

Hiroshi Yamamoto

„Schneiden, Spleißen und punktgenaue Mutation!“ Zu Text-Bild-Korrespondenzen im digitalen Zeitalter in Gerhard Falkners und Yves Netzhammers *Ignatien*

2016 hat der Literaturwissenschaftler Michael Braun den Band *Die zweite Schöpfung. Poesie und Bildende Kunst* herausgegeben, in dem er mit Klaus Merz, Nico Bleutge, Gerhard Falkner, Marcus Roloff und Silke Scheuermann Gespräche über deren Bildgedichte führt. Es ist bemerkenswert, dass einzig Gerhard Falkner, der zweitälteste unter den fünf interviewten Dichter:innen, auf digitale Kunst Bezug nimmt. Dies ist zunächst verblüffend, denn seine skeptische Haltung gegenüber den neuen Medien und dem „Vampirismus“ in der gegenwärtigen Kultur“ (Braun und Falkner 2016, 42) ist bekannt: Falkner äußerte in diesem Interview weiter, „dass die Kommunikation über die sozialen Medien und über die neuen technischen Möglichkeiten Massenbetäubungsmittel darstellt“ (Braun und Falkner 2016, 43). Allerdings ist er kein konservativer Dichter, der sich bloß von der Wirklichkeit im digitalen Zeitalter abwenden und sich mit dem Vokabular aus der konventionellen Naturlyrik begnügen würde. So liest man in einem seiner Gedichte:

Den Mond und die Wiesen sind wir
endgültig los, den Hain und die Linde.
Wir sind allein aufs Sein gestellt, wir Schließlichen.
Wir leben zwischen ökologischem Algorithmus
und metrosexuellem Download
als individueller Strahlungswiderstand.

(Falkner 2014, 60)¹

Im digitalen Zeitalter wird selbst die Natur nach dem mathematischen Algorithmus kalkuliert und nahezu vollständig kontrolliert, während man in der Metropole in körperlosen Cybersex verfällt. Statt zu bestätigen, appelliert das Gedicht eher an „uns“, „Sand, nicht Öl im Getriebe der Welt“ (Eich 1991, 384) zu werden.

Als er 2014 in Zusammenarbeit mit dem Medienkünstler Yves Netzhammer den bebilderten Gedichtband *Ignatien. Elegien am Rande des Nervenzusammen-*

¹ Nachfolgend werden die Nachweise der Gedichtzitate aus *Ignatien* (Falkner und Netzhammer 2014) der besseren Lesbarkeit wegen jeweils nur mit (Falkner 2014) angegeben, während die Bilder aus demselben Band mit (Netzhammer 2014) nachgewiesen werden.

bruchs publizierte, erfolgte die Auswahl des künstlerischen Partners zwar nicht aus freien Stücken, sondern im Auftrag des Verlegers, jedoch hat Falkner die vielen „überraschende[n] Korrespondenzen“ (Braun und Falkner 2016, 44) zwischen sich und Netzhammer umgehend festgestellt. Offensichtlich gefällt Falkner, dass Netzhammer ebenso wie er selbst „mit dieser Verbindung von exaktem, technischem und formalem Kalkül mit der surrealistischen Bildmetapher“ (Braun und Falkner 2016, 44) arbeitet. Der Künstler, für den der digitale Raum mit „dem Raum der Imagination eng verwandt“ ist, versucht, mit Computertechniken traumähnliche Szenarien zu kreieren (vgl. Keller 2018). Auch dem Dichter scheint es daran gelegen, angesichts der „Sprechnot“ „in einer totalitär durchrationalisierten, verwalteten, digitalisierten Welt“ (Geist 2007, 642) die Möglichkeiten und die Grenzen der Poesie auszuloten. Das Ergebnis der dichterisch-künstlerischen Zusammenarbeit als Bildgedicht im konventionellen Sinne zu bezeichnen, wäre jedoch irreführend. Wie die englische Übersetzung der Dichterin Ann Cotten, mit der der Band versehen ist, nicht immer wortgetreu umgesetzt ist, sondern an einigen Stellen *transmuted* wird, so fällt es schwer, zwischen den 20 Gedichten Falkners und den 30 Bildern Netzhammers einen direkten Bezug auszumachen: Es bleibt letztlich unklar, ob die Bilder den Gedichten als Vorlage dienen oder umgekehrt, bzw. ob überhaupt von einer Entsprechung zwischen den lyrischen und künstlerischen Arbeiten die Rede sein kann. Fest steht nur, dass Falkner die Ansätze weiterführt, die er bei Netzhammer vorfindet, und umgekehrt.

Falkner verschließt sich auch nicht der aktuellen Populärkultur, wenn er etwa den deutschen Untertitel für den oben genannten Band aus dem auch in Deutschland bekannten spanischen Spielfilm *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* entleiht. Wenn er das einzelne Gedicht als „Ignatia“ bezeichnet und deren Sammlung mit *Ignatien* betitelt, mag dies den Verdacht nahelegen, dass er damit auf einen ironisch-komischen Effekt abzielt, handelt es sich in der Homöopathie bei der „Ignatia“ oder bei der „Ignazbohne“ doch um ein höchst fragwürdiges Hausmittel gegen die „bipolare[] Störung, also d[ie] manisch-depressive[] Erkrankung“ (Braun und Falkner 2016, 40). Insofern erscheinen die Gedichte als manisches Sprechen und homöopathisches Mittel zugleich, die als eine Art Reaktion auf die oben zitierte „Sprechnot in der durchrationalisierten digitalen Welt“ interpretiert werden könnten. In *Ignatien* geht es Falkner allerdings tatsächlich darum, nicht einfach manisches Sprechen in der Dichtung zu präsentieren, wie es in der Antike bei „der ekstatischen Prophetie und de[m] göttlich inspirierten Orakel[]“ (Braun und Falkner 2016, 40 f.), oder auch in der Moderne, beispielsweise in den *Dionysos-Dithyramben* von Nietzsche, zu finden ist, sondern es „durch wissenschaftliche Sprache gegenzukaschieren“ (Braun und Falkner 2016, 41). Wie dieser Fachausdruck aus der Buchbinderei nahelegt, der so viel wie die Rückseite eines Bildes zu stabilisieren bedeutet, wird hier dazu aufgefordert, das „manische

Sprechen‘ mit der wissenschaftlichen Sprache gleichzeitig zu unterstützen und zu bezähmen, damit sie nicht gänzlich ins Irrationale abdriftet.

Wenn Falkner Manie nicht nur als furchterregend und angsteinflößend, sondern auch als heilig bezeichnet (vgl. Braun und Falkner 2016), dann ruft er wohl in Erinnerung, was Sokrates in Phaidros über die „herrliche[n] Wirkungen des von den Göttern kommenden Rausches“ (Platon 1979, 41) äußert, den Ausdruck „Mania“ (Platon 1979, 40) also in einem gänzlich positiven Sinne verwendet. In jedem heiligen Rausch spielen wie im Tanz, in der ekstatischen Prophetie und in der Liebesraserei die unkontrollierbaren Körper eine wichtige Rolle. Sie können einerseits als Störfaktor den reibungslosen technologischen Abläufen Widerstand leisten. Die vereinfachten und mutierten Körper und Körperteile der Menschen und der Tiere, die in den Bildern Netzhammers und in den Gedichten Falkners auffallen, zeigen andererseits wohl, wie sehr sich das moderne Konzept des einheitlichen Körpers im digitalen Zeitalter verwandelt hat. Im Folgenden soll unter besonderer Berücksichtigung des Körpers im technisch-imaginären Raum untersucht werden, welche Korrespondenzen zwischen Kunst und Dichtung in *Ignatien* entstehen.

