

Christian Kiening

Das Mittelalter
der Gegenwart

Poetische Zeitenräume

Wallstein

Christian Kiening
Das Mittelalter der Gegenwart

FIGURA. Ästhetik, Geschichte, Literatur

Band 8

Herausgegeben von
Bernhard Jussen, Christian Kiening
und Klaus Krüger

Christian Kiening

Das Mittelalter
der Gegenwart

Poetische Zeitenräume

Wallstein 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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2023

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus nova und der TheSans

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

ISBN (Print) 978-3-8353-5505-7

ISBN (e-Book, pdf) 978-3-8353-8558-0

Inhaltsverzeichnis

1. Konstellieren	9
2. Eindringen: Kling Wolkenstein	21
3. Aneignen: Schrott Poesie	44
4. Erfinden: Hoppe Johanna	61
5. Vernähen: Moure Wolf Trobadore	81
6. Annähern: ... Mechthild	100
7. Ausgraben: Beyer Muskatblut	119
8. Übersetzen: Röller Mare amoroso	136
9. Vervielfachen: ... Minnesang	149
10. Verdichten: Draesner Hoppe Nibelungenlied	164
11. Abstrahieren	193
Literaturverzeichnis	199
Dank	208
Register	209

*»Wer ausschließlich in seiner eigenen Zeit befangen ist,
kann ihr nichts hinzufügen.«*

Elias Canetti

I. Konstellieren

I

Zwei kleine Kopfbilder, schwarz-weiß, einander zugewandt, zwei Männer. Den einen, links, meint man schon gesehen zu haben, eine leicht altertümliche Kopfbedeckung reicht über die Ohren und den Hals, darüber lässt sich ein Lorbeerkranz erahnen. Den anderen würde man nicht ohne Weiteres erkennen, ein Lockenkopf, volles Haar, das fast ebenso die Ohren überdeckt wie beim Linken, die Lippen leicht geöffnet – auf sein eher verschlossenes Pendant hin. Darüber Namen und Titel: Oskar Pastior, Francesco Petrarca, 33 *Gedichte*. Auf der Rückseite des Buchs ein Zitat: »... Los jetzt, Augen, trennt auf, erschöpft euch, am besten weint«, versehen mit einer Stellenangabe: »*Le Rime*, XXXVIII«.

Wie es scheint, legt der Münchner Hanser Verlag 1983 in seiner bekannten *Edition Akzente* eine Übersetzung von Gedichten des neben Dante und Boccaccio berühmtesten Dichters des italienischen Spätmittelalters vor. Petrarca (1304–1374) schuf neben zahlreichen lateinischen Werken den volkssprachlichen *Canzoniere* oder wie er selber gelehrter sagt: *Rerum vulgarium fragmenta*, jene um die geheimnisvoll-mythische Laura kreisende Gedichtsammlung, die etwas später ganz Europa unter das Zeichen des ›Petrarkismus‹ stellen wird. Übersetzung oder doch eher nicht: Die Voranstellung des gegenwärtigen Autors, Oskar Pastior, spricht dagegen, ebenso der Blick auf den originalen Text der rückseitig zitierten Stelle. Bei Petrarca ist nur von dem Schleier die Rede, »der die Hintergründe von Augen deckt, die mir ›nun weine‹ sagen« (›un vel che due begli occhi adombra, | et par che dica: ›Or ti consuma et piagni‹«).

Die italienischen Texte sind dem Band beigegeben, en bloc den deutschen nachgeordnet, nicht auf den direkten Vergleich

