

KLAUS:

für GIDA 1 X Korb
2 X Markt

die expedition

sei beruhigt: es ist nichts. es ist ein unzuverlässiger
aderplan; stromverläufe sind es, flußkarte ist das, auf
der die bäche, flüsse, seitenarme und -ärmchen sich ver-
laufen. so ist es nichts, von verwegenen anhaltspunkten
abgesehen, die in dem, legs bitte wieder zusammen, voll-
ständig durchweichenden, unübersichtlich gewordenen falten-
gebirge aber eben rein garnicht aufschienen, nicht mehr
ausfindig zu machen waren, nicht so, nicht von uns, die
wir bis über die knöchel in dieser wasserreichen weite.
so einfach war das.

das ist nichts, rufst du, und gereizter, so ist das ganz
und gar nichts! um uns nichts als wasser! unerquicklich,
völlige wixe! unsere vier füße, klumpig, nässegeschumpelt,
brannten, waren holzkohlen und brannten, daß wir nicht
wußten, wie (oder ob überhaupt) wir uns unseres schuhwerks
entledigen sollten. keine kopf-, keine handbewegung hatten
wir übrig für die immer frecher und blutrünstiger attackie-
renden insektengeschwader. wir teilten den letzten schluck
aftershave, wir waren nicht mehr recht bei trost.

x so einfach war das:

lieber klaus, erdbeer "die expedition"
zu dir, - wie telefonieren.

herzlich Deine Frau

Thomas Kling und die visuellen Künste zwischen Ekphrasis und Kooperation

Um das Verhältnis der lyrischen Autorschaft Thomas Klings zu den visuellen Künsten zu analysieren, steht am ehesten der Begriff Ekphrasis (bzw. *descriptio*) zur Verfügung: Dieser Begriff aus der reichhaltigen Schatzkammer der abendländischen Rhetorik ist in den letzten Jahren zu einem prominenten kulturwissenschaftlichen Schlüsselwort avanciert: Ekphrasis umfasst nicht nur Phänomene zwischen den Sprach- und Bildkünsten, sondern ist auch als ein Verfahren der Evidenzerzeugung für die Analyse wissenschaftshistorischer Phänomene und Probleme von besonderer Bedeutung. Ekphrasis kann sich auf kulturelle Artefakte ebenso wie auf natürliche Phänomene beziehen: Ekphrasis ist nämlich nicht nur Bild- bzw. Kunstbeschreibung, wie es der neuere Begriffsgebrauch suggeriert, sondern Beschreibung generell, und sie ist verbunden mit der Hypotyposis: Es gilt, ein Phänomen sprachlich und als Text, mithin linear-sukzessiv und diachron „vor Augen zu stellen“, es also wie in einem Bild zu präsentieren, mithin die Illusion eines synchronen Nebeneinanders zu erzeugen! Ekphrasis ist eine Technik, die einen Präsenzeffekt erzielen will. Damit ist sie in einem außerordentlich spannungs- und paradoxenreichen Feld der abendländischen Kultur- und Mediengeschichte angesiedelt: Während ekphrastische Beschreibungen nichtsprachlicher Phänomene im Kontext der Rhetorik oft zu Abwertungen führten, weil sie als zu ausführlich, als überbordend, als überflüssig, als argumentativ dysfunktionale Elemente gelten, hat sich die Kultur- und Kunstgeschichte mit der Geschichte der Konkurrenz zwischen den Künsten („Paragone“) und haben sich semiotische Analysen, im Anschluss an Horaz' *ut pictura poesis* und Lessings *Laokoon*, genauer mit den unterschiedlichen, konkurrierenden und sich aneinander reibenden Zeicheninventaren, den unterschiedlichen Systemstrukturen von Sprache, Mündlichkeit, Schriftlichkeit einerseits und Bildlichkeit andererseits auseinandergesetzt.

Thomas Kling, *Die Expedition*, Typoskript mit farbigen Markierungen und hsl. Anmerkungen, nicht datiert. Archiv Klaus G. Gaida.

