

Augensprache, Sprachsehen

– Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes in Hombroich am 11. und 12. Mai 1998. –

Hans Jürgen Balmes: *In einer Notiz zu deinen Texten zu Wolkenstein, aus Wolkenstein und von Wolkenstein aus, schreibst du von einem „hörtext, der texte und textsequenzen des - wörtlich zu nehmen! - weltreisenden wolkenstein einbezieht... sprachaufnahmen, langzeit- und doppelbelichtungen: meine annäherungen an den erfahrenen einäugigen dichter und scharfblicker im gegenlicht retrolenten sprachsehens“. „hörtext“ und „sprachsehen“, das Akustische und das Visuelle, welche Beziehung besteht zwischen beidem?*

Thomas Kling: Die Begriffe der Doppelbelichtung und das, was sich alles fachsprachlich den neueren modernen visuellen Medien verdankt – von der Daguerreotypie angefangen bis zum Film mit seinen Schnitten, Video usw. –, sind mir insofern wichtig, als das, was ich in den 80er Jahren als Sprachpolaroids bezeichnet habe, über die Augenblicksaufnahmen eines Brinkmanns hinausgeht. Es geht mir nicht um eine Aneinanderreihung, also das, was der Fotodokumentarist eine Strecke nennen würde, sondern tatsächlich um diese Doppelbelichtungen, also tief in die Sprach- und Wortgeschichte, in die Kulturgeschichte hinein.

Balmes: *Dieses Sprachsehen wäre dann vor allem ein akustisches Wahrnehmen und gleichzeitig ein in der Schrift reflektiertes Erkunden.*

Kling: Richtig. Das Sprachsehen würde bedeuten, daß der Dichter das, was er schreibt, nicht nur semantisch durchleuchtet, sondern daß ihm die ganze Rhythmik klar ist.

Balmes: *In dem Gedichtzyklus „Manhattan Mundraum“ gibt es zwei Begriffe, die diese Doppelbedeutung aufspannen, der „palimpsest“ aus den übereinander geschriebenen Stadtsprachen von Lorca und Majakovskij, also etwas Visuelles, und der „textus“, das Evaporierte der Poesie, das den Heizkörpern entweicht, also etwas Unsichtbares.*

Kling: Der Textus als direkter Hinweis auf das Evangelium – also Schrift als ein, profan gesagt, ursprünglich Heiliges: der Text, der sich in seiner Geschichte verdampft, aber spürbar und behandelbar bleibt. Und das Palimpsest ist das direkt Manuelle dieses Abkratzens in jeder Hinsicht, es bedeutet das Abgekratzte wieder aufzunehmen, die darunterliegenden Schichten wiederum in Doppelbelichtungen aufzunehmen, das, was der Vorschreiber benutzt hat.

Balmes: *In den Gemäldegedichten, und von ihnen gibt es inzwischen in deinen Büchern eine ganze Serie, fällt mir auf, daß das Visuelle den Aggregatzustand ändert, flüssig wird. Wenn ich zum Beispiel an „GOYA, LACHSSCHEIBEN (,notlachs‘)“ denke, dann kommt es mir vor, als wenn in der Ansprache des Bildes die Ansprache möglicher Betrachter, die Goya über die Schulter geschaut haben könnten, mit einbezogen wird, und damit der Vorgang des Sprechens in das Bild hineingelegt und das Bild dynamisiert wird.*

Kling: Man könnte sagen, daß diese Form des Sprachsehens im Gemäldegedicht durchaus etwas Reportagehaftes hat. Durch die Möglichkeiten, die sich durch den Abstand von mehreren Jahrhunderten ergeben, müssen wir uns einen klaren Blick auf den Verfasser des Gemäldes verschaffen. In *nacht.sicht.gerät* war Sigmar Polke der zeitlich jüngste bildende Künstler, um dessen Arbeit ich mich gekümmert habe: um sein Bild aus den 80er Jahren mit dem Titel „The Copyist“ - ein kopierender Mönch, der in der freien Landschaft sitzt, aber

zurückgezogen an seinem Schreibpult sich direkt in den Text hineinkniet, die Vorlagen direkt abschreibend, kopierend - das ist etwas völlig anderes als eine Zitatenhuberei, die so oft in der bildenden Kunst und Literatur thematisiert wird.

