

Hermes e il loop.

Appunti su Thomas Kling e la sua “installazione linguistica” *manhattan mundraum zwei*

1.

Crescente, ma ancora relativamente contenuta, è l'attenzione che la critica internazionale sta dedicando alla produzione lirica di Thomas Kling (1957–2005), poeta poliedrico ed erudito poligrafo, finissimo “archeologo del linguaggio” (Kling 2001a: 168), ma anche vorace e ambizioso filologo eterodosso (Stoekhorst 2011b), che è stato definito da Michael Braun “la figura più interessante della sua generazione” (2005a: 33).

Registrando i primi riconoscimenti ufficiali con l'uscita delle raccolte *erprobung herzstärkender mittel* (‘Sperimentazione di sostanze cardiotoniche, 1986), *geschmacksverstärker* (‘Potenziatori del gusto’, 1989) e *nacht.sicht.gerät* (‘Apparecchio per visione notturna’, 1993), Kling è divenuto in breve tempo – non da ultimo grazie all'incisività delle sue “installazioni linguistiche” (Kling 1993: 2^v) e alle numerose performance pubbliche tenute a Vienna, prima, e in Renania, poi – l'esponente di riferimento di un'innovativa corrente poetica.

A detta di Hans Jürgen Balmes (2000: 216-229), Kling ha segnato una “terza via” nel panorama lirico contemporaneo di lingua tedesca. In particolar modo con l'uscita delle successive raccolte *Sondagen* (‘Sondaggi’, 2002) e *Auswertung der Flugdaten* (‘Valutazione dei dati di volo’, 2005), la sua poesia ha sviluppato una linea di specificità stilistica, distinguendosi in maniera palese dalle contigue tradizioni a lui coeve, scaturite dalla ricezione di Gottfried Benn, da un lato, e di Bertolt Brecht, dall'altro (Balmes 1998: 227).

Entro il panorama delle sue onnivore letture, decisivo è stato per Kling il confronto con le impervie elaborazioni linguistiche dell'ultimo Celan (1920-1970), con le sue sonorità spesso disforiche, con le sue sapienti alterazioni morfo-sintattiche della parola, gli esiti brevi e aguzzi, le formule concentrate, i vocaboli anatomicamente e fonicamente poco venusti, i sorprendenti fenomeni di *poussées* classiche velate di acre scetticismo (May 2012). Ma altrettanto fondamentale per la formazione del giovane Kling è stato l'incontro con gli esuberanti sperimentalismi di Konrad Bayer (1932-1964), Hans Carl Artmann (1921-2000) e Ernst Jandl (1925-2000): da qui proviene con ogni probabilità la cura che egli dedica alle forme

dell'oralità poetica e degli spazi linguistici; ma qui trovano anche origine l'estrema attenzione per le irriverenze ortografiche e sintattiche dello slang, la dedizione a tutte le forme linguistiche non-standard, alle suggestioni dell'"O-Ton" e alla relativa messinscena di autenticità (Bickenbach 2007) e, infine, la passione per le dense sofisticherie dei giochi linguistici e dei logogrifi più ingegnosi della compagine mitteleuropea. "Artmann e Celan", prosegue Barnes in proposito, "hanno creato connessioni dalle quali si può oggi prendere le mosse per fare poesia: essi hanno aperto possibilità che sono ancora troppo spesso trascurate" (2000: 227). Kling, da questo punto di vista, ha saputo essere loro legittimo erede. Come infatti puntualizza Stefanie Stockhorst, la sua "preferenza per un'oralità brillante, vivace e reattiva [...] diventa il criterio in base al quale egli sceglie determinati autori dalla sterminata tradizione storico-letteraria prendendoli come modello ai fini della propria concezione della poesia. Scettico dichiarato nei confronti della scrittura, Kling privilegia sempre le forme testuali orali e performative rispetto alla cultura preminentemente legata alla *littera* della galassia Gutenberg" (2011b: 190). Queste sono le coordinate in cui si iscrive l'idea klinghiana di "installazione linguistica".

2.

Discostandosi risolutamente dai facili ammiccamenti del "*bashing* tipico delle avanguardie storiche" (Kling 2001a: 10), la produzione di Kling – disponibile nella sua interezza in una "Leseausgabe" uscita per i tipi di DuMont a Colonia nel 2006 a cura di Marcel Bayer e Christian Döring (Kling 2006) – crea in effetti fenomeni di energica rifrazione e rimodulazione delle voci di una tradizione fortemente eterogenea, mirando a un'accurata "sincronizzazione" di tali voci e a una loro straniante "riattualizzazione" per via di montaggio che trova nel testo poetico un luogo privilegiato di concreta realizzazione (Winkels 2001: 8). Come si legge nella postfazione a un'antologia di poesia tedesca da lui stesso curata e significativamente intitolata *Sprachspeicher* ("Collettori linguistici"; Kling 2001b), la funzione autoriale in cui Kling si riconosce non è legata a tradizionali ipotesi di originalità, spontaneità o immediatezza del gesto poetico e nemmeno al pathos dell'introspezione intimistica dominante all'Ovest soprattutto negli anni Settanta. Egli sottolinea piuttosto in maniera provocatoria che la sua prassi poetica nasce anzitutto dall'"esperienza della lettura" e dalla riflessione ermeneutica, a partire dall'incontro fondamentale con l'antologia espressionista della *Menschheitsdämmerung*, passando per i "dadaisti più feroci", fino alle "avanguardie austriache post-belliche", ma coinvolgendo anche poeti dell'antichità come Catullo e Orazio e voci del cosmo barocco pressoché dimenticate come von Logau (Kling 2001a: 11 e 95).

Da questo punto di vista, due sono stati i fattori determinanti: da un lato, come Kling stesso afferma (1993: 1^v), la "biblioteca del nonno" ha svolto una funzione di "shibboleth" negli anni della sua formazione; dall'altro, decisivo è stato un soggiorno a Vienna (e in varie altre città austriache) nel 1979-'80, i-

spirato da intenti programmatici. Nei suoi saggi Kling loda infatti a più riprese la verve salace di Karl Kraus, i virtuosismi di H. C. Artmann e di Ernst Jandl, la sensibile attenzione al dettaglio di Friederike Mayröcker, ma anche – con un vertiginoso salto diacronico – le prodezze poetiche del “cavaliere tirolese” Oswald von Wolkenstein e le audaci *iuncturae* di quel “vanitas-reporter” che è per lui Abraham a Sancta Clara (1644-1709), definendoli tutti con affettuosa ironia “splendidi animali da palcoscenico” (Stockhorst 2011b: 190).

Nel 1999 Kling è stato inoltre attivo come curatore, insieme a Wilfried Prantner, del festival *mundräume. sendeflächen dichtung aus den goern* (“Spazi orali. Piattaforme di diffusione per poesia degli anni Novanta”), tenutosi a Graz in occasione dello “steirischer herbst 99” (‘Autunno stiriano 99’), una manifestazione a cui parteciparono scrittrici e scrittori della nuova generazione, ma anche attori e giornalisti, impegnati in una serie di live-acts, letture pubbliche, installazioni testuali, dibattiti, presentazioni di riviste e interventi congressuali (Strigl 2012: 84). Nel caso dei testi presentati in quella occasione si trattava, come si legge nel testo di presentazione firmato da Kling e Prantner, di “opere che hanno accolto le costruzioni della realtà e i codici prodotti dai mass-media quali condizioni necessarie di ogni nuovo atto appercettivo, cercando al tempo stesso di contrapporre a tali strumenti di percezione le esperienze e gli arnesi dimenticati che si sono sedimentati negli arsenali della storia della poesia e della lingua” (Strigl 2012: 84; il testo di Kling e Prantner è disponibile in rete all’indirizzo: http://www.steirischerherbst.at/1999/programm99/herbst-db/herbst_99/1674953866.html). Facendosi guidare da ciò che Barthes definisce “écriture à haute voix” e dal “piacere” legato alle qualità corporeo-sensoriali del linguaggio, “la poesia qui rappresentata mette in risalto in maniera pronunciata le sue radici orali e la sua materialità, individuando così attraverso lo sviluppo di nuove forme di declamazione pubblica e di performance pubblica alternative piattaforme di diffusione al di là dei territori convenzionali della letteratura”.

Ne deriva, non da ultimo, una nuova visione della tradizione: non più intesa soltanto come linea genealogica o arbitraria galleria di “antenati dello spirito”, essa si concepisce piuttosto come una “simultaneità” di voci e di comunità linguistiche, una fonosfera oltremodo dinamica che nella sincronia del singolo componimento richiama per associazione, allusione, montaggio e citazione la diacronia e le stratificazioni linguistico-culturali delle voci che l’hanno preceduta, al riparo dalle forme di “epigonalità mimetica e imitativa” nelle quali Kling rintraccia il segno di molta poesia a lui contemporanea (Kling 2001a: 25).

3.

