

Sonderdruck aus:

LITERATURA
WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE ZUR MODERNE
UND IHRER GESCHICHTE

Herausgegeben

von

Heinz Gockel, Jürgen Lehmann,
Christine Lubkoll, Friedhelm Marx,
Dirk Niefanger, Wulf Segebrecht

Band 31

Spiel und Ernst:
Formen – Poetiken – Zuschreibungen

Zum Gedenken an Erika Greber

Herausgegeben

von

Dirk Kretzschmar, Christine Lubkoll,
Dirk Niefanger, Stefan Schukowski

ERGON VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 Ergon-Verlag GmbH · 97074 Würzburg

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.

Umschlaggestaltung: Exzellenzcluster „Religion und Politik“ / Jan von Hugo
Satz: Matthias Wies, Ergon-Verlag GmbH

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-024-4

ISSN 1432-0274

Snapshot, Polaroid, et al. Sinn und Unsinn fototechnischer Simulation und altermedialer Metaphorik am Beispiel der Foto-Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Kling

Evi Zemanek

1. Vorbemerkungen zu Medienspezifik und literarischer Reaktion auf 'Photo-graphie'

Schon lange bevor sich die Intermedialitätsforschung um die Jahrtausendwende in rasantem Wachstum formierte und differenzierte Termini für ein breites Spektrum intermedialer Phänomene präsentierte, war in Literaturkritik und Forschung *nonchalant* von ‚musikalischen‘ oder ‚filmischen‘ Texten die Rede. Ein vergleichbarer Topos, der hier einer Revision unterzogen werden soll, ist ‚fotografische‘ Literatur. Aufgrund ihrer Unschärfe sind derartige Charakterisierungen höchst problematisch und bedürfen der Präzisierung auf der Basis einer Prüfung, inwiefern die bloße Referenz auf das Fremdmedium mit einer (verspielten oder ernst gemeinten) Strukturimitation einher geht, ob man es mit sinnvoller oder sinnleerer altermedialer Metaphorik zu tun hat – also: wieviel Ernst dabei im Spiel ist.

Auch bei Texten, die explizit eine Bezugnahme proklamieren, ist nicht selten keinerlei strukturelle Assimilation an das Fremdmedium im Text erkennbar, so dass man davon ausgehen muss, dass es sich lediglich um Metaphorik handelt, die dem Text eine Dimension verleihen will, die er *de facto* nicht besitzt. Beispiele unmotivierter Metaphorik finden sich haufenweise, leider auch in der Forschung. Besonders gern werden Genre-Begriffe überstrapaziert (man denke an das aus der Malerei importierte ‚Stilleben‘) und medienspezifische Termini für Techniken entlehnt – so auch der im Titel genannte Snapshot und der nach der Marke Polaroid benannte Gattungsname für Sofortbildfotografie. Angesichts dessen sind die Adaptierbarkeit altermedialer Termini und ihr transmediales Potenzial prinzipiell zu überdenken. Dafür eignen sich besonders gut einige Texte von Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975) und Thomas Kling (1957-2005), die intensive poetische Reaktionen auf die Fotografie verbindet, jedoch eine Zäsur in der Geschichte der Fotografie trennt, stammt doch Brinkmanns Werk noch aus dem analogen Zeitalter, während ein Großteil von Klings Werk schon im digitalen entstand.

Bevor Besagtes in den Blick genommen wird, ist das Spektrum der Vorstellungen dessen, was das Wesen des Fotografischen aus der Sicht der Fototheorie eben-

so wie aus der Perspektive der Literatur ausmacht, zu skizzieren.¹ Zwar übernimmt die Literatur viele Argumente aus kunsttheoretischen und anderen öffentlichen Debatten über Fotografie, weicht jedoch unter den Vorzeichen eines Paragone im Qualitätsurteil davon ab, so dass ein und dieselbe Eigenschaft je nach Äußerungskontext oft gegensätzlich bewertet wird. Insgesamt hängen die diversen Semantisierungen der Fotografie zum einen von den jeweils dominanten ästhetischen Normen, zum anderen vom medientechnischen Wandel und damit vom Diskurskontext und dem Fokus auf entweder den Status als Kunstform oder die Verfahrenstechnik des Mediums ab. In ihrer Frühzeit wurde die Fotografie vor allem als technisches Medium angesehen, erst später wird das künstlerische Potenzial, das allein schon der Wahl des Motivs mitsamt seiner Perspektivierung und Beleuchtung sowie der bei Aufnahme, Entwicklung und Abzug verwendeten Materialien und Techniken innewohnt, allgemein (an-)erkannt.

So wird zum Beispiel in Bezug auf realistische Erzählliteratur, deren programmatische ‚Wirklichkeitsreferenz‘ und deskriptive ‚Realitätstreue‘ eine offensichtliche Gemeinsamkeit mit der zwangsläufig referenziellen und in der Regel detailgenauen Fotografie darstellt, der vermeintlich ‚fotografische Blick‘ gern an der Präzision der Wirklichkeitswiedergabe gemessen. Inwiefern sich die literarische *mimesis* seit Geburt der Fotografie und ihrer Etablierung als Leitmedium tatsächlich an derselben orientiert und damit ein Indiz für eine intermediale Referenz oder aber ein schlicht medienübergreifendes Epochen-Phänomen ist, bleibt allerdings diskutabel und muss im Einzelfall entschieden werden. Jedenfalls ist sowohl in literarischen als auch in kunstkritischen Texten seinerzeit die „Inszenierung einer Medienkonkurrenz“² zu beobachten, die meist allzu voreilig und ohne Berücksichtigung der unterschiedlichen semiotischen Qualitäten der Literatur (ebenso wie der Malerei) eine notwendige Niederlage *in puncto* Wirklichkeitsabbildung bescheinigt, dabei aber gleichzeitig die Fotografie als bloße Reproduktion künstlerisch abwertet.

¹ Diesbezüglich wird in der Forschung meist nicht ausreichend differenziert, einen gut sortierten Überblick bieten aber Irene Albers und Bernd Busch: „Fotografie/fotografisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart u. Weimar 2001, S. 494-550; vgl. dort zur Medienspezifik aus Sicht der Fotografiegeschichte den Teil von Bernd Busch und zur Sichtweise der Literatur den Teil von Irene Albers, an dem sich meine einführende Synopse orientiert und dabei darauf verzichtet, eine Vielzahl historischer Quellen für all die kritischen wie enthusiastischen Reaktionen auf die Geburt des neuen Mediums aufzulisten. Zur Fotografiethorie vgl. außerdem Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*, Frankfurt 1995. Zum Konnex von Fotografie und Literatur mit Relevanz für die Germanistik vgl. Erwin Koppen: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987; Bernd Stiegler: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001; Michael Neumann: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, Dresden 2006; Sabina Becker: *Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter*, München 2010. Nur Brinkmann, nicht aber Kling, findet bei Koppen und Neumann Erwähnung.

² Albers/Busch: „Fotografie/fotografisch“, S. 545.

Während in den vom Realismus und Naturalismus geprägten Diskursen also die Fotografie „auf ihre ästhetischen Eigenschaften reduziert“ oft nüchtern als „Kopie“ betrachtet wird, haftet ihr in phantastischer Literatur und okkultistischen Strömungen die Aura des Unheimlichen an.³ Hier gilt sie als „Spurmedium“, in das „etwas von der Substanz des Fotografierten“⁴ eingeht – was Barthes später als „Emanation des Referenten“ bezeichnet und Derrida als das „Gespenstische“ beschreibt⁵ –, so dass dieser je nach Sichtweise entweder mortifiziert oder reanimiert wird und zugleich absent und präsent, wirklich und unwirklich ist. Das seit der Jahrhundertwende verstärkt artikulierte Verständnis der Fotografie als Gedächtnismedium resultiert nicht zuletzt aus einer Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Foto als Endprodukt hin zu seinem Entstehungsprozess, der Aufnahme, Entwicklung und Speicherung involviert und solchermaßen zur Analogisierung mit menschlichem Wahrnehmen, Verarbeiten und Memorieren einlädt, so dass „fotografische Verfahren als Metapher für mnemonische Prozesse“ gebräuchlich werden.⁶

Aus der Perspektive des 20. und 21. Jahrhunderts ist die alte ‚Photo-graphie‘ in ihrem eigentlichen Wortsinn als Licht-Schrift und als chemo-physikalisches Verfahren freilich eine veraltete, längst überholte Technik der Bilderzeugung. Erstaunlich lange stand sie jedoch in weiten Kreisen (literaturextern wie -intern) für Modernität und Fortschritt durch Naturbeherrschung, aber auch – im Sinne eines unversöhnlichen Antagonismus von Technik und Kunst – für Automatismus, Fabrikation, Kunstlosigkeit und Kommerz. In der ästhetischen Debatte schwankt die Bewertung der immer wieder diskutierten Qualitäten, die bisweilen ihrerseits schwer bestimmbar sind, etwa das komplizierte Zusammenspiel von Flüchtigkeit und Fixierung (bezüglich Bildmotiv, -entstehung und -material). Fotografien galten einerseits als unvergänglich und vollkommen, andererseits kritisierte man ihre damals negativ konnotierte, später aber prominentermaßen von Brinkmann gelobte Momentaneität.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheinen sich die Ambivalenzen in der Bewertung des Mediums angesichts der vielbeschworenen ‚Wahrnehmungsherausforderungen‘ der Moderne und nicht zuletzt aufgrund der neuen Medienkonkurrenz mit dem Film zu verschärfen: Während die Fotografie aufgrund der ihr attestierten Statik, Entzeitlichung und Oberflächlichkeit für die Einen in Opposition zu den bewegten Bildern des Films für „Arretierung“ und damit gar für

³ Ebd., S. 544.

⁴ Ebd.

⁵ Siehe Roland Barthes: *Die belle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989 [Orig.: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980], S. 90; sowie Jacques Derrida und Marie-Françoise Plissart: *Recht auf Einsicht*, hg. v. Peter Engelmann, Köln 1985 [Orig.: *Droit de regards*, Paris 1985], S. VI.

⁶ Ausführlicher zu den Möglichkeiten der Analogisierung auf der Basis damaliger Gedächtnis- und Bewusstseinstheorien vgl. Albers/Busch: „Fotografie/fotografisch“, S. 545f.

„Moderneabwehr“ steht,⁷ wird sie von Anderen als Medium von Dynamik, Transparenz, Durchdringung und Simultaneität neu interpretiert und gepriesen.⁸ Außerdem werden im Zuge ihrer Etablierung als Massenmedium (im Sinne eines Mediums, das beinahe jedermann aktiv nutzt, mindestens aber als Presse- und Werbefotografie passiv rezipiert) neue Debatten über Dokumentarität und Objektivität, das heißt über Glaubwürdigkeit laut, in denen die genannten Qualitäten infrage gestellt werden. In den Jahrzehnten vor der Durchsetzung der Digitalfotografie nimmt die Betrachtung der Fotografie mit erkenntnistheoretischem Interesse sogar noch einmal zu, so dass der Akt der aktiven Rezeption erneut in den Vordergrund rückt, wie paradigmatisch bei Barthes, der die Interpretierbarkeit von Fotografien – gerade wegen ihrer Evidenz – problematisiert.⁹ Zugleich finden, am prominentesten bei Susan Sontag, vermehrt ethische Aspekte der Fotografie bzw. des Fotografierens Beachtung.¹⁰

Galt trotz aller Uneinigkeiten in Deutung und Bewertung verschiedener Merkmale der analogen Fotografie die Referenz auf eine „*notwendig* reale Sache“ und damit der Zeugnischarakter, den Barthes umschreibt als das „Es-ist-so-gewesen“, als unstrittig,¹¹ so beraubt die digitale Fotografie, die verschiedene Arten der Bildbearbeitung im Sinne wesentlicher Veränderungen des dargestellten Objekts ermöglicht, den Betrachter dieser Gewissheit und ‚die Fotografie‘ ihres Kernmerkmals – was die Frage aufwirft, ob man überhaupt noch von ein und demselben Medium sprechen kann. Digitale Fotografien können, müssen aber nicht indexikalisch sein, das heißt in einer physischen und/oder kausalen Beziehung zum Motiv/Bildobjekt stehen, denn sie können dieses auch gänzlich ‚erfinden‘ und damit Fiktionen schaffen wie die Literatur.