Diese hier angedeutete Erweiterung des Ekphrasis-Begriffs ist durch die sozialwissenschaftlich-praxeologische Kategorie der Kooperation zu ergänzen. Durch sie kommen die Routinen, das implizite Wissen, aber auch die Reibungen und Konflikte bei der praktischen Zusammenarbeit von Vertretern unterschiedlicher Künste in den Blick, die sich im Rahmen von freundschaftlichen, familiären, professionellen Partnerschaften, Institutionen, Gruppen und Netzwerken etablieren und die jenseits von Konsens, aber durch Vertrauen und in Verbindlichkeit und nicht zuletzt durch Erzählen funktionieren¹ Die Opposition von singular-eigentümlichem Werk und prosaisch-ubiquitärer Kommunikation lässt sich dann überwinden durch Konzepte von Kontakt und Reibung im kurz-, mittel- und langfristigen Zusammenwirken. In der Metaphorik und in der epistolarischen Praxis Friedrich Schillers hieß das: „(D)urch Friction Funken“ schlagen!²

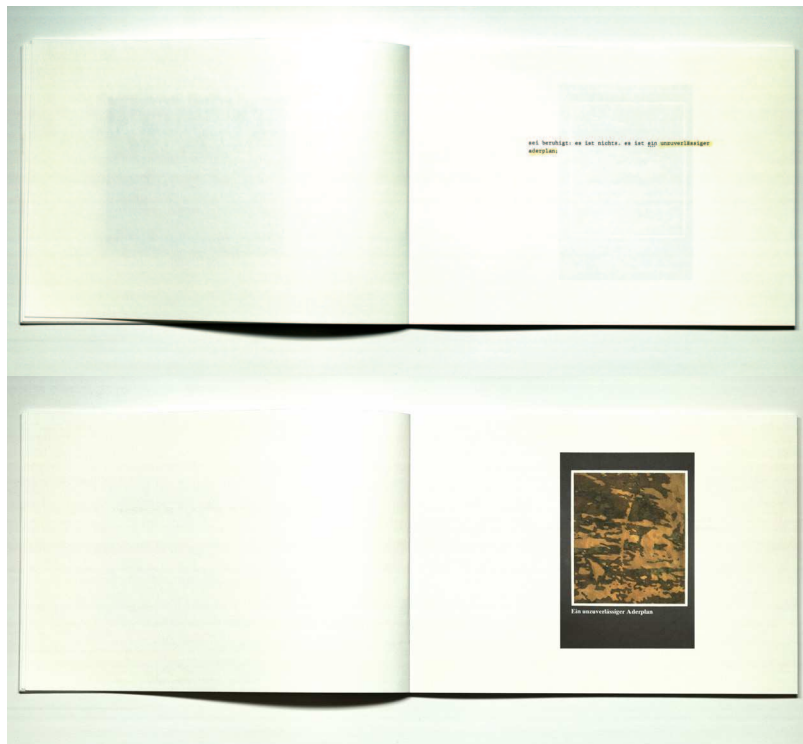
Bei Thomas Kling lässt sich die Leistungsfähigkeit der Analysekatgorie Ekphrasis insbesondere in Begriff und Praxis des „Gemäldegedichts“ und in seinen gelehrten Referenzen auf bildende Kunst auf die Probe stellen: Im Lauf seiner steilen, durch den Tod abgebrochenen Karriere erhalten Artefakte der abendländischen Kunstgeschichte und ihre historische Verortung eine zunehmende Bedeutung – zwischen Matthias Grünewald und Sigmar Polke.³ Der strategisch denkende und agierende Kling setzt sich hier wie anderswo als traditionsbewusster Erneuer in Szene, der sich auf ganz Aktuelles und weit Vergangenes gleichermaßen beziehen und miteinander konfrontieren kann. Erk Grimm und Burkhard Meyer-Sickendieck haben nachgezeichnet, wie Kling vorgeht: Bekannte und unbekannte Kunstwerke, Fresken, Tafelgemälde, Kupferstiche werden punktuell evoziert, ekphrastisch beschrieben, mit Referenzen auf die Fotografie konfrontiert. Beschrieben werden Architektur, architektonisch eingebundene Artefakte und Objekte des Kunsthandwerks.⁴