Da questo punto di vista il poeta può affermare invece che la sua attività è di fatto sempre un ritorno “a vecchi argomenti” attraverso “forme nuove” e che ogni poesia è un “sistema linguistico altamente

complesso fondato sulla poliglossia” (Kling 1997: 30). “Creare spazi linguistici con la voce, creare linguaggio con la voce della scrittura: installazione linguistica” – questa è la massima che guida la pratica poetica di Kling. Il punto di riferimento è, provocatoriamente e inaspettatamente, Orazio: “Nel programma di Orazio, la sua *ars poetica* (v. 240 sgg.)”, scrive Kling, “l’autore latino parla del suo prodotto poetico, che chiama ‘*carmen*’: per così dire la lingua cui egli mira; possiamo anche dire che Orazio parla del suo *Sound*, questa è l’espressione che meglio abbraccia lo spettro di significati di base del termine ‘*carmen*’, termine che contiene sia la poesia orale (la poesia recitata e cantata, le formule, le preghiere) che quella legata alla *littera* (iscrizioni e scritte sacre e profane)” (2001a: 160-1).

Se, da un lato, centrale risulta il ruolo svolto da *actio* e *pronuntiatio* nella genesi di ciò che è poesia e installazione poetica (“il poeta”, dice Kling, “è un live-act”), dall’altro il riferimento alla poetica oraziana serve a Kling anche per sottolineare come il concetto di “autorialità” che egli condivide e sul quale la critica ha più volte insistito (Detering 2002a), non si basa su un presupposto di originalità inventiva, ma sulla capacità di ri-articolare, ri-montare e ri-formare “performativamente” visioni del mondo (*Weltansichten*) già precedentemente costruite grazie ad altri linguaggi. Il suo modello è ancora una volta oraziano: “Il *sound* poetico di Orazio”, così prosegue infatti Kling, “viene elaborato (formato, *fictum*) *ex noto*, ossia sulla base di ciò che è tradizionalmente noto (celebre, usuale)” (2001a: 161).

Come ha ribadito Stefanie Stockhorst, la poesia è per Kling dunque un “sistema” nato da un “procedimento di appropriazione e di metamorfosi individuale del patrimonio letterario precedente” che, privilegiando la ricostruzione accurata delle fonti, “le rende disponibili per il presente”, flettendole in usi tanto disinibiti quanto vivificanti, in cui una loro “esplorazione connotata esteticamente” collima con una “tendenza all’autoraffigurazione introspettiva” (2011b: 182-3). A questa tendenza a un’archeologia linguistica si affianca l’attenzione e la critica, in senso si direbbe quasi kantiano, ai limiti della rappresentazione e delle sue tecniche.

4.

Se l’attenzione di Kling nei confronti delle forme storiche del fare poesia è altissima e accurata, non mancano nemmeno punte polemiche e volutamente sprezzanti nei confronti di certe tendenze poetiche a lui contemporanee: “Persino i *lyrics* delle punk-bands”, si legge ad esempio nel suo saggio *Über die deutsche Avantgarde* (‘Sull’Avanguardia tedesca’), “sono esteticamente superiori alla lirica neonevrastenica tedesco-occidentale” (2001a: 25-6). Kling incorona così, non senza ironia, il punk come ultimo legittimo erede delle avanguardie storiche, ma al tempo stesso ricusa il “cartello poetico” (“cartello” qui da intendersi in senso economico) della *Neue Innerlichkeit*, ovvero di quella corrente della “Nuova interiorità” o del “Neo-Soggettivismo” targato BRD che aveva segnato il suo tempo facendo di un

prepotente narcisismo mascherato da dubbio e incertezza intellettuale l'elemento ricorrente e prevedibile di una tattica poetica che Kling reputa improponibile e buffamente obsoleta. “Di pessima fattura” e “linguisticamente sciatti” sono i predicati che usa per definire gli esiti di molta poesia degli anni Settanta (Kling 2001a: 28). Allo stesso modo rifiuta in maniera polemica l'iscrizione, ad opera di “critici inetti”, della sua poesia entro le nutrite fila del cosiddetto sperimentalismo: “La parola ‘esperimento’ [è] di gran lunga la più ributtante: non ho mai usato o prenotato il termine ‘lirica sperimentale’ per la mia letteratura e intendo pertanto respingerlo” (Kling 1997: 52).

Altre sono secondo Kling le vie seguite dallo spirito critico e dal dubbio autentico – entrambi impegni primari a cui il poeta è direttamente chiamato per resistere all’“incessante bombardamento di informazioni” che nel “libero mercato” delle forme culturali conduce a una sostanziale “perdita di attenzione” (Kling 1993: 1^v). Il silenzio ne è la versione più radicale. La poesia quella più complessa. Nel rapporto tra esperienza della realtà e rielaborazione letteraria, la poesia si propone per Kling anzitutto come pratica di *traduzione*, una traduzione che si concepisce come *pratica ermetica*.

In questo senso, un documento dattiloscritto dell'autore ritrovato nell'archivio klinghiano presso la stazione missilistica di Hombroich, ultima dimora dell'autore, e recentemente pubblicato con il titolo *Sprachinstallation Lyon* ('Installazione linguistica Lione', Kling 1993, in von Ammon, Trilcke, Scharfschwert 2012), permette di fare luce su questa concezione e di indagare ulteriormente le coordinate principali della poetica “ermetica” di Kling, in particolare rispetto alla funzione del lettore nell'economia complessiva del calcolo poetico.

In questo breve testo, un discorso tenuto nel novembre del 1993 al Goethe-Institut di Lione in occasione della *Semaine européenne de la poésie*, si addensano le principali posizioni poetologiche di Kling. Lo stile è icastico e predilige in molti tratti la formulazione nominale, creando effetti di accumulo e di sorpresa. A proposito della propria attività poetica, Kling crea un nesso diretto tra poesia e un concetto ‘ampio’ di traduzione:

Ci troviamo di fronte alla difficoltà del tradurre, del tradurre elementi della realtà, realia; realia storici, storico-culturali e legati alla storia del nostro tempo. Abbiamo a che fare con i realia di lingue *parlate* e di lingue *morte*. Immersione attraverso tutti i possibili ed esistenti spazi linguistici. [...] Nel testo poetico si assiste alla folgorazione di un plot, [...] a un abbozzo, un ritaglio, una ricomposizione; esso si porta appresso una grammatica silurante. [...] Tra le voci che si sovrappongono, nel fading dei media la poesia deve affermare la sua chiarezza, il suo ermetismo. (Kling 1993: 1^v-2^v)

5.

Chiarezza (“Klarheit”) ed ermetismo (“Hermetik”): due nozioni tradizionalmente opposte e insieme un ossimoro, che qui invece Kling congiunge in un paradossale nesso di sinonimia. L'accezione che egli con-

ferisce al termine “ermetismo” si allontana dall’orizzonte di attesa che solitamente si associa a questa espressione. Mentre nella sincretica tradizione letteraria di Hermes Trismegistos si attesta una valenza prevalentemente “esoterica e di mistero” del termine (Kling 1997: 53), in diretto collegamento con forme di pensiero neoplatonico, con le pratiche alchemiche e i generi poetici che fanno della scrittura geroglifica e dell’emblematica i loro punti di riferimento, Kling ribadisce anzitutto la funzione originaria di Hermes come “dio della comunicazione” (Kling 2001a: 128).

Ricorda certo la pluralità cangiante e attraente del complesso mito di Hermes, il suo carattere di divinità delle strade e dei viottoli, di scorta e di guida, il suo ufficio di accompagnatore dei trapassati (*psychopompós*) e di conduttore dei sogni (*oneiropompós*), la sua vicinanza al mondo ctonio e misterico, la sua relazione con il ciclo dionisiaco, nonché i suoi attributi iconografici tipici: nella sua qualità di messaggero degli dèi la verga dell’araldo e il caduceo (il *kerykeion*); nel suo ruolo di pastore il berretto a punta; come viandante il petaso ampio e i calzari alti muniti di ali, così come il cappello (Kling 1997: 47; 2005: 58).

Kling sa tutte queste cose, eppure non gli interessa un “relaunching” (1997: 53) erudito di un particolare filone della tradizione legata a Hermes. Anzi: liquida l’“ermetismo” tipico della lirica otto-novecentesca definendolo un “logo grazioso” e un “ornamento” (2001a: 160) e con esso tutte le forme di “dotta oscurità e incomprensibilità” che egli rintraccia nel simbolismo francese e nei dibattiti sulla “poesia ermetica” all’epoca di Ungaretti (1997: 53).

Kling prende così implicitamente le distanze anche dalla teoria dell’ermetismo proposta da Th. W. Adorno: nelle pagine della sua *Ästhetische Theorie* quest’ultimo aveva sancito quale programma di ogni “poesia ermetica” una certa “resistenza poetica [*Abdichtung*] dell’opera d’arte nei confronti della realtà empirica” (Adorno 1972: 475). Per Kling, al contrario, la “Hermetik” è una via d’accesso, seppure controcorrente, all’immane empiria della realtà, non è una “*Abdichtung*”, ma una “*Verdichtung*”, un addensamento di riflessione, critica e rappresentazione. Propone così una serie di definizioni di Hermes che, con un vocabolario volutamente anacronistico, mettono in luce in maniera strategica elementi del mitologema tradizionale funzionali alla definizione della poetica personale di Kling. Leggiamo così che Hermes è il “genio della mobilità e della comunicazione” (2001a: 160), un “acceleratore di particelle – acceleratore di particelle linguistiche” (2001a: 131), uno “che sa agilmente valicare i confini, tra contemporaneità (linguaggio) e regno dei morti (linguaggio) [...] andando oltre un’ingenua (o, peggio, che si finge ingenua) riproduzione in scala 1:1 del mondo” (2001a: 160). La traduzione *ermetica* del poeta non si concepisce come un ponte tra esperienza originaria della realtà e universo poetico, ma come interazione e rielaborazione di universi linguistici già formati, di unità culturali da vertere secondo nuove articolazioni che ne potenzino la capacità di generare associazioni.