Diesen Paradigmenwechsel in der Vorstellung des Fotografischen könnte man freilich in der Literatur überhaupt erst seit dem späten 20. Jahrhundert nachweisen, wenn er sich denn dort massiv manifestieren würde oder dieser Nachweis Anliegen des vorliegenden Beitrags wäre. Tatsächlich aber setzt sich die Gegenwartsliteratur (hier verstanden als jene, die seit der Wende bis heute erschienen ist) ganz vornehmlich mit der alten, analogen Fotografie auseinander, bevorzugt in Foto-Romanen – Prosa, in die Fotos integriert sind –, die in der neueren Forschung einige Aufmerksamkeit erhielten.¹² Solche bimedialen Werke und ihre Sekundärlite-

⁷ Sabina Becker und Barbara Korte: „Visuelle Evidenz. Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film: Einführende Überlegungen“, in: Dies.: *Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin/New York 2011, S. 11.

⁸ Vgl. Albers/Busch, 519-524.

⁹ Vgl. Barthes: *Die helle Kammer*; die Argumente gegen die Interpretierbarkeit ziehen sich als roter Faden durch den gesamten Text.

¹⁰ Susan Sontag vertritt in ihrer Essaysammlung *On Photography* (1977) die Meinung, die Omnipräsenz von Fotografien in den Massenmedien bewirke eine moralische Abstumpfung und Gewöhnung an einen voyeuristischen Blick.

¹¹ Beide Zitate vgl. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 86f. (Hervorhebung im Original).

¹² Vgl. dazu exemplarisch Silke Horstkotte: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln/Weimar/Wien 2009.

ratur reflektieren viele der oben genannten Eigenschaften, die man dem historischen Medium in seiner Entwicklungsgeschichte zuschrieb. Noch heute werden Referenzialität und Indexikalität, Dokumentarität und Objektivität, Unmittelbarkeit und Präsenz, Neutralität und Transparenz, Momentaneität und Ausschnitthaftigkeit sowie Arretierung, Statik und Simultaneität, letztlich Anschaulichkeit, aber auch Unergründlichkeit häufig als Spezifika der Fotografie angesehen. Den Zusammenhang zwischen Augenblick, Oberflächlichkeit, Ausschnitthaftigkeit, Bedeutungslosigkeit, Objektivität und Detailgenauigkeit hat bislang übrigens niemand so einleuchtend auf den Punkt gebracht wie Burglind Urbe:

Das Foto reduziert einen Augenblick auf seine Oberfläche, isoliert ihn aus seiner räumlichen und zeitlichen Umgebung und macht ihn zum Dokument. Der fotografierte Augenblick verliert seine Bedeutung und gewinnt eine Aussagekraft, die den Bereich des subjektiven Erlebens insofern überschreitet, als stets mehr abgebildet ist, als ein menschliches Auge im gleichen Zeitraum erfassen kann. Durch den Verlust der Bedeutung gewinnt das Foto eine neue Objektivität, die nichts mehr mit Wahrheit, sondern mit der Erweiterung der Wahrnehmung zu tun hat.¹³

Nach den genannten Eigenschaften streben folglich monomediale literarische Versuche, die Fotografie strukturell und ästhetisch zu imitieren, sollte man zumindest meinen. So mancher Text lässt eine Orientierung am anderen Medium vermuten, doch die Feststellung intermedialer Referenz bleibt hypothetisch, solange die Fotografie nicht explizit erwähnt wird. Es gibt aber auch Texte, die den altermedialen Bezug ostentativ proklamieren, bisweilen sogar im Titel, wie im Fall von einigen Gedichten, die im Folgenden betrachtet werden sollen. Fototechnische, und damit im Hinblick auf Literatur altermediale Termini wie *Snapshot* und *Polaroid*, die man im Werk von Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Kling als Texttitel findet, steuern die Rezeption derart nachdrücklich, dass man nicht umhin kann, Qualität und Umfang der Interdependenzen zwischen Text und Fotografie zu untersuchen. Dabei gilt es selbstverständlich zu reflektieren, inwiefern der Text das optisch-technische Medium überhaupt zitieren und imitieren kann.

Wie schon im obigen historischen Abriss angedeutet, setzte sich die literarische Beschäftigung mit Analogien und Differenzen von Text und Fotografie seit den Anfängen der Letzteren kontinuierlich fort, die Fotografie diente mitunter als Orientierungsmodell für experimentelle poetische Verfahren. Einerseits ist ein gewisser Konnex von Text/Schrift und Fotografie schon angelegt im Begriff Photographie, als „Licht-Schrift“ oder „Inschrift des Lichts“. Deshalb sei die Erfindung der Fotografie „für die Kulturgeschichte der Schrift ein wichtiges Datum“, weil sie sich auf „die Konzeption von Zeichen und Wahrheit“ ausgewirkt habe.¹⁴ Andererseits ist die semiotisch begründete Differenz von Sprache und Fotografie schwer zu negieren. Aufgrund ihrer „technisch gestützten Referenzialität“ kann

¹³ Burglind Urbe: *Lyrik, Photographie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*, Frankfurt a.M. u.a. 1986, S. 27.

¹⁴ Siehe Neumann: *Literaturgeschichte der Photographie*, S. 13 und ausführlicher S. 15ff.

man die Fotografie geradezu als „Anti-Medium“ der mit symbolischen Zeichen operierenden und „prinzipiell von Referenzialitätspflichten befreit[en]“ (fiktionalen) Literatur verstehen.¹⁵ Fraglich und schwer zu eruieren ist, ob jene „fundamentale Fremdheit beider Medien“ öfter zu Abgrenzung oder Annäherung, zu „Selbstbehauptungsanstrengungen“ oder Simulationen führt.¹⁶ Insbesondere die Letztgenannten werden in den folgenden Analysen in den Blick genommen.

Lyrik lässt sich, sofern es sich idealtypisch um relativ kurze Texte handelt, mindestens aufgrund der Begrenzung oder formalen Rahmung des Motivs bzw. Gegenstands, die den Effekt von Simultaneität erzeugt, gut mit dem fotografischen Bild vergleichen. Im Falle Brinkmanns hat man dies – trotz ungleich größerer Beachtung seiner ‚filmischen‘ Schreibweise – mehrmals versucht, jedoch die wenigen beachteten Gedichte im Hinblick auf ihre Affinität zum Foto verblüffend unterschiedlich interpretiert. Sein Faible für fotografische Metaphern ist bekannt, doch sind die diesbezüglich kursierenden Gemeinplätze zu wenig reflektiert. Umso notwendiger ist eine Revision, nicht zuletzt weil nachgeborene Autoren an Brinkmanns Foto-Poetik anknüpfen bzw. diese transgredieren, wie Thomas Kling. Dessen Name ist zwar unter Germanisten hinreichend bekannt, doch ist die Forschungsliteratur zu seinem Werk bis heute insgesamt noch sehr „übersichtlich“¹⁷ und blendet – in ihrer bisherigen Konzentration auf Intertextualität, Geschichtsbearbeitung, Oralität und Performativität der Texte – die Beziehung zur Fotografie fast gänzlich aus, obwohl Kling selbst auf „Fotomaterial als Textursprung“¹⁸ verweist und zusammen mit seiner Frau, der Fotografin Ute Langanky, mehrere bimediale foto-poetische Werke veröffentlicht hat.

Viele Texte beider Autoren lassen keinen Zweifel daran, dass sie ästhetisch von der Beschäftigung ihrer Autoren mit der Fotografie geprägt sind. Warum, so muss man fragen, sind die dennoch derart unterschiedlich?

¹⁵ Vgl. Daniel Fulda: „Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium“; in: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, hg. v. Wolf Gerhard Schmidt u. Thorsten Valk, Berlin/New York 2009, S. 403. Fuldas (allzu pauschale, stark von der Textauswahl abhängige) Kernthese, erbracht anhand von mit Fotos versehenen Erzähltexten der Gegenwart, lautet: In den letzten 15 Jahren habe sich ein Wandel im intermedialen Verhältnis von Literatur und Fotografie vollzogen, nämlich „von der Selbstlegitimation der literarischen Imagination durch distanzierenden und überbietenden Bezug auf die Photographie zu einer Anlehnung der literarischen Geltungsintention an die Referentialität der (analogen) Photographie“ (S. 407).

¹⁶ Ebd.

¹⁷ So formulieren es im für die Kling-Forschung derzeit maßgeblichen Tagungsband Frieder Ammon und Peer Trilcke: „Einleitung“, in: *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, hg. von dens. und Alena Scharfschwert, Göttingen 2012, S. 9.

¹⁸ Kling, Thomas: Totentanzschrift, Fotomaterial. Wiener Vorlesung zur Literatur. In: Botenstoffe, Köln 2001, S. 88ff. Hier bezieht sich Kling auf das bimediale Werk „AUFNAHME MAI 1914“ (aus der Sammlung *brennstabm* (1991). Hier folgen abwechselnd auf einander Schwarzweißaufnahmen und Textfragmente, die *nota bene* nicht die Fotos, sondern ein (nicht reproduziertes) „berühmtes Fotoporträt Georg Traks und dessen psychische Verfassung im Jahr des Kriegeausbruchs 1914“ aufrufen (ebd.).

2. Brinkmanns „Snapshots“

„Treten, Schritte, Sehen: klack, ein Foto!: Gegenwart, eingefroren.“¹⁹ So lautet eine performative Kurzdefinition des Fotos aus der Feder Rolf Dieter Brinkmanns, der viele seiner Texte mit selbst aufgenommenen sowie aus Zeitungen ausgeschnittenen Fotos illustrierte, und umgekehrt: die Fotos (nachträglich) mit Texten versah. Seine bimedialen Foto-Collage-Bücher wie *Rom, Blicke* (1979) oder *Schnitte* (1988), aber auch seine ‚filmische‘ Poetik, von ihm selbst dargelegt im Aufsatz „Der Film in Worten“ (entst. 1969), finden in der Intermedialitätsforschung weitaus mehr Beachtung als die Fotoästhetik seiner Gedichte, obwohl der Titel der umfangreichsten Sammlung, *Standphotos* (1980), dazu einlädt. Tatsächlich finden sich aber unter den rund 270 Gedichten verteilt zwischen mehreren unspezifisch als „Bild“ oder spezifischer als „Film“ betitelten Texten nur vier, deren Titel klar auf die Fotografie verweisen: „Photographie“ (1963/64), „Daguerrotype von William Cody, i.e. Buffalo Bill“ (1968), „Eine übergroße Photographie von Liz Taylor“ (1968), sowie „Photos machen“ (1969).²⁰ Im Folgenden sei das kürzeste der Genannten, die aus nur zehn (bzw. inklusive Titel) elf Wörtern bestehende „Photographie“ aus der Sammlung *Le Chant du Monde* (1963/64) unter die Lupe genommen:

Photographie

Mitten

auf der Straße

die Frau

in dem

blauen

Mantel.²¹

Nimmt man, dem Gedichttitel folgend, den Bezug zur Fotografie ernst, so erwartet man, dass es sich entweder um die Beschreibung eines (bestimmten) Fotos, also eine Ekphrasis, oder um eine strukturelle Nachahmung eines Fotos *per se* oder gar um beides zugleich handelt. Das Gedicht könnte sowohl von einem visuellen Eindruck auf der Straße als auch von einer vorliegenden Fotografie inspiriert sein. Als einer der ersten, die dieses Gedicht zur Kenntnis nehmen, konstatiert Erwin Koppen: „So wie der Fotoapparat in der Lage ist, ein alltägliches banales Bild schlagartig zu fixieren, so auch mit Hilfe seiner Lakonie das Gedicht.“²² Kurz und schlicht ist das Gedicht in der Tat, aber ist es auch so exakt, eindeutig und prägnant wie lakonische Rede? Radikal reduziert ist die Beschrei-

¹⁹ Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 139.

