicht um die Suche nach dem Ursprung des Textes in Form seiner Quellen oder der auf den Autor wirkenden Einflüsse, sondern um die Frage nach der Rolle der intertextuellen Referenzen für den Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes«:

Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt somit auf dem neu entstehenden Text als komplexem Zeichengebilde, das nicht aus sich allein heraus zu erklären ist, sondern dessen Sinnstrukturen sich erst aus und in dem Dialog mit anderen Texten entfalten. Diese zu Einflußforschung und Motivgeschichte gegenläufige Perspektivierung versteht den vorgängigen Text nicht mehr als den aktiven Motivspender für den nachfolgenden, passiv aufnehmenden Text, sondern faßt den Prätext als virtuelle Sinnkomponente des neuen Werkes auf, das die Potentiale der Vorläufer der eigenen Konstitution literarischer Bedeutung dienstbar macht.⁵¹

Offensichtlich war dies ein ambitioniertes, sich von der traditionellen mediävistischen Forschung abgrenzendes Programm, und es verwundert deshalb nicht, dass die Arbeit im Fach zwar insgesamt positiv, aber auch mit nicht zu übersehender Distanz aufgenommen wurde.⁵²

Ebenfalls nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass Draesners Dissertation parallel zu Klings ersten Bezugnahmen auf das Mittelalter entstand (sein Gedichtband *brennstabm* war ein Jahr vorher erschienen), offenkundig bewegten Draesner und Kling sich damals also in einem gemeinsamen Denk- und Schreibraum, für den das Mittelalter von zentraler Bedeutung war. Bemerkenswert ist aber – gerade auch im Vergleich zu Kling – die weitere Entwicklung Draesners: von einer Mediävistin, die sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive mit der Zitierpraxis des Mittelalters

⁴⁹ Ulrike Draesner, »Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs ›Parzival‹«, *Mikrokosmos* 36, München 1992.

⁵⁰ Vgl. Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35, Tübingen 1985.

⁵¹ Draesner (Anm. 49), 24.

⁵² Vgl. dazu etwa die Rezension von Gerhard Wolf, *Arbitrium* 2 (1996), 193–195.

beschäftigt, hin zu einer Lyrikerin, die selbst mittelalterliche Texte zitiert – ein wohl einzigartiger Fall.

Aus Platzgründen kann hier wiederum nur ein einziges Gedicht herausgegriffen werden, entnommen wird es dem Band *Nibelungen. Heimsuchung* von 2016.⁵³ Dabei handelt es sich um einen der avanciertesten Beiträge zur literarischen Mittelalterrezeption in der Gegenwart und zugleich zu dem Thema ›Mittelalterliche Zitate in der Gegenwartslyrik‹, denn in gewisser Weise ist *Nibelungen. Heimsuchung* ein einziges großes Zitat – ein ›Superzitat‹, wenn man so will.

Zum Zweck einer ersten Orientierung kann dieser Band als ein Zyklus von Gedichten charakterisiert werden, die sich einerseits auf das *Nibelungenlied* selbst beziehen, andererseits aber auf die Illustrationen zum *Nibelungenlied* von dem weitgehend in Vergessenheit geratenen Jugendstil-Künstler Carl Otto Czeschka, die im Band auch wiedergegeben werden.⁵⁴ Die Tatsache, dass die Gedichte aus einer solchen doppelten, intertextuellen und intermedialen (Meta-)Rezeption hervorgegangen und somit Teil eines komplexen rezeptionsgeschichtlichen Prozesses sind, wird von Anfang an hervorgehoben: Die naive Vorstellung, man könne im 21. Jahrhundert direkt auf mittelalterliche Texte zurückgreifen, ohne zugleich die Bedingungen der Möglichkeit eines solchen Rückgriffs zu reflektieren, wird auf diese Weise zurückgewiesen.