Quando poi, a proposito di Hermes, Kling parla di un’“abituale propensione a ciò che è illegale e illegittimo” (2001a: 130), egli allude probabilmente, per discostarsene, a una certa tradizione letteraria del Novecento tedesco in cui la natura astuta e menzognera di Hermes, tramandata in alcune varianti del

mito, contribuisce a delineare il profilo identitario di equivoche figure di “ladri, fanfaroni e truffaldini capitani d’industria” (Kling 1997: 47) ricorrenti ad esempio nelle opere di Walter Serner (1889-1942), secondo un paradigma associativo che giunge a comprendere, nelle sue forme più luminose, personaggi di grande ingegno e di straordinaria capacità inventiva e interpretativa – basti pensare al personaggio di Joseph nella “Tetralogia” di Th. Mann, anch’egli nato sotto il segno di Hermes.

6.

Per Kling Hermes è anzitutto il “padre dei traduttori” (1997: 53). Sulla scorta di un’approfondita riflessione sulla natura segnica del linguaggio e sugli strumenti di rappresentazione, egli rifiuta come “ingenua” l’idea che si possa dare una corrispondenza diretta tra “esperienza della realtà” (*Wirklichkeitserfahrung*) e “rielaborazione letteraria” (*literarische Verarbeitung*) intesa come rispecchiamento o traduzione simultanea di un contenuto immediato di verità esperienziale.

Sottolineando come anche una rappresentazione apparentemente autentica dell’esperienza reale è il risultato di una codificazione e di una visione particolare, esito di strategie comunicative sempre linguisticamente codificate, Kling mette in discussione ogni pretesa di attribuire un’“autenticità” maggiore alla rielaborazione estetica. Parlare di ‘rielaborazione letteraria’ di un’esperienza reale significa piuttosto riferirsi a un processo di ‘ri-articolazione’ radicale in cui viene meno ogni idealistica pretesa di trasposizione fedele e non-mediata di esperienze vissute. Il contributo critico che tale rielaborazione fornisce consiste in un’esibizione marcata degli aspetti di costruzione e interpretazione presenti in ogni rappresentazione.

La poesia, quasi assumendo una funzione di secondo grado o metariflessiva, è anzitutto una problematizzazione del concetto di rappresentazione, un’interrogazione sulle presunte trasparenze del senso che una visione irenica e utopica della comunicazione porta con sé. Da questo punto di vista, il contatto di Kling con le ricerche formali dell’avanguardia austriaca post-bellica è stato determinante: nel contesto dell’estetica postmoderna austriaca, infatti, ubiquitaria è la riflessione esplicita o implicita sul carattere intransitivo della letteratura e sulla fallacia insita in un approccio esclusivamente referenziale al testo letterario (Pogatschnigg 2007).

Organizzata come un’esibita architettura acustica, come materiale fonico temprato da un’intensissima elaborazione formale fatta di rimandi intertestuali e imprevedibili corto-circuiti di senso, sempre pronti a ritrovare incandescenza fono-simbolica nella cornice pragmatico-performativa della pubblica lettura,¹ la forma poetica nasce per Kling anzitutto sotto gli auspici di Hermes, evocato in maniera spiazzante non

¹ Come ben dimostra la raccolta *Fernhandel* del 1999, in cui il supporto cartaceo del testo è corredato da un cd-rom contenente le registrazioni dell’autore.

secondo gli attributi soliti della tradizione ma come il nume tutelare della “cultura della citazione” (Kling 2002: 27). Ritagliando e rimontando materiali pre-esistenti, scardinando apparenti univocità di senso e conducendo l’attenzione sulle tecniche di rappresentazione implicite in ogni rielaborazione mediatica della “realtà”, il peculiare ermetismo klinghiano intende collocare la funzione del poeta entro un orizzonte di critica culturale alle forme della rappresentazione. Scrutinio critico – questo è secondo Kling il principio ispiratore di una scrittura poetica che voglia confrontarsi anzitutto con le immagini della storia. Il poeta deve essere anzitutto un accurato “analista delle immagini”; solo così sarà in grado di “diventare un competente e interessante analista delle parole” (2001a: 89-90). Distanza e resistenza nei confronti di presunte univocità del senso si traducono così in una poetica caratterizzata da un acre laconismo, in un atteggiamento elocutivo che spesso respinge, negandosi a una fruizione lineare. Ciò al fine di recuperare, da un lato, l’“attenzione” del soggetto lettore/osservatore, che nel flusso incessante di un’informazione “live” tende a sopperire nell’ipnosi di un supposto “effetto di realtà”; dall’altro, per dare voce agli aspetti che risultano espunti dall’economia di tale “effetto di realtà” e consegnarli così, seppure in maniera provvisoria e sempre integrabile, alla memoria collettiva.

Nella raccolta di saggi *Botenstoffe* (di per sé, ‘sostanze per messaggeri’, ma anche e più propriamente, come rilevato da Giulia Cantarutti,² termine biomedico che indica le “molecole trasmettentrici” e i “ligandi recettoriali”), si legge in proposito: “Il poeta-cantore rimane nelle vicinanze di Hermes, nelle vicinanze di Hermes che conduce le anime all’Ade e che riveste parecchi incarichi: è colui che amministra il tesoro rubato dei linguaggi, dei linguaggi specialistici e dei linguaggi tecnici. Hermes, il dio della cultura della citazione, lavora, nella sua tipica maniera di nomade-ladro di bestiame, al progetto della memoria” (Kling 2002: 27; cit. in Stockhorst 2011b: 192). Così Kling, secondo la sua personale prospettiva, ritorna alle fonti greche classiche della riflessione sulla figura di Hermes, in particolare all’omonimo *Inno* omerico. Ma le sue osservazioni sembrano anche e più precisamente fornire una chiosa attualizzante al celebre passo del *Cratilo* di Platone, in cui Socrate, dopo aver richiamato le tradizioni che vogliono Hermes un “interprete” (*hermeneús*), un “nunzio” (*ángelos*), un infingardo truffatore nei discorsi (*lógois*), scaltro negli affari sulla piazza (*agorastikós*), conclude dicendo, con una formula particolarmente importante per la comprensione della poetica klinghiana, che “tutta l’attività [di Hermes] riguarda il potere dinamico della parola (*dúnamis tóu lógou*)” (407e–408b).

² Come ha segnalato Giulia Cantarutti, non esistono al momento traduzioni in italiano dell’opera poetica e saggistica di Kling, fatta eccezione per pochissimi componenti recentemente tradotti da Marina Brambilla nel volume “Le storie sono finite ed io sono libero”. *Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca* (Cantarutti, Adam 2011: 13).

7.

Riproponendo dunque una relazione in cui aveva creduto tutta l'antichità, Kling stabilisce un rapporto diretto tra Hermes, signore della voce e del discorso e le forme di una poesia metariflessiva, tra Hermes e la voce critica del poeta che si avvale anzitutto della citazione e del montaggio. Grazie alla traduzione operata dal poeta sotto gli auspici del nume ermetico il senso dell'esperienza reale viene 'ri-articolato' in una molteplicità dinamico-conflittuale di linguaggi diversi e di voci eterogenee, dando vita ad altrettante nuove forme di comunicazione e di interpretazione del supposto dato reale.

Come ha di recente messo in evidenza Maurizio Bettini, la funzione meramente 'veicolare' di Hermes inteso come araldo (*kérux*) e messaggero (*ángelos*) di un contenuto preformato – una funzione in cui si è troppo spesso soliti riassumere il suo mito – non è altro che una piccola parte, si direbbe quasi accessoria o derivata, rispetto alla funzione macro-culturale che egli svolge:

Ci accorgiamo infatti – scrive Bettini – che la *hermenéia* o lo *hermenéuein* non sono attività unicamente o strettamente legate alla traduzione o all'interpretazione. Si tratta di un fenomeno più ampio, che riguarda in generale la capacità o la possibilità di creare comunicazione: dando forma articolata – attraverso parole o anche suoni d'altro tipo – a pensieri o nozioni che resterebbero altrimenti incomunicabili. Questo può valere certo per la lingua straniera, che per esser compresa deve essere riarticolata nelle forme della lingua propria, o per la interpretazione di testi complessi, che ugualmente necessitano di essere riarticolati in parole diverse e più piane. Però vale anche quando, alla fonte, non vi era nulla di già articolato, finché la *hermenéia* o lo *hermenéuein* non intervengono per dare a pensieri o nozioni la forma della *dialektós* o della *léxis*. (Bettini 2012: 127)

La traduzione ermetica, nel senso stretto voluto da Kling, non è una traduzione da una lingua estranea a una lingua familiare; non è nemmeno un atto di traduzione intersemiotica, né una parafrasi esegetica di un testo complesso verso un testo più semplice o viceversa. È piuttosto una versione, o ristrutturazione, o ri-articolazione segnica che crea un sistema autonomo di significazione basato su spostamenti e re-configurazioni semantico-lessicali, riportando nel suo tessuto i tratti di incomprendibilità tipici, per usare una metafora particolarmente efficace, di una "versione interlineare" (Pogatschnigg 2007: 99). Essa permette al tempo stesso di gettare uno sguardo inconsueto, contestativo e resistente, su una "realtà" o "live" che si voleva piana o "ingenuamente riprodotta in scala 1:1" dai convenzionali mezzi di comunicazione e d'informazione, recuperandone gli aspetti sottaciuti, censurati o tacitamente manipolati. "I testi poetici sono sistemi linguistici altamente complessi (poliglottici, una corallità di linguaggi differenti). Comunicabile e incomunicabile ad un tempo: Hermes come guardiano delle soglie e dei passaggi si mostra con queste sue caratteristiche di doorman, di custode delle chiuse e delle dighe, di stimolatore di molecole trasmettitori, un mixer della realtà che richiede capacità di reazione. Egli ha inoltre accesso al mondo dei morti: le biblioteche (elettroniche). Il testo poetico si costruisce su abilità dei lettori/ascoltatori che sembrano simili a quelle della navigazione, leggere e ascoltare – cavalcare le onde in una zona ricca di riff" (Kling 1997: 55).