angelegt, doch dem, der der älteren Sprache mächtig ist, ermöglichen sie, sich in das Original zu vertiefen oder auch wieder zu Pastior zurückzublättern. Was findet er dort? Der rumänien-deutsche Lyriker und Übersetzer (1927–2006), Vertreter einer durch Sprachspiel und Wortartistik geprägten Poesie, greift 33 der insgesamt 317 Sonette aus Petrarcas *Canzoniere* auf, in Prosa, ohne Einhaltung der Reihenfolge, aber in Hinsicht auf eine eigene poetische Struktur: Das erste und das letzte Gedicht haben programmatischen Charakter. Sie sprechen über die Rolle des Namens im Text (der nun nicht mehr nur derjenige Lauras, sondern auch der Petrarca ist). Sie sprechen über das Verhältnis zum Vorbild: »Entworfen also – und dann aufgestellt, genau, und freigegeben: Pappkamerad? – oder Komplize?« (40, Nr. 33). Der in der Mitte des Bandes platzierte Text (Nr. 17) lässt als einziger die historische Situation aufscheinen: der Tod Lauras, von Petrarca im Rahmen einer mentalen Wiedervergegenwärtigung der Geliebten exakt datiert. Pastior behandelt ihn als Ursprungsmoment einer poetischen Illusion: »Nimm sie für wahr. Akzeptiere die Täuschung. Sieh endlich ein, daß da am 6. 4. 1348 zwischen Null und Ein Uhr Früh sich etwas mit Freuden verselbständigt hat« (»Sai che 'n mille trecento quarantotto | Il di sesto d'Aprile, in l'ora prima | Del corpo uscio quell'anima beata«; *Canzoniere*, CCCXXXVI).

Pastior lässt das Original durchscheinen. Er setzt Wendungen in Anführungszeichen, als zitiere er – entsprechende Wörter finden sich tatsächlich in den italienischen Gedichten. Doch geht es mehr um die Verweise als solche. Sie halten bewusst, es handelt sich um Dichtung über Dichtung, Texte, die andere umschreiben, überschreiben, umbesetzen. Manches klingt ganz petrarkisch: »dort das Augenpaar – mir vor der Sonnenscheibe«, die »Zugluft in diesem Tal, [...] so einhellig, jetzt, geschwellt, daß kein Blatt sich rührt und auch der süße Wind bloß war« (9). Manches lässt sich vom italienischen Lautmaterial leiten (38 f.). Anderes nimmt eine Metaposition ein. Das Ich spricht von Petrarca selbst, vom Schreiben, Denken, langsamen Fortschreiten im Übersetzen: das »Pensum«, der »Schritt«

(16), »diese anzufüllenden Druckseiten« (17), durchzogen von gegenwärtigen Momenten: »Lokalverbot« (26), »umsonst fuchtelte der alte Sizilianer mit der Pizza (›Identität‹), die ihm nicht mehr gehört« (27).

Im »Nachwort zum Projekt« (77–83) werden Verfahrensweisen und Ziele deutlicher. Erschließung der originalen Texte mit Hilfe von Wörterbüchern und Konjugationstabellen – nicht um der ursprünglichen Bedeutung willen, sondern um der Machart der Gedichte auf die Spur zu kommen, um zu eigenen Entdeckungen zu gelangen. Kampf gegen Wiederholung – in den Originalen wie in den eigenen Texten. Wechselspiel von Nähe und Distanz: »ein sukzessives Abstandnehmen im Vollzug der Annäherung« (80). Der Versuch, Petrarcas Metaphern nicht einfach nachzubilden, sondern auf ihre Entstehung hin zu durchleuchten: »sie abzuklopfen, anzurubbeln, wie Abziehbilder, bloß mit dem Unterschied, daß ich hier ja die glänzendbunte Oberflächenschicht der Bilder probeweise ›beseitigen‹ wollte, um herauszufinden, was sich, eher matt, monochrom, an Anschauung, Erkenntnisvorgängen, ja ›Erkenntnistheorie‹, darunter verbirgt« (78). Ein Dialog mit dem 600 Jahre früher lebenden Autor, eine Erkundung sprachlicher Bewegungen, eine Inbezugsetzung zu einer der berühmtesten Konstellationen der Weltliteratur. Pastior nimmt Petrarcas Texte als Material, Potenzial und Echoraum. Zugleich will er über den Autor etwas ›aussagen‹, ihn nicht bloß gegenwärtig machen.

II

Petrarca mag nicht das beste Beispiel sein für die zeitgenössische Anverwandlung mittelalterlicher Literatur. Oft verbindet man ihn eher mit dem Humanismus oder der Renaissance als mit dem Mittelalter, jenem durch Niedergang gekennzeichneten ›medium tempus‹, in dem Petrarca selbst sich leben sah, ersehnd im Rückblick auf das klassische römische Altertum eine künftige Erneuerung. Häufig sieht man in ihm eine

erste Manifestation des neuzeitlichen oder modernen Menschen, Neubegründer einer bis in die Gegenwart hinein wirkenden Tradition der Liebeslyrik, entscheidender Gestalter des Sonetts – man denke an August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen zur Geschichte der romantischen Literatur (1802/03), die im Teil über Petrarca nur kurz auf dessen Werke eingehen, stattdessen eine tief sinnige Strukturlogik des Sonetts herausarbeiten.