Kling selbst gebraucht schon sehr früh den leicht antiquierten und exklusiven Begriff des *Gemäldegedichts*.⁵ Der Begriff widerspricht seiner poetologischen Reflexion und seiner eigenen Praxis, alle möglichen bildkünstlerischen Artefakte, und nicht nur Gemälde im engeren Sinn zum Gegenstand zu machen. In einem Vortrag, den Kling in Düsseldorf gehalten hat, wird der Begriff „Gemäldegedicht“ unorthodox-autodidaktisch erläutert, was seiner prinzipiellen antiakademischen Strategie geschuldet ist: Die einfachste Antwort auf die Frage, was ein Gemäldegedicht sei, wird abgewiesen bzw. korrigiert und stammelnd konkretisiert: „Ein Gemäldegedicht ist dichterische Schrift parallel zu Erzeugnissen und mit, mit Hilfe, der bildenden Kunst“. Geltend gemacht werden also gegen die immanente Asymmetrie der Ekphrasis, wo die Schrift und Text stets sekundär sind, Koevolution, Wechselwirkung und Kooperation, Bidirektionalität, kulminierend im Künstlerbuch. Kling macht die Etymologie von „Mal“ als Zeit und als Zeitpunkt geltend, entfaltet wird „Mal“ als Spur und als Wunde, vorgeprägt vom nicht genannten Walter Benjamin und im latenten Anschluss an Charles Sanders Peirces indexikalische Zeichen. Im Anschluss an eine barocke Poetik, Kaspar Stielers *Dichtkunst des Spaten* von 1685, beschwört Kling die Konkurrenz, der Wettstreit der Künste, dann aber erneut die Transformations- und Kooperationsprozesse zwischen den Künsten:

Der Dichter ist vom Bild nicht weisungsgebunden: er nimmt „hierzu... die Welt“, das heißt, alles, was vorhanden ist, alles was *assoziativ* als „hoch sinnlich“ erkannt wird. Anhand der Bildvorlage entsteht nun das Gemäldegedicht; es mobilisiert seine Metaphernsprache, erzeugt seine eigene Bildlichkeit, um mit der gar nicht so fremden Fremdsprache des Bildes mithalten zu können. Dichten auch hier als Dolmetschvorgang, als Übersetzungsprozeß. Das Gemäldegedicht wird geschrieben, um letztlich mit dem Künstler gleichzuziehen; und nur das wäre für den Dichter optimal.⁶

Das „Gemäldegedicht“ und seine Ekphrasis sind also bei Thomas Kling Elemente der Konkurrenz zwischen Poesie und bildender Kunst und – ein Element der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern, mit seinen Zeitgenossen, mit mitlebenden bildenden Künstlern, so dass Ekphrasis und Kooperation in einer engen, friktionalen Kontaktzone aneinander grenzen.

In der folgenden kursorischen Erkundung dieser spannungsreichen Berührung in drei Beispielen kann an Tamar Jacobis Überlegung angeschlossen werden, Ekphrasis als intermediale Mehrfachbelichtung, als *double exposure* zu verstehen, als eine Form des Transfers zwischen verschiedenen



Klaus G. Gaida und Thomas Kling, *Verschollen. Die Expedition von 1990*
 Abbildungen: Klaus Gaida,
 Niederschrift: Thomas Kling,
 Köln: Salon Verlag 2009

Künsten („interart transfer“), wo die strikte Unterscheidung von Mimesis und Ekphrasis ebenso aufgehoben ist wie die eindeutige und asymmetrische Relation zwischen bildkünstlerischer Quelle und sprachkünstlerischer Relation.⁷