Balmes: *Es ist ein Motiv der Gemäldegedichte, daß die Sprache über das Gesehene in Gang kommt, das statische Bild aber nicht in einer Überschau gezeigt wird. Auf ähnliche Weise werden in morsch Blickfragmente zu konstituierenden Elementen der Verse, ich denke vor allem an „vogelherd mikrobucolica“, wo etwas Auseinandergestreutes nicht zusammengefaßt – es gibt keine Überschau über die Vitrine Vogelherd –, sondern jedes Detail für sich sprachlich untersucht wird.*

Kling: Ja, es werden verschiedene Themen in diesem komplizierten längeren Gedicht untersucht, die von Teil zu Teil ineinander übergehen, sie sind ja von 0 - 12 durchnummeriert. Wie zumindest bei allen längeren Texten hatte es dazu vorher eine Recherche zum Motiv des Vogelherds gegeben, also der Vogelfangstation und ihrer Fachsprache. Dabei hatte ich einen Text von einem Heimatschriftsteller der rheinisch-bergischen Region zur Verfügung, der in den 20er Jahren noch aufgezeichnet hat, wie er mit seinem Vater auf Vogelfang gegangen ist – ein ethnographisches Thema, heutzutage nicht nur für Städter, sondern auch für die Leute, die auf dem Land wohnen, auf dem Dorf lebt ja kein Mensch mehr. Das war der Ausgangspunkt. Heinrich der Vogeler spielte da natürlich mit hinein, der Rückgriff auf den Minnesang. – Zum Gesangsaspekt gibt es in einem Text eine Parallelaktion, wo in der linken Spalte kursiv aus *Brehms Tierleben* ein Ornithologe, ein oder zwei Generationen vor Brehm, zitiert wird, der, was ja sowieso schon absurd ist, die Sprache der Nachtigall beschreibt, und rechts läuft dazu, wieder von einem Ornithologen oder Brehm selber, eine Beschreibung dieser onomatopoetisch wiedergegebenen Gesangsstruktur der Nachtigall, also des ungreifbarsten Lieblingsvogels spätestens seit dem Mittelalter. – Dazu kommt Albrecht Haller mit seiner Anatomie, also nicht nur der Begründer des Alpentopos in der Literatur Anfang des 18. Jahrhunderts, sondern auch der Zergliederung des Körpers, und das bedeutet hier die Zergliederung des Gedichtkörpers, was, und das muß in aller Deutlichkeit gesagt werden, nie etwas mit der Zerstörung des Gedichtes und seiner möglichen Sprachen zu tun hat oder hatte.

Balmes: *Ich sehe darin eher eine Freilegung, genau das, was man unternimmt, wenn man einen archäologischen Vogelherd Schichten abträgt, um zu rekonstruieren, was zu welcher Zeit hier wie gefangen wurde.*

Kling: Vollkommen richtig. Was uns nur noch von barocken Speisekarten ein Begriff ist wie zum Beispiel der Krammetsvogel, ist ja ein Nahrungsmittel gewesen, und nicht etwas, was wir nicht erkennen könnten – es kann ja kein Mensch mehr eine Drossel von einer Ulme unterscheiden.