²⁰ Alle genannten Texte sind in Rolf Dieter Brinkmann: *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 52, 201, 217, 291. Ein einzelnes mit dem Titel „Photos 1,2“ findet sich in: *Westwärts 1&2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors*, erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg [1975] 2005, S. 12.

²¹ Brinkmann: *Standphotos*, S. 52.

²² Koppen: *Literatur und Photographie*, S. 231.

bung des Bildgegenstands auf die bloße Erwähnung einer namen-, gesichts- und eigenschaftslosen Frau, die mitten auf irgendeiner Straße verortet wird und deren Erkennungsmerkmal ein blauer Mantel ist – eine Information, die das Bild als Farbfoto ausweist und auf die später zurückzukommen ist.

In seiner Beschränkung der Wiedergabe eines rein optischen Eindrucks mag der Text der Fotografie entsprechen, andere wesentliche Eigenschaften des Bildmediums werden hingegen nicht imitiert, könnte man einwenden. Während der Text nach größtmöglicher Reduktion der Deskription strebt, sind es doch gerade die zwangsläufige Vollständigkeit und Detailgenauigkeit eines klar begrenzten rechteckigen Ausschnitts aus der Wirklichkeit, die eine Fotografie charakterisieren. In puncto Detailgenauigkeit versucht Brinkmann gar nicht erst mit dem Bildmedium zu konkurrieren, vielmehr bemüht er sich offenbar um Unmittelbarkeit, Evidenz und Präsenz – allerdings ohne die bewährten rhetorischen Strategien der *evidentia* und *enargeia* einzusetzen. Die Sprache nehme den „Verweischarakter des Bildes“²³ an, befindet trotzdem Jan Röhnert, der darin also den Versuch sieht, die Indexikalität des Fotos nachzuahmen. Dafür spricht, dass drei der elf Wörter des Gedichts definite Artikel sind, wenngleich man den deiktischen Effekt mit Demonstrativpronomina leicht erhöhen hätte können.

Koppen ist der Meinung, die eigentliche ästhetische Information des Gedichts bestehe in der vertikalen Anordnung der Wörter, wodurch „der hervorgerufene optische Eindruck außerordentlich intensiv und präzise wird“²⁴, wie er es selbst recht unpräzise ausdrückt. Mir scheint vielmehr, dass die Vertikalisierung der Wörter im Verbund mit der Verb- und Handlungslosigkeit des elliptischen Satzes eine Verlangsamung der Lektüre bzw. der Wahrnehmung bewirken soll, so dass sich das Gedicht der fototypischen Arretierung und Entzeitlichung annähert. Realiter wird sich die Frau sicher bewegt haben, aber das Bild als Momentaufnahme hält sie in dem Augenblick fest, in dem sie sich für einen Moment „mitten auf der Straße“ befindet, es löst sie aus einem zeitlichen und einem räumlichen Kontinuum.²⁵ Effektiv ist die Inversion der Syntax, durch die sich der elliptische Satz von konventioneller Rede entfernt. Nur so wird deutlich, dass hier in aller Kürze die (beginnende) Betrachtung eines Bildes imitiert wird: allein die Bildbetrachtung/-beschreibung beginnt mit der Verortung des fokussierten Gegenstands im Raum und identifiziert das Betrachtungsobjekt durch den Hinweis auf Form und Farbe (der Kleidung). Paefgen macht darauf aufmerksam, dass die Frau dank dieser Inversion (man muss hinzufügen: ungefähr, denn

²³ Jan Röhnert: *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars – John Ashbery – Rolf/Dieter Brinkmann*, Göttingen 2007, S. 307.

²⁴ Koppen: *Literatur und Photographie*, S. 231.

²⁵ Zur Momentaufnahme als historische Metapher des Fotografischen vgl. Albers/Busch S. 510f., 517f. und zu ihrer literarischen Imitation S. 546f.

der Zeilensprung ist nicht vollends durchdacht) in der Mitte des Gedichts steht²⁶ – eine schöne Spielerei Brinkmanns. Ihre Originalität darf man allerdings nicht so überbewerten, wie dies in der Forschung gern geschieht, denn derartige verbale Kurzgedichte sind Erfindung der amerikanischen Imagisten. Folglich kann man auch vorliegendes Gedicht ebenso gut als intertextuelle Referenz auf dieselben denn als intermediale Referenz auf die Fotografie ansehen.

Brinkmanns Entscheidung für eine radikale Reduktion der bei der Aufnahme einer Straßenszene gegebenen Detailfülle bleibt schwer zu bewerten, übertrifft die vollständige Isolation der Frau von Ihrer Umgebung doch die Motivselektion eines Fotos in einem Maße, dass man das Gedicht höchstens als „Fragment“²⁷ eines Fotos ansehen kann. Deuten lässt sich die Isolation des mittigen Motivs zum einen als Imitation fotografischer Fokussierung: Allein die Frau ist im scharfgestellten Bildbereich. Rümmele zählt das selektive ‚Heranzoomen‘ von Gegenständen, Gesichtern und Gesten, das heißt die Manipulation von Größenrelationen sowie unterschiedliche Schäferelationen zwischen einzelnen Bildelementen zu seinen „Kriterien einer fotografischen Seh- und Wahrnehmungsweise in literarischen Werken“²⁸, die er vor allem anhand von Brinkmanns Texten entwickelt hat. Ob besagte Kriterien als obligatorische und zudem auf das Gedicht auf diese Weise übertragbare Merkmale des Fotografischen anzusehen sind, ist diskutabel. Hier bleibt als Eigenart der vermuteten verbalen Fokussierung festzuhalten, dass die Frau trotzdem ‚unscharf‘ bleibt, ihr Gesicht ja nicht einmal erwähnt und ihre Umgebung überhaupt nicht wiedergegeben wird.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, die radikale Motivreduktion als Imitation der fotografischen „Indifferenz gegenüber dem Abgebildeten“²⁹ zu deuten. Diese Indifferenz will Urbe jedoch nicht mit der dem Foto oft zugeschriebenen Objektivität verwechselt wissen. Jener „Glaube an die Objektivität“ der Fotografie entspringe nämlich „ihrer Fähigkeit, mehr Einzelheiten einer Situation unverfälscht und ohne eine Auswahl abbilden zu können, als der Mensch mit bloßem Auge in einem vergleichbaren Zeitraum erfassen kann.“³⁰ Im Gegensatz zu einer gezielten Auswahl ist selbst ein gewählter Ausschnitt immer zu einem gewissen Grad willkürlich, denn er enthält immer auch Zufälliges, Ungewolltes – was in Brinkmanns Gedicht allerdings nicht der Fall ist.

²⁶ Vgl. Elisabeth K. Paefgen: „Photographie“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*, hg. v. Jan Röhnert u. Gunter Geduldig, Berlin/Boston 2012, S. 56. – Hätte Brinkmann die „Straße“ in eine eigene Zeile gesetzt, stünde die Frau tatsächlich mittig.

²⁷ Martin Grzimek: „Bild‘ und ‚Gegenwart‘ im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Ansätze zu einer Differenzierung“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur* (1981), S. 26.

²⁸ Klaus Rümmele: *Zeichensprache. Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart*, Karlsruhe 2012, S. 120.

²⁹ Urbe: *Lyrik, Photographie und Massenkultur*, S. 81f.

³⁰ Ebd.

Umso dringlicher stellt sich für manche die Frage, warum diese Frau fokussiert wird und welche Bedeutung das Foto hat, als bürge allein die Tatsache, dass eines gemacht wurde, für einen Sinn.³¹ Dass hier das Objektiv auf eine Frau gerichtet wird, ist sicher kein Zufall, denn bei Brinkmann haftet dem Fotografieren immer etwas Voyeuristisches an, das in einigen seiner anderen „Standphotos“ viel stärker hervortritt.

Abgesehen davon zieht der blaue Mantel Aufmerksamkeit auf sich. Paefgen wundert sich, dass die Forschung das Blau nicht als Symbol für die Poesie erkennt, zumal Brinkmann Farbadjektive bewusst eingesetzt habe. Erst durch das Farbwort werde das Gedicht poetisch, es eröffne überhaupt erst einen Bedeutungsraum und sei daher der „Höhepunkt“ des Textes.³² Wenn überhaupt, so spielt Brinkmann allenfalls mit diesem Assoziationspotenzial der Farbe. Gegen die These, dass er den kurzen Text mithilfe des blauen Mantels mit Bedeutung auflade spricht seine Definition des Bildes, mit dem er Fotos undifferenziert identifiziert: „Bild: 1 Schnappschuß, Momentaufnahme, ohne Bedeutung, Gegenwart, nichts anderes“.³³ Etwas anders artikuliert er diese Auffassung auch in dem poetologischen Gedicht „Zwischen den Zeilen“: „Zwischen/ den Zeilen/ steht nichts/ geschrieben./ Jedes Wort/ ist schwarz/ auf weiß/ nachprüfbar.“³⁴ Dennoch erwähnenswert ist, dass Paefgen darüber hinaus insinuiert, Brinkmann spiele mit dem blauen Mantel auf die berühmte Krinoline an, die Kracauer in seinen fothetheoretischen Bemerkungen über ein Porträt seiner Großmutter als Indiz dafür wählt, dass Fotos aufgrund ihres „bloßen Oberflächenzusammenhangs“ zwar historische Modeerscheinungen, nicht aber menschliche Charaktere bewahren.³⁵ Tatsächlich hat sich Brinkmann mit Kracauers Überlegungen auseinandergesetzt.³⁶ Daher könnte sein Gedicht demonstrieren wollen, wie das an sich unbedeutende Detail allein deshalb relativ wichtig wird, weil alle aus ihrem ursprünglichen Raum-Zeit-Kontinuum herausgelösten Bildelemente gleichwertig

³¹ Davon geht Urbe aus, vgl. ebd., S. 82.

³² Paefgen: „Photographie“, S. 58f. Folglich nennt sie einige Konnotationen der Farbe, ohne zu einem anderen Ergebnis zu kommen als zu dem vagen Befund, dass Brinkmanns Text Traditionszusammenhänge andeute, denen er sich gleichzeitig entziehe.

³³ Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut 1974-1975, mit einer fiktiven Antwort von Hartmut Schnell*, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 134 .

³⁴ Brinkmann: *Standphotos*, S. 60. Vgl. den Hinweis darauf bei Rümmele: *Zeichensprache*, S. 114.

³⁵ Von „Oberflächenzusammenhang“ spricht Siegfried Kracauer: „Die Photographie“, in: Ders.: *Schriften*, Bd. 5.2, Aufsätze 1927-1931, hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M. 1990, S. 83-97, bes. 84, 88, 90f. Indem Paefgen das eine Kleidungsstück als Verweis auf das andere liest, beharrt sie auf der symbolischen Funktion des Mantels, obwohl Kracauer der Krinoline ja gerade keine Bedeutung zusprach. Vgl. Paefgen: „Photographie“, S. 61.