Der Zyklus ist in vier Abschnitte eingeteilt, die darin enthaltenen Gedichte gruppieren sich jeweils um eine der Hauptfiguren. Am Anfang steht Kriemhild, am Ende – wie es heißt – *Hagen höchstselbst*. Die Handlung des *Nibelungenliedes* wird auf diese Weise in groben Zügen nachvollzogen. Dabei steht eines aber von vornherein fest: Leserinnen und Leser, die das *Nibelungenlied* nicht wenigstens ungefähr kennen, haben im Grunde keine Chance, diese Gedichte angemessen zu verstehen, zu viel bleibt ihnen verschlossen. Dennoch sind die Zitate in diesem Fall weniger esoterisch als bei Kling: zum einen, weil sie einem hoch kanonischen Text entstammen, der von Anfang an eindeutig als Prätext der Gedichte markiert ist, zum anderen, weil sie in einem Anmerkungsteil am Ende teilweise nachgewiesen werden.

Das Gedicht, das hier im Fokus stehen soll, ist im Abschnitt »Sîvrit« enthalten:

xanten seesanden an
 ufer gebaut muot ellenthaft
 er der wenn er reitet rudert
 in armen die man nicht sieht: die gefährten
 das klappern der eisen an den füßen
 der pferde das vorder- das hinter-
 das nahgesicht wo endet beginnt
 er mit dem vlîze

⁵³ Ulrike Draesner, *Nibelungen. Heimsuchung*, Mit den Illustrationen von Carl Otto Czeschka, Stuttgart 2016.

⁵⁴ Für eine allgemeine Charakterisierung und literaturgeschichtliche Einordnung des Bandes vgl. Michael Waltenberger, »Lyrisch durchwirkte Epik. Eine Gewebeprobe aus Ulrike Draesners *Nibelungen. Heimsuchung*«, in: Christoph Jürgensen, Erik Schilling, Rüdiger Zymner (Hrsg.), *Gedichte von Ulrike Draesner*. Interpretationen, Leiden u. a. 2020, 201–226, Frieder von Ammon, »Zeichen der Zerstörung. Der Saalbrand in Ulrike Draesners *Nibelungen. Heimsuchung*«, in: ebd., 227–237 und Kiening (Anm. 14), 167–181.

gezogen
 ze einen sunewenden
 vil manege buckel starc

(dicke feste
 zerbrochen im gras)
 ûf diu hurte
 nichts anderes
 wild

see seesand
 das zaumzeug
 von gold düne gras
 sieht als wären sie salz
 unter ihnen ihre rosse
 man gehen breit auf beiden
 seiten hart, skulptur, vreislich
 gespeert⁵⁵

Aufgrund der Mischung aus Mittel- und Neuhochdeutsch sowie aufgrund von Wendungen, in denen beide Sprachstufen ineinander übergehen oder überzugehen scheinen, ist dies ein hochgradig hybrider Text: Gegenwart und Mittelalter treten hier bereits auf der sprachlichen Oberfläche in ein komplexes Verhältnis zueinander. Diese Komplexität wird noch gesteigert, wenn man die aus dem Jugendstil, also einer weiteren Epoche stammenden Illustrationen Czeschkas miteinbezieht, auf die der Text in Form einer ihrerseits komplexen Ekphrasis verweist. Um dies zu verdeutlichen, sei hier eine der beiden für das Gedicht relevanten Illustrationen abgebildet (Abb. 1)⁵⁶:

Offenkundig beziehen sich die im Gedicht genannten schwer gepanzerten Männer auf ihren »rosse[n]« mit goldenem »zaumzeug«, die sich gerade »ûf diu hurte« befinden, also – der Anmerkung Draesners zufolge – im »stoßende[n] losrennen«,⁵⁷ auf dieses (und das darauf folgende) Bild, das aufgrund seiner charakteristischen, einen Moment intensiv-kraftvoller Bewegung gleichsam einfrierenden Statik treffend als »skulptur« bezeichnet wird. Mittels dieses Verweises auf eine andere Kunstgattung wird zugleich auch das spezifische Potenzial der Lyrik bewusst gemacht, das unter anderem darin besteht, eine solche ›Skulptur‹ beschreiben und auf diese Weise gewissermaßen in Bewegung setzen, ihre Statik somit dynamisieren zu können. Im Grunde wird hier anhand von Czeschkas Illustration implizit also das Laokoon-Problem verhandelt, was die Komplexität dieser Ekphrasis bereits zur Genüge deutlich macht. Besondere Beachtung verdient darüber hinaus das Wort »gespeert« in der letzten Zeile, denn es ist doppeldeutig und kann zum einen auf die Bewaffnung der Männer bezogen werden. Zum anderen deutet es aber auf die Ermordung

⁵⁵ Draesner (Anm. 53), 33.