Yves Netzhammers digitale Bildästhetik

In der Forschung zu den computergenerierten Zeichnungen und Animationen Netzhammers wird immer wieder dessen „durch Sterilität und Glätte gekennzeichnete ‚Bildkosmos‘“ (Burkhard 2018, 6) hervorgehoben: In einem leeren Raum, meistens in einem fensterlosen dunklen Innenraum, bewegen sich nackte geschlechtsneutrale Marionetten mit „[m]akellose[n], plastikähnliche[n] und glänzende[n] Oberflächen“, die „in ihren illustrierenden Vereinfachungen an Gebrauchsgrafik und Comics“ (Kaufhold 2001, 17) erinnern. Diese Figuren kommen auf eine intime, aber auch gewaltige Weise in Berührung mit anderen Puppen oder mit Pflanzen und mit Tieren wie Affen und Vögeln, um sich in verschiedene Mischwesen zu verwandeln wie zu einem Baummenschen, aus dessen Körper Äste und Blätter wie aus einem Baumstamm sprießen. Mal werden den Lebewesen auch leblose Dinge implantiert, zum Beispiel Spiegel, mal wird eine abgetrennte Hand mit einem Vogel verwachsen dargestellt, indem das zerrissene Handgelenk zu einem Flügel und zwei der Finger zu Hühnerbeinen transformiert werden. Was Netzhammers Werk faszinierend macht, liegt gerade darin, dass er immer wieder einen solchen Prozess der Metamorphosen in Gang setzt.

Yves Netzhammer wird, ebenso wie Gerhard Mantz, Gero Gries, Martin Dörbaum und Yoichiro Kawaguchi, als repräsentativer Produzent der „kameralose[n]“

Digitalbilder“ (Kaufhold 2001, 8) bezeichnet. In Abgrenzung zur vorherrschenden Computerästhetik, die aus derameratechnisch abgebildeten Wirklichkeit hervorgeht, beginnt ihre Arbeit am leeren Bildschirm. Ohne jeden Bezug auf Vorbilder in der Wirklichkeit, schöpfen sie die Bilder aus der eigenen Fantasie und brechen auf diese Weise mit dem mimetischen Prinzip – dem hartnäckigen Vorurteil zum Trotz, dass digitale Techniken den Künstler:innen für die schöpferische Verwendung keinen Spielraum ließen. Sie hinterlassen in den computergenerierten Bildern gleichsam ihre eigenen handwerklichen Spuren. An der Art und Weise, wie Netzhammer einerseits die Bild- und Formsprache bewusst reduziert und andererseits die Mutationen wie Kettenreaktionen abwickelt, kann man so auch „unterschiedliche Emotionswerte und individuelle Gefühle“ (Kaufhold 2001, 23) erkennen. Netzhammer selbst versteht sich als „Zeichner mit ganz klassischer Ausbildung“ (Netzhammer und Jocks 2007, 194). Seine Digitalästhetik wird von der Kritik als „fortschrittlich-



Abb. 32: Yves Netzhammer. Ohne Titel. *Ignatien*. 2014. 30.

archaisch[]“ (Röller 2008, 174) bezeichnet: Bei der Nutzung der digitalen Ausdrucksformen verzichtet er auf zeitgemäße effektvolle *Raytracing*-Programme. Stattdessen bringt er von Anfang an eine heutzutage veraltete, zeitaufwendige CAD-Software zum Einsatz, „die ursprünglich für architektonische Entwürfe entwickelt wurde“ (Kania 2016, 69).

Der Künstler selbst betont immer wieder, „dass man auch in eine ganz einfache Computerzeichnung viel Subjektivität stecken kann“ (Netzhammer und Gasser 2011, 98). Wenn die Computerästhetik gemeinhin „mit Kühleit und Distanz“ gleichgesetzt wird, so fasse man sie zu eng. Die digitale Kunst kann und soll Netzhammer zufolge „eine eigenständige Sprache [...] generieren“ (Netzhammer und Gasser 2011, 104). Die Möglichkeit für seine eigene Handschrift, sieht er allerdings weniger in einer medienspezifischen „Geschwindigkeit“ und in einer genauen, detailtreuen Wiedergabe der Wirklichkeit als vielmehr in einer Inszenierung der Künstlichkeit und einer „eigenwillige[n], bewusst reduzierte[n] Bild- und Formsprache“ (Netzhammer und Gasser 2011, 96). Die Oberflächentextur der Figuren und der Dinge ist glatt, selbst die Menschen und die Tiere haben „ihre schrundige unregelmäßige Haut gegen eine künstliche, blanke eingetauscht“ (Stegmann 1999). Sowohl in der Farbgebung als auch in der Darstellung der Bewegung verhält sich der Künstler dezent. Während die Gangart der Figuren „tastend[]“ (Schmidt 2003, 29) und „schablonenhaft“ (Ermacora 2003, 11) ist, verwendet Netzhammer nur sehr wenige Farben, die abgesehen von Grau und Rosa für die Puppenkörper fast ausschließlich aus den drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie aus Schwarz und Weiß besteht.

Die Pointe seiner künstlerischen Ausdrucksform liegt jedoch darin, dass seine „reduzierte[] und abstrahierte[] Stilistik“ (Netzhammer und Gasser 2011, 99) mit zahlreichen Leerstellen, die einen Bruch mit naturalistischen Darstellungsweisen markieren, gerade die Phantasie der Zuschauer:innen stärker anregen. In seiner Ästhetik stellt die künstliche Szenerie eine „eigengesetzliche Gegenwelt“ dar, denn die Arbeit am Computer zwingt Netzhammer, sich „aus verbalen, gesellschaftlich etablierten Kommunikationsformen“ herauszunehmen (Netzhammer und Jocks 2007, 198). Allerdings will sich der Künstler keineswegs selbstgenügsam in einer solipsistischen Festung verschanzen. Durch den ständigen Prozess der Mutation mit dem Disparaten, in den sich alle Lebewesen und Dinge in seiner Bilderwelt verwickeln, sprengt er immer wieder „die Vorstellung des einen geschlossenen Körperpanzers“ (Volkart 2015, 94). Insofern kann der räumliche Gegenentwurf zur Realität keinen stabilen Fluchttort darstellen, sondern er ist auch zu jeder Zeit den Möglichkeiten der Transformationen ausgesetzt.

Wenn Netzhammer früher in den statischen Digitalzeichnungen eher auf ein „Netzwerk an Bildern“ setzte, so versucht er seit Beginn des 21. Jahrhunderts auch in Form von Animationsfilmen oder Installationen komplizierte Geschichten zu er-

zählen. Sie sind allerdings nicht etwa „auf narrative Stringenz“ (Netzhammer und Stegmann 2014) ausgerichtet, wie beispielsweise auf eine konsequente Handlung oder einen individuell geprägten Charakter. Vor allem „mit ihren permanenten Brüchen, Kehrtwendungen und parallelen Ebene[n]“ (Netzhammer und Stegmann 2014) werden sie bewusst gestört. Um „[m]it scheinbar einfachsten ‚Formulierung[en]‘“ Begriffsverwirrung zu stiften (Kaufhold 2001, 18), kommen zwei Effekte zum Einsatz, durch die sich das kameralose Digitalbild auszeichnet: „die gleichmäßige Konturschärfe in allen Ebenen“ und „die Variationsmöglichkeiten der Perspektive“ (Kaufhold 2001, 22). Das virtuelle Licht wird auch in weitungsfassenden Brechungen und Spiegelungen eingesetzt. So entziehen sich seine Digitalbilder dem photographischen Realismus. In vielerlei Hinsicht steht die eigenständige Bildsprache Netzhammers, wie im Folgenden näher erläutert wird, in engem Zusammenhang mit der lyrischen Sprache Falkners, insbesondere mit Reduktion, Künstlichkeit und Sinnverwirrung.

Die Engel vor den Portalen von Facebook

Ein Hauptmerkmal der Text-Bild-Korrespondenzen in *Ignatien* besteht nicht bloß im Verzicht der Gedichte, die Bilder des Künstlers einfach zu beschreiben, sondern vielmehr darin, die Überlegungen über die Genese und die Ästhetik der digitalen Kunst und die Auswirkungen der neuen Medien auf das Leben und den Körper der Menschen in der genuin lyrischen Sprache anzustellen – wodurch ein inhaltlicher Bezug zu Netzhammers Bildern gegeben ist. In den Gedichten führt Falkner neben verschiedenen griechischen und germanischen Gött:innen Philosophen wie Hegel, Derrida und de Saussure sowie Naturwissenschaftler wie die DNA-Entdecker James Watson und Francis Crick namentlich und teilweise sprachspielerisch an: „Derrida! die Blumen sind da!“ (Falkner 2014, 31). Auch zahlreiche Fachbegriffe aus diversen Wissensbereichen kommen zum Vorschein, deren Tragweite von der Soziologie („emergente Ordnung“) über die Biologie („Homöobox“) bis zur Informatik („Webarchitekt“, „Notebook“ und „Gigabyte“) reicht. Dabei liegt der Akzent eindeutig auf Begriffen des digitalen Zeitalters, etwa die heutige Informationstechnologie und die sozialen Netzwerke betreffend.