Balmes: *Ich hatte bei den Nachtigallen-Passagen in „vogelherd“ den Eindruck, daß der Vogel sich durch seinen Gesang selber röntgt – vielleicht als Assoziation zu dem Gedicht von Ted Hughes, in dem er darstellt, daß eine Lerche eigentlich aufgrund des krassen Mißverhältnisses zwischen Körper und Lautstärke an ihrem Gesang zerplatzen müßte. Dieselbe verzweifelte Wucht, mit der gesungen wird, und der poetisierte Empfang, auf den wir uns eingestellt haben, werden in deinem Gedicht gegeneinander geschoben, damit eine Reibung entsteht, die Nähe herstellen kann zu diesem Vogelherd.*

Kling: Neben der Vogelthematik wird das Synthetische des Arrangements am Bild des Food-Stylisten bzw. einer Potjemkinschen Installation, quasi eines Filmsets, hineingebracht. Es

geht um eine „abtastbare“ oder „eingescannte“ Heide, in der der Text, also das, was mal Naturgedicht war, heute ausschließlich nur noch stattfinden kann; es geht also nicht um eine Wiederbelebung eines naturmagischen Ansatzes Marke Lehmann, sondern um diese Schnittstellen, um diese Übergangssituationen oder das, was als Gesichtskreis mit allen seinen Organen, also wohlgeerntet auch der Sprache und des Sounds, gemeint ist. Artaud spricht einmal im Zusammenhang mit Coleridge vom Gedicht als einem hübschen Schluckauf.

Balmes: *Diese Freilegung ist als Arbeit dem entgegengesetzt, was du an anderer Stelle einmal den „Zungenschwund“ genannt hast: „Alles ist Archiv, alles ist im Begriff, Archiv zu werden und in Rauch aufzugehen. Es ist ein Pidgin des Sehens, das auf den immer fremden, auch den vermeintlich eigenen Gegenstand fällt. Das Sprechen über Gesehenes ist Verkehrssprache, die sich aus zahlreichen Sprachkanälen, alten wie neuen, speist“. Zahlreiche Sprachkanäle, das bedeutet, daß immer zahlreiche Sprachen in einander geschnitten werden müssen, um den Punkt zu erreichen, wo Sprache präzise wird, damit man heute noch über die Nachtigall reden kann, ohne bei der Schalmei zu landen.*

Kling: In „vogelherd *mikrobucolica*“ – also einem Text mit Vergil, von dem die Beschreibung der Bienen stammt, die aber einen ganz anderen Code der Verständigung pflegen – wird ja auch der Begriff des „null-quellbezirks“ eingeführt, was nichts mit der nach 1945 von der *Gruppe 47* steif und fest behaupteten Stunde null des neuen westdeutschen Schreibens zu tun hat, sondern der „null-quellbezirk“ ist der Schreibaussgang meiner Generation ab den 70er Jahren gewesen. – Eigentlich kommt die Generation eines Waterhouse, eines Czernin oder eines Schmatz aus einer toten Zone des Bilderverbots. Auf der einen Seite begrenzt von der platten Alltagssprachlichkeit, auf der anderen Seite von den konkreten Exerzitien. Wir mußten uns da ein neues Gebiet frei schlagen, jeder auf seine Art.

Balmes: *Bei deinem Ansatz habe ich immer das Gefühl, daß du im Quellhorizont selbst arbeitest. Es gibt ja auch andere Autoren, die den gleichen Druck des Materials empfinden, aber erst anfangen zu schreiben, wenn es als Gerinnsel schon wieder unten im Tal ist, sich Bilder angeheftet haben und sich die Konvention in die Sprache eingeschlichen hat. Das ist das Radikale an deinem Ansatz, der anders radikal ist als zum Beispiel der von Peter Waterhouse, der mit seinen Bildern eine positive Subversion erfunden hat, wenn er aus Autorücklichtern Blumen macht und die Ampel in die Naturlyrik bringt.*

Kling: Ja, bei mir ist es tatsächlich ein zielgerichtetes Herumstapfen zum und ins Quellgebiet hinein, und da darf man keine Sorgen haben, daß man sich nasse Füße holt. – Peter Waterhouse hat ja nun wirklich diesen Übergangsraum zwischen Stadt, Vorstadt und Restnatur beschritten und sich und uns eröffnet als einen Raum des Sehenswerten.

