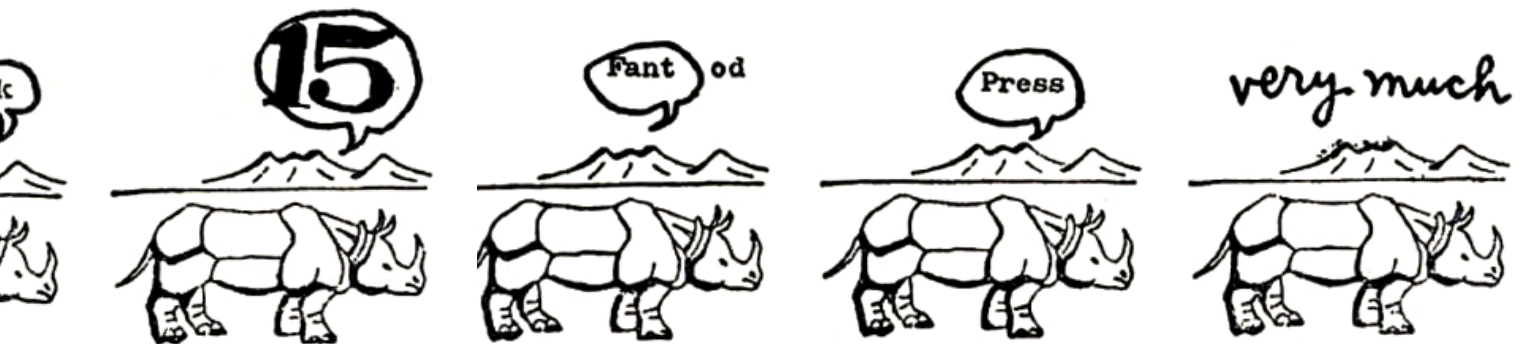


Klaus Rümmele

Zeichensprache

Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und
Pop-Autoren der Gegenwart



Klaus Rümmele

Zeichensprache

Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart

Zeichensprache

Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und
Pop-Autoren der Gegenwart

von
Klaus Rümmele

Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
Tag der mündlichen Prüfung: 20.07.2011
Referenten: Prof. Dr. phil. Uwe Japp, Prof. Prof. Dr. phil. Stefan Scherer

Impressum

Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe
www.ksp.kit.edu

KIT – Universität des Landes Baden-Württemberg und nationales
Forschungszentrum in der Helmholtz-Gemeinschaft



Diese Veröffentlichung ist im Internet unter folgender Creative Commons-Lizenz
publiziert: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>

KIT Scientific Publishing 2012
Print on Demand

ISBN 978-3-86644-762-2

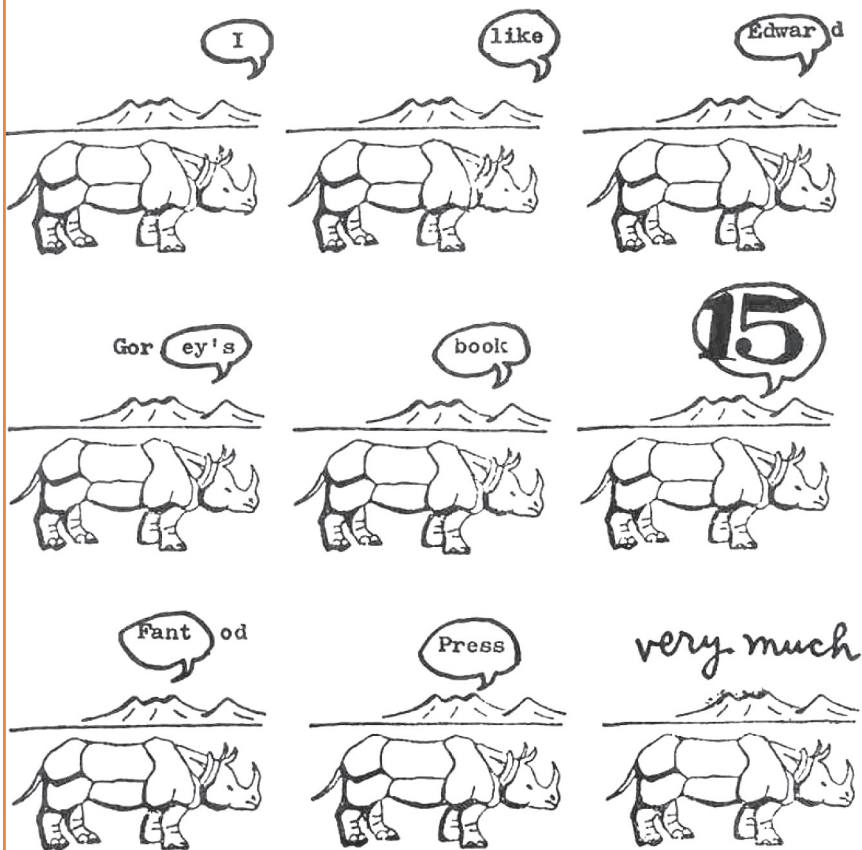
Inhalt

1	Einleitung: Bilder in Texten – die Weiterentwicklung einer Kunstform oder eine literarische Sackgasse?	03
2	Text und Bild in der Literatur des 20. Jahrhunderts	12
2.1	Die wichtigsten Theorien	23
2.2	Vom Bilderbuch zur digitalen Collage	31
3	Die 60er Jahre: Absagen an Sprach- und Assoziationsmuster	43
3.1	Einflüsse aus den USA: neue Sensibilität	47
3.1.1	Warum Leslie A. Fiedler Comics für einen literarischen Stoff hält	51
3.1.2	Wie William S. Burroughs Cut up-Methoden anwendet	59
3.1.3	Was Susan Sontag über Fotografie sagt	66
3.2	Ästhetik der Oberfläche: das intermediale Konzept des Pop	75
3.3	Trivialmythen: Schreiben über das und Illustrieren mit dem Material des Alltags	84
4	Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie	93
4.1	Das sprachliche Foto	112
4.2	Ein Rahmen aus Bildern	134
4.2.1	Bilder als Beiwerk: von Brinkmann (mit-)gestaltete Bücher, Bucheinbände und Zeitschriften	136
4.2.2	Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“	151
4.3	Neue Zusammenhänge	173
4.3.1	Der Gedichtband „Godzilla“	175
4.3.2	Die Anthologien „Acid“ und „Silverscreen“	185
4.4	Alltagsaufnahmen in Text und Bild	204
4.4.1	Essays	207
4.4.2	Kombinationen in Lyrik und Prosa: „Vanille“, „Bilder 28.6-29.6“ und „Flickermaschine“	218
4.4.3	Negative Weltanverwandlung: der Materialband „Rom, Blicke“	232
4.4.4	Die Materialbände „Schnitte“ und „Erkundungen“	260
4.5	Ohne Worte	282
4.6	Von der Sprachkritik in den Selbstzweifel, vom Aufbruch in die Krise – eine Zusammenfassung	288
5	Die 90er Jahre bis heute: Text und Bild bei Pop-Autoren	297
5.1	Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz	301
5.2	Erlebte und vermittelte Realität: Benjamin von Stuckrad-Barre und Kathrin Röggla	321
5.3	Neue Bilderwelt – ein Vergleich der Autoren von heute mit Rolf Dieter Brinkmann	329
6	Zum Schluss: Antworten auf die Eingangsfrage	337

1

Einleitung

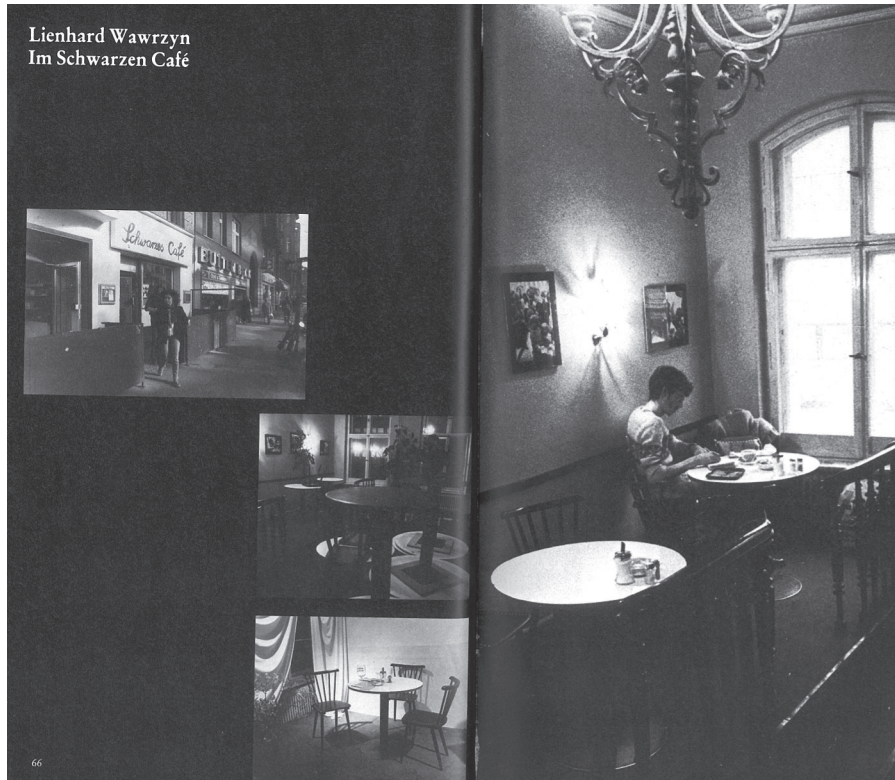
Eine Buchkritik



Ron Padgett

Quelle: Rolf Dieter Brinkmann
und Ralf-Rainer Rygulla (Hg.),
Acid. Neue amerikanische Szene.
1983, S. 181.

1 Bilder in Texten – die Weiterentwicklung einer Kunstform oder eine literarische Sackgasse?



Quelle: Karl Markus Michel und Harald Wieser (Hg.) unter Mitarbeit von Hans Magnus Enzensberger, *Kursbuch 59: Bilderbuch*. 1980, S. 66/67.

Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte. Journalisten von Zeitungen und Zeitschriften greifen gerne zu dieser Formel, um zu verdeutlichen, wie ihnen visuelle Mittel¹ dabei helfen, ihr Publikum zu erreichen: Mit Fotos und Grafiken lassen sich Informationen und Botschaften belegen, veranschaulichen, zuspitzen. Von den letzten standhaften Verfechtern der Macht des Wortes in Verlagen und Redaktionen abgesehen, akzeptieren Journalistinnen und Journalisten die Wirkung des Bildes – je schnelllebiger und vielfältiger die Medienlandschaft wird, desto bereitwilliger kürzen sie ihre Texte, um Platz zu schaffen für Illustrationen. Fest ist ihr Glaube daran, dass gerade ein Bild den Leser und die Leserin dazu animiert, den dazugehörenden Text zu lesen.

¹ Visuell heißt für die vorliegende Arbeit: den Gesichtssinn ansprechend. Zu visuellen Medien rechnet sie Fotos, Grafiken, Fernseh- und Filmstandbilder, Comics, Kopien von Gemälden, Stadtplänen und Fundsachen, Ausrisse und Ausschnitte, etc. Sie grenzt sie somit ab von textuellen oder auditiven Medien. Damit schließt sie an ein Verständnis visueller Medien aus der Forschungsliteratur zu Rolf Dieter Brinkmann an: Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. 2000, S. 9 ff.

² Gerhard Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montagetexte Alexander Kluges*. 1983, S. 10/11.

³ ebd., S. 7.

⁴ Jürgen Becker, *Eine Zeit ohne Wörter*. 1971.

⁵ K. Michel, „Statt 500000 Buchstaben 500 Bilder – eine neue Art des Lesens“, in: *Das kleine Rotbuch 8*, 1980, S. 6/7. Das *Kursbuch* erschien im gleichen Jahr: Karl Markus Michel und Harald Wieser (Hg.) unter Mitarbeit von Hans Magnus Enzensberger, *Kursbuch 59: Bilderbuch*, 1980.

Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte – geprägt hat diesen Satz ein Journalist, der auch Schriftsteller war: Kurt Tucholsky. Gerhard Bechtold führt in seiner Untersuchung der Montagetexte Alexander Kluges aus, wie Tucholsky damit die Erkenntnis einer literarischen Avantgarde im Deutschland der 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts auf den Punkt brachte, die mit visuellen Elementen arbeitete. Sie habe, so schreibt Bechtold, neuen Medien wie Film und Fotografie die Chance eingeräumt, „wieder eine neue ‚Unmittelbarkeit‘ zur Realität, ein neues konkretes Erleben und Erfassen der Dinge und Lebenszusammenhänge herzustellen ...“²

In ihrem Versuch, über eine disparate Wirklichkeit zu schreiben, berief sich 50 Jahre später eine ganze Reihe von Literaten auf die Ästhetik der Avantgarde in den 20er Jahren. Für sie, so erkennt Bechtold, habe sich die „multimediale Wiedergabe und Umsetzung von Sinneseindrücken“ als geeignete Methode erwiesen, um eine Realität abzubilden, die sich in Fragmente und Partikel aufzulösen scheint.³ Ein Beispiel liefert Jürgen Becker, der 1971 ein Buch vorlegte, das vor allem Fotos zeigt, die nur mit kurzen, assoziativen Zwischentiteln versehen sind.⁴ Und die 59. Ausgabe der Zeitschrift Kursbuch ist ein „Bilderbuch“, das ein Spiegel aktueller literarischer Strömungen in der zweiten Hälfte der 70er Jahre sein wollte. Einer der Herausgeber, Karl Markus Michel, kündigte das 1980 erschienene Buch an mit den Worten: „Statt 500000 Buchstaben 500 Bilder – eine neue Art des Lesens“.⁵ Das Kursbuch erzähle davon, so schrieb Michel, wie sich eine piktorale Intelligenz entwickelt habe, die der literarischen voraus sei.

Wenn sich diese Bewegung in den 70er Jahren, wie die Avantgarde ein halbes Jahrhundert vorher, mit einer Art programmatischem Mut der Verzweiflung in „eine Zeit ohne Wörter“ aufbrechen sah, wie Jürgen Becker sein erwähntes Buch betitelte, so ist sie an ihrem Ziel niemals angekommen. Es gelang ihr nicht, eine zunehmende Macht des Bildes zu begründen, die allgemein als Vorteil für die Vermittlung von Inhalten verstanden wird, wie es im Journalismus offenkundig der Fall ist. Der Zusammenhang von Text und Bild in der Literatur scheint weitaus komplexer, der Wert der Kombination um ein Vielfaches umstrittener. Von einem breiten Vertrauen in die Kraft der – nicht geschriebenen, sondern fotografierten, gemalten, gezeichneten, geklebten, montierten – Bilder kann in der Lite-

1

Bilder in Texten – die Weiterentwicklung einer Kunstform oder eine literarische Sackgasse?

ratur nicht die Rede sein, schon gar nicht von einer „Kapitulation“ des Textes vor dem Bild, wie Ralf Schnell zurecht erkennt:⁶ Bilder seien „ästhetische Gegenwelten zum poetischen Text, aber nicht sein Ersatz.“⁷ Vielmehr ist auch nach den Experimenten der 20er und den Versuchen der 70er Jahre eine Frage unbeantwortet geblieben: Führt die Verbindung von Bild und Text zur Weiterentwicklung einer Kunstform oder in eine literarische Sackgasse? Versuche, Wort und Illustration zusammenzuführen, finden sich viele – Uneinigkeit besteht aber gerade in der literaturwissenschaftlichen Forschung darüber, ob sie Texten neue Sinnzusammenhänge, neue Verständnisräume eröffnen oder ob sie im Gegenteil deren Fähigkeit schwächen, die Phantasie des Lesers zu stimulieren, indem sie es nicht seiner Vorstellung überlassen, Bilder zur Sprache zu entwickeln, sondern eines oder mehrere vorgeben. Sie knüpft damit unter anderem auch an die aktuelle Diskussion im jungen Feld der Bildwissenschaft an, „inwiefern die Medialität und Materialität des Bildes die Imagination der Betrachter produktiv anregt ... oder im Sinne einer geschlossenen Kommunikation das Bild nur als ein bereits festgelegtes Zeichen fungiert.“⁸

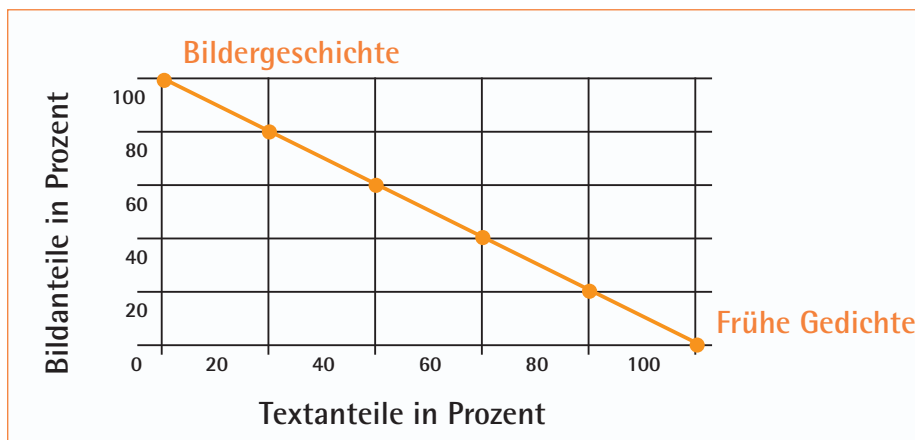
Die vorliegende Arbeit versucht, nach einem kurzen Blick auf Theorien und Umsetzungen der Verbindung von Text und Bild in der Literatur des 20. Jahrhunderts, diese Problematik am Beispiel des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann zu beleuchten und zumindest einen Teil der bislang noch offenen Fragen zu beantworten. Brinkmanns Œuvre bietet sich an, weil es ein weites Spektrum an Kombinationen von Bild und Text umfasst: vom sprachlichen Foto⁹ in den frühen Gedichten über eine Vielzahl von Mischformen bis zur Bildergeschichte. Auf einer Skala, welche die Anteile von Bildern im Text misst, erreicht Brinkmanns Werk vom Minimum (kein Bild im nicht-literarischen Sinne) bis zum Maximum (nur Bilder im nicht-literarischen Sinne) alle Werte (siehe Grafik).

⁶ Schnell, *Medienästhetik*, S. 166.

⁷ *ebd.*

⁸ Gustav Frank, Barbara Lange, *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur*. 2010, S. 17.

⁹ Diesen Begriff hat Burglind Urbe meiner Ansicht nach überzeugend eingeführt, um jene Gedichte Brinkmanns zu kategorisieren, die sich an Techniken und Wahrnehmungsweisen der Fotografie anlehnen. Siehe: Burglind Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1985. Vgl. auch Kap. 4.1.



Zudem verwandte Brinkmann eine Vielfalt visueller Mittel: Fotos, Postkarten, Ausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften, Comics. Schließlich brachte er Worte und Illustrationen in einer Reihe verschiedener Textformen zusammen: dem Gedicht, dem Essay, dem Tagebuch. So soll in der hier skizzierten Arbeit also auch untersucht werden, ob und wie Varianten der Kombination von Bild und Sprache damit zusammenhängen, welches visuelle Instrument und welche Textform Brinkmann jeweils wählte. Mit diesem intermediären Ansatz versucht die Arbeit seine Werke exakt zu interpretieren und auf die literarische Qualität der Verbindung von Wort und Bild zu prüfen. Im Zentrum stehen dabei die Gedichtbände, die Essays, die Anthologien und die Materialbände.

Die Arbeit beschreibt zunächst die Strömungen, die Brinkmann bei der Beschäftigung mit Text und Bild maßgeblich beeinflussten: die neue Sensibilität und die Pop-Ästhetik in Kunst und Literatur. Sie wirft an dieser Stelle auch einen Blick auf die Art und Weise, in der Brinkmanns Zeitgenossen Bild und Text literarisch verbanden. Den Kern bildet dann eine Typologie der Versuche Brinkmanns, mit der Kombination von Text und Bild zu neuen literarischen Ausdrucksformen zu gelangen. Das bedeutet: Dieser intermediale Ansatz erhebt den Anspruch, am Ende bewerten zu können, ob und an welchen Stellen seines Werkes Brinkmann Text und Bild auf eine Art zusammenführte, die gewissermaßen einen literarischen Mehrwert bewirkt – und wo er weniger erfolgreich ist oder gar

den gegenteiligen Effekt erzielt, weil er Aussagekraft und strukturelle Konsequenz seiner Texte schwächt. An diesem Punkt wird die Arbeit auch genauer auf die Sekundärliteratur zur Verbindung von Text und Bild in Brinkmanns Werk eingehen. Verschiedene Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler haben sich des Themas schon angenommen. Allerdings beschränken sie sich wie Michael Strauch auf Untersuchungen zu einer bestimmten Technik, zum Beispiel der Montage.¹⁰ Oder sie befassen sich mit einem speziellen Bereich der Bebilderung: So konzentrieren sich Erwin Koppen, Thomas von Steinaecker und Michele Vangi auf die Fotografie.¹¹ Oder aber sie nehmen lediglich einzelne Werke Brinkmanns in den Blick, bei Andreas Moll etwa sind es die späteren.¹² Nur Heiko Wangelin versucht eine Gesamtschau – doch fehlt seiner sorgfältigen Arbeit die Systematik, zudem streift auch er in diesem Zusammenhang wichtige Werke Brinkmanns nur oder lässt sie ganz außer Acht.¹³ Was fehlt, ist eine typologische Darstellung aller Formen der Kombination von Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann. Das will die vorliegende Arbeit leisten.

Dabei bewegt sich die Typologie auf der vorhin beschriebenen Skala vom Minimum bis zum Maximum: Am Anfang stehen jene zahlreichen Gedichte Mitte der 60er Jahre, in die Brinkmann sprachliche Fotos einbaute. Sie enthalten zwar keine visuellen Elemente, spielen aber mit Techniken der Fotografie, um sich von Sinnzusammenhängen und Ordnungen der Sprache zu lösen und neue Assoziationsräume zu öffnen.

Es folgt ein Abschnitt über Texte, die sozusagen in einen Rahmen von Bildern gestellt sind: zum Beispiel die Gedichte in dem 1975 erstmals veröffentlichten und 2005 neu und verändert aufgelegten Band „Westwärts 1 & 2“, denen eine Fotostrecke vorangeht und eine weitere folgt. Verdichtet, verstärkt, erweitert der visuelle An- und Abgesang Stimmen und Bedeutungen der Gedichte oder ist er nur eine bloße Spielerei? So lautet in diesem Fall die Variante der Frage nach der literarischen Qualität einer Kombination von Text und Bild, wie sie Brinkmann vornahm.

Grundlegend ist für die Arbeit dabei die These, dass Brinkmann eine Erweiterung literarischer Ausdrucksweisen mittels Bildern nur dann gelingt, wenn sie in einer engen Be-

¹⁰ Michael Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montage*. 1998.

¹¹ Erwin Koppen, *Literatur und Fotografie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. 1987. Und: Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. 2007. Und: Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005.

¹² Andreas Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*. 2006.

¹³ Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993.

¹⁴ Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*. 1979, S. 39.

¹⁵ ebd., S. 184.

ziehung zum Text stehen, die dessen Bedeutung verändert, verstärkt oder herausfordert. Viel spricht dafür, dass es zum Beispiel in dem Gedichtband „Godzilla“ von 1968 der Fall ist, wo die Texte auf Illustriertenfotos gedruckt sind. Hier scheint Brinkmann die visuelle Komponente als Hintergrund zu verstehen, vor dem sich neue Sinnzusammenhänge ergeben. Ähnlich verhält es sich in den beiden Anthologien neuer amerikanischer Lyrik, „Acid“ und „SilverScreen“. Ganz bewusst wählte Brinkmann (zum großen Teil in Zusammenarbeit mit anderen) Werke junger amerikanischer Schriftsteller aus, zu denen Abbildungen gehören. Daneben stellte er Zeichnungen, Fotos und andere visuelle Elemente, die zum Gesamtbild der Anthologien beitragen. Ein beträchtlicher Teil des Materials, aus dem Brinkmann und seine Freunde die Anthologien zusammenstellten, lagert im Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Die vorliegende Arbeit wertet dieses Material im dritten Abschnitt der Typologie zum ersten Mal unter der Fragestellung wissenschaftlich aus, welche Auswahl an Texten und Fotos Brinkmann und seine Mitstreiter trafen.

Der vierte Abschnitt der Typologie wendet sich jenen Texten Brinkmanns zu, die Alltagsaufnahmen in Text und Bild relativ willkürlich zusammenführen. Das eindrücklichste Beispiel ist der Materialband „Rom, Blicke“: Er stellt das bewegende Zeugnis einer Schaffens- und Lebenskrise dar, nicht aber eines literarischen Aufbruchs. „Rom, Blicke“ ist ein Buch des Übergangs – auf der Suche nach neuen Schreibweisen sammelte Brinkmann viel Material, ohne es konzentriert formen zu können. Von einer radikal-subjektiven Außenseiterposition aus hielt er in Text- und Bildreihen fest, was er sah: „Schrotti überall“.¹⁴ Aber zu einer Formgebung war er zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens nicht in der Lage: „So also zerfällt bei mir das Gesamte und Panorama in lauter Einzelheiten.“¹⁵ Zwar hatte er den Ehrgeiz, die Gegenwart wach wahrzunehmen, in einem Ausschnitt, in einer Momentaufnahme, gerade deshalb schätzte er die Fotografie, der eine ganze Reihe der Illustrationen in „Rom, Blicke“ entstammt. Gleichzeitig war aber die Betroffenheit Brinkmanns so stark, dass es ihm nicht gelang, in Distanz zu seinem Material zu treten und Kontexte literarisch zu gestalten, die über das reine Beobachten von Einzelheiten hinausgehen.

1

Bilder in Texten – die Weiterentwicklung einer Kunstform oder eine literarische Sackgasse?

In „Rom, Blicke“ transportiert der Text die zentrale Botschaft, dass gesellschaftliche Kräfte über Machtstrukturen und Ideologien die Menschen zugrunde richten, mit der Auswahl und der Anordnung der visuellen Elemente verstärkt Brinkmann diese Aussage. Aber reicht das, um eine neue Textart zu begründen? Oder spricht es letztlich nur für Brinkmanns krasse Sprachzweifel? Zeugt die Reihung von Bild und Text von einer Verneinung der Sprache, von einer Aufhebung der Reflexion, wie Michael Strauch meint?¹⁶ Oder hat Jörgen Schäfer Recht, der Brinkmann hier seine ästhetischen Vorstellungen von einem „Film in Worten“ umsetzen, als Schriftsteller aber scheitern sieht?¹⁷ Diese Fragen gilt es bei einer intensiven Untersuchung von „Rom, Blicke“, der weiteren Materialbände „Schnitte“ und „Erkundungen“, des langen Gedichts „Vanille“ sowie der Essays Ende der 60er Jahre zu klären.

Der fünfte und letzte Abschnitt der Typologie beschäftigt sich mit einer Veröffentlichung, bei der Brinkmann als Sprachkünstler verstummte. Sie findet sich in dem Band „Trivialmythen“, den Renate Matthaei, Lektorin beim Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1970 herausgegeben hat. Darin versammelte sie Beiträge von deutschen Autorinnen und Autoren, die einen neuen Umgang mit dem medialen Abfall probieren sollten, der sich am Rande des menschlichen Bewusstseins auftürmt. Brinkmann nahm unter den Schriftstellerinnen und Schriftstellern die radikalste Position ein: Er lieferte nichts als Fotos, die seine unmittelbare Lebensumgebung zeigen. Auch für ihn scheinen zwar die „Trivialmythen“ des Alltags wichtige Stoffe für seine künstlerische Arbeit gewesen zu sein, nach wie vor wollte er sie über traditionelle Formen hinaus veranschaulichen und konkret vermitteln. Gleichzeitig indiziert sein Beitrag aber auch sein Misstrauen gegen die Sprache, seine Schreibhemmungen in dieser Phase. Wo stand Brinkmann, wenn er als Dichter ohne Worte blieb: in einer Sackgasse oder am Anfang eines radikalen neuen Weges? Diese Frage versucht die Arbeit an dieser Stelle zu beantworten, bevor sie eine generelle Bewertung des Einsatzes von Bildelementen in den Texten Brinkmanns anstrebt: Sie will zeigen, wie sich Brinkmann zwischen Sprachkritik und Selbstzweifel, zwischen Aufbruch und Krise bewegte. Dabei versucht sie auch nachzuvollziehen, wie Brinkmann visuelle Elemente im

¹⁶ Strauch, Rolf Dieter Brinkmann. *Studie zur Text-Bild-Montage*, S.11.

¹⁷ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. 1998, S. 257 ff.

künstlerischen Prozess ernst nahm, wie offen er für Impulse aus der Fotografie, der Malerei oder der Grafik war und wie die konkrete Arbeitssituation aussah – wichtige Erkenntnisse dafür hat der Autor der vorliegenden Arbeit aus einem Gespräch mit dem Zeichner Berndt Höppner gewonnen, mit dem Brinkmann Ende der 60er Jahre zusammenarbeitete.

Wenn Autorinnen und Autoren der Gegenwart als Popliteraten etikettiert werden, stoßen Rezensenten und Literaturwissenschaftler bei der Suche nach Vorläufern häufig auf Rolf Dieter Brinkmann. In einem weiteren Kapitel versucht die vorliegende Arbeit diesen Zusammenhang gleichermaßen konzentrierter und differenzierter darzustellen: Sie will Brinkmann nicht pauschal als Popliteraten kategorisieren, sondern untersucht an einem wesentlichen Aspekt seines Werkes, der Verbindung von Text und Bild, wie er sich im Popkontext bewegt. Und auch nur genau an diesem Punkt wagt sie einen knappen Vergleich mit Autoren der Gegenwart: Rainald Goetz, Kathrin Röggla und Benjamin von Stuckrad-Barre. Sie fragt: Wie setzen diese Schriftsteller Bildelemente in ihrem Werk ein? Wie verändert sich dadurch die literarische Qualität ihrer Texte? Lassen sich Einflüsse einer neuen Popästhetik feststellen? So will die Arbeit auf dem Gebiet der Verknüpfung von Bild und Text aktuelle Tendenzen aufzeigen.

Im Schlusskapitel versucht die Arbeit Antworten zu geben auf die eingangs gestellten Fragen: Gewinnen literarische Texte, gerade der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart, an Qualität, wenn sie Wort und Bild kombinieren? Oder verlieren sie im Gegenteil an assoziativer Kraft? Indem sie in jenen Fällen, in denen ein literarischer Mehrwert zu erkennen ist, strukturelle, formale wie inhaltliche Gemeinsamkeiten nachweist, gelangt sie zu der allgemeineren These, dass die Kombination von Text und Bild unter bestimmten Bedingungen in der Tat eine Erweiterung von Literatur ermöglicht.

2

Text und Bild



*Antoine de Saint-Exupéry,
Der kleine Prinz. 1989, S. 19.*

2 Text und Bild in der Literatur des 20. Jahrhunderts



Quelle: *Academic dictionaries and encyclopedias (de.academic.ru)*.

Vor einer Untersuchung der Kombination von Text und Bild in einem literarischen Werk und somit auch der Bewertung ihrer ästhetischen Leistung stellt sich die Frage nach den Unterschieden oder Gemeinsamkeiten in den Ausdrucksmitteln und Wirkungspotenzialen der beiden Medien. Gotthold Ephraim Lessing wandte sich dieser Thematik 1766 als einer der ersten in der deutschsprachigen Literatur intensiv zu. Im „Laokoon“ kam er bei der vergleichenden Betrachtung einer Erzählung Vergils und einer spätantiken Statue zu einem klaren Ergebnis: Bildende Kunst und Dichtung seien strikt zu trennen. Damit stellte sich Lessing gegen die zu seiner Zeit weit verbreitete Haltung, Horaz' Satz „Ut pictura poesis“ sei eine Aussage über die gemeinsamen Strukturgesetze von Literatur und Kunst. Während Dichtung sichtbare und unsichtbare Wesen und Handlungen vermittele, so Lessing, sei bei der Malerei alles sichtbar.¹ Körper bezeichnete er als die eigentlichen Gegenstände der Bildenden Kunst, Handlungen dagegen als die eigentlichen Gegenstände

¹ Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil“, in: Wilfried Barner (Hg.), *Gotthold Ephraim Lessing, Werke 1766-1769*. 1990, S. 102.

² *ebd.*, S. 116.

³ *ebd.*, S. 130.

⁴ *ebd.*

⁵ Jeremy Adler und Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. 1988, S. 7.

⁶ Hermann Josef Schnackertz, *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*. 1980, S. 7 ff.

⁷ Rolf Sanner, „Über das Verhältnis von Wort und Bild. Grenzen – Übergänge – Spannungen“, in: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*, 1963, Jg. 13, H. 6, S. 322.

der Poesie.² Dabei verwende die Dichtung „artikulierte Töne in der Zeit“, die Malerei aber setze „Figuren und Farben in dem Raume“³ ein. Selbst für meisterhafte literarische Abbildungen, etwa in Homers Epen, die Lessing poetische Gemälde nannte, hielt er an dieser grundlegenden Unterscheidung fest: „die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers“.⁴

Lessings Position war von Beginn an umstritten. Kein Wunder: Stellte sie doch die Wirkung etwa des Figurengedichts in Frage, das seit der Antike nach einer gelungenen Kreuzung von Text und Bild gestrebt hatte. Von einem uralten menschlichen Sehnen, „die Erfahrung des Sichtbaren und des Dichterischen in einem ästhetischen Ganzen zu verbinden,“⁵ das Paul Raabe im Vorwort zu einer Untersuchung des Figurengedichts zum Ursprung visueller Poesie erklärt, ist bei Lessing nichts zu spüren.

Seit Anfang des vergangenen Jahrhunderts, als sich Auffassungen und Techniken der Intermedialität durchzusetzen begannen, haben Lessings Thesen immer weniger Zustimmung gefunden. Gerade Studien zur Popkultur der zurückliegenden 30 Jahre grenzen sich oft scharf von Lessing ab. So hält Hermann Josef Schnackertz die Unterscheidung von Malerei als statischer Raumkunst und Literatur als dynamischer Zeitkunst bei der Betrachtung von Mischformen wie Comics für nicht haltbar, weil diese gerade die wechselseitige Beeinflussung von Sprache und Bild anvisierten. In Comics entfalteten auch Bilder eine erzählerische Wirkung, allerdings nur im Verhältnis zu den übrigen Komponenten ihrer Umgebung, nicht aufgrund eines isolierten visuellen Zusammenhangs.⁶

Immerhin ist festzustellen, dass Lessings Differenzierungsmerkmale in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach wie vor auftauchen, wenn das Verhältnis von Wort und Bild Gegenstand der Forschung ist. Rolf Sanner etwa schreibt in den 60er Jahren in einem Aufsatz, der sich unter pädagogischen Fragestellungen dem Thema nähert: „Das Bild ist also vorrational; es folgert und schließt nicht, sondern es stellt einfach dar; und es ist zeitlos, da alles Dargestellte den Gesetzen des Raumes, nicht denen der Zeit unterliegt. Und schließlich ist es, vom Wort her gesehen, eindeutig gegenüber der Multivalenz des Begriffes.“⁷ Anders als Lessing aber lässt Sanner Mischformen und fließende Übergänge

zu: Das Bild verweise durchaus auch auf etwas hinter ihm Liegendes, eine allgemeinere Wahrheit, die es im Besonderen repräsentiere. Manche Bilder versuchten zu erzählen, die Sprache wiederum müsse sich gelegentlich wie in einem Raum ausbreiten, um verstanden zu werden.⁸ Mit ganz ähnlichen Begriffen und Argumenten lobt Thomas Koebner 20 Jahre später die Bildbeschreibung als eine Grenzüberschreitung von hohem künstlerischen Wert: „Die Beschreibung eines Bildes, die Deutung einer Skulptur lösen die im visuellen Kunstwerk enthaltene und verschlossene Geschichte heraus. Sie perspektivieren den sinnlichen Eindruck durch die Zeitachse, komplettieren ihn auf diese Weise zum raumzeitlichen Kontinuum ...“⁹

Gerade wenn es um Gattungen der Literatur wie die Lyrik geht, melden sich die Anhänger der klaren Trennung von Text und Bild freilich weiterhin zu Wort, ohne sich dabei immer explizit auf Lessing zu berufen. Oft argumentieren sie auf der semantischen Ebene, wie es etwa Michael Buselmeier tut, der in den 70er Jahren den Anspruch von Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann, Gedichte müssten Schnappschüssen gleichen, für zu ungenau hält, um Literatur zu beschreiben: „Erfahrungsgemäß lassen sich komplexere Situationen nur literarisch reproduzieren, sie geben ihren immanenten Widerspruch fotografisch kaum heraus, zumindest nicht in einer Einstellung. Andere Situationen sind auf den ersten Blick so stark antithetisch, dass sich hier die fotografische Technik anbietet, während die literarische Methode den offensichtlichen Widerspruch nur wortreich verdoppeln könnte.“¹⁰ Gottfried Willems fasst die Unterschiede 20 Jahre später allgemeiner: „... während sich das Wort ausschließlich durch das Geben von Bedeutungen, durch das Entfalten von Bedeutungszusammenhängen auf die Wirklichkeit bezieht, knüpft das Bild auch an den Augenschein des Wirklichen an ...“¹¹

Gemein ist diesen Analysen oft ein konventioneller Bildbegriff: die Idee des Abbilds, in der Gottfried Böhm das Phänomen des Ikonischen verkürzt sieht.¹² Sie missachte den ikonischen Kontrast, den wirkliche Bilder implizierten: Verschmelzen von Artefakt und Inhalt versus Unterscheidung in Zeichen und Thema.¹³ Die moderne Reproduktionsindustrie favorisiere gleichwohl die Vorstellung vom Bild als Double der Realität.¹⁴ Diese liegt auch jenen Arbeiten zugrunde, die das Verhältnis von Text und Bild mehr medien- denn

⁸ Sanner, „Über das Verhältnis von Wort und Bild“, S. 322 ff.

⁹ Thomas Koebner, „Verteidigung der Bildbeschreibung: Fragmente zu einem anderen Laokoon“, in: Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann (Hg.), *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. 1988, S. 161.

¹⁰ Michael Buselmeier, „Das alltägliche Leben. Versuch über die neue Alltagslyrik“, in: Arbeitskreis Linker Germanisten (Hg.), *Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy, Zahl u. a.* 1977, S. 14-15.

¹¹ Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Thema und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils*. 1989, S. 57.

¹² Gottfried Böhm, „Die Bilderfrage“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* S. 327.

¹³ ebd., S. 332.

¹⁴ Gottfried Böhm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* S. 35.

¹⁵ Helmut Krapp, „Das Widerspiel von Bild und Sprache. Vorläufige Bemerkungen zu einem weitläufigen Thema“, in: Walter Höllerer (Hg.), *Sprache im technischen Zeitalter* 1961, Jg. 1, H. 1, S. 41.

literaturwissenschaftlich betrachten. Für Helmut Krapp etwa, der bei seinen Überlegungen zu Sprache und Bild in den 60er Jahren vor allem vom Fernsehen ausgeht, liegen grundlegende Unterschiede in den Erfahrungsweisen des Rezipienten: „... das fotografische Bild nimmt er direkt und unmittelbar und gewissermaßen mit seinen fünf Sinnen auf, die Sprache indirekt und mittelbar und nie ohne die Hilfestellung seiner Imaginationskraft, die dort brachliegt, vom Abbild übertrumpft.“¹⁵ Das Foto wolle als Dokument zur Kenntnis genommen werden, als Tatsache: „Es reproduziert Wirklichkeit, es stellt sie fest.“¹⁶ Michael Titzmann argumentiert Anfang der 90er Jahre ganz ähnlich: Bild und Text erbrächten unterschiedliche Leistungen, die sich auch in ihrer Kombination zeigten. Die Textsemantik dominiere über die Bildsemantik und übernehme eine bedeutungsstrukturierende Funktion.¹⁷ Nur im sprachlichen System sei geregelt, welche Elemente bedeutungsdifferenzierend und welche bedeutungstragend seien. Bilder transportierten stärker die Materialität ihrer Elemente denn die Bedeutung. Ein Bild sei konkret und vollständig, die im Text abgebildete Welt bleibe abstrakt und unvollständig: „Jede Visualisierung eines Textes ... ist dem Text gegenüber eine spezifizierende Konkretisation.“¹⁸ Titzmann nennt einen weiteren Aspekt, der Text und Bild eindeutig separiere: „... wo sich dem rezipierenden Subjekt der Text als nach dem Prinzip linearer Sukzession geordnete Folge präsentiert, da präsentiert sich das Bild als geordnete Menge simultan gegebener Elemente.“¹⁹

Titzmann gehört auch eine Stimme in der aktuellen Debatte um Profil und Selbstverständnis der Bildwissenschaft, die von einem grundlegenden Unterschied der beiden Medien ausgeht: „Bilder sind anders als Sprache und hängen durch das Sehen unmittelbarer mit der sinnlichen Erfahrung von Welt zusammen.“²⁰ Die Folgerungen daraus sind divers: Titzmann schreibt Bildern die Möglichkeit zu, primäre Bedeutungen zu transportieren (etwa über die Identifikation von Personen), sekundäre Bedeutungszuschreibungen dagegen beruhten auf sprachlich vermittelter Codierung.²¹ Forscher wie Hans Belting grenzen sich davon ab, indem sie aus der „ikonischen Differenz“ zwischen Text und Bild Eigenwert und Eigensinn des Bildes ableiten. Sie wehren sich gerade gegen den „Anspruch der Semiotik auf das Bild als Zeichen und auf die Re- oder Dekonstruktion des Bildes als sprachförmiger Zwischenträger von Bedeutungen“.²² Wie er hält auch W. J. T. Mitchell

¹⁶ ebd., S. 42.

¹⁷ Michael Titzmann, „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen“, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. 1990*, S. 380 ff.

¹⁸ ebd., S. 380.

¹⁹ ebd., S. 379.

²⁰ Gustav Frank, Barbara Lange, *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur*. 2010, S. 40. Zu den Grundthesen der Bildwissenschaft gehört, dass die Sprache der differenzierten Seherfahrung selektiv und unterkomplex wie codebestimmt gegenübersteht, sie zugleich aber ihre Funktionalität für die Sozialisierung dieser Erfahrungen behält (ebd., S. 70).

²¹ ebd., S. 66 ff.

²² ebd., S. 65.

Bilder für fähig, „die blinden Flecken von Sprache sichtbar werden zu lassen und die Ordnungen des Begriffsregimes zu unterwandern.“²³

Für Mitchell erscheint letztlich die Trennung von Begriff und Bild nicht haltbar, wenn die visuelle Präsenz der Schriftlichkeit des Textes ernst genommen wird.²⁴ Das ändert aber nichts daran, dass die Haltung, Text und Bild getrennt zu betrachten, in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Medien nach wie vor anzutreffen ist. Die aktuelle Forschung, so heißt es im Editorial einer Ausgabe der Zeitschrift *Fotogeschichte* aus dem Jahr 2008, gehe von einer klaren Dichotomie der Kompetenzen von Fotografie und Text aus: „So gilt das Foto als beweisfähig, aber abstraktions- und fiktionsunfähig, der Text hingegen als beweisunfähig, dafür aber abstraktions- und fiktionsfähig.“²⁵

Vorherrschend allerdings sind jene Theorien, die von einer starken Durchlässigkeit der Kunstbezirke ausgehen. So ist Monika Schmitz-Emans überzeugt, dass überall dort, wo Bilder und Texte sich treffen, sie miteinander interagierten: „Zwischen Texten und Bildern ... bildet sich ein Spannungsraum, in dem sich Bewegungen zwischen Visuellem und Verbalem vollziehen.“²⁶ Bernd Scheffer wiederum betont in einem Aufsatz zur Intermedialität von Literatur, dass Medien generell immer mehr Sinne als den in ihnen dominanten ansprechen. Ein Beispiel sei die Fotografie, die gemeinhin als zweidimensional und augenblickshaft gelte: Sie „kann im rezipierenden Bewusstsein durchaus und ganz leicht zur Vorstellung von Bewegungen im Raum und in der Zeit führen, gerade auch deshalb, weil wir die Bilder selbst nie als Momentaufnahme anhalten können, weil wir den Moment grundsätzlich und unvermeidlich in Zeit und Raum hinein ausdehnen.“²⁷ Das Bewusstsein, das auswähle oder ergänze, sei der Grund dafür, dass Bilder und Texte zugleich mehr und weniger zeigen als das, was auf ihnen zu sehen und in ihnen zu lesen ist. Für Scheffer ist zudem klar, dass die neuen Medienphänomene mit einem textorientierten Blick nicht exakt wahrgenommen werden können.²⁸ Damit folgt er einer These des amerikanischen Literaturwissenschaftlers und Publizisten Marshall McLuhan aus den 60er Jahren, der einen Wandel der Literatur im Medienzeitalter kommen sah: Die Kombination von Schrift und Bild begünstige das Wechselspiel der Sinne und ermögliche so dem Buch Effekte, die jenen des Mediums Fernsehen ähnlich seien.²⁹

²³ Frank, Lange, *Einführung in die Bildwissenschaft*, S. 67.

²⁴ ebd., S. 67 ff.

²⁵ Jörn Glasenapp, „Editorial“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Licht/Schrift. Intermediale Grenzgänge zwischen Fotografie und Text*, 2008, Jg. 28, H. 108, S. 3.

²⁶ Monika Schmitz-Emans, „Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern“, in: Manfred Schmeling/dies., unter Mitarbeit von Winfried Eckel (Hg.), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. 1999, S. 19.

²⁷ Bernd Scheffer, „Zur Intermedialität des Bewusstseins“, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. 2004, S. 104.

²⁸ ebd., S. 115.

Für die Untersuchung des Verhältnisses von Bild und Text in der Literatur des 20. Jahrhunderts besitzt dieser medienwissenschaftliche Diskurs deshalb große Relevanz, weil er einen kritischen Punkt in der Arbeit und dem Selbstverständnis einer Reihe von Autorinnen und Autoren berührt: die Skepsis gegenüber der Sprache. Seit der Moderne, so fasst Schmitz-Emans diese Entwicklung zusammen, stelle sich drängender denn je „die Frage nach den Grenzen dessen, was Sprache leistet, und nach dem, was man mit sprachlichen Mitteln ausdrücken und transparent machen kann; größer denn je ist die Beklemmung, aber auch die Faszination, welche vom Unsagbaren und Unerklärlichen ausgeht.“³⁰ Nicht von ungefähr fand der Philosoph und Linguist Alfred Korzybski gerade auch unter Schriftstellerinnen und Schriftstellern viele Anhänger für seine Vorbehalte gegen eine auf Logik basierende Sprache, die Bereiche, Dinge und anderes trenne, die nicht so leicht zu scheiden seien – etwa Raum und Zeit. Die über die Sprache vermittelte Identifikation zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem hielt er für falsch.³¹ Er forderte dazu auf, eine neue Sprache zu schaffen, die sich der Visualisierung bedienen müsse, um allen Dimensionen und Perspektiven des Lebens gerecht zu werden.³² In ihrer schon erwähnten literaturhistorischen Studie zum Figurengedicht führen Jeremy Adler und Ulrich Ernst Autoren vor, die sich visuellen Formen zuwandten, um zu einer solchen neuen Ausdrucksweise zu gelangen: zum Beispiel Guillaume Apollinaire, der nach einer „visuellen Verräumlichung der Lyrik“³³ gestrebt habe. Sein Ziel sei Simultaneität gewesen. Dafür setzte Apollinaire unter anderem Collagen und Textbilder ein, etwa die Anordnung von Worten zu einem Turm.

Besonders intensiv beschäftigte die Suche nach einer neuen Sprache die Literatur des Expressionismus von 1910 an. Karl-Ludwig Schneider beschreibt, wie sich für diese Bewegung – wie auch für die expressionistische Kunst – aus dem geschichtlichen Kontext, den sich abzeichnenden Katastrophen, ein Zwang zum Zerbrechen der tradierten Ausdrucksformen ergeben habe. Es komme zu einem Zertrümmern der traditionellen Dichtersprache.³⁴ In der Zusammenarbeit mit Malern entwickelten die Autorinnen und Autoren nicht nur thematische Schwerpunkte wie den Weltuntergang oder das bedrängte Ich in der Großstadt, sondern auch neue Ausdrucksmittel: Bei vielen Expressionisten erlangte die Farbe selbstständigen Anschauungswert und drückte Gefühle und Gedanken aus. Ein weiteres Merkmal, so Schneider, sei die Deformierung des Gegenständlichen gewesen.

²⁹ Brigitte Weingart hat sich intensiv mit McLuhans Einfluss auf die Literatur der 60er Jahre auseinandergesetzt. Siehe: Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 83 ff.

³⁰ Schmitz-Emans, „Das visuelle Gedächtnis der Literatur“, S. 33.

³¹ Alfred Korzybski, *Science and sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. 1933, S. 371 ff.

³² ebd.

³³ Adler und Ernst, *Text als Figur*, S. 241.

³⁴ Karl-Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*. 1967, S. 15 ff.

Viele Objekte gerieten in Bewegung: „Die Unruhe des erlebenden Subjektes erscheint hier als Unruhe der Objekte.“³⁵

Die Versuche, in der Verbindung von sprachlichen und visuellen Mitteln neue Darstellungsformen zu entwickeln, setzten sich in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts fort. Gottfried Willems hat dargelegt, wie eine ganze Reihe von Autorinnen und Autoren gängige Kategorien der Sinnbildung wie Handlung oder Charakter ablehnten. Neue Formen wie die Montage schienen ihnen geeigneter, „Leben' als ‚simultanes Gewirr' zu begreifen, ‚vielseitige und gleichzeitige Bewusstseinslagen' wiederzugeben.“³⁶ In der Tat finden sich für das Misstrauen gegen das abgenutzte Wort und für die Hinwendung zum Bild zahlreiche Beispiele in der Literatur der Zeit. So gründeten Experimente der amerikanischen Beat-Autoren William S. Burroughs und Allen Ginsberg mit Tonband, Fotografie oder Film, wie Hans Dieter Huber richtig feststellt, auf einer fundamentalen Kritik an der Sprache „als dem wichtigsten gesellschaftlichen Medium von Wirklichkeitskonstruktion. Sprache war für sie ein Gefängnis der Worte, ein Kontrollinstrument der Gesellschaft, das zerstört werden musste, um den Virus aus dem Wirtsorganismus zu befreien.“³⁷ In Deutschland nahm vor allem Rolf Dieter Brinkmann diese Haltung ein. Im Essay „Der Film in Worten“ schreibt er, „dass Sprachformen (eingefangen und festgelegt in Gattungsklassifikationen) im Grunde Verhaltensformen bedeuten, deren Aktionsmoment durch das bestehende Bewusstsein von den einzelnen Gattungen nicht mehr gesehen werden konnte, bis eine Bilderhäufung (Photographie, illustrierte Zeitungen, Film, zuletzt Fernsehen) einsetzte, in der das Empfinden physischer Anwesenheit allgemein und zwangsläufig zunächst höchst unspezifisch neu bewusst und erweitert erfasst wurde ...“³⁸ Daraus leitete Brinkmann an Techniken visueller Künste orientierte Schreibweisen ebenso ab wie die Kombination von Text und Bild. Für Huber lässt sich von diesen Versuchen Brinkmanns und der Beat-Autoren eine Entwicklungslinie ziehen über die Performance- und Multimediakunst der 70er und 80er Jahre bis zu Techno- und Rave-Projekten der 90er Jahre, an denen Musiker, Literaten und Bildende Künstler beteiligt waren.³⁹

Die entscheidende Frage für die vorliegende Arbeit ist: Wie wirkt sich die Verbindung mit Bildern auf die literarischen Texte der 60er und auch der 90er Jahre aus? Die Antwort

³⁵ Schneider, *Zerbrochene Formen*, S. 27.

³⁶ Willems, *Anschaulichkeit*, S. 414.

³⁷ Hans Dieter Huber, „'Life is a Cut up'. Schnittstellen der Intermedialität“, in: Kunibert Bering/Werner Scheel (Hg.), *Ästhetische Räume. Facetten der Gegenwartskunst*. 2000, S. 93.

³⁸ Rolf Dieter Brinkmann, „Der Film in Worten“, in: ders., Ralf Rainer Rygulla (Hrsg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 386.

³⁹ Huber, „'Life is a Cut up'. Schnittstellen der Intermedialität“, S. 99 ff.

⁴⁰ Henning Wendland, *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*. 1987, S. 11 ff.

⁴¹ Laurence Bardin, „Le texte et l'image“, in: *Communication et Langages*, 26, 1975, S. 99 ff.

⁴² Einige der wichtigsten Thesen präsentiert das Kapitel 2.1. der vorliegenden Arbeit.

liegt bei weitem nicht so klar auf der Hand wie bei manchen jahrhundertealten, traditionellen Mischformen, der Buchillustration etwa, die nach Henning Wendland seit der Erfindung des Buchdrucks Texte erläutert, interpretiert oder schmückt.⁴⁰ Auch bei jüngeren kommerziellen Kreuzungen lassen sich die Effekte leichter benennen: In der Werbung zum Beispiel, so sagt Laurence Bardin, addierten sich Texte und Bilder nicht einfach, vielmehr entwickelten sie eine wechselseitige Beziehung, die eine neue Bedeutung schaffe. Bilder ließen einen unmittelbareren, genussvolleren Zugang zu und böten eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten, Texte präzisierten ihre Aussage oder spitzten sie zu.⁴¹ In vielen literarischen Text-Bild-Werken der vergangenen 50 Jahre ist das Verhältnis von sprachlichen zu visuellen Elementen weitaus komplexer. In der Forschung gibt es mehrere Ansätze, diese Kombinationen nach ihren Vorgehensweisen und Effekten zu klassifizieren.⁴²

Umstritten bleibt die ästhetische Qualität der neueren Experimente mit Text und Bild. Stimmt es, wie Rolf Sanner schreibt, dass das Bild der Anschauung, das Wort dem Gedanken näher ist und sich in der Kombination ihrer Eigenheiten neue, stärkere Möglichkeiten der Darstellung finden lassen, die beiden Medien sich ergänzen, ohne ihre Verschiedenheit aufzugeben?⁴³ Hat Anton Holzer Recht, für den sich der große Vorstellungsraum zwischen Bild und Text einschränkt, wenn Bilder auf Texte bezogen sind oder Bildtexte auf Bilder, zugleich aber Bilder und Texte neue Bedeutungen erhalten?⁴⁴ Stimmt Monika Schmitz-Emans' These, dass die Text-Bild-Interaktion ihre Fortsetzung findet im prinzipiell offenen Prozess der Rezeption, „der zur Meta-Interpretation des Bildes und des Textes werden kann und ... einen Anstoß zu neuen Transformationen geben mag“?⁴⁵ Oder ist Gerhart Pickerodt Recht zu geben, wenn er den Film die poetologischen Standards der Literatur, etwa in Techniken wie der Montage, zunehmend dominieren und die Literatur damit in ein Dilemma schlittern sieht, das eine Krisenerfahrung bedeutet? Bilder, so schreibt Pickerodt, „werden in dieser Lektüreform nicht mehr durch den Reiz der Wörter evoziert, sondern reproduziert nach der Maßgabe jener Vor-Bilder, welche das optische Medium so perfekt und unerbittlich dargestellt hat, dass die selbsttätige Einbildungskraft des Lesers an ihnen vorab schon resigniert.“⁴⁶ Oder ist es gar nahezu ausgeschlossen, dass Kombinationen von Text und Bild einen künstlerischen Mehrwert ermöglichen? Das

⁴³ Sanner, „Über das Verhältnis von Wort und Bild. Grenzen – Übergänge – Spannungen“, S. 322 ff.

⁴⁴ Anton Holzer, „Editorial“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Zwischen Bild und Text*, 2010, Jg. 30, H. 115, S. 3.

⁴⁵ Schmitz-Emans, „Das visuelle Gedächtnis der Literatur“, S. 20.

⁴⁶ Gerhart Pickerodt, „Der Film in Worten“. Rolf Dieter Brinkmanns *Provokation der Literatur*, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 1991, Jg. 37, H. 7, S. 1028.

2

Text und Bild in der Literatur des 20. Jahrhunderts

behauptet mit Berndt Höppner kein Forscher, sondern ein Bildender Künstler, der einige Jahre mit Rolf Dieter Brinkmann bei der Verknüpfung von sprachlichen und visuellen Elementen zusammenarbeitete. Er will allenfalls wenige ältere Ausnahmen zugestehen, etwa die Text-Bild-Werke von Antoine de Saint-Exupéry, die aus einem Guss seien, oder illustrierte Ausgaben von Märchen der Gebrüder Grimm, die Kindern das Verständnis erleichterten. Generell aber gelte: „Lesen braucht das Bild nicht.“ Zu Gedichten gestellte Zeichnungen etwa erhellten nichts. Im Gegenteil, die Gefahr bestehe, dass der Text beim Leser keine Bilder mehr freisetze.⁴⁷

Schon bei dem kurzen Blick, den die vorliegende Arbeit auf wichtige Beispiele der Verbindung von Text und Bild in der Literatur des 20. Jahrhunderts wirft,⁴⁸ erscheinen diese Urteile, in welche Richtung sie auch ausfallen, zu undifferenziert. Vor allem aber im vierten Teil der Arbeit, bei der eingehenden Untersuchung der Werke Rolf Dieter Brinkmanns, die sprachliche und visuelle Elemente in vielerlei Variationen kombinieren, wird deutlich werden, dass die Aussagekraft und Bedeutungsvielfalt literarischer Texte im Zusammenspiel mit Bildern zunehmen können – aber eben nur unter bestimmten Bedingungen.

⁴⁷ Die Aussagen entstammen dem Interview, das der Verfasser im Januar 2005 mit Berndt Höppner geführt hat.

⁴⁸ vgl. Kapitel 2.2.

2.1 Die wichtigsten Theorien

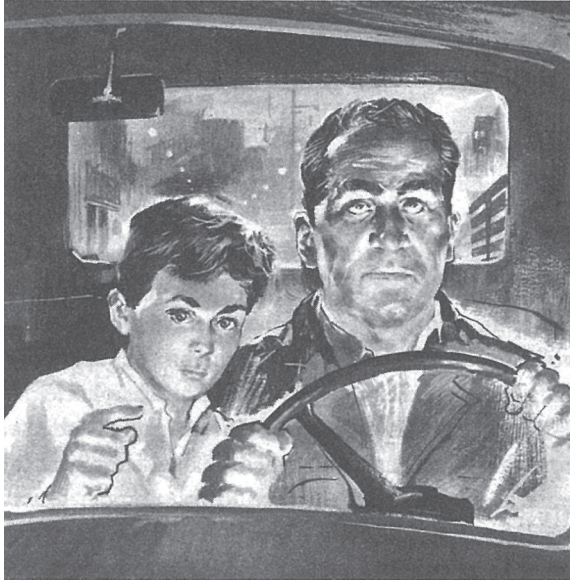


Abb.: Ein halbes Jahr fuhr der blinde Mirko Wirschke in der Zeit der Arbeitslosigkeit seinen Lastwagen mit Hilfe seines Sohnes. Der Sohn sagte dem blinden Vater an, wie er fahren müsste. Das Vertrauen, das beide verbindet, kann man Liebe nennen.

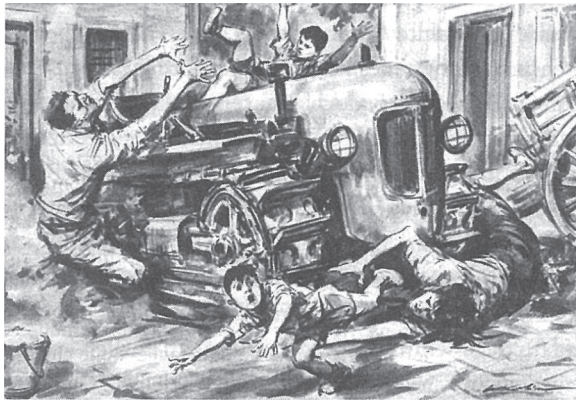


Abb.: Kinder haben einen Traktor in Fahrt gesetzt. Die Eltern wollen retten. Vera F. gelingt es, den Jüngsten wegzustoßen, sie selbst wird tödlich verletzt.

Quelle: Alexander Kluge, Das Labyrinth der zärtlichen Kraft. 2009, S. 210.

2

.1 Die wichtigsten Theorien

Seit der Jahrtausendwende hat es in der Forschung keine nennenswerten Versuche mehr gegeben, Typen der Verbindung von Text und Bild zu identifizieren. Das Zusammenspiel visueller und sprachlicher Elemente ist zwar nach wie vor ein wichtiger Gegenstand vor allem medienwissenschaftlicher Untersuchungen – doch sie entwickeln entweder eine internationale Perspektive, aus der sie Einzelfälle vergleichen, wie das zum Beispiel in den Münchner Universitätschriften zum „Intermedium Literatur“⁴⁹ oder in einer neueren Studie von Michele Vangi der Fall ist.⁵⁰ Oder aber sie betreiben, zum Beispiel an der Burda Akademie zum dritten Jahrtausend in München, Visual Studies und verengen den Blick zu einer Analyse der neuen Bedeutung des Bildes und seinen vielfältigen Erscheinungsformen, die an den Wechselbeziehungen zwischen Text und Bild nur noch rudimentäres Interesse zeigt.⁵¹

In den 80er und 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts haben dagegen mehrere Forscher Typologien der Kombination von sprachlichen und visuellen Elementen entworfen. Dabei fällt auf, dass sie häufig von der Frage ausgehen, inwieweit die beiden Medien ihre Eigenständigkeit bewahren. So differenziert Manfred Pfister drei Formen des Dialogs von Text und Bild:⁵² bei der ersten sind sie separate Werke, bei der zweiten separate Elemente eines Werkes und bei der dritten integrierte Elemente eines Werkes. Für eine feine Unterscheidung der Varianten des Dialogs zwischen Text und Bild ist diese Gliederung nicht geeignet, denn nur bei der letzten Form scheint ein intensiver Austausch möglich. Pfister selbst isoliert sie denn auch, um sie in einer weiteren Einteilung näher zu beleuchten: Wenn Text und Bild integrierte Elemente eines Werkes sind, fungiere der Text

- als Bildunterschrift,
- als Teil der bildlichen Fiktion oder
- als Bild, als Wort-Bild.

Der dritte Untertyp ist für Pfister dabei der neue, unkonventionelle: Der Text füge sich nicht in das Bild als Erläuterung oder Teil der bildlichen Fiktion ein, sondern stelle selbst ein autonomes Bildelement dar. Erstmals tauchten diese Wortbilder Anfang des 20. Jahr-

⁴⁹ Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. 2004.

⁵⁰ Vangi untersucht intermediale Arbeiten von vier Autoren, darunter Brinkmann, verzichtet aber auf eine detaillierte Typologie. Er unterscheidet nur grob bei den intermedialen Referenzen zwischen expliziten (über reale Fotos) und impliziten Referenzen (Bezüge im Text). Daneben interessiert ihn die Art und Weise der Verwendung von Bildern im Text und ihre Wirkung auf einer Skala zwischen klarer Einordnung der Bilder in den Text und einem offenen Werk. Siehe: Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005, S. 40.

⁵¹ Dieser Lobgesang auf das Bild, der auch wie ein Abgesang auf den Text klingt, bestimmte die Felix Burda Memorial Lectures unter dem Titel „Iconic Turn – Das neue Bild der Welt“, eine Vortragsreihe von 2002 bis 2005, siehe Erläuterungen und Dokumentation im Internet unter www.akademie3000.de/content/iconic/start.htm (21.4.2010) oder in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. 2004.

hunderts in Werken des Kubismus, des Futurismus, des Dadaismus und des Surrealismus auf, vornehmlich in Collagen. So identifiziert Pfister ein neues Gestaltungs- und Ausdrucksmittel für die Bildende Kunst. Welche originären literarischen Schreibweisen die Kombination von Text und Bild ermöglicht, interessiert ihn nicht.

Das ist bei S. D. Sauerbier anders, wenngleich auch seine ebenfalls in erster Linie aus kunsttheoretischer Sicht verfasste Typik der Text/Bild-Beziehungen darauf basiert, wie sprachliche und visuelle Elemente in ihrer Funktion und Wirkung voneinander abhängig sind.⁵³ Sauerbier unterscheidet

- die einfache Nebeneinanderstellung von Texten und Bildern, deren Bezug erst in der Wahrnehmung zu realisieren ist,
- Texte, die Teilzeichen von Bildern sind (etwa in Collagen),
- Bilder, die Teilzeichen von Texten sind (etwa Illustrationen),
- Bilder und Texte, die sich vervollständigen (etwa bei Bilddokumentationen mit Sachtexten),
- Texte, die wie Bilder präsentiert werden (etwa Bildgedichte),
- Bilder, die der Gestalt von Texten angeglichen werden (etwa in der skripturalen Malerei seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts⁵⁴),
- Bilder, die durch Texte ersetzt werden (etwa in der Konzeptkunst der 1960er Jahre⁵⁵) sowie
- Bilder, die Texte ersetzen (etwa in Jürgen Beckers Buch „Eine Zeit ohne Wörter“).

Sauerbier benennt und belegt zwei neue Formen literarischer Texte, die sich aus der Verbindung mit visuellen Elementen ergeben: jene, die wie Bilder präsentiert werden, und jene, an deren Stelle Bilder treten. Die spannende und für die vorliegende Arbeit entscheidende Frage, ob und wie die Zusammenführung von Wort und Bild die Dimensionalität literarischer Werke beeinflusst, beantwortet Sauerbier nicht.

⁵² Manfred Pfister, *„The Dialogue of Text and Image. Antoni Tàpies and Anselm Kiefer“*, in: Klaus Dirscherl (Hg.), *Bild und Text im Dialog*. 1993, S. 321 ff.

⁵³ S. D. Sauerbier, *„Wie die Bilder zur Sprache kommen. Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen“*, in: *Kunstforum International*, Band 37, 1980, Heft 1, S. 12 ff.

⁵⁴ Die Kunstrichtung thematisiert das Grafische in der Schrift, nicht das lesbare Wort. Was zu sehen ist, sieht wie Schrift aus und hat dieselbe Struktur, kann als solche jedoch nicht entziffert und gelesen werden.

⁵⁵ Im Mittelpunkt der Concept Art steht die Idee als geistige Konzeption, die mit schriftlichen Aufzeichnungen, Fotos oder Diagrammen dokumentiert werden kann.

2

.1 Die wichtigsten Theorien

Gottfried Willems dagegen legt sich in diesem Punkt auf eine Aussage fest: Vielen literarischen Werken, die visuelle Kunst einsetzen, ginge es um Anschaulichkeit. Freilich verwendet Willems dieses Merkmal nicht als durchgehendes Unterscheidungskriterium, etwa indem er verschiedene Grade der Anschaulichkeit ausweisen würde. Stattdessen wirft er künstlerische Absichten und die Autarkie der Komponenten, wie sie bei Pfister und Sauerbier eine entscheidende Rolle spielen, zusammen, um drei Formen der Wort-Bild-Beziehungen zu trennen:⁵⁶

- die Kombination zum Zweck einer gefälligen Darstellung,
- die Verbindung zur Betonung oder Wiederholung des im jeweils anderen Medium Vermittelten sowie
- die Beziehung als zwei eigenständige Teile eines Gesamtkunstwerks.

Aufschlussreich ist nun aber, wie Willems an anderer Stelle Realisierungen des dritten Typs eingehender untersucht, um stärkere Bezüge zwischen Text und Bild aufzuzeigen:⁵⁷ zum Beispiel Wort-Bild-Formen in der Collage oder Verfahren in der Montage, die Worten die Funktion von Bildern verleihen und umgekehrt. Nach Willems werden erst in diesen Experimenten „die Schranken, die den Wechselbeziehungen zwischen den Künsten zuvor auferlegt worden sind, nach und nach in Frage gestellt, und die künstlerische Arbeit der Avantgarde kulminiert in einem selbst noch über Wort und Bild hinausgreifenden ‚Gesamtkunstwerk‘.“⁵⁸ Die spezifischen Mittel der Komponenten ergeben sich für Willems aus ihren Unterschieden: Das Wort könne „das in der Erfahrungswirklichkeit Gegebene mit der Klarheit und Allgemeinheit des Begriffs benennen ..., während das Bild unmittelbar mit dem Augenschein des Wirklichen zu konfrontieren vermag.“⁵⁹ So entwickelt Willems Kriterien für eine medienwissenschaftliche Untersuchung von Text-Bild-Kombinationen, die auch für die Interpretation literarischer Werke relevant sind, sofern es um ihre Gestaltung geht, die dem Rezipienten eine sinnliche Wahrnehmung anbietet. Die Thematik aber, dass die Verbindung von Text und Bild die Aussagevielfalt literarischer Texte beeinflussen kann, streift er nur.

⁵⁶ Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Thema und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils*. 1989, S. 44 ff.

⁵⁷ Gottfried Willems, „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven“, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*. 1990, S. 414 ff.

⁵⁸ *ebd.*, S. 416.

⁵⁹ *ebd.*, S. 422.

Gerhard Bechtold aber legt diese Bezüge offen. Zwar spielt der Begriff der sinnlichen Wahrnehmung auch für seine Typologie eine wesentliche Rolle, doch die Unterschiede zu Willems sind eklatant: Bechtold interessiert nicht der Rezipient, sondern der Autor, dem es um die Vermittlung sozialer Wirklichkeit gehe. Mehr als die bisher behandelten Forscher nimmt Bechtold in erster Linie literarische Texte und dabei vor allem den inhaltlichen Aspekt in den Blick. Er will herausfinden, wie bestimmte Spielarten der Kombination von Text und Bild spezifische Formen der Wirklichkeitsaneignung bedingen. Seine ausdifferenzierte Gliederung veranschaulicht er mit Beispielen aus der Literatur vornehmlich der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vor allem mit Werken von Alexander Kluge, aber auch von anderen Autoren, zum Beispiel Rolf Dieter Brinkmann. Bechtold unterscheidet fünf Typen der Verwendung von Bildern in Texten:⁶⁰

⁶⁰ Gerhard Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montagetexte Alexander Kluges*. 1983, S. 24 ff. Bechtolds Terminologie ist so verständlich, dass die einzelnen Begriffe auch in der kurzen Wiedergabe seiner Einteilung, wie sie die vorliegende Arbeit vornimmt, keiner weiteren Erläuterung bedürfen. Mit einer Ausnahme: Mit Agenturen meint Bechtold Instanzen der Wirklichkeitsaneignung, zu denen er etwa die Urheber von Ansichtskarten, Stadtplänen oder Landkarten zählt. Von seinen Beispielen für die verschiedenen Typen wählt die vorliegende Arbeit lediglich einige wenige aus. Bechtolds intensive Auseinandersetzung mit den Werken fasst die vorliegende Arbeit im Folgenden kurz zusammen, auf seine Thesen zu Brinkmanns Büchern „Westwärts 1 & 2“ und „Rom, Blicke“ kommt sie im vierten Kapitel zurück.

2 .1 Die wichtigsten Theorien

Typen	Beispiele
Zitate	Skizzen und Zeichnungen aus Lexika in Max Frischs Erzählung „Der Mensch erscheint im Holozän“
Dokumente individueller Wirklichkeitsaneignung des Autors/Fotografen	Von Rolf Dieter Brinkmann selbst angefertigte Fotografien in seinem Gedichtband „Westwärts 1 & 2“
Bilder/Bildfolgen mit direkter Textzuordnung	Tautologien in Beckers „Eine Zeit ohne Wörter“: kurze Texte bestätigen eine Kernaussage von Fotos
Bilder/Bildfolgen mit indirekter Textzuordnung	Bei Thomas Brasch, der in „Kargo“ mit Bildern den linearen Textfluss unterbricht und mit dem Angebot sinnlicher Wahrnehmung die gedankliche Verarbeitung stimuliert
Bilder/Bildfolgen ohne Textzuordnung	Brinkmanns „Westwärts 1 & 2“ drückt die Simultaneität des dialektischen Prozesses von sinnlicher Wahrnehmung und individueller Auseinandersetzung mit der wahrgenommenen Realität aus und stimmt den Leser auf die Gedichte ein
Dokumente von Wirklichkeitsaneignungen anonym bleibender Agenturen	Stadtpläne, Grundrisse und Landkarten in Brinkmanns Band „Rom, Blicke“, Teile eines autobiografischen Protokolls, die der Autor beschriftet, um sich seiner Individualität zu versichern
Historische Dokumente individueller Wirklichkeitsaneignung	Alte Stiche oder Gemälde in „Rom, Blicke“, die sich der massenhaften Verwertung entziehen und die Deformation der Gegenwart aufzeigen
Dokumente jeglicher Art von Wirklichkeitsaneignungen	Ikonisch-visuelles Material in seiner ganzen Bandbreite, das Alexander Kluge mit Verfremdungstechniken fiktionalisiert und in thematische Zusammenhänge ordnet, statt es sich subjektiv anzueignen

Ausgenommen die Zeichnungen in Frischs Erzählung, seien „die in den Texten verwendeten Bilder ... Dokumente eines sinnlichen, visuellen Wahrnehmungs- und Aneignungsprozesses von Wirklichkeit.“⁶¹ Ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal ist für Bechtold der Grad der Mittelbarkeit im Verhältnis von wahrgenommener Realität und Rezeption. So sei der Rezipient der eigenhändigen Fotografien zum Beispiel Brinkmanns „unmittelbar mit dem in der Fotografie manifestierten Wahrnehmungs- und Aneignungsprozess des Autors, dem ‚authentischen‘ Wirklichkeitsdokument konfrontiert.“⁶² Die übrigen Bildtypen seien vermitteltler Natur – der Rezipient nehme sie durch den Filter der ästhetischen Fiktion bei Kluge oder der subjektiven Interpretation bei Brinkmann wahr.

Als weiteres Differenzierungskriterium beschreibt Bechtold das Verhältnis von ikonisch-visuellem Material zu schriftsprachlichen Texten.⁶³

- Zitate (bei Frisch),
- lose in den Text eingestreute visuelle Eindrücke (Brinkmann und Brasch),
- Fotofolgen und -geschichten mit Sinnangeboten (Brinkmann und Becker),
- erklärte Fotos und Montagen (Kurt Tucholskys „Deutschland, Deutschland über alles“ und Bertolt Brechts „Kriegsfibel“) sowie
- ikonisch-visuelles Material, das die Texte um Bedeutungsebenen erweitert oder die Thematik verdichtet.

Bechtolds wichtigste Leistung besteht in der Einführung eines literaturwissenschaftlichen Verfahrens, mit dem er Texte danach gruppiert, wie sie visuelle Elemente einsetzen. Dabei gibt er die Funktion der Bilder vor: Sie dienen auf verschiedene Weise der Wirklichkeitsaneignung. Diese Festlegung begründet Bechtolds Zurückhaltung bei der Frage, inwieweit die visuellen Elemente die Assoziationsvielfalt der Texte beeinflussen – nur für Jürgen Beckers Buch „Eine Zeit ohne Wörter“ legt er sich darauf fest, dass sie eingeschränkt wird. Ob sich die Beispiele, die er anführt, in diesem Punkt unterscheiden, lässt Bechtold außer Acht – weitere Werke, etwa von Brinkmann, die mit der Kombination von Text und Bild arbeiten und den Aspekt einer zu- oder abnehmenden Bedeutungspluralität erhellen könnten, kommen nicht vor.

⁶¹ Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit*, S. 97.

⁶² *ebd.*

⁶³ *ebd.*, S.98 ff.

2 .1 Die wichtigsten Theorien

Anders als Bechtold, der Alexander Kluges Schaffen zwar umfassend untersucht, aber nur, um eine höchste Form der Wirklichkeitsaneignung zu beschreiben, entwickelt die vorliegende Arbeit eine Typologie für das Werk eines Autors: Rolf Dieter Brinkmann. Sie nimmt dabei alle zugänglichen Titel in den Blick, in denen er Text und Bild kombiniert. Grundlegend ist dabei genau die Frage, ob das Zusammenspiel neue Sinnzusammenhänge und Verständnisräume eröffnet. Um die dabei definierten Kriterien und Gruppierungen zu überprüfen, wendet die Arbeit sie auf Werke von Autoren der Gegenwart an, die ebenfalls Text und Bild kombinieren. Auf diese Weise will sie sowohl Brinkmanns Werk neu erschließen als auch ein Instrumentarium bestimmen, mit dem sich literarische Text-Bild-Verbindungen klassifizieren lassen. Zuvor aber soll ein Blick auf Beispiele aus dem vergangenen Jahrhundert die Vielfalt möglicher Kombinationsformen veranschaulichen.

2.2 Vom Bilderbuch zur digitalen Collage



Quelle: Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles*. 1964, Umschlagfoto.

Das 1929 veröffentlichte Werk „Deutschland, Deutschland über alles“, eines der ersten literarischen Projekte im 20. Jahrhundert, das massiv visuelle Elemente einsetzte und ihnen eine entscheidende Bedeutung für Aussage und Wirkung beimaß, trug den Untertitel: „Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen“. Die Bilder stammten „alle aus Deutschland; alle aus dem täglichen Leben, mehr oder minder bezeichnend für eine Klasse, einen Stand, eine Ortschaft, eine Gegend ... Und aus diesen Bildern soll nun ein einziges Bild aufsteigen: DEUTSCHLAND“. So heißt es in der Vorrede, die dem Motto folgt: „Die Unmöglichkeit, eine Photographie zu textieren.“⁶⁴ Gleichwohl stehen neben den Bildern Texte – John Heartfield fügte sie zusammen, der dem Dadaismus verpflichtete bildende Künstler, dessen Œuvre reich ist an dezidiert politischen Montagen, die er in der Regel mit Überschriften oder kurzen Untertexten versah. Tucholskys Texte in „Deutschland, Deutschland über alles“ sind länger – sie erzählen aber nicht die Geschichte der

⁶⁴ Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles*. 1964, S. 10.

2 .2 Vom Bilderbuch zur digitalen Collage

Bilder nach oder weiter, sondern fungieren wie satirische Kommentare zu den Bildern, die nur auf den ersten Blick wie historische Dokumente wirken.

Das Buch ist das polemischste und politisch pointierteste Zeugnis einer Zeit, in der sich gerade auch in Deutschland Fotografie und Film durchsetzten und die Skepsis gegenüber Sprache als Mittel der Kommunikation und der künstlerischen Vermittlung groß war. Vielen Autoren, so erklärt Bechtold, seien die visuellen Medien als adäquate Ausdrucksmittel in einer als chaotisch erlebten Nachkriegs- und -revolutionszeit erschienen.⁶⁵ Dabei galt vor allem das ästhetische Konzept der Montage als geeignet, disparate Wirklichkeit abzubilden und sich so von alten Sinnzusammenhängen zu lösen. Nicht von ungefähr suchte Tucholsky die Zusammenarbeit mit Heartfield, der in seinen Arbeiten, wie Harro Segeberg festgestellt hat, die bereits vorgefertigte mediale Produktionswelt erst aufsprengt, um sie dann künstlerisch umzuarrangieren. Aus der Neumontage soll „ein möglichst alle Formen der modernen Gebrauchskunst zusammenführendes Gesamtkunstwerk entstehen, das auf Diskontinuität, Kontrast und Sinnzerstörung aus ist.“⁶⁶ Das Ziel, so sagt Gerhard Bechtold, sei eine sinnliche Wahrnehmung, welche die Realität vor ihrer sprachlichen Bezeichnung trifft.⁶⁷ Für Bechtold leistet dabei Tucholsky, wie etwa 25 Jahre später auch Bertolt Brecht in der „Kriegsfibel“, eine „Verschmelzung der zeitgenössischen avantgardistischen Tendenzen: 1) Hinwendung zu visuell-ikonischen Zeichensystemen und Botschaftstypen, 2) Verwendung des ästhetischen Konzepts der Montage, 3) Aufgreifen aktueller, tagespolitischer Themen und 4) politisches Engagement des Autors.“⁶⁸

So erreichte die zunehmende Aufgeschlossenheit der Literatur für visuelle Kunstformen in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt: Dies zeigt sich im Besonderen an ihrem Verhältnis zur Fotografie, wie Erwin Koppen überzeugend dargelegt hat. Die Entwicklung reicht von der radikalen Ablehnung eines maschinellen Handwerks, wie sie noch Charles Baudelaire in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formulierte, bis hin zur Euphorie mehrerer literarisch-künstlerischer Bewegungen in Europa in den ersten drei Dekaden nach der Jahrhundertwende: So sah der italienische Futurismus in der experimentellen Fotografie, etwa beim Einsatz von Mehrfachbelichtungen, ein höchst geeignetes Medium, um die neue, technische, flüchtige Wirklichkeit zu erfassen.⁶⁹

⁶⁵ Gerhard Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montagetexte Alexander Kluges*. 1983, S. 10/11.

⁶⁶ Harro Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien in Deutschland seit 1914*. 2003, S. 33.

⁶⁷ Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit*, S. 23.

⁶⁸ ebd., S. 16.

⁶⁹ Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. 1987, S. 78 ff.

⁷⁰ ebd., S. 215.

⁷¹ André Breton, *Nadja*. 1963, S. 19.

⁷² ebd., S. 22/24.

⁷³ Franz Mon, „Wortschrift Bildschrift“, in: Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte (Hg.), *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Visuelle Poesie*. 1997, S. 5 ff.

⁷⁴ ebd., S. 23.

Für die Dadaisten wiederum war die Fotografie ein antibürgerliches Kunstmedium, ein Lieferant von Readymades, die sie in Collagen und Montagen einbauten – so nahm Max Ernst Bildelemente in einer unvorhergesehenen Zusammenfügung jede einseitige oder eindeutige Bestimmbarkeit. Die Fotomontagen des Surrealismus schließlich strebten eine traumhafte Paradoxie im Verhältnis zur Realität an.

Einer der ernsthaftesten Versuche der surrealistischen Literatur, Fotografien und Texte sich aufeinander beziehen zu lassen, findet sich in Frankreich: André Bretons „Nadja“. In dem 1928 erstmals erschienenen Buch sind die Fotos wie die entsprechenden Textpassagen *objets trouvés*. Der Betrachter wird, um mit Koppen zu sprechen, „auf die Zufälligkeit der Anwesenheit der Gegenstände und ihrer Photographien aufmerksam gemacht, aus der Haltung eines unreflektierten und naiven Lesers herausgerissen ... und die Undurchschaubarkeit, Kontingenz und Vieldeutigkeit des Textes auch optisch erfahren“.⁷⁰ Die Fotos steigern die verwirrende Wirkung des Textes, der die bezeichnendsten Episoden eines Lebens berichten will, „telle que je peux la concevoir hors de son plan organique“,⁷¹ Ereignisse von unüberprüfbarem Wert. Der Erzähler spricht „sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage.“⁷²

Freilich boten die Kunst- und Literaturströmungen Anfang des 20. Jahrhunderts gerade in Collagen und Montagen ein breites Spektrum an Kombinationsmöglichkeiten von Text und Bild, das über den Einsatz von Fotografie hinausging. Franz Mon hat beschrieben, wie vor allem die Bildenden Künstler diesen Crossover vorantrieben:⁷³ Vertreter des Surrealismus etwa nahmen Schriftzeichen in ihre Werke auf, die mehr und mehr Bildcharakter zeigten. Collagen der Futuristen wiederum verwendeten Bildmaterial textuell. Und die Dadaisten arbeiteten das Material der Printmedien in seiner Banalität in Montagen ein, mit denen „Heteronomes gemischt und konfrontiert, die überkommenen, gültigen Symbole aus ihren Kontexten genommen und neu codiert werden konnten.“⁷⁴ Dies habe zu den Verwerfungen der geistigen wie politisch-sozialen Realität nach dem Ersten Weltkrieg gepasst. Mon beschreibt eine Kunst der Täuschung: Die Elemente werden genau geschnitten, nicht gerissen – dies bewirke die Illusion eines konsistenten Schauorts. Der Betrachter bemerke aber bald die Unbegehbarkeit des Bildganzen.

2 .2 Vom Bilderbuch zur digitalen Collage

Gerade für die Literatur der Zeit gewannen diese Mischformen bei der Suche nach einer neuen poetischen Sprache einen immer höheren Stellenwert: Der Wunsch nach einer Erweiterung der literarischen Gattungsgrenzen und die Sprachskepsis waren gleichermaßen groß. Besonders bei dem Dadaismus nahe stehenden Autoren setzte ein Trend zur Visualisierung der Schrift ein, für den Klaus Peter Dencker auch den Einfluss der technischen Medien verantwortlich macht.⁷⁵ Dabei isolierten sie Worte aus Sätzen und anderen Sinnzusammenhängen. Dass auch für die Schriftsteller des Futurismus, zum Beispiel Filippo Tommaso Marinetti, die Zerstörung der Syntax ein wichtiges Vorhaben war, haben Jeremy Adler und Ulrich Ernst nachgewiesen: „Die logische Ordnung, das Nacheinander der klassischen Dichtung, soll durch die unmittelbare Wirkung des visuellen Eindrucks ersetzt werden ... Das Wort soll nicht mehr Zeichen sein, es soll selbst als Objekt und Gegenstand in die veränderte Wirklichkeit eintreten.“⁷⁶ So wollten die Futuristen ein sinnliches Erlebnis erreichen. Literatur und Typographie gingen dabei Hand in Hand.

Andere Autorinnen und Autoren am Anfang des 20. Jahrhunderts begnügten sich nicht mit einer bildnerischen Verwendung der Schrift, sondern bauten Fotos in ihre literarischen Stücke ein. So entstand in den 20er Jahren eine Reihe von Bild- und Text-Reportagen, die sich Wahrnehmungs- und Aufzeichnungsleistungen der neuen Medien aneigneten und lockere Gewebe anfertigten – zum Beispiel Ernst Jüngers Text/Bild-Werke zum Ersten Weltkrieg um 1930, „Hier spricht der Feind“ etwa oder „Der gefährliche Augenblick“. Sie transportierten, so schreibt Harro Segeberg, zugleich kalte Beobachtung und Beteiligung und vermittelten so eine gesteigerte Wahrnehmung. Kühles faktografisches Aufzeichnen in den Fotos und emphatische Symboldeutung in den Texten fügten sie zusammen. In Wechselwirkungen von Fotografie und Literatur habe sich für Jünger die Wahrnehmung eines extremen Ereignisses, wie es ein Weltkrieg darstellt, geschärft.⁷⁷

In den Jahren danach schufen Zwang und Terror im Dritten Reich wie für viele künstlerische Bereiche auch für die Verbindung von Text und Bild ein Klima, das Weiterentwicklungen verhinderte. Erst in den 50er Jahren trat mit der Konkreten Poesie eine Form der Kombination von Sprache und Visuellem in Erscheinung, die einen Faden aufnahm, den die Dadaisten ausgelegt hatten: Die Autoren und Künstler erfassten die heterogene

⁷⁵ Klaus Peter Dencker, „Von der Konkreten zur Visuellen Poesie – mit einem Blick in die elektronische Zukunft“, in: Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte (Hg.), *Text und Kritik. Sonderband: Visuelle Poesie*, S. 169 ff.

⁷⁶ Jeremy Adler und Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. 1988, S. 256.

⁷⁷ Harro Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien in Deutschland seit 1914*. 2003, S. 59 ff.

⁷⁸ Mon, „Wortschrift Bildschrift“, S. 26.

⁷⁹ ebd., S. 27.

⁸⁰ ebd., S. 28.

⁸¹ ebd., S. 29.

Struktur der Zeitung und setzten sie um. Franz Mon, selbst ein Vertreter dieser Richtung, beschreibt die Motivation, die hinter dieser Vorgehensweise stand: „Die augenscheinliche visuelle Einheitlichkeit des Erscheinungsbildes, die das Layout und die – im Idealfall sorgfältig austarierte – Mischung und Positionierung von Schrift und Bild sichern, überdeckt jene Unverträglichkeit des Gleichzeitigen, die der Zeitung innewohnt und auf dem das Prinzip Collage beruht.“⁷⁸ Mon, der selbst mit der Collagequalität von Zeitungen arbeitete, nennt als Beispiel die Gruppe „poesia Visiva“, die Bildfragmente und Textzeilen collagierte, indem sie schnitt und riss. Dies ließ Zufälle zu, gleichzeitig griff die Gruppe in die Oberfläche ein: „Die durch die Überlappung des Banalen und Lächerlichen mit dem Grotesken artikulierte Kritik am Medienspektakel und seinen politischen Implikationen vermischt sich mit der Lust am überraschenden, ins pur Ästhetische verweisenden Arrangement von zugefallenem Fremdmaterial und der eigenen transformierenden Deutung.“⁷⁹ Der Betrachter lese hin und her zwischen den Text- und Bildfragmenten: „Bildsprachliches und verbalsprachliches Decodieren verläuft in einem nicht mehr unterscheidbaren gemeinsamen Vollzug.“⁸⁰ Montagen wirkten wie eine zweite, deutend-kommentierende Textebene. Für Mon ist klar: „Die Zeitungsmaterialien gewinnen durch ihren Bezug auf eine scheinbar transparente, in ihrer unübersichtlichen Vernetzung und ihrer Vermischung mit Nichtartikulierte aber unverfügbare Zeichenwelt jetzt, im bildnerisch-textuellen Zusammenhang, einen opaken Charakter. Sie haben, auch wenn sie von bedrängender Aktualität waren, etwas von archäologischen Fundstücken, deren Entzifferung mit ihrem anfänglichen Bedeutungsstatus keineswegs zusammenzufallen braucht.“⁸¹

Wo ihr nicht die Zeitung das Material lieferte, versuchte die konkrete Poesie in der Folge der Dadaisten und der Futuristen Kunstwerke aus Sprache zu schaffen, in denen die Buchstaben und Worte nicht als Bedeutungsträger, sondern als autonomes Material fungieren. Gerhard Rühm etwa veränderte die Schrift typografisch, ordnete Texte wie Bilder an oder ließ Freiräume. So entstanden Werke zwischen Kunst und Literatur: zum Beispiel von Ferdinand Kriwet, dessen Texte sich von der Lesezeile/Linie zur Fläche zum Raum bewegten, oder von Franz Mon, dessen Schriftcollagen Sinn- und Wortzusammenhänge fragmentierten und die Teile vornehmlich nach grafischen Gesichtspunkten behandelten.

2 .2 Vom Bilderbuch zur digitalen Collage

So ging es in der Konkreten Poesie in erster Linie um einen neuen, visuellen Umgang mit Sprache und Schrift, nicht um einen tatsächlichen Einsatz der Fotografie oder anderer Bildkünste in literarischen Werken. Die Visuelle Poesie führte die Konkrete Poesie in den 60er und 70er Jahren weiter, indem sie spielerischer mit Wörtern und Buchstaben als bildnerischem Material umging und die Vielfalt der poetischen Formen erweiterte. Die Technik, die sie dafür einsetzt, hat Heinz Gappmayr als Flächensyntax bezeichnet. Aus seiner Sicht thematisiert die Visuelle Poesie so den Unterschied zwischen sinnlich Wahrnehmbarem und Gedachtem: „Die Eigenständigkeit der Wörter findet ihre Entsprechung in der Vereinzelung der Wörter auf der Seite ...“⁸² Ähnlich argumentiert Erika Greber in einer aktuellen Untersuchung: Die Visuelle Dichtung präge „die Ausrichtung auf die Materialität und Medialität von Sprache als Schrift, d.h. auf ihre konkret-sinnliche Seite und damit auf die selbstreferentielle statt referentielle Funktion; dominantgesetzt ist die nicht-signifizierende Seite der Schriftzeichen, ihre Opazität, ihr Selbstwert als visuelle Form. Der Buchstabe nicht als Notat von Bedeutung, sondern als Gestalt.“⁸³

Ansätze, die wie die Visuelle Poesie das Ziel verfolgen, neue Ausdrucksformen aus Text und Bild, neue Schreibweisen und neue Aktionen zu entwickeln, dabei aber andere Wege gehen, stellte Walter Aue Anfang der 70er Jahre in zwei Anthologien vor. Sie versammelten Kunst und Literatur: Fotos, Texte, Zeichnungen und Collagen. Charakteristisch ist die Uneinheitlichkeit, die sich schon in der höchst variablen Typografie zeigt. Den Herausgeber trieb die Überzeugung an, dass es einen Trend zur Auflösung aller literarischen Gattungen gebe, eine Art Verwertungsvorgang des vorgefundenen Materials: „Die Welt ist eine Welt der Surrogate.“⁸⁴ Autoren wie Jürgen Ploog strebten eine totale Vermischung der Stile und Sprachelemente an. So entstehe eine heterogene, demokratische, für alle zugängliche Literatur. Die Autoren wollten aus vorherrschenden Denk- und Verhaltensweisen ausbrechen und neue Erfahrungsmöglichkeiten artikulieren. Zu einer ihrer wichtigsten Techniken werde „die Mischform, die Collagetechnik von Text und Bild, das Schnittverfahren des Cut up & Fold in. Die sequenzartige Anordnung der Information also, die Richtung zur Science Fiction, zur naturwissenschaftlichen Literaturform.“⁸⁵ Im Verständnis dieser Künstler und Literaten reichten sprachliche und begriffliche Kommunikationsmittel nicht aus, um eine Wahrhaftigkeit in der Darstellung zu erreichen.

⁸² Heinz Gappmayr, „Konstituenten visueller und konzeptueller Texte“, in: Arnold in Zusammenarbeit mit Korte (Hg.), *Text und Kritik. Sonderband: Visuelle Poesie*, S. 84.

⁸³ Erika Greber, „Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie“, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. 2004, S. 172.

⁸⁴ Walter Aue (Hg.), *Typos 1. Zeit/Beispiele*. 1971, S. 7.

⁸⁵ ebd., S. 9.

⁸⁶ Renate Matthaei (Hg.), *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. 1970, S. 13.

⁸⁷ Jürgen Becker, *Eine Zeit ohne Wörter*. 1971, S. 4.

⁸⁸ Hiltrud Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. 1983, S. 254.

Etwa um die gleiche Zeit legte auch Renate Matthaei eine Anthologie vor, die neue Tendenzen in der deutschen Literatur aufzeigen wollte. Viele der vertretenen Autoren experimentieren mit einer „Ausweitung auf andere Medien.“⁸⁶ Die Visuelle Poesie von Autoren wie Franz Mon kommt ebenso vor wie Collagen und Kombinationen von Wort- und Bildzeichen von Diter Rot und Daniel Spoerri oder Versuche mit Fotos und Collagen von Bazon Brock und Ferdinand Kriwet.

Der Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Sammelbände ist kein Zufall: In den 70er Jahren integrierte eine ganze Reihe deutscher Autoren visuelle Elemente in ihre Werke – zum Beispiel Jürgen Becker in seinem Fotobuch „Eine Zeit ohne Wörter“. Es zeigt Fotos, die Becker nur mit kurzen, manchmal zu Assoziationen ermunternden Zwischentiteln versah: sich wiederholende Motive, darunter viele Landschafts-, Wege- und Gebäudeaufnahmen, die oft unscharf sind, düster wirken, von Verlassenheit, Verfall und Ödnis erzählen. Gelegentlich scheint ein Gegensatz von Zivilisation und Natur durch. Becker verstand seine Fotos als Dokumente eines Bewusstseinsvorgangs, der Assoziationen und Erinnerungen vermittelt. Die Bilder meinen „die Momente, in denen Objekte eine visuelle Erfahrung hervorrufen.“⁸⁷ In seinen Texten arbeitete Becker mit der Wirkung visueller Reize und Impulse auf die Sprache. Er habe mit einem „Kamera-Blick“ gedichtet, schreibt Hiltrud Gnüg, „der Oberflächen ablichtet, Details selektiert, Ausschnitte heranholt und aus dem Kontext isoliert, Großperspektiven impressionistisch skizziert.“⁸⁸ Dieses fotografische Sehen habe „weitgehend auf die interpretierende Organisation und Umgestaltung seines Bild- und Bewusstseinsmaterials“⁸⁹ verzichtet und den „Gegenwarts-Moment einer optischen Entdeckung“⁹⁰ festgehalten.

Große Erfolge mit der Verbindung von Text und visuellen Elementen feierte im 20. Jahrhundert der Comic. Hermann Josef Schnackertz hat dargelegt, wie sich in diesem populären Genre Sprache und Bild beim Appell an die Vorstellungskraft wechselseitig beeinflussen. Die zusammengeschnittenen und -montierten Bilder forderten den Betrachter zu einer Konstitutionsleistung heraus, gleichzeitig reguliere die Sprache die Imagination. Sie verleihe dem Abgebildeten mehr Eindeutigkeit und ordne den Bildelementen Beziehungen zu. In der Kombination im Comic deuteten die grafischen Elemente eine Ambivalenz an,

⁸⁹ *ebd.*

⁹⁰ *ebd.*, S. 67.

2 .2 Vom Bilderbuch zur digitalen Collage

etwas Neues oder Ungewohntes, das die Sprache immer wieder in die gewohnten Schablonen und Stereotypen zurückführe.⁹¹

Der Blick auf das Massenmedium Comic ist an dieser Stelle aus literaturwissenschaftlicher Sicht relevant, weil eine weitere wichtige literarische Richtung, die mit Bildern arbeitete, sich in den 60er und 70er Jahren intensiv mit ihm auseinandersetzte: die Pop-Literatur. Michael Kohtes stellt fest, dass viele ihrer Texte die flachen Muster der Comics adaptierten: „Nicht nur werden Versatzstücke aus allen Lebensbereichen für die Text-Collagen verwendet, vielmehr nähert sich die Form selbst immer wieder den parodistischen resp. bildhaften Absichten der Autoren. Die Sprache als Druckfigur soll unmittelbar wirken, buchstäblich ins Auge springen.“⁹² Das ornamentale Druckbild unterstütze die sprachlich-abbildhafte Fixierung momentaner Realitätspartikel in ihrer beabsichtigten sinnlich-erlebenden Aufnahme durch den Leser. Kohtes erkennt darin den Ausdruck einer Verbindung „zwischen intendierter rezeptionsästhetischer Wirkung fotografischer Pop-Lyrik und der jeder sprachlichen Vermittlung überlegenen Suggestionskraft des täglich von der Zerstreuungsindustrie gelieferten Bild- und Reizmaterials.“⁹³

Eine charakteristische Erscheinung an dieser Schnittstelle von Pop und Literatur sind für Brigitte Weingart aber auch Bilderschriften, zu denen die Text/Bild-Experimente Brinkmanns oder Ferdinand Kriwets gehörten: „Mit der Verwendung von vorgefundenen Bildern aus Werbung, Presse, Comic, Film und so weiter weisen Texte ihre Herkunft aus einer bildmedial geprägten Massenkultur aus. Sie signalisieren damit nicht nur Aktualität, sondern vor allem die Weigerung, als kulturell erachtete Distinktionen wie Einmaligkeit, Autorschaft oder Überzeitlichkeit fortzuschreiben. Dabei können sich Verfahren, die Bilder als Pop-Signale einsetzen, auf die traditionell zuverlässige Unterscheidung von intuitiv erfahrbarem und unmittelbar plausiblen, ‚massenmedialem‘ Bild vs. rational zu erarbeitender, ‚intellektueller‘ Schrift verlassen.“⁹⁴ Nach Weingart versuchen Brinkmann wie Kriwet, „den Text als intermediale Schnittstelle zu gestalten, ihn als eine Oberfläche zu inszenieren, in die sich visuelle und akustische Erlebnisse ... ‚unmittelbar‘ einschreiben.“⁹⁵

⁹¹ Hermann Josef Schnackertz, *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*. 1980, S. 47 ff.

⁹² Michael Kohtes, *Rolf Dieter Brinkmann und die „neue amerikanische Szene“: ein Beitrag zur Lyrik der 60er Jahre*. 1986, S. 64.

⁹³ *ebd.*, S. 59.

⁹⁴ Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 81.

⁹⁵ *ebd.*, S. 96.

⁹⁶ Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 27/28.

⁹⁷ Johannes Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und Zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. 2001, S. 64.

So übertrugen viele Pop-Autoren eben nicht nur „momentanistische Darstellungsverfahren aus Pop-Musik, Werbung, Comic, Fernsehen und Film auf die Literatur.“⁹⁶ Eckhard Schumacher hat zwar Recht, wenn er in Werken Hubert Fichtes und Rolf Dieter Brinkmanns den Versuch erkennt, Schnappschüsse zu schreiben und mit Momentaufnahmen, Schnitten, Cut-ups und Montagen zu arbeiten. Doch bald schon begnügten sich Brinkmann und andere damit nicht mehr – vielmehr, darin ist Johannes Ullmaier zuzustimmen, wurde es ein Markenzeichen der Popliteratur, dass sie den Textbegriff zu integrierten Text-Bild-Ensembles erweitert, Genres überschreitet und mischt. Brinkmanns Anthologie „Acid“ ist dafür mit der Art und Weise, wie sie visuelle Komponenten einbezieht, ein anschauliches Beispiel. Das sieht auch Ullmaier so: „Poesie war nun nicht länger notwendig nur Text. Problemlos konnte sie mit Photos, Illustriertenbildern, Psychedelic-Graphik oder Comics kombiniert oder aus ihnen collagiert werden. Und zwar gerade nicht im Sinne klassischer Illustration, sondern als integrierte Werkeinheit.“⁹⁷ Andere bauten auch akustische Elemente ein – Ullmaier verweist auf eine Text/Bild/Klangcollage von Wolf Wondratschek, Bernd Brumbär und Georg Deuter mit dem Titel „Maschine Nr. 9“.

Daneben entstanden in den 70er Jahren aber auch zahlreiche dokumentarische Wort-Bild-Formen, bei denen der Text die Bilder erläutert und semantisch einordnet. Gottfried Willems rechnet Brinkmanns Materialbände dazu, aber auch Werke von Peter Handke. In ihnen zeige sich eine Tendenz gerade in der Collage- und Montagekunst, Wort und Bild „durch ihr Neben- und Gegeneinanderstehen wechselseitig in ihrem Zeichen- und Darstellungscharakter zu denunzieren und zu kommentieren.“⁹⁸ Dabei stießen Texte in das Bild vor: präsentativ (als Realitätsfragment) oder repräsentativ (als Mittel oder Gegenstand der Darstellung). Willems sieht darin das hervorstechende Merkmal einer Kunst- und Literaturrechtung, die näher an das Leben heranrücken wollen, weil sie Weltanschauungen und andere Sinnstiftungen als Strukturmodelle ihrer Werke ablehnte und nur noch das einzelne Leben und Erleben akzeptierte. Statt einer klaren Ordnung sei sie dem Prinzip der Simultaneität gefolgt: „Der Gedanke einer sich wesentlich durch die Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen sowie die Unmöglichkeit ihrer rationalen Auflösung bestimmenden Lebensaktualität“⁹⁹ habe diese Haltung begründet.

⁹⁸ Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Thema und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils*. 1989, S. 183.

⁹⁹ *ibd.*, S. 189.

2 .2 Vom Bilderbuch zur digitalen Collage

In dieses Umfeld gehörte auch die 59. Ausgabe des Kursbuchs, die 1980 als Bilderbuch erschien.¹⁰⁰ Etwa um die gleiche Zeit brachte der Rowohlt Verlag den ersten Materialband Brinkmanns heraus, zwei weitere folgten einige Jahre später – ein Vergleich, der hier nur angerissen wird, liegt also nahe. Das Kursbuch erzähle, so sagte Karl Markus Michel, einer der Herausgeber, von Bilderfolgen und -montagen, die wie Essays zu lesen seien. Das Heft enthält zum Beispiel die Collage „Lief die Kiste schief?“ von Monika Funke. Sie führt Zeichnungen, Medienfotos, kurze Schriftzüge und andere grafische Elemente zusammen, die eine Idee der 50er Jahre vermitteln. Die Teile entstammen nicht einer Vielzahl verschiedener Bereiche wie in Brinkmanns Bänden – außerdem wirkt auch die Präsentation des über den stets gleichen, leicht kolorierten Hintergrund zusammengehaltenen Materials deutlich homogener. Der Beitrag mutet wie eine künstlerisch-kritische Auseinandersetzung mit einem Zeitalter an, unter dem die Autorin – anders als Brinkmann – aber nicht bis zur Zerrissenheit litt. Texte kommen im Kursbuch selten vor – und wenn, dann fungieren sie als Kommentare zu den Fotos, die gezielt einen Zusammenhang ergeben oder ein Verständnis fördern wie in Abisag Tüllmanns „Erwin und Gabi. Fotoroman“ nach einer Geschichte von Alexander Kluge. Meistens erzählen die Beiträge Geschichten im Bild in einem dokumentarischen Stil, wobei sie eine politische oder soziale Aussage treffen, oder sie illustrieren im weitesten Sinn historische Kontexte. HC Eisenhardts „Großstadtliteratur“ zeigt viele Motive, die auch in Brinkmanns „Rom, Blicke“ auftauchen könnten – Verkehr, Reklame, Schriftzüge, leere Plätze. Aber sie sind künstlerischer gestaltet und ausgewählt, fester um thematische Zentren gebündelt, in ein klares übersichtliches Layout gepackt. So wirkt die Großstadt um ein vieles weniger hektisch und heruntergekommen als bei Brinkmann. Beispielhaft erscheint sie als ein Thema, das viele Autorinnen und Autoren konzentriert in den Blick nehmen – Brinkmanns fast manische Wiederholungen und Zerstückelungen sind dagegen nicht zu finden. Auch wenn die Verfasser wie Brinkmann etwa mit Unschärfe arbeiten, so scheinen sie diese im Unterschied zu ihm gezielt einzusetzen: So führt Lienhard Wawrzyns „Im schwarzen Café“ viele düstere, unausgeleuchtete, unscharfe Bilder vor – aber der zentrale Ort, an dem Menschen kommen und gehen, arbeiten und essen, gibt der Geschichte eine feste Struktur.

¹⁰⁰ Karl Markus Michel und Harald Wieser (Hg.) unter Mitarbeit von Hans Magnus Enzensberger, *Kursbuch. Bilderbuch*, 1980, Jg. 16, H. 59.

¹⁰¹ Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter*, S. 324 ff.

¹⁰² ebd., S. 341 ff.

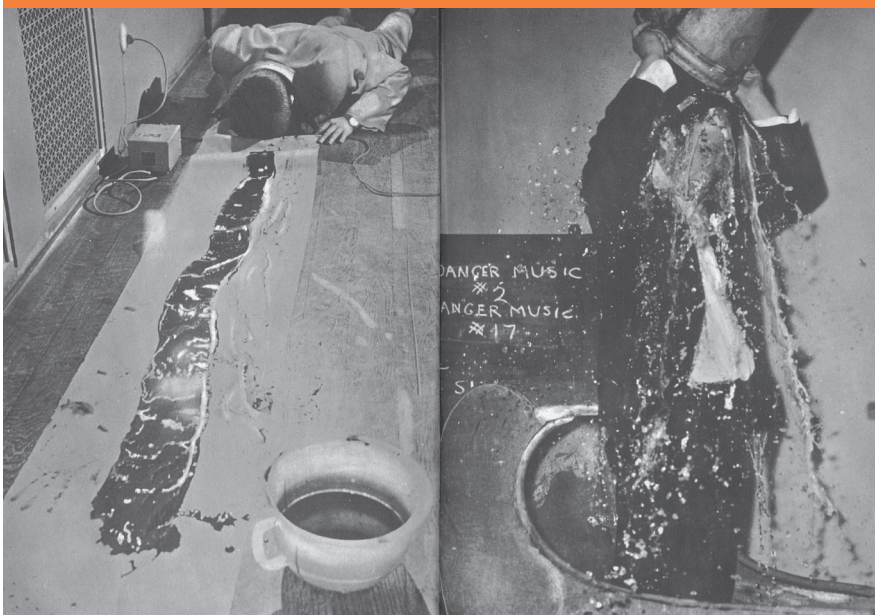
¹⁰³ Olaf Selg, „Rolf Dieter Brinkmann zum 60.“, in: Titel. www.titel-magazin.de/brinkman.htm (5.10.2005).

In den 90er Jahren erreichten die Versuche, die Möglichkeiten der Literatur in der Kreuzung mit anderen künstlerischen Medien zu erweitern, eine zusätzliche Dimension. Autoren wie Rainald Goetz und Thomas Meinecke akzeptierten den tendenziell elektronisch gesteuerten Zeichenraum als Material, mit dem Literatur umzugehen hat. Ihnen gehe es um die Verschriftlichung der modernen Technik- und Medienwelt, schreibt Harro Segeberg.¹⁰¹ Sie bejahten die moderne Welt und thematisierten mediale Einflüsse des Fernsehens und des Computers. Eine dazu passende Form sei die Collage: für Alexander Kluge, den die Musik etwa der Band Kraftwerk zu Ton-Bild-Collagen inspiriert, ebenso wie für Meinecke, der die Kunst des Samplens und Scratchens auf seine Romane wie „Tomboy“ überträgt.

Eine neue Literatur, die eine Verknüpfung mit dem Internet sucht, führe diese Entwicklung fort, so Segeberg, indem sie der Linearität des Lesevorgangs zu entgehen versucht und Texte, Bilder und Töne kombiniert.¹⁰² Diese Publikationsformen erlaubten heute eine „multisinnliche Unmittelbarkeit“, die gerade auf Rolf Dieter Brinkmann von je her einen großen Reiz ausübte, glaubt Olaf Selg.¹⁰³ Online hätte er die von ihm in den Essays oder den Materialbänden genannten Musikstücke, Fotos und Filme einbauen oder Links zu erwähnten Büchern legen können. Eine reizvolle Hypothese – ergiebiger aber scheint es, die realen Einflüsse auf Brinkmanns Werk zu seinen Lebzeiten aufzuzeigen. Das wollen die folgenden Kapitel leisten.

3

Die 60er Jahre



Quelle: Jürgen Becker/
Wolf Vostell (Hg.), *Happenings.*
Fluxus, Pop Art,
Nouveau Réalisme. Eine Doku-
mentation. 1965, S. 57/58.

3 Die 60er Jahre: Absagen an Sprach- und Assoziationsmuster

In der deutschen Literatur der 60er Jahre predigten und realisierten mehrere Schriftstellerinnen und Schriftsteller eine radikale Freiheit der Form und des Inhalts. Sie versuchten sich auf das Schärfste von Autorengruppen und Schreibweisen abzugrenzen, die sie als etabliert und damit unzeitgemäß und unbeweglich wahrnahmen. Damit waren sie Teil einer breiteren künstlerischen Bewegung: So veröffentlichten Mitte des Jahrzehnts der Autor Jürgen Becker und der Bildende Künstler Wolf Vostell eine Dokumentation, die in Text und Bild eine Reihe von Kunstbewegungen ihrer Zeit aufzeigte: von Happenings über die Pop Art bis zum Nouveau Réalisme.¹ Nach Auffassung der Herausgeber einte diese Strömungen die Empfänglichkeit für das Alltägliche, ein antikünstlerischer Elan, die Verbindung von Leben und Kunst sowie verschiedener Genres, außerdem die Einbeziehung des Betrachters und das Aufbegehren gegen das Traditionelle.

Dieses Vorhaben eines künstlerischen Umbruchs stand im Kontext eines gesamtgesellschaftlichen Prozesses. Der wuchtige politische Protest machte vor der Kultur nicht Halt, im Gegenteil: Martin Hubert hat beschrieben, wie etwa Studierendenorganisationen eine Abkehr von traditionellen Kunstgattungen, dem etablierten Kunstbetrieb und ästhetischen Überlegungen und stattdessen den Aufbau kultureller Gegenprojekte forderten.² In der Tat entstanden in der Folge stark politisierte literarische Formen wie die Agitprop-Lyrik, die formale und ästhetische Prinzipien inhaltlichen und funktionalen unterordnete, oder das Agitations- und Straßentheater, das mit spielerischen Regelverletzungen gegen Normen und allgemein akzeptierte Umgangsformen in Politik und Gesellschaft protestierte.

Und doch ist die Frage, ob die an dieser Stelle im Blickpunkt stehenden Autorinnen und Autoren, die in Deutschland Sprach- und Assoziationsmuster wahrnahmen und aufzubrechen versuchten, in erster Linie politisch dachten und dichteten, klar zu verneinen. Um was ging es ihnen – und ihren Verwandten im Geiste, den Vertretern des Nouveau Roman in Frankreich oder den jungen New York Poets – dann? Bei dieser Frage lohnt ein Blick auf die schon erwähnte Anthologie „Grenzverschiebung“, in der Renate Matthaei vielfältige Versuche von Autorinnen und Autoren der 60er Jahre darstellte, neue Anfänge, neue Schreibweisen zu entwickeln. Es gebe „Sprünge, ein ständiges Verändern oder die durch Jahre hindurch perfektionierte Konservierung eines formalistischen Prinzips, das Aufspü-

¹ Jürgen Becker/Wolf Vostell (Hg.), *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. 1965.

² Martin Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik. Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*. 1992, S. 158 ff.

³ Renate Matthaei (Hg.), *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. 1970, S. 13.

⁴ Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. 1969, S. 28.

⁵ ebd., S. 58.

⁶ Rolf Günter Renner, *Die postmoderne Konstellation: Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. 1984, S. 16.

⁷ Jürgen Ploog, „Traces of Mistaken Cultural Identity. Notes & Fragments on Post-War Writing“, in: www.ploog.com/identity/misident.htm (10.8.2005), S. 5.

ren von Reiz- und Stofflücken, die Ausweitung auf andere Medien oder die Politik und schließlich das Abbrechen jeder Produktion.“³ Kennzeichnend für diese Literatur sei ein Ausschreiten der Möglichkeiten des Schreibens in verschiedene Richtungen. Auch Rolf Dieter Brinkmann war vertreten, der, so Matthaei, Partikel der alltäglichen Umgebung in seine Lyrik einarbeite, um Formalismen der Literatur zu entgehen. Er entwickelte jene Erlebnisperspektive, jene totale Subjektivität, die Dieter Wellershoff, zu der Zeit einflussreicher Lektor im Verlag Kiepenheuer & Witsch, an einer Vielzahl von Autorinnen und Autoren Ende der 60er Jahre feststellte: „Es gibt kein Außerhalb und keine zeitliche Distanz. Alles erscheint so augenblickshaft, ungeordnet und subjektiv, wie die handelnde Person es erfährt.“⁴ Sie setzten an Filmtechniken orientierte Schreibweisen oder Collageformen ein, um „die immer neue Erzeugung unerwarteter Zusammenstellungen ...“⁵ zu erreichen.

Diese Schriftsteller teilten die Auffassung, das geschlossene Werk habe als Projektionsfläche für die Subjektivität des Autors ausgedient. Sie seien überzeugt gewesen, so schreibt Rolf Günter Renner, „dass es angesichts einer totalen Desorientierung des wahrnehmenden Subjekts keine Literatur der Mimesis und der Bedeutung mehr geben kann“.⁶ Vorbilder dieser Autoren mit ihren Mitteln und Motivationen waren zum Beispiel die Dadaisten und Strukturalisten Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie setzten Collagen und Montagen ein, um herkömmliche syntaktische, logische oder semantische Ordnungen zu zerstören und so eine künstlerische Ausdrucksweise zu finden, die sie einer Zeit der technischen und gesellschaftlichen Umwälzungen angemessen fanden. Wie Autorinnen und Autoren der 60er Jahre diese Ansätze gerade in der Kombination von Text und Bild fortführten, hat das vorangegangene Kapitel gezeigt.

Insofern es um die Suche der Literaten dieses Jahrzehnts nach einer unverbrauchten Sprache, nach neuen Assoziationen geht, war die nur wenige Jahre zuvor in den USA entstandene Beat-Bewegung freilich weitaus einflussreicher, nicht zuletzt, indem sie eine Trennung von Kunst und Leben ablehnte: Sie habe eine „totality of the attack“⁷ formiert, so schreibt der Autor Jürgen Ploog, der mit etablierten Normen der Literatur nicht beizukommen gewesen sei, wie sie etwa Hans Magnus Enzensberger in der linksintellektuellen Zeitschrift Kursbuch angelegt habe. Radikal subjektiv und ohne Rücksicht auf literarische

3

Die 60er Jahre: Absagen an Sprach- und Assoziationsmuster

Vorgaben oder sprachliche Regeln schrieben die Beatniks so sinnlich wie möglich über den Alltag, oft auch über seine Banalitäten. Diese "tactile counterculture"⁸ stieß in der wissenschaftlichen Literatur wie im Feuilleton lange auf Ablehnung – nicht nur auf der bürgerlichen Seite, die ihr Obszönität vorwarf, sondern auch im linken Lager, das sie platt und unpolitisch fand. Statt sich einer Seite des Establishments anzupassen, behaupteten sich die Beat-Autoren, indem sie neue Publikations- und Vertriebswege beschritten: "Yet, at the same time & despite the rather abstract rebuff by the new left, a diversified spectrum, a low budget network of cultural cells around little mags turned up which featured writers whose work was rejected & who found no place in reputable publications."⁹ Die Autorinnen und Autoren der 60er Jahre, auch in Deutschland, die sich, so Marc Degens, „konsequent der Alltagskultur, der Spontaneität, der Subjektivität und formalen Gestaltungsfreiheit verpflichtet fühlten ...“,¹⁰ unternahmen ähnliche Versuche. Ein Beispiel war die in Köln billig produzierte und in kleiner Auflage verteilte Literaturzeitschrift Gummi- baum, an der auch Rolf Dieter Brinkmann beteiligt war.