Die Bezugnahme Falkners auf das Internet erschöpft sich allerdings nicht bloß in der Nennung einzelner Begriffe, sondern sie durchdringt sowohl die thematische als auch die stilistische Ebene der Gedichtsammlung. Nachdem im Gedicht „Ignatia 9“ der Gründer des sozialen Netzwerks Facebook, Mark Zuckerberg, erwähnt wurde, treten die Schlüsselveise in Erscheinung, in denen die Subjekte und die Räume im digitalen Zeitalter gedacht werden, und die insbesondere für das Ver-

ständnis des dichterischen Konzepts von *Ignatien* relevant sind: „Die Engel liegen als Punks mit gepiercten Augen / vor den Portalen von Facebook.“ (Falkner 2014, 51) Diese Verse, die an Kafkas Parabel *Vor dem Gesetz* erinnern, stellen den Cyberspace vor als einen verschlossenen Raum mit zahlreichen Toren. Angenommen, dass die Engel hier für Menschen im digitalen Zeitalter stehen, so sinken sie vor der gigantischen Macht des Plattformbetreibenden in Ohnmacht und haben aus Verzweiflung ihrem eigenen Körper Wunden zugefügt. Es ist allerdings nicht zu übersehen, dass sie sich nicht wie der tragische Held Ödipus selbst geblendet haben, sondern weiterhin sehen können. Die Engel stellen bloß, aus einem anderen Gesichtspunkt betrachtet, mit ihren Piercings bewusst eine Körpermodifikation zur Schau. Diesen Engeln, die in sich die Tragik und die Maskierungs- und Inszenierungslust miteinander verbinden, kommt ein janusköpfiger Charakter zu, der auch der hier erörterten Gedichtsammlung zugrunde liegt.

Wenn in den Computerzeichnungen und Animationen Netzhammers die beständige Metamorphose auf die Realität im digitalen Zeitalter Bezug nimmt, in der das moderne Konzept vom einheitlichen autonomen Individuum außer Kraft gesetzt wurde, so wird der Mensch auch in den *Ignatien*-Gedichten einfach als „Auslaufmodell Mensch“ (Falkner 2014, 25) oder als „das schwer mit Prothesen bewaffnete / völlig entegeisterte Ungetüm Mensch“ (Falkner 2014, 60) bezeichnet. An seine Stelle treten einmal Mischwesen, wie sie auch bei Netzhammer immer wieder anzutreffen sind, und ein anderes Mal eben Engel. Allerdings stehen diese nicht bloß für Menschen, sondern sie sind auch in einem literatur- und kunsthistorischen Kontext zu sehen. Falkner hat angemerkt, dass das Buch mit dem Untertitel *Elegien* „als ein fernes Echo auf die Duineser Elegien“ (Braun und Falkner 2016, 39) von Rilke konzipiert wurde. Abgesehen davon, dass in Allen Ginsbergs Langgedicht „Howl (Das Geheul)“, das Falkner im Gespräch neben Nietzsches *Dionysos-Dithyramben* als Paradebeispiel des manischen Sprechens in der Poesie erwähnt, viele Engel vorkommen, wird ferner ein Engel aus der Kunstgeschichte zweimal im Gedichtband in Erinnerung gerufen: Der Engel Michael aus dem Gemälde *Verkündigung an Maria*, das aus der Feder des italienischen Renaissancemalers Lorenzo Lotto stammt (vgl. Falkner 2014, 20; 55). Darin bricht der Künstler insofern mit den Konventionen des *Annuntiatio*-Stoffs, als er die bekannte biblische Geschichte auf eine bewusst einfache und direkte Weise erzählt, um sie dem alltäglichen Realismus anzunähern. In den Vordergrund tritt so der Engel mit den kräftigen Gliedern, der eher wie ein Einbrecher als ein heiliger Gottesbote wirkt, und vor dem Maria überbestürzt flüchtet. Indem Falkner im Gedicht diesen Engel als „Inbegriff von Wollust und Eile“ (Falkner 2014, 55) bezeichnet, treibt er nicht nur den Bruch mit der Tradition auf die Spitze, sondern er bewirkt nach der Manier Netzhammers eine kleine Verschiebung:

Der Engel Lorenzo Lottos erscheint
 und übernimmt die Verkündigung:
 Wenn die Sprache spricht, geschieht, was sie sagt!
 sagt er. [...]

(Falkner 2014, 20)

Durch das Ersetzen des „Gottes“ durch „die Sprache“ in der biblischen Wendung „Wenn er spricht, so geschieht’s“ (Psalm 33, 9) wird das Augenmerk von dem Urheber auf das Medium bzw. den Boten gelenkt. Wie in der performativen Sprechaktheorie Austins wird hier die Sprache zum Schöpfer. In diesem Kontext lohnt es sich, die Überlegungen Michel Serres in seinen Schriften *Die Legende der Engel* und *Der Parasit* in Betracht zu ziehen. In der heutigen Informationswelt, in der „flüssige[n], fließende[n] und manchmal sogar fluktuierende[n] Welt“ (Serres 1995, 44), nehmen die Engel als Austauschende und Übersetzende an den Knotenpunkten im Netz der milliardenfach in sich verschlungenen Beziehungen Platz, um sie untereinander zu verbinden und miteinander kommunizierbar zu machen. Allerdings halten diese Vermittler:innen nicht immer systemkonform den Verkehr unter Kontrolle, sondern verursachen auch oft wie Parasiten im Netzwerk Verwirrung. Durch die parasitären Eingriffe, die „Unterbrechungen und Störungen“ im Kommunikationsfluss, wird die

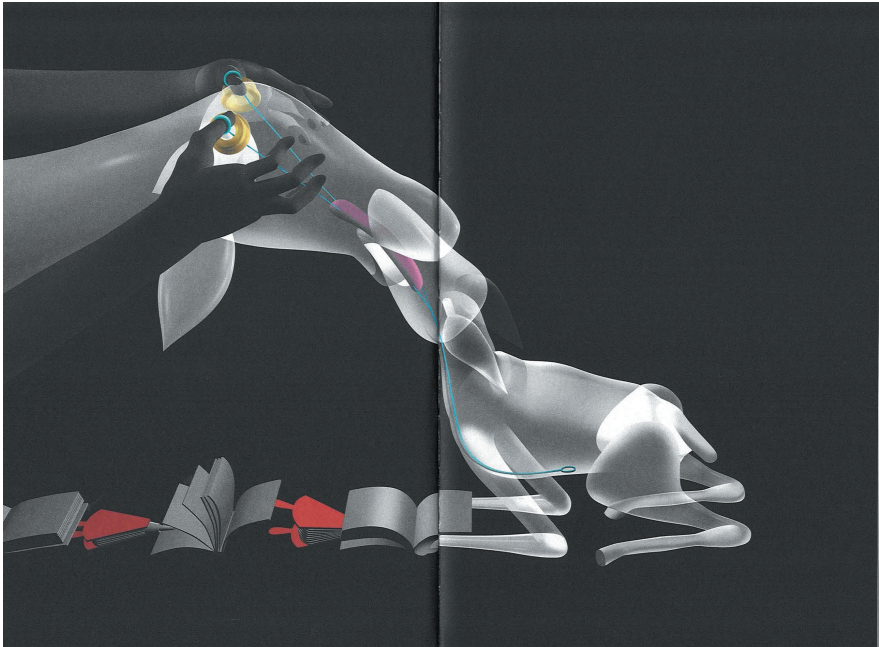


Abb. 33: Yves Netzhammer. Ohne Titel. *Ignatien*. 2014. 64–65.