Und doch mag man Pastiors kleine, aber wirkungsreiche Gedichtsammlung zu und über Petrarca, an den Anfang dieses Büchleins gestellt, als Auftakt nehmen für eine erneute intensive literarische Beschäftigung mit älteren lyrischen Formen in der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit. Schon im frühen 20. Jahrhundert gab es gerade bei formbewussten Autoren ein Interesse an der mittelalterlichen Poesie. Teilweise mit philologischem Anspruch zielten sie darauf, eine andere Moderne zu konstruieren, eine, die nicht auf dem Bruch mit Traditionen, sondern auf der Freilegung von deren unterschwelligeren Resonanzen gründet – ich habe dies am Beispiel von Rilke, Pound und Borchardt zu rekonstruieren versucht.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verlieren diese Ansätze nicht ihre Bedeutung. Es gibt Anknüpfungen an Ezra Pound oder T. S. Eliot. Zum Beispiel bei W. H. Auden (1907–1973), der früh schon mit der mittelenglischen Literatur sich beschäftigte und zeitlebens von der altenglischen Dichtung und der altnordischen Mythologie fasziniert war. Oder bei den Mitbegründern der Berkeley, dann San Francisco Renaissance, die nach dem Zweiten Weltkrieg im Programm »Civilization of the Middle Ages« bei dem emigrierten deutschen Mittelalterhistoriker Ernst Kantorowicz studierten. Robert Duncan (1919–1988) schrieb im Februar 1947 eine Serie von *Medieval Scenes* (publiziert 1950), ausgehend von den Treffen einer Gruppe in der Hearst Avenue in Berkeley, die sich selbst mit einer Tafelrunde assoziierte; die Texte überlagern historische Reminiszenzen und gegenwärtige Momente. Jack Spicer (1925–1965) publizierte 1962 einen Gedichtzyklus *The Holy*

Grail, in dem er die Figuren der Artusgesellschaft zwischen historischen Narrativen, gegenwärtigen Momenten und überzeitlichen Konstellationen oszillieren lässt.

Im Deutschen ist an Wilhelm Lehmann (1882–1968) zu denken. Er verfasst Gedichte über Merlin und den sagenhaften Wald Broceliande (»Ein verschollenes Gedicht – | Weiß ich seine erste Strophe | Und die zweite nicht?«; *Gedichte*, 38); in einem schrägen Sonett von 1948 verbindet er einen Solothurn-Aufenthalt mit der Erinnerung an Magelone und mischt dabei virtuos die Zeiten: »Die Brunnen rauschen. Ihre Stimme spricht | Uns hundert Jahre wieder ins Gedicht: | Mich, Peter von Provence, dich, Magelone« (ebd., 86) – Peter Bichsel wird daraus ein sozialkritisches Spiel mit den Möglichkeiten des (Nicht-)Erzählens entwickeln (*Der Busant*, 1985). Zu denken ist auch an Paul Celan (1920–1970). Verschiedentlich baut er Worte aus den Predigten und Traktaten Meister Eckharts, durchaus gegen ihren ursprünglichen Charakter, als implikationsreiche Fremdkörper in seine Gedichte ein; in *Matière de Bretagne* (aus dem Band *Sprachgitter*, 1959) entwirft er das düstere Bild eines leidenden Ich im ginstergelben Licht – Bett, Wunde und Blutsegel lassen sich vor der Folie der Tristantradition lesen (*Gesammelte Werke*, 1, 178 f.).