I

Der Text „Kühles Gemäldegedicht“ im Band *Sondagen* von 2002 markiert bereits durch den Plural „Jagdstücke“, dass sein Gegenstand kein konkretes, singuläres Werk der bildenden Kunst ist, sondern dass etwas Abstraktes, die Gattung, das Formular „Jagdstück“, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht. Ein Jagdstück ist eine Jagddarstellung, insbesondere ein Stilleben erlegten Wildes. Mit den erwähnten Künstlern, Pieter Claesz und Jean Siméon Chardin, wird dann eine *generelle* Machart frühneuzeitlicher Stilleben vor Augen gestellt. Hinzu kommt die Konfrontation mit gegenwärtigen Verhältnissen („freßwellenhaften“), die Konfrontation mit einem Naturphänomen der kompletten Zeichenauflösung („schneeregen“, „wolken, gestiem“) und zuletzt das Changieren zwischen Zeichenhaftigkeit und drastisch-körperlicher Präsenz, die synästhetisch, durch Kombination und Überblendung olfaktorischer („starkriechend“), gustatorischer („salzgrau“, „salz“, „säfte“), haptischer („körnung“, „glitschige“, „halbab, dickabgeschälten“, „säfte“, „nackte (...) haut“) und visueller Momente („salzgraue“, „muscheln“, „perlmutter“, „pomeranzen“, „blaue haut“, „äderungen“, „schillernd“) realisiert wird. In ekphrastischer Ausführung wird also kein konkretes bildkünstlerisches Phänomen vor Augen gestellt, sondern das Gattungs-Formular und das Gattungsfantasma *Jagdstück* bzw. *Stilleben*, so etwas wie die Materialität des „inneren“ Jagdstückes.

II

1989 erscheint im zweiten autorisierten Lyrikband des Autors *geschmacksverstärker* der Text *waldstück mit helikopter*. Die dominante formale Eigenheit des gedruckten Textes, die beim mündlichen Vortrag weitgehend ausgeklammert bleibt und die den Text in die Späre der Ekphrasis rückt, ist die Wiederkehr der Ideographie auf der semantischen Ebene. Die Verschränkung von Schrift und Bildlichem verweist literaturhistorisch vor allem auf dadaistische Vorbilder und auf Ernst Jandl und seine „visuelle(n) gedichte“ einerseits sowie die „lese- und sprechgedichte“ andererseits und ist im Kontext neuerer Forschungen zur Sichtbarkeit der Schrift und zur Schriftbildlichkeit zu untersuchen.⁸

Das Gedicht ist durch deutlich eingeschobene Zeilen sowie zwei Leerzeilen, die wie eine Strophenlinie daherkommen auf der ideogramatischen Ebene durchbrochen. Das Schriftbild wirkt unregelmäßig und „durchlöchert“, was als Entsprechung zu seinen syntaktischen Irregularitäten gedeutet werden kann. Eine mikrologische Lektüre gewahrt außerdem kaum bemerkbare doppelte Spalten, durch die ein „wimmelndes Mäusenest“ eingeschoben wird (Z. 2), auf das der Binnentext mit dem „MG-nest ausgeräuchert“ anspielt. Dies wiederholt sich in Z. 16f., wo die Verse „gerektes geweih / im warnschild“ ideographisch in den Textfluss eingeschoben und von ihm abgesetzt werden, während auf der semantischen Ebene das ungenannte Wild die Grenzen zwischen Wirklichkeit, Wahrnehmung

und Medien (der „fototapete“) überwindet: „ins bild springend (...), direkt ins wohnzimmer / gegenüber der schrankwand springendes / -wild“ (Z. 17-19).

Durch die Assonanz in „ent- / farnung“, „farn“, „tarnungsgemäß“, die lautspielerisch das Ende des Manövers mit der „Entwarnung“ anzudeuten scheint, ist auch die zweite Zitatrede retrograd mit der vorhergehenden Passage verbunden; die neologische „ent- / farnung“ überwindet darüber hinaus den Abstand zur letzten Zeile des Gedichts, da sie mit „entfernt“ assoziiert ist. Vor allem aber klärt die zweite Zitatrede das „WEITE RIMTEXT“ bzw. das „WEITE RIMTEST“, das in phonetischer Variation im Vortrag wie der harsche Befehl „weiter im Text!“ klingt, und bindet es zurück an die doppelten Spatien des Eingangszitates: „... die weite im text [...]“; die typographisch erzeugten Abstände bzw. Grenzen zwischen Textteilen.