Botschaft nicht einfach gestört, sondern sie kann sich, so Serres in *Der Parasit*, teilweise „durch Mutation, Abwesenheit, Substitution oder Verschiebung von Elementen“ (Serres 1987, 282) verändern. Die geschlechtslosen Engel bzw. Cherubim in der Gestalt des geflügelten Stiers gewährleisten „die Möglichkeit der Übergänge und die Plastizität des Kommunikationssystems“ (Serres 1995, 166). Während Geschlecht Trennung bedeutet, vereinen die hermaphroditischen Engel. Die „amphibische[n] Wesen“ „leben in beständigem Koitus“ (Serres 1995, 166), um jede Grenze porös zu machen, was, wie gezeigt wurde, in den Bildern Netzhammers, der übrigens selbst auch seine geistige Nähe zum französischen Denker betont (vgl. Netzhammer und Jocks 2007, 200), vielfach Entsprechung findet.

Auch Falkner hebt in der Wendung „[k]ein Netz ohne Knoten“ (Falkner 2014, 20) die entscheidende Rolle eines Boten im digitalen Zeitalter hervor und bringt seinen Engel ebenfalls mit Sexualität in Beziehung. Dabei lenkt er die Aufmerksamkeit insbesondere auf dessen Fluidität, die sich nur schwer sprachlich fassen lassen: Die Engel werden als „[e]ntsetzlich zart“ bezeichnet, so zart „wie die Gelüste einer Frau“ oder „[w]ie ein junger Mann, gestaltet wie ein Seufzer / der einen Strand entlangweht, dessen Weite ihn auslöscht“ oder „[w]ie der Fühler des Zitronenfalters“ (Falkner 2014, 51). Eine ähnliche Begeisterung für das Ephemere und Flüchtige lässt sich in einem weiteren Gedicht, „Ignatia 4“, ausmachen:

Hörst du es nicht?
 Dies schläfrige Anschlagen der Brandung.
 Wind
 Wimperntusche und Lipgloss.
 [...]
 Hat das Zyklopenauge der Webcams
 den Gang all dieser Dinge festgehalten
 die immer kürzere Zeit brauchen
 um im Sand zu verlaufen?
 Spurlos übergreifend ins Nebensächliche.
 So klein inzwischen
 wie der Abstand zwischen Nepal und Neapel.
 Legathenisch winzig. Wie
 die Lücke zwischen dem Jetzt und der Bahnsteigkante.
 (Falkner 2014, 25)

Es handelt sich bei „all diese[n] Dingen“ um Naturerscheinungen wie „Brandung“ und „Wind“, die sich wie in Ewigkeit wiederholen, so dass der Gang der einzelnen Welle oder des einzelnen Luftzuges schwer feststellbar ist, oder um die Toilettenartikel, die keine Stabilität zeigen, sondern von einem Augenblick zum anderen verfließen und sich verflüchtigen wie Flügel eines Schmetterlings. Wenn „die Dinge“, wie in einem anderen Gedicht bemerkt wird, „jeder Beschreibung“ „spotten“ (Falkner 2014, 86), so wird hier kritisch gezeigt, dass selbst das scharfsichtigste Auge der

nagelneuen Digitalkamera außerstande ist, alles zu registrieren, was sich in der Welt gar nicht behaupten will, sondern schon im gleichen Augenblick, in dem es geboren wird, so unauffällig wie möglich wieder verschwindet, ohne jede Spur zu hinterlassen. Auch wenn der Apparat „den Gang“ oder besser das Zittern „all dieser Dinge“ optiktechnisch aufnehmen möge, so wird er jedoch im sensationssüchtigen digitalen Zeitalter wohl als langweilig gebrandmarkt und sofort aus dem allgemeinen Interesse entfernt. Außerdem wissen diese flüchtigen Dinge von einer linearen Teleologie gar nichts, sondern verfolgen „verwegen / die Richtungsarmut [ihrer] Ziele“ (Falkner 2014, 89), wiederholen unendlich wie ein „Reigen“ (Falkner 2014, 74) und wie „Karusselle“ (Falkner 2014, 36) einen Kreislauf.

Im System kleine „Lücke[n]“ oder gerade Verschiebungen wie einen Druckfehler ausfindig zu machen, darin sieht Falkner die Aufgabe seiner Dichtung. Es ist in einer gebrochenen Weise, in der er, wie oben bereits erwähnt, die *Duineser Elegien* zitiert. In der ersten „Ignatia“ nimmt er auf deren berühmten Eröffnungsvers „WER, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?“ (Rilke 1982, 441) Bezug und formuliert diesen um in: „Wer, wenn nicht ich, hörte mich denn / aus der Enge der Ordnungen“ (Falkner 2014, 11). An diesem Beispiel wird eines der poetischen Verfahren Falkners erkennbar, um die Lücke sichtbar zu machen, nämlich das der Permutation, durch das jedes Sprachgebilde seine feste Kontur verliert und in den beständigen Prozess der Transformation gerät. Darin lässt sich eine weitere Korrespondenz zwischen Lyrik und Kunst in *Ignatien* beobachten: Der Dichter versucht in den Gedichten mit den Sprachkörpern das umzusetzen, was der Künstler in den Bildern am Figurenkörper „mit kleinen morphologischen Verschiebungen“ (Netzhammer und Gasser 2011, 97) geschehen lässt.

Eingefrorene Räume

Auch auf die sterilen „kühlfarbigen Szenerien“ (Keller 2018), in denen die Figuren Netzhammers fast immer gefangen sind, nimmt Falkner in seiner lyrischen Topografie Bezug, wie auf deren „Öffnungen“, die mal als „Schnittstellen zwischen Außen und Innen“ (Lukowicz und Wagner 2016, 28), mal als „grenzüberschreitende kommunikative Kontakte“ (Laukötter 2005, 12) bezeichnet werden. In den Gedichten fehlt es zwar meistens an Ortsangaben, jedoch ist nicht nur vom Tor, das auf ein geschlossenes Terrain hinweist, sondern auch immer wieder vom zu lüftenden Zimmer oder vom aufzumachenden Fenster die Rede (vgl. Falkner 2014, 60 und 71). Selbst die Landschaft draußen wird oft als totenstille Einöde dargestellt, aus der es keinen Ausweg gibt, wie eine hohe Gebirgslandschaft mit „der graslosen Nordwand“ (Falkner 2014, 11) und wie eine nördliche Winterlandschaft

mit dem „ewige[n] Eis“ (Falkner 2014, 15). Die Erde ist nicht unendlich weit, sondern stellt wie ein Treibhaus nichts als „globale[] Abrundung“ (Falkner 2014, 25) dar. Wenn der Dichter auf die räumliche Geschlossenheit und Enge fokussiert, so nimmt er nicht bloß auf die ästhetisch dargestellten Bildszenerien Netzhammers Bezug, sondern auch auf deren Rahmen, nämlich auf den computergenerierten digitalen Raum: Dieser ist, wie gezeigt wurde, von der Wirklichkeit völlig abgekoppelt. Selbst „die köstlichen alten Landschaften“, die draußen nur scheinbar „prangen“ (Falkner 2014, 20), sind unzugänglich, denn sie existieren ebenso lediglich auf dem digital hergestellten virtuellen Bild.

Der geschlossene Raum in den Gedichten kann ferner auch darauf bezogen werden, was in der Medienwissenschaft als Echokammer-Effekt kritisch diskutiert wird. Durch die Anwendung von Algorithmen versuchen Webseitenbetreiber:innen, den Benutzer:innen nur Informationen anzuzeigen, die ihre eigenen Ansichten unterstützen, bis diese schließlich in der „Echokammer“ (Sunstein 2017, 5) oder in einer „Filterblase“ (Pariser 2011, 9) völlig isoliert sind, was über den selektiven Nachrichtenkonsum zu einer Fragmentierung und Polarisierung der Gesellschaft führt (vgl. Gleich 2019).² Die euphorische Erwartung der frühen Tage des Internets, wonach dieses ein *Global Village* schaffe, das jede Distanz überwindet und in dem die Vision einer vollständigen Demokratie umgesetzt wird (vgl. McLuhan 1992, 13), wurde bisher nicht erfüllt. Stattdessen sind wir im Internet einer ständigen und umfassenden Kontrolle ausgesetzt, selbst unsere geheimen Wünsche und Begierden sind den Internetkonzernen bekannt und auf diese Weise manipulierbar geworden. Gerade mit diesen Problemen beschäftigen sich Falkners Gedichte, um einen Ausgang aus diesem Dilemma zu finden. Falkner weist auch auf die sogenannten „Dark Screens“ (Falkner 2014, 66) bzw. den Black Screen hin, also auf einen Systemfehler. In dieser Computerwelt, in der die Wenigsten wissen, „worauf / die Erdgeschosse [des Systems] gründen, wann / das Unterirdische beginnt“ (Falkner 2014, 25), in der es keine „Gewähr“ (Falkner 2014, 71) gibt, kann ein kleiner *bug* zum *shutdown* des ganzen Betriebssystems führen, wie „die Division durch die Null“ (Falkner 2014, 71), die insofern ein unausführbares Kommando darstellt, als sie keine einzige gültige, sondern unendlich viele Lösungen ergibt. Gerade in diesen Systemstörungen sieht Falkner, wie im Folgenden näher erläutert werden soll, die subversive Produktivität der Kunst.