⁵⁶ Ebd., 36. Die Abbildung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Reclam-Verlags.

⁵⁷ Ebd., 128.

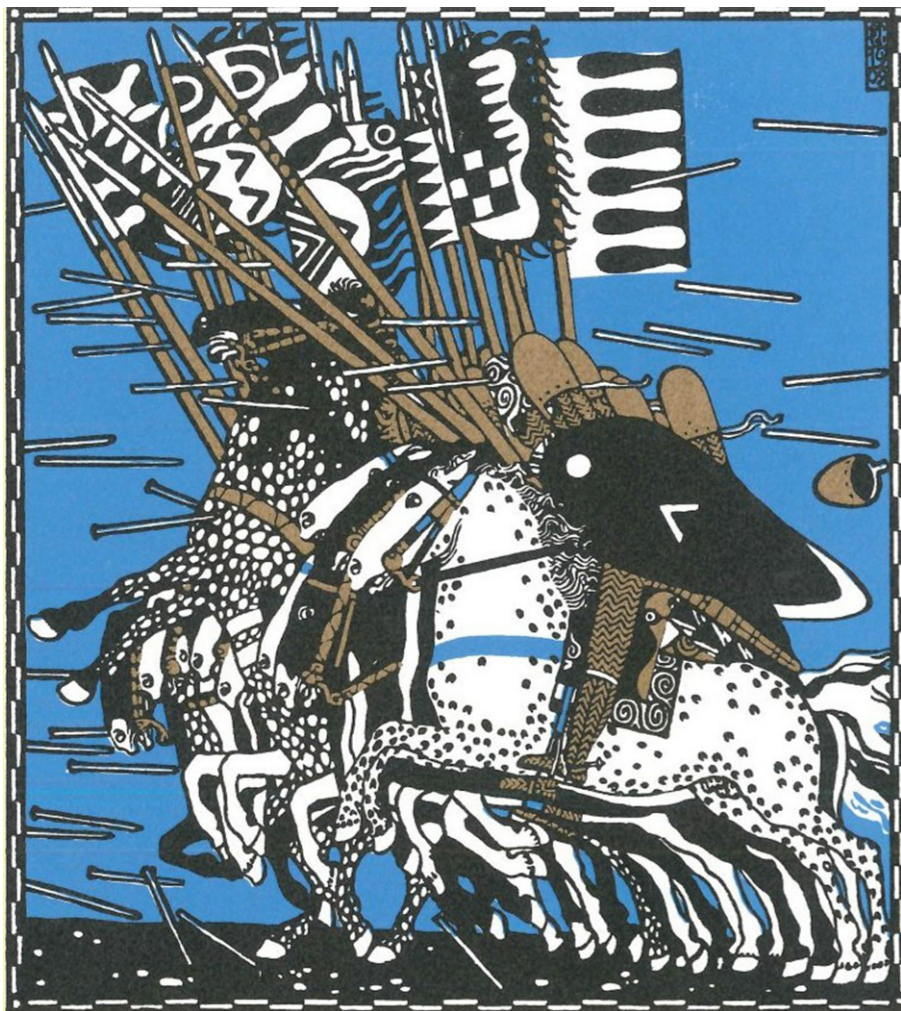


Abb. 1 [Carl Otto Czeschka: Illustration zum *Nibelungenlied*]

Siegfrieds voraus, seine ›Speerung‹, ähnlich wie das im *Nibelungenlied* auch immer wieder geschieht (und auch dort meist am Ende einer Strophe). In die Ekphrasis von Czeschkas Illustration mischen sich also Reminiszenzen an den illustrierten Text: Intermediale und intertextuelle Referenzen durchdringen sich und sind nicht mehr voneinander zu trennen.