8.

“Realismo ermetico” – questa espressione è stata di recente proposta come chiave d’accesso alla poetica di Kling (von Ammon, Trilcke, Scharfschwert 2012: 17). Corollario: la funzione referenziale che dal testo poetico si dirige verso la “realtà” si presenta come una funzione estremamente difficoltosa, che incontra opacità e crea resistenza, non trattandosi di semplice rispecchiamento (che, “alla peggio, si finge ingenuo”), ma di un atto di ri-articolazione ermeneutica, una “percezione”, “presa di coscienza”, “appropriazione” (*Wahrnehmung*) non del fatto, ma del linguaggio che lo ha articolato – “lingue parlate e lingue morte”, resistenti nel loro montaggio a una riduzione discorsiva unilaterale.

Hermes dunque come “custode delle chiuse” (*Schleusenwärter*) che regolano il flusso dei dati e delle informazioni, delle citazioni e dei riferimenti intertestuali. “Il testo poetico”, scrive Kling, “inteso come strumento ottico e acustico di precisione, deve la sua origine e serve alla percezione, alla percezione esatta del linguaggio. Soltanto così – esattamente così – può adempiere al suo unico scopo: essere strumento di percezione” (2001a: 142-143). Il testo poetico è dunque un dispositivo ermeneutico che si frappone non fra il lettore recipiente e la realtà, ma fra il lettore critico e un’interpretazione pre-esistente del dato reale, articolata sotto forma di linguaggio. Per questo Kling afferma in *Sprachinstallation Lyon* che “ci troviamo di fronte alla difficoltà del tradurre, del tradurre elementi della realtà” (1993: 2). Nei ramificati riferimenti al mito di Hermes si ritrova tutta la complessità e la specificità che egli associa al termine “traduzione” che è percezione, percezione di secondo grado, percezione strategica di linguaggio. Il suo realismo ermetico si pone come un’alternativa differente, come una forma di resistenza, non tanto a favore di un “nuovo trobar-clus” elitario e autoreferenziale (Kling 1997: 56), ma piuttosto come strumento o congegno di contrasto del mainstream mediatico dei circuiti informativi, quel “mitragliamento di informazioni” che causa “Aufmerksamkeitsverlust”: insieme perdita di attenzione e inconsapevole rinuncia a un atteggiamento critico (Kling 1993).

9.

“[N]on laboro ut obscurus fiam sed ut clarus”, scriveva Petrarca il 9 agosto 1352 da Milano all’amico Francesco Nelli. In questo passo delle *Familiari* (XIII, 5), che costituisce il dichiarato pre-testo dello scritto programmatico *Sprachinstallation Lyon*, ritroviamo la polarità conflittuale tra ermetismo, inteso in senso tradizionale come oscurità stilistica (“ut obscurus fiam”) e chiarezza (“clarus”); la stessa polarità che Kling si propone invece di modificare, trasformando tale antitesi, come si è visto, in un rapporto di sinonimia.

Se già Petrarca in quella lettera aveva invertito il senso dei celebri versi oraziani “brevis esse laboro | obuscuro fio” (*Ars poet.*, vv. 25-26), Kling rimaneggia la semantica dell’idea di oscurità ermetica e pone

l'accento sull'immagine del "labor", la fatica e la dedizione del poeta pensato nell'atto di "tradurre" un flusso articolato di dati già organizzati in un'immagine di senso in sé conclusa, da scomporre nella pluralità non necessariamente armonica delle voci che lo sostanziano o delle voci che da essa risultano assenti.

"La testa [del poeta]", si legge in proposito in *Botenstoffe*, "è il luogo in cui si gira, è il luogo delle riprese linguistiche, ma anche la cabina di montaggio. La poesia trae origine dal flusso di dati; quando è ben riuscita, quando funziona, essa è un flusso controllato di dati" (2001a: 68). L'immagine incontenibile del flusso è la cifra di ciò che Kling definisce una "offene Hermetik", un ermetismo aperto (2001a: 27): la poesia, si legge in *gewebeprobe* ('Campione di tessuto'), è "la cascata di un ruscello, un'arteria testuale", un "sistema di arterie testuali che non si può occludere o rimuovere" (Kling 2006: 442). In quanto "flusso controllato di dati" il testo poetico "ne fa sgorgare uno anche nel lettore": contro l'idea di un "ermetismo come ornamento" allegorico da sciogliere tramite una chiave (2001a: 55), Kling ritiene ermetica la poesia che sa scavare nel lettore fino a far sgorgare – per riprendere la sua metafora – una fonte di sollecita riflessione.

La stessa lettera di Petrarca poc'anzi citata serve a Kling per specificare il tipo d'intesa che egli pretende si instauri con il proprio lettore. In questo caso l'autore cita per esteso il passo corrispondente della missiva petrarchesca, fornendone un'accurata traduzione, come a sottolineare la piena validità che intende attribuirgli, ma anche ribadendo l'idea di "autorialità forte" (Hermann 2002: 479-500) che intende far sua:

Io voglio che il mio lettore chiunque egli sia – scrive Petrarca, e con lui Kling – pensi a me solo e non alle nozze della figlia o alla notte con l'amante, o alle insidie del nemico, o al processo, o alla casa, al podere, al tesoro; e almeno finché legge, io voglio che sia con me. Se è preoccupato dai suoi affari, differisca la lettura; ma quando si avvicinerà ad essa, getti lontano da sé il peso delle sue faccende e la cura degli affari privati e volga la sua attenzione [*animus intendat*] su ciò che ha sotto gli occhi. Se non gli garbano tali condizioni, lasci perdere ciò che non fa per lui; io non voglio che studi nel momento stesso in cui si occupa d'altro; non voglio che apprenda senza fatica [*sine ullo labore*] ciò che non senza fatica io ho scritto [*que sine labore non scripsi*]. (Kling 1993: 1^v; Petrarca 1978: 330-331)

10.

Di fronte a questa provocatoria sfida ermeneutica, che richiede dedizione e "capacità di reazione" (Kling 1997: 55), si trova il lettore di *manhattan mundraum zwei* (Manhattan spazio orale due), un breve ciclo poetico, composto da ventuno sezioni tra loro estremamente eterogenee per foggia ed estensione, che costituisce – come ha rilevato Michael Braun (2005a: 33) – uno dei "testi più intensi" nella produzione lirica dell'autore.

Kling ha posto il componimento, che secondo Markus May tiene il mezzo tra “l’elegia e l’esperienza di uno choc” (2012: 211), in apertura alla raccolta di liriche *Sondagen* (“Sondaggi”), uscita a Colonia nel 2002, pochi mesi dopo che l’autore era stato insignito dello Ernst-Jandl-Preis. La prima pubblicazione risale tuttavia all’anno precedente: al numero del dicembre 2001 della rivista *manuskripte*; anche in quel caso la poesia figurava in posizione d’apertura. La redazione del testo, almeno nella versione definitiva licenziata dall’autore, si è conclusa con ogni probabilità poche settimane prima della pubblicazione: una minuscola nota in corsivo, posta in funzione di paratesto a sigillo delle ventuno sezioni di cui consta la poesia, dà precise informazioni sul luogo e sul momento della sua ultimazione: “Raketenstation Hombroich, September 2001” (“Stazione missilistica di Hombroich, settembre 2001”).

Questa importante indicazione paratestuale, non più ripresa nelle successive ristampe del componimento in altre sedi editoriali, non fornisce soltanto le coordinate spazio-temporali relative alla concreta stesura/ultimazione della poesia, ma contribuisce in maniera determinante ad orientare l’orizzonte d’attesa e di comprensione del lettore, ancorando la lettura del testo al contesto degli avvenimenti newyorkesi dell’11 settembre 2001.

Il titolo stesso del componimento, articolato in tre parti, precisa ulteriormente per mezzo di un complemento di luogo l’orizzonte geografico di riferimento: “Manhattan”. L’espressione “Mundraum” (che ritorna nella sezione 18 del testo), letteralmente il “cavo orale”, ma al tempo stesso – con “Mund” (‘bocca’) intesa come sineddoche di “Sprache” (‘linguaggio’) – indica lo “spazio dell’oralità”, la “fonosfera”, l’insieme di voci che costituisce il tessuto polifonico della città ed è modellato sul termine codificato e ben più diffuso di “Sprachraum” (‘area linguistica’).