Balmes: *Wobei der Rhythmus, dem er folgt, ganz anders funktioniert als der Rhythmus, den du in diesem Quellgebiet als Wünschelrute benutzt. In unserem ersten Gespräch 1994 hatten wir das erzählend-rhythmische Element von deinen frühen Gedichten besprochen, nun habe ich den Eindruck, daß sich dieses Element auf der Ebene des Bildaufbaus wiederfinden läßt – in der Art, wie du Details des Vogelherds ins Gedicht nimmst, sie ablauschst, vor Augen führst. Es entsteht eine hermetische Struktur, die immer neue Bilder, immer neue Fundstücke auffindbar macht. Da ist etwas Neues entstanden, das die Referenz an Vergil noch einmal radikalisiert, denn Vergil ist der Erzähler der Biene, der erste Imker. Mich hat der Aufbau von „vogelherd“ sehr stark an Catull erinnert, an die großen Gedichte wie „Das Haar der Berenice“, das du übersetzt hast, wo auch von einer schwer nachvollziehbaren Position aus gesprochen wird – die Locke im Firmament, die berichtet,*

wie sie zum Sternbild wurde – und wo ganz langsam Details aufscheinen, Bilder konstruiert werden, um diese Verwandlung und ihre Vorgeschichte darzustellen. Bei „vogelherd“ hatte ich so das Gefühl eines Umspringens – von dem erzählenden, in einem anderen Sinn von der Reportage angeregten Hören zur Rekonstruktion eines Sehens, wobei der Blick die Distanz nicht überbrückt: es sind keine emphatischen Gemäldegedichte in romantischer Tradition. Dieses Verfahren hat sehr viel von der Arbeit eines Restaurators, der sich verschiedene Beleuchtungsverfahren bereit stellt, um die übereinander liegenden Malgründe auseinander zu dividieren und die ganze Komplexität des Gemäldes in verschiedenen Schichten abbildbar zu machen.

Kling: Es geht mir in jedem Fall, um das komplexe Bild des Restaurators aufzugreifen, um die Auffindung einer ersten Untermalung mit Entwürfen, die oft schon fertige Stücke sind. Und wir haben nun einmal alle diesen einen Untergrund, auf dem wir zu arbeiten haben – als Dichterinnen und Dichter.

*

Balmes: Der Vorwurf der Zerstückelung wird deinen Gedichten gegenüber oft von Leuten erhoben, die selbst normativ arbeiten und für die das „Sprachkunstwerk“ ein Stück Tortenguß ist. Sie merken gar nicht, daß sie damit, so sprachkritisch-reflektiert sie auch auftreten, zu Totengräbern der Moderne werden, weil sie konstruktiv nichts beitragen. – Du sprachst von dem „Untergrund, auf dem wir alle zu arbeiten haben“ – ist der vergleichbar mit dem „disegno“, der Vorzeichnung für ein Fresko auf der gerade gekalkten Wand, auf der jetzt der Rhythmus das Sprechen und das Schreiben langsam in Gang setzt, unterwegs zu einem Gedicht?

Kling: Ja, das ist die eine Möglichkeit, und dann geht es ein in eine Arbeit des Restaurierens. Vor allem in einer Epoche der Restauration, an deren Anfang wir jetzt stehen mit all ihren literarischen Gemütlichkeitserscheinungen; es ist wichtig, solche alte Stellen auf den Wänden wieder freizulegen, das heißt, es muß Putz abgeschlagen werden, man kann da nicht in einer rigiden Richtung denken und weiterarbeiten, wie das in den beiden Deutschland nach 1945 der Fall gewesen ist. Wir haben es ja im Ganzen bloß mit Brecht und Benn und deren Wurmfortsätzen zu tun, wobei ich bemerken möchte, daß mich die wirklich aufgeräumten Petitesse à la Enzensberger nie interessiert haben – ich war ja bekanntermaßen eher nach Österreich ausgerichtet –, genauso wenig wie, um dem Herrn Erwähnung zu tun, Rühmkorf nämlich, der es mit der Eleganz eines Kartoffelsacks immer geschafft hat, die Kellertreppe hinunter zu poltern. – Wir müssen also verschiedene Traditionsstränge heute beachten, wenn wir dem Gedicht überhaupt noch eine Chance lassen wollen, und das ist an meiner Arbeit von je her der Sprachansatz der verschiedenen Völker und Zeiten gewesen, also durchaus ein Herderscher Sammleransatz unter Ausklammerung der Didaktik.