Der fast unmerkbar durch die doppelten Spatien markierte Einschub ist mithin ein sprachbildlicher Aufschub, der das Kontinuum eines Textes und seiner Schrift unterbricht und aufstaut, so dass implizit das linear-sukzessive „weiter“ der Schrift und die räumliche „weite“ des Textbildes miteinander konfrontiert werden. Distanz, Nähe, Berührung, Bewegung und Stillstand und dessen bildliche Präsenz geraten in ein intrikates Verflechtungsverhältnis, das durch die grammatische Mehrdeutigkeit



Klaus G. Gaida und Thomas Kling, *Verschollen. Die Expedition von 1990*
Abbildungen: Klaus Gaida,
Niederschrift: Thomas Kling,
Köln: Salon Verlag 2009

von „entfernt“ (Adjektiv, Partizip Perfekt des transitiven und des reflexiven Verbs, Zustandspassiv) in der letzten, ebenfalls stark eingerückten Zeile des Textes bestätigt und verstärkt wird: Wer entfernt etwas oder sich? Was ist – urheberlos – entfernt? Sind Gegenwart und Distanz Effekte des Lesens, des Sehens oder des Hörens? Das Gedicht ist mithin zugleich Ekphrasis und ihre hochkomplexe Meditation; es stellt in einer spezifischen *double exposure* nicht nur eine Szene bundesrepublikanischer Gegenwart der späten 1980er Jahre, sondern auch den Text, ein linear-zeitliches Phänomen, als visuelles, als räumliches Präsenz-Ereignis eindrücklich vor Augen.⁹

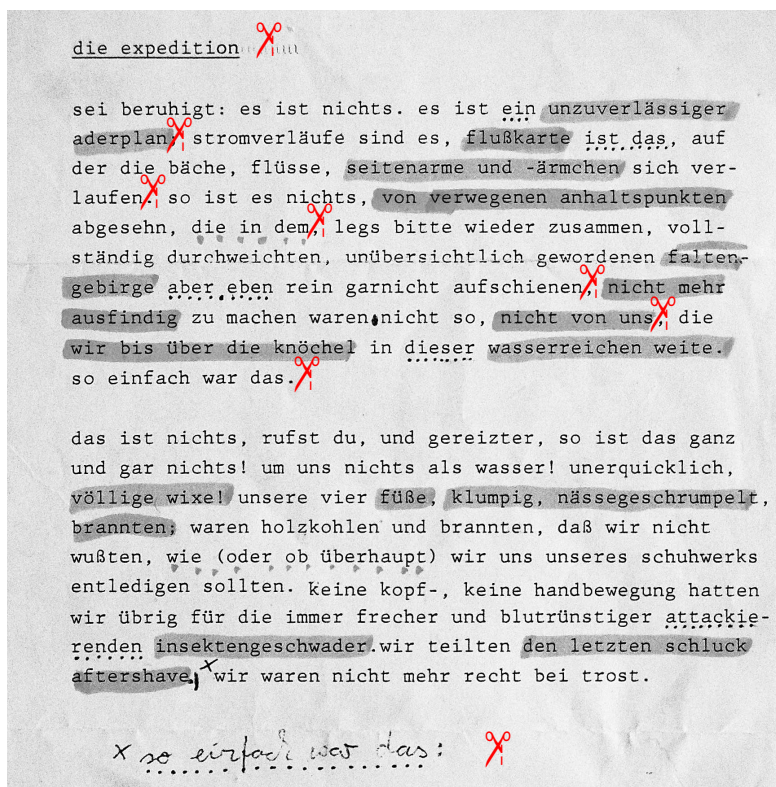
III

Im Jahr 2009 veröffentlicht der Künstler Klaus G. Gaida im Salon-Verlag das Künstlerbuch *Verschollen. Die Expedition von 1990*.¹⁰ Das Werk steht unter dem Label „ERDRAND BERICHTE“ und verweist zum einen auf die Reisen an und über die Grenzen der bekannten Welt und andererseits auf die enge Liaison des Verlags mit der Galerie Erdrand in Weweler/Belgien.¹¹ Das signierte Künstlerbuch in einer Auflage von 25 Exemplaren enthält Bilder, Grafiken und bearbeitete Fotografien („Abbildungen“) von Klaus G. Gaida – und ein erstmals publiziertes Gedicht Thomas Klings („Niederschrift“). Die Publikation greift jedoch nicht parasitär auf einen Text des 2005 verstorbenen Dichters zurück, sondern beruht auf einer durch Gaida und den Verlag mehrfach beglaubigten und durch archivalische Quellen belegbaren Kooperation zwischen Dichter und Künstler, einer Kooperation zwischen bildender Kunst und Literatur, die in einer Koauthorschaft mündet und in das Narrativ der gemeinsamen Expedition in ein unbekanntes Territorium eingebunden wird.