³⁶ Vgl. Brinkmann: „Der Film in Worten“, in: Ders.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 237, wo er die „Großmutter, die ‚Krinoline‘ heißt“, erwähnt. Darauf verweisen auch Urbe: *Lyrik, Photographie und Massenkultur*, S. 23ff., und Thomas von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007, S. 97.

sind.³⁷ Geht man davon aus, dass Fotos aufgrund ihres Oberflächenzusammenhangs, der keinen Einblick in die Geschichte gibt, bedeutungsabweisend sind, so muss man Neumann darin zustimmen, dass das Gedicht „in der Benennung des Sichtbaren eine Poetik der Sinnverweigerung durchzuführen“ suche.³⁸ Oder anders: Das Gedicht gleicht dem Foto eben darin, dass es die oben gestellte(n) Sinnfrage(n) nicht beantwortet.³⁹

Hat man nun anhand von Brinkmanns kürzestem Gedicht Unmittelbarkeit und Oberflächlichkeit, Ausschnitthaftigkeit bzw. Fragmentarität, Fokussierung, Statik und Simultaneität als diejenigen Eigenschaften identifiziert, die er als fotografische Qualitäten versuchsweise imitiert,⁴⁰ so sorgt der Blick auf seine anderen verbalen Fotos für Irritation. Zwar kennzeichnet die unspezifisch als ‚Bilder‘ betitelten Gedichte eine ähnliche Ästhetik, doch kommt ein dynamisches Moment hinzu, das mit der eigentlich Bewegungsabläufe immobilisierenden Fotografie nicht übereinstimmt. Dass Brinkmann unter einem „Bild“ kein statisches Objekt sieht, zeigt seine Verwendung des Begriffs immer wieder, so das „Bild“ (1966) und das „Einfache Bild“ (1967),⁴¹ die jeweils die Fortbewegung einer Passantin schildern. Es spricht einiges dafür, die genannten ‚Bilder‘ mit kurzen Filmen zu assoziieren, zumal ihre vertikale Anordnung den Ablauf eines Films vor dem inneren Auge des Lesers unterstützt. Will man sie dennoch mit Fotos korrelieren, so muss man mehrere Aufnahmen pro Gedicht imaginieren, etwa im Fall des „einfachen Bildes“ mindestens zwei Fotos, wovon das eine die Frau von vorne (v. 1-12), das andere sie von hinten zeigt (v. 13-21).⁴² Zum geschilderten Bewegungsablauf kommt hier eine wiederholte Qualifizierung der Frau als „schön“, die deutlich macht, dass sie aus einer subjektiven Perspektive eines zum Voyeur werdenden Sprechers wahrgenommen und somit weder objektiv noch unmittelbar präsentiert wird. Außerdem werden Oberflächlichkeit und Schweigen der Fotografie im Gedicht „Bild“ durch die Imagination der Gedanken der fokussierten Person transzendiert.

³⁷ Vgl. dazu erhellend Urbe.: Ebd. S. 73.

³⁸ Neumann: *Literaturgeschichte der Photographie*, S. 271.

³⁹ Vgl. Urbe: Ebd., S. 82.

⁴⁰ Unbeweglichkeit, Oberflächlichkeit und illusorische Präsenz werden dem Foto auch in „Eine übergroße Photographie von Liz Taylor“ (entst. 1968, in: *Standphotos*, S. 217) zugeschrieben: Auf die genannte Photographie nimmt die monologische Szene nur andeutungsweise Bezug; irgendwo in Sichtweite des reflektierenden Ichs scheint ein Foto der Schauspielerin zu hängen. Die Abgelichtete bleibt stets gleich und gleichgültig während der Sprecher beim Kaffeetrinken seinen Träumen nachhängt. Für einen Interpretationsversuch mit Forschungsüberblick, aber weniger für seine Fotospezifik vgl. Elisabeth Paefgen: „Eine übergroße Photographie von Liz Taylor“, in: *Brinkmann. Gedichte in Einzelinterpretationen*, S. 237-246. Bei der genannten ‚Photographie‘ handelt es sich realiter um ein übermaltes, koloriertes Porträt der Schauspielerin von Andy Warhol – also ein Bild auf der Basis eines Fotodrucks, das nur noch teilweise fotografische Qualitäten besitzt –, welches Brinkmann über seinem Schreibtisch aufgehängt hatte (ebd., S. 241).

⁴¹ In: *Standphotos*, S. 95f. und 124.

⁴² Vgl. Rümmele: *Zeichensprache*, S. 123f., der die Bilder in ihrer Ästhetik für fotografische, nicht filmische hält.

Für Verwirrung sorgt also ein undifferenzierter Umgang mit dem Bildbegriff. Dass mit „Bild“ trotzdem oft tatsächlich ein Foto gemeint ist, belegt z.B. „Bild von einem Hotel“⁴³, in dem von der „Photographie“ die Rede ist, die charakterisiert wird als „zufällig entstanden und/ blind/ von Licht“ (v. 5-7). Sie ist offenbar von schlechter Qualität, gibt nicht viel preis und stimmt nicht mit dem Erinnerungsbild des Sprechers überein. Die Bildqualität, also das Medium selbst, findet sonst keine Erwähnung; auch nicht in „Daguerrotype von William Cody i.e. Buffalo Bill“ (1968), dem einzigen Gedicht, das explizit ein altes Artefakt vorstellt, jedoch ohne die Historizität des Mediums zu reflektieren. Nicht nur durch den Titel, auch in ästhetischer und semantischer Hinsicht fällt dieser Foto-Text, der zugleich auf eine reale Person und eine bekannte Kunstfigur referiert, aus der Reihe: In vier vierzeiligen Strophen bietet er zunächst Informationen, die man nur aus historischen Überlieferungen haben, nicht aber aus dem Foto ersehen kann, und kommentiert diese aus dem Mund eines kollektiven Sprechers sowie mit der zitierten Rede des Porträtierten, die wiederum kommentiert wird. Die Sprechsituation stellt man sich als Fotobetrachtung vor, die Anlass gibt, Legenden aus dem Leben des Bisonjägers und Showstars mit dem von seinem Porträt ausgehenden Eindruck abzugleichen. Von einer ‚Abbildung‘ gleich welcher Art kann keine Rede sein, vielmehr spielt das Verbalporträt hier seine Überlegenheit gegenüber jeglichem Bild aus. Dies bleibt jedoch eine Ausnahme, in der Regel strebt Brinkmann nach Bildlichkeit.

Nicht gänzlich unberücksichtigt bleiben sollen schließlich seine eigenen Überlegungen zum Bild, speziell zum Foto als „Potenzierung des Bildbegriffs“⁴⁴. Im Gegensatz zum negativ konnotierten, weil mit Abstraktion und Vergangenheit assoziierten Wort, verbindet er das Foto vor allem mit Sinnlichkeit und Gegenwart. Es setzt einem „total blinden Begriffsfetischismus“⁴⁵ das positiv bewertete Bildhafte entgegen und entwickelt eine eigene Oberflächen-Ästhetik, orientiert an der seinerzeit „Neuen amerikanischen Szene“, deren Werke er in der Anthologie „Acid“ herausgab, und an Marshall McLuhans „Propagierung des Visuellen“⁴⁶. In diesem Sinne wendet er die traditionsreiche Kritik an der Oberflächlichkeit des Fotos ins Positive: Es wird für ihn laut von Steinaecker eine „*Metapher*“⁴⁷ für „unritualisiertes Sprechen“⁴⁸. In Gedichten, so schreibt Brinkmann, sollen „*Bilder* gegeben werden, andere Vorstellungen (images), *die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme*; es passiert nicht die Zurückbiegung des Gedichts auf

⁴³ In: *Standphotos*, S. 129.

⁴⁴ Von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte*, S. 96.

⁴⁵ Brinkmann: *Der Film in Worten*, S. 246.

⁴⁶ Vgl. *Acid. Neue amerikanische Szene*, hg. v. Rolf Dieter Brinkmann u. Ralf-Rainer Rygula, Darmstadt 1969; sowie Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 145.

⁴⁷ von Steinaecker: *Literarische Foto-Texte*, S. 98 (Hervorhebung von demselben).

⁴⁸ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 44.

ein Sprachproblem⁴⁹. Das Foto erreicht in seinen Augen annähernd das Ideal unstilierter Unmittelbarkeit – demgemäß sind seine eigenen Fotos gewollt kunstlos, fixieren den an sich immer unvollkommenen Augenblick. Und eben dies können auch Gedichte leisten: „Ich denke, daß das Gedicht die geeignete Form ist, spontan erfasste Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten.“⁵⁰ Was die Fotografie betrifft, so war der ursprünglich aus der Jägerei stammende Schnappschuss, Synonym für Momentaufnahme, als Technik schon seit Ende des 19. Jahrhunderts möglich und verbreitet, bevor in den 1960er Jahren in der Kunstfotografie eine Spontaneität bloß simulierende Snapshot-Ästhetik in Mode kam. Dass Brinkmann den Begriff nicht auf ein statisches Bild begrenzt, sondern bewegte Szenen einschließt, geht aus obigem Zitat hervor. Überhaupt differenziert er nicht zwischen fotografischen und filmischen Techniken und verwendet seine nicht erläuterten Metaphern inkohärent, wenn er Über- und Doppelbelichtungen mit Schnitten und Schwenks vermengt, die auf den Film verweisen.⁵¹ So ist es nur folgerichtig, dass er die Gesamtheit seiner Gedichte unter „Standphotos“ subsumiert, einem Begriff, der Foto und Film verbindet, handelt es sich doch um *film stills* (oder um Fotografien von Filmszenen, die während des Drehs zu Werbezwecken aufgenommen werden). Aufgrund dieser Affinität zum Film verwundert es nicht, dass Brinkmann zur Serienfotografie neigt und man auch einige seiner Snapshot-Gedichte zu Serien gruppieren könnte. Tatsächlich tritt in der Fotografie die Momentaufnahme – der historische Begriff für eine kurze Belichtungszeit – nicht notwendig als einzelnes Bild, sondern auch als eine in kurzen Intervallen aufgenommene Bildfolge auf.

Brinkmanns Lyrik zeige den „Zerfallsprozeß von Ereignissen in Momentaufnahmen“⁵², stellt Schneider mit negativer Konnotation fest. Seine Isolation und Aufwertung des Augenblicks (als Wahrnehmungseinheit) zeugt von einer „atomisierten Wahrnehmung“⁵³ einer als uneinheitlich, unzusammenhängend und sinnlos empfundenen Wirklichkeit. Ähnlich negativ deutet Stiegler Brinkmanns Beschäftigung mit der Fotografie als eine „höchst ambivalente Aufzeichnung der Geschichte der Entfremdung“⁵⁴, wie sie Kracauer konstatiert, indem er die Foto-

⁴⁹ Rolf Dieter Brinkmann: „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“, in: *Der Film in Worten*, S. 249.

⁵⁰ Rolf Dieter Brinkmann: „Notiz“, in: Ders.: „Piloten“, in: *Standphotos*, S. 185.

⁵¹ Brinkmann: „Notizen 1969 zu ‚Silverscreen‘“, S. 267.

⁵² Imela Schneider: „Von der Epiphanie zur Momentaufnahme. Augenblicke in der Lyrik nach 1945“, in: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, hg. von Hans Holländer und Christian W. Thomsen, Darmstadt 1984, S. 447.

⁵³ Ebd., S. 448.

⁵⁴ Bernd Stiegler: „Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Gosciny/Uderzo*, Bielefeld 2010, S. 256.

grafie als „riesige Wirklichkeitsvernichtungsmaschine“ beschreibt, die „die Vergangenheit in zufällige Augenblicksbilder verwandelt, in zusammenhangslose Momentaufnahmen“⁵⁵. Nicht zu verwechseln sei deshalb der „Augenblick als Erlebnis- und Wahrnehmungseinheit“ mit dem „poetischen Augenblick“ als Moment höchster „künstlerischer Selbstverwirklichung“, so Schneider, die meint, der für die sogenannte Alltagslyrik der 1970er typische „sinnentleerte Augenblick“ bzw. die „Momentaufnahme des Alltäglichen“ sei keine Epiphanie mehr.⁵⁶ Vielleicht keine religiöse, aber oft eine erotische Epiphanie, ließe sich dem entgegen.⁵⁷

Festzuhalten bleibt, dass der Snapshot im 20. Jahrhundert zu einem wahrhaft transmedialen Konzept avanciert. Seine Loslösung von der Fotografie und seine transmediale Ausbreitung in der Pop-Musik, im Hörspiel, aber auch in der Informations- und Computertechnologie verdient eine eigene Untersuchung. Als Metapher für kurze lyrische Texte verdankt er seine Durchsetzung im deutschsprachigen Kontext maßgeblich Brinkmann.