Im Kontext des manischen Sprechens ist aber zunächst die Tatsache wichtig, dass die digitale Bilderwelt mit der Sprachwelt vergleichbar ist. Falkner geht von der poststrukturalistischen Prämisse aus, wonach „[d]as Bedeutende [...] seine Bedeutung“ und „das Zeichen [...] das Bezeichnete [verfehlt]“ (Falkner 2014, 14). Es geht ihm

2 Ob Echokammern tatsächlich derartige gesellschaftliche Auswirkungen haben, ist mittlerweile allerdings recht umstritten (vgl. Guess et. al. 2018).

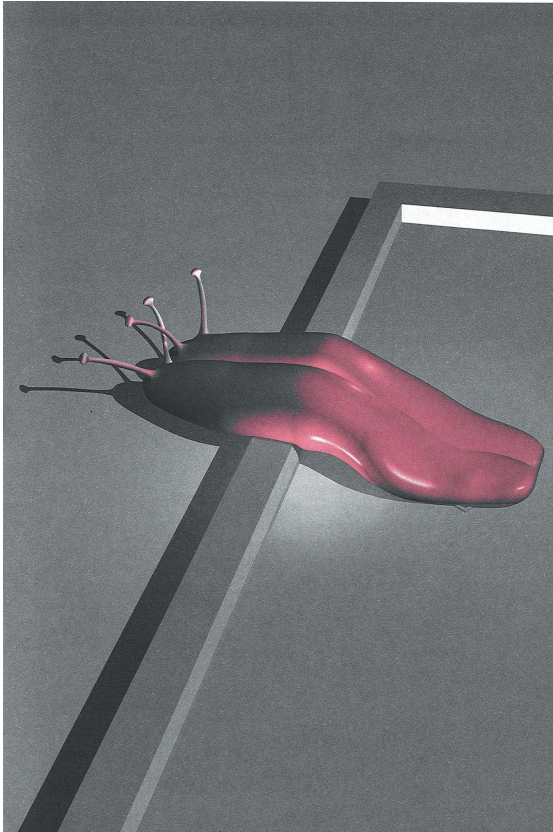


Abb. 34: Yves Netzhammer. Ohne Titel. *Ignatien*. 2014. 43.

darum, nach einem Ausweg aus dem logisch-grammatisch geregelten sprachlichen Gefängnis zu suchen. In den Gedichten wird auf verschiedenen Ebenen die Möglichkeit berücksichtigt, aus der aussichtslosen Enge, „aus der Unhintergebarkeit / von Sprache / ins endlich Offene –“ (Falkner 2014, 11) auszubrechen. Mit größter Aufmerksamkeit nimmt Falkner die kleinsten Anzeichen für den Durchbruch der geschlossenen Räume wahr und zeichnet auf, wie sich „[m]it einem leisen Kreischen“ (Falkner 2014, 26) die Klettverschlüsse öffnen, wie „die Verschlusslaute p, t, k“, die aus der „Magengrube“ durch plötzliche Öffnung des Artikulationskanals erzeugt werden, „auf den Lippen platzen / PTK, PTK!“ (Falkner 2014, 95). Es ist gerade die manische Raserei im platonischen Sinn, die in die glatte Oberfläche der geschlossenen Räume eine Ritze oder gar ein Loch reißen kann. Sie „bricht“ wie „die Sonne den knarrenden Fels aus dem Eise“ und lässt wie „Pulse [...] / mit gepolsterten Hämmern / Kontinentalplatten erklingen“ (Falkner 2014, 86). Selbst die Haut des Menschen, die

nach der Auffassung der Moderne einen „individuierten, monadischen bürgerlichen Körper“ (Benthien 2001, 49) umhüllt, ist „zu Tausenden, zu Tausenden verwundet worden“ (Falkner 2014, 86), so sehr, dass sie wieder „zum porösen, offenen und zugleich grotesk mit der Welt verwobenen Leib“ wird (Benthien 2001, 49). Die Abgeschlossenheit in Falkners Versen bleibt somit nicht nur auf Räume bezogen, sondern auch auf Körper, wobei sie sich im manischen Sprechen öffnen und neu verbinden lassen.

Im Gedichtband tritt von den vier göttlichen Rasereien nach Platon neben der poetischen, insbesondere auch die mystische bacchantische „Turbulenz“ (Falkner 2014, 61), in der geschwelgt, pokuliert und mit der Trommelmusik getanzt wird, sowie der Liebeswahn in den Vordergrund. Die liebkosende „Spitze eines Lächelns“ statt einer Lanze, ist in der Lage, „die Eisflächen zu ritzen“ (Falkner 2014, 86). Denn die Liebe kann aus der allmächtigen Kontrolle des „gültige[n] Algorithmus“ geraten, der „bei der gleichen Voraussetzung / zum selben Ergebnis führt“ (Falkner 2014, 61). In der 19. „Ignatia“ bricht das lyrische Ich, als es vor sich „plötzlich ein Du, eine Referenz, ein Objekt / eine Geliebte“ (Falkner 2014, 95) sieht, endlich aus dem verschlossenen Sprachgefängnis aus, um die „glitzernden prähistorischen Ebenen“ zu erreichen und auf der „schriftlosen Weite die Hufe der Büffel / klappern“ (Falkner 2014, 95) zu hören. Im euphorischen Augenblick, in dem im Riss des Sprachgefängnisses eine reale „Referenz“ in Erscheinung tritt, verwandelt sich die logisch-grammatisch geregelte Welt in eine schriftlose, worin auch die Grenze der Wahrnehmungskategorie außer Geltung gerät. Denn das Klappern der „Hufe der Büffel“ erreicht nicht nur akustisch das Ohr des lyrischen Ich, sondern die „wie bewegliche Lettern“ (Falkner 2014, 95) materialisierten Geräusche, die bis ans Ohr dringen, sind zugleich lesbar und physisch verletzbar.

Allerdings bedeutet dieser übergelückliche Augenblick der synästhetischen Wahrnehmung im Gedichtband keine Klimax. Im letzten Gedicht, „Ignatia 20“, kehrt eine melancholische Resignation zurück. Durch den Perspektivenwechsel wird darin das Liebespaar des vorletzten Gedichts angesprochen: „Ihr, die ihr geliebt habt / die ihr den Traum des Unwahrscheinlichen geträumt habt / den die Grausamkeit Hoffnung nennt“ (Falkner 2014, 101). Darauf folgt ein doppelter Imperativ, sich zu „entarte[n]“ und „die Sprache / [...] ins Unenthüllte“ zu „entrück[en]“ (Falkner 2014, 101). Zum einen wird erwartet, in der überhellen Welt der Informationen ein mutierter Störfaktor zu werden, jener „individuelle[] Strahlungswiderstand“ (Falkner 2014, 60), der bereits besprochen wurde. Zum anderen wird gefordert, die Sprache aus den Händen der reibungslosen Informationsmitteilung zu befreien und wieder für das Enigmatische der Dichtung zurückzugewinnen.