Die folgenden Kapitel beschreiben nun einige künstlerische, vor allem literarische Ideen und Ansätze, deren Urheber sich gerade auch auf die Beatniks beriefen und aus denen sich die Schreibweisen deutschsprachiger Literaten der 60er Jahre nährten. Der Schwerpunkt liegt dabei auf jenen amerikanischen Strömungen, die für Rolf Dieter Brinkmann eine wichtige Rolle spielten: neue Sensibilität und Pop.

⁸ Ploog, "Traces of Mistaken Cultural Identity", S. 6.

⁹ ebd.

¹⁰ Marc Degens, „Donald Duck und die Dichter. Formen und Funktionen des Comiczitats in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, in: www.satt.org/literatur/01_02_ma_1.html (21.4.2010), S. 9.

3 .1 Einflüsse aus den USA: neue Sensibilität



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 168.

3

.1 Einflüsse aus den USA: neue Sensibilität

Ende der 60er Jahre blies der amerikanische Sozialphilosoph Herbert Marcuse zum Angriff auf repressive Strukturen und kapitalistische Auswüchse, in denen er die Gesellschaft erstarrt sah: Eine breite anti-autoritäre Rebellion sei in der Lage, sich dieser Fesseln zu entledigen, indem sie die Wirklichkeit mit einer neuen Sensibilität betrachte. Diese entstehe „gegen Gewalt und Ausbeutung, in einem Kampf für wesentlich neue Weisen und Formen des Lebens; sie impliziert die Negation des gesamten Establishments, seiner Moral, seiner Kultur; die Behauptung des Rechts, eine Gesellschaft zu errichten, in der die Abschaffung von Armut und Elend Wirklichkeit wird und das Sinnliche, das Spielerische, die Muße Existenzformen und damit zur Form der Gesellschaft selbst werden.“¹¹

Als „humane Sinnlichkeit, die gegen das Diktat repressiver Vernunft aufbegehrt und dadurch die sinnliche Gewalt der Imagination beschwört“,¹² ermögliche sie „Ansprüche des menschlichen Organismus, Geistes und Körpers auf eine Erfüllung, die nur im Kampf gegen die Institutionen erzielt werden kann, die durch ihr Funktionieren diese Ansprüche verneinen und verletzen.“¹³

Die Befriedigung solcher Bedürfnisse verweigere eine etablierte Gesellschaft auch, indem sie ihre Mitglieder auf Medien der Wahrnehmung und allgemeine Erfahrungswelten festlege: „Folglich würde der Bruch mit dem Kontinuum von Aggression und Ausbeutung auch mit der Sinnlichkeit brechen, die auf diese Welt eingestellt ist. Die heutigen Rebellen wollen neue Dinge in einer neuen Weise sehen, hören und fühlen; ... die Revolution muss gleichzeitig eine Revolution der Wahrnehmung sein ...“¹⁴ So werde Kunst „zur Produktivkraft der materiellen wie der kulturellen Umgestaltung“,¹⁵ wenn sie wie die Literatur des „Bewusstseinsstroms“ alte Wahrnehmungsstrukturen auflöse und den unbewussten Automatismus unmittelbarer, aber gesellschaftlich gesteuerter Erfahrung durchbreche. Marcuse nannte eine Reihe künstlerischer Techniken, die dabei zum Einsatz kommen könnten: „Zerstörung der Syntax, Zertrümmerung von Wörtern und Sätzen, sprengender Gebrauch der Umgangssprache, Kompositionen ohne Partitur, Sonaten für alles mögliche.“¹⁶

Die neue Sensibilität erfordere eine zeitgemäße Sprache, die Wörter, Bilder, Gesten und Töne einbezieht: „Der Bruch mit dem Kontinuum der Herrschaft muss ebenso ein Bruch mit deren Vokabular sein.“¹⁷ So entwickelten subkulturelle Gruppen ihre eigene Aus-

¹¹ Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung*. 1969, S. 45/46.

¹² *ebd.*, S. 52.

¹³ *ebd.*, S. 48.

¹⁴ *ebd.*, S. 61.

¹⁵ *ebd.*, S. 54.

¹⁶ *ebd.*, S. 67.

¹⁷ *ebd.*, S. 55/56.

¹⁸ *ebd.*, S. 58.

¹⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Einübung einer neuen Sensibilität“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, Jg. 23, H. 36, S. 147-155.

²⁰ Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974-1975*. 1999, S. 145.

druckweise, „indem sie die harmlosen Ausdrücke der Alltagskommunikation aus ihrem Kontext lösen und sie zur Bezeichnung von Objekten oder Tätigkeiten gebrauchen, die vom Establishment tabuiert sind.“¹⁸ Ein Beispiel: der Begriff „acid“, der lange nur „Säure“ bedeutete, ehe ihn die Hippie-Subkultur für die Droge LSD verwandte (und der jener Anthologie amerikanischer Lyrik den Titel gab, die Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla 1969 vorlegten).

Der „Einübung einer neuen Sensibilität“ in Marcuses Sinne widmete Rolf Dieter Brinkmann in den 60er Jahren einen gleichnamigen Essay, in dem er für eine aktuelle Schreibweise plädierte, die nicht auf einer Konvention, einer Theorie oder einem Stil gründet, sondern auf einer „Intensivität der Hinwendung auf die Gegenstände.“¹⁹ Wenn auch etwas verhalten im Ton, so bestätigte Brinkmann doch auch im Rückblick, in den posthum veröffentlichten „Briefen an Hartmut“, den Einfluss der neuen Sensibilität auf sein Schreiben in den 60er Jahren, die er in einem Atemzug mit einer neuen Sinnlichkeit und Bewusstseinsweiterung als weiteren psychischen und emotionalen Zuständen nannte, die neue Schreibweisen ermöglichen können.²⁰

In der Euphorie der 60er Jahre teilte Brinkmann explizit Marcuses Zuversicht, die Poesie könne eine Welt verändernde Kraft sein – wenn sie wie die Lyrik der jungen US-Autoren um Frank O’Hara „jetzt, hier, in diesem Augenblick“²¹ geschrieben, „der Ausdruck einer Empfindlichkeit des Einzelnen“²² sei, absolute Gegenwart statt erinnertes Vergangenes oder abstrakter Muster etablierter Dichtung enthalte. Damit gelinge den Dichtern „ein Aufstand gegen die dreckigen Bilder, die andere dreckige Bilder nach sich ziehen und so lange als einzig ‚wahre‘ Bilder verstanden wurden: gegen den mörderischen Wettlauf, konkurrenzfähig zu sein, gegen die besinnungslos hingegenommenen Gewaltakte, gegen das Auslöschen des Einzelnen in dem alltäglichen Terror.“²³ Indem in den Gedichten der Amerikaner verständliche Eindrücke, Bilder, ein persönliches Moment tradierte Bezugs- und Interpretationssysteme ablösen, werde „das konkrete Detail befreit.“²⁴ In welcher literarischen Gattung oder welchem Stil das geschieht, ist zweitrangig – das zeigen die beiden Anthologien, an denen Brinkmann maßgeblich mitgewirkt hat, „Acid“ und „Silvercreen“, die eine Vielfalt an Schreibweisen und Darstellungsformen vermitteln.²⁵

²¹ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silvercreen‘“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 250.

²² ebd., S. 249.

²³ ebd., S. 251.

²⁴ ebd.

²⁵ Brinkmann war nicht der einzige, der auf diese Art und Weise Kategorisierungen über Bord werfen und den Anspruch einer neuen Sensibilität einlösen wollte. Ähnliche Versuche gab es noch Anfang der 70er Jahre. Siehe: Walter Aue (Hg.), *Typos 1. Zeit/Beispiele*. 1971. Und: Walter Aue (Hg.), *Selbst/Kenntnisse*. 1972.

In einer Poetik des Putsches, so fasst es Thomas Groß treffend, beschreibe Brinkmann in seinen Essays die Revolutionierung der Gegenwart als ästhetische Überwindung. Er träume von einer utopischen Sprache, die eine neue Wirklichkeit schafft, und „geht von einer poetischen Produktion aus, die sich ganz in den konkreten Lebensvollzug aufgelöst hat.“²⁶ Brinkmann dachte an eine allgemeinere gesellschaftliche Veränderung, die sich aus einem neuen Denk- und Empfindungsvermögen vieler Menschen ergebe und deren profiliertester Ausdruck eine aktuelle Form literarischen Schreibens ist – die Vorstellung eines konkreten politisch-ökonomischen Umbruchs verband er damit aber nicht, in krassem Unterschied zu Marcuse, wie Jörgen Schäfer betont.²⁷ Martin Hubert schließt sich ihm an: Als Vertreter des Underground entwerfe Brinkmann „die unmittelbare Utopie einer literarisch und subkulturell zu schaffenden ‚Neuen Sensibilität‘“,²⁸ die den Augenblick als Wahrnehmungs- und Erlebnisform favorisiere und traditionelle Grenzlinien der Wirklichkeitswahrnehmung auflösen wolle. Den Gedanken eines politischen Umsturzes transportiere sie aber nicht.

Im Versuch, Werke zu schaffen, die von einer neuen Sensibilität durchdrungen sind, nahm sich Brinkmann Beat-Autoren wie Jack Kerouac²⁹ und vor allem die jungen amerikanischen Dichter der 60er Jahre zum Vorbild. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang seine Auseinandersetzung mit einer Reihe von amerikanischen Vordenkern einer solchen zeitgemäßen Form der Empfindsamkeit und der mit ihr verbundenen Schreibweisen. Die vorliegende Arbeit rückt im Folgenden jene Schriftsteller, Publizisten und Wissenschaftler der USA in den Fokus, die in der Analyse von oder der Arbeit mit visuellen Techniken neue literarische Ausdrucksformen erkunden wollten: Leslie A. Fiedler, der Comics behandelte, William S. Burroughs, der Schnitttechniken einsetzte, und Susan Sontag, die sich mit Fotografie beschäftigte.

²⁶ Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. 1993, S. 117. Diesen Zusammenhang sieht auch Dieter Wellershoff: „Destruktion als Befreiungsversuch. Über Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 1976, Jg. 23, H. 3, S. 280 ff.

²⁷ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. 1998, S. 125.

²⁸ Martin Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik. Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*. 1992, S. 253/254.

²⁹ Welche Rolle die Idee einer neuen Sensibilität für Kerouac spielte, beschreibt John Tytell. Siehe: John Tytell, *Propheten der Apokalypse. William Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg*. 1979, S. 149 ff.

Der 2003 verstorbene amerikanische Literaturwissenschaftler und Essayist Leslie A. Fiedler war in den 60er Jahren überzeugt, dass sich gerade in den USA neue Schreibweisen durchsetzten, deren größte Leistung darin bestand, die Lücke zwischen Kunst und Pop zu schließen: Als ihr Markenzeichen erkannte er, dass sie sich auf neue Mythen – zum Beispiel den Superhelden im Comic – einließen, die der lange tabuisierten Untergrundkultur der Jugendlichen nach dem Zweiten Weltkrieg entstammten und nun als Massenware Verbreitung fanden. Ihre Aktualität als literarische Gestalt gewann diese Popfigur in Fiedlers Augen aus ihrer klar definierten fiktiven Persönlichkeit und Umgebung, in der sie aufträte: “the urban setting, the threatened universal catastrophe, the hero who never uses arms, who returns to weakness and obscurity, who must keep his identity secret, who is impotent, etc.”³⁰ Comichelden wie Superman, fand Fiedler, eigneten sich besonders als Protagonisten von neuen Fiktionen um Macht und Gnade in einer städtischen, industrialisierten Welt: Nur indem er sich verwandelt und phasenweise übermenschliche Kräfte und Fähigkeiten entwickelt, kann sich der Mensch gegen dunkle Mächte behaupten, die im Inneren der Gesellschaft am Werk sind. Nur ein Superman kann in der Stadt, die als Ort der Gewalt erscheint, vorübergehend für Gerechtigkeit und Schutz sorgen.

So beschreiben Comics nach Fiedler den archetypischen Kampf zwischen Gut und Böse auf eine Weise, die jeglicher bildungsbürgerlichen Rationalität entsage. Comics seien “the quasi-spontaneous expression of the uprooted and culturally dispossessed inhabitants of anonymous cities, contriving mythologies which reduce to manageable form the threat of science, the horror of unlimited war, the general spread of corruption in a world where the social bases of old loyalties and heroisms have long been destroyed.”³¹ Damit trafen sie den Nerv eines Millionenpublikums von Postliteraten, die nicht die zeitlose Erhabenheit von Kulturgütern wie etwa Romanen der Weltliteratur schätzten, sondern Produkte mit Bezug zu ihrer Welt und ihrer Lebenserfahrung gebrauchen und entsorgen wollten: zum Beispiel Comicheftchen, die sie nach dem Lesen wegwerfen. So stellen Comics für Fiedler eine aktuelle, für den Profit gemachte, zu Demokratisierung und Massenkonsum passende Form kulturellen Ausdrucks dar, mit der sich viele Menschen ein Bild ihrer Umgebung machen: populäre Literatur, piktographisch und in Prosa, die vulgär, brutal und irritierend sei, um eine schnelle und starke Wirkung, einen Schockeffekt zu erzielen.

³⁰ Leslie A. Fiedler, “The Middle against Both Ends“, in: Bernard Rosenberg, David Manning White (Hg.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*. 1956, S. 538.

³¹ *ebd.*, S. 540.

³² Hermann Josef Schnackertz, *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*. 1980, S. 87.

³³ *ebd.*, S. 87 ff.

³⁴ Wolfgang J. Fuchs, Reinhold C. Reitberger, *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. 1973, S. 185 ff.

³⁵ *ebd.*, S. 140.

³⁶ *ebd.*, S. 133.

Von der Mitte der 70er Jahre an finden sich in wissenschaftlichen Untersuchungen immer häufiger Positionen, die Fiedlers Thesen nahe kommen. Für Hermann Josef Schnackertz etwa bilden Comics wie Mickey Mouse Mythologien des 20. Jahrhunderts ab, sie sind eine Mischform aus Bild und Sprache, die „den Träumen und Hoffnungen, dem Elend und der Größe des Publikums in einer Weise Ausdruck verleiht, die als abenteuerlich, vergnüglich und phantastisch empfunden wird ...“³² Die Comics der Superhelden spielten mit der Angst der Leser vor technisch-wissenschaftlichen Entwicklungen und ihrer Faszination für diese: Indem sie diese Neuerungen auf eine phantastische Weise anwenden, bewahren die Protagonisten die Welt vor dem immer wieder aufs Neue drohenden Untergang. So lieferten sie eine Abkehr von der Realität, suggerierten dem Leser aber zugleich Wirklichkeitsnähe in der Darstellung des bürgerlichen Privatlebens der Hauptfiguren. Wie Fiedler stellt auch Schnackertz fest, dass gegen die Mächte, welche die Menschen in den Comics bedrohten, Vernunft nicht ankomme. Anders als der Amerikaner mehr als 20 Jahre früher formuliert Schnackertz von dieser Erkenntnis aus aber scharfe Kritik: Comics versuchten ihr Publikum vom Realitätsdruck zu entlasten und reproduzierten doch die Wirklichkeit, indem sie konkrete Handlungsoptionen jedes Einzelnen oder praktische Ursachen sozialer Probleme und Gefahren ausblendeten.³³

Zu einem ähnlich harschen Urteil kommen Wolfgang J. Fuchs und Reinhold C. Reitberger in ihrer Anatomie des Massenmediums Comics. Sie sind der Auffassung, dass Mainstream-Comics bis Anfang der 70er Jahre Klischees verbreiteten und in erster Linie ein Bedürfnis nach Ablenkung und Eskapismus stillten. Sie böten eine Scheinwelt sozialer Mythen und schlossen zum Beispiel ethnische Minoritäten weitgehend aus.³⁴ Gleichwohl nehmen auch sie wie Fiedler das Genre als Medium des Transports moderner Mythen ernst: Gerade die Superheldengeschichten erfüllten „dieselbe Funktion, die Mythen, Legenden, Romanzen und Märchen für frühere Generationen hatten.“³⁵ Dabei griffen sie archetypische Gestalten aus Märchen, Mythos und amerikanischer Folklore auf. So sei die Figur des Superhelden zurückzuführen auf traditionelle Denkschemata der alten Mythen – Comics „verwandeln diese aber derart, dass sie schon wieder als ursprünglich, das heißt, neuartig im modernen Sinn anzusehen sind.“³⁶ An die Stelle der Dämonen, die es zu bekämpfen galt, treten Verbrechen, denen sich die Helden verkleidet entgegen stellen

– ihre fiktiven Ahnen hätten Masken getragen. Die neuen Protagonisten stellten, so Fuchs und Reitberger, gespaltene Persönlichkeiten dar – mit einer Wunsch- und einer Realhälfte. So böten sie dem Leser und Durchschnittsbürger eine Projektionsfläche für seine eigene Existenz. Dass er diese als immer unsicherer empfinde, spiegle sich in der abnehmenden Souveränität der Superhelden wider: Seien sie noch in den 40er Jahren als unbezwingbare Retter der Welt aufgetreten, offenbarten sie zu Beginn der 60er Jahre immer mehr Schwächen und Psychosen.³⁷

Wenn Schnackertz wie auch Fuchs und Reitberger am Ende keinen Zweifel daran lassen, dass sie Comics für literarisch minderwertig halten, nehmen sie eine bis in die 70er Jahre weit verbreitete Haltung ein: Genres mit einem Massenpublikum wie Comics, Science Fiction, Pornographie und Western, gelten als triviale Waren. Somit trennen auch sie Welten von Fiedler, der von Comics als einer Inspirationsquelle für die Literatur der Postmoderne schwärmte. Neue Romane der 60er Jahre wie Ken Kesey's "One flew over the cuckoo's nest", William Burroughs' "Nova Express" oder Philip Roths "Portnoy's Complaint" bildeten die Pop-Mythen der Comics nicht ab, sondern behandelten sie satirisch: Sie seien antikünstlerisch und antiernst, auf der Höhe einer Zeit, die Fiedler beschrieb als "apocalyptic, antirational, blatantly romantic and sentimental; an age dedicated to joyous misogyny and prophetic irresponsibility; one, at any rate, distrustful of self-protective irony and too great self-awareness."³⁸ Im Unterschied etwa zu Dieter Wellershoff, der sich zur gleichen Zeit in Deutschland über die erklärte Absicht dieser Werke mokierte, „mit Gemeinplätzen unseres Gebrauchs, Massenartikeln und Kollektividolen, unsere zivilisatorische Umwelt zu repräsentieren und nicht zu überschreiten, sie nicht im Bild zu verändern, sondern im lay-out zu verdoppeln“,³⁹ sah Fiedler darin keinen Makel, sondern einen Vorzug: Den Romanen gelinge es, Grenzen zwischen Genres aufzulösen und die Lücke zwischen hoher und Massenkultur zu schließen.⁴⁰

Letztlich teilen Schnackertz wie auch Fuchs und Reitberger mit Fiedler nicht mehr als die Einsicht in das mythologische Potenzial der Comics – doch selbst das wäre für viele Literaturwissenschaftler und Feuilletonisten der 60er Jahre undenkbar gewesen. Nur wenige mochten Fiedlers Plädoyer für eine vorurteilslose Sicht auf Comics als populärem

³⁷ Fuchs, Reitberger, *Comics*, S. 7 ff.

³⁸ Leslie A. Fiedler, "Cross the Border – Close the Gap". *Collected Essays*. 1971, S. 62/63.

³⁹ Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. 1969, S. 70/71.

⁴⁰ Fiedler, "Cross the Border – Close the Gap", S. 62/63.

⁴¹ Gilbert Seldes, "The People and the Arts", in: Bernard Rosenberg, David Manning White (Hg.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*, 1956, S. 74-97.

⁴² Fiedler, "The Middle Against Both Ends", in: Rosenberg, Manning White (Hg.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*, S. 540 ff.

⁴³ Generell versuchten Comics bis in die 70er Jahre in einer Art Selbstzensur heikle Themen wie Sex, Gewalt oder soziale Missstände zu umgehen, um ihr Massenpublikum nicht zu verstören – s. Fuchs, Reitberger, *Comics*, S. 11.

Genre folgen. Schon Mitte der 50er Jahre nahm er unter den Autoren des Bandes "Mass Culture" mit dem Aufsatz "The Middle Against Both Ends" eine Außenseiterposition ein. Vorherrschend waren Sichtweisen wie jene Gilbert Seldes', für den Comics entweder hässlich brutal oder oberflächlich nett sind, in jedem Fall aber gefährlich für Kinder – und der deshalb die Öffentlichkeit im Recht, wenn nicht in der Pflicht sah, Druck auf Verleger von Zeitungen und Büchern auszuüben, um diese oder ihre Autoren zur Selbstzensur zu zwingen.⁴¹ Fiedler wusste, dass er gegen den Strom schwamm – und warf seinen Gegnern Ignoranz vor: Sie setzten sich nicht ernsthaft mit dem Phänomen der Comics auseinander, sondern argumentierten rechtschaffen – dies sei aber kein Ansatz, um Kunst zu beurteilen. Den Kritikern gehe es nicht um künstlerische Qualität, sondern um mentale Hygiene – wer sie aus ihrer Sicht bedrohe wie die Popkultur, hinter der sie eine Verschwörung von Profiteuren vermuteten, sei ihr Feind. Comics im Besonderen hielten sie für Teufelszeug, das zum Sadismus anstifte, indem es Gewalt und Sex unverblümt darstelle.⁴²

Das hielt Fiedler für äußerst undifferenziert – nicht nur, weil viele Comics etwa die Stadt gerade als eine sexfreie Zone⁴³ beschrieben. Er ließ diese Kritik vielmehr auch nicht gelten für die Ende der 60er Jahre auftauchenden Head Comics oder Underground Comix wie „The Hulk“ oder „Mr. Natural“, die mit pornographischen Elementen arbeiteten und von oft tabuisierten Themen wie Sexualität oder Rassenspannung handelten,⁴⁴ um den Alltag des sauberen Amerikaners zu karikieren.⁴⁵ Deren Autoren, etwa Robert Crumb, wollten mit Schocks neue Sichtweisen provozieren und genau dasjenige ins Bewusstsein heben, „was die tabuverpflichtete Bewusstseinsindustrie umformulieren lässt.“⁴⁶ Entscheidend sei, so Fiedler, dass Comics generell keineswegs brutaler oder pornographischer als manche literarische Werke seien. Es sei denn auch nicht überraschend, dass eine neue Bewegung kleinbürgerlicher Rechtschaffenheit sowohl Comics als auch seriöse Literatur ins Visier nehme und für eine mittelmäßige, ungefährliche Literatur plädiere: Diese Kritik bewege eine alte Angst vor dem Archetypischen und dem Unbewussten, vor dem Dunklen und dem Tod.⁴⁷

Rolf Dieter Brinkmann schlug sich in der Debatte um die Thesen Fiedlers kompromisslos auf die Seite des Amerikaners. Begeistert unterstützte er sowohl dessen Absage an eine

⁴⁴ Weitere Ausnahmen sind Horrorcomics oder die auch bei Brinkmann in der Anthologie „Acid“ vorkommende „Phoebe Zeitgeist“, s. Fuchs, Reiterberger, Comics, S. 261 ff. und 290 ff.

⁴⁵ Detlef Hoffmann, „Erzählungen in Pop. Über Comicstrips im Deutschland zur Zeit der Popart“, in: Johannes G. Pankau, Pop – Pop – Populär. Popliteratur und Jugendkultur. 2004, S. 210.

⁴⁶ Schnackertz, Form und Funktion medialen Erzählens, S. 110.

⁴⁷ Fiedler, "The Middle against Both Ends", S. 540 ff.

elitäre Kunst als auch die Forderung, Literatur müsse sich populären Einflüssen öffnen und „Beweglichkeit, eine Reflexion auf zeitgenössisches Material, die Erweiterung bisheriger Literaturvorstellungen ...“ umsetzen.⁴⁸ Welche Qualität dies haben könne, führten junge amerikanische Dichter vor, die bedingungslos über die Gegenwart schrieben: „Der jetzt erreichte Stand technisierter Umwelt wurde als ‚natürliche‘ Umwelt genommen, Kinoplakate, Filmbilder, die täglichen Schlagzeilen, Apparate, Autounfälle, Comics, Schlager, vorliegende Romane, Illustriertenberichte.“⁴⁹ So gelinge den Autoren die Aufnahme verschiedenster Tendenzen und Impulse, die zu Pop führt, jener „Sensibilität, die den schöpferischen Produkten jeder Kunst ... die billigen gedanklichen Alternativen verweigert: hier Natur – da Kunst und hier Natur – da Gesellschaft ...“⁵⁰ Sie prägte sich in neuen Bildern und Vorgängen aus, indem sie die Auswirkungen der technischen Apparate thematisiere, ihren „Einbruch in psychische Bereiche des Menschen, in die vorzudringen vorher in dem Maß nicht möglich war ...“⁵¹

Eindeutig erwartete Brinkmann Inspirationen nicht nur von der Alltagsrealität, sondern auch von Phänomenen der Massenkultur wie den Comics. Ihn interessierte ihre bewusste Missachtung tradierter künstlerischer Einteilungen, etwa indem sie Bilder und Texte wechselseitig verschränkten. Diese Einflüsse zu ignorieren, so Brinkmann, bedeute das Ende jeglicher Lebendigkeit: „Der Vortrag Leslie Fiedlers ist nichts anderes als eine Tagesaktualität, die deutlich macht, wie sehr Literatur der Aktualität bedarf, will sie sich nicht selber aufgeben.“⁵² Damit greife Fiedler „das Kulturmonopol des Abendlandes an.“⁵³ Eine Attacke, die bei etablierten Autoren in Deutschland einen Abwehrreflex auslöse, den sturen Vorwurf, die vermeintlich neuen Schreibweisen seien nichts Neues – womit die Dichter letztlich nur ihre Position festigen und Entwicklungen verhindern wollten: „Es herrscht eine generelle, tiefverwurzelte Ignoranz und Abneigung gegen alles ‚art-fremde‘.“⁵⁴ Zur spezifisch zeitgenössischen Sensibilität seien diese Autoren nicht in der Lage.

Derart aggressiv wandte er sich etwa gegen Martin Walser, der Fiedler vorwarf, selbst Zwänge für die Literatur zu schaffen, indem er statt der alten Mythen neue vorschreibe: Er habe das Gefühl, „es ändere sich überhaupt nichts, als dass sich die Klassizismus-Päps-

⁴⁸ Rolf Dieter Brinkmann, „Angriff aufs Monopol“, in: Uwe Wittstock (Hg.), *Roman oder Leben*. 1994, S. 69.

⁴⁹ *ebd.*, S. 72.

⁵⁰ *ebd.*, S. 71.

⁵¹ *ebd.*, S. 73.

⁵² *ebd.*, S. 77.

⁵³ *ebd.*, S. 69.

⁵⁴ *ebd.*

⁵⁵ Martin Walser, „Mythen, Milch und Mut“, in: Wittstock, *Roman oder Leben*, S. 59.

⁵⁶ Martin Walser, „Über die Neuste Stimmung im Westen“, in: *Kursbuch. Über ästhetische Fragen*, 1970, 6. Jg., H. 20, S. 20.

⁵⁷ Jost Hermand, *Pop International*. 1971, S. 174.

⁵⁸ Marc Degens, „Donald Duck und die Dichter. Formen und Funktionen des Comiczitats in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, in: www.satt.org/literatur/01_02_ma_1.html (21.4.2010), S. 26.

te jetzt umkleiden in Pop-Päpste.“⁵⁵ Fiedlers Anhänger, jüngere Autoren wie Brinkmann, begründeten mit seinen Thesen eine Haltung des Desengagements: Sie weigerten sich, so Walser, mit Sprache Meinung herzustellen, und reduzierten den Ausdruck „auf Montage und Collage und Bloßlegung von Sprachstrukturen. ... Oft genug werden die Sprachfertigteile einfach als Spiel- und Reizmaterial verwendet.“⁵⁶ Damit wollten die Autoren vorgefertigte Worte und Meinungen vermeiden und jeglicher gesellschaftlicher Bedingtheit entgehen – dies sei aber keiner Existenz möglich.

Im deutschsprachigen Raum mischten sich viele Schriftsteller, etwa Jürgen Becker oder Helmut Heißenbüttel, und Forscher in diese Debatte ein. Sie kamen wie Walser meist zu dem Ergebnis, dass Fiedler – und mit ihm auch Brinkmann – auf dem Holzweg sei. Jost Hermand etwa sah in der neuen Mythenliteratur „... eine politische und geistige Reduktion auf eine Teenager-Mentalität, nach der das gesamte Universum nur noch ein ungedeutetes Chaos“⁵⁷ sei. Sie begnüge sich mit Comic-Strip-Erkenntnissen. Es gab freilich auch andere Stimmen – Hans Carl Artmann etwa appellierte an Intellektuelle, Comic Writing als Kunstform, die viele anspreche, ernst zu nehmen. Figuren wie Donald Duck, so weist Marc Degens nach, seien für Artmann „fester Bestandteil einer modernen Mythologie.“⁵⁸ Das motiviere den Autor, Elemente alter und aktueller Trivialliteratur zu einem synthetischen literarischen Stil zu verschmelzen: „Ganz im Sinne Fiedlers verdichtet Artmann in seinen Werken triviale Sphären zu einer literarischen ‚Pop-Kunst‘.“⁵⁹

Fiedlers Theorien beeinflussten auch Brinkmanns Schaffen – vom frühen Plädoyer in den Essays für eine „Auflösung‘ des Gedichts als totales Kunstwerk mit anspruchsvollem Bild- und Vorstellungsmaterial zu einer subjektiven und beiläufigen Ausdrucksart ...“⁶⁰ bis zum Einsatz von Comics in Gedichtbänden und Anthologien verweisen viele Gedanken und Schreibversuche Brinkmanns auf Ideen, wie Fiedler sie etwa in einem sozial- und literaturwissenschaftlichen Aufsatz für die Anthologie „Acid“ formulierte: Er beschrieb, wie junge amerikanische Autoren bei der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten Leerstellen einbauten und das Unsagbare verbalisierten. Dabei gehe es ihnen nicht um Originalität: „denn nicht im Meisterstück werden die neuen Formen geprägt und die

⁵⁹ ebd., S. 28. Weitere Beispiele für die literarische Aneignung von Comics im Sinne Fiedlers in den 60er und frühen 70er Jahren, mit einer allerdings weitaus negativeren Haltung gegenüber der Trivialität des Genres, liefern für Degens Urs Widmer (S. 29 ff.) und Peter Handke (S. 33 ff). Robert Schindel wiederum praktiziere eine integrative Ästhetik und führe Comicfiguren als Menschen wie du und ich vor, nicht als Sonderwesen wie Artmann und nicht als Stereotypen wie Widmer und Handke: „In Fiedlers Sinne vorbildlich spielt Schindel so mit den intertextuellen Bezügen, er verbindet in seiner Erzählung die Sphären der Trivialliteratur gekonnt mit der außerliterarischen, realen Wirklichkeit, ...“ (S. 33) Nachdem er diese vielen Beziehungen gefunden hat, kommt Degens am Ende dennoch etwas überraschend zu der Erkenntnis: Fiedlers Postulat von der für die Literatur überlebensnotwendigen Verbindung, elitärer und trivialer Sphären „hinterließ in der Literatur bloß graduelle und kurzzeitige Spuren, langfristig geändert hat sich allein das Verhältnis zu einigen ausgewählten Trivialwerken.“ (S. 47)

⁶⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“, in: ders., *Der Film in Worten*. 1982, S. 257.

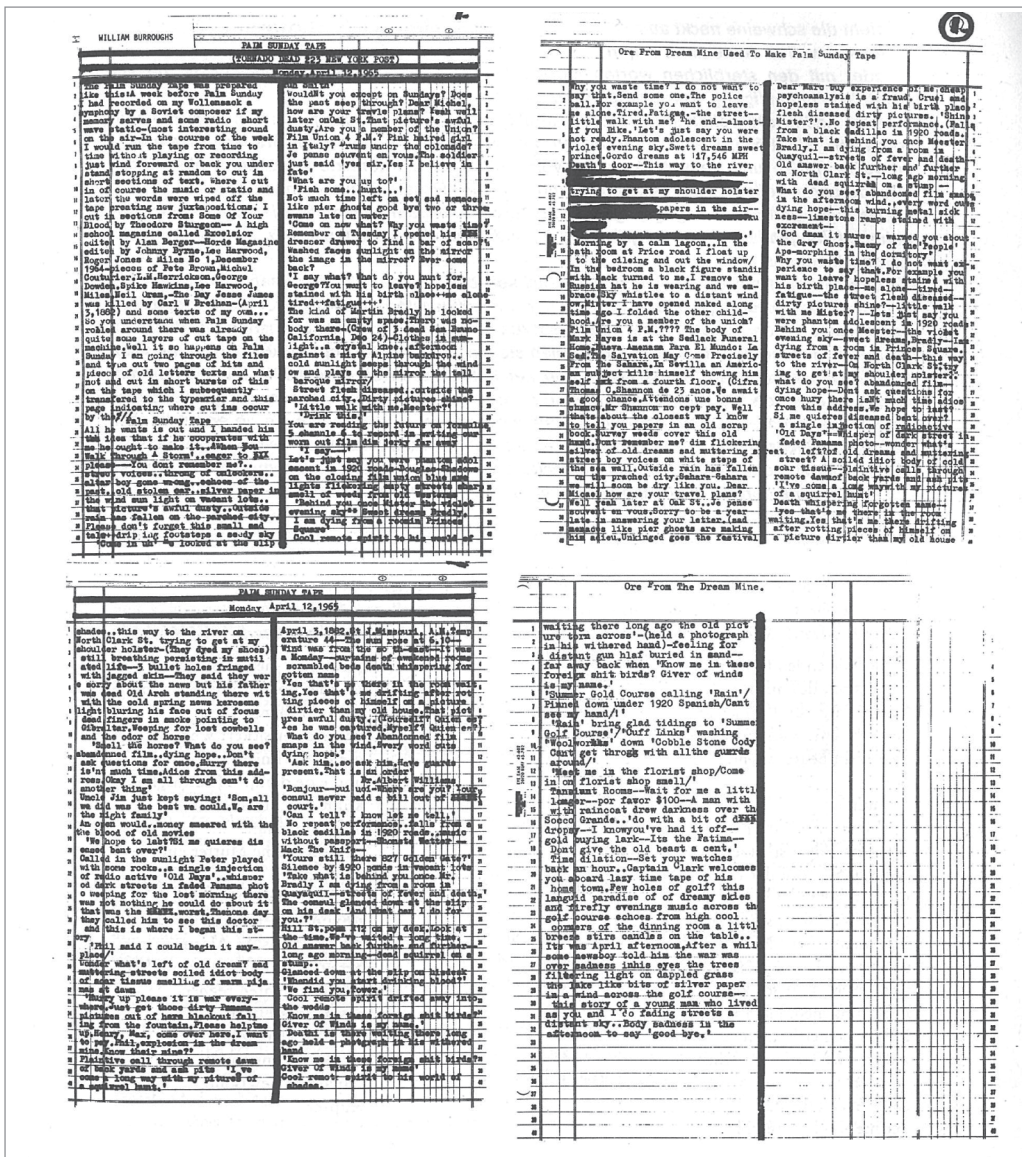
neuen Konturen gezeichnet, sondern im nachgemachten Dutzend.“⁶¹ Für Agnes C. Mueller machen diese Bezüge Brinkmann zu einem postmodernen Autor im Sinne Fiedlers: „Die bewusste Trivialisierung und Popularisierung ist ein Experimentieren nicht um der ästhetischen Erbauung willen, sondern um das auszudrücken, was mit den bekannten modernen Formen nicht mehr sagbar ist, um ein neues Lebensgefühl anzudeuten, damit implizit darauf zu verweisen, dass Kunst und Kultur nicht mehr nur Angelegenheiten einer Minderheit sind.“⁶² Damit beschreibt sie einen Ansatz, der gerade für Brinkmanns Werke der 60er Jahre in der Tat zentralen Charakter hat. Ihn aber nur auf Fiedler zurückzuführen, ginge zu weit – es gab noch eine Reihe anderer wichtiger Einflüsse.

⁶¹ Leslie A. Fiedler, „Die neuen Mutanten“, in: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 30.

⁶² Agnes C. Mueller, „Poesie Pop Postmoderne. Veränderungen der westdeutschen Lyrik durch Brinkmanns US-Poetik“, in: *Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse*, 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 96.

3

1.2 Wie William S. Burroughs Cut up-Methoden anwendet



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 173.

3.1.2 Wie William S. Burroughs Cut up-Methoden anwendet

Ende der 50er Jahre entwickelte der amerikanische Schriftsteller William S. Burroughs mit Brion Gysin, einem Landsmann und Maler, in Paris die Cut up-Methode: Dabei werden Textseiten in Teile zerschnitten und die Teile umgestellt, sodass sich neue Anordnungen ergeben. Eine Variation ist die Fold in-Methode: Eine Textseite wird in der Mitte der Länge nach gefaltet und auf eine andere Textseite gelegt. So entsteht ein neuer Text, indem man halb über die eine Texthälfte und halb über die andere liest.⁶³ So konsequent mechanisch ging Burroughs in seinen Werke nur selten vor – gleichwohl wurde die Idee des Ausschneidens und Einfügens zu einem Grundprinzip seiner Romane wie "Naked Lunch" oder auch seiner Erzählungen: Er arbeitete mit schnellen Schnitten, reihte Eindrücke, Dialoge und Gedanken aneinander und brach syntaktische Einheiten auf.⁶⁴

Burroughs' Schreibweise der Cut Ups und Fold ins – im engeren wie im weiteren Sinne – beruhte auf dem Verständnis der Wahrnehmung als einer Abfolge heterogenster Aufnahmen: „In der Tat sind alle Straßenaufnahmen, bedingt durch unvorhersehbare Faktoren wie Passanten und äußeres Arrangement, Cut ups.“⁶⁵ Mit der Technik wollte er den herkömmlichen Seiten- und Leseverlauf aufbrechen, allgemein akzeptierte Wortzusammenhänge zerschneiden und dem Schreibenden eine Spontaneität erlauben, die auch ein Moment des Versehens umfasst – syntaktische und semantische Brüche nahm er dabei gerne in Kauf. So wollte er konditionierten Reflexen auf Wörter entgehen und versuchen, „eher in Assoziationsblöcken zu denken als in Worten.“⁶⁶ Das Schreiben sollte einem Traum gleichen: eine „bestimmte Nebeneinanderstellung von Worten und Bildern“⁶⁷ sein, die im Text Eindrücke sinnlich wahrnehmbar macht und Momente der Stille eröffnet. Grenzen des Wortes, die er vom öffentlichen Diskurs und der etablierten Literatur gezogen sah, versuchte er auch zu überschreiten, um zum Beispiel die Simultaneität von Ereignissen darzustellen.

⁶³ William Burroughs, „Die Zukunft des Romans“, in: Carl Weissner (Hg.), *Cut up. Der seziierte Bildschirm der Worte*. 1969, S. 20 ff.

⁶⁴ Beispiele sind die Erzählung „Rückkehr nach St. Louis“ und der Drogenessay „Akademie 23 – Eine Entwöhnung“, die in der Anthologie „Acid“ zu finden sind. Siehe: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 55-62 und 363-367.

⁶⁵ William S. Burroughs, „Die Cut up-Methode des Brion Gysin“, in: Marcel Beyer und Andreas Kramer (Hg.), *William S. Burroughs*. 1995, S. 15.

⁶⁶ Marcel Beyer, „In my writing I am acting as a map maker: William S. Burroughs in Interview-Aussagen zum eigenen Werk“, in: Beyer und Kramer (Hg.), *William S. Burroughs*, S. 125.

⁶⁷ ebd., S. 137.

⁶⁸ Hans Dieter Huber, „Life is a Cut up: Schnittstellen der Intermedialität“, in: Kunibert Bering/Werner Scheel (Hg.), *Ästhetische Räume. Facetten der Gegenwartskunst*. 2000, S. 91/92.

⁶⁹ Volker Hage, *Collagen in der deutschen Literatur*. 1984, S. 44.

Es ist kein Zufall, dass Burroughs die Cut up-Methode zusammen mit einem Maler austüftelte – lieferte ihr doch der synthetische Kubismus wichtige Vorlagen. Nach Hans Dieter Huber übertragen Cut ups die Montagetechnik, wie sie Pablo Picasso, Max Ernst, Kurt Schwitters oder Paul Klee entwickelt haben, auf das Schreiben: „Es geht im Cut up um die Frage des Kommunizierens des Schriftstellers mit seinem Medium und um das physische Greifbarmachen der Materialität der Sprache ... Die Sprache und nicht die Natur ist das Rohmaterial, an dem der Dichter ansetzt und aus dem er seine Formen konstruiert. Mit der Cut up-Methode wird das literarische Schreiben ein selbstreferenzieller Prozess. Texte entstehen nur noch aus Texten und aus nichts anderem mehr.“⁶⁸

Volker Hage hat in seiner Untersuchung literarischer Collagen nachgewiesen, wie Burroughs mit dieser Weiterentwicklung der Montage eine Reihe von Autoren beeinflusst hat⁶⁹ – so wurde er für Jürgen Ploog⁷⁰ zu einem „Ingenieur einer Gegenwelt“,⁷¹ der mit grellen Bildern den Schein der vorgeblichen gesellschaftlichen Realität entlarven, andere Eindrücke finden, in neue Bewusstseinsräume vorstoßen will. In der Tat traut Ploog Burroughs' Cut ups eine enorme Wirkung zu: Indem sie Worte und Bilder aus ihrem Zusammenhang lösten und willkürlich neu zusammensetzten, sie als Material zeigten, mit dem umgegangen werde, stellten sie eine Strategie dar, die individuelle Wahrnehmung der Steuerung durch Bilder zu entziehen, wie sie die Massenmedien verbreiten. Sie öffneten den Blick für eine erfahrene Realität, die im öffentlichen Alltag mehr und mehr von einer in Bildern vermittelten Realität verdrängt zu werden drohe.⁷²

Dass Burroughs mit der Cut up-Technik Zwänge des Schreibens und des Lesens aufdecken und zugleich unterlaufen wollte, betont die Forschung bis heute. So schreibt Brigitte Weingart, für den Amerikaner sei bei der Wahrnehmung der phonetischen Schrift der Automatismus am Werk, sie notwendig innerlich lesen und übersetzen zu müssen: „Und weil über diese Automatismen Gedankenmanipulation funktioniert, müssen sie qua Cut up, durch das Kappen der Bezüge, außer Kraft gesetzt werden.“⁷³ Entscheidend seien für

⁷⁰ Johannes Ullmaier bezeichnet Jürgen Ploog als bis heute konsequentesten Vertreter der Cut up-Technik, mit der er das Unbewusste und Traumatische einer medial geprägten Außenwelt vermitteln wolle, die auf das Bewusstsein einstürze. Intensiv mit Cut ups habe vor allem auch Ferdinand Kriwet gearbeitet. Mit seinem Konzept der Mixed Media habe Kriwet vorgegebene künstlerische Raster zu überschreiten versucht. Für Ullmaier hält der Einfluss der Cut up-Technik bis in die Gegenwart an: Rainald Goetz etwa arbeite mit blitzhaft-präzisen Teilen, um techno-typische Momente einzufangen. Autoren wie Kathrin Röggla wiederum sähen in Cut up- und Collage-Techniken geeignete Ausdrucksformen für eine von den Medien stärker geprägte und die Sprache zerstückelnde Realität. Siehe: Johannes Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und Zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. 2001.

⁷¹ Jürgen Ploog, „Der alte Mann & die Bilder“, in: Wolfgang Rieger (Hg.), *Jürgen Ploog, Facts of Fiction. Essays zur Gegenwartsliteratur*. 1991, S. 16.

⁷² Jürgen Ploog, „Die Enthüllung der Bilder“, in: Rieger (Hg.), *Ploog, Facts of Fiction*, S. 10ff.

⁷³ Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 89.

Burroughs dabei die „Zufälligkeiten der Kombinationen“,⁷⁴ schreibt Ingo Sundmacher. Wichtig sei ihm, „bestehende Texte in ihrer üblichen Form aufzubrechen und somit neue Zusammenhänge zu schaffen.“⁷⁵ Johannes Ullmaier wiederum findet, dass Burroughs zwar das Zufällige betone, in diesem aber nach spezifischen Erkenntnisfunktionen suche. Er wolle in schwer erreichbare, ganz unzufällige Erfahrungsräume gelangen. Ullmaier spekuliert, dass sich dahinter bizarre, traumhafte Assoziationen und Visionen verbergen, das Unterbewusstsein, unerschlossene Gehirnpotenziale.⁷⁶

Diese aktuellen Einschätzungen unterscheiden sich kaum von Analysen Ende der 60er Jahre, etwa von Carl Weissner, einem ausgewiesenen Kenner der Cut up-Szene der 60er Jahre, zu deren Protagonisten er Burroughs zählte. Dessen Texte versammelten Assoziationsblöcke und seien variabel zugänglich, um überholte Medien und ihr Verständnis zu verändern und zu zerstören, um die Zwangsmechanismen einer offiziellen Information und Literatur in Frage zu stellen.⁷⁷ Dieter Wellershoff sieht das, gerade im Blick auf Burroughs' Roman „Naked Lunch“, ganz ähnlich: Das Buch sei voll von flackernden Impulsen und plötzlichen Bildwechseln. So durchbreche es Schemata der Erinnerung und der Wahrnehmung, mit der die Menschen die Mannigfaltigkeit der Welt reduzieren.⁷⁸

Indem Burroughs Sinneseindrücke registriere und mit Cut ups oder Fold ins in Texte übersetze, gelinge ihm aktuelle Literatur für das elektronische Zeitalter, findet der Medientheoretiker Marshall McLuhan: „Wenn das verkörperte Leben auf Papier wiedergegeben werden soll, dann muss die Methode der diskontinuierlichen Nichtgeschichte angewandt werden.“⁷⁹ Burroughs stelle die Gegenstände in ihre eigene Zeit, in ihren eigenen Raum. So erzeuge er eine „Kunst des Intervalls“ als „die Kunstform der elektrischen Sofortkultur.“⁸⁰ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang freilich, dass Burroughs seine Versuche nicht auf Texte begrenzte, sondern, wie später auch Rolf Dieter Brinkmann und andere, mit elektronischen Medien experimentierte: Er empfahl etwa, mit Tonbandgeräten durch die Stadt zu gehen und Stimmen einzufangen, „um die assoziationsketten von

⁷⁴ Ingo Sundmacher, „Brinkmann meets Burroughs. Literatur und intermediale Postmoderne“, in: www.smoc.net/mymindseye/convergence/cutup-blue.html (23.4.2010).

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ Johannes Ullmaier, „Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms“, in: Arnold und Schäfer (Hg.), *Pop-Literatur*, S. 139 ff.

⁷⁷ Carl Weissner, „Das Anti-Environment der Cut up-Autoren“, in: ders. (Hg.), *Cut up*, S. 10 ff.

⁷⁸ Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. 1969, S. 100 ff.

⁷⁹ Marshall McLuhan, „Anmerkungen zu Burroughs“, in: Beyer und Kramer (Hg.), *William S. Burroughs*, S. 83.

⁸⁰ ebd., S. 86.

⁸¹ William Burroughs, „Akademie 23 – Eine Entwöhnung“, in: Brinkmann, Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 365.

⁸² ebd.

⁸³ ebd.

wörtern zu durchbrechen.“⁸¹ Mit dieser Technik könnten Menschen „einen Einblick in die Natur menschlichen Sprechens erhalten und das Wort zu einem nützlichen Werkzeug machen anstatt zu einem Instrument der Kontrolle in der Hand einer falsch informierten und falsch informierenden Presse. Heute werden Sprachtechniken benutzt um zuverlässigere programmierte verfahrenswesen der Meinungskontrolle und Manipulation zu erreichen.“⁸² Sie setzten vor allem Abstrakta ein statt mit konkreten Vorstellungen verknüpfte Wörter: „Es ist die bloße Abfassung von Wörtern um die Leser auf Wörter reagieren zu lassen.“⁸³ Burroughs nahm Gesprächssequenzen und Geräusche mit dem Tonband auf, überspielte sie, teilte sie auf und fügte sie neu zusammen: „übungen dieser Art befreien sie von alten Assoziationssperren“.⁸⁴ Spätestens seit der Veröffentlichung der Bänder „Sex Wörter Schnitt“ aus dem Nachlass Rolf Dieter Brinkmanns im Jahre 2005⁸⁵ ist klar, wie konsequent der Kölner Autor auf den Spuren Burroughs’ wandelte. Mit Hilfe technischer Medien, so erkennt Andreas Kramer treffend, habe er genauere Verfahren entwickeln wollen, die auf Leser dieselbe Wirkung ausüben wie Bilder.⁸⁶ Hans Dieter Huber hat Recht, wenn er in einem Aufsatz zur Intermedialität in der Literatur feststellt, für Burroughs wie für Brinkmann stellten die neuen Medien wie Tonband, Film oder Video „eine noch unbelastete Möglichkeit dar, die Befreiung des Individuums aus den Fesseln der Gesellschaft in Angriff zu nehmen.“⁸⁷ Die Auseinandersetzung mit Burroughs’ Techniken ermunterte Brinkmann, um mit Michele Vangi zu sprechen, literarisches Schreiben mit der Sprache visueller Medien zu konfrontieren.⁸⁸

Grenzen für solche Verfahren sieht Burroughs keine: „warum hier halt machen warum irgendwo halt machen“⁸⁹ – eine Formulierung, die Brinkmann in den Materialbänden immer wieder aufgreift. Eines dieser Bücher trägt den bezeichnenden Titel „Schnitte“. Dort finden sich auf zwei mit Fotos collagierten Seiten handschriftliche Notizen: „alter Cut up Text“ und „alter Cut Text“.⁹⁰ Offenbar erwog Brinkmann hier den Einbau von Textschnipseln, führte ihn dann aber nicht mehr aus – an vielen anderen Stellen hat er es getan. Der Band wimmelt von „Schnitten“. So belegt gerade dieses Buch, wie intensiv Brinkmann in

⁸⁴ William S. Burroughs, „Die unsichtbare Generation“, in: Brinkmann, Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 167. In diesen Text fügt Burroughs auch auszugsweise eine Abschrift einer solchen Übung ein, des „Palm Sunday Tape“, S. 173.

⁸⁵ Rolf Dieter Brinkmann, *Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen*. 1973.

⁸⁶ Andreas Kramer, „Schnittpunkte in der Stille. Rolf Dieter Brinkmann und William S. Burroughs“, in: Beyer und Kramer (Hg.), *William S. Burroughs*, S. 163 ff.

⁸⁷ Huber, „Life is a Cut up’ ...“, S. 93. Huber zeigt in diesem Kontext eine Entwicklungslinie des Cut up auf, die bis in die 90er Jahre führt zu Video- und Multimediakünstlern wie Laurie Anderson und Nam June Paik oder zur Techno- und Rave-Szene.

⁸⁸ Michele Vangi, „No ideas but in things: La ricezione della letteratura angloamericana nell’opera di Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Annali della Università degli Studi di Napoli*, 17/2007, Heft 1-2, S. 362.

⁸⁹ Burroughs, „Die unsichtbare Generation“, in: Brinkmann, Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 170.

⁹⁰ Rolf Dieter Brinkmann, *Schnitte*. 1988, S. 114/115.

3 .1.2 Wie William S. Burroughs Cut up-Methoden anwendet

seinen Texten mit der Cut up-Methode gearbeitet hat⁹¹ – nicht nur in den Materialbänden, sondern auch in den Hörspielen und späten Gedichten. Von Burroughs übernahm Brinkmann ganze Verfahren bei der Realisierung dieses Ansatzes: die Dreispaltentechnik, den Einsatz von Zeitungs- und Zeitschriftenformaten, das Aufzeichnen und Fotografieren aus fahrenden Zügen heraus, die Auflösung grammatikalischer Strukturen.

Brinkmann folgte aber auch vielen Theorien, die Burroughs bei seinen Cut up-Experimenten antrieben: etwa der Idee vom „Breakthrough to the Grey Room“, dem Durchbruch in Abschnitte des Gehirns, die von sozialen Vorschriften und Tabus blockiert seien. Bestimmend für die neue Schreibweise sei ein durchgehendes Moment „der Erweiterung, das dem Denken in Kategorien des Fortschritts entgegensteht.“⁹² Auch Brinkmann wollte sich gegen einen gängigen Zusammenhang von Wörtern und Vorstellungen wehren, wie er etwa in Massenmedien oder politischen Reden transportiert werde: Wörter rufen bestimmte Vorstellungen hervor, die wieder zu Wörtern gerinnen. Das, so Brinkmann, „ist das alltägliche Gefängnis.“⁹³ Die Sprache scheint den Menschen in ihrer Struktur einzuschließen und seine Wahrnehmung zu behindern. Um ihre Grenzen zu überwinden, arbeitete Brinkmann mit Fotografien und suchte nach neuen Schreibweisen, die sich an Filmtechniken anlehnen, oder eben Collagen. Mit ihnen wollte er Texte und Bilder aus anderen Kontexten trennen und montieren, um komplexe Beziehungen aufzudecken.

Wie für Burroughs ist auch für Brinkmann die alltägliche Wahrnehmung von Schnitten geprägt: Die Augen, schreibt er in „Rom, Blicke“, machten Cut ups, „die durch Gedanken und Wertmuster in der Abfolge bestimmt sind.“⁹⁴ Und doch zeigt sich hier ein Unterschied zwischen dem Amerikaner und dem Deutschen: Anders als Burroughs glaubt Brinkmann nicht, dass das eher spielerische Schneiden und Falten auch die Bewusstseinsprozesse deutlich machen kann, die mit dieser flackernden Wahrnehmung verbunden sind. Genau dieses Misstrauen übersieht Heiko Wangelin, wenn er analysiert, Cut up und Fold in stellen für Brinkmann Mittel dar, der Lebenscollage, als die er die Wirklichkeit wahrnahm, gerecht zu werden.⁹⁵ Brinkmann will vielmehr eine Stufe weiter gehen als Burroughs und die Cut ups, die ein Autor während des Schreibens im Kopf hat, noch einmal schneiden – mit Zeitschnitten und Schnitten durch sein Bewusstsein. Er will „immer Raum schaffen

⁹¹ Burroughs' Romane gehören schon in Brinkmanns Frühwerk zu den wichtigsten Einflüssen, etwa im Gedichtband „Was fraglich ist wofür“. Brinkmann übernimmt Motive wie den Gehirnfilm, zitiert aber auch umgangssprachliche Wendungen aus diesen Büchern oder eine von Jack Kerouac stammende Erläuterung des Romantitels „Naked Lunch“. Siehe: Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974-1975*. 1999, S. 36 ff.

⁹² Rolf Dieter Brinkmann, „Der Film in Worten“, in: ders., Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 386.

⁹³ Rolf Dieter Brinkmann, „Spiritual Addiction. Zu William Seward Burroughs' Roman *Nova Express* (1970)“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 205.

⁹⁴ Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*. 1979, S. 135.

⁹⁵ Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 48 ff.

⁹⁶ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 70.

⁹⁷ ebd., S. 182.

dadurch, dass ich Zufälliges mit reinschneide.“⁹⁶ Im Text finden sich denn auch Fehler, Überklebungen, Abbrüche, Bruchstücke und Ausschnitte: „Sammele das Material. Wie immer, stell das Material anders zusammen, zerschneide die Furchtbilder.“⁹⁷

Einer der wenigen Forscher, die bislang auf diese Differenzen hingewiesen haben, ist Karsten Herrmann. Zwar sei Burroughs für Brinkmann „der Gewährsmann für das lebenswie kunstprogrammatische Ziel einer individuellen Bewusstseinsbefreiung und -erweiterung“⁹⁸ gewesen, dieser sei aber einen Schritt weiter gegangen als der Amerikaner, indem er Bildmaterial obsessiv eingesetzt und vielfach zerschnitten sowie Textteile parataktisch nebeneinander gestellt habe. Seine Materialbände ähnelten „einem explodierenden inneren Monolog, in dem die Realität, die Medien-Realität und die Fiktion sich in ständiger Osmose befinden.“⁹⁹ Sie vermischten Zeiten und Räume, Reales und Irreales, Bewusstes und Unbewusstes. So habe Brinkmann ein experimentelles Verfahren angewandt, um die Bewusstseinskontrolle zu durchbrechen. Aber auch Herrmann tut sich schwer damit zu sagen, was daran anders ist als bei Burroughs – letztlich ist es nur ein Mehr: Stärker noch als Burroughs habe Brinkmann das Ich seiner Werke aus gesellschaftlich-kulturellen und medial-kollektiven Sinn- und Bedeutungszusammenhängen herausgeschnitten und ihm so die Fähigkeit zuweisen wollen, aus momentanen Wahrnehmungen, Erinnerungen und Gedanken zu neuen Konstellationen des individuellen Daseins zu gelangen.¹⁰⁰

Klar ist: Aus der Lektüre von Burroughs' Werken gewann Brinkmann entscheidende Impulse. Ihn faszinierte an Burroughs – aber auch an anderen Autoren wie Hans Henny Jahnn – „der totale, absolute Anspruch auf ein Ich“.¹⁰¹ Nur mit dieser Haltung sah Brinkmann den Schreibenden in der Lage, gesellschaftliche und künstlerische Zwänge abzuschütteln und gewissermaßen frei zu schreiben. Doch wo Burroughs' experimentelle Texte Leichtigkeit vermitteln, muten Brinkmanns Werke oft wie ein schweres Ringen um Sprache und Identität an.

⁹⁸ Karsten Herrmann, „Breakthrough in the grey room. Rolf Dieter Brinkmann und William S. Burroughs“, in: Delf Schmidt und Michael Schwidtal (Hg.), *Literaturmagazin*, 1999, 27. Jg., H. 44, S. 29.

⁹⁹ *ebd.*

¹⁰⁰ *ebd.*, S. 30.

¹⁰¹ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 417.

3

.1.3 Was Susan Sontag über Fotografie sagt



Henri Cartier-Bresson, Gestapo Informer, 1945 (Quelle: zikipediq.wordpress.com).

Auf der Suche nach neuen Schreibweisen riss die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag in ihren Essays der 60er und frühen 70er Jahre Leitplanken nieder, die bis dahin den Weg der etablierten westlichen Literatur begrenzt hatten: Sie wandte sich gegen eine Interpretation, die literarische Werke zerstöre, indem sie nach einem Subtext grabe, den sie für den wahren Kern halte; sie lehnte radikal jegliche der Vernunft gehorchende Ordnung eines Kunstwerks ab, die einem Plan aus Handlung und Charakteren folge.

2004, ein Jahr nachdem ihr der Deutsche Buchhandel den Friedenspreis verliehen hat, ist Susan Sontag gestorben. Seither haben viele Nachrufe genau auf eben die Zeit zurückgeblickt, in der sie als eine Anführerin der neuen Sensibilität auftrat, die viele junge US-Autoren zu ihrem Programm erhoben – und in ihrer Folge in Deutschland Rolf Dieter Brinkmann. Sontag verstand darunter eine Empfänglichkeit für das Künstliche, das Unnatürliche und Übertriebene, die Oberfläche des Lebens und der Kunst. Die neue Sen-

¹⁰² Susan Sontag, "Notes on 'Camp'", in: dies., *Against Interpretation and Other Essays*. 1996, S. 281.

¹⁰³ ebd., S. 278.

¹⁰⁴ Rolf Dieter Brinkmann, „Einübung einer neuen Sensibilität“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, S. 148.

¹⁰⁵ ebd., S. 154.

¹⁰⁶ Vorbildlich fand Brinkmann dabei Gedichte junger amerikanischer Autoren in den 60er Jahren. Wie sie seine Idee von einer Poesie der Oberfläche maßgeblich beeinflussten, legt die vorliegende Arbeit im Kapitel 3.2 dar.

¹⁰⁷ Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. 1993, S. 85.

¹⁰⁸ Rolf Günter Renner, „Die postmoderne Konstellation in der deutschen Gegenwartsliteratur“, in: Carl-Schurz-Haus/Deutsch Amerikanisches Institut Freiburg und Georg-Scholz-Haus Waldkirch (Hg.), *Postmoderne. Ende der Avantgarde oder Neubeginn? Essays*. 1989, S. 53.

sibilität sei ein Geschmack, der unterscheide zwischen "the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice."¹⁰² Sie sehe die Welt als ein ästhetisches Phänomen, einen Zitatenschatz, und nähre eine Kunst, die oft dekorativ sei, "emphasizing texture, sensuous surface, and style at the expense of content."¹⁰³ Von der neuen Sensibilität geprägte Kunst sei spielerisch, anti-ernsthaft und anti-sinnhaft, komisch, ironisch und vulgär. Bestes Beispiel sei die Art Nouveau, die sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gegen das positivistische Zweckdenken der bürgerlichen Ordnung aufgelehnt hatte. Wie sich etwa Clemens van de Velde oder Gustav Klimt mit Flächenornamenten oder kunstgewerblichen Elementen spielerisch hin zur Abstraktion bewegt hatten, so wollte Sontag die Empfindungen des Betrachters herausgefordert sehen. Für diese Erlebnisweise prägte sie den Begriff des Camp: Oberflächliches, Banales und Kitschiges sollte konsequent ästhetisch erfahren werden, die Kunst es ironisieren und überspitzen können.

Brinkmann nahm die Idee einer neuen Sensibilität, die sich am heterogenen, aktuellen Material entzündet, in den 60er Jahren begeistert auf: Wer sie künstlerisch umsetzen wolle, müsse sich intensiv auf Daseinsmomente der Gegenwart einlassen, sie in dem wahrnehmen, „was alltäglich abfällt“.¹⁰⁴ Nur in diesem Austausch mit vorhandenem Material gelinge es dem Schriftsteller, gewöhnliche Assoziationsfelder zu durchbrechen, jene Bilder wörtlich zu nehmen, welche die Sprache anbiete: „Denn je konkreter in der subjektiven Verwendung der Bilder das einzelne Bild = Image, Vorstellung, Eindruck, die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme in einem literarischen Text da ist, desto leerer wird der vorgegebene Bedeutungsgehalt.“¹⁰⁵ So drücke der Einzelne seine Empfindsamkeit aus.¹⁰⁶

Dass sich Brinkmann und Sontag an diesem Punkt einig waren, haben Forscher wiederholt hervorgehoben. Für Thomas Groß etwa übte die US-Amerikanerin da den stärksten Einfluss auf Brinkmann aus, wo sie eine unmittelbar erlebte Gegenwart anstrebte, „indem sie die von den Sinnen wahrgenommene Oberfläche über alles stellt.“¹⁰⁷ Und wenn Brinkmanns sprachliche Bilder auf eine Oberfläche deuteten, so schreibt Rolf Günter Renner, „die das ‚Optisch-Unbewusste‘ des Alltags den in Worten codierten Bedeutungen und Deutungen entgegensetzt,“¹⁰⁸ dann sei er damit Sontags Forderung nach einer Weiterentwicklung der Sinnesempfindung gefolgt.

Interpretationen, fand Sontag, die künstlerische Werke auf ihren Inhalt reduzierten und sie auf diese Weise zähmten, behinderten genau diesen Fortschritt. Sie zeigte Künstlern einen Weg auf, sich diese Interpreten vom Leib zu halten: "by making works of art whose surface is so unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be ... just what it is."¹⁰⁹ Von den Interpreten verlangte Sontag einen neuen Geist: Sie sollten die Form der Kunst stärker in den Blick nehmen und dafür ein Vokabular entwickeln. Ihre wichtigste Aufgabe sei es, die Erscheinung eines Kunstwerks, seine Oberfläche, zu beschreiben, "the luminousness of the thing itself"¹¹⁰ zu erfahren. Dafür sei eine schärfere Wachsamkeit, eine genauere Wahrnehmung vonnöten, gerade in Zeiten der Reizüberflutung: "We must learn to see more, to hear more, to feel more."¹¹¹ Allen krampfhaften Bemühungen, das maximale Maß an Inhalt in einem Kunstwerk zu finden oder ihm gar mehr Bedeutungen aufzuladen, als sein Inhalt hergibt, erteilte sie eine Absage: "Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. ... The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means."¹¹²

Kunstwerke hatten für Sontag einen Anspruch auf die Freiheit, nichts zu bedeuten. Auch dieser Haltung kam Brinkmann sehr nahe,¹¹³ wie etwa die „Briefe an Hartmut“ belegen, in denen er über ein spätes Gedicht schreibt: „Mehr als da auf den Seiten zu lesen ist, ist da auf den Seiten erst mal nicht zu lesen.“¹¹⁴ Die Worte „erst mal“ deuten zwar darauf hin, dass Brinkmann durchaus einen Assoziationspielraum eröffnen will. Sie zeigen aber zugleich an, dass er sich bekannten Verständnismustern verweigern will, wie dies aus seiner Sicht die jungen amerikanischen Poeten der 60er Jahre besonders lustvoll in ihren Gedichten getan haben: „Die alltäglichen Dinge werden ... aus ihrem miesen, muffigen Kontext herausgenommen, sie werden der gängigen Interpretation entzogen, und plötzlich sehen wir, wie schön sie sind ...“¹¹⁵ Das konkrete Detail will Brinkmann befreien. Damit habe sich Brinkmann im Sinne Sontags herkömmlichen Interpretationsmustern

¹⁰⁹ Susan Sontag, "Against Interpretation", in: dies., *Against Interpretation and Other Essays*, S. 11.

¹¹⁰ ebd., S. 13.

¹¹¹ ebd., S. 14.

¹¹² ebd.

¹¹³ Diese Verbindung sieht auch Jörgen Schäfer. Siehe: Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. 1998, S. 131 ff.

¹¹⁴ Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut, 1974-1975*. 1999, S. 193.

¹¹⁵ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚SilverScreen‘“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 251.

¹¹⁶ Jörgen Schäfer, „'Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen'. Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 75.

widersetzt, schreibt Jörgen Schäfer: „Die Bild-, Ton- und Schriftbotschaften von Werbung und Populärkultur werden wahrgenommen als ‚Reizmaterial‘ ..., gleichsam als ephemere Medieneffekte, die sich im Augenblick ihres Aufscheinens bereits wieder verflüchtigen und an denen dauerhafte Sinn- beziehungsweise Bedeutungszuschreibungen abprallen.“¹¹⁶ Susan Sontags Programm gehörte zu den wichtigsten Theorien einer Ästhetik der Oberfläche, die in den 50er und 60er Jahren vor allem in den USA, aber auch in Deutschland an Einfluss gewann.¹¹⁷ Entscheidend ist, dass bei der Auseinandersetzung mit Medien der Kunst, deren Stärke sie darin sah, die Oberfläche der Realität zu vermitteln, Susan Sontags vornehmstes Interesse der Fotografie galt. Gerade darin liegt ein entscheidender Anknüpfungspunkt zu Brinkmann, der in der Forschung bislang nur gestreift wird. So beschreibt Erwin Koppen, dass Sontag wie Brinkmann in der Tradition Alexander von Humboldts das Anziehende der Fotografie in deren Nähe zur Realität, Authentizität und Qualität als optischem Dokument entdeckten.¹¹⁸ Nun erschienen nicht alle Essays von Susan Sontag zur Fotografie noch zu Brinkmanns Lebzeiten – es gibt zudem keinen Beleg dafür, dass er sich mit ihren Thesen befasst hat. Da sie aber auf ihrer Idee einer neuen Sensibilität fußten, die Brinkmann umzusetzen versuchte, lohnt es sich, auch die Gemeinsamkeiten näher zu betrachten, die es in beider Sicht auf die Fotografie gab. Brinkmanns Auffassung belegt eine Aussage des Künstlers Henning John von Freyend, lange Jahre ein Freund des Autors. Dieser habe die Fotografie als Möglichkeit erkannt, „festzuhalten, was und wie ich den Augenblick erlebe. Nicht: wie arrangiere ich die Realität, sondern wie sehe ich sie.“¹¹⁹ In Brinkmanns Poetik ist die Fotografie ein Darstellungsmittel für die eigene Erfahrung und kein Instrument, wie Michele Vangi es zutreffend formuliert hat, zu ihrer Homogenisierung und Kontrolle.¹²⁰ Genau darum drehte sich auch Sontags Beschäftigung mit der Fotografie, gerade mit deren Anfängen, die sich nach Koppen aus jener geistigen und sozialen Strömung der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts genährt hatten, in der „sich die gebildeten Schichten der äußeren Realität stärker zuwandten als man es jemals vorher in der Entwicklung der Menschheit beobachten konnte, ... sie sich

¹¹⁷ vgl. Kapitel 3.2 der vorliegenden Arbeit, das vornehmlich die Rolle beschreibt, die Gedichte junger amerikanischer US-Autoren in den 60er Jahren für Brinkmann und seine Auffassung von einer Poesie der Oberfläche spielten.

¹¹⁸ Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medientdeckung*. 1987, S. 11. Dieses Grundverständnis prägte auch weitere einflussreiche Theorien der Fotografie. So machte Roland Barthes (siehe: Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. 1989) die Verbindung aus Realität und Vergangenheit, das „Es ist so gewesen“, als das Wesen der Fotografie aus. Elena Agazzi geht darauf in einer jüngeren Untersuchung näher ein. Siehe: Elena Agazzi, „Die Fragmentierung der Identität und die Verewigung des Ichs. Literatur und Fotografie im 20. Jahrhundert und heute“, in: dies., Eva Kocziszky (Hg.), *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*. 2005, S. 177-189.

¹¹⁹ Gunter Geduldig, „Er klapperte den ganzen Tag auf seiner Schreibmaschine. Ein Gespräch mit Henning John von Freyend“, in: *Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann*, 2003, 7. Jahrgang, Heft 1 & 2, S. 14.

¹²⁰ Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005, S. 28.

3 .1.3 Was Susan Sontag über Fotografie sagt

intensiver mit dieser Realität auseinander setzten, diese Realität auch weitaus intensiver empfanden“.¹²¹

Dabei interessierte sich Sontag vor allem für Impulse, welche die Fotografie dem Schreiben geben könnte. Auf der Hand lagen sie aus ihrer Sicht bei der modernen Dichtung seit Ezra Pound oder William Carlos Williams. Intensives Sehen, neue Blicke, Konzentration auf die Wahrnehmung – darin sah Sontag Qualitäten der Fotografie, nach denen moderne Poeten in einer sprachlichen Hinwendung zum Visuellen strebten: "Poetry's commitment to concreteness and to the autonomy of the poem's language parallels photography's commitment to pure seeing. Both imply discontinuity, disarticulated forms and compensatory unity: wrenching things from their context (to see them in a fresh way), bringing things together elliptically, according to the imperious but often arbitrary demands of subjectivity."¹²² In Sontags Essays ist das ein entscheidender Punkt, der sich in ähnlicher Form auch bei Brinkmann findet: Die Fotografie vermittelt neue Sichtweisen. Sie sei nicht wie die Malerei in der Lage, Themen zu transzendieren – vielmehr, so argumentierte Sontag in Übereinstimmung mit Siegfried Kracauer, einem wichtigen Theoretiker des Films und der Fotografie in den 60er Jahren¹²³, wolle sie das enthüllen, was das Auge nicht sehen kann. Fotografisches Sehen sei ein dissoziierendes Sehen¹²⁴, das oft wahrgenommene Gegenstände isoliere oder absonderliche, im Allgemeinen eher vernachlässigte Szenen, Menschen oder Objekte hervorhebe. Noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hätten sich die Fotografen, zum Beispiel Henri Cartier-Bresson, damit auf die Suche nach Schönheit und Ordnung begeben – nach 1945 aber entdeckten sie im Nichtigen, Armen, Unscheinbaren mehr und mehr die Auflösung der Ordnungen.¹²⁵

¹²¹ Koppen, *Literatur und Photographie*, S. 35.

¹²² Susan Sontag, "The Heroism of Vision", in: dies., *On Photography*, 1977, S. 96.

¹²³ Siegfried Kracauer, *Schriften. Bd 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 1974, S. 26.

¹²⁴ In *Theorien zur Fotografie taucht die Charakterisierung, die Sontag vornimmt, in dieser oder leicht anderer Form oft auf. So beschreibt Hubertus von Amelunxen auf der Basis von Thesen Paul Valéry's die Fotografie als „elementaren Einschnitt in die Erfahrung der Visualität: Der photographische Blick ist ein fremder Blick, der, vom eigenen losgelöst, diesen supplementiert und gewissermaßen veräußert.“ Es finde ein Wandel des Sehens statt, der sich in einer Wahrnehmung äußere, die Erblicktes als nur mehr verstreute Fragmente deutet. Siehe: Hubertus von Amelunxen, „Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie“, in: Peter V. Zima (Hg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. 1995, S. 229.*

¹²⁵ Sontag nahm hier eine etwas grobe Einteilung vor – Jefferson Hunter legt dar, wie die US-Fotografin Dorothea Lange schon in den 30er und 40er Jahren mit dokumentarischen, gleichwohl technisch bearbeiteten Fotos einer bitteren Realität nachgespürt hatte. Siehe: Jefferson Hunter, *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. 1987, S. 88 ff.

Es war für Susan Sontag nicht das Bestreben, die Welt zu verstehen, das die Fotografen seit 1900 angetrieben hatte, sondern der Wille, Details zu sammeln, alles aus allen möglichen Winkeln zu notieren. Fotos zeigten nur die Oberfläche, blendeten etwa zeitliche Abläufe aus¹²⁶ und führten Zufälliges, wie Abfall beiseite Gestelltes zu einem surrealistischen Bild zusammen, für das "the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision,"¹²⁷ charakteristisch sei. Im nächsten Moment kann dieses Bild wieder anders aussehen, alles scheint vergänglich: "Reality is summed up in an array of casual fragments."¹²⁸ Aus dieser Fähigkeit der Fotografie, „flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt,"¹²⁹ hatte Walter Benjamin 1931 als Theoretiker des Kunstwerks im technischen Zeitalter die Erkenntnis abgeleitet, dass nur eine Beschriftung die Interpretation von Fotos ermöglicht. Nicht so Susan Sontag mehr als 40 Jahre später: Für sie war es eine entscheidende Qualität der Fotografie, dass sie es dem Betrachter überlasse, Verständnis zu entwickeln. Während Benjamin zwar auch surrealistische Qualitäten einer künstlerischen Fotografie entdeckt, sie aber darauf zurückgeführt hatte, dass sie konstruiere und nicht abbilde,¹³⁰ hielt es Susan Sontag für entscheidend, dass sich der Künstler zurücknehme: Er zeichnet auf, beschreibt, informiert. Für die Gestalt des Kunstwerks sei seine subjektive Sichtweise durchaus bestimmend – seine Intentionen dominierten es aber nicht im Sinne der geplanten Einrichtung einer fiktiven Wirklichkeit, vielmehr begegneten sie ihrem Sujet als einem konkreten Realitätsausschnitt. So zerteile die Fotografie die Wahrnehmung und damit die Welt: Das Leben scheine aus einer endlosen Reihe von vergangenen Momenten zu bestehen – die Fotografie ordne sie nicht, sondern präsentiere sie unsystematisch. Nicht Inhalt und Bedeutung der Sujets stehen im Fokus der Fotografie, wie Susan Sontag sie verstand, sondern ihr Da-Sein, ihre Oberfläche: "But photographs do not explain; they acknowledge."¹³¹

¹²⁶ Dieser Aspekt ist in der Forschung umstritten – so schreibt Götz Großklaus, die Fotografie eröffne Möglichkeiten „des zeitlich beschleunigten Zugriffs und der zeitlichen Arretierung des Zeitsplitters“, sie stifte Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit. Siehe: Götz Großklaus, *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. 1995, S. 17. In einer aktuellen Untersuchung glaubt dagegen Bernd Scheffer, dass die Betrachter „die Bilder selbst nie als Momentaufnahme anhalten können, weil wir den Moment grundsätzlich und unvermeidlich in Zeit und Raum hinein ausdehnen“. Siehe: Bernd Scheffer, „Zur Intermedialität des Bewusstseins“, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. 2004, S. 104.

¹²⁷ Susan Sontag, "Melancholy Objects", in: dies., *On photography*, S. 52.

¹²⁸ ebd., S. 80.

¹²⁹ Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Fotografie“, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 1996, S. 64.

¹³⁰ ebd., S. 62 ff.

¹³¹ Susan Sontag, "The Heroism of Vision", in: dies., *On Photography*, S. 111.

Gleichwohl lehnte es Sontag ab, die Fotografie zu einem Medium der Darstellung der Realität oder gar der Wahrheit zu erheben, wie es die Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts getan hatte.¹³² Sie betonte vielmehr die Doppelbödigkeit der Fotografie, die ein Gefühl der Authentizität erweckt, gleichzeitig aber „die Realität ... in eine Fülle kleinster Einzelheiten auflösen“¹³³ kann. Sontag betrachtete Fotografie als ein Surrogat von Wirklichkeit, das aber neue Sehweisen auf die Welt ermögliche. Dabei spiele der bewusste Einsatz der technischen Möglichkeiten des Mediums eine entscheidende Rolle: So sehr die US-Autorin einerseits darauf beharrte, dass Fotografen bei den Inhalten ihrer Werke das Vorgefundene, Ungeformte betonten, so eindeutig hob sie hervor, dass sie sich Kunstgriffen wie Perspektive und Fokus, Hilfsmitteln wie Zoom oder Weitwinkel-Objektiv sowie sogar Nachbearbeitungen wie Schnitt oder Retusche gezielt bedienten, um das Sehen zu erweitern. Nur diese Techniken versetzten die Fotografie in die Lage, das Verborgene zu entdecken, eine Welt zu zeigen, wie sie bis jetzt noch nicht gesehen werden konnte. Damit betonte Sontag eine Qualität der Fotografie, die für ihre Wahrnehmungsgeschichte von entscheidender Bedeutung ist, wie Bernd Stiegler in einer aktuellen Untersuchung dargelegt hat: Fotografie ist ein „Medium, das dem vorher Unsichtbaren zur Sichtbarkeit verhilft ..., das Sichtbare als kulturelle oder subjektive Konstruktion entlarvt, der Tradition eine andere Form der Sichtbarkeit gegenüberstellt und das Sichtbare als Ausgangsmaterial für die Herstellung eines gewünschten Bildes verwendet. Die Fotografie ist radikaler Zweifel an der Evidenz des Sichtbaren und zugleich dessen emphatische Proklamierung.“¹³⁴

Im literarischen und geistigen Umfeld Brinkmanns war Susan Sontag nicht die einzige, die der Fotografie eine Erweiterung des Sehens zutraute – Dieter Wellershoff, der Brinkmann in den 60er Jahren als Lektor im Verlag Kiepenheuer & Witsch betreute, kam zu ähnlichen Einsichten, wenn auch erst gegen Ende der 70er Jahre: „Durch seine technische Perfektionierung und seine Billigkeit unterläuft das Medium unsere Sehgewohnheiten und offenbart uns Aspekte des Wirklichen, die wir noch nicht kannten.“¹³⁵ Sontag wie Wellershoff lagen damit auf einer Linie mit dem freilich euphorischeren Siegfried Kracauer, der es Anfang der 60er Jahre der Fotografie zutraute, die Sicht der Menschen dem technologischen Zeitalter anzupassen, traditionelle Perspektiven aufzulösen und den Betrachtern die Welt vorzuführen, wie sie wirklich beschaffen sei: „Was heute Bewunderung

¹³² Wie die Moderne auf dem Dokumentarischen und Objektiven der Fotografie beharrte, weist Gottfried Willems nach. Siehe: Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Thema und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils*. 1989, S. 161 ff.

¹³³ Koppen, *Literatur und Photographie*, S. 44.

¹³⁴ Bernd Stiegler, „Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie“, in: Sabine Haupt, Ulrich Stadler (Hg.), *das unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. 2006, S. 141. Stiegler unterscheidet Phasen der Fotografiegeschichte von der detailgenauen Abbildung der Wirklichkeit an ihren Anfängen Mitte des 19. Jahrhunderts über eine Mimesis des Blicks um die Jahrhundertwende bis zur visuellen Neuentdeckung der Welt von den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts an.

¹³⁵ Dieter Wellershoff, „Der Roman als Krise“ (1978), in: ders., *Das Verschwinden im Bild. Essays*. 1980, S. 179.

¹³⁶ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 31.

¹³⁷ ebd., S. 40.

erregt, ist vor allem die durch technische Verbesserungen und wissenschaftliche Entdeckungen noch vielfach gesteigerte Kraft des Mediums, bisher ungeahnte Dimensionen der Wirklichkeit zu erschließen.“¹³⁶ Dabei kopierten Fotografien die Natur nicht bloß, sondern sie verwandelten sie dadurch, „dass sie dreidimensionale Erscheinungen ins Flächenhafte übertragen und so aus dem Zusammenhang ihrer Umgebung lösen“.¹³⁷ Um gewissermaßen neue Blicke gewähren zu können, muss der Fotograf nach Kracauer vor allem genau wahrnehmen: „Denn die Natur wird sich ihm nicht erschließen, wenn er sie nicht unter Aufgebot all seiner Sinneskräfte und seines ganzen Wesens in sich aufzunehmen sucht.“¹³⁸ So kreiste auch Kracauers Theorie um jenes intensive Sehen, das Susan Sontag als Charakteristikum der Fotografie im Besonderen und einer Kunst der neuen Sensibilität im Allgemeinen sah. Entscheidend ist, dass der Künstler sich auf seine Umgebung einlässt. Diese Ästhetik beeinflusste Brinkmann maßgeblich. Unter anderem aufgrund der Auseinandersetzung mit Kracauers Schriften, so hat Thomas Groß dargelegt, habe Brinkmann Film und Fotografie zu wichtigen Vorbildern seines Schreibens erkoren, das zur präzisen Versprachlichung eines visuellen Eindrucks strebte: In diesen Medien „ist Sinn durch Sinnlichkeit substituiert.“¹³⁹ Mit Sontags Worten: Sie erfassen die Oberfläche – und sind frei davon, Bedeutungen zu transportieren.

Mit der Verheißung, neue Sehweisen zu eröffnen, war Fotografie für Sontag das erfolgreichste Vehikel des Geschmacks, wie ihn die Popkultur in den 60er Jahren propagierte: als Entschlossenheit, sich vom Anspruch einer Hochkultur zu lösen und alles als Kunst anzusehen. Fotografie ist Camp: Charakteristisch für sie sei "its conscientious courting of vulgarity; its affection of kitsch; its skill in reconciling avant-garde ambitions with the rewards of commercialism; its pseudo-radical patronizing of art as reactionary, elitist, snobbish, insincere, artificial, out of touch with the broad truths of everyday life."¹⁴⁰

In welchem Maße Sontags Essays zur Fotografie Ausdruck eines Zeitgeists in der Literatur der 60er und 70er Jahre darstellen, zeigt der Blick auf ein Buch, in dem sie Anfang des 21. Jahrhunderts den Fokus wieder auf dieses Medium richtet. "Regarding the pain of others" behandelt die Machart und Rezeption der Kriegsfotografie über die Jahrhunderte, der Schwerpunkt liegt auf den vergangenen 50 Jahren. Schon die Begrenzung auf gerade

¹³⁸ *ebd.*, S. 41.

¹³⁹ Groß, *Alltagserkundungen*, S. 246.

¹⁴⁰ Susan Sontag, "Photographic Evangels", in: *dies.*, *On Photography*, S. 131.

diesen thematischen Teilbereich des Mediums zeigt, dass Susan Sontag nun nicht mehr das Spielerisch-Leichte der Fotografie zu beschreiben versucht. Vielmehr geht es ihr darum, wie die Fotografie dem Bedürfnis der Öffentlichkeit nach schneller, aufregender und leicht verständlicher Information gerecht werden will. Indem sie Spektakuläres immer schonungsloser zeige, gebe sie dem Betrachter das Gefühl, auf einen Blick das Wesentliche eines Ereignisses erfassen zu können. Kriegsfotos zum Beispiel schockierten den Betrachter und beschämten ihn gleichzeitig, weil sie ihm das Gefühl geben, ein Voyeur zu sein. Sie machten ihn betroffen, gaukelten ihm vor, ihn nahe an das Geschehen zu führen – und zeigten doch nur eine künstliche Realität: "It is always the image that someone chose; to photograph is to frame, and to frame is to exclude."¹⁴¹

Sontag geht nicht so weit wie Jefferson Hunter, der die Fotografie seit den 80er Jahren zwar der Darstellung eines klaren, jedoch sehr begrenzten Ausschnitts der Realität für fähig hält – aber eben auch der Lüge.¹⁴² Sie ist auch ein Stück entfernt von der Position des Medienästhetikers Ralf Schnell, für den der technische Fortschritt der Fotografie eine „Verwertbarkeit für die zweckrationale Gesellschaft, ihre kommerzielle Nutzbarkeit, ihre Dienstbarkeit im Zeitalter der Information, Kontrolle und Überwachung“¹⁴³ forcieren, der in ihren Charakteristika – Ausschnitthaftigkeit, Detailgenauigkeit, Perspektivierung und Rahmung – „ein durch den fotografischen Apparat vermitteltes Herrschaftsverhältnis gegenüber der abgebildeten Welt“ repräsentiert sieht.¹⁴⁴ Gleichwohl erkennt Sontag, dass der Fotografie immer größere Möglichkeiten der Manipulation zur Verfügung stünden, um ihre Wirkung zu verstärken – Fotos seien "a species of alchemy, for all that they are prized as a transparent account of reality."¹⁴⁵ An einem hält sie auch nach 30 Jahren noch fest: Verständnis fördern Fotos nicht – vielmehr zeichnet es sie aus, dass sie ein Geschehen illustrieren, seine Oberfläche abtasten. Nur: Sie klingt skeptischer als in den 60er und 70er Jahren. Damals überwog für sie – wie auch für Rolf Dieter Brinkmann – der Reiz des visuellen Mediums, das frischer und direkter zuzupacken schien als traditionelle Literatur.

¹⁴¹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. 2003, S. 46.

¹⁴² Hunter, *Image and Word*, S. 113 ff.

¹⁴³ Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. 2000, S. 40.

¹⁴⁴ ebd., S. 41.

¹⁴⁵ Sontag, *Regarding the Pain of Others*, S. 81. Damit beschreibt Susan Sontag eine Entwicklung, in der die digitale Fotografie vorerst den letzten Schritt darstellt – mit ihr wird jede Bearbeitung, jede Manipulation möglich. Siehe: Stiegler, „Das Sichtbare und das Unsichtbare“, S. 152 ff.

3

.2 Ästhetik der Oberfläche: Das intermediale Konzept des Pop



Roy Lichtenstein, M – Maybe, 1965 (Quelle: www.leninimports.com).

In den 60er Jahren umkreisten zahlreiche Werke der New York Poets, einer Gruppe junger Autoren, die wahrnehmbare Seite der Welt. "I never had to see I just kept looking at the pictures",¹⁴⁶ heißt es in Frank O'Haras Gedicht "Biotherm", das sich in einer Vielzahl von

¹⁴⁶ Das Gedicht findet sich in einer der Anthologien, die Rolf Dieter Brinkmann herausgegeben hat: *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik*. 1969 (englisch S. 264-274, deutsch S. 124-136, Zitat S. 268).

3 .2 Ästhetik der Oberfläche: Das intermediale Konzept des Pop

Assoziationen, Momentaufnahmen und Wortspielereien an der Oberfläche des Lebens bewegt. O'Haras poetische Sprache will Gegenstände, Szenen und menschliche Verhaltensweisen erfassen, nicht ihre Bedeutung. Bei dem Versuch, die Oberfläche zu sezieren und Tiefe zu meiden, folgte er – wie viele seiner Zeitgenossen in den USA – William Carlos Williams, der schon 1927 im Gedicht "Paterson" die Maxime formuliert hatte: "say it, no ideas but in things."¹⁴⁷

Die jungen US-Dichter formierten beileibe keine Randgruppe, vielmehr erscheinen sie aus heutiger Sicht als besonders forsche Vertreter einer Poesie, deren Sprache, so sagte der französische Literatur- und Kulturkritiker Roland Barthes, eine Anti-Sprache sei, die die Sache selbst erfasse: Sie „lockert bis zur Grenze des Möglichen die Verbindung zwischen Bedeutendem und Bedeutetem.“¹⁴⁸ Es ist die Sprache der Popkultur, erklärte Barthes, die Individuen zeige ohne persönliche Tiefe, Objekte ohne Symbolgehalt, Bilder ohne Bedeutung über die Oberfläche hinaus: "they signify that they signify nothing."¹⁴⁹ Ähnlich drückte sich Walter Höllerer aus, ein wichtiger Vermittler neuer amerikanischer Poesie in den 60er Jahren in Deutschland, der zeitgemäßere literarische Formen forderte, etwa das lange Gedicht, das nicht nur „der knarrenden Rhythmik, der bemühten Schriftbildschematik ...“, sondern auch „der starr gewordenen Metaphorik“ ein Ende bereiten sollte:¹⁵⁰ „Im langen Gedicht will nicht jedes Wort besonders beladen sein.“¹⁵¹ Höllerer, so erkennt Martin Hubert in seiner auf die 68er-Bewegung fokussierten Untersuchung zur Literatur jener Zeit, habe eine Gedichtform propagiert, die der Zersplitterung der Realität entspreche, indem sie Bruchstücke der Wirklichkeit ohne sinnfälligen Zusammenhang kombiniere: „Die poetischen Zeichen demonstrieren nichts, sie sind nur augenblickshafte Repräsentationen ihrer selbst.“¹⁵² Nicht die Metapher, sondern das Detail, festzuhalten wie in einem Schnappschuss mit der Fotokamera, habe im Verständnis Höllerers das sprachliche Kunstwerk charakterisiert.

Das galt im Besonderen für die New York Poets. Sie stellten sich damit in die Tradition der Beatautoren um Jack Kerouac und William S. Burroughs: In einer neueren Untersuchung beschreibt Kirsten Okun, wie diese Gruppe schon in den 50er Jahren mit sinnlichen, von einer bunten Oberflächlichkeit geprägten Texten eine unmittelbare Wirkung

¹⁴⁷ William Carlos Williams, "Paterson", in: A. Walton Litz, Christopher MacGowan (Hg.), *The Collected Poems of William Carlos Williams. Volume I 1909-1939*. 1986, S. 263.

¹⁴⁸ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*. 1964, S. 118.

¹⁴⁹ Roland Barthes, "That Old Thing, Art ...", in: Paul Taylor (Hg.), *Post-Pop Art*. 1989, S. 26.

¹⁵⁰ Walter Höllerer, „Thesen zum langen Gedicht“, in: Hans Bender, Michael Krüger (Hg.), *Was alles hat Platz im Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965*. 1977, S. 9.

¹⁵¹ ebd., S. 8.

¹⁵² Martin Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik. Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*. 1992, S. 56.

¹⁵³ Kirsten Okun, *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac. Sexualität, Geschlecht, Körper und Transgression als Subversion dualistischer Denkmuster*. 2005, S. 32.

¹⁵⁴ ebd., S. 38.

erzielen wollte, die keine Fragen nach Sinn und Nützlichkeit aufkommen lässt.¹⁵³ Am Beispiel der Darstellung von Sexualität und Körperlichkeit zeigt Okun, wie Burroughs und Kerouac nach dem „simple image“ suchten, dem einfach-konkreten Wort „ohne Verweis auf etwas Höheres, Abstraktes und Allgemeines“.¹⁵⁴ Eine mosaikartige Anordnung von „simple images“ ohne Zusammenhalt reflektiere „die Poetizität von Gebrauchsgegenständen und Trivialmythen, deren Oberfläche zum ästhetischen Objekt erhoben wird“.¹⁵⁵ Kerouac wie Burroughs hielten es nach Okun für die Aufgabe des Dichters, „das Bild so unverfälscht wie nach der literarischen Verarbeitung möglich ... wiederzugeben, ohne es symbolisch zu überhöhen oder in einen größeren kausalen Zusammenhang ... einzubetten.“¹⁵⁶ Geschickt zeichnet Okun die Verbindungslinien zwischen den Beat-Autoren und Rolf Dieter Brinkmann nach, der neben dem freieren strukturellen Arrangement auch die sprachliche Konkretisierung dort besonders intensiv bedachte und versuchte, wo es um die Darstellung der Sexualität ging.¹⁵⁷ Brinkmann, so Okun, habe die Utopie eines natürlichen Körpers entwickelt, der losgelöst sei von allen gesellschaftlichen Einflüssen und Zwängen, von Ideen, Symbolen und Sinnansprüchen, mit seiner Umgebung in einen direkten, unverstellten Kontakt treten kann und einer gesteigerten Sensibilität fähig ist.¹⁵⁸ Der natürliche Körper, wie Brinkmann ihn entwarf, sei wie ein unbeschriebenes Blatt, offen, wach und nicht perfekt: „einfach da, als Oberfläche der Liebe.“¹⁵⁹

Bei seinem Bemühen um eine Ästhetik der Oberfläche spielten die New York Poets für Brinkmann freilich noch eine weitaus wichtigere Rolle als Burroughs¹⁶⁰ und Kerouac. Sie traten aus seiner Sicht als radikalste Vertreter einer Camp-Kunst auf, wie sie Susan Sonntag definierte.¹⁶¹ Ihre Sprachhaltung, „einfach und direkt etwas zu sagen“,¹⁶² gefiel ihm sehr. Ihr Charakteristikum sei, dass sie „so wenig Oberbegriffe und Abstrakta hat. Also weniger Regelungen durch Oberbegriffe. Und auch weniger im voraus gegebene Interpretationen deswegen. Stattdessen herrschen die einzelnen konkreten Eindrücke vor.“¹⁶³ Die Autoren hätten ihm gezeigt, was ein Gedicht braucht: „das klare Bild, den klaren Eindruck, ... die Oberfläche der Welt, der Umwelt“.¹⁶⁴ Die Gedichte der New York Poets folgten für Brinkmann keiner Theorie, die das Verständnis der lyrischen Sprache lenkt, stattdessen wollten sie den Blick öffnen für das, was da ist: „Bilder ... andere Vorstellungen (images), die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme; es passiert nicht die Zu-

¹⁵⁵ *ebd.*, S. 43.

¹⁵⁶ *ebd.*, S. 38/39.

¹⁵⁷ Rolf Dieter Brinkmann, „Der Film in Worten“, in: *ders.*, Ralf Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 395 ff.

¹⁵⁸ Okun, *Unbegrenzte Möglichkeiten*, S. 254 ff.

¹⁵⁹ *ebd.*, S. 276.

¹⁶⁰ *Das darf aber den Blick nicht dafür verstellen, dass Burroughs' Cut up-Technik Brinkmanns intermedialen Ansatz entscheidend beeinflusst hat (vgl. Kapitel 3.1.2).*

¹⁶¹ *Brinkmann hat sich intensiv mit Sonntags Forderung auseinandergesetzt, zeitgenössische Kunstwerke sollten konsequent Oberflächliches vermitteln und sich vorschnellen Bedeutungszuweisungen verweigern (vgl. Kapitel 3.1.3).*

¹⁶² Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974-1975*. 1999, S. 40.

¹⁶³ *ebd.*, S. 69/70.

¹⁶⁴ *ebd.*, S. 124.

3 .2 Ästhetik der Oberfläche: Das intermediale Konzept des Pop

rückbiegung des Gedichts auf ein Sprachproblem oder auf unpersönliche Metaphern oder das bloße Allgemeine (der ‚Politik‘).¹⁶⁵ Wichtig erschien Brinkmann das „genaue Bild, das genaue Wort, das genaue Wahrgenommene, Erlebte, ... Aber alle Genauigkeit gilt nur für einen bestimmten Moment, nicht für eine Ewigkeit.“¹⁶⁶

Gerade Frank O’Hara diente ihm dabei als Vorbild. Der Amerikaner versuchte sich immer wieder an der an audio-visuellen Techniken geschulten poetischen Methode, die Oberfläche abzutasten und, wie Michael Kohtes es ausdrückt, nebenbei, schnell und unmittelbar zu schreiben¹⁶⁷ – es ist bezeichnend, dass Brinkmann, wie Jörgen Schäfer herausgefunden hat, für seine 1969 in Deutschland erschienenen Übersetzungen von O’Haras Gedichten, den „Lunch Poems“, vor allem die Gedichte auswählte, „in denen er jene Ästhetisierung der Oberflächen vorfand, auf die er sich in seinen Überlegungen zu einer Poetologie der ‚Momentaufnahmen‘ immer wieder bezogen hat.“¹⁶⁸ O’Haras Blick zeige, so schrieb Brinkmann, „dass, was immer er sammelt, Oberfläche ist, jetzt und jetzt und jetzt und jetzt ... wir leben in der Oberfläche von Bildern, ergeben diese Oberfläche, auf der Rückseite ist nichts – sie ist leer.“¹⁶⁹ In O’Haras Gedichten seien Gegebenheiten und Vorstellungen verschränkt zu einer punktuellen Situation, in der sich der Einzelne befindet: „Alle Momente sind gleichwertig, und ohne weiteres kann man sagen: banal, oberflächlich, also tief.“¹⁷⁰ Die Autoren in den USA lösten vorgegebene Bezugs- und Interpretationssysteme auf – an ihre Stelle traten aus Brinkmanns Sicht verständliche Eindrücke und Bilder, persönliche Momente, von Fernsehen, Kino, Schlagern oder Fotos ausgelöste augenblickliche Erregungen.¹⁷¹ Die Texte der New York Poets, zum Beispiel die Erzählungen Ron Padgetts, hatten für Brinkmann jene Qualität, für die er in einer Besprechung 1970 die absurden

¹⁶⁵ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 249.

¹⁶⁶ Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 142.

¹⁶⁷ Michael Kohtes, *Rolf Dieter Brinkmann und die „neue amerikanische Szene“: ein Beitrag zur Lyrik der 60er Jahre*. 1986, S. 51 ff.

¹⁶⁸ Jörgen Schäfer, „Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen‘. Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 72.

¹⁶⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Die Lyrik Frank O’Haras“, in: ders., *Der Film in Worten*, S. 215.

¹⁷⁰ ebd., S. 210.

¹⁷¹ Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“, S. 251.

¹⁷² Rolf Dieter Brinkmann, „Besprechung Daniil Charms“, in: ders., *Der Film in Worten*, S. 201-202.

¹⁷³ Rolf Dieter Brinkmann, „Der Maler Günther Knipp“, in: ders., *Der Film in Worten*, S. 270.

Prosastücke des russischen Autors Daniil Charms lobte:¹⁷² „Sie sind einfach gemacht worden und ‚da‘“.¹⁷³ Auch den Werken eines zeitgenössischen Bildenden Künstlers, des Malers Günther Knipp, schrieb er diese Eigenschaft mit anerkennenden Worten zu: Sie verwendeten keine Metaphern, sondern „zeigen, was sie zeigen“.¹⁷⁴

Fraglos zählt Brinkmann in dem Sinne zu den Popautoren, als die Oberfläche ein zentrales Thema seines Schaffens war¹⁷⁵ – in ihr sah er „the exact multifarious manifestations of culture“,¹⁷⁶ wie Harry Louis Roddy Jr. richtig erkennt. Das belegen die Anthologien „Grenzverschiebung“ und „Trivialmythen“, die Renate Matthaei 1970 herausgab, um neue Schreibweisen gerade auch auf der Grundlage einer Oberflächenästhetik vorzuführen: In beiden ist Brinkmann prominent vertreten.¹⁷⁷ In der Sekundärliteratur findet sich diese Einordnung in vielen, auch jüngeren Arbeiten. So weist Eckard Schumacher auf Parallelen zwischen Brinkmann und Autoren der 90er Jahre wie Benjamin von Stuckrad-Barre hin, der ebenfalls in Text und Bild versucht, Oberfläche zu vermitteln.¹⁷⁸ Dabei folgte Brinkmann einem Ansatz der Popliteratur, den Forscher wiederholt beschrieben haben: „Indem nämlich den Objekten der Popwelt jegliche Bedeutungstiefe abgesprochen wird, werden sie frei für den poetischen Zugriff.“¹⁷⁹ In der Tat stellte Brinkmann Schreibtechniken, die das Äußere in den Mittelpunkt rücken, nicht nur in seinen Anthologien „Acid“ und „Silvercreen“ vor, vielmehr wandte er sie auch selbst an – zum Beispiel Kollaborationen, bei denen in kleinen Gruppen freie, assoziative Texte entstehen,¹⁸⁰ und Oberflächenübersetzungen: „Diese Vorgänge entleeren den vorgegebenen und längst als ‚natürlich‘ hingegenommenen Bedeutungsgehalt, der unfrei macht und den einzelnen nur von sich wegführt.“¹⁸¹

¹⁷⁴ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 399.

¹⁷⁵ Das zeigt sich auch an dem Roman „Keiner weiß mehr“, in dem sich der Protagonist mit einer Oberfläche auseinandersetzt, die visuelle Medien wie die Fotografie vermitteln. Michele Vangi hat dies eingehend beschrieben. Siehe: Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005, S. 111 ff.

¹⁷⁶ Harry Louis Roddy Jr., *Germany's Poetic Miscreants on the Road: From Beat Poetics to Rolf Dieter Brinkmann, Nicolas Born und Jürgen Theobaldy*. 2007, S. 98/99.

¹⁷⁷ Renate Matthaei (Hg.), *Grenzverschiebung*. 1970. Und: Renate Matthaei (Hg.), *Trivialmythen*. 1970.

¹⁷⁸ Eckard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 43.

¹⁷⁹ Carsten Rohde, „Rolf Dieter Brinkmanns Popliteratur“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. 2001, S. 218.

¹⁸⁰ Ralf-Rainer Rygulla hat über die Kollaborationen gesagt, das lustvolle Erstellen eines Textes sei entscheidend gewesen. Siehe: Gunter Geduldig/Marco Sagurna, „Es genügte ihm seine Empfindungen der Welt gegenüber. Ein Gespräch mit Ralf-Rainer Rygulla“, in: dies. (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. 1994, S. 95–108.

¹⁸¹ Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silvercreen‘“, S. 265.

3 .2 Ästhetik der Oberfläche: Das intermediale Konzept des Pop

Wenn Diedrich Diederichsen, einer der einflussreichsten Theoretiker der Populärkultur, schreibt, Pop habe im Allgemeinen „eine positive Beziehung zur wahrnehmbaren Seite der sie umgebenden Welt, ihren Tönen und Bildern,“¹⁸² so gilt dies im Besonderen für die Anfänge der Pop-Literatur in den 60er Jahren. Dass sich dies gerade auch im direkten Transfer visuellen Materials in das Buch zeigt, hat Brigitte Weingart überzeugend dargelegt: Sie erkennt viele popliterarische Versuche, „den Text als intermediale Schnittstelle zu gestalten, ihn als eine Oberfläche zu inszenieren, in die sich visuelle und akustische Erlebnisse ... ‚unmittelbar‘ einschreiben.“¹⁸³ Großen Einfluss haben dabei die Pop Art und der Nouveau Roman etwa Robbe-Grillet gespielt. Wie sich der französische Autor schon früh „gegen jegliches Projizieren menschlicher Gehalte in die Dingwahrnehmung ...“¹⁸⁴ richtete, hat in einer neueren Arbeit Christoph Eykman beschrieben: Über die Oberfläche gelange der Leser bei Robbe-Grillet nicht hinaus, die Dinge verwiesen auf nichts. Der Schriftsteller müsse sie aus gängigen Referenzsystemen lösen, um zu einer Art ursprünglichen Wahrnehmung zu kommen.¹⁸⁵ Geschichten zu erzählen, Helden zu positionieren ist für eine Literatur nach diesem Verständnis nicht mehr möglich. Kausale oder systematische Zusammenhänge weichen dem Ordnungsbruch, der sich in fragmentarischen Inhalten und Gestaltungen äußert und ein „sinnfreies Wahrnehmen der Oberfläche“ propagiert, wie Michael Strauch sagt.¹⁸⁶ Das optische Wort, das die Oberfläche der Dinge neu bestimme, habe bei Robbe-Grillet und anderen vorgeherrscht, so Strauch, der Leser treffe auf fotografartige Beschreibungen und Beschreibungen von Bildvorlagen.¹⁸⁷

Für die spezielle Ästhetik der Oberfläche, die Brinkmann entwickelte, war vor allem aber die Auseinandersetzung mit der Pop Art entscheidend: Gerd Gemünden spricht im Titel eines Aufsatzes zu diesem Thema davon, Brinkmann habe von Andy Warhol gelernt. Er zeigt, wie die für den exponierten amerikanischen Pop Art-Künstler typische Verbindung von Visuellem und Verbalem, von Texten sowie Filmelementen, Fotos, Comics und Bildender Kunst Brinkmann beeinflusste.¹⁸⁸ Martin Henry Kagel wiederum lenkt den Blick auf einen anderen Hauptvertreter der Pop Art: Roy Lichtenstein. Schlüssig erläutert er, dass dessen Porträts, die Oberfläche blieben, ohne Tragik, ohne Persönliches, ohne Geschichte, und damit ihren Vorlagen, den Comic-Zeichnungen, sehr nahe kämen, sowohl die Grafik als auch die Sprache von Brinkmanns Werken inspiriert hätten.¹⁸⁹

¹⁸² Diedrich Diederichsen, „Pop – deskriptiv, normativ und emphatisch“, in: Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt (Hg.), *Pop Technik Poesie. Die nächste Generation. Literaturmagazin 37*, 1996, S. 39-40.

¹⁸³ Brigitte Weingart, „In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre“, in: Wilhelm Voßkamp/dies., *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. 2005, S. 228.

¹⁸⁴ Christoph Eykman, *Die geringen Dinge. Alltägliche Gegenstände in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. 1999, S. 149.

¹⁸⁵ ebd., S. 149 ff.

¹⁸⁶ Michael Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montage*. 1998, S. 39.

¹⁸⁷ ebd., S. 38.

¹⁸⁸ Gerd Gemünden, „The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann learned from Andy Warhol“, in: *The German Quarterly 68*, Heft 1, 1995, S. 235 ff.

¹⁸⁹ Martin Henry Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Brinkmanns später Lyrik*. 1989/90, S. 28 ff.

Es liegt auf der Hand, dass sich Brinkmann vor allem mit dem intermedialen Ansatz der Pop Art befasst hat. Die Verbindung visueller und sprachlicher Ausdrucksmittel, wie sie diese Kunstrichtung in neuer Form verwirklichte, aber auch die für das Selbstvertrauen des Schriftstellers bedrohliche Befürchtung, nicht Texte, sondern Bilder vermittelten die Oberfläche adäquat, nehmen in Brinkmanns Werk einen großen Raum ein: Aktuelle Literatur brauche statt der „Reproduktion abstrakter, bilderloser syntaktischer Muster ... Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen oberflächenverhafteter Sensibilität ...“¹⁹⁰ Generell beeinflussten Film und Fotografie sein Verständnis von einer bildhaften Sprache: So verglich Brinkmann in den Essays Ende der 60er Jahre wiederholt Gedichte mit Schnappschüssen oder Blitzlichtaufnahmen. Und auch einige Jahre später, in den „Briefen an Hartmut“, beschrieb er, wie er und andere Autoren der 60er Jahre versucht hätten, „die Literatur leicht und oberflächlich zu behandeln:“¹⁹¹ „viele Gedichte sind so aus dem Augenblick entwickelt worden bei mir, sie sind ‚Schnappschüsse des Augenblicks‘“¹⁹² – sie nahmen die Zeile eines Rock’n’Roll-Liedes von einer Schallplatte ebenso auf wie den Eindruck beim Blick aus dem Fenster. Auch für Brinkmanns Prosa spielten Techniken der visuellen Kunst eine wesentliche Rolle: Am Nouveau Roman Butors, Robbe-Grilletes oder Sarrautes beeindruckte ihn vor allem „eine literarische Methode, wertfrei nur zu beschreiben, ... mich interessierte das für meine zwei ersten Erzählungsbände, also keine Handlung, Geschichten, sondern nur wie eine Kamerabewegung über die Oberfläche hinweggleiten.“¹⁹³ Brinkmann sei in der Tat sehr interessiert gewesen an Entsprechungen zu seinen literarischen Ideen auf visuellem Gebiet, erinnert sich auch der bildende Künstler Berndt Höppner, der Ende der 60er Jahre intensiv mit dem Autor zusammenarbeitete: „Das passte zu seiner Faszination für das Dasein: Es ist alles da, alles ist Oberfläche. Oft zitierte er dabei Frank O’Hara. Nicht Psychologisieren und Mythologisieren, sondern auf den Tisch legen. Dasein, Oberfläche – das waren Zauberwörter für ihn, die er immer wieder benutzte.“¹⁹⁴ Sie hätten sich in seinen Texten und im Künstlerhabitus niedergeschlagen: Höppner erkennt darin auch eine Auflehnung gegen das Bürgertum, eine Protesthaltung wie bei den Surrealisten und Dadaisten.

Die Forschung hat mehrfach darauf hingewiesen, dass sich Brinkmann – wie auch andere Autoren seiner Zeit, etwa Peter Bichsel, Gabriele Wohmann oder Günter Herburger¹⁹⁵ – im

¹⁹⁰ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 381.

¹⁹¹ Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 126.

¹⁹² *ebd.*, S. 125.

¹⁹³ *ebd.*, S. 149.

¹⁹⁴ Das Zitat entstammt dem Interview, das der Verfasser mit Berndt Höppner geführt hat. Höppners Eindruck bestätigt auch der Künstler Thomas Hornemann, der ebenfalls zur Kölner EXIT-Gruppe gehörte – siehe: Gunter Geduldig, „Manchmal ging es richtig zur Sache: Ein Gespräch mit Thomas Hornemann“, in: *Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann. Zugleich Mitteilungsblatt der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft*, 2004/2005, 8. Jahrgang, H. 1 & 2, S. 8-18.

¹⁹⁵ Das belegen Äußerungen der Autoren Anfang der 70er Jahre – siehe: Wolfgang Hageney, „Interview mit Peter Bichsel, Gabriele Wohmann, Günter Herburger zum Thema: Inwieweit beeinflussen filmische Erzähltechniken literarische Erzählformen?“ *Westdeutscher Rundfunk*, West 3, 22.8.1970.

3 .2 Ästhetik der Oberfläche: Das intermediale Konzept des Pop

Schreiben an visuellen Formen orientierte, um die Oberfläche hervorzuheben. Brinkmann, so erkennt etwa Antje Krüger, habe konsequent aus den Schnittstellen von Literatur und Bildender Kunst die Integration des Visuellen mit dem Verbalen auf der textlichen Ebene weiterentwickelt: „Den Verlust von Bedeutung auf der inhaltlichen Ebene ersetzt die Signifikanz des Visuellen ...“¹⁹⁶ Indem Brinkmann versucht habe, sehr genau Objekte der Lebenswelt abzubilden, Schnappschüsse zu schreiben, habe er Techniken der Fotografie auf die Literatur angewandt, „mit denen es ihm gelingt, visuelle Aspekte für seine Texte zu gewinnen und die Tiefenstrukturen der Texte zu reduzieren.“¹⁹⁷ Auch Harry Louis Roddy Jr. ist überzeugt davon, dass Brinkmann die Realität definiert habe über das visuelle Bild, weil er „the multiplicity of images in the late twentieth century industrial society as the most powerful orientation point of human consciousness“ betrachtete.¹⁹⁸ Martin Henry Kagel geht weiter: Brinkmanns Lyrik sei das Ergebnis filmischer und fotografischer Sichtweisen gewesen, sie habe Geschichte nicht mehr als Kontinuum gedacht, sondern als Masse unverbundener Punkte. Intensität, Geschwindigkeit, Kontingenz und Unmittelbarkeit seien Säulen seiner Poetik gewesen. Gerade der Realismus der Fotografie, ihre Oberflächlichkeit und asignifikante Immanenz seien ihm als Mittel erschienen, literarische Normen aufzubrechen.¹⁹⁹ So sei Brinkmanns Begriff des Schnappschusses der Fotografie entlehnt: Er „ist die in einem zufälligen Ausschnitt erstarrte Oberfläche, fixierte Wirklichkeit, die im Moment als sinnlich deutliche Intensität erfahren wird.“²⁰⁰

Genau da, wo andere die Grenzen der Fotografie sahen, entdeckte Brinkmann ihre Vorzüge: dass sie nur einen Oberflächenzusammenhang bieten kann und das vorhandene Material aus der Wirklichkeit nutzt, ohne einen Kontext oder eine Geschichte mitzuliefern. Für Brinkmann, so erkennt Burglind Urbe richtig, habe das Foto – anders als ein traditionelles Gedicht – einen Augenblick auf seine Oberfläche reduziert und ihn isoliert. In der physischen Anwesenheit der Dinge habe er das Konstante erkannt, während Bedeutungen zerfielen.²⁰¹ Daraus entwickelte Brinkmann eine Form des sprachlichen Fotos. Gerade für Brinkmanns späteres Werk lieferte die Fotografie aber nicht nur Inspiration, sondern auch Material. Es ist daher zumindest im Hinblick auf den Essay „Wie ich lebe und warum“ oder Abschnitte der Materialienbände zweifellos berechtigt, mit Michael Braun davon zu sprechen, dass Brinkmann seine Poesie der Oberfläche und des „snap-shots“ zur Foto-

¹⁹⁶ Antje Krüger, „Komplizierte Einfachheit – Die Konzeption der Oberfläche bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*, S. 291.

¹⁹⁷ ebd., S. 286.

¹⁹⁸ Roddy Jr., *Germany's Poetic Miscreants on the Road*, S. 97.

¹⁹⁹ Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*, S. 68 ff.

²⁰⁰ ebd., S. 78.

²⁰¹ Burglind Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann. 1985*, S. 23 ff.

²⁰² Michael Braun, „Poesie ohne Wörter. Die Sprachkrise des Rolf Dieter Brinkmann“, in: ders., *Der poetische Augenblick. Essays zur Gegenwartsliteratur. 1986*, S. 88.

grafie radikalisierte.²⁰² Für Jörgen Schäfer hat das entscheidend mit Brinkmanns bereits erwähntem Verdacht zu tun, die zeitgenössische Erfahrungswelt lasse sich nur unzureichend in Wörtern darstellen – deshalb seien ihm Bilder immer wichtiger geworden: „Literatur löst sich damit weitgehend aus dem historischen Verweissystem der Literaturgeschichte und bezieht sich unvermittelt auf die aktuelle Bilder- und Geräuschwelt, wie sie von den technischen audiovisuellen Medien generiert wird.“²⁰³ Brinkmann habe das elektronische Zeitalter mit seiner Vielzahl an visuellen und akustischen Zeichen akzeptiert – und Oberflächlichkeit entdeckt: „Gerade das Fehlen von festen Bedeutungen beziehungsweise von ‚Tiefe‘ erscheint somit als Voraussetzung eines nicht-reflexiven, sondern spontan-assoziativen Umgangs mit der veränderten Realität – und folglich auch einer Literatur, die sich in einer solchen Realität orientiert ...“²⁰⁴ Sie prägten neue Herangehensweisen, wie sie etwa Jack Kerouac in seinem Werk „On the road“ vorführte: das Ernstnehmen des Bildhaften täglichen Lebens, die direkte Aufnahme der Umwelt.

Viele Augenblicke, die Brinkmann literarisch verarbeitete, sind scheinbar gewöhnliche Momente – Partikel des Alltags, der sein Schreiben thematisch wie sprachlich bestimmte. Welche Einflüsse dabei entscheidend waren, zeigt das folgende Kapitel.

²⁰³ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf-Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. 1998, S. 140.

²⁰⁴ Schäfer, „Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur“, S. 75.

3 .3 Trivialmythen: Schreiben über das und Illustrieren mit dem Material des Alltags



Quelle: Ror Wolf, „Punkt ist Punkt“, in: Renate Matthaei (Hg.), *Trivialmythen*. 1970, S. 20.

Eine der beiden Anthologien, die Renate Matthaei 1970 herausgab, trug den Titel „Grenzverschiebungen“. Sie versammelte Autoren, die neue Schreibweisen probierten, zum Beispiel indem sie populäre und Alltagsmythen verarbeiteten: Wolf Wondratschek etwa oder H. C. Artmann. Der zweite Band, die „Trivialmythen“, rückte genau diese Strömung in den Blickpunkt: Matthaei wollte vorführen, wie Literatur auf die allgemeine Fiktionalisierung der Umwelt adäquat reagieren kann, die Massenmedien oder Vermarkter von Alltagstrends forcieren. Für die Herausgeberin stand fest, dass die Bilder des Konsums in Fernsehen oder Illustrierten, aus Sport oder Mode der Literatur zwar Energie abzapften, ihr aber gleichzeitig auch ständig neues poetisches Material zuführten. So rief sie deut-

²⁰⁵ Renate Matthaei (Hg.), *Trivialmythen*. 1970, S. 8.