L’uso sineddochico (*pars pro toto*) di “bocca” per “linguaggio” può essere inteso come uno scarto o un’alternativa rispetto alla metafora (propriamente: alla catacresi) che in molte culture fa della “lingua”, come elemento anatomico, una sineddoche del “linguaggio” e della fonazione stessa (come “Zunge”, nelle fasi più antiche del tedesco, ma ancora nel linguaggio poetico di Celan, ad esempio). Al tempo stesso, però, la sineddoche “bocca” potrebbe essere un’allusione anche al passo della Torah in cui, a proposito delle vicende babeliche, è il “labbro” ad essere sineddoche del “linguaggio”, secondo un uso ancora più parzializzante dello stesso tropo. Il numero “due” (“zwei”) del titolo, infine, istituisce da un lato un legame interno alla produzione di Kling: il componimento *manhattan mundraum zwei* segna infatti il ritorno di Kling a una sua poesia precedente, intitolata *manhattan mundraum* e uscita nella raccolta *morsch* del 1999 (Kling 2006: 434-440), di cui viene riportato un gruppo di versi nella seconda parte dell’esergo. Dall’altro, la cifra apre anche all’immaginario della duplicità, e in maniera più specifica (ma indiretta), rinvia alla ‘gemellarità’ delle Torri, il cui doppio crollo è alluso grazie alla ripetizione simmetrica, nella sezione 19, del verbo “sinken” (‘affondare, sprofondare’): “sinkt und sinkt”.

11.

È chiaro che tra *manhattanundraum* e *manhattanundraum zwei* si collocano gli avvenimenti dell'11 settembre 2001, da un punto di vista cronologico, ma anche logico. Se, come disse Goethe in *Poesia e verità* ma anche in numerosi colloqui con Eckermann, “ogni poesia” è in fondo “poesia d’occasione” (*Gelegenheitsdichtung*) cioè germina a partire da un’impressione o una costellazione interiore-esteriore, l’11 settembre è certamente l’“occasione”, il casus, (“das gegebene”, si legge nella sezione 4) che ha generato il secondo testo di Kling. “*manhattanundraum zwei*”, scrive in proposito Indra Noël, “è una riflessione sugli avvenimenti dell’11.9.2001, diffusi principalmente attraverso una forte rielaborazione ad opera dei media” (2007: 262).

Mentre, tuttavia, nei discorsi giornalistici e storici occidentali la data dell’11 settembre ha assunto un valore di autonomia tale da indicare non solo un momento temporale, ma un evento storico (valore, si direbbe, antonomastico, come nel caso del “Quarantotto” o dell’anno 1793 nella Francia della “Terreur”, ‘istituzionalizzato’ nella memoria e nell’immaginario collettivo nazionale non da ultimo grazie al romanzo di Victor Hugo intitolato appunto *Quatrevingt-Treize*), Kling opera invece – ermeticamente – in maniera contraria rispetto a questa tendenza, ovvero alludendo soltanto in maniera cifrata all’“11 settembre”; lo fa rendendo da un lato oltremodo plausibile – secondo la critica: “evidente e ineludibile” (Noël 2007: 261) – un aggancio referenziale del suo testo a quella data, senza tuttavia mai menzionarla esplicitamente. Una databilità senza data, si potrebbe dire.

Il titolo e il paratesto sono i primi elementi che contribuiscono a creare questo effetto di ‘ermetica chiarezza’. Nel testo sono inoltre disseminate ulteriori allusioni alla storia dell’11 settembre e ai discorsi che gravitano attorno ad essa. Il ripetuto rimando alle “acque dell’Hudson” (sezione 7) e al vento che “soffia dall’Hudson” (sezione 21) corrobora un senso di coerenza e di stabilità almeno a livello topografico. Nella sezione 4 si parla di una “data di settembre” e si specifica che “questa è la segnatura | che proviene dalla storia”. Nella sezione numero 11 [!] emerge vistosa “LA DATA”: l’articolo determinativo e il maiuscoletto conferiscono un effetto di enfasi, come a dire ‘la data per eccellenza’ e specificando poco oltre che quella è l’“IMMAGINE STORICA DEL TRATTO MORTO DI MANHATTAN”:

11
ein kurzes mehl, dann, unterm profil, darin die zeugenvorschrift, der vorname, und der gelegentlich fotografierte wird ein engel genannt; ein luftsiedler; stilitinnen – wie hier steht. eine ägende (glimmende), eine geloopte schrift. in die passant ein helfer oder retter sogenannter augenzeuge nur so ebenhin, vorübergehend – laufstop eher – DAS DATUM eingegeben hat; auf autoheck die zahlenreihe: DAS GESCHICHTSBILD MANHATTANS TO-
TER TRAKT

11
una polvere effimera, poi, sotto il profilo, il regolamento dei testimoni, il nome, e il soggetto occasionalmente fotografato viene definito un angelo; un colono dell’aria; stilitesse – come si legge qui. una scritta che fissa (ardente), presa in un loop. alla quale un soccorritore o un salvatore, un cosiddetto testimone oculare, passando – fermandosi prima – ha aggiunto LA DATA; sul cofano dell’auto la sequenza dei numeri: L’IMMAGINE STORICA DEL TRATTO MORTO DI MANHATTAN

(Kling 2001c: 5)

L'evocazione di un "toter trakt", di un "tratto morto", che si trova anche nel verso d'apertura del ciclo, rinvia inevitabilmente all'immagine delle macerie nell'area del WTC. Non vi è menzione esplicita dei grattacieli; nella sezione 17, tuttavia, l'immagine del "granito impalato" ("gepfählter granit") suggerisce l'idea di un'atroce biforcazione subita da un edificio, molto simile nel suo potere evocativo alle immagini dei resti delle Torri ma anche molto simile a uno dei progetti ideati per la ricostruzione. Nel verso successivo si parla di "lingue, che affondano". Quest'ultima è un'autocitazione klinghiana tratta dal testo matrice *manhattan mundraum*, dove il campo metaforico dominante aveva associato i grattacieli all'immagine di tante "lingue" (Kling 2006: 435). In *manhattan mundraum zwei* l'immagine si fa catastrofica e allude all'idea di un precipitare di queste lingue, intese anche come voci, in abissi geologici ("in schlünde sinken in erstickter schlucht") di distruzione e di ammutolimento (Noël 2007: 267). L'immagine della "foresta di stiliti" ("stylitenwald") della sezione 19, anticipata dalla variante-conio al femminile "stylitinnen" della strofa 11, è di nuovo un'autocitazione klinghiana: in *manhattan mundraum* lo skyline di New York era stato colto come una foresta di colonne sulla cui sommità trascorrono il loro eremitaggio, analogamente ai santi dell'epoca paleocristiana che per asceti vivevano predicando confinati sulla cima di una colonna, gli abitanti metropolitani della contemporaneità. In *manhattan mundraum zwei* questa "foresta di stiliti" viene colta in un momento di rovinosa caduta che si abbatte sulle "spalle di molti" ("sinkt und sinkt auf viele | schultern"). Le immagini di per sé irrelate della polvere che ha l'aspetto della "farina" ("mehl") fanno pensare per associazione anche allo strato di polvere grigio-bianca derivata dal crollo che avvolgeva le strade e gli edifici di Manhattan – questo rende plausibile interpretare il "come impanato" della prima sezione come un rimando a questo strato di polvere. Nel testo sono infine presenti allusioni al contesto religioso che ha caratterizzato il discorso sull'11 settembre: da un lato riferimenti coranici (viene menzionata più volte la "Sura della Luce", nelle sezioni 4, 7 e 16); dall'altro riferimenti biblici: "psalm", nella sezione 4 e, in anagramma "palms", poco oltre; una variazione del verso biblico "sedevamo alle acque di Babele e versavamo lacrime", tratto dal Salmo 137, nella sezione 7 ("wir lagen an den wassern des hudson | und weineten", con la scrittura di "weineten" che conserva la –e intermedia tipica del cosiddetto 'Frühneuhochdeutsch', il tedesco dell'epoca di Lutero); riferimenti alla tradizione angelologica (in maniera esplicita nella sezione 11, dove un individuo "occasionalmente fotografato viene detto un angelo", ma anche in maniera criptica attraverso una ripresa della tradizione iconografica dei serafini che prevede la rappresentazione della testa e delle ali vicine ad essa, in particolare nella sezione 15:³

³ Ringrazio la Dr. Sara Damiani per il prezioso suggerimento circa la tradizione iconografica dei cherubini e dei serafini. Questo elemento permette di creare all'interno del testo klinghiano una linea di continuità tra diverse tradizioni angelologiche ispirate al testo biblico e al testo coranico nel segno della "mediazione". Come ricorda in proposito Olga Lizzini (2009: 1468), "[i]l nome degli angeli – *al-malā'ika* –, dalla radice *l-'k*, con il senso generale di 'inviare', ha, analogamente a quanto avviene nella tradizione ebraica (e in genere semitica), e in diretta corrispondenza con il greco *aggeloi*, il senso di 'messaggeri'".