Oder auch Peter Rühmkorf (1929–2008). In seinem Furore machenden Buch *Walther von der Vogelweide, Klopstock und Ich* (1975) legt er eine eigenwillig politische, aber historisch reflektierte kommentierte Übersetzung von Walther-Liedern vor, inklusive Seitenhieben auf »unsere von Literatursoziologie bislang noch reichlich unbeleckte Altherrengermanistik« (38). Das ist nicht wissenschaftsfeindlich gemeint. In einem Brief an den Altgermanisten Peter Wapnewski aus der Entstehungszeit des Buches schreibt Rühmkorf: »ich bin der Wissenschaft zuinnerst verpflichtet (und die Pretzel und Eggers und Stackmann, die meine Lehrer waren, sind doch gewiß keine Popanze; ich bin doch gar nicht dieser Totaldilettant, als den ich mich allzu gern ausbebe, und ich möchte auch meine habituellen Bescheidenheiten nicht gern gegen mich ausgelegt/ge-

wandt sehen!), aber ich kenne meine Pappenheimer und kann Heim und Pappe sehr wohl unterscheiden« (*Des Reiches genialste Schandschnauze*, 189).

Ungeachtet solcher Beispiele – wenn der Eindruck nicht täuscht, gibt es erst etwa seit der Jahrtausendwende oder dem literarischen ›Wendejahr‹ 1995 (Tommek u. a. 2015) das, was man eine Konstellation nennen mag: eine Gruppe von Lyrik oder lyrische Prosa schreibenden Autorinnen und Autoren, die sich intensiver mit mittelalterlichem Material auseinandersetzen. Thomas Kling, Raoul Schrott, Ulrike Draesner, Felicitas Hoppe, Marcel Beyer oder Uljana Wolf – allesamt Schreibende mit akademischem Hintergrund: Studium der Germanistik, Anglistik oder Komparatistik, manchmal abgebrochen, manchmal abgeschlossen, jedenfalls ohne Berührungsgängste mit der Philologie, gleichzeitig auf der Suche nach einem eigenen Verhältnis zur Tradition wie zur Wissenschaft.

Man nehme Ulrike Draesner (* 1962), die professionelle Mediävistin, promoviert mit einer Arbeit zur Intertextualität in Wolframs *Parzival (Wege durch erzählte Welten)*, die 1993 im Druck erschien, zwei Jahre vor ihrem ersten Gedichtband bei Suhrkamp: *gedächtnisschleifen*. Dieser Band enthält ein Gedicht, »Isoldenerfindung«, das die Liebe zwischen Tristan und Isolde in der Spannung zwischen hier Stoff und Material (Wolle, Cardigan, Gobelin, Pullover), dort Handlung und Szene andeutet. Wir sehen Isolde den Burggarten durchqueren und ikonische Momente der Tristan-Geschichte auftauchen: Hirschbast, Beobachtung von der Linde, vorgebliche Ermordung Brangänes. Dramatische Bewegung mündet in ein eindringliches Bild des Schmerzes: »eilige Schritte kreuzen den Garten, sagen wir | Gobelin, aufgerollte Hundezungen als er geht | vor Schmerz sie : | preßt den gerinnenden Schatten, sie : | rührt keiner mehr an, in der Linde überm Brunnen | hecheln hundert Heuchler, gierig auf eine Liebe, | innerste Brustwolle, vor- und zurückgesponnen, | die keiner mehr kennt« (59).

In Draesners Lyrikband *für die nacht geheuerte zellen* (2001) gibt es ein Gedicht mit dem Titel »parzival«. Es ruft die Ge-

schichte nicht inhaltlich auf. Vielmehr korrespondiert das im Namen des Helden steckende ›Durchbrechen‹ und ›Durchqueren‹ mit einer lyrischen Reflexion, die grundlegend die Frage betrifft, wie wir Wirklichkeit zeichenhaft erfahren. Der Band *subsong* (2014) enthält unter dem Titel »sub aus dem sänger song (petrarca/s/tempel)« eine ganze Sektion, zwölf grafisch angeordnete Gedichte, die auf Petrarca rekurrieren und jeweils am Ende den Bezugstext angeben. Einzelne Wendungen werden aufgegriffen, Situationen auf die Gegenwart übertragen. Es entstehen Texte, die dem Vorbild zugleich huldigen (›Tempel‹) und es als Matrix (›Stempel‹) für eigene Umbesetzungen benutzen. Draesner erläutert: »Die Gedichte in Form eines schematisierten Lorbeerbäumchens sind als Stempel gedacht. Auf den Körper gedruckt, machten sie sichtbar, welche kulturell vermittelten Liebesvorstellungen wir auf der Haut zu Markte oder einfach nur mit uns tragen, bis heute. [...] Jedes Bäumchen ersteht aus doppeltem Boden: zum einen dem *Canzoniere* im Ganzen als geronnenem Bild; zum anderen einem einzelnen Gedicht« (228).