²⁰⁶ Mit dieser Fotofolge befasst sich die vorliegende Arbeit eingehender im vierten Kapitel.

²⁰⁷ Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. 1969, S. 58/59.

²⁰⁸ ebd., S. 59.

²⁰⁹ ebd.

sche Autorinnen und Autoren auf, damit auf eine neue Art und Weise umzugehen: „Keine Analyse, keine Illustration, sondern Techniken, vom Gegenmythos der Subjektivität inspiriert, in denen sich die Imagination, sonst in dem Material auf Zwecke fixiert, frei spielt wie auch die Kritik, die die Reize als Reize zeigt und umdirigiert.“²⁰⁵ Die Schriftstellerinnen und Schriftsteller waren keine Spielverderber: Sie zitierten und montierten, bastelten und bauten. Dieter Wellershoff bediente sich bei Autoren von Oswald Kolle bis Jean Paul Sartre und setzte Formulierungen zusammen, um über Liebe, Sexualität und Leidenschaft zu schreiben. Uwe Nettelbeck bildete seine LP-Sammlung in Worten ab, indem er eine Scheibe nach der anderen aufzählte, mit Interpret, Titel, Firma und Veröffentlichungsnummer. Andere nahmen graphische Elemente mit auf: Ror Wolff etwa fügte in seine Fußball-Collage Starschnitte und Tabellen ein. Und Rolf Dieter Brinkmann? Er schrieb nicht eine Zeile. Unter der Überschrift „Wie ich lebe und warum“ präsentierte er nichts als Fotos, die seine unmittelbare Lebensumgebung zeigen.²⁰⁶

Die Anthologien gehören in das Umfeld des Neuen Realismus, ein Konzept, das Dieter Wellershoff formulierte. Der Autor und Lektor bei Kiepenheuer & Witsch erhob einen offenen, souveränen Umgang mit dem Warencharakter der alltäglichen Realität, eine Umweltreferenz, die nicht politisch programmiert sein sollte, zu den zentralen Prinzipien zeitgemäßer Literatur. Sie dürfe sich freilich nicht damit begnügen, wie die Kamerabewegung im Film oder auch das Zusammenfügen verschiedener Teile in der Collage eine Struktur von additivem, heterogenem und transitorischem Charakter zu bilden, „der sie als Ausdruck einer veränderlichen, verdinglichten Welt ohne Oberbegriffe erscheinen lässt, als Entsprechung des allseitigen Waren- und Informationsaustausches, gegenwärtig im Warenhaus, der großstädtischen Geschäftsstraße, der Tageszeitung, dem Fernsehprogramm, also den alltäglichen Collagen unserer Umwelt.“²⁰⁷ Mit der Collage etwa könne der Künstler zwar „die gesamte Wirklichkeit als Arsenal seinen Einfällen verfügbar machen.“²⁰⁸ Er habe „die Prinzipien hierarchischer, perspektivischer Auswahl und Distanz außer Kraft gesetzt und sich neuen, bisher abgewehrten Reizen und Informationen geöffnet. Aber zugleich befindet er sich schon auf dem Rückzug, er durchdringt sein Material nicht mehr, sondern wählt es nur aus.“²⁰⁹ Damit ging für Wellershoff jeglicher künstlerischer Mehrwert verloren: Denn die Produkte der industriellen Warenwelt seien „nichts

3

.3 Trivialmythen: Schreiben über das und Illustrieren mit dem Material des Alltags

Verborgenes, potenziell Anderes, sie haben keine Transzendenz, sondern sind etwas, das sich reproduzieren lässt. Kein Künstler kann ihnen einen authentischeren Ausdruck geben, man kann sie nur auffällig machen und Ausschnitte dieser Realität als Readymade oder objet trouvé einfach zur Kunst erklären. Kunst und zivilisatorische Realität nähern sich einander bis zum Grenzwert der Tautologie.²¹⁰ Fast unterschiedslos „vermischt sich so die Kunst mit der industriell produzierten Umwelt zu einem totalen Environment, das seine Insassen dauernd mit neuen Reizen unterhält und daran hindert, kritischen Abstand zu gewinnen und sich etwas anderes vorzustellen.“²¹¹ Das führe zu einem auch literaturtheoretisch begründeten Ruin der literarischen Großformen, der kaum noch verschleiert werde durch die sogenannte offene Form, „die der Entwicklungshelfer der fortschreitenden Atomisierung ist.“²¹² Begnüge sich die Literatur damit, verlange sie von ihrem Leser keine Integrationsleistung, sondern trainiere „seine Fähigkeit zu momentaner Aufmerksamkeit und rascher Neuorientierung als psychische Entsprechung der Collagestruktur unserer Wirklichkeit.“²¹³

Doch darüber wollte der Neue Realismus, wie Wellershoff ihn postulierte, weit hinaus: Neues Bewusstsein und neue Sensibilität müssten gerade die diffuse Reizvielfalt durch Spannungen, Kontraste und Divergenzen binden, ohne sie zu verdrängen. Gefordert sei „die Komplexität eines totalen Realismus, der Entsprechungen findet, die unsere Bedingungen durchschaubar machen.“²¹⁴ Realistisches Schreiben war für Wellershoff „der Versuch, der Welt die konventionelle Bekanntheit zu nehmen und etwas von ihrer ursprünglichen Fremdheit und Dichte zurückzugewinnen ...“²¹⁵ Das könne nun durchaus über eine bewegte, subjektive Optik gelingen, die am Film geschult sei. Sie „demontiert die konventionellen Sinneinheiten, zerlegt und verzerrt sie, isoliert Einzelheiten, macht sie auffällig, zeigt das Fremde, Ungesehene im scheinbar Bekannten und fügt neue ungewöhnliche Komplexe zusammen.“²¹⁶ Die Technik der Dissoziation, Isolierung und Häufung der Realitätselemente bringe Zufälliges, Widersprüchliches, Sinnloses zum Vorschein. Diesen Prozess umschrieb Wellershoff als Subjektivierung: „Ein besonderer Blick setzt sich gegen allgemein gewordene, zu scheinbarer Objektivität verfestigte Sehweisen durch, ein neuer Standpunkt wird gewählt, der näher, intimer und spezieller als der gewohnte ist.“²¹⁷

²¹⁰ Wellershoff, *Literatur und Veränderung*, S. 60.

²¹¹ *ibd.*, S. 61.

²¹² *ibd.*, S. 62.

²¹³ *ibd.*

²¹⁴ *ibd.*

²¹⁵ *ibd.*, S. 88.

²¹⁶ *ibd.*, S. 89.

²¹⁷ *ibd.*, S. 91.

²¹⁸ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. 1998, S. 62 ff.

²¹⁹ Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut*. 1999, S. 109.

²²⁰ *ibd.*, S. 127.

Bis heute zählen Forscherinnen und Forscher Rolf Dieter Brinkmann zu den Anhängern der Kölner Schule um Dieter Wellershoff und stellen ihn damit neben Autoren wie Günter Herburger, Nicolas Born oder Günter Seuren. Wie Wellershoff, so sagt etwa Jörgen Schäfer, sei Brinkmann dafür eingetreten, dem Alltag in der Literatur thematisch wie sprachlich Geltung zu verschaffen.²¹⁸ Brinkmann selbst gab sich im Rückblick freilich sehr zurückhaltend: Schon mit dem Gedichtband „Die Piloten“ habe er mit dem Kölner Realismus gebrochen.²¹⁹ Im Grunde passte ihm die Einordnung insgesamt nicht: „Das Realitätsprinzip als oberstes Prinzip zu sehen, das habe ich nie gesagt.“²²⁰ Zwischen diesen Statements und dem intensiven Austausch mit Wellershoff in den 60er Jahren liegen mehr als fünf Jahre – die Erinnerung mag den 1974 zudem enorm unzufriedenen, sich seines literarischen Selbstverständnisses äußerst unsicheren Brinkmann getrogen haben. Dennoch dürfen seine Vorbehalte gegen das theoretische Festzurren einer den Alltag ästhetisierenden Schreibweise nicht unterschätzt werden. Auch wenn der Einfluss Wellershoffs, der ihn zeitweise als Lektor betreute, nicht von der Hand zu weisen ist – seine Anleitungen und Vorgaben waren Brinkmann zu eng, um ihn dauerhaft zu inspirieren. Er suchte vielmehr nach freieren Impulsen, die seine literarische Beweglichkeit förderten – und fand sie vor allem bei den amerikanischen Pop- und Underground-Autoren. Bemerkenswerterweise zählt die Forschung diese Gruppe zu den Vorläufern eben des Neuen Realismus – neben den Surrealisten um André Breton in den 20er und 30er Jahren und deren Plädoyer für die Beschränkung des ästhetischen Gegenstandes auf „die intensivste Vorstellung von dem, was ist“,²²¹ sowie dem Nouveau Roman in Frankreich von Alain Robbe-Grillet oder Nathalie Sarraute, der „geringe Dinge“ in den Blickpunkt rückt.²²²

Wieder regten Brinkmann vor allem Werke der jungen New York Poets an, die sich mit Vorliebe Alltagsdingen zuwandten, um neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. So schrieb Frank O'Hara im Gedicht „Noch vor jemand anderem aufstehen (Sonne)“, das Brinkmann für den Band „Lunch Poems“ übersetzte, „ich mach dies ich mach das'/Gedichte.“²²³ Für Brinkmann praktizierte O'Hara einen nach allen Seiten offenen Gedichttyp, der sich selbst dem Trivialen und Banalen nicht verweigert: Das „vorbehaltlose Sicheinlassen auf Leben, Umwelt, Dinge, Bewegung ...“²²⁴ zeichne ihn und andere junge amerikanische Autoren aus. Ihre Texte seien „ein aus einem Moment herauswachsendes Gewebe

²²¹ Karl Heinz Bohrer, *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror*. 1970, S. 34.

²²² Diesen Ansatz des Nouveau Roman beschreibt Christoph Eykman eingehend. Siehe: Christoph Eykman, *Die geringen Dinge. Alltägliche Gegenstände in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. 1999.

²²³ Frank O'Hara, *Lunch Poems und andere Gedichte*. 1969, S. 30.

²²⁴ Rolf Dieter Brinkmann, „Die Lyrik Frank O'Haras“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 213. Diese Anforderung an eine neue Literatur hatte auch der schon in Kapitel 3.2. erwähnte Walter Höllerer formuliert in seinen „Thesen zum langen Gedicht“. In: Hans Bender, Michael Krüger (Hg.), *Was alles hat Platz im Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965*. 1977, S. 7-9.

3

.3 Trivialmythen: Schreiben über das und Illustrieren mit dem Material des Alltags

von realen Bedeutungen, Vorstellungen, Bildern, von Raum, sobald die Einpanzerung alltäglichen Lebens durch Sätze, Satzregeln, Grammatik, logische Sprachabläufe durchbrochen wird, ohne dass sich dabei das Bewusstsein des Schreibers ausschließlich auf Form- und Sprachprobleme konzentriert und dadurch einen Aspekt wiederum aufbläst.“²²⁵ Das gelinge in einer unmittelbaren Präsenz, wie sie gerade O’Haras Gedichte zeigten: „Das überraschende Moment liegt in der ungewohnten Zusammenstellung der Details, die trotzdem nicht jeden Bezug zur Realität verloren haben.“²²⁶

So verwandten die New York Poets für ihre Text-Collagen Versatzstücke aus allen Lebensbereichen, montierten und illustrierten, plagiierten und spielten mit Formen. Offenkundig belanglose Gegenstände oder Szenen ihrer Umgebung hielten sie sprachlich fest, so hat Michael Kohtes erkannt, als wollten sie das Klicken einer Fotokamera nachahmen.²²⁷ An diesem Punkt, so Kohtes, sei die Verbindung der neuen amerikanischen Lyrik zu Brinkmann besonders augenfällig: Auch er habe das alltägliche Material wie in einem fotografischen Schnappschuss festgehalten und so die alltäglichen Wahrnehmungen aus sozialen Kontexten gelöst.²²⁸

Folgt man einer Definition des französischen Soziologen und Philosophen Jean Baudrillard, schufen Brinkmann und seine Vorbilder damit Kunstwerke des Pop: Dessen Wesensmerkmal sei es, Alltägliches nicht nur abzubilden, sondern eine neue Realität durch die Wiederholung oder Isolation von banalen Gegenständen zu erzeugen.²²⁹ Es erscheint auch gerechtfertigt, diese Literatur populär zu nennen, weil sie sich bei der Ästhetisierung des Alltags und trivialer Mythen an Formen anderer Kunstbezirke orientierte, die sich auf ihre Weise mit Gewöhnlichem Beschäftigten: etwa den Arbeiten der Pop Art mit gefundenem Material in der Folge der „Readymades“ von Marcel Duchamp oder auch den dadaistischen Collagen, die sich auf Objekte der Massenproduktion und der Reklame konzentrierten, zum Beispiel Pin Up-Girls.²³⁰ Zunächst in der Bildenden Kunst, bald aber auch in der Literatur formierte sich eine die traditionellen Einteilungen künstlerischen Schaffens mehr und mehr auflösende Bewegung, der Jost Hermand in seiner Untersuchung Anfang der 70er Jahre Namen wie Neo-Dada oder Dada-Pop gab: Wie die sich Dada nennende Object Art Anfang des 20. Jahrhunderts verwende sie alle möglichen Fundstücke des Alltags,

²²⁵ Rolf Dieter Brinkmann, „Der Film in Worten“, in: ders., Ralf Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 398.

²²⁶ Brinkmann, „Die Lyrik Frank O’Haras“, S. 215.

²²⁷ Michael Kohtes, Rolf Dieter Brinkmann und die „neue amerikanische Szene“: ein Beitrag zur Lyrik der 60er Jahre. 1986, S. 61 ff.

²²⁸ ebd., S. 102 ff.

²²⁹ Jean Baudrillard, „Pop: An Art of Consumption“, in: Paul Taylor (Hg.), *Post-Pop Art*. 1989, S. 38 ff.

²³⁰ Marco Livingstone hat sich intensiv mit dieser Ausprägung der Pop Art auseinandergesetzt (siehe: Marco Livingstone, *Pop Art. A continuing history*. 1990, S. 10 ff. und 63 ff.).

²³¹ Darauf weist auch Christoph Eykman hin. Siehe: Eykman, *Die geringen Dinge*, 1999, S. 20 ff.

²³² Jost Hermand, *Pop International. Eine kritische Analyse*. 1971, S. 59.

auch Abfall.²³¹ Beispiele fand Hermand bei primär Bildenden Künstlern wie dem heutigen Ästhetikprofessor Bazon Brock oder dem 1998 verstorbenen Happening-Aktionisten Wolf Vostell, aber auch in literarischen Werken etwa der Wiener Gruppe um H.C. Artmann sowie von Peter Handke („Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt“) oder Jürgen Becker („Momente. Ränder. Erzähltes. Zitate“). Aus Hermands Sicht gelangten die Versuche mancher Autoren, das für Jedermann jederzeit Wahrnehmbare literarisch zu verarbeiten, nicht über die Banalität ihres Gegenstandes hinaus. So schimpfte er beispielsweise Horst Bienkes „Vorgefundene Gedichte. Poèmes trouvés“, Handkes „Deutsche Gedichte“ oder auch Brinkmanns Gedichte, die er Found Poetry nennt, „Wegschmeißkunst“.²³² Martin Hubert findet neutralere Worte für die Ästhetisierung, die der Alltag in den 60er Jahren in der Popliteratur erfährt: Gegenständliche Momente der Realität werden aus dem Kontext ihrer funktionalen Zweckgebundenheit und ihrer Bedingtheit, die sie als Bestandteil des Systems der Natur, der Gesellschaft oder auch des Politischen aufweisen, herausgenommen und fungieren so als „Material für das sinnliche Subjekt, Sinnesmaterial sowohl für seine Wahrnehmung als auch für seine Emotionalität und seine Imagination.“²³³ Jürgen Schäfer argumentiert ähnlich, wenn er die Charakteristika der amerikanischen Popkultur erläutert: Sie habe „den Bruch mit den als Last empfundenen künstlerischen und literarischen Traditionen über ein affirmatives Verhältnis zum alltäglichen Material betrieben“ und so „dieses Material neu codiert und in andere kulturelle Kontexte gestellt.“²³⁴ Genau darin, so Schäfer, habe nun Rolf Dieter Brinkmann der amerikanischen Popkultur folgen wollen. Auch Carsten Rohde argumentiert in diesem Sinne: Brinkmann habe „die poetische Belehnung des popzivilisatorischen Alltags, zum Beispiel der allgegenwärtigen Bilder der Werbung“ als Mittel der sinnlichen Befreiung gesehen.²³⁵

Die literarische Aufnahme des Alltags stellt zweifellos einen zentralen Ansatz in Rolf Dieter Brinkmanns Schaffen dar, ihm wurde, um mit Michael Strauch zu sprechen, die „Neubewertung des Gewöhnlichen, das spontan aufgegriffen wird ..., zum Gestaltungsprinzip“²³⁶ – etwa in der Zusammenarbeit mit Bildenden Künstlern wie Berndt Höppner, die das Gewöhnliche visuell umsetzten. Höppner erinnert sich: „Die Aufmerksamkeit für den Alltag war für ihn das Entscheidende.“ Die Vielfalt des Privaten und Populären, des Schnellen und Spiegelbildlichen, das er von den jungen amerikanischen Autoren

²³³ Martin Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik. Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*. 1992, S. 113.

²³⁴ Jürgen Schäfer, „Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen! Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 74.

²³⁵ Carsten Rohde, „Rolf Dieter Brinkmanns Popliteratur“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vehta 2000, S. 218.

²³⁶ Michael Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montage*. 1998, S. 28.

3

.3 Trivialmythen: Schreiben über das und Illustrieren mit dem Material des Alltags

in Sprache umgesetzt fand, hätten ihn fasziniert.²³⁷ In seinem Werk verarbeitete Brinkmann immer wieder zufällige momentane Eindrücke, beliebige alltägliche Handlungen oder Beobachtungen. Motive habe er, so erkennt Sibylle Späth richtig, zum Beispiel „in den Abfallprodukten der Warengesellschaft und in der flüchtigen Wahrnehmung der auf engstem Raum zusammengedrängten Einwohner der Großstadt“²³⁸ gefunden. Je kritischer er die im öffentlichen, professionellen oder theoretischen Gebrauch abgenutzte Sprache sah, desto stärker wollte Brinkmann auf augenblickhafte Wahrnehmungen und Empfindungen achten, die konkrete Anschauung des Kleinen, Alltäglichen. In den Worten Dieter Wellershoffs: „Die Wirklichkeit ist für ihn das Spiegelei, das man sich gerade zubereitet, oder die Fliege, die gerade durchs Wohnzimmer summt, im Hintergrund vielleicht noch ein Schlagertext.“²³⁹ Diese Haltung hielt Brinkmann für notwendig in einer Umgebung, „wo jeden Tag das tägliche Leben mehr zugeschüttet wird durch Vorstellungen, Wörter, Bilder, also vorprogrammiert.“²⁴⁰

Brinkmann unternahm „Alltagserkundungen“, wie Thomas Groß sein wegweisendes Buch über Brinkmanns Essays und Materialbände genannt hat. Er habe die Realität nicht mit einer klar definierten literarischen Form, sondern empirisch zu erfassen versucht; sie nicht in einen Sinnzusammenhang fügen, ihr nicht auf der Grundlage der ihm verhassten Ordnungskontexte wie Literaturbetrieb, Stadt und Staat oder politischer, ästhetischer und moralischer Maßstäbe begegnen wollen, sondern in der reinen Erfahrung der Faktizität. Er habe sich eingesetzt für „eine radikale Öffnung der künstlerischen Wahrnehmung, die unmittelbare Wirklichkeit in all ihren Facetten in sich aufnehmen soll.“²⁴¹ Groß zeigt auf, wie dieser Glaube an eine ästhetische Überwindung literarischer und gesellschaftlicher Konventionen in der künstlerischen Hinwendung zum Alltag, den Brinkmann in den Essays der 60er Jahre zum Ausdruck brachte, in den späten Materialbänden verloren ging. Der empirische Wirklichkeitsbezug blieb – doch nun bedeutete er eine Erfahrung der Unwirklichkeit und Fesselung: Die alltägliche Umgebung paralysiere die Wahrnehmungsfähigkeit, die Welt bedränge den Einzelnen, schreibt Brinkmann in seinen letzten Jahren.²⁴² Das Ich fühlt sich wie in einer labyrinthischen Wirklichkeit und versteigt sich in eine menschenverachtende Haltung gegenüber „humanem Alltagsdreck.“²⁴³ Unter diesen negativen Vorzeichen setzte Brinkmann auf Verfremdung der Alltagsmotive, indem

²³⁷ Zitat und Paraphrase entstammen dem Interview, das der Verfasser 2005 mit Höppner führte.

²³⁸ Sibylle Späth, „Rettungsversuche aus dem Todesterritorium“. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns. 1986, S. 144.

²³⁹ Gunter Geduldig/Marco Sagurna, „... ein großes Problem, in der Welt zu sein! Ein Gespräch mit Dieter Wellershoff“, in: dies. (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. 1994, S. 118.

²⁴⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, in: Hermann Peter Piwitt und Peter Rühmkorf (Hg.), *Literaturmagazin. Das Vergehen von Hören und Sehen – Aspekte der Kulturvernichtung*, 1976, 4. Jg., H. 5. S. 247.

²⁴¹ Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. 1993, S. 102.

²⁴² Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, in: ders., *Der Film in Worten*, S. 278 ff.

²⁴³ ebd., S. 292.

er, so Groß, Szenen ihrer Selbstverständlichkeit entrissen habe.²⁴⁴ Dabei habe er sich an technische Verfahrensweisen der Bildmedien angelehnt: Nach wie vor habe er die präzise Versprachlichung eines visuellen Eindrucks angestrebt. Brinkmann sei in die Rolle einer Kamera geschlüpft, um Spuren zu sichern und gleichzeitig Zusammenhänge aufzulösen.²⁴⁵ Im Unterschied zu den Essays der 60er Jahre aber nahm die Buchstabenschrift immer mehr ab – der Schreiber, sagt Groß, habe kapituliert und sich gleichzeitig weiterentwickelt zum Multimedia-Künstler.²⁴⁶

Festzuhalten bleibt, dass Brinkmanns Versuche, Techniken und Elemente des Films oder der Fotografie literarisch um- und einzusetzen, gerade in der Alltagsästhetik begründet waren, die er in den 60er Jahren in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Autoren und Denkweisen vornehmlich aus den USA entwickelte. Sie halfen ihm, trivialen Stoff transparent zu machen, wie Renate Matthaei 1970 in der Einleitung zur Anthologie „Grenzverschiebung“ schrieb: „Alles wird zu einem verkürzten Film der Imagination, zur beweglichen Oberfläche von Bildern, die selber die abgelösten Reize der künstlich vermittelten Welt sind, in der wir leben.“²⁴⁷ Diese Überzeugung hält sich in der Forschung bis heute: So ist Genia Schulz der Auffassung, dass Brinkmann am Visuellen orientierte Formen verwandt habe, weil es ihm „um die präzise, ‚authentische‘ Darstellung dessen, was ‚alltäglich abfällt‘“,²⁴⁸ gegangen sei. Eckard Schumacher geht einen Schritt weiter: Charakteristisch für Brinkmann – und für Autoren in den 90er Jahren, zum Beispiel Rainald Goetz mit seinem Internet-Tagebuch „Abfall für alle“²⁴⁹ – sei das Arbeiten mit Techniken wie Cut up, Schnitt oder Montage, „das vorgegebene Bedeutungsstrukturen auflöst, indem es sie wiederholt, in der Wiederholung aber zugleich auch verschiebt, verändert, resignifiziert.“²⁵⁰ Auch Martin Hubert glaubt, dass Brinkmann Multimedia-Projekte entwickelt habe, etwa die Text-Bild-Komposition „Flickermaschine“, um die Raumhaftigkeit der modernen technischen Welt zu reproduzieren: „Lyrik im Sinne dieser Alltags-Ästhetik umfasst einen weiten, diskontinuierlichen Raum von Bildern, Erfindungen, Collagen und Erzählungen.“²⁵¹ Dabei habe die subjektive Kombination des zufälligen Materials von Sinesseindrücken aus dem Augenblick heraus einen Erlebnisraum konstituieren sollen, der die rationale Ordnung durchbricht, in die das alltägliche Leben eingeschlossen ist.²⁵²

²⁴⁴ Auf diesen Aspekt weisen auch andere Forscher hin. Siehe zum Beispiel: Späth, „Rettungsversuche aus dem Todesterritorium“, S. 98/99.

²⁴⁵ Groß, *Alltagserkundungen*, S. 248.

²⁴⁶ *ebd.*, S. 264.

²⁴⁷ Renate Matthaei (Hg.), *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. 1970, S. 32.

²⁴⁸ Genia Schulz, „Nachwort“, in: Rolf Dieter Brinkmann, *Künstliches Licht. Lyrik und Prosa*. 1994, S. 158.

²⁴⁹ Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 122 ff.

²⁵⁰ *ebd.*, 99.

²⁵¹ Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik*, S. 264.

²⁵² *ebd.*, S. 268.

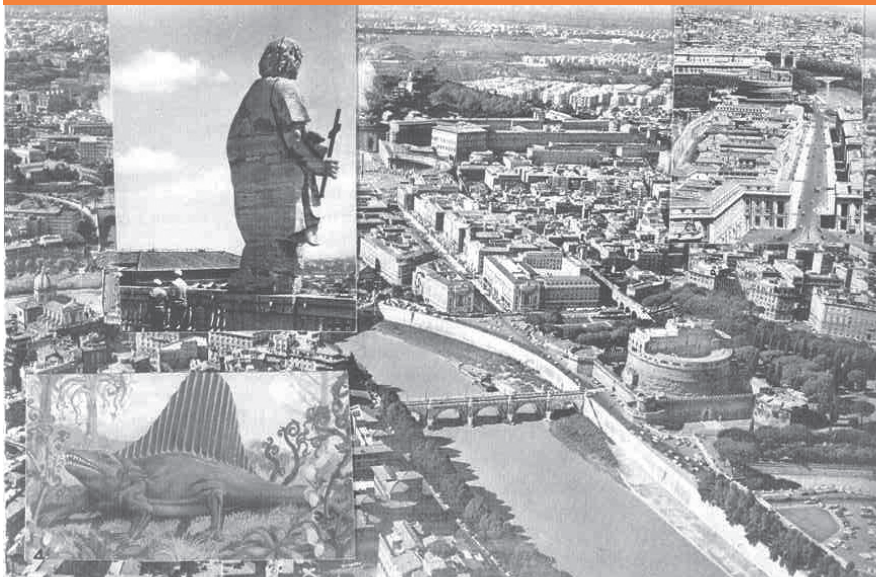
3

.3 Trivialmythen: Schreiben über das und Illustrieren mit dem Material des Alltags

So ist seine Ästhetik des Alltags ein entscheidender Grund dafür, dass Brinkmann über die literarische Verwertbarkeit visueller Kunst nachdachte und sie letztlich in der Kombination von Bild und Text auch umsetzte. Unter der literaturwissenschaftlichen Fragestellung, wie sich dies auf die Aussagekraft und die Assoziationsvielfalt seiner Texte auswirkte, wendet sich die vorliegende Arbeit im Folgenden der Analyse seiner Werke zu.

4

Brinkmann



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann,
Rom, Blicke. 1979, S. 242.

4 Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

Wer das Bestreben Rolf Dieter Brinkmanns, gerade in der Auseinandersetzung mit Techniken und Werken der visuellen Kunst neue literarische Ausdrucksformen zu entwickeln, damit erklärt, dieser sei ein „optisch orientierter Dichter“¹ gewesen, macht es sich zu leicht. Es war vielmehr ein schwerwiegender Konflikt, der Brinkmann antrieb – das Misstrauen des Dichters gegenüber der Sprache:²

Das Rückkopplungssystem der Wörter, das in gewohnten grammatikalischen Ordnungen wirksam ist, entspricht längst nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrung.

Institutionalisierte Sprache, wie Brinkmann sie in Massenmedien, Politik oder Verwaltung wahrnahm, steht zu diesem Erlebnis im Gegensatz wie eine theoretische Abhandlung zu den frischen Kirschen in seinem Gedicht „Schattenmorellen“ aus den 70er Jahren: hier das Abstrakte, da das Konkrete, hier die schlaffe Lektüre, da der entzückende Genuss, hier Grau, da Bunt.³ Wie Sprache ein intensives Dasein behindern kann, reflektierte Brinkmann in dem Text „Von der Gegenständlichkeit eines Gedichts“ aus dem Band „Ihr nennt es Sprache“:⁴

*Die Farbe
der Tinte ist königsblau
die Feder aus Stahl
schreibt die Worte
auf das weiße Papier*

*die angewandte Grammatik enthält
nichts über Wetteraussichten
und sie mißt dem
Vogelflug nicht die geheime Formel bei
leichter zu sein als die Schwermut ohne Regel
ist die Landschaft angeordnet
das Blattgrün ist fehlerlos die
Bäume verbergen der*

¹ Diese lässige Bemerkung findet sich in einer Rezension zu einer Veröffentlichung aus Brinkmanns Nachlass: Hans Martin Hennig, „Ich pack das Weiß hier nicht: Gedankenschlägereien im Kopf. Posthume Korrespondenzen in Rolf-Dieter Brinkmanns ‚Briefen an Hartmut‘“, in: Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung, 24. Juni 1999 (<http://www.freitag.de/1999/24/99241601.htm> – 23.4.2010).

² Rolf Dieter Brinkmann, „Der Film in Worten“, in: ders., Ralf Rainer Rygulla (Hg.), Acid. Neue amerikanische Szene. 1983, S. 381.

³ Rolf Dieter Brinkmann, „Schattenmorellen“, in: Antiquariat Beim Steinernen Kreuz (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann zum 50. Geburtstag, 1990, S. 18–19. Das Gedicht gehörte zu jenen Stücken, die Brinkmann für den Band „Westwärts 1 & 2“ vorgesehen hatte, die er dann aber aufgrund von Vorgaben des Rowohlt-Verlages kürzen musste. In der erweiterten Neuausgabe von 2005 sind sie nun jedoch enthalten.

⁴ Rolf Dieter Brinkmann, „Von der Gegenständlichkeit eines Gedichts“, in: ders., Standphotos. Gedichte 1962–1970. 1980, S. 17.

*vorhandenen Sprache
die innere Wildnis*

*mit der Feder
aus Stahl schreibe ich
die Worte auf das weiße
Papier die Farbe
der Tinte ist
königsblau*

Das Gedicht stellt die konkrete Aktion, in der am Ende idealerweise auch der Handelnde selbst sichtbar wird, über das Regelhafte, im Besonderen des Sprachsystems. Der Lebendigkeit und dem Geheimnisvollen des Lebens kann die herkömmliche, benutzte Sprache nicht gerecht werden – das gelingt nur einer neuen, am gegenwärtigen Tun orientierten Ausdrucksweise.

Sie fehlte in Brinkmanns Augen der etablierten deutschsprachigen Literatur: Ihre Leblosigkeit „äußert sich in der praktizierten hemmungslosen Tabuisierung bestimmter ‚Wörter‘, anstatt auf Wörter oder Sätze oder Begriffe so lange draufzuschlagen, bis das in ihnen eingekapselte Leben (Dasein, einfach nur: Dasein) neu daraus aufspringt in Bildern, Vorstellungen, dem synthetischen Leuchten, in einer sinnlichen Überfülle.“⁵ Die vielfach abgenutzte Sprache erzeugte für Brinkmann einen erstarrten Wirbel aus abstrakten Zeichen und eingespielten Konversationsformen, wie Dieter Stolz es treffend umschreibt.⁶

Eine nach Brinkmanns Verständnis zeitgemäße Literatur muss in andere, neue Regionen vorstoßen:⁷

Losgelöst von vorgegebenen Sinnmustern wendet sich die Imagination dem Nächstliegenden, Greifbaren zu und entschlüpft durch ein Loch in die Zeit: Break on through to the other side, The Doors, 2 Minuten, 25 Sekunden, 27.1.69. Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret

⁵ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 399.

⁶ Dieter Stolz, „„Zu viele Wörter./Zu wenig Leben.’ Oder: ‚He, he, wo ist die Gegenwart?’ Lyrik und Fotografie am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmann“, in: Walter Höllerer, Norbert Miller, Joachim Sartorius (Hg.), *Sprache im technischen Zeitalter* 1995, 33. Jg., H. 133, S. 100 ff.

⁷ ebd., S. 381.

4

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

Mögliches, das realisiert sein will. Für die Literatur heißt das: tradiertes Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen aufzulösen und damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich zu lassen, stattdessen Vorstellungen zu projizieren – „Das Buch in Drehbuchform ist der Film in Worten“ (Kerouac) ... ein Film, also Bilder – also Vorstellungen.

Dieses Zitat stellt in Brinkmanns Werk die wichtigste, aber beileibe nicht einzige Referenz dar zu dem Song "Break on through (to the other side)" der US-Rockband The Doors, in dem Texter und Sänger Jim Morrison gesellschaftliche Zwänge und Verhaltensrituale attackiert.⁸ Sie treten dem lyrischen Ich der Songzeilen in allem Geregelteten entgegen, etwa der Trennung von Tag und Nacht und der für diese Abschnitte vorgegebenen Lebensformen. Diese Normen bedrängen das lyrische Ich und eine ihm verbundene, nicht näher bezeichnete Gruppe: Sie fühlen sich beklommen, weinen und verbergen Dinge, die ihnen wichtig sind. Dagegen nun wehrt sich das lyrische Ich – die Auflehnung äußert sich in Morrisons aggressivem Gesang vor allem im Refrain. Sie ist der erste Schritt zur anderen Seite, die im Lied diffus aufscheint als unbestimmter, unbegrenzter Raum, der hinter einer Tür liegt. Der Weg dorthin führt über einen rauschhaften Zustand, den das Lied andeutet mit einer Steigerung der Lautstärke und des Tempos zum Schluss hin, mit Wiederholungen und dem Ausruf "Yeah". Diesen Rausch erlebt das lyrische Ich zum Beispiel in der freien Liebe, die ihm Erfüllung bietet, während ihm eine feste Beziehung von Zwängen bestimmt erscheint. Die sexuelle Konnotation zieht sich durch das Lied: So lässt sich das tiefe weite Tor, das zur anderen Seite führt, als Vagina interpretieren und mithin als Symbol für den Eintritt in einen dem Bewusstsein noch nicht erschlossenen Raum.

Wenn die Beschaffenheit der anderen Seite auch unausgesprochen bleibt, so legt der Song implizit doch den Schluss nahe, dass sie das Gegenbild des verachteten zwanghaften Daseins darstellt: einen Bezirk lustvollen, selbstbestimmten, Bewusstsein erweiternden Schaffens und Lebens. Genau dieser war das literarische Ziel Brinkmanns im Ringen um eine vitale Sprache:⁹

⁸ Siehe auch: Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974-1975*. 1999, S. 207.

⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 276.

¹⁰ ebd., S. 280.

¹¹ Hans Lösener, „Schnitt und Fortsetzung“ – Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns 2000*. 2001, S. 295.

¹² Brinkmann, „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans“, S. 280.

Der spätere Kampf um das eigene Bewusstsein geht darum, inwieweit die Barrieren der Wörter durchbrochen werden können, und damit die in Sprache fixierten Sinnzusammenhänge, bis in die eigene Vergangenheit zurück.

Erfahrungen ohne Wörter und Begriffe (zum Beispiel im Rausch) seien klarer, die Sprache dagegen abstrahiere von der konkreten Erfahrung:¹⁰

Sprache verkleinert.

Brinkmann berief sich bei dieser Argumentation wiederholt auf den Sprachwissenschaftler Fritz Mauthner, der nicht zuletzt kritisierte, wie die Sprache Schreibende oder Sprechende einschränkt: Das Subjekt, so fasst Hans Lösener Mauthners Thesen prägnant zusammen, „bleibt gegenüber der Sprache immer in der Rolle des bloßen Benutzers der immer schon festgelegten konventionellen Zeichen.“¹¹

Es klingt paradox, wie Brinkmann an literarische Texte die Erwartung knüpfte, genau jene Erfahrungen und inneren Prozesse zu vermitteln, die mit Sprache kaum zu erfassen seien:¹²

Jeder kennt den Teil eines Augenblicks, da in einer Unterhaltung ein Teil des Gedankens, den man gerade sagen will, stark lautlos in einem aufleuchtet und zu einer rasch bewegten Szene wird mit Farben, Farbnuancierungen, differenzierten, klaren Bewegungen einer beziehungsreich geordneten Nähe und Tiefe, in durchgehender, einheitlicher Dynamik verklammert // Jede Einzelheit ist stark & intensiv vorhanden jenseits der Sprachebene / ein Gesamteindruck von dem, was gesagt werden möchte, flammt im Blitzlicht an einem Schnittpunkt auf / die starre Fixierung in den Abstraktionen der Gegenwart zerreißt / ein intensiver Vorgang läuft ab, der eine physische Dichte besitzt, dem dann nur noch die mühsame Fortsetzung des einmal begonnenen Satzes folgt.

Diese spannungsreiche Komplexität abzubilden, gelinge herkömmlichen Romanen und Erzählungen nicht, kritisierte Brinkmann, weil sie an eindeutig festgelegten Situatio-

4

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

nen, Abstraktionen und Gewohnheiten im Alltagsleben festhielten. Zeitgemäße Literatur dagegen brauche Konzepte, die auf der Erkenntnis gründeten, „dass es sich bei Personen um eine komplexe psychosomatische Maschine handelt, die außerhalb des Sprachbereichs vielfältig agiert, differenziert antwortet auf die Erfordernisse, die eine Umgebung stellt.“¹³

Ein neues Schreiben in diesem Sinne erkannte Brinkmann in William S. Burroughs' Roman „Nova Express“. Er durchbreche das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter, indem er in Wortblöcken und Vorstellungsfeldern erzähle. Die Handlung bestehe aus ineinander gleitenden und wieder zerschnittenen Stimmen. Auf Figuren und Charakterentwicklungen verzichte Burroughs, weil sie eine eindeutig erfassbare Vorstellung von Wirklichkeit voraussetzten – für ihn sei Wirklichkeit dagegen ein Abtastmuster. Seinen Text präge „der wortlose Zustand, das Hinter-sich-Lassen jenes bequemen Schemas aus Entweder-Oder, die Fähigkeit, zu sehen, was tatsächlich geschieht, sobald der Verbalisierungsprozess gestoppt ist, aus dem sich fast immer ein vorprogrammiertes Reizreaktionschema und damit vorausberechenbare Verhaltensweisen herauslesen lassen.“¹⁴

Seine eigenen Texte wollte Brinkmann offen halten für Zufälliges:¹⁵

es macht einfach Sprünge und Lockerheit möglich gegen den Sinnzwang.

Kategorien wie Folgerichtigkeit entzog er sie:¹⁶

Logik ist Sprachlogik und Ordnung, aber sie verstümmelt die lebendige Körperbewegung.

So versuchte Brinkmann zum Beispiel in dem Prosastück „Work in progress“ Vitalität zu realisieren, in dem er mit Lautmalereien und Wortbildern arbeitete. Aber auch wo es um Lyrik geht, plädierte er gegen das Regelhafte:¹⁷

Sprache ist ein Hilfsmittel, eine Krücke ... Ich möchte nicht in Sprache erstarren und auf Krücken herumgehen in einer Welt, die offen ist ... Gedichte, so wie ich sie verstehe, sind

¹³ Brinkmann, „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans“, S. 294.

¹⁴ Rolf Dieter Brinkmann, „Spiritual Addiction. Zu William Seward Burroughs' Roman Nova Express (1970)“, in: ders., *Der Film in Worten*. S. 205.

¹⁵ Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 140.

¹⁶ ebd., S. 141.

¹⁷ ebd., S. 142.

¹⁸ ebd., S. 144.

¹⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, in: Hermann Peter Piwitt und Peter Rühmkorf (Hg.), *Literaturmagazin. Das Vergehen von Hören und Sehen – Aspekte der Kulturvernichtung*, 1976, 4. Jg. H. 5, S. 237.

spontane Äußerungen, spontane Stellungen, Einstellungen, Wahrnehmungen, Schnittpunkte. Das Zufällige lobe ich mehr als das Konstruierte, und die Grammatik ist ein Ordnungssystem, das oftmals übel ist ...“

Gerade wenn Gedichte nutzlos und überflüssig schienen, seien sie nützlich „innerhalb einer in Dingen und Dingordnungen erstarrenden und tradierten Umwelt.“¹⁸

Zeitgemäße Poesie in Brinkmanns Verständnis enthält sich einer öffentlichen Sprache, wie sie etwa Wissenschaftler pflegten. Bei ihnen seien „Schlagwörter ... Wörter zum Schlagen“,¹⁹ brutal und zynisch, die Menschen wie Fälle erscheinen ließen. Die Poesie dagegen sei zärtlich – während die Wissenschaft alles entziffern wolle, lasse die Poesie Leerstellen. Dafür sei es notwendig, „dass Dichter gegen Formulierungen schreiben.“²⁰ Im Fokus sollten augenblickhafte Wahrnehmungen und Empfindungen stehen, die konkrete Anschauung des Kleinen, Alltäglichen. Auch in fragmentarischen Formen sah Brinkmann eine Möglichkeit, „dem Zwang, jede Einzelheit, jedes Wort, jeden Satz, hintereinander zu lesen, und damit auch logische Abfolgen zu machen, wenigstens für einen Moment nicht zu folgen.“²¹ Eingesetzt habe er zudem „die unverbundenen Vorstellungen, von einem Satz oder einem Satzteil zum nächsten jeweils ein anderes Bild zu bringen,“²² um sprunghafte Gedanken zu vermitteln. Diese „springende Form, mit den Zwischenräumen, die vorhanden sind, Gedankensprünge, Abbrüche, Risse, und neu ansetzen, nach dem zuletzt Geschriebenen, hat mir jedenfalls die Gelegenheit für mehrere Abflüge gegeben.“²³ Nur sei er immer wieder am gleichen Ort gelandet, in Sätzen und Wörtern – das zeige nur die Schwerfälligkeit der Sprache.

Brinkmanns Zweifel an der Fähigkeit der Sprache, das auszudrücken, was er ausdrücken will, waren groß – aber nicht groß genug, so erinnert sich der ehemals mit ihm befreundete Bildende Künstler Berndt Höppner, um ihn resignieren zu lassen: „Er hätte Literatur nicht aufgegeben, sondern um die für ihn richtige Formulierung gerungen zum einen im Sinne einer Präzisierung, zum anderen im Sinne einer existenziellen Notwendigkeit.“²⁴ Dabei ging es Brinkmann darum, Reflexionsbarrieren und Assoziationsmuster zu durch-

²⁰ *ebd.*, S. 246.

²¹ *ebd.*, S. 234.

²² *ebd.*, S. 234/235.

²³ *ebd.*, S. 235.

²⁴ Zitat und Paraphrase entstammen dem Interview, das der Verfasser 2005 mit Höppner führte.

4

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

brechen, „die Abrichtung, die auch in den literarischen Gattungen und Formen enthalten ist, zu durchschlagen,“²⁵ wie es aus seiner Sicht der neuen amerikanischen Poesie gelang. Autoren wie Frank O’Hara übten sich in Freiheit.²⁶

Das Fehlen eines ausgeprägten „kulturhistorischen Hintergrunds“ erweist sich als Vorteil, eine Formenverbindlichkeit aus bloßer Tradition heraus gibt es nicht – alle Formen stehen jedem jederzeit zur Verfügung und können jederzeit beliebig abgewandelt werden oder „verletzt“, ohne dass der Autor gegen seine vermittelten intellektuellen Skrupel, die ihm vom gesellschaftlichen Verständnis „Literatur“ aufgedrängt werden, angehen müsste ...

Die Texte der jüngeren US-Poeten böten „Zufälligkeiten, Kombinationen aus dem Augenblick, Abfall, Gelegenheiten ... permanente Mutation.“²⁷ So unterbrächen sie gewohnte Abläufe.²⁸

Der Lustfeindlichkeit und Unsinnlichkeit, die sich in überanstrengter Reflexion darlegt und die besonders häufig dort sich zeigt, wo mit dialektischer Methode die Spontaneität künstlerischer Tätigkeit manipuliert werden möchte, wird durch ein Desinteresse begegnet, die „großen Dinge“ zu verarbeiten, zu bearbeiten, zu erklären, umzuinterpretieren etc.

Brinkmann erkannte in den jungen amerikanischen Dichtern Vorreiter einer zeitgemäßen Literatur, „die sich von anderen, aus technischem Bewusstsein entwickelten Kommunikationsmitteln umgeben sieht und schnellstens begreifen muss, dass sie dadurch nicht nur hinsichtlich ihrer verfügbaren Stile, sondern ebenso in ihren inhaltlichen Momenten entscheidend verändert worden ist, die irgendwelche eingeübten verbalen Demonstrationen, wie sie die Ironie darstellt, zum totalen Anpassungsmuster macht, da sie immer noch freie Räume aus gedanklich höherer Warte suggeriert, die es schon lange nicht mehr gibt und wohl auch nie gegeben hat.“²⁹ Die amerikanischen Gedichte, gerade jene in der Anthologie „SilverScreen“, besäßen Comic-Charakter und eine unvollkommene Form, die dem Leser bessere Beteiligungsmöglichkeiten eröffne. Sie seien unterhaltsam und verzichteten auf eine Stil-Gebärde, das zeige sich im Vortrag, bei dem sie sich zum Beispiel mit Rockmusik verbänden.³⁰ Diese Literatur lasse sich intensiv auf Momente der Gegenwart ein.³¹

²⁵ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 385.

²⁶ ebd., S. 386/387.

²⁷ ebd., S. 393.

²⁸ ebd., S. 398/399.

²⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Die Lyrik Frank O’Haras“, in: ders., Der Film in Worten, S. 215/216.

³⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚SilverScreen‘“, in: ders., Der Film in Worten, S. 259 ff.

³¹ Rolf Dieter Brinkmann, „Einübung einer neuen Sensibilität“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), Literaturmagazin, 1995, Jg. 23, H. 36, S. 154.

³² ebd., S. 155.

³³ Thomas von Steinaecker weist darauf hin, dass für Brinkmann vor 1970 unter anderem „die Fotografie eben diesen Augenblick des ‚Durchbruchs‘ als Ausbruch aus literarischen Traditionen“ kennzeichne. In: Thomas von Steinaecker,

Diese Gelegenheiten passieren jetzt und jetzt und jetzt...

Das mache die alltägliche Lebensrealität aus:³²

hier treibe ich mich herum mit meinem Gedanken ..., ein Film, 24 Bilder pro Sekunde, flickert ab ...

Schon an dieser Stelle wird klar, dass Brinkmann sich bei der Umsetzung des Anspruchs literarischer Individualität an visuelle Künste wie die Fotografie³³ anzulehnen dachte, zum Beispiel bei den Kollaborationen, künstlich hergestellten Bildreihen, die sich einem einheitlichen Stil verweigerten und ihn an die Lichtshow bei Rockkonzerten erinnern:³⁴

Die eigene Optik wird durchgesetzt, Zooms auf winzige, banale Gegenstände ..., Überbelichtungen, Doppelbelichtungen ..., unvorhersehbare Schwenks (Gedanken-Schwenks), Schnitte: ein image-track.

So sei es möglich, die verfestigte Programmierung der Sprache aufzuweichen. Vorherrschende Kategorien und Standards des Verständnisses will Brinkmann mit Vermischungen aufbrechen:³⁵

Bilder, mit Wörtern durchsetzt, Sätze neu arrangiert zu Bildern und Bild-(Vorstellungs-) zusammenhängen, Schallplattenalben, aufgemacht wie Bücher ... etc. Die Bewegung bedient sich der technischen Mittel je nach subjektiver Vorliebe, vollzieht und schafft ein Stückchen befreite Realität.

Für Autor und Leser gehe es darum, sich im Text selbst einen Bild-Schnitt auszuwählen, sich selbst ein Bild zu beschaffen, gleichzeitig gebe es aber alte Bilder, gegen die man sich behaupten müsse.³⁶

Erst in diesem Kontext wird Brinkmanns Wunsch verständlich, so zu schreiben wie sein Freund Günther Knipp malt: Bei den Werken des Bildenden Künstlers könne der Betrach-

Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds. 2007, S. 101.

³⁴ Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“, S. 267.

³⁵ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 384.

³⁶ Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“, S. 259 ff.

4

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

ter klar und ruhig schauen und müsse sich nicht mit Kunstformen auseinander setzen. Die Bilder seien genau und still und erlaubten eine intensive Wahrnehmung, die dann gelinge, „wenn man aus den geregelten, vorgegebenen Zeiteinteilungen herausgegangen ist, indem man anhält, ohne Wörter, vorgegebene Absichten, Zwecke, Ziele und sinnvolle, ja doch nur durch bestehende Formulierungen sinnvoll erscheinende Zusammenhänge, die zu nichts anderem taugen als zum Stress. Ständig sinnvolle Zusammenhänge zu erreichen oder das täglich Notwendige zu begründen, den Zwang.“³⁷ Mit Licht, Öffnung und Helligkeit durchbrächen Knipps Bilder diese Starre. Brinkmann verglich sie mit einer offenen Tür und sah sie in der Lage, „den durch Grammatik und in Grammatik versteinerten allgemeinen Zusammenhang und ein darauf beruhendes Verstehen von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft“ zu ignorieren und zu überwäligen.³⁸ Knipp versuche, „neue, offenere körperliche Zustände zu entdecken, ... den Zustand von Raum und Licht neu zu entdecken, der die sprachlichen gegenseitigen Festlegungen, die täglich geschehen und wozu erzogen und gearbeitet wird, beiseite wischt.“³⁹

Mit Sprache allein glaubte Brinkmann die Realität nicht adäquat darstellen zu können – deshalb experimentierte er mit Bildern und Bildtechniken. „Brinkmann war sicher in Richtung auf das Bild unterwegs“, sagt einer der Künstler aus der EXIT-Gruppe, Thomas Hornemann, „zumindest zu einer extremen Form der Text-Bild/Bild-Text-Symbiose ...“⁴⁰ Diese Erkenntnis ist in der Forschung seit längerem verbreitet: So zeigt Heiko Wangelin auf, dass sich Brinkmanns elementare Kritik am Ungenügen der Sprache nicht nur bezieht auf „ihre Korruptiertheit als Transmitter von semantischen ‚Präokkupationen‘ und repressiven Normen, die dem Schreibenden ein vorgefertigtes Wirklichkeitsschema aufzwingen und dadurch seinen Text entwirklichen“, sondern auch auf „das Versagen der Sprache vor der Simultaneität des Bildlich-Visuellen und ihr Unvermögen angesichts der Komplexität ‚sinnlicher Totalität‘“.⁴¹ Dieses Urteil habe Brinkmanns Ausweitung des Material- und Literaturbegriffs motiviert. Indem er punktuelle Erfahrung nicht nur in Textfragmenten, sondern auch in Fotofolgen und Songs vorführe, strebe Brinkmann ein offenes Kunstwerk an, findet auch Jan Röhnert. So wolle er Sprachzwänge überwinden, die er mit gesellschaftlichen Ordnungszwängen und Konventionen gleichsetzt.⁴²

³⁷ Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚SilverScreen‘“, S. 271.

³⁸ ebd., S. 272/273.

³⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Der Maler Günther Knipp“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 274.

⁴⁰ Gunter Geduldig, „Manchmal ging es richtig zur Sache! Ein Gespräch mit Thomas Hornemann“, in: *Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann*, 8. Jahrgang, 2004/2005, S. 17.

⁴¹ Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 27.

⁴² Jan Röhnert, „Meine erstaunliche Fremdheit“. *Zur poetischen Topographie des Fremden am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Reiseliteratur*. 2003, S. 46.

⁴³ Sibylle Späth, „Rettungsversuche aus dem Todesterritorium“. *Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*. 1986, S. 137.

Eine ähnliche Meinung vertritt Sibylle Späth: Brinkmann habe die Literatur um technische Verfahrensweisen der Fotografie und des Films erweitern wollen, sowohl im Vokabular als auch als Illustration. Die Kamera sei für ihn ein Medium einer anderen, neuen Wahrnehmung gewesen, Zooms und Schnitte habe er für Möglichkeiten der Entfremdung gehalten. Er sei Marshall McLuhans These gefolgt, „dass Sprache ihre bewusstseinsbildende und verhaltenssteuernde Funktion längst gegenüber anderen Medien eingebüßt habe“,⁴³ und habe Sprache „nur noch als Transportinstrument von außersprachlichen Systemen der Wirklichkeitserfassung und -bearbeitung“ definiert.⁴⁴ Die Sprache verliere so ihren Eigenwert und vermittele Bilder – sie sei nicht mehr Faktor und Ziel des Schreibens, sondern technisches Medium. Um dies umzusetzen, habe Brinkmann eine einfache und eindeutige Sprache gewählt.⁴⁵ Gerhard Bechtold wiederum glaubt, dass sich die „multimediale Wiedergabe und Umsetzung von Sinneseindrücken“ für Brinkmann als geeignete Methode erwies, um eine zunehmend fragmentierte Realität wiederzugeben.⁴⁶ Und Michael Strauch stellt fest, dass Literatur, die nur Sprache reflektiere, für Brinkmann nichts mehr mit der Lebenswirklichkeit zu tun habe. Er zerschneide und zerreiße sein Text- und Bildmaterial, um Literatur, Sprache und Lebenswelt von den gesellschaftlich und massenmedial festgelegten Bedeutungen zu befreien und zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu finden.⁴⁷

Viele Forscher haben die Popbezüge aufgezeigt, die sich in diesem Vorgehen zeigen: Brinkmann, so schreibt Anthony Waine, habe das moderne Bewusstsein so besetzt gesehen mit Bildern und Vorstellungen aus der Welt der Werbung, des Comic, der Magazine, der Postkarten, der Poster, der Filme, des Fernsehens und der Plattencover, dass für ihn eine aktuelle Literatur diese Elemente nicht habe ausblenden können.⁴⁸ Brinkmann, so analysiert wiederum Eckard Schumacher, habe Abstraktion und Attraktivität wechselseitig aufeinander beziehen wollen, „indem er abstrahierende Überlegungen mit der sinnlichen Präsenz von Musik, Filmen und Bildern konfrontiert, indem er Medien und Darstellungsformen, über die aus seiner Perspektive die Vorstellung eines ‚attraktiven Objekts‘ leichter zu realisieren ist, nicht nur thematisiert, sondern ihre performativen Qualitäten in die literarischen Schreibverfahren zu übersetzen versucht.“⁴⁹ Dabei habe Brinkmann Texte so mit Comics, Zeitungsausschnitten und Pin-ups gekoppelt, „dass sich Kontrasteffekte

⁴⁴ ebd., S. 138.

⁴⁵ Sibylle Späth, „Die Entmythologisierung des Alltags. Zu Rolf Dieter Brinkmanns lyrischer Konzeption einer befreiten Wahrnehmung“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, S. 45.

⁴⁶ Gerhard Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montagetexte Alexander Kluges*. 1983, S. 7.

⁴⁷ Michael Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montage*. 1998, S. 10.

⁴⁸ Anthony Waine, „Recent German Writing and the Influence of Popular Culture“, in: Keith Bullivant (Hg.), *After the „Death of Literature“*. *West German Writing of the 1970s*. 1989, S. 74.

⁴⁹ Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 78.

4

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

aufbauen, die an die Stelle von diskursiven Kommentaren treten, aber deren Funktion übernehmen können, da sie performativ produzieren, was argumentativ nicht ausgeführt wird.“⁵⁰ Seine Texte gewannen ihren Elan gerade dadurch, „dass sie an Modellen ausgerichtet werden, die den Wunsch nach Unmittelbarkeit und sinnlicher Präsenz vermeintlich leichter erfüllen können als sprachliche Abstraktionen.“⁵¹ Und Andreas Moll glaubt, dass Brinkmann Zeitungen und Zeitschriften, Werbung, Pornographie oder Comics als alltäglichen Abfall für seine Literatur verwendet und dann aber in neue Kontexte gesetzt habe, um ihre Inhalte – die Glücksverheißungen – und ihre Strukturen – den Text-Bild-Effekt – ad absurdum zu führen: „Dabei kann der tiefere Sinn hinter den oberflächlichen Postulaten der Medien und der Gesellschaft gerade in der Oberflächlichkeit und im Kontrast zwischen Text und Bild ausgestellt werden.“⁵²

Auch für Burglind Urbe spielte Brinkmann bei dem Versuch, Schreib- und Wahrnehmungsweisen zu erweitern, mit Verfahren aus Werbung, Massenkultur und neuen Medien, Bereichen, in denen sich das Foto vom Text emanzipiert hatte. So habe er Klischees aufbrechen und ein authentisches Erleben ermöglichen wollen. Brinkmanns Konzept einer nicht-auratischen Lyrik basiere auf der Erkenntnis, dass Fotos und visuelle Medien mehr Sinnlichkeit vermittelten als Texte. Gegen die Gesetzmäßigkeit der Sprache habe er mit dem an visuellen Techniken orientierten Gedicht angeschrieben: „In seiner Einmaligkeit steht es gegen die Sprache als System beliebig vieler Aussagemöglichkeiten, in seiner Konkretheit und Begrenztheit steht es gegen deren Abstraktheit und Gleichgültigkeit, in seiner Momenthaftigkeit steht es gegen den Anspruch auf Wahrheit.“⁵³ Im Sinne Walter Benjamins habe Brinkmann ein offenes Kunstwerk zu schaffen versucht, das den Tastsinn anspricht, einen Schock auslöst und eine Rezeption in der Zerstreuung erlaubt: „Die Kombination von Text und fotografischem Bild, die Kombination von sprachlichem ‚Bild‘ und Reflexionen des Ich: In der Art des Materials, in der Form seiner Wahrnehmung und der Form seiner Darstellung strebt er ein Ziel an: der Sprache Taktilität zu geben!“⁵⁴

Was Urbe und viele andere Forscher aber außer Acht lassen: Brinkmanns Sicht auf die visuelle Kunst war keineswegs frei von Skepsis. Dass Brinkmanns Bildbegriff nicht ausschließlich positiv besetzt ist, hat als einer der wenigen Andreas Moll bei der Unter-

⁵⁰ Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 80.

⁵¹ *ebd.*, S. 81.

⁵² Andreas Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*. 2006, S. 176.

⁵³ Burglind Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1985, S. 62.

⁵⁴ *ebd.*, S. 50/51.

⁵⁵ Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*, S. 91 ff. Auch Michele Vangi stellt in den Materialbänden ein Misstrauen gegen Bilder fest, gegen ihren Gebrauch in den Massenmedien und ihre manipulierende, die individuelle Realität einschränkende Wirkung. Siehe: Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005, S. 153.

⁵⁶ Bernd Stiegler, „Das zerstörende Bild. Versuch über eine poetologische Figur Rolf Dieter Brinkmanns“, in: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. 2010, S. 27 ff.

⁵⁷ Rolf Dieter Brinkmann, *Keiner weiß mehr*. 1968, S. 50. Mit den Bezügen des Romans und mehrerer früher Erzählungen von Brinkmann zur Fotografie hat sich zuletzt Vangi beschäftigt. Schon sie belegten, so Vangi, nicht nur die Zweifel Brinkmanns an der Fähigkeit seiner Texte, eine unmittelbare Wahrnehmung zu spiegeln (siehe: Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 104 ff.),

suchung des Spätwerks klar herausgearbeitet.⁵⁵ Auch Bernd Stiegler hält fest, dass Brinkmann zunächst den visual turn der Literatur, der eine Welt als sprachliche Zeichen ersetze durch eine neue Wirklichkeit der Bilder, vollzogen und zwischen einer realen Wirklichkeit in Bildern und einer gespenstischen aus Sprache unterschieden habe, für ihn später aber gerade Fotografien Zeichen einer entfremdeten Welt gewesen seien.⁵⁶ Beiden entgeht allerdings, dass sich Brinkmanns differenziertes Verständnis von der Wirkung visueller Elemente schon früher sehr klar zeigt: Wenn der Protagonist im Roman „Keiner weiß mehr“ Fotos intensiv betrachtet, sieht er eine Technik des Schönen und Ebenmäßigen am Werk, eine Zeitschriftenfiktion.⁵⁷ Er hat kein Vertrauen in die Bilder, die vor seinen Augen zu flackern, in ihrer Einfachheit nicht zu stimmen und keine Entwicklung anzuzeigen scheinen.⁵⁸ Daneben fallen viele Assoziationen des Protagonisten mit visueller Kunst düster aus: Das Leben kommt ihm vor wie ein ausgeschnittenes, zerteiltes Foto.⁵⁹ Er hat (Negativ-)Bilder im Kopf, seine Eindrücke sind wie Bilder, die Bewegung erzeugen⁶⁰ und einen sanften Terror im Gehirn bewirken.⁶¹ Sie beeinflussen den Menschen:⁶²

Man lebt ja schließlich in den Bildern, die ständig zerfallen.

Deutlich negativer konnotierte Brinkmann visuelle Medien in dem Prosastück „To a world filled with compromise we make no contribution“: Die Vergangenheit drängt sich in Form von verwackelten Familienfotos in schimmeligen Alben in die Gegenwart. Im Innern spürt der Erzähler eine verwirrende Flimmerschau, ihn plagt ein „permanentes Gefühl einer wortlosen Bedrohung durch Wörter und Bilder auf allen Ich-Ebenen“.⁶³ In dem Essay „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans“ vermittelte Brinkmann Sinn- und Lebenskrisen über Assoziationen mit populären Ausdrucksweisen, die mit Bildern arbeiten: Inhaltliche Abfolgen, wie sie etwa Filme vorstellten, hielten die Wahrnehmung gefangen. Und die Gegenwart ist „ein Comic in monotoner Hässlichkeit aneinandergereiht.“⁶⁴ Verfall und Verstümmelung, die er in der Wirklichkeit erkannte, übersetzte er in sprachliche Bilder, die in erster Linie visuelle Produkte der Massenkultur als Abfall erscheinen lassen: erbrochene Comics und aufgeweichte Fotoromanzen. Und wenn von Kodakfarben die Rede ist, dann geht es um den Versuch, die Realität zu beschönigen: Dieses „sentimentale Postkartenbild der Gegenwart“ lehnte Brinkmann ab.⁶⁵

sondern auch seine Skepsis gegenüber Bildern, ihrem Einsatz im öffentlichen Raum und ihre Wirkung auf den Menschen (ebd., S. 153). Die vorliegende Arbeit streift diesen Aspekt nur, da er im Hinblick auf die Typologie der Verbindungen von Text und Bild weniger bedeutsam erscheint.

⁵⁸ Brinkmann, *Keiner weiß mehr*, S. 50/51.

⁵⁹ ebd., S. 56.

⁶⁰ ebd., S. 251.

⁶¹ ebd., S. 268.

⁶² ebd., S. 279.

⁶³ Rolf Dieter Brinkmann, „To a world filled with compromise, we make no contribution“, in: ders., *Der Film in Worten*, S. 133.

⁶⁵ Brinkmann, „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, S. 278.

⁶⁶ ebd., S. 284.

4

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

Auch der Text „Piccadilly Circus“ bewegt sich auf dieser Linie: Ein Wust an Reklame und Reklameaufbauten verwandelt den Platz in London in einen Ort der Täuschung, an dem es keine Rolle mehr spielt, welchen Ausschnitt eines Bildes der Betrachter sieht und welchen Standpunkt er wählt.⁶⁶

Diese Textstellen belegen, dass die Motivation Brinkmanns für multimediale Arbeiten keineswegs in einer naiven Begeisterung für Fotografie oder Film lag. Warum aber dann arbeitete er von 1968 an mit Acht-Millimeter-Filmen und trat mit multimedialen Lesungen auf, bei denen er eigene Filme vorführte? Warum setzte er sich von 1970 an intensiv mit Fotografie auseinander – „seither mehrere Tausend Fotos gesammelt, für einen Fotroman“?⁶⁷ Ein Grund ist: Um die Eindrücke um sich herum zu notieren, reichte ihm der Stift nicht mehr, er brauchte auch die Kamera. In der Fotografie sieht Brinkmann, um mit Thomas Bauer zu sprechen, „die apparative Verdichtung all dessen, was dem selbstreflexiven Subjekt der Schrift nur in komplexen Arrangements und auf seine abweichende Weise gelingt: die fotografische Schrift ... leistet die unmittelbar lesbare Referenz auf wahrgenommene Körper, ermöglicht die Evidenz des Augenblicks in der Selbstabzeichnung einer Spur, scheint Zeichenprozess und Reales in direkten Kontakt zu bringen.“⁶⁸

Ausführlich und einleuchtend hat auch Michele Vangi in einer neueren Untersuchung Brinkmanns Auseinandersetzung mit und den Einsatz von Fotografie begründet, deren Intensität für ihn den Begriff einer „scrittura fotografica“ rechtfertigt: Brinkmann fasziniere an der Fotografie die ausschließliche Konzentration auf das alltägliche Jetzt.⁶⁹ Er schätze ihren experimentellen Charakter und ihre Reaktionsgeschwindigkeit.⁷⁰ Sie fange keine Höhepunkte ein, sondern Momente zwischen Tür und Angel.⁷¹ Sie sei für ihn eine Kunst der Oberfläche und Sinnlichkeit und grenze sich somit ab gegen alles Traditionelle, zum Beispiel in der Literatur,⁷² gegen jeden Kult des tiefen Sinns und formale Raffinesse.⁷³ Der Fotografie sei es aus Brinkmanns Sicht eigen, Augenblicke zu isolieren und festzuhalten, immer wieder bei null zu beginnen.⁷⁴ Sie stelle für ihn ein Medium der Konkretisierung dar, das Zusammenhänge auflöse.⁷⁵ Vangi urteilt, dass im Bewusstsein der radikalen Veränderungen, die das technische Bild für die individuelle Wahrnehmung bedeute, die Fotografie für Brinkmann ein Vorbild für zeitgemäßes Schreiben sei, ein

⁶⁶ Rolf Dieter Brinkmann, „Piccadilly Circus“, in: ders., *Der Film in Worten*, S. 65-71.

⁶⁷ Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 113.

⁶⁸ Thomas Bauer, *Schauplatz Lektüre. Blick, Figur und Subjekt in den Texten R. D. Brinkmanns*. 2002, S. 17.

⁶⁹ Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 117.

⁷⁰ ebd., S. 153.

⁷¹ ebd., S. 118.

⁷² ebd., S. 119.

⁷³ ebd., S. 153.

⁷⁴ ebd., S. 121.

⁷⁵ ebd., S. 124.

Modell für die Erneuerung der Literatur, die nur so die Massengesellschaft, eine Welt der Oberfläche, thematisieren könne.⁷⁶

Brinkmann steht in einer Reihe mit Autoren der 60er und 70er Jahre wie Jürgen Becker oder Peter Handke, aber auch Bildenden Künstlern der Zeit wie Bruce Naumann, Wolf Vostell, Gerhard Richter oder Sigmar Polke, die mit Collagen und mit Sprache arbeiteten, weil sie mit den traditionellen Beschränkungen ihres Kunstbezirks unzufrieden waren und Grenzüberschreitungen anstrebten. Dass dies auch für Brinkmann gilt, lasse sich vor allem an den Materialbänden ablesen, findet der Künstler Berndt Höppner: Etwa in „Rom, Blicke“ sei es nicht um Visualisieren oder Illustrieren gegangen, „diese dreckigen, blöden Polaroids“ drückten vielmehr eine andere Auffassung von Ästhetik aus, „da ging es um Dinge, die die Sprache gar nicht mehr kann.“

Entscheidend aber ist aus Sicht Höppners, dass Brinkmann die Wirkung der Worte nur in der Konfrontation mit jenen Bildelementen glaubte steigern zu können, die einen engen Bezug zur Alltagsrealität hatten. In der Arbeit mit visuellem Material habe sich Brinkmanns „normaler Umgang mit Alltagskultur, Kioskkultur“ gezeigt: „Das war sehr privat, aber er hat das vermenschlicht für seine Werke, in der Sprache, aber auch in den Bildern. Da war manchmal auch das Bild als Abkürzung das Eigentliche.“ Deshalb sei er auch offen gewesen für eine Zusammenarbeit mit EXIT, einer Kölner Gruppe von Bildenden Künstlern, der Höppner angehörte. In der Kombination mit ihren Zeichnungen sah Brinkmann seine Texte besser in der Lage, die Obszönität des Alltags zu benennen – drastischere Mittel, etwa der Einsatz von Pornofotografie, sei Brinkmann so erspart geblieben, sagt Höppner: „Es war eine Art der Oberfläche, die auch für die Verlage goutierbar war.“ Dabei habe Brinkmann die Zeichnungen nicht als verkaufsfördernde Illustration, sondern als wie selbstverständlich zu seinen Werken gehörende Bestandteile gesehen. Wie andere Einflüsse auch habe Brinkmann Visuelles aufmerksam, schnell, intuitiv aufgenommen, um es freilich hinterher sprachlich in den Griff zu bekommen: „Er hatte kein Problem damit, sich zu bewegen, etwa wenn es darum ging, einen Buchumschlag zu gestalten.“ Das habe viel mit Unsicherheit zu tun gehabt, damit, sich diese Unsicherheit einzugestehen, mit der Einstellung, „ich probiere etwas aus, ich mische“.⁷⁷

⁷⁶ ebd., S. 153.

⁷⁷ Zitate und Paraphrasen entstammen dem Interview, das der Verfasser 2005 mit Höppner führte.

4

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

Wichtig ist nun aber die Frage: Welche Wirkung erzielte Brinkmann mit der Kombination von Text und Bild? Hat Jan Röhnert wirklich Recht, dass bei Brinkmann ein neuer, fremder Blick entstehe „durch Collagierung, Montage, Neuarrangement des vorgefundenen Materials, durch simultane multilokale und multitemporale Sequenzen, die in ihrer Gesamtheit neue Sichtweisen auf die Wirklichkeit zulassen, ... die zudem ... durch die Individualität des jeweiligen Lesers selbst erst mitentstehen“?⁷⁸ Oder trifft es eher der rezeptionsästhetische Ansatz von Jörgen Schäfer, dass Brinkmann mit dem Einsatz von Bildern in seinen Texten Zwischenräume erzeugt habe, die der Leser füllen muss?⁷⁹ Illustrieren sich bei Brinkmann Worte und visuelle Elemente gegenseitig, wie Christoph Eykman findet,⁸⁰ oder tun sie das gerade nicht, wie Martin Henry Kagel entgegnet?⁸¹ Hat Kirsten Okun Recht, wenn sie schreibt, dass sich aus der Medienkopplung, etwa dem Foto im Gedichtband, eine umfassendere sinnliche Präsenz ergibt?⁸² Oder ist Brinkmanns intermediale Literatur „eine Kapitalismuskritik, welche die Auswirkungen der Texte und Bilder (Bilderflut) jener bundesdeutschen Gesellschaft der 70er Jahre auf ihre Rezipienten kritisch thematisierte“, wie Andreas Moll vermutet?⁸³ Die vorliegende Arbeit wird im Folgenden bei der Interpretation einzelner Werke diese Einschätzungen überprüfen und ihre eigenen Schlüsse ziehen.

Sie wird zudem die Vielfalt der Experimente Brinkmanns entlang der Möglichkeiten und Beschränktheiten gliedern, die in der Kombination und Nebeneinanderstellung von Sprache und Bildern liegen. Einige Forscher haben dies bereits versucht: So beschreibt Erwin Koppen, wie Film und Fotografie für Brinkmann Mittel sind, um von einer einfachen, naiven Wahrnehmung zu einer Ästhetik zu gelangen – von den frühen Gedichten, die Schnappschüsse mit dem Fotoapparat nachahmten, bis zu den komplexen Text-Bild-Verbänden in den Materialbänden.⁸⁴ Und ein anonymes Kritiker findet, Brinkmann habe im Laufe seines Werkes nach und nach ein Gespür entwickelt für die „sometimes contradictory, sometimes complementary forces of picture and word, from his earliest, purely textual compositions with a more or less traditional graphic structure, to his later, radically designed collage-montage work involving a commingling of the textual and the graphic which was so revolutionary as to constitute a new medium of personal expression.“⁸⁵ Wie noch zu zeigen sein wird, halten beide Schlussfolgerungen

⁷⁸ Röhnert, „Meine erstaunliche Fremdheit“, S. 123.

⁷⁹ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. 1998, S. 224 ff.

⁸⁰ Christoph Eykman, *Die geringen Dinge. Alltägliche Gegenstände in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. 1999, S. 74 ff.

⁸¹ Martin Henry Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*. 1989/90, S. 80 ff.

⁸² Kirsten Okun, *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac. Sexualität, Geschlecht, Körper und Transgression als Subversion dualistischer Denkmuster*. 2005, S. 51.

⁸³ Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 34/35.

⁸⁴ Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. 1987, S. 229 ff.

einer genaueren Analyse nicht Stand: Die Collagen und Montagen in den Materialbänden bilden eben nicht den Endpunkt der Entwicklung Brinkmanns in diesem Kontext, sondern sind Ausdruck eines Übergangs, der zur letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Dichtung führt, „Westwärts 1 & 2“. Zweifelhaft ist zudem, ob sie wirklich ein neues Medium persönlichen Ausdrucks darstellen oder für eine weiterentwickelte Ästhetik stehen.

Zwei Entwicklungslinien skizziert Thomas von Steinaecker in einer neueren Untersuchung. In den 60er Jahren bewege sich Brinkmann von Text-Fotos zu den aufgrund der realen Anwesenheit von Fotos sinnlicheren Foto-Texten. Oft irritierten und stoppten die Aufnahmen zudem „als direkt in den Texte gesetzte Zäsur den von Brinkmann abgewerteten Reflektionsprozess.“⁸⁶ Für die 70er Jahre wiederum lasse sich an den Materialbänden eine zunehmende Diskontinuität der Text-Bild-Kombinationen erkennen.

Eine differenziertere Unterscheidung, der allerdings ein klares Ordnungsprinzip fehlt, nimmt Heiko Wangelin vor:⁸⁷ Indem Brinkmann fotografische oder filmische Techniken adaptierte, so Wangelin, habe er die Abbildfähigkeit von Sprache erprobt, etwa mit der sprachlichen Momentaufnahme oder einer kinematographisch orientierten Literatur, die „Synchronizität statt Abfolge, bildliche Intensität statt diskursiver Rationalität, Konnotation statt Denotation, faktisches Nebeneinander statt logisch-stringentem Nacheinander, Heterogenität statt Homogenität, Assoziation statt Kausalität, Brechung statt Kontinuität, Gegenwart statt Geschichte, Synthese statt Analyse“ biete.⁸⁸ Zudem habe er Bilder als Illustrationen oder als Textfolie verwandt, um den Text zu konterkarieren, und Collagen aus Text und Bild gebaut, um einen Text höherer Ordnung zu schaffen. Nach Wangelin führte Brinkmanns Entwicklung „von der sprachlichen Kamerafahrt zum aufgesplitterten Text-Cut up und von dort zur ikonoklastischen Text-Bild-Collage.“⁸⁹

Den Versuch, mit einem systemtheoretischen Ansatz die verschiedenen Relationen im intermedialen Formenspiel der Medien bei Brinkmann zu beschreiben, unternimmt Andreas Moll in einer neuen Untersuchung – freilich konzentriert er sich auf das Spätwerk:⁹⁰ So erkennt er Komplementarität, Supplementarität und Kombinatorik in „Rom, Blicke“. Vereinnahmung oder gegenseitige Inanspruchnahme dagegen stellt Moll in den Leitmoti-

⁸⁵ Anonym, „'Rejected yet Confessing out the Soul': Toward an Understanding of the Development of Pictoriality and Text Structure in the Poetry of Rolf Dieter Brinkmann“, in: kebnekajse.tripod.com/brinkenglish.html (23.4.2010).

⁸⁶ Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, S. 114.

⁸⁷ Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 23 ff.

⁸⁸ *ebd.*, S. 35.

⁸⁹ *ebd.*, S. 58.

⁹⁰ Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 52-56.

4

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – eine Typologie

ven etwa in den „Erkundungen“ fest, die in Text und Bild vermittelt werden, die gleichen Assoziationen auslösen oder verstärken und so auf das Geflecht der immanenten Beziehungen zwischen Texten und Bildern verweisen. Weiter identifiziert Moll Abstufungen hierarchieförmiger Dominanzverhältnisse: „Will Brinkmann anfangs auf paradoxe Weise der Sprache durch die Mittel der Sprache entfliehen („Keiner weiß mehr“), sucht er darauf das Bild und verbindet zwischenzeitlich beides miteinander („Godzilla“; „Rom, Blicke“; „Erkundungen“), bis sich die Dominanzverhältnisse fast gänzlich zugunsten des Visuellen verschoben haben („Schnitte“). Schließlich findet er zum langen Gedicht und somit zum Text zurück („Westwärts 1 & 2“).“⁹¹ Konkurrenz zeigt sich für Moll in Brinkmanns letztlich scheiternder Anstrengung, eine Bewegung vom Text zum Bild zu vollziehen. Die Kategorie der Ersetzbarkeit habe Brinkmann nur vom Bild zum Text (etwa in „Westwärts 1&2“) angestrebt, jene der Übersetzbarkeit dagegen mehrfach. Inkompatibilität schließlich sieht Moll da, wo Brinkmann etwa in den „Erkundungen“ keine Mischformen präsentiert. So klar in der Methodik und nuancenreich in der Terminologie Molls Systematik sich ausnimmt, so wenig erhellt sie Entwicklungen und Abstufungen in Brinkmanns Umgang mit Text und Bild in einem wirkungsästhetischen Sinne. Moll zieht den zu engen Schluss, Brinkmanns intermediale Verfahren ließen diesen als moralischen Autor erscheinen, „der die ganze Bandbreite des westlichen Kultur- und Werteverfalls in einer spezifischen historischen Periode (der Nachkriegszeit) aufzeigt und damit zu literarischen, gesamtkulturellen und letztlich gesellschaftlichen Veränderungen, Neuinterpretationen und Erweiterungen aufruft.“⁹² Das ist in der Tat eine wichtige Aussage – aber eben nur eine.

Mit einer Methodik, die die Analyse der Intermedialität mit Grundsätzen der Hermeneutik verbindet, will die vorliegende Arbeit eine feinere Typologie entwickeln: Sie geht am quantitativen Verhältnis von Text zu Bild (von 100 bis null Prozent Text) entlang, untersucht die Art und Weise der Kombinationen und ermittelt ihre Qualität, das heißt ihre Auswirkungen auf Aussagekraft und Dimensionalität der Texte. Dabei beleuchtet sie an konkreten Stellen seines Werkes wichtige Fragestellungen zu Brinkmanns Umgang mit Text und Bild, die sich aus den vorangegangenen Kapiteln ergeben haben. Zwei Beispiele: Löst Brinkmann in der Anthologie „Acid“ Leslie Fiedlers (und seinen) Anspruch ein, dass der Einsatz von Comics die aktuellen Bezüge der Literatur erweitere? Und setzt er in den

⁹¹ Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 55.

⁹² *ebd.*, S. 34.

Materialbänden oder in „Westwärts 1 & 2“ Susan Sontags Idee um, mit Fotografien lasse sich die Realität genauer wahrnehmen und zeitgemäßer vermitteln? Die Interpretation der Texte und Text-Bild-Werke wird die Antworten liefern.

4 .1 Das sprachliche Foto



Quelle: www.brinkmannszorn.de.

Rolf Dieter Brinkmanns Auseinandersetzung mit visueller Kunst beeinflusste auch viele jener Texte, die er nicht mit Fotos, Comics oder anderen Bildmedien kombinierte. In ihnen strebte er nach einer bildhaften Sprache. Was er darunter verstand, beschrieb Brinkmann in den Essays: Literarische Texte dürften nicht die Sprache wörtlich nehmen, sondern „das Bild, das in ihr angeboten wird. Das aber hat bis auf das Äußerlichste konkretisiert zu werden.“⁹³ Vor allem Gedichte hielt Brinkmann für geeignet, „spontan erfasste Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten.“⁹⁴ Das Material des Dichters sei dabei nichts anderes „als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht.“⁹⁵ Entscheidend sei das „genaue Hinsehen“, das Sich Einlassen auf die Lebensrealität, in der Bilder wie in einem Film ablaufen, „für einen Augenblick, und dann wieder für einen Augenblick und wieder für einen Augenblick.“⁹⁶

Für Brinkmann wies das zeitgemäße Gedicht ikonographischen Charakter auf: Es verlaufe in kleinen Szenen, ruckweise, in geschlossenen Bildpartikeln, wie ein Comic, der sich immer weiter fortsetzt. Dabei stehe dem Gedicht eine Fülle an Material zur Verfügung:⁹⁷

das Bewusstsein, angeschlossen dem Stromkreis, hat alle Einzelheiten zu seiner Verfügung.

Der US-Dichter Frank O'Hara führe das vor:⁹⁸

so setzen sich seine Gedichte von Bildkästchen zu Bildkästchen fort ...

Mit der Idee des literarischen Schnappschusses schrieb Brinkmann an einer Entwicklung mit, die ihren Ursprung am Anfang des 20. Jahrhunderts genommen hatte: Autoren wie der Schweizer Blaise Cendrars waren mit einer Schreibweise aufgetreten, die Jan Röhnert als verbale Photographie bezeichnet. Cendrars habe wie durch eine Kamera gesehene Bilder gezeigt, „die durch ihre Verknüpfung miteinander den Charakter sowohl von Montage als auch Collage erhalten; die filmischen Prinzipien, die er als einer der ersten bewusst in die Gedichtsprache einführt: Überblendung, Schnitt, Szenenwechsel, usw.“, simulierten eine Bewegung, die Innen und Außen in Beziehung setze.⁹⁹

⁹³ Rolf Dieter Brinkmann, „Einübung einer neuen Sensibilität“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, S. 154.

⁹⁴ Rolf Dieter Brinkmann, „Notiz“, in: ders., *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. 1980, S. 185.

⁹⁵ ebd., S. 186.

⁹⁶ Brinkmann, „Einübung einer neuen Sensibilität“, S. 153.

⁹⁷ Rolf Dieter Brinkmann, „Die Lyrik Frank O'Haras“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 217.

⁹⁸ ebd., S. 218.

⁹⁹ Jan Röhnert, „Meine erstaunliche Fremdheit“. *Zur poetischen Topographie des Fremden am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Reiseliryk*. 2003, S. 36.

4 .1 Das sprachliche Foto

Das so verstandene sprachliche Bild im Gedicht musste nach Brinkmanns Verständnis freilich vor allem konkret sein. Genau dies brachte er mit dem Gedicht „Zwischen den Zeilen“ im Band „Le Chant du Monde“ zum Ausdruck:¹⁰⁰

*Zwischen
den Zeilen
steht nichts
geschrieben.*

*Jedes Wort
ist schwarz
auf weiß
nachprüfbar.*

Der Titel des Gedichts verweist gerade auf den Raum zwischen den Zeilen. Es lässt offen, ob sich dort Gedanken, Vorstellungen oder Erinnerungen befinden. Nur eben nichts Geschriebenes – also festgefahrene Konnotationen und Assoziationen, die sich gewissermaßen mitlesen, Interpretationen, die sich fixieren lassen. In dieser Hinsicht gab es für Brinkmann nichts zu verstecken in einem Gedicht, vielmehr sollte es Konkretes benennen und konkret lesbar sein.

Susanne Ledanff hat darauf hingewiesen, dass Brinkmann diese Haltung mit vielen deutschen Autoren gerade seiner Zeit teilte. Ihnen sei es fraglich erschienen, über eine Metapher als momenthafter Synthese einen übergeordneten Zusammenhang, ein geschlossenes Gedankengebäude anzudeuten, vielmehr hätten sie den Augenblick als Irritationsmoment und rebellisches Wahrnehmungsfragment in den Mittelpunkt ihres Schreibens gerückt. Sie präsentierten ihn als auflösendes Moment, ein Beweglichkeitsferment: „Er ist ... nicht mehr umgrenzbar, genau festschreibbar, keine runde, glatte Erlebniseinheit mehr, er erscheint vielmehr als ein unterschwelliges Moment der menschlichen Existenz, d. h. des menschlichen Bewusstseins, nachvollziehbar als eine nicht abschließbare Bewegung, die alles Feste, alle Oberflächenwerte, Normierungen

¹⁰⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Zwischen den Zeilen“, in: ders., *Standphotos*, S. 60.

¹⁰¹ Susanne Ledanff, *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik*. 1981, S. 216.

¹⁰² ebd., S. 217.

¹⁰³ ebd., S. 218.

¹⁰⁴ ebd., S. 219.

¹⁰⁵ ebd., S. 229.

¹⁰⁶ Sibylle Späth, „Die Entmythologisierung des Alltags. Zu Rolf Dieter Brinkmanns lyrischer Konzeption einer befreiten Wahrnehmung“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Band 71: Rolf Dieter Brinkmann, 1981, S. 44/45.

¹⁰⁷ vgl. Kap. 4, S. 88 ff.

¹⁰⁸ vgl. Kap. 3.2.

und Schranken aufreißt und zerbröckelt.“¹⁰¹ Der eine besondere Augenblick, wie er sich in der Metapher verdichten lasse, löse sich in der in diesem Schreiben vermittelten Erfahrungswelt auf „in lauter Einzelaugenblicke des Alltags; er wird transformiert in eine sensibilisierte Sehweise.“¹⁰² So komme es im Kopf des Individuums „zu praktisch unablässigen Assoziationsprozessen, bei denen simultan verschiedene Momente dieser diffusen Wahrnehmungswelten aufeinander geraten.“¹⁰³ Der Augenblick des 20. Jahrhunderts sei auf keine Einheit der Erkenntnis oder der Empfindung mehr gerichtet: „Zusammenhanglos fügt sich Augenblickseinfall an Augenblickseinfall.“¹⁰⁴ Das Individuum könne keinen übergeordneten Standpunkt mehr einnehmen, von dem aus Zusammenhänge sichtbar werden, sondern erlebe den spontanen, momenthaften Prozess der Suche nach Orientierung: „Die Voraussetzung hierfür ist, dass dies Ich sich in das konkrete und zugleich heterogene Sprach- und Bewusstseinsmaterial hineinbegibt, sich anstoßen lässt von den Dingen, Wörtern, Redeweisen und Erinnerungen, die sich ihm in den Weg stellen und so bei der momenthaften Fortbewegung auch seine Erfahrungen von Schrecken, von Tabus, von Zwängen, seine Zweifel und seine Kritik zutage fördert.“¹⁰⁵ Wirklichkeit als Ganzes, so Ledanff, sei nicht mehr erfassbar, nur der einzelne banale alltägliche Moment könne Ausgangspunkt für Aussagen sein. Gleichzeitig stimuliere er ein verschüttetes sinnliches und ästhetisches Potenzial, die Hingabe an den alltäglichen Augenblick, und breche so die gewohnte Wahrnehmung auf.

Treffend beschreibt Ledanff damit einen Anspruch, den Brinkmann mit dem literarischen Schnappschuss verfolgt. Diesen glaubte er nur dann zu vollbringen, wenn er genau hinsah und sich von einem Moment des Alltags erregen ließ, den er wie in einem Foto festhielt, ohne ihn in einen Kontext zu zwingen. Auf diese Weise splittert das Gedicht, um mit Sibylle Späth zu sprechen, „Gegenwart in ihre einzelnen Elemente und Ausschnitte auf, die gleichberechtigt und unverbunden nebeneinander stehen und in vielfältigen Kombinationen zusammengesetzt werden können.“¹⁰⁶ Darin sah Brinkmann eine dichterische Möglichkeit, zu der von Jim Morrison besungenen anderen Seite zu gelangen.¹⁰⁷ Sinnliche Präsenz und Immunität gegen Bedeutung, große Detailfülle und physische Anwesenheit der Dinge sprach Brinkmann diesem Stilmittel zu,¹⁰⁸ das Burglind Urbe prägnant das sprachliche Foto¹⁰⁹ nennt. Es löse den Moment aus dem Kontinuum des

¹⁰⁹ Einen alternativen Begriff schlägt Theo Breuer vor: *Worddias*. Siehe: Theo Breuer, „Mein Rolf Dieter Brinkmann ist eine Fiktion“, in: *Muschelhaufen. Jahresschrift für Literatur und Grafik*, 2000/Band 39, S. 148.

4 .1 Das sprachliche Foto

Selbstverständlichen, indem es einen Augenblick erhellt und gewissermaßen als Wirklichkeitsausschnitt einfriert. Das sprachliche Foto befreie den Moment von Bedeutungskonventionen und isoliere ihn aus seiner Umgebung und der Zeit. In Brinkmanns Gedichten öffne es die Grenzen der Lyrik zum „Optisch-Unbewussten“, wie es ein Foto aufzunehmen vermag.¹¹⁰

Hier zeigt sich jener Widerstreit zwischen Foto und Wort, den Thomas von Steinaecker in Brinkmanns Poetologie der 1960er Jahre ausmacht. Das Wort assoziiere er mit negativ konnotierten Attributen: Abstraktion, Reflexion, Begrifflichkeit, Vergangenheit. Das Bild dagegen stehe positiv für Sinnlichkeit, konkretes Alltagsmaterial und Gegenwart. Die Oberfläche des Bildes sei für Brinkmann Vorbild für Geschichtslosigkeit, Bedeutungslosigkeit und Funktionslosigkeit der Texte. Er ziehe die materielle Oberfläche dem metaphysischen Gehalt vor: Sinnlichkeit gehe vor Sinn.¹¹¹

Auch für Michael Kohtes ist klar, dass das sprachliche Foto (das er etwas ungenauer als sprachliches Bild bezeichnet) bei Brinkmann zum Indiz werde „für die gesteigerte sinnliche Anwesenheit in der Gegenwart, die für die Dauer eines Wimpernschlags zurückerobert ist.“¹¹² Wie mit dem Auge der Kamera werde ein Objekt gesucht, herangeholt und abgelichtet, um es isoliert und eigenartig darzustellen. Für Brinkmann sei so „die immer schon präformierte Erfahrung von Welt für einen Moment aufgebrochen und ihre befreite Wahrnehmung jenseits der unbewusst funktionierenden Strukturen des Sensoriums möglich“¹¹³ geworden. Mit einer Poesie einfacher, klarer Bilder, einer ideologiefreien Lyrik, die auf eine instrumentalisierte Sprache verzichte, habe Brinkmann das aus seiner Sicht die Literatur beherrschende Prinzip der Funktionalität zerschlagen wollen. Brinkmann wollte die Dinge zeigen, wie sie wirklich sind. Er habe, so bringt es Holger Schenk auf den Punkt, einfache Reize mit einer asketischen Sprache beschrieben, Momente notiert, ohne Reflexionen, Erklärungen oder Metaphern.¹¹⁴ Ähnlich sieht es Kerstin Okun: Brinkmann habe zum „simple image“ greifen wollen: Es ist das einfach-konkrete Wort „ohne Verweis auf etwas Höheres, Abstraktes und Allgemeines“,¹¹⁵ ein Ausdruck der Fähigkeit, eine Sensibilität für das vorsprachliche, entfunktionalisierte Bild zu entwickeln.

¹¹⁰ Burglind Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1985, S. 28.

¹¹¹ Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. 2007, S. 93 ff.

¹¹² Michael Kohtes, *Rolf Dieter Brinkmann und die „neue amerikanische Szene“: ein Beitrag zur Lyrik der 60er Jahre*. 1986, S. 75.

¹¹³ ebd., S. 77.

¹¹⁴ Holger Schenk, *Das Kunstverständnis in den späten Texten Rolf Dieter Brinkmanns*. 1986, S. 55.

¹¹⁵ Kirsten Okun, *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac. Sexualität, Geschlecht, Körper und Transgression als Subversion dualistischer Denkmuster*. 2005, S. 38. Ähnlich verhält es sich für Michele Vangi: Dass die sprachlichen Bilder der frühen Gedichte einfach sind, sei eine fotografische Qualität dieser Texte. Darin zeige sich, dass Brinkmann mit seiner Sprache den Dingen so nahe kommen wolle wie ein fotografischer Abdruck. Siehe: Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005, S. 127. Für Vangi zeigt sich dies unter anderem in den Wiederholungen und dem Stakkato zahlreicher Gedichtpassagen (ebd., S. 122).

¹¹⁶ Antje Krüger, „Komplizierte Einfachheit – Die Konzeption der Oberfläche bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Brinkmanns*. 2001, S. 286.

Es ist in der Forschung indes nicht unumstritten, inwiefern es Brinkmann mit dem Stilmittel der Schnappschüsse gelang, wie Antje Krüger zum Beispiel findet, „visuelle Aspekte für seine Texte zu gewinnen und die Tiefenstrukturen der Texte zu reduzieren.“¹¹⁶ Wie sie hält auch Martin Henry Kagel „die in einem zufälligen Ausschnitt erstarrte Oberfläche, fixierte Wirklichkeit, die im Moment als sinnlich deutliche Intensität erfahren wird,“¹¹⁷ für die erfolgreiche Umsetzung einer Poetik, die Brinkmann in der Auseinandersetzung mit Fotografie entwickelt hat. Oberflächlichkeit und asignifikante Immanenz, Simultaneität statt Symbolgehalt und Sukzessivität, Intensität, Geschwindigkeit, Kontingenz und Unmittelbarkeit seien Charakteristika der Fotografie, die Brinkmann als vorbildhaft für eine zeitgemäße Lyrik ansehe.¹¹⁸ Er habe die Stärke der Fotografie gerade darin gesehen, dass sie die Kunst für Banalitäten des Alltags öffne und besondere Bedeutungen vermeide. Selbst wenn die Fotografie von technischen und handwerklichen/künstlerischen Bedingungen abhängig sei, vermittele sie dennoch Eindrücke nicht über eine a priori gesetzte Bedeutung – sie spreche nicht, so Kagel, sie zeige nur.¹¹⁹

Andere sehen in dieser Engführung von Fotografie und Literatur einen Irrweg. Hermann Peter Piwitt etwa hält Brinkmann nur für sehr bedingt in der Lage, Oberflächen zu beschreiben: „Natürlich ist die ideologiefreie photographische Genauigkeit eine Illusion. Selbst die blankeste Beschreibung enthält noch Stellungnahme, Urteil.“¹²⁰ Auch Gerhard Pickerodt ist skeptisch: Brinkmann habe zwar die Oberflächenhaftigkeit der Bilder hervorgehoben, „die undurchdringbar bleibt ... Ihre Beliebigkeit und Austauschbarkeit ver-

¹¹⁷ Martin Henry Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*. 1989/90, S. 78.

¹¹⁸ Nur in der Begrifflichkeit unterscheidet sich diese Argumentation von der, die Dieter Stolz darlegt: *Die Spezifika der Fotografie, an denen sich Brinkmann orientiere, seien „Authentizität, Gegenwärtigkeit, Detailorientierung, Zitat- und Fragmentcharakter“*. Siehe: Dieter Stolz, „Zu viele Wörter./Zu wenig Leben.’ Oder: ‚He, he, wo ist die Gegenwart?’ Lyrik und Fotografie am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmann“, in: Walter Höllerer, Norbert Miller, Joachim Sartorius (Hg.), *Sprache im technischen Zeitalter*, 1995, 33. Jg., H. 133, S. 110.

¹¹⁹ Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*, S. 69 ff. So argumentiert auch Heiko Wangelin, der in einer einfachen Sprache Brinkmanns wichtigstes Mittel zur Umsetzung visueller Schreibtechniken sieht. Siehe: Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 29 ff.

¹²⁰ Hermann Peter Piwitt, „Rauschhafte Augenblicke“, in: Andreas Werner (Hg.), *Fischer Almanach der Literaturkritik 1979*. 1980, S. 45.

¹²¹ Gerhart Pickerodt, „Der Film in Worten’. Rolf Dieter Brinkmanns Provokation der Literatur“, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 1991, 37. Jg., H. 7, S. 1034.

4 .1 Das sprachliche Foto

hindert die Sinn- und Bedeutungssuche im Umgang mit ihnen.“¹²¹ Doch es sei naiv, wie Brinkmann das Bild – gerade das bewegte – zum Ideal von Bedeutungslosigkeit erhoben habe, „welches der freien Assoziationsfähigkeit des rezipierenden Subjekts keine begrifflichen Grenzen setzt“.¹²² Nach Pickerodt kann Brinkmann diesen Anspruch nicht einlösen: In den Gedichten habe er die Spontaneität sinnlicher Erfahrung, die er mit dem Begriff der Blitzlichtaufnahme umschrieb, nie realisiert, „weil ihr Reflexionscharakter selbst dann überwiegt, wenn er sich in der Kombination bildlicher Vorstellungen verwirklicht.“¹²³

Ungeachtet dieser Debatte bleibt mit Burglind Urbe festzuhalten, dass Brinkmann Gemeinsamkeiten zwischen Gedicht und Foto ausmachte: Beide wiesen vergleichbare Zeitstrukturen auf und betonten den Augenblick, das erste auf der Ebene der Subjektivität, das zweite in Erforschung der physischen Beschaffenheit der Welt; beide wendeten sich auch Details zu. In stärkerem Maße aber als das Foto vermittelten die Gedichte Brinkmanns Subjektivität. Der Dichter, so Urbe, habe eine Szene oder ein Motiv nicht nur wie ein Fotograf aufgenommen, indem er eine Einstellung wählte, sondern wie ein mit erlebender und empfindender Beteiligter.¹²⁴ Hinzuzufügen ist, dass Brinkmann auch einen Ausschnitt bestimmte, seine Aufnahmen retuschierte und die Kontraste veränderte. Mit anderen Worten: Er dichtete nicht nur wie ein sensibler Fotograf, sondern auch wie ein radikaler Bildbearbeiter.

Schreibweisen, die sich an Techniken des Films und der Fotografie orientieren, versuchte Brinkmann auch in vielen seiner Prosatexte. In den Erzählungen des Bandes „Raupenbahn“ etwa ging es ihm „um das Weitergleiten von einem Wahrnehmungskomplex zum anderen ...“,¹²⁵ zum Beispiel zu Beginn des Textes „Weißes Geschirr“.¹²⁶ Wie durch einen Kamerasucher blickt der Erzähler auf die Details der Szene:

In der Ecke, unter der abgeschrägten Außenwand, die Couch, die Couch flach, mit dem rauen, braunen Stoff bespannt, grob der Stoff, genoppt, und davor der niedrige, längliche Rauchtisch, dessen Platte mit Kacheln ausgelegt war, die Glasur der Kacheln rissig, von kleinen, kurzen Äderchen durchzogen, die ein kleines, dünnes, spinnenwebdünnes Netz bildeten, Kratzspuren, Risse, die Kacheln waren blau bemalt.

¹²² Pickerodt, „Der Film in Worten“, S. 1036.

¹²³ ebd.

¹²⁴ Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 29 ff.

¹²⁵ Diese Aussage Brinkmanns in einem Gespräch hat Heinrich Vormweg wiedergegeben: Heinrich Vormweg, „Porträt Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Antiquariat Beim Steinernen Kreuz (Hg.) Rolf Dieter Brinkmann zum 50. Geburtstag*, 1990, S. 9.

¹²⁶ Rolf Dieter Brinkmann, „Weißes Geschirr“, in: *ders., Erzählungen*, 1985, S. 114.

¹²⁷ Gunter Geduldig, „Stoppelmarkt: Ein unbekannter Text Rolf Dieter Brinkmanns“, in: *Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60.*, 2000, 7. Jg., Heft 1/2, S. 20.

Schwenks, Schnitte und Zooms, Beleuchtungen von Ausschnitten und Momentaufnahmen, Zeitlupe und Zeitraffer sind visuelle Mittel, die Brinkmann zwischen 1965 und 1970 in Sprache zu übersetzen trachtete. Wie das funktionieren kann, hat Gunter Geduldig für den „Stoppelmarkt“ aufgezeigt, ein frühes Prosastück Brinkmanns, eine Beschreibung, die aus einem langen Satz besteht: Es handle sich um ein spielerisches Experiment, „bestimmte Techniken des Films auf die Literatur zu übertragen.“¹²⁷ Es fänden sich weiche Schnitte, Schwenks, Überblendungen und Perspektivänderungen, harte Zäsuren wie Punkte lasse Brinkmann dagegen nicht zu.

Ein anderes Beispiel ist das 1966 erschienene „Strip“: Es enthält die genaue Beschreibung einer Szene, die manche Augenblicke fast einzufrieren scheint. Dabei vermittelt Brinkmann eine Wahrnehmung voller Nuancen und Widersprüche:¹²⁸

und es auch nie ein zusammenhängendes, einheitliches Bild ist ...

In dem Text, so erkennt Claudia Öhlschläger richtig, sei das Auge des Betrachters „ein fotografisches Auge, ein Kameraauge, mit dem einzelne Szenen und Details im Raum ausgeleuchtet werden.“¹²⁹ Auf der sprachlichen Ebene erlebe der Leser eine Wiederholung der Aufnahmen des Kameraauges: „Das Auge des Zuschauers findet gewissermaßen im Text seine Verdopplung, da dieser den Leser mit visuellen Eindrücken versorgt. Dabei fungiert der Text gleichsam als ein Schleier, als ein Gewebe, das der Leser durchdringen muss, um jene Bilder fixieren zu können, mit denen dieser lockt.“¹³⁰ Im weiteren Verlauf des Textes durchbreche das Kameraauge Körpergrenzen, es dringe in den weiblichen Körper in einer Art Penetrationsphantasie ein. Der Text lasse sich auf das filmische Tempo einer Kamera ein, stehe jedoch zuweilen still, um ein Bild einzufangen, das sich sofort wieder verflüchtige. So verwirre Brinkmann die Ordnung einer „objektiven“ Wirklichkeit, „indem er sie perspektivisch bricht, einzelne Details heraushebt, diese neu zusammensetzt und wieder auflöst.“¹³¹ Diese Technik hat Brinkmann mit Jack Kerouacs Begriff „Film in Worten“ umschrieben: Er habe darunter, so Jörgen Schäfer, eine Art automatischen und spontanen Schreibens verstanden, das die kontrollierende Logik ausschalte und eine Serie von Schnappschüssen aneinander reihe.¹³²

¹²⁸ Rolf Dieter Brinkmann, „Strip“, in: ders., *Der Film in Worten*. 1982, S. 64.

¹²⁹ Claudia Öhlschläger, „Der Text als Auge: Rolf Dieter Brinkmanns ‚Strip‘ (1967)“, in: dies., *Unsägliche Lust des Schauens: die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. 1996, S. 151.

¹³⁰ ebd.

¹³¹ ebd., S. 154.

¹³² Jörgen Schäfer, „Die ‚Neuheit‘ punktuellen Ja-Sagens‘ – Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Rolf Dieter Brinkmann Essays“, in: Schulz, Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts*, S. 235.

4 .1 Das sprachliche Foto

Am prägnantesten zeigt sich die Art und Weise, wie Brinkmann Techniken aus Fotografie und Film in Sprache zu übersetzen versuchte, freilich in seiner frühen Lyrik: den von 1962 bis 1968 erschienenen Gedichtbänden und den im Nachlass veröffentlichten ersten Schreibversuchen.¹³³ Dies wird die vorliegende Arbeit im Folgenden anhand der Analyse einiger Gedichte dieser Zeit aufzeigen und dabei unter anderem Jan Röhnerts These überprüfen, dass Brinkmann mit diesen Texten einen Wechsel zum filmischen Paradigma einleitete. Damit habe er der deutschen Poesie neue Themenkreise, Sujets, Stoff- und Motivbereiche zugeführt.¹³⁴ Über die Hinwendung zum Film sei Brinkmann im deutschen Raum eine Revolution der poetischen Sprache gelungen: „Eine auf das Primat filmischer Perzeption verweisende Metaphorik, eine neuartige variable Formensprache, deiktisch-gestische Markierungen der optischen Vergegenwärtigung, vom Kino entlehnte Sujets und Motivketten, ...“¹³⁵

Die vorliegende Arbeit behält Röhnerts Argumente auch bei der Interpretation der frühen Gedichte im Blick, löst sich aber von seiner Konzentration auf den Film. Stattdessen modifiziert und ergänzt sie die Kriterien einer fotografischen Seh- und Wahrnehmungsweise in literarischen Werken, die Erwin Koppen in seiner grundlegenden Untersuchung zu den Verbindungslinien zwischen Literatur und Fotografie formuliert hat:¹³⁶ Wählen die Gedichte einen Ausschnitt, einen scharf umrissenen Sektor der Wirklichkeit? Variieren sie in der Schärfe, geben sie nicht alle Teile einer Szene oder eines Bildes scharf wieder? Immobilisieren sie das Wahrgenommene, vermitteln sie den Eindruck, es sei statisch? Beschränken sie sich auf eine rein optische Wiedergabe der Realität? Fokussieren sie, rücken sie Gegenstände, Gesichter oder Gesten näher heran? Manipulieren sie so ihre Größe? Nimmt das lyrische Ich einen privilegierten Beobachterstandpunkt ein?

Viele frühen Gedichte¹³⁷ Rolf Dieter Brinkmanns signalisieren schon im Titel eine Verbindung zu visuellen Künsten, vornehmlich zur Fotografie: Sie heißen „Kurzeiliges Bild“ oder „Bild“ oder „Photos machen“. Den Idealtypus des sprachlichen Fotos im Sinne des Festhaltens eines wie zufällig wahrgenommenen alltäglichen Moments in seiner Oberflächlichkeit verwirklicht Brinkmann allerdings nur selten. Das eindrucklichste Beispiel in seiner frühen Lyrik ist das Gedicht „Photographie“ aus dem Band „Le chant du Monde“:¹³⁸

¹³³ Auch in den späteren Bänden „Standphotos“ und „Gras“ tragen Gedichte Titel wie „Bild“ oder „Photos machen“ – von der Technik oder dem Begriff des sprachlichen Fotos haben sie sich aber so weit entfernt, dass eine Betrachtung an dieser Stelle nicht weiter hilft.

¹³⁴ Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 391.

¹³⁵ *ebd.*, S. 393.

¹³⁶ Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. 1987, S. 68.

¹³⁷ Damit sind generell Brinkmanns Gedichte aus den 60er Jahren gemeint, nicht nur seine ersten Poeme zu Beginn des Jahrzehnts, die 2010 in einem Band erschienen sind. Siehe: Rolf Dieter Brinkmann, *vorstellung meiner hände*. 2010.

¹³⁸ Rolf Dieter Brinkmann, „Photographie“, in: *ders.*, *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. 1980, S. 52.

¹³⁹ Martin Grzimek, „Bild' und ‚Gegenwart' im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Ansätze zu einer Differenzierung“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, S. 26.

*Mitten
auf der Straße
die Frau
in dem blauen
Mantel*

Der Titel ist zweideutig: Betrachtet das lyrische Ich ein Foto oder hält es eine Szene fest, als drücke es auf den Auslöser? Für die zweite Variante spricht, dass die Sprache das Gesehene auf wenige Aspekte (Straße, Frau, blauer Mantel) reduziert, stärker als sie es bei der adäquaten Wiedergabe eines Fotos könnte, von dem zudem im Text nicht die Rede ist. Das Fragment radikalisiert auch das Fokussieren eines Fotoapparats, indem es auf wenige Wahrnehmungspartikel scharf stellt, die Umgebung aber völlig zurück treten lässt – sie fehlt. So gleicht das Gedicht, um mit Martin Grzimek zu sprechen, nicht einem Foto, sondern dem Ausschnitt eines Fotos, dem Fragment eines Fragments.¹³⁹ Hinzu kommt der Hinweis- und Hinsehcharakter des Textes: Ein Verb fehlt, dafür gibt es gleich drei bestimmte Artikel, außerdem verstärkt die stakkatoartige Anordnung des Textes den Effekt des sprachlichen Hindeutens.¹⁴⁰ Damit bedient sich Brinkmann einer Technik, die sich nach Erwin Koppen mit der Fotografie vergleichen lässt: „So wie der Photoapparat in der Lage ist, ein alltägliches banales Bild schlagartig zu fixieren, so auch mit Hilfe seiner Lakonie das Gedicht.“¹⁴¹ In der syntaktischen Reduktion zeigt sich, dass für Brinkmann die Grammatik kein geeignetes Ordnungssystem ist, um die Wahrnehmung eines Alltagsaugenblicks wiederzugeben – er wählt stattdessen eine extreme Verkürzung, um „mit wenig Mitteln einen direkten klaren Effekt zu erhalten.“¹⁴² Wie die Sprache „den Verweischarakter des Bildes“¹⁴³ annehme, so erkennt Jan Röhnert, sei für Brinkmanns Gedichte exemplarisch: „Die Fotografie – ihr Momentaufnahmecharakter, ihre Semiotik, ihr technisches Vokabular – wird zum festen Inventar seiner lyrischen Gegenstände, schlägt sich sowohl in der kunstlosen, Unmittelbarkeit erzeugenden Formensprache als auch dem direkten, den Jargon des Alltags durch rhythmische Verknappungen verfeinernden Sprachgestus nieder.“¹⁴⁴ Brinkmann reproduziert sprachlich, wie Martin Henry Kagel es ausdrückt, im Gedicht den fotografischen Prozess. Die Wahrnehmung des Gedichts gleiche der einer Kamera, sie sei plötzlich und unmittelbar, gestisch und asignifikant: „Der Leser sieht durch

¹⁴⁰ Die Technik, wenige Worte auf mehrere Zeilen zu verteilen und ihnen so den Charakter von Hinweisen oder von Ausrufen zu geben, hat Brinkmann mehrfach eingesetzt, so auch im Band „Die Piloten“ in den Anfangsversen des Gedichts „Einfach Sonne“ (in: Rolf Dieter Brinkmann, *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. 1980, S. 259).

*Das ist ein sonniger Tag und
das ist ein sonniger Tag und
hier ist Sonne
hier
hier
hier und hier*

¹⁴¹ Koppen, *Literatur und Photographie*, S. 231.

¹⁴² Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974-1975*. 1999, S. 55.

¹⁴³ Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 307.

¹⁴⁴ *ebd.*, S. 308.

4 .1 Das sprachliche Foto

die Vorstellungen des Autors, wie durch das Objektiv der Kamera, ein Bild, das wie maschinell entstanden ist.“¹⁴⁵

Kompromisslos verharrt das Gedicht an der Oberfläche. Dies sei typisch für die Lyrik der frühen Bände, findet Nicolas Born, in denen Brinkmann einen Weg „in das banale So-Sein der Dinge, als auch in die Nähe der Ausdruckslosigkeit der Sprache“ beschreibe.¹⁴⁶ Mit einer Distanzlosigkeit, wie sie in Schlagertexten vorkomme, entwickle Brinkmann eine Anti-Form. Die Gedichte seien ein „Beinahe-Nichts ... sie wollen vordergründiger Ausdruck bloß noch vordergründiger Ding- und Beziehungswelt sein.“¹⁴⁷ Viele Forscher folgen dem einige Jahre mit Brinkmann befreundeten Schriftsteller bei dieser Verallgemeinerung: So erklärt Hans Adler, Brinkmann habe Bilder gezeigt, ohne sie semantisch aufzuladen. Der Autor „is attempting to bring the suspended moment into view by means of the linguistic fixation of a closely focused optical impression. What is relevant here is not what is seen, but rather the seeing.“¹⁴⁸ Brinkmann strebe nach „the subjectively experienced lucidity of the here and now, which tolerates no discursive reduction in retrospect or any ‘signification’ in advance.“¹⁴⁹

Ein genauerer Blick auf die früheren Gedichte freilich zeigt, dass Brinkmann nur mit dem idealtypischen sprachlichen Foto, wie es das Gedicht „Photographie“ darstellt, durch die Isolation eines Details, durch die Reduktion auf die Oberfläche einer Wahrnehmung, jeglichen Bedeutungszusammenhang verweigert. Semantisch komplexer sind dagegen jene frühen Gedichte, in denen sich Brinkmann von der reinen Form des sprachlichen Fotos entfernt, etwa indem er sie um das Motiv der Bewegung erweitert. Sie gilt es im Hinblick auf seine Absicht zu lesen, normierte Konnotationen und eingefahrene Bezüge aufzubrechen und neue Assoziationsräume zu schaffen. Als Beispiel eignet sich das Gedicht „Einfaches Bild“ aus dem Band „Was fraglich ist wofür“:¹⁵⁰

*Ein Mädchen
in
schwarzen Strümpfen*

¹⁴⁵ Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*, S. 77.

¹⁴⁶ Nicolas Born, „(Die Brüskierung der Erwartungen) Zu den ersten Gedichtbänden von Rolf Dieter Brinkmann“, in: ders., *Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden*. 1980, S. 116.

¹⁴⁷ ebd., S. 117.

¹⁴⁸ Hans Adler, „Mediating the Mediation: Rolf Dieter Brinkmann’s Concept of the Aesthetic Subject“, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.), *High and Low Cultures: German Attempts at Mediation*. 1994, S. 98.

¹⁴⁹ ebd., S. 99. Auch Gerhard Lampe sieht das so: *Die frühen Gedichten kennzeichne eine „Bewegung von der Metapher zur präzisen Wahrnehmung der skizzierten alltäglichen Wirklichkeit“* (siehe: Gerhard Lampe, *Subjekte ohne Subjektivität. Interpretationen zur Prosa Peter Handkes und zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*. 1983, S. 144). *Es seien konkrete Gedichte: „Sie bedeuten nichts, weisen nicht über sich hinaus und verweisen nicht auf anderes.“* (ebd., S. 149.)

¹⁵⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Einfaches Bild“, in: ders., *Standphotos*, S. 124.

*schön, wie
sie herankommt
ohne Laufmaschen.
Ihr Schatten
auf
der Straße
ihr Schatten
an
der Mauer.
Schön, wie
sie
fortgeht
in schwarzen
Strümpfen
ohne
Laufmaschen
bis unter
den Rock.*

Der Titel ist programmatisch: Das Gedicht beschreibt klar und ohne Schnörkel eine konkrete Wahrnehmung. Der Sprecher beobachtet von einer festen Position aus ein Mädchen, das sich an ihm vorbei bewegt. Fotografisch gesprochen, besteht der Text aus mindestens zwei Aufnahmen: Eine zeigt die junge Frau von vorne, wie sie auf den Betrachter zuschreitet, eine von hinten, wie sie sich entfernt. Für Jan Röhnert kommt in dem Gedicht „die Involviertheit des Beobachters in den kamerageichen Aufzeichnungsvorgang eines Teils von Wirklichkeit ... unverblümt zur Sprache.“¹⁵¹ Damit wolle Brinkmann zeigen, „wie die Funktionsweise der Kamera, ihre emotionslose technische ‚Indifferenz‘ beim Aufnahmevergange mit der Schau-Lust dessen ineinander greift, der diese Kamera bedient und durch das Scharfstellen im Sucher diejenigen Objekte definiert, auf die sich sein Interesse konzentriert. Die Kamera kooperiert mit den sexuellen Wunschvorstellungen dessen, der sie steuert.“¹⁵² In einem Punkt liegt Röhnert falsch: Auch wenn das Gedicht eine Bewe-

¹⁵¹ Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 313.

¹⁵² *ebd.*, S. 314.

4 .1 Das sprachliche Foto

gung transportiert, lehnt es sich doch eher an die Technik der Fotografie denn des Films an – es hält zwei Bewegungsmomente fest. Wieder simulieren die kurzen, manchmal nur aus einem Wort bestehenden Verse das genaue, die Oberfläche abtastende Hinsehen. Darüber hinaus jedoch, und da trifft Röhnerts Analyse den Kern, vermittelt das Gedicht auch einen Eindruck im Bewusstsein des lyrischen Ichs: Die Augenblicke fixierende Wahrnehmung des gehenden Mädchens ist „schön“, sie erscheint angenehm und positiv, nur wenn das Auge auf die Schatten fällt, wirkt sie für kurze Zeit abgelenkt. Indem das lyrische Ich die junge Frau für wenigstens zwei Einstellungen wie durch eine Linse mit den Augen verfolgt und Teile ihrer Kleidung genauer in den Blick nimmt, die ihre Weiblichkeit betonen, nimmt es die Haltung eines Voyeurs ein. Die gesteigerte Aufmerksamkeit¹⁵³ ist sexuell konnotiert.

So vermittelt Brinkmann „Kurzzeitgedächtnisszenen ... kurze, rasche Einblicke, so zwischen Tür und Angel, in einer dauernd rein und rausschwingenden Pendeltür.“¹⁵⁴ Ähnlich funktioniert das Gedicht „Wechselt die Jahreszeit“ im Band „Le Chant du Monde“:¹⁵⁵

*Die
straffen Brüste
siebzehnjähriger
pullovertragender
Mädchen sind
schöner im
Regen, wie
sie versteckt
unter den leichten
Nylonmänteln hüpfen
beim Überspringen
von Pfützen auf dem
Bürgersteig. Wer denkt
dann noch an
gewagte Metaphern*

¹⁵³ Auch Heiko Wangelin sieht sie mit einer einfachen Sprache und einem fotografisch anmutenden Ausschnitt verwirklicht. Siehe: Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 60 ff.