15
neue kryptografie. listen.
nachbildbeschleunigung.

flügel sichtbar und
spürbar der flügelgeschraubte kopf;
und zwar partikelkopf: das limbische system
schlägt zu; memoria-maschinchen angefacht.

ihr unglücklichen augen

(Kling 2001c: 5)

15
nuova crittografia. liste.
accelerazione delle riproduzioni.

ali visibili
e percepibile la testa con le ali avvitate;
cioè una testa di particelle: il sistema limbico
si chiude; macchinette della memoria attivate.

voi, occhi infelici

Il testo di Kling riprende infine anche un elemento di economia finanziaria legato agli affari che si svolgevano nel WTC, menzionando nella sezione 16 l'andamento di borsa di Preussag e delle Assicurazioni Münchener Rück, entrambe "in ribasso": "niedrig preussag und münchener rück", come a citare un estratto dei banner che scorrevano sullo schermo televisivo durante la ripresa degli avvenimenti dell'11 settembre. Immagini di soccorritori vengono evocate nella sezione 14 con il termine "Nothelfer", letteralmente a indicare "chi presta soccorso in caso di emergenza", ma anche nella valenza religiosa dei "14 santi ausiliatori" della tradizione cattolica.

12.

Selezionando e riproponendo tramite un montaggio difficoltoso frammenti e schegge dei reportage giornalistici sull'accaduto, connotazioni culturalmente motivate e scene di un immaginario interiore, Kling allude alla narrazione storico-cronachistica degli avvenimenti con una marcata tendenza a creare un senso di distanza (Trilcke 2008: 108). Legami sintagmatici insoliti, nuove combinazioni testuali, intersezioni evocative, conflittuali e quasi sempre criptiche creano immagini di una densità tale da ammettere più di un percorso interpretativo. Kling propone così con il suo componimento un congegno di significazione che si distingue non per la similarità mimetica con i referenti storici coinvolti, ma per la sua pluralità euristica, riflettendo in maniera "metalirica" (Trilcke 2008: 112) sui meccanismi di elaborazione e sulle strategie di rappresentazione dell'evento.

Il senso di percezione franta e discontinua generato da un uso radicale del montaggio limita il valore meramente referenziale delle immagini, trasformandole piuttosto in metafore che richiedono ulteriore interpretazione. È questo uno dei modi con cui la poesia di Kling si distingue da gran parte della produzione poetica sorta intorno alle vicende dell'11 settembre. Tale poesia, molto spesso amatoriale, risulta su scala internazionale quantitativamente incensibile. Come rileva Peer Trilcke (2008: 92), tuttavia, un elemento la caratterizza: lungi dal generare una significazione altra o una contro-significazione critica,

essa si riduce nella maggior parte dei casi a essere copia, moltiplicazione, proliferazione più o meno inconsapevole di un discorso politico preventivamente delineato, una “narrazione nazionale” (*national narrative*) basata su un racconto autoreferenziale degli eventi che prevede una distinzione dicotomica tra aggressori e vittime, secondo uno schematismo argomentativo di cui non è difficile scorgere la peculiare matrice ideologica e gli interessi politico-economici sottesi. Si tratta generalmente di componimenti in cui si alternano, in maniera incredibilmente costante, un momento descrittivo, un momento emotivo e un momento di carattere prognostico-esortativo. Gli accadimenti vengono sottoposti a un giudizio morale e l’insistenza sulla prima persona plurale vuole suggerire l’esistenza di una comunità o di un soggetto collettivo che si farà carico del ricordo (univoco) di quegli eventi (Trilcke 2008: 113).

Per converso, Kling travalica anche visivamente i binari prefissati del *common sense*, le apparenti linearità della narrazione, rovesciando quel supposto “rapporto 1:1” tra esperienza della realtà e rielaborazione letteraria che reputa inammissibile nella pratica poetica. L’ampio e sapiente uso di polisemie e ambivalenze sottrae al lettore la comodità di un messaggio semplice e lineare, sollecitando piuttosto uno sforzo e un lavoro ermeneutico adeguato alla complessità culturale dei rapporti in campo. Contro un’interpretazione unilaterale dell’accaduto, questo orientamento della poesia mira così a valorizzare ciò che Russel B. West definisce “the critical function of the poetic impulse” (2004: 140, cit. in Trilcke 2008: 93).

13.

Tale istanza critica si configura nel testo di *manhattan mundraum zwei* come una esplicita riflessione sulle tecniche dello sguardo, della ripresa, della registrazione e della rappresentazione di esperienze messe in scena dai media contemporanei. La poesia, con il suo reservoir di “arnesi” tradizionali (Lórinčz 2011), mette in discussione e problematizza la costruzione insita in ogni percezione della realtà (“Wirklichkeitswahrnehmung”).

In particolare, Kling si sofferma sul ruolo del “loop” come strumento di significazione e come dispositivo di senso. Prende le mosse dal corpo della parola, dai suoi suoni e insinua un triplice percorso di lettura. Incontriamo il termine ‘loop’ nella prima sezione, nella forma di aggettivo participiale modellato sul verbo *loopen: “das loopende auge”, l’occhio che si muove come un loop oppure il looping dell’occhio, secondo la valenza aeronautica del termine. Looping può indicare infatti una figura realizzata in volo da un aereo a forma appunto di loop, di nastro circolare (significato originale dell’inglese loop). Accanto a questa accezione vi è quella tratta dal linguaggio specialistico dell’informatica, ma anche della musica elettronica e dell’arte cinematografica con cui si indica una sequenza di suoni, segnali e/o immagini ripetuti ciclicamente in una successione potenzialmente infinita. “das loopende auge” può dunque essere

l'occhio che seguendo le immagini di un loop allo schermo ne fa proprio il moto ciclico, ripetendo costantemente (“stetig”) la sequenza proposta. Al tempo stesso l'occhio potrebbe essere quello ‘tecnico’ di una telecamera che nella sua “attività” (“tätigkeit”) ritorna incessantemente a inquadrare lo stesso scenario.

Nella seconda sezione si legge che:

2
ein loop kann eine
schraube oder lupe sein;
die schraube schraubt
sich aus dem off

direkt in dies

(Kling 2001c: 4)

2
un loop può
essere una vite o una lente;
la vite si avvita
dall'off

direttamente in questa

L'immagine della “vite” (“schraube”) riprende il termine nell'accezione aeronautica e allude forse allo schianto dell'aereo che si infila come una vite nella torre. All'idea di vite può associarsi anche la ripetizione ossessiva di un contenuto traumatico che si insinua nella psiche (“im kopf, im kopf”, sez. 5). L'immagine viene ripresa nei versi seguenti, agganciando con un forte enjambement la sezione seguente: “la vite si avvita | dall'off | direttamente in questa || in questa scrittura di lingue, in | questa scrittura di testimoni a Manhattan”. Se si ricorda che le “lingue” nella *koiné* klinghiana sono una metafora dei grattacieli, questi versi richiamano nell'immaginario del lettore il momento dello schianto, sovrapponendo l'immagine dell'aereo a quella della vite. L'enjambement tronca vistosamente il deittico (“dies”) dal suo possibile referente, circondandolo dal bianco del blank tipografico che tornerà nelle strofe successive. L'immersione così marcata della deissi nell'indifferenza del bianco (van Dijk 2011: 407-415) può essere interpretata come provocazione nei confronti di un'idea diffusa di comunicazione, secondo cui l'immagine “live” crea un senso immediato di referenza a un oggetto esterno a cui attribuire valore assolutamente probatorio. La deissi, il congegno linguistico fondamentale che dovrebbe ancorare la dimensione del linguaggio alla realtà extra-linguistica, è qui messa radicalmente in discussione e, si direbbe, smascherata come una fallacia: la poesia sollecita una riflessione su questo processo solo apparentemente scontato e basilare del linguaggio, mostrando la fragilità e la componente arbitraria del nesso che dovrebbe collegare il segno al suo referente.

14.

Tornando al verso precedente, il “loop” viene definito, in alternativa, una “lente”, in tedesco “lupe”. Ciò è possibile sulla base del nesso di paronomasia tra “lupe”, “loop” e “loupe” che in inglese indica appunto la lente. “Zeitlupe”, inoltre, indica la moviola, il rallentamento della proiezione che permette un’osservazione più accurata e dettagliata della sequenza fonica e visiva. È questo uno dei modi in cui si realizza quella “tendenza a una critica dei media” (Trilcke 2008: 109), alla “manipolazione mediatica dei temi principali” (Kling 2004: 131) che sorregge le intenzioni del componimento, già presente in altre poesie precedenti dell’autore. In *löschblatt. bijlmermeer*, uscita nel 1993, primeggia ad esempio l’immagine di un aereo che precipita e la difficoltà di una documentazione attraverso tecniche di registrazione. Da quel componimento Kling cita, nella sezione 8, come una reminiscenza il verso “und siedelten in der luft” (“e si sono stabiliti nell’aria”), in cui Markus May ha riconosciuto possibili ascendenze celaniane (May 2012: 212).