Mutation

Um den Algorithmus des Cyberspace zu unterlaufen und die glatte Oberfläche der Informationssprache ‚zu ritzen‘, spielt das imperativisch eingebrachte, somatische und poetische Verfahren „Schneiden, Spleißen und punktgenaue Mutation!“ (Falkner 2014, 45) eine entscheidende Rolle. Dabei muss man zwei Ebenen unterscheiden. Einerseits erfahren die Figuren auf der inhaltlichen Ebene eine Metamorphose, andererseits transformiert die Sprache selbst auf der formalen Ebene ihren eigenen Körper. Es geht dabei, wie weiter unten verdeutlicht wird, um die Transformation von einzelnen Wörtern und eine dadurch erzeugte Mehrdeutigkeit. Falkner entnimmt einen bekannten Metamorphose-Stoff aus der griechischen Mythologie, um ihn parodistisch zu transformieren:

Im Garten bei Helga spielt Gott
den verliebten Mandanten
er geht als goldener Regen auf sie
nieder, durchwühlt ihr Haar
kleckert das Manna ins köstliche Nest
ihrer Hochsteckfrisur.

(Falkner 2014, 90)

Hier mischt er den griechischen Mythos (Zeus als goldener Regen) – was für seine Poetik der „Kollision“ (Braun 2018, 10) typisch ist – nicht nur mit dem biblischen (Manna), sondern auch mit der alltäglichen Banalität (Helga statt Danae). Diese synkretistische Transformation, die sich in Gestalt des „entlaubten Meere[s]“ im nächsten Vers weiterentwickelt, wird nicht frei und willkürlich phantasiert, sondern Falkner will sie, wie schon im zitierten Interview mit Braun angedeutet, in der wissenschaftlichen Sprache bestätigt sehen. Die Metamorphose wird dem mikrobiologischen und genetischen Modell nachgebildet:

Der Unterschied
zwischen Curt Goetz und Rainald Goetz
zwischen Ann Cotten und Jerry Cotton
ist, genetisch gesehen, irrelevant.
Alles die gleiche Homöobox
das gleiche, trügerische Schillern von Aminosäuren
genetische Strickleitern, codierte Erblasten.

(Falkner 2014, 31)

Nachdem unter genetischem Gesichtspunkt der kulturell relevante Unterschied zwischen dem Komödienautor vor Jahrzehnten und dem provokativen Netzautor in der Gegenwart, zwischen der sprachbewussten Dichterin und der Figur aus einer kommerziell erfolgreichen Kriminalroman-Serie negiert wird, wird auf die Proble-

matik verwiesen, dass „das Ich“ als „konsistente, gar authentische Entität“ in der Moderne insbesondere „unter hochtechnisch-kybernetischen Bedingungen“ (Grimm 1993, 459) abhandengekommen sei. Allerdings macht Falkner auch auf die Möglichkeit aufmerksam, dass ein „winzig[er] Sprung / in den einfachen Chromosomensätzen / [...] uns ankündigt“ (Falkner 2014, 39), d. h. den fatalen Determinismus („Alles die gleiche Homöobox“) außer Kraft setzt und eine Individualität gewinnen lässt. Wie in den Gedichten Falkners die biologische Mutation mit dem manischen Sprechen der Dichtung überschritten wird, so kann dieser Sprung als „[l]egasthenisch winzig[er]“ (Falkner 2014, 25) Eingriff, als Permutation verstanden werden. Dieses poetische Verfahren hat Falkner schon im Gedichtband *wemut* (1989) erfolgreich erprobt, dessen Titelwort durch die Tilgung des Buchstaben ‚h‘ mehrere Bedeutungen auffaltet: Wermut, Wehmut, *we mute* (wir, die Stummen) und Wermund (Familienname, insbesondere eines mythologischen Königs von Dänemark) (vgl. Geist 2007, 642). In ähnlicher Weise wird der Name des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure im vorliegenden Gedichtband transformiert: „alles so saussure!“ (Falkner 2014, 31). Der Nachname wird sprachspielerisch in Kleinschreibung präsentiert, als wäre er aus ‚so‘ (eine lautliche Übertragung der französischen Silbe ‚sau‘, im Nachklang des vorlaufenden ‚so‘) oder ‚sau‘ wie in ‚saukalt‘ (eine Übertragung auf der

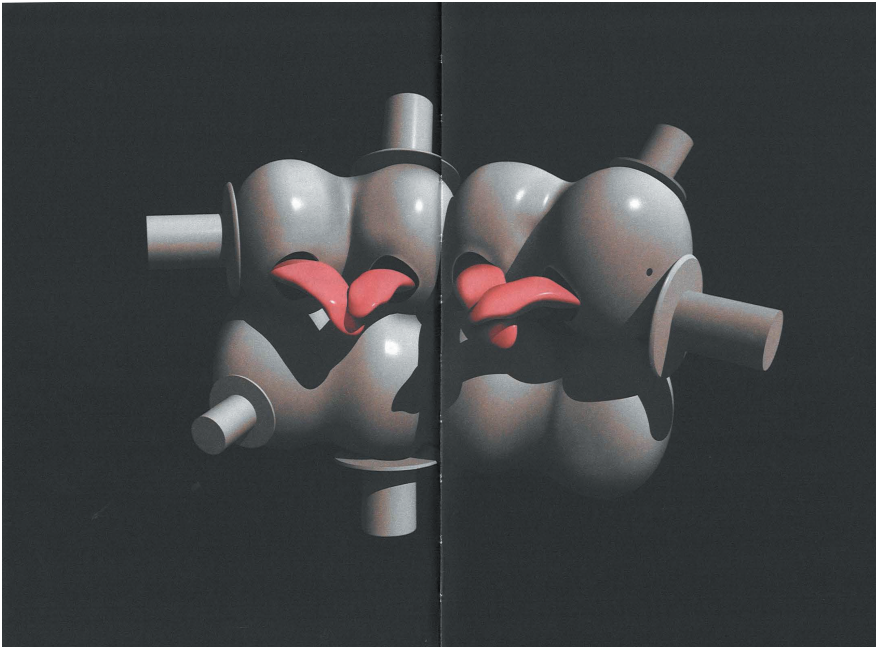


Abb. 35: Yves Netzhammer. Ohne Titel. *Ignatien*. 2014. 82–83.

visuellen Ebene) und ‚ssure‘ oder besser ‚sûr‘ (‚sicher‘ im Französischen) kontaminiert und wird auf diese Weise „mit einem Bedeutungsüberschuss“ (Eickmeyer 2018, 226) aufgeladen. In beiden Fällen lässt sich eine polyglotte Erweiterung beobachten.

Wie die im Gedicht variierte Redewendung „das Zünglein an der Waage sich ausschlaggebend / im Gesichtspunkt niederschlägt“ (Falkner 2014, 66) zeigt, kann ein kleiner Zungenschlag bei der Rede einen solchen Ausschlag geben, dass er den festgelegten Gesichtspunkt beeinträchtigt und verrückt. Ein winziger Versprecher oder ein Zungenbrecher verursacht unerwartete Sinnverwirrungen. Es gehört, wie in der Forschung gezeigt wird, zu den zentralen poetischen Techniken Falkners, „kleine bedeutungsdifferenzierende Worteelemente für ambigüe sinntragende Klangfiguren“ zu nutzen wie den „Metaplasma“ oder die „Paronomasia“ (Grimm 2006, 2). Meistens ist es das Austauschen oder Auslassen eines einzigen Buchstabens, das eine bekannte Wendung transformiert: Dann wird aus Amor und Psyche „Amok und Psyche“ (Falkner 2014, 25), sodass die Akzent- und Bedeutungsverschiebung von der einzigartigen Liebe in der Mythologie, wie sie etwa in Apuleius’ *Metamorphosen* erzählt wird, zum Amokläufer mit psychischer Erkrankung, wie häufig in den Sensationsmedien dargestellt, stattfindet. In der „Ignatia 10“ gelingt Falkner, mit dem mutierten Neologismus „Knallhalla“ sein Zungenreden, das manische Sprechen, in Richtung auf die Kunst- und Zeithistorie hin zu erweitern.

Hall of fame!
Halle der Säuferinnen, Knallhalla!
Die lallende Freya der Weltenburg
und die torkelnde Fulla
am Tresen der Befreiungshalle.
Unter die rastlose Wallfahrt der Donau
nach Wien. [...]