Damit zu den Zitaten oder wiederum genauer: den Zitatpartikeln, die das Gedicht enthält und die alle aus der zweiten *Âventiure* des *Nibelungenliedes* stammen, in der bekanntlich die Siegfried-Figur eingeführt wird. Die Zitatpartikel wurden aber jeweils aus ihrem Kontext gelöst und so zusammengestellt, dass sie in neue Sinnbezüge geraten. So bezieht sich der »muot ellenthaft«, die »mutige Neugier«, die in Draesners Gedicht zumindest auf den ersten Blick auf die Erbauung der Stadt

Xanten bezogen ist, im *Nibelungenlied* auf Siegfried, der, wie man dort erfährt, »durch ellenthafte muot« »vil der rîche« (»viele Länder«) aufgesucht hat.⁵⁸ Und die Wendung »ze einen sunewenden« (»zur Sonnenwendzeit«) hat im *Nibelungenlied*⁵⁹ anders als im Gedicht auch nicht direkt mit den »vil manege buckel starc« zu tun (den »vielen Schildbuckeln«).⁶⁰ Das Entscheidende ist aber eben, dass all diese Zitatpartikel in Draesners Gedicht in einen neuen, weitgehend assoziativen Zusammenhang gebracht werden. Ähnlich wie im »thüringer ton«-Gedicht Klings wird dieser Zusammenhang durch ein nicht näher konturiertes wahrnehmendes Subjekt hergestellt. Der wichtigste Unterschied zu dem Gedicht Klings ist aber, dass die Wahrnehmungen dieses Subjekts nicht auf eine außertextliche Wirklichkeit (wie den Ort Friedrichroda) gerichtet sind, in die auch mittelalterliche Zitatpartikel eindringen können, sondern ausschließlich auf den Text des *Nibelungenliedes* und die darauf bezogenen Illustrationen Czeschkas. Das Gedicht Ulrike Draesners könnte deshalb als eine poetische Meditation über die zweite Äventiure des *Nibelungenliedes* und ihre Illustration durch Carl Otto Czeschka bezeichnet werden – eine Meditation, wie sie so wahrscheinlich nur von einer Mediävistin stammen kann, einer Mediävistin allerdings, die die literaturwissenschaftliche Welt, aus der sie kam, hinter sich gelassen hat und mit ihrem Gegenstand nunmehr in produktiver Freiheit umgeht. Mediävistik ist hier zu Poesie geworden.

*

Am Ende dieses Beitrags soll ein Text angeführt werden, der zwar im Horizont jenes Zitierzirkels im Zeichen des Mittelalters steht, von dem hier die Rede war, der aber ganz eigene Wege geht. Er ist der zweisprachigen Anthologie *Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen* entnommen, die 2017 im Hanser-Verlag erschienen ist und zu Recht viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.⁶¹ Herausgegeben von dem Lyriker Jan Wagner und seinem jüngeren Kollegen Tristan Marquardt, der – ähnlich wie Ulrike Draesner – ein »Lyriker-Mediävist« ist (er wurde, unter seinem bürgerlichen Namen Alexander Rudolph, ebenfalls an der Münchner Universität mit einer Arbeit über Heinrich von Rugge promoviert⁶²), versammelt diese Anthologie Übersetzungen von Minneliedern aus 300 Jahren durch 68 deutsche Lyrikerinnen und Lyriker von heute (darunter auch Beyer, Utler und Draesner) und ist somit ein weiterer, eindringlicher Beleg für die eingangs erwähnte steigende Konjunktur der Mittelalterrezeption in der Gegenwartslyrik.

⁵⁸ *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Nach der Handschrift B hrsg. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse, Stuttgart 2012, 10, Str. 19, V. 2. Dies ist auch die von Ulrike Draesner hauptsächlich verwendete Ausgabe (vgl. Draesner [Anm. 53], 127).