3. Klings „Sprachpolaroids“ et al.

Auf Brinkmanns „Snapshots“ bezieht sich auch der gut zwei Jahrzehnte später geborene Thomas Kling, wenn er um die Jahrtausendwende erklärt, dass seine „Sprachpolaroids“, wie er sie in den 1980er Jahren entwickelte, „über Augenblicksaufnahmen eines Brinkmann hinausgeh[en]“: „Es geht mir nicht um eine Aneinanderreihung, also das, was der Fotodokumentarist eine Strecke nennen würde, sondern tatsächlich um Doppelbelichtungen, also tief in die Sprach- und Wortgeschichte, in die Kulturgeschichte hinein.“⁵⁸ Wie hier ersichtlich, findet er für seine Poetik verschiedenste Metaphern, darunter zahlreiche visuelle und speziell fotografische, etwa wenn er seine Texte als „sprachaufnahmen, langzeit- und doppelbelichtungen“ bezeichnet.⁵⁹ Wie er die letztgenannten fototechnischen Verfahren

⁵⁵ Ebd., S. 255.

⁵⁶ Vgl. Schneider: „Von der Epiphanie zur Momentaufnahme“, S. 438, 449, 451.

⁵⁷ Vgl. dazu auch Stiegler, der ganz selbstverständlich, wenn auch ungenau, von „Brinkmanns Epiphanien“ spricht in Stiegler: „Brinkmann“, S. 257.

⁵⁸ Thomas Kling: „Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes (Mai 1998)“, in: Ders.: *Botenstoffe*, Köln 2001, S. 216f. Kling distanziert sich von Brinkmanns Umgang mit Fotos, der ihm exzessiv und unbedacht scheint, wörtlich: „ziemlich haltlos und fahrig“ (Kling: *Botenstoffe*, S. 91). In Brinkmanns Rom-Buch meine man „einen manisch eintrittskartensammeln Touristen vor sich zu haben“ (ebd.); er selbst fühle sich hingegen vielmehr „[Konrad] Bayers minimalistischer Fotografie-Verwendung nahe; seinem reduzierten, Kontrolle beweisenden Bild- und Metaphern-Konzept“ (ebd.).

⁵⁹ Ebd. So lautet zum Beispiel ein Gedichttitel: ES SIND DIE UNTERSCHIEDLICHEN BELICHTUNGSZEITEN (in: Der erste Weltkrieg, *Fernhandel*). Ebenso ist in seinen Essays oft metaphorisch die Rede von ‚Fotografien‘, auch anachronistisch für imaginierte Bilder aus einem präfotografischen Zeitalter (z.B. in „Spracharbeit, Botenstoffe. Berliner Vortrag über das 17. Jahrhundert“, ebd., S. 51-69, sowie in „Totentanzschrift, Fotomaterial. Wiener Vorlesung zur Literatur“, ebd., S. 70-92). Klings poetologische Gedichte und Äußerungen haben einige Beachtung erfahren, jedoch gibt es bislang keine Untersuchung seiner Refe-

poetisch umgesetzt und gleichzeitig die fototechnische Metaphorik einer Revision unterzieht sowie Neuprägungen vornimmt, soll anhand einiger Gedichte gezeigt werden, angefangen mit noch konventionell linear lesbaren Texten bis hin zu solchen, die sich nur durch Rekonstruktion des altermedialen Bezugs erschließen.

Als Gedichte, die eine Beziehung zur Fotografie direkt und eindeutig im Titel signalisieren, sind zu nennen: „kontaktabzug“ und „foto photo“ (beide aus: *erprobung herzstärkender mittel*, 1986), „psychotische polaroids“ (aus: *geschmacksverstärker*, 1989), „zeiss-ikon-photo. südsucht“, „di gottverdammtn fotoapparate“, „TIROL-TYROL. 23-teilige landschafts-photographie“, „AUFNAHME MAI 1914“, „siegfriedlinie. letales polaroid 1“, „siegfriedlinie. letales polaroid 2“ und „effi b.; deutschsprachiges polaroid“ (sämtlich aus: *brennstabm*, 1991), „paßbild. (polke, the copyist“, 1982)“ (aus: *nacht.sicht.gerät*, 1993), „DIESE PHOTOGRAPHIE, DIESES FOTO“ und „DIE SCHRIFT – ECHTFOTO“, „Erster Daguerrotyp“, „Zweiter Daguerrotyp“, „Dritter Daguerrotyp“ und „Vierter Daguerrotyp“ (sämtlich aus: *Fernhandel*, 1999).⁶⁰

Um an Brinkmanns Momentaufnahmen und speziell an „Photographie“ anzuknüpfen, sei zunächst das Gedicht „foto photo“ angesprochen, in dem Kling in der für ihn charakteristischen sprachspielerischen Manier⁶¹ das Blättern im Familienalbum sowie typische Situationen der Amateurfotografie inszeniert und dabei über Sinn und Unsinn derselben reflektiert. Das Gedicht setzt sich aus acht nummerierten Abschnitten zusammen, diversen Fotobetrachtungsmomenten, von denen hier nur eine Auswahl zitiert werden kann:

1
 blitz; du
 ein polaroid völlig in den
 moment genommen; benommen; du
 als grünstichig blautstichiger augen
 blicklicher blick

renzen auf die Fotografie, auch nicht im bereits erwähnten Tagungsband (von Ammon/Trilcke/Scharfschwerdt: *Das Gellen der Tinte*). Erk Grimms erhellender Beitrag („Bildstörung. Ikonografie des Notfalls“, ebd., S. 263-292), der Klings Gemäldgedichte privilegiert, spricht die Erweiterung des Fokus auf die Fotografie in *Fernhandel* nur kurz an („Fotografie hier als dokumentarisches Medium für die serielle, schwarz-weiße Belichtung einer schwer erinnerbaren Geschichte.“ Ebd., S. 269). In Hermann Kortess kurzem Kapitel zur „bildkünstlerische(n) Facette“ in Klings Werk wird die „Polaroid-Poetik“ bloß erwähnt, nicht aber näher expliziert (ebd., S. 29f).

⁶⁰ Sämtliche genannte Texte findet man in Thomas Kling: *Gesammelte Gedichte 1981-2005*, hg. von Marcel Beyer und Christian Döring, Köln 2006, S. 35, 36ff., 126ff., 213, 239, 268-282, 289-301, 307f., 325f., 350, 600, 604, 701ff. Abgesehen von der bimedialen „AUFNAHME MAI 1914“ fand bislang keines der genannten Gedichte in der Forschung Beachtung.

⁶¹ Vgl. dazu den Band *Thomas Kling. Text+Kritik* 147, München 2000; umfassend Peer Trilcke: „Historisches Rauschen. Das geschichtsliterarische Werk Thomas Klings“, <http://ediss.uni-goettingen.de>, sowie speziell zu Klings Verfremdungen auch Evi Zemanek: „Vertraut(es) verfremdet. Heimat-Diskurse und Verfremdungsverfahren in der Gegenwartsliteratur (Grünbein, Kling, Draesner)“, in: *Phänomene der Fremdheit / Fremdheit als Phänomen*, hg. von Simone Broders, Susanne Gruß u. Stephanie Waldow, Würzburg 2012, S. 69-94.

3

(boshaft unerbittlich) enttarnungen
 im DINformat; gerecht proportionierte
 situatiönchen an tischen tafeln ita
 lienischen strändn; bei gipfelkreuzn,
 neben krankheiten, kranken erzeugern,
 kränkeren erziehern; schnapsgläser:
 familienfeiern: schnapp
 schüsse von todesfallen, unglücks
 fällen [...]

5

(CIMITERO FAMILIENALBUM, APULIEN)
 augenrand blaue bärt braue brustbild
 erstkommunion familienfater faltn (ge
 faltet) greisung hüte koloriert klein
 kind knie (gebeult) „loculi“ matrosen
 anzug münder neunjährig orange rock
 aufschlag säugling schaukelpferd seiten
 lage schiebermütze schmal soldat stirn
 faltungen strumpfhose (überm knie ge
 beult) schwarz totnbrett unscharf ver
 dienstmedaille verwackelte leichin wan
 genfleisch weißlich zahnrand zusammen
 führung [...]

Der erste Teil führt die Polaroid-Spezifik performativ vor Augen: Derart nahe liegen Aufnahme und Endprodukt (Output im wahrsten Sinn des Wortes) nur beim Einsatz von Sofortbildkameras zeitlich zusammen, wie sie in den 1980er Jahren von Polaroid verkauft wurden, deren (von den Polarisationsfolien abgeleiteter) Markenname für das Sofortbild mit dem leicht wiedererkennbaren Format steht. Bei dem hier eingesetzten, eigentlich schon Mitte des 20. Jahrhunderts vorgestellten Schnellentwicklungsverfahren wird noch in der Kamera das belichtete Negativ auf ein Positiv übertragen und dieses ausgeschieden, bevor das Bild voll entwickelt ist, so dass man den Entwicklungsprozess beobachten kann. Die Polaroid-Technik hat also den Performance-Charakter der alten Photographie bzw. Daguerrotypie wiederbelebt, an die auch die Bildentstehung ‚wie durch Zauberei‘ erinnert. Dass Sofortbilder qualitative Schwächen haben, wie hier (in v. 4) angedeutet,⁶² ist bekannt, wird heutzutage aber nicht negativ bewertet, trug doch gerade unberechenbares Nachfärben und Ausbleichen dazu bei, dass sich um die Jahrtausendwende in der Fotokunst eine ludistische Polaroid Art entwickelt hat.⁶³ Nicht zu vergessen ist: Polaroids sind Unikate. Sie sind die Daguerrotypien postmoderner Fotofreaks, besitzen in deren Augen ebenso viel Patina und

⁶² Blaustichig sind die Fotos übrigens auch im Gedicht „effi b.; deutschsprachiges polaroid“.

⁶³ Vgl. Meike Kröncke, Barbara Lauterbach und Rolf F. Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005; sowie Steve Crist (Hg.): *The Polaroid Book: Selection from the Polaroid Collections of Photography*, Köln 2011.

überdies Potenzial für spiritistische Spielereien. In diesem Sinne verweist die im zweiten Teil des Gedichts als ‚Wiederauferstehung‘ beschriebene, bei der Bildbetrachtung erlebte scheinbare Restitution von längst Verschwundenem auf die illusionären Vergegenwärtigungseffekte des Fotos.