¹⁵⁴ Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 75.

¹⁵⁵ Rolf Dieter Brinkmann, „Wechselt die Jahreszeit“, in: ders., *Standphotos*, S. 68. Zum Textverständnis: *Südwester sind Kopfbedeckungen, die vor allem Seefahrer bei Regen tragen*.

¹⁵⁶ Rolf Dieter Brinkmann, „Bild“, in: ders., *Standphotos*, S. 95/96.

*angesichts so vieler
Ausdrucksmöglichkeiten
für einunddasselbe
Bild?*

*Noch
ehe der Nachmittag
vergeht vor lauter
Regenschirmen, hohen
Schuhen und
Südwestern
wechselt die
Jahreszeit.*

Das Gedicht beginnt mit einer intensiven, genauen und lustvollen Wahrnehmung des Sprechers, die seine Fantasie anregt. Sie umfasst einen Satz, der Bewegungen vermittelt, die eher an einen kleinen Film erinnern denn an mehrere Fotos. Provokativ lässt Brinkmann dabei den Sprecher wieder die Haltung eines Voyeurs einnehmen, um im zweiten Satz zu verdeutlichen, dass das genaue Hinsehen weitaus sinnlicher und schöner ist als eine noch so variantenreiche und kunstvolle Umschreibung von Szenen – dabei löst sich Brinkmann von der konkreten Beobachtung. Auch in der Vergänglichkeit der Momente bleibt die Wahrnehmung intensiv – sie weckt den in leise bedauerndem Ton vorgetragenen Eindruck des Sprechers, dass die Zeit rasch vergeht. In diesem dritten und letzten Satz benutzt Brinkmann eine filmische Technik: die Zeitraffer.

Noch stärker entfernt sich Brinkmann von der reinen Oberflächenwahrnehmung in Gedichten, in denen er die im Augenblick stattfindende Beobachtung verknüpft mit Reflexionen. Das geschieht zum Beispiel in dem Gedicht „Bild“ im Band „&t-Gedichte“:¹⁵⁶

4 .1 Das sprachliche Foto

*Die Frau mit dem
weißen
Sommerhut*

*die langsam
einen Kinderwagen die
Straße*

*hinunterschiebt
was
denkt sie. Daß*

*sie einen Karren
voll
Laub*

*vor sich her
schiebt
rosafarben, gleich*

*Plastik? Oh, wie sie
geht.
Der weiße*

*Hut in der
Sonne
weiß. Das weiße
Gestänge. Und dann
wenn sie
fortgeht*

¹⁵⁷ Rolf Dieter Brinkmann, „Nature Morte“, in: ders., *Standphotos*, S. 50.

*das Ding, das ihr Bild
zerstört.
Sie nicht*

*allein, abwesend
wie
ein Ding*

*und mehr, bis sie
endgültig
verschwindet.*

Wieder lässt das Motiv der Bewegung weniger an ein Foto denken als an einen kleinen Film, zumal ihr Tempo bestimmt wird. Farblich hervorstechende Details leiten die positiv gestimmte Wahrnehmung einer hellen und ruhigen Szene, die freilich schon in der dritten Strophe abbricht – in aggressiv-verächtlichem Ton grübelt der Sprecher den Gedanken der Frau nach, die er beobachtet. Der Gegensatz von vergnügter, lustvoller Anschauung und frustrierender, beengender Reflexion bestimmt fortan die Dynamik des Gedichts. Der Ausgang ist negativ: Wie die Frau aus dem Bild verschwindet, verliert das lyrische Ich die Fähigkeit zur einfachen Wahrnehmung, weil sie Zwänge, Sorgen und Zweifel behindern.

Andere frühe Gedichte, wie zum Beispiel das Gedicht „Nature morte“ im Band „Le Chant du Monde“,¹⁵⁷ reihen zwar scheinbar unverbundene Beobachtungspartikel aneinander, entsprechen aber dennoch nicht dem Prinzip der sprachlichen Fotos:

*Ein Hund, der
stillsteht, ohne
Gesicht. Ein Apfel
ist verfault.
Die Zeitung
von gestern.*

4 .1 Das sprachliche Foto

Das Gedicht ist eine Momentaufnahme, die vielfältige Assoziationen weckt: Die Szene steht für ein Leben ohne Bewegung, Individualität und jugendliche Kraft. In der Anordnung der Gegenstände und Lebewesen aber gleicht der Text mehr einem Stilleben¹⁵⁸ denn einer Fotografie: Statt scharf beobachtete, wie durch eine Linse wahrgenommene Details zu vermitteln, transportiert das Gedicht einen Gesamteindruck, eine Stimmung.

Das widerspricht Brinkmanns Definition des Snap-shot, der gerade alltägliche Details offen legen soll, um der Beschränkung auf allgemeine, zusammenfassende Begriffe zu entgehen, wie sie die gängige Sprache erleidet. Was dies bedeutet, illustriert ein Blick auf das Gedicht „Schnee“ im Band „Le Chant du Monde“:¹⁵⁹

*Schnee: wer
dieses Wort zu Ende
denken könnte
bis dahin
wo es sich auflöst
und wieder zu Wasser wird*

*das die Wege aufweicht
und den Himmel in
einer schwarzen*

*blanken Pfütze
spiegelt, als wär er
aus nichtrostendem Stahl
Und bliebe
unverändert blau.*

¹⁵⁸ Damit ist der Begriff aus der Bildenden Kunst gemeint: die Darstellung stiller, oft toter Gegenstände im Gemälde (vgl.: Heinz Braun, *Formen der Kunst. Eine Einführung in die Kunstgeschichte*. 1974).

¹⁵⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Schnee“, in: ders., *Standphotos*, S. 40.

¹⁶⁰ Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 44.

¹⁶¹ Grzimek, „Bild' und ‚Gegenwart' im Werk Rolf Dieter Brinkmanns“, S. 28 ff.

¹⁶² Diese Technik findet sich vereinzelt auch in den ersten Gedichtbänden. So fällt im Gedicht „Kulturgüter“ aus dem Band „Ihr nennt es Sprache“ der Name Marilyn Monroe (Brinkmann, *Standphotos*, S. 13), im erst im Nachlass veröffentlichten Gedicht „To lofty with love“ spielt die Werbefigur Ajaxsupermann eine Rolle. Siehe: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, S. 53.

¹⁶³ Rolf Dieter Brinkmann, „Eine übergroße Photographie von Liz Taylor“, in: ders., *Standphotos*, S. 217.

Die wie in einer Fotografie festgehaltene konkrete Wahrnehmung des Himmels erscheint als verborgenes Gut, zu dem der Sprecher nur vordringen kann, in dem er sich von abstrakten Begriffen löst. Lustvoll spielt der Anti-Metaphoriker Brinkmann mit Sprachbildern, um seinen Ansatz zu verdeutlichen: Ein zu Ende gedachtes Wort ist ein Wort, über das nicht länger nachgedacht wird – so schmilzt der Schnee, unter dem sich die Möglichkeit einer sinnlichen Erfahrung eröffnet. Sie in Sprache zu übersetzen, ist das Ziel in Brinkmanns frühen Gedichten: Sie sind „Momentaufnahmen, ‚snapshots‘, Schnappschüsse ... was gerade da ist, was für ein Gefühl, was für ein Gegenstand, was für ein Raum, was ich gelesen habe – und die Tendenz ist eigentlich gegen die Metapher, gegen ‚Dichtung‘, und wofür? Für ein ‚unritualisiertes Sprechen‘ ... Ein einziger klarer sinnlicher starker Eindruck, ohne Bedenken, das war eigentlich meine Absicht, dann die Verwendung, das Wörtlichnehmen von gewöhnlichen Redensarten und Umgangssprache ..., also Alltagssprache und Umgangssprache und die bildliche Vorstellung der Umgangs-Alltagssprache dinglich-konkret nehmen.“¹⁶⁰ Brinkmann strebt, wie Martin Grzimek richtig erkennt, nach dem unmittelbaren Bezug zur Gegenwart – er versuche die Gegenwart als gesteigerte Sinnlichkeit, als Empfindlichkeit des Einzelnen sowie als bloße Anwesenheit, als Geschichtslosigkeit zu vermitteln. So erscheine Gegenwart als individuell erlebter Augenblick und als Präsenz der Dinge, Ereignisse und Entwicklungen.¹⁶¹ Das sprachliche Foto, wie Brinkmann es versteht, ist dafür das geeignete lyrische Medium: Einfache Worte und Wendungen lösen blitzlichtartig konkrete Bilder im Kopf des Lesers aus.

Die gleiche Wirkung, aber mit anderen Mitteln, versucht Brinkmann mit popkulturellen Zitaten zu erzielen: Vor allem im Band „Die Piloten“ lässt er die Namen von Ikonen und Markenartikeln fallen,¹⁶² mit denen der Leser und die Leserin gerade der 60er und 70er Jahre sofort eine Vorstellung verband. Schon mit Titeln wie „Chiquita Banana High“, „Weißer Riese in der Luft“, „Der nackte Fuß von Ava Gardner“, „Ohne Chaplin“, „Für Paramounts Vollendung“, „Tarzan“, „Ra-ta-ta-ta für Bonnie & Clyde etc“, „Leben mit Frankenstein“ oder „Persil am letzten Tag des Jahres“ evozierte Brinkmann Figuren und Produkte, die einen Assoziationsprozess eröffneten, den er wahlweise erweiterte oder durchbrach. Ein prägnantes Beispiel ist „Eine übergroße Photographie von Liz Taylor“:¹⁶³

4 .1 Das sprachliche Foto

*Ich trinke meinen Kaffee wie jeder Kaffee trinkt
Aber die Bilder sind anders.
Der eine denkt an irgendetwas
und ich denke
an irgendetwas, Liz Taylor lächelt immerzu.
Wenn es etwas gibt, das sich noch lohnt, dann*

*ist es das.
Die Krümmung einer Haarlocke und
die natürliche Kräuselung des*

*Schamhaars
wie Schamhaar sich in meinen
Träumen kräuselt, es ist schon*

*spät.
Und noch immer lächelt Liz Taylor
mich an. Was ist das? Nehmen wir an, es*

*ist nichts
was sich lohnt, dann bleibt dieses von allem übrig
nachdem ich meinen Kaffee ausgetrunken habe.*

Das Adjektiv „übergroß“ im Titel weist auf das Plakatformat hin, deutet aber auch an, dass die Photographie ein sehr starkes Gewicht hat: Sie drängt sich in die Gedanken des Sprechers und leitet sie in eine erotische Richtung. Der Reiz besteht für ihn darin, sich beim Blick auf das letztlich sterile Bild seine individuellen sexuellen Vorstellungen und Wünsche zu vergegenwärtigen und sich darin von anderen Menschen zu unterscheiden. Auch für Jan Röhnert ist das Gedicht stark „vom Impuls gespeist ..., das populäre Image eines Stars in die alltägliche Lebenswelt des lyrischen Ichs zu verpflanzen.“¹⁶⁴ Das Plakat sei nur der Anlass, „über die Rolle der uns von den Medien präsentierten Bilder im

¹⁶⁴ Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 332.

¹⁶⁵ ebd.

¹⁶⁶ ebd., S. 333.

¹⁶⁷ Rolf Dieter Brinkmann, „Comic No. 1“, in: ders., *Standphotos*, S. 207. Schauplatz und die meisten Figuren führt Brinkmann auch in dem Gedicht „Comic No. 2“ vor (ebd., S. 266), das ganz ähnlich funktioniert.

Alltag und ihrer Bedeutung für die individuelle Imagination zu reflektieren.“¹⁶⁵ Mit der Bewegung vom Haar zum Schamhaar transportiere Brinkmann die Vorstellung von einem unzugänglichen Star in intime Nähe zum Ich.¹⁶⁶ Dieser Moment ist für den Sprecher ein hohes ideelles Gut, das alle materiellen Zwänge überdauert – die sich auch im Bild von Liz Taylor zeigen, das Teil einer kommerzialisierten Welt ist und als Werbemittel eingesetzt wird, für Erfolg sorgen muss. In diesem Sinne lässt der Sprecher die Fotografie am Ende links liegen.

Auf grellere Effekte setzt Brinkmann in Gedichten, in denen der Sprecher eine kurze Handlung mit Popfiguren erzählt – zum Beispiel im „Comic No. 1“:¹⁶⁷

*In Gotham-City
gibt es nicht
nur Küchen, die
vollautomatisch*

*reagieren. Auch
das Allgas des
Dr. Richard Marsten
zum Beispiel ist*

*gleichzeitig noch
für etwas anderes
da, deshalb bleibt
Batman alias Bruce*

*Wayne alias Batman
vom Küchendienst
befreit. Was aber
tut er als erstes?*

4 .1 Das sprachliche Foto

*Batman geht in die
Küche und trifft
dort auf Robin, der
dem Forscher Dr.*

*Richard Marsten ein
Omelette à la française
zubereitet, das heißt
er kaut ihm einen ab.
Jetzt hat es Batman
alias Bruce Wayne
alias Batman noch
schwerer als vorher*

*denn er fragt sich
ob er nicht auch
so ein Forscher
ist, der nichts als*

*forscht: wenn auch in
die falsche Richtung.*

Der Titel kündigt einen Text an, der sich wie eine Bilderfolge mit gezeichneten Figuren liest. Das Setting des Gedichts ist der traditionelle Comic-Schauplatz, eine Fantasywelt, die Brinkmann mit der bürgerlichen Welt konfrontiert.¹⁶⁸ So führt er auf der einen Seite den Comic-Helden ein, der sich verwandeln kann und dessen Identität gespalten ist. Zum Einsatz kommt er aber in einem Haushalt, wo er nur Zuschauer ist, wenn sein Partner in der Küche und sexuell aktiv wird. Einer sinnvollen Tätigkeit geht Batman nicht nach, am Ende wird er immer schwächer und unsicherer. So spielt Brinkmanns ironische Anver-

¹⁶⁸ Die vorliegende Arbeit stützt sich dabei auf eine fundierte Definition des traditionellen Comics in der Forschungsliteratur. Siehe: Wolfgang J. Fuchs/Reinhold C. Reitberger, *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. 1973.

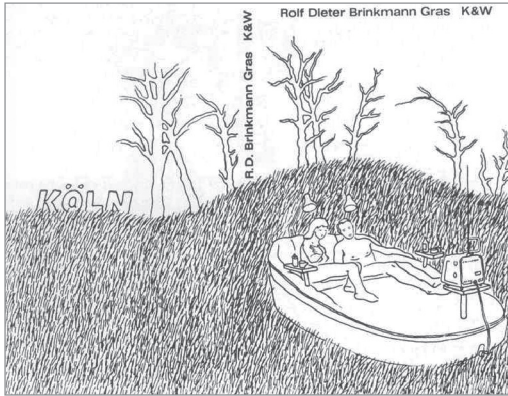
wandlung eines Popgenres auf zwei Ebenen: Das Gedicht entlarvt die Eindimensionalität und Harmlosigkeit des Genres als Kitsch und durchbricht sie, die bürgerliche Welt – vermittelt unter anderem in der Häuslichkeit – wertet es zur Comickulisse ab.

Die Interpretation von Popgedichten wie „Comic No. 1“ verdeutlicht, dass der Begriff des sprachlichen Fotos zu eng gefasst wäre, wenn er sich auf ganze Gedichte Brinkmanns beschränken würde – vielmehr bezeichnet er auch Teile von Texten, etwa wie in diesem Beispiel die Bruchstücke einer comicartigen Reihe sprachlicher Bilder. Erst ein solches differenzierteres Verständnis ermöglicht es, den Begriff zum Ausgangspunkt einer Typologie zu bestimmen, die Brinkmanns Kombinationen von Text und Bild klassifiziert: Das sprachliche Foto fixiert mit einfachen Worten die Oberfläche einer alltäglichen Szene oder einer popkulturellen Marke wie in einem Blitzlicht. Diese Technik lehnt sich an Merkmale der Fotografie an und ist ein mehr oder weniger großer Bestandteil mehrerer

Typ 1: Das sprachliche Foto fixiert wie in einem Blitzlicht mit einfachen Worten die Oberfläche einer alltäglichen Szene oder einer popkulturellen Marke.

früher Gedichte Brinkmanns. Mit dem sprachlichen Foto verweigert er nicht nur gängige Bedeutungszusammenhänge, er versucht vielmehr auch neue Assoziationswege zu eröffnen.

4.2 Ein Rahmen aus Bildern



Quelle: *Gras. Gedichte. 1970, Umschlagfoto.*

Rolf Dieter Brinkmann hat eine Reihe von Werken veröffentlicht, in denen er Bilder nicht durchgehend mit Texten zu einer intermedialen Komposition verband oder sie gar anstelle von Lyrik und Prosa sprechen ließ. Vielmehr setzte er sie in diesen Fällen nur punktuell ein und gab so seinen Texten gewissermaßen einen Rahmen: Das bedeutendste Beispiel für dieses Verfahren sind fraglos die Fotofolgen im 1975 erschienenen Gedichtband „Westwärts 1 & 2“.

Aber auch die Zeitschriftenseiten oder die Umschläge für seine Bücher,¹⁶⁹ die er den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit befreundeten Künstlern gestaltete, geben Aufschluss darüber, wie sich Brinkmann als Autor oft zwischen zwei Positionen bewegte. Auf der einen Seite gibt er den respektlosen Avantgardisten, der nicht nur darüber nachdenkt, wie sich Schriften von Wissenschaftlern zu Witzbüchern montieren lassen,¹⁷⁰ sondern tatsächlich in den Gedichtband „Die Piloten“ drei Comicstreifen einbaut oder Bildende Künstler ermuntert, seine Gedichte in Zeitschriften mit Zeichnungen zu kombinieren. Zu der Zeit, so erkennt Jörgen Schäfer treffend, sei Brinkmann dem subkulturellen Programm des Pop gefolgt: „Spaß bzw. Vergnügen als ephemere Erfüllung im Augenblick des Erlebens wird als Strategie gegen die puritanischen Wertvorstellungen der amerikanischen Mittelschicht ins Feld geführt“.¹⁷¹ Auf die deutsche Literatur übersetzt heißt das: Wenn ein Autor wie Brinkmann einen Gedichtband mit einer grellen Popcollage schmückte, so tat

¹⁶⁹ In diesem Kapitel stehen jene Werke im Blickpunkt, bei denen Brinkmann sich auf die Gestaltung von Covern oder Bucheinbänden beschränkte oder Bildmaterial nur sehr punktuell einsetzte. Werke wie „Godzilla“, die Materialbände oder die Anthologien dagegen, die Bildelemente als durchgängiges strukturelles Element aufweisen, behandelt die vorliegende Arbeit in den Abschnitten, die sich um diese Bücher drehen.

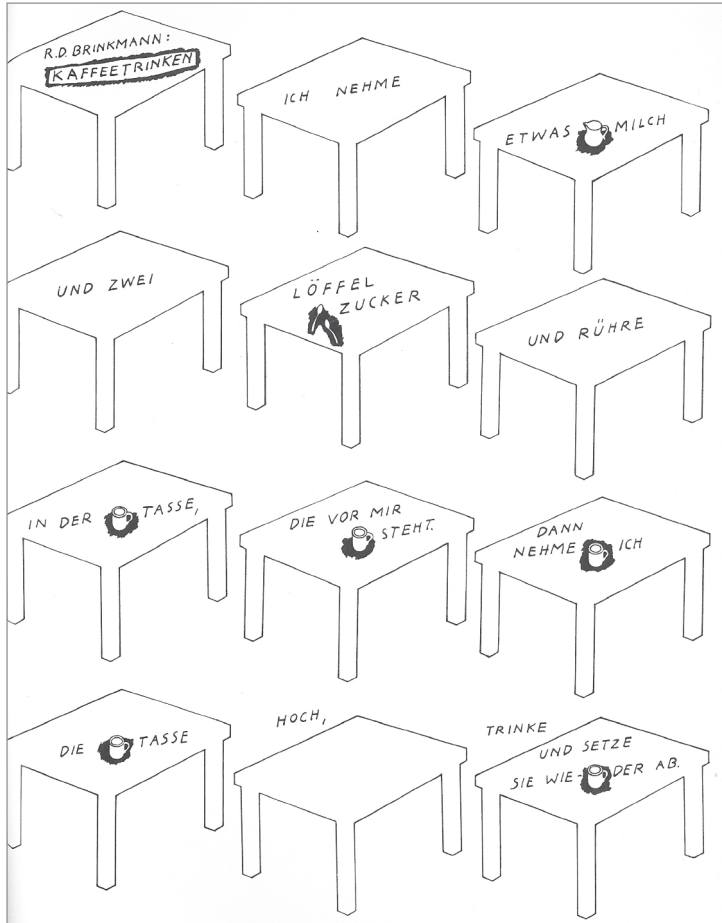
¹⁷⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)“, in: ders., *Westwärts 1 & 2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuausgabe.* 2006, S. 265.

¹⁷¹ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf-Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre.* 1998, S. 127.

¹⁷² R. Hinton Thomas, Keith Bullivant, „Literatur und Subkultur“, in: Dies., *Westdeutsche Literatur der Sechziger Jahre.* 1975, S. 102.

er dies auch ganz gezielt, um das Establishment zu ärgern. Und doch ging es ihm auch schon in dieser frühen Phase nicht nur darum, wie etwa R. Hinton Thomas und Keith Bullivant in einem älteren Aufsatz behaupten, zu verhindern, dass jemand seine Gedichte als traditionelle Stücke missverstehen und zu ernst nehmen könne.¹⁷² Bereits bei diesen Produktionen, noch weitaus stärker aber im letzten Gedichtband „Westwärts 1 & 2“, und das ist eben die andere Seite, tritt er auch als Poet an, der auf die Kraft des Wortes setzt – und die Rolle der Bilder eng begrenzt.

4 .2.1 Bilder als Beiwerk: von Brinkmann (mit-)gestaltete Bücher, Bucheinbände und Zeitschriften



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, „Kaffee trinken“, in: Berndt Hoepfner (Hg.), *Der fröhliche Tarzan. Gedichtbilder & Bildgedichte*, 1971, 2. Jg., H. 4.

Durch alle Werkphasen und Krisen hindurch suchte Brinkmann den Austausch mit bildenden Künstlern. Exemplarisch ist die Zusammenarbeit mit der Kölner Künstlergruppe EXIT.¹⁷³ Sie begann 1968 und dauerte bis in die frühen 1970er Jahre. Neben Henning John von Freyend und Thomas Hornemann gehörte Berndt Höppner zu dem Trio – seine Arbeitsweise kam Brinkmanns Vorstellungen am nächsten.¹⁷⁴ Brinkmann sei wegen des Umschlags für den Gedichtband „Gras“ und anderer Projekte auf ihn zugekommen – und nicht etwa auf seinen engeren Freund von Freyend –, vermutet Höppner, „weil ich der weniger expressive Künstler war im Sinne von Stilik, Handwerk, Temperament, Naturel. Ich hatte einen kühleren, sachlicheren Stil, der Brinkmann interessiert hat.“

Der Umschlag für „Gras“ zeigt ein Paar auf einer technisierten Insel, die wie ein intimer Bezirk auf freier Fläche wirkt. In dieser ambivalenten Szenerie geben sich Mann und Frau entspannt Genussmittel- und Medienkonsum hin – aber nicht einander: Das Bild vermittelt körperliche Vertrautheit, aber keine Zuneigung im Wortsinne oder gar Zärtlichkeit. Die Insel liegt in einer stilisierten Naturumgebung, die vordergründig ein gesundes Wachstum kennzeichnet, an deren Horizont jedoch Kargheit, Krankheit und Verstümmelung erkennbar sind. So zeige der Umschlag, sagt Höppner, in einer Art Montage das „Zusammensetzen von Privatem und Öffentlichem, diese Oberfläche, diese ‚Doofheit‘, dieses Banale, das hat Brinkmann sehr interessiert.“

Ein erster Entwurf, so erinnert sich Höppner, habe Brinkmann gefallen, er habe aber Wünsche im Detail geäußert, „um Zeichnung und Texte in ihrer Stimmung einander nahe zu bringen“. Ihr liegen Spannungen zugrunde – zwischen Nähe und Ferne, individuellen Bedürfnissen und sozialen Zwängen, Spontaneität und Alltagstrott. Die Umschlagzeichnung kann nur andeuten, wie das lyrische Ich in dieser Atmosphäre lebt. Erst die Gedichte eröffnen eine Mannigfaltigkeit an Bezügen und Assoziationen, als deren Auslöser Brinkmann im Stile der jungen amerikanischen Poeten um Frank O’Hara die „konkreten Reizungen des Nervensystems im Hier und Jetzt“¹⁷⁵ vorführt, wie Sibylle Späth richtig konstatiert. Zum Beispiel am Anfang des in fünf Teile gegliederten „Gedichts“.¹⁷⁶ Es beginnt mit apokalyptischen Bildern, die im Kopf des lyrischen Ich ablaufen und es schmerzhaft belasten:

¹⁷³ Die Gruppe entwarf auch den Buchumschlag für die Anthologie „Silverscreen“. Diese spielt in Kapitel 4.3 eine zentrale Rolle.

¹⁷⁴ Aus Höppners Sicht war dies ausschlaggebend dafür, dass Brinkmanns Frau Maleen ihn auch für die Umschlaggestaltung von Nachlassausgaben gewinnen wollte. Sie habe sich etwas „im Geiste Brinkmanns“ gewünscht. So zielt den Umschlag des Sammelbandes „Standphotos“ eine Zeichnung Höppners zu dem Gedicht „Wolken“, das im Original im Band „Gras“ zu finden ist. Höppner hat später auch für andere im Rowohlt Verlag erschienene Werke Cover gestaltet. Diese Information wie auch alle Zitate Höppners im Kapitel 4.2.1 entstammen dem Interview, das der Verfasser 2005 mit dem Künstler in Zürich führte.

¹⁷⁵ Sibylle Späth, Rolf Dieter Brinkmann. *Realien zur Literatur*. 1989, S. 61.

¹⁷⁶ Rolf Dieter Brinkmann, „Gedicht“, in: ders., *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. 1980, S. 323-325.

4

.2.1 Bilder als Beiwerk: von Brinkmann (mit-)gestaltete Bücher, Bucheinbände und Zeitschriften

1.

Die Sonne

zieht sich zusammen und

*erlischt; oh ja, es ist nur ein
Gedanke, der das tut*

...

Der zweite Teil beschreibt das persönliche Umfeld des Sprechers mit Bezügen zu Brinkmanns realer Lebenssituation – es bietet ihm indes keine Beruhigung oder Erholung nach dem imaginären Schrecken, vielmehr sieht er sich mit einer zunehmenden Leblosigkeit konfrontiert, die sich in einer Art alltäglichem Kreislauf verfestigt. Die Außenwelt scheint verschlossen und für die Familie nicht zugänglich. Doch auch innerhalb der Familie wirken viele Wege versperrt – bestimmend ist eine Haltung des Verweigerens und Gebietens:

«Nein»,

*ist das Wort, das uns am geläufigsten ist,
was meint es? Ich nehme an, es meint
unsere Zukunft, die jeden Moment eintreten kann (obwohl die
Tür fest verschlossen ist). Sei still
sie ist schon da.*

...

Die ersehnte Zukunft nimmt die Form unwichtiger Äußerlichkeiten an, über die floskelhaft gesprochen wird. Verständnis füreinander scheinen die Menschen nicht zu entwickeln, sie wirken abwesend. Freudige Eindrücke verlieren an Kraft, der seelische und körperliche Druck bleibt. Wieder macht der Sprecher klar, dass sich diese beklemmende Entwicklung vor allem in Gedanken abspielt, die ihn stark bedrängen. Im fünften Teil ist

¹⁷⁷ Gerhard Lampe, *Subjekte ohne Subjektivität. Interpretationen zur Prosa Peter Handkes und zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*. 1983, S. 48.

¹⁷⁸ Berndt Höppner sieht im Rückblick sein Schaffen von Brinkmann beeinflusst: „In der Zusammenarbeit mit ihm habe ich gelernt, ein Gespür zu entwickeln für Texte, Empathie, die Fähigkeit, mich in sie hineinzudenken, und dies handwerklich umzusetzen.“ Von Brinkmann sei der Impuls gekommen, nach Titeln zu suchen, die Sprache in Bildern visuell zu thematisieren, Wortbilder einzusetzen.

¹⁷⁹ Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974-1975*. 1999, S. 131.

die Idee eines Neuanfangs zwar greifbar – aber er stützt sich auf käufliche Hilfsmittel und ist nur um den Preis der Selbstbestimmung, der Individualität möglich:

5.

*Und man steht wieder auf,
weil sich draußen etwas bewegt.*

*Ich greife
zu den Pillen, meine Frau greift zum Halstuch.*

So leben die Menschen in einer Erwartung, die sich nicht erfüllt. Sie bewegen sich, ohne voranzukommen.

Es ist fraglich, ob die Beziehung zwischen dem Buchumschlag und einem Text wie dem „Gedicht“ wirklich darin besteht, dass das Bild einen Schein vermittele, wie etwa Gerhard Lampe meint, hinter den Brinkmann in seinen Gedichten zu blicken versuche.¹⁷⁷ Vielmehr wirft mit der Zeichnung ein bildender Künstler aus seinem Metier ein Schlaglicht auf die Problematiken, um welche die Gedichte kreisen. Für ihn sei es spannend gewesen, erzählt Höppner, sich in Gesprächen und dann in der Arbeit Brinkmanns Geist anzunähern: „Die Frage war: Was zählt, um es auf dem Cover rüberzubringen?“ Dabei habe er das Gefühl gehabt, Brinkmann zu verstehen: Es sei eine Basis da gewesen, „von der aus wir über Fragen von Details oder der Präzision, der Verschiebungen oder des Gesamtkontextes gesprochen haben.“¹⁷⁸

Mit Höppner diskutierte Brinkmann auch einen Entwurf für den Collagenumschlag zu dem Gedichtband „Die Piloten“, „den ich im Winter 1967/68 zusammenschneite.“¹⁷⁹ Es sind Menschen aus seinem privaten Umfeld zu sehen: sein Bruder, seine Frau Maleen, sein Sohn Robert, er selbst, seine Freunde Helmut Pieper und Ralf Rainer Rygulla. Daneben zeigt die Collage sowohl Ikonen des Pop wie die Schauspielerinnen Marilyn Monroe und Elizabeth Taylor oder die Rockband Rolling Stones als auch Figuren der Zeitgeschichte wie den chinesischen Machthaber Mao-Tse Tung. Ausschnitte von Pin-Ups, Pop Art-

4

.2.1 Bilder als Beiwerk: von Brinkmann (mit-)gestaltete Bücher, Bucheinbände und Zeitschriften

Bildern und Comics komplettieren die Pop-Collage, die erneut Privates und – mediale – Öffentlichkeit eines Abschnitts der Zeitgeschichte und von Brinkmanns Leben verbindet. Spielerisch fasst die Collage in einem visuellen Puzzle jene Gedanken- und Vorstellungswelt zusammen, die Brinkmann in den Gedichten ausbreitet – etwa in „Tarzan“:¹⁸⁰

*Ich erinnere mich
noch sehr gut
an mich selbst*

*Und an die
verschiedenen Größen
der Lendenschürze
von Johnny
Weismüller
bis zu Lex Barker
in meiner Jugend
war ich Tarzan*

*Johnny Weismüller
war Berufsschwimmer
ich auch
und der See
in dem er schwamm
war wirklich aus Wasser
das Krokodil aus Plastik*

*es gab Urwälder
wie haarige Löcher
Und Jane rief um
Hilfe, Hilfe, Hilfe
aber da stand ich*

¹⁸⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Tarzan“, in: ders., *Standphotos*, S. 235-236.

¹⁸¹ Lampe, *Subjekte ohne Subjektivität*, S. 54.

¹⁸¹ ebd., S. 55 ff.

*auch schon im
Lendenschurz*

*als Lex Barker
oder Johnny
Weismüller
mitten im Licht
und das Krokodil
war tot*

*es gibt ganz kleine
haarige Löcher wie
Urwälder, die man nie
wieder vergisst.*

An die Filmfigur, die der Titel nennt, knüpft der Sprecher Erinnerungen an seine Jugend: Mit Motiven des Films assoziiert er Stimmungen seiner Sexualisierung. Dabei wirken die ersten Erfahrungen der Lust und Zärtlichkeit so bedrohlich und undurchdringlich wie der Urwald als Schauplatz der Tarzan-Geschichten. Im Gedächtnis des Sprechers ist auch der Traum des jungen Menschen präsent, ein Held und Beschützer zu sein – die Unsicherheit aber überwiegt.

So zeigt das Gedicht jenes Zusammenspiel von privater, ja intimer Sphäre eines Einzelnen und fiktiver Massenware Pop, die der Umschlag plakativ ankündigt. Und doch ist das Cover, um die zentrale Metapher des Gedichtbandes aufzugreifen, nur der Abflugort für Gedichte wie „Tarzan“, die diesen Kontext problematisieren. Die Einbandcollage vermittelt eine Oberfläche, der Brinkmann in den Gedichten nicht verhaftet bleibe, wie Gerhard Lampe richtig erkennt.¹⁸¹ Vielmehr schreibe er von den Gefährdungen des Individuums in einer Warenwelt,¹⁸² deren Drang zur Kommerzialisierung und Verwertung sich zunehmend auch auf die Kultur, gerade die Popkultur ausweitet. Entscheidend ist, dass Brinkmann den „Warencharakter der Lyrik“, den Martin Henry Kagel in der Collage

4

.2.1 Bilder als Beiwerk: von Brinkmann (mit-)gestaltete Bücher, Bucheinbände und Zeitschriften

sichtbar akzentuiert findet,¹⁸³ in vielen Gedichten des Bandes nicht hin- oder gar übernimmt, sondern im Gegenteil attackiert. Martin Grzimek täuscht sich, wenn er die Lyrik in den „Piloten“ auf eine der Popbewegung angemessene „Bildhaftigkeit der Lyrik“ begrenzt sieht: „Visuelles wird versprachlicht, Oberflächenerscheinungen abgesehen.“¹⁸⁴ Auch Michael Kohtes wird den Gedichten nicht gerecht, wenn er schreibt, sie adaptierten die flachen Muster der Comics: „Nicht nur werden Versatzstücke aus allen Lebensbereichen für die Text-Collagen verwendet, vielmehr nähert sich die Form selbst immer wieder den parodistischen resp. bildhaften Absichten der Autoren. Die Sprache als Druckfigur soll unmittelbar wirken, buchstäblich ins Auge springen.“¹⁸⁵ In der Tat bietet Brinkmann dem Leser mit der Popcollage, den überarbeiteten Comics oder fett gesetzten Worten eine sinnlich-erlebende Aufnahme an. Der Reflexion aber enthebt er ihn nicht.

Ganz in Leslie Fiedlers Sinne begreift Brinkmann Mythen und Protagonisten des Pop als literarischen Stoff. Belege dafür liefern die drei US-amerikanischen Comics,¹⁸⁶ die Brinkmann für den Band „Die Piloten“ übersetzte und ironisierte. Personal und Aufmachung sind vertraut, der Inhalt aber für herkömmliche Comics sehr untypisch:¹⁸⁷ Er reflektiert das Genre und dessen Rezeption auf schräge Weise. Hüter des guten Geschmacks wie die vernünftige und nette Comicfigur Nancy¹⁸⁸ kämpfen gegen Kitschgestalten wie Fred Feuerstein.¹⁸⁹ Damit sind sie überfordert: Nancy verliert den Verstand und fällt wie tot um. Brinkmanns Botschaft ist klar: Zeitgemäße Literatur verachtet Popkultur nicht als Abfall, sondern nimmt sie als Material und Inspirationsquelle für freies, lustvolles künstlerisches Schaffen wahr.¹⁹⁰

¹⁸³ Martin Henry Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*. WS 89/90, S. 31.

¹⁸⁴ Martin Grzimek, „Über den Verlust der Verantwortlichkeit. Zu Rolf Dieter Brinkmanns poetischen Texten“, in: *Arbeitskreis Linker Germanisten (Hg.), Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann u. a. 1977*, S. 105.

¹⁸⁵ Michael Kohtes, *Rolf Dieter Brinkmann und die ‚neue amerikanische Szene‘: ein Beitrag zur Lyrik der 60er Jahre*. 1986, S. 64.

¹⁸⁶ Laut einer editorischen Notiz von Maleen Brinkmann entstammen sie der literarischen Szene New Yorks. Siehe: *Brinkmann, Standphotos*, S. 371.

¹⁸⁷ Grundlage für diese Einschätzung ist eine fundierte Charakterisierung traditioneller Comics in der Forschungsliteratur. Siehe: Wolfgang J. Fuchs/Reinhold C. Reitberger, *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. 1973.

¹⁸⁸ Die Figur erblickte in den 1950er Jahren das Licht der Öffentlichkeit, heute zeichnen sie Brad und Guy Gilchrist.

¹⁸⁹ Fred Feuerstein ist eine Figur der US-Zeichentrickserie „The Flintstones“, die Joseph Barbera, Alan Dinehart und William Hanna seit den 1960er Jahren für ABC produzierten. Von 1966 an lief die Serie unter dem Titel „Familie Feuerstein“ auch im deutschen Fernsehen.

Viele Forscher sehen in Gestaltungselementen wie den Comics vor allem den mehr oder weniger gelungenen Ausdruck eines Protests. Der optische Affront, so schreibt Michael Zeller, illustrierte Brinkmanns Angriff auf die etablierte Literatur.¹⁹¹ Paul Konrad Kurz schimpft dagegen, dass Brinkmann mit Wort- und Comicmaterial schocken wolle, aber in bla-bla stecken bleibe.¹⁹² Jürgen Theobaldy wiederum sieht in der synthetischen Welt aus Illustrierten, Cartoons, Filmen und Schlagern einen Versuch, die westdeutsche Umwelt als amerikanisiert vorzuführen. Das sei keine Kritik an den USA, sondern ein bewusst flaches Abbild.¹⁹³ Und Harald Hartung glaubt mit den Comics gar generell die Fragwürdigkeit amerikanischer Pop-elemente in Brinkmanns Büchern belegen zu können – zitiert dann aber den Text ohne das visuelle Material.¹⁹⁴

Diesen Interpreten entgeht ein wichtiger Punkt: Selbst in den Comics verweist der ironisch-reflexive Text auf eine Metaebene – ihr Einsatz ist kein Selbstzweck, keine naive Freude am Schock. In den Comics ist somit eine Tendenz angelegt, die in den Gedichten ungleich stärker zur Geltung kommt: Tiefe verleihen ihnen keineswegs die Bilder und Vorstellungen aus Werbung und Film an sich, wie Hartung findet,¹⁹⁵ sondern die Gedanken und Emotionen, die sie wecken. So hat Kagel nur partiell Recht, wenn er die Comiczeichnungen im Band die Trivialisierung des Genres Lyrik vorführen sieht: „Seine Merkmale, die plakative Ausdrucksform, die idiomatisch typisierende Umgangssprache und die Orientierung des Textes auf einen Plot hin, sind auch in den Gedichten wiederzufinden.“¹⁹⁶ Vielmehr gehen die Gedichte inhaltlich weit über die Comics im Band oder gar beliebte Comicserien im Allgemeinen hinaus: Realität in Brinkmanns Gedichten beschränkt sich eben nicht auf die „Anhäufung von Materialien, ... ein System von Reizen und Signalen“,¹⁹⁷ es umfasst vielmehr vor allem auch das komplexe System an menschlichen Empfindungen und Verhaltensweisen. Jürgen Schäfer hat diesen Zusammenhang auf den Punkt gebracht: Erst die Reaktion des Autors auf die Oberflächlichkeit der Dinge führt zu einem subjektiven Schreiben. Die Zeichen des Alltags und der Popkultur in den

¹⁹⁰ Beispiele dafür stellen auch zwei weitere Text-Bild-Kompositionen aus dem Umfeld der New York Poets der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts dar. Sie finden sich in der Originalausgabe des Gedichtbandes und sind dem Band C-Comics von Joe Brainard entnommen. Er und seine Partner Kenneth Koch und Edwin Demby arbeiteten ebenfalls mit Comicelementen, deren Plakativität und Klischeehaftigkeit sie im Text ad absurdum führten. Siehe: Rolf Dieter Brinkmann, *Die Piloten*. 1968, S. 2 und 108.

¹⁹¹ Michael Zeller, *Gedichte haben Zeit. Aufriss einer zeitgenössischen Poetik*. 1982, S. 209.

¹⁹² Paul Konrad Kurz, „Beat – Pop – Underground“, in: ders., *Über moderne Literatur III: Standorte und Deutungen*. 1971, S. 258.

¹⁹³ Jürgen Theobaldy, „Begrenzte Weiten. Amerika-Bilder in der westdeutschen Lyrik“, in: Hans Bender (Hg.), *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 1976, 23. Jg., H. 5, S. 411 ff.

¹⁹⁴ Harald Hartung, „Pop-Lyrik am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Replik*, 1970, 3. Jg., H. 4/5, S. 57 ff.

¹⁹⁵ ebd., S. 59.

¹⁹⁶ Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis ...*, S. 34.

¹⁹⁷ Hartung, „Pop-Lyrik am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmann“, S. 59.

Gedichten sind für sich nur momentan bedeutsam¹⁹⁸ – entscheidend ist, dass sie Prozesse des Denkens, Fühlens und Handelns auslösen. So entsprechen die Sprechblasen der Comics, wie Jan Röhnert feststellt, in der Tat Brinkmanns Absicht „der subversiven Durchdringung der lyrischen Form mit Elementen der Populär- und Massenkultur“.¹⁹⁹ Der auralose, von keiner authentischen Erfahrung gesättigte Charakter des massenhaft reproduzierten Bildmaterials aus Werbung, Printmedien, TV und kommerziellem Kino komme zum Vorschein. Werde wie bei Brinkmann solches Material zur Grundlage von Gedichten gemacht, „so erübrigt sich deren Interpretierbarkeit nach klassischen Kriterien der Interpretation wie Form-Inhalt-Relation, Originalität der künstlerischen Methode, Wahrhaftigkeit der verarbeiteten Erfahrung. Das massenmediale Bildmaterial lässt wegen seines fehlenden, sonst für Kunst verbürgten Erfahrungsgehalts den klassischen Interpreten scheitern – er sieht sich zurückgeworfen auf das Material, die Oberfläche, die nur ihrer selbst wegen existiert.“²⁰⁰ Die Tricktechnik des Comics sei dabei für Brinkmann „Ausgangspunkt, mediale Wahrnehmungen zu brechen, sie ironisch zu verzerren und in subversiver Intention zu verfremden.“²⁰¹

So funktionieren auch viele Gedichte von Frank O’Hara, die Brinkmann mit Unterstützung Ralf-Rainer Rygullas in einem Band übersetzte und kommentierte. Ein Beispiel ist das „Gedicht“:²⁰²

*Lana Turner ist zusammengebrochen!
Ich trottete so daher und plötzlich
fing es an zu regnen und zu schneien
und du sagtest es würde hageln
aber Hagel schlägt dir auf den Kopf
hart, also schneite und regnete es
tatsächlich und ich war so in Eile
dich zu treffen doch der Verkehr
benahm sich genauso wie der Himmel
Und plötzlich sehe ich eine Schlagzeile
LANA TURNER IST ZUSAMMENGEBROCHEN!*

¹⁹⁸ Jörgen Schäfer, „Die ‚Neuheit‘ punktuellen Ja-Sagens‘ – Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Rolf Dieter Brinkmann Essays“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. 2001, S. 231 ff.

¹⁹⁹ Jan Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. 2007, S. 326.

²⁰⁰ ebd., S. 327/328.

²⁰¹ ebd., S. 329.

²⁰² Frank O’Hara, „Gedicht“, in: ders., *Lunch Poems und andere Gedichte*. 1969, S. 28.

²⁰³ Rolf Dieter Brinkmann, „Anmerkungen zu den Gedichten“, in: Frank O’Hara, *Lunch Poems*, S. 81.

*es gibt keinen Schnee in Hollywood
es gibt keinen Regen in Kalifornien
ich bin auf einer Menge Partys gewesen
und hab mich völlig daneben benommen
aber ich brach niemals wirklich zusammen
oh Lana Turner wir lieben dich steh auf*

O'Hara platziert den Namen der populären Schauspielerin an sehr prominenten Stellen und einmal sogar mit einer typografischen Hervorhebung. Ihr Ungeschick ist für das lyrische Ich aber nur ein Anlass, über seine banalen Erlebnisse im Alltag, seine kleinen Probleme und auch seine Verhaltensweisen nachzudenken. Popsignifikanten sind für O'Hara kein Selbstzweck, sondern Impulse für subjektive Empfindungen und Reflexionen. Diese Technik O'Haras visuell zu veranschaulichen, prägte die Gestaltung des Bandes, die Brinkmann verantwortete. Der Umschlag zeigt dreifarbige Zeichnungen von Joe Brainard aus den C-Comics, den Büchern, bei denen der 1994 verstorbene Zeichner und Autor mit verschiedenen New Yorker Dichtern zusammenarbeitete. Vorne stellt er ein Liebespaar dar, das sich gestört fühlt, offenbar von einer anderen Frau, hinten zwei sprechende T-Shirts, eins in Originalgröße, eins nach dem Waschen geschrumpft, in die Motive integriert er Verlags- und Autorennamen sowie Titel des Bandes. Für Brinkmann sind Brainards Arbeiten „lustige, billige ‚schlechte‘ Kunst und weisen Züge der Mixed-Media-Richtung auf.“²⁰³ In der Kombination von Text und Bild missachten sie Regeln des Genres Comics – statt eingängiger Geschichten präsentieren sie einen nicht näher bestimmten Moment, statt klar strukturierter Gestalten unbelebte Sprecher, statt einer mehrere Dimensionen. Das setzt sich in dem Comic "Red Rydler" von O'Hara und Brainard fort, das den Gedichten vorangestellt ist: Es verulkt auf sprunghafte Weise Westernfiguren, die nicht mehr genretypisch Frauen dominieren und Pferde beherrschen, sondern homosexuell und in ihren Hund vernarrt sind.

Auch wenn die Gestaltung des Bandes die kulturelle Massenware ironisiert, so signalisiert sie dennoch, indem sie dieses Thema wählt, dass sich die Autoren jedem Anspruch auf Exklusivität, wie ihn Lyrik traditionell formuliert, entsagen. Der "young poet" ist wie

4

.2.1 Bilder als Beiwerk: von Brinkmann (mit-)gestaltete Bücher, Bucheinbände und Zeitschriften

ein sturzbetrunkenen Maler – so assoziiert es das gleichnamige Gedicht.²⁰⁴ Es ist diagonal von links oben nach rechts unten in Stufen gesetzt und kombiniert mit der mehrteiligen farbig unterlegten Schwarz-Weiß-Zeichnung "O'Hara Reading" von Larry Rivers, die den lesenden O'Hara und zwei Menschen zeigt, die ihm zuzuschauen scheinen. Anders als das Porträt O'Haras zu Beginn des Bandes hebt die Zeichnung den Autor nicht klar hervor, sie zeigt ihn vielmehr von der Seite und wirkt wie verwischt. Hinzu kommt, dass sie die Lesbarkeit des Textes behindert. Und so zeigt sie jene Vergänglichkeit der Alltags- und Popeindrücke an, die O'Hara nach Brinkmann in seinen Gedichten verarbeitet.²⁰⁵

Das Photo zersetzt sich, man ist über den Rand hinausgequollen, zurückbleiben prähistorisch anmutende Ablagerungen?

Um private, alltägliche Eindrücke aus der New Yorker Szene in den 60er Jahren dreht sich der Band „Guillaume Apollinaire ist tot“.²⁰⁶ Er enthält Texte von Ted Berrigan und Kollaborationen Berrigans mit Ron Padgett, die Brinkmann zusammengestellt und weitgehend übersetzt hatte. Im Zentrum steht eine Strecke dokumentarischer Fotos, die Berrigan und Menschen aus seinem Umfeld zeigen. Sie illustrieren Schaffensweise und Lebensstil, um die Berrigans Gedichte und Prosa kreisen: die freie und ungezwungene Verbindung von privater Sphäre und Öffentlichkeit von Kunst und Literatur, von alltäglichem Erlebnis und gesellschaftskritischer Assoziation. So heißt es im Gedicht „Leben mit Chris“:²⁰⁷

*Es ist nicht aufregend ein Stück Seife in deiner
rechten Brusttasche zu tragen
es ist auch nicht langweilig
es ist eben das, was in Amerika 1965 passiert*

*Wenn es keinen Frieden in der Welt gibt
Dann weil es keinen Frieden in den Köpfen der Menschen gibt
Immerhin, du würdest dich wundern, wie
eine wirklich gute Tasse Kaffee und ein paar Pillen
dein Leben verändern können*

²⁰⁴ Frank O'Hara, "A young poet", in: ders., *Lunch Poems*, aufklappbare Doppelseite zwischen S. 60 und 61.

²⁰⁵ Brinkmann, „Anmerkungen zu den Gedichten“, S. 76.

²⁰⁶ Ted Berrigan, *Guillaume Apollinaire ist tot. Und Anderes. Gedichte, Prosa, Kollaborationen. Mit Notizen von Tom Clark, Allen Kaplan und Ron Padgett.* 1970.

²⁰⁷ Ted Berrigan, „Leben mit Chris“, in: ders., *Guillaume Apollinaire ist tot*, S. 57.

²⁰⁸ Dazu gehört der Gedichtband „Eiswasser an der Guadalupe Str.“, der 1985, zehn Jahre nach Brinkmanns Tod, erscheint und seine Gestaltungsvorgaben nach Angaben der Herausgeber streng beachtet. Den Umschlag hatte Brinkmann mit einem aufgeklebten Farbfoto versehen, das dürre Bäume in einer abendlichen Gegenlichtaufnahme zeigt. Schon früher waren Brinkmanns Texte oft in Verbindung mit visuellen Elementen erschienen. So erzählt der Verleger Jörg Schröder von einem Exemplar des Gedichtbandes „Ohne Neger“ mit eingeklebter Pop-Collage als Titel, die Bein und Hände eines Mädchen zeigt – siehe: Jörg Schröder, Schröder erzählt. „Zum harten Kern“: über Rolf Dieter Brinkmann. 1992, S. 2. Die 1966 in der Oberbaum Presse Berlin veröffentlichte Originalausgabe der „Et-Gedichte“ wiederum enthält Illustrationen von Martin Dürschlag. In der Originalausgabe der „Standphotos“, die 1969 als Hundertdruck VI im Gui-

Weitere visuelle Elemente des Bandes setzen dem vergnügt Motive der Bürgerlichkeit entgegen. Der Umschlagentwurf von Henning John von Freyend etwa vermittelt Ordentlichkeit: Zu sehen ist männliche Kleidung im Ausschnitt, ein geknöpftes Hemd und eine mit einem Gürtel festgezogene Hose. Zwei schwarz-weiße Bleistift-Comic-Zeichnungen von George Schneeman führen eine steife Bürosituation und einen Ausflug vor – Situationen und Szenen, die ein enges und geregeltes Leben vorführen, das in den Gedichten kaum auftaucht oder nur als Ort, den es zu meiden oder zu fliehen gilt. Sie bewegen sich frei durch den Alltag, mit der Lust an der Assoziation, die oft etwas Spielerisches hat, wie es sich auch in der schwarz-weißen, düsteren Montage von drei Passfotos mit Berrigans Gesicht zeigt, die den Gedichten vorangesellt ist.

Man muss nicht so weit gehen wie Ralf Bentz und die Einbände und Cover von Gedichtbüchern, die Brinkmann gemeinsam mit Künstlern oder auch alleine gestaltete,²⁰⁸ als Versuch zu deuten, im Sinne Marshall McLuhans neue Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen zu üben.²⁰⁹ Entscheidend ist vielmehr, dass ihre Betrachtung einen Schluss nahe legt: Brinkmann fand es bei diesen Werken durchaus reizvoll, Gedanken oder Stimmungen auf visuelle Weise radikal zuzuspitzen – aber nur punktuell oder als Rahmen für den Text, dessen Rolle als zentrales Medium der künstlerischen Aussage er keinen Deut schwächt.

Mit diesem Ansatz initiierte Brinkmann auch die Literatur-Zeitschriften, bei deren Produktion er in den späten 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit der Künstlergruppe EXIT zusammenarbeitete. Als Titel wie Gummibaum und der Nachfolger Der fröhliche Tarzan an den Start gingen, so erinnert sich Berndt Höppner, „war vorgespurt, dass die Bilder Zusatz oder Ranke sind um die Texte herum. Es ging nicht um ein 1:1-Verhältnis. Das Eigentliche war immer Text.“ Wo Brinkmann allerdings das Gefühl gehabt habe, das Medium Text reiche nicht, „nahm er die Zeichnungen wie selbstverständlich zu seinen Werken.“ Brinkmann habe die Arbeiten von EXIT als Material gesehen, das er zuführen kann.

Ein Beispiel ist die vierte Ausgabe der Zeitschrift Der fröhliche Tarzan von 1971,²¹⁰ die „Gedichtbilder & Bildgedichte“ enthält, wie es programmatisch auf der Titelseite heißt.

do Hildebrandt Verlag Duisburg herauskam, befinden sich Farbätzungen von Karolus Lodenkämper. Wegen der thematischen Bezüge behandelt die vorliegende Arbeit diese beiden Bände näher im „Godzilla“-Kapitel (vgl. Kap. 4.3.1).

²⁰⁹ Ralf Bentz, „Rolf Dieter Brinkmann. Ein Porträt des Dichters als Pionier des Underground“, in: Boris Kerenski und Sergiu Stefanescu, *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*. 1999, S. 194.

²¹⁰ Das Heft ist im Sommer 1971 in Köln in einer Auflage von 400 Exemplaren erschienen.

4

.2.1 Bilder als Beiwerk: von Brinkmann (mit-)gestaltete Bücher, Bucheinbände und Zeitschriften

Dabei treibt Höppner als hauptverantwortlicher Redakteur ein Spiel mit Konventionen: In Zeichnungen, die an Comics erinnern, nimmt er Helden ihre strahlenden Gesichter ab oder zeigt ihre Genitalien. Charakteristisch für das Heft ist eine mitunter radikale Beschränkung auf Gegenstände des Alltags, die mit einer absichtsvollen Kunstlosigkeit einhergeht: Worte sind durchgestrichen, vieles wirkt wie mit der Hand flüchtig hingekritzelt und ist oft unlesbar. Auf den meisten Seiten sind Texte dabei integrale Bestandteile der Bildkomposition, visuelle Elemente wiederum illustrieren den Text, lockern seine Struktur auf oder ersetzen Worte.

Die Wirkung der Bildelemente ist freilich höchst unterschiedlich – das zeigt sich an den Stücken, mit denen Brinkmann als Autor vertreten ist. Der Wortlaut des kurzen Gedichts „Kaffee trinken“ hält, was der Titel verspricht: Mit einfachen Worten beschreibt er die alltägliche, stressfrei und selbstbestimmt anmutende Handlung eines Individuums.²¹¹ Höppners Zeichnung sperrt sich gegen diese Lesart: Der handelnde Mensch ist nicht zu sehen, stattdessen Löffel, Tasse, Milchkanne und vor allem ein Tisch – unbeweglich, immer gleich, beruhigend und langweilig. Das im Text dominierende, positiv konnotierte Motiv eines entspannten Menschen rückt mit der Zeichnung in den Hintergrund. Nun herrschen, zumindest auf den ersten Blick, Anonymität und Monotonie vor. Während also die Zeichnung zum Gedicht „Kaffee trinken“ die Aussage des Textes hinterfragt oder erweitert, wirkt jene zu dem Stück „Der leere Stuhl“²¹² umgekehrt. Die Zeichnung betont das zentrale Motiv des Gedichts. Die Gedanken, die der Text um es herum entwickelt, blendet sie dagegen aus: den Widerstand gegen ein reines Nützlichkeitsdenken und die Freude am Unverbrauchten. Die Zeichnung erschwert gar das Lesen, indem sie den Text auf eine mit Tinte vorgenommene Punktierung legt.

Eine dritte Variante des Verhältnisses von Text zu Bild in dieser Ausgabe der Zeitschrift lässt sich an einem Beitrag von Ted Berrigan ablesen. Er gehörte zu den jungen New York Poets, die das Private, die Oberfläche, das Alltägliche in der Kunst zu vermitteln versuchten. Werke in ihrem Stil zu schaffen, sei ein entscheidender Impuls gewesen, den Brinkmann in die Zusammenarbeit mit der Künstlergruppe EXIT getragen habe, erzählt Höppner. Berrigans „Persönliches Gedicht Nr. 2“ schildert das mühsame Aufstehen an seinem

²¹¹ Die reine Textversion des Gedichts veröffentlichte Brinkmann unter dem Titel „Kaffee trinken (1)“ im Band „Gras“ (in: Brinkmann, *Standphotos*, S. 306). Dort (ebd., S. 307) findet sich auch eine zweite Folge des Gedichts, „Kaffee trinken (2)“:

Es ist nachts. Das Wasser kocht. Auf dem Tisch stehen 5 Tassen.

Ich komme mit der Kaffeekanne ins Zimmer und sehe dich vor diesen Tassen Geige spielen.

Anders als im ersten Gedicht bleiben viele Fragen offen: Warum stehen fünf Tassen auf dem Tisch? Wie begegnen sich die beiden Menschen? Der Text deutet Brüche im Alltag an, die im ersten Gedicht nicht zu spüren sind.

²¹² Die Textversion, die freilich nach der dritten und sechsten von sieben Strophen jeweils ein leeres Quadrat enthält, veröffentlichte Brinkmann im Band „Gras“ (in: Brinkmann, *Standphotos*, S. 316).

27. Geburtstag sowie die kleinen und kleinsten Begebenheiten und Begegnungen, Handlungen und Gedanken des Tages. Höppners Zeichnungen zeigen Berrigans Gesicht, aber auch die Bücher, in denen er liest, und die Unterhose, die er anzieht. Andere grafische und typografische Elemente – Fettungen, Sperrungen, Rahmen oder Pfeile – versinnbildlichen Aktionen (das schnelle Gehen etwa) oder zeigen Gedankensprünge an. Während Ted Berrigans Gedicht im Original fast wie ein persönliches Telegramm der flüchtigen Handgriffe und Geistesblitze anmutet,²¹³ bewegt sich das Gedicht in Kombination mit der grafischen Darstellung länger und freier.

Nach dem Blick auf diese drei Beispiele ist es offenkundig, dass die oft spontan und leicht wirkenden Experimente in den Zeitschriften es keinesfalls zuließen, Wirkung und Funktion der Bildelemente so klar zu begrenzen wie in den Büchern „Gras“ oder „Die Piloten“. Darauf drängen und so seinen Ansatz durchsetzen wollte Brinkmann nicht – Publikationswege und -formen einmal auszuprobieren, habe ihn mehr gereizt als genauere Produktionspläne oder tiefer gehende Konzepte, erzählt Höppner. So war es auch bei der Zeitschrift Gummibaum, einem weiteren Gemeinschaftsprojekt mit Künstlern in Köln, das Brinkmann anstieß. Die Zusammenarbeit habe gut funktioniert, erinnert sich Berndt Höppners EXIT-Kollege Thomas Hornemann im Gespräch mit Gunter Geduldig: Brinkmann habe das Layout gemacht, Abbildungen ausgesucht und den Titel erfunden. Das Handwerkliche und Selbstgestrickte der Produktion dieser Zeitschrift habe Brinkmann dabei sehr gefallen. Schon damals habe Brinkmann einen „starken bildnerischen Hang“²¹⁴ gezeigt, der in seinem Spätwerk klar hervorgetreten sei: „In Brinkmann steckte auch ein Bildender Künstler. Ihm schwebte eine Text-Bild-Kongruenz vor, die ihm teilweise gut gelungen ist.“²¹⁵

Gleichwohl reflektierte Brinkmann durchaus kritisch die Inkonsistenz dieser Versuche, bei denen die Bildenden Künstler die Texte mal konterkarierten, mal stützten, sie mal ernst nahmen, mal verulkten. Worin die Schwierigkeiten liegen konnten, zeigt Brinkmanns Gedicht „Lebenslauf einer Frau“ in der dritten Ausgabe der Zeitschrift Gummibaum. Es ist versehen mit einer Zeichnung von Berndt Höppner, die verschiedene im Gedicht beschriebene Alltagsszenen in Ausschnitten illustriert. Zudem ist von dem gleichmäßigen Schrift-

²¹³ Ted Berrigan, „Persönliches Gedicht Nr. 2“, in: Alice Notley (Hg.), *The Collected Poems of Ted Berrigan*. 2005, S. 116. Das Gedicht gehört zu jenen „I do this I do that“-poems“, die Frank O’Hara und in seiner Folge unter anderem Berrigan praktizierten und zu Vorbildern zeitgemäßer Lyrik erhoben.

²¹⁴ Gunter Geduldig, „Manchmal ging es richtig zur Sache: Ein Gespräch mit Thomas Hornemann“, in: *Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann*, 2004/2005, 8. Jg., H. 1/2, S. 15.

²¹⁵ ebd., S. 15/16.

bild der Originalfassung im Band „Die Piloten“²¹⁶ nichts mehr übrig: Ist da der mit Maschine geschriebene Text in vierzeiligen Strophen angeordnet – nur die Schlusstrophe besteht lediglich aus einer Zeile –, breiten sich in der Zeitschriftenversion die von Hand und in unterschiedlichen Schriftgrößen und -typen geschriebenen Worte über die ganze Seite aus. Das gibt dem Gedicht eine formale Lebendigkeit, die in Kontrast steht zu seinem zentralen inhaltlichen Motiv: der Monotonie im Leben der Frau. Das Immergleiche des Alltags hindert den Sprecher daran, eine nackte Frau mit Freude zu sehen²¹⁷ – sie kommt ihm in ihren routinierten Handlungen wie abgestanden vor, ohne Bewegung, ohne Leben. Diese bittere Stimmung will nicht so recht zur Leichtigkeit der Striche Höppners passen. Es verwundert daher nicht, wenn sich Thomas Hornemann daran erinnert, dass Brinkmann, so sehr er die vielen beinahe kunstlosen Zeichnungen der EXIT-Gruppe, vor allem jene Höppners, geschätzt habe, die spielerische Art der Darstellung etwa bei der Produktion des Künstlerbuchs Erwin's 1969 doch zu weit gegangen sei.²¹⁸ Dafür sei es Brinkmann zu wichtig gewesen, sich genau über Ziele und Inhalte im Klaren zu sein.²¹⁹ Wo er Bilder nur punktuell oder als Rahmen einsetzen wollte, wie in den Zeitschriften oder den Büchern „Die Piloten“ und „Gras“, da sollten sie die Klarheit und Offenheit der Texte nicht beeinträchtigen, sondern, so rekapituliert Berndt Höppner, „Beiwerk im allerpositivsten Sinn“ sein.

²¹⁶ Brinkmann, *Standphotos*, S. 250.

²¹⁷ Ähnlich verhält es sich mit zwei Versionen des Gedichts „Liedchen“, der Originalfassung im Gedichtband „Die Piloten“ und der Variante mit einer Zeichnung Höppners in der dritten Nummer der Zeitschrift *Gummibaum* aus dem Jahr 1970.

²¹⁸ EXIT hatte das Buch 1969 als Selbstdarstellung konzipiert – mit Zeichnungen, Bildern, Fundstücken, Fotos und Texten. Brinkmann war mit Originalfassungen der Gedichte „Zugluft“ und „Sein Album“ vertreten. Thomas Hornemann, heute Mitte 60 und als Künstler in Berlin tätig, hat das verschollene Buch, „dieses einzigartige Wort-Bild-Kunstwerk“, in akribischer Kleinarbeit aus vorhandenen originalen Druckvorlagen rekonstruiert. Siehe: Thomas Hornemann, „Erwin's – Rekonstruktion eines verschollenen Künstlerbuchs“, in: *Orte – Räume*, 2004/2005, 8. Jg., H. 1/2, S. 2-7.

²¹⁹ Geduldig, „Manchmal ging es richtig zur Sache“, S. 10 ff.

4 .2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, Westwärts 1 & 2. Gedichte. Erweiterte Neuausgabe. 2005, sechste Seite der Fotostrecke vor den Gedichten.

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

Wie wichtig Brinkmann die Gestaltung seiner Werke war, zeigt sein zähes Ringen mit dem Rowohlt Verlag um den Gedichtband „Westwärts 1 & 2“ im Jahre 1975. Der Grund für die Auseinandersetzung: Dem Verlag war das Manuskript zu lang, Brinkmann musste es von 270 auf 180 Seiten kürzen. Er strich 26 Gedichte und verzichtete auf das umfangreiche Nachwort. Zudem wählte er zwei unterschiedliche Schriftgrößen – eine kleinere, die sonst für Fußnoten verwendet wurde, für die längeren Gedichte – und stellte oft zwei Gedichte auf eine Seite. Trotzdem, so schreibt seine Frau Maleen Brinkmann in einer editorischen Notiz zur erweiterten Neuausgabe 2006, habe er seine ästhetischen Vorstellungen durchsetzen können.²²⁰ An der Aufmachung musste Brinkmann keine Abstriche machen.²²¹

etwa 196 Fotos von mir auf 6 mal 6 Fotos pro Seite usw und gelbes Vorsatzpapier, ohne Werbung, also Klappentext usw. im Buch, sehr schön muss das werden ...

Der Vergleich der Erstausgabe mit der Neuausgabe, die das Buch „in der ursprünglich vom Autor geplanten Form zu rekonstruieren“²²² versucht, belegt in der Tat, dass sich an den Fotofolgen vor und nach den Gedichten sowie am Umschlag mit vier Fotos von Brinkmann nichts geändert hat.²²³

Die Fotos zeigen Bruchstücke: Brinkmann wählte nicht die Totale, sondern kleine Ausschnitte. Oft entstammen die Motive der Natur, besonders häufig sind Teile knorriger Eichenbäume zu sehen, die Brinkmann in der Nähe von Austin aufgenommen hat – so füllen sie alleine die ersten drei Fotoseiten. Die vielfache Wiederholung dieser Fragmente lässt die Natur verstümmelt erscheinen, zugleich verwirrt sie den Betrachter, indem sie ihm keinerlei Orientierung bietet. Weitere Motive, die Brinkmann während Aufenthalte in Rom, Köln, Olevano, Vechta und Longkamp entdeckt hat, legen den Schluss nahe, dass der Mensch verantwortlich ist für den kümmerlichen Zustand der Natur: Die Zivilisation scheint sich rücksichtslos auszubreiten. Brinkmann zeigt eine meist gleichermaßen verkrüppelte wie unübersichtliche, nur gelegentlich unbeschädigte Natur vor oder neben bröckelnden Häusern, Bauruinen oder Baustellen, die brutale Eingriffe in die Natur darstellen und oft zugleich baufällig wirken. Mal vereint er die beiden Bereiche auf einem

²²⁰ Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1 & 2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuausgabe.* 2006, S. 334.

²²¹ Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut.* 1999, S. 169.

²²² Brinkmann, *Westwärts 1 & 2*, S. 335.

²²³ Die erweiterte Ausgabe hat ein größeres Format als die Erstausgabe von 1975. Der Vorbemerkung ist ein Zitat von Lewis Carroll vorangestellt. Es sind Gedichte eingefügt, die Reihenfolge ist umgestellt. Am Ende angehängt sind der komplette Essay „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“ und eine editorische Notiz. Die folgenden Zitate aus „Westwärts 1 & 2“ entstammen diesem neuen Band.

²²⁴ Gerhard Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montagertexte Alexander Kluges.* 1983, S. 56 ff.

Bild, mal arrangiert er sie zu einer Fotoserie auf einer Seite. Dabei führt er nicht in erster Linie den Gegensatz vor von positiver Natur, in der eine wilde Entfaltung möglich scheint, und negativer Zivilisation, in der Zwänge und Stillstand dominieren, wie Gerhard Bechtold schreibt.²²⁴ Vielmehr hält Brinkmann vor allem den Schaden fest, den die Zivilisation in der Natur angerichtet hat.

Doch nicht nur die Monstrosität der Bauten erschwert eine Lebendigkeit, wie sie Brinkmann am ursprünglichsten und fantasievollsten in der Natur wahrnimmt. Immer wieder präsentiert er auch wuchtige Maschinen, Lastenkräne zum Beispiel, deren Bewegung kein Fortkommen anzeigt, sondern ein Rotieren auf der Stelle. Verkehrsmittel wie Züge scheinen aus einem in das andere Nichts zu fahren. Das Motiv, das Brinkmann in diesem Kontext am häufigsten verwendet, ist das Auto: Auf vielen Fotos verdrängt es den Menschen aus dem Mittelpunkt des Geschehens – so verstellt es Fußgängern den Weg, Verbotsschilder für Passanten betonen seine Vorrangstellung.²²⁵

Bauwut und hektischer Straßenverkehr sind nur zwei Merkmale bedrohlicher Urbanität, auf die Brinkmann wiederholt den Fokus legt – neben der Aufdringlichkeit der Reklame, der Vergewaltigung von Menschen oder der Brutalität der Staatsgewalt. So entstehen Szenarien des Verfalls, die er mit Torsi oder auch Gesten und Minen aggressiver Menschen weiter illustriert. Die Stadt wirkt anonym und kommerzialisiert, unübersichtlich und gefährlich. Sie scheint Gewalt, Verwahrlosung und Armut zu bedingen, die auch das Lebensumfeld des Autors prägen. Die Fotos vermitteln den Eindruck, Bewegungen und Begegnungen von Menschen seien kaum möglich – zu sehen sind meist verlassene Plätze, die oft die Dominanz der Geschichte anzeigen, und leere Räume.

Kaum einmal taucht in den beiden Fotostrecken ein positives Gegenbild auf: das lachende Gesicht oder der Körper einer Frau, die sich spontan äußert oder fröhlich und entspannt handelt. Andreas Moll liegt daher falsch, wenn er die Fotostrecken als Beispiel für Eigenbilder, also eigenhändig produzierte Fotos, in Brinkmanns Werk sieht, die überwiegend positiv konnotiert seien und von „einer erstaunlichen Innerlichkeit und positiven Sensibilität“ zeugten.²²⁶ Die Grundstimmung der Fotos ist vielmehr düster – das hat nicht zuletzt

²²⁵ Carsten Lange hat in einer neueren Untersuchung aufgezeigt, wie sich in den Fotos das Spannungsfeld zwischen Gefangensein und Ausbrechen, zwischen Zwang und freiem Bewegen zeige. Siehe: Carsten Lange, „'Walk': 'Don't Walk': Dynamische und statische Raumbilder in Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1 & 2*“, in: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann. *Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. 2010, S. 53 ff.

²²⁶ Andreas Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*. 2006, S. 210.

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

mit der Aufnahmetechnik Brinkmanns zu tun: Oft sind die Szenen von unten nach oben festgehalten, als fotografiere ein Bedrohter, Machtloser. Auch hält Brinkmann die Kamera häufig gegen das Licht – das Resultat: Die Konturen und Details sind unscharf, Vordergrund und Hintergrund verschwimmen. Aufnahmen aus dem Zug oder dem Flugzeug verstärken diese Wirkung und verleihen den ohnehin oft verwackelten Fotos den Anschein von Flüchtigkeit. Immer wieder wählt Brinkmann die Ausschnitte zudem so, dass sie vom Ganzen abgetrennt erscheinen.

Gerade auch in Brinkmanns Verzicht auf technische Feinheiten und Nachbesserungen manifestiert sich jene subjektive Sichtweise des Künstlers im Sinne Susan Sontags, die sich nicht in der geplanten Einrichtung einer fiktiven Wirklichkeit äußert, sondern im Erfassen eines konkreten Realitätsausschnitts.²²⁷ Mit der Kamera pflegt Brinkmann das dissoziierende Sehen, das die amerikanische Publizistin vor allem in ihren frühen Essays zum Charakteristikum moderner Fotografie erhob: Es isoliert oft wahrgenommene Gegenstände oder hebt im Allgemeinen eher vernachlässigte oder verachtete Szenen, Menschen oder Objekte hervor, sammelt Details, führt Zufälliges zusammen. Vom Anspruch der Kontext- und Bedeutungslosigkeit freilich, der für Sontags Theorie der Fotografie eine entscheidende Rolle spielt, ist Brinkmann in seinem Spätwerk weit entfernt: Die Fotostrecken in „Westwärts 1 & 2“ dokumentieren eine feindselige Zivilisation, die den Einzelnen in die Enge treibt. So hält ein Thema die Fototafeln zusammen, die im Übrigen, wie Claudia Schwalfenberg richtig feststellt, assoziativ sind und keiner Chronologie oder Hierarchie folgen.²²⁸

Die Metapher des Schnapsschusses, die eine zentrale Rolle in Brinkmanns Werk spielt, findet in den Fotofolgen ihre Rückübersetzung in jenen realen künstlerischen Bereich, aus dem sie stammt. Ein flüchtiges Knipsen ausgewählter Wirklichkeits- und Wahrnehmungspartikel kennzeichnet die Fotosprache des Autors – darin ist sich die Forschung weitgehend einig. So schreibt Heiko Wangelin, die Bildstrecken vermittelten ein „sofortiges, blitzschnelles Habhaftwerden eines Segments der wahrgenommenen Realität als Abbild“²²⁹ und bezeugten „die Authentizität einer sensibilisierten Wahrnehmung, der sich aufgesplitterte Bildsegmente ... aus der Realität aufdrängen, wie sie auch die reale Bewe-

²²⁷ vgl. Kap. 3.1.3.

²²⁸ Claudia Schwalfenberg, *Die andere Modernität: Strukturen des Ich-Sagens bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1997, S. 200 ff.

²²⁹ Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 79.

²³⁰ ebd., S. 82.

²³¹ Götz Grobklau, „Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte: Rolf Dieter Brinkmann – Alexander Kluge, in: Bernd Thum (Hg.), *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*, 1985, S. 335.

²³² ebd., S. 335/336.

²³³ Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 78.

²³⁴ Martin Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*. 1989/90, S. 93/94.

²³⁵ ebd., S. 94.

gung ... des einzelnen durch eine reale ‚Horrorwelt‘ dokumentieren“.²³⁰ Und Götz Großklaus hält die Bilder und Bildfolgen für „isolierte Notate eines ständigen Wahrnehmungsflusses; es sind Wiedergaben von einzelnen Wahrnehmungseinstellungen, herausgelöst aus dem kontinuierlichen Fluss aller Wahrnehmungen. Es sind ‚snap-shots‘, die die Wege zwischen Realität – Wahrnehmung – inneren Vorstellungsbildern – und äußeren Reproduktionen kurzschließen wollen ...“²³¹ Brinkmanns Schnappschüsse wollten die Wirklichkeit unarrangiert antreffen – weder Ästhetik noch Sprache sollen den Blick trüben. Seine Fotos dokumentierten kurzfristige Aufmerksamkeitsknoten und -ballungen und hielten „einen beliebigen Wirklichkeitsausschnitt fest, der ... plötzlich jede Bedeutung verliert, jede Orientierung vereitelt.“²³²

Dissens besteht dagegen in der Frage, in welchem Verhältnis zu den Texten die Fotofolgen stehen. Manche Interpreten betonen ihre Autonomie und inhaltliche Stringenz. So findet Heiko Wangelin, sie seien dem Text gleichrangige Bestandteile, mit denen Brinkmann eine bildsequentielle Narrativität entwickelt, indem er die Fotos zum Teil in Parallelmontage, zum Teil in Kontrastmontage zu einem Bildmosaik bündelt.²³³ Eine zweite, größere Fraktion hebt dagegen hervor, das Bild und Text sich darin treffen, wie sie die Wirklichkeit betrachten. Martin Henry Kagel etwa vertritt die These, dass Brinkmann in Fotos und Texten den gleichen Wahrnehmungsmodus verfolge, der Spontaneität, Irritationen und Dissoziatives zulasse. Als Dichter sehe sich Brinkmann auf der Suche nach Sprachformen, „die sich weder dem Zwang in bestimmter, eingegrenzter Weise zu sprechen beugen, noch jenem, Bedeutungen zu erzeugen, einer Sprache, die sich nicht unterordnet, reglementieren lässt, die schneller ist als die formalen Bedeutungsmuster, die direkt abbildet, einer Sprache die gestisch ist wie die des Bildes.“²³⁴ Und tatsächlich führten Brinkmanns Gedichte weg von der Sprache, hin zu den unvermittelten Sensationen der Wahrnehmung: „Nicht Bedeutung, sondern Verkettung, nicht Sukzessivität, sondern Vernetzung, nicht Aussprechen, sondern Kreisen um die Leerstelle der Erfahrung ...“²³⁵

Auch Thomas Wild sieht in der Art der Wahrnehmung und der sich daraus ergebenden unmittelbaren, sinnlich komplexen und dennoch distanzierten Darstellung der realen Umgebung den zentralen Punkt des Bandes, an dem sich Fotos und Gedichte ergänzen.

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

„Als sinnlicher Eindruck dominiert die Simultaneität der fotografisch festgehaltenen und collageartig montierten Bildausschnitte, der Snap-Shots.“²³⁶ Aus dieser Erkenntnis leitet Wild die These ab, die Fotofolgen seien „vergleichbar mit zwei Prismen, die das Licht inner- und außerhalb der Gedichte, den Blick der Leser sowie die Reflexionen der Texte selbst auf zusätzliche Weise brechen.“²³⁷ Die Gestaltung mit Fotos am Anfang und Ende radikalisiere den sprachkritischen Impetus der Gedichte. Eine ähnliche Wirkung der Fotos stellt Hans Christoph Buch fest, nur führt er sie weniger auf Gemeinsamkeiten in der Wahrnehmung denn auf formale und inhaltliche Berührungspunkte von Bild und Text zurück: In ihrer scheinbar planlosen Anordnung verdeutlichten die Fotos das Bauprinzip der Gedichte, in denen Brinkmann die Wirklichkeit als Konsumfassade entlarve. Er „arrangiert die Abfälle zu einem Kunstwerk, das den tieferen Sinn (oder Unsinn) der ganzen Veranstaltung augenfällig macht ...“²³⁸

Einen Schritt weiter geht Jan Röhnert: Die Textmasse könne als Film aufgefasst werden, „in dem Bilder, Bewegung und innere Anteilnahme des erlebenden Subjekts zum Ausdruck kommen.“²³⁹ Für ein derartiges Aufgehobensein des filmischen Paradigmas in einem poetischen Programm, „das auf Transzendierung wortloser Zustände und in momentanen Konstellationen hereinbrechende sinnliche Entzückungen abzielt“,²⁴⁰ spreche der fotografische Rahmen. Die Fotos ließen an Einzelbilder des Films denken, „in welchem jedoch die als Filmmedium auszeichnende Bewegungssuggestion zugunsten einer Sequenz jeweils punktuell festgehaltener Einzelmomente – der Schnapsschüsse – aufgehoben worden ist.“²⁴¹ Die Fotos stünden zu den Gedichten in einer komplementären Beziehung: „Sie untermauern zum einen durch ihren ausgeprägten Schnapsschusscharakter Brinkmanns Ansicht von der Nicht-Sprachgebundenheit poetischer Erfahrung, bestätigen sein Verständnis von Poesie als eines in erster Linie in der sinnlichen Wahrnehmung stattfindenden Erlebnisvorgangs; zum anderen liegen ihnen Erfahrungen zugrunde, die wegen ihrer Flüchtigkeit und Augenblicksgebundenheit durch das Bezugssystem Sprache immer erst im Nachhinein erfasst werden können, während das Bild die Eindrücke unmittelbar, ohne verbale Umwege wiedergibt.“²⁴² Die Fotos könnten als ideelle Vorgabe seiner Gedichte verstanden werden, an der sich die sprachliche Umsetzung der intendierten fotografischen Unmittelbarkeit zu orientieren habe.²⁴³ Thomas von Steinaecker erscheinen die

²³⁶ Thomas Wild, „Bild Gegen Satz. Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Brasch: Kunst als Kampf gegen das juste milieu. Mit einem unbekanntem Brinkmann-Gedicht von Thomas Brasch“, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. 2004, S. 362.

²³⁷ *ebd.*, S. 361.

²³⁸ Hans Christoph Buch, *Das Hervortreten des Ichs aus den Wörtern. Aufsätze zur Literatur*. 1978, S. 152.

²³⁹ Jan Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. 2007, S. 367.

²⁴⁰ *ebd.*

²⁴¹ *ebd.*

²⁴² *ebd.*, S. 369.

²⁴³ *ebd.*

²⁴⁴ Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. 2007, S. 165.

Fotos gar „als buchstäbliches Jenseits oder anders gesagt: als der Fluchtpunkt der Wörter“.²⁴⁴ Die Platzierung der Abbildungen zeige, dass die in den Gedichten und im Essay propagierte Bewegung ins Freie eine Bewegung zum Bild sei.²⁴⁵

Ein genauer Blick auf die Gedichte des Bandes zeigt, dass Wild und Buch, vor allem aber Röhnert und Steinaecker die Bedeutung der Fotos für die Texte überschätzen. Er belegt aber auch, dass sie und vor allem Kagel sich zu Recht auf eine enge Beziehung von Bild und Text festlegen: Viele Gedichte nehmen nicht nur Motive der Fotografien auf, etwa das Verhältnis von Licht und Schatten,²⁴⁶ vielmehr korrespondieren sie auch mit der Kernaussage, dass eine kalte und zugleich wuchtige Stadt den Menschen bedrängt. Falsch liegt dagegen, wer wie Claudia Schwalfenberg mit den Fotofolgen traditionelle Grenzziehungen restituiert sieht, nur weil die Fotos räumlich außerhalb der Gedichte stehen und Bild und Schrift keine direkte Verbindung eingehen.²⁴⁷

Wie eng Brinkmann tatsächlich die Beziehungen zwischen Fotos und Texten knüpfte, belegt eines seiner Telefonate mit dem Verlag, aus dem Maleen Brinkmann zitiert: Die Fotos sollten wie die literarischen Texte „das Hin und Her zwischen den verschiedenen Orten, Menschen und Bewusstseinszuständen“ zeigen.²⁴⁸ Sie illustrieren jene Umgebung, von der sich das Subjekt unter Zwang gesetzt und erniedrigt fühlt – ein Thema, um das auch das Lied „Plane, Too“ des Musikers, Literaten und Schauspielers Loudon Wainright kreist, mit dem Brinkmann den Reigen der Gedichte eröffnet. Es beschreibt eine Vielzahl von Details im Laufe eines Flugs und endet mit den Zeilen:²⁴⁹

There was a mirror on the plane // Me too.

Mit der Haltung eines „aufmerksamen Beobachters“,²⁵⁰ die der Brinkmanns gleicht, erkennt Wainright, dass das Individuum längst keine Hauptrolle mehr spielt, sondern, reduziert auf sein Spiegelbild, sich nur noch einreihen kann in die zersplitterte Banalität der Umgebung. Wie in den Fotos, da ist Claudia Schwalfenberg recht zu geben, führt auch im Wainright-Lied die „Addition optischer Eindrücke ... zur Randexistenz eines äußeren Ich.“²⁵¹ Brinkmann selbst schreibt in der Vorbemerkung:²⁵²

²⁴⁵ ebd., S. 164.

²⁴⁶ Hansjürgen Richter, *Ästhetik der Ambivalenz. Studien zur Struktur „postmoderner Lyrik“, exemplarisch dargestellt an Rolf Dieter Brinkmanns Poetik und dem Gedichtband „Westwärts 1 & 2“*, 1983, S. 220 ff.

²⁴⁷ Schwalfenberg, *Strukturen des Ich-Sagens bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 200.

²⁴⁸ Brinkmann, *Westwärts 1 & 2*, S. 333.

²⁴⁹ ebd., S. 10.

²⁵⁰ Siegfried Schmidt Joos, Barry Graves, *Rock-Lexikon*, 1975, S. 365.

²⁵¹ Schwalfenberg, *Strukturen des Ich-Sagens bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 205.

²⁵² Brinkmann, *Westwärts 1 & 2*, S. 8.

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

Ich denke, dass das Lied gut als Zitat für meine Gedichte passt.

Im Vergleich zu früheren Texten enthielten die „Westwärts“-Gedichte „mehr Gedankenschübe, Assoziationsfluchten und Sprünge, vermischt mit konkreten Details, Wahrnehmungen, und manchmal surreale Eindrücke ...“²⁵³ Es seien offene Gedichte im Stile William S. Burroughs’ und Jack Kerouacs: „mit den vielen Leerzeilen und Leerstellen – Gegensatz zu den durchgehenden auf einen Eindruck, einen Gedanken basierenden Gedichten ... es sind schnelle Schaltungen! Blitzlichter ... Übersprünge“,²⁵⁴ die aber auf ein bestimmtes Thema bezogen seien. Dabei versucht Brinkmann eine unkomplizierte Sprache zu verwenden:²⁵⁵

Vielleicht ist mir aber manchmal gelungen, die Gedichte einfach genug zu machen, wie Songs, wie eine Tür aufzumachen, aus der Sprache und den Festlegungen raus.

Genau diese Unvoreingenommenheit gestattet Brinkmann dem Leser indes nicht, indem er ihn mit den Fotos einstimmt auf eine beklemmende Umgebung, durch die sich der Einzelne bewegt. Nur selten und für Augenblicke kann er Lebendigkeit spüren, wie sie Brinkmann etwa in dem Gedicht „Einen jener klassischen“ beschreibt:²⁵⁶

*Einen jener klassischen
schwarzen Tangos in Köln, Ende des
Monats August, da der Sommer schon
ganz verstaubt ist, kurz nach Laden
Schluß aus der offenen Tür einer
dunklen Wirtschaft, die einem
Griechen gehört, hören, ist beinahe
ein Wunder: für einen Moment eine
Überraschung, für einen Moment
Aufatmen, für einen Moment
eine Pause in dieser Straße,*

²⁵³ Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974–1975*. 1999, S. 127.

²⁵⁴ ebd., S. 263.

²⁵⁵ Brinkmann, *Westwärts 1 & 2*, S. 9.

²⁵⁶ Rolf Dieter Brinkmann, „Einer jener klassischen“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 35.

²⁵⁷ Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*, S. 94.

²⁵⁸ Susanne Ledanff, *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik*. 1981, S. 252.

²⁵⁹ Hermann Korte, „Rolf Dieter Brinkmann: ‚Einen jener klassischen‘“, in: www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/pdf/brinkmann_klassischen.pdf (2.5.2010).

*die niemand liebt und atemlos
macht, beim Hindurchgehen. Ich
schrieb das schnell auf, bevor
der Moment in der verfluchten
dunstigen Abgestorbenheit Kölns
wieder erlosch.*

Das Gedicht bricht syntaktische Einheiten auf und beraubt die Zeile als sichtbares Bauteil des Gedichts jeglicher Funktion für die inhaltliche Gliederung: Sätze, Halbsätze, ja Worte verlaufen über das Zeilenende hinweg. Indem sich Brinkmann auf diese Weise gegen formale und sprachliche Konventionen sperrt, versucht er Eindrücke authentisch wiederzugeben, wie er sie im Alltag wahrnimmt, in dem eben vieles durcheinander geht. Martin Henry Kagel hat darauf hingewiesen, dass der Gebrauch des Verbs „hören“ in der infiniten Form für die absolute sinnliche Wahrnehmung stehe. Das Gedicht beschreibe einen sprachlosen Vorgang.²⁵⁷ Im Selbstverständnis des Dichters ist dies ein rarer glücklicher Moment, den er notiert, um ihn in der Erinnerung zu bewahren. Auch wenn es um Töne und nicht um Bilder kreist, so manifestiert sich im Gedicht doch das Ideal einer fotografischen Schreibweise: Erst in der Symbiose von unmittelbarer Wahrnehmung und spontanem Aufschreiben, erst in der Befreiung von gesellschaftlichen und poetischen Zwängen, erlebt der Autor einen erfüllten Moment. Kurz spürt das lyrische Ich Emotionalität und Spontaneität in etwas Fremdem, beim Hören eines klassischen schwarzen Tangos, der Melancholie ausdrückt. Musik, mit Hingabe gespielt und gehört, verdrängt für einen Augenblick das zwanghafte Streben nach Besitzständen und Sicherheiten und löst einen poetischen Schreibimpuls aus.

Schon die häufige Wiederholung des Worts weist auf die Bedeutung des „Moments“ hin. Gerade darin sind sich viele Forscherinnen und Forscher einig. Nach Susanne Ledanff gelingt Brinkmann damit ein sinnliches Schreiben, indem er die Intensität des Verwunderungsaugenblicks sprachlich nachvollziehbar mache.²⁵⁸ Sprechrhythmus und Zeilenstruktur verliefen so konträr zueinander, findet auch Hermann Korte, dass „der Eindruck einer heterogenen, spannungsgeladenen Textkomposition entsteht, welche dem Erlebnis-

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

„Moment“ ... etwas Spontanes, Zufälliges und Flüchtigtes verleiht.“²⁵⁹ Nur: Von Dauer ist er nicht – die Worte Wunder, Überraschung, Aufatmen und Pause zeigen an, dass der Augenblick rasch vorübergeht, das Gefühl verfliegt inmitten einer Umgebung, die von Leblosigkeit, Hektik und dem Immergleichen geprägt ist. Ihr kann sich der Einzelne nicht entziehen, zu dominant ist eben jene Atmosphäre, die viele der Fotos am Anfang und am Ende des Bandes visualisieren. So stimmen sie auf die Gedichte ein – und lassen sie nachklingen.

Wie schwer es positive Gefühle in diesem Umfeld haben, drückt auch das Gedicht „Trauer auf dem Wäschendraht im Januar“²⁶⁰ aus:

*Ein Stück Draht, krumm
ausgespannt, zwischen zwei
kahlen Bäumen, die*

*bald wieder Blätter
treiben, früh am Morgen
hängt daran eine*

*frisch gewaschene
schwarze Strumpfhose
aus den verwickelten*

*langen Beinen tropft
das Wasser in dem hellen,
frühen Licht auf die Steine.*

...

Das Leben ist traurig: Adjektive wie krumm, verwickelt und ausgespannt, Verben wie hängen zeigen diesen Zustand an. Besonders die kahlen Bäume stellen das Gedicht in einen direkten Zusammenhang mit den Fotos – die düstere Atmosphäre der ersten Strophe

²⁶⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Trauer auf dem Wäschendraht im Januar“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 37.

²⁶¹ Die These Thomas von Steinaeckers, das Motiv der Bäume stehe für Hoffnung, ist nicht haltbar. Siehe: Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, S. 168.

²⁶² Rolf Dieter Brinkmann, „Brief aus London“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 50.

findet ihre Entsprechung in vielen Aufnahmen Brinkmanns.²⁶¹ Wie leise Hoffnungsschimmer erscheinen da die positiven Gefühle, die in den folgenden Strophen in Worten wie hell, früh, frisch oder Licht zart anklingen. Sie sind wie Tropfen auf einen Stein, Momente der Lebendigkeit in einer leblos anmutenden Umgebung. Gerade sie markieren freilich die Zonen, die dem Leser mehr freie Interpretations- und Assoziationsspielräume lassen – genau an diesen Stellen drängen sich ihm nicht sofort die Fotos vom Anfang oder vom Ende in den Sinn.

Die kahlen Bäume sind auch ein zentrales Motiv im „Brief aus London“,²⁶² der mit einem trostlosen Bild beginnt:

*Die Kopien sind alle nichts geworden, schrieb
er und hustete, hier in dem ausgeräumten Laden,
wo die grünen Pilze wuchsen. Er sah hinüber*

*zur anderen Straßenseite, kahle Bäume, ein
Flugzeug und frische Luft, erster Teil. Zog
nicht schon wieder ein roter Feuerwehrwagen*

*vorbei, auf das Erdbeerfeld zu? Oder war er nur
unausgeschlafen? Eine abgegriffene Kupfermünze
verschwand im Schlitz des niedrigen Standbildes*

*eines gelähmten Kinds auf dem verblassten Trottoir
neben der Drogerie. Zu tun war nichts, kalte
englische Vormittagsschatten vor dem Frühstück,*

*schrieb er weiter. Er fand eine Leinwand vor,
aber keinen Rahmen, malte dann die Frage: Wie
lange hat Berry sein Ding-a-ling gespielt?*

...

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

Dem lyrischen Ich ist eine Tätigkeit misslungen, es ist krank, das Zimmer ist heruntergekommen, die Gegenstände sind abgegriffen, die Menschen wie gelähmt und blockiert von einer Umgebung, in der die Zivilisation die Natur zu zerstören droht. So nimmt das Gedicht die in den Fotos vorherrschende düstere Stimmung auf, wie sie handelt es davon, dass die Umgebung den Menschen determiniert und welche Anstrengung es für ihn bedeutet, sich in ihr zu behaupten. Wie davon im Besonderen das lyrische Ich betroffen ist, zeigen die folgenden Strophen: Die marode Stadtszenerie korrespondiert mit seiner persönlichen Krise. Nicht nur der Gesellschaft ist die Liebe abhanden gekommen – und zur Ware degeneriert –, sondern auch ihm: Seine Beziehung ist am Ende, sie löst in ihm einen schalen Nachgeschmack aus, sein sexuelles Verlangen bleibt unerfüllt, das lyrische Ich muss sich mit Ersatzhandlungen begnügen.²⁶³ In dieser Situation reflektiert es das Schreiben: Was seine Unzufriedenheit und Unsicherheit ausmacht, bringt das spontane Festhalten momentaner Stimmungen treffender und aktueller zum Ausdruck als das überlegte Nachbereiten. Wieder erscheint das Foto so als Vorbild des Schreibens, das freilich nur schwer erreichbar ist: Das lyrische Ich befindet sich in einer künstlerischen Krise. Einen Ausweg sieht es darin, sich von alten Werken – etwa aus der längst vergangenen und wirkungslosen Pop-Epoche – zu trennen. Das Ziel ist ihm noch unklar, doch mit diesem Schritt hofft er auf eine aufregende Reise gehen zu können, wie sie der Abenteurer Captain Hornblower²⁶⁴ unternommen hat.

Ganz nahe an den Fotos am Anfang und Ende des Gedichtbands bewegen sich die Motive in dem Gedicht „Landschaft“:²⁶⁵

*1 verrußter Baum,
nicht mehr zu bestimmen
1 Autowrack, Glasscherben
1 künstliche Wand schallschluckend*

*verschiedene kaputte Schuhe
im blätterlosen Gestrüpp*

²⁶³ Die negativen Auswirkungen der Umgebung auf Liebesbeziehungen sind in mehreren Gedichten ein Thema, zum Beispiel auch in „Ein anderes Lied“: Brinkmann, *Westwärts 1 & 2*, S. 114.

²⁶⁴ Captain Hornblower ist eine Figur aus den Romanen des Engländers Cecil Scott Forester (1899–1966).

²⁶⁵ Rolf Dieter Brinkmann, „Landschaft“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 138.

²⁶⁶ Dietrich Harth, „Landschaften mit Müll. Zur Ikonographie der Zerstörung in der bundesdeutschen Lyrik der 70er Jahre“, in: Götz Grobklau und Eberhard Lämmert (Hg.), *Literatur in einer industriellen Kultur. 1989*, S. 320.

„was suchen Sie da?“

*1 Essay, ein Ausflug in die Biologie
das Suchen nach Köcherfliegenlarven, das gelbe*

Licht 6 Uhr nachmittags

1 paar Steine

*1 Warnschild „Privat“
1 hingekarrtes verfaultes Sofa
1 Sportflugzeug*

*mehrere flüchtende Tiere,
der Rest einer Strumpfhose an
einem Ast, daneben*

1 rostiges Fahrradgestell

*1 Erinnerung an
1 Zenwitz*

Große Teile des Gedichts muten wie eine nüchterne, detaillierte Liste kaputter, künstlicher, unkenntlicher, ihrer Identität beraubter Einzelheiten einer Umgebung an, die abgestorben wirkt. Gegenstände, die verfaulen, verrostet oder Verbote transportieren, nimmt der Sprecher wie mit einer Fotokamera auf – das blätterlose Gestrüpp, der Rest einer Strumpfhose an einem Ast oder die Steine sind Motive, die auch die Fotos transportieren, andere wie das Verbotsschild oder der verrottete Baum wandelt Brinkmann leicht ab. Dietrich Harth hat darauf hingewiesen, dass Brinkmann in dem Gedicht eine Landschaft des Mülls unbarmherzig vorführt. Seine Redeweise versuche nicht, „das Zufällige der wahrgenommenen Dinge auf eine harmonisierende Interpretationslogik zu beziehen.“²⁶⁶ Das Arbeiten

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

mit Ziffern statt mit unbestimmten Artikeln gebe dem Text eine graphische Struktur – die Zusammenhanglosigkeit des Aufgezählten werde damit verstärkt. Der Blick „ist kein Medium der Selbsterkenntnis, sondern eine unordentliche Registratur.“²⁶⁷ So funktionieren auch die Fotos – einen entscheidenden Punkt übersieht Harth freilich: Das Gedicht geht über die Fotos hinaus, indem es zeigt, wie sich diese trostlose Atmosphäre auf die Lebewesen auswirkt. Sie macht die Menschen unfreundlich und reduziert sie auf kümmerliche Reste, sie treibt Tiere in die Flucht, behaupten können sich alleine Maschinen. Ernsthaft Gedanken über das Dasein hält der Sprecher in dieser Umgebung für ausgeschlossen. Gerade der Blick auf dieses Gedicht zeigt, dass Brinkmanns Texte oft von den Beschädigungen der Umwelt, wie sie die Fotos zeigen, in eine tiefere Dimension vorstoßen: die Bedrohtheit des Lebens, des Zwischenmenschlichen. Das zeigt sich auch in der Grammatik: Prädikate oder Sprechersubjekt gibt es nicht mehr.

Wo dagegen ein Sprecher auftritt, wirkt er häufig erschöpft von seiner Umgebung und seinem Dasein – etwa in dem Gedicht „Bruchstück Nr. 2“:²⁶⁸ graue, leere Plätze oder Brandmauern sind nur einige Indizien einer öden, von Todesstimmungen geprägten Szenerie, die sich auch in den Fotostrecken wiederfinden. Der Mehrwert des Gedichts besteht wiederum darin, dass es die Konsequenzen dieser Situation benennt: zum Beispiel, dass die Zwänge der Zivilisation auch das lyrische Ich des Gedichts bis in seine Träume hinein verfolgen, es mit Abstraktionen bedrängen und kaum Intensität zulassen. Die schäbige, lähmende Umgebung blockiert den Genuss im Hier und Jetzt, auch die Sexualität des Sprechers scheint nichts Gelebtes zu sein, sondern etwas Abgearbeitetes: Spontane Ausrufe der Lust rückt er verschämt in Klammern. Aus seiner Sicht ist dafür auch die Gesellschaft verantwortlich: So scheint die Familie als ihre Keimzelle sinnliche Liebe zu verhindern. Wie auch andere Menschen fühlt sich der Sprecher in der – vor allem auch über die Sprache erfahrenen – beklemmenden städtischen Szenerie eingesperrt, er droht zu verkümmern, konkreter Gedanken ist er nicht mehr fähig, seiner selbst ist er unsicher. Er erlebt „eine Hölle aus Umsatzzwängen, ‚schlag die Gewinne raus‘, eine Hölle der Fakten, eine Hölle ausgepowerter Träume.“²⁶⁹ Medien und die Kunst erhöhen diesen Druck nur. Notdürftig überspielen die Menschen die Ängste, die mit diesem Dasein verbunden sind. Der Wunsch des Sprechers ist es, Poesie an die Stelle der Notwendigkeiten zu setzen.

²⁶⁷ Harth, „Landschaften mit Müll. Zur Ikonographie der Zerstörung in der bundesdeutschen Lyrik der 70er Jahre“, S. 320.

²⁶⁸ Rolf Dieter Brinkmann, „Bruchstück Nr. 2“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 196-201.

²⁶⁹ ebd., S. 198.

²⁷⁰ Ledanff, *Die Augenblicksmetapher*, S. 256.

²⁷¹ Rolf Dieter Brinkmann, „Schlaf Magritte“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 45/46.

²⁷² ders., „Nach Shakespeare“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 237.

Er will protestieren, Initiative entwickeln – möglicherweise mit einem sinnlichen Erlebnis, mit Kreativität, oder indem er sich gegen die Regel verhält oder resigniert. Er will sich spüren und Zwänge abschütteln. Die Hoffnung, dass ihm dabei die genaue Wahrnehmung hilft, ist allerdings schwach – zu wirr, zu feindselig erscheint seine Umgebung, wie Susanne Ledanff richtig feststellt: „Die Stadt ist voll von irritierenden Zeichen, die sich nicht zu einer strukturierten Gesamtschau verbinden.“²⁷⁰

Auch in dem Gedicht „Schlaf Magritte“²⁷¹ tauchen Motive aus den Fotostrecken auf, die eine sich bedrohlich ausbreitende Zivilisation und eine verkümmerte Natur beschreiben: „verfaulte Bäume“, „Mauern“, „Güterzüge rollen vorüber“, „Schuttgelände“. Die allgemeine Beklemmung in dieser Umgebung, die unter anderem eine entspannte Sexualität behindert, bildet ein atmosphärisches Fundament für sich weiter spannende Gedanken des lyrischen Ichs: Es sind die teilweise wehmütigen Erinnerungen an seine Kindheit und an seine Eltern, sie sind „verreckt an eurem Land“. Das soll ihm nicht passieren:

Gespenster von gestern, lasst mich in Ruhe.

Seine Eltern gehören für das lyrische Ich in eine Zeit, die von Wörtern bestimmt war und wenige Empfindungen zuließ. Er strebt nach einem stilleren, zärtlicheren Dasein, in Ansätzen spürt er es, und doch fühlt er sich einsam, traurig und erwachsen. Ein positiv gestimmter Blick in die Zukunft ist ihm nicht möglich: Sieht er Kinder, sagt er ihnen den gleichen emotionalen Zustand voraus. Auch die Kunst bietet keinen Zufluchtsort für Sinne oder Gefühle – sie ist nicht mehr frei oder aktiv, sondern schläft in Museen, zum Beispiel das Werk des Malers René Magritte, der die Pop-Art beeinflusste. Pop ist vorbei. So geht das Gedicht weit über die düstere Grundstimmung der Fotos hinaus.

Das gilt in noch stärkerem Maße für jene Gedichte, die eine in den Fotos dargestellte Rücksichtslosigkeit thematisieren, mit der die Zivilisation die Natur verdrängt, ohne dabei aber konkrete Motive aus den Bildstrecken aufzunehmen. Ein Beispiel ist das Gedicht „Nach Shakespeare“:²⁷²

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

*Die Winterhand fällt ab
und liegt im Garten, wo nun
ein hölzernes Gerüst errichtet
ist. Die dunklen Sommer*

*fallen wie die Hand.
Du frierst im Kopf.
Der Herbst mit seinen
toten Fischen auf dem*

*Grund der Flüsse ist
wie die Bude mit der alten
Frau, die sitzt und liest
die Tageszeitung, bis jemand*

*kommt und eine von den kalten
Frikadellen kauft, die in der
fettbespritzten Glasvitrine
liegen. Der Passant zahlt,*

*isst, wirft den Knochen
nach dem unsichtbaren Engel.
Und Frühling kommt, verstreut
die Autolichter durch
blechernes Laub am Abend,
der mit den hölzernen Gerüsten
niedersinkt am Fluss.*

Das Gedicht ist formal „nach Shakespeare“ geschrieben, indem sich Brinkmann an das Muster des Sonetts anlehnt.²⁷³ Es ist aber auch zeitlich „nach Shakespeare“ verfasst, indem es Motive und Gestalten des englischen Dichters in eine düstere Gegenwart über-

²⁷³ Brinkmann beschreibt diese Vorgehensweise in den Briefen an Hartmut Schnell. Siehe: Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 254. Er geht mit der Form allerdings sehr frei um und hält sich weder an Aufbau (meist drei kreuzweise reimende Quartette und abschließendes, zusammenfassendes Reimpaar) noch an Versmaß (den jambischen Pentameter) von Shakespeares Sonetten.

²⁷⁴ Gerhard Lampe, *Subjekte ohne Subjektivität. Interpretationen zur Prosa Peter Handkes und zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*. 1983, S. 200 ff.

²⁷⁵ ebd., S. 201 ff. Diese Erkenntnis gewinnt Lampe auch aus der Analyse anderer Gedichte, etwa „Landschaft“.

²⁷⁶ Rolf Dieter Brinkmann, „Roma die Notte“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 125-129.

trägt: So fügt Brinkmann einen Engel in ein heruntergekommenes Straßenbild ein, der nicht sichtbar ist, also unwichtig und ohne Einfluss. Auch die Natur hat ihre inspirierende Kraft verloren, weil ihr die sich ausbreitende Zivilisation zusetzt. Gerade in der kritischen Anverwandlung der erfüllten Naturbetrachtung Shakespeares, so führt Gerhard Lampe treffend aus, zeige das Gedicht, wie Brinkmann einen ungetrübten Blick auf die Natur aufgrund ihrer Zerstörung durch den zivilisatorischen Fortschritt für unmöglich hält.²⁷⁴ Der Ablauf der Jahreszeiten ist durcheinander geraten, jede einzelne bewirkt nur noch Tod, Kälte und Trostlosigkeit: So steht der Frühling, traditionell eine Zeit des mutigen Aufbruchs, am Ende – die Natur blüht nicht auf, sondern büßt im Gegenteil ihre Natürlichkeit ein, weil Maschinen und technische Materialien vorherrschen. Dabei, so Lampe, spiegle sich die Destruktion der Umgebung in der Manipulation und Deformation des Bewusstseins.²⁷⁵ In dieser trostlosen Umgebung sitzt der Mensch stumm herum und nimmt die Welt nur noch über die Medien wahr, statt um konkrete Anschauung und Vorstellung dreht sich sein Denken um Abstraktionen.

Auch in den sich radikal von herkömmlichen Strukturen lösenden, frei auf den Seiten ausbreitenden Flächengedichten, die auf Parallelstrukturen und Mehrstimmigkeit setzen, um in der Verbindung von surrealen Szenen, Erlebnissen, Erinnerungen und Vorstellungen das Gefühl der Bedrängnis des Einzelnen in einer heruntergekommenen, von Zwängen hektisch angetriebenen Stadt verstärkt auszudrücken, finden sich Bezüge zu den Fotostrecken. Ein Beispiel ist das Gedicht „Roma die Notte“.²⁷⁶ Die Überschrift gibt den Ton vor, in dem Brinkmann Rom beschreibt: Die Stadt stirbt. Sie steckt fest, ist verbraucht und blutleer, eine stinkende, tote Umgebung ohne Bewegung. Sie besteht aus Ruinen, nicht zu Ende gebauten, bröckelnden Häusern, oder Stummelformen wie den Figuren am Brunnen der Piazza Navona, welche die Stadt Touristen als historische Attraktionen verkauft, für Brinkmann aber nur eine die Menschen bedrängende Geschichte illustrieren. Statt Natur und Gegenwart wahrzunehmen, verlieren sich die Menschen so in Imitaten und historischen Überresten, die für den Sprecher nur die Masse vermitteln, den Einzelnen aber ausblenden. Das Enge, Genormte des städtischen Lebens behindert nicht nur intensive, offene Gespräche, es macht Menschen krank: Eine dem Sprecher nahe stehende Person hält dem Stress in dieser kommerzialisierten, bedrückenden Umgebung

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

nicht mehr stand und kippt um. Die Stadt belastet auch Beziehungen: Das Gedicht setzt die Angst vor einer Trennung in Beziehung zu den zerstörerischen Kräften der Stadt – und drückt zugleich die Hoffnung aus, dass die Abwesenheit eines geliebten Menschen in der Stadt keine Trennung bedeutet, sondern nur seinen Rückzug aus der Stadt in eine natürliche Umgebung. Nur für Momente scheint eine glückliche Offenheit möglich zwischen zwei Menschen, die Erinnerungen und Geheimnisse teilen und alle von außen kommenden Bestimmungen vergessen. Sie genießen kurze Lichtblicke, etwa in Form von natürlichen Überraschungen – meist aber bedrücken sie die beklemmende Enge und der Verfall der Stadt zu sehr. Die Natur als potenzieller Rückzugsraum ist verstümmelt, Lügen verbreitende grelle Reklamen und historische Kulissen drängen sie zurück: Die einen stimulieren (vor allem sexuell), verweigern aber eine Erfüllung und frustrieren, die anderen lösen Horrorvorstellungen einer blutigen Revolution aus. In dieser Umgebung können die Menschen als Kunden oder Patienten auftreten, aber nicht als liebesfähige Individuen – Sexualität taucht als vermarktbare Ware auf, etwa in der Anspielung auf einen pornographischen Roman.²⁷⁷ Intime Kontakte und enge Beziehungen gelingen den Menschen nicht mehr. Ihre Fähigkeit zu träumen und ihre Phantasie sind zermürbt von einer allgegenwärtigen miesen Realität des Zerfalls, des Zusammenbruchs, des Verfaulens. So hat es durchaus seine Berechtigung, wenn Andreas Moll den Titel in „Rom die Nutte“ übersetzt.²⁷⁸

Aus den Bedingungen wie der materiellen Situation oder den Normen finden die Menschen keinen Ausweg – gelangweilt warten sie auf ein Ereignis, das sie aus ihrer Lethargie reißen würde, dem Sprecher ist aber klar, dass sie sich dann nur wieder instrumentalisieren lassen würden für Ideologien, die in Rom schon zu Folter und Mord führten, aber auch moderne Kultur begründeten. Der Sprecher selbst kann kaum noch einen bewussten Zustand erlangen, so sehr bedrängt ihn die Stadt, in der sich nur Maschinen zu bewegen scheinen. Auch er kann sich nicht befreien – weder über eine intensive sinnliche Wahrnehmung, in der angenehmes Licht vom Geruch der Verwesung überlagert wird, noch über Gedanken an Kunstwerke, die lebendig, kreativ sein könnten, die rasch wieder von Verboten und Ideologien blockiert werden, noch über den Protest gegen die Obrigkeit.

²⁷⁷ Diesen Zusammenhang erläutert Jan Röhnert näher. Siehe: Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 380.

²⁷⁸ Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 165.

²⁷⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Canneloni in Olevano“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 130-133.

²⁸⁰ Die Abkürzungen stehen für Brinkmanns *Frau Maleen und seinen Sohn Robert*. Siehe: Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 196.

²⁸¹ Carsten Lange hat auf den Zusammenhang hingewiesen zwischen dem Motiv der Bewegung, des Beschreitens offener Räume und dem Versuch des lyrischen Ichs, sich von den Schranken der Sprache zu befreien. Siehe: Lange, „Dynamische und statische Raumbilder in Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1 & 2*“, S. 52 ff.

Wie in den Fotos gibt es auch in den Gedichten seltene Hoffnungsschimmer, in denen sich ein glückliches Dasein andeutet. So thematisiert das Gedicht „Canneloni in Olevano“²⁷⁹ zwar Armut und Verfall in einem Dorf oberhalb Roms:

*Vor den Häuserwänden, die zerfallen,
wehen die Klamotten ...*

Die düstere Abgeschlossenheit, die Brinkmann auch in einigen Fotos festhält, löst im Sprecher eine melancholische Stimmung aus, über die er sich mit Ludwig Tieck verbunden fühlt, der lange vor ihm Olevano besuchte. Wie der Romantiker sieht er in dieser Umgebung einen Ort, an dem ein konzentriertes dichterisches Schaffen möglich scheint, zugleich wird ihm die Verletzlichkeit seiner künstlerischen Existenz bewusst. Im zweiten Abschnitt aber weicht alle Beschwernis einer Erfahrung von Glück, die Brinkmann in den „Briefen mit Hartmut“ als Episode seines Lebens ausweist:²⁸⁰

wie ich einmal kurz dort lebte und gut lebte, als M. und Rob. dort war ...

Eine kleine Familie wandert einen Weg entlang, singt fröhlich ein (eventuell selbst erfundenes) Lied, ist nicht immer sicheren Fußes, bleibt aber in Bewegung, in einer nicht überladenen Umgebung, die auch still ist, warm und hell. Assoziationen zu Westdeutschland erscheinen dem lyrischen Ich wie ein Alptraum, der gegen das intensive Empfinden des sinnlichen Erlebnisses in Olevano nicht ankommt. Im Gegenteil: Es nährt eine fast idyllische Szene, die sich in der übersichtlichen Ordnung des Gedichts spiegelt. Das Leben scheint einfach und offen, das Dasein der Menschen wirkt selbstbestimmt und harmonisch, sie sind zugleich kreativ und freundlich. Anders wie in der Großstadt, wo Künstlichkeit und Normenzwang dominieren, die der Sprecher des Gedichts etwa über das Kino transportiert sieht, bewegen sich die Menschen in Olevano frei in der Natur, wodurch sich ihre Wahrnehmung weitet und schärft.²⁸¹ In diesem emotionalen Klima erlebt auch die Gruppe um den Sprecher sinnliche Genüsse und gute Gefühle. Seine Klage, dem Dichter falle es schwer, diese Momente zu beschreiben, widerlegt das Gedicht.

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

*Maleens Gesicht war weich und hell in dem hellen
Halbdunkel, ruhig zwischen den Hügeln
Und mühelos schön in der Stille, die durch das*

erfundene Lied noch weiter und einfach wurde.

...

Das „weiche und helle“ Gesicht der Frau, das auf den Fotos mehrmals zu sehen ist, stellt im Text einen Kristallisationspunkt der kurzen Phase des Glücks dar. Ihn umgeben jedoch eine Reihe von Gedanken und sinnlichen Eindrücken, die sich dem Empfinden in Worten nähern. Im Text konkretisiert Brinkmann somit das Bild: Bezüge zu seiner realen physischen und psychischen Lebenssituation stecken ein zunächst unbegrenzt und beliebig erscheinendes Assoziationsfeld ab.

Wenn auch die wenigsten Gedichte in „Westwärts 1 & 2“ eine solch positive Stimmung vermitteln wie „Canneloni in Olevano“, so veranschaulicht der Text doch einen Ansatz Brinkmanns, den er im anschließenden Essay beschreibt: Jene Momente seien angenehm, in denen er „eine starke, klare Anwesenheit“²⁸² spürt, etwa bei intensiven Wahrnehmungen in der Natur, zum Beispiel von Hell und Dunkel. Eine jäh gespürte Gegenwart, plötzliche Erleuchtungen, intensive und doch zufällige Wahrnehmungen sollen seine Gedichte prägen, sie sollen Bruchstücke enthalten und so das Abgenutzte der Sprache entlarven oder hinter sich lassen.²⁸³ Es sei freilich schwierig, dies umzusetzen:²⁸⁴

Das Eintauchen in die Oberfläche der Welt ist immer noch schwierig, die Verständniswörter müssen abgestoßen werden ... ich verstehe nicht, ... was mit Fantasie gemeint ist, ich habe nur das, was da ist, in einem Augenblick, direkt vor meinen Augen ...

Er dichte denn auch weniger als er notiere.²⁸⁵

²⁸² Rolf Dieter Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)“, in: ders., *Westwärts 1 & 2*, S. 288.

²⁸³ ebd., S. 313.

²⁸⁴ ebd., S. 287.

²⁸⁵ ebd., S. 297.

²⁸⁶ ebd., S. 301.

²⁸⁷ ebd., S. 283.

²⁸⁸ Kirsten Okun, *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac. Sexualität, Geschlecht, Körper und Transgression als Subversion dualistischer Denkmuster*. 2005, S. 51.

²⁸⁹ Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*, S. 102.

Fotos und Gedichte sind zwei Medien des Notierens, die eine Umgebung voller fragmentarischer, gebrochener Formen vermitteln. Nur in den Texten freilich problematisiert Brinkmann dieses Verfahren: Sie bringen sein Gefühl zum Ausdruck, die Notizen würden ihm rasch unverständlich, sie akzentuieren das Bedrängende der Lebensumwelt aus Medien, Reklame, Verkehr und öffentlichen Veranstaltungen, mit der sich der Autor in einem ständigen Kampf zu befinden scheint. Der „Tanz der Wörter und Bilder“²⁸⁶ bestürmt ihn so vehement, dass er die Spannung seiner Poesie gefährdet sieht, die sich aus dem Aufeinandertreffen zweier Bereiche ergeben soll.²⁸⁷

das Außen, was aufgebaut, geplant worden ist, gegen das Innere, das wortlos ist, über die Sprachbegrenzung hinaus.

Das ist der entscheidende Punkt, wenn es um das Verhältnis von Text und Bild in „Westwärts 1 & 2“ geht: Die Fotos öffnen einen Assoziationsraum, den die Gedichte mit einer Vielzahl von Bezügen, Reflexionen und Phantasien nicht nur füllen und konkretisieren, sondern ausweiten. Genau das entgeht vielen Forscherinnen und Forschern. So stellt Kerstin Okun lediglich fest, dass beide Medien die Oberfläche des menschlichen Daseins abtasten und sich aus dieser Form der Medienkopplung eine umfassendere sinnliche Präsenz ergibt.²⁸⁸ Und auch Martin Kagels in weiten Teilen zutreffende Analyse greift letztlich zu kurz: Wie in den Fotos springe die Wahrnehmung auch in den Gedichten von Punkt zu Punkt und zerstöre das Kontinuum der Zeit, beide Medien zeigten eine Welt, in der Sicherheiten verloren gegangen sind. Die Sprache sei nur noch eine Apparatur, die Wahrnehmungen aufnehme, vergleichbar mit einer Kamera.²⁸⁹ Nein: Das letztlich vergebliche Ringen um Weltverständnis und Selbstgewissheit äußert sich erst in den Texten.