Den Peritexten lässt sich entnehmen, dass „(i)n den Jahren 1989/90 in enger Zusammenarbeit von Klaus G. Gaida und Thomas Kling das Bild- und Textwerk DIE EXPEDITION geschaffen“ wurde. Zu erfahren ist auch, dass eine „Photographie aus dem Buch DIE GRÜNE HÖLLE von Julian Duguid, das Anfang der 30 im 20ten Jahrhundert erschien“ den Anlass zu diesem Kooperationswerk gegeben habe. Duguids Buch ist ein sehr populärer, mehrfach aus dem Englischen übersetzter Reisebericht über eine Bolivienexpedition, die durch die Widmung, das Vorwort und den Schluss im Zeichen männlicher Kameradschaft im gemeinsamen Abenteuer steht. Kommunikative Absonderung und Unerreichbarkeit, „Wanderlust“, „Vagabundentum“ und „Freundschaft“ ist immer noch und immer wieder die männliche Alternative zu familiärer Seßhaftigkeit und zur Angestelltenexistenz:¹² „(W)ir träumten von Lagerfeuern in Gegenden, wo selbst das Geld des reichsten Mannes auf Erden uns nicht aufzuspüren vermochte.“¹³

Im Kolophon wird vermittelt, dass Klaus Gaida die „Bilder (...) im ersten Quartal 1990“ fertiggestellt hat und dass Thomas Kling den Text „im Januar 1990 zu Papier“ brachte. Und die Rezipienten erfahren: „Die Wiedergabe des Textes erfolgte von dem mit Schreibmaschine ausgeführten und farblich gekennzeichneten Originalmanuskript“. Dieses befindet sich in Gaidas Privatbesitz¹⁴ und erfährt im Buch eine Bearbeitung, welche die Kooperation als Kippfigur kenntlich macht. Die von Kling vorgegebenen und „verbildlichten“ Zeilen sind zerschnitten worden; sie bilden auf Doppelseiten je-

weils einen Rahmen um Gaidas Bilder bzw. eine Grenze zu ihnen. Umgekehrt werden sie durch Gaidas Bilder und freie Seiten an den Stellen, die ich mit „Abb.“ markiert habe, unterbrochen. Der durch den Zeilenfall wie ein Prosagedicht anmutende Text des Lyrikers Kling mit seinen graphistisch-diagrammatischen Elementen verwandelt sich im Buch in ekphrastische Zeilen, und Gaidas „Bilder“ fungieren als Illustrationen des lyrischen Textes, die jeweils durch ein Umblättern erreicht werden. Eine wechselseitige, symmetrische In-dienstnahme der Werke beider Künstler ist mithin die „Verbindlichkeit“ dieser koautorschaftlichen Kooperation.



Der Titel des Bandes benutzt eine Fotografie, die eine Urwaldszenerie mit farn- und palmenartiger Botanik zeigt. Sie entstammt vermutlich dem nicht mehr vorhandenen Schutzumschlag von Duguids Buch. Auf der dritten unpaginierten Seite folgt eine weitere Landschaftsfotografie aus *Die grüne Hölle*¹⁵. Sie zeigt einen Fluss oder einen See mit einer Baumgruppe am gegenüberliegenden Ufer. Gerahmt wird die Ansicht durch botanische Strukturen an den Bildrändern. Die eigentliche „Expedi-