Draesner steht mit diesem Rückgriff nicht allein. Die beiden britischen Lyriker Tim Atkins und Peter Hughes galten als ›Petrarch Boys‹. Petrarca's Brief über den Aufstieg auf den Mont Ventoux wurde in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre von Thomas Kling (*morsch*), Michael Krüger (*Nachts, unter Bäumen*) und Raoul Schrott (*Tropen*) aufgenommen, Schrotts *Weissbuch* (2004) folgt in den Kapiteln und vorangestellten Zitaten Petrarca's *Trionfi*. Ein anderer großer Bezugspunkt aus dem 14. Jahrhundert: Dante. In seinem Programm ›blättert‹ Kling, moderne Nachwirkungen mit spitzer Zunge kommentierend (*Botenstoffe*, 2001). Seine Wanderung in der *Divina Commedia* vollzieht Michael Buselmeier (*1938) mit Blick auf die Gegenwart nach, auf Natur- und Kulturvernichtung, Leiden, Krankheit, Tod (*Dante deutsch*, 2012). Für sein berühmtes Sonett *Guido 'i'a vorrei* erproben 30 Autorinnen und Autoren im Jubiläumsjahr 2021 neue Übersetzungen.

Dantes Zeitgenosse Guido Cavalcanti fungiert für den öster-

reichischen Autor Christoph W. Bauer (*1968) sogar als eine Art Lebensbegleiter. Im Roman *Aufstommen* (2004) durchquert er die Alltagsroutine der Protagonistin: »Eigener Worte entkleidet. Rasch schlüpfte sie in die eines andren und am liebsten in die von Guido Cavalcanti. Hatte ihn bei Dante kennen gelernt, war ein ums andere Mal durch *Una selva oscura* in den Tagen hinabgestiegen, vorbei an Tristan, Isolde, Homer und Horaz, jenen eben, die kaum im Höllengezweige gesichtet, schon wieder in diesem verschwanden, nicht aber Cavalcanti, der blieb. Und wurde zur Saat auf ihrer von Zweifeln gerodeten Zunge, beinahe zu dem, was Vergil einst für – Seine Verse schlugen Wurzeln in ihren Gedanken über die eigne Situation, die sie nicht müde werden wollte, als ausweglos zu bezeichnen, blühten ihr in den Mund und tiefer – Ist es Angst, die über mich Gewalt gewann? Gesang und Freude, all das zerrann in – Sie seufzte, sah auf aus den Zeilen und an mir vorbei, er ist neben Dante der bedeutendste Dichter seiner Zeit, musste aus den Augenwinkeln das Befremden in meinem Gesicht erkannt haben, na, Cavalcanti natürlich, blickte mich an, beugte sich wieder übers Buch« (55). Auch in Bauers Gedichtbänden *supersonic* (2005) und *mein lieben mein hassen mein mittendrin* (2011) ist Cavalcanti präsent. In einer Rede im Münchner Lyrik Kabinett (gedruckt 2017) lässt Bauer Leben und Werk des ihm in seiner fast surrealistischen Bildsprache und seinem literarischen Außenseitertum »ultramodern« erscheinenden Dichters Revue passieren.

Die Beispiele wären leicht zu vermehren. Was viele kennzeichnet: Man geht vom Übersetzen aus, macht sich, an ihm entlang, die älteren Texte zu eigen, nicht in mediävalisierenden Gesten, sondern in Versuchen vielschichtiger Beziehungsstiftung. Des Öfteren handelt es sich um Auftragsarbeiten, die eine kreative poetische Energie freisetzen. Es kommt zu Entdeckungen, Wiederentdeckungen, Begegnungen mit Werken, die sich unvermutet für den sprachlichen, zeitlichen, politischen und sozialen Erfahrungshaushalt des ausgehenden 20. oder frühen 21. Jahrhunderts als relevant erweisen. Das hat wenig