Gerade die Texte legen immer wieder die Ebenen unter der Oberfläche offen. Die Gedichte haben zwei Schwerpunkte, die Brinkmann selbst ihnen in den „Briefen an Hartmut“ zuweist: Sie „sind entstanden aus der Betrachtung und Erfahrung des Bewusstseins, und

4

.2.2 Der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“

sie haben ... in schnellen flitzenden Gedanken und Eindrücken das Bewusstsein zum Thema. Dagegen dann andere, die einfach nur klare präzise unausgewertete und unbewertet klare sinnliche Eindrücke enthalten.“²⁹⁰ Anders als die Fotos, um mit Götz Großklaus zu sprechen, sind die Texte „auf den inneren Bildstrom ausschnitthaft punktuell bezogen; sie bezeichnen nicht unvermittelt ‚primär‘ Wirkliches, sondern die in inneren Bildern aufbewahrte Wahrnehmung und Erfahrung von Wirklichem.“²⁹¹ Ähnlich argumentiert Heiko Wangelin, der in den meisten Gedichten die sprachlichen Bilder zwar auf eine Weise kombiniert sieht, die der Montagetechnik im Fototeil vergleichbar sei, zugleich aber zu Recht erkennt, dass die Fotofolgen nur illustrieren, wie die Texte mit auf einer Fläche montierten Wirklichkeitsbruchstücken der Gleichzeitigkeit von Bildeindrücken, Denkprozessen und Erinnerungen des lyrischen Subjekts nahe kommen. Die Subjektivität des Ich repräsentiere dabei einen die Zusammenhanglosigkeit ordnenden, Komplexität reduzierenden Faktor. Der Band wolle so nicht nur Wahrnehmung, sondern auch Bewusstseinsprozesse zeigen. Allerdings zieht Wangelin einen falschen Schluss: Die Bildorientiertheit Brinkmanns führt nicht zu einer Erweiterung der genuin sprachlichen Bildmittel.²⁹² Vielmehr gewinnen die Aussagen der Texte auf der Folie der Fotos an Kraft und reichen über die der Bilder hinaus.

Typ 2: Rahmen aus Bildern werfen Schlaglichter auf Aussagen und Assoziationen, welche die Texte weiter, nuancenreicher und feiner entfalten.

²⁹⁰ Brinkmann, *Briefe an Hartmut*, S. 219.

²⁹¹ Götz Großklaus, *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. 1995, S. 164.

²⁹² Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 87.

4.3 Neue Zusammenhänge



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 249.

Um die Motivation des Autors Brinkmann für die Kombination von Wort und Bild genauer zwischen Sprachskepsis einerseits und Offenheit für intermediale Kunst andererseits zu verorten, um vor allem auch die Effekte von Fotos, Postkarten, Zeitungsausschnitten, Comics und anderen visuellen Materialien auf die Aussagekraft und Dimensionalität der Texte zu beleuchten, ist ein eingehender Blick auf jene Werke von zentraler Bedeutung, in denen die Bildelemente fester Bestandteil der literarischen Komposition sind. Im Gedichtband „Godzilla“ und in den Anthologien neuer amerikanischer Literatur knüpft Brinkmann – oft in Zusammenarbeit mit Ralf Rainer Rygulla – ein mehr oder minder komplexes Beziehungsnetz zwischen den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmitteln, das dem Text zusätzliche Bedeutungsebenen eröffnet. Es mag zu weit gehen, Brinkmann mit Reinhard Priessnitz zu unterstellen, dass er in der Montage eines Bildes in einen Text einen neuen Kosmos in die Literatur einziehen sieht.²⁹³ Aber er versuchte in der Tat neue Zusammenhänge aufzuzeigen, die aus heutiger Sicht typisch waren für die junge Literatur in den USA und in Deutschland in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre.

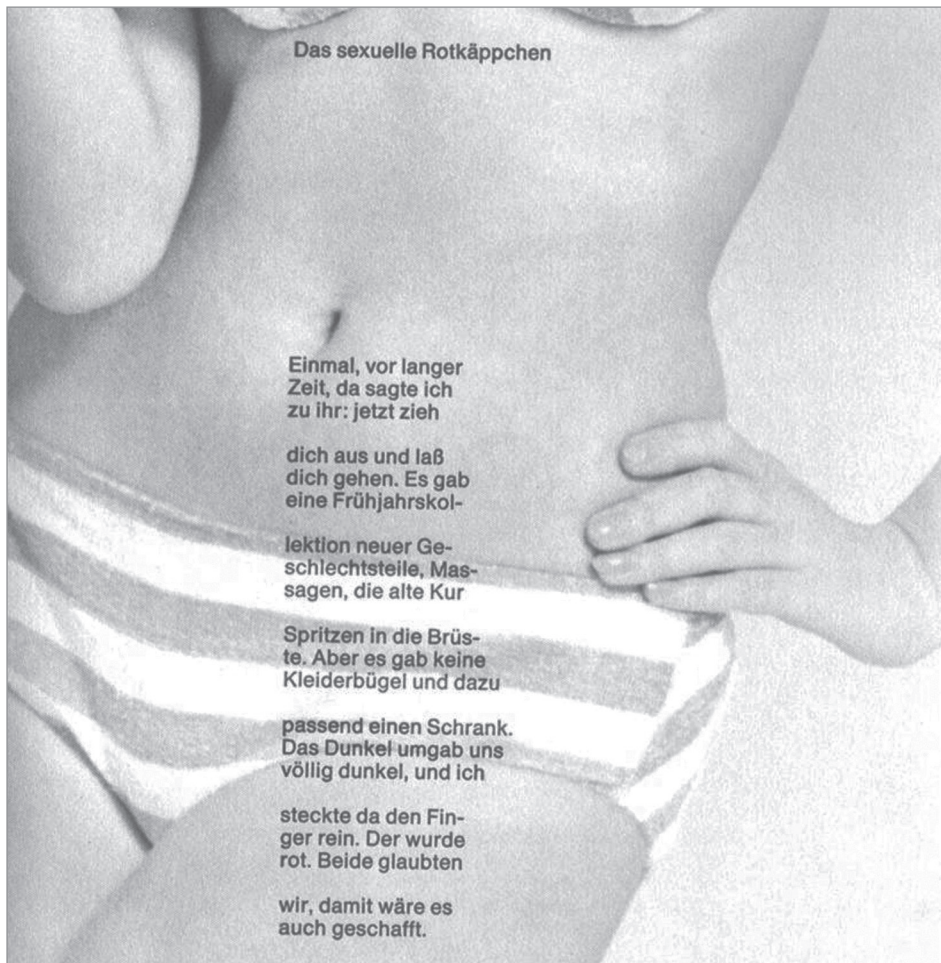
²⁹³ Reinhard Priessnitz, „Meinetwegen, fuck you!“, in: *Neues Forum/Sonderhefte. Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit. Schriften zur Zeit*, 1970, 17. Jg., H. 3, S. 257-258.

4

.3 Neue Zusammenhänge

Auch in den Materialbänden kommen viele und prominent platzierte visuelle Elemente vor. Und doch sind diese posthum veröffentlichten Bücher klar von den in diesem Kapitel behandelten Werken zu trennen, weil sie deutlich stärker den Charakter von Versuchsanordnungen haben. Auf dem Weg zu neuen, oft noch nicht näher bestimmten literarischen Formen notierte Brinkmann exzessiv mit Stift und Fotoapparat Eindrücke, Gefühle und Gedanken – die sortierende, strukturierende Hand, die „Godzilla“ und den Anthologien eigen ist, greift in den Materialbänden fast nicht ein. Daher wendet sich ihnen die vorliegende Arbeit erst im Kapitel 4.4 zu.

4 .3.1 Der Gedichtband „Godzilla“



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, „Das sexuelle Rotkäppchen“, in: ders., *Standphotos*. 1980, S. 179.

Das erste Werk Brinkmanns, in dem Fotos ein durchgängiges kompositorisches Element darstellen, ist der Band „Godzilla“ von 1968. Die Gedichte in dem Buch waren im Original auf farbigen Fotos gedruckt, die aus dem Magazin Stern stammten.²⁹⁴ Die Aufnahmen

²⁹⁴ Das Buch kam als Nr. 9 der Reihe *Tangenten* im Wolfgang Hake Verlag in Köln in einer Auflage von 200 Exemplaren auf den Markt. Herausgeber war Walter Aue. Vom Original des Bandes erschienen 100 Exemplare mit einer rot-schwarzen Handzeichnung von Karl Heinz Krüll. Sie deutet auf farbigem Hintergrund eine Meeresoberfläche an, aus der sich Bergzüge erheben. Unter Wasser gehen diese Gebirge als gestrichelte Linien weiter und nehmen die Form eines Hodensacks mit Penis an. Den blauen Hintergrund, der Himmel und Meer vermuten lässt, verdeckt zum Teil das vierfarbige Foto einer Frau im Bikini, die von den Oberschenkeln bis zum Brustansatz zu sehen ist. Siehe auch: Rolf Dieter Brinkmann, *Briefe an Hartmut 1974-1975*. 1999, S. 109.

zeigen nur mit Bikini bekleidete Frauen – ihre Gesichter sind in der Regel nicht zu sehen, der Fokus liegt auf ihren spärlich bedeckten Geschlechtsteilen. Brinkmann forciert den voyeuristischen Blick des Betrachters, indem er diesen Ausschnitt wählt und gewissermaßen auf signifikant weibliche Körperpartien zoomt.²⁹⁵ Die Texte drehen sich um sexuelle Ambitionen und Akte – meist in einer obszönen und pornographischen Sprache. So eint das Thema Sexualität die unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen – in der Art der Vermittlung aber liegen sie weit auseinander. Während die Bilder die reine Verheißung verkünden, legen die Texte Probleme, Ängste, Gefahren und Auswüchse offen. Das Zusammenspiel von Text und Bild, um es mit Michele Vangi zu sagen, löst einen Schock im Leser aus, indem der Text die sauberen Bilder der Sexualität in den Fotos als realen Stimulus für eine aggressive Lust aufgreift.²⁹⁶

Die leuchtenden Farben verstärken die Wirkung der Bilder – das fällt vor allem im Vergleich zur Darstellung im posthum veröffentlichten Sammelband „Standphotos“ auf, der die Fotos schwarz-weiß zeigt.²⁹⁷ Im Original ergeben sich Farbkontraste, die vom Text ablenken, den Lesefluss stören, etwa wenn es von einer hellen Teintbräune in eine dunkelblaue Kleidfläche geht, auf der der Text nur schwer zu erkennen ist. Die Posen wirken aufreizender, verlockender, die Natur als positiver Hintergrund tritt klarer hervor. Farblich betonte Formen binden den Blick stärker.²⁹⁸

So steht das Gedicht „Das sexuelle Rotkäppchen“²⁹⁹ auf einem Illustriertenfoto, das Sexualität als Ware vermittelt, die sich fröhlich und einfach kaufen lässt. Diesen Reklamegag desavouiert der Text als verlogene Darstellung: Er zeigt die naive Unschuld junger Liebender vor den ersten sexuellen Erfahrungen über eine Märchenfigur an, die sich wehrlos einem wilden, gefräßigen Tier ausgeliefert sieht. Sie sind umgeben von falschen, unbrauchbaren Versprechungen einer kommerziellen Welt – und ziehen sich zurück in einen dunklen Bezirk, der ihrer Liebesstimmung angemessen, aber auch bedrohlich scheint. Der Liebesakt selbst führt zu einer Art sexuellen Entfremdung: Er wirkt wie mit Werkzeugen vorgenommen und gewaltsam. Das Rot des Blutes spielt noch einmal auf die Märchenfigur an – wie sie haben die jungen Liebenden ihre Unschuld nun verloren. Sie sind froh, es hinter sich gebracht zu haben.

²⁹⁵ Darauf geht Ina Cappelmann in einer neueren Untersuchung ein. Siehe: Ina Cappelmann, „Bild-Körper und Körper-Bilder im lyrischen Werk von Rolf Dieter Brinkmann: Einsatz und Wirkungsweisen eines Motivs“, in: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper. 2010, S. 130 ff.

²⁹⁶ Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005, S. 136.

²⁹⁷ Die in diesem Kapitel zitierten Gedichte entstammen dem Sammelband.

²⁹⁸ Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Auswahl der Fotos eine andere ist. Im Sammelband „Standphotos“ sind auf den Seiten 161, 163, 165 bis 168, 171, 173 bis 176 und 179 bis 181 Fotos zu sehen, die im Original nicht enthalten sind. Auf diesen Unterschied geht Maleen Brinkmann, die Herausgeberin des Sammelbandes, in ihrer editorischen Notiz nicht ein. Die Schnitte und Motive im Original sind manchmal zurückhaltender, die Farbe wiegt das aber auf. Gelegentlich wirkt aber auch das Originalfoto stärker voyeuristisch. Oft ist der Blick sehr ähnlich: Er richtet sich auf den meist tiefen Ausschnitt oder den Schritt, das Gesicht ist nicht zu sehen, und wenn, dann mit einer verführerischen Mimik, die zur verlockenden Pose passt. Im Original endet der Band mit Fotos und kurzen biographischen Texten

Die Abgründe der Sexualität, die das Werbebild ausblendet, bestimmen auch das Gedicht „Meditation über Pornos“.³⁰⁰ Den in der Überschrift angelegten Gegensatz zwischen einer spirituellen Handlung und der Darstellung von auf eine derbe Körperlichkeit reduzierten sexuellen Akten führt die erste Strophe fort, welche die identische vulgäre Feststellung viermal wiedergibt:

Diese Fotze ist gut.

Die Meditation entpuppt sich als geistlose, sexistische Wiederholung des Immergleichen, mit der sich ein Mann beim Akt der Selbstbefriedigung in Stimmung bringt. Die Strophe beginnt genau an der Stelle, wo der Bikinislip das Geschlechtsteil bedeckt. Damit, so hat Heiko Wangelin erkannt, markiert Brinkmann mit dem Satzspiegel des Textes den bildlichen Brennpunkt. Zurecht schließt er daraus, dass sich Bild und Text nur in ihrer Interdependenz verstehen ließen: „Der Text verdeutlicht das Bild, von dem er selbst ein gewichtiger Teil ist, in aggressiver Weise, gleichzeitig wird das Bild zum Anlass für Reflexion und eigenständige Imagination, die im Text vonstatten geht und diesen wieder aus dem Bild herausführt.“³⁰¹ Genauer gesagt: Der Text blickt kritisch hinter die Fassade des Bildes, das als Werbeinstrument der Warenwelt den Betrachter sexuell stimulieren soll, aber nur um ihn zum Kauf eines Artikels zu bewegen. Sexuell aktiv soll er nicht werden.

So hält das Bild das Tabu der Masturbation aufrecht – der Text reißt es nieder. Die gesellschaftlichen Zwänge freilich kann der Sprecher nicht abschütteln: Nach dem Orgasmus fühlt er sich nicht entspannt oder erfüllt, sondern eher rat- und rastlos, er wirkt bedroht von einer dunklen Seite der Sexualität. Bezeichnenderweise tritt er nur an dieser Stelle eindeutig als Individuum auf, im Übrigen spricht er in der ersten Form Plural. Zwei Lesarten sind möglich: Der Sprecher sieht sich als Stellvertreter weiterer oder, wie Burglind Urbe vermutet, aller Männer. Sie erkennt darin einen Ausdruck seiner Selbstüberhöhung.³⁰² Weitaus wahrscheinlicher ist, dass das Personalpronomen eine Aufwertung des männlichen Geschlechtsteils andeutet: Es ist für den Sprecher wie ein Partner, der bei dem einer handwerklichen Tätigkeit gleichenden Sexualakt die Hauptrolle spielt. Erst als es nach der Ejakulation völlig erschlaft ist und der Sprecher das nächste potenziell

zu Brinkmann und Krüll. Der Autor posiert nackt (oder höchstens mit Unterhose bekleidet) mit Zigarette und einer Tasche vor dem Geschlechtsteil neben einer ebenfalls bis auf einen Bikini nackten Frau. Das gleiche Foto taucht im Gedicht „Vanille“ auf (vgl. Kap. 4.4.2).

²⁹⁹ Rolf Dieter Brinkmann, „Das sexuelle Rotkäppchen“, in: ders., *Standphotos*. 1980, S. 179.

³⁰⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Meditation über Pornos“, in: ders., *Standphotos*, S. 162.

³⁰¹ Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 72. Marielle Sutherland vergleicht in diesem Zusammenhang die Gedichte mit Graffiti, die eine saubere Oberfläche beschmutzen: „Das deformierende Bewusstsein drängt sich dem Idyll auf und drückt dunklere erotische Gefühle aus.“ Von der manipulativen Bildoberfläche sei das auf die reale Erfahrung konzentrierte Subjekt freilich unabhängig. Siehe: Marielle Sutherland, „Sex, Wort und Bild in ‚Godzilla‘“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*, Vechta 2000, 2001, S. 169.

³⁰² Burglind Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1985, S. 103.

4

.3.1 Der Gedichtband „Godzilla“

stimulierende Bild in den Blick nimmt, kommt er über die Phantasie einer überdimensional großen Scheide, die Geborgenheit bietet, zur Ruhe. Urbe ist zwar zuzustimmen, dass Brinkmann sich mit dem Schreiben über das in den 60er Jahren meist streng gemiedene Thema der Selbstbefriedigung gegen die soziale Funktionalisierung von Sexualität wendet. Gleichwohl vermittelt das Gedicht zu viel Unruhe und Hast, als dass sich der Akt der Masturbation als rundum positiv interpretieren ließe.³⁰³ Der Text problematisiert – und begibt sich damit in krassen Gegensatz zum Bild.

Brinkmann, so schreibt Urbe, wähle eine männliche Perspektive, die aber nicht pornographisch sei.³⁰⁴ Damit fällt sie in ein Verhaltensmuster der Interpretation von Literatur im Besonderen und Kunst im Allgemeinen zurück, das Susan Sontag schon in einem Aufsatz von 1967 als unzeitgemäß kritisiert hatte: Pornographie als Gegenstand einer Kunstdebatte abzulehnen. In ihrem Essay³⁰⁵ fordert sie dazu auf, auch pornographische Texte als ernsthafte Literatur anzuerkennen und zu beleuchten. Sie begründet es unter anderem damit, dass Pornographie mit der Erotomanie einen klassischen Typ literarischer Stoffe behandle: einen Extremzustand menschlichen Gefühls und Bewusstseins.³⁰⁶

Als Beispiele führt sie Georges Batailles „Histoire de l’oeil“ und andere Werke in der Tradition de Sades an. In ihnen sei das Obszöne „a primal notion of human consciousness ... Human sexuality is, quite apart from Christian repressions, a highly questionable phenomenon, and belongs, at least potentially, among the extreme rather than the ordinary experiences of humanity. Tamed as it may be, sexuality remains one of the demonic forces in human consciousness“.³⁰⁷ Um diese dämonische Kraft kreise die pornographische Literatur: „There is, demonstrably, something incorrectly designed and potentially disorienting in the human sexual capacity – at least in the capacities of man-in-civilization. Man, the sick animal, bears within him an appetite which can drive him mad.“³⁰⁸

Für die rücksichtslos ausgelebten sexuellen Obsessionen, die Sontag als Hauptmotiv pornographischer Literatur beschreibt, findet Brinkmann eine zentrale Metapher mit der Titelfigur des Gedichtbandes, die auch im Namen mehrerer Gedichte auftaucht: „Godzilla“ heißt ein japanisches Filmmonster, das von Atomtests aufgeweckt wird.³⁰⁹ Es stellt

³⁰³ Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 104.

³⁰⁴ *ebd.*, S. 105.

³⁰⁵ Auszüge daraus veröffentlichte Sontag 1967 in einem Artikel unter dem Titel „On pornography“ im *Partisan Review* (Heft 1). Die bis 2003 vierteljährlich erscheinende Zeitschrift gehört zu den *Materialien*, die Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla für die Anthologien „Acid“ und „Silverscreen“ auswerteten (siehe auch Kapitel 4.3.2).

³⁰⁶ Susan Sontag, „The Pornographic Imagination“, in: *dies.*, *Styles of Radical Will*. 2002, S. 42.

³⁰⁷ *ebd.*, S. 57.

³⁰⁸ *ebd.*, S. 58.

³⁰⁹ Der erste Film stammt aus dem Jahr 1954, Regie führte Inoshiro Honda. Mittlerweile sind 28 Filme um die japanische Horrorgestalt entstanden. Siehe: www.wikipedia.org/wiki/Godzilla (2.5.2010).

die Fiktion einer ungebändigten destruktiven Kraft dar, die entstanden ist aufgrund einer dem Menschen entglittenen Technik, welche die Natur dämonisch entfesselte. Brinkmann, so formuliert es Jan Röhnert in einer neueren Untersuchung treffend, überträgt den „Schrecken vor der atomaren Selbstauslöschung, der sich in der Figur Godzillas manifestiert, ... auf die Angst vor einer entfesselten, alle Regeln und Konventionen sprengenden Libido.“³¹⁰ Das Spiel der unerfüllten Verheißung, das sich in den Zeitschriftenfotos andeutet, macht das Monster nicht mit. Das kündigt sich schon im ersten Gedicht, „Godzilla“,³¹¹ an: Es drückt über eine Reihe sexueller Anspielungen – etwa die lustvolle Seufzer nachstellenden Lautmalereien – den Wunsch eines Mannes aus, jegliches Grübeln abzulegen und Liebe sinnlich zu erleben, sich und seine Körperlichkeit so zu spüren, dass sie ihn mit einem guten Gefühl über den Akt hinaus erfüllt. Dem Mann scheint es zumindest in einem im Gedicht festgehaltenen Augenblick zu gelingen – und so ist die Diskrepanz zwischen Text und Foto an dieser Stelle nicht so groß. Der voyeuristische Blick auf die mit einem Bikinioberteil bekleideten Brüste einer Frau, deren Kopf nicht zu sehen ist, die somit ohne Identität bleibt und wie eine austauschbare Figur wirkt, vermittelt zwar eine banale Oberflächlichkeit, auf die sich der Text nicht einlässt. Doch auch im Gedicht ist der Grad der Problematisierung noch gemäßigt: Die unerfüllte Liebe, die aufgrund psychischen Drucks blockierte Sexualität streift es nur als nicht akute Gefährdung, die potenzielle Liebespartnerin lässt es unbestimmt.

Das ändert sich radikal im Laufe des Gedichtbandes, der mit „Godzillas Ende“³¹² schließt. Der Text ist ein Abgesang auf die Lust, ein müdes Beschreiben der letzten Gelegenheiten körperlicher Liebe. Von der Offenheit und der frohen Erwartung des ersten Gedichts ist nichts mehr übrig: Menschen fallen um wie tot, ihre sexuelle Kraft, ihre sinnliche Empfänglichkeit erlischt. Wenn sie wieder aufstehen, dann nur um zu funktionieren.

Am Ende bringen die Normen und Zwänge der Gesellschaft das Monster zur Strecke – sie lassen es nicht zu, dass der Mensch seine Sexualität frei auslebt. Dennoch trifft Sibylle Späths Analyse zu, dass Brinkmann mit „Godzilla“ eine Sympathie mit dem unangepassten Stigmatisierten, dem sexuellen Abweichler zum Ausdruck bringe. Seine Gedichte stellten ein negatives Pendant zu Liebesgedichten dar: „Unter der schönen Oberfläche

³¹⁰ Jan Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. 2007, S. 319. Ähnlich sieht es Michele Vangi: *Mit der Figur eines künstlichen Tiers führe Brinkmann das Symbol für eine überentwickelte Sexualität ein*. Siehe: Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 137.

³¹¹ Rolf Dieter Brinkmann, „Godzilla“, in: *ders., Standphotos*, S. 161.

³¹² Rolf Dieter Brinkmann, „Godzillas Ende“, in: *ders., Standphotos*, S. 182.

sexueller Verheißung, die sowohl den Waren als auch den Produkten der Kulturindustrie anhaftet, legt Brinkmann die hässliche Wirklichkeit zugerichteter Körperlichkeit und entfremdeter Sexualität frei und beschreibt die Normalität einer aggressiven und gewaltvollen Phantasie und ihrer alltäglichen Entladung, in der sich die sexuelle Frustration und Beschädigung des einzelnen ihr Ventil sucht.³¹³ Pornographie sei in diesem Kontext für Brinkmann ein Teil der Realität, den die Gesellschaft in der Regel ausblende: „Die Apologie an das Hässliche in der Antikunst der 60er Jahre, die Gewalt und Brutalität zu ihren Inhalten erhob, verweist so auf reale Deformationen und Verstümmelungen ...“³¹⁴

Speerspitze seiner Attacke gegen Sexualprüderie und Reklamekitsch ist die obszöne Sprache, mit der Brinkmann häufig auch einen Zusammenhang zwischen Gewalt und Sexualität zu evozieren versucht.³¹⁵ In der Forschung hat unter anderem Michael Kohtes diesen Zusammenhang näher untersucht: Die „dirty speech“, wie Brinkmann sie nach dem Vorbild junger US-Lyriker der Zeit verwandte, schreie heraus, was die Werbung manipuliere. Indem er sie mit den poetisierten sexuellen Bedürfnissen ihrer Konsumenten verknüpfe, wolle er den Hörigkeits- und Abrichtungscharakter visuell wirksamer Reklame bewusst machen.³¹⁶ Zu ähnlichen Schlüssen kommt Jörgen Schäfer: Den Tabubruch der „dirty speech“ habe Brinkmann als gegenkulturelle Stoßkraft empfunden, die Konventionen einer lustfeindlichen Gesellschaft verkehrte und ästhetische wie ethische Geschmacksstandards verletzte. Aus einer positiven Bewertung einer freien Sexualität habe Brinkmann obszön von Wollust und sexueller Enthemmung geschrieben. Er dekonstruiere falsche Idyllik traditioneller Liebeslyrik und schreibe nur den banalen Sexualakt auf.³¹⁷ Damit entsprechen Brinkmanns Texte Sontags Definition einer pornographischen Literatur, „in der auf eine historische und psychologische Motivation des Geschehens verzichtet wird“.³¹⁸

Einigen Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern entgeht der Effekt, der sich daraus ergibt, dass Brinkmann gerade Texte dieser Art auf harmlos hübschen Frauenfotos abdruckt. So täuscht sich Erwin Koppen, wenn er findet, die Hintergrundbilder milderten die Wirkung der obszönen Sprache³¹⁹ – im Gegenteil, sie verstärken sie. Ihrer Anonymität

³¹³ Sibylle Späth, *Rettingsversuche aus dem Todesterritorium. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*. 1986, S. 163.

³¹⁴ *ebd.*, S. 160.

³¹⁵ *Dafür fand Brinkmann Vorbilder in der jungen amerikanischen Literatur – etwa Tuli Kupferbergs Drama „Ficknam“, das Menschen zeigt, die von einer zwanghaften und aggressiven Sexualität getrieben sind. Sie suchen Befriedigung in der sadistischen Gewalt des Kriegs, die sich oft in orgiastischen Szenen abspielt. Zu seinem Text stellt Kupferberg Pressefotos und Reklame, die Leid und Menschenverachtung des Kriegs zeigen, aber auch seine Verharmlosung, die Politiker und Machthaber an den Tag legen. Siehe: Tuli Kupferberg, „Ficknam“, in: Ute Nyssen (Hg.), Radikales Theater, 1969, S. 111-129.*

³¹⁶ Michael Kohtes, *Rolf Dieter Brinkmann und die „neue amerikanische Szene“: ein Beitrag zur Lyrik der 60er Jahre*. 1986, S. 109/110.

³¹⁷ *Damit stand Brinkmann in der deutschen Literatur der 60er Jahre nicht allein. Mit drastischeren Mitteln literarisiert Friedemann Hahn Sexualität – wie auch Gewalt – in dem Band „Fick in Gotham City“ (1970). Seine Gedichte und Prosastücke prägt eine rüde und obszöne Umgangssprache, Comics wie „The Adventures of Phoebe Zeit-Geist“, Filmstandbilder und billigen Heftchen entnommene Fotos zeigen meist nackte Frauen, getrieben von aggressiver Lust oder gefangen in*

und Künstlichkeit, die Kirsten Okun treffend in der Verpflichtung auf einen Körper ausmacht, „dessen Empfindungen in abstrakte Gefühle kanalisiert werden“, in der Entfremdung „von unverfälschter Körperlichkeit, die mit einem erhöhten Bewusstsein für körperliche Details und blitzartige Sinneseindrücke ... assoziiert ist,“³²⁰ schleudert Brinkmann im Text die pure Sinnlichkeit entgegen. Mit dieser aggressiven Geste flieht die lyrische Stimme jene lähmende Irritation, die ihre Ursache in den medialen Reizen hat und, wie Liesa Pieczyk schreibt, das Resultat sei „eines Spannungsfeldes, welches sich zwischen sexuellen Wünschen, die durch die zweidimensionale Medienwelt provoziert werden und dem realen Raum, in dem diese unerfüllt bleiben, konstituiert.“³²¹

Nicht die Synthese von Text und Bild strebt Brinkmann an, wie Hermann Rasche irrtümlicherweise annimmt,³²² sondern den diametralen Widerspruch, den auch Jan Röhnert feststellt: Die Texte „sind auf Schock und Provokation, den größtmöglichen Kontrast zur klinisch sauberen Hochglanzvorlage hin konzipiert.“ Brinkmann demontiere „das von der Warenwerbung gelieferte weibliche Rollenklischee, indem er die Aufnahmen scheinbar unproblematisch sich inszenierender, ‚einfach‘ wirken wollender Weiblichkeit mit den ungestillten Obsessionen und ‚Perversionen‘ des sexuellen, männlich konnotierten Voyeurs ... konfrontiert.“³²³ So fragten seine Text-Bild-Kombinationen „nach dem Verhältnis von Subjekt und Sexualität in einer Massenkultur, welche die private Sexualität des Subjekts enteignet, ja selbst ‚Intimität‘ als Rückzugsmöglichkeit des Subjekts aus dem Prozess gesellschaftlicher Verwertung durch konsumträchtige Illustration intimer Nähe und Körperlichkeit vereitelt.“³²⁴

Einen ähnlichen Schluss zieht Brigitte Weingart, die in den Bildern die implizite Sexualisierung bestimmter Körperteile in der Werbung vermittelt, in den Texten explizit das Verhältnis von Sex, Medien, Gewalt und Tod angesprochen sieht. Bild- und Text-Botschaften gingen dabei unterschiedliche Allianzen ein: Manche Texte seien eher plump-obszön, „aber in den meisten (und in den besseren) Fällen entsteht ein grotesker Widerspruch,

brutaler Erniedrigung. Der pornographische Zug tritt auffälliger zutage als bei Brinkmann. Das Buch, das zu Beginn den Text eines der Comics in Brinkmanns Gedichtband „Die Piloten“ zitiert, endet mit dem Aufruf, die Herrschenden zu zwingen, „den Paragraphen 184 abzuschaffen, indem wir massenhaft Pornos verbreiten! Kämpfen wir gegen jegliche Sexualunterdrückung!“

³¹⁸ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf-Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. 1998, S. 205.

³¹⁹ Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. 1987, S. 230.

³²⁰ Kirsten Okun, *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac. Sexualität, Geschlecht, Körper und Transgression als Subversion dualistischer Denkmuster*. 2005, S. 251.

³²¹ Liesa Pieczyk, „Godzilla meets Miss Maus. Norm versus Phantasma in Rolf Dieter Brinkmanns Godzilla“, in: Boyken, Cappelmann, Schwagmeier (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. 2010, S. 144.

³²² Hermann Rasche, „Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann's ‚Schnitte‘“, in: Jeff Morrison/Florian Krobb (ed.), *Text into image: image into text*. 1997, S. 242.

³²³ Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 320.

³²⁴ ebd.

weil die Texte jene Fantasien schamlos ausbuchstabieren, die, wie es in McLuhans Werbeanalyse hieß, die Zensur des Bewusstseins nie passieren würden, aber ständig aufgerufen oder angereizt werden, um den Betrachter oder Konsumenten bei der Stange zu halten.“³²⁵ Brinkmann fehlzitiere das Zusammenspiel von Text und Bild in der Werbelogik, verwende es gegen seine Intention, gebe es aber nicht auf.³²⁶ Auch für Ina Cappelmann macht ein Dualismus das Grundprinzip des Gedichtbandes aus: Die Beziehung von Bild und Text lasse sich „als eine von inszenierter zu natürlicher Körperlichkeit und somit als eine von menschlichem Körper zu medialen Körperimaginationen in Reklame, Fotografie und Fernsehen herausstellen.“³²⁷ Sie zieht freilich den falschen Schluss, dass erst mit Brinkmanns Arrangement das Bildmaterial und damit der weibliche Körper zum Produkt werde: „Die Lesart der Bilder wird erst durch die Gedichte pornografisch konnotiert.“³²⁸ Das Zusammenspiel mit dem Text legt vielmehr diesen Charakter der werblichen Fotos offen.

Der Kontrast zwischen den Motiven der Fotos und den Obsessionen der Texte ist grundlegend für den Gedichtband. Dabei erfüllen die Bilder nicht die Funktion, die Texte als obszöne Phantasiegeburten zu dementieren, wie Gerhart Pickerodt meint, dem die Kombination von Text und Bild in „Godzilla“ flach vorkommt.³²⁹ Brinkmann nimmt mit den Bildern nichts von der Wucht der Aussagen in den Gedichten zurück, er versucht diese vielmehr im Kontrast zu den Fotos weiter zu steigern. Das zeigt sich auch daran, wie er die Gedichte um die Unberechenbarkeit und Triebhaftigkeit von Sexualität in einer Welt des Kommerzes verortet. Der Text „Von C & A“³³⁰ beginnt mit der konkreten Wahrnehmung eines weiblichen Geschlechtsteils – der Blick gleitet dann zur strengen Struktur eines Kleidungsstücks hinüber. Sie ist ein erstes Symbol für Ordnungssysteme, wie sie dem Menschen in der Gesellschaft ständig begegnen. Ihre Gebote und Verbote stellen sich seinen persönlichen Vorstellungen und sexuellen Vorlieben in den Weg – als Ersatz drängen sich ihm das keimfreie Versprechen der Werbung und der preiswerte Kauf eines Gegenstandes auf. Mehr und mehr nimmt der Einzelne dieses Muster in sich auf – er sucht die Erfüllung im voyeuristischen Blick auf den Körper von Werbemodells, den Brinkmann über den Bildschnitt und die Anordnung des Texts bewusst hervorhebt, oder im Konsum, jedoch nicht im möglicherweise folgenreicheren, aber weitaus sinnlicheren Liebesakt.

³²⁵ Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 92.

³²⁶ Brigitte Weingart, „In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre“, in: Wilhelm Voßkamp/dies., *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. 2005, S. 243.

³²⁷ Cappelmann, „Bild-Körper und Körper-Bilder im lyrischen Werk von Rolf Dieter Brinkmann“, S. 138.

³²⁸ ebd., S. 132.

³²⁹ Gerhart Pickerodt, „Der Film in Worten. Rolf Dieter Brinkmanns Provokation der Literatur“, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 1991, 37. Jg., H. 7, S. 1031.

³³⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Von C & A“, in: ders., *Standphotos*, S. 164.

³³¹ Sie erschien in einer Auflage von 280 Exemplaren in der Oberbaumpresse Berlin.

³³² Rolf Dieter Brinkmann, *8-Gedichte*. 1966, S. 2.

³³³ ebd., S. 12.

Nirgendwo sonst in Brinkmanns Werk haben Fotos eine formal und inhaltlich so klar definierte Funktion wie in „Godzilla“: Sie sind eine Kontrastfolie, auf der die Texte ihre neuen, provokativen, obszönen Aussagen verstärkt zur Geltung bringen sollen. Wie stringent der sich oft als Gegner aller Strukturen gebende Brinkmann den Band durchkomponiert hat, zeigt der Blick auf frühere Gedichtbände, in dem er in Ansätzen ähnliche Versuche unternommen hat. Die Originalausgabe der „&-Gedichte“³³¹ von 1966 enthält Illustrationen von Martin Dürschlag. Eine zeigt schwarz-weiß den Ausschnitt eines nackten Frauenkörpers, der viel erkennen und doch einiges im Schatten lässt.³³² Die Grafik korrespondiert mit dem Thema der Zärtlichkeit des Gedichts „So nicht“, das daneben steht – mit dem Körper scheint nur eine zarte, vorsichtige Begegnung möglich. Eine weitere schwarz-weiße Illustration stellt wiederum einen nackten Frauenkörper dar, in vielen Abstufungen von Licht und Schatten, vom durchscheinenden Weiß bis zum dichten Schwarz. Zu sehen ist die Partie vom Hals bis zur Hüfte. Die Grafik weist Bezüge auf zum Gedicht „Soldaten und Mädchen“, das mit ihr auf einer Seite steht und das Unstete, je nach Standpunkt Unterschiedene einer Naturbeobachtung am Beispiel eines Sonnenuntergangs beschreibt.³³³ Eine dritte schwarz-weiße Illustration schließlich zeigt den Teil eines nur leicht bekleideten Frauenkörpers, noch verwischter und unschärfer als die erste. Auch hier gibt es augenfällige Berührungspunkte mit dem Gedicht „Innen“, das von der Problematik einer Wahrnehmung handelt, die so sehr auf die eigene Person und die Sicht der anderen Menschen auf sie befasst ist, dass sie ihre Umgebung nicht wirklich sieht.³³⁴

Im Band finden sich auch Zeichnungen mit anderen Motiven, etwa zur Arbeitssituation eines Autors. So fehlt in dieser frühen Veröffentlichung die thematische Fokussierung, wie Brinkmann sie in „Godzilla“ vornimmt. Vor allem aber lässt anders als in diesem Band die Gestaltung der „&-Gedichte“ die beiden Medien frei auf einer Ebene interagieren. So ermöglicht sie ein durchaus harmonisches assoziatives Wechselspiel zwischen der individuellen Note der Zeichnungen und den Texten. Ähnlich verhält es sich auch in der fast DIN A3-Format erreichenden Originalausgabe der „Standphotos“ von 1969. Sie enthält vier zweiteilige Farbätzungen von Karolus Lodenkämper. Jeweils ein grünliches und ein rötliches Kunststoffblatt liegen übereinander – sie sind transparent, das grünli-

³³⁴ ebd., S. 8. Diesen Effekt stellt auch Gerhard Lampe fest: „Die Manipulation ... der Wahrnehmung impliziert die Fremdbestimmung des Wahrnehmenden.“ Siehe: Gerhard Lampe, *Subjekte ohne Subjektivität. Interpretationen zur Prosa Peter Handkes und zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*. 1983, S. 163.

che weist allerdings einen im gleichen Farbton verwischten Hintergrund auf. Die Motive gleichen kunstvoll verrenkten nackten Menschengestalten. Bei drei der vier Blätterpaare greift eine Hand von außen auf den nackten Frauenkörper und scheint ihn mit Gewalt zu verdrehen. Die beiden Farben begegnen sich aufgrund des transparenten Materials, je nachdem wie die Blätter aufeinander liegen, ob man sie in richtiger oder umgekehrter Reihenfolge aufeinandergelegt betrachtet, ergibt sich ein anderer Eindruck. Die Motive der beiden jeweils zusammengehörenden Blätter sind identisch – allerdings setzen sie Hell und Dunkel unterschiedlich ein und betonen somit verschiedene Aspekte. Die grünliche Variante ist stets auch verwischter als die schärfere, konturenreichere rötliche, manchmal scheint sie ganze Teile des Motivs zu verschlucken, die das rötliche Blatt klarer hervorhebt. Transparenz ist das bestimmende Element des Buches – denn die Texte sind auf dem gleichen Material aufgedruckt, immer auf der rechten Seite, es scheinen immer mehrere durch, die noch kommen, aber auch die, die schon vergangen sind. Dies erweckt einen Eindruck von Unbestimmtheit und Flüchtigkeit, den Jan Röhnert mit schnell abgespulten oder unscharf projizierten Filmbildern vergleicht.³³⁵ Es ist nicht schwer, in den Farbätzungen Themen und Motive wiederzuentdecken, die in den Gedichten auftauchen – das Unsichere der Wahrnehmung, die Gewalt, die Begegnung von Illusion und Realität.

Der Spielraum, in dem die Illustrationen in den Originalausgaben der „Standphotos“ und der „&-Gedichte“ als eigenständige Kunstform Bezüge zu den Texten entwickeln, fehlt in „Godzilla“. Um die Aussage der Texte zu forcieren, legt Brinkmann die wie eine Massenware anmutenden Bilder in diesem Band radikal auf die Funktion einer Kontrastfolie fest.

³³⁵ Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 347.

4

.3.2 Die Anthologien „Acid“ und „Silverscreen“



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Acid*.
Neue amerikanische Szene. 1983, S. 107.

Nichts hat Brinkmann in der zweiten Hälfte der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts so inspiriert wie die amerikanische Subkultur, niemand ihn literarisch so beeinflusst wie Frank O'Hara, Ted Berrigan und andere New Yorker Autorinnen und Autoren. Mit den Anthologien „Acid“ und „Silverscreen“ unternahm er 1969 den Versuch, ihre Schreibweisen und Gedanken einem breiteren deutschen Publikum zu vermitteln. Auf den ersten Blick stellt dies keine Pioniertat dar: Ein einflussreicher Vorläufer war vor allem die Anthologie „Junge Amerikanische Lyrik“, die Walter Höllerer und Gregory Corso schon 1961 herausgaben. „Ein neues Bewusstsein“³³⁶ kennzeichne diese Gedichte, schreibt Corso in seiner Einführung, die „Unmittelbarkeit ihrer Kunst“,³³⁷ ergänzt Höllerer. „Gerade die nichtigen, unbedeutenden Wahrnehmungen der Sinne, Vorstellungen der Phantasie, Wendungen der Sprache“ lösen Augenblicke aus, „die ein Wort, eine Geste, eine Konstellation in die Helle des Bewusstseins rücken.“³³⁸ Eigen sei den Gedichten eine „beteiligte Distanz.“³³⁹

Damit beschreiben die Herausgeber Einstellungen, die auch Brinkmann zu transportieren anstrebte. Gleichwohl gibt es gravierende Unterschiede, die sich vor allem zur bedeutenderen der beiden Anthologien Brinkmanns, „Acid“, zeigen, die er gemeinsam mit Ralf Rainer Rygulla zusammenstellte und herausgab.³⁴⁰ Sie versammelt eine Vielzahl unterschiedlicher Darstellungsformen in Text und Bild. Aber nicht nur deshalb stellt das Buch eines der ersten wegweisenden Projekte der Vermittlung und Übersetzung neuer amerikanischer Literatur in Deutschland dar,³⁴¹ vielmehr versuchte es auch auf anderen Gebieten, Grenzen zu überwinden: Die Anthologie verdichtet Inhalte von Pornographie bis Science Fiction, vor der sich etablierte Literatur hütete; und sie mischt munter Text und Bild. Dem Band von Höllerer und Corso lag eine Schallplatte mit Gedichtvorträgen bei, Corsos Gedicht „Bomb“ ist als aufklappbares vierseitiges Teil hervorgehoben. Ansonsten geht es um die Abbildung des Textes in zwei Sprachen. Das ist in „Acid“ ganz anders.

³³⁶ Gregory Corso, Walter Höllerer (Hg.), *Junge amerikanische Lyrik*. 1961, S. 249.

³³⁷ *ibd.*, S. 256.

³³⁸ *ibd.*, S. 260.

³³⁹ *ibd.*, S. 263.

³⁴⁰ *Treibende Kraft bei der Anthologie war Rygulla – er hatte auch zuvor schon mit „Fuck you (!)“ eine Sammlung herausgebracht. Bis auf eine unregelmäßige Typographie enthält sie keine visuellen Elemente. Brinkmann wirkte laut einer Notiz im Buch mit, indem er die deutschen Texte durchsah. Siehe: Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), Fuck you (!) Underground Poems – Untergrund Gedichte. 1968, S. 135. Vgl. auch: Ulrich Ott/Friedrich Pfäfflin (Hg.), Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. 1999, S. 224 ff. In der Zusammenarbeit traten unterschiedliche Charaktere zutage. So erzählt Rygulla: „Brinkmanns Arbeitsintensität und -wut war aber größer als meine, sie war überhaupt größer als irgendjemandes Wut, Intensität und Besessenheit“. Siehe: Gunter Geduldig/Marco Sagurna, „Es genügten ihm seine Empfindungen der Welt gegenüber“. Ein Gespräch mit Ralf-Rainer Rygulla“, in: *dies. (Hg.), too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. 1994, S. 100.**

In einem Informationstext zu der Anthologie versprach Brinkmann ein „Lesebuch von möglichst hohem Reizwert“.³⁴² So könnte man den Titel wörtlich übersetzen: „Säure“, die Brinkmann und Rygulla dem Establishment ins Gesicht kippen wollen. Im Jargon der Drogenszene freilich tauchte „Acid“ als Synonym für LSD auf.³⁴³ Das führt zu dem Schluss, dass der Titel ein Motiv der rauschhaften Befreiung von Grenzen vorgibt.³⁴⁴ Die Autorinnen und Autoren setzen es um in vulgäre Sprache, in Lautgedichte, montierte Interviews und geschnittene Erzählungen, in literatur-, kultur- und sozialwissenschaftliche Aufsätze, die Normen der Gesellschaft für überwindbar halten. Es herrscht das Prinzip der Vielfalt: Das Schriftbild ist uneinheitlich, die Texte entstammen verschiedenen Gattungen und Genres, sie handeln von Kunst und Literatur ebenso wie von Sex, Gewalt und Drogen. Als Lektor und Kritiker, der sich mit der aktuellen Literatur der Zeit beschäftigte, sah Dieter Wellershoff diese Schreibweisen motiviert in der Konkurrenz der jungen amerikanischen Schriftsteller zu den starken Suggestionen des Rock und Beat, der Pop Art, des Films und der Intermediaschau: „Wenn sie Schock- und Überraschungseffekte häufen, etwa durch brutale oder obszöne Szenen, tabuisiertes Vokabular oder strukturell durch eine Schnitt- und Montagetechnik, die alle rationalen Zusammenhänge zerstört, rechnen sie offenbar mit erhöhten Reizschwellen und schreiben eine Literatur mit Lautverstärkereffekt. Durch alle Inhalte, Attitüden und Gags soll eine vitale Expression übermittelt werden, die alle Beschränkungen aufkündigt, auch die der künstlerischen Seriosität und geistigen Gewichtigkeit. Diese Literatur ist anarchisch, subjektiv und improvisierend ...“³⁴⁵

Eine bunte Mischung aus Comics, Fotos, Filmplakaten, Zeichnungen und Collagen verstärkt den Eindruck der formalen Divergenz. Auch bei den Bildelementen sind Sex,

³⁴¹ Es hat neben der Anthologie von Corso und Höllerer sowie dem Band Rygullas weitere Vorläufer. So übersetzte der deutsche Lyriker Rainer M. Gerhardt nach 1945 Gedichte etwa von Charles Olson und Robert Creeley und veröffentlichte sie in der Zeitschrift *fragmente*, die Zeitschrift *Akzente* präsentierte 1958 und 1959 Werke junger amerikanischer Autoren. Und 1962 editierte Karl O. Paetel „Beat. Die Anthologie“.

³⁴² Ott/Pfäfflin (Hg.), *Protest! Literatur um 1968*, S. 234. Von der Wirkung der Anthologie war Brinkmann später enttäuscht: „Mich hat schon ganz schön fertig gemacht und erschreckt und vor allem mit Ekel erfüllt, als ich sah, wie die – zugegeben – einigermaßen euphorische Anthologie damals in die falschen Kanäle gelaufen ist.“ Siehe: Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*. 1979, S. 93.

³⁴³ Ott/Pfäfflin (Hg.), *Protest! Literatur um 1968*, S. 234. Siehe auch: Kurt Holl, *Claudia Gunz* (Hg.), 1968 am Rhein: *Satisfaction und Ruhender Verkehr*. 1998, S. 249.

³⁴⁴ Spekulationen darüber, inwieweit bei manchen Beiträgen „die Droge unter Umständen ihr Promoter“ war, wie Hermann Peter Piwitt in einem Brief an Brinkmann schreibt, geht die vorliegende Arbeit indes nicht nach. Siehe: Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 259.

³⁴⁵ Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. 1969, S. 178/179.

Gewalt und Drogen bestimmende Themen.³⁴⁶ Daneben visualisieren Fotos von Rockmusikern, Kommunen und freier Körperkultur Geschmack und Lebensgefühl vieler junger Menschen Ende der 60er Jahre. Drastisch wie viele Texte ist oft auch die Bildsprache: Zu sehen sind Genitalien, vermoderte Köpfe und Fäkalien. So holen Rygulla und Brinkmann mit einem „papierenen manifestierten Sinnenspektakel“ aus zu einem „Schlag ins Kontor der etablierten Literaten“,³⁴⁷ zu einem „totalen Angriff auf die Kultur“.³⁴⁸

Das Motto für diese Attacke, die dem Buch in der Forschung Prädikate wie „der massivste Vorstoß gegen die etablierte Literatur der Zeit“³⁴⁹ oder „das Kultbuch der deutschen Alternativszene“³⁵⁰ einbrachte, liefert eine Zeile aus dem Lied „When the music’s over“ von der Band The Doors,³⁵¹ die dem Buch vorangestellt ist:

*Before I sink
Into the big sleep
I want to hear
The scream
Of the butterfly.*

Das mehrmals auftauchende Zitat drückt für sich betrachtet die Sehnsucht aus nach absoluter Leidenschaft, nach einem Erlebnis von höchster Intensität. Im Zusammenhang des gesamten Liedtextes³⁵² ist die Vision des schreienden Schmetterlings der surreale Wunsch eines Menschen, für den eine bestimmte Musik und ihr Erlebnis in einer Beziehung oder einer Gruppe Gleichgesinnter ein Lebenselixier darstellen. Es nährt nicht nur die wirksamste Form des Protests gegen gesellschaftliche Zwänge und Gewalt, sondern scheint auch die einzige Quelle für ein lebenswertes Dasein zu sein. Liebe, Sexualität und Selbstverwirklichung des Künstlers im Besonderen wie auch des Menschen im Allgemeinen im Hier und Jetzt sind nur möglich, solange die sinnliche Produktion und Rezeption der Musik gelingt:

³⁴⁶ Schon der Umschlag zeigt, wenn auch grafisch verfremdet, in Ausschnitten Liebesakte und den nackten Körper einer Frau.

³⁴⁷ Olaf Selg, „Rolf Dieter Brinkmann zum 60.“, in: Titel – <http://www.titel-magazin.de/brinkman.htm> (15.11.2004).

³⁴⁸ Thomas Hecken hat darauf hingewiesen, dass vor allem Rygulla diesen Anspruch erhoben habe, Brinkmann ihm dabei aber gerne gefolgt sei. Siehe: Thomas Hecken, „Pop-Literatur um 1968“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer (Hg.), Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur. 2003, S. 44.

³⁴⁹ Jost Hermand, „Pop oder die These vom Ende der Kunst“, in: Manfred Durzak (Hg.), Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen. 1971, S. 292.

³⁵⁰ Holl, Gunz (Hg.), 1968 am Rhein, S. 252.

³⁵¹ Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), Acid. Neue amerikanische Szene. 1969, S. 4.

³⁵² The Doors veröffentlichten den Song 1967 auf der LP „Strange Days“.

*When the music's over
Turn out the lights*

...

*Music is your only friend
Until the end*

Wie Brinkmann auf diese Weise den Leser auf die folgenden Beiträge einstimmt, bestätigt Michael Kohtes' These, dass ihm auch Rocksongs den Weg auf vorsprachliches Gelände weisen, wo eine befreite Wahrnehmung möglich sei: „Durch konsequente Nutzung der technischen Apparate sowie die Verschränkung von Text, Musik und optischem Effekt verliert die Aussage ihren Eigenwert, die normative Funktion der Wörter wird aufgegeben zugunsten einer Metasprache der Songs, die unsere Sinne überfällt und die Imagination frei spielt.“³⁵³

Trotz seiner anti-theoretischen Haltung, die Brinkmann immer wieder bekundet hat, nehmen er und Rygulla in die Anthologie auch Beiträge auf, die das Ideal einer sinnlichen Kultur auf einer abstrakten Ebene behandeln. Auszeichnen soll sie „eine erstaunliche Vielfalt an Stilrichtungen, Methoden, Ideologien, Meinungen, Zielen und Sensibilitäten“,³⁵⁴ wie sie John Perreault für die amerikanische Kunstwelt beschreibt. Eigen sei ihr zudem „die immer stärkere Miteinbeziehung dessen, was vordem als Nicht-Kunst betrachtet wurde.“³⁵⁵ Dies stelle einen Weg dar, „ein größeres sinnliches Bewusstsein sinnlicher Anreize des Alltagslebens“³⁵⁶ zu schaffen – freilich sei das kein Hauptzweck, Kunst unterliege generell keinem Zweck, vielmehr: „Kunst ist Spiel.“³⁵⁷ Diese Haltung nimmt auch Jonas Mekas ein. In seinen „Anmerkungen zu einigen neuen Filmen und zur Glückseligkeit“ schreibt er, dass sich Kunst allem Nutzen entziehe und so der Welt öffne. Was er über Bilder und Filme Andy Warhols sagt, gilt auch für die „Acid“-Komposition – sie folgt aus dem intensiven Einlassen auf Gegenwart und Alltag, nicht aus einer bestimmten Dramatik, Intention oder Bedeutung: „Wir ... erwarten, dass etwas geschieht, dass uns irgendeine unerwartete ästhetische Erleuchtung zuteil wird und uns erschüttert. Aber die Bilder denken nicht daran ...“³⁵⁸ In der Freiheit der Komposition lehnt die Anthologie

³⁵³ Michael Kohtes, Rolf Dieter Brinkmann und die „neue amerikanische Szene“: ein Beitrag zur Lyrik der 60er Jahre. 1986, S. 88.

³⁵⁴ John Perreault, „Bemerkungen und Anmerkungen zur zeitgenössischen Kunst“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), Acid, S. 278.

³⁵⁵ ebd., S. 283.

³⁵⁶ ebd., S. 284.

³⁵⁷ ebd., S. 286.

³⁵⁸ Jonas Mekas, „Anmerkungen zu einigen neuen Filmen und zur Glückseligkeit“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), Acid, S. 160.

jene Stringenz und Folgerichtigkeit ab, gegen die sich William S. Burroughs im Blick auf einzelne Werke mit dem Lob von Cut ups und Fold ins wendet. Sie könnten helfen, scharf zu sehen und „zwanghafte Assoziationsabläufe“ zu durchbrechen.³⁵⁹ Burroughs gibt den Ton vor bei dem Versuch vieler Autoren, „Muster im Kopf“ zu unterlaufen.³⁶⁰ Überkommene Vor- und Einstellungen, so schreibt etwa Michael McClure, erschwerten persönliche Erfahrungen – Menschen dürften sich davon nicht lähmen lassen, sondern sollten offen sein für neue Eindrücke oder Wahrnehmungen.³⁶¹

In der Koproduktion mit Rygulla führte Brinkmann vor, wie es seinen Vorbildern in der jungen amerikanischen Literaturszene gelang, diesen Anspruch poetisch umzusetzen: indem sie eine neue Sensibilität an den Tag legten, die Bereitschaft also, alltägliches Material aufzunehmen, etwa die noch recht neuen Erfahrungen mit einer Vielzahl technischer Geräte:³⁶²

Material in Mengen, das nur aufgehoben zu werden braucht – alles wird zu einem Anlass zu handeln, etwas zu tun. „Es kommt darauf an, etwas anderes zu tun.“ (Andy Warhol, interviewt von Gerard Malanga über Automation) ... nicht morgen, jetzt, jetzt, heute.

Die vorliegende Arbeit hat nachgewiesen, wie begeistert Brinkmann die Freiheit der Formen und Assoziationen aufnahm, die Frank O'Hara und andere übten, ihre Kunst der Vermischungen, die gegen traditionelle Übereinkünfte etwa des Gattungsgebrauchs verstieß.³⁶³ Die Literatur der New York Poets, so fand Brinkmann, entdeckte darin die Chance einer Befreiung von Traditionen und Regeln, die er, ein junger Autor, als einengend empfand:³⁶⁴

Um Möglichen konkret werden lassen zu können, hat jene Freiheit eingeübt zu werden, mit Vorhandenem etwas anderes als das Intendierte zu machen ... sich auszubreiten, zu verstreuen – vorhandene Assoziationsmuster zu durchbrechen ...

So sollte das Schreiben die Sinnlichkeit des Lesers und tiefere Schichten seines Bewusstseins ansprechen.

³⁵⁹ William S. Burroughs, „Die unsichtbare Generation“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), Acid, S. 171..

³⁶⁰ Michael McClure, „Revolte“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), Acid, S. 217.

³⁶¹ ebd., S. 222.

³⁶² Rolf Dieter Brinkmann, „Der Film in Worten“, in: ders. und Rygulla (Hg.), Acid, S. 383.

³⁶³ vgl. Kap. 3.2.

³⁶⁴ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 387.

³⁶⁵ vgl. Kap. 3.1.1 und 3.1.2

³⁶⁶ Jan Röhnert, Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. 2007, S. 299.

³⁶⁷ Kenward Elmslie (Text) und Joe Brainard (Zeichnung), „Jellied Salads“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), Acid, S. 107.

³⁶⁸ Ron Padgett (Text) und Joe Brainard (Zeichnung), „Cézanne“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), Acid, S. 249.

Zugleich zeigt sich in der Gestaltung der Anthologie eine klare Reaktion auf die zunehmende Ausbreitung visueller Medien, die eine physische Anwesenheit abbilden und so Brinkmann und zahlreichen seiner Zeitgenossen vor Augen führten, wie abstrakt Sprache oft bleiben muss. Das leitete ihn nicht nur zu Theorien des alternativen Schreibens, wie sie etwa Leslie Fiedler oder William S. Burroughs formulierten, die beide auch in „Acid“ vertreten sind.³⁶⁵ Es brachte ihn mit Rygulla auch dazu, in der Anthologie Kombinationen von Text und Bild vorzustellen und so spezifische Wirkungen zu erzielen. So strebte Brinkmann danach, um mit Jan Röhnert zu sprechen, „unsere mediengesteuerte Wahrnehmung einsichtig, d.h. wahrnehmbar zu machen ... Dadurch wird Schreiben zum medienreflexiven Akt.“³⁶⁶

Bei vielen der Verbindungen dominiert das Bild, etwa bei den Koproduktionen von Autoren und Zeichnern aus der New Yorker Szene, die auf spielerische Weise Themen wie Sex, Erotik oder Kunst behandeln. Ein Beispiel ist Kenward Elmslies und Joe Brainards Rezept für „Jellied Salads“.³⁶⁷ Der Dichter und der Zeichner, beide in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts im Underground New Yorks aktiv, verbinden nicht nur formal verschiedene Bereiche, indem sie die Lautsprache herkömmlicher Comics auf die Stichworte und kurzen Imperativsätze von Rezepten treffen lassen. Sie führen auch Akteure zusammen, die Disparates verkörpern: hier die ängstliche, unbescholtene Frau, die sich an klare Regeln halten will, auch wenn diese sie unter Druck setzen, da die schwarze Hand, die sich aus einem Dunkel herausstreckt, das von einer Mischung aus Explosion und fröhlichem Feuerwerk begleitet wird. So spielt der Comic mit den alltäglichen Zwängen und dem Bedrängenden einer Vielzahl von Vorschriften auf der einen, ihrer lustvollen wenngleich Menschen in tradierten Lebensformen erschreckenden Zerstörung auf der anderen Seite. Diesen Anschlag spiegelt der Comic, indem er seine Form auflöst: Die Überschrift ist nicht zu lesen, die Kästchenstruktur bricht auf, die Zeichnung breitet sich bis an das untere Ende der Seite aus.

Ein ähnliches Spiel treibt Ron Padgetts und Joe Brainards Kurzcomic „Cézanne“.³⁶⁸ Die genretypischen Kästchen enthalten bis auf eine Sprechblase keine visuellen Elemente – sondern nur Text. Die Ideen und Mühen des Malers kommen über wenige Worte zum

Ausdruck, dann wird auch der Text durchgestrichen und verschwindet am Ende ganz. Der große Künstler ist nie zu sehen – stattdessen dominiert die Form, die letztlich leer übrig bleibt und sich somit ad absurdum führt.

Im Vordergrund steht das Bild auch in den Head Comix von Robert Crumb.³⁶⁹ In lose zusammenhängenden Geschichten um Figuren wie Mr. Natural und Mr. Snoid setzt er auf grelle Effekte, um ein an Konventionen des Massenmediums Comic gewöhntes Publikum zu provozieren: Der Schock stellt sich ein, wenn Crumb genretypische Stilelemente wie die Lautmalereien, die Verzerrung von Körperteilen oder die an Ereignissen übervolle Handlung mit obszönen bis pornographischen Motiven oder oft tabuisierten Themen wie Sexualität oder Diskriminierung verbindet.³⁷⁰ Weitere Comics behandeln derart schrill das Leben in einem (spieß-)bürgerlichen Umfeld und die Einflüsse von Werbung, Literatur, Erziehung, Religion und Politik. Kim Deitch etwa karikiert das Ausgeliefertsein der Menschen an die Machthaber eines Staates im lustigen Kampf des übergewichtigen und sonnenköpfigen Sunshine Girl mit einem grimmigen Monarchen im Stars and Stripes-Kleid.³⁷¹ Mit der Figur des mutigen, aber unbeholfenen und sprachlosen Mädchens treibt Deitch die Idee des klassischen Comichelden, der zwar Schwächen zeigt, letztlich aber unbezwingbar bleibt, bewusst zu weit: So wird Superman zur Witzfigur. Dass dies auch Thema der Lyrik und somit in Leslie Fiedlers Sinn ein Mythos der Populärkultur Gegenstand literarischer Verdichtung sein kann, zeigt George Montgomerys Gedicht „Cockman“.³⁷² Es beginnt auf der Seite, auf dem der „Sunshine Girl“-Comic steht und gehört wie dieser zu den wenigen nicht übersetzten Beiträgen. In der obszönen Sexualisierung der Titelfigur überzeichnet Montgomery genau jenen Bereich, den konventionelle Comics weitgehend ausblenden. Der Held definiert sich über seine sexuelle Potenz, sein Wirken und Sterben sind Bestandteile einer einzigen überdimensionalen Männerphantasie, die sich selbst und damit auch ihr Vehikel, den Comichelden, der Lächerlichkeit preisgibt. Damit ist er zudem eine typische Gestalt pornographischer Literatur, wie Susan Sontag sie definiert: Das auf sexuelle Absichten und Handlungen fixierte Genre statt sein Personal kaum mit Gefühlen aus, sondern tendiere dazu, „to make one person interchangeable with another and all people interchangeable with things“.³⁷³

³⁶⁹ Robert Crumb, „Head Comix“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 346.

³⁷⁰ vgl. Kap. 3.1.1.

³⁷¹ Kim Deitch, „Sunshine Girl“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 131.

³⁷² George Montgomery, „Cockman“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 131/132.

³⁷³ Susan Sontag, „The Pornographic Imagination“, in: dies., *Styles of Radical Will*, 2002, S. 53.

³⁷⁴ John Giorno, „Gedicht“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 353.

³⁷⁵ Leonore Kandel, „Blues für Schwester Sally“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 337.

³⁷⁶ Mary Beach, „Die elektrische Banane“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 230-240.

³⁷⁷ ebd., S. 238.

³⁷⁸ ebd., S. 232.

³⁷⁹ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 393.

Eher selten fügen sich in „Acid“ Text und Bild so harmonisch zusammen wie bei John Giornos doppeltem Sex-Gedicht, das auf das Foto einer nackten Frau gedruckt ist.³⁷⁴ Anders als die „Godzilla“-Gedichte vermittelt es keine Problematisierung der Sexualität, vielmehr beschreibt es ekstatisch den Liebesakt aus der Perspektive des enthemmten, sexuell hoch potenten männlichen Liebhabers. Häufiger führt die Anthologie aber den Aufprall üblicherweise getrennter oder fremder Bereiche vor – auch in Texten ohne Bilder, etwa in Leonore Kandels „Blues für Schwester Sally“, der Leid und Zärtlichkeit, lebensgefährlichen Drogenkonsum und religiöse Erfahrung eng führt.³⁷⁵ Besonders plakativ zeigt er sich jedoch in der Kombination von Text und Bild, etwa in einer Reihe von Collagen. So integrieren Brinkmann und Rygulla in eine derbe Erzählung von Mary Beach³⁷⁶ zwei Fotocollagen. Eine von beiden vereint die drastische Darstellung von Sexualität, Gewalt und Tod³⁷⁷ in scharfen Kontrasten: Die große Aufnahme eines verwesenden Gesichts steht neben der verführerischen Pose einer fast nackten Frau, das Paar, das sich leidenschaftlich küsst, neben dem Nazi-Schergen, der eine leicht bekleidete Frau brutal misshandelt. Die Collage forciert die Wirkung der dirty speech, mit der Beach assoziativ von interkulturellen Konflikten und Völkermorden, von Sadismus und Verfall erzählt:³⁷⁸

Stochern sie einfach im Gerümpel herum, vielleicht finden Sie da die Antwort ...

In der Collage konzentriert sich das Gemisch aus Obsessionen und Alpträumen, das Beach im Text in Sprüngen und Wiederholungen fließen lässt. Im Nachwort zur Anthologie hebt Brinkmann das Exemplarische ihres Beitrags dafür hervor, „dass Schreiben heute größere sinnliche und bewusstseinsmäßige Einheiten im Leser anzusprechen hat. Angestrebt wird das von den jüngeren Autoren durch eine Kombination aus profanisierten Stilisierungen und der Hereinnahme eines Materials, das zu der verwendeten Stilisierung nicht passt, aber dadurch gerade ‚passt‘ ...“³⁷⁹ Andere Bildelemente unterbrechen längere Textstücke. In einigen Fällen illustrieren sie die erzählten Geschichten oder Gedanken: Bei einem Text von William S. Burroughs steht ein Faksimile von ihm, das seine Arbeitsweise der Cut ups und Fold ins veranschaulicht,³⁸⁰ ein Beitrag über Filme von Andy Warhol ist kombiniert mit Standbildern,³⁸¹ die Erzählung der sexuellen Erweckung zweier junger Frauen in einer wilden Prügelei illustrieren Zeichnungen ihres Ringkampfes.³⁸² Oft aber ermöglichen

³⁸⁰ William S. Burroughs, „Die unsichtbare Generation“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 166-174. Das Faksimile auf S. 173 stammt aus dem Magazin *Lines*, das Aram Saroyan in New York herausgab.

³⁸¹ Gregory Battcock, „Vier Filme von Andy Warhol“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 294-307.

³⁸² E. F. Cherrytree, „Hallo, Freunde!“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S.316-320. Den illustrierten Text druckte das Magazin *Evergreen Review* 1967 ab (11/50, S. 73-81). Dort trägt er den Titel „Hello out there“ und beginnt mit einer Horrorzeichnung von Frank Springer, der auch als Urheber der Zeichnungen im Text genannt wird. Eingeschoben sind zudem das Gedicht „Men’s crapper“ von Charles Bukowski und ein Comic von Caballero, der sich ums Pinkeln dreht.

die Abbildungen aus Comics, die Fotos von nackten Frauen und intimen Liebkosungen oder von Pop- und Rockkünstlern, die Sex-Gewalt-Montagen und -Collagen Ausflüge zu neuen, auch fernen Assoziationen. Bei zwei Beispielen spielt die Comic-Figur Nancy³⁸³ die Hauptrolle: Eine Zeichnung von Joe Brainard, in der die auf eine harmlose und liebe Rolle festgelegte Comicfigur die Waffe auf einen fein gekleideten, offenbar gut situierten Bürger richtet und dabei im Gangster-Slang spricht, unterbricht seinen Text „Alice“.³⁸⁴ Er handelt von der Leichtigkeit und der Langeweile eines bedeutungslos und oberflächlich erlebten Alltags. Das Dasein ist ein Kreislauf voller Routinen. Freudige Ereignisse, zum Beispiel die Geburt eines Kindes, hinterlassen ebenso wenig tiefere Spuren wie Trauerfälle, etwa der Tod der Partnerin. Ein Aufbegehren gegen äußere Zwänge oder das Immergleiche des Lebens ist im Text nicht zu finden – die Zeichnung aber deutet genau diesen Ausbruch an. So führt sie dem Leser mitten in der Lektüre von „Alice“ eine Handlungsmöglichkeit vor, die im Kontext der im Text beschriebenen Problematik denkbar wäre, die dieser aber nicht ausformuliert.

Auch der Nancy-Comic von Ernie Padgett, der Ron Padgetts Erzählung „Bill“³⁸⁵ teilt, lenkt den Blick des Lesers auf einen Aspekt, der sich mit dem Text verknüpfen lässt, ohne dass dieser ihn explizit zur Sprache bringen würde. Dass der erfolgreiche Architekt und Künstler Bill eine unglückliche Beziehung erlebt, drei Morde begeht, von einem Ort zum anderen zieht, ohne Erschöpfung und Einsamkeit dauerhaft zu entgehen, liegt unter anderem daran, dass er mit niemandem so kommunizieren kann, dass ein gegenseitiges Verständnis möglich wäre. Er nimmt als Kind hin, dass seine Eltern etwas nicht erlauben, ohne nachzufragen, obwohl er es nicht versteht; vom Tod seiner Eltern erfährt er erst Wochen später; über Verhaltensweisen seiner untreuen Frau spricht er nicht mit ihr; sein Gespräch mit Picasso braucht ein gegenseitiges „Hau ab!“, um in Gang zu kommen, endet aber im dritten Mord. Genau diese krassen Kommunikationsdefizite thematisiert der Comic mit anderen Figuren und im Nonsense-Stil: Nancy und Aunt Fritzi reden, von wenigen Floskeln abgesehen, aneinander vorbei. Sie bleiben sich fremd wie Bill und seine Eltern, Frau und Freunde.

³⁸³ vgl. Kap. 4.2.2.

³⁸⁴ Joe Brainard, „Alice“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 243-245.

³⁸⁵ Ron Padgett, „Bill“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 245-248.

³⁸⁶ „Mutationsblues – Frank Zappa, interviewt von der East Village Other“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 286-294.

³⁸⁷ ebd., S. 287.

³⁸⁸ Dieses Motiv zielt das Titelblatt einer Ausgabe des Magazins *The East Village Other* (Jan 19-25, 1968, Vol III, No. 7).

³⁸⁹ vgl. Kap. 4.

³⁹⁰ Brigitte Weingart hat am Beispiel des Covers von „Acid“ belegt, dass diese Funktion des Störens von Kontexten auch auf Stellen des Buchs zutrifft, an denen Bilder ohne Texte vorkommen. Indem das Cover mit der Pixelstruktur klarmache, dass es sich um die Reproduktion einer Reproduktion handle, und durch das Verbergen und Verstreuen der Teile verfremde es sein Motiv und vermittele eine Bildstörung (siehe: Brigitte Weingart, „In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre“, in: Wilhelm Voßkamp/ dies., *Sichtbares und Sagbares*. 2005, S. 236 ff.).

In der Anthologie finden sich freilich auch Beispiele für freie Assoziationsgebilde von Text und Bild. Dazu gehört ein Interview mit Frank Zappa.³⁸⁶ Ein paar Zeilen unter dem Foto eines Gorillas lästert der Musiker über einen jungen Manager:³⁸⁷

Er trommelt auf seine Brust und macht sich in der Firma wichtig.

Wenn er mit einer Reihe von Fäkalausdrücken über die Untätigkeit der Jugend oder die Zwecklosigkeit von Friedensdemonstrationen schimpft, stehen in der Nähe Fotos von einer Toilette und von einem Mann, der angeekelt einen Kothaufen in Händen hält.³⁸⁸ Und am Ende, als Zappa resignierend einräumt, dass er auf den Underground keine großen Hoffnungen setzt, weil dessen Vertretern die Hingabe fehle, um die Gesellschaft zu verändern, führt ein Comic die Musik als Schmerzensschrei der brutal Unterdrückten vor. So setzen die Illustrationen zum einen Zappas drastische Alltagsmetaphern visuell um und betonen damit jene Bilder und Vorstellungen, die für Brinkmann Markenzeichen einer zeitgenössischen Literatur sind.³⁸⁹ Zum anderen stören sie den Text zumindest für einen Augenblick,³⁹⁰ sie führen aus ihm hinaus, indem sie zum Beispiel ein Schlaglicht werfen auf die sozialen Bedingungen der Jugendkultur.

So wirkt Brinkmanns und Rygullas Umgang mit Bildern in „Acid“ nur auf den ersten Blick spontan und willkürlich.³⁹¹ Der Versuch, die Produktion des Buchs zu rekonstruieren, zeigt, dass es vielmehr den Charakter eines mit Bedacht vorgenommenen Experiments hat. Grundlage für die Anthologien „Acid“ und „SilverScreen“ war eine Sammlung englischer und amerikanischer Poesie der Jahre 1960 bis 1970, die Brinkmann und Rygulla zusammengetragen hatten.³⁹² Die mehr als 400 Bücher und Hefte sind Produkte einer Subkultur: Selten entstammen sie etablierten Verlagen, größtenteils erschienen sie in kleinen Auflagen und in technisch meist einfacher Ausstattung. Die Autoren hektografierten sie, hefteten sie mit Klammern und verteilten sie auf ungewöhnlichen Wegen. In den Materialien finden sich zahlreiche Indizien dafür, dass Brinkmann und Rygulla für ihren intermedialen Ansatz einige Vorbilder in der jungen englischen und amerikanischen Literaturszene der Zeit fanden.³⁹³

³⁹¹ Wangelin schreibt von diesem Eindruck, der einer genaueren Analyse nicht standhält. Siehe: Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 70.

³⁹² Die Brinkmann-Gesellschaft hatte die Materialien von dem Sammler Jürgen Völkert-Marten aus Gelsenkirchen erstanden, in dessen Hände sie über die Universität in Wisconsin und einen Sammler in München gelangt waren. Zurzeit lagern die 417 Medieneinheiten im Marbacher Literaturarchiv, wo der Verfasser der vorliegenden Arbeit sie erstmals genauer unter die Lupe genommen hat.

³⁹³ Bunte Mischungen aus Comics, Interviews und Prosatexten bieten der *New Yorker Band Underground Digest*, *The Best of the Underground Press*, 1/2, von 1967 oder auch mehrere Ausgaben der *New Yorker Kulturzeitschrift evergreen*. Eine Reihe von *Underground-Magazinen* kombinieren Text und Bild vielfältig, so vereint die *Liverpooler Zeitschrift arcade* 1965 *Pop-Elemente und Collagen*. Daneben finden sich bimediale Montagen einzelner Autoren wie Tuli Kupferbergs „1001 ways to live without working“ von 1967. Gedichte auf Fotos, die oft nackte Frauen zeigen, tauchen häufig auf, etwa 1970 in der *Londoner Zeitschrift resurgence* (vol. 2, no. 12). Zudem umfasst die *Sammlung Gedichtbände und Anthologien*, die Illustrationen enthalten.

Zugleich belegt die Sammlung, dass die beiden Bände werktreue Übersetzungen, aber eigenständige Werke darstellen, „die in Auswahl, Zusammenstellung und Illustrierung die charakteristische Handschrift der beiden Herausgeber tragen.“³⁹⁴ Das Layout gestaltete der Frankfurter Verleger Jörg Schröder, dem Rygulla und Brinkmann neben den Favoriten aus ihrer Sammlung auch Ausrisse aus der Zeitschrift *Playboy* schickten.³⁹⁵

Entscheidend aber ist, dass sie Kombinationen von Text und Bild vorschlugen, die sich von den Originalfassungen der Beiträge unterscheiden. So fügten sie manchen Texten Illustrationen bei, die bei den Versionen in den Materialien fehlen: Über Michael McClures Sex-Gedicht „Eine Girlande“³⁹⁶ steht ein Foto, das eine intime Liebkosung zeigt. Am Ende von Donald Barthelmes Prosastück „Können wir reden“³⁹⁷ über Hoffnung und Verzweiflung eines Individuums in einer bürgerlichen Welt des Kommerzes und der Normen ist eine Collage mit Überschriften aus Zeitungen zu sehen. In John Giornos Gedicht „Rose“,³⁹⁸ das Kontaktanzeigen von Frauen, Fetzen intimer Gespräche, Werbetexte, medizinische Erläuterungen und Verwaltungsanordnungen zusammenfügt, bauten die Herausgeber Plakate von Pornofilmen ein. Harold Norse's „Grüne Ballette“, die sich in Episoden über homosexuelle Lust, Frust und Befriedigung in den Alptraum einer Vergewaltigung mit riesenhaften Tätern und Opfern steigern,³⁹⁹ unterbrechen Brinkmann und Rygulla mit einer Folge des Brutalo-Comics „Tales from the Hideum“ von Algernon Backwash und M. Rodriguez. Von ihnen stammen auch die sadistische Inhalte transportierenden „Brink of Doom Comix“, von denen eine Folge Gil Orlovitz' Gedicht „Eier“⁴⁰⁰ beschließt, einen „Lobgesang auf den Hoden“, der Sprichwörter und Redewendungen der Alltagssprache aneinander reiht und verfremdet.

Die Beispiele zeigen, wie die Illustrationen den Schockeffekt der Texte steigern. Wo sie die zentralen Themen der Anthologie, Sex, Gewalt und Drogen sowie den Protest gegen Konventionen in Gesellschaft und Kultur, in einer obszönen Sprache umkreisen, schaffen die Fotos, Collagen und Comics plakative Pointierungen, andere Assoziationen und spielerische Zugänge. Dabei wählten Brinkmann und Rygulla bewusst zeitgenössische Kulturprodukte und Massenware aus.⁴⁰¹ Sie sind visueller Ausdruck des Willens, sich von formalen

³⁹⁴ Orte – Räume. *Mitteilungsblatt der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft*, 1997, 1. Jg., H. 1, S. 14.

³⁹⁵ Jörg Schröder, *Schröder erzählt: „Zum harten Kern“: über Rolf Dieter Brinkmann*. 1992, S. 9 ff. Schröder berichtet, dass er die Gestaltung mit den beiden Herausgebern abgestimmt habe. Nur mit den gelben Umschlägen einer Ausgabe (andere waren schwarz) sei Brinkmann überhaupt nicht einverstanden gewesen.

³⁹⁶ Michael McClure, „Eine Girlande“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 10-12. Die Vorlage in den Materialien heißt „A Garland“, in: Michael McClure, *Dark Brown*, 1969, S. 49-53.

³⁹⁷ Donald Barthelme, „Können wir reden“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 12-14. Die Vorlage in den Materialien trägt den Titel „Can we talk“, in: *Art and Literature. An International Review*, 1965, 2. Jg., H. 5, S. 148-150.

³⁹⁸ John Giorno, „Rose“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 146-149. Die Vorlage in den Materialien heißt „Rose“, in: *The Paris Review* 1968, 14. Jg., H. 42, S. 192-198. An diesem Fundort ist das Gedicht zudem ein- statt wie in der Anthologie zweispaltig gesetzt.

³⁹⁹ Harold Norse, „Grüne Ballette“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 88-94. Die Vorlage in den Materialien heißt „Green Balletts“, in: *Residu* 1965, 1. Jg., H. 1, S. 9-19.

Zwängen zu emanzipieren – gleichzeitig unterwerfen die Herausgeber auch sie diesem Anspruch: Joe Brainards Comiczeichnung "I haven't seen Tom lately",⁴⁰² die seelische Schmerzen andeutet, die hinter einer bürgerlichen Fassade verborgen werden, verkleinern sie und setzen sie dafür drei- statt einmal. Die Wiederholung der Szene betont den Aspekt, dass sich Menschen den Regeln der Gesellschaft unterordnen und einen äußeren Schein wahren, statt sich der – wenn auch bitteren – individuellen Wahrheit zu stellen.

Für Johannes Ullmaier stellt die Einbeziehung visueller Komponenten in „Acid“ einen Versuch dar, formale Grenzen zu überschreiten: „Poesie war nun nicht länger notwendig nur Text. Problemlos konnte sie mit Photos, Illustriertenbildern, Psychedelic-Graphik oder Comics kombiniert oder aus ihnen collagiert werden. Und zwar gerade nicht im Sinne klassischer Illustration, sondern als integrierte Werkeinheit.“⁴⁰³ Doch das ist nur ein Teil der Wahrheit: Wichtig ist es darüber hinaus, mit Brigitte Weingart zu registrieren, dass Brinkmann gerade auch mit drastischen visuellen Mitteln die Grenzen des guten Geschmacks überschreiten und „das indexikalische Verhältnis zwischen Zeichen und Realität aufbrechen“ wollte.⁴⁰⁴ Für ihn und Rygulla liegt in der Kombination von Text und Bild eine Möglichkeit, wie Martin Hubert treffend ausführt, sich einer „Wirklichkeit voller künstlich erzeugter Bilder“ anzunähern, die „eine unmittelbar sinnliche und emotionale

⁴⁰⁰ Gil Orlovitz, „Eier“, in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S.125-127. Die Vorlage in den Materialien trägt den Titel "Balls", in: *Ole*, 1965, 2. Jg., H. 3, S. 36-38.

⁴⁰¹ So verzichten sie bei Ed Sanders Prosastück „Das Treffen zwischen Elisabeth Barrett und Robert Browning“ (Brinkmann und Rygulla -Hg.-, *Acid*, S. 62-65) auf historische Fotos, die in der Vorlage in den Materialien zu finden sind. Ihr Titel: "Elisabeth Barretts final truth", in: *Mother. A Journal of New Literature* 1966, 3. Jg., H. 7, S. 15-17.

⁴⁰² Joe Brainard, "I haven't seen Tom lately", in: Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 189. Die Vorlage in den Materialien findet sich in: *Mother, a Journal of new Literature* 1967, 4. Jg., H. 8, S. 68.

⁴⁰³ Johannes Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und Zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. 2001, S. 64. Ullmaier weist den Einfluss der Anthologie auf andere Produktionen der Pop-Literatur bis heute nach: die Text/Bild/Klangcollage von Wolf Wondratschek, Bernd Brumbär und Georg Deuter mit dem Titel „Maschine Nr. 9“ aus den 1970er Jahren sowie die 1999 erschienene Anthologie „Kaltland Beat“, deren Mitherausgeber Boris Kerenski „Acid“ als Vorbild nennt, weil die Anthologie eine Szene beschreibe, vieles mische und wie ein Lesebuch sei.

⁴⁰⁴ Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Arnold und Schäfer (Hg.), *Pop-Literatur*, S. 91.

Oberfläche“ erzeugen.⁴⁰⁵ Jürgen Theobaldy sieht das ebenso: „Acid“ sei – wie auch „Silverscreen“ – „der adäquate lyrische Ausdruck einer Bewegung, die sich als spontan und antiautoritär verstand und eine ‚neue Sensibilität‘ propagierte.“⁴⁰⁶ Nicht ein politischer Protest im engeren Sinne steht im Vordergrund,⁴⁰⁷ darin besteht auch in der Forschung weitgehend Einigkeit, sondern „die Subversion der in den Bildern und Worten der öffentlichen Sprache herrschenden und verbreiteten Ideologie.“⁴⁰⁸

Dies als Charakteristikum zu deklarieren, das „Acid“ grundlegend von anderen Underground-Publikationen unterscheidet, ergibt wenig Sinn.⁴⁰⁹ Auch nach mehr als 35 Jahren wirkt es im Besonderen arg bemüht, mit Jürgen Theobaldy aus Rygullas „Fuck you“-Anthologie „eine gesellschafts- und bewusstseinsändernde Praxis“ herauszulesen, die dem unpolitischen und unverbindlicheren „Acid“-Band nicht innewohne.⁴¹⁰ Wie gering die Differenzen in der gesellschaftspolitischen Aussage sind, zeigt ein Vergleich der Nachworte. Für Rygulla ist bei „Fuck you“ die „Voraussetzung aber für das ungebrochene Hereinnehmen von Material ... eine subtile Reflektion über die gesellschaftlichen Zustände. Die Scheiße, die als normal und gängig angeboten wird, wird genauso zurückgeworfen.“⁴¹¹ Brinkmann beschreibt im Essay „Der Film in Worten“ einen ganz ähnlichen Ansatz: Er will zeigen, wie die neue amerikanische Szene mit ihrer literarischen Arbeit auch gegen Machtverhältnisse protestieren wolle, „indem sie Übereinkünfte des Geschmacks, des Denkens und der Vorstellungen sowie hinsichtlich des Gattungsgebrauchs und der inhaltlichen Momente bricht ...“⁴¹² Beide Anthologien sind getrieben von der Intention, dem gesellschaftlichen Establishment – politische Kräfte und Bräuche eingeschlossen – neue Formen und Inhalte entgegenzuschleudern.

Was die beiden Anthologien aber in der Tat unterscheidet, was den Band „Acid“ wirklich zu einem exponierten Unternehmen der Darstellung neuer amerikanischer Literatur macht, die sich Konventionen und Traditionen quer stellt, ist der Grad an intermedialer

⁴⁰⁵ Martin Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik*. 1992, S. 262/263.

⁴⁰⁶ Jürgen Theobaldy, „It was nice to see You, doch wir haben noch Wichtiges vor. Eine Nachbemerkung zur Poplyrik“, in: *Benzin*, 1973, 3. Jg., H. 4, S. 18.

⁴⁰⁷ Damit zogen sie sich Kritik zu – etwa von Martin Walser. Er verurteilte die Art, wie die Anthologie persönliche Botschaften vermittelt und sich einer Position im politisch-gesellschaftlichen Diskurs enthält (vgl. Kap. 3.1.1).

⁴⁰⁸ Andreas Kramer, „Von Beat bis ‚Acid‘: Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den 60er Jahren“, in: *Arnold und Schäfer (Hg.)*, *Pop-Literatur*, S. 34.

⁴⁰⁹ Dieter Baacke vertritt diese kaum einleuchtende These im Allgemeinen (siehe: Dieter Baacke, „Zur Revolte des Underground“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1969, 23. Jg., H. 10, S. 973).

⁴¹⁰ Theobaldy, „It was nice to see You ...“, S. 19 ff. Auf die Gestaltung des Acid-Bandes kann sich Theobaldys Sichtweise nicht stützen – schließlich formulierte er sie in einer Ausgabe der Zeitschrift *Benzin*, die neben Texten Fotos und Comics enthielt. Auch seinen Beitrag beschließt ein Comic.

⁴¹¹ Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Fuck you (!)Underground Poems – Untergrund Gedichte*. 1968, S. 133.

⁴¹² Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 385.

Heterogenität. Gerade Brinkmann genügte es nicht, wie Jörgen Schäfer meint, Autoren zu präsentieren, die Techniken der audiovisuellen Medien übernahmen, mit Hilfe derer sie fragmentierte sinnliche Wahrnehmungen registrierten.⁴¹³ Er strebte nach einer konkreteren, experimentelleren Art, die Grenzen der Schrift zu anderen Medien zu überschreiten⁴¹⁴ – dem realen, assoziativen, provokativen Einsatz von visuellen Elementen wie dem Bild von Adolf Hitler,⁴¹⁵ mit dem sich wahrlich keine klare politische Botschaft verbindet, sondern der spontane und polemische Bezug zu Denkweisen und Bedingungen, die das Leben und Schreiben beeinflussen. So bewirkt die wenn auch immer wieder recht freie thematische Verknüpfung von Bildern und Texten weitaus mehr als den „diffusen Zusammenhang einer Atmosphäre“, auf den Brigitte Weingart fälschlicherweise die Kombination der Bildzitate mit den Texten reduziert.⁴¹⁶

Die herausragende Stellung von „Acid“ erschließt sich gerade auch im Vergleich zur zweiten Anthologie Brinkmanns mit amerikanischer Literatur, „SilverScreen“.⁴¹⁷ Diese vermittelt – abgesehen vom einleitenden Essay⁴¹⁸ – ein formal und thematisch ungleich homogeneres Bild. Das zeigt sich schon bei der Auswahl der Texte: Bis ins Pornographische aggressive und derbe Gedichte und Prosastücke behandeln Sexualität, Gewalt und den Alltag. Interviews fehlen völlig, sozial- und kulturtheoretische Aufsätze nahm Brinkmann nur sehr wenige auf und rückte sie mit einigen Kollaborationen ans Ende. Zurückhaltend wirkt aber vor allem die Gestaltung der Anthologie: Das Schriftbild ist zwar nicht weniger uneinheitlich als in „Acid“, beim Einsatz von Bildern verzichtete Brinkmann aber auf Comics oder Collagen. Er konzentriert sich stattdessen in der Regel auf ganzseitige Fotos von Filmstars oder -szenen, nackten oder kaum bekleideten Frauen und Popstars.

⁴¹³ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf-Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur ...* 1998, S. 97 ff.

⁴¹⁴ Damit fügt sich die Anthologie ein in eine Reihe multimedialer Versuche Brinkmanns: 1968/69 drehte er Filme und baute Kurzfilme, Kunstwerke und Popplatten in Lesungen ein (siehe auch: Schäfer, *Pop-Literatur*, S. 97 ff).

⁴¹⁵ Brinkmann und Rygulla (Hg.), *Acid*, S. 321.

⁴¹⁶ Weingart, „In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre“, S. 234.

⁴¹⁷ Die Anthologie erschien 1969 im Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch. Noch im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel vom 11. März des Jahres kündigte der Verlag ein anderes Buch an: Rolf Dieter Brinkmann, *Das Modell, das für Buick 69 Modell steht. Über moderne amerikanische Lyrik. Mit zahlreichen Abbildungen und einer Bibliographie*, ca. 120 Seiten. Brinkmann, so heißt es in der im Deutschen Literaturarchiv in Marbach dokumentierten Anzeige des Verlags, „informiert über diese Lyrik mit Engagement. Er versteht seinen Essay nicht als Analyse, sondern als eine beschreibende Vorstellung dieser Lyrik, die mit zahlreichen Beispielen, cut-ups und Materialarrangements belegt und kommentiert wird. Abbildungen und eine Bibliographie, Programme und Adressen der kleinen literarischen Verlage geben zusätzlich eine Vorstellung von der neuen amerikanischen Literaturszene.“

⁴¹⁸ Ihn behandelt die vorliegende Arbeit im Kap. 4.4.1.

Das trifft sich mit den Inhalten zahlreicher Gedichte, die Bezüge zu Filmfiguren aufweisen – zum Beispiel Charles Bukowskis „Bogart in der Welt der Toten“.⁴¹⁹ Von der Mischung aus Stärke und Zynismus, aus düsterem Blick und zupackendem Griff des „ganz harten Burschen“ vieler Kriminalfilme sind im Gedicht nur noch Posen übrig, die freilich stets in ein krasses Scheitern münden: vom coolen Rauchen der Zigarette bis zur bitteren Neige verbrennt sich Bogart die Finger, bei der rasanten Fahrt mit dem Auto überfährt er eine Frau, die Prostituierte, die er schnell zwischendurch besuchen will, arbeitet sich gerade an seinem Vater ab, der zugleich der Zuhälter ist. Der Held des Kinos, der „wie ein Gott“ die Niederungen des Lebensalltags nicht kennt, entpuppt sich im Gedicht als lächerliche Gestalt, die nach einer Reihe von Missgeschicken und Enttäuschungen jede Selbstbeherrschung und -achtung verliert. Er verelendet Hand in Hand mit Humpty Dumpty, der Figur aus einem Kinderlied, die dort in alle Teile zerbricht und die das Gedicht zudem als sozial und sexuell vereinsamt und verkümmert vorführt. Wirkte Bogart im Film wie ein Getriebener dunkler Mächte und großer Gefahren, gegen die er sich mit Waffengewalt behauptete – so zeigt es auch das Foto, das bei dem Gedicht steht –, hetzen ihn im Gedicht Unfälle und Banalitäten zu Tode.

Ähnlich wie im Gedichtband „Godzilla“, aber lediglich punktuell und weniger konsequent bringt Brinkmann Texte und Bilder in „Silverscreen“ in gegensätzliche Positionen: Viele Fotos vermitteln Schönheit und Energie, sexuelle Verheißung und Potenz in aufreizenden, für Filmszenen arrangierten Posen attraktiver, in der Maske und der Garderobe präparierter Schauspielerinnen, in der kraftvollen Aktion des leicht bekleideten Naturburschen Tarzan, im Hüftschwung des Pop-Idols Elvis Presley. Mehrere Gedichte beschreiben dagegen einen Alltag anstrengender, gezwungener körperlicher Liebe, zum Beispiel „Hände“ von Paul Blackburn:⁴²⁰

*Ihr Zimmer ist
muffig, bemerkt sie
als sie eintreten*

⁴¹⁹ Charles Bukowski, „Bogart in der Welt der Toten“, in: Rolf Dieter Brinkmann (Hg.), *Silverscreen*. 1969, S. 162-166.

⁴²⁰ Paul Blackburn, „Hände“, in: Brinkmann (Hg.), *Silverscreen*, S. 63/64.

⁴²¹ John Giorno, „Aromasucher“, in: Brinkmann (Hg.), *Silverscreen*, S. 112-117.

⁴²² Michael McClure, „Verteidigung der Jayne Mansfield“, in: Brinkmann (Hg.), *Silverscreen*, S. 190-194.

⁴²³ *ibd.*, S. 192.

*Nach dem Lichtanficken,
wie sie es sieht, und den hellen
Pullover auf das sorgfältig gemachte Bett geworfen, geht
sie schnell zu dem
Fenster, er ist dicht hinter ihr, während
sie sich bückt, um es hochzuwerfen
nimmt er die Krusten ihrer
beiden Gleichen in
die Hände, um
sie gegen
ihren Arsch zu pressen, ihre Spalte gegen seinen ...
„Warte doch mal, kannst du
nich’ mal warten?“
ruft sie, und bringt
ein Ding hoch & ein anderes
runter*

An anderen Stellen deutet die Anthologie den Kontrast zwischen ästhetisierter oder gesellschaftlich akzeptierter Gewalt auf der einen und tabuisierter Gewalt auf der anderen Seite an: Mehreren Fotos mit Schusszenen aus Filmen oder Aufnahmen von Boxkämpfen stehen die Brutalität und Grausamkeit in John Giornos Vergewaltigungsgedicht⁴²³ gegenüber.

So umkreisen die Texte der Anthologie häufig die Schattenseiten des menschlichen Daseins, welche die massenmedialen Oberflächen nur andeuten oder ganz ausblenden. In diesem Sinne schweift auch Michael McClures Essay „Verteidigung der Jayne Mansfield“⁴²² ab: Er bewegt sich von der US-amerikanischen Schauspielerin zu anderen Akteurinnen, von kulturellen Erwägungen zu persönlichen Begebenheiten. Die sexuelle Attraktivität Mansfields, welche die ganzseitige Aufnahme einer ihrer aufreizenden Posen plakativ zum Ausdruck bringt, rückt McClure im Text in einen Kontext des Rätselhaften und Begehrten:⁴²³

Poe, Thoreau und Mansfield sind Fallensteller der menschlichen Imagination – ob sie es nun mittels Wortkörpern auf einer Buchseite oder mittels lieblicher Gesten sind.

Der Autor singt in einer assoziativen Kette von Argumenten und Ideen das Hohelied des Körpers, der auf den intellektuellen Diskurs genauso anziehend und inspirierend wirkt wie der Geist. Er plädiert für Freizügigkeit und protestiert gegen Zensur, die körperliche wie auch gedankliche und emotionale Reize unterdrückt. Wo Schiller Gedankenfreiheit forderte, verlangt McClure, Mansfields Brüste zu sehen.

Wie die Anthologie „Acid“ vermittelt auch „Silverscreen“ den Angriff des künstlerischen Underground auf das Establishment, wie diese beschwört sie seine Atmosphäre – nur weniger schillernd und facettenreich, mit geringerer Wucht und kleinerem Provokationspotenzial. Das zeigt sich vor allem an der gemäßigten intermedialen Gestaltung, die Brinkmann maßgeblich mit bestimmte: In der Korrespondenz zur Anthologie „Silverscreen“ zeigte sich Brinkmann unerbittlich bei der Frage nach der Aufmachung des Buches.⁴²⁴

Die Bandbreite der Schreibweisen, insbesondere der Mut, in der Kombination von Text und Bild, in der Platzierung von Beiträgen, deren Schwerpunkt auf dem Bild liegt, Gehalt und Gefühl des Underground zu vermitteln, ist in „Acid“ und „Silverscreen“ sehr unterschiedlich. Nur für „Acid“ gilt in vollem Umfang, worin Agnes C. Mueller Charakteristika beider Anthologien erkennt: „Die bewusste Trivialisierung und Popularisierung ist ein Experimentieren nicht um der ästhetischen Erbauung willen, sondern um das auszudrücken, was mit den bekannten modernen Formen nicht mehr sagbar ist, um ein neues Lebensgefühl anzudeuten, damit implizit darauf zu verweisen, dass Kunst und Kultur nicht mehr nur Angelegenheiten einer Minderheit sind.“⁴²⁵

Auch Eckard Schumacher verkennt die Differenzen zwischen den beiden Anthologien. Sowohl in „Acid“ als auch in „Silverscreen“ konfrontiere Brinkmann „abstrahierende Überlegungen mit der sinnlichen Präsenz von Musik, Filmen und Bildern ..., indem er Medien und Darstellungsformen, über die aus seiner Perspektive die Vorstellung eines ‚attraktiven Objekts‘ leichter zu realisieren ist, nicht nur thematisiert, sondern ihre perfor-

⁴²⁴ Das weist der Katalog zu einer 68er-Ausstellung des Marbacher Literaturarchivs nach: Ott/Pfäfflin (Hg.), *Protest! Literatur um 1968*, S. 240. Die Aufmachung entwarf Brinkmann gemeinsam mit der Künstlergruppe EXIT, für eine Version des Einbandes verwandten sie ein Szenenfoto aus Jack Smiths Film „Flaming Creatures“.

⁴²⁵ Agnes C. Mueller, „Poesie Pop Postmoderne. Veränderungen der westdeutschen Lyrik durch Brinkmanns US-Poetik“, in: *Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60.*, 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 96.

⁴²⁶ Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S 78.

⁴²⁷ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 395.

⁴²⁸ *ibd.*, S. 383.

⁴²⁹ *ibd.*, S. 388.

mativen Qualitäten in die literarischen Schreibverfahren zu übersetzen versucht.“⁴²⁶ Wie Mueller entgeht Schumacher, dass Brinkmann zentrale Motivationen für die Vermittlung junger amerikanischer Literatur – wie auch für sein Schreiben – in „Acid“ pointierter und umfassender umsetzt als in „Silverscreen“: Er ist entschlossen, sich von Gattungsgrenzen und Definitionen künstlerischer Tätigkeitsbereiche zu lösen – und hält dies für genauso zwingend wie den Abschied von Klischees sexuellen Rollenverhaltens.⁴²⁷ Sein Ziel ist es, über eine individuelle Nutzung des alltäglichen Materials „vorhandene Reflexionsbarrieren zu durchbrechen.“⁴²⁸ Das gelinge der jungen amerikanischen Szene „in der Benutzung des ungeheuren Formenreichtums ..., der heute zur Verfügung steht und entstanden ist aus der Vermischung verschiedener Gebiete und Gattungen.“⁴²⁹ Nur Worte zu schreiben wirke dagegen träge.

Genau diesen Ansatz verfolgt „Acid“. Während der Band „Silverscreen“ die Sensibilität der Autoren für ein heterogenes und aktuelles Material, „das für viele teilbar ist“,⁴³⁰ ihren Willen, „immer wieder dieselben Blindbegriffe, die uns abrichten und jeden Impuls ersticken, es anders zu sehen“,⁴³¹ gegen verständliche Eindrücke, Bilder, ein persönliches Moment auszutauschen, vornehmlich am Text zeigt, führt „Acid“ dieses Bestreben in einem intermedialen Mix vor. Damit erzielt die Anthologie mit anderen Mitteln eine ähnliche Wirkung wie der Gedichtband „Godzilla“: In der Kombination von Text und Bild, die sich zwischen scharfen Kontrasten und assoziativen Wechselbeziehungen bewegt, präsentiert sie Inhalte und Formen mit Bezügen zur Massenkultur, zur Pornographie und

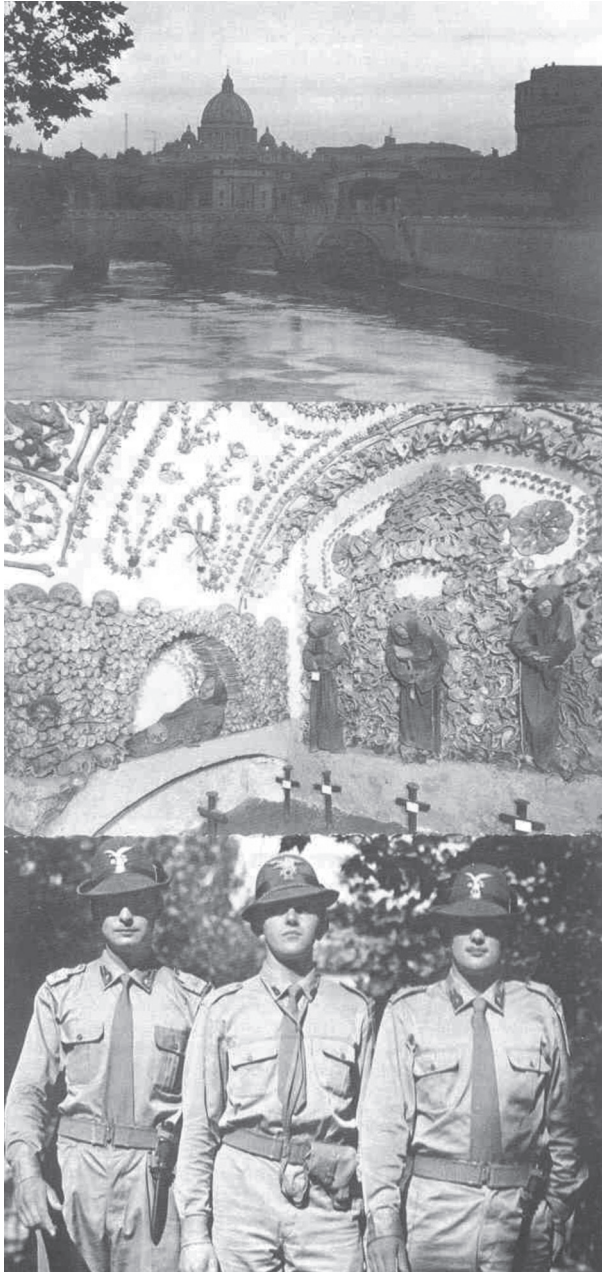
Typ 3: In der Kombination von Text und Bild, die ein durchgehendes kompositorisches Element darstellt und sich zwischen assoziativen Wechselbeziehungen und scharfen Kontrasten bewegt, ergeben sich neue Zusammenhänge des Lebens und Schreibens in einer bürgerlichen Welt.

künstlerischen Freiheit, die das gesellschaftliche und literarische Establishment der Zeit provozieren sollten. So zeigt sie neue Zusammenhänge des Lebens und Schreibens in einer von bürgerlichen Werten geprägten Welt auf.

⁴³⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974, 1982*, S. 268.

⁴³¹ ebd., S. 252.

4.4 Alltagsaufnahmen in Text und Bild



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*. 1979, S. 256.

4

.4 Alltagsaufnahmen in Text und Bild

Um sein Selbstverständnis als Autor zu formulieren, bediente sich Brinkmann gelegentlich genau jenes Systems an Begriffen und Kategorien der Literatur, dem gegenüber er sich an anderen Stellen oft so verächtlich gab. So brauchte er die Aufzählung gängiger literarischer Sparten, um verdeutlichen zu können, dass er in vielen Bereichen eine „Erweiterung der Kunst“⁴³² anstrebte. In moderner Lyrik, so schrieb er, „findet eine maximale Raumausdehnung bei minimalem Wort- und Zeitaufwand statt.“⁴³³ Die zeitgemäße Form für den Essay wiederum bestehe darin, heterogenstes Material zu einem Thema zu sammeln und zu verbinden. Und die Grundlage für den Roman der Zukunft sah er in einem „selbstverständlich gewordenen Umgang mit Konsummitteln, deren Auswirkungen über die Sättigung vorhandener Reizbedürfnisse hinausgehen ...“⁴³⁴ Progressive Prosatexte schließlich versuchten, mit dem „Aufflackern erneuten sinnlichen Bewusstseins (oder bewusster Sinnlichkeit) ... neue sinnliche Ausdrucksmuster zu schaffen“.⁴³⁵

Aus diesen Überlegungen folgten praktische Versuche in diversen literarischen Formen. Ihr hervorstechendes Merkmal ist häufig eine Alltagsästhetik, die Brinkmann vor allem in der Beschäftigung mit jungen amerikanischen Autoren seiner Zeit entwickelte.⁴³⁶ In einer ganzen Reihe von Werken setzte er sie um, indem er Aufnahmen in Bild und Text kombinierte: Vom Ende der 60er Jahre bis zu seinem Tod entstanden diese Arbeiten, die zum großen Teil erst im Nachlass erschienen sind. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Veröffentlichungen gehen weit darüber hinaus, dass sie verschiedenen literarischen Genres zuzurechnen sind. Sie ergeben sich vielmehr zum Beispiel auch daraus, unter welchen Vorzeichen Brinkmann das Material verarbeitete, das er während seiner „Alltagserkundungen“ sammelte: In den Essays bringt er eine künstlerische Aufbruchstimmung zum Ausdruck, in den späten Materialbänden dagegen eine individuelle Orientierungslosigkeit und Isolation.⁴³⁷ Auch die Differenzen in der Gestaltung sind groß – sie reichen vom Einbau einzelner Fotos bis zu ganzseitigen Collagen.

Gleichwohl lohnt es sich, diese „Multimedia-Projekte“⁴³⁸ gesammelt in einem Kapitel unter der Fragestellung zu beleuchten, ob gerade in ihnen die Kombination mit Bildern die Aussagekraft und Assoziationsvielfalt der Texte steigert – denn sie alle veranschaulichen Brinkmanns Bestrebungen, über intermediale Alltagsaufnahmen Aspekte des menschl-

⁴³² Rolf Dieter Brinkmann, „Der Film in Worten“, in: ders., Ralf Rainer Rygulla (Hg.), *Acid. Neue amerikanische Szene*. 1983, S. 388.

⁴³³ *ebd.*

⁴³⁴ *ebd.*, S. 389.

⁴³⁵ *ebd.*, S. 390.

⁴³⁶ vgl. Kap. 3.3.

⁴³⁷ Thomas Groß hat diesen Aspekt näher ausgeführt. Siehe: Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. 1993, S. 102 ff. (vgl. auch Kap. 3.3)

⁴³⁸ Diesen Begriff hat Martin Hubert eingeführt. Siehe: Martin Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik. Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*. 1992, S. 264 ff.

4

.4 Alltagsaufnahmen in Text und Bild

chen und künstlerischen Daseins in Oberflächendetails und zugleich assoziativ darzustellen oder, um es mit Jochen Flörchinger und Andreas Hinz zu sagen, über sprachliche und visuelle Partikel sowohl eine präzise und sensible Wahrnehmung der Warenwelt und ihrer Mechanismen auszudrücken als auch ein Netz aus Verweisen zu bilden.⁴³⁹ Anders als etwa beim punktuellen Einsatz von Fotografien im Gedichtband „Westwärts 1 & 2“, anders auch als bei den klar auf eine bestimmte Funktionalität festgelegten Bildelementen, zum Beispiel im Gedichtband „Godzilla“, wählt Brinkmann in den Essays, den Materialbänden und einigen anderen Werken eine freiere, experimentellere Form der Verbindung seiner Texte mit Bildern. Sie zeugt von den „tiefsten Schichten seiner Versuche mit der Sprache“⁴⁴⁰ und zugleich von seiner Überzeugung, dass sinnliche Präsenz und freies Assoziieren mit Sprache allein, die für ihn immer schon Bedeutungen trägt, nicht möglich ist. Mit dieser Textualität, so schreibt Hans-Thies Lehmann treffend, wolle Brinkmann die „Schriftform, Bild und Zeichnung ineinander brechen, um eine neue Art von Text zu bilden.“⁴⁴¹ Ob ihm dies gelingt, soll eine genaue Analyse der Werke zeigen.

⁴³⁹ Jochen Flörchinger und Andreas Hinz, „Es schäumt Bilder. Zur Gestaltung eines literarischen Bilder- und Lesebuchs“, in: Gunter Geduldig und Ursula Schüssler (Hg.), *:/:Vechta! Eine Fiktion!/ Der Dichter Rolf Dieter Brinkmann*. 1995, S. 11.

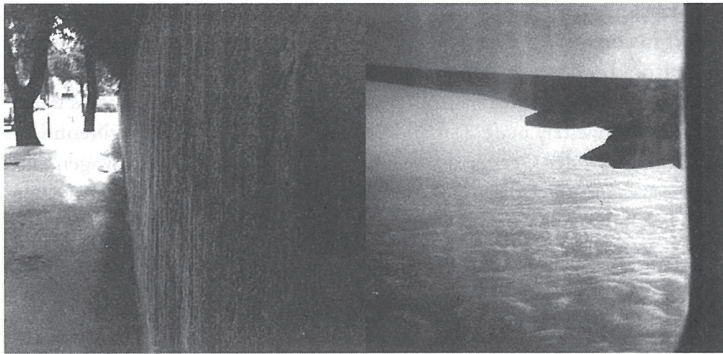
⁴⁴⁰ Hans-Thies Lehmann, „SCHRIFT/BILD/SCHNITT. Graphismus und die Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, S. 189.

⁴⁴¹ *ebd.*, S. 191.

4

.4.1 Essays

schreckt durch die Realität, den Notwendigkeitsfanatismus. Aber da ist spätes Nachmittagslicht, in treibenden hellen Fetzen, wildere Lichtebenen, Comicschatten bewegen sich über den Boulevard, bin ich, überall, wo ich bin, ein Tourist, in der Gegenwart, zwischen den aufgestellten Dingen



und ihren Ordnungen? Landschaften, die in die Reklamebilder wandern und von dort wieder in die Vorstellungen, Schattenstraßen, wenn du dich bewegst, plötzlich siehst du's, während du an einer Kreuzung stehengeblieben bist und dich umschaust: zerfallene Häuser, umgekippte Straßenbahnen, Ratten kriechen aus den Gullilöchern und huschen in die nächste Ruine, bleiches Tageslicht darüber, Gras sprießt aus den Fugen der Betonplatten und Risse des geborstenen Asphalts – nein, das ist nur ein Fetzen



aus einem Albtraum, den du mit dir herumschleppst und der Albtraum ist nicht deiner. Die Ampel schaltet um, und du überquerst mitten unter den vielen anderen Passanten die Straße, tauchst zwischen den schubweise vorüber sich bewegenden Gesichtern unter, im Straßenlicht der Passagen

Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, in: ders., Westwärts 1 & 2. Gedichte. Erweiterte Neuausgabe. 2005, S. 291.

4

.4.1 Essays

In seinen Essays formuliert Brinkmann ein Literaturprogramm, das alle Gattungen umfasst – auch die Essays selbst, die nur dann auf der Höhe der Zeit seien, wenn sie Disparates zusammenfügen:⁴⁴²

collagenhaft, mit erzählerischen Einschüben, voller Erfindungen, Bild- also Oberflächenbeschreibungen, unlinear, diskontinuierlich ...

Das ist zunächst einmal alles andere als bahnbrechend – als Kunstform eignet dem Essay⁴⁴³ seit jeher das Mosaikhafte und Assoziative, nach Adorno kennzeichnet ihn eine teppichartige „Verflochtenheit der Gedanken“.⁴⁴⁴ Auch in der Definition von Richard Faber gehört es zum Wesen des Essays, verschlungene Linien zu ziehen⁴⁴⁵ und „systematisch unsystematisch“⁴⁴⁶ zu sein: „Seine Übergänge desavouieren die bündige Ableitung zugunsten von Querverbindungen der Elemente, für welche die diskursive Logik keinen Raum hat.“⁴⁴⁷ Konstellationen ergeben sich demnach aus dem Zufälligen – das verbindet den Essay mit der Collage in der Bildenden Kunst.⁴⁴⁸ Er bringe „das Herbeizitierte ... in einen Bedeutungszusammenhang ..., der das Zitat oft bis zur Unkenntlichkeit verändert“,⁴⁴⁹ wie sie schaffe er das Werk nicht mehr als Ganzes, sondern montiere es aus Fragmenten, herausgebrochenen Teilen. Für Faber entfaltet der nach den Prinzipien der Collage geschriebene Essay auch deren Wirkung: Er zerreiße Zusammenhänge der gesellschaftlichen Wirklichkeit und entlarve die Willkür des in der Realität herrschenden Ordnungsprinzips, einer Realität der Herrschenden.⁴⁵⁰ Eine ähnliche Intention verfolgte Brinkmann, für den der Essay nichts anderes als eine literarische Collage sein konnte, die das Spiegelbild einer Welt zeigt, die vor den Augen des Schreibenden in lauter Bruchstücke zerfällt. Dabei folgte er Jack Kerouacs Programm, „aufzubrechen, etwas zu tun – das, was man möchte, die Abrichtung, die auch in den literarischen Gattungen und Formen enthalten ist, zu durchschlagen, zu unterlaufen, sich nicht mehr darum zu kümmern.“⁴⁵¹ Die individuellen Bedingungen gelte es zu zeigen, „die von dem, was als ‚objektiv Gedachtes‘ fungiert, selbst bei gesellschaftskritischer Intention verschleiert wird.“⁴⁵² Damit formulierte Brinkmann, wie Thomas Bauer feststellt, den Anspruch, „jegliches über-individuelle sprachlich-begriffliche Schema aufzulösen. Dem dient die Präsentation des isolierten Details, das durch raum-zeitliche Dekontextualisierung gewonnen wird.“⁴⁵³

⁴⁴² Rolf Dieter Brinkmann, „Der Film in Worten“, in: ders., Ralf Rainer Rygulla (Hg.), *Acid*. 1983, S. 388/389.

⁴⁴³ Den Essay definiert die vorliegende Arbeit mit Wuthenow als „nicht allzu umfangreiche und nicht-fiktionale Prosatexte ... von nicht erzählender, sondern darstellender und argumentierender Art, nicht ... wissenschaftliche Abhandlungen, zumal er als meist persönlich geprägt gilt, locker gebaut ist und durch die sprachliche Gestaltung einen künstlerisch-literarischen Anspruch erhebt.“ Siehe: Ralph-Rainer Wuthenow, „Der Essay in der modernen Literatur“, in: ders., Piechotta, Rothemann (Hg.), *Die literarische Moderne in Europa*, Band 2. 1994, S. 146.

⁴⁴⁴ ebd., S. 154. Wuthenow legt dar, wie Adorno in „Der Essay als Form“ in den 1950er Jahren diesen Charakter des Essays als Aufbegehren gegen Vorurteil und fachliche Beschränktheit bewertet habe. Für Adorno rebelliere „der Essay gegen die lückenlose Ordnung der Begriffe, wendet sich gegen dogmatisches Denken, gegen traditionelle methodisches Ausschließlichkeit“. Aus seiner Sicht stehe im Essay nicht Vollendung im Vordergrund, sondern Versuch (ebd., S. 153 ff.).

⁴⁴⁵ Richard Faber, *Der Collage-Essay. Eine wissenschaftliche Darstellungsform. Hommage à Walter Benjamin*. 1979, S. 12.

⁴⁴⁶ ebd., S. 13.

⁴⁴⁷ ebd., S. 20.