tion“ beginnt mit Gaidas Bearbeitung der Deutschland-Flagge, deren Farbbalken durch helle Flüssigkeitsflächen aufgelöst und durchkreuzt werden, als paradox-kritische Referenz auf den Beginn der deutschen Wiedervereinigung 1989/90, die zugleich Ausgangspunkt für die Reise in die Fremde ist. Dann präsentiert der Band weitere Bilder, die in Großschreibung veränderte Partikel des Kling-Textes als Titel aufnehmen: „Ein unzuverlässiger Aderplan“, Flußkarte ist das“, Von verwegenen Anhaltspunkten“, Faltengebirge aber eben“, „Nicht mehr ausfindig“, Dieser wasserreichen Weite“. Zusammen mit den zwischengeschalteten Textfragmenten, die die Semantik der geographisch-ethnologischen Expedition in die außereuropäische Fremde aufrufen, werden Assoziationen von Plänen, Landkarten und Legenden nahegelegt, deren Medialität zwischen Analogem und Digitalem changiert. Die aus der deutschen Ausgabe von Duguids Buch übernommenen und bearbeiteten s/w-Landschaftsfotos bilden den Rahmen für die Kooperation von Lyriker und Maler. Das letzte Foto, welches eine Regen- oder Urwaldszenerie mit „Tigermann und Duguid“¹⁶, in Gaidas und Klings Sprachgebrauch „zwei Typen“¹⁷, zeigt, fungiert in einer bearbeiteten Wiederholung am Schluss des Bandes als „SIGNUM“: Es ist durch große Rechtecke gerastert und wird durch halbtransparente Seiten mit der Originalsignatur des Bildkünstlers Gaida und der faksimilierten Unterschrift des Sprachkünstlers Kling versehen und graphisch vervollständigt. Performativ vollzogen und besiegelt wird somit eine künstlerische Kooperation, die sich im metaleptischen Vergleich und in Analogisierung von Rahmen- und Binnenebene als gemeinsame Expedition in ein fernes und fremdes Territorium vollzieht.

Klings Text hat einen narrativen Kern, der die Kooperation und den Dialog von Expeditionsteilnehmern impliziert: Apostrophiert wird ein Reisegenosse („sei beruhigt“), die Expedition ist ein Zusammenwirken von mindestens zwei Personen, die als lyrisches Wir auftreten. Die Kameradschaft der abenteuerlichen Reise durch „bäche, flüsse, seitenarme“ in einer „wasserreichen weite“ mit „insektengeschwader(n)“ endet in einer geistigen Verwirrung, die für die Kultur und Geschichte der europäischen Landnahmen in Reisen, Berichten und in Kartographien topisch geworden ist: „(w)ir waren nicht mehr recht bei trost“. Die eurozentrische und kolonialistisch tingierte Geschichte der Entdeckungsreisen ist voller Dokumente verschollener Personen, die körperlich und geistig der Welt abhandengekommen sind. Verschollenheit ist ein diffiziler juristischer und medienhistorischer Begriff, in dem sich personenstands- und eigentumsrechtliche Regelungen einer spezifischen Abwesenheit, einer Schwebelage zwischen Leben und Tod mit einander verbinden. Und Verschollenheit ist, das war Duguids Text zu entnehmen, ein Traum männlicher Freundschaft und Kooperation.¹⁸

Im Peritext des Künstlerbuches verlagert sich der Begriff von der Welt der Reisenden endgültig auf die Welt der Zeichen und des Buches: „Da ein Verbleib der Werkgruppe DIE EXPEDITION seit 1991 nicht mehr nachvollziehbar ist, erhielt diese Dokumentation den Zusatz: VERSCHOLLEN“. Dokumentiert wird also nicht nur die gemeinsam unternommene Expedition, sondern ihre – verschollene – Dokumentation. Durch diese multiplen Rahmensetzungen werden die Begriffe und die *historie* des Textes als Zeichenkomplexe erkennbar. Weniger die Expedition in die Ferne als ihre Abbildung und bzw. Darstellbarkeit geraten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Kling und Gaida sind Gefährten,

Kumpane, Genossen, Komplizen und Partner auf einer Expedition in die Welt der Zeichen und in die Blätter des Buches hinein, die sie gemeinsam dokumentieren.