Im dritten Teil des Gedichts spottet der Sprecher über die Banalität vieler Amateuraufnahmen, indem er angesichts der üblichen Urlaubs-, Freizeit- und Familienmotive⁶⁴ von „situatiönchen“ (v. 3) spricht, denen mit dem normierten Format, das sämtlichen Ereignissen denselben Bedeutungsstatus zuweist, klare künstlerische Grenzen gesetzt sind. Nur vordergründig angelegt ist der Kalauer des assonanten Verbunds von Schnaps und Schnappschuss, wobei die „schnapsgläser“ (v. 6) als symptomatisches *pars pro toto* für die ironisch bis zynisch kommentierten (im Original gesperrt gedruckten) „familienfeiern“ (v. 7) fungieren. Letztere kennzeichnen nicht nur „anekdoten annexionen axiome“ (v. 11), sondern eben auch Schnappschüsse, die ihrerseits die technische Möglichkeit für die fototypischen „enttarnungen“ (v. 1) bieten, denn das Foto trifft keine Auswahl, sondern zeichnet auch die scheinbar nebensächlichen Details auf und bringt somit (angeblich) die ‚Wahrheit‘ ans Licht. Topisch ist freilich die dank der Doppeldeutigkeit des Begriffs mögliche Assoziation des Schnappschusses mit dem Tod, den – laut Barthes und Sontag – jeder Fotografierte erleidet, sowie mit Verletzungen, welche die visuellen ‚Enthüllungen‘ auch in anderen Bildbetrachtern bisweilen bewirken. Das „FAMILIENALBUM“ (Teil 5, v. 1) ist also ein „CIMITERO“/Friedhof (ebd.), doch bleiben die Fotos aufgrund ihres Wirkungspotenzials „über jahrzehnte hinaus sprengsätze/ intakt“ (Teil 7, v. 1-2). Gleichwohl wird die Aussagekraft von Fotos in Zweifel gezogen: zum einen angesichts all dessen, was sie nicht zeigen können; zum anderen aufgrund der – auch von Barthes beschriebenen – als problematisch empfundenen (Selbst-)Identifikation des Fotografierten mit seinem Abbild. Letzteres wird im sechsten Teil mithilfe von innerem Monolog und im O-Ton zitierten Fotokommentar inszeniert. Zwar wird, wiederum ganz im Sinne von Barthes, der dokumentarisch-faktische Charakter von Fotos betont, doch sind sie bloß „stumme statements“, wie es zu Beginn des vierten Teils heißt, der in nur drei Versen die Geburt von Thomas Kling im Juni 1957 in Bingen am Rhein aufruft. Das Gedicht endet mit dem Hinweis auf das, was „un-/ fotografiert bleibt“, so etwa eine „letale bauch/höhlenschwangerschaft der 14jährigen“ (Teil 8, v. 1-3).

Abschließend ist zu erwähnen, dass der Gedichtspracher und Fotobetrachter in „foto photo“ allerdings nicht nur Polaroids, sondern technisch verschiedenartige Foto-Artefakte vor Augen hat,⁶⁵ worauf nicht zuletzt der Gedichtstitel hindeuten mag, indem er zweierlei Schreibweisen anbietet, die zwischen neuer und alter Fotografie bzw. neuer und alter Orthografie unterscheiden. Außerdem kann

⁶⁴ „familienfotos“ werden auch im Gedicht „DIESE PHOTOGRAPHIE, DIESES FOTO“ banalisiert.

⁶⁵ So ist zum Beispiel im letzten Vers des fünften Teils von einem „diabend“ die Rede.

man die Dopplung als Hinweis auf eine anhaltende Fotomanie lesen, die verschiedenste Resultate zeitigt, sowie nicht zuletzt auf die verdoppelte mediale Präsentation: in einem Text, der verbales Foto eines Photos ist.

Wie im besagten mehrteiligen Text greifen in den meisten anfangs genannten Foto-Gedichten Klings fragmentarisch-dissoziierte Motivbeschreibungen und Medienreflexionen mit Fokus auf Historizität und Materialität ineinander. Gerade weil ihre kommerzielle Konjunktur zeitlich beschränkt ist, eignen sich wie die Daguerrotypen auch die Polaroids – aus Sicht des Digitalzeitalters mediales Signum der 1980er Jahre – als historische Marker, sprich: dazu, eine bestimmte Zeit und deren Kulturphänomene aufzurufen, wie Kling dies mit Titeln wie „psychotische polaroids“ oder „deutschsprachige polaroid“ (für eine Gedichtgruppe) unwillkürlich tut. Diese Titel gründen in einer bloß metaphorischen Begriffsübertragung; der Letztgenannte zeigt die intermediale Übertragung gar mit streng genommen unsinniger verbo-visueller Fügung an.

Wer aber die Sprachpolaroids nur als Äquivalent von Brinkmanns Snapshots auffasst, übersieht, dass Kling daraus eine eigene poetologische Metapher entwickelt: nämlich aus dem Wissen über die Materialität des Polaroids, das aus einem mehrschichtigen Film bzw. Bild besteht.⁶⁶ Die Mehrschichtigkeit ist das *tertium comparationis* von Polaroid-Fotografie und Klings Poetik, die auf der bildlichen Vorstellung der literarischen Tradition und damit auch der werkkonstitutiven Intertextualität als Schichtenmodell beruht. Anders als Brinkmann, der eine Oberflächen-Ästhetik propagiert, versteht sich der *poeta doctus* als selbsternannter ‚Sprach- und Medienarchäologe‘,⁶⁷ der ‚vergessenenes‘ und ‚versunkenenes‘ Material, seien es einzelne Wörter, ganze Texte, historische Medien oder anderes Kulturgut, aus längst verschütteten Schichten wieder ans Tageslicht befördern will, indem er es im eigenen Text wiederbelebt, vergegenwärtigt. Die Imagination der Literaturgeschichte als geologische Schichtenfolge ist nicht neu – auch findet man sie schon einmal im avantgardistischen Kontext: Osip Mandel’stam wählte

⁶⁶ Seit in den 1970er Jahren der bisher von Polaroid verwendete Trennbildfilm weitgehend durch den Integralfilm ersetzt wurde, waren im Endprodukt alle Teile des Films mit dem Bild verbunden. Der vielverwendete SX-70-Film bestand beispielsweise aus (zuunterst) Bildträger, mehreren Silberhalogenidschichten, Entwicklerschichten, einer Bildempfängerschicht und (zuoberst) einer Schutzfolie. – Vgl. auch den Hinweis auf die Entdeckung der fotografischen Schicht in der Fototheorie der 1980er Jahre bei Albers/Busch: „Fotografie/fotografisch“, S. 533.

⁶⁷ Vgl. dazu Peer Trilcke: „Leerstellen und spracharchäologisches Verfahren. Zu Thomas Klings Gedicht ‚kopfständerleine‘“, in: *Das Gellen der Tinte*, hg. von Ders./von Ammon/Scharfschwert, S. 363-371, sowie Katharina Grätz: „Ton. Bild. Schnitt. Thomas Klings intermediale ‚Sprachinstallationen‘“, in: *literatur für leser* 28 (2005), S. 127-145, bes. S. 134: „Indem er Bruchstücke unterschiedlicher historischer Diskurse freilegt, weckt er ein Bewußtsein dafür, daß Diskurse generell als Effekte aus unterschiedlichen Medientechnologien entspringen und daß an sie jeweils bestimmte Wahrnehmungsmuster geknüpft sind.“ Grätz verweist (ebd., S. 142) auf Klings poetologische Metapher des „bergungsfotos“ im Gedicht „Retina Scans“ aus dem Zyklus „Beowulf spricht“ in *Sondagen* (2002).

sie als zentrales Bild der russischen Akmeisten –, doch Kling assoziiert damit neue fototechnische Metaphern.

Wie eingangs schon erwähnt, bezeichnet er seine Texte mitunter als „langzeit- und doppelbelichtungen“.⁶⁸ Mithilfe der Langzeitbelichtung – in der frühen Photographie Notwendigkeit, heute Kunstmittel – lassen sich die bereits im Brinkmann-Kapitel diskutierten Grenzen der Momentaufnahme transzendieren und Zeitverläufe, wie etwa optisch normalerweise kaum wahrnehmbare Bewegungsabläufe, in einem Bild sichtbar machen. Dies hat Effekte wie Licht- und Bewegungsspuren sowie das Verschwimmen oder gar Verschwinden einzelner Objekte und Personen zur Folge. Bei Doppel- und Mehrfachbelichtungen werden hingegen mehrere Realitätsausschnitte in einem Bild überblendet, so dass Disparates, Unzusammengehöriges zueinander in Bezug gesetzt und Ungleichzeitiges simultanisiert wird. Das metaphorische Potenzial beider Techniken ist offenkundig. Kling übersetzt die Doppel- und Mehrfachbelichtung aber nicht durch eine Potenzierung der ‚Visualität‘ seiner Texte, sondern nimmt sie als Metapher für sein intertextuelles Verfahren: zum einen vergleicht er mehrfach belichtete Bilder mit Palimpsesten, deren alten Text er sichtbar macht und zugleich wieder überschreibt; zum anderen generiert er Doppelbedeutungen und Ambivalenzen mit seiner Technik des ‚Wort-Enjambements‘ (anstelle der üblichen Zeilen- oder gar Strophen-Enjambements). Deutlich werden die Effekte dieser Technik zum Beispiel im fünften Teil des Gedichts „foto photo“, dessen Titel schon die durch Doppelbelichtung generierte Ambivalenz signalisiert. Die ‚Sprachaufnahmen‘ in diesem „[A]lbum“ evozieren im Leser gleichzeitig ‚kleine kolorierte hüte‘ und ein ‚kleinkind‘, einen ‚orangen rock‘ und einen ‚rockaufschlag‘, einen ‚matrosen‘ und einen ‚matrosenanzug‘ usw. Die Wort-Enjambements sind mit der Langzeitbelichtung auch darin vergleichbar, dass sie den Sprachfluss am Zeilenende ins Stocken bringen.

Sprachexperimentell noch radikaler ist das Gedicht „kontaktabzug“, dessen Titel eine ganz neue foto-poetologische Metapher vorstellt, die man in anderen Lyriksammlungen und literarischen Texten vergeblich sucht.⁶⁹ Das erstmals 1983 erschienene Gedicht sticht unter den anderen zeitgleich publizierten Texten durch exponierte Unlesbarkeit hervor, jedoch ist nachvollziehbar, wie Schreibverfahren und Textgestalt von der titelgebenden Fototechnik affiziert sind:

kontaktabzug

fadnschein spiele / r; echsn; geb
 lendete fädn (fan) nebst äugender
 gespielinnen; schmelzendes eis, ex,
 aufgeblendet; gerissene, und von

⁶⁸ Grimm erklärt Klings „Doppelbelichtungen“ übrigens bloß am Rande und nicht verstanden als foto-poetische Metaphern damit, dass sie „mehrere Zeit- und Raumebenen in einem Gedicht zusammenstauchen“ („Ikonografie des Notfalls“, S. 270).