L’occhio della lente permette di mettere a fuoco e di isolare alcuni frammenti dell’avvenimento, immagini di sconvolgimento e di dolore soltanto alluse, in cui le voci di un “noi” probabilmente da riferire alle vittime si sovrappongono a echi biblici (sezione 7) e a dialoghi in prima persona da intendersi come estratti di conversazioni estrapolati e riportati per via di montaggio nel tessuto poetico, come nella sezione 6, dove un “io”, prima del crollo del soffitto tenta un ultimo grido di aiuto. Senza pathos e senza enfasi nella serie triadica “verwehte wehende unverwehte” (sezione 4) sono richiamati i morti, coloro che sono in sofferenza e quanti non sono stati toccati dall’avvenimento. La ricorrenza dell’immagine dell’occhio (“das loopende auge”, sez. 1; “augn-zerschrift”, sez. 4; “die augn voller tätigkeit” sez. 5, “eine äugende (glimmende) schrift”, sez. 11) si intreccia all’immagine di un’enigmatica “scrittura deformata” (“zerschrift”) e culmina con un riferimento rovesciato a un passo del *Faust* goethiano in cui agli “occhi felici” del guardiano della torre Linceo che ricorda l’armonia del paesaggio (Atto Quinto, vv. 11300-11303) si sostituiscono gli “occhi infelici” di un soggetto imprecisato che osserva uno scenario paragonabile – forse questa l’allusione (Detering 2002b) – al rogo della capanna di Filemone e Bauci che segue pochi versi più avanti. Mentre la memoria di Linceo non è scossa dalla visione dell’incendio, ma nel ricordo rivede l’armonia del paesaggio, le immagini evocate dal testo di Kling vogliono incidere “nel sistema limbico” del lettore attivando “le macchinette della memoria” (sez. 15) e consegnando loro immagini traumatiche che si sottraggono a una significazione in grado di lenirne la violenza (“liste bianche”, sez. 4 e 15). Impossibile il ritorno a una quotidianità intatta, suggerito e subito sconfessato nella sezione 17.

15.

Le due sezioni conclusive, scarne e quasi minimaliste rispetto al resto del testo, vertono sull'immagine del "vento", un vento naturale ("wind") ma anche ciclico e artificiale, fatto di algoritmi ("algorithmen-wind") come nella sezione d'apertura, che "va" sopra "questa polvere amara", "il vento di Manhattan":

20
dies bittere mehl, darüber wind geht,
leiser algorithmen-wind

20
questa polvere amara, su cui soffia il vento,
un leggero vento di algoritmi

der wind von
manhattan

il vento di
Manhattan

(Kling 2001c: 7)

Anche il vento sottostà alla ciclicità della ripetizione: va ("geht") e ritorna ("kommt"). Questa ciclicità incessante segna uno scarto rispetto alle connotazioni tradizionali dell'immagine del vento in poesia, fonte di ispirazione, freccia di innovazione, spirito di rinascita. Le ultime due sezioni in particolare decostruiscono, rimontandola in un simulacro che della tradizione conserva solo l'andamento dattilico, l'immagine rigeneratrice del vento – basti pensare quale esempio preclaro della tradizione novecentesca all'incipit di *Vorfrühling* di Hugo von Hofmannsthal, qui ripreso quasi letteralmente ma rovesciato ("il vento di primavera corre | lungo spogli viali | e nel suo soffio | reca misteri").

Molte immagini e molti riferimenti che il testo produce restano avvolti da ciò che Friedrich Schlegel definiva la "Unverständlichkeit" propria di ogni elaborazione poetica: non tanto l'incomprensione o l'incomprensibilità di suoi singoli elementi, ma la resistenza 'globale' a una concezione lineare e veicolare del senso. Altri elementi, che paiono infatti illuminarsi di senso, entro il contesto eterogeneo in cui sono "montati", generano al tempo stesso una sensazione di straniante resistenza al senso, quasi di asemantività. Il confronto con il testo di Kling risulterà in fondo sterile se si considereranno soltanto i suoi singoli passaggi, presi in maniera isolata, come enigmi da decrittare o allegorie da diluire in una mera parafrasi del testo (Paefgen 2010). L'accostamento così esibito e sconcertante di contesti divaricati, di immagini tra loro irrelate, di citazioni recondite sospese nell'impermeabilità del "blank", crea piuttosto un effetto di stacco e frammentazione che esclude la possibilità di una ricomposizione unitaria di senso e il rinvenimento di rassicuranti percorsi di coerenza al suo interno. La sua logica di funzionamento è più complessa di una semplice relazione di successione cumulativa. La coesistenza sincronica di elementi giustapposti, i cui legami di senso interni sembrano essere stati recisi, crea un movimento centrifugo che contrasta e annulla la ciclicità.

Si può dire, per ricorrere a un'espressione di Giovanni Bottioli, che il testo agisce nella sua globalità secondo un "effetto metonimico" inteso come principio organizzatore generale, come logica di un mon-

taggio strutturante e destabilizzante ad un tempo, come strategia figurale fondata su nessi di “contiguità forte” (1993: 38). La prima sezione, da questo punto di vista, rappresenta un osservatorio privilegiato:

1
toter trakt, ein algorithmen-wind
und alles wie paniert.

in tätigkeit
stetig das loopende auge

(Kling 2001c: 4)

1
tratto morto, un vento di algoritmi
e tutto come impanato.

in attività
costante il loop dell'occhio

Qui il principio generale che struttura il testo si mostra in maniera particolarmente efficace. La prima coppia di versi si caratterizza anzitutto per la presenza di tre nuclei in stile nominale, collegati tra loro tramite interpunzione da nessi paratattici che generano un effetto di accostamento straniante. Il primo nucleo evoca immediatamente un'immagine di morte: l'espressione “toter trakt”, resa particolarmente incisiva dall'uso allitterante dell'occlusiva dentale e dall'ostico accumulo consonantico finale (“-kt”), rimanda, sul piano denotativo, alla vista di un “areale” o di uno “spazio urbano” dominato dalla morte; in maniera più specifica l'espressione “trakt”, intesa in senso architettonico, rimanda a una precisa porzione di edificio, a un'ala particolare di una costruzione su cui si sofferma l'attenzione dello sguardo che osserva. Per allusione viene così evocata la presenza di una costruzione su cui si è abbattuta la scure della morte. L'espressione “toter”, intesa come aggettivo attributivo, indica di per sé l'assenza generale di vita, la stasi della morte che caratterizza in maniera indistinta lo spazio evocato. Ma essa crea immediatamente anche una linea di continuità semantica rispetto alle citazioni poste in esergo: da un lato, il riferimento alle “rovine” già presente in *manhattan mundraum*; dall'altro, la danza macabra (“Totentanz”) delle *Chorae mortuales* di Jacob Balde, in cui – secondo la traduzione proposta dallo stesso Kling – la morte (“mors”) trascina in basso e fa “crollare” ogni essere vivente (“senkt [...] hinab”), secondo un moto verticale rovinoso (“obruit”) che annulla ogni distinzione e articolazione esistente (“nullo [...] ordine”) per risolversi in un turbinio caotico:

Omneis mors variis casibus obruit
Nullo nobilis ordine.

Uns alle – verschiedenste Fälle – senkt er hinab:
Der Tod, der rangfolgenlose.

Jacob Balde, *Chorae mortuales* – Totentanz

die / ruinen, nicht hier, die / die zählung zählung
der / stadt!, zu bergn, zu verbergn!

Manhattan Mundraum

(Kling 2001c: 4)

Omneis mors variis casibus obruit
Nullo nobilis ordine.

Ci trascina tutti – nei casi più diversi – verso il basso:
La morte, ignorando ogni ordine di rango.

Jacob Balde, *Chorae mortuales* – Danza macabra

... le / rovine, non qui, il / conto della dentatura
della / città!, da salvare, da nascondere!

Manhattan Mundraum

La vicinanza – anche a livello di disposizione tipografica – del componimento barocco di Balde (1604-1668), e dell’ampio orizzonte associativo che esso dischiude (ripreso nell’immagine di una “danza di particelle”, sez. 12), ha conseguenze non da ultimo sintattiche nel testo di Kling: “toter” infatti, se inteso come genitivo plurale anteposto al sostantivo di riferimento (secondo la convenzione grammaticale seicentesca), specifica l’appartenenza di quel “trakt” al regno “dei morti”; “toter trakt” sarebbe dunque non solo la “zona morta”, ma la “zona dei morti”, introducendo così un’allusione alla concreta e dolorosa presenza di un elemento umano privo di vita nell’incipit del componimento.

Nella sua interezza, infine, l’espressione “toter trakt” indica, per via connotativa ed entro l’orizzonte specifico della memoria collettiva tedesca degli ultimi decenni, l’ala di un penitenziario destinata ai detenuti in isolamento; l’espressione, ratificata dall’uso frequente che ne fece la stampa tedesca a partire dagli anni Settanta, evoca nell’immaginario collettivo il bianco agghiacciante della vernice con cui venivano dipinte le suppellettili e le pareti delle celle d’isolamento; insieme alla presenza costante di una luce artificiale al neon e all’esclusione totale di ogni elemento naturale esterno, tali celle dovevano creare per il detenuto una condizione di totale deprivazione sensoriale.