⁵⁹ *Nibelungenlied* (Anm. 58), 14, Str. 29, V. 4.

⁶⁰ Ebd., 16, Str. 34, V. 2.

⁶¹ Tristan Marquardt, Jan Wagner (Hrsg.), *Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen*, München 2017. Vgl. dazu die Rezension des Verf. in: *Arbitrium* 1 (2018), 134–140 und Kiening (Anm. 14), 149–163.

⁶² Alexander Rudolph, *Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge*, Deutsche Literatur. Studien und Quellen 28, Berlin, Boston 2018.

Um diesen Text zu beschreiben, muss der Untertitel dieses Beitrags jedoch umgekehrt werden, denn nicht um mittelalterliche Zitate in der Gegenwartslyrik geht es in diesem Fall, sondern – so merkwürdig dies auch klingen mag – um Gegenwartszitate in der mittelalterlichen Lyrik. Bei dem Text handelt es sich um die Übersetzung eines berühmten Liedes Heinrichs von Morungen: »Leitliche blike und grôsliche riuwe«. Der Begriff der Übersetzung muss hier aber in Anführungszeichen gesetzt werden, denn Matthias Kniep und Nadja Küchenmeister haben dieses Lied nicht in konventioneller Weise übersetzt, sondern sie haben jeden seiner Verse durch ein semantisch äquivalentes oder zumindest ähnliches Zitat aus englischsprachigen Songtexten des 20. Jahrhunderts von Bob Dylan bis Justin Bieber ersetzt: ein bemerkenswertes (und in der Geschichte der Morungen-Übersetzung einzigartiges) Beispiel experimenteller Translatork. Zitiert sei hier die erste Strophe:

Rock-Ola Capri II – Born To Sing, Live To Tell

(nach Heinrich von Morungen)

Get it, set the stage, g-g-get it, it's a, it's a, it's a ..., get it, get it ..., j, g-get it ...,
tune up, tune-ooh, play me, play me *J Dilla*

BRRR! *Westside Gunn*

The way you look at me now *Justin Bieber* in the name of pain
and suffering *Nick Cave* has got my mind and body aching *Massive Attack*
I can cry again *Willie Nelson* and the same old pain begins *Barry Manilow* but...
I am afraid to speak my mind and of being ridiculed *A House* ah, but when
I sing *Paul Simon* I sing for her *Gordon Lightfoot* the one that made me happy
Scritti Politti

don't lose faith in me *The Pretenders* I'll always stay true to you *Morrissey*

I was born to sing *Roger Daltrey* I live to tell *Madonna*

Übertragung: Matthias Kniep, mit Nadja Küchenmeister

Leitliche blike und grôsliche riuwe | hânt mir das herze und den lîp nâch ver-
lorn. | mîn alte nôt die klagte ich für niuwe, | wan das ich fürhte der schimpfære
zorn. | singe aber ich dur die, diu mich fröiwet hie bevorn, | sô velsche dur got
nieman mîne triuwe, | wan ich dur sanc bin ze der welte geborn. ||⁶³

Ein Cento aus Songtext-Zitaten als ›Übersetzung‹ eines Morungen-Gedichts – so ungewöhnlich diese Idee ist, so sicher ist sie auch ein Beleg für die Zitier-Lust der Lyriker und Lyrikerinnen von heute. Ob Morungen sich auf ein Gespräch mit ihnen eingelassen hätte, kann man nicht wissen. Sie aber sind – daran kann kein Zweifel bestehen – bereit zur Zwiesprache mit ihm.

Funding Open Access funding enabled and organized by Projekt DEAL.

Open Access Dieser Artikel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ord-

⁶³ Marquardt, Wagner (Anm. 61), 61.

nungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Die in diesem Artikel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen. Weitere Details zur Lizenz entnehmen Sie bitte der Lizenzinformation auf <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>.

Hinweis des Verlags Der Verlag bleibt in Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutsadressen neutral.