Was sich hier im Spannungsfeld von Ekphrasis und Kooperation unmittelbar im einzelnen Kunstwerk und seiner ausgestellten Koautorschaft in nuce manifestiert, müsste durch breit angelegte Quellenstudien in Archiven und ihren Institutionen genauer untersucht werden, um die Praktiken der *double exposure* zwischen Ekphrasis und Kooperation genauer in den Blick zu bekommen.¹⁹

- 1 Vgl. Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 301ff. – Zu den technisch-medialen Aspekten der Kooperation grundlegend Sebastian Gießmann Erhard Schüttel: „Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand“, in: *Navigationen* 15 (2015), H. 1, S. 7-54.
- 2 Kerstin Stüssel: „Werk‘ und Friktion. Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Christian Gottfried Körner“, in: Jochen Strobel (Hg.): *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*, Heidelberg: Winter 2006, S. 137-156.
- 3 Thomas Kling: „Zum Gemäldegedicht. Düsseldorfer Vortrag“, in: Ders.: *Auswertung der Flugdaten*, Köln: Dumont: Köln 2005, S. 107-122.
- 4 Vgl. die Synopse von Burkhard Meyer-Sickendieck in diesem Band. Vgl. Erk Grimm: „Bildstörung. Ikonografie des Notfalls“, in: *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*, Frieder von Ammon, Peer Trilcke u. Alena Scharfschwert (Hg.). Göttingen: V+R Unipress 2012, S. 263-292.
- 5 Thomas Kling: „GEMÄLDEGEDICHT SCHRUNS“, in: Ders.: *brennstabm*, Gedichte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 2., unv. Aufl. 1997, S. 100f.
- 6 Kling, *Zum Gemäldegedicht* (s. Anm. 3), S. 114.
- 7 Tamar Yacobi: „Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry“, in: *Poetics Today* 34 (2013), H. 1-2, S. 1-52.
- 8 Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin: Akademie-Verlag 2012. – Susanne Strätling, Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*, Paderborn: Fink 2006.
- 9 Vgl. dazu umfassender Peer Trilcke: „Klings Zeilen. Philologische Beobachtungen“, in: *Das Gellen der Tinte* (s. Anm. 4), S. 293-325. – Vgl. auch Kerstin Stüssel: „Engagierte Literatur? Gegenwartsliteratur? Gegenwartsliteraturwissenschaft? Auch eine Fallstudie zu Thomas Kling“, in: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner u. dies. (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: V+R Unipress 2016, S. 389-414.
- 10 Klaus G. Gaida und Thomas Kling: *Verschollen. Die Expedition von 1990*, Abbildungen: Klaus Gaida, Niederschrift: Thomas Kling. Köln: Salon Verlag 2009.

- 11 www.erdrand.com/neu/s_navigation/432.htm (Letzter Abruf 21.10.2016)
- 12 Julian Duguid: Die grüne Hölle. Eine abenteuerliche Reise durch die Dschungel Boliviens. Stuttgart: Francksche Verlagsbuchhandlung o.J., 2. Aufl., S. 5, 278f. (Freundlicherweise hat mir Klaus Gaida das verwendete Exemplar zur Verfügung gestellt).
Die deutsche Ausgabe und Übersetzung weicht in wichtigen Aspekten vom englischsprachigen Original ab: Julian Duguid: Green Hell. Adventures in the Mysterious Jungles of Eastern Bolivia. Illustrated from Photographs Taken by Members of the Expedition. New York, London: The Century 1931.
- 13 Duguid, Hölle, S. 6.
- 14 Archiv Klaus G. Gaida. Der handschriftlichen Notiz am Blattrand zufolge hat Kling ein Expl. mit farblichen Markierungen und ein Blanko-Expl. an Gaida gegeben.
- 15 recte zwischen S. 144 und 145.
- 16 recte zwischen S. 48 und 49, Unterschrift.
- 17 So die mündliche Beschreibung von Klaus Gaida: Dieser Bildgegenstand sei für Kling und ihn Grund für die Verwendung als Signum gewesen.
- 18 Vgl. Kerstin Stüssel: „Verschollen. Erzählen, Weltverkehr und Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: M. Neumann, K. Stüssel (Hg.): *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Konstanz: Konstanz Univ. Press 2011, S. 265-281.
- 19 Vgl. dazu den Beitrag von Gabriele Wix in diesem Band.