Diesen Ansatz setzt Brinkmann in den Essays der 60er Jahre⁴⁵⁴ lustvoll in die Tat um. Er unterbricht den Duktus, indem er aktuelle Wahrnehmungspartikel einschiebt. Er notiert, welche Platte gerade läuft oder dass die Sonne scheint. Und er montiert Fotos, die Film-szenen, Popstars oder Waren zeigen. Es tun sich freilich deutliche Unterschiede in Dichte und Pluralität des intermedialen Geflechts auf. So spiegelt sich im Essay „Die Lyrik Frank O’Haras“ das „vorbehaltlose Sicheinlassen auf Leben, Umwelt, Dinge, Bewegung ...“⁴⁵⁵ auf der Bildebene nur ungenügend in einem Ausflug in die Kinogeschichte. Im Text führt Brinkmann zumindest an einzelnen Stellen vor, wie das „überraschende Moment ... in der ungewohnten Zusammenstellung der Details“⁴⁵⁶ liegen soll:⁴⁵⁷

Nun könnte ich Ihnen Marx zitieren, den Kopfhörer auf und die letzte LP der Rolling Stones im Ohr, vor mir die Gedichte Frank O’Haras – In Zeiten der Krise müssen wir alle wieder und wieder entdecken, wen wir lieben ... Köln, Engelbertstr. 65, vierter Stock, 12.12.68, kalt und klar. Ich frage mich, ob ich dies in so kurzer Zeit noch fertig kriege, ehe die Platte abgelaufen ist ... und ... ich brings nicht übers Herz, Johnny Weismüller Lex Barker vorzuziehen ... Nasa-Experten zeigen sich wieder optimistisch: nach wie vor sei im Herbst 69 mit der Landung auf dem Mond zu rechnen. Das wird ein historischer Augenblick werden, der die Teflonbrat-Pfannen übertrifft. Was untergeht, sind die herrschenden Schichten (Peter O. Chotjewitz). Sollte ich jemals Bauarbeiter werden, würde ich einen silbrigen Helm haben wollen, bitte (Frank O’Hara).

Literarische Zitate, Ortsangaben, Bruchstücke aus Medien und Bemerkungen zu persönlichen Interessen und Tätigkeiten fügen sich zu einem Ganzen, das nur einen Moment hält, ehe die Teile wieder auseinander drängen. In diesem Augenblick aber dokumentiert sich die Empfänglichkeit des Autors für eine alltägliche Umgebung in einer radikal authentischen Umsetzung. Die Bilder des Essays bleiben dahinter zurück: Meistens zeigen sie Filmszenen, etwa aus einem Western, oder Kinostars wie Elizabeth Taylor und Lana Turner in Großaufnahme. Sie illustrieren einen Aspekt der Sensibilität, wie sie die amerikanischen Autoren um O’Hara aus Brinkmanns Sicht an den Tag legen: die Aufgeschlossenheit gegenüber einer popkulturell vermittelten Trivialität. Die Produkte der Filmfabrik Hollywood sind für Brinkmann – wie Pin up-Bildchen und reißerische Berichte in Mas-

⁴⁴⁸ ebd., S. 25. Faber nennt als Beispiel Max Ernst, dessen Collagen ein „Fremdverhältnis im einzelnen nicht verifizierbarer, ehemals im Kontext eindeutiger Bildsituationen“ prägen.

⁴⁴⁹ ebd., S. 40.

⁴⁵⁰ ebd., S. 41 ff.

⁴⁵¹ Brinkmann, „Der Film in Worten“, S. 385.

⁴⁵² ebd.

⁴⁵³ Thomas Bauer, *Schauplatz Lektüre. Blick, Figur und Subjekt in den Texten R. D. Brinkmanns*. 2002, S. 64.

⁴⁵⁴ Für das Frühjahr 1969 hatte Brinkmann auch eine „Sammlung seiner Essays über die ‚Fugs‘, neue amerikanische Lyrik, die Literarisierung der Comics und das New American Cinema“ geplant. Sie erschien aber in der Form nie. Die Ankündigung, bei der ein Foto steht von Brinkmann mit seiner Frau, seinem Sohn und Ralf-Rainer Rygulla, das Harmonie ausstrahlt, findet sich in: *Lit. Literaturmagazin*, 1968, 1. Jg., H. 1, S. 15.

⁴⁵⁵ Brinkmann, „Die Lyrik Frank O’Haras“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays ...* 1982, S. 213.

⁴⁵⁶ ebd., S. 215.

⁴⁵⁷ ebd., S. 221.

4

.4.1 Essays

senmedien – nur ein „flackerndes, permanentes Selbstzitat der spätkapitalistischen, bürgerlichen Wahn-Gesellschaft ...“⁴⁵⁸ und damit per se ein Thema für die Poesie: Der Autor bewegt sich entlang dieser künstlichen Oberfläche wie ein wachsamer Spaziergänger, als der Frank O’Hara auf einem Foto dargestellt wird.⁴⁵⁹ Von der Rolle aber etwa der Stadt als Umgebung, die das Dasein mitbestimmt, oder des individuellen Lebensumfeldes auf die Wahrnehmung und den künstlerischen Prozess, die der Text immer wieder aufgreift, erzählen die Bilder nicht.

Vielfältiger sind die Bezüge zwischen Text und Bild in den „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“. So stehen an einer Stelle⁴⁶⁰ neben Bemerkungen über den Begriff der Postmoderne, aphoristischer Kritik an einer Art abgehobener Literatur, Appellen an den Leser, Hymnen auf die junge US-Literatur und weiteren Einschüben zwei Fotos: Eines zeigt unkommentiert einen VW-Käfer als einen der Markenartikel, die den Dichter und auch den Leser erregen, zu Gedichten oder Assoziationen inspirieren können. Auf dem zweiten Foto ist der Doors-Sänger Jim Morrison zu sehen, der sich in der Bildunterschrift verächtlich und mehrdeutig darüber äußert, was die Leute so „in den Mund nehmen“. Damit präsentiert Brinkmann auf plakative Weise einen Verbündeten, der wie er gegen das Establishment poltert.

Die Passage ist ein Beispiel dafür, wie Brinkmann Details aus unterschiedlichen Bereichen in Text und Bild zusammenführt und gelegentlich doch einen Kontext aufscheinen lässt. In den meisten der 74 nummerierten kurzen Abschnitte eröffnet er jedoch freie Spiele der Assoziationen. So schlägt Brinkmann Lücken in das Mosaik, wie es der Essay auch in der Definition Fabers auslegt: Es geht ihm „um die Herauslösung bestimmter Details aus der Verschleierung durch eingetrübte trübe Gefühllichkeit, der heimeligen Ideologie des Kleinen, In-sich-Ruhenden, Stillen.“⁴⁶¹ Brinkmann erblickt die „Möglichkeit des eigenen Ausdrucks ... im Arrangement der Fertigteile, sobald die psychische Dimension dessen, der das macht, darin enthalten ist! Diese Vorgänge entleeren den vorgegebenen und längst als ‚natürlich‘ hingegenommenen Bedeutungsgehalt, der unfrei macht und den einzelnen nur von sich wegführt.“⁴⁶²

⁴⁵⁸ Brinkmann, „Die Lyrik Frank O’Haras“, S. 210.

⁴⁵⁹ ebd., S. 209.

⁴⁶⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘“, in: ders., *Der Film in Worten*, S. 254/255.

⁴⁶¹ ebd., S. 263.

⁴⁶² ebd., S. 265.

⁴⁶³ ebd., S. 262.

⁴⁶⁴ Rolf Dieter Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)“, in: ders., *Westwärts 1 & 2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuausgabe*. 2005, S. 263.

⁴⁶⁵ ebd., S. 278.

So führt der Essay jene Haltung vor, die Brinkmann bei den jungen amerikanischen Autoren ausmachte: eine Sensibilität, die sich am aktuellen Material entzündet, von der Bierdose bis zum Kinofilm. Nicht nur im Gedicht, um das die „Notizen“ kreisen, sondern auch im Essay selbst wollte sich Brinkmann statt hoher Kunst einem momentanen Reizwert hingeben, „der ‚Neuheit‘ punktuellen Ja-Sagens, der Skrupellosigkeit, die eigene Sensibilität gegenüber dem verordneten Ausdruck durchzusetzen, der bewussten Naivität, der verkürzten Reflexion, der Privatheit und des Tat-Charakters ...“⁴⁶³ Informative, reflexive und appellative Textstücke zu amerikanischen Gedichten, zur Anthologie, zum Fernsehprogramm und zum deutschen Film, zu Voyeurismus und Sexualität sowie Imagefotos von Popstars wie Elvis Presley, Aufnahmen von ewiger Schönheit versprechenden chirurgischen oder kosmetischen Kniffen, erotische Bilder, Filmstandbilder aus Romanzen wie „Vom Winde verweht“ oder harten Western und Comics bilden gemeinsam eine uneinheitliche Zone, in der sich Literatur und Film, Kunst und Massenkultur, poetischer Ausnahmezustand und triviale Begebenheit treffen. Brinkmann verknüpft Text und Bild zu einem assoziativen Gebilde, in dem die individuelle Leistung des Autors sichtbar in der Art und Weise wird, wie ihn die Aufnahme alltäglichen Materials zu Gedanken und Empfindungen anregt.

Skeptischer im Grundton und komplexer in der Konstruktion ist Brinkmanns später Essay zum Band „Westwärts 1 & 2“, der erst 2005 mit der Neuausgabe der Sammlung komplett veröffentlicht wurde: „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)“. Der Verzicht auf Kontrolle bedeutet hier ein genaues Hinsehen, eine exakte Aufnahme, die keine Ordnung akzeptierten:⁴⁶⁴

Ich ziehe einen anderen Zettel aus der Mappe mit flüchtigen Notizen für dieses Nachwort hervor.

Sprunghaft verknüpft Brinkmann in Text und Bild Erlebnismomente aus seiner unmittelbaren Umgebung mit massenmedial vermittelten Schnipseln der Unterhaltung und der Information aus dem Zeitgeschehen, Zitate mit gedanklichen Exkursen zu einer Welt der „fragmentarischen, gebrochenen Formen.“⁴⁶⁵ So belastend sie für den Einzelnen ist, der

4

.4.1 Essays

in „Tausende von winzigen Ichs“⁴⁶⁶ zu zerspringen droht, eine – etwa fiktive – Transzendenz oder Flucht lehnt Brinkmann ab, die Konzentration auf das konkrete Dasein ist alternativlos:⁴⁶⁷

ich verstehe nicht, ... was mit Fantasie gemeint ist, ich habe nur das, was da ist, in einem Augenblick, direkt vor meinen Augen ...

Auch bei diesem Ansatz geht es Brinkmann freilich mehr um die Absage an etablierte literarische Kontextualisierungen denn um Konsequenz: Seine Vorstellung einer Stadt mit Dichterlesungen und Wandzeitungen mit Gedichten statt Massenmedien und Polizei, der Entspannung und nicht des Nützlichkeitsdenkens⁴⁶⁸ ist nichts anderes als eine Vision, ein Beispiel für jene seltenen glücklichen Momente, in denen der Kopf frei ist. Es sind „Abfahrten“ in Natur- oder Hafensichten, die ihm gut tun, intensive Lichtanschauungen, Augenblicke der wortlosen Ruhe und des wachen Sehens, in denen er „eine starke, klare Anwesenheit“⁴⁶⁹ spürt:⁴⁷⁰

ein Stück Licht, schnelle Wolken darüber hin, und plötzlich, noch während der Regen fällt, ein Lichtdurchbruch und die Umgebung ist hell, regenhell und wolkendunkel zugleich ... das klare Empfinden ..., jetzt, eine schöne weite Dauer ...

Einige wenige Fotos deuten solche Szenarien an, wenn die Sonne hinter Bäumen untergeht oder wenn ein Gewässer sich still ausdehnt. Eine düstere Grundstimmung prägt freilich auch diese Aufnahmen, die in der Regel in keinem engen Bezug zur Textstelle stehen, die sie umgibt. Einzelheiten sind oft nicht zu erkennen, der Blick des Betrachters ins Licht verwandelt das davor Liegende oft in eine grauschwarze Masse. Der Eindruck einer sich dem Auge mehr und mehr entziehenden Natur korrespondiert mit Brinkmanns Auffassung, dass sinnliche Erlebnisse wie jenes, „in einem ziellosen, ausschweifenden Zustand von Gedankenlosigkeit“ Regentropfen zu lauschen,⁴⁷¹ fein und zugleich von der Umwelt bedroht sind. Darin gleichen sie Gedichten:⁴⁷²

⁴⁶⁶ Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 268.

⁴⁶⁷ ebd., S. 287.

⁴⁶⁸ ebd., S. 269.

⁴⁶⁹ ebd., S. 288.

⁴⁷⁰ ebd., S. 293/294.

⁴⁷¹ ebd., S. 267.

⁴⁷² ebd., S. 274.

⁴⁷³ ebd., S. 267.

⁴⁷⁴ ebd., S. 301.

⁴⁷⁵ ebd., S. 283.

⁴⁷⁶ ebd., S. 293.

Poesie kann man in der Badewanne lesen. Graublaues Gewölk über der Engelbertstraße, flach hinziehend, sanft, samtig, die düstere Straße versinkt in ihrer eigenen Düsternis. Zarteres Licht schweift über die Dächer, zarteres Licht nördlicherer Ebenen, hingestreckt und ausschweifend, (Et hier eine Unterbrechung: unter diesem sanften, samtenen, zarteren Tageslicht laufen Literaturkritiker herum, namenlose Arschlöcher, die Zweitsysteme aufbauen ...

Der Essay handelt denn auch oft von der Problematik, solche kurzen Ausflüge etwa in Gedichten zu vermitteln. Sie umfasst einen künstlerischen und einen menschlichen Aspekt: Zum einen plagt den Schriftsteller das Gefühl, „dass die einfachsten Wahrnehmungen taub geschlagen werden durch literarische Tabuisierungen.“⁴⁷³ Zum anderen sieht er sie gerade in der Stadt überlagert und bedrängt von einem aufdringlichen „Tanz der Wörter und Bilder“,⁴⁷⁴ von Werbung, Verkehr und Kommerz.⁴⁷⁵

Da ist immer wieder das Außen, was aufgebaut, geplant worden ist, gegen das Innere, das wortlos ist, über die Sprachbegrenzung hinaus.

Mit Fotos von Schaufensterauslagen und Reklametafeln vermittelt Brinkmann Impressionen dieser Attacken, mit zwei aneinander montierten Selbstporträts erweckt er zudem den Eindruck, die Arbeit mit diesem Material und in dieser Umgebung erschöpfe den Schriftsteller.⁴⁷⁶ Was ihn auszehrt, ist zum einen eine Mischung aus öden Errungenschaften der Zivilisation und verkümmelter Natur. Sie stellen die Hauptmotive der 49 Fotos dar, von denen Brinkmann 30 paarweise in den Essay einfügt. Flüchtig, im Vorbeifahren geknipste Bauruinen, schäbige Häuserfassaden vor laubarmen Bäumen, abgewrackte Eingänge, dunkle, abweisende oder unscharfe Straßenzüge, brach liegendes Land, Müll und zerfallene Gebäude ergeben in Verbindung mit historischen Aufnahmen, die das zerstörte Köln der Nachkriegszeit zeigen, oder Luftaufnahmen einer beherrschenden Verkehrsstruktur das Bild einer kaputten Stadt. Fahrzeuge und Werbefronten scheinen sich da behaupten zu können, Menschen dagegen tauchen höchstens einmal im Hintergrund auf, während den Vordergrund der Straßenverkehr mit Insignien des Regelmäßigen dominiert: Ampel, Verbotsschild und -markierungen.

4

.4.1 Essays

Der schärfste Widersacher aber des Künstlers, des Individuums und jeglicher intensiv-sinnlicher Daseinsform ist in den Augen des Schriftstellers Brinkmann – so paradox es klingt – die Sprache. Ihr widmet er lange polemische Passagen, in denen er wiederholt zu Bildern und Vergleichen aus Biologie und Medizin greift.⁴⁷⁷ „Wortviren“⁴⁷⁸ befielen den Menschen und machten ihn krank. Die Sprache vermittele „Todesbilder“⁴⁷⁹ und beeinträchtige zum Beispiel das Nervensystem, die Motorik und die Verhaltensreflexe. Drei Bereiche, die Brinkmann mit Kopien aus wissenschaftlichen Büchern veranschaulicht: „Drecksprache, Drecksbilder“⁴⁸⁰ prägen aus seiner Sicht das Verständnis der Umwelt und zerstören „die Kommunikation der Bewegung.“⁴⁸¹ Er sieht sich inmitten „irrsinniger Verbalisierungen, inmitten dieser Käfige aus Sinn und Wortverständnis“.⁴⁸² Auch diese Argumente illustriert er mit einem Bildelement: Eine Grafik zum Flug der Raumsonde Pioneer X zeigt stilisierte Menschenfiguren, die Teil einer schematischen Darstellung sind.⁴⁸³ Brinkmann hält sie für trieblose Marionetten eines Systems.

Text und Bild drücken so eine „Traurigkeit der künstlich in den Wörtern eingesperrten Menschen“⁴⁸⁴ aus. Sie sind Teil eines „Sprachbezirks“, der „nur noch aus Gespensterstraßen und Gespenstermenschen besteht“,⁴⁸⁵ wo die Massenmedien jeden Ansatz eines poetischen Empfindens, jeden Fantasieimpuls und jedes freie Sprechen blockierten. Ein „Terror des Allgemeingefühls“⁴⁸⁶ bedränge den Einzelnen, der unter einer Leere der Umgebung leidet, die Brinkmann mehrfach mit dem Doors-Song „When the music’s over“ assoziiert. Im Zusammenhang der „Acid“-Anthologie ließ das Lied noch eine Stimmung des Aufbruchs in eine sinnlich-kreative Existenz erahnen.⁴⁸⁷ Jetzt markiert es dagegen die starken Zweifel, ob sich das Subjekt in dieser Kulisse überhaupt noch bewegen kann. Auf der Bildebene betont der Essay diesen Aspekt: Wenige Aufnahmen mit unscharfen Konturen und großen grauen Flächen zeigen Menschen gesichts- und identitätslos, als Glieder von anonymen Gruppen.⁴⁸⁸ Sie sind wahlweise Geschundene wie die achtlos ins Gebüsch geschmissene, demolierte Schaufensterpuppe oder für ihre Umgebung Empfindungslose wie die Touristen, die sich vor Bauruinen einem konventionellen Strandvergnügen hingeben.

⁴⁷⁷ Diese Passagen in den Essays sind ein Beispiel dafür, wie Krankheit für Brinkmann – und viele seiner Zeitgenossen – zur Metapher für den heruntergekommenen Zustand der Gesellschaft und ihrer Mitglieder wird. Susan Sontag hat am Beispiel Krebs beschrieben, wie eine Krankheit mit Bedeutungsgehalt aufgeladen wird. In den 70er Jahren habe sich der Glaube verbreitet, Krebs greife jene an, „who are sexually repressed, inhibited, unspontaneous, incapable of expressing anger.“ (Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. 2001, S. 21) Gleichzeitig, so weist Sontag nach, habe sich das Bild von der Krankheit als Aggressor verfestigt: Krebs attackiert den Körper und überwältigt das Bewusstsein. Er erscheint nach Sontag wie eine fremde Macht, die das Ich verdrängt. Oft folge die Metaphorik dem Science Fiction-Szenarium einer Invasion mutierter Zellen. Ganz ähnlich verwendet auch Brinkmann in den Essays und den Materialbänden Krankheit als wiederkehrendes Motiv.

⁴⁷⁸ Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 293.

⁴⁷⁹ ebd., S. 302.

⁴⁸⁰ ebd., S. 313.

⁴⁸¹ ebd., S. 317.

⁴⁸² ebd., S. 309.

⁴⁸³ ebd.

Gegen die Gefährdungen und Zwänge des Individuums, das Brinkmann immer auch als Künstler begreift, kann sich der Autor in seinem Verständnis nur behaupten, indem er einen Antagonismus lebt: Er müsse „gegen Formulierungen schreiben“,⁴⁸⁹ zum Beispiel Ausdrücke für Körperempfindungen finden.⁴⁹⁰

Ein Schriftsteller, irgendeine einzelne Person in dieser Gesellschaft, dessen Mittel die gegebene Sprache ist, kann gar nicht anders, ist er heute sich selber ernsthaft genug, als immer wieder darauf hinzuweisen, dass Sprache gar nicht so wichtig ist. Er sagt: Geh nach Hause, diese Spielhalle ist kaputt.

Gegen eine verhunzte Sprache, die vor allem aus massenmedial vermittelten Imitaten und Begrifflichkeiten zu bestehen scheint, setzt Brinkmann ein Ideal:⁴⁹¹

Zärtlicher Körper, sag kein Wort.

In diesem Sinne sind Dichter für Brinkmann „die Athleten des Extraverbalen“, eine Umschreibung, die er von David Graham Cooper übernimmt.⁴⁹² Ihre Kunst ist es, sich Wortzusammenhängen zu verweigern, etwa den über Sprache transportierten Widersprüchen, und sich so von Mechanismen der Unterdrückung zu befreien:⁴⁹³

ein Ichgefühl anderer Art als das Wortverständnis umreißt den Körper ... und du schaltest jetzt ein anderes Bild, eine neue Landschaft, nicht von Wörtern und Formulierungen verstümmelt.

Vorbilder findet Brinkmann im Beat und im Jazz:⁴⁹⁴

Jede dieser Ausdrucksformen hat auf die Oberfläche der Welt hingewiesen, keineswegs aber auf Theorien ...

So zielt Brinkmann auf „Lücken in den Gedichten, Sprünge, Gedichte ohne den Vorsatz, ein Gedicht zu schreiben, Gedichte ‚ohne Motive‘, Augenblicksmotive ...“⁴⁹⁵ Eine jäh

⁴⁸⁴ ebd., S. 258.

⁴⁸⁵ ebd., S. 258.

⁴⁸⁶ ebd., S. 270.

⁴⁸⁷ vgl. Kap. 4.3.2.

⁴⁸⁸ Ein Beispiel ist ein Foto vom Polizeiaufmarsch am Denkmal Il Vittorio in Rom (S. 314), das auch im Materialband „Rom, Blicke“ zu finden ist (vgl. Kap. 4.3.2).

⁴⁸⁹ Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 275.

⁴⁹⁰ ebd., S. 260.

⁴⁹¹ ebd.

⁴⁹² ebd., 288. Cooper war ein südafrikanischer Psychiater, der von 1931 bis 1986 lebte und als Theoretiker und führender Kopf der Anti-Psychiatrie-Bewegung galt.

⁴⁹³ Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 284.

⁴⁹⁴ ebd., S. 287.

⁴⁹⁵ ebd., S. 312.

4

.4.1 Essays

gespürte Gegenwart, intensive und doch zufällige Wahrnehmungen sollen seine Gedichte prägen.⁴⁹⁶

Es gibt lautlose Aufschwünge und das Heraustreten aus sich selbst, die Zurückweisung dessen, was gesagt wird, wortlose Entzückungen ...

An die Stelle eines grammatikalisch geordneten Weltverständnisses setzt Brinkmann den intensiven Erlebnismoment.⁴⁹⁷

hier, in der Gegenwart, darin, lebendig, jetzt.

Seine Gedichte sollen aus Bruchstücken bestehen und so eine Sprache entlarven oder hinter sich lassen, die sich aus Brinkmanns Sicht abgenutzt hat.

Dieser Anspruch gilt auch für die Essays: In den „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans“⁴⁹⁸ etwa demontiert Brinkmann hier und da die Sprache oder erfindet neue Wörter. Er löst Satzstrukturen auf und verdichtet in einer rasanten Aufzählung die Elemente seiner Wahrnehmung wie den Verfall der Umgebung, die Gewalt, die miese Sexualität, die Verstümmelung oder den schädlichen Einfluss der Vergangenheit. Brinkmann vermischt zudem viele Bereiche, vor allem Innen- und Außenansichten. Im „Unkontrollierten Nachwort“ wird dieses Vorgehen noch klarer, auch weil Brinkmann Text und Bild verbindet. Negative Eindrücke wie auch imaginierte positive Gegenbilder der urbanen Realität notiert Brinkmann im Essay zwar, ohne sich über die Umgebung und seine Position in ihr klarer zu werden.⁴⁹⁹

Viele dieser Notizen sind mir bereits wieder ganz unverständlich geworden.

Und doch stellt dieses Auseinanderreißen und neue Zusammenfügen einen Akt der Befreiung dar.

⁴⁹⁶ Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 329.

⁴⁹⁷ ebd., S. 330.

⁴⁹⁸ Rolf Dieter Brinkmann, „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“, in: ders., *Der Film in Worten*, S. 275-295.

⁴⁹⁹ Brinkmann, „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, S. 298.

⁵⁰⁰ Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 75.

⁵⁰¹ ebd., S. 77.

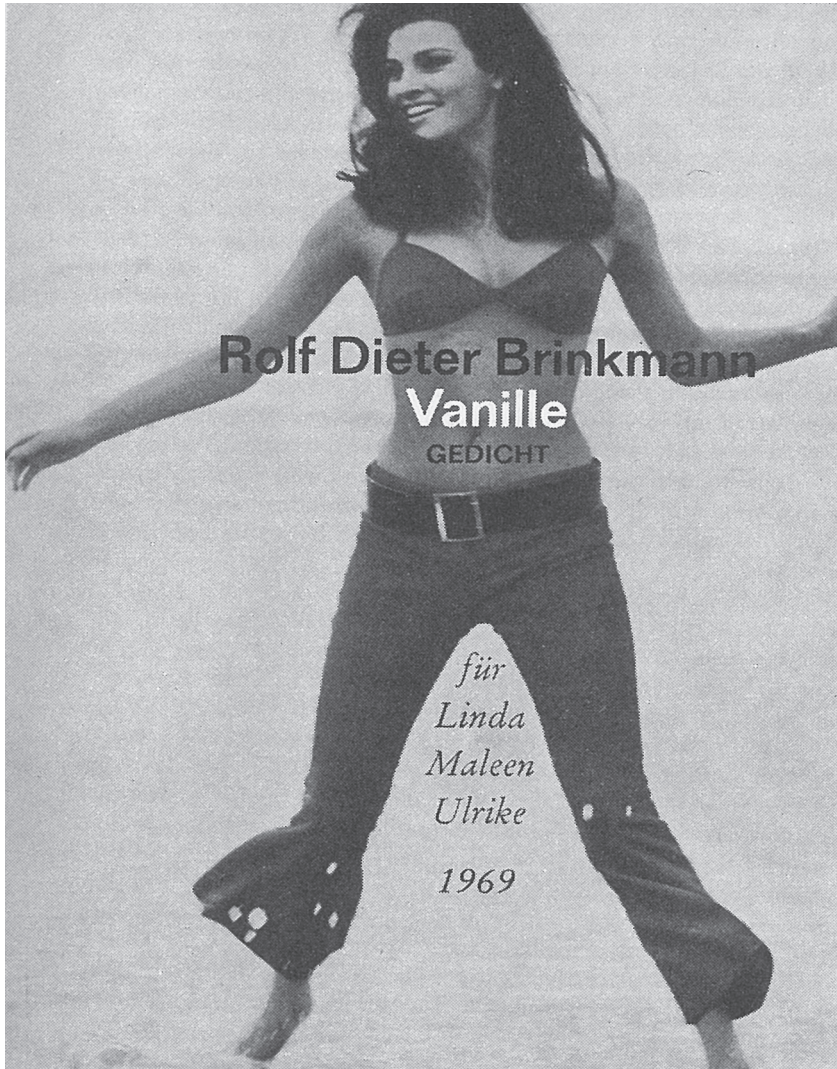
⁵⁰² Stephan K. Schindler, „Der Film in Worten: R. D. Brinkmanns postmoderne Poetik“, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 1996, 32. Jg., H. 1, S. 55.

Eine Theorie oder Weltsicht, die er selbst entwickelt hätte, hält sein Schreiben nicht zusammen, zugleich verweigert er sich allen politischen, wirtschaftlichen oder sprachlichen Kontexten. Darauf hat Eckhard Schumacher hingewiesen: An den Essays zeige sich, wie Brinkmann an „die Stelle von historischen Verweisen und utopischen Entwürfen ... eine offensive Beschränkung auf die Gegenwart“ rücke.⁵⁰⁰ Immer wieder unterbreche er seine programmatischen Äußerungen durch Einfälle, Zitate, Assoziationen und Abschweifungen, „die nicht selten das gerade Gesagte aufheben, angreifen oder unvermittelt in einen anderen, nicht notwendig der Logik des Arguments folgenden Zusammenhang katapultieren.“⁵⁰¹ Ähnlich formuliert es Stephan K. Schindler: Statt logisch zu argumentieren, reihe Brinkmann sprachliche Gedankenblitze, Wortspielereien und Querverbindungen aneinander. Damit wende sich sein Schreiben „an die Sinne, die von der heterogenen Signalproduktion der elektronischen Massenkultur erst in spezifischer Weise sensibilisiert und konditioniert wurden.“⁵⁰² Die Fotos sind dabei von zentraler Bedeutung: Die sprunghafte Bewegung der Essays auf der Inhaltsebene kombiniert Brinkmann mit einem oft abrupten Wechsel des Mediums. Schon in den frühen Texten, vor allem aber im „Unkontrollierten Nachwort“ ergeben sich daraus neue Bezüge: Der sprachskeptische Autor leidet als exponierter Einzelner bis zum Verstummen unter der urbanen Hektik und der massenmedialen Vermittlung von Erfahrungen und Erlebnissen. Zugleich sucht er nach neuen, dieser Krise angemessenen Ausdrucksmitteln, etwa über „die Identifikation des Schriftstellerblicks mit der Optik des Apparats, dessen Erzeugnisse zugleich überall dem Auge sich aufdrängen“⁵⁰³ – und ist doch stets von Zweifeln geplagt, ob er sie finden kann.

⁵⁰³ Bauer, *Schauplatz Lektüre*, S. 65. Bauer geht zu weit, wenn er darin die paranoischen Konsequenzen der späteren Tagebuchprosa vorweggenommen sieht, „die aus der medialen Formung des Subjekts gezogen werden müssen und die dann in den Prosatexten der 70er Jahre mehr und mehr Raum einnehmen“.

4

.4.2 Kombinationen in Lyrik und Prosa: „Vanille“, „Flickermaschine“ und „Bilder 28.6-29.6“



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, „Vanille. Anmerkungen zu meinem Gedicht ‚Vanille‘“, in: Jörg Schröder (Hg.), *März Texte 1*. 1969, S. 106.

4

.4.2 Kombinationen in Lyrik und Prosa: „Vanille“, „Flickermaschine“ und „Bilder 28.6-29.6“

Schon Ende der 1960er Jahre, noch bevor er die Produktion für die Öffentlichkeit vorerst und auch nur weitgehend einstellte, erprobte Rolf Dieter Brinkmann in zunehmend freieren Experimenten, ob und wie er über die Kombination von Text und Bild zu zeitgemäßen Ausdrucksformen gelangen kann. Davon zeugen kürzere Werke, denen popkulturelle Bezüge und eine düstere Grundstimmung gemein sind, die sich aber formal und in ihrer assoziativen Vielfalt unterscheiden. Das wichtigste und zugleich für Abschweifungen und Einfälle offenste Stück ist das Langgedicht „Vanille“, dem Brinkmann ausführliche Anmerkungen anfügte. In diesen beschreibt er den idealen Künstler als lustvollen Vervielfältiger von Abbildern aus der unmittelbaren Lebensumgebung nach Warhols Vorbild:⁵⁰⁴

Worauf es ankommt, ist, sich den „Fakt“ anzuschauen, das vorhandene Material aufzunehmen, sich das „Bild“ zu beschaffen, also: in der Stadt herumzugehen, Zeitung zu lesen, ins Kino zu gehen, zu ficken, sich in der Nase zu bohren, Schallplatten zu hören, dumm mit Leuten zu reden ...

Thema des Gedichts sei „jeweils völlig dem im Augenblick des Schreibens sich anbietenden Material auszuliefern ... das Gedicht selber!“⁵⁰⁵ Der Bericht über einen Schlagersänger in einer Zeitschrift, der Besuch des Bruders, der Lebensmitteleinkauf – der Poet wendet sich alltäglichen Begegnungen und Dingen zu. Die „bis aufs Äußerste (Äußerlichste) verdinglichte Reflexion“⁵⁰⁶ findet so ihre Stoffe:⁵⁰⁷

ich finde gewöhnliche Sachen schön, weil sie nichts bedeuten, und dass sie nichts bedeuten, ist ihre Tiefe – je weniger „etwas“ Bedeutung hat, desto mehr ist es „es selbst“ und damit Oberfläche, und allein Oberflächen, wie jeder weiß, sind „tief“!

Die Bewegung entlang dieser Oberfläche schließt das Vorbeihuschen an visuellen Fixierungen wie Fotos, Comic-Bildchen oder Todesanzeigen mit ein. In den „Anmerkungen“ führt Brinkmann dies nur einmal vor: mit einer Aufnahme, die ihn selbst und seine Frau Maleen zeigt. Zwar wertet er diese Formate zu erstarrten, toten Versionen von Szenen und Eindrücken ab, gleichwohl nimmt er sie als Material für sein Gedicht, wenn sie ihm – manchmal auch als „Gag“⁵⁰⁸ – reizvoll genug erscheinen:⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ Rolf Dieter Brinkmann, „Anmerkungen zu meinem Gedicht ‚Vanille‘“, in: Jörg Schröder (Hg.), März Texte 1. 1969, S. 141.

⁵⁰⁵ ebd.

⁵⁰⁶ ebd., S. 144.

⁵⁰⁷ ebd., S. 142.

⁵⁰⁸ ebd., S. 143.

⁵⁰⁹ ebd., S. 144.

4

.4.2 Kombinationen in Lyrik und Prosa: „Vanille“, „Flickermaschine“ und „Bilder 28.6-29.6“

Wenn es sich in seiner Attraktivität für mich als etwas derartiges anbietet, so benutze ich es, wenn nicht – dann nicht.

Anders als die Anmerkungen kennzeichnet das Gedicht „Vanille“ eine formale Pluralität in Text und Bild, mit der Brinkmann die Krise eines Individuums zu vermitteln versucht, das sich als Künstler begreift. In versetzten Ein- und Zweizeilern, Meldungen im Zeitungslayout, Prosaeschüben und dialogischen Sequenzen deutet der Sprecher seine Erschöpfung an. Er fühlt sich sowohl von seiner misslichen privaten Situation – im Besonderen der Armut – als auch von öffentlichen oder vielmehr veröffentlichten Einflüssen, speziell den auf Kommerz bedachten und menschenverachtenden Inhalten vieler Medien, bedrängt. Seine Existenz als Künstler empfindet er als unsicher und gefährdet, von Konventionen geprägt, langweilig und trübselig.

Mit autobiographischen Bezügen markiert Brinkmann Tiefpunkte der Verzweiflung: Ein düsteres Foto zeigt ihn fast nackt, mit Alkohol und Zigarette, im Hintergrund steht eine nackte Frau, deren Kopf nicht zu sehen ist. Es steht unter einem Ausruf, in dem sich eine Identitätskrise ausdrückt:⁵¹⁰

*oGott
wer
ist das
?*

Daten seines Lebens kombiniert Brinkmann an dieser Stelle mit der Reflexion der Situation eines auf sich selbst zurück geworfenen Schreibenden, der sich nichtig und am Ende fühlt:⁵¹¹

⁵¹⁰ Rolf Dieter Brinkmann, „Vanille. Gedicht für Linda Maleen Ulrike 1969“, in: Jörg Schröder (Hg.), *März Texte 1. 1969*, S. 115. Das gleiche Foto ist in der Originalausgabe des Gedichtbandes „Godzilla“ zu sehen (vgl. Kap. 4.3.1).

⁵¹¹ *ebd.*, S. 116.

⁵¹² *ebd.*, S. 117.

⁵¹³ *ebd.*, S. 126/127.

*der Augenblick, an dem der
Kugelschreiber aufhört, eine Zeile*

*zu schreiben, und alles
wird naß, weil man weint*

*ich weiß nicht warum?
Es ist so! Immer kleiner*

*ist man geworden
ach, es ist »vorbei«*

(was?)

Dabei scheint ihn gerade das Schreiben am Leben halten zu können: Kreativ zu sein, gibt ihm an einer Stelle Lebensmut, die in ihrer Typographie an Boulevardmedien erinnert.⁵¹² Freilich sieht sich Brinkmann lediglich momentweise in der Lage, Signale und Einflüsse des öffentlichen Lebens, die sonst seine Wahrnehmungsfähigkeit beeinträchtigen und ihn müde machen – wie die auf einem eingefügten Plakat zu sehende Rentnerin, die stumm leidet, um ihre materielle Existenz zu sichern –, künstlerisch überlegen zu verarbeiten:⁵¹³

*der
Tod ist
(Leer-Raum)
(Leer-Raum)*

*eine
Angelegenheit
des*

Auges

4

.4.2 Kombinationen in Lyrik und Prosa: „Vanille“, „Flickermaschine“ und „Bilder 28.6-29.6“

Es fehlt ihm an einer Sinnlichkeit, wie er sie im Kino erlebt:⁵¹⁴

*keiner kann mit den
Titten Raquel Welchs
ernsthaft konkurrieren*

Gerade das Schreiben und die Reflexion über Gedichte kommen ihm zu abstrakt vor – immer wieder wendet er sich Erlebnissen oder Eindrücken aus seiner alltäglichen Lebensumgebung zu, die seine Sinne viel stärker anregen. Sie hebt er unvermittelt in das Gedicht – in Text und Bild. Dazu gehören Besuche auf dem Postamt ebenso wie Figuren und Spektakel des öffentlichen, medial aufbereiteten Lebens, etwa John Lennons und Yoko Onos Amsterdamer Bed in, die Brinkmann mit Spaßreimen, einer auffälligen Typographie oder Enjambements ironisiert und verfremdet. Sein Interesse gilt dem neuen Blick auf Banales:⁵¹⁵

Es ist die Energie des Abfalls, die mich antreibt!

Den Wahrnehmungsmustern des bürgerlichen Mainstreams, die das visuelle Gedächtnis empfindsamere Menschen zu behindern drohen, setzen Einzelne wie der Sprecher ein dissoziierendes Sehen im Sinne Susan Sontags⁵¹⁶ entgegen – seine Augen eilen von abstrakten Formulierungen eines wissenschaftlichen Textes zur Zeitungsnachricht über einen Kochmord, seine Gedanken rasen von der Selbstbefriedigung zur sexuellen Misshandlung. Dabei lösen sich die Fundstücke aus ihren originären Kontexten, wie Claudia Schwalfenberg treffend formuliert, und finden sich in neuen Konstellationen wieder.⁵¹⁷ So will sich der Sprecher zum Beispiel dem voreingenommenen Blick auf ein Kunstwerk entziehen, der „den/’Zauber’ alltäglicher/Vorgänge“ verpasst, „der/in der Abwesenheit/eines menschlichen/Gefühls liegt.“⁵¹⁸ Stattdessen will er zu einem intensiven Empfinden, einem – nicht zuletzt sexuell – erfüllten Dasein gelangen. Das bedeutet auch, dass er sich gerade nicht zum passiven Konsumenten von medial vermittelten Figuren und ihren sexuellen Reizen und Aktionen degradieren lassen will. Der Blick auf attraktive Frauen in lasziver Haltung, wie Brinkmann sie mit einer Zeichnung und dem Ausschnitt eines Illustriertenfotos vor-

⁵¹⁴ Brinkmann, „Vanille“, S. 109.

⁵¹⁵ ebd., S. 121.

⁵¹⁶ vgl. Kap. 3.1.3.

⁵¹⁷ Claudia Schwalfenberg, *Die andere Modernität: Strukturen des Ich-Sagens bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1997, S. 183.

⁵¹⁸ Brinkmann, „Vanille“, S. 126.

⁵¹⁹ ebd., S. 128/129.

⁵²⁰ ebd., S. 131

⁵²¹ ebd., S. 136.

führt, darf stimulieren, aber das reale intensive Erleben und Empfinden nicht behindern. In Anlehnung an die Dosenbilder Warhols erhebt der Sprecher die Wahrnehmung des Dings an sich, seine Herauslösung aus Kontexten, die sich über Bilder und Worte ergeben, zum Maß des individuellen und vor allem künstlerischen Daseins. In diesem Sinne erlaubt ihm das künstliche Licht des Filmsaals frischere Blicke auf die eigene Person, eine Beziehung und die Sexualität als natürliches Licht, das nur Konventionen erhellt.

In Brinkmanns Sicht ist es „Zeit/für eine andere/Zeilenbrechung!“⁵¹⁹ Das gilt im Wortsinne auf der formalen, in einem weiteren Verständnis aber auch auf der inhaltlichen Ebene: Es ist nötig, sich den Ordnungsmechanismen der Kunst und des Lebens zu verweigern, um nicht in einen immergleichen, lähmenden Rhythmus zu verfallen, der etwa den Genuss neuer Musik erschwert. Dabei helfen provozierendes Verhalten, aber auch eine derbe Sprache und die Offenheit, die Kunst auf den Alltag zu fokussieren. Erst die dergestalt radikale Abkehr von Konventionen einer künstlerisch motivierten Wahrnehmung ermöglicht dem Einzelnen nach Brinkmann die positiv gestimmte Aufnahme seines Umfeldes, wie der Autor sie in einer einfachen, in regelmäßig gesetzte Zwei- bis Fünfzeiler gefassten Naturbeschreibung ausdrückt. Sie führt zur harmonischen Gute-Nacht-Stimmung eines Paares, die ausreicht „als Gedanke für ein Gedicht/ein Gedicht zu werden/das sich seiner Anmut/nicht zu schämen braucht.“⁵²⁰

Der Wechsel auf sehr ungleich gesetzte Zeilen ist der formale Indikator dafür, dass dieses Gefühl nicht von Dauer ist. Es weicht einer Beklemmung, die sich aus der Routine und Anstrengung in einer Beziehung ebenso nährt wie aus der Zähigkeit der Umgebung. Immer wieder bewegt sich das Gedicht zwischen diesen beiden emotionalen Regionen: hier die wenigen Inseln der Vergewisserung von Identität und Kreativität, die der Sprecher über die Wärme persönlicher Beziehungen, die Erregungen beim Erlebnis von Kinogeschichten, die genaue Wahrnehmung von Alltagsdetails erreicht; da die Monotonie und Enge eines von Kommerz und Technisierung bestimmten Daseins, die übermächtig zu werden drohen. Immer schwächer wird die Hoffnung des Sprechers, das Vorbild anderer Künstler oder die Authentizität von Aufnahmen aus seiner Umgebung könnten ihn aus dieser Eintönigkeit befreien:⁵²¹

Ich stoße kleine Hilferufe aus, die keiner hört.

Das permanente Changieren zwischen Bedrängnis und kreativem Ausbruch manifestiert sich in der Zweideutigkeit gerade der Stellen im Gedicht, an denen Brinkmann Text und Bild kombiniert: Comicgleiche Sprechblasen, die einen nackten Busen zeigen, unterbrechen den konventionellen Fluss der Worte in der Lyrik, zugleich verbinden sie sich mit dem Text zu einer Kritik an Einflüssen wie Sprache oder Werbung, die es dem Einzelnen immer wieder schwer machen, ein unbeschwertes, selbstbestimmtes Leben zu führen. Mit einem in zwei Hälften geteilten Foto treibt Brinkmann die Derbheit der Beschreibung eines Sexualakts einerseits auf die Spitze, andererseits löst die Grenzüberschreitung keineswegs die Problematik einer Sexualität auf, die von Unsicherheit und Zwängen geprägt ist. In Kombination mit dem Text beschreiben so auch die visuellen Pointen die Festlegung der Menschen auf Rollen und Verhaltensnormen von der Kindheit bis an ihr Lebensende, die Brinkmann wiederum mit einer Todesanzeige illustriert. Dieser Zusammenhang lässt sich schon am Titelblatt ablesen, das die Schauspielerin Raquel Welch als junge lebenslustige Frau zeigt, die im Wasser hüpfet. Titel und Verfasser des Gedichts sind so auf dem Bild platziert, dass sich der Eindruck ergibt, die Bewegung der Frau werde von den eingrenzenden Buchstaben angehalten.

In der Forschung ist diese Ambiguität bislang kaum gewürdigt worden, viele Interpreten rücken vielmehr den spielerischen Umgang mit dem Material allzu sehr in den Vordergrund. So äußert sich für Michele Vangi Brinkmanns Versuch, Literatur und Leben engzuführen, alleine darin, eine Sammlung von Objets trouvés, von Gegenständen mit einer attraktiven Oberfläche, von Alltäglichkeiten auszubreiten.⁵²² Martin Henry Kagel wiederum hält „Vanille“ für eine Collage, in der das Gedicht, „von keiner reflektorischen Anstrengung gebeugt, als zweite literarische Wirklichkeit dem Leser entgegen“ trete.⁵²³ In der willkürlichen Zusammenstellung des heterogenen Stoffs zelebriere der Autor seine kindliche Souveränität über die Welt. Die Kombination des Materials gehorche dabei ganz der augenblicklichen Sensibilität. Sie sei Ausdruck einer Subjektivität, die sich im Moment zugleich auflöse und konstituiere. Die montierten Fragmente sagten mehr über die Intensität der Wahrnehmung und den Reiz des Wahrgenommenen aus als über die Inhal-

⁵²² Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005, S. 138 ff. Ähnlich argumentiert Thomas von Steinaecker, aus dessen Sicht der „spezifische Zeichenstatus des jeweiligen Puzzle-Teils und damit auch des Fotos als solchem ... keine Rolle“ spielt. Siehe: Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. 2007, S. 115.

⁵²³ Martin Henry Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*. 89/90, S. 60. Martin Hubert äußert sich nahezu identisch. Siehe: Martin Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik. Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*. 1992, S. 271.

⁵²⁴ *ebd.*, S. 63.

⁵²⁵ *ebd.*, S. 68.

te. Brinkmann exponiere den Blick anstelle der Idee. „Der Autor ist ... bloß Schnittpunkt der Diskurse, die durch ihn hindurchschießen und auf die er schreibend und montierend reagiert.“⁵²⁴ Kagel beraubt mit dieser einseitigen Analyse eine seiner weiteren, durchaus zutreffenden Thesen einer wichtigen Dimension: Brinkmann will in der Tat die diffusen Reize der Außenwelt in einer Geschwindigkeit aufnehmen, die schneller ist als traditionelle literarische Formen. Seine Lyrik, so Kagel, finde ihre Paradigmen nicht in der Sprache, sondern im Film, der Fotografie und der elektronischen Musik. Brinkmanns „Konzeption spontaner Reizaufnahme lässt sich tatsächlich am ehesten mit einem elektronischen Empfänger vergleichen, der im allgemeinen Rauschen plötzliche Signale ortet.“⁵²⁵ Die Sprache solle wie die Fotografie in der Lage sein, Bildintensitäten mitzuteilen, sie solle konkret und bildhaft zugleich sein. So kämpfe Brinkmann gegen ein abstraktes Sprechen. Das alles stimmt, nur: Das ist für den Autor kein Selbstzweck, sondern ein Mittel, um schlaglichtartig Sprach- und Gesellschaftskritik zu äußern. Dieser Aspekt entgeht auch Jan Röhnert, für den das lyrische Ich „seine Souveränität an die Materialien, die jeweiligen ‚Abfälle‘, mit denen es sich im Moment der Konstitution des Gedichts identifiziert,“⁵²⁶ verliert. Röhnert macht Verse aus im Gedicht, die „in ihrem verbalen Minimalismus, der Reduktion der Aussagen auf deiktische bzw. gestische Setzungen die Prädominanz optischer Reize im Sensorium des Sprechers erkennen“⁵²⁷ lassen.

Anders als Kagel, Röhnert und Vangi hält dagegen etwa Andreas Kramer zurecht fest, wie die Montage von Sprach- und Bildmaterial immer wieder Reflexionen des schreibenden Subjekts auslöst: „Bruch- und Fundstücke alltäglicher Wahrnehmung und Erfahrung werden im Gedicht nicht einfach abgebildet und zitierend aneinander gereiht, sondern auf komplexe Weise verdichtet und zusammengeführt.“⁵²⁸ Klarer fasst es Heiko Wangelin, für den das Gedicht bereits einen latenten Vorbehalt aufweist gegenüber der von Brinkmann in den Anmerkungen selbst programmatisch geforderten Leichtigkeit, die Bilder und Textschnipsel vermitteln sollen: „In das Gedicht, das sich dem Anspruch auf poetische Weltdurchdringung und schöpferische Bedeutsamkeit verweigern will, ‚sickert‘ ... eine Wirklichkeit ein, deren ‚Schwere‘ und Wichtigkeit die programmatisch behauptete, spielerisch-unverbindliche Selbstreferentialität der Elemente ... subvertiert.“⁵²⁹

⁵²⁴ Jan Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. 2007, S. 341.

⁵²⁷ ebd., S. 344. Dieses Primat des Visuellen, so findet auch Claudia Schwalfenberg, widerspreche „der traditionellen Auffassung eines Gedichts als Sprachkunstwerk“. So sei „Vanille“ ein „Anti-Gedicht-Gedicht“. In *Schwalfenbergs Augen passt dies zur multimedialen Form, in der Brinkmann das Gedicht vortrug*. Siehe: Schwalfenberg, *Die andere Modernität*, S. 177.

⁵²⁸ Andreas Kramer, „‚Der Raum macht weiter‘ – Überlegungen zum langen Gedicht bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*, Vechta 2000. 2001, S. 275.

⁵²⁹ Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 76.

4

.4.2 Kombinationen in Lyrik und Prosa: „Vanille“, „Flickermaschine“ und „Bilder 28.6-29.6“

Auch im Prosastück „Flickermaschine“⁵³⁰ ist die „literarische Bildtechnik“,⁵³¹ wie Jost Hermand Brinkmanns Vorgehen genannt hat, Popfiguren oder -gegenstände in Text und Bild zu collagieren, ein wesentliches Element des Versuchs, sich einer partikularisierten und beklemmenden Wirklichkeit künstlerisch anzunähern. Wo allerdings „Vanille“ die assoziative Pluralität sucht, setzt „Flickermaschine“ schon formal auf eine klare und plakative Vermittlung der Bezüge: Der Text wird immer wieder von gleichmäßig in Dreierriegeln verteilten kleinen ausgeschnittenen Fotos unterbrochen. Sie muten wie neu zusammengesetzte Teile von Filmstreifen an, die als Bruchstücke über eine Filmspule laufen, gedruckt aber wie angehalten sind. Sie zeigen vor allem Posen – von Popstars wie Elvis Presley, Marilyn Monroe oder Alfred Hitchcock, aber auch von Darstellern erotischer Filme oder Fotografien und Reklamefiguren. In ihrem fragmentarischen, aber auch „cleanen“ Charakter sieht Brigitte Weingart eine visuelle Analogie zum geglätteten Cut up-Verfahren des Textes, in dem harte Brüche auf der Satzebene, wie sie beim Zerschneiden entstehen, abgemildert worden seien⁵³² – das führt in die Irre. Vielmehr illustrieren sie die Art und Weise, wie der Sprecher die Welt wahrnimmt: als einen Film aus gefrorenen, aufgemotzten Einzelaufnahmen. In ihnen manifestiert sich ein Stillstand des Lebens, der die Menschen erfasst.⁵³³

Man mischt nur noch einmal die gleichen alten Bilder in einem Zementmixer und setzt sie ein wenig anders zusammen.

Jede Vorstellung, die der Sprecher entwickelt, kommt ihm vor wie „eine endlose Wiederholung von Kinoplakaten.“⁵³⁴ Denken und Fühlen haben jegliche Spontaneität und Sensibilität für Neues verloren. Diese individuelle Deformation resultiert aus einer apokalyptischen Umgebung:⁵³⁵

Dieser Planet ist erloschen

In der Beschreibung des Rudolphplatzes in Köln, über den die letzten Straßenbahnen und Busse fahren, von dunklen, geschlossenen Kinoeingängen, in denen sich Filmspulen und Tonbänder stapeln, oder von Müllhaufen zeigt sich diese Stimmung der Leere und des To-

⁵³⁰ Der Text findet sich auch in der Anthologie „Supergarde. Prosa der Beat- und Popgeneration“, die Vagelis Tsakiridis 1969 herausgegeben hat. In dem Band arbeitet neben Brinkmanns Text nur noch Ulf Miehes Beitrag „Torpedo Definitiv Nr. 309 675“ mit Fotos. Er baut Ausschnitte aus Comics ein, vor allem Kriegscomics, Fotos nackter Frauen oder mit Gewaltszenen, aber auch kopierte Anzeigen oder kurze Texte aus Zeitungen. Der Text enthält Alltagsbeobachtungen eines Sprechers in der Türkei, manchmal in Gedichtform, manchmal in Prosa, daneben sex-satirische Einschübe und politische Anmerkungen zur USA.

⁵³¹ Jost Hermand, „Pop oder die These vom Ende der Kunst“, in: Manfred Durzak (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. 1971, S. 295.

⁵³² Brigitte Weingart, „In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre“, in: Wilhelm Voßkamp/dies., *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. 2005, S. 245.

⁵³³ Rolf Dieter Brinkmann, „Flickermaschine“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 92.

des, durch welche die Menschen völlig erschöpft taumeln: „müde und schwerfällig-träge, wie in einer Überdehnung des Gefühls.“⁵³⁶ Sie scheinen fremdbestimmt von einem nicht näher bezeichneten Apparat, der sie verhört und an ihnen Experimente anstellt. Ihren seltenen, verzweifelten Protest, der sich in Gewaltaggressionen bis hin zu brutaler Selbstverstümmelung äußert, behandelt der Sprecher wie Anfälle und Krankheiten.

Im Text führt Brinkmann ein Individuum vor, das sich dieser Enge zu entziehen versucht. Dessen „Aufbrüche in eine unbekannt psychische Dimension“⁵³⁷ im Sinne der Bewusstseinspaltung, wie Brinkmann sie in Anlehnung an den schottischen Psychiater Ronald D. Laing beschreibt, halten es in Bewegung: mit Assoziationen und Beobachtungsfetzen, mit Sprüngen von Perspektive zu Perspektive, von Umgebung zu Umgebung. Die Erinnerung des Sprechers ergibt „kaum mehr Sätze, sondern nur lose Folgen von Satzpartikeln.“⁵³⁸ Versatzstücke wie die kursiv gesetzten Zitate, zum Beispiel aus einem biographischen Beitrag zu Marilyn Monroe, der Hedda Hoppers Buch „Hollywood ungeschminkt“ entstammt,⁵³⁹ Text- und Bildverweise auf andere Idole wie Liz Taylor, Jerry Lee Lewis oder Humphrey Bogart, aber auch Orts- und Zeitangaben oder autobiographische Bezüge sind Splitter einer Wahrnehmung von Realität, denen Brinkmann keine Bedeutung über den Moment hinaus zuspricht. Ist er vorbei, haben sie keine Gültigkeit mehr:⁵⁴⁰

Das war es nicht.

Eine prominente Rolle spielen in diesem Kontext Kino und Film. Jan Röhnert hat herausgefunden, dass sie für Brinkmann „am umfassendsten die mediale Determiniertheit des Menschen durch Wort und Bild“⁵⁴¹ repräsentierten. Röhnert sieht in „Flickermaschine“ vier Ebenen, auf denen Film und Kino als Metaphern wirken: „1) Die moderne urbane Realität wird vom Bewusstsein wie ein Film – fragmentarisch, bruchstückhaft, mit assoziativen simultanen Schnitten, Schwenks und Perspektivwechseln – wahrgenommen. ... 2) Das Kino als Teil alltäglicher Erfahrung innerhalb der ‚zweiten Natur‘ moderner Urbanität determiniert und präfiguriert mit seinen Projektionen seinerseits unseren Blick auf diese Realität. 3) Die Projektionen des Kinos – im konkreten wie metaphorischen Sinne – wirken zugleich auf die personale Wahrnehmung des Subjekts zurück, bestimmen seinen

⁵³⁴ *ibd.*, S. 92.

⁵³⁵ *ibd.*, S. 88.

⁵³⁶ *ibd.*, S. 84.

⁵³⁷ *ibd.*, S. 85.

⁵³⁸ *ibd.*, S. 84.

⁵³⁹ Hedda Hopper, *Hollywood ungeschminkt. Chronik einer Starkolumnistin*. 1966. Aus dem Buch entnahm Brinkmann für „Flickermaschine“ auch eine Reihe von Fotografien, die Stars aus der Filmszene Hollywoods zeigen.

⁵⁴⁰ Brinkmann, „Flickermaschine“, S. 93.

⁵⁴¹ Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 285.

4

.4.2 Kombinationen in Lyrik und Prosa: „Vanille“, „Flickermaschine“ und „Bilder 28.6-29.6“

Zugang zur Wirklichkeit und dominieren so sein Bewusstsein. 4) Um wahrgenommene ‚Realität‘ als bereits fiktionalisiert, medial vermittelt begreifen und dechiffrieren zu können, nutzt der Autor ... die ikonographischen Codes des Films. ...⁵⁴²

Aus Röhnerts differenzierter Analyse der Metaphern Kino und Film lässt sich deren zentrale Funktion destillieren: Sie veranschaulichen die Hauptbotschaft des Textes, dass den Menschen eine düstere Wirklichkeit umgibt, die er in Bruchstücken wahrnimmt. Nur indem er sich vorgegebenen sozialen, ökonomischen oder künstlerischen Sinnstiftungen verweigert und der Zersplitterung der Welt bewusst aussetzt, kann er als selbstbestimmtes Individuum existieren. In diesem Sinne ist „Flickermaschine“, um mit Martin Hubert zu sprechen, ein Beispiel dafür, wie Brinkmanns Schreiben auf der Grundlage seiner Alltags-Ästhetik „einen weiten, diskontinuierlichen Raum von Bildern, Erfindungen, Collagen und Erzählungen“⁵⁴³ zu umfassen versucht. Die Bilderreihen sind dabei mehr als Folgen von Illustrationen, die dem Leser kurze Ausflüge in eine fröhliche, sinnliche Popwelt gestatten, bevor er im Text mit der harten Realität konfrontiert wird. Sie fungieren eben nicht „vor allem als Signale für Sex und Trivialitäten“, wie Brigitte Weingart meint.⁵⁴⁴ Vielmehr bearbeitet Brinkmann, wie Claudia Schwalfenberg nachgewiesen hat, etwa die Fotos aus Hoppers Buch, um ihnen gerade etwas von ihrer direkten Aussage zu nehmen. Brinkmann evoziere neue Assoziationen. So unterlaufe er in der Kombination des Fotos, das Hitchcock und Grace Kelly zeigt, mit Aufnahmen einer nackten Frauenbrust den Eindruck gesellschaftlicher Wohlanständigkeit.⁵⁴⁵ Er versucht auch, da ist Thomas Bauer zuzustimmen, die Steuerung der Wahrnehmungen und Vorstellungen über sprachliche Determinierungen, aus denen als Ersatzrealität die Scheinwelt der bedeutungsvollen Bilder entstehe, zu demaskieren.⁵⁴⁶

Auch in dem Prosastück „Bilder 28.6.-29.6. (aus einem in Arbeit befindlichen Roman)“ verbindet Brinkmann Text und Bild, um die Zersplitterung der Welt und ihrer Wahrnehmung zu zeigen. Als Vorlage dienen ihm Personal und Konflikte der Kriminalliteratur: Ein Polizist versucht mit seinen Kollegen einen Vergewaltiger und Mörder dingfest zu machen. In der Tradition Friedrich Dürrenmatts aber durchbricht Brinkmann die Konventionen des Genres, das grundsätzlich von einem Dasein ausgeht, in dem Zusammenhänge

⁵⁴² Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 286.

⁵⁴³ Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik*, S. 264. Thomas von Steinaecker stößt ins gleiche Horn: Brinkmann erweitere die sprachliche Diskontinuität, die sich aus der Collage von Innen- und Außenwelt ergebe, durch die Einschübe von Fotografien ohne direkten Bezug zum Text. Siehe: Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, S. 121.

⁵⁴⁴ Weingart, „In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre“, S. 245.

⁵⁴⁵ Schwalfenberg, *Die andere Modernität*, S. 133.

⁵⁴⁶ Thomas Bauer, *Schauplatz Lektüre. Blick, Figur und Subjekt in den Texten R. D. Brinkmanns*. 2002, S. 103.

⁵⁴⁷ Der Verfasser hat in einer früheren Arbeit nachgewiesen, wie Dürrenmatt in seinen Kriminalromanen typische Elemente des Genres als Trugbilder entlarvt oder in verfremdeter Form darstellt. So hat der Detektiv als überragender Held bei Dürrenmatt abgedankt, stattdessen zeigt sich an den Protagonisten die schwache und widersprüchliche Stellung des Individuums. Dürrenmatt räumt mit dem zentralen Gedanken des Genres auf, dass es dem Einzelnen in Gestalt des Detektivs gelinge, in einer grundsätzlich intakten Welt ein Verbrechen stets zu bestrafen und so immer für Gerechtigkeit

erkennbar sind.⁵⁴⁷ Die Handlungen des Ermittlers wirken verzweifelt, seine Einfälle planlos. Aus Sherlock Holmes ist Black-Out geworden, bei dessen Anrufen niemand abnimmt, der selbst nie angerufen wird:⁵⁴⁸

Alle Leitungen waren tot ...

Oft denkt der Ermittler scharf nach, tappt aber doch im Dunkeln. Und als es ihm am Ende gelingt, den Täter zu fassen und zu überführen, bezweifelt er die Sicherheit des Ermittlungsergebnisses. Letztlich kommt er so wenig vom Fleck wie die Zeit: Bis zum Schluss ist es „17 Uhr 24 MEZ“.⁵⁴⁹

So erzählt das Prosastück von dem Versuch, Teilchen zusammensetzen – Zeugenaussagen, Zeitungsartikel, Gesetzestexte und vieles mehr –, um das Leben und die Handlungen der Menschen zu verstehen. Immer wieder betrachtet oder erinnert der Ermittler sich dabei an Fotos. Gerade über Bilder versucht er der Lösung des Falls näher zu kommen – allerdings reflektiert er auch die Schwächen von Bildern:⁵⁵⁰

Dieses Photo zeigt nicht das Bewusstsein, durchsichtig und ohne Tiefe. Dieses Photo zeigt nicht das Geräusch, durchsichtig und ohne Tiefe.

Der Ermittler hält Fotos für wenig aussagekräftige, leicht zerstörbare Beweismittel. Wiederholt setzt er Hoffnungen in sie, nur um zu erkennen, dass sie nicht alles zeigen und die Lücken in den Untersuchungen nicht füllen. Gegen Ende scheinen Fotos zwar doch entscheidend zu sein bei der Überführung des Mörders – das letzte Bild aber, das der Ermittler sieht, das Foto eines Air-France-Koffers, mit dem Brinkmann leichthin den Hinweis auf den Abflug des Ermittlers illustriert, relativiert ihre generelle Verlässlichkeit:⁵⁵¹

Ich könnte nicht sagen, warum, aber das Bild kam mir unendlich bedeutsam vor ...

So sind auch die Zuordnungen der Fotos uneindeutig. Der erste der zehn Abschnitte des Prosastücks enthält ein Foto, das ein elegantes junges Paar bei einer etwas scheinheilig

zu sorgen. Darin drückt sich Dürrenmatts Lebensskepsis aus, die in ihrer literarischen Ausarbeitung der Gattungskonvention des Kriminalromans zu viel zumutet und sie letztlich aufsprengt (vgl.: Klaus Rümmele, *Die Durchbrechung der Konvention. Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane*. 1991). Auch neueste Kriminalromane, etwa Henning Mankells „Wallander“-Reihe, geben ihren oft unglücklichen und gebrochenen Helden, die sich durch eine düstere Welt bewegen, mehr Handlungsspielraum und Lösungskompetenz als Dürrenmatt.

⁵⁴⁸ Rolf Dieter Brinkmann, „Bilder 28.6.-29.6. (aus einem in Arbeit befindlichen Roman)“, in: *LIT. Literaturmagazin*, 1968, 1. Jg., H. 1, S. 11.

⁵⁴⁹ *ebd.*

⁵⁵⁰ *ebd.*, S. 11/12.

⁵⁵¹ *ebd.*, S. 15.

4

.4.2 Kombinationen in Lyrik und Prosa: „Vanille“, „Flickermaschine“ und „Bilder 28.6-29.6“

wirkenden Zärtlichkeit zeigt: Ist der Mann der Mädchenmörder, der sein eigenes Photo im Nachlass sucht, wie es der Text formuliert? Nur ist da auch von einer schwarzhäufigen Praktikantin die Rede, die Frau auf dem Foto ist aber blond. Zudem relativiert der Sprecher auch hier die Aussagekraft des Fotos:⁵⁵²

Dieses Photo zeigt das nicht.

Ähnlich verhält es sich mit Fotos im vierten Abschnitt: Eins zeigt einen Mann bei einem Telefonat, in dem der Leser einen Ermittler vermuten könnte – hätte der Text nicht gerade davon gesprochen, dass jetzt keine Anrufe mehr getätigt würden. Und ein kleiner Filmstreifen mit zwei Aufnahmen zeigt ein nacktes kletterndes Kind. So könnte eines der Opfer des Mörders aussehen – nur ist gerade an der Stelle des Textes von einem fünf- und einem siebenjährigen Kind die Rede, das Mädchen auf dem Foto ist aber deutlich jünger. Ein Foto im neunten Abschnitt zeigt drei leicht bekleidete junge Frauen – der Text beschreibt das Elend alternder Huren. Andere Fotos legen noch freiere Assoziationen nahe – etwa die Aufnahme eines technischen Geräts im dritten Abschnitt oder eines Handgriffs, der nach Spurensicherung aussieht, im achten Abschnitt. Beide vermitteln den Eindruck von Maßarbeit, wie sie im wörtlichen wie im übertragenen Sinne auch der Anspruch der Polizeiarbeit ist – die in Brinkmanns Geschichte freilich allzu oft verpufft oder der unsicheren Orientierung in einer nebulösen Lage weicht. Andere Fotos konterkarieren den Schock, den der Text erzeugt – das Geständnis der Vergewaltigung und Ermordung eines Kindes kombiniert Brinkmann mit der Aufnahme einer Frankenstein-Figur.

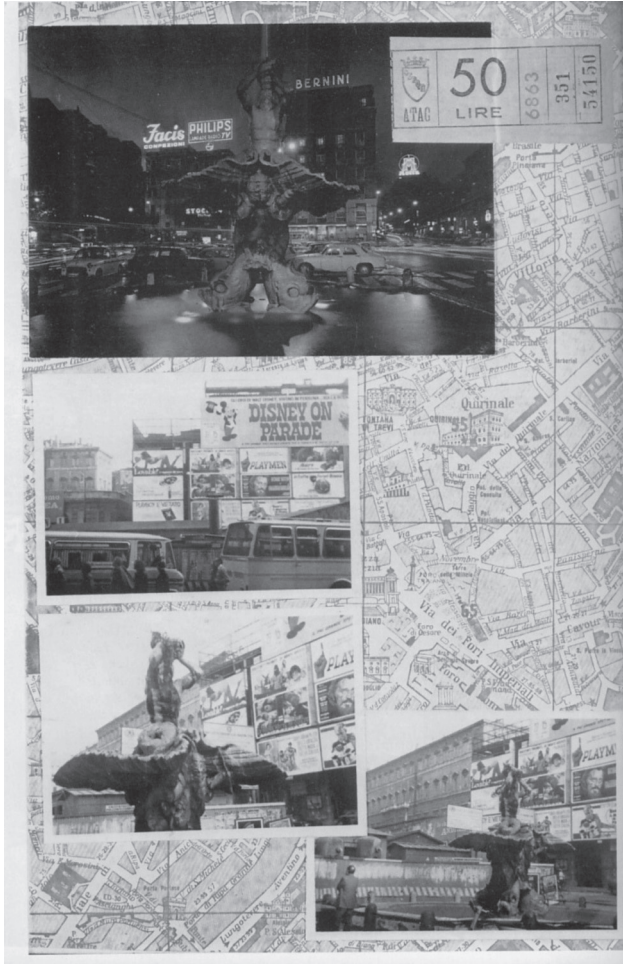
Indem er aber das Spiel mit dem Krimigenre vorgibt und die Aufnahmen mit Textpassagen verbindet, die bei genauerem Betrachten den Fotos teilweise widersprechen, engt Brinkmann den Bedeutungsspielraum der Bilder in diesem Prosastück insgesamt stark ein: Wenn auch auf unterschiedliche Weise, so veranschaulichen sie doch symbolhaft stets die schiere Unmöglichkeit, Alltagszeichen in einen logischen, zu einem Ziel führenden Zusammenhang zu bringen – als Beweismittel taugen Fotos nicht.

⁵⁵² Brinkmann, „Bilder 28.6. – 29.6. (aus einem in Arbeit befindlichen Roman)“, S. 11.

Der Vergleich der in diesem Kapitel behandelten Werke zeigt eines deutlich: Bewegen sich sprachliche und visuelle Elemente formal auf einer Ebene, sind sie also nicht getrennt wie in den Gedichtbänden „Westwärts 1 & 2“ und „Godzilla“, gewinnt der Text nur dann an Aussagekraft und Vielfalt der Bezüge, wenn die Bilder ihm gleichwertig sind. Das heißt: Sind sie dem Text untergeordnet und auf eine formale oder inhaltliche Funktion festgelegt, sind die Bilder nur Beiwerk. Zusätzliche Deutungen des Textes oder über ihn hinausgehende Bedeutungen eröffnen sie nicht. Von Brinkmanns kürzeren Versuchsanordnungen gelingt dies nur dem Langgedicht „Vanille“.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*. 1979, S. 50.

Mit Alltagsnotizen und Assoziationen in Text und Bild manövriert sich das schreibende, fotografierende und collagierende Ich im Materialband „Rom, Blicke“, der 1979 aus Brinkmanns Nachlass erschien,⁵⁵³ in die Position eines radikalen Außenseiters. Es stilisiert sich zum Einzelkämpfer nicht nur gegen die Dominanz von Bildungs- und Kulturge-schichte in Rom, sondern gegen jeden Gruppen- oder gar Massenzwang. Seine Haltung,

⁵⁵³ Das Originalmanuskript schrieb Brinkmann vom 14. Oktober 1972 bis 9. Januar 1973 während seines Aufenthalts als Stipendiat in der Villa Massimo, der bis Sommer 1973 dauerte. Das Buch schildert den Aufenthalt in Rom sowie die Reisen nach Olevano, wo Brinkmann mehrere Monate in der Casa Baldi lebte, einer Dependance der Villa, und nach Graz, wo er bei einer Lesung auftrat. Die Texte gliedern sich in Tagebuchnotizen, Briefe an seine Frau Maleen, die Freunde Hermann Peter Pivitt und Helmut Pieper sowie Ansichtskarten an Maleen und den Freund Henning Freyend. Der Band umfasst drei Hefte: Die ersten beiden hat Brinkmann collagiert mit auf kariertes Heftpapier geklebten maschi-nenschriftlichen Durchschlägen der Briefe, Tagebuchnotizen, Fotokopien der handschriftlichen Ansichtskarten, eigenen Fotos, Ansichtskarten, Originalen oder Fotokopien der Stadtpläne, Quittungen, Fundmaterialien und Lektüreauszügen. Heft drei ist ein Konvolut von nicht geklebten und teilweise bebilderten Seiten und Kartenmaterial. Laut Herausgeberin Maleen Brinkmann wurden die „Abbildungen dieses Teils ... in den vom Autor zusammengestellten Briefseiten nach den Originalbriefen ergänzt.“ Siehe: Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*. 1979, S. 451.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

jegliche soziale Definition des Menschen als Mitglied eines politischen Gemeinwesens oder einer religiösen Gemeinschaft scharf abzulehnen, schließt Menschenverachtung und Gewaltphantasien ein.

Als ein Vorbild fungiert dabei der italienische Universalgelehrte Giordano Bruno, der im 16. Jahrhundert ein Opfer der Inquisition wurde:⁵⁵⁴

Die Figur des Giordano Bruno ist eines der ganz wenigen Symbole für die totale Individualität des Menschen, seine Einzelheit, die unverwechselbar gedacht sein sollte und in der Anlage als Möglichkeit gewiß vorhanden ist, und dann der Druck!/Pantheist, hat man ihn beschimpft, weil er sagte, alles sei belebt.

Brinkmann forciert die Identifikation mit Bruno im Text inhaltlich wie emotional: Zum einen zitiert er den Gelehrten, der eine unberührte Natur in Deutschland beschreibt, wo Brinkmann heute nur Zerstörung und Zersiedelung wahrnimmt. Zum anderen artikuliert er seine Rührung aufgrund der Selbstständigkeit und Ernsthaftigkeit, der Mischung aus klarem Denken und Traum, mit der Bruno von Deutschland spricht.

Collageelemente verstärken diese Wirkung: Brinkmann fügt den Ausschnitt eines dramatischen Textes von Bruno über die „Beseeltheit der Dinge“ ein. Vor allem aber legen die Fotos vom Campo di Fiori eine Verwandtschaft des wahrnehmenden Subjekts mit dem Hinrichtungsoffer nahe. Auf dem Platz im historischen Zentrum Roms zeigt eine Statue Bruno als düstere, ihr Gesicht verhüllende Figur, die halb verstockt, halb arrogant auf den Platz herunterblickt. Den Fotografen Brinkmann interessiert weniger das Motiv, das er „geschmacklos und billig“⁵⁵⁵ findet, als vielmehr die Perspektive der Figur. Nur auf einem Foto ist die Statue zu sehen, nicht in einer Nahaufnahme, sondern als dunkles Zentrum eines grauen Platzes. Vier der fünf Aufnahmen zeigen hingegen blasse, unscharfe Ansichten von schäbigen Fassaden, Autos, die Wege versperren, und Menschen, die klein, anonym und abweisend wirken. Gewissermaßen Seite an Seite mit Bruno blickt Brinkmann als Einzelner auf eine verwaarloste Kulisse, vor der Menschen fremdbestimmt um-

⁵⁵⁴ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 129/130 (zum Einsatz der Schrägstriche siehe Anmerkung 587). In diesen Kontext gehört Brinkmanns Faszination in den 60er Jahren für die Figur des Gangsters „als großer Einzelner, der in weiter Entfernung zu gängiger Moral und miefigem Alltag steht“, von der Ralf-Rainer Rygulla erzählt. Vorbilder habe er zu der Zeit in Film und Literatur der USA gefunden, etwa in den Werken Don Siegels oder William S. Burroughs'. Siehe: Wolfgang Rüger, „Direkt aus der Mitte von Nirgendwo. Bruchstücke zu Leben und Werk von Rolf Dieter Brinkmann“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*, 1994, S. 84.

⁵⁵⁵ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 128.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

herwuseln. Er glaubt sich mit ihm einig darin, dass ihnen ein Verständnis für die wahren Bedingungen des Daseins fehlt. Verächtlich nimmt Brinkmann wahr, dass auf dem Sockel der Statue ein Mann in einem Comic liest.⁵⁵⁶

Gerade die Art, wie sich Bruno zur Individualität eines sprechenden Wesens äußert, „fügte sich so lückenlos in meine Gedanken und meine Aufnahme des Ortes ein und setzte mich doch gleichzeitig total von dem Leben ringsum ab.“⁵⁵⁷ In der Identifikation mit der Haltung des Gelehrten und auch Artur Rimbauds Idee „Ich ist ein anderer“⁵⁵⁸ oder dem absoluten „Anspruch auf ein Ich“,⁵⁵⁹ wie Brinkmann ihn bei Hanns Henny Jahnn oder William S. Burroughs liest, äußert sich zugleich die Sehnsucht nach Individualität gerade in einem künstlerischen Sinne – nur sich von Konventionen und Gemeinschaften vehement abgrenzende Einzelne hält Brinkmann für fähig, neue Inhalte und Formen zu schaffen. So ist für ihn die Gruppe der Künstler und Literaten in der Villa Massimo eine träge, erschlafte Masse,⁵⁶⁰ der er sich mit einer genauen, intensiven Wahrnehmung zu entziehen versucht: Er will „sehen, was man sieht, und nicht sehen, was man sehen will, auf Grund der eigenen Prä-Okkupiertheit mit Ideen und Motiven.“⁵⁶¹ Mit einem aggressiven flanierenden Denken, so drückt es Matthias Keidel aus, wolle Brinkmann einer radikalen Subjektivität der Wahrnehmung eine Grundlage verschaffen – gegen automatisches Verhalten, genormte Sprache und konditionierte Reflexe, die sich ihm in den Phänomenen der Großstadt zeigen.⁵⁶² In Isolation und Kommunikationsverweigerung, so fasst es Sibylle Späth, wolle er Unmittelbarkeit zurückerlangen.⁵⁶³

Das klingt freilich neutraler, als Brinkmann es meint. Seine scharfe Wertung liegt allerdings nicht darin, dass er nur ein Wirklichkeitssegment sieht, wie Christoph Eykman findet,⁵⁶⁴ oder, um es zynischer zu formulieren, „dass er Hundehaufen zählte.“⁵⁶⁵ Vielmehr sieht er viel, aber mit negativ voreingenommenem Blick. Sein Ton ist fast durchweg bitter. Die Gelassenheit und Distanz, mit der sich Ingo Schulze, 35 Jahre nach Brinkmann Stipendiat der Villa Massimo, über die Sehnsucht nach Rom oder das Geltungsbedürfnis der Künstler und Schriftsteller in der Villa (auch Brinkmanns) lustig macht,⁵⁶⁶ lagen Brinkmann fern. So stellt der Band „Rom, Blicke“ eine polemische Abrechnung mit einer

⁵⁵⁶ Eine ähnliche, weniger klar strukturierte Szene nimmt Brinkmann auch in den Band „Schnitte“ auf – dort ist der Comicleser auch im Bild zu sehen: Rolf Dieter Brinkmann, *Schnitte*. 1988, S. 117.

⁵⁵⁷ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 137.

⁵⁵⁸ *ebd.*, S. 315.

⁵⁵⁹ *ebd.*, S. 417.

⁵⁶⁰ An vielen Stellen des Bandes äußert sich Brinkmann verächtlich über andere Stipendiaten. Auch sein Verhalten scheint nicht immer fair gewesen zu sein: Nach Auskunft des Leiters der Villa Massimo, Joachim Blüher, belegen Briefwechsel im Archiv, wie Brinkmann sich beim Bundesinnenministerium über den Hund einer Dichterin beschwerte, um ein generelles Hundeverbot zu erreichen – das dann auch die Hunde der damaligen Direktorin der Villa getroffen hätte, um die es ihm eigentlich ging (Quelle: Gespräch des Verfassers mit Blüher am 15. Mai 2008 in Rom). Kein Wunder, dass einige Stipendiaten ihm sein Verhalten nachtrugen. Peter O. Chotjewitz etwa, der mit Brinkmann in der Villa Massimo war, sagt über dessen Aufenthalt in Rom: „Er war unfähig hinzugucken, und seine Wahrnehmung war von lauter Vorurteilen verstellt.“ Siehe: Rüger, „Direkt aus der Mitte von Nirgendwo“, S. 72.

⁵⁶¹ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 374.

literarischen Tradition des von deutschen Autoren seit gut zwei Jahrhunderten entworfenen Italien-Bildes dar, für die Goethe prägend war:⁵⁶⁷

Man müßte es wie Goethe machen, der Idiot: alles und jedes gut finden / was der für eine permanente Selbststeigerung gemacht hat, ist unglaublich, sobald man das italienische Tagebuch liest: jeden kleinen Katzenschiß bewundert der und bringt sich damit ins Gerede.

Auf das Motto von Goethes Italienischer Reise, „Auch ich in Arkadien!“,⁵⁶⁸ nimmt Brinkmann mehrfach Bezug:⁵⁶⁹

Also „Arkadien“! na, hör mal, das kann man jemandem aufbinden, der keine Krempe am Hut hat!

⁵⁶² Matthias Keidel, *Flanierendes Denken bei Botho Strauss, Rolf Dieter Brinkmann und Gerhard Roth: Flanerie als Wahrnehmungsform und literarisches Strukturprinzip*. 1998, S. 40.

⁵⁶³ Sibylle Späth, *Rolf Dieter Brinkmann. Realien zur Literatur*. 1989, S. 107.

⁵⁶⁴ Christoph Eykman, *Die geringen Dinge. Alltägliche Gegenstände in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. 1999, S. 79 f.

⁵⁶⁵ Interview mit Joachim Blüher im *Rheinischen Merkur* am 4. August 2005.

⁵⁶⁶ In einem Text, den er 2007 bei der Jahresausstellung der Villa Massimo in Berlin vortrug, nimmt Schulze unter anderem im Auftritt der Hauptfigur (einem Hund, also einem Vertreter jener Tiergattung, die Brinkmann besonders hasste) Bezug auf Brinkmann. Siehe: Ingo Schulze, „Rom. Hundeblicke. 319 Tage in Studio 10“, in: *Deutsche Akademie Villa Massimo. Jahresbericht 2007*. 2008, S. 66-83.

⁵⁶⁷ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 115. Näher geht darauf Adam ein – siehe: Wolfgang Adam, „Arkadien als Vorhölle. Die Destruktion des traditionellen Italien-Bildes in Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘“, in: *Euphorion*, 1989, 83. Jg., H. 2, S. 226 ff. Dass Brinkmann damit in einer Reihe mit Autoren wie Hoffmann oder Fontane steht, hat Egger dargelegt. Siehe: Irmgard Egger, *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*. 2006, S. 129.

⁵⁶⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. 1976, S. 9.

⁵⁶⁹ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 47.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

In jener „Ideallandschaft, die Goethe in Italien vorfinden wollte und auch vorgefunden hat,⁵⁷⁰ sieht Brinkmann „die reinste Lumpenschau“.⁵⁷¹ Er sehnt sich zwar nach Auftrieb und Inspiration, erwartet sie aber nicht von Rom und empfindet schon bei der Anreise „eine auffällige Stille, die einfach nur leer war.“⁵⁷²

Krass tun sich Unterschiede auf im Erlebnis und der Wahrnehmung von Stätten und Überresten antiker römischer Kultur. Für Brinkmann stellen sie Zeichen des Verfalls dar, die er zu beeindruckenden Dokumenten einer glorreichen Vergangenheit idealisiert sieht, die den heutigen Menschen einschüchtern, keine Quellen der Inspiration oder Objekte zur Schulung des ästhetischen Urteilsvermögens wie für Goethe, der den römischen Aufenthalt, wie Mauro Ponzi ausführt, als Möglichkeit zur Aneignung der „wahren“ Kunst versteht.⁵⁷³ Wo Goethe aus der Anschauung einen überzeitlichen Zusammenhang und symbolische Tiefe entwickeln will, leitet Brinkmann nach Linda Pütter „ein Konzept der Zersplitterung von Gegenwart“, das sich in der Montagetechnik und der Bestandsaufnahme von Oberflächen zeigt.⁵⁷⁴ Am Kolosseum etwa fühlt sich Brinkmann nicht ergriffen oder angeregt – er sieht ungeformte Klötze und Stümpfe, die für ihn Sinnlosigkeit vermitteln und Assoziationen wecken zum Nachkriegsszenario der Zerstörung in Deutschland. Ihm drängt sich vielmehr die Erinnerung an die Gewalt auf, die sich an diesem Ort abgespielt hat.⁵⁷⁵ Schonungslos, als bilde er mit Worten Effekte eines blutigen Historienfilms nach, beschreibt er das Abschlachten von Menschen in der Arena, das ein heruntergekommenes Volk bejubelt. Nach Hans-Edwin Friedrich führt Brinkmann das Kolosseum als den Ort vor, an dem die Lösung der Architektur aus dem Zusammenhang klassischer Kunstbetrachtung am augenfälligsten wird: Das Kolosseum erscheint nicht in erster Linie als Zeugnis großer Baukunst, sondern als Stätte von Gladiatorenkämpfen. Damit kritisiert Brinkmann den offiziellen symbolischen Gehalt der Altertümer, wie ihn Touristik oder Medien vermitteln⁵⁷⁶ – etwa in drei Ansichtskarten, die er zu seinen Beobachtungen stellt: Sie legen einen Erkundungs- und Bewunderungsweg durch das politische und gesellschaftliche Zentrum einer hoch entwickelten Kultur nahe, der am Eingang zum Forum Romanum beginnt und mit dem Kolosseum schließt. So bedienen sie eine Fiktion von Rom, die nach Friedrich zu allen Zeiten den Italienreisenden begleitete. In der Gegenwart aber gewinne diese Fiktion in Form von Film oder Fotografien an Gewicht. Brinkmann

⁵⁷⁰ Hans-Edwin Friedrich, „Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau'. Goethe und Rom in Rolf Dieter Brinkmanns Rom, Blicke,“ in: Goethezeitportal – http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/friedrich_brinkmann.pdf (8.5.2010), S. 4. Goethe, so Friedrich weiter, berufe sich auf einen Topos der Rom-Literatur, die bis auf das antike „et in arcadia ego!“ zurückreicht.

⁵⁷¹ Brinkmann, Rom, Blicke, S. 47.

⁵⁷² ebd., S. 10.

⁵⁷³ Mauro Ponzi, „Das ‚malerische Auge‘ als ‚Schlüssel für alles‘. Goethes Italien-Bild“, in: Edoardo Costacurta, Inka Daum, Olaf Müller (Hg.), Frankreich oder Italien? Konkurrierende Paradigmen des Kulturaustausches in Weimar und Jena um 1800. 2008, S. 40. Entscheidend sei für Goethe dabei, so Ponzi, die künstlerische Bearbeitung und Vermittlung des Erlebten: Er literarisiere es, verflechte es mit der literarischen Tradition und verschmelze es mit den literarischen Modellen (ebd., S. 37). Auch darin liegt ein großer Unterschied zu der spontan-anarchischeren Herangehensweise Brinkmanns. Ein Gegenbild zur Italien-Idylle Goethes, auch darauf weist Ponzi hin, entwirft mit Herder freilich auch schon einer seiner Zeitgenossen (ebd., S. 35 ff.).

⁵⁷⁴ Linda Pütter, „Roma, città aperta' Kontrafaktische Rom-Reisen? Goethe und Brinkmann im Vergleich“, in: Günter Oesterle, Bernd Roeck, Christine Tauber (Hg.), Italien in Aneignung und Widerspruch. 1996, S. 201 ff.

stelle fest, dass die Phantasie durch diese Fiktion immer wieder überlagert wird. Diese Fixierung der Phantasie durch „Ansichtskartenrealität“ ergänze sich unheilvoll mit dem Phänomen einer „Verstopfung“ der Wahrnehmung.⁵⁷⁷ Aus Brinkmanns Sicht behindert die starke Präsenz von Insignien einer untergegangenen Kultur die Lebendigkeit der Menschen.⁵⁷⁸

was da alles versteinert, verkohlt, verfestigt, eingewöhnt ist!

Sich für die historischen Stätten zu begeistern, ist ihm unmöglich:⁵⁷⁹

ich vermag es nicht, eine winzige Einzelheit aus dem großen Abfallhaufen zu bewundern: das sind doch alles nur Entzückungen, die eine Vergangenheit betreffen.

Die Prominenz der antiken Stätten und Überreste im Stadtbild und im Bewusstsein der Menschen sind für Brinkmann Belege dafür, „dass bis heute kein Schritt vorwärts gemacht worden ist, seit 2 Tausend Jahren.“⁵⁸⁰ Indem Brinkmann in seiner fiktiven Kolosseum-Szene den Menschen einen Slang in den Mund legt, der aus dem 20. Jahrhundert stammen könnte, signalisiert er, dass es gerade ihre niedrigen Instinkte als Hordentiere sind, die bis heute überlebt haben. Nie ist Brinkmanns Hinwendung zu einer Kultur der Vergangenheit so stark, dass er die Gegenwart komplett ausblenden könnte: Ihm fallen Schrotthaufen und Rost auf, der Verkehr erschreckt ihn.

Mit Collagen in Text und Bild, aus Gegenwart und Vergangenheit verweigert sich Brinkmann einer Betrachtung Roms, welche die konzentrierte Geschichtlichkeit der Stadt in den Vordergrund stellt.⁵⁸¹ Details ihrer Manifestationen sind nur – zudem oft negativ konnotierte – Teile neben anderen Einzelheiten. In Anlehnung an William S. Burroughs' Theorie der Cut up-Technik montiert Brinkmann Texte und Bilder aus verschiedenen Kontexten, um komplexe Beziehungen aufzudecken.⁵⁸² Harald Bergmann und Ralf Fiedler haben gezeigt, wie Brinkmann Burroughs darin folgt, als Ursache für die Krise des Subjekts die Sprache vorzuführen, die den Menschen in ihrer Struktur einschließe und seine Wahrnehmung behindere.⁵⁸³ Indem er nun gängige, vornehmlich sprachlich vermittelte

⁵⁷⁵ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 58.

⁵⁷⁶ Friedrich, „Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau“, S. 10.

⁵⁷⁷ ebd., S. 9.

⁵⁷⁸ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 167.

⁵⁷⁹ ebd., S. 231.

⁵⁸⁰ ebd., S. 345.

⁵⁸¹ Hans-Edwin Friedrich hat darauf hingewiesen, dass Brinkmann wiederholt das Nebeneinander von Symbolen verschiedener Epochen und das Zugleich von Geschichte und Alltag aufzeige. Siehe: Friedrich, „Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau“, S. 9/10.

⁵⁸² vgl. Kap. 3.1.2.

⁵⁸³ Harald Bergmann und Ralf Fiedler, „Der neue Westen. Zu Burroughs' & Brinkmanns Cut up-Seiten“, in: Delf Schmidt und Michael Schwidtal (Hg.), *Literaturmagazin* 44, 1999, S. 11 ff. Bergmann und Fiedler entgehen wichtige Unterschiede zwischen Brinkmann und Burroughs – vgl. Kap. 3.1.2.

Vorstellungen und Zusammenhänge unterläuft, will Brinkmann seine Subjektivität, seine künstlerische Individualität exponieren. Rolf-Günter Renner's These, Brinkmann schaffe, indem er Burroughs' Prinzipien folge, größere Zusammenhänge, „nicht organisiert durch ein wahrnehmendes Subjekt, sondern allein hervorgerufen durch ein zufälliges Bild,“⁵⁸⁴ verfehlt genau diesen Punkt: In den neuen Kombinationen zeigt sich gerade die Wahrnehmung des Einzelnen. Für Brinkmann sind die Cut ups, um mit Hermann Schlösser zu sprechen, eine „adäquate und unvermeidliche Reaktion des menschlichen Auges auf Tempo und Disparatheit der heutigen Welt.“⁵⁸⁵

Bei diesen Experimenten lehnt sich Brinkmann an Filmtechniken an, wie sie ihm etwa in G. Patroni Griffis Werk „Addio Fratello Crudele“ auffallen, das er in einem kleinen römischen Kino sieht. Sie stellen für ihn einen Spiegel neuer Bewusstseinsformen dar:⁵⁸⁶

Hektische Schnitte, assoziative Sprünge, Wechsel der Szenen innerhalb ein und derselben Kulisse, so wie häufig gedacht und assoziiert und erinnert wird, Großaufnahmen, bewegte Kamera, Schwenks.

Die Bewegungen von einem Gedanken zum nächsten vergleicht Brinkmann wiederholt mit Filmschnitten.⁵⁸⁷ Das weist darauf hin, wie auch Wolfgang Adam findet, dass Brinkmann eingefahrene Lese- und Sehgewohnheiten des Rezipienten stören wolle: „Anstelle des gewohnten Flusses der Gedanken- und Bilderpräsentation tritt die Collage von ganz unterschiedlichen Wirklichkeitselementen.“⁵⁸⁸

Ein Beispiel dafür, wie disparat die Bestandteile sind, die Brinkmann zusammenfügt, liefert die Text-Bild-Stelle zu einem Spaziergang in Richtung des Nationalmonuments Il Vittoriano, wo Brinkmann auf eine Demonstration trifft. Er beschreibt eine Atmosphäre der Erstarrung und latenten Gewalt, in der sich Soldaten und Polizisten gegenüber den Demonstranten aufstellen. Seine gegen das Licht aufgenommenen, unscharfen Fotos zeigen die Ordnungskräfte als graue Masse vor einem bis zur Unkenntlichkeit verschwimmenden Hintergrund – obwohl das wahrnehmende und fotografierende Subjekt ihr immer näher rückt, bleiben ihre Konturen schwammig. Während sich somit in den Fotos eine

⁵⁸⁴ Rolf Günter Renner, *Die postmoderne Konstellation: Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. 1984, S. 150.

⁵⁸⁵ Hermann Schlösser, *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*. 1987, S. 98.

⁵⁸⁶ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 54.

⁵⁸⁷ Die Schrägstriche an vielen Stellen des Textes in „Rom, Blicke“ und den anderen Materialbänden stellen formale Zeichen dieser Schnitttechnik dar. In der Forschung gibt es eine Reihe weiter gehender Vermutungen, die aber nicht zu einem besseren Verständnis der Werke beitragen. So glaubt Riewoldt, die Striche seien mögliche Schnittstellen für weitere Einfügungen. Siehe: Otto F. Riewoldt, „Rolf Dieter Brinkmann“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 1978, Band 2, S. 10. Schulz hält die Striche für Gedichttrennzeichen, die anzeigen, dass sich die Gedichtform besser eigne, um die Bewusstseins- und Gefühlslage seiner Generation darzustellen. Siehe: Genia Schulz, „Kein Zugeständnis. Rolf Dieter Brinkmanns ‚Erkundungen‘“, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1987, 41. Jg., H. 463/46, S. 917. Wild findet, dass Brinkmann Textfluss und -oberfläche mit den Strichen zusätzlich aufraue. Siehe: Thomas Wild, „Bild Gegen Satz. Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Brasch: Kunst als Kampf gegen das juste milieu. Mit einem unbekanntem Brinkmann-Gedicht von Thomas Brasch“, in: Roger

Bedrohung über das Motiv einer Menge vermittelt, deren einzelne Elemente kaum noch unterscheidbar sind, stellt sie sich im Text über den Blick auf Details ein, die den Menschen als funktionierendes Teil eines Apparats vorführen.⁵⁸⁹

Die automatische Starre fiel auf, ich sah lange schwarze Hartgummiknäppel in den Händen wippen, in jeder Bewegung lag die Bereitschaft loszuschlagen, selbst noch in den kurzen Unterhaltungen, die sie untereinander führten.

Die Gruppe der Demonstranten bildet dazu keinen Gegensatz, sie wirkt auf weiteren Fotos zwar weniger bedrohlich als ihre uniformierten Kontrahenten, erscheint aber gleichwohl als Gemeinschaft, in der sich Individuen nicht hervortun. Dahinter vermutet Brinkmanns Subjekt Zwänge, die es abstoßen. So entdeckt es kaum Unterschiede zwischen den beiden Parteien – mit der verfallenden „Kulisse aus vergangenen Jahrhunderten“,⁵⁹⁰ aus der das Ansichtskartenmotiv des imposanten Denkmals nicht mehr hervorsticht, formieren sie eine Szenerie der Leblosigkeit, die unempfänglich ist für sinnliche Erlebnisse wie die Wärme von Sonnenstrahlen.

Diese Thematik verknüpft Brinkmann mit einer Reihe von Assoziationen, indem er Text und Fotos in einer Collage mit anderen Komponenten zusammenfügt:⁵⁹¹ Das möglicherweise aus einer Illustrierten ausgeschnittene Foto, das bewaffnete Männer zeigt, die Faschingsmasken tragen, transportiert den polemischen Kommentar, Polizisten und Soldaten seien nichts anderes als grauenhafte Witzfiguren. Zudem schneidet Brinkmann zwei Texte in die Collage: Einer stammt offenbar von ihm und kreist um die Misshandlung einzelner Fremder in einer apokalyptischen Umgebung, in der sich die Wahrnehmung der Sinne überschlägt. Ein zweiter erzählt von Auseinandersetzungen zwischen Anführern von Völkern, die aus degenerierten Wesen bestehen, Kreuzungen aus Menschen, Tieren und Geistern. So steht das Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe im Mittelpunkt der Collage, deren Einzelteile freilich auseinander streben.

Für Florian Vaßen, der sich kritisch mit dieser Vorgehensweise beschäftigt hat, versucht Brinkmann mit einer an den Film erinnernden Montagetechnik die zerfallende Realität

Lüdeke und Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. 2004, S. 347.

⁵⁸⁸ Adam, „Arkadien als Vorhölle“, S. 234. Ähnlich fasst es Thomas Bauer, für den der Einsatz von Fotografien oder der Verweis auf Filmtechniken Belege sind „für die fotografische Struktur von Wahrnehmung, Blick und Erfahrung“ (siehe: Thomas Bauer, *Schauplatz Lektüre. Blick, Figur und Subjekt in den Texten R. D. Brinkmanns*. 2002, S. 74). Im Text baue Brinkmann die fotografisch-filmische Metapher so weit aus, dass sie vom wahrnehmenden Subjekt Leistungen fordere, „die sonst nur der Apparat erbringen konnte: dauerhafte Speicherung und Wiederholbarkeit, Zeichenproduktion jenseits der Sprache, ständige Aufnahmebereitschaft“ (ebd., S. 77).

⁵⁸⁹ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 117.

⁵⁹⁰ ebd., S. 118.

⁵⁹¹ ebd., S. 119.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

zu „zerfällen“.⁵⁹² Vaßen identifiziert zwei orale Sehweisen: zum einen den kalten, zerstückelnden Blick, der Distanz halte und wie ein Kamera-Auge akribisch zusammenhanglose Details der Oberfläche registriert. „Dieses ‚subjektlose‘ Sehen korrespondiert mit der zerfallenen und zerfallenden Großstadtrealität, ist aber zugleich auch als deren Abwehr zu verstehen und besitzt so eine Schutzfunktion.“⁵⁹³ Zum zweiten einen gefräßigen, verschlingenden Blick: Er „vereinnahmt in hektischer Unruhe unterschiedslos und ohne jede Pause alles sinnlich Wahrnehmbare und konzentriert sich zugleich auf blitzlichtartige Ekstasen des Augenblicks.“⁵⁹⁴ Brinkmann, so Vaßen weiter, lege Abtastmuster an, „die in jeder Konstellation ihre Struktur und Perspektive verändern.“⁵⁹⁵ Das Ich und seine Wahrnehmungen seien „selbst ein sich ständig veränderndes Detail unter lauter Details.“⁵⁹⁶ Dabei sei die Montage für Brinkmann „kein Erkenntnismittel, sondern eine Bildstruktur, die aus Schwenks, Schnitten und unterschiedlichen Filmeinstellungen wie Totale, Halbtotalen und Nahaufnahme besteht.“⁵⁹⁷ Über die Beobachtung und Beschreibung der Oberfläche gehe Brinkmann nicht hinaus – sein Experiment des Zerfallens bleibe stets auch eine Reproduktion des Zerfalls, „eine Negation der schlechten Realität als deren Fortsetzung in konzentrierter und intensivierter literarischer Form.“⁵⁹⁸ Brinkmanns Montage-Technik habe „weniger den Charakter einer Konstruktion als den einer Wucherung.“⁵⁹⁹ Sie biete dem Leser keine Orientierung.⁶⁰⁰

So differenziert Vaßen die Komplexität der Sammlung von Blitzlichtaufnahmen und Gedankenblitzen erfasst, so unklar lässt er Brinkmanns Intention. Burroughs' Collage-Modell wie auch die Montage-Techniken des Films versteht Brinkmann als Instrumente, die eine extreme Subjektivität ermöglichen, indem sie keinen chronologischen oder kausalen Fortgang oder Kontext aufzeigen, sondern immer wieder aufs Neue und momentweise Schnipsel der Wirklichkeit zusammenfügen. Brinkmann ist überzeugt, dass „solche winzigen, schnell vorbeispringenden Eindrücke Sinnbilder sind. In ihnen drängt sich plötzlich und unvermutet die ganze auseinandergesprengte Realität zusammen.“⁶⁰¹ Ein Beispiel ist die kurze Zeitspanne, in der er die Szenerie an der Piazza Barberini wahrnimmt, nachdem er aus dem Bus ausgestiegen ist.⁶⁰²

⁵⁹² Florian Vaßen, „Die zerfallende Stadt – Der ‚zerfallende‘ Blick: Zu Rolf Dieter Brinkmanns Großstadtprosa ‚Rom, Blicke‘“, in: *Juni: Magazin für Literatur und Politik*, 1991, 5. Jg., H. 5, S. 190.

⁵⁹³ *ebd.*, S. 192.

⁵⁹⁴ *ebd.*

⁵⁹⁵ *ebd.*, S. 194.

⁵⁹⁶ *ebd.*

⁵⁹⁷ *ebd.*

⁵⁹⁸ *ebd.*, S. 195.

⁵⁹⁹ *ebd.*, S. 196.

⁶⁰⁰ Das unterscheidet „Rom, Blicke“ grundlegend von Zeitungen, die ihre Seiten unter anderem nach Nachrichtenwert oder Darstellungsform der Beiträge gliedern, und auch von Comics, die den Leser über Handlungsstränge und Identifikationsfiguren an die Hand nehmen. Von vielen Gemeinsamkeiten zwischen diesen Medien und Brinkmanns Materialband, wie Vaßen sie zu erkennen glaubt, kann nicht die Rede sein. Siehe: Vaßen, „Die zerfallende Stadt – Der ‚zerfallende‘ Blick“, S. 195 ff.

... zuerst eine überdimensional große Unterwäsche-Reklame, da kniet eine Nuß, streckt den Hintern raus gepanzert in Lovebal, für Loveabel oder wie das Zeug heißt, darüber: Disney on Parade und Mickey-Mouse. 1 Mann in weißem Hemd mit Schlips holt sich Wasser aus einem Brunnen, eine große Baustelle, Flugblätter auf dem Asphalt, Flugblätter im Brunnen, dann Berninis Triton schwarz angelaufen der Brustkorb, als hätte der'n inneren Brand, die Ränder gelb, trug irgendwas krümeliges auf dem Triton-Stein-Haupt. Rundum geparkte Wagen. – Schild zur American Dancing Bar – in wüste Bleidämpfe eingehüllt die abfallende Via del Tritone ...

Der Text fokussiert nicht auf die Skulptur Berninis, die den Platz schon in den 70er Jahren prägte, als der Autoverkehr sie noch massiver bedrängte als heute. Stattdessen präsentiert er sie als eines von mehreren Details, von denen keines mehr Gewicht hat als das andere. Am Wasser speienden Triton huscht der missgestimmte Blick ebenso vorbei wie an den Werbeplakaten, Asphalt und Brunnen sind in ihrer Bedeutung, oder besser ihrer Bedeutungslosigkeit, eins. Die Fotocollage auf der gegenüberliegenden Seite, wie viele andere auf einen Stadtplanausschnitt geklebt, auf dem Brinkmanns Weg nachzuvollziehen ist, entspricht dieser Haltung: Die drei Fotos, die Brinkmann selbst angefertigt hat, rücken den Brunnen nicht so ins Zentrum wie die Ansichtskarte, die Verkehr und städtische Umbauung deutlich degradiert. Eines lässt den Triton komplett weg, die anderen beiden nehmen ihn seitlich gegen das Licht oder einen unruhigen Hintergrund auf, sodass er keine Wirkung als Sehenswürdigkeit entfalten kann. Sie sind Alltagsaufnahmen wie der einmontierte Busfahrchein.

Die Forschung hat diese Technik und deren Motivation ausgiebig beleuchtet, ihre Vielschichtigkeit aber oft unterschätzt. So erkennt Irmgard Egger lediglich, dass Brinkmann sich den Bedeutungen entziehe, welche die Zeichenfülle der modernen Kommerz- und Unterhaltungswelt setze, „und damit die Sprach- und Bilderflut der technisierten Millionenstadt zu beziehungslosen Versatzstücken ihrer Reizüberflutung fragmentiert.“⁶⁰³ Und nach Silvia Schmidt geht es Brinkmann um „eine Annäherung an die Wirklichkeit, die nicht vorschnell auf Synthese aus ist.“⁶⁰⁴ In „Rom, Blicke“ könne der Augenblick eine Realität, die nicht mehr begrifflich und systematisch zu erfassen ist, blitzartig vergegenwärt-

⁶⁰¹ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 91.

⁶⁰² *ebd.*, S. 51.

⁶⁰³ Egger, *Italienische Reisen*, S. 130. Die „Hymne auf den Italienischen Platz“ aus dem Gedichtband „Westwärts 1 & 2“ ist für Egger ein Beispiel dafür, wie Brinkmann diese Wahrnehmungsweise im Gedicht umsetzt. In der Form, der Hymne in Hexametern, sieht Egger treffend einen Bezug zur Antike, den Brinkmann zugleich dekonstruiere: Nur im Zitat, in der verfremdenden Parodie sei das klassische Erbe abrufbar. Michael Zeller wiederum begnügt sich mit der Feststellung, Brinkmann wehre sich gegen jede Abstraktion – nur der Augenblick als Seh-Einheit verbürge für Sekunden eine Totalität. Siehe: Michael Zeller, „Poesie und Pogrom. Zu Rolf Dieter Brinkmanns nachgelassenem Reisetagebuch *Rom, Blicke*“, in: *Merkur*, 1980, Heft 383, S. 392.

⁶⁰⁴ Silvia Schmidt, *Ein anderer Zustand, eine neue Sprache: Rolf Dieter Brinkmanns Projekt einer gesteigerten Wahrnehmung in „Rom, Blicke“*. 1997, S. 75.

tigen. Michael Braun schließlich schreibt, Brinkmann wende sich gegen die Dominanz der Begriffe, wie sie etwa große gesellschaftliche Gruppen etablierten. Sie verhinderten sinnliche Erfahrungen. Seine Collagen seien gerade „wilde und verzweifelte Versuche, dem toten Begriffsmaterial zu entkommen.“⁶⁰⁵ Dies trifft alles zu – und doch fehlt ein wesentlicher Aspekt: Brinkmann versucht, in Aufnahmen der alltäglichen Oberfläche, die jegliche gesellschaftlichen, historischen oder kulturellen Bedeutungshierarchien missachten, zu einer Subjektivität der Wahrnehmung zu kommen, die zugleich künstlerische Individualität verspricht. Abschweifungen des Einzelnen, Erinnerungen, Träume, Wutanfälle und anderes mehr, lässt diese Art des Schreibens, Fotografierens und Collagierens jederzeit zu – aber keine Bestimmung des Individuums über fiktionale oder reale Ordnungen.

So zeigen sich im Rom-Band nicht nur, wie Irmgard Egger ausführt, die „medial entfremdeten und entfremdenden Wahrnehmungs-Weisen und Bedingungen des modernen Subjekts“, die sich vor allem im kalten, interesselosen Blick des Kamera-Objektivs manifestierten.⁶⁰⁶ Was Brinkmann vielmehr beschreiben will, sind „gesteigerte Augenblicke, nicht extensive, unhistorische, nicht logisch-geschichtliche, Wirklichkeit also ... als Verdichtung in einem ewigen Augenblick ...“⁶⁰⁷ Es sind rauschhafte Erfahrungen, in denen Erkenntnisse im menschlichen Bewusstsein aufleuchten, etwa von der Lächerlichkeit und dem Grauen, das von Denkmälern ausgeht. Gerade in der Naturbetrachtung erlebt Brinkmanns Subjekt solche Augenblicke: So versinkt es bei einem Spaziergang in Olevano in „Variationen von Licht, Variationen von hellen luftigen Formungen“,⁶⁰⁸ bis sich in der sprachlichen Beschreibung Zustände vermischen und Bezirke der Wahrnehmung auflösen:⁶⁰⁹

das breite ausschweifende untergehende Licht ..., das lautlose Stürzen, die lautlosen Bruchstücke grellen Glanzes, die kalten fernen Lichtbrüche ..., keine Sonnenscheiben, nichts als eindeutige Lichtquelle Konturiertes, sondern Verteilung, die grell und blendend war, weiß und gelblich, wieder blendend, so dass der Blick daneben tastete, an schrundigen Zackungen hin, sanft und gewalttätig, in dem lautlosen flammenden Poltern.

Die Intensität der Wahrnehmung befreit das Subjekt von Zwängen, die sein Bewusstsein sonst bedrängen.⁶¹⁰ Es vergegenwärtigt sich eine Vielzahl von düsteren, selten positiven

⁶⁰⁵ Michael Braun, „Poesie ohne Wörter. Die Sprachkrise des Rolf Dieter Brinkmann“, in: ders., *Der poetische Augenblick. Essays zur Gegenwartsliteratur*, 1986, S. 84.

⁶⁰⁶ Egger, *Italienische Reisen*, S. 131.

⁶⁰⁷ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 62.

⁶⁰⁸ ebd., S. 392.

⁶⁰⁹ ebd.

⁶¹⁰ Diese Passagen sind Beispiele dafür, wie Brinkmann zu Ansätzen des poetisch verdichtenden Schreibens zurückfindet, das er später im Gedichtband „Westwärts 1 & 2“ verwirklicht. An ihnen eine „Überwindung der Krise“ abzulesen, wie Irmgard Egger das tut, führt aber zu weit. Vgl.: Egger, *Italienische Reisen*, S. 132/133.

⁶¹¹ Rainer Kramer, *Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien*. 2000, S. 144.

⁶¹² Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 427.

Eindrücken, Szenen, Erinnerungen und medial vermittelten Informationen und scheint sich doch der Beklemmung entziehen zu können, die sie üblicherweise in ihm auslösen. Ein weiteres Beispiel für eine Textstelle ohne visuelle Elemente, in der sich Brinkmann „mit einem halluzinatorischen Impetus aus genormter Sprache fortzubewegen“⁶¹¹ versucht, ist die Darstellung eines Unwetters, das er in seiner Unterkunft in Olevano erlebt:⁶¹²

der Sturm heulte und raste weiter die Anhöhe herauf, biß in scharfen heulenden Stößen herum ...

Mitten in dem „tobenden, fluchenden, zerrenden Windgebrülle“, vor sich die „fetzenhafte Windgrimasse“,⁶¹³ begeistert sich das Subjekt für die Vorstellung, ein Sturm könne Menschen und Einrichtungen, Bilder und Begriffe, Dinge und Zeichen des Alltags hinwegfegen, die ihm das Leben schwer machen. Als sich der Wind schlagartig legt, scheint auch im Gehirn des Notierenden eine Ruhe nach dem Sturm einzukehren. Sie führt ihn zu der Gewissheit, dass er sich aus sozialen Gefügen und ihren Haltungen verabschiedet hat, die zum „Verlöschen des Ich, in den kollektiven allgemeinen Wahn“⁶¹⁴ führten.

In der Forschung kommt Thomas Groß der Erkenntnis am nächsten, dass diese Schreibweisen Experimente auf dem Weg zu einer radikalen Subjektivität sind. Schreiben werde für Brinkmann zum Kampf gegen die Zurichtung der Sinne, zur Selbstbehauptung gegen das Zwangsmoment des Alltags. Denn er interpretiere das Subjekt als „Objekt, Produkt einer Gesellschaft, die ihm ihre Programmierungen aufgezwungen hat“.⁶¹⁵ Deshalb verarbeitete Brinkmann die negative Erfahrung in Rom nicht mit einer klar definierten literarischen Form, sondern dem Versuch, die „dreckige“ Realität empirisch zu erfassen. Er wolle sie nicht in einen Sinnzusammenhang fügen, ihr nicht auf der Grundlage der ihm verhassten Ordnungskontexte wie Literaturbetrieb und Staat oder politischer, ästhetischer und moralischer Maßstäbe begegnen, sondern in der reinen Erfahrung der Faktizität. Zu diesem Zweck transportiere Brinkmann beziehungslose Augenblicke, das Gewöhnliche wirke fremd – in Text wie in Bild. Die Dinge brächen unter der homogenen Oberfläche der bürgerlichen Ordnung hervor, das Chaos einer atomisierten Wirklichkeit werde sichtbar: „Das vereinzelt Ich sieht sich plötzlich außerhalb jeder konventionellen Ordnung“.⁶¹⁶

⁶¹³ *ibd.*, S. 426.

⁶¹⁴ *ibd.*, S. 427.

⁶¹⁵ Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. 1993, S. 185.

⁶¹⁶ *ibd.*, S. 239.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

Es mutet paradox an, wie unzufrieden das Subjekt mit seinen Versuchen oft ist, sein Erlebnis von Wirklichkeit in collagierte Augenblicke, „das Gesamte und Panorama in lauter Einzelheiten“⁶¹⁷ zu fassen. Es hat das Gefühl, dass es ihm an Konzentration fehlt.⁶¹⁸

die Zersplitterung meiner Arbeit und Ansichten ... ist noch zu überwiegend

Seine Suche nach sprachlichen Bildern, die von politischem, wissenschaftlichem, religiösem oder anderem Gebrauch verhunzten Wörtern und Begriffen überlegen sind und ihn in die Lage versetzen, seine Erfahrungen und seine Identität auszudrücken, ist offenbar noch im Gange, das Ziel noch nicht erreicht: „Meine Sache sagen, sie schreiben“⁶¹⁹ und gestalten. Er notiert rasend, schafft es aber nicht, „mich zu formulieren, und nicht nur zu beschreiben, was ist.“⁶²⁰ Brinkmann sieht sich, wie Karsten Herrmann erkennt, „in den vorgefundenen Sprach-Grenzen immer wieder und ohne großes Vertrauen auf den auch innovatorischen und wandelbaren Charakter von Sprache hoffnungslos festgefahren.“⁶²¹

Dass Brinkmann an diesem für einen Schriftsteller kritischen Punkt auch mit Fotos und Collagen arbeite, bedeutet aber nicht von vorne herein, wie Günter Samuel findet, ein Eingeständnis des Ungenügens der Sprache „gegenüber den ‚zerhackte(n) Impressionen‘ einer uneinholbar beschleunigten Außenwelt.“⁶²² Brinkmann glaubt durchaus an die Möglichkeit, Bewegungen und Regungen des Individuums in einer miesen, hektischen Umgebung in Kombinationen von Text und Bild vermitteln zu können. Bei allen Zweifeln bleibt es sein Ehrgeiz, sich die Gegenwart bewusst zu machen, seine Sinne weiter zu schärfen – und dabei schätzt er das Fotografieren gerade deshalb, weil es ihn den Alltag wacher wahrnehmen lässt, in Ausschnitten, wie in einer Blitzlichtaufnahme. Manche Szenen kommen ihm vor wie ein „ausgeleuchtetes Standfoto“.⁶²³ Das Fotografieren dient dem Subjekt dazu, wie Thomas von Steinaecker formuliert, sich seiner eigenen Anwesenheit und jener der Dinge um ihn herum zu versichern.⁶²⁴ Für Brinkmann ist die Fotografie ein Mittel des dauernden, den Alltag aufnehmenden Notierens:⁶²⁵

klack! Schnapp-Schuss! Und Schuss! Aus dem Fotoapparat!/(Nachher zum Zerlegen der Szene!)/

⁶¹⁷ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 184.

⁶¹⁸ *ibd.*, S. 89.

⁶¹⁹ *ibd.*, S. 283.

⁶²⁰ *ibd.*, S. 410.

⁶²¹ Karsten Herrmann, *Bewusstseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum. Brinkmanns Collagebücher*. 1999, S. 114.

⁶²² Günter Samuel, „Vom Stadtbild zur Zeichenstätte. Moderne Schriftwege mit Rücksicht auf die Ewige Stadt“, in: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. 1988, S. 168.

⁶²³ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 403.

⁶²⁴ Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. 2007, S. 131.

⁶²⁵ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 114.

⁶²⁶ *ibd.*, S. 399. In der Forschungsliteratur geht vor allem Michele Vangi auf diesen Zusammenhang ein: *Im Text und mit seinen eigenen Fotos betone Brinkmann seine subjektive Wahrnehmung und setze sie gegen den Schönheitsschein der Ansichtskarten*. Siehe: Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 150.

Die Fotos sollen einen Gegensatz bilden zu Ansichtskarten, deren Motive keine gewöhnlichen Ansichten sind, sondern die mit Verschönerungen und Inszenierungen mythische Vorstellungen transportieren, und zu künstlerischen Bildern:⁶²⁶

selbst ein stinkender rostender Schrotthaufen, selbst die schäbigste, verpisste Holzwand wirkt auf ihnen schön und ästhetisch.

Er hält sie für Beispiele, dass „jede Fotografie lügt.“⁶²⁷ Diese Einstellung Brinkmanns illustrieren seine Aufnahmen von der Piazza Navona:⁶²⁸ Brinkmann reiht kleine Fotos aneinander, die verschiedene Teile aus mehreren Perspektiven zeigen. Sie wirken unscharf und gegen das Licht fotografiert, als seien sie im Vorbeigehen schnell aufgenommen. Keinesfalls sind sie Dokumente einer eingehenden Betrachtung oder gar Würdigung, dafür muten die Ausschnitte zu beliebig an, die Flächen zu grau, die Proportionen zu vernachlässigt. Der Gegensatz zur Ansichtskarte ist krass: Sie dimensioniert den Platz klar und gibt seine Struktur und Größe wieder. Ähnlich ist es bei den Aufnahmen von der Fontana di Trevi:⁶²⁹ Die Details verschwimmen, als seien sie während des Laufens aufgenommen. So kennzeichnet Brinkmanns Fotos „eine äußerste Kunstlosigkeit“,⁶³⁰ hinter der gleichwohl Absicht steckt.⁶³¹ Als Motive bevorzugt er verwaarloste Straßenecken, leere Plätze ohne Orientierungspunkte, ausgetrocknete Flussbette, Trümmerbaustellen, Verkehr, düstere oder wie im Vorbeigehen aufgenommene Ansichten von Skulpturen und Bauwerken, Bewegungen, die ins Nirgendwo führen, und Köpfe. Oft wirken die Ausschnitte wie Fragmente, die Wahrnehmungspartikel aus der Lebensumgebung zeigen. Der Fokus der kleinen Fotos liegt auf der Fläche: Häufig wirken die Gegenstände dann unscharf und verschwommen. Das Licht ist oft diffus, sodass aus Schwarzweiß ein Grau in Grau wird.