Balmes: Das beschreibt die Konstruktion und das Kalkül deiner Herangehensweise, auf der anderen Seite leben deine Texte sehr von der Unmittelbarkeit, mit dem Moment des Gedichts erfahren wird, und zwar so, daß er nicht als abgeschlossener Schnappschuß vor einem liegt, sondern daß man beim Lesen dem Prozeß des Schauens über die Schulter blickt – ganz deutlich bei dem Gedicht „Manhattan Mundraum“, wo es keinen Rahmen gibt, in den das nur allzu bekannte Bild von Manhattan hereingeschwenkt würde, sondern wo Manhattan nachgestellt wird. Die Unmittelbarkeit entsteht aus der Prozeßhaftigkeit des Dichtens und nicht durch die vermeintlich unmittelbare Einschaltung eines wie immer lyrischen Ichs – die Szene gehört dem „Memorizer“, Palimpsest, den Abkratzungen und Restaurierungen.

Kling: Womit die sog. Freiheit des Individuums in den Blick kommt. Beim Memorizer, der mit vorgeformtem Material arbeitet, ist die Freiheit die Art und Weise oder der Stil und zwar nicht nur der Wortwahl, sondern auch der Gestik, der Mimik der Sprache, mit der diese Plots bearbeitet werden.

Balmes: *Unmittelbarkeit wäre dann die Rückkopplung zwischen dem Memorizer, seinem Material und dieser Gegenwart in der jetzt, hier beides zusammen spricht...*

Kling: ... und der Leser- und Hörerschaft, wäre zu ergänzen.

Balmes: *Womit wir dann bei den letzten Sätzen aus Itinerar wären: „Kopffägermaterial Gedicht. / Wobei Augen, Ohren in die Netze gehn.“ – Das setzt ein anderes Konzept von Synästhesie voraus als das der symbolistischen Tradition, hier bedeutet es eine Aktivierung der Wahrnehmungsfähigkeit des Lesers oder Hörers, die mir eher verwandt scheint mit der Schärfung der Bewußtseinsebenen, wie sie die Kunst der 70er und 80er Jahre angestrebt hat – Turrells Entdeckung des „leeren“ Lichts als Gemälde, Robert Morris und der Raum, um einige Beispiele zu nennen, die mir deiner Arbeit näher zu liegen scheinen als die Verschränkung von Adjektiv und Substantiv um eines synästhetischen Effekts willen. Dem white cube, der in der Arbeit der Künstler in seinen Dimensionen transparent und als Raum erfahrbar gemacht werden sollte, entspräche bei dir der vielschichtige Sprachinnenraum des Gedichts, der sich an den Leser/Hörer wendet.*

Kling: Es geht sicherlich nicht darum, dem Publikum erratische Blöcke vorzuknallen, was den Symbolismus kennzeichnen würde, in dem man das Gedicht als Schmetterlingsflügel hat – wenn der Leser da dran kommt, verfällt das Material zu Pulver. Darum kann es nicht gehen. – Die Worte sollen vollkommen unhermetisch ein Eigenleben beim Leser entfalten, in allen Valenzen, die durch den Zusammenhang vorgegeben sind und die sich aus dem Forttreiben des dichterischen Textes ergeben. Also auch von Buch zu Buch.