von den geschichtsphilosophischen oder -revisionistischen Zügen, die manche Autoren des frühen 20. Jahrhunderts an den Tag legten. Vielmehr soll die ganze Weite dessen, was für die Arbeit an der Sprache zur Verfügung steht, berücksichtigt werden. Kling hat sein Programm im Essayband *Itinerar* (1997) formuliert: »Aufforderung zum Weiterhinsehen, zur weiteren Sprachenfindung; zum Fortsetzen dichterischer Traditionslinien im Rückgriff auf teils weit zurückreichende Rhizomanordnungen und als Aufruf zu exzessiven Recherchen philologischer wie journalistischer Art, die vor jeder Niederschrift, vor dem Schreibakt stehen – seien sie nun literal oder oral bestimmt. Die Einbeziehung *aller* existierenden Medien ist gefragt« (*Werke* 4, 13).

Das gilt für die Ebene der Gegenstände: Texte und Bilder, Handschriften und Drucke, Fotografien, Zeitungen, Tonaufnahmen, Film, Fernsehen, Video. Es gilt auch für die Ebene der neu entstehenden Werke: Prinzipien der Montage allenthalben, Klanglichkeit und Rhythmus sind wichtig, aber auch die skripturale und die grafische Dimension – Verwendung verschiedenartiger Zeichen, Anordnung der Wörter, Kombination von Text- und Bildmaterial. Ganz zu schweigen davon, dass nicht wenige Werke, wie bei Kling selbst, auf die Lesung, den Vortrag, die ›Sprachinstallation‹ ausgerichtet sind. Hier ein dramatischer Monolog in musiktheatralischem Kontext, dort ein von Fotografien durchsetzter Lyrikband. Oder: die Mischung vergangener und gegenwärtiger Sprachformen in audiovisuellen Installationen (Caroline Bergvall: *Middling English*, 2010; *Meddle English*, 2011). Die Anverwandlung von Marguerite Poretès *Spiegel der einfachen Seelen* als Eifersuchtsoper zwischen antiken und modernen Konstellationen (Anne Carson, *Decreation*, 2001/2005). Die Prosafassung eines alten Epos, die sich gleichzeitig als Beobachtung der theatralischen Re-Inszenierung eines Stummfilms gibt.

So universal die Lyrik, die Poesie zu sein vermag in dem, was sie integriert, wie in den Weisen, in denen sie sich inszeniert

und manifestiert – gesamtgesellschaftlich macht sie nur einen kleinen Sektor aus, selbst innerhalb der ›Kultur‹. Sie steht, wo sie Mittelalterliches aufgreift, quantitativ kaum in Konkurrenz zu jenen Feldern, auf denen seit Jahrzehnten das Mittelalter zum gegenwärtigen Spektakel wird: Filme, Serien, Doku-Soaps, Computergames, Rollenspiele, Märkte etc., Felder, von denen mittlerweile ein eigener Zweig von Mediävalismus-Studien lebt. Ja, die Poesie konkurriert nicht einmal mit dem historischen Roman, der detailliert mittelalterliches Leben und Lieben, Leiden und Sterben ausmalt. Ihre Stärken liegen anderswo. (1) Sie rückt die Überlieferung als sprachlich-mediales Ereignis in den Vordergrund. (2) Sie eröffnet Tiefenräume und macht Zeitschichten sichtbar. (3) Sie stellt komplexe, multidirektionale Beziehungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit her. (4) Sie erlaubt es den Autorinnen und Autoren, sich in einem größeren intertextuellen literarischen Feld zu positionieren, ja, sich mit den Großen der Literaturgeschichte zu messen. (5) Sie aktiviert Modi des Lesens und Verstehens, der Produktion und Rezeption, die in Spannung stehen zu den im gegenwärtigen Literaturbetrieb üblichen.

Tiefenräume und Zeitschichten – die Metaphorik rekurriert nicht einfach auf die Tatsache, dass die abstrakte Denkfigur der Zeit meist in räumlichen Modellen konkretisiert wird. Vielmehr soll der Blick im Folgenden auf die genuin welterfahrenden, -erfassenden und -entwerfenden Dimensionen der Texte fallen. Die vergangenen sprachlichen und literarischen Erscheinungen, die sie aufgreifen, sind mit wahrnehmbaren Örtlichkeiten und Räumlichkeiten verbunden, und eben indem man sie aufgreift, fragt man auch nach den Möglichkeiten, dem Gestern unter den raumzeitlichen Bedingungen des Heute Ort und Zeit zu geben.