⁶⁹ Damit vergleichbar wäre allenfalls Ulrike Draesners Romantitel „Lichtpause“ (1998).

blendenden spielern wieder aufg
 nommene fädñ; äugendes eis; fadn
 echsnspiele / r; eingespielte fädñ
 fädñ; schön gefasel geblendeter ex
 gespielinnen, ex kwiwitt zur eis
 blende; augnfädñ ex aus aufm augn
 schein; gespieltes abschmelzen g
 blendeter, immer noch faselnder ex
 augn beim eisspiel; schmelzende seidn
 fan (tome); aufgeblendete fädñendn
 beäugt (hübsche echsn), soda nn;⁷⁰

Wer versucht, bei der Lektüre die Betrachtung eines Fotos nachzuvollziehen, scheitert an der Rekonstruktion eines kohärenten Bildes, selbst wenn man einige Isotopien erkennen kann, die sich um ein paar Wortstämme ranken und metamorphotisch fortpflanzen (nämlich: faden/fäden, faselnd, fadenscheinig, schein, augen, augenschein, äugend, beäugt, sowie: eis und spiele, gespielinnen, ex-gespielinnen, echsen, beim gemeinsamen eisspiel). Eine Handvoll Begriffe werden in fünfzehn Zeilen mehrfach in ihre Bestandteile zerlegt und mehrfach re-kombiniert. Potenziert wird die Kombinatorik erneut durch Wort-Enjambements, die dem Leser zusätzlichen Assoziationsspielraum einräumen. Der Versuch, ein Bildmotiv zu erkennen, muss schon deshalb scheitern, weil Fragmente, die auf ein Motiv referieren könnten, untrennbar mit doppeldeutigem, auch medientechnischem Vokabular verschmolzen sind (z.B: eis mit blende, aufgeblend; spiel, spieler und gespielinnen mit aufnehmen, einspielen; u.a.). Die medientechnischen Begriffe sind gerade nicht auf einer Metaebene angesiedelt, sondern in Komposita an das motivische Moment gebunden. Die Fusion von Wörtern zu neologistischen Komposita erzeugt Mehrdeutigkeit und Ambivalenz, das heißt: sie ist ein Mittel der Überblendung. Die medientechnisch lesbaren Begriffe selbst stehen in keiner konkreten Beziehung zur technischen Herstellung eines Kontaktabzugs, es handelt sich also offenbar nicht um produktionsästhetische Analogien. Die Verweigerung einer linearen Sinnbildung entspricht jedoch in anderer Hinsicht einem Kontaktabzug, bei dem durch ein Kontaktkopierverfahren ein Foto von einem belichteten, entwickelten Negativfilm gemacht wird, so dass sämtliche Aufnahmen als kleine Positive unvergrößert in einer Synopse vorliegen. Solche Übersichten, heute auch als Indexprints bezeichnet, dienen der Archivierung ebenso wie einer ersten Beurteilung der Bildqualität. Das metaphorische Potenzial des altermedialen *terminus technicus* liegt wiederum auf der Hand: Es geht um die platzsparende Speicherung von Bildern bzw. Erinnerungen, auf eine Vergrößerung wird bewusst verzichtet; der Abzug fungiert als Gedächtnis-

⁷⁰ „kontaktabzug“ erschien zuerst 1983 in Thomas Kling: *Amptate. Stattplan 1*, hg. v. Andreas Kelletat und Bernd Rüter, Köln 1983, später in *erprobung herbstärkender mittel* (1986). Hier zitiert nach Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 35.

stütze, entspricht also Stichworten, Skizzen, Notizen. Selbst wenn der Leser den Text mit der Lupe betrachtet, bleibt dessen Gegenstand größtenteils unkenntlich.

Mit selbstreflexiver Exposition des Spiel(en)s – das Morphem „spiel“ findet sich in den fünfzehn Versen acht Mal – bietet der Text der Imagination des Lesers maximalen Spielraum. Für den Vergleich dieses Textes mit einem Kontaktabzug spricht auch die variierte Wiederholung der überschaubaren Anzahl von Elementen, die auf eine Foto-Serie hindeutet. Beachtenswert ist außerdem eine optische Ähnlichkeit von Kontaktabzug und Gedichttext. Die Tatsache, dass beim Kontaktabzug das Negativ in ein Positiv transformiert wird und beide häufig zusammen archiviert werden, bietet eine mögliche Erklärung für Semantik *und* Ästhetik dieses Textes: Die vielfachen Spiegelungen und Brechungen einzelner Morpheme korrespondieren mit dem Verhältnis von Positiv und Negativ. Darüber hinaus zeitigt die Betonung von Kontrasten, die den „blendenden spielen“, „geblendete[n] ex gespielinnen“ und „aufgeblendete[n] fädnendn“ eingeschrieben ist, eine ähnliche ästhetische Wirkung wie Negative, ebenso wie die Phantome/„fan (tome)“ (v. 14) des Textes.

In Klings späterem Werk, das zumindest temporal eindeutig dem Zeitalter der Digitalfotografie angehört, kommen Kontaktabzüge nicht mehr vor. Allerdings rekurriert er um die Jahrtausendwende noch einmal auf die noch viel ältere Daguerrotypie. Wie Brinkmann verwendet Kling diesen Bildbegriff nur einmal titelgebend: für eine Serie von vier aufeinanderfolgenden, durchnummerierten Gedichten, die 1999 in *Fernbandel* erschienen und den Bezug zum historischen Medium sehr unterschiedlich realisieren. Am wenigsten evident sind Art und Weise der Referenz im „Erste[n] Daguerrotyp“, der ein historisches Ereignis (einen Brand) skizziert, das vermutlich teilweise auf alten Fotos festgehalten ist. Am deutlichsten ist hingegen die Referenz im „Vierte[n] Daguerrotyp (1845)“, dessen Datierung suggeriert, dass sich der Text auf ein identifizierbares Bild bezieht. Obwohl hier allenfalls Fragmente einer Ekphrasis gegeben sind, legen einige deskriptive Elemente die Vermutung nahe, dass es sich bei der Bildvorlage um ein Porträt der Annette von Droste-Hülshoff handeln könnte.⁷¹

Für vorliegendes Untersuchungsinteresse sind jedoch die Texte *Zweiter* und *Dritter Daguerrotyp* interessanter, da sie dem Leser den Prägungsprozess altermedialer Metaphern vor Augen führen. Im ersten Gedicht wird das längst veraltete bildgebende Verfahren mit dem ebenso langsam im Verschwinden begriffenen Medium der Handschrift korreliert:

⁷¹ Gemeint ist eine von Friedrich Hundt aufgenommene Daguerrotypie von 1845, in der die Porträtierte die von Kling andeutungsweise beschriebene Frisur („schneckenartung, drechsel-/werk, das ihre schläfe camoufliert“ V. 8f., „das aufgesteckte haar./ und hinterkopfverlängerung. der scheidel körnig“ V. 10f.), den genannten Schmuck („bammelndes hörlo“ V. 6; „zeige-/fingerring“ V. 11f.) und womöglich auch den aufgerufenen Atlasspitzen-Kragen trägt. Gestützt wird die Vermutung durch die Referenz auf Daguerrotypen der Droste in der Gedichtserie „Spleen. Drostemonolog“ (ebenfalls in *Fernbandel*), zu dem Ute Langanky eine Foto-Serie aufgenommen hat.

Zweiter Daguerrotyp

eine in wut und puls hinfliegende schrift:
handschrift, die sich überlagert, blöcke
bildet. buchstabm, eigensinnign buchstabm,
die sich formieren vor ihren augn, auf ab-
gerissenen papieren. blöcke bilden, *wort-*
kartausen. zitternd hinfliegende, wüst
fallende tinten. handschrift-morganen!⁷² [...]

Grundlage dieser Korrelation ist die Faszination von der prozessualen Entstehung von daguerrotypischem Bild und handschriftlichem Text, scheinbar aus dem Nichts. „Handschrift-morganen“ (v. 8), die zweifach auftreten, als solle die Verdopplung des Wortes das Phänomen der Luftspiegelung veranschaulichen, stehen am Ende der assonantischen Assoziationskette Foto-Fata-morgana, beides (einst und immer wieder) als Trugbilder angesehen. In der intermedialen Referenz ergründet Kling das eigene Medium und affirmiert es in seiner Schriftlichkeit. Seine Texte erinnern an die Wortbedeutung der ‚Photo-graphie‘ als ‚Licht-schrift‘, gerade auch durch den Kontrast von alter und neuer Schreibung in einem Titel wie „DIESE PHOTOGRAPHIE, DIESES FOTO“. In einem anderen Titel derselben Serie, „DIE SCHRIFT – ECHTFOTO“, suggeriert der Gedankenstrich eine Äquivalenz-Beziehung zwischen dem Text und dem Foto, dessen Materialität und Qualität (Echtfotofarben und Foto-Papier) durch das Präfix „echt“ nobilitiert wird.

Der „Dritte Daguerrotyp“ wird alternativ mit „sprach- und schattenplatten“ assoziiert: „sprachplatten. chemisch behandelte/ platte. auf platten aus metall, schattenplatten.“ (v. 1-2) Darin erkennt man zum einen das Bildträgermedium der Daguerrotypie, die meist verwendete versilberte Kupferplatte. Außerdem gehören das „stillhalten“ (v. 5) und die „gedehnte[] belichtung“ (v. 12) mitunter zur selben Isotopie. Diese überschneidet sich jedoch mit einer zweiten Verständnisebene, die den Bildträger durch einen Tonträger ergänzt, auf den u.a. das „ringsystem“ und die „schieferige platte“ (v. 3f.) – die Schieferung ist selbst Metapher für die Rillenstruktur – und das „eiern[]“ (v. 8) der „nicht abzustellende[n...] platte“ (v. 7f.) verweisen. Die Überblendung von optischem und akustischem Referenzhorizont sind sprachlich erneut nicht nur als ein Nebeneinander, sondern ein Ineinander in der einzelnen Fügung gestaltet: zum Beispiel in den doppeldeutigen „schattenplatten“, die als Platten an sich schon auf beide (und auch als Kompositum auf weitere) Medien verweisen.⁷³ Dank ihrer grafischen und akustischen Dimensionen eignet sich die „sprachplatte“ als Metapher für Klings poetologisches Ideal einer Dichtung als Hybrid aus Bild und Ton.

⁷² Zitiert nach Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 703.

⁷³ Die „schatten“ mag man zunächst nur mit der Fotografie assoziieren, doch werden die „schattenplatten“ an sich längst transmedial verwendet, nämlich in der Elektronik, in der IT-Technologie, in der Musikbranche (ein Plattenlabel), etc.

4. Fazit und Ausblick

Derart unterschiedlich sind die hier besprochenen Texte von Brinkmann und Kling, dass sich ohne die signalwirksame Referenz auf die Fotografie in ihren Titeln nicht leicht ein gemeinsames Referenzmedium identifizieren ließe. Erklären lassen sich die Unterschiede nicht etwa durch den nach Brinkmanns Tod erfolgten fototechnischen Fortschritt, denn auch Kling bezieht sich fast ausschließlich auf die prädigitale analoge Fotografie. Dennoch geben beide Werke implizit Einblick in den Medienwandel, auch durch Referenzen auf diverse weitere Medien. Nicht nur der Medienwandel macht es unsinnig, undifferenziert von ‚fotografischen Texten‘ zu sprechen. Ausschlaggebend ist die individuelle Medienerfahrung beider Dichter und deren Anknüpfungspotenzial an das eigene poetologische Programm.

Die prinzipiellen Unterschiede in Konzeption und Realisation des Fotografie-Bezugs zeigen sich schließlich auch oder gerade in denjenigen Werken, die ästhetisch auf den ersten Blick am meisten verbindet: in den bislang ausgeklammerten, tatsächlich bimedialen Experimenten, die Fotos als Trägermedien für Gedichte erproben. Sie seien abschließend erwähnt, ein ausführlicher Vergleich steht allerdings noch aus.

Brinkmanns Serie von Foto-Beschriftungen erschien 1968 unter dem auf ein japanisches Filmmonster referierenden Titel *Godzilla*⁷⁴ und verdankt ihre Bekanntheit vor allem ihrem (aus heutiger Perspektive freilich geschwächten) erotischen Provokationspotenzial, auch wenn sich die Forschung um diverse gesellschaftskritische Lesarten bemüht, die einen Angriff auf Konsumkultur, Massenmedien und Werbeindustrie sowie eine Auseinandersetzung mit der ambivalenten Sexualmoral der 1960er Jahre konstatieren.⁷⁵ Brinkmann selbst spricht pauschal von „Gedichten mit sexueller Thematik“⁷⁶, die er auf 22 Fotos drucken ließ. Diese zeigen allesamt Ausschnitte aus Aufnahmen von spärlich bekleideten Frauen, deren Posen ebenso wie die fokussierten Kleidungsstücke für die verbreitete Annahme sprechen, dass es sich um Bilder aus der Dessous- und Bademoden-Werbung handelt.⁷⁷ Irritation wird gezielt dadurch erzeugt, dass die auf Haut und Wäsche der Frauen gedruckten Texte, deren Mehrzahl im *dirty speech*-Modus die Phantasien eines Mannes artikulieren, semantisch nicht mit dem Motiv ihres jeweiligen Textträgers übereinstimmen, der Leser von den abgelichteten weiblichen Körperpartien jedoch nicht absehen kann. In einigen Gedichten sind in den pornografischen Diskurs Referenzen auf andere Medien (Fernsehen, Kino, Telefon)

⁷⁴ Reproduziert in: Brinkmann: *Standphotos*, S. 159-182.