Balmes: *Die Unmittelbarkeit des poetischen Aktes ließe sich dann als eine Form der Offenheit bezeichnen, in der man der in Gang gesetzten poetischen Arbeit der Worte folgt, ihr eine Gegenwart gibt und diese Gegenwart als Einheit dem hinzuaddiert, was bisher als Werk vorliegt. In diesem Sinn sind deine Bücher jeweils für sich stringente Einheiten und gleichzeitig Kapitel eines großen Buches. So wie in morsch die „Stadtpläne, Stadtschriften“ von „Manhattan Mundraum“ den einen, die kritischen Nach- und Nahaufnahme des Nachtigallentopoi in „vogelherd“ den zweiten Pol bilden, die zu einer komplimentären Einheit zusammentreten und den Band deutlich von dem letzten unterscheiden: nacht.sicht.gerät, wo einer der Schwerpunkte das Rheinland als Herkunftsland, als Sprach- und Kunstraum war, daneben stand dann die „stromernde alpmschrift“.*

Kling: Ja, eben durchaus als künstlicher Sprachraum, als künstlicher Reflexionsraum, das ist eine Folie, auf der aus der Erinnerung heraus gearbeitet werden kann. Für *nacht.sicht.gerät* bin ich auch zu einzelnen Orten gefahren und habe wieder recherchiert. So kann eine Textinszenierung erst geschehen, durch eine Ortsbegehung, durch eine Geistesraumerfassung, die durch Archivarbeit gesteuert ist. – Wenn von mir über einen Ort wie New York, hier speziell Manhattan, gesprochen wird, so mit einem naturgemäß europäischen Blick. Ich würde es mir nicht zutrauen, etwas über Harlem oder Brooklyn zu sagen, wenn ich es einmal so eingrenzen soll, das heißt, ich weise auf Traditionen eines modernen europäischen Sehens an den Beispielen des Spaniers Lorca oder des Russen Majakovskij hin. In einem Amerikatext von Majakovskij gibt es die Sicht auf den Querschnitt

eines Skyscrapers, eine Durchsicht auf das, was in den einzelnen Etagen synchron passiert, und das halte ich für eine äußerst zeitgemäße, auch jetzt zeitgemäße Art, eine Parallelität zumindest ansatzweise zu schildern, ohne in das sich verselbständigende Quellgemurmelt des weiland stream of consciousness zu verfallen.

Balmes: *Mit der Spracharbeit des Restaurators ähnelt deine Herangehensweise sehr der von Paul Celan, der ebenso eine Vorliebe hatte für abgelegene Fachsprachen, für seltene Wortfügungen, wir finden Anleihen an Jean Paul – auch bei dir. Dein Umgang damit ist aber eher trocken zu nennen, „brüht“.*

Kling: Ja, und um tiefer noch zurückzuschreiten, da ist das kulturgeschichtlich, sprachgeschichtlich unglaublich interessante 17. Jahrhundert, dem sich ja heute auch zunehmend – Stichwort Kryptographie – die Philosophen annehmen, das wird jetzt sehr aufgearbeitet. Nichts ist so angesagt wie das 17. Jahrhundert, und da kann man nur sagen, daß ein Artmann, der sich bereits vor 1960 mit den Themen des „Barock“ befaßt hat, schon da natürlich äußerst modern war. Denn was in 60er Jahren als Skurrilität eines Außenseiters gesehen wurde, der einen Fanclub um sich versammelt hatte, wird nun in seiner Bedeutung sichtbar, da die Zeit und Raum übergreifenden Leistungen eines H.C. Artmann klar zutage liegen, dessen Bedeutung ja auch ein Jandl frei genug ist einzuräumen als den Stern nach 1945 in der deutschen Dichtung.