III

Das vorliegende Buch kann und will keinen auch nur annähernd vollständigen Überblick über die angedeuteten Tendenzen geben. Weitgehend chronologisch angelegt, beschränkt es sich auf eine Auswahl. Anspruchsvolle, mehr oder weniger singuläre, öffentlich wahrgenommene Werke, vorwiegend der deutschen Sprache – das ermöglicht eine höhere Kohärenz. Größere Werke, Langgedichte, Gedichtzyklen, thematisch gebündelte Anthologien – das garantiert eine gewisse Relevanz. Eine rigorose Grenze zwischen Lyrik und Prosa ziehe ich nicht. Das wäre sachlich problematisch – viele der behandelten Autorinnen und Autoren haben sich auch in Prosa zur mittelalterlichen Literatur geäußert, dabei zum Teil lyrische Momente aufnehmend (vgl. Gumbrecht 2003). Auch gibt es erzählende oder sogar romanhafte Beispiele, in denen Aspekte der Sprache und der Form besonderes Gewicht besitzen oder die von der Sehnsucht berichten, die Schätze, »durch und durch lyrisch gestimmt«, vermöchten sich »eines Tages [...] in ein Gedicht, in ein einziges Wort, eine einzige Silbe« zu verwandeln (Hoppe, *Nibelungen*, 15).

Die Werke sind komplex. Ich kann meist nur Konturen möglicher Interpretationen entwerfen. Vielfach steht die philologische Erschließung erst am Anfang. Während die Antikenkonfigurationen bei Kling, Schrott und Grünbein schon aufgearbeitet worden sind (Knoblich 2014), liegen für die mittelalterbezogenen kaum mehr als einige Aufsätze vor. Das Buch muss deshalb eine mittlere Flughöhe wählen, von der aus man nicht nur verschiedenfarbige Oberflächen sieht, sondern auch markante Details, in die man hineinzoomen kann, in denen man sich aber nicht verlieren will.

Eine weitere Einschränkung: Höchstens andeutungshaft lassen sich die ausgewählten Beispiele im Œuvre einer Autorin, eines Autors verorten oder ihr Verhältnis zu anderen Bearbeitungen der gleichen Prätexte oder Stoffe darlegen. Beides würde auf eigene, gangbare Wege führen: Autorphilologie

oder Rezeptionsgeschichte. Doch ist das Erkenntnisinteresse hier ein anderes. Ich versuche, das Spektrum von Bezugsmöglichkeiten zwischen aktuellen und mittelalterlichen poetischen Formen auszumessen, verschiedene Typen voneinander abzuheben und grundlegenden Fragen nachzugehen: Welches Erfahrungs- und Erkenntnispotenzial liegt in dem Rückbezug auf mittelalterliches Material? Was ermöglicht er, was weder in einer anderen literarischen Form noch in einer diskursiven, wissenschaftlichen Form gleich möglich wäre? Wie wirkt er auf diese Formen, wie die poetische Aneignung auf die wissenschaftliche Herangehensweise zurück?

Kaum nötig zu sagen: Die für die Kapiteltitel verwendeten Begriffe (Eindringen, Aneignen, Erfinden, Vernähen, Annähern etc.) benennen nur jeweils prominente Dimensionen. In ein und demselben Werk kommen meist mehrere Tendenzen zusammen, ebenso mehrere mediale und performative Erscheinungsdimensionen, was ich ebenfalls nur punktuell streifen werde. Trotz dieser Einschränkungen hegt der Band eine doppelte Hoffnung. Einerseits beizutragen zu einer Beschreibung der temporalen Verfasstheit unserer Gegenwart, die mal als breit, mal als unfassbar, mal als beschleunigt, mal als leer diagnostiziert wird. Andererseits der Beziehung von Poesie und Wissenschaft, momentan von beiden Seiten her neu gesucht, auf umgrenztem Gebiet schärferes Profil zu geben. Im Ensemble mag ein einigermaßen repräsentativer Eindruck entstehen von Möglichkeiten, die sprachlich-literarische Form zum Ort der Verhandlung zeitlicher und räumlicher Bedingungen des In-der-Welt-Seins zu machen: poetische Zeitenräume.