(Falkner 2014, 54)

Vor dem Hintergrund einer wie in akustischen Halluzinationen hartnäckig wiederholten Silbe ‚all‘ erfährt das Walhall, in der nordischen Mythologie der Ruheort der gefallenen Krieger, eine vielfältige Transformation. Auf der mythologischen Ebene verwandeln sich die Göttinnen auf synkretistische Weise in eine dionysische Mänade. Damit wird der heilige Ort in die „Halle der Säuferinnen“ umbenannt, um so entweiht und zugleich in Beziehung mit dem heiligen Wahn Platons gesetzt zu werden. Wenn die Göttinnen in der zweiten Strophe „[w]eltweit trinkend / bacchantisch“ (Falkner 2014, 55) die Wolkenweberei treiben, so fällt es im Übrigen schwer, vor dem Hintergrund der das ganze Buch durchdringenden Thematik des Internets, diese Hausarbeit nicht mit Begriffen wie Cloud und World Wide Web in Verbindung zu bringen.

„Walhalla“ meint aber auch die gleichnamige nationalistische Gedenkstätte in Bayern, die im Jahr 1842 errichtet wurde, im selben Jahr wie die Befreiungshalle im nahen Ort Kehlheim im Andenken an den Sieg gegen Napoleon: Falkner stellt einige Verse später deren „Büstenhalle“, in der die im 19. Jahrhundert als vorbildlich erachteten Herrscher, Feldherren, Wissenschaftler und Künstler mit Marmorbüsten geehrt wurden, mit dem Neologismus „Kehlheime“ (Falkner 2014, 54) nebeneinander. So erreicht das manische Sprechen des Gedichts wieder eine Sinnverwirrung, wie Ann Cottens bewusst wörtliche Übersetzung nahelegt: „Bust halls, Throathomes“ (Falkner 2014, 56). Die Wortkontamination „Knallhalla“ ist auch im zeitgeschichtlichen Kontext kritisch einzuordnen, da Hitler 1937 im Walhalla die Büste seines Lieblingskomponisten Bruckner enthüllte (vgl. Kellermann). Wenn man das erste Glied ‚Knall‘, das mit einem Gewaltakt wie ‚schießen‘ und ‚schlagen‘ assoziiert werden kann, mit dem Vers in der zweiten Strophe („Alle Köpfe aller Meerschampfeifen / der Welt eröffnen das Feuer der Rede!“ Falkner 2014, 54) in Verbindung setzt, so können die Formulierungen „(Knall)köpfe“ und „Meerschampfeifen“ als eine sarkastische Bemerkung verstanden werden, die durch Verdoppelung die Leerheit und Dummheit der NS-Reden hervorheben soll.

An diesen Beispielen zeigt sich, wie die manische Sprache Falkners im Wesentlichen aus „Schneiden, Spleißen und [der] punktgenaue[n] Mutation“ besteht und zugleich von der wissenschaftlichen Nüchternheit ‚gegenkaschiert‘ wird. In diesem Sinne ist die Schlusszeile des letzten Gedichts zu verstehen: „Es schenkte uns Hypnos / den Schlaf mit offenen Augen / um ohne zu erblinden auf die Displays / einer allmächtigen Leere zu starren“ (Falkner 2014, 102). Ähnlich dem Musilschen Begriff der „taghellen Mystik“ (Musil 1978, 1089) markiert „der Schlaf mit offenen Augen“ den Balanceakt, den Falkner, wie in der Einleitung dieses Beitrages erwähnt, zwischen dem manischen Sprechen und der wissenschaftlichen Sprache ausführt. Allerdings macht Falkner selbst diese Coda des Bandes, wie fast alle seine Aussagen, durchstreich- und ironisierbar. Denn in der Mythologie sollen die Augen des schönen Jungen Endymion nicht deswegen im Schlaf geöffnet bleiben, damit er immer sehen und Einsicht gewinnen, sondern bloß, damit sie der verliebte Gott Hypnos jederzeit sehen, d. h. sich an ihnen erfreuen kann (vgl. Scheer 2014, 1027). Insofern nimmt die Wendung „Schlaf mit den offenen Augen“ eher auf eine Stumpfsinnigkeit Bezug, wie sie Falkner in seinen Gedichten der Netzwelt zuzuschreiben scheint.

Schluss

Trotz des nahezu identischen thematisch-methodischen Bezugsrahmens geben sowohl der Dichter als auch der Künstler einander keine illustrierenden Erklärungen, die zu ihrer dekonstruktiven Intention im Widerspruch stehen würden. Pflanzenartig mutierte Körper bzw. Körperteile wie die Zunge, der Finger und die Hand, Requisiten wie der Rasierapparat, die Schere und der Revolver, labyrinthartige Räume – alles das in den Bildern Befindliche macht sich zwar selbständig und entwickelt sich nach ihrer eigenen Logik. Jedoch werden die Ansätze weitergeführt, die in den Gedichten enthalten sind. Es ist z. B. nicht zu übersehen, dass die eher düsteren, sterilen Digitalbilder zweifellos in einem engen Verhältnis mit der negativen Sichtweise auf die Digitalisierung stehen, die aus den Gedichten hervorgeht. So hilft die sprachlich-bildliche Korrespondenz dem Verständnis der verschiedenen Aspekte ihrer Werke.

Zum Beispiel wird die Aufmerksamkeit zuerst auf das „Zünglein“ (Falkner 2014, 66) gelenkt, da der Künstler der Zunge vier von 30 Computer-Zeichnungen widmet, wenn auch jedes Mal ein anderer Gesichtspunkt beleuchtet wird, wie der Zungenkuss einer gesichtslosen Puppe mit einem hühnerartigen Puppenspielerkopf (vgl. Abb. 32), die von der Hand eines Marionettenspielers mit Fäden kontrollierte Zunge eines durchsichtigen Hundes oder Huftieres (vgl. Abb. 33) und eine in ein Schneckenpaar verwandelte kriechende Zunge (vgl. Abb. 34). In Abb. 35 treibt Netzhammer sein reduktionistisches Verfahren auf die Spitze, um sich eine posthumane Perspektive anzueignen. Es geht nicht mehr um Lebewesen, weder um menschenähnliche Puppen noch um modellierte Tiere, sondern um zwei zusammengekoppelte Kugeln, die einen Teil oder ein Bruchstück aus einem undefinierbaren industriellen Produkt darzustellen scheinen. Vier Kugeln, die inmitten der absoluten Finsternis schweben und wie zusammengeschweißt nebeneinandergestellt sind, wirken einerseits aufgrund der hell- und dunkelbeigen Farbe und der atmosphärischen Sterilität unorganisch und dinghaft. Andererseits werden diese leblosen Figuren durch weiche, runde Formen zusammengewachsener Körperteile, durch hutförmige Handgriffe, und vor allem durch die rosa Zunge, die aus jeder Öffnung weit hinausgestreckt wird, und jene der Nachbar:innen so beschwingt berührt, dass aus der ganzen Szene ein befremdender, aber komischer Effekt hervorgeht.

Nach Peter Geist forciert Falkner neuerdings mehr „den Dialog mit anderen Künsten“ und „Mehrsprachigkeit“, während „Verfahren der Dekonstruktion und Palimpsestierung“ „stark zurückgenommen erscheinen“ (Geist 2018, 130). Wie im vorliegenden Aufsatz gezeigt, kommen sie allerdings an wichtiger Stelle effizient zum Einsatz. Im künstlerischen Gespräch mit Netzhammer konnte Falkner seinerseits in Hinblick auf den Posthumanismus seine eigene Thematik und Metho-

dik erweitern und vertiefen. Die Mischwesen, die überall in den Gedichten nisten, sind ohne Zweifel ein Symptom für die Situation des Menschen im posthumanen Zeitalter. Vor dem Hintergrund der Digitalzeichnungen, die „die Vorstellung des einen geschlossenen Körperpanzers“ (Volkart 2015, 94) auf vielfältige Weise in Frage stellen, greift der Dichter auf die „Illusion ‚Ich‘“ (Grimm 1995, 293) zurück, die lediglich als „eine Schnittstelle irgendwo zwischen Körper und elektronischem Netzwerk“ (Grimm 1995, 288) dargestellt wird. Auf der ästhetischen Ebene kommt allerdings seine subjektive Kreativität gerade in vielerlei Arten von Mischungen zum Ausdruck, wie im Mischen von Bibelbezügen, Motiven aus der Mythologie und Begriffen aus der digitalen Sphäre oder im Austausch einzelner Buchstaben oder Silben in einem einzigen Wort. Im Gegensatz zur reibungslosen Abgeschlossenheit der gängigen Digitalästhetik und der vorherrschenden Informationssprache entwirft er jedoch auch Alternativen und setzt auf die poetischen Verfahren „Schneiden, Spleißen und punktgenaue Mutation“ bzw. Permutation und Kontamination. Durch die Analyse des Zusammenwirkens wird deutlich, wie die beiden Künstler versuchen, Fehler ins System hineinschlüpfen zu lassen, damit sie wie Viren oder Krebszellen das Programm umschreiben und für ständige mikrobiologische und genetische Wandlungen, Entgrenzungen und Hybridisierungen sorgen.