Auch ihre Platzierung mutet beiläufig, fast beliebig an: In der Wiederholung von Motiven, die er aus verschiedenen Perspektiven darstellt, betont Brinkmann den Charakter des Immergleichen. Oft sind die Fotos zudem Teil einer Reihe, die keiner bestimmten Struktur folgt, einer Kombination diverser visueller Elemente oder einer Collage.⁶³² Ein Beispiel ist die Fotostrecke zum Ausflug von Rom nach Tivoli:⁶³³ Sie umfasst 39 Aufnahmen und beginnt mit sieben Fotos, die das Chaos wild durcheinander liegender Klötze

⁶²⁷ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 358.

⁶²⁸ *ebd.*, S. 127.

⁶²⁹ *ebd.*, S. 121.

⁶³⁰ Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. 1987, S. 234.

⁶³¹ Überzeugt ist davon unter anderem auch der mit Brinkmann befreundete Künstler Henning John von Freyend: Die laienhaft anmutenden Fotos Brinkmanns seien zum großen Teil Absicht gewesen. Er habe Momentaufnahmen anfertigen wollen ohne Arrangement. Siehe: *Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann*. 2003. 7. Jg., H. 1/2, S. 14 ff.

⁶³² Zu diesen Collagen gehören neben Fotos auch Ausschnitte aus *Sex-Zeitschriften*, Grundrisse der Villa Massimo, Stadtpläne und Landkarten, die Brinkmanns Wege und Beobachtungen verorten, zum Teil in Form von Anmerkungen und Zeichnungen, Szenen aus Comics sowie Kopien von Texten Giordano Brunos, Karl Philipp Moritz', Arno Schmidts und anderer Autoren, von einem Brief Hermann Peter Piwitts, von Rechnungen und Zahlscheinen.

⁶³³ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 222-225.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

in einem Steinbruch unweit der Kleinstadt zeigen. Unschärfe verwischt die Konturen der Steine, sodass der Eindruck einer formlosen Masse entsteht. Auch den folgenden Fotos von Stadtansichten, Ruinen oder Landschaften gibt Brinkmann keine Klarheit – fehlender Kontrast und der fotografische Blick ins Tageslicht verstärken das Gefühl des Betrachters, diffuse Flächen vor sich zu haben. Selten liegt der Fokus auf Details – zu sehen sind Abfälle, Werbemittel und Hinweisschilder, die der Fotograf aber wiederum nicht groß oder scharf festhält, sondern wie en passant. Wenn Menschen zu erkennen sind (unter anderem auch Brinkmann selbst), dann klein, in Bewegung oder im Gespräch, wie bedrängt von einer Umgebung, die aus einer Vielzahl kleinteiliger, offensiver Elemente aus Kommerz und Reklame, düsterer, sich verengender Wege oder abweisender Fassaden besteht. Brinkmann zeigt weder den Blick auf die reizvolle Lage Tivolis am Hang oder auf die Weite des nordöstlichen Latiums noch auf eine Kirche. Nur einmal nimmt er einen antiken Torbogen auf – aber nur als Ausschnitt und gegen das Licht, das flächig mehr als die Hälfte des Fotos füllt. Indem sie Verwahrlosung und Ödnis vorführen, stellen auch diese Aufnahmen „Störbilder“ dar, wie Regina Carstensen Brinkmanns Fotos aus dem Zug nennt. Nicht nur die Geschwindigkeit, wie Carstensen meint, sondern viele Markenzeichen der Zivilisation führen zu einem gänzlichen Grau der Wahrnehmung, zum „Nullpunkt totaler Indifferenz.“⁶³⁴

Brinkmann überspiele die Mängel der Fotos, die er mit seiner einfachen Instamatic-Kassettenkamera geschossen habe, nicht, so analysiert Erwin Koppen, sondern zeige sich achtlos gegenüber ihrer Qualität. Oft wähle er originelle Motive – doch er bringe sie nicht zur vollen Geltung, etwa indem er nicht fokussiere.⁶³⁵ So präsentiere sich Brinkmann als schnappschießender Knipser, der optische Notizen mache – in Serien. Es gehe ihm um die „Abbildung des flüchtigen Augenblicks,“⁶³⁶ den spontanen Bewusstseinsausdruck – er ordne nicht. Folgt man Koppens einleuchtender Betrachtung, so ist der Einfluss von Susan Sontags ästhetischen Überlegungen zur Fotografie auf Brinkmanns Anwendung des Mediums evident. Er treibt jene Qualitäten moderner Fotografie auf die Spitze, die für Sontag ihren künstlerischen Wert gerade im Verhältnis zur Poesie des 20. Jahrhunderts begründeten:⁶³⁷ Sie ermöglicht ein dissoziierendes Sehen, indem sie die Oberfläche der Dinge betont und Verschiedenes wie zufällig zusammenführt. So vermittelt sie eine Zer-

⁶³⁴ Regina Carstensen, „Analer Anarchist“, in: *Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse – Rolf Dieter Brinkmann zum 60.*, 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 19.

⁶³⁵ Koppens Beispiel für Brinkmanns gespielte Gleichgültigkeit gegenüber jeglicher Fotoästhetik: Die im Buch abgedruckten Fotoausschnitte hätten sich daraus ergeben, dass das Fotolabor die quadratischen Formate der Negative rechteckig abgezogen habe – so seien Teile verloren gegangen und eine etwaige Bildkomposition zerstört worden. Siehe: Koppen, *Literatur und Photographie*, S. 235.

⁶³⁶ ebd.

⁶³⁷ vgl. Kap. 3.1.3.

⁶³⁸ Auf diesen Beitrag Brinkmanns geht die vorliegende Arbeit im Kap. 4.5.1 näher ein.

⁶³⁹ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 211-213.

⁶⁴⁰ Michael Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montage*. 1998, S. 68.

⁶⁴¹ Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, S. 141.

⁶⁴² Carstensen, „Analer Anarchist“, S. 15.

teilung der Wahrnehmung und der Welt. Künstlerische Individualität ergibt sich nach diesem Verständnis nicht aus der geplanten Einrichtung einer fiktiven Wirklichkeit, sondern aus der Begegnung mit konkreten Realitätssegmenten. In „Rom, Blicke“ veranschaulichen die Fotos zum einen ähnlich wie in Brinkmanns Strecke für den Band „Trivialmythen“⁶³⁸ ein „Wie ich lebe und warum“. Eine Folge von Aufnahmen zeigt zum Beispiel die Villa Massimo und ihre Umgebung bis zur Piazza Bologna und zur Piazzale delle Provincie.⁶³⁹ Die Motivwahl – Blicke auf die Mauer, die das Gelände der Villa begrenzt, auf Ateliers und Torsi im Innenbereich, auf Gebäude und Plätze in der Nähe – vermittelt den Eindruck eines düsteren Settings, den Brinkmann verstärkt, indem er gegen den Lichteinfall und unscharf fotografiert. Darüber hinaus machen Fotos in „Rom, Blicke“ gerade in Verbindung mit visuellen Fundstücken wie die Texte die Gegenwart bewusst, indem sie diese auseinandernehmen und neu zusammensetzen. Vor allem in den Collagen bastelt Brinkmann eine Vielzahl verschiedener Dokumente und Aufnahmen zusammen oder aneinander und visiert so eine „Gegendokumentation von Wirklichkeit“⁶⁴⁰ an. Dabei verbindet er, um mit Thomas von Steinaecker zu sprechen, die Demontage einer Kulissenwelt mit der Montage der konkreten Umwelt und des eigenen Ichs.⁶⁴¹ Der Kontrast zwischen schöner Ansichtskarte und düsterem Foto, die Aneinanderreihung von Motiven einer wuchern- den Zivilisation, Zahlscheinen und pornographischen Szenen legt Assoziationen nahe, die weit über die Illustration einer trostlosen, verfallenen Umgebung hinausreichen. Sie deuten die Vorstellung an, dass gesellschaftliche Kräfte – in Form von Machtstrukturen, Ideologien oder Traditionen – die Menschen mit unterschwelligem Drohungen unmündig und gefügig halten, während sie ihnen eine schöne moderne Welt vorgaukeln, die real aber in Trümmern liegt und zerstörerisch wirkt auf Geist, Seele und Körper.

Auch in der Art und Weise, wie Brinkmann fotografiert, zeigt sich sein Bestreben, die künstlerische Subjektivität zu radikalieren. In der Forschungsliteratur hat darauf am prägnantesten Regina Carstensen hingewiesen: Fotos seien für Brinkmann eine Möglichkeit, die individuelle Wahrnehmung als abtastendes Sehen zu präsentieren, wie er es auch seinem Ideal einer sinnlichen Sprache zugrunde lege. Dabei verzichte er nicht auf „ein gewisses Herrichten der Szene: Umrahmung, Beschränkung des Ausschnitts, Ein- ebnung.“⁶⁴² Nur leite ihn kein Wille zu einer fotografischen Kunstfertigkeit an, sondern

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

„Unbestimmtheit und Unschärfe als kinematographische Ästhetik des Verschwindens, des Verlustes. Unschärfe weiterhin: Unsicherheit, etwas Sicheres über die Realität aussagen zu können. Gleichzeitig ist der Wackeleffekt auch Fingerzeig des Authentischen ... Das Foto wird aus dem üblichen Rahmen von Kunst, Technik und Reportage entfernt, der Schein der Schönheit aufgedeckt.“⁶⁴³ So stellten Bild und Schrift einen „Versuch der Unmittelbarkeit eines künstlerischen Verfahrens ...“⁶⁴⁴ dar.

Genau an diesem Punkt ergänzen sich Text und Bild in „Rom, Blicke“ signifikant. Es ist mehr als ein gegenseitiges Illustrieren⁶⁴⁵ oder ein Austausch von Sprache, die nicht mehr genügt, gegen Bilder.⁶⁴⁶ Das Verhältnis lässt sich am besten mit einer Formulierung von Uwe Schweikert zusammenfassen: Schnappschüsse und Bildmontagen schreiben den Text „auf einer zweiten, parallelen, aber auch kontrastierenden Ebene weiter.“⁶⁴⁷ Gottfried Willems hat stimmig erläutert, wie die Bezüge wechseln: Mal illustrierten die Fotos die im Text erzählten Geschehnisse, mal dokumentierten sie das Stadtleben eigenständig, mal entwickelten sie eine globale zivilisationskritische Perspektive.⁶⁴⁸

Dieses komplexe Beziehungsgeflecht auf der formalen Ebene will Brinkmann mit einer inhaltlichen Stoßrichtung verbinden – die deutsche Romantik dient ihm dabei als Vorbild. Die Maler der Zeit wie Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge, die um 1815 in Olevano lebten und arbeiteten, zeigten in ihren Werken „das Sonderbare, das aus der Ordnung des alltäglichen Lebens gefallen ist, das Abwegige ... das Karge, das Zerfallene, das Unwirtliche.“⁶⁴⁹ Für Brinkmann entsteht der Eindruck einer lähmenden Stille, durch die sich apathische Menschen bewegen. Mit einer Fantastik des Bizarren und des Grauens hätten sie „eine resignierende Welt, eine abendländische Welt, eine deutsche Welt, eine Todeswelt ...“ gemalt.⁶⁵⁰ Die romantischen Schriftsteller wiederum hätten den Zerfall ihrer Umgebung und die daraus resultierende Betäubung gesehen, real wie in den Bildern ihrer Zeitgenossen, und sich gegen ihn gewehrt – zum Beispiel auch Joseph von Eichendorff in seinem Gedicht „Weihnachten“ von 1841: Brinkmann interpretiert die Wanderung des lyrischen Ichs aus Mauern heraus in die freie Natur als Bewegung „aus der Enge der Stadt, in einen leeren weiten weißen winterlichen Raum.“⁶⁵¹

⁶⁴³ Carstensen, „Analer Anarchist“, S. 19.

⁶⁴⁴ ebd., S. 17.

⁶⁴⁵ Darauf reduziert Christoph Eykman irrtümlicherweise das Verhältnis von Text und graphischen Elementen in „Rom, Blicke“. Siehe: Eykman, *Die geringen Dinge*, S. 78. Auch Karsten Herrmann hebt den Abbildcharakter des Fotomaterials hervor, schreibt ihm daneben aber immerhin auch erläuternde, orientierende oder symbolisierende Funktionen zu. Siehe: Herrmann, *Bewusstseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum*, S. 255. Für Thomas Bauer illustrieren die Bilder oft gar „einen Bericht, der auch ohne sie auskommen könnte“ (siehe: Bauer, *Schauplatz Lektüre*, S. 73).

⁶⁴⁶ Diese falsche Einschätzung vertritt Zeller: Für Brinkmann hätten alleine Fotos „einer Sprache, die sich der zeitlichen Verzögerung vom Wahrnehmen bis zum Wiedergeben entgegengesetzte, Ausdruck geben“ können. Siehe: Christoph Zeller, „Unmittelbarkeit als Stil. Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 2001, Jg. 33, Heft 2, S. 45.

⁶⁴⁷ Uwe Schweikert, „Alles ist Kaufhof und nichts mehr Leben. Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘ lesend“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Rolf Dieter Brinkmann, 1981, 19. Jg., H. 71, S. 86.

⁶⁴⁸ Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Thema und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils*. 1989, S. 183.

Die klare Sicht auf die Beklemmungen des Lebensumfeldes und die Auflehnung des Einzelnen gegen diese Zwänge sind Grundlagen einer subjektiven Wahrnehmung und Kunst, wie Brinkmann sie versteht. Das rechtfertigt auf den ersten Blick Gerhard Bechtolds These, in den Bildern, die Brinkmann einfügt, Dokumente unterschiedlicher Formen der Wirklichkeitsaneignung zu sehen, für die seine Subjektivität eine entscheidende Rolle spielt.⁶⁵² Dafür spreche, dass die Bilder und Texte dieser „multimedialen Protokoll-Collage“⁶⁵³ in direktem Bezug stünden: „Indem nun Brinkmann in diese für den massenhaften Konsum bestimmten Botschaften mittels Wort- und Bildzeichen ... eingreift, macht er sie für sich bedeutsam, sinnvoll. Er reißt sie aus dem massenhaften, anonymen Verwertungszusammenhang heraus und eignet sich die zeichenmäßig schon angeeignete Realität noch einmal subjektiv an. Er macht sie zu einem Dokument seiner Subjektivität.“⁶⁵⁴ Dies zeige seinen Willen zur Individualität und sein Fremdsein an. Die historische Wahrnehmung einer Gesamtheit in der Gegenwart ist einer fragmentarischen gewichen: „Die zunehmende Zerteilung der Lebenszusammenhänge findet in diesen Realitätssplittern ihren Ausdruck.“⁶⁵⁵

So überzeugend Bechtold seine These erläutert, so spricht doch gegen sie, dass Brinkmann spürt, wie ihm etwas fehlt:⁶⁵⁶

Ich schaffe es noch nicht einmal zu einer einheitlichen Perspektive, einem Ordnungsschema.

Er hat das Gefühl, Prosazellen zu schreiben, der geplante Roman zerfalle in Einzelstücke. Er brauche „einen Kompass“,⁶⁵⁷ „manchmal zerbricht es mir, was ich sehe, in lauter Konfetti.“⁶⁵⁸ Hans-Edwin Friedrichs These, Brinkmann habe neben dem collagierten Fremdmaterial ausschließlich als Individuum, ohne objektivierende Form oder sprachliche Stilisierung, zu Wort kommen wollen,⁶⁵⁹ bringt nur eine Seite von Brinkmanns Schreibweise auf den Punkt: Er lehnt es scharf ab, das intensive Erlebnis in ein konventionelles System zu pressen und so zu reduzieren. Die andere Seite aber lässt Friedrich außer Acht: Brinkmann will „eine Klarheit und Genauigkeit in meinen Tag bringen, und nicht

⁶⁴⁹ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 430.

⁶⁵⁰ *ebd.*, S. 431.

⁶⁵¹ *ebd.*

⁶⁵² *vgl.* Kap. 2.1.

⁶⁵³ Gerhard Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montagertexte Alexander Kluges*. 1983, S. 68.

⁶⁵⁴ *ebd.*, S. 71.

⁶⁵⁵ *ebd.*, S. 76.

⁶⁵⁶ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 345.

⁶⁵⁷ *ebd.*, S. 283.

⁶⁵⁸ *ebd.*, S. 285.

⁶⁵⁹ Friedrich, „Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau“, S. 3.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

das Ausufernde, das mich umgibt und dem ich nachgebe.“⁶⁶⁰ Eine Collage zur Ankunft am Hauptbahnhof Termini deutet diese krisenhafte Erfahrung an: Der Blick fällt auf eine geöffnete Tür, dahinter liegt ein helles, unbekanntes Etwas. Plakativ, in großen Zeitungslettern vermittelt Brinkmann das Zögern, hindurch zu gehen:⁶⁶¹

What are you waiting for?

Das Wagnis, aus der Negation der Umgebung zu einer individuellen, gerade auch künstlerisch definierten Position zu gelangen, erscheint erschreckend groß.

Ein wichtiger Grund ist die mangelnde Distanz des Subjekts zur wahrgenommenen Welt, die seinen Blick hetzt und oft auch nur seine Befindlichkeit zu spiegeln scheint.⁶⁶²

die Verrottung ist ja nicht nur draußen, in der Umwelt, sie betrifft auch vieles am eigenen Verhalten, die ganze Erziehung, die einer genossen hat, die ganzen abgetakelten Werte, die er darin übernommen hat, den Lebensstil, die Ansprüche.

Für Brinkmann wird, um es mit Thomas Koebner zu sagen, durch „die Betrachtung des für den Augenblick unterbrochenen Lebens ... nicht zuletzt das sonst Verborgene erst sichtbar: die eigene Verstörung.“⁶⁶³ Bei Goethe war die Anverwandlung der Welt ein selbstbestimmter, offener Vorgang, ein Versuch der Zueignung in Klarheit, Ruhe und Bescheidenheit mit dem Ziel, Einzelheiten zu ordnen und in Zusammenhänge zu bringen,⁶⁶⁴ bei dem der Betrachter von der Authentizität der Einzelansichten dank seiner Erinnerung und Einbildungskraft, wie Irmgard Egger schreibt, zu einem Mehrwert der Wahrnehmung gelangt.⁶⁶⁵ Bei Brinkmann hingegen verläuft dieser Prozess unter negativen Vorzeichen. Der Dichter werde selbst Teil einer reizüberfluteten Welt, erkennt Thomas Groß, er zeige nur Reflexe, keine Reflexionen: „Das Subjekt kommt nicht mehr zu sich.“⁶⁶⁶ Die Sinnlosigkeit der Aneinanderreihung momentaner Oberflächenaufnahmen verrät die Dinge weiter. Die Welt wird dem Subjekt „zu einem wüsten, radikal verdinglichten Sammelsurium von Einzelheiten“.⁶⁶⁷ Dies treibt das Subjekt im Alltag in einen hektischen Beschreibungs-marathon, dem ein Orientierungszwang eigen ist:⁶⁶⁸

⁶⁶⁰ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 441.

⁶⁶¹ *ebd.*, S. 7.

⁶⁶² *ebd.*, S. 346.

⁶⁶³ Thomas Koebner, „Verteidigung der Bildbeschreibung: Fragmente zu einem anderen Laokoon“, in: Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann (Hg.), *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. 1988, S. 160.

⁶⁶⁴ Goethe, *Italienische Reise*, S. 176 ff. und 222 ff.

⁶⁶⁵ Egger, *Italienische Reisen*, S. 24.

⁶⁶⁶ Groß, *Alltagserkundungen*, S. 49.

⁶⁶⁷ *ebd.*, S. 139.

⁶⁶⁸ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 162.

⁶⁶⁹ *ebd.*

⁶⁷⁰ *ebd.*

Ich will durch diese Gegenwart gehen, und ich gehe auch da durch, ich habe keine andere Zeit als die Zeit, in der ich lebe, und da will ich wissen, in welchem Zustand ich lebe, in welchen Augenblicken, und was diese Augenblicke enthalten, welche sinnlichen Eindrücke ...

Gleichzeitig fühlt es sich von den Details des hektischen Stadtlebens, von Verkehr und aggressiver Werbung „bombardiert“,⁶⁶⁹ seine Offenheit der Sinne macht ihm zu schaffen:⁶⁷⁰

ich bin wohl doch ein Rauschkopf: meine ganzen Abschweifungen hier, meine Unterbrechungen, das gefräßige der Wahrnehmung, die jähen black-outs an manchen Stellen ...

Gerade der allzu geringe Abstand des sich vornehmlich als Künstler definierenden Subjekts zur Welt, seine filterlose Öffnung für den Abfall der Großstadt, das haben Forscherinnen und Forscher mehrfach hervorgehoben,⁶⁷¹ verhindert die Konstituierung eines selbstbewussten Ich, ohne die es aber seinen Anspruch nach nahezu absoluter Individualität niemals einlösen kann. Die Entschlossenheit, die Wirklichkeit ausschließlich sinnlich aufzunehmen, so erkennt etwa Friedrich Geyrhofer, führt das Subjekt in eine Position, in der es sich als Beobachter in seiner Umwelt eingesperrt fühle, „gefesselt von der Präsenz der Dinge, die er scharf ins Auge fasst.“⁶⁷² Das Subjekt will sich den beklemmenden Eindrücken auf keinen Fall entziehen.⁶⁷³ Damit nimmt es aber in Kauf, dass ihn die Vielzahl solcher Dokumente des Schreckens, aber auch Impressionen der Werbung, der käuflichen Liebe oder der Gewalt auf die Dauer bedrängen. Die Überfülle aller möglichen Wahrnehmungen, so Geyrhofer, drohe das Subjekt zu erdrücken: „Ein hysterischer Blick, der wahnsinnig wird vor lauter Auflösen und Zusammensetzen der Welt. Eine Panik, die aus dem Drängen, Schubsen, Stoßen, aus den Gefahren und Sensationen der Straße entsteht.“⁶⁷⁴

Die Stadt ängstigt das Individuum und behindert damit seine Anstrengungen, sich neu zu orientieren und zu sich selbst zu finden. In der Forschung gibt es unterschiedliche Sichtweisen auf diese Problematik: So dokumentieren Brinkmanns Collagen für Günter Samuel

⁶⁷¹ Dazu gehören: Matthias Keidel, *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. 2006, S. 52–54. Angelika Corbineau-Hoffmann, „Jubelruf in Stein?: Brinkmann, Rom, Blicke“, in: dies., *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. 2003, S. 199. Dorothea Dieckmann, „Eine weitere, hellere Vorstellung. Blicke aus Rom auf Rom und ‚Rom, Blicke‘“, in: Eiswasser. *Zeitschrift für Literatur*, 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 80. Herrmann, *Bewusstseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum*, S. 68. Vaßen, „Die zerfallende Stadt – Der ‚zerfällende‘ Blick“, S. 192. Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. 1992, S. 316.

⁶⁷² Geyrhofer, „*Auge Gottes. Literatur mit der Kamera*“, S. 57.

⁶⁷³ Ein Beispiel: *Das Hitler-Plakat, das eine Veranstaltung zu den Protokollen der Nürnberger Prozesse um die Kriegsverbrechen der Nationalsozialisten ankündigt und das Brinkmann bei einem seiner Gänge durch Rom auffällt, hängt später an der Tür seines Ateliers in der Villa Massimo*. Siehe: Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 290.

⁶⁷⁴ Geyrhofer, „*Auge Gottes. Literatur mit der Kamera*“, S. 57.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

den verzweifelten und letztlich erfolglosen Versuch eines Einzelnen, „mit allen verfügbaren Mitteln, aus festgefahrenen Zusammenhängen heraus und durch vorgestanzte Codes hindurch, die äußere Wirklichkeit der Stadt in den Griff zu bekommen, sich in deren zeichenhäufender Zersplitterung nicht selbst zu verlieren.“⁶⁷⁵ Auch in Christoph Zellers Augen erzählt der Band „Rom, Blicke“ in dieser Hinsicht von einem Scheitern: „Der ‚Flut der Bilder‘ ... Struktur zu geben war die Absicht des kreativen Ich, das seinerseits eine Bilderflut hervorbringt, in der es untergeht.“⁶⁷⁶ Karsten Herrmann dagegen sieht im Verlust einer zentralen Perspektive, in der Auflösung eines autonomen, sich stringent durchhaltenden Subjekts Möglichkeiten eines Aufbruchs: „Das Bewusstsein von Brinkmanns Ich stellt sich ... als ein experimentierfreudiges, von fluktuierenden Zufallskombinationen und Querverbindungen geprägtes sowie als in jedem Augenblick wieder neu Herzustellendes dar ...“⁶⁷⁷ Mit dieser Einschätzung unterschlägt Herrmann freilich das Gefühl der Bedrohung, mit dem das Subjekt die Stadt Rom als Labyrinth erfährt. Trotz der Konzentration auf sich selbst vermag es sich in einem Sammelsurium an Fragmenten, an negativ aufgeladenen Zeichen nicht zu orientieren. Er erlebt eine „Katastrophe der Sinneswahrnehmungen“:⁶⁷⁸ Seine zerstückelten Wahrnehmungen und Eindrücke lassen es keine Ecke oder Ansicht erkennen, die ihm den Weg zu einem Ziel weisen könnte – sie führen das Subjekt vielmehr nur immer weiter hinein in eine wuchernde Trümmerlandschaft. Vergangenheit und Gegenwart, Traum und Wirklichkeit mischen sich ihm zeichenhaft durcheinander, es sieht sich nicht in der Lage, diesen Wust auseinander zu halten.

In Brinkmanns Engführung von Leben und Kunst birgt diese Erfahrung einer gefährdeten Identität⁶⁷⁹ enorme Probleme für den Schaffensprozess, für den gerade die Vereinzelnung des Kreativen Bedingung sein soll. Brinkmann gelingen – neben üblen, zum Teil sexistischen Beschimpfungen, Allgemeinplätzen, groben Vereinfachungen – zwar viele feine Beobachtungen und schonungslose Assoziationen. Eine klare, selbstbewusste künstlerische Bearbeitung des Materials aber scheint dem Dichter aufgrund seiner starken Betroffenheit oft nicht möglich. Sie könnte zum Beispiel jene diffusen Mächte aus Kirche, Staat, Gesellschaft, Politik, Wirtschaft und Medien näher bestimmen, die einen Druck auf das Individuum erzeugen, der allgegenwärtig ist. Meist sieht ein emotional Verletzter, der sein Innerstes mit Jahnns Bild von den „Träumen als Blutergüssen der Seele“⁶⁸⁰ beschreibt,

⁶⁷⁵ Samuel, „Vom Stadtbild zur Zeichenstätte“, S. 167.

⁶⁷⁶ Zeller, *Unmittelbarkeit als Stil*, S. 61.

⁶⁷⁷ Herrmann, *Bewusstseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum*, S. 177.

⁶⁷⁸ Kentaro Kawashima, „Umbrien! Tumbrien! Kackien! Alles Ruinen! Über Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘“, in: *Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.), Doitsu Bungaku. Neue Beiträge zur Germanistik*, 2007, 6. Jg., H. 1, S. 86.

⁶⁷⁹ Das Schreiben „aus der Perspektive eines auseinandergefallenen Ichs“ (siehe: Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann*, S. 83) prägt auch den Collageband „World’s End“, den die Villa Massimo 1973 als Sonderdruck veröffentlichte. Es beinhaltet Material, das Brinkmann während seines Aufenthalts in Rom in einem Notizbuch sammelte. In *Thematik und Gestaltung* liegt es den anderen Materialbänden näher als „Rom, Blicke“. Die vorliegende Arbeit geht daher im Kap. 4.4.4. näher auf diese Publikation ein.

⁶⁸⁰ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 5.

nur beklommen „ein unsichtbares Ausrottungskommando am Werk, es arbeitet hinter den Wörtern und Bildern, die man spricht ...“,⁶⁸¹ und raubt die Lust an Kunst und Leben, an Liebe und Sexualität.⁶⁸² Für Friedrich Geyrhofer rächt sich an dieser Stelle Brinkmanns Vorstellung von einer Mechanisierung der Sinnesorgane, wie sie sich im Ideal der literarischen Blitzlichtaufnahme ausdrücke: Statt in Texten und Fotos zu vermitteln, was hinter den Eindrücken stecke, flüchte er ins Allgemeine.⁶⁸³

Nur selten greift Brinkmann ordnend oder verdichtend in seine Sammlung ein – eine der wenigen, aufgrund ihrer Länge und formalen Merkmale exponierten Passagen stellen der Text und die Bilder zum Besuch des Kapuzinerfriedhofs in der Unterkirche der Chiesa di Santa Maria Della Concezione dar, einer Gruft mit den Skeletten von mehr als 4000 Mönchen. In einem 40 Meter langen Gang bietet sich dem Besucher, der beim Eintritt nachdrücklich um eine Spende gebeten wird, eine schaurige Inszenierung: Die Knochen sind nicht nur gestapelt, sondern mit Drähten und Nägeln an Decke und Wänden befestigt und zu Alltagsgegenständen, Ornamenten und christlichen Symbolen zusammengefügt.⁶⁸⁴ Wenige ganze, von einem Kapuzinermantel umhüllte Skelette stehen an den Seiten der sechs Kammern unter Dächern oder in Rahmen aus Knochen. Häufig sind die Schädel dem Betrachter zugewandt und starren ihn an. Am Ende des Kellergewölbes weist ein Schild den Besucher auf seine Vergänglichkeit hin: „Quello che voi siete noi eravamo; quello che noi siamo voi sarete.“⁶⁸⁵ Ein Altarraum und ein großes Bild, das Jesus' Heilung des Lazarus zeigt, legen den Gedanken nahe, das dem Menschen angesichts seiner Sterblichkeit nur die christliche Vorstellung des ewigen Lebens Trost spenden kann.

Die Stelle umfasst kopierte Texte von 23 Ansichtskarten, die Brinkmann an seine Frau Maleen geschrieben hat, und rund 40 Bildmotive: Ansichtskarten, Ausschnitte aus Sex-Zeitschriften, Werbebroschüren und anderen Heftchen, das Stück eines Stadtplans mit Anmerkungen und eine Restaurant-Rechnung. Das Material verteilt sich auf den 23. und 24. November 1972. Am ersten Tag geht Brinkmann am Tiber entlang bis zur Peterskirche. Zunächst weisen die Ansichtskarten eine Anrede am Anfang und einen Gruß am Schluss auf, als formten sie jeweils eine Einheit. Nach und nach löst sich diese Struktur aber auf. Die Ansichtskarten des zweiten Tages, an dem Brinkmann in die Gruft steigt,

⁶⁸¹ ebd., S. 262.

⁶⁸² Darunter leidet offenbar auch Brinkmanns Beziehung. Regina Carstensten bemerkt exakt, dass Brinkmann dabei seine Frau in sein Fühlen und Denken kaum einbeziehe – „... zu sehr ist er auf sein eigenes Ich bezogen, das einen Platz in der Welt finden will.“ Siehe: Carstensen, „Analer Anarchist“, S. 67.

⁶⁸³ Geyrhofer, „Auge Gottes. Literatur mit der Kamera“, S. 58 ff.

⁶⁸⁴ Die Schnörkel und verspielten Strukturen haben die Form von Bögen, Blumen, Kreisen oder Kronen. Zu den Dingen des täglichen Lebens, an welche die Formationen erinnern, gehören Lampen, Liegen, Sanduhren und Schleudern. An Stapeln von Gebeinen finden sich oft Anhänger mit kleinen Knocheinteilen. Häufig taucht das christliche Symbol des Kreuzes auf.

⁶⁸⁵ „Was ihr seid sind wir gewesen; was wir sind werdet ihr sein.“

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

enthalten einen durchgehenden Text – eine Anrede gibt es nur am Anfang der ersten, einen Gruß nur am Schluss der letzten Ansichtskarte.

Zu dieser Bewegung auf der formalen Ebene gehört eine Gegenbewegung auf der inhaltlichen Ebene: Während sich der Text vom Format der Ansichtskarten immer weiter entfernt, umkreist er sein Thema, die kommerzialisierte Verherrlichung des Todes im Vertrauen auf Gott, immer enger. Die Karten des ersten Tages beschreiben Rom vor allem über Adjektive wie blass, leer, dünn, brackig, fleckig, öde, bleich, fahl oder verstümmelt als tote Kulisse. Ganz selten entspannt sich Brinkmann bei angenehmen Naturbeobachtungen, Raumempfindungen oder Kindheitserinnerungen. In dieser Umgebung bewegen sich die Menschen lust-, leb- und seelenlos:⁶⁸⁶

bleiche Nonnengesichter, Gestalten ohne Titten wandern schwarz vorbei.

Sie scheinen im übertragenen Sinne versteinert wie die Skulpturen etwa am Castel San Angelo oder am Petersdom. Sensibel bemerkt Brinkmann, dass die „Mammutgestalten in Nischen und an Säulen“⁶⁸⁷ die Menschen weit überragen, gleichzeitig ihre Haltung aber oft gebeugt ist und das Material, aus dem sie gefertigt sind, bröckelt. Fotos, die dies erkennen lassen, montiert er in den Text. So sieht er sich einer Galerie mahnender Ahnen gegenüber, servil und angeschlagen zugleich, die in Reklameplakaten reproduziert werden. Sie soll eine dumpfe Stimmung verbreiten, welche die Menschen lähmt, indem sich diese Eindrücke wie Parasiten im Bewusstsein festsetzen.

Die Symbole der Kulturgeschichte, die „uns verkrüppelt hat“,⁶⁸⁸ spielen jenen Mächten in die Karten, die für Brinkmann den Menschen unterdrücken: Staat und Kirche wollen den Menschen mit Begriffen wie dem Jüngsten Gericht in ihr Zwangssystem pressen und ausnutzen, aber auch die Familie und andere soziale Gemeinschaften engen ihn ein. Zudem ist er ein Knecht des Kommerzes, der in einer Umgebung der Niedergeschlagenheit prächtig zu gedeihen scheint, und des technischen Fortschritts, der sich Brinkmann vor allem in Verkehrslärm und Müll zeigt. Er möchte sich diesem Druck entziehen, indem er sich auf die Gegenwart konzentriert und genau hinsieht. Gleichzeitig scheint sich das Subjekt

⁶⁸⁶ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 239.

⁶⁸⁷ *ebd.*, S. 240.

⁶⁸⁸ *ebd.*

⁶⁸⁹ *ebd.*, S. 242.

⁶⁹⁰ *ebd.*, S. 248.

⁶⁹¹ Für Brinkmann verstärkte sich dieser Eindruck dadurch, dass sich zu seiner Zeit (anders als heute, wo Frauen und Männer in ziviler Kleidung die Besucher einlassen) junge Kapuzinerinnen um das Geschäft mit dem Tod kümmerten, die gleich gewandet waren wie die in der Gruft Beigesetzten: „sie bewachten & handelten mit einer Perversion“ (siehe: Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 247).

⁶⁹² Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 248.

⁶⁹³ *ebd.*, S. 249.

⁶⁹⁴ *ebd.*, S. 250.

nach Einfachheit und Naivität zu sehnen, nach einer Sinnlichkeit ohne Vorbehalte und Prägungen der Vergangenheit, nach einer Ablösung von zivilisatorischen Normen. Doch noch tauchen diese Wünsche wie auch die Kritik an Mächten, die das individuelle Dasein erschweren, nur als Bestandteile oder kurze Ableitungen von Wahrnehmungssplittern auf:⁶⁸⁹

Hier siehst du, welchen Weg ich nahm heute Nachmittag, Vermischungen von Zeiten, jähe Einblicke, hellsichtige Augenblicke: Punkte.

Das ändert sich in der Passage zum Besuch in der Kapuzinergruft: Die sortierte Knochenfülle, das „Todeslager, an 1 Ersatzteillager erinnernd“,⁶⁹⁰ sind als Motiv in Text und Bild so stark, dass es plausibel wirkt, wie sie im Betrachter ein Grauen vor der Perversion, vor dem schaurigen Exhibitionismus, vor dem Business Tod auslöst.⁶⁹¹ Brinkmann lässt nicht locker, sondern reiht zu einem Aspekt Beobachtung an Beobachtung im Text und Bild an Bild – so formiert er gewissermaßen einen Schwerpunkt und unternimmt einen kleinen Schritt hin zur Abstraktion. Genau der aber versetzt ihn in die Lage, jene Beklemmung, jene Bedrohung des Individuellen zu vermitteln, die in der Gruft zu spüren ist:⁶⁹²

Das Verlöschen des Einzelnen in der Totenmasse bis über den Tod hinaus – eine wahnwitzige Besessenheit guckt hervor: die Besessenheit der Idee, der Gemeinschaft/von allen Seiten dringen Menschenknochen aus dem dumpfen Licht auf mich ein ...

Das konzentrierte Schreiben blockiert Assoziationen nicht, im Gegenteil: Erinnerungen an seine Kindheit verstärken vielmehr Brinkmanns Gefühl, dieser „wahnwitzige Todesfetischismus des Menschen“⁶⁹³ treibe das Leben aus. Mit genauen Blicken auf die Umgebung der Gruft rund um die Piazza Barberini vermittelt Brinkmann zudem das verstörende Neben- und Durcheinander von religiösen Botschaften und Todessymbolen einerseits sowie Reklameansprachen und Konsumreizen andererseits. Ein weiterer Einfall erhellt einen Komplex, den Brinkmann sonst meist nur nennt: der Gedanke an eine schäbige Ecke direkt neben einem Friedhof, in der Prostituierte ihren Körper anbieten, versinnbildlicht „Sex, Geld, Tod, alles in eins, zu 1 Zeit, an 1 Ort.“⁶⁹⁴

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

Nach wie vor macht das Subjekt diese „erloschene Atmosphäre“⁶⁹⁵ ratlos, vieles bleibt ihm unverständlich, vor allem ist es sich oft seiner Rolle in diesem Kräftefeld unsicher.⁶⁹⁶

Ich fühle mich manchmal ungeheuer allein, ohne Ideen, ohne Gedanken, ohne Vorstellungen: ich sehe mich um, was ist da, was ist los?

Und doch verbindet es an dieser Stelle mit der Konzentration auf die Gegenwart keine bedrohliche Enge oder Ausweglosigkeit:⁶⁹⁷

trotz dieser Beschränkung habe ich jedes Mal eine viel größere Ansicht & Einstellung zu dem, was da ist, als das, was zu mir spricht aus dem, was da ist ... es ist keine Flucht aus der Gegenwart, deren Beschränkungen ich überall sehe, aber ich sehe auch die Verrottung, & immer ist in mit die weitere, hellere Vorstellung, & sie muß möglich sein, ...

Noch kann Brinkmann die Art und Weise, wie diese Vision konkret werden soll, nur umschreiben:⁶⁹⁸

Alles genauso, Straßen, Menschen, Ideen, nur ganz anders.

Aber immerhin kennt er die Richtung:⁶⁹⁹

Dagegen ist nur 1 Sinnlichkeit zu setzen, ohne Grenzen, Sonne! (wenigstens ihr Licht!)/

Es ist das Empfindungsvermögen des Einzelnen und seine an den Sinnen geschulte künstlerische Umsetzung, die den Wahrnehmungs- und Schaffensprozess bestimmen sollen. An kaum einer anderen Stelle des Buches formuliert Brinkmann diesen Anspruch so optimistisch und zugleich so überzeugend wie rund um die Darstellung der Kapuzinergruft.

Die Verdichtung zeigt sich auch in der Bildsprache: Ein künstlerischer Impuls ist in der auffällig häufigen Wiederholung von Karten mit Ansichten aus der Gruft evident, die auf

⁶⁹⁵ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 253.

⁶⁹⁶ *ebd.*, S. 255.

⁶⁹⁷ *ebd.*

⁶⁹⁸ *ebd.*

⁶⁹⁹ *ebd.*

⁷⁰⁰ *ebd.*

⁷⁰¹ *ebd.*, S. 256. *Andere Montagen in dieser Passage veranschaulichen Brinkmanns Blick für das Verhältnis von technischem Fortschritt zum Verbot sexueller Freizügigkeit (ebd., S. 250) oder die Gemeinsamkeiten von religiösen und weltlichen Kulthandlungen sowie der modernen Zivilisation im Verlangen nach Opfern (ebd., S. 243).*

⁷⁰² Zeller, *Unmittelbarkeit als Stil*, S. 52.

⁷⁰³ Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann*, S. 11.

eine Bedeutung über das konkrete Grauen des Betrachters hinaus hinweist – den Wahn, mit Todessymbolen zu unterhalten und Geschäfte zu machen. Umso mehr stechen die anderen Motive hervor, die aber immer wieder mit dem Symbolgehalt der Aufnahmen aus der Gruft in Beziehung stehen: Das unscharfe, mit schwarzen Balken versehene Bild einer leidenschaftlichen Liebesszene, scheinbar flüchtig auf eine kaum noch zu erkennen- de Stadtansicht geklebt,⁷⁰⁰ deutet den Zusammenhang zwischen einer im Verborgenen, bedrückt erlebten Sexualität und einer beklemmenden Umgebung an. Die Kombination einer Stadtansicht mit der dominierenden Peterskirche, einer Innenansicht der Gruft und des Bildes dreier Ordnungshüter⁷⁰¹ bereitet der Assoziation den Weg, Kirchen- und Staats- gewalt stützten sich auf die Kraft von Todessymbolen. So werden die Ansichtskarten, wie Christoph Zeller erkannt hat, „zum Ausweis gerade jener Kultur, die selbst das Irreduzible noch als Gruß aus dem Jenseits verkitscht ... Ein weiteres Mal erzwingt der Kontrast von Geschriebenem und Abgebildetem die Überprüfung einer durch Kultur verbürgten Bedeu- tungshierarchie durch die Konfrontation des Alltäglichen, von Tourismus und Kitsch mit den letzten Dingen.“⁷⁰²

Die Frage ist: Begründet eine solche Verbindung von Texten und Bildern eine neue litera- rische Form? Oder drücken sich darin eher krasse Sprachzweifel aus? Zeugt sie von einer Verneinung der Sprache, einer Aufhebung der Reflexion, wie Michael Strauch meint?⁷⁰³ Oder setzt Brinkmann seine ästhetischen Vorstellungen von einem „Film in Worten“ um, wie Jörgen Schäfer erklärt, der ihn aber als Schriftsteller scheitern sieht?⁷⁰⁴ Für mehrere Forscherinnen und Forscher liegt die Antwort auf diese Fragen im Verhältnis von Brink- manns Schreibweise zu einer Welt, in der die mediale Vermittlung von Realität an Masse und Bedeutung immer stärker zunimmt. So nennt Ulrich Breuer „Rom, Blicke“ ein „Pro- jekt sprachlicher Selbsterhaltung im Medienwandel.“⁷⁰⁵ Für Sibylle Späth schildert Brink- mann Erfahrungen, die „in der Medienrealität nicht mehr autonom durch das Subjekt steuerbar“ seien.⁷⁰⁶ Er wolle ihre Fiktionalität und die Wahrnehmungsmuster aufdecken. Strauch, für den sich in Brinkmanns nachgelassenen Bänden zur Sprach- eine Bildskepsis gesellt, sieht das ähnlich: Brinkmann gehe es darum, „die Sachverhalte, die in Text-Bild- Verbindungen der Reklame und der Massenmedien vergegenwärtigt werden, als falschen Schein bloßzustellen.“⁷⁰⁷ Für Harro Segeberg strebt Brinkmann gar nach einer Neugrün-

⁷⁰⁴ Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf-Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. 1998, S. 257 ff.

⁷⁰⁵ Ulrich Breuer, „Die Lebenscollage (,lauter Konfetti/Splitter/‘ Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘ im autobiografi- schen Diskurs der 70er Jahre“, in: Ahti Jäntti (Hg.) *Thema mit Variationen: Dokumentation des VI. Nordischen Germa- nistentreffens Jyväskylä vom 4.-9. Juni 2002*. 2004, S. 468.

⁷⁰⁶ Späth, *Rolf Dieter Brinkmann*, S. 96.

⁷⁰⁷ Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann*, S. 75.

4

.4.3 Negative Anverwandlung der Welt: der Materialband „Rom, Blicke“

dung des Literarischen durch den Schritt aus allem Literarischen heraus, indem er in den Collagen versuche, „in der hasserfüllten Einfühlung in die modernen Medien die mediale Entstellung des menschlichen Wahrnehmungsvermögens ... aufzusprengen.“⁷⁰⁸

Zu einem noch positiveren Ergebnis gelangt Andreas Moll in einer neuen, differenzierten Untersuchung der Intermedialität in Brinkmanns Spätwerk. Mit den Text-Bild-Collagen in den Materialbänden erweitere Brinkmann das Medium Literatur „in einem aktuellen, kritischen sowie zugleich produktions- und rezeptionsästhetisch organisierten Verfahren“.⁷⁰⁹ Seine intermediale Literatur „ist eine Kapitalismuskritik, welche die Auswirkungen der Texte und Bilder (Bilderflut) jener bundesdeutschen Gesellschaft der 70er Jahre auf ihre Rezipienten kritisch thematisierte.“⁷¹⁰ Dabei stelle Brinkmann die Ikonografie des Kapitalismus als Fremdtex-te und -bilder kritisch dar, in ihrer losen Kopplung mit kritischen Eigentexten und -bildern setze er sich mit der künstlerischen Gestaltung einer zeitgemäßen Kritik des Kapitalismus und seiner medialen Repräsentanz auseinander.⁷¹¹ Er führe in einem intermedialen Verfahren vor Augen, „dass und wie die Ikonen des Kapitalismus in ihren medialen Repräsentationen zur Einschüchterung der Massen dien(t)en“.⁷¹² Gerade im Umgang mit Fremdmaterial greife er „sprachliche und bildliche Muster auf, die er ... in ihrem Sinngehalt semantisch verändert.“⁷¹³ Brinkmann zeige, wie in der Intermedialität Offenheit und Vielfalt der Bezüge zunähmen.⁷¹⁴ Vor allem aber gelinge es Brinkmann, sprachlich fixierte Kontexte aufzubrechen, indem er mit der Cut up-Technik den individuellen Blick in seinen Fotos und den öffentlichen Blick etwa der Ansichtskarten, den individuellen Text seiner Notizen und den Text der Massenmedien zum Beispiel in Zeitungsausschnitten gegeneinander schneide.⁷¹⁵

In ihrer fast euphorischen Bestimmtheit lässt Moll in vielen Punkten zutreffende Analyse nicht nur außer Acht,⁷¹⁶ dass es neben Kapitalismus und Massenmedien eine Reihe anderer Systeme gibt, die das Leben für Brinkmann beengen – Religion, Bürgerlichkeit, Vergangenheitskult, Technikgläubigkeit und vieles mehr. Vor allem aber entgehen ihm die Selbstzweifel des Subjekts, die privaten Obsessionen eines in quälender Isolation eingeschlossenen Autors, um mit Michele Vangi zu sprechen, die zusammenlaufen in einem schonungslosen und penetranten Blick auf die gegenwärtige Gesellschaft.⁷¹⁷ In der

⁷⁰⁸ Harro Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien in Deutschland seit 1914*. 2003, S. 308.

⁷⁰⁹ Andreas Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*. 2006, S. 26.

⁷¹⁰ *ebd.*, S. 34/35.

⁷¹¹ *ebd.*, S. 36.

⁷¹² *ebd.*, S. 41.

⁷¹³ *ebd.*, S. 104.

⁷¹⁴ *ebd.*, S. 61 ff.

⁷¹⁵ *ebd.*, S. 86.

⁷¹⁶ Diesen Mangel weisen auch die oben skizzierten Interpretationen von Späth, Strauch, Segeberg und Schnell auf.

⁷¹⁷ Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 151.

⁷¹⁸ Zitate und Paraphrasen entstammen dem Interview, das der Verfasser 2005 mit Höppner führte.

⁷¹⁹ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 425/426.

Tat ist zwar das Unterfangen weit fortgeschritten, mit intermedialen Experimenten einer schnelllebigen Welt gerecht zu werden, in der die Medien – gerade die visuellen – an Einfluss gewinnen. Erkennbar ist zudem auch ein konzeptioneller Aspekt, auf den Moll nicht eingeht: Nur in der radikal subjektiven Wahrnehmung und Reflexion des Alltags ist eine Behauptung in der Realität möglich, nur der Einzelne, der sich jeder Vereinnahmung entzieht, kann kritisch auf die Bedingtheit des Daseins blicken. Doch gerade dafür bräuchte das Individuum eine literarisch vermittelte Identität, die sich auf mehr gründet als auf Negation und Aggression. Es benötigte mehr Selbstvertrauen im Umgang mit dem Material, damit etwa die wichtigen und offenen autobiographischen Bezüge mehr sind als ein Erinnerungswust, damit auch die Schimpftiraden nicht in Belanglosigkeit, oder, noch schlimmer, Sexismus und Gewaltverherrlichung abgleiten. Doch davon ist das Ich der Materialbände und im Besonderen des Buchs „Rom, Blicke“ noch ein Stück weit entfernt.

So stellen die Veröffentlichungen aus dem Nachlass Werke des Übergangs dar. Berndt Höppner, der in früheren Jahren gemeinsam mit Brinkmann Versuche mit Text und Bild unternommen hat, hält den Band zwar für einen in Literatur und Kunst einflussreichen Versuch auf dem Gebiet der Intermedialität: In dem Buch sei es nicht um Illustration gegangen, sondern darum Dinge zu vollbringen, „die Sprache gar nicht mehr kann.“ Und doch sei es vor allem Zeugnis von Brinkmanns Ringen um Sprache.⁷¹⁸ Das ist ein entscheidender Punkt, der sich nicht nur daran ablesen lässt, dass Brinkmanns letzte Veröffentlichung zu Lebzeiten, der Gedichtband „Westwärts 1 & 2“, den Stellenwert des Bildes wieder deutlich limitiert hat. Einer der eindrücklichsten Belege dieser Problematik findet sich vielmehr auch am Ende von „Rom, Blicke“. Auf der Suche nach der passenden Beschreibung für zentrale Begriffe seiner Persönlichkeit wie Kindheit oder Sexualität übersetzt Brinkmann sie in Zitate, die er in Jahnns Roman „Fluss ohne Wiederkehr“ findet:⁷¹⁹

:Träume?: „die Blutgerinnsel der Seele“

:Gedanken?: „die über das Moos der Träume stieben“

Bei der Entwicklung neuer Schreibweisen in der Kombination von Text und Bild dokumentiert „Rom, Blicke“ nicht das Ziel, sondern den Weg.

4.4.4 Die Materialbände „Schnitte“ und „Erkundungen“

(Husten) Rom, den 26. April 1973
(eine Postkarte)/:

(ne hübsche ramsch Nichts, (ist jedes von gestern) niemand, nirgendswo, nie: hier in:)

(sowas blödes & strampeliges, sowas wie schneise, & du kommst mir mit 'ner vogue für deine fotze, nawa, s ist denn los: dahinten der kiosk brennt schön! : & und?)

Leck mal das von der Hose: & dann
: & was für ne ranzige gegenwart mir entgegengem, gräßlich: &

RISPARMIO!
Confezione Famiglia

gelbes Licht

(ist jede einzelheit sozialer dreck, d.h. bloß viel)

onanier nicht so viel, schrie eine Mutter

Spinaci

(Da bot mir jemand mitten im Spinat Prozente an, wegen des Viel, interessant: /):
: naja, ein alltag, ist eben ein tag im all?

(mensch, was für schatten ich sah, unglaublich, und was für menschen, unglaublich jeder hatte lach, & was ist) ein wenig fieber

: & % ziemlich billig kindisch = erwachsenes rundes da plus + % & : ist kindisch da (: & der abgestandene rotzleck von stadt splitterte in bruch stücken durch die offene tür in das stille zimmer)
rote Rücklichter (ein paar blümchen stanken im ausguß)

crocchette di patate in foglia

(& roch das nicht etwas verbrannt oder ranzig? & schnüffelte)
ein frisches Blatt

(: & wie ich (& diese wirklichkeit zitterte, g ist doch nur zusammen löhte, in d geschissen, von Euch) er gegenwa (: & erdamt nochmal, Eure rt, dasein, wirklichkeit, die schneiß aber wer ich Euch noch einmal gest da, hier wörter? & ich h glühte inden vorstellungen:)

(& wie ich sagte: hier, scheid reck!)/: &

LATTE SANO
PONTE GALERIA - ROMA

"ch" ihm wirklich krank" (darmschmerz ratatata, erschossn)
Schnitt:
LATTE PARZIALMENTE SCREMATO 1,8% MAX OMOGENEIZZATO - CONF ZIONATO CON MACCHIN ETRA PAK 500 c.c. piro
Forts.

frigosol

warum spielt jeder nicht mit gedanken? (quietschende bremsen)

neo
patato all'italiana

Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, *Schnitte*. 1988, S. 111.

4

.4.4 Die Materialbände „Schnitte“ und „Erkundungen“

Das zentrale Motiv der im Nachlass erschienenen Materialbände „Schnitte“ und „Erkundungen“ ist das Labyrinth. Brinkmann begreift es nicht in der Tradition der griechischen Mythologie als verschlungenen Weg zu einem Ziel, sondern als Irrgarten mit gebrochenen Spiegelflächen, als unübersichtlichen Wirrwarr, in dem der Mensch jegliche Orientierung verliert, als polylineares Gebilde, durch das ihn kein Ariadne-Faden führt. Dabei wirkt die labyrinthische Umgebung bedrohlich: Sie hält den Menschen nicht nur auf, sie attackiert ihn auch. Die auffälligste, symptomatischste und aggressivste labyrinthische Lebens- und Gesellschaftsform ist für Brinkmann die Großstadt. Wenn seine Hauptfigur durch den urbanen Raum spaziert und sieht, riecht und hört, nimmt sie in Text und Bild Schlaglichter auf, die ein Sammelsurium an negativ aufgeladenen Zeichen ergeben. Manche wiederholen sich, an Wertigkeit ist eines wie das andere – die Fragmente schaffen keine Struktur, das Panorama der Stadt zerfällt dem Subjekt in lauter Einzelheiten. Sie kann noch so detailliert in Straßennamen und Buslinien eingeteilt sein – dem Einzelnen bietet sie keinen Halt, sie ist verlassen und perspektivlos: „nichts, niemand, nirgendwo, nie“.⁷²⁰ Der Mensch droht im realen und medialen Abfall der Stadt zu ersticken. Keine Ecke, keine Ansicht weist ihm den Weg:⁷²¹

Wo ist hier der Ausgang?

Mit dem Labyrinth hat die Welt ihren finalen Zustand erreicht – was bleibt, ist der Untergang. Diese Aussage lässt sich an einer Veröffentlichung am Ende seiner Zeit in Rom ablesen, für die Brinkmann aus einem Wust an Textbruchstücken und Bildschnipseln eine Auswahl getroffen hat: „Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom World’s End“. Mit Zitaten aus Arthur Rimbauds gleichnamigem Band mit Prosagedichten stimmt Brinkmann den Leser auf „une saison en enfer“ ein, eine Zeit in der Hölle. Sie hat keinen Anfang und kein Ende, sondern gleicht einem „Fluss ohne Ufer“, wie Hans Henny Jahns Roman heißt, aus dem Brinkmann ebenfalls zitiert. Durch diese apokalyptische Version eines Labyrinths bewegt sich ein Verzweifelter, den Massen an Wörtern, Menschen und Erinnerungen bedrängen – seine Aufzeichnungen sind wie die „wenigen scheußlichen Blätter des Tagebuchs eines Verdammten“,⁷²² die Rimbaud, ein seelisch wie körperlich verwundeter Autor, wiedergibt.

⁷²⁰ Rolf Dieter Brinkmann, *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*. 1987, S. 394.

⁷²¹ Rolf Dieter Brinkmann, *Schnitte*. 1988, S. 81.

⁷²² Arthur Rimbaud, „*Une Saison en Enfer/Eine Zeit in der Hölle*“, in: *ders., Sämtliche Dichtungen*. 1997, S. 267.

Seine Gänge durch die Stadt führen Brinkmanns Protagonisten durch ein „elektrisches Versuchslabyrinth.“⁷²³ Die Menschen darin wirken wie Ratten im Labor – angetrieben von Geräuschstößen und Lichtimpulsen, einer fremden Konditionierung ausgeliefert, ohne zu wissen, „wer dafür das Drehbuch geschrieben hat.“⁷²⁴ Nur gelegentlich deutet Brinkmann an, wen er für verantwortlich hält: politische und ökonomische Systeme, die Staatsgewalt oder Einrichtungen wie die Schule, die mittels Normen, Zwängen und Rangordnungen eine öffentliche Angstkombination erzeugen und diese über Wörter und Bilder transportieren.

Die Auswahl in „World’s end“ zeigt, wie Brinkmann diese Mechanismen über eine bimediale Darstellung aufzeigen will: Drastisch vermitteln aus Zeitungen und anderen Printmedien ausgerissene Bilder Tod und Zerstörung. Auf der Seite, die ein Zeitungsschnipsel als letzte einleitet, platziert Brinkmann Aufnahmen karger Landschaften, leblos wirkender Menschen und einer Bildung, die den Tod verherrlicht.⁷²⁵ Zu dieser Oberfläche gesellt sich im Text die Tiefe des seelischen Leids und der Identitätskrise eines Individuums. An anderen Stellen umkreist Brinkmann Themen wie die Konditionierung des menschlichen Gehirns über Umwelteinflüsse, Normen oder Drogen, Kontrollmechanismen und Verhaltensweisen in Sprüngen mit Fotos sowie kurzen deutschen und englischen Texten und Überschriften aus Zeitungen und Zeitschriften. Auf dieser Folie vertiefen Fragmente Brinkmanns eigener Texte, die zum Beispiel seine Gänge durch die Stadt Köln beschreiben, einzelne Aspekte oder assoziieren neue. Zwar beschreiben auch diese Textteile wiederholt Szenen eines heruntergekommenen urbanen Alltags, auch sie machen in einem übertragenen Sinne „Foto click-click“,⁷²⁶ doch vor allem buchstabieren sie einen zentralen Zusammenhang aus. Im Verfall der Welt spiegelt sich „eine gespenstische Gehirnlandschaft.“⁷²⁷

Auch in den Bänden aus dem Nachlass führen die ausgeschnittenen Fotos auf derbe Weise Destruktion und Leid vor und stellen hie und da die treibenden Kräfte, etwa Kirche und Politik, an den Pranger. Andere Fotos setzt Brinkmann wie Metaphern ein, indem er zum Beispiel Versteinerungen zeigt.⁷²⁸ Die Textschnipsel setzen diese Ansichten der Umgebung in einen Bezug zur Innenwelt des Subjekts: Bilder von nackten Frauenkörpern beispiels-

⁷²³ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 77.

⁷²⁴ *ibd.*, S. 47.

⁷²⁵ Rolf Dieter Brinkmann, „Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom World’s End“, in: *ders.*, *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 115.

⁷²⁶ *ibd.*, S. 117.

⁷²⁷ *ibd.*, S. 96.

⁷²⁸ Brinkmann, *Schnitte*, S. 61.

⁷²⁹ Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. 2005, S. 146.

⁷³⁰ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 377.

⁷³¹ Brinkmann, *Schnitte*, S. 139.

weise wecken in ihm die Wut über einen gerade in den Medien erzeugten Druck, unter dem es viele Männer agieren sieht.

Wo Brinkmann eigene Fotos einsetzt, fällt ihre geringe Schärfe, ihre Fokussierung auf die Fläche, ihre Konturenlosigkeit auf. Oft sind es Gegenlichtaufnahmen, bevorzugte Motive sind schäbige oder vermüllte Ecken, demolierte Autos, Ruinen und kaputte Gegenstände. Brinkmann, so schreibt Michele Vangi, nimmt die Realität mit der Kamera in einem Ausschnitt wahr – beruhigende optische Dinge blendet er aus.⁷²⁹ Dabei steht die Trostlosigkeit der Motive vieler Alltagsfotos, etwa bei den dunklen Stadtansichten, in krassem Gegensatz zur Klarheit und Inszenierung in Postkartenansichten, Werbepostern und Zeitschriften. Häuserfassaden und Ansichten von Verkehrsanlagen wirken abweisend, wie Insignien einer wuchtigen Zivilisation, die den Menschen bedrängen. So scheint sich die Hand des Reisenden im fahrenden Zug vergeblich nach der Natur zu recken.⁷³⁰ Die Landschaft sieht verschwommen und düster aus, der Passagier rast an einem Niemandsland vorbei, das Überreste von Gebäuden und karge Orte dominieren. Die Zugfahrten kennen scheinbar kein Ziel – Gleise führen ins von gewaltigen Bergen umgebene Nichts oder in düstere Tunnel.⁷³¹

Mit voller Wucht trifft diese lähmende Perspektivlosigkeit das Individuum indes in der Stadt. Die selbst gefertigten Fotos halten die düstere Monotonie der urbanen Zeichen fest. Der Text vermittelt, wie sie sich auf die Menschen auswirkt. Die Umgebung hat sie infiziert: Sie treten auf als Wirrwarr aus Körperbewegungen und Gesichtssignalen, Gesten und Wörtern. Ihre Deformation zeigt sich am stärksten darin, wie die Versprechungen und Zwänge einer kapitalistischen Gesellschaft, Gewalt und Gegengewalt ihre Gefühle und Gedanken behindern, vor allem die Sexualität der Menschen, die zur Ware verkommt. Wie sie mit Tod und Verfall, Kommerz und Ordnungszwang zusammenhängt, bringt Brinkmann in Collagen zum Ausdruck, die auf vertiefende Textelemente verzichten und die assoziative Vielfalt für sich sprechen lassen: Text- und Bildsplitter aus Pornoplakaten und -heftchen mischt er unter Aufnahmen stockenden Stadtverkehrs und voller Schaufenster- und Metzgereiauslagen, von Explosionen, hartem Polizeieinsatz und Militäraktionen. Andere Collagen zeigen die Partikel einer Welt, in der Sexualität jede

4

.4.4 Die Materialbände „Schnitte“ und „Erkundungen“

Zärtlichkeit und Selbstbestimmtheit verloren hat – sie ist rohe Prostitution.⁷³² Eine Umgebung kommerzieller erotischer Symbole verschärft diese Stimmung, die zu schnellem Sex stimuliert, der die Menschen aber nicht glücklicher macht. An diesen Stellen vermittelt der Text keine Reflexionen, sondern Bilder:⁷³³

tiefhängende Schusswaffen in schwarzglänzenden Ledertaschen schlugen beim Gehen gegen den Unterleib.

So verfremdet und rekontextualisiert Brinkmann pornografisches Material, wie Andreas Moll festgestellt hat, über Text und Bild. Indem er sie in Fremdbildern und -texten zeige, wolle er die Fremdbestimmtheit der Sexualität vermitteln.⁷³⁴ Dem Subjekt bleibt in dieser Umgebung nur die Rolle des gebannten Betrachters. Entspannte, erfüllende Sexualität ist auch ihm in der Stadt nicht möglich:⁷³⁵

Ich kam gegen einen verfallenen Lattenzaun.

Angst verdirbt die Lust, die sich in aggressiven, gezwungenen Akten ausdrückt, in Panikorgasmen. Auch eine besondere Sensibilität in Form einer Art filmischer Wahrnehmung kann den Sprecher aus dieser Misere nicht befreien: Nach „Quick Cuts“,⁷³⁶ nach jedem Riss oder Schnitt, „nach Überblendungen & schneller Wechsel“,⁷³⁷ gibt es eine grässliche Fortsetzung, die „zurück in die Scheiße“⁷³⁸ führt. Wie die Kommerzialisierung der Sexualität im öffentlichen Raum mit der Verkrampfung des Einzelnen im Erlebnis der Lust korrespondiert, so spiegelt der ausweglose Wirrwarr der Stadt einen inneren Irrgarten:⁷³⁹

Die verseuchte Umwelt ist doch bloß ein anderer Ausdruck für den Grad der inneren Verseuchung.

Der Protagonist taumelt durch ein Angst- und Todesuniversum, rast- und planlos, mit gehetztem Blick. Wörter und Bilder, Laute und Eindrücke, wirre Zeichen und Chiffren erzeugen ein Delirium, das ihn ansteckt. Sein Denken und Fühlen gerät in eine Krise: Das Ich bewegt sich durch „mein eigenes Labyrinth voll Schrecken und Angst.“⁷⁴⁰

⁷³² Brinkmann, *Schnitte*, S. 74-77. Um diesen Eindruck zu erwecken, setzt Brinkmann mehrfach pornographische Fotos ein. Sie dienen nicht mehr wie in den 60er Jahren, darauf hat Thomas von Steinaecker hingewiesen, als Ausdruck einer bisher vernachlässigten Sinnlichkeit, sondern als visuelle Provokation. Siehe: Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. 2007, S. 128.

⁷³³ Brinkmann, „World's end“, S. 113.

⁷³⁴ Andreas Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*. 2006, S. 150 ff.

⁷³⁵ Brinkmann, „World's end“, S. 8.

⁷³⁶ ebd., S. 69.

⁷³⁷ ebd., S. 38.

⁷³⁸ ebd., S. 27.

⁷³⁹ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 43.

In einer unbegreiflichen, feindseligen Umgebung entgleitet ihm die Kontrolle über innere und äußere Bewegungen: Sein Ich ist zerstückelt wie die wahrgenommene Welt – der Versuch es auszudrücken, verkümmert zum Stammeln. Seinen Sinnen kann er nicht trauen: Wiederholt stößt er sich. Das sprechende Ich wird sich seiner Identität unsicherer:⁷⁴¹

anwesend und doch nicht genau anwesend, wo befand ich mich und wer war ich?

In dem Gefühl, von seiner Umgebung attackiert zu werden, droht sich die Identität des Subjekts aufzulösen.⁷⁴²

Die verschiedenen Ichs fallen durcheinander. / Und einer sind Viele nicht Ich.

So findet es auch auf seine zentrale Frage keine Antwort:⁷⁴³

Was Wo Wer bin ich?

Für Herausgeberin Maleen Brinkmann drückt sich dies im Titel „Schnitte“ aus: Er „steht für den beobachtenden auswählenden Blick ‚quer durch den Augenblick‘ einer gespenstischen inneren wie äußeren ‚Landschaft‘.“⁷⁴⁴ Die den Sprecher ereilende Ahnung einer Katastrophe nährt sich nicht nur aus den äußeren Einflüssen, sie spiegelt vielmehr auch „laute Gedankenschlägereien im Kopf“,⁷⁴⁵ wie Brinkmann die inneren Zerreißproben seines Sprechers nach Jean Paul umschreibt. Aufnahmen mit seinem Fotoapparat veranschaulichen, wie der Dichter seine Arbeitssituation verortet sieht in einer Umgebung des urbanen Gedränges, des armseligen Daseins und der zivilisatorischen Verhängnisse. Wie aber die Identität des schreibenden Ichs sich in diesem Szenario aufzulösen droht, das beleuchtet nur der Text auf assoziative Weise:⁷⁴⁶

Ich kann nicht mehr sprechen, Wörter sind nur verschimmelte Erfahrung.

So erlebt Brinkmann wie schon Walter Benjamin einen ununterbrochenen Schock der Großstadterfahrung, den urbanen Raum als „Labyrinth der Zeichen.“⁷⁴⁷ Aber während

⁷⁴⁰ Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*. 1979, S. 386.

⁷⁴¹ Brinkmann, *Schnitte*, S. 38.

⁷⁴² Brinkmann, *Erkundungen*, S. 56.

⁷⁴³ Brinkmann, *Schnitte*, S. 50.

⁷⁴⁴ *ibd.*, S. 159.

⁷⁴⁵ Brinkmann, „World's end“, S. 109.

⁷⁴⁶ *ibd.*, S. 113.

⁷⁴⁷ Mauro Ponzì, „Topographie des Bildraums“, in: Bernd Witte (Hg.), *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. 2008, S. 112.

Benjamin, wie Mauro Ponzi schreibt, „eine ‚bildhaft-symbolische‘ Methode“⁷⁴⁸ braucht, um die fragmentarischen Phänomene der Modernität zu deuten, und eine Beobachtungsgabe fordert, die fähig ist, „aus der Masse der Visionen und Erfahrungen, die man in der Metropole haben kann, die bedeutsamen Ereignisse ‚herauszupflücken‘“,⁷⁴⁹ sucht Brinkmann über die Negation aller vorgeblichen Bedeutungen und Kontexte das Neue, Andere. Brinkmanns Wahrnehmung und Schreiben, so fasst es Thomas Groß treffend, versuchen „einem als globalen Verschwörungszusammenhang begriffenen Gesellschaftssystem beizukommen, indem sie jedes Sinnesdatum abtasten.“⁷⁵⁰ Brinkmanns Materialbänden eignet in Text und Bild „ein vielperspektivischer Blick.“⁷⁵¹ Eine der Grundfunktionen der Montage- und Collageverfahren Brinkmanns, so hat auch Karsten Herrmann erkannt, ist „die dekonstruierende Zurschaustellung eines tagtäglichen und allzu vertrauten (Sprach- und Bild-) Terrors, der als solcher kaum mehr wahrgenommen wird.“⁷⁵² Die Wirklichkeit, gegen die Brinkmann angehe, sei die „öffentliche Wirklichkeit der übersemiotisierten Stadtlandschaften und der sich endlos reproduzierenden Medienlandschaften“,⁷⁵³ welche die unmittelbar-sinnliche erfahrbare Realität unter sich begrabe. Er verweigere sich „einer narrativen oder darstellenden Synthetisierung des als heterogen und bedrohend Erfahrenen“,⁷⁵⁴ vielmehr wolle er das Chaos abbilden.

Wie der Mensch durch den Wirrwarr der Stadt und des Lebens irrt, so treibt das schreibende Subjekt durch einen labyrinthischen Stoff, ohne ihn aktiv gestalten zu können: Brinkmann bastle mehr als er dichte, wie Michele Vangi treffend schreibt.⁷⁵⁵ Die Materialbände sind zum einen Manifeste mangelnden Selbstvertrauens und krisenhafter Erfahrungen – der Autor erkennt, dass ihm die Konzentration fehlt, die Selbstdisziplin, dass materieller Druck und zwanghafter Ehrgeiz auf ihm lasten. Die Bände zeugen davon, wie er in Ansätzen steckt – er habe zu viele Einfälle, schreibt Brinkmann, die er nicht zusammenbringen könne. Zwar will er üben, „von dem irren totalen Einzelheiten-sehen“⁷⁵⁶ wegzukommen:⁷⁵⁷

Aber das Feld ist mir noch nicht klar. Und mein eigener Standpunkt noch zu schwankend, kreisend, suchend, herumtastend, zu unsicher.

⁷⁴⁸ Ponzi, „Topographie des Bildraums“, S. 112.

⁷⁴⁹ ebd., S. 115/116.

⁷⁵⁰ Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. 1993, S. 181.

⁷⁵¹ Anonym, „Erinnern, Forschen, Spähen. Bildersammlungen in der zeitgenössischen Kunst“, in: http://www.uni-dortmund.de/FB16/kunst/hpbus/_atlas2.html (10.3.2006).

⁷⁵² Karsten Herrmann, *Bewusstseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum. Brinkmanns Collagebücher*. 1999, S. 269.

⁷⁵³ ebd., S. 271.

⁷⁵⁴ ebd., S. 272.

⁷⁵⁵ Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 143.

⁷⁵⁶ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 363.

⁷⁵⁷ ebd., S. 317.

⁷⁵⁸ Dirck Linck, „Liking things‘: Über ein Motiv des Pop“, in: ders. und Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. 2006, S. 153.

So bleibe ihm ein alptraumhafter, unlogischer Text. Die Fülle der Dinge, so erkennt Dirck Linck richtig, überwältigt „das ihr unterworfenen Subjekt und sabotiert dessen Bemühen, den ihm adressierten Sprung ins Allgemeine zu machen. Bezugspunkt des formlosen Textes ist ein Subjekt, das seine zerstreuten Wahrnehmungsakte in immer neuen Ansätzen medialisiert, also von sich abtrennt und zugleich kommuniziert.“⁷⁵⁸ Und doch stellen die Bände mehr dar als Sammlungen für literarische Werke, wie Maleen Brinkmann in der editorischen Notiz zum Buch „Schnitte“ schreibt – sie zeigen Brinkmann eben auch auf der Suche nach neuen Denk- und Schreibweisen.⁷⁵⁹ So sieht er die „Erkundungen“ als Vorarbeiten zu einem Roman,⁷⁶⁰ für den er aber keine fein konstruierten Handlungsstränge oder Figurenkonstellationen entwerfen will:⁷⁶¹

Die Story ist schnell erzählt.

Vielmehr schwebt ihm ein Gedankenwirbel vor:⁷⁶²

Wenn Roman, dann ein total freier, aufgesplitterter in Einzelszenen und Gesamtszenen, mit Reflexionen, Zusammenbrüchen, Delirien, und am Schluss: das selbstbewusste Ich.

Der Roman soll mehrwertige Figuren, Szenen, Gedanken, Wahrnehmungen und Assoziationen enthalten, die Szenen sollen rotieren. Dabei will Brinkmann streng mit Filmtechniken arbeiten, zum Beispiel Cut ups.⁷⁶³ Wie umfassend er dieses Stilprinzip versteht, zeigt die Auswahl für „World’s end“: Die Hektik der Stadt und der Wahrnehmung transportiert er über Collagen aus Textelementen mit uneinheitlichem Schriftbild und Bildern, die so über die Schrift geklebt sind, dass einzelne Buchstaben nicht mehr zu sehen sind. Sätze aus verschiedenen Texten brechen abrupt ab, andere beginnen unvermittelt. Das Hineinschneiden von Überschriften aus Zeitungen und Zeitschriften verstärkt den Eindruck, dass es um eine vermittelte Realität geht. Zudem löst Brinkmann grammatikalische und semantische Einheiten auf, die Ebenen verschieben sich:⁷⁶⁴

Krücken schlugen in Messer ... Lautlose Musik

⁷⁵⁹ Im Gedichtband „Westwärts 1 & 2“ behandelt Brinkmann viele Motive, die auch in den Materialbänden auftauchen, hoch konzentriert – unter anderem das Labyrinth. In „Variation ohne ein Thema“ (Rolf Dieter Brinkmann, Westwärts 1 & 2. 1975, S. 148–150) beschreibt er die Gegenwart als „nachgemachtes Labyrinth“, ein Bild, das er in einer lyrischen Doppelschaltung aus erinnerten und heutiger Zerstörung verdichtet.

⁷⁶⁰ Brinkmann gliedert die Vorarbeiten in vier Alben: Zeitungsausschnitte mit einer Spalte Lektüre-Auszüge, ein faktisches Tagebuch mit Zeiten, ein Tagebuch mit Fotos und Prosa-Einschüben sowie Notizen für einen TV-Film. Siehe: Brinkmann, *Erkundungen*, S. 197.

⁷⁶¹ ebd., S. 3.

⁷⁶² ebd., S. 193.

⁷⁶³ Burroughs’ Einfluss ist dabei unübersehbar. So erkennt Brinkmann auch für Michele Vangi in der Montage nach Burroughs’ Vorbild eine Möglichkeit der Erneuerung literarischen Schreibens, die in der Konfrontation von Text und Bild liege, der Befreiung von der Fixierung auf Sprache. Siehe: Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 147.

⁷⁶⁴ Brinkmann, „World’s end“, S. 111.

Auch damit geben die Text-Bild-Montagen eine labyrinthische Struktur vor, aus der eine urbane Verrottung, eine „Phantomgegenwart“⁷⁶⁵ zu Tage tritt. Mit einer Vielzahl von Adjektiven umkreist Brinkmann den Zustand einer verwahrlosten Umgebung.⁷⁶⁶ Auch Metaphern, Umschreibungen und Vergleiche benutzt Brinkmann, um das Bild einer heruntergekommenen Gegenwart und ihrer leeren, apathischen Insassen zu beschwören,⁷⁶⁷ insbesondere die Misere des Sprechers, die er manchmal mit dem Leid der Juden im Dritten Reich assoziiert. Dazu passt an vielen Stellen eine Bildsprache, die eine Flut an gleichwertigen Impressionen eines bedrückenden Alltags transportiert. Eine textfreie Collage etwa zeigt Fotos von einer Zivilisation, gegen die sich die Natur nur mühsam behauptet, mit Aufnahmen von verwahrlosten Haus- und Hofansichten.⁷⁶⁸

An vielen Stellen entsteht das apokalyptische Bild eines Universums der Gewalt und des Irrsinns, der Epidemien und des Todes, dessen Triebkräfte Medien⁷⁶⁹ und Machthaber, gesellschaftliche Bräuche und Kommerz sind. Die Collagen zeigen an, wie das Subjekt diese Welt der Explosionen, Skelette und Ruinen wahrnimmt: in Rissen, Splittern und als diffusen Haufen Dreck und Gerümpel, als eine wirre Folge von Gewalttaten, Kämpfen und Unfällen. Ausgerissene und neu gesetzte Überschriften, eigene und ausgeschnittene Fotografien aus Zeitungen und Zeitschriften sowie Textschnipsel vermitteln unruhige Schnitte. Gerade das macht die Materialbände für Thomas Hornemann zu Beispielen einer Text-Bild-Kongruenz: „Die Schrift ist ... ein bildnerisches Mittel, und bildnerische Mittel (Fotos, Farbe und Bildchen) werden von Texten durchsetzt.“⁷⁷⁰ Das bedeutet auch: Brinkmann betont kein formales Ordnungsprinzip, das Inhalte klar gewichten würde. Vielmehr versucht er, um mit Jan Röhnert zu sprechen, Bewusstseinsvorgänge zu vergegenwärtigen, die in der Konfrontation mit der urbanen Umgebung ablaufen, „um so zu einem sprachlich adäquaten Abbild einer medial durchgestalteten Außenwelt vorzustoßen.“⁷⁷¹ Dabei, so schreibt Brigitte Weingart treffend, setze Brinkmann den Schnitt absolut – „im ‚Aufeinanderprallen‘ von Bildzitaten und Textstücken ... entsteht kein Drittes, oder: als solches nur ein Bruch.“⁷⁷²

⁷⁶⁵ Brinkmann, *Schnitte*, S. 6/7.

⁷⁶⁶ Einige Beispiele: öde, hässlich, grau, leer, starr, bewegungslos, kaputt, abgestanden, ranzig, tot, ausgeträumt, gespenstisch, verlassen, trostlos, verfallen, faul, zerfetzt, zerrüttet, zerfressen, verwahrlost, vergammelt, schäbig, verstaubt, aufgeweicht, billig, dreckig und versumpft.

⁷⁶⁷ Dazu gehören auch immer wieder sprachliche Bilder aus dem Themenkreis der Krankheit (vgl. Kap. 4.4.1).

⁷⁶⁸ Brinkmann, *Schnitte*, S. 95.

⁷⁶⁹ Michele Vangi hat auf Brinkmanns kritische Haltung zur Kommunikation der Massenmedien hingewiesen, die er ebenfalls mit der Metapher einer ansteckenden Krankheit belegt. Siehe: Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 147.

⁷⁷⁰ Thomas Hornemann gehörte zu der Kölner Künstlergruppe EXIT, mit der Brinkmann eine Zeitlang zusammenarbeitete. Seine Einschätzung formuliert er in einem Interview: Gunter Geduldig, „Manchmal ging es richtig zur Sache! Ein Gespräch mit Thomas Hornemann“, in: *Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann. Zugleich Mitteilungsblatt der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft*, 2004/2005, 8. Jg., H. 1/2, S. 15/16.

⁷⁷¹ Jan Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. 2007, S. 301.

Oft sind es nicht glatte Schnitte, sondern Risse – das verstärkt den Eindruck des Fragmentarischen, der sich im Text durch die Orthographie missachtende Zeilenumbrüche und in den „Erkundungen“ auch durch die enge Anordnung in Spalten widerspiegelt.⁷⁷³ So vermittelt Brinkmann formal das Motiv des Labyrinths, in dem der Mensch keine Erkenntnisse gewinnt, sondern nur Fragen stellen kann.⁷⁷⁴

Wer ist da?

Die Collagen zeigen zwar Bilder von Militäraufmärschen, Politikern und Demonstranten, doch diese verbinden sich wie viele Textteile zur diffusen Oberfläche einer „Gespensterschau verkrüppelten Lebens.“⁷⁷⁵ Die Gemengelage ist hoch assoziativ, alles ist miteinander verflochten: individuelle Verzweiflung und allgemeine Weltuntergangsstimmung, Medienschelte und Kommerzkritik, Sinnbilder des Todes und „Wahnsinn der Kommunikation.“⁷⁷⁶ Mehrere Collagen zeigen düstere Ansichten einer bedrängten, verkümmerten Natur mit Fotos von Frauen in aufreizenden Posen, oft kombinieren sie den zerstörerischen Einfluss der Zivilisation, die Wucherung der Städte mit Text- und Zeitungsschnipseln zu Tod und Geld. In einem gewaltigen Patchwork⁷⁷⁷ zeichnet Brinkmann das Bild eines von Traditionen und Vermittlungen bis zur Verstümmelung der Akteure fremdbestimmten Daseins, das er in beschädigten Textteilen formal versinnbildlicht.⁷⁷⁸ Texten wie Bildern, da hat Roberto Di Bella Recht, nimmt „Brinkmanns Schnitt-Technik ... den beruhigenden, denotativen Sinn.“⁷⁷⁹ So „setzt sich das Materielle des Schreib-Aktes aggressiv vor die sprachliche Setzung der Bedeutungen.“ Für Brinkmann sei dies eine Möglichkeit, gängige, über eine „auf Folgerichtigkeit und Kontinuität aufbauende Sprache“ transportierte alte Irrtümer und Vorstellungen hinter sich zu lassen und zu sich selbst zu finden: „Erst indem das Ich durch den Raum der Zeichen reist, sich psychisch und physisch der Befremdung durch das chaotische Außen aussetzt bzw. dieses schonungslos dokumentiert, um so die trügerische Selbstverständlichkeit der Weltbezüge aufzubrechen, kann es hoffen, aus dieser – auch eigenen – Zersplitterung heraus zu einer neuen Wahrnehmung

⁷⁷² Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 94.

⁷⁷³ Von einem wohlgeordneten Zerstören, wie Bernd Stiegler Brinkmanns Technik umschreibt, kann nicht die Rede sein. Siehe: Bernd Stiegler, „Das zerstörende Bild. Versuch über eine poetologische Figur Rolf Dieter Brinkmanns“, in: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. 2010, S. 34.

⁷⁷⁴ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 7.

⁷⁷⁵ ebd., S. 9.

⁷⁷⁶ ebd., S. 12.

⁷⁷⁷ Brinkmann nennt die Quellen, die er nutzt: Brinkmann, *Erkundungen*, S. 198. Dazu gehören auch Briefe an seinen Freund Helmut Pieper und seine Frau Maleen.

⁷⁷⁸ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 141.

⁷⁷⁹ Roberto Di Bella, „'Zu viele Wörter/Zuwenig Leben'. Aspekte einer post-modernen Sprachkritik bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: <http://www.gradnet.de/pomo2.archives/pomo2.papers/bella00.htm> (13.7.2005).

4

.4.4 Die Materialbände „Schnitte“ und „Erkundungen“

der es umgebenden Gegenwart und damit seiner selbst durchzustoßen.“⁷⁸⁰ So ist es durchaus angebracht, den Begriff „Schnitte“ nicht nur als Hinweis auf die filmische Technik des Schreibens zu verstehen, als Synonym für „Schrägperspektiven, Perspektivenwechsel, Satzverkürzungen, ineinander geschobene Vorgänge – Schreibmethode des Films, der minimal art: Verlangsamte Bewegung, fast monochrom, nur geringfügige Abweichungen, Distanz zu den Dingen, ausgedehnte Augenblicke.“⁷⁸¹ Wer ihn wie Regina Carstensen als Metapher für abgebrochene, schreckhafte Bewegungen begreift,⁷⁸² ist zu zaghaft. Mutiger ist dagegen Rasche: Der Titel stehe auch für die beschädigte Umwelt.⁷⁸³ Am konsequentesten aber denken Stefan Greif, der in dem montierten Material eine Versinnbildlichung dafür sieht, wie „sich die erfahrene Gewalt gegen das eigene Publikum“⁷⁸⁴ kehrt, und Sibylle Späth: „Der zerstückelte Bildtext verweist auf reale Verletzungen.“⁷⁸⁵

Das Auseinanderschneiden und Zusammenfügen ist für Brinkmann kein Selbstzweck, sondern ein sinnhaftes Verfahren.⁷⁸⁶

der Trick, und das ist doch nur die Methode, verstehen Sie? mit der man das eigene konditionierte Bewusstsein überlistet, ist hier natürlich das Zusammenstellen von gerade im Augenblick des Schreibens mir einfallenden zufälligen Reisestrahlen.

Schnitte durch die Zeit und durch sein Bewusstsein will er anwenden, auch seine Fotografien will er zerlegen.⁷⁸⁷

Sammele das Material. Wie immer, Stell das Material anders zusammen, zerschneide die Furchtbilder.

Was ihm vorschwebt, ist ein radikaler Akt der Emanzipation.⁷⁸⁸

Dieses Durchschütteln von Wörtern und Bildern im Schreibakt selber, ohne links und rechts und um mich herumzuschauen, ohne Rücksicht auf Konstruktionen und Folgerichtigkeit, erfahre ich beim Schreiben tatsächlich als eine physiologische Befreiung aus dem zusammengezogenen, geduckten Verharren.

⁷⁸⁰ Auch für Hermann Rasche ist Brinkmann ein aggressiver Chronist des Verfalls: Die Wirklichkeit zeige sich diesem als „a multitude of basically simultaneous, though disparate snippets without any structure, and ... isolated momentary sensations, a barrage of unrelated images“. Siehe: Hermann Rasche, „Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann's ‚Schnitte‘“, in: Jeff Morrison/Florian Krobb (Hg.), *Text into image: image into text*. 1997, S. 243.

⁷⁸¹ Regina Carstensen, „Grazwärts 3 & Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Camera Austria*, 1987, 8. Jg., H. 24, S. 9. Diesen Zusammenhang spricht auch Michele Vangi an: Schnitte seien in diesem Zusammenhang zu verstehen als der Filmsprache entlehnte Unterbrechungen einer Linearität des Geschehens, die der Realität nicht entspreche. Siehe: Michele Vangi, „No ideas but in things: La ricezione della letteratura algloamericana nell'opera di Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Annali della Università degli Studi di Napoli*, 2007, 17. Jg., H. 1-2, S. 363.

⁷⁸² Carstensen, „Grazwärts 3 & Rolf Dieter Brinkmann“, S. 9.

⁷⁸³ Rasche, „Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann's ‚Schnitte‘“, S. 242 ff.

⁷⁸⁴ Stefan Greif, „Schlagwörter sind Wörter zum Schlagen, hast du das begriffen?‘ Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Robert Weninger (Hg.), *Gewalt und kulturelles Gedächtnis*. 2005, S. 143.

⁷⁸⁵ Sibylle Späth, *Rolf Dieter Brinkmann. Realien zur Literatur*. 1989, S. 115.

Brinkmann will einer „Gegenwart aus kontrollierten Wahrnehmungen“⁷⁹³ entgehen, wie sie aus seiner Sicht vor allem die Medien transportieren. Er zerreißt, schneidet aus und fügt zusammen,⁷⁹⁰ um zu zeigen, dass sie keine Wirklichkeit vermitteln, sondern eine ideologisch bestimmte Auswahl. Mit ihr steuern die Medien den Menschen „im Kontrollraum der Gegenwart“⁷⁹¹ und lenken ihn von seinen Grundbedürfnissen ab. Aktualität und auffällige Aufmachung vieler Zeitungen und Zeitschriften desavouiert Brinkmann als Bombardement auf die Sinne des Menschen.⁷⁹² Das verdeutlichen zahlreiche Collagen, in denen er die Eigenheiten von Printmedien überzeichnet. So packt er etwa in der Mitte des Buchs „Schnitte“ mehrere Seiten prallvoll mit Ausschnitten von Zeitungsberschriften zu Tod, Hoffnungslosigkeit, Gewalt, Apokalypse, Medien, Militär und Geld, Comics zu Gewalt, Menschenverachtung, Autoritätsgläubigkeit und Materialismus, Zeitungsfotos von einer düsteren Zivilisation und historischen Aufnahmen von einer Schlacht und einer Katastrophe, Werbeanzeigen zu Sexualität und Kultur.⁷⁹³

Die Collagebnde ähneln, wie Karsten Herrmann analysiert, „einem explodierenden inneren Monolog, in dem die Realität, die Medien-Realität und die Fiktion sich in stndiger Osmose befinden.“⁷⁹⁴ Brinkmann, so findet auch Thomas Groß, gestalte seine Texte neu: „Der Collage- oder Montagecharakter seiner Textkonvolute ist die formale Entsprechung einer Wirklichkeitswahrnehmung, die den Anspruch erhebt, das Unzusammenhängende und Wirre, das latent Unbewusste und Bedrohliche der Alltagserfahrung authentisch zur Darstellung zu bringen.“⁷⁹⁵ Es sei die denkbar schärfste Zertrümmerung der Form und Zuspitzung der Diagnose: Ein Mittel gegen die apokalyptisch erfahrene Welt gibt es nicht. Aber bis zum Schluss versuche sich das Ich zu behaupten als Subjekt des Widerstands. Fotos und andere Bildelemente nutzt Brinkmann dabei nicht dazu, wie Uwe Schweikert meint, eine optische an die Stelle einer diskursiven Kontinuität zu setzen.⁷⁹⁶ Vielmehr wirken sie wie ein Verstärker für die Artikulation der hektischen Wahrnehmung einer zerfallenden Welt.

Die Materialbände, darin ist sich die Forschung weitgehend einig, dokumentieren ein Experiment: Für Brinkmann, so stellt Michael Strauch fest, seien die Text-Bild-Montagen

⁷⁸⁶ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 15.

⁷⁸⁷ *ebd.*, S. 182.

⁷⁸⁸ *ebd.*, S. 187.

⁷⁸⁹ *ebd.*, S. 66.

⁷⁹⁰ *Mehrere Seiten illustrieren den Arbeitsprozess, in dem sie Notizen zum Plan, aber noch nicht seine Ausführung zeigen. Siehe zum Beispiel: Brinkmann, Schnitte, S. 106 und 118.*

⁷⁹¹ *ebd.*, S. 19.

⁷⁹² *hnliche Attacken reitet aus Brinkmanns Sicht die Werbung mit aufreizenden Fotos, Postkarten voller kitschiger Romantik oder grospurigen Plakaten. Siehe: Brinkmann, Schnitte, S. 11 und 111.*

⁷⁹³ *ebd.*, S. 72/73.

⁷⁹⁴ Herrmann, *Bewusstseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum*, S. 29.

⁷⁹⁵ Groß, *Alltagserkundungen*, S. 259.

⁷⁹⁶ Uwe Schweikert, „Sehen heißt heute erleben‘. Notizen bei der Lektüre von Rolf Dieter Brinkmann“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, S. 202.

„Grundlagenforschung zur zeitgenössischen Wahrnehmungs- und Ausdruckspraxis.“⁷⁹⁷ Er wolle seine Bewusstseinsstrukturen bloßstellen und durch Objektivierung befreien: Sein Mittel dabei sei die Sprachzerstörung. Der Reizflut halte er „Stille“ entgegen, er verweigere sich ihr: „Produkte, die innere Verstümmelung und Wirklichkeitsverlust maßgeblich verursachen, Zeitungen, Illustrierte, Nachrichtenmagazine, sollen, ihrerseits verstümmelt, Material liefern, um jenseits davon so etwas wie eigene Gegenwart wiederzugewinnen.“⁷⁹⁸ Auch Michele Vangi ist dieser Auffassung: Brinkmanns Collagen stellen die Abwesenheit eines Sinnes dar und die Störung der konventionellen Wahrnehmung von Texten und Bildern,⁷⁹⁹ eine Irritation des Blicks.⁸⁰⁰ Und Heiko Wangelin kommt zu dem Schluss, für Brinkmann sei Fragmentierung der Wirklichkeit „das Ergebnis einer programmatischen Wahrnehmungserweiterung, über die sich der Autor den Oberflächen der disparaten Erscheinungs- und Bilderwelt rückhaltlos öffnen will und unter Verzicht auf eine überkommene sprachlich-begriffliche Systematisierung der Eindrücke eine zunehmend fragmentarisierte Realität bloßlegt.“⁸⁰¹ Brinkmanns Beharren auf Evidenz und Glaubwürdigkeit der bildlichen Oberfläche, seine Hoffnung, mit Collagen das Wesen der Gesellschaft sezieren zu können, führe zu einem Verschwinden des Sprachtextes in den Bruchstücken der entfremdenden Bilderwelt, „absorbiert durch einen Mechanismus, der die Bilder ständig neu hervorbringt.“⁸⁰² Bei Brinkmann führe die Montage dazu, dass das Darzustellende den Autor überwältige. So vermitteln die Collagen eben nicht nur ein Abbild der Gegenwart, wie Herausgeberin Maleen Brinkmann meint, sondern auch, wie die Umgebung den Dichter bedrängt, wie Unglücksszenarien und urbane Hektik seine Arbeitssituation beeinträchtigen, wie er sich nach Stille und Besinnung sehnt.⁸⁰³ Mit den Montagen, so formuliert es Karsten Herrmann, erzeuge Brinkmann eine Multiperspektivität, die den Autor „zunehmend in die Rolle des an die medialen Sprachfertigprodukte Ausgelieferten“⁸⁰⁴ drängt. So bewegten sich die Materialbände „auf einem schmalen Grat zwischen neuen experimentellen Aussageformen und dem drohenden Verstummen.“⁸⁰⁵ Für Genia Schulz wiederum betreibt Brinkmann in den „Erkundungen“ Selbst- und Wirklichkeitserforschung. Das Material sei überwältigend und lasse sich nicht als Geschichte mit Figuren in den Griff bekommen. Der Text bilde eine Reizüberflutung ab. Der Autor werde vom Gegenstand Gegenwart erschlagen. So erscheine die „Registratur als aggressive Antwort auf die Aggression.“⁸⁰⁶

⁷⁹⁷ Michael Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montage*. 1998, S. 104.

⁷⁹⁸ ebd., S. 85. Zum gleichen Ergebnis kommt Rainer Kramer, für den Brinkmann in der neuen Zusammenstellung bekannten Materials die Sinndressur zu überwinden versucht, der das Individuum in der Öffentlichkeit unterliegt. Siehe: Rainer Kramer, *Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Brinkmanns innerer Krieg in Italien*. 2000, S. 145.

⁷⁹⁹ Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 150.

⁸⁰⁰ ebd., S. 153.

⁸⁰¹ Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 41.

⁸⁰² ebd., S. 101.

⁸⁰³ Brinkmann, *Schnitte*, S. 54 und 102. Wiederholt verwendet Brinkmann die Tür zur Stille als eines der wenigen hoffnungsvolleren sprachlichen Motive.

⁸⁰⁴ Herrmann, *Bewusstseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum*, S. 250.

⁸⁰⁵ ebd., S. 288.

⁸⁰⁶ Genia Schulz, „Kein Zugeständnis. Rolf Dieter Brinkmanns ‚Erkundungen‘“, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1987, 41. Jg., H. 463/464, S. 917.

Somit sind die Materialbände, um mit Karsten Herrmann zu sprechen, „Ausdruck eines permanenten und nie abgeschlossenen Ringens um eine Schreib- und Gestaltungsweise, die dem äußerlich und innerlich Wahrgenommenen sowie den sich dabei vielfach ergebenden Schnitt- und Differenzpunkten gerecht werden kann.“⁸⁰⁷ Brinkmann streife durch den Bewusstseinsraum wie auch durch urbane und mediale Räume und hebe in den komplexen Montagen jegliche raum-zeitliche Logik und Linearität auf. Für Jürgen Ploog tut er dies souverän: Bei Brinkmann entstehe „das Archiv einer zweiten Realität, das durch die Technik der Montage Schritt für Schritt dem herrschenden Kontrollprozess entzogen wird ...“⁸⁰⁸ Das Ziel „dieser kartografischen Markierung ist, die transverbale Ebene zu erreichen, die stumme Sprache jener Landschaft, in der sich die Bilder enthüllen,“⁸⁰⁹ die Teil des Kontrollprozesses seien. Ähnlich sieht es Thomas von Steinaecker: Zwar folge Brinkmann keinem übergeordneten Konzept, „vielmehr beginnen die Texte und Bilder unkontrolliert zu wuchern“.⁸¹⁰ Oft zeige sich zudem gerade im Verhältnis von Text und Bild, wie Brinkmann verzweifelt gegen den Overkill der vermeintlich sinnlicheren Bilder anschreibe.⁸¹¹ Und doch nähere er sich der unmittelbaren Wiedergabe der eigenen subjektiven Wahrnehmung an: Vorgegebene Bilder und die eigene Konstitution analysiere er klar. Brinkmann wahre mit dem Verfahren den Überblick.⁸¹²

Skeptischer ist dagegen Matthias Ulrich: Die „Erkundungen“ zeigten, wie das Wahrnehmungssensorium des Menschen mit der Wirklichkeit nicht mehr fertig werde, sondern nur „ein unscharfes, und mattes, ja gar nicht mehr im Zusammenhang erkennbares Bild der Wirklichkeit liefert.“⁸¹³ Das Buch lasse sich als Versuch lesen, „die Wahrnehmungsstörung, dieses Zerfasern und Zerbröseln des Ichs in den Kanälen einer universalen Beschallungsmaschinerie zu stoppen und so den Menschen Hinweise auf einen möglichen Widerstand zu geben.“⁸¹⁴

Die Wahrheit liegt in der Mitte. Brinkmann ist überzeugt davon, Formen und Konventionen zerschlagen zu müssen, um zeitgemäß und frei schreiben zu können – zugleich aber ist er sich seiner Mittel unsicher. Er steht mitten im Experiment, der Ausgang ist offen. Im Text finden sich Tippfehler, Korrekturen, handschriftliche Notizen, Überklebungen, Abbrüche und Anmerkungen, dass noch Szenen eingefügt werden sollen.⁸¹⁵

⁸⁰⁷ Herrmann, *Bewusstseins erkundungen im Angst- und Todesuniversum*, S. 192.

⁸⁰⁸ Jürgen Ploog, „Exhibition des zufälligen Ichs: Brinkmanns Reise durch stürzende Paradigmen“, in: Wolfgang Rieger (Hg.), *Jürgen Ploog, Facts of Fiction. Essays zur Gegenwartsliteratur*. 1991, S. 38.

⁸⁰⁹ ebd., S. 38.

⁸¹⁰ Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, S. 133.

⁸¹¹ ebd., S. 150.

⁸¹² ebd., S. 134.

⁸¹³ Wolfgang Rieger, „Ein Dichter im elektrischen Versuchslabyrinth der Städte (zu den ‚Erkundungen‘)“, in: *Flugasche. Literaturzeitschrift*, 1988, 9. Jg., H. 1, S. 37 (mit Anmerkungen von Matthias Ulrich).

⁸¹⁴ ebd., S. 37.

⁸¹⁵ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 228. In einer editorischen Notiz, die Entstehen und Gliederung des Bandes erläutert, weist Maleen Brinkmann darauf hin, dass bei der Herausgabe viel Wert auf Authentizität gelegt wurde. So sollten die Seiten ohne Texte noch Texte bekommen. Siehe: Brinkmann, *Erkundungen*, S. 411.

Einzelne Seiten dokumentieren die Arbeitsschritte.⁸¹⁶ Das Leben selbst ist für Brinkmann eine Collage, deren Ergebnis der Einzelne nicht kontrollieren kann. Das Ausschneiden und Einkleben von Medienteilen öffnet ihm den Blick auf dieses krisenhafte Dasein:⁸¹⁷

und dann kann ich sehen, wie verseucht die Gegenwart ist und wird von Wörtern und Bildern.

Zwar plagt Brinkmann zugleich ein „permanentes Gefühl der wortlosen Bedrohung durch Wörter und Bilder auf allen Ich-Ebenen.“⁸¹⁸ Gelegentlich ist er aber auch in der Lage, als Künstler in Distanz zur Misere zu treten und Metaphern für die Belagerung der Sinne zu finden, etwa die ausgeschnittenen Fotos von Ohren. So ist das Buch sowohl ein Versuch herauszufinden, wer das Leben steuert, als auch ein Akt der Selbstvergewisserung. Gerade dafür ist die Fotografie, die sich nicht auf ein Instrument der Erkundung von Umgebungen reduzieren lässt,⁸¹⁹ ein Mittel: Mit der Instamatic-Kamera Schwarz-Weiß-Fotos zu schießen, ist für Brinkmann „eine Art, sein Ich zu vergessen und seine volle Aufmerksamkeit der Umgebung zu widmen / zu lernen / Wo Ich Bin Und Was Ich Denke Oder / Und Zu Wissen Was Ich Weiß.“⁸²⁰ Nicht von ungefähr ist das Technicolor Polaroid SofortFoto eine der wenigen Weiterentwicklungen, die der Technikskeptiker Brinkmann anerkennt. Schlaglichtartig die Gegenwart aufzunehmen, versteht er als Pendant zu einem inneren Prozess, in dem er Blitzlichtfotos in sich aufflammen sieht.

Dies ist einer von vielen Aspekten in den Beziehungen zwischen Text und Bild in den Materialbänden. In der Forschung hat es mehrere Versuche gegeben, diese Diversität zu ordnen. So stellt Karsten Herrmann fest, dass Brinkmann sich in allen drei Kategorien bewegt, die Gerhard Bechtold für das Schrift-Text/Bild-Text-Verhältnis bei multimedialen Autoren beschrieben hat:⁸²¹ Bilder/Bildfolgen mit direkter Textzuordnung, Bilder/Bildfolgen mit indirekter Textzuordnung (wobei die Bilder eine Art autonome Bedeutung besitzen, die zu jener der Texte in Beziehung treten kann) und Bilder/Bildfolgen ohne Textzuordnung (wobei visuell-ikonisches Material und Text-Fragmente innere und äußere Wahrnehmungsvorgänge des Autors Brinkmann und ihre permanente Durchmischung und Verflechtung im Bewusstsein widerspiegeln).⁸²²

⁸¹⁶ An diesen Stellen lässt sich etwa ablesen, dass Brinkmann Schnipsel aus Hörspieltranskriptionen verwendet, die von einer Vielstimmigkeit geprägt sind, die auch die Materialbände kennzeichnet. Indizien dafür sind die vielen Zitate und Angaben wie „hüstelt“.

⁸¹⁷ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 189.

⁸¹⁸ ebd., S. 55. Dass Brinkmann darin ein internationales Phänomen sieht, signalisiert er mit dem Einsatz englischer, französischer und italienischer Textausschnitte, die sich um Tod, Vergangenheit, Kommerz und Werbung drehen. Siehe: Brinkmann, *Erkundungen*, S. 149.

⁸¹⁹ Zu diesem Urteil kommt irrtümlicherweise Michele Vangi. Siehe: Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 144.

⁸²⁰ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 57.

⁸²¹ vgl. Kap. 2.1.

⁸²² Herrmann, *Bewusstseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum*, S. 267.

Wie Herrmann geht es in einer neueren und differenzierteren Untersuchung auch Andreas Moll nicht so sehr darum, einen zentralen Ansatz Brinkmanns bei der Kombination von Text und Bild zu definieren, sondern den Variantenreichtum zu beschreiben. Moll macht auf manchen Seiten Komplementärkontraste aus – es gebe Übereinstimmungen inhaltlicher und motivischer Art, aber Unterschiede in der Bearbeitung des Materials:⁸²³ „Die Textelemente übersetzen die niemals eindeutigen Bildaussagen in einen eindeutigeren Kontext.“⁸²⁴ Andere Seiten mit Fremdbildern und Fremdtexten bilden nach Moll ein System mit Supplementaritätscharakter, in dem Text und Bild eine sich gegenseitig ergänzende Funktion mit Verweischarakter haben.⁸²⁵ Wieder andere Seiten böten ein Netz von Verweisen. Das visuelle Medium lege dabei das textuelle aus: „Die gegenseitige Verbindung von Text und Bild ... ist daher sowohl inhaltlicher als auch struktureller Art.“⁸²⁶ So gebe Brinkmann die eigene intermediale Multiperspektivität als Artefakt wieder.⁸²⁷ Brinkmann, so Moll, verwende Eigenbilder eher narrativ, Fremdbilder eher explikativ. Beide hätten aber auch illustrative Funktion.⁸²⁸ Zudem gebe es verschiedene Dominanzverhältnisse zwischen Text und Bild, aber keine Konkurrenz.⁸²⁹

Ein stilbildendes Prinzip immerhin identifiziert Moll: einen Sprachdualismus zwischen Fremd- und Eigentext und einen wortlosen und vor allem visuellen Wahrnehmungsdualismus zwischen Fremd- und Eigenbild.⁸³⁰ Für Moll zeigt sich in den Fremdbildern eine aufgezwungene, ungenügende, hässliche Vorstellung von Wirklichkeit, der Brinkmann den subjektiven Blick seiner Eigenbilder diametral gegenüberstelle.⁸³¹ Die Eigenbilder wie seine textlichen Erinnerungen an seine Vechtaer Kindheit und Jugend seien überwiegend positiv konnotiert: Sie zeugten von „einer erstaunlichen Innerlichkeit und positiven Sensibilität.“⁸³² Auch Michele Vangi sieht das so: In der Gegenüberstellung seiner Fotos mit übernommenen Materialien baue Brinkmann den Kontrast auf zwischen der Authentizität des subjektiven Blicks und einer Realität aus zweiter Hand, wie sie ihm in den Medien oder im Stadtbild begegnet.⁸³³ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Heiko Wangelin: Die medialen Texte destruiere Brinkmann stärker, um ihre banale Schlagwortartigkeit bloßzulegen. Der maschinenschriftliche Text habe dagegen eine Art Leitfunktion: „Der Autorentext, obwohl oft selbst fragmentarisiert, interpunktiert das Arrangement der Bildfragmente, öffnet den Bildraum, steuert und strukturiert die Betrachtung, stellt die

⁸²³ Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 116 ff.

⁸²⁴ *ebd.*, S. 120.

⁸²⁵ *ebd.*, S. 117.

⁸²⁶ *ebd.*, S. 131.

⁸²⁷ *ebd.*, S. 117/118.

⁸²⁸ *ebd.*, S. 117.

⁸²⁹ *ebd.*, S. 134 ff.

⁸³⁰ *ebd.*, S. 147.

⁸³¹ *ebd.*, S. 149.

⁸³² *ebd.*, S. 210.

⁸³³ Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 146.

disparaten Bildelemente in einen spezifischen ... Kontext, indem er sie konterkariert oder näher bestimmt, und so ansatzweise die Rezeption der Bilder dirigiert.“⁸³⁴ Brinkmanns Fotografien hätten vor allem dokumentarischen Charakter, an den Medienbildern wolle er dagegen vornehmlich deren Verlogenheit aufzeigen.

In einem Punkt ist diesen Interpreten zuzustimmen. Die Art und Weise, wie Brinkmann die medialen oder Fremdtexte in seine Collagen einbaut, verdeutlicht, wie für ihn im öffentlichen Gebrauch abgenutzte Sprache Ursprüngliches wie Intimität, Gefühle und Vorstellungen überlagert. Die Sprache verschärft das Gefühl der Unübersichtlichkeit, das den Menschen beschleicht:⁸³⁵

Überall waren Korridore und Gänge von Sätzen.

Auch das Bild, wie Werbung und Medien es einsetzen, hat in Brinkmanns Augen diesen Effekt. Er deutet ihn zum Beispiel an, wenn er in Collagen aggressive, oft sexuell anzügliche Reklameanzeigen neben Darstellungen roher Gewalt in Tageszeitungen platziert.⁸³⁶ So bedingt für ihn das Zusammenspiel öffentlicher Wörter und Bilder Verstümmelungen und Verkrüppelungen: Sie steigen „wie Blasen an die Oberfläche der Gesichter und zerplatzten mit lautem leeren Knall wie Blasen auf versumpfendem Traumgelände.“⁸³⁷

Die Rolle der eigenen Texte und Bilder ist dagegen nicht so eindeutig zu bestimmen, wie Moll und Wangelin das tun. In vielen Collagen verweigert ihnen Brinkmann geradezu eine hervorgehobene oder gar den negativen Grundton der Bände unterlaufende Bedeutung. Auch sie setzt er im Prozess des Ausreißens und Zusammenstückelns einer semantischen Nivellierung aus. Wo Brinkmann allerdings die Utopie eines Bezirks der Wortlosigkeit, der Menschenleere entwirft, der von der medialen Seuche verschont bleibt, wertet er in der Tat seine eigenen Beiträge auf. Für Maleen Brinkmann vermittelt sich dieser Ort heller Momente, diese intensive, unbelastete Gegenwart, diese „letzte Seite“ der Entwicklung der gespenstischen Gegenwart auf diesem Planeten durch eine Regie des Traums, der eigengesteuerten Phantasie, der Gerüche und Empfindungen“,⁸³⁸ vor allem in den Bildern der Materialbände. Da irrt sich die Herausgeberin. Auch wenn manche Fotos

⁸³⁴ Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 95.

⁸³⁵ Brinkmann, *Schnitte*, S. 109.

⁸³⁶ *ibd.*, S. 34/35.

⁸³⁷ *ibd.*, S. 85.

⁸³⁸ *ibd.*, S. 159.

⁸³⁹ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 403.

⁸⁴⁰ Brinkmann, *Schnitte*, S. 155.

⁸⁴¹ Ein Beispiel: „Langsam ging die Tür auf.“ Siehe: Brinkmann, *Schnitte*, S. 73.

⁸⁴² Sibylle Späth, *Rolf Dieter Brinkmann*, S. 116.

einen Kontrapunkt setzen, indem sie Brinkmann fast fröhlich zeigen, ruhig und bei sich – nicht sie transportieren in erster Linie jenes unbegrenzte Dasein, das weder von Wörtern noch von Bedeutungen limitiert ist, zu dem ein sanftes Gehen ohne Sprechen, eine ruhige Bewegung durch eine weite und frische Gegend, zärtliche Empfindungen und Berührungen gehören, das sich durch Momente auszeichnet, die er allein und unbedrängt erlebt, in denen Anwesenheit und Körperlichkeit zu spüren und die Sinne geschärft, wo rauschhafte Bilder und Träume, scharfe Gedanken, klare und präzise Eindrücke möglich sind. Vielmehr umkreist er diese Augenblicke, die er nur selten und andeutungsweise erlebt, wenn er den Himmel intensiv betrachtet, Farben klarer wahrnimmt, Musik hört, die ihm gefällt, oder etwas isst, das ihm schmeckt, mit sprachlichen Mitteln. Mit Worten versucht er auszudrücken, wie er vor allem in der Ruhe dem Wirrwarr seiner Umgebung, die eine permanente Qual ist, entgehen will:⁸³⁹

ein plötzliches Anhalten der Wörter, der Vorhaben, der Zwänge & scheinbaren Notwendigkeiten, die ganz plötzliche Leere.

So artikuliert er die Momente, in denen er einen sicheren Rhythmus fühlt und sich im Jetzt und Hier empfindet.⁸⁴⁰

langsam schnitt ich mir meine Zeit aus Stille zusammen.

Um zu diesen Zuständen zu gelangen, braucht das Individuum einen neuen Weg, den Brinkmann oft mit dem Tür-Motiv beschreibt.⁸⁴¹

Wenn Brinkmann wiederholt auf Personalpronomen und Hauptwörter verzichtet und so, wie Sibylle Späth schreibt, eine voraussetzungslose, intersubjektive Verständigung andeutet,⁸⁴² sind das seine optimistischeren Versuche, zu einer neuen sinnlichen Sprache zu gelangen. Häufiger aber als diese Art von tagträumerischer Flucht vor den Attacken der öffentlichen Wörter und Bilder wählt der Sprecher der Materialbände die aggressivere Variante: den Gegenangriff. Der Sprache der anderen, die ihm unverständlich wird und wie ein Gerümpel aus verbrauchten Wörtern vorkommt, hält er eine vulgäre Sprache ent-

gegen oder er entzieht sich ihr, indem er grammatikalische oder lexikalische Strukturen auflöst: Er stammelt oder bricht ab, anderes stoppelt er neu zusammen. Anita-Mathilde Schrupf nennt dieses Verfahren eine Ikonisierung der Schrift: Brinkmann störe durch Schreibweisen (wie am Zeilenende abbrechende Worte) die Sinnsynthese, gleichzeitig reichere er so das Notationssystem des Buchstaben-Alphabets mit den Möglichkeiten der Bildlichkeit von Schriftzeichen an.⁸⁴³ Er überlasse es dem Leser, die Fragmente in einem Sinnnganzen zusammensetzen – dabei stünden diesem textliche und grafische Kontexte zur Verfügung. So entstehe ein „optisches Hin- und Her-Springen zwischen Kontext und Einzelkonfiguration“.⁸⁴⁴

Oft verwendet Brinkmann auch umgangssprachliche Elemente oder Lautmalereien. Das Ziel ist stets dasselbe:⁸⁴⁵

häufig müssen wir von der Sprache wegkommen, um klar denken zu können ...

Dabei sucht er nach neuen Kombinationen. Häufig vermischt er die Ebenen der Sinneswahrnehmungen:⁸⁴⁶

aufblitzendes Silberpapier auf einem Abfallhaufen wie ferne, lautlose Schüsse?

Verfaulte Sexwörter werden genauso erbrochen wie halbverdaute Abendessen oder Comics, Fotos stammeln, Augenblicke flammen lautlos, Müll wird wild, Fakten torkeln und sprechen taumelnd. Manchmal entsteht so eine poetische Sprache, die neue Konstellationen hervorbringt:⁸⁴⁷

Mangel flammte in Fotoblitzern auf Grotteske Skulpturen verbogenen Körperfleisches

Kurze, abrissartige Szenen lädt Brinkmann mit negativen Bildern auf – so sieht er „blutig rote Spaghetti.“⁸⁴⁸ Alles scheint zu brechen und zu reißen. Die Sonne zerläuft, Flammen sind kalt. Menschen sind „zärtlich wie Scheiterhaufen“,⁸⁴⁹ Reben würgen, „gefasert starr an Drähten“,⁸⁵⁰ eine Regenrinne kotzt Wasser.⁸⁵¹ Geschult an Burroughs, führt Brinkmann

⁸⁴³ Anita-Mathilde Schrupf, „Wie lesbar sind Brinkmanns ‚Materialbände‘ für die Literaturwissenschaft?“ In: Boyken, Cappelmann, Schwagmeier (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann. 2010, S. 204 ff.

⁸⁴⁴ ebd., S. 199.

⁸⁴⁵ Brinkmann, *Schnitte*, S. 72.

⁸⁴⁶ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 27.

⁸⁴⁷ Brinkmann, *Schnitte*, S. 85.

⁸⁴⁸ ebd. S. 17.

⁸⁴⁹ ebd., S. 44.

⁸⁵⁰ ebd., S. 47.

⁸⁵¹ ebd., S. 48.

hier die Sprachvariante des Cut up-Verfahrens vor, das auch viele seiner Bild- und Text-Bild-Collagen prägt, etwa den farbigen Umschlag des Bandes „Schnitte“, den Brinkmann entworfen hat: Er zeigt Mediensplitter, ein Zitat von Carlos Castaneda, Textfetzen, Traumsequenzen und Momentaufnahmen. Auch in seinen Textversatzstücken trennt Brinkmann Fragmente aus ihren gängigen Kontexten heraus und verbindet sie mit anderen Teilen neu. Anders als die Text-Bild-Collagen aber deuten diese Passagen seiner Texte wie auch die utopischen Abschnitte eine literarische Perspektive an,⁸⁵² welche die autonome und selbstbewusste Existenz des Dichters möglich erscheinen lässt. Brinkmann findet sprachliche Ausdrucksformen, mit denen er sich von der öffentlichen oder sozialen Konventionen folgenden Sprache abgrenzt. Diese erweist sich für ihn, wie Sibylle Späth richtig erkennt, als ungenügendes Mittel, komplexe Bewusstseinsabläufe transparent zu machen: „Sprache als Alltagssprache mit ihrer kommunikativen Funktion ist der eigentliche Feind seiner Bewusstseinstexte. Die Sprache steht immer auf der Seite des Faktischen, der schlechten Realität, sie ist ihr Produzent und Garant. Deshalb wenden sich Brinkmanns Gehirntexte gegen Sprache, versuchen ihre Ordnungsstruktur zu unterlaufen, indem sie ihre Ordnung auflösen, zum einen durch die Negation linearer Textbezüge, zum anderen durch inhaltliche Zersetzung, durch das Bloßlegen ihrer bewusstlos akzeptierten Bedeutungen.“⁸⁵³ Brinkmann wolle den unbekannteren Raum des vorsprachlichen Bewusstseins über eine Art automatischen Schreibens⁸⁵⁴ erforschen – jenseits bestehender Rationalitätsstrukturen und ohne den Filter medientechnisch geprägter Wahrnehmungsmodelle. Wo dies gelinge, „löst sich der Text in ein fragiles Gewebe aus fremden, unbekannteren Bildern und Lauten auf.“⁸⁵⁵

Entscheidend ist für Brinkmann dabei das Entdecken von Einzelheiten:⁸⁵⁶

Achtung, Aufnahme!