⁷⁵ Vgl. den Forschungsüberblick bei Axel Fliethmann: „Godzilla“. In: Röhnert/Geduldig (Hg.): *Brinkmann. Einzelinterpretationen*, S. 120-129.

⁷⁶ Brinkmann: *Briefe an Hartmut*, S. 109.

⁷⁷ Brinkmanns eigene Behauptung, es handle sich um „Titelseiten der Illustrierten *Der Stern* mit Fotosexmotiven“ ließ sich nicht verifizieren. Vgl. ebd.

eingestreut, doch bleiben diese bloß thematisch-oberflächlich, medientheoretisch unreflektiert und wie die bedruckten Fotografien „ohne poetologisches Pendant“⁷⁸. Folglich kann man den Versuchen, den Zusammenhang von Text und Bild zu ergründen, den Wind aus den Segeln nehmen, indem man *Godzilla* schlicht als spielerische Umsetzungen von Marshall McLuhans berühmtem Diktum „the medium is the message“ liest.⁷⁹ Sicher ist das Werk eine der „Initialzündungen der deutschen Pop-Literatur“⁸⁰, gerade weil es keine ‚Echtfotos‘ bietet.

Der Verfechter von Echtfotos Kling antwortet Brinkmann mit dem bimedialen Zyklus *Blick auf Beowulf* (2000),⁸¹ bestehend aus zehn von Ute Langanky vom Deck eines Schiffes aufgenommenen Schwarzweiß-Fotographien, die – gemäß der Seefahrer-Thematik des altenglischen Heldengedichts – diverse Teile von Segeln und Takelwerk zeigen.⁸² Bildvarianzen verdanken sich dem Wechsel der Aufnahmeperspektive, der jeweiligen Ausrichtung und Wölbung der Segel im Wind sowie ihren verschiedenen Formen, Strukturen und Materialien, die durch die Begrenzung des Motivs auf besagte Elemente und der Farbgebung auf die Graustufen-Optik besonders ins Auge fallen. An Brinkmanns *Godzilla* erinnert die Fragmentarität des Bildgegenstands und die fortlaufende Variation des gezeigten Ausschnitts sowie die Beschriftung der (meisten) Fotos, genauer die Beschriftung von fotografierten ‚Textilien‘. Von Brinkmann unterscheidet sich Kling jedoch auch hier durch seine massive explizite poetologische Selbstreflexion bei der Suche nach intermedialer Korrelierbarkeit von Abgebildetem und Aufgedrucktem, Textträger und Text. Diese manifestiert sich nicht nur visuell im Bemühen, die Verse deckungsgleich auf den Segeln zu platzieren, das heißt die Grafik des Gedichts an die Formen der Segel anzupassen.⁸³ Offenkundig ist auch eine semantische (Teil-)Kongruenz von Bild und Text, auch wenn dieser inhaltlich keineswegs leicht dechiffrierbar ist, zumal durchwoben von intertextuellen Referenzen – nicht zuletzt auf das im Titel aufgerufene Epos, das freilich zum

⁷⁸ Fliethmann: „Godzilla“, S. 128.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 121. Selbst in der Erstausgabe sind es lediglich Farbdrucke, danach nurmehr Schwarzweißkopien.

⁸¹ Erschienen in *Thomas Kling. Text+Kritik*, S. 3-13.

⁸² Fotos derselben Serie sind auch eingegangen in Kling/Langanky: „THE SEAFARER. Aus dem Altsächsischen von Thomas Kling“, in: *Neue Rundschau* 1 (2006), S. 127-137, wo die übersetzten Verse auf einige Fotos gedruckt sind. Weitere Kollaborationen des Paares, die Texte und Fotos nebeneinander zeigen, sind – außer den bereits erwähnten „AUFNAHME MAI 1914“ und „Spleen. Drostemonolog“ – *GELÄNDE camouflage. Gedichte von Thomas Kling, Photographien von Ute Langanky*, Münster 1998; Kling/Langanky: „Mahlbezirk“, in: *Neue Rundschau* 2 (2003), S. 117-35; und Kling/Langanky: „Petrarca-Gedicht“, in: *Neue Rundschau* 2 (2004), S. 10-11.

⁸³ Zu ergänzen ist dies durch eine Beobachtung von Markus May, dem ich Hinweise auf dieses Werk verdanke: „Nur beim letzten Text überschreitet die Schrift den durch das Bildelement des Segels gesetzten Rahmen, weist also über ihn hinaus.“ (Zitiert nach dem bislang unpublizierten Vortrag „Lyrischer *verkehrsfun*k. Medienreflexion im Werk von Thomas Kling“, Erlangen, 25.7.2009).

Spiel mit der traditionsreichen poetologischen Schifffahrtsmetaphorik einlädt („dem bildstrom/ längs macht fahrt das gedicht. ist lesbare sprachküste“, 1. Bild, v. 9-11). Besonders raffiniert ist das multimediale Zusammenspiel auf der zweiten Seite, in deren Zentrum das „GAUMENSEGEL“ explizit das Scharnier zwischen Sprache und fotografiertem Segel bildet. Form-Analogien erleichtern die Fusion von abgebildetem (nautisch-textilem) Segel als Träger der Schrift und benanntem (menschlich-physischem) Segel als Werkzeug für die orale Artikulation. Beide dienen als Vehikel dem Gedicht, das hier definiert und in medialer Potenzierung präsentiert wird. Es zeigt sich also erneut, dass Kling nicht zur Fotografie greift, damit diese seine Botschaft besser transportiere als die Sprache und, wie von Brinkmann angestrebt, der Text als Medium verschwinde und den Blick auf ein ‚Bild‘ freigebe. Anstatt um Illusionsbildung geht es Kling um die Anreicherung des eigenen Mediums mit intermedialer Energie, die neue semantische Spielräume eröffnet.

Resümierend ist also festzuhalten, dass gerade in den inter- und multimediale Experimenten die konträren Poetiken einer Oberflächenästhetik und einer ‚archäologischen Tiefenbohrung‘ zutage treten. Zu simpel und vereinseitigend wäre es, Brinkmanns Umgang mit der Fotografie als bloße Spielerei zu begreifen und Klings Foto-Texte ganz im oppositiven Paradigma des Ernstesten zu verorten, zumal es Brinkmann mit seiner Gesellschaftskritik durchaus ernst war und Klings Dichtung immer auch Sprachspiel ist. Schließlich prägt jede fremdmediale Simulation ein spielerisches Moment und jedem poetologischen Gedicht wohnt ein gewisser Ernst inne. Zuspitzen ließe sich die Gegenüberstellung aber als Sinn vs. Unsinn, wollte doch Brinkmann seinen Text mithilfe des Bildes von Sinn befreien, Kling hingegen alten Sinn freilegen und neu aufladen.

Literaturverzeichnis

- von Ammon, Frieder, Peer Trilcke und Alena Scharfschwert (Hg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, Göttingen 2012.
- Albers, Irene und Bernd Busch: „Fotografie/fotografisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart u. Weimar 2001, S. 494-550.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989.
- Becker, Sabina und Barbara Korte (Hg.): *Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin/New York 2011.
- Becker, Sabina: *Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter*, München 2010.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Rom, Blicke*, Reinbek bei Hamburg 1979.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Reinbek bei Hamburg 1980.

- Brinkmann, Rolf Dieter: „Der Film in Worten“, in: Ders.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 223-247.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Westwärts 1&2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors*, erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg [1975] 2005, S. 12.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Briefe an Hartmut 1974-1975, mit einer fiktiven Antwort von Hartmut Schnell*, Reinbek bei Hamburg 1999.
- Kracauer, Siegfried: „Die Photographie“, in: Ders.: *Schriften*, Bd. 5.2, *Aufsätze 1927-1931*, hg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M. 1990, S. 983-97.
- Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*, Frankfurt a. M. 1995.
- Crist, Steve (Hg.): *The Polaroid Book: Selection from the Polaroid Collections of Photography*, Köln 2011.
- Derrida, Jacques und Marie-Françoise Plissart: *Recht auf Einsicht*. Photographie: Marie-Françoise Plissart. Inszenierung u. Montage: Benoît Peeters. Mit e. Lektüre von Jacques Derrida, Köln 1985.
- Fliethmann, Axel: „Godzilla“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*, Bd. 1, hg. von Jan Röhnert und Gunter Geduldig, Berlin/Boston 2012, S. 120-129.
- Fulda, Daniel: „Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium“, in: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, hg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk, Berlin/New York 2009, S. 401-433.
- Grätz, Katharina: „Ton. Bild. Schnitt. Thomas Klings intermediale ‚Sprachinstallationen‘“, in: *literatur für leser* 28 (2005), S.127-145.
- Grimm, Erk: „Bildstörung. Ikonografie des Notfalls“, in: *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, hg. von von Ammon/Trilcke/Scharfschwert, S. 263-292.
- Grzimek, Martin: „‚Bild‘ und ‚Gegenwart‘ im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Ansätze zu einer Differenzierung“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Text + Kritik* (1981), S. 24-36.
- Kling, Thomas: *Gesammelte Gedichte 1981-2005*, hg. von Marcel Beyer und Christian Döring, Köln 2006.
- Kling, Thomas: „Augensprache, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes (Mai 1998)“, in: Ders.: *Botenstoffe*, Köln 2001, S. 216-229.
- Kling, Thomas: „Totentanzschrift, Fotomaterial. Wiener Vorlesung zur Literatur“, in: Ders.: *Botenstoffe*, Köln 2001, S. 70-92.
- Koppen, Erwin: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987.
- Korte, Hermann: „‚Kopfjägermaterial Gedicht‘. Thomas Klings Lyrik in sechs Facetten“, in: *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, hg. von von Ammon/ Trilcke/ Scharfschwert, S. 25-40.

- Kröncke, Meike, Barbara Lauterbach und Rolf F. Nohr (Hg.): *Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis*, Ostfildern-Ruit 2005.
- Neumann, Michael: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, Dresden 2006.
- Paefgen, Elisabeth K.: „Photographie“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*, hg. von Jan Röhnert und Gunter Geduldig, Bd. 1, Berlin/Boston 2012, S. 53-63.
- Paefgen, Elisabeth: „Eine übergroße Photographie von Liz Taylor“, in: *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*, Bd. 1, S. 237-246.
- Rümmele, Klaus: *Zeichensprache. Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart*, Karlsruhe 2012.
- Rolf Dieter Brinkmann. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 71, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1981.
- Schneider, Irmela: „Von der Epiphanie zur Momentaufnahme. Augenblicke in der Lyrik nach 1945“, in: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, hg. von Hans Holländer und Christian W. Thomsen, Darmstadt 1984, S. 434-451.
- Stiegler, Bernd: „Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Gosciny/Uderzo*, Bielefeld 2010, S. 249-264.
- Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.
- von Steinaecker, Thomas: *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007.
- Thomas Kling. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Nr. 147, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2000.
- Trilcke, Peer: „Historisches Rauschen. Das geschichtslirische Werk Thomas Klings“. <http://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0006-AEDE-3>
- Trilcke, Peer: „Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen“, in: *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, hg. von Ders./von Ammon/Scharfschwert, S. 293-337.
- Trilcke, Peer: „Leerstellen und spracharchäologisches Verfahren. Zu Thomas Klings Gedicht ‚kopfständerleine‘“, in: Ders./von Ammon/Scharfschwert (Hg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, S. 363-371.
- Zemanek, Evi: „Vertraut(es) verfremdet. Heimat-Diskurse und Verfremdungsverfahren in der Gegenwartslyrik (Grünbein, Kling, Draesner)“, in: *Phänomene der Fremdheit / Fremdheit als Phänomen*, hg. von Simone Broders, Susanne Gruß und Stephanie Waldow, Würzburg 2012, S. 69-94.