Quellenverzeichnis

- Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Braun, Michael und Gerhard Falkner. „Poesie am Rande des Nervenzusammenbruchs. Michael Braun im Gespräch mit Gerhard Falkner über seinen neuen Gedichtband Ignatien“. *Die zweite Schöpfung. Poesie und Bildende Kunst*. Hg. Michael Braun. Heidelberg: Wunderhorn, 2016. 39–50.
- Braun, Michael. „Lob der Unschärfe. Gerhard Falkners poetische Navigationen zwischen 1986 und 1992.“ *Materie: Poesie. Zum Werk Gerhard Falkners*. Hg. Constantin Lieb, Hermann Korte und Peter Geist. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018. 9–17.
- Burkard, Jennifer. „Von der Bedeutung des Raums. Einführung“. *Yves Netzhammer Installationen 2008–2018*. Hg. Jennifer Burkard. Berlin: Hatje Cantz, 2018. 6–7.
- Eich, Günter. „Träume“. *Günter Eich. Gesammelte Werke*. Bd. II: *Die Hörspiele 1*. Hg. Karl Karst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 349–384.
- Eickmeyer, Jost. „Bipolaroids of Yestern Times ... Antike und Antikes in Gerhard Falkners Lyrik“. *Materie: Poesie. Zum Werk Gerhard Falkners*. Hg. Constantin Lieb, Hermann Korte und Peter Geist. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018. 195–230.
- Ermacora, Beate. „Schnittstellen“. *Yves Netzhammer. Das Gefühl präziser Haltlosigkeit beim Festhalten der Dinge*. Hg. Sabine Maria Schmidt. Bielefeld: Kerber, 2003. 9–17.

- Falkner, Gerhard und Yves Netzhammer. *Ignatien. Elegien am Rande des Nervenzusammenbruchs. Elegies at the Edge of Nervous Breakdown*. Translated and, but rarely, transmuted, by Ann Cotten. Fürth: starfruit, 2014.
- Geist, Peter. „Gerhard Falkner“. *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*. Hg. Peter Geist und Ursula Heukenkamp. Berlin: Erich Schmidt, 2007. 639–649.
- Geist, Peter. „Im Marmor herrscht Alarm.“ Beobachtungen an den neuen Gedichtbänden Gerhard Falkners“. *Materie: Poesie. Zum Werk Gerhard Falkners*. Hg. Constantin Lieb, Hermann Korte und Peter Geist. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018. 129–137.
- Gleich, Uli. „Auswirkungen von Echokammern auf den Prozess der Meinungsbildung“. *Media Perspektiven* 2 (2019): 82–85.
- Grimm, Erk. „Zwischen Sprachkörper und Körpersprache. Gerhard Falkners ‚wemut‘“. *Sprache im technischen Zeitalter* 128 (1993): 456–468.
- Grimm, Erk. „Das Gedicht nach dem Gedicht: Über die Lesbarkeit der jüngsten Lyrik“. *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider Ihre Verächter*. Hg. Christian Döring. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. 287–311.
- Grimm, Erk. „Gerhard Falkner“. *KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. 1. Juni 2006, <http://www.munzinger.de/document/16000000137> (21. Januar 2023).
- Guess, Andrew, Benjamin Lyons, Brendan Nyhan und Jason Reifler. *Avoiding the Echo Chamber About Echo Chambers. Why Selective Exposure to Like-Minded Political News is Less Prevalent than You Think*. 2018, <https://www.researchgate.net/publication/330144926> (7. März 2023).
- Kania, Elke. „Per Animat zur Sichtbarmachung. Zur filmischen Sprache in den zeitbasierten Arbeiten von Yves Netzhammer“. *Selbstgespräche nähern sich wie scheue Rehe. Yves Netzhammer*. Hg. Hermann Arnhold. Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur, 2016. 69–73.
- Kaufhold, Enno. „Kameralose Digitalbilder“. *Natürlich künstlich. Das virtuelle Bild*. Berlin: Jovis, 2001. 6–26.
- Keller, Deborah. „Yves Netzhammer“. *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*. 2018, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=9733635&lng=de> (21. September 2022).
- Kellermann, Bernd. „Vor 80 Jahren nutzte Adolf Hitler die Walhalla für einen Propaganda-Auftritt“. *Wochenblatt*. 11. Juli 2017, <https://www.wochenblatt.de/archiv/vor-80-jahren-nutzte-adolf-hitler-die-walhalla-fuer-einen-propaganda-auftritt-12486695> (21. September 2022).
- Laukötter, Frank. „Probearbeiten in Bildern“. *Yves Netzhammer. Die Anordnungsweise zweier Gegenteile bei der Erzeugung ihres Berührungsmaximums*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen. Hg. Frank Laukötter und Wulf Herzogenrath. Nürnberg: Verlag Moderne Kunst, 2005. 5–16.
- Lukowicz, Marijke und Marianne Wagner. „Im Freigehege. Yves Netzhammers Entwürfe von Lebewesen, Welt und Dingen“. *Selbstgespräche nähern sich wie scheue Rehe. Yves Netzhammer*. Hg. Hermann Arnhold. Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur, 2016. 25–29.
- Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf, Wien, New York und Moskau: Econ, 1992.
- Netzhammer, Yves und Heinz-Norbert Jocks. „Die Subjektivierung der Wiederholung. Ein Gespräch“. *Kunstforum* 188 (2007): 194–201.
- Netzhammer, Yves und Christian Gasser. „Gespräch“. *Animation.ch. Vielfalt und Visionen im Schweizer Animationsfilm*. Hg. Christian Gasser und Hochschule Luzern. Bern: Benteli, 2011. 96–121.
- Netzhammer, Yves und Markus Stegmann. „Erzählen als intuitiver Erkenntnisprozess“. *Kunst Bulletin* 10 (2014), <https://www.artlog.net/de/kunstabulletin-10-2014/yves-netzhammer-erzaehlen-als-intuitiver-erkenntnisprozess> (21. September 2022).
- Pariser, Eli. *The Filter Bubble. What the Internet is Hiding From You*. New York: Penguin Press 2011.

- Platon. *Phaidros*. Stuttgart: Reclam, 1979.
- Rilke, Rainer Maria. „Duineser Elegien“. *Rainer Maria Rilke. Werke*. Bd. I.2: *Gedicht-Zyklen*. Frankfurt a. M.: Insel, 1982. 439–482.
- Röller, Nils. „Figur und Instrument“. *Yves Netzhammer*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008. 174–178.
- Schmidt, Sabine Maria. „Die Formen zukünftiger Gefühle. Die Utopie der Möglichkeitswelt im Werk von Yves Netzhammer“. *Yves Netzhammer. Das Gefühl präziser Haltlosigkeit beim Festhalten der Dinge*. Hg. Sabine Maria Schmidt. Bielefeld: Kerber, 2003. 18–32.
- Scheer, Tanya. „Endymion“. *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 3. Hg. Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014. 1027.
- Serres, Michel. *Der Parasit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- Serres, Michel. *Die Legende der Engel*. Frankfurt a. M.: Insel, 1995.
- Stegmann, Markus: „Erschrecke die Schnecke nicht“. *Yves Netzhammer. Wenn man etwas gegen seine Eigenschaften benützt, muss man dafür einen anderen Namen finden*. Ausst.-Kat., Kunstverein Schaffhausen. Hg. Markus Stegmann. Nürnberg: Museum zu Allerheiligen, 1999. o. S.
- Sunstein, Cass R. *#Republic. Divided Democracy in the Age of Social Media*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2017.
- Volkart, Yvonne. *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst*. Bielefeld: Transcript, 2015.