Gerade darin sieht er auch einen wichtigen Zweck des Fotografierens: im genauen Hinsehen. In den beschriebenen Textbruchstücken setzt er dies in Sprache um: Mit scharfen, klaren, einfachen Bildern begegnet er der Ziellosigkeit, Selbstentwertung und Ohnmacht, in denen er seine Generation verkümmern sieht. Anders als sie will er nicht von der

⁸⁵² Michele Vangi täuscht sich, wenn er diese Leistung Brinkmanns eigenen Fotos zuspricht, deren Wirkung dieser durch ein ständiges Verfremden oder Verzerrern steigere, indem er wie im Text auf Nebensächlichkeiten des Alltags fokussiere und Einzelheiten sehr stark vergrößere (siehe: Vangi, *Letteratura e Fotografia*, S. 146). Vangi geht sogar so weit, in den Fotos und in ihrem Verhältnis zum Text eine ständige Störung der visuellen Wahrnehmung zu erkennen (siehe: ebd., S. 148). Das lässt sich an den Materialbänden nicht belegen.

⁸⁵³ Sibylle Späth, „Gehirnströme und Medientext. Zu Rolf Dieter Brinkmanns späten Tagebüchern“, in: Martin Lüdke/Delf Schmidt (Hg.), *Literaturmagazin. „Siegreiche Niederlagen“*. Scheitern: die Signatur der Moderne, 1992, 20. Jg., H. 30, S. 112.

⁸⁵⁴ Diesen Begriff verwendet Bernd Stiegler. Siehe: Stiegler, „Das zerstörende Bild“, S. 33.

⁸⁵⁵ Späth, „Gehirnströme und Medientext“, S. 113.

⁸⁵⁶ Brinkmann, *Erkundungen*, S. 115.

gesellschaftlich-politischen Gegenwart bestimmt, sondern für Anderes, Genauer offen sein. So positioniert er sich einmal mehr als der Fremde, Nicht-Verstehende, Unzeitgemäße – ein Einzelgänger wie die Hauptfigur seines Romanvorhabens, die hektisch, aggressiv und stumpfsinnig „in die elektrifizierte kontrollierte, von ständigen gleichen Impulsen als künstliches Labyrinth angelegte Tag- und Nachtwelt“⁸⁵⁷ zieht.

Immer wieder beschäftigt Brinkmann die Frage, wie sich das Individuum in der Masse behaupten kann, die ihm die Übersicht und die Sicht auf sich selbst nimmt – in der Naziversammlung genauso wie in der politischen Demonstration, in der monströsen Siedlung genauso wie in religiösen Riten oder im Tourismus. Die Menschen, die das Subjekt wahrnimmt, kommen ihm vor wie „dünne verschlissene Schatten“,⁸⁵⁸ die sich müde durch „birth, copulation, death“⁸⁵⁹ bewegen und schäbig handeln. Sie scheinen im Staat und in den Normen des Alltags eingepfercht, ihre Handlungen muten zwanghaft an. Sie leiden unter psychischen Deformationen und drehen durch. Ihr Frust bricht sich Bahn in der Gewalt, von der die Medien in Text und Bild ständig berichten. Brinkmann beschreibt wiederholt Unglücks-, Untergangs-, Unfall-, Terror- und Kriegsszenen oder – wie in einer Art Tagebuch – Gewalttaten. Für ihn befinden sich die Menschen im Todeskampf – Fotos zeigen Leichenberge und brennende Menschen vor Hochhäusern. Brinkmann beobachtet sie oft voller Ekel und Hass: Er äußert sich menschenverachtend, abwertend, aggressiv oder sexistisch über sie. Eine Entwicklung traut Brinkmann ihnen nicht zu: „Fortsetzung“ schreibt er viermal zu einer Bildcollage, welche die Luftaufnahme eines überfüllten Strands mit einem Raketenflug und Versteinerungen kombiniert.⁸⁶⁰

Mit der Masse will sich der Sprecher der Materialbände nicht gemein machen, Solidarität zum Beispiel mit Armen oder Leidenden lehnt er ab. Vielmehr stilisiert er sich als Einzelner, der etwa an der Kultur leidet, als gehe er durch „Gaskammern voll Musik.“⁸⁶¹ Nur in der totalen Abgrenzung glaubt er sein Empfindungsvermögen schützen und entwickeln zu können.⁸⁶² Sich von der Autoritätsgläubigkeit, dem Kommerzwahn und der Laschheit seiner Umgebung anstecken zu lassen, gleicht für Brinkmann der Pest. Mit einer ich-bezogenen Radikalität will er sich jedem Herdentrieb entziehen – die Menschen, die seine Gefühlswelt hemmen und selbst nicht zu einem zarten Empfinden in der Lage sind, sind

⁸⁵⁷ Brinkmann, *Schnitte*, S. 285.

⁸⁵⁸ *ibd.*, S. 6.

⁸⁵⁹ *ibd.*, S. 74.

⁸⁶⁰ *ibd.*, S. 99.

⁸⁶¹ *ibd.*, S. 40.

⁸⁶² Stefan Greif hat darauf hingewiesen, dass harsche Beschimpfung und Fäkalworte Brinkmann in diesem Kontext der intellektuellen Abgrenzung dienen. Siehe: Greif, „Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann“, S. 144 ff.

für ihn Teil einer öden, sich hinter Fenstern und Türen verrammelnden Bürgerlichkeit, die den Einzelnen lähmt und Augenblicke zerstört. Sie will Brinkmann umstürzen, als Künstler diese Konditionierung durchbrechen. Sein zentrales Mittel ist die Collage als freies

Typ 4: Frei und auf experimentelle Weise verbundene Alltagsaufnahmen in Text und Bild formieren eine mehr oder weniger unstrukturierte Masse von gleichwertigen Zeichen.

Experiment, das mit sozialen und künstlerischen Gewohnheiten und Regeln bricht. Neue Schreibweisen, die über Wortkreationen oder -kombinationen intensive Augenblicke vergegenwärtigen oder eine Geste der Aggression vermitteln, deuten sich in wenigen Textfragmenten nur an.

4.5 Ohne Worte



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, „Chicago“, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 299.

Von 1970 an wandte sich Brinkmann immer stärker der Fotografie zu. Das heißt nicht, dass er sich eingehend mit technischen Feinheiten oder Theorien befasst hätte – vielmehr fotografierte er viel und arbeitete intensiv mit den dabei entstandenen Aufnahmen. Der Fotoapparat diente ihm als ein Instrument – neben Stift, Notizbuch, Schere und Tonband – dazu, Materialien des Alltags zusammenzutragen, die er neu arrangieren⁸⁶³ und mit Assoziationen verknüpfen wollte. Die Vermutung liegt nahe, dass er an eine Kombination von Text und Bild dachte, wie sie das im Nachlass veröffentlichte Fragment „Bilder 28.6.-29.6. (aus einem in Arbeit befindlichen Roman)“⁸⁶⁴ darstellt.

Die vorangegangenen Kapitel haben freilich schon gezeigt, dass die Jahre zwischen 1970, als der Gedichtband „Gras“ erschien, und 1975, als Brinkmann mit „Westwärts 1 & 2“ auf die literarische Bühne zurückkehrte, mit einer Phase der Neuorientierung und Besinnung nur ungenügend bezeichnet sind. Vielmehr plagten Brinkmann in dieser Zeit heftige Zweifel an der Sprache und ihren Möglichkeiten, Sinnlichkeit auszudrücken. Die neuen Wege, nach denen Brinkmann suchte, sollten auch Auswege aus dieser Krise sein – unter anderem auf die Fotografie setzte er dabei große Hoffnungen.

In Übereinstimmung mit Susan Sontag verstand Brinkmann Fotografie zum einen als Impulsgeberin für eine zeitgemäße Literatur, die ein intensives Sehen, neue Blicke und eine Konzentration auf die Wahrnehmung vermittelt.⁸⁶⁵ Zum anderen aber nahm er sie auch als sichtbare Komponente literarischer Werke ernst, die, wie Sontag es formulierte, einen Anspruch auf die Freiheit haben, nichts zu bedeuten. In wenigen Werken setzte Brinkmann dies so konsequent um, dass er auf Worte verzichtete und ausschließlich mit Fotos die Wirklichkeit auf eine Art und Weise zeigte, wie sie nach Sontag charakteristisch ist für die Fotografie: in einer Reihe zufälliger Fragmente.

In der deutschsprachigen Literatur begaben sich Ende der 60er Jahre viele Autorinnen und Autoren auf die Suche nach neuen Stoffen, ohne Rücksicht auf Gattungs- und Sparten Grenzen. Wie sie dabei vorgingen und wie radikal sich Brinkmanns Position in dieser Bewegung neben Peter O. Chotjewitz, Peter Handke oder Elfriede Jelinek ausnahm, zeigt zum Beispiel der Band „Trivialmythen“ von 1970.⁸⁶⁶ Unter der Überschrift „Wie ich lebe

⁸⁶³ In den meisten Fällen setzte Brinkmann dieses Vorhaben in Kombinationen von Texten oder von Texten und Bildern um. Eines der wenigen Beispiele ohne Text stammt aus dem Jahr 1967: In einer farbigen, spielerisch-poppigen Collage setzt Brinkmann Teile des Fotos einer Frau, das er offenbar aus einer Zeitschrift ausgeschnitten hat, neu und gegen das Bauprinzip des menschlichen Körpers zusammen. Siehe: *Antiquariat Beim Steinernen Kreuz (Hg.)*, Rolf Dieter Brinkmann zum 50. Geburtstag. 1990, S. 45.

⁸⁶⁴ Rolf Dieter Brinkmann, „Bilder 28.6. - 29.6. (aus einem in Arbeit befindlichen Roman)“, in: *LIT. Literaturmagazin*, 1968, 1. Jg., H. 1, S. 11-15 (vgl. auch Kap. 4.4.2).

⁸⁶⁵ vgl. Kap. 3.1.3.

⁸⁶⁶ vgl. Kap. 3.3. Im Nachlass erschien eine Neufassung der Fotofolge, die zum Teil andere Fotos umfasst, aber die gleiche Struktur hat. Siehe: Rolf Dieter Brinkmann, „Wie ich lebe und warum 1970/74“, in: *ders., Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1965-1974*. 1982, S. 143-149.

4

.5 Ohne Worte

und warum“⁸⁶⁷ präsentiert Brinkmann nichts als Fotos. Auf sechs Seiten, die er jeweils aufteilt in sechs gleich große Schwarz-Weiß-Aufnahmen, führt er drei Gruppen von Motiven vor: Außenansichten rund um das Haus, in dem er wohnt, Innenansichten vor der Wohnung und Innenansichten in der Wohnung.

Wie also lebt Brinkmann? Auf engem, mit Müll zudem hier und da verstellten Raum, in teils schäbigen, teils chaotischen Umständen. Die Umgebung wirkt düster, grau in grau – zwar leben die Menschen hier, sie freuen sich, sie arbeiten. Und dennoch: Es herrschen Zustände vor, Räume und Wege, Stadtbilder und -fluchten; ruhige, bestimmte Handlungen aber – gerade auch des Autors, der viele seiner Ideen im Papierkorb versenkt – oder Kommunikation zeigen die Fotos nicht.

Mit den Bildern erzählt Brinkmann keine Geschichte in einem literarischen Sinne.⁸⁶⁸ Weder präsentiert er sie in einer Abfolge, die Ereignisse oder Aktionen transportiert, noch hält er sie über Personen zusammen.⁸⁶⁹ So könnte man die Fotos als reine Dokumente auffassen und die Interpretation dieses trivialen Mythos an diesem Punkt beenden. Doch schon der Titel lässt darauf schließen, dass Brinkmann die Fotos eben auch assoziativ einsetzt: Warum lebt er so? Gerade die Art, wie Brinkmann fotografiert, führt zu der Erkenntnis, dass er mit den Aufnahmen Aussagen zumindest andeuten will, die über die bloße Abbildung seiner Umgebung hinausgehen. Hauptmerkmal seiner fotografischen Seh- und Wahrnehmungsweise ist die Verfremdung von Motiven, die der Bilderfolge einen Moment der Unruhe gibt: Die kleinen Aufnahmen sind grob beschnitten, sodass der fragmentarische Charakter der Wirklichkeitssektoren betont wird. Viele Fotos sind unscharf, wodurch die Szenen vor den Augen des Betrachters leicht verschwimmen.⁸⁷⁰ Indem Brinkmann nun aber die Fotos in starrer Gleichmäßigkeit anordnet, erzielt er den paradoxen Effekt einer unsteten Wahrnehmung, die sich in strenge Normen einzupassen hat. Das Subjekt, das in dieser Umgebung sieht, aufnimmt und lebt, scheint sich eingengt zu fühlen.

Die Ursachen für die fotografisch festgehaltene, fade und unsichere Existenz aber bleiben im Unklaren: Ist es die Armut, die das Subjekt bedrängt? Fühlt es sich von seiner Umwelt

⁸⁶⁷ Renate Matthaei (Hg.), *Trivialmythen*. 1970, S. 67-73.

⁸⁶⁸ Von einer linearen Erzählweise der Fotofolgen, die Thomas von Steinaecker zu erkennen glaubt, kann nicht die Rede sein. Siehe: Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. 2007, S. 165.

⁸⁶⁹ Diese Vorgehensweise unterscheidet Brinkmanns Fotofolge von anderen Bildwerken, die in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in einem literarischen Umfeld entstanden sind. Das belegt ein Blick in die 59. Ausgabe des Kursbuchs, das 1980 als Bilderbuch erschien (vgl. Kap. 2.2). So charakterisieren etwa Abisag Tüllmanns Fotogesichte „Wischen & Waschen“ eine Konsekutivität der Bilder und der Blick auf Menschen. Beides fehlt bei Brinkmann völlig.

⁸⁷⁰ Die Charakteristika von Brinkmanns Fotografie zeigen sich vor allem auch an den Aufnahmen im Band „Rom, Blicke“ (vgl. Kap. 4.4.3.).

⁸⁷¹ Martin Henry Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*. 1989/90, S. 79.

abgewiesen? Fehlt es seinem Leben an einer Perspektive? Die Antwort, so hat es Martin Henry Kagel formuliert, entfällt.⁸⁷¹ Auch Wolfgang Brüggemann-Wiemann sieht das so: Die Fotostrecke dokumentiere ein immer stärkeres In-Frage-Stellen des Daseins, liefere aber keine Gründe dafür, warum es wenig zufriedenstellend ist.⁸⁷² In der Tat bleibt bei aller Trostlosigkeit und Nervosität, die aus den Fotos spricht, der Interpretationsspielraum letztlich doch groß. Die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der wahrgenommenen und in Fotos vermittelten Realität, wie sie die Gedichte im Band „Westwärts 1 & 2“ auf tiefe und facettenreiche Weise leisten,⁸⁷³ kommt in der textlosen Fotostrecke „Wie ich lebe und warum“ zu kurz. Somit stellen die Aufnahmen nur bedingt Dokumente einer individuellen Wirklichkeitsaneignung nach der Definition Gerhard Bechtolds⁸⁷⁴ dar. Ohne das Pendant eines literarischen Textes bleiben sie das Stilleben eines tristen Daseins – weiterreichende Bezüge entfalten sie kaum.

Dies trifft ebenso auf eine weitere Fotofolge Brinkmanns zu, die im Nachlass erschienen ist: „Chicago“.⁸⁷⁵ Auch sie enthält in der Regel sechs Fotos auf einer Seite, die zunächst auch das ärmliche private Lebensumfeld eines Individuums zeigen, zunehmend aber vor allem eine städtische Umgebung der Verwahrlosung, des Schmutzes und der Ödnis, die im Dauerregen zu liegen scheint und zusehends vermatscht. Zu den zentralen, teilweise wiederkehrenden Motiven zählen trostlose Straßen, schäbige Häuserecken, leere Plätze, gewaltige und zugleich abweisende Bauten, Baustellen, Müllhalden, Autoverkehr und Werbung. Menschen kommen kaum vor, in diesen seltenen Fällen wirken sie entweder wie eine anonyme Gruppe oder wie kleine, nichtige Figuren vor der grauen Endlosigkeit des ewig schwer bewölkten Himmels und des Horizonts sowie der Wucht vieler Gebäude. Sie scheinen das Schicksal einer kümmerlichen Natur zu teilen, die von einer mächtigen Zivilisation umgeben ist. So zeigt die letzte Seite einen städtischen Durchgang, der für Fahrzeuge gemacht scheint, nicht für Menschen.⁸⁷⁶

Die Art des Fotografierens verstärkt den Eindruck, die Stadt sei eine graue und diffuse, den Einzelnen bedrohende Masse: Viele Aufnahmen sind unscharf, als seien sie hektisch und nebenbei geknipst, zudem wählt Brinkmann oft Perspektiven eines von unten nach oben Schauenden. Häufig fotografiert er gegen das Licht, sodass viele Fotos in ein düs-

⁸⁷² Wolfgang Brüggemann-Wiemann, „Fotografie und Literatur III: Rolf Dieter Brinkmann“, in: *artis. Das aktuelle Kunstmagazin*, 1990, 42. Jg., H. 5, S. 19 f.

⁸⁷³ vgl. Kap. 4.2.2.

⁸⁷⁴ vgl. Kap. 2.1.

⁸⁷⁵ Rolf Dieter Brinkmann, „Chicago“, in: *ders., Der Film in Worten*, S. 297-306.

⁸⁷⁶ *ebd.*, S. 306.

4

.5 Ohne Worte

teres Etwas verschwimmen. Es gibt kaum Differenzierungen in Vorder- und Hintergrund, vorherrschend ist eine zähe Flächenhaftigkeit der Umgebung. Damit verurteilt er die technischen Möglichkeiten der Fotografie zur Bedeutungslosigkeit: So ändert der Wechsel von Nah- und Großaufnahmen nichts an der düsteren Atmosphäre. Die „Chicago“-Fotos erzeugen ein dichtes Stimmungsbild, das Assoziationen zu den Zwängen urbanen Lebens und den Ängsten eines Stadtbewohners oder -besuchers nahe legt. Ein Geflecht an Bezügen, wie es Brinkmann in manchen Kombinationen von Text und Bild entwickelt, knüpfen sie indes nicht – Korrespondenzen wie zwischen dem Motiv des oft finsternen Firmaments und einem Firmenschild mit dem Namen Himmel als Sinnbild für den Widerspruch zwischen kommerziellen Angeboten und Realität muten zufällig an. Anders als die intermedialen Versuche etwa in „Rom, Blicke“ oder „Godzilla“ umkreist „Chicago“ keine Fragen wie jene zu den gesellschaftlichen Kräften, die in einer Stadt wirken, oder zum Verhältnis von massenmedial propagierter und individuell erlebter Sexualität.

Deutlicher als an der Fotofolge „Chicago“ zeigt sich freilich am Beitrag für die „Trivialmythen“, dass dies für den Schriftsteller Brinkmann ein Defizit bedeutet. Ihn interessiert eben nicht nur das „Wie“ des Lebens, sondern auch das „Warum“. Mit Fotos alleine aber gelingt es ihm nicht, diesen Aspekt künstlerisch so zu behandeln, dass dessen Vielschichtigkeit sichtbar würde. So belegt die Fotofolge „Wie ich lebe und warum“ auf der einen Seite zwar, dass Brinkmann Ende der 60er Jahre nach wie vor in seinen alltäglichen Wahrnehmungen wichtige Stoffe für seine künstlerische Arbeit sah, dass er sie weiterhin über traditionelle Formen hinaus konkret vermitteln wollte, um der sinnlichen Anschauung nahe zu kommen, wie Michael Braun schreibt.⁸⁷⁷ Gleichzeitig indiziert sein Beitrag aber vor allem sein Misstrauen gegen die Sprache, seine Schreibhemmungen in dieser Phase.

Auf der zu Beginn der vorliegenden Arbeit dargestellten Skala der Text-Bild-Kombinationen formiert der Verzicht auf Sprache einen Endpunkt – aber nicht im Sinne eines mutigen und konsequenten Abschlusses einer Entwicklung, in deren Verlauf ein Schriftsteller die Qualitäten von Sprache als Ausdrucksmittel sinnlicher Erfahrungen und Empfindungen immer nachdrücklicher hinterfragt. Das Experiment als antiliterarischer

⁸⁷⁷ Michael Braun, „Poesie ohne Wörter. Die Sprachkrise des Rolf Dieter Brinkmann“, in: ders., *Der poetische Augenblick. Essays zur Gegenwartsliteratur*. 1986, S. 87 ff.

⁸⁷⁸ Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 79 f.

Affront, bei dem die Bilder erklären sollen, was die Sprache verweigert, stellt keine Erweiterung dar, wie Heiko Wangelin glaubt.⁸⁷⁸ Eher gleicht es der Ankunft in einer Sackgasse: Ein um eine zeitgemäße Schreibweise ringender Dichter verstummt für einen Moment.

Typ 5: In Werken ohne Worte erzeugen Fotos Stimmungsbilder, die nicht Tiefen, sondern Oberflächen des Daseins vermitteln.

Der abschließende, vergleichende Blick auf die verschiedenen Formen des Einsatzes von Bildern in Texten wird zeigen, dass Brinkmann an diesem Punkt nicht resigniert, sondern umkehrt.

4.6 Von der Sprachkritik in den Selbstzweifel, von der Krise zum Aufbruch – eine Zusammenfassung



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla (Hg.),
Acid. Neue amerikanische Szene. 1983, S. 244.

Brinkmanns Experimente mit visuellen Elementen, davon ist sein früherer Weggefährte Berndt Hoëppner überzeugt, sind Ausdruck seines Ringens um Sprache.⁸⁷⁹ So betrachtet, führte Brinkmanns Weg über die verschiedenen intermedialen Versuche zu einer neuen poetischen Qualität im Gedichtband „Westwärts 1 & 2“. Den Texten sind eine Komplexität und ein verdichtender Impetus eigen, wie sie Brinkmann bis dahin nicht erreicht hatte. Die Fotografien des Bandes sind ihre Begleiter, deren Platz und Funktion der Autor streng begrenzt. Die anderen späten Veröffentlichungen zu Lebzeiten, die Hörspiele oder der Auszug „Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom World’s End“ stellen Zwischenschritte dar, die im Nachlass erschienenen Materialbände Vorarbeiten zu einem neuen, entschlossenen poetischen Werk. So markiert der Band „Westwärts 1 & 2“ einen Punkt, an dem Brinkmanns Selbstzweifel, die sich über die Jahre aus der immer vehementeren Sprachkritik des Autors ergeben, einem neuen Vertrauen in die Sprache weichen – auf die Krise folgt der Aufbruch. Diese Entwicklung geht einher mit einem Prozess, in dem Brinkmann von einer Begeisterung für die literarischen Bewegungen im Umfeld der Popkultur und der Alltagsästhetik über eine enttäuschte Ablehnung zu einer kritisch-kreativen Auseinandersetzung mit ihren wichtigsten Ansätzen und Verfahren gelangte.

Diese Sichtweise rückt den Text an sich stärker in den Blickpunkt als die Wechselbeziehungen zwischen ihm und dem Bild – und liefert so noch keine Antwort auf die Frage, in welchen Versuchen der Kombination von Text und Bild Brinkmann den größten literarischen Mehrwert erzielte. Damit wird sie seinem Werk nicht ganz gerecht – umfassend verstanden werden kann es nur, wenn man Brinkmann als Vertreter einer Autorengeneration erkennt, die von einer starken Durchlässigkeit der Kunstbezirke ausging. Sie war in der Folge von Marshall McLuhans These „The medium is the message“ überzeugt, um es mit Bernd Scheffer zu sagen, dass die Welt nur mit Text nicht mehr hinreichend erfasst werden, die Wahrnehmung der neuen Medienphänomene mit einem text-orientierten Blick nicht exakt gelingen kann.⁸⁸⁰ Ein probates Mittel, um die Qualität der Verbindungen von Text und Bild, die Brinkmann vorgenommen hat, zu bewerten, ist eine umfassende Typologie, wie sie die vorliegende Arbeit in den vorangegangenen Kapiteln entwickelt hat. Dabei identifizierte sie fünf Klassen:⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Die Aussage entstammt dem Interview, das der Verfasser im Januar 2005 mit Berndt Höppner geführt hat.

⁸⁸⁰ vgl. Kap. 2.

⁸⁸¹ Siehe auch Tabelle S. 291.

4

.6 Von der Sprachkritik in den Selbstzweifel, von der Krise zum Aufbruch – eine Zusammenfassung

1) Das sprachliche Foto fixiert wie in einem Blitzlicht mit einfachen Worten die Oberfläche einer alltäglichen Szene oder einer popkulturellen Marke.

Ein Beispiel dafür ist das Gedicht „Photographie“: Brinkmann wendet eine literarische Technik an, die Analogien zur Fotografie aufweist. Der Text fokussiert radikal auf einige wenige Wahrnehmungspartikel. Er ist dominiert von einer Haltung des Hinsehens und Hinweisens: Es gibt kein Verb, aber drei bestimmte Artikel. Außerdem verstärkt die stakatoartige Anordnung des Textes den Effekt des sprachlichen Hindeutens.

2) Rahmen aus Bildern werfen Schlaglichter auf Aussagen und Assoziationen, welche die Texte weiter, nuancenreicher und feiner entfalten.

Dieser Typ zeigt sich besonders eindrücklich im Gedichtband „Westwärts 1 & 2“. Brinkmann fotografiert kunstlos und fixiert eine düstere, verfallene Umgebung. So stellen die Fotos eine Oberfläche dar, während die Gedichte die Ebenen darunter offen legen.

3) In der Kombination von Text und Bild, die ein durchgehendes kompositorisches Element darstellt und sich zwischen assoziativen Wechselbeziehungen und scharfen Kontrasten bewegt, ergeben sich neue Zusammenhänge des Lebens und Schreibens in einer bürgerlichen Welt.

Exemplarisch ist das Gedicht „Das sexuelle Rotkäppchen“ aus dem Band „Godzilla“: Indem Brinkmann Gedichte über sexuelle Ambitionen und Akte, die häufig eine obszöne Sprache enthalten, auf farbige Magazinfotos druckt, die einen voyeuristischen Blick auf Frauen zeigen, erzeugt er einen scharfen Kontrast. Der Gegensatz zwischen den Versprechen in den kommerziellen Darstellungen und der aggressiven Artikulation von Problemen, Ängsten, Gefahren und Auswüchsen von Sexualität verstärken den provokativen Charakter des Textes.

4) Frei und auf experimentelle Weise verbundene Alltagsaufnahmen in Text und Bild formieren eine mehr oder weniger unstrukturierte Masse von gleichwertigen Zeichen. Beispiele finden sich in den Materialbänden. Viele Collagen erzeugen ein apokalyptisches Labyrinth, in dem das Subjekt Gefahr läuft, seine Identität zu verlieren. Der Autor ist überwältigt von einer Reizflut und treibt durch ein Material, das er nicht formen kann.

5) In Werken ohne Worte erzeugen Fotos Stimmungsbilder, die nicht Tiefen, sondern Oberflächen des Daseins vermitteln.

Hervorstechendes Beispiel ist die Fotofolge „Wie ich lebe und warum“. Brinkmann inszeniert seine Aufnahmen nicht, sondern knipst. Ohne literarischen Text sind die Fotos Stillleben einer traurigen Existenz. Darüber hinaus gehende Assoziationen bieten sie nicht.

Typ	Definition	Textelemente	Bildelemente	Kombinationsform	Beispiele
Spachliches Foto	Fixierungen der Oberfläche einer alltäglichen Szene oder einer popkulturellen Marke wie in einem Blitzlicht mit einfachen Worten	Gedichte		Über die Sprache vermittelte Analogien	Frühe Lyrik
Rahmen aus Bildern	Schlaglichter in Bildern auf Aussagen und Assoziationen, die Texte weiter, nuancenreicher und feiner entfalten	Gedichte	Fotos, Ausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften, Zeichnungen	Den Texten voran und nach gestellte Fotos	Gedichtband „Westwärts 1 & 2“, Bucheinbände und -gestaltungen, Zeitschriften
Konstantes kompositorisches Element	Kombinationen von Text und Bild zwischen assoziativen Wechselbeziehungen und scharfen Kontrasten, die zu neuen Kontexten des Lebens und Schreibens in einer bürgerlichen Welt führen	Gedichte, Interviews, Erzählungen, Essays, Cut ups	Comics, Fotos, Filmplakate, Zeichnungen, Ausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften, Filmstandbilder	Collagen, Montagen, illustrierende oder assoziative Einschübe von Bildern in Texten, Comics	Gedichtband „Godzilla“, Anthologien „Acid“ und „Silverscreen“
Alltagsaufnahme	Freie und experimentelle Verbindungen von Alltagstexten und -bildern formieren mehr oder weniger unstrukturierte Masse von gleichwertigen Zeichen	Essays, Gedichte, Prosafragmente, Briefe, Tagebücher	Fotos, Ausschnitte und Ausrisse aus Zeitungen und Zeitschriften, Filmstandbilder, Grafiken, Comics, Ansichtskarten	Collagen, illustrierende oder assoziative Einschübe von Bildern in Texten	Essays, Materialbände, Gedicht „Vanille“, Prosastücke „Flickermaschine“ und „Bilder 28.6-29.6“
Bildergeschichte	Fotos vermitteln nicht Tiefen, sondern Oberflächen des Daseins		Fotos	Titel als Vorgaben für Art und Weise der Bildbetrachtung	Fotofolgen „Wie ich lebe und Warum“ und „Chicago“

Abb.1: Kombinationen von Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann – schematische Darstellung der Typologie

4

.6 Von der Sprachkritik in den Selbstzweifel, von der Krise zum Aufbruch – eine Zusammenfassung

Wenn auch die in den Klassen zusammengefassten Werke Unterschiede in Form und Inhalt aufweisen, die Typen in sich mithin nicht völlig homogen sind, so ermöglicht die Einteilung doch zum Beispiel einen Blick auf den Zusammenhang der Kombination mit der jeweiligen Wahl der Textart und der visuellen Elemente. So ist deutlich zu erkennen, dass Brinkmann Collagen in der Regel nicht mit Gedichten verbindet, sondern mit freien Prosabruchstücken. Auch füllt er sie nicht nur mit eigenen Fotos, sondern verwendet immer auch andere visuelle Teile. Und: Je freier und assoziativer Brinkmann Text und Bild verbindet, desto mehr Elemente verwendet er, bis zum Exzess in den Materialbänden. Auf der anderen Seite setzt er umso weniger Bestandteile ein, je klarer er seine Verbindungen strukturiert. Auch da gibt es ein Extrem: die Einförmigkeit.

Anders als eine durchaus differenzierte, aber verschiedene Arten der Wirklichkeitsaneignung nur beschreibende Klassifizierung der Kombinationen von Text und Bild bei Brinkmann, die Gerhard Bechtold vornimmt,⁸⁸² begründet die vorliegende Typologie Urteile zur literarischen Qualität der Verbindungen. Vor allem legt sie einen zentralen Schluss nahe: Keineswegs war Brinkmann, wie ein anonymes Internet-Kritiker meint, "throughout his art, able to successfully integrate elements of the pictorial and the textual so as to engineer a uniquely expressive combination which was neither graphic nor written, yet much more than the sum of these constituent parts."⁸⁸³ Nein: Nur wenn er Bilder einsetzt, die eng verbunden sind mit dem Text und so dessen Bedeutung modifizieren, verstärken oder herausfordern, erweitert Brinkmann literarische Ausdrucksformen. Am besten funktioniert das in den Werken des dritten Typs, in denen er die Interaktion zwischen Text und Bild intensiv gestaltet. Bedingung dafür ist, dass er den visuellen Elementen einen Spielraum lässt, in dem sie als eigenständige Kunstform Bezüge zu den Texten entwickeln oder diese auf eine Art unterbrechen, die den Leser aufschreckt und mit einem neuen Blick zum Text zurückkehren lässt, wie es in den Originalausgaben der „&t-Gedichte“ und der „Standphotos“ sowie vor allem in der Anthologie „Acid“ der Fall ist.⁸⁸⁴

Wo die Fotos dagegen eine Folie darstellen, auf der die Aussagen der Texte durchaus an Kraft gewinnen, schwächt sich dieser Effekt schon ab. Die Kombinationen des ersten und des zweiten Typs, etwa in der frühen Lyrik und im Besonderen im Gedichtband „West-

⁸⁸² vgl. Kap. 2.1.

⁸⁸³ Anonym, "'Rejected yet confessing out the soul': Toward an understanding of the development of Pictoriality and Text Structure in the Poetry of Rolf Dieter Brinkmann", in: <http://kebnekajse.tripod.com/brinkenglish.html> (11.5.2010), S. 7.

⁸⁸⁴ vgl. Kap. 4.3.1 und 4.3.2.

⁸⁸⁵ vgl. Kap. 4.1.1, 4.2.2 und 4.3.1.

⁸⁸⁶ vgl. Kap. 4.4.3 und 4.4.4.

⁸⁸⁷ vgl. Kap. 4.5.1.

⁸⁸⁸ Andreas Moll, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*. 2006, S. 20.

wärts 1 & 2“, fördern zwar neue und erweiterte Lesarten der Texte, aber gewissermaßen nur in einem einmaligen oder einseitigen Vorgang. Die visuellen Elemente sind auf Funktionen wie die Illustration, den Kontrast oder die Analogie festgelegt und den Texten untergeordnet, ein kontinuierlich bereicherndes Wechselspiel findet nicht statt.⁸⁸⁵

Zugleich ist aber ein klares Konzept für den Einsatz der visuellen Elemente nötig, damit die Texte neue Dimensionen entwickeln können. Wo Brinkmann Text und Bild wie in einer freien Versuchsanordnung verbindet, entsteht eine bunte, heterogene Oberfläche, die eine Vielzahl von Zeichen oft plakativ vorführt, den Texten aber keine neue Tiefen eröffnet. Die Werke des vierten Typs, „Rom, Blicke“ sowie vor allem die „Erkundungen“ und „Schnitte“, sind experimentelle Sammlungen, keine literarischen Produkte, in denen Brinkmann über die Auseinandersetzung mit neuen Medien wie Film und Fotografie zu neuen Ausdrucksformen gelangte.⁸⁸⁶ Die im Nachlass erschienenen Bücher sind Vorstufen eines Prozesses, an dessen Ende Brinkmann die Alltagsstoffe wieder zu verdichten wusste – dass sich dies nur noch im Gedichtband „Westwärts 1 & 2“ manifestiert, liegt letztlich nur am frühen Tod des Autors.

Klar ist auch: Für einen Autor, dem fraglos an einem künstlerischen Fortkommen in der Sprache lag, kann der Verzicht auf dieses Ausdrucksmittel keine Perspektive darstellen. Das vorübergehende Verstummen etwa in der Fotofolge „Wie ich lebe und warum“ ist ein radikaler Protest gegen etablierte Schreibweisen, ein Paradebeispiel auch für Brinkmanns Absage an eine literarische und literaturwissenschaftliche Sinnsuche, die er aus einem von Susan Sontag maßgeblich geprägten Diskurs entwickelte. Letztlich aber beschreiben die Werke des fünften Typs nur einen Alltagszustand auf eine Art und Weise, die dem Betrachter zwar einen assoziativen Freiraum lässt, ihn aber nicht zu neuen, tieferen Aussagen über das Dasein führt.⁸⁸⁷

Eine solch differenzierte Bewertung fehlt in den wichtigsten Ansätzen in der Brinkmann-Forschung, eine Typologie zumindest in Teilen zu erstellen. So schert Andreas Moll Brinkmanns Text-Bild-Kombinationen über einen Kamm, wenn er sie für Belege seiner Rolle als „kritischer westdeutscher Autor der Nachkriegszeit“⁸⁸⁸ sieht. Jan Röhnert ver-

4

.6 Von der Sprachkritik in den Selbstzweifel, von der Krise zum Aufbruch – eine Zusammenfassung

allgemeinert ebenfalls zu sehr, wenn er das Fazit zieht, dass Brinkmann seine „Aktivität als Schriftsteller ... nur noch durch mediale Vielseitigkeit, intermediales Changieren, multimediales Experimentieren ... gerechtfertigt“ erscheine.⁸⁸⁹ So habe Brinkmann der deutschen Poesie neue Themenkreise, Sujets, Stoff- und Motivbereiche zugeführt und die Möglichkeiten eines Fortbestands der Lyrik im Medienzeitalter ausgelotet.⁸⁹⁰ Über die Hinwendung zum Paradigma des Films, so Röhnert, gelinge Brinkmann im deutschen Raum „eine Revolution der poetischen Sprache.“⁸⁹¹

Auch Heiko Wangelin ist überzeugt, dass dem Versuch, mit Bildern und Bildtechniken die Wirklichkeit in adäquater Weise darzustellen, alle experimentellen Bemühungen Brinkmanns entspringen.⁸⁹² Ganz ähnlich, freilich unter deutlich negativeren Vorzeichen, schätzt Michael Strauch Brinkmanns Text-Bild-Kombinationen ein. Sie stellten eine Attacke auf die herkömmliche Literatur dar, die sich aber oft zur stereotypen Widerstandsästhetik und Absage an alle Metaphorik und Bedeutung verkürze. Poesie, wie er sie in den Text-Bild-Kombinationen versuche und vorbereite, sei in diesem Zusammenhang ein „vermitteltes Wahrhaben, das keiner weiteren Worte bedarf.“⁸⁹³

Die Schwäche dieser bislang wichtigsten typologischen Ansätze in der Forschung besteht in der mangelnden Differenzierung – wer Brinkmanns Kombinationen von Text und Bild generell als Erneuerungen der Poesie feiert oder als immergleiche Angriffe auf die arrivierte Literatur kritisiert, lässt zu viele Eigenheiten und Qualitäten der einzelnen Typen außer Acht. Was diese Untersuchungen aber immerhin vor vielen anderen Interpretationen auszeichnet, ist die Erkenntnis, dass Brinkmanns Experimente mit der Kombination von Text und Bild, insgesamt betrachtet, keine Belege für die Aufgabe von Sprache zugunsten sinnlicher Erlebnis- und Wahrnehmungsformen darstellten, wie etwa Sibylle Späth meint.⁸⁹⁴ Vielmehr bilden sie mehr oder weniger gelungene Versuche, zu neuen Schreibweisen zu gelangen. Von der Sprachkritik in den Selbstzweifel, von der Krise zum Aufbruch: Keineswegs erscheinen die Versuche mit Text und Bild fruchtlos, im Gegenteil, in mehreren Werken steigert die Begegnung mit visuellen Elementen die Wirkungskraft der Texte. Und doch besinnt sich Brinkmann am Ende auf die Sprache – im Gedichtband

⁸⁸⁹ Jan Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. 2007, S. 298.

⁸⁹⁰ *ebd.*, S. 391.

⁸⁹¹ *ebd.*, S. 393.

⁸⁹² Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. 1993, S. 25.

⁸⁹³ Michael Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montage*. 1998, S. 126.

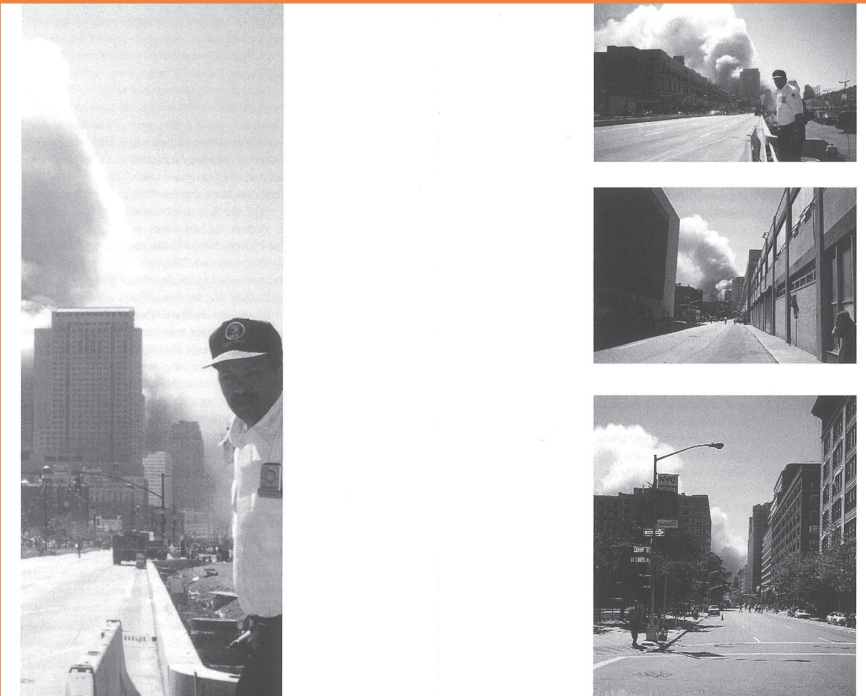
⁸⁹⁴ Sibylle Späth, *Rolf Dieter Brinkmann. Realien zur Literatur*. 1989, S. 84.

„Westwärts 1 & 2“ steht eindeutig die poetische Verdichtung im Vordergrund, nicht das intermediale Wechselspiel.

Mit seinen Werken, die das Bild thematisieren oder integrieren, reiht sich Brinkmann ein in eine Abteilung der modernen und zeitgenössischen Kunst und Literatur, für die der Dualismus von Mensch und Technologie ein zentrales Thema ist. Konkret und anschaulich äußert er sich unter anderem in der Art und Weise, wie Autoren und Künstlerinnen neue Medien wie Fotografie, Film und, zunehmend in den vergangenen Jahren, Internet reflektieren und mit ihnen arbeiten. Von französischen Surrealisten wie André Breton zu New York Poets wie Frank O'Hara, von Dadaisten wie John Heartfield zu Videokünstlern wie Nam June Paik haben sich Autoren und Künstler mit dem Einfluss neuer Medien auf das menschliche Dasein und ihrem Potenzial für neue Stile in Theorie und Stoff befasst. Zu ihnen gesellt sich Brinkmann, dessen Aussagen zur Technologie voll bitterer Skepsis sind. Er übersetzt den Dualismus von Mensch und Technologie in einen Kampf: zwischen Norm und Freiheit, Geschwindigkeit und Ruhe, Fortschritt und Selbstbewusstsein. Und doch meidet er die neuen Medien nicht, sondern integriert sie, um zu einer adäquaten Ausdrucksform für eine Realität zu gelangen, die ihn oft mit Hass und Verachtung erfüllt. Gerade auch unter diesem Aspekt lohnt es sich, Brinkmanns Umgang mit Text und Bild mit den Verfahren jüngerer Autoren zu vergleichen, die oft als Popautoren in seiner Tradition gesehen werden. Darum dreht sich der abschließende Teil der vorliegenden Arbeit.

5

Die 90er Jahre



Quelle: Kathrin Röggl, really ground zero. 11. september und folgendes. 2001, S. 10/11.

5

Die 90er Jahre bis heute: Text und Bild bei Popautoren

Es hat in der Forschung zur deutschsprachigen Popliteratur Tradition, Entwicklungslinien zu ziehen von Rolf Dieter Brinkmann zu jüngeren Autoren, die vornehmlich in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Erscheinung traten. Dabei haben sich zwei Fraktionen ausgebildet: Der einen, der zum Beispiel Petra Gropp angehört, gilt Brinkmann als Begründer des Genres – bei ihm erweise sich Literatur „als medienästhetisches Experiment, Schrift als mediale Verkörperungspraxis im Rahmen einer physiologischen Ereignisästhetik zu inszenieren. Diese Ereignishaftigkeit von Schrift, verankert in einer intermediären Szene von Medientechnik, Kognition und vital Energetischem, wird zum Ausgangspunkt der Pop-Literatur bzw. Gegenwartsliteratur in ihrer Fokussierung des Hier und Jetzt“.¹ Das zeige sich zum Beispiel an den Werken von Rainald Goetz. Die andere Gruppe, zu ihr zählt Thomas Ernst, sieht in Brinkmann den Protagonisten einer ersten Phase der Popliteratur, für die skeptische, gesellschaftskritische, widerborstige Schreibweisen charakteristisch waren, während sich die Werke ihrer Nachfolger von Goetz bis zu der Gruppe um Benjamin von Stuckrad-Barre immer angepasster im Mainstream bewegten.² Diese Haltung legen auch die Herausgeber der 1999 erschienen Anthologie „Kaltland Beat“ an den Tag, die eine literarische Subkulturszene abbilden wollen. Es gibt zahlreiche Bezüge zu Brinkmann, auch zu William S. Burroughs und den US-Beatniks der 60er Jahre, von den genannten Popautoren der 90er Jahre aber grenzt sich das Buch ab und nimmt stattdessen Social Beat und Slam Poetry in den Blick.³

Die vorliegende Arbeit behält diese Positionen im Auge, fokussiert aber bei dem Vergleich zwischen Brinkmann und den Popautoren der 90er Jahre auf die Kombination von Text und Bild. Ihre Werke verbindet eben auch, dass sie Popbezüge, um mit Johannes Ullmaier zu sprechen, über die Gestaltung sichtbar machen: „durch undogmatische Anschlüsse an modernistische Techniken wie ... Montage und Collage, durch Erweiterung des Textbegriffs zu integrierten Text-Bild-Ensembles ... durch die Tendenz oder zumindest zwanglose Bereitschaft zu Genreüberschreitungen und -mischungen, Gattungsuniversalismus, Multimedialität und sensueller Forcierung sowie schließlich durch die Abkehr von traditionellen Werkbegriffen (auch der klassischen Moderne) zugunsten eines Kunstkonzepts im Zeichen der technischen Reproduzier- und zitathaften Verfügbarkeit jedweden Materials.“⁴ Charakteristisch für ihr Schreiben ist, wie Brigitte Weingart es im Blick auf Rainald

¹ Petra Gropp, *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. 2006, S. 300.

² Thomas Ernst, *Popliteratur*. 2002. Das Buch bietet einen kurzen literaturgeschichtlichen Abriss.

³ Boris Kerenski & Sergiu Stefanescu (Hg.), *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*. 1999. Das Buch lehnt sich nicht nur im Titel, sondern auch in der Aufmachung an Brinkmanns Anthologie „Acid“ an: So verwendet es eine ganze Reihe unterschiedlicher Textformen, unter anderem vermittelt es Authentizität durch die Wiedergabe von Szenegesprächen. Zahl, Vielfalt und Kraft der Typographiebrüche und visuellen Elemente, zum Beispiel Zeichnungen oder ausgeschnittene Zeitungsfotos, sind freilich deutlich geringer als in „Acid“. In einem Beitrag schreibt Theo Breuer, deutscher Dichter und Mailartist, ein Gedicht, das im Schriftbild visuelle Effekte verwendet, die auch Brinkmann einsetzte: Fettungen, unterschiedliche Schriftgrößen, Zeilensprünge, Schrägstriche, Ziffern, Zeichen. Das verbindet er mit einem assoziativen Stil, mit dem er immer wieder Einschübe zu Brinkmanns Leben verarbeitet (ebd., S. 199-211).

Goetz treffend festhält, dass sie sich an anderen Medien abarbeiten, „denen eine größere Unmittelbarkeit zugute gehalten wird als der Schrift beziehungsweise dem Wort, nämlich der Musik beziehungsweise dem Sound und eben dem Bild.“⁵

Die Bandbreite der Kombinationen von Text und Bild in der Literatur der 90er Jahre ist groß. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf jenes Segment, das insofern klare Poppräferenzen aufweist, als Texte und Bilder das unmittelbare, individuelle, von neuen Medien und aktueller Kultur geprägte Umfeld der Akteure aufnehmen.⁶ An ausgewählten Werken von Kathrin Röggla und Stuckrad-Barre sowie im Besonderen von Goetz analysiert sie Verfahrensweise und Qualität der Verbindungen von Text und Bild in der neueren Pöpliteratur. Sie sucht nach einer Antwort auf die Frage, inwieweit diese intermedialen Kompositionen ein Zeichen für eine neue Literatur sind, die nur bei sich bleiben kann, wie Hubert Winkels schreibt, wenn sie mit dem Fernsehen und den Neuen Medien „die andere Technik“ bewusst zum Bestandteil ihrer Arbeit macht. Dabei müsse sie „zugleich ihren tiefen Anachronismus und ihre aktuelle Randständigkeit nutzen. Denn nur von hier aus hat sie einen privilegierten Zugang zu den ideologisierten Formen gegenwärtiger Kommunikation.“⁷ Ihre zentrale Aufgabe sei es, jüngere und aktuelle Codes aufzubrechen.⁸ Zugleich will die vorliegende Arbeit in Ansätzen überprüfen, ob es diesen Autorinnen und Autoren, die den tendenziell elektronisch gesteuerten Zeichenraum als Material akzeptieren, mit dem Literatur umzugehen hat, die mediale Einflüsse thematisieren, wirklich gelingt, wie Harro Segeberg behauptet, über eine radikal neue Begriffssprache mit einer konsequenten Ablehnung aller kulturpessimistischen Konnotationen eine positive Haltung zur Welt der Technik und der Massenmedien zu entwickeln. Diese wollten die jüngeren Popautorinnen und -autoren verschriftlichen – mit dem Verständnis, dass nichts ursprünglich, alles aus zweiter Hand zu bekommen sei. Eine dazu passende Form sei die Collage, die sich unter anderem von der Kunst des Samplens und Scratchens in der DJ-Kultur inspirieren lasse.⁹ Aber ist ein Buch wie „Mix, Cuts and Scratches“, bei dem Goetz Ende der 90er Jahre mit dem DJ Westbam zusammenarbeitete, damit ein Beleg dafür, wie Segeberg findet, dass die Autoren die moderne Technik- und Medienwelt bejahen? Und entsteht auf diese Weise eine Literatur von grundlegend neuer, anderer Qualität?

⁴ Johannes Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und Zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Pöpliteratur*. 2001, S. 17/18.

⁵ Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 97.

⁶ Eine Autorin wie Anne Duden, in deren Werke Bildbeschreibungen vorkommen, bei der Gemälde Bezugspunkte poetischer Reflexionen und Bilder darstellen oder Impulse für Prosatexte geben, fällt damit genauso durch das Raster wie W. G. Sebald, der in *Text und Bild Lebensgeschichten* erzählt.

⁷ Hubert Winkels, *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und Neue Medien*. 1997, S. 13.

⁸ ebd., S. 26.

⁹ Harro Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien in Deutschland seit 1914*. 2003, S. 328 ff.

Von diesen Überlegungen geht die vorliegende Arbeit aus, um den Vergleich mit Brinkmanns Kombinationen von Text und Bild zu ziehen: Wo liegen die Gemeinsamkeiten, wo die Unterschiede? Wirkt sich die Integration von Fotografien und anderem visuellen Material in den Werken von Goetz, Stuckrad-Barre oder Röttger auf eine Weise auf deren Dimensionalität und Aussagekraft aus, die sich einer oder mehreren Klassen der für Brinkmann entwickelten Text-Bild-Typologie zuordnen lässt? Zeigen sich Differenzen oder Kontinuitäten im Verständnis des Verhältnisses von Technik und Mensch gerade darin, wie Brinkmann auf der einen und die Autoren der 90er Jahre auf der anderen Seite neue Medien reflektieren und verarbeiten? Diese Fragestellungen sollten einen feineren Vergleich ermöglichen, als ihn Eckhard Schumacher angestellt hat: Die Autoren der 60er Jahre und der 90er Jahre eine der Versuch, die Oberfläche auszuloten.¹⁰ So gehe es Stuckrad-Barre mit seinem Buch „Deutsches Theater“ wie Renate Matthaei in ihren Anthologien „um die Verdopplung und Distanzierung der ‚Künstlichkeit unseres Milieus‘, um die ‚Rückkoppelung zwischen dem ‚fiktionalisierten‘ Environment und der Literatur‘, um ein ‚Konzentrat der Oberfläche.‘“¹¹ Einen ähnlichen und ebenfalls zu kurz greifenden Schluss zieht Moritz Bassler: Wie Brinkmann wollten auch die Popautoren der 90er Jahre, etwa Stuckrad-Barre in „Remix 2“, in Text und Bild Abfall zeigen, ein „waste land“ vorführen¹². Brinkmann habe dies in den Collagebüchern konsequent weitergeführt: Indem die Textur „nur noch aus Fetzen, Schnipseln, Spuren und Fotos besteht, wird hier der Text selbst zu jenem unheimlichen Zeichenträger, als der zuvor die Ruderalfläche diente. Deren materialer Charakter ist in die Materialität der collagierten Seiten gewandert.“¹³

Bassler wie Schumacher lassen wichtige Aspekte außer Acht – zum Beispiel die Frage, wie ausgeprägt Brinkmann und die Autoren der 90er Jahre jeweils die Idee einer neuen Sensibilität bei der Aufnahme von neuem oder anderem Material umsetzen. Auch die Theorien und Praktiken, die Brinkmann hier, Goetz, Stuckrad-Barre und Röttger da bei der Auswahl und Gestaltung visueller Elemente in ihren Texten beeinflussen, beleuchten die beiden Forscher kaum. Diese Lücken will die vorliegende Arbeit in den folgenden Kapiteln ansatzweise füllen.

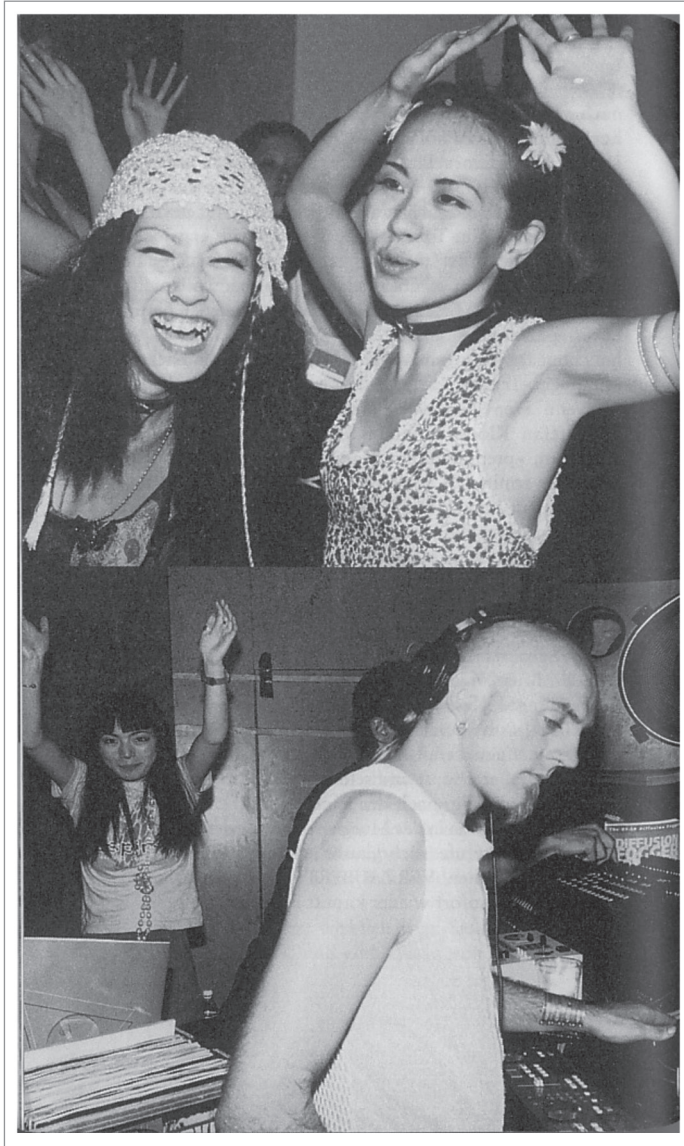
¹⁰ vgl. Kap. 3.2.

¹¹ Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 43.

¹² Moritz Bassler, „Totenpark mit Riesenrad: Zum Verhältnis von Magischem Realismus und Pop“, in: Dirck Linck und Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. 2006, S. 215.

¹³ ebd., S. 230.

5 .1 Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz



Quelle: Rainald Goetz, Celebration. 90s Nacht Pop. Texte und Bilder zur Nacht. 1999, S. 42.

Die Kombinationen von Text und Bild im Werk von Rainald Goetz lassen sich bis zur Jahrtausendwende in zwei Phasen unterscheiden: die Entwicklung einer Gegenwirklichkeit zur Medienrealität in den 80er und frühen 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts sowie die Forcierung einer Literatur des Augenscheins in den Jahren danach. In den Büchern, die Goetz seither bis heute veröffentlicht hat, rückt die Auseinandersetzung mit der Realität der Medien und des öffentlichen politisch-gesellschaftlichen Lebens wieder stärker in den Vordergrund, Goetz setzt sie allerdings nur noch im jüngst erschienenen Band „elfter september 2010“ in einer intermedialen Gestaltung um.¹⁴

Eine hervorgehobene Position unter den Text-Bild-Arbeiten des ersten Zeitraums nehmen die Berichte „Kronos“ von 1993 ein, in denen sich der Einzelne dem Einfluss der Medien und dem über sie verbreiteten Welt- und Menschenbild entgegenzustemmen versucht, in denen sich der Künstler an den Vorurteilen der bürgerlichen Öffentlichkeit abarbeitet.¹⁵ Er sträubt sich gegen den Mainstream in Presse, Rundfunk und Fernsehen, indem er Fragmente medial vermittelter Wirklichkeit in Text und Bild neu und frei kombiniert und damit einen medialen Bild- und Bühnenraum in Szene setzt, wie Petra Gropp schreibt.¹⁶

Das versucht Goetz zum Beispiel in Collagen, die geordnete Folgen von Fotos einer privaten, kreativ-unaufgeräumten Arbeits- und Lebenssituation mit Bruchstücken von Zeitungsüberschriften oder Standbildern aus dem Fernsehen zusammenführen und in Konstellation und Kommentar aggressive Vorurteile über jemanden, der ungewöhnlich lebt und arbeitet, ins Lächerliche ziehen.¹⁷ Andere Collagen, die etwa das Spannungsfeld von Authentizität und Weltflucht, von Mündigkeit durch Information und Fremdbestimmtheit in der Medienbranche reflektieren, wirken frech und verspielt, wenn sie die Glätte erotischer Werbemotive mit dem Zerrissenen von Zeitungsschnipseln kombinieren, mit witzigen Zeichen oder assoziativen Textzeilen.¹⁸ Auch in jenen Collagen, die dem Dasein etwas Schemenhaftes geben, Leerstellen, Unübersichtlichkeiten und Gefahren des Lebens andeuten, ist der Autor als Instanz eines Spiels zu spüren. Zeitungs- und Fernsehausschnitte zum Falkland- und zum Libanon-Krieg, zu Unglücksfällen und Tod, zu den Hitler-Tagebüchern im STERN verbindet Goetz mit Kommentaren, welche die psychische Situation des berichtenden Subjekts beleuchten. Sie sind wie auch die Text- und Bildausschnitte

¹⁴ Ein in der vorliegenden Arbeit nicht näher behandelter Sonderfall ist das 2010 in einer kleinen Auflage bei der Berliner Galerie Max Hetzler und Holzwarth Publications erschienene Buch „D.I.E.“: Zu 13 abstrakten Kohlezeichnungen des Malers Albert Oehlen hat Rainald Goetz 17 „Wenig-Wort-Texte“ geschrieben.

¹⁵ Das deutet eine Zeichnung an, in der sich die Kunst – dargestellt als schlichter, Schatten werfender Monolith – mit Schlagworten konfrontiert sieht, die ihr wie Stempel verpasst werden („faul“), und in der sie aus dem Spielfeld des Lebens gedrängt wird („Rote Karte“). Siehe: Rainald Goetz, *Kronos. Berichte*. 1993, S. 280.

¹⁶ Petra Gropp, *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. 2006, S. 357.

¹⁷ Goetz, *Kronos*, S. 308/309/312.

¹⁸ ebd., S. 273.

¹⁹ ebd., S. 17.

zum politischen Alltag in Russland und zum Geiseldrama in Gladbeck oder die Fernsehstandbilder zum ersten Wimbledon-Sieg von Boris Becker, die ohne persönliche Bezüge auskommen, weniger zeithistorische Dokumente als Splitter einer in Zeitungen und an Bildschirmen erlebten Welt, die der Autor genau betrachten und neu ordnen will:¹⁹

Was ich sehen kann, das kann ich sehen.

Das schließt auch drastische Fotos zu Gewalt und ihren Opfern mit ein. Das Ziel des Sprechers ist es, den Wirbel der Medienwelt mit einer individuellen Gegenöffentlichkeit zu parieren:²⁰

Material total sammeln, auswerten, kontrollieren. Kontrolle der Kontrolle.

Auch der Sprecher der Schrift „Hirn“ von 1986 versucht das über Medien verbreitete Material neu zu ordnen. Viele im Vergleich zu „Kronos“ freiere Collagen thematisieren dabei Alter und Tod, Sucht und Misere, sexuelle Reizbarkeit und Aggression des Subjekts, indem sie Gewalt- und Katastrophenszenen aus Zeitungen mit Textfragmenten und Fotos von Goetz kombinieren.²¹ Diese Collagen aus Vorgefundenem und Selbstgemachten bilden kein schlüssiges Ganzes, sondern setzen auf Lücken und Wahrnehmungsbrüche. Die Dokumente, so erkennt Brigitte Weingart richtig, fungierten als Schnittstelle zwischen Ich sowie künstlicher und medial vermittelter Welt. Bilder und Ausschnitte seien dabei nicht als Illustrationen zu verstehen, sondern als Para-Texte, in denen nicht zuletzt der Mediendifferenz zur Schrift gedacht werde.²² Anders formuliert: Die Konkurrenz von Bild und Text verstärkt die Heterogenität der Collagen.

Der Wille, dem Medienstrom mit künstlerischer Subjektivität zu trotzen, treibt Goetz auch in den drei Bänden der Medienmitschrift „1989“ an: Die textexperimentelle Seite, auch das Visuelle der Textbildhaftigkeit des Resultats, so schreibt er in den Erläuterungen, seien Mittel, „die Grundorientierung auf Alltag, Material, Konkretes, Gegenwart, Banales, Populäres usw. als eine explizit künstliche, abstrakte, eben in der Logik der Kunst begründete Formentscheidung vorzuführen. Und dass dabei trotz aller Inkommensurabilität der

²⁰ *ebd.*, S. 119.

²¹ Rainald Goetz, *Hirn*. 1986, S. 154/159.

²² Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 98.

5 .1 Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz

schriftlichen Dokumentation eine den Fluten des Medialen gegenüber sinnvoller Weltorientierungsversuch gemacht wird ...“²³ In Fragmenten und abrupten Wechseln vermittelt Goetz ein vorbeirauschendes öffentliches Leben, ein Flimmern, er kreierte „Worthaufen“²⁴ und „Sprachgebirge“.²⁵ Goetz zitiert den Medienmüll ohne strikten Formwillen in die Schrift, wie Hubert Winkels treffend analysiert.²⁶ Zugleich aber reflektiert er in mehreren Splintern die Konditionierungen des Daseins über die Sprache: für jeden Einzelnen, dessen Wesen „im Sprachmüll/verborgen“²⁷ ist, für den Autor im Besonderen, der zum „Schreibautomat“²⁸ wird. So bleibt selbst diese nahezu reine Form der Aufzeichnung von Fernseh- und Radiosendungen in Auswahl und Zusammenstellung widerborstig. Und genau dies entgeht Winkels, wenn er festhält, Goetz wende sich den Verhältnissen der mediatisierten Öffentlichkeit distanzlos zu,²⁹ entwickle eine „entsubjektivierte Position“ und mache sich zu dem, was prinzipiell jeder ist: „Medium, Empfänger und zugleich Sender von Botschaften“.³⁰ Freilich deuten sich in der Tat in „1989“ Gegenentwürfe zu jener Medienrealität nur schwach an, die Goetz in seinen frühen Kombinationen von Text und Bild entwickelt.

Diese intermedialen Verbindungen folgen seinem Ansatz, Grenzen von Fiktion und Autobiographie, von Innen und Außen zu unterlaufen:³¹

Der Sturm in mir macht die Welt stürmen.

So enthält „Kronos“ mehrere Fotofolgen zu Goetz' Leben und Arbeiten, zu seiner engsten privaten Umgebung, zu seinen persönlichen Dingen, Kontakten und Unternehmungen.³² Sie wirken in der Regel geordnet, gelegentlich auch fokussiert in der Motivwahl, der Goetz mit Zoom und Ausschnitt eine Vielfalt gibt. Inhaltlich aber sind sie oft heterogen – sie vermitteln Kontrolle, Selbstbestimmung und Konzentration eines gelegentlich freundlich und entspannt wirkenden Subjekts, dessen engstes Umfeld aber düster, grau, verschlossen und verlassen wirkt und keine Ordnung oder Fixpunkte bietet: Gegenlichtaufnahmen lassen Mobiliar im Vordergrund diffus und dunkel erscheinen, Türen werden schief aufgenommen, der graue Himmel nimmt einen großen Teil der Bildfläche ein.³³

²³ Rainald Goetz, *Erläuterungen zu 1989*. 1993, S. 6.

²⁴ Rainald Goetz, 1989. I. 1993, S. 530.

²⁵ Rainald Goetz, 1989. II. 1993, S. 11.

²⁶ Hubert Winkels, *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und Neue Medien*. 1997, S. 101.

²⁷ Goetz, 1989. II, S. 551.

²⁸ ebd., S. 523.

²⁹ Winkels, *Leselust und Bildermacht*, S. 95/96.

³⁰ ebd., S. 101.

³¹ Goetz, *Hirn*, S. 169. Nicht immer kann sich in den frühen Werken der Erzähler in diesem Spannungsfeld souverän bewegen – im Roman „Irre“ etwa wünscht sich „eine ruhige STILLE STIMME in ihm, die Stimme des Erzählers ... Oh, wie gerne wäre ich nur noch überlegen und gelassen der Erzähler und nicht auch noch der irre Held.“ Siehe: Rainald Goetz, *Irre*. Roman. 1983, S. 317. Dem Verfahren, fiktive und autobiographische Elemente zusammenzuführen, ist Goetz indes bis heute treu geblieben: 1998 schreibt er im Internet-Tagebuch „Abfall für alle“, je stärker er sich an reale Alltagserfahrungen halte, „um so stärker bin ich mitten im Fiktiven“ (siehe: Rainald Goetz, *Abfall für alle*. Roman eines Jahres. 1999,

Viele Bilder in „Kronos“ vermitteln den Eindruck eines „lonesome wolf“.³⁴ Damit stützen sie den Text: Wie ein eingebildeter Terrorist, der ein Dossier führt, wie ein imaginerter Lieblingsfeind der Polizei im Haus gegenüber präsentiert sich Goetz. Die radikale Absage an jede politische Korrektheit, an bürgerliche Lebensformen und Sichtweisen, an Staat und Politik, an traditionelle Kunstformen duldet keine Toleranz, nur Verdammung, keine Anpassung, nur Kampf. Immer wieder spielen Collagen auf den RAF-Terrorismus an und legen eine Identifikation des Sprechers mit dessen Bedingungslosigkeit der Auflehnung nahe, etwa indem Goetz ihm an einigen Stellen den Namen Christian Klar gibt. Nur im individuellen Erlebnis der Popkultur oder der Kunst, die Goetz über Bezüge wie ein Zitat von Moby, dem US-Musiker, -Sänger, -DJ und -Produzenten, oder Namen und Fotos von verehrten Künstlern in das Buch holt, fühlt er sich wohl – ansonsten weckt sein ödes Umfeld Lebensekel in ihm. Dem begegnet er mit einer aggressiven Arroganz:³⁵

Es gibt nur die Lebensqual, täglich, Dreck.

Goetz' frühe Versuche mit Text und Bild gehen einher mit einer kritischen Reflexion der Sprache. Der Erzähler in „Irre“ etwa sehnt sich nach einer treffend knappen Ausdrucksweise und nach Bildern.³⁶ Der Vorteil des Fotografen sei, dass er oft die Hilfe der menschlichen Sprache nicht brauche:³⁷

Mit dem Bild vor Augen horcht er in die wortlose Sichtbarkeit hinein. Unmittelbar ist so die schönste Schönheit da, der schrecklichste Dreck.

S. 787). Er will „die Verbindung des literarischen Schreibens zu seinen lebensalltäglichen Wurzeln nie ganz aufgeben“ (ebd., S. 321). Dafür wählt er am liebsten die Ich-Perspektive, mit der „man innen und außen sein kann ... und trotzdem keine lächerlich übergeordnete Wissensinstanz hat“ (ebd., S. 522). Und 2008 heißt es in „Klage“, der auf einem Blog basierenden Prosasammlung: „Der direkteste und letztlich beste, spezialfiktionaler Plausibilitätsgenerator ist natürlich das direkte, ganz normale Ich“ (siehe: Rainald Goetz, *Klage*. 2008, S. 288).

³² Goetz, *Kronos*, S. 221/282.

³³ ebd., S. 226.

³⁴ Im Internettagebuch klingt das ähnlich: Die Rebellion gegen soziale Standards stellen für Goetz eine Voraussetzung dar für eine Rebellion gegen die künstlerische Form, die tolle Kunstwerke ermöglicht (siehe: Goetz, *Abfall für alle*, S. 336/337).

³⁵ Goetz, *Hirn*, S. 143. Das bleibt ein Thema seines Werks: In „Abfall für alle“ stilisiert Goetz die Außenseiterposition zum Leiden eines Einzelnen, der sich mit einem Lagerüberlebenden vergleicht. Siehe: Goetz, *Abfall für alle*, S. 466/467.

³⁶ Als Vorbild nennt der Erzähler Lautmalereien wie im Comic, die Goetz mit einem Beispiel vorführt: Goetz, *Irre*, S. 262.

³⁷ ebd., S. 254. Auch an anderer Stelle macht der Erzähler im Roman „Irre“ diese Erfahrung: In der psychiatrischen Klinik, wo er als Arzt arbeitet, hätten ihn Bilder am meisten gequält, gegen die kein Wort etwas genutzt habe.

5 .1 Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz

Im Bericht „Kronos“ ist die praktische und theoretische Auseinandersetzung mit Bildern für Goetz Bestandteil seines Nachdenkens über den Zusammenhang von Sprache und Wahrnehmung:³⁸

Um das zu begreifen, suchte ich nach einer Rede über Bilder, die einfach wirklichkeitsgetreu das Schauen auf die Bilder und die Konsequenzen in den Worten sagen sollte, wie das alles wirklich war.

Seinen Gegenentwurf zur Medienrealität will er auf Wahrheit und Genauigkeit gründen.³⁹

Alles richtig sehen, heißt also in Bildern Denken derart sehen, wie Bilder wirklich, hermetisch getrennt von ihrer Position im Sagbaren, stumm in dem Maß der Nichtsvernichtung sichtbar, ihr Wissen sichtbar zeigen.

Das führt ihn in der Sprache gelegentlich zu konstruierten, überarbeiteten Sätzen, Signalwörtern, die er mit Wiederholungen betont, stilisierten, bis zur Übertreibung kunstvollen Abschnitten. Oder er betont das Bruchstückhafte seiner Wahrnehmung der Umgebung, das Durcheinander der Rezeptionsebenen, oft spielerisch als „theoretische und poetische Oszillation“,⁴⁰ selten exzessiv bis zum drohenden Sprachverlust. Letztlich ist die Autonomie des Autors entscheidend: Jeden Versuch, die Direktheit des realen Lebens über eine Zurichtung der Sprache zu vermitteln, wie er ihn im Jargon der Wissenschaft oder des Pop erkennt, verabscheut er. Dagegen setzt er in den frühen Werken einen zwingenden Anspruch:⁴¹

notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt.

Realisieren lässt sich das vor allem über ein bedingungsloses, immer wieder von vorne beginnendes Wahrnehmen der Gegenwart:⁴²

Material total sammeln sehen sichten auswerten. Es ist nie zu spät für nichts. Alles, was man weiß, vergessen. Immer neu loslegen wie neu.

³⁸ Goetz, *Kronos*, S. 241/242.

³⁹ *ebd.*, S. 243.

⁴⁰ *ebd.*, S. 375.

⁴¹ Goetz, *Hirn*, S. 19.

⁴² *ebd.*, S. 56.

⁴³ So kombiniert Goetz einen Zweig, einen Teil des Stadtplans von München und eine kleine Zeichnung und setzt sie über handschriftlich eingetragenen Titel und Untertitel mit der Suche in Atlantis in Bezug. Siehe: Goetz, *Kronos*, S. 274.

⁴⁴ *ebd.*, S. 276.

⁴⁵ *ebd.*, S. 323-329, 348.

⁴⁶ *ebd.*, S. 214-216.

⁴⁷ Winkels, *Leselust und Bildermacht*, S. 96.

⁴⁸ Goetz, *Kronos*, S. 281.

Er verdichtet die Sprache oder löst sie auf, simuliert ein Alltagsreden oder nähert sich der Lautmalerei. Er wechselt Ebenen und Stile, wandert munter von Erzählung zu Reflexion.

Die Bilder und Collagen stellen eine andere Form des Weltabschreibens dar, mit der sich Goetz vielen Charakteristika der Massenmedien, gerade der visuellen, annähert: die schnellen Bildfolgen oder die Kombination verschiedener Themen. Goetz liefert sich dem Material freilich nicht aus, vielmehr beherrscht er es. Das zeigt sich an Collagen in „Kronos“, die Fragmente aus der Natur, der Kunst und der städtischen Umgebung assoziativ zusammenfügen, dabei Handschrift und Bild aber übersichtlich arrangieren,⁴³ oder eine klare Struktur besitzen, etwa die Gegenüberstellung einer von Einsamkeit und Radikalisierung geprägten alten Welt und einer von Genuss und kreativer Arbeit bestimmten neuen Welt, die aber beide düster wirken.⁴⁴ Collagen mit Haushaltsbelegen und -abfällen gestaltet Goetz wie kleine Kunstwerke der Konsumkritik, die er selten mit melancholischen, meist mit lustigen oder assoziativen Aufschriften und Stadtansichten versieht.⁴⁵ Er experimentiert mit Spaß, bei einem Comic ebenso wie bei einer Zeichnung.

Als Künstler die Kontrolle zu behalten in der Flut medialer Texte und Bilder, prägt auch eine geordnete Fotofolge zu einer Reise nach Moskau. Sie zeigt schwarz-weiße Ansichten der Stadt bei Tag und Nacht, Straßen, Gebäude und Fernsehbilder. Die Atmosphäre ist nicht nur düster und grau: Goetz lässt ein Raumempfinden zu, neben Ausschnitten vermittelt er in Totalen vielfach große, dominante Flächen, öde Bezirke, die aber nicht im Detail bedrängend wirken. Kompositionen der Natur und der Stadt sind oft in der Gesamtschau zu sehen, Verkehr und Müll bleiben eher am Rand. Menschen aber erscheinen nie klar, sondern oft klein oder unscharf.⁴⁶ Selbst das lustvolle Chaos einer der wenigen freien Fotofolgen – mit unterschiedlichen Bildgrößen und scharfen Anschnitten – belegt nicht Winkels' These der manischen „Überanpassung an die Massenmedien“⁴⁷, sondern eine künstlerische Absicht: Das Durcheinander liefert die formale Entsprechung zur Stimmung der Bilder, die feiernde, vergnügte Menschen zeigen.⁴⁸

So ist die Arbeit mit Fotos und anderen visuellen Materialien Teil der Selbstreflexion, der fiktionalen Begründung des Ich in einer Medienumgebung: das Ich als Kunstwerk, eine

5 .1 Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz

komplizierte Konstellation, die Goetz einmal mit einer geklebten Rose versinnbildlicht, die aussieht wie gefesselt.⁴⁹ Das Material zu kontrollieren, ist schwierig – so räumt der Sprecher in „Hirn“ Probleme mit der Bildauswahl ein. Und doch erzeugen auch hier die freie, zuweilen comichaft Assoziation in Bild und Text von Menschenmassen in der Stadt mit der individuellen, künstlerischen Arbeitssituation, die eher optimistische Töne mit Schockelementen verbindet, den Eindruck, dass ein lustvolles Arbeiten mit dem Alltagsmaterial die Rettung aus der Misere bedeuten kann.⁵⁰

Der Formwille des Autors zeigt sich auch daran, dass er Bildern oft klare Funktionen in einem Textgefüge zuweist und sie der Sprache unterordnet. So wirken die gemalten Bilder, die Goetz den Kapiteln in „Irre“ voranstellt, wie ein Motto: Sie zeigen verzweifelte Köpfe von leidenden, gequälten, verletzten, gefangenen und umgebrachten Menschen. Ein Echo finden sie in düsteren, melancholischen Fotos, auf denen Goetz zu sehen ist und die zum Teil kombiniert sind mit auf wenige Striche reduzierten Zeichnungen, die eine bedrohliche Stimmung vermitteln und unter anderem einen bedrängten Einzelnen zeigen, sowie mit Fotos und Collagen, die mächtige Massen andeuten: Polizei und Medien.⁵¹ Dagegen wirken die in den Text eingebauten Abbildungen von erkrankten Hirnen⁵² wie Zwischenrufe, die mal schockieren, mal das Leiden und die Besessenheit von Menschen, die auch den Erzähler zu ergreifen droht, auf ein wissenschaftliches Phänomen reduzieren. Eher selbstironisch wirkt eine witzige Skizzenfolge zur Langeweile eines Dichters.⁵³ Schließlich deuten Standbilder die mediale Umgebung an, in der sich der Einzelne bewegt. Indem er entscheidende Gesichts- und Körperstellen bedeckt, spielt Goetz auf das Unechte der Medien an, ihre Verzerrung von Wahrheit.⁵⁴

Von der Mitte der 90er Jahre an verschiebt sich der Fokus in Goetz Text-Bild-Kombinationen. Wahrheit und Genauigkeit bleiben zwar wichtige Prinzipien – doch nun geht es ihm nicht mehr darum, über seine Wahrnehmung und ihre assoziative Wiedergabe die Medienrealität als Konditionierung des menschlichen Daseins zu entlarven und ihr eine Konstellation abzurufen, die subjektiv und fiktiv ist. Sein Anliegen ist jetzt vielmehr, seine Umgebung möglichst genau aufzunehmen, um eine Ausdrucksweise der höchstmöglichen Authentizität zu erreichen. Dabei spielen Fotos eine zentrale Rolle:⁵⁵

⁴⁹ Goetz, *Kronos*, S. 330.

⁵⁰ Goetz, *Hirn*, S. 161–163. *Zahlreiche Fotos, auf denen er selbst zu sehen ist, verdeutlichen, dass es um die konkrete Situation eines Künstlers geht, nämlich Goetz' eigene.*

⁵¹ Goetz, *Irre*, S. 296–298.

⁵² *ebd.*, S. 251/252.

⁵³ *ebd.*, S. 313.

⁵⁴ *Diese Überzeugung spielt auch für Goetz' jüngste poetologische Ansätze eine Rolle. Siehe: Goetz, Klage*, S. 25 ff.

⁵⁵ Goetz, *Abfall für alle*, S. 448. *Schon in der Medienmitschrift „1989“ findet sich ein Eintrag, der diesen Ansatz beschreibt: „imgrunde photographiere ich/meine eigene Neugier/in einer Art/photographischer Ursprache/die Zeit festgehalten/eins zu sein/mit der Welt und/dem Medium Photographie“.* Siehe: Goetz, 1989. II, S. 172.

⁵⁶ Rainald Goetz, „Samstag, 5. Juni 1999 Hotel Europa“, in: Christian Kracht (Hg.), *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*. 1999, S. 147–171. *Kracht versammelt Heterogenes, an der Gegenwart Orientiertes. Andreas Neumeisters Beitrag „Satellite“ verbindet kurze Eindrücke und kleine Storys, zwischendurch nennt er auch Abbildungen mit*

Ich weiß genau, was ich für Fotos machen möchte, ich kann es bloß nicht. Ist ja ganz normal. Denn die Alltagsfotografie, die mir vorschwebt, ist eine komplizierte, dabei ganz simple Reichstags-Geschichte: alles einfach so abknipsen, wie man es sieht, wie es sich die ganze Zeit vor einem bewegt, wie man in ihm sehend agiert, sich optisch orientiert. Wie es ist. Fertig. ... Wobei das die allermeisten fotografischen Ambitionen, die üblich sind, ja schon mal ausschließt.

Wie ernsthaft er dieses Verfahren bei aller Koketterie anzuwenden versucht, zeigt der Beitrag, den er zum Sammelband „Mesopotamia“ beigesteuert hat: „Samstag, 5. Juni 1999 Hotel Europa“.⁵⁶ Der Titel suggeriert, dass die Fotos an einem Tag, in einem Hotel gemacht sind, sie zeigen aber verschiedene Orte. Der Autor/Fotograf wird nur über Informations- oder Inspirationsquellen sichtbar: Zeitungen, Bücher, Kunstwerke, Platten und CDs, Alltagsgegenstände im Haushalt. Über Fotos von Computer- oder Schreibtischteilen wird eine Arbeitssituation erkennbar. Blicke aus dem Fenster und in den Fernseher vermitteln die Lebensumgebung. In der Nähe wirkt sie mitunter grau und düster, zu sehen sind aber auch Schnappschüsse von Stadtszenen. Eine Reihe von Großaufnahmen von Menschen, einige wie Christian Kracht und Ulf Poschardt als Künstler zu erkennen, deutet eine Partyatmosphäre an. Goetz variiert die Größe der Fotos – die größten belegen eine Doppelseite, die kleinsten ein Sechstel einer Seite –, ordnet sie aber klar. Der Fotograf gleicht einem Beobachter, der sich seiner Umgebung und seiner Lebensverhältnisse vergewissern will.

Deutlich intermedialer angelegt ist das Buch „Celebration“, das jede Menge Fotos, journalistische Texte (zum Beispiel Interviews) und Zeitungsausschnitte verbindet. Gerade hier wird die Entschlossenheit Goetz' sichtbar, ein Höchstmaß an Authentizität zu erzielen. So sind die Fotos, die zum Teil Goetz, zum Teil jemand in seiner unmittelbaren Umgebung geschossen hat, oft aus dem Geschehen heraus angefertigt. Immer wieder gehen sie auf eine intime Weise nahe an den Menschen heran, häufig weisen sie Bezüge zu Goetz auf, der Teil der Ereignisse ist. Der Fotograf ist ein Begleiter und macht sein Leben in der Kunst öffentlich.⁵⁷ So enthält der Abschnitt „Maniac Love“, der von der Reise des Techno-DJs Sven Väth nach Tokio zu einem Auftritt erzählt, zahlreiche Fotos von Goetz, etwa in seiner privaten Lebensumgebung.⁵⁸ Von Väth sind häufig Großaufnahmen zu sehen, nicht in-

Bildunterschriften, die Bilder sind aber nicht zu sehen. Joachim Bessings Beitrag „Contrazoom“ erzählt von einem Besuch bei der Frankfurter Buchmesse, wo sich eine Reihe jüngerer Autoren begegnen – die Namen entstammen der realen Szene, von Harry Rowohlt bis Rainald Goetz.

⁵⁷ Goetz hätte sich für „Celebration“ auch eine eigene Fotorubrik vorstellen können, um Menschen zu dokumentieren, die in den Geschichten des Bandes vorkommen. Siehe: Goetz, *Abfall für alle*, S. 213.

⁵⁸ Goetz, *Celebration. Texte und Bilder zur Nacht*. 1999, S. 2/3.

5 .1 Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz

szeniert, sondern wie beiläufig aufgenommen, unscharf und das Motiv schräg gestellt,⁵⁹ dabei ist Goetz mehrmals in seiner Nähe. Ähnlich verhält es sich im Kapitel über DJ Westbam, das mit vier Fotos zur Situation des Gesprächs zwischen Westbam und Goetz⁶⁰ das Eintauchen in eine Welt dokumentiert, die es zu beschreiben gilt: Goetz kommt Westbam oft sehr nahe, wenn der DJ mit Platten hantiert, unterwegs ist oder bei einer Party auflegt.⁶¹

Auch im Kapitel über den Maler Albert Oehlen verwendet Goetz solche Motive: der Autor beim Lesen und Nachdenken, das aktuelle Umfeld Oehlers in New York, der Maler bei seiner künstlerischen Arbeit oder unterwegs.⁶² Manche Fotos zeigen Oehlen in Großaufnahme, andere zusammen mit Goetz. Schließlich stimmt Goetz den Leser ein auf das Interview mit der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, in dem er bezeichnenderweise als Anhänger eines Authentizitätsterrors kritisiert wird,⁶³ mit dem Plakat zu einem Biennale-Beitrag, einem alten Gemälde, Dokumenten aus seinem Werk und einer Alltagsszene aus einem Zimmer mit vielen Platten.⁶⁴ Das Gespräch selbst versieht Goetz unter anderem mit Fotos von der Love Parade,⁶⁵ von Westbam⁶⁶ und von einer Interviewerin.⁶⁷ Wieder ist Goetz einige Male selbst auf den Fotos zu sehen.

Die Kombinationen von Text und Bild in „Celebration“ lassen Erzähler und Akteure, Fotograf und Fotografierte, Interviewer und Interviewte als Protagonisten einer Bewegung erscheinen. Goetz reflektiert, so erkennt Petra Gropp richtig, in Text und Bild die medialen Inszenierungsstrategien der Techno Culture.⁶⁸ „Es geht darum, Schrift und Bild als Techniken zur Erzeugung von Präsenz vorzustellen, um mittels eines prozessual gedachten Medialitätsbegriffs, in performativen Verkörperungsereignissen diese Praktiken aktuellen und affektiven Erlebens in Szene zu setzen.“⁶⁹ Das Buch stelle sich als Text-Bild-Objekt vor, „das Teil technokultureller Kommunikationshandlungen, Teil der sozialen und medienkulturellen Praxis, der Lifestyle-Szene ist.“⁷⁰ Mit den Schnappschüssen vermittele Goetz das Transitorische: Die Fotos setzten das Affektive, die unmittelbaren sinnlichen

⁵⁹ Der DJ ist unter anderem beim Lesen (Goetz, *Celebration*, S. 24/25) und im Gespräch mit Fans (ebd., S. 38/39 und 52) zu sehen.

⁶⁰ Goetz, *Celebration*, S. 96/97.

⁶¹ ebd., S. 103, 104, 108/109, 110, 112/113, 116/117, 118 und 124. An dieser Stelle übernimmt Goetz das Cover und das erste Kapitel des mit Westbam gemeinsam produzierten Bandes „Mix, Cuts & Scratches“, fügt allerdings zahlreiche Fotos hinzu.

⁶² Goetz, *Celebration*, S. 133, 134/135, 138, 140, 146, 148, 150/151, 152, 158/159, 160, 162, 168/169, 172, 178, 180, 182, 184, 193 und 194.

⁶³ ebd., S. 250.

⁶⁴ ebd., S. 236-242.

⁶⁵ ebd., S. 245.

⁶⁶ ebd., S. 251, 252 und 258/259.

⁶⁷ ebd., S. 246.

⁶⁸ Auch Ralf Rüttig hebt den Einfluss des Techno auf Goetz' Schreiben hervor: Der Autor bediene sich der Techniken der Techno-Musik und schaffe Augenblickskunst. Siehe: Ralf Rüttig, „Kunst an der Oberfläche – ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz“, in: Benedikt Descourvières, Peter W. Marx, ders. (Hg.), *Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im*

Eindrücke in Szene.⁷¹ Die Nacharbeit bei der Auswahl der Fotos ist allerdings intensiv, die Suche nach einer leitenden Idee bestimmt sie:⁷²

Schon nach drei Bildern hat man das Problem der Serie. Wie geht's weiter? Folgefehler, Bruchfehler, Serienfehler. Hölzern, penetrant unsystematisch, flau logisch. ... Im Nu hat man eine Aussage, ganz unerwünscht, versehentlich, einen Kommentar. Es sollen ja nur Situationen gezeigt werden, aus denen die Gespräche und Texte kommen, ohne auf etwas Spezielles hinzuweisen, ohne irgendwas Bestimmtes zu signalisieren.

Für diese Arbeit brauche man „eine wurfmäßige, dezidierte genau-SO-Energie, ein ganz anderes Denken. Man muss so entscheidungsfreudig sein, ein Täter.“⁷³

Die visuellen Elemente,⁷⁴ vor allem die Fotos, sind für Goetz Bausteine einer Ausdrucksweise, die den Augenblick zu transportieren imstande ist. Auch in den Büchern dieser Phase, in denen er wie in „Rave“ keine Fotos einsetzt, reflektiert er in diesem Sinne die Grenzen der Sprache. So wünscht er sich für den Text sinnliche Qualitäten, die denen des Bildes ähnlich sind.⁷⁵

das Band der Schrift ... als DAS BILD, das eine andere Art von Text hervorbringen würde, die eben ganz aus der Schrift kommt, nicht aus der Anschauung von Szenen und Vorgängen und dem Erleben von Geschichten.

Damit inszeniert Goetz, um mit Petra Gropp zu sprechen, Schrift als Ereignis, „als mediales Objekt, als Vorführung medialer Konstellationen“.⁷⁶ Sein Versuch, mit der Schrift an die Bilder zu kommen, „ist der Ausgangspunkt, die sinnlichen Qualitäten der Schrift im

20. Jahrhundert. 2006, S. 244. Damit ziele er „nicht auf das Subjekt als organisierendes Zentrum, sondern auf das Ganze, die Totalität“ (ebd., S. 245). Das zeige sich deutlich in dem Theatertext „Jeff Koons“, der weder individuelle Handlung noch autonomes Subjekt vorführe (ebd., S. 252). Die semantische Funktion der Sprache werde zurückgenommen in eine Oberflächlichkeit, die ihre ästhetische Wirkung hervorhebt: Rhythmus und Klangbild der gesprochenen Sprache (ebd., S. 258).

⁶⁹ Gropp, Szenen der Schrift, S. 388.

⁷⁰ ebd., S. 388.

⁷¹ ebd., S. 390.

⁷² Goetz, Abfall für alle, S. 467.

⁷³ ebd., S. 604.

⁷⁴ Selten kommen in diesen Strecken auch Stadtansichten zur Visualisierung von Bedingungen des Daseins vor oder Anspielungen auf die Medienrealität über Tageszeitungsseiten oder die Abbildung alter Gemälde, die wie Ruhepausen wirken. Sie sind in der Regel wie die Fotos Bestandteile von Reportagen, eröffnen aber keine assoziativen Ketten.

⁷⁵ Goetz, Abfall für alle, S. 208.

⁷⁶ Gropp, Szenen der Schrift, S. 377/378.

5

.1 Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz

Sprachkörper zu erweitern.“⁷⁷ Nicht von ungefähr gefällt Goetz das „wandernde Bild des Schriftbilds im Internet ... Bilder zum Lesen, dahinziehend, kurz da, dann weg. Dadurch entstehen größere FUGEN hier, im Bildschirmtextnetz: ganze Schriftblöcke, Themen, Eindrücke stehen einem präzise vor Augen, einzeln.“⁷⁸ Aber auch gedruckter Text hat für Goetz eine ästhetische Qualität, das Papier, die Schriftzeichen, die Ruhe, die Bildlosigkeit.⁷⁹ Und doch: Die Vibrationen, die Goetz in der Techno-Szene dieser Zeit wahrnimmt, „senden aus Bildern stärker als aus Schriften, und aus bewegten Bildern stärker, als aus starren.“⁸⁰ Um sich mit Worten dieser Qualität anzunähern, müsste man aus Sicht des Erzählers in „Rave“ die Sprache „von ihrer Mitteilungsabsicht frei kriegen können. Dass die Schrift nur noch so ein autistisches, reines, von der Zeit selbst diktiertes Gekritzel wäre, Atem. Jenseits des Todes.“⁸¹ Goetz strebt „raus aus der Sprache, zu den normalen Sachen, zu den echten Worten, zu neuen Erfahrungen, zum Nichtsprachlichen und superalltäglich Alltagssprachlichen. Zur Welt eben.“⁸² Falsch klingen für ihn „durch Gebrauch erstarrte und dadurch falsch gewordene Sätze. Die schieben sich vor das Gedachte.“⁸³

In „Celebration“ will Goetz dagegen „Drastik, Offensive, Fun und Joke“⁸⁴ setzen, etwa indem er mit Fotos assoziative Ketten bildet – so spielt er auf die Radikalität künstlerischer Individualität an, wenn er das Foto von einer Veranstaltung, das wie ein Plakat zu seinen Stücken unter dem Titel „Krieg“ von 1986 wirkt, mit dem Bild eines einzelnen jungen Mannes und dem doppelseitigen Foto von der Beerdigung eines Rockers kombiniert.⁸⁵ Andere erzielen diesen Effekt, indem sie aus dem Ereignis heraus entstehen und jede Distanz aufheben: Zu einem Bericht über die Love Parade in Berlin gehören Totalen, Serien gleicher Motive, Nahaufnahmen von Akteuren und kleinteilige Details, die allesamt ein Mitten-drin des Fotografen im Geschehen transportieren.⁸⁶ Es sind hier und an anderen Stellen⁸⁷ keine Collagen, sondern oft groß-, manchmal auch kleinteilige Ordnungen von gelegentlich unscharfen Schnappschüssen. Sie stören das Lesen nicht, indem sie Unruhe schaffen, sie schüren kein flirrendes Hin und Her, sie untermalen den Text eher – Goetz findet, wie Brigitte Weingart treffend analysiert, hier zu einem versöhnlichen Verhältnis von Text und Bild.⁸⁸

⁷⁷ Gropp, *Szenen der Schrift*, S. 378.

⁷⁸ Goetz, *Abfall für alle*, S. 343.

⁷⁹ *ebd.*, S. 333. In *Kunstaussstellungen erscheint Goetz das Bild in der Konfrontation mit Text gar „GEBROCHEN, verletzt, kämpft, ist bedroht. Es hat etwas Verzweifertes, dieser Übergriff, das Erleiden des imperialistischen Einmarsches des Textes in die Stille der Schau, die Passivität und Wehrlosigkeit des Bildes.“* Siehe: Goetz, *Abfall für alle*, S. 165.

⁸⁰ *ebd.*, S. 308.

⁸¹ *ebd.*, S. 262.

⁸² *ebd.*, S. 346.

⁸³ *ebd.*, S. 786.

⁸⁴ Goetz, *Celebration*, S. 253.

⁸⁵ *ebd.*, S. 90-93.

⁸⁶ Die zum Teil kleinteiligen Nahaufnahmen zeigen Partywagen, DJs und Feiernde (Goetz, *Celebration*, S. 208, 209, 210, 215, 216, 218, 220, 222, 226/227, 228, 229, 230 und 234), in der Totale sind der Partyzug und eine Nachfeier zu sehen (*ebd.*, S. 206/207 und 224/225), dazu kommen Serien von der Getränkeausgabe (*ebd.*, S. 204).

So sind die intermedialen Kombinationen eine Möglichkeit, als Autor authentisch zu sein, das Erlebnis und die Wahrnehmung der Realität direkt zu beschreiben. Eine andere führt das Buch „Rave“ vor, das zwar ein Foto enthält, das ein hohes, spartanisches Zimmer zeigt, in dem der geistige Arbeiter gerade nicht da ist⁸⁹ – man könnte vermuten, weil er eben mitten im Geschehen ist –, das ansonsten aber auf den aus der Anschauung zu entwickelnden Text setzt:⁹⁰

Warum nicht mal die Sachen direkt in Augenschein nehmen, über die man schreibt? ... Warum bleibt bei so viel angeblich politischem Analyseaufwand der grundlegende Aspekt der eigenen sozialen Position praktisch immer unberücksichtigt? Als wer und von wo aus man spricht, als Intellektueller ...

Um für das Geschehen ein „Übersetzer in Text“⁹¹ zu sein, verwendet der Erzähler umgangssprachliche Elemente („Die Laune ist 1A“⁹²), obszöne Ausdrücke („Muschi“⁹³), Szenebegriffe („läppisch prollig und trashig cool“⁹⁴) oder die Namen von Popgrößen und Marken.⁹⁵

Die Betonung der „eigenen sozialen Position“, die Goetz in „Celebration“ über zahlreiche Fotos vermittelt, die ihn selbst zeigen, geschieht im Buch „Rave“ vor allem über den Versuch eines sinnlichen sprachlichen Ausdrucks des Musik- und Tanzerlebnisses.⁹⁶ Die Sprache flackert, als sei sie vom Rhythmus ergriffen, als falle schnelles Licht auf sie, Lautmalereien imitieren den Beat – der Text wird, wie Petra Gropp schreibt, zu einem technologischen Sprechakt.⁹⁷ Die schnelle Musik ist für Goetz eine Metapher für das Leben:⁹⁸

Dauernd von irgendwas wieder zerfetzt, gebrochen, dementiert und ganz speziell stilisiert.

⁸⁷ So gehören zu einem Interview, das Jürgen Laarmann für die Zeitschrift *Frontpage* mit Goetz führt, Fotos zu diesem und seinem Werk und zum DJ-Dasein oder von einer Party. Siehe: Goetz, *Celebration*, S. 70 ff.

⁸⁸ Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, S. 98.

⁸⁹ Rainald Goetz, *Rave. Erzählung*. 1998, S. 183.

⁹⁰ ebd., S. 176.

⁹¹ Goetz, *Abfall für alle*, S. 517.

⁹² Goetz, *Rave*, S. 107.

⁹³ ebd., S. 262.

⁹⁴ ebd., S. 136.

⁹⁵ Die Anklänge an die Popkultur in „Rave“ sind vielfältig: So treten Popfiguren auf wie Heike Makatsch oder Dieter Gorny.

⁹⁶ Dazu gehören in „Rave“ auch die Versuche des Erzählers, die Erfahrung des Rausches unmittelbar zu beschreiben: mit Kommunikationsbrüchen und verkürzten Dialogen, Wiederholungen, nicht sprachlichen Äußerungen oder Lauten.

⁹⁷ Gropp, *Szenen der Schrift*, S. 370.

⁹⁸ Goetz, *Rave*, S. 70.

Nur mit einer dieser Erfahrung adäquaten, immer wieder abbrechenden und neu ansetzenden Sprache⁹⁹ kann ein Ich im Wirrwarr beschrieben werden, das sich „wohltuend willenlos“ fühlt, das schwankt und positionslos ist:¹⁰⁰

Es kann alles jederzeit natürlich sofort aufhören oder wieder von vorne irgendwo anfangen.

Erlebnis und Verarbeitung befinden sich zeitlich wie räumlich in nächster Nähe zueinander. Über Musik schreiben heißt über „die reale PRAXIS ..., die Kultur und Kunst des handwerklichen Tuns des Mischens und des Mixens, des Cuttens und des Scratchens“¹⁰¹ schreiben – wie Goetz es auch in dem gemeinsamen Buch mit DJ Westbam ausführlich getan hat.¹⁰² Damit werbe er, so schreibt Ingo Arend, „für eine Kunst ..., die mitten aus dem Leben kommt, parallel zu ihm entsteht und für alle zugänglich ist.“¹⁰³ Einstellungen oder Argumente, die das unmittelbare Erlebnis einschränken könnten, lehnt er ab:¹⁰⁴

Die PRAXIS sagt: es gibt keine Methode.

Arbeit mit einer festen Absicht verweigert er sich, stattdessen predigt er „Freiheit, Planlosigkeit, Nichtzukunft, kein Gesetz, offen.“¹⁰⁵ Die Art, wie sich ihm Menschen, Themen, Geschichten, Gegenstände und Probleme erschließen, „ist eher punktuell, sprunghaft, eben genau dezentriert, staubig.“¹⁰⁶ Dazu gehört auch die Absage an jegliche politische Korrektheit, der Erzähler in „Rave“ weigert sich, eine moralische Position einzunehmen oder gar entrüstet zu sein, selbst wenn einer „hauptberuflich Kinderschänder“¹⁰⁷ zu sein vorgibt. Bis in seine neuesten Werke erkennt Goetz ein Problem darin, dass politische Korrektheit als eine Art gut gemeinter Scheinheiligkeit die Wahrnehmung steuere:¹⁰⁸

Was man nicht sagen kann, soll man auch nicht sehen können.

⁹⁹ Ein Beispiel dafür ist auch das Stück „Jeff Koons“: Die Konversation weist viele Brüche und Leerstellen auf, zugleich aber kreiert Goetz neue Worte, reduziert stark, verwendet Lautmalereien und umgangssprachliche Elemente. Es geht Goetz um den Mix: Er verbindet Elemente des Dramas, des Gedichts und der Erzählung. Er variiert auch das Schriftbild: Gedichte oder Dialoge sind im Flattersatz angeordnet, erzählende Teile im Blocksatz. Siehe: Rainald Goetz, Jeff Koons. 1998.

¹⁰⁰ Goetz, Rave, S. 166. Dazu passt eine Anspielung auf Brinkmann: Für Goetz erlaubt dessen Tod die abschließende Betrachtung eines Werks, die Goetz gerade nicht anstrebt. Siehe: Goetz, Abfall für alle, S. 173.

¹⁰¹ Goetz, Abfall für alle, S. 82.

¹⁰² Zum Buch gehört ein Interview, das Goetz mit Westbam führt. Darin beschreibt der DJ, wie die House Musik entstand: „Aber für mich war das das neue Ding, da etwas zusammenzuschnippeln.“ Siehe: Westbam, Mix, Cuts & Scratches (mit Rainald Goetz). 1997, S. 11. Ihn habe eine „Cut-Wut“ (ebd.) ergriffen. Unterbrochen wird das Gespräch durch Ausschnitte von Zeitungen mit Texten von Westbam, die dann im Fließtext wiederholt werden. Das Buch bemüht sich um eine authentische Wiedergabe, die sich mit dem Akteur Westbam einig darin sieht, dass Kunst gegen das Begradigen und Schön machen (ebd., S. 33) entsteht.

¹⁰³ Ingo Arend, „Straßenköter. Räumen und denken. Rainald Goetz' Internet-Tagebuch 1998“, in: Freitag 02, Die Ost-West-Wochenzeitung, 7. Januar 2000 – www.freitag.de/2000/02/00021601.htm (12.5.2010).

So präsentiert sich „Rave“ als der radikale Versuch einer Subjektivität in Haltung und Material:¹⁰⁹

ICH FINDE, jeder soll machen dürfen, was er will.

Zugleich postuliert Goetz damit eine Offenheit des Kunstwerks, das die Gegenwart dokumentieren, Kunst und Leben vermischen soll. Wichtig ist ihm, dass es jedem zugänglich bleibt:¹¹⁰

Ein Text soll kein Geheimnis haben ... Diese Maxime ist hilfreich, um gegen eventuell sich einschleichende, obskurantistische Poetisierungen und Scheintiefgründigkeiten gezielt vorgehen und sich zur Wehr setzen zu können. Sag alles, was du weißt. So klar und simpel, wie es geht.

Goetz setzt auf den „rausgedonnerten Text“,¹¹¹ den Wert seines Entstehens zu einer bestimmten Zeit unter bestimmten Bedingungen:¹¹²

Das erstbeste, lauteste und Daste spricht mich an ...

¹⁰⁴ Goetz, *Abfall für alle*, S. 157. Goetz wirft zum Beispiel der Abstrakten Malerei vor, sie sei „im Knast von Ideen und Programmen gefangen.“ Siehe: Goetz, *Abfall für alle*, S. 745.

¹⁰⁵ ebd., S. 620.

¹⁰⁶ ebd., S. 757.

¹⁰⁷ Goetz, *Rave*, S. 131.

¹⁰⁸ Goetz, *Klage*, S. 275.

¹⁰⁹ Goetz, *Rave*, S. 217. Der Erzähler sieht sich trotz dieser egozentrischen Einstellung als soziales Wesen, wenngleich ihn die Abneigung gegen die Welt in Krisen führt. Im dritten Teil von „Rave“ stoppt die Kommunikation, die Atmosphäre wirkt bedrohlich. Dass sich das Ich dem nicht entziehen kann, ohne seine Daseinsgrundlage zu zerstören, prägt auch Goetz' spätere Interpretation von Bergmanns Film „Brinkmanns Zorn“: „jede Idee, die sich nicht am Sozialen bricht und dabei verwirren, zerstören oder beglaubigen lässt, gibt es gar nicht. ... Asozialität heißt Tod.“ Siehe: Goetz, *Klage*, S. 11.

¹¹⁰ Goetz, *Rave*, S. 209.

¹¹¹ Goetz, *Abfall für alle*, S. 351.

¹¹² ebd., S. 686.

Der Reiz der Gegenwart führt den Chronisten des Augenblicks¹¹³ zu einem fragmentierten Schreiben:¹¹⁴

Denken wie Tracks machen. Unabgeschlossene Dinger, die dazu da sind, weiterprozessiert zu werden. Moment der Gegenwartsform einer Sache, des einen Aspekts des eben gegebenen Augenblicks. ... Textform und Protokoll: Blick auf die Uhr, Minutenmitschrift.

Für Goetz „steht der Text im Moment der Entstehung am denkbar AUSGESETZTESTEN Ort: im Jetzt.“¹¹⁵ Er harre auf das Kommende des nächsten Moments, des von daher kommenden, darin sich gebenden nächsten Worts.¹¹⁶

Um den Text da aufnehmen zu können, muss man sich selbst an diesen Ort begeben.

Synonym für diese Wirklichkeitswahrnehmung ist Techno:¹¹⁷

Das von der exzessiven Konzentration auf Musik hervorgebrachte völlig neue Hören aller alltäglichen Weltgeräusche.

Techno löse sich auf in „das pure Parlament der vielen Stimmen eines kollektiven Glücks: Monotonie und Einzelworte, Fetzen, Reste.“¹¹⁸ Im Rückblick, den er in einem seiner neusten Bücher, „Klage“, formuliert, findet er freilich genau das schwierig:¹¹⁹

von dort auch wirklich das Erlebte nachhause mitzubringen in den Text. Er sollte so bewusstlos, ichstark und zugleich quasi autorschaftsfrei sein, wie das im Geschehen sich verlierende Auftreten des angenehmen, ungedruckten, uneitlen Menschen dort.

Wichtig ist Goetz der Gedanke des Aufnehmens:¹²⁰

Von da her begründet sich für mich eine möglichst ungeordnete Faszination für alle Formen, die Welt hereintragen.

¹¹³ Goetz, *Abfall für alle*, S. 833.

¹¹⁴ ebd., S. 520.

¹¹⁵ ebd., S. 328.

¹¹⁶ ebd. Genau das findet Goetz an „Abfall für alle“ spannend: die tägliche Aktualisierung, die Geschwindigkeit, das absolute Jetzt. Er will freier schreiben, „näher dran am intellektuellen Augenblick und Reflexionsgeschehen, als alle anderen, formal von Anfang an auf etwas Fertiges hinstuernden Textarten es einem erlauben“ (ebd., S. 357/358). Für Eckhard Schumacher löst Goetz dabei wie die Autoren der Pop-Literatur in den 60er Jahren (etwa Brinkmann) vorgegebenes Material aus dem Zusammenhang: Er transformiere „in 1989 und, durchsetzt mit Kommentaren, Urteilen und Meinungsbekundungen, auch in *Abfall für alle* über Mitschnitt und Transkription Ausschnitte der öffentlichen Rede zu einem Text“ (siehe: Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 135). Dabei folge er Burroughs' 'Cut up'-Technik. Goetz montiere Material nicht zielgerichtet, um die Heterogenität vieler Stimmen zu zeigen, „fokussiert jedoch durch die Position des ‚Schreiber-Ichs‘, in der sie zusammengeführt werden, die sie durchkreuzen und deformieren, zugleich aber auch ... als Autorposition konstituieren“ (ebd., S. 137).

¹¹⁷ Goetz, *Rave*, S. 214/215.

Auch bei seinen Poetikvorlesungen an der Universität Frankfurt 1998 will Goetz zum Beispiel mit Musikeinspielungen das Fenster zur Welt aufmachen und stört sich am Ende daran, dass es sich nicht öffnete, das Außen, die Gegenwart während der Vorlesung nicht intervenieren konnte.¹²¹

So lassen sich die Text-Bild-Kombinationen, die Goetz von der Mitte der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts bis zur Jahrtausendwende herausgebracht hat, als Versuche lesen, eine erlebnishaft, vom Lebensstil und -gefühl einer Szene inspirierte Ausdrucksweise zu entwickeln. Die kritische Auseinandersetzung mit der medial vermittelten Realität, die Goetz' frühere intermediale Werke kennzeichnet, rückt in den Hintergrund. In seinen jüngsten Veröffentlichungen freilich kehrt Goetz wieder zu einer bissigen Betrachtung der Massenmedien und ihres Einflusses auf die Öffentlichkeit zurück. In dem 2009 erschienenen Buch „Loslabern“ etwa begibt sich der mit starken Bezügen zum Autor ausgestattete Erzähler ins Geschehen bei der Frankfurter Buchmesse, um die Auswirkungen der Finanzkrise von 2008 im öffentlichen Raum von Kultur und Politik zu notieren. Der Grad der Unmittelbarkeit reicht bis zu einem protokollartigen Schreiben, das nur mehr Wahrnehmungssplitter aneinanderfügt. Zugleich schiebt Goetz aber immer wieder Identitäten wie den „Höllor“ zwischen sich und das Geschriebene, stellt er den Berichten von dem Ereignis wiederholt fiktionale Verdichtungen entgegen. So ist sein Hinweis ernst zu nehmen, dass das Sammeln von Zeitungen oder das Fotografieren für ihn „Zeitstaub“ seien, Rohstoff¹²² für eine Materialgeschichte der Gegenwart.¹²³ Und doch geht es ihm vor allem darum, sie gegen den Strom zu ordnen, auf individuelle Weise zu sortieren, nicht mit-, sondern umzuschreiben.

Bilder setzt Goetz dabei nicht ein.¹²⁴ Kurz vor Erscheinen des Buchs aber hat Goetz das Magazin der Wochenzeitung DIE ZEIT gestaltet – als Programmheft für sein neues Buch¹²⁵ soll es die Idee seiner Literatur präsentieren: „Begriffe, Bilder, Material.“¹²⁶ Es will vorführen, worum es Goetz geht, „aktuelle Wirklichkeiten möglichst hysterisch aufzunehmen ... und das Ziel theoretisch, ‚schöne Bücher aus alledem zu machen.‘“¹²⁷ Die Bildstrecke nun deutet den neuerlichen Versuch Goetz' an, eine individuelle Gegenwirklichkeit zum Mainstream der öffentlichen Meinung zu kreieren. So fügt eine Doppelseite Zeitungsausschnitte

¹¹⁸ Goetz, *Celebration*, S. 122.

¹¹⁹ Goetz, *Klage*, S. 105.

¹²⁰ Goetz, *Abfall für alle*, S. 232.

¹²¹ *ebd.*, S. 353. Auch mit Fotos, etwa von Franz Xaver Kroetz, versucht er seine Vorlesung offen zu gestalten.

¹²² Rainald Goetz, *Loslabern*. 2009, S. 156.

¹²³ *ebd.*, S. 169.

¹²⁴ Nur zu Beginn des Buches ist eine Zeichnung zu sehen, die zwei Menschen klein in einem Wald hoher, karger Bäume zeigt, unterschrieben ist sie mit „Podrostok“, dem russischen Wort für Jüngling. Sie funktioniert wie eine Einstimmung auf die Situation des Erzählers, der sich einsam und unverbraucht durch eine unwirtliche Umgebung bewegt. Siehe: Goetz, *Loslabern*, S. 11.

¹²⁵ Goetz hat dabei mit dem Creative-Director des ZEITmagazins, Mirko Borsche, zusammengearbeitet.

Siehe: *Zeitmagazin* 41, 1.10.2009.

¹²⁶ *ebd.*, S. 3.

5 .1 Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz

zu Medien, Politik und Kultur mit Kunstkarten zusammen, der Schriftzug weist sie als Feinde oder Verdränger der Literatur aus.¹²⁸ Eine andere Doppelseite zeigt das Verlagshaus des amerikanischen Medienimperators Donald Trump, der Schriftzug klagt eine künstlerische Alternative zu den über Massenmedien vermittelten Informationen, Meinungen und Impressionen ein:¹²⁹

Aufstand Gegenentwurf Form.

Eng verknüpft das Magazin diese mit Goetz' Schaffen, indem sie die Strecke auslaufen lässt mit Doppelseiten, die Seiten aus einem Block mit handschriftlichen Notizen, wohl aus der Arbeit an „Loslabern“, sowie Ausschnitte aus dem Einband des Buchs zeigen.¹³⁰ Die Schriftzüge dazu vermitteln hier und da eine standhafte bis aggressive Haltung: „Lärm Charakter Zorn“ oder „Er aber los“.

Eine Bildersammlung, deren Motive aus den Jahren 2000 bis 2010 reichen, stellt Goetz' jüngste Veröffentlichung dar: „elfter september 2010“. Wieder sind Figuren des öffentlichen Lebens ein zentrales Thema: Politiker, Schriftsteller, Künstler oder Journalisten, die Goetz manchmal wie im Vorbeigehen in gelegentlich unscharfen Schnappschüssen, manchmal aber auch im arrangierten Porträt zeigt, das hier und da fast intim wirkt. Manche Aufnahmen muten aufgrund des harten Bildschnitts leicht verfremdet an. Häufig präsentiert Goetz auch Bilder von öffentlichen Anlässen wie einer Party, einem Konzert, einer Ausstellung oder einem politischen Ereignis, wo Menschen tanzen, diskutieren und gelegentlich ihre Aggressionen ausleben. Die meisten Bilder sind scharf und klar, nur wenigen gibt Goetz etwas Irritierendes durch einen scharfen Bildschnitt oder das Teile der Motive verschleiernde Zusammenspiel von Licht und Rauch.

Es geht um das öffentliche Leben in der Großstadt Berlin.¹³¹ Zahlreiche Innenansichten von großen Gebäuden wirken wie eine wuchtige Kulisse, vor der sich politische und andere Prominenz tummelt. Viele zum Teil kunstvolle, zum Teil eher nachlässig ange-

¹²⁷ *Zeitmagazin* 41, S. 5.

¹²⁸ *ebd.*, S. 12/13.

¹²⁹ *ebd.*, S. 14/15.

¹³⁰ *ebd.*, S. 22 ff.

¹³¹ *Einige wenige Aufnahmen sind in New York entstanden und dokumentieren den Anschlag vom 11. September 2001.*

¹³² *Rainald Goetz, elfter september 2010. Bilder eines Jahrzehnts. 2010, S. 112/113.*

¹³³ *ebd.*, S. 7.

¹³⁴ *ebd.*, S. 61.

¹³⁵ *ebd.*, S. 155.

¹³⁶ *ebd.*, S. 68.

fertigte Detailaußenaufnahmen lassen die Stadt dagegen oft trist und öde erscheinen, ein Ort, der Menschen immer wieder ausgrenzt, zum Beispiel mit hohen Gittern am Bahnhof.¹³² Dennoch bewegen sich einige fröhlich-entspannt durch die Stadt, manche freilich blicken böse-abgespannt. Mehrere Aufnahmen von Baustellen deuten eine Stadt im Umbruch an, die Kombination mit Fotos eines privaten Umzugs lässt darauf schließen, dass die Betriebsamkeit der Metropole auch Auswirkungen auf die Individuen hat.

Gleichwohl sind Motivwahl und Komposition bei weitem nicht so deprimierend, wie Goetz es im Umschlagtext vorgibt: Er zeige Bilder, „die unterschiedliche Arten und Grade von Kaputtheit der damaligen Zeit behandeln. ... Im Alltag der Stadt und den Gesichtern der Menschen wütet die Zeit.“ Es tut sich keine dunkle Schlucht auf, die Goetz wie ein Motto den Bildern voranstellt, auch die Überschriften der ersten beiden Kapitel, „In den Ruinen der Projekte“¹³³ und „Ruine“,¹³⁴ haben eher den Rang von Interpretationen denn von übergeordneten Bildthematiken. Mit der dritten Kapitelüberschrift „Werkwärts 3 & 4“¹³⁵ spielt Goetz zwar auf Rolf Dieter Brinkmanns „Westwärts 1 & 2“ an – den Grad der urbanen Verwahrlosung, den der Gedichtband literarisch und fotografisch vermittelt, zeigt seine Bildersammlung aber nicht.

Das liegt zum einen daran, dass Goetz‘ „dokumentarischer Snapshotism“¹³⁶ neben wenn auch nicht durchweg düsteren, so doch eher grauen Innenstadtfotos immer wieder harmonisch komponierte, helle Natur- und Hafenaufnahmen oder Bilder einer privaten Lebensumgebung festhält. Zum anderen legt Goetz die Bildersammlung in einer klaren Ordnung an, die dem Auge des Betrachters große Ruhe bietet und formal das genaue Gegenteil zu einer ruinösen Gestalt darstellt: Die Aufnahmen füllen Viertel-, halbe, ganze oder Doppelseiten, manche Seiten bleiben bis auf ein Bildtextfragment leer. Stehen mehrere Aufnahmen auf einer Seite oder einer Doppelseite, sind sie in der Regel thematisch fokussiert.