Balmes: *Dieses Wiederaufleben des Interesses am 17. Jahrhundert hängt eng damit zusammen, daß Text, Bild und Mathematik als Unendlichkeitsspiegel, als Unendlichkeitsgeneratoren diskutiert worden sind und man damit einen Punkt markiert hat, der sich heute in der medialen Vervielfältigung von Wirklichkeit widerspiegelt. Die Polarisierung der Geschichte der deutschen Lyrik nach dem II. Weltkrieg auf die Schlagzeile Benn gegen Brecht greift zu kurz, wenn sie diesen Ansatz Artmanns übersieht oder die Spracharbeit von Celan nur unter biographischen Gesichtspunkten verkürzt betrachtet und die Spracharbeit der Wiener überhaupt nicht mehr vorkommt. Artmann und Celan haben Knoten geschaffen, an denen man ansetzen kann, sie haben Möglichkeiten eröffnet, die zu wenig genutzt wurden. – Diese Unendlichkeitsdiskussion des 17. Jahrhunderts fand ja in einer Atmosphäre statt, in der Sprache auch eine ganz virulente Wirkkraft hatte, wie zum Beispiel bei Totentanz...*

Kling: ... bei Totentanzdarstellungen bzw. bei mementomori-Texten oder metaphysical poets im England des 17. Jahrhunderts. Wobei damals die große Zeit der Totentänze schon vorbei gewesen ist, man hatte schließlich den Dreißigjährigen Krieg, da erübrigten sich solche Darstellungen. Da sind dann die splatter-movies eines Grimmelshausen wichtig geworden. Die Totentänze ab dem 14./15. Jahrhundert – ich habe jetzt gerade eine Kompilation aus dem Berliner und dem Lübecker Totentänzen gemacht und einige Sachen für mich übersetzt – sind ja lebensgroße Monumentalgemälde der Gewalt des Endlichen. Die gaben durchaus ausgezeichnete Bühnenbilder ab für die DJs des Spätmittelalters, also die Spitzenwanderprediger, die ja mit einem ganzen Staff unterwegs gewesen sind, Ort für Ort ihre tränengesättigten Raves abgefahren haben und den Leuten in ihren Bußpredigten so an die Nerven gegangen sind, daß zwischen Veitstanz und Massendepression alles abgearbeitet werden konnte.

Balmes: *Kennzeichnend für diese Kunst war die Überblendung von volkstümlichen Bildern, direkten individuellen Ängsten und der Eschatologie des Religionshorizonts. In der Mischung von verschiedenen Ebenen oder Bildmöglichkeiten – high and low – liegt auch deine Sprache, wenn du zum Beispiel im Catull das Latein, die vermeintlich hohe Sprache,*

als „Stadtschrift“ liest und ein Äquivalent für sie schafft, damit auch sprachlich Gegenwartigkeit hergestellt werden kann.

Kling: Wie sich jede Generation um die Handbarmachung mißgedeuteter und vergessener Klassiker bemühen sollte. Es ist natürlich nicht rechtens, die Catull-Übersetzung eines Mörike mit einer heutigen zu vergleichen, um zu sagen, daß Mörike gegen eine zeitgenössische Übersetzung abfallen würde, das ist einfach unseriös. Und es wäre auch ein Wunder, wenn im Fall meiner Catull-Übersetzung nicht zumindest in Frankfurt ein hysterischer Lateinlehrer einen Rumpelstilzchentanz hingelegt hätte. In dieser nicht eben inspirierten Catull-Kritik zeigt sich deutlich, wie hysterisch gewisse Leute werden, wenn sie sehen, daß ein Kanon a nicht mehr existiert und b von unakademischer Seite nun eine Anschärfung eines anderen Bildes dieses Dichters Catull, nämlich der positive Rückbezug auf den hellenistischen Catull, kommt das wird in den Bohnerwachsinstiuten der deutschen Philologie nicht gern gesehen .

Balmes: *Wobei dabei noch übersehen wird, daß dieser hellenistische Rückbezug die Rettung eines Originals bedeutete – Catulls „Das Haar der Berenice“ basiert auf der Übersetzung eines Gedichts von Kallimachos, das bis auf wenige Verse verloren ist und nur dank Catulls Aneignung erhalten blieb. Jeder Kanon kann nur durch solche lebendige Übersetzung weiterbestehen, sonst löst er sich auf, und dann müssen wir nicht mehr darüber diskutieren, ob wir einen Kanon brauchen – wir haben dann keinen mehr.*

Kling: So siehts aus.

manuskripte, Heft 140, 1998