A questa cupa evocazione spaziale fa seguito, tramite giustapposizione metonimica, la scelta di un nuovo nucleo nominale, questa volta un sostantivo composto (“ein algorithmen-wind”) che congiunge in sé una dimensione di artificialità scientifica, legata al concetto di “algoritmo”, e una dimensione di apparente naturalità, legata all’immagine tradizionale del “vento”. Questo “vento di algoritmi” soffia enigmatico sull’area e rimanda a quei processi di traduzione informatizzata di dati, con cui è possibile effettuare versioni linguistiche meccanizzate tramite un linguaggio altamente codificato; a rendere ancora più enigmatico il contesto si aggiunge infine, altrettanto improvvisamente, una similitudine culinaria (“e tutto come impanato”), quale possibile allusione alla polvere che ricopre l’intera scena.

Lo spazio bianco che segue segna una prima forte cesura rispetto ai primi due versi: mentre da un lato domina la fissità mortifera di un vento di schematici algoritmi, dall’altro prolifera l’attività incessante di un occhio che è loop (“in tätigkeit | stetig das loopende auge”). L’originale propone qui il termine ‘loop’ flesso in un participio presente che genera ambiguità: per un verso, l’occhio si muove e agisce come un loop davanti alla scena, mostrandosi dunque come il dispositivo di percezione della scena stessa; per un altro, sembra sia l’occhio stesso a essere posto di fronte a un loop che perpetua ciclicamente nell’eterno presente di un participio la visione reiterata dei tre nuclei visivi sopra rilevati. L’assenza di pronomi personali e la sequela di espressioni nominali impedisce di ritrovare un’istanza lirica soggettiva. Si può solo intendere l’“occhio” come sineddoche di un soggetto imprecisato che sta osservando il loop di quella scena.

16.

Il testo di Kling crea distanza ed estraneità reciproca fra i suoi elementi costitutivi e in questa modalità – che è quella propria della metonimia non intesa solo come un tropo applicato a una parola, ma come modalità di sguardo e di articolazione (Bottiroli 1993: 52) – esso funge da principio ermetico-strategico che ridimensiona l'illusione di una sintesi di senso.

Mentre il nesso di *continuità* che lega un ciclo di immagini in un loop si presenta come una circolarità potenzialmente infinita che gravita in modo centripeto su un contenuto informativo da imprimere per forza di ripetizione dell'identico nella memoria del recipiente, il nesso di *contiguità forte* che si realizza nel ciclo klinghiano produce differenze e spinte semantiche centrifughe: esse infrangono ogni ripetizione circolare associata all'immagine anche concreta del loop come nastro circolare, sezionandola, scomponendola, espandendola in una serie di rinvii intertestuali e di interrogativi che spezzano il senso di una fluida linearità semantica e comunicativa. L'arte del poeta ermetico si configura qui come l'installazione linguistica di uno sguardo metonimico. La dettagliata lista di cifre misteriche della *tabula smaragdina* – almeno a partire dal rinascimento complemento moderno di Hermes, evocata da Kling in *manhattan mundraum* (2006: 439) – cede il posto alle “liste bianche” (“blanke listen”) di una “*augnzerschrift*” fortemente allusiva, ma ancora in attesa di decifrazione (sez. 4).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. (1972), *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Band VII: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- AMMON F. von (2010), “«Originalton nachgesprochen». Antikerezeption bei Thomas Kling“, in ELIT S., BREMER K. e REENTS F. (a cura di), *Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*, Gardez! Verlag, Remscheid, pp. 209-240.
- AMMON F. von, TRILCKE P. e SCHARFSCHWERT A. (a cura di) (2012), *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, V&R unipress, Göttingen.
- BALMES H. J. (2000), “Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Ein Gespräch mit Thomas Kling“, in *Text+Kritik* 147 [Themenheft: Thomas Kling], pp. 14-23.
- BETTINI M. (2012), *Vertere. Un’antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino.
- BICKENBACH M. (2007), “Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation“, in WEGMANN N., MAYE E. e REIBER C. (a cura di), *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, UVK, Konstanz, pp. 191-215.
- BOTTIROLI G. (1993), *Retorica. L’intelligenza figurale nell’arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BRAUN M. (2005a), “Ein nomadischer Sprachreisler. Zum Tod des Dichters Thomas Kling“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 4.4.2005.
- BRAUN M. (2005b), “Seit Sonnenaufgang bin ich – Vulcan. Zum Tod des Dichters und Spracharchäologen Thomas Kling“, in *Ostragehege*, XII: 2, pp. 47-52.
- CANTARUTTI G. e ADAM W. (2011) (a cura di), *Prosa saggistica di area tedesca*, Il Mulino, Bologna.
- DETERING H. (2002a) (a cura di), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Metzler, Stuttgart und Weimar.
- DETERING H. (2002b), “Gellen der Tinte, Beben der Schrift. In neuen Gedichten beschwört Thomas Kling eine zauberhafte Einheit“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.11.2002.
- GRÄTZ, K. „Ton. Bild. Schnitt : Thomas Klings intermediale »Sprachinstallationen«“, in *Literatur für Leser*, 28: 2, pp. 127-145.
- HERMANN B. (2002), “So könnte ja dies am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein? Über schwache und starke Autorschaften“, in: DETERING H. (a cura di), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Metzler, Stuttgart und Weimar, pp. 479-500.

- KLING T. (1993), “*Sprachinstallation Lyon*”, Nachlass Thomas Kling, Stiftung Insel Hombroich; Objekt-
nummer HHI.2008.D.KLING.3250, pubblicato in AMMON F. von, TRILCKE P. e SCHARFSCHWERT A. (a
cura di), *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, Göttingen, V&R unipress, pp. 11-12.
- KLING T. (1996), *Morsch. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- KLING T. (1997), *Itinerar*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- KLING T. (1999), *Fernhandel. Gedichte*, DuMont, Köln.
- KLING T. (2001a), *Botenstoffe*, DuMont, Köln.
- KLING T. (2001b) (a cura di), *Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten
Jahrhundert*, DuMont, Köln.
- KLING T. (2001c): *manhattan mundraum zwei*, in *manuskripte*, 154: 1, pp. 3-7.
- KLING T. (2002), *Sondagen. Gedichte*, DuMont, Köln.
- KLING T. (2005), *Auswertung der Flugdaten*, DuMont, Köln.
- KLING T. (2006), *Sämtliche Gedichte: 1981–2005*. Hrsg. von Marcel Bayer und Christian Döring, DuMont,
Köln.
- LIZZINI O. (2009), *L’angelologia islamica: il Corano e la tradizione*, in AGAMBEN G. e COCCIA E., *Angeli. E-
braismo Cristianesimo Islam*, Neri Pozza, Vicenza, pp. 1455-1500.
- LÖRINCZ C. (2011), “Instrumentalität und Referentialität in der Lyrik (Thomas Kling)”, in *Zeitschrift für
deutsche Philologie*, 130: 2, pp. 261-283.
- MAY M. (2012), “Von der »Flaschenpost« zum »Botenstoff«*. Anmerkungen zu Thomas Klings Celan-
Rezeption*”, in AMMON F. von, TRILCKE P. e SCHARFSCHWERT A. (a cura di), *Das Gellen der Tinte. Zum
Werk Thomas Klings*, V&R unipress, Göttingen, pp. 197-213.
- NOËL I. (2007), *Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985 – 2005*, Lit, Berlin.
- PAEFGEN, E. K. (2010), “Protokoll einer Annäherung: ein didaktischer Versuch über die Lyrik Thomas
Klings”, In *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 43: 1, pp. 5-24.
- PETRARCA, F. (1978), *Epistole*, a cura di Ugo Dotti, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.
- POGATSNIGG, G.-A. (2007), “Letteratura come versione interlineare della vita? Osservazioni sull’estetica
della letteratura postmoderna”, in AGAZZI E. e LORANDI M. (a cura di), *Il tradimento del Bello. Le
trans-figurazioni tra avanguardia e postmodernità*, Mondadori, Milano, pp. 99-126.
- STOCKHORST S. (2011a), “Signale aus der Vergangenheit. Formen und Funktionen des Traditionsverhaltens
in Thomas Klings Essayistik”, in *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. XXI: 1, pp. 114-130.

- STOCKHORST S. (2011b), “Le raccolte di saggi *Itinerar* (1997) e *Botenstoffe* (2001) di Thomas Kling, *archeologo del linguaggio*”, in CANTARUTTI, G. e ADAM, W. (a cura di), *Prosa saggistica di area tedesca*, Il Mulino, Bologna, pp. 179-210.
- STRIGL D. (2012), *Kling in Wien. Zu einem literarischen Myzel*, in AMMON F. von, TRILCKE P. e SCHARFSCHWERT A. (a cura di), *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, V&R unipress, Göttingen, pp. 81-112.
- TRILCKE, P. (2008), “Der 11. September 2001 in deutschen und US-amerikanischen Gedichten. Eine Sichtung”, in IRSLIGER I. e JÜRGENSEN C. (a cura di), *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*, Winter, Heidelberg, pp. 89-113.
- VAN DIJK Y. (2011), “Reading the form: the function of typographich blanks in modern poetry”, in *Word & Image*, xxvii: 4, pp. 407-415.
- WEST R. B. (2004), “Writing the Disaster. New York poets on 9/11”, in LORENZ M. N. (a cura di), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, K&N, Würzburg, pp. 137-149.
- WINKELS H. (2001), “Stimme und O-Ton. Zum Lob Thomas Klings”, in *manuskripte 154*, pp. 8-10.
- WINKELS H. (2005), *Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling*, DuMont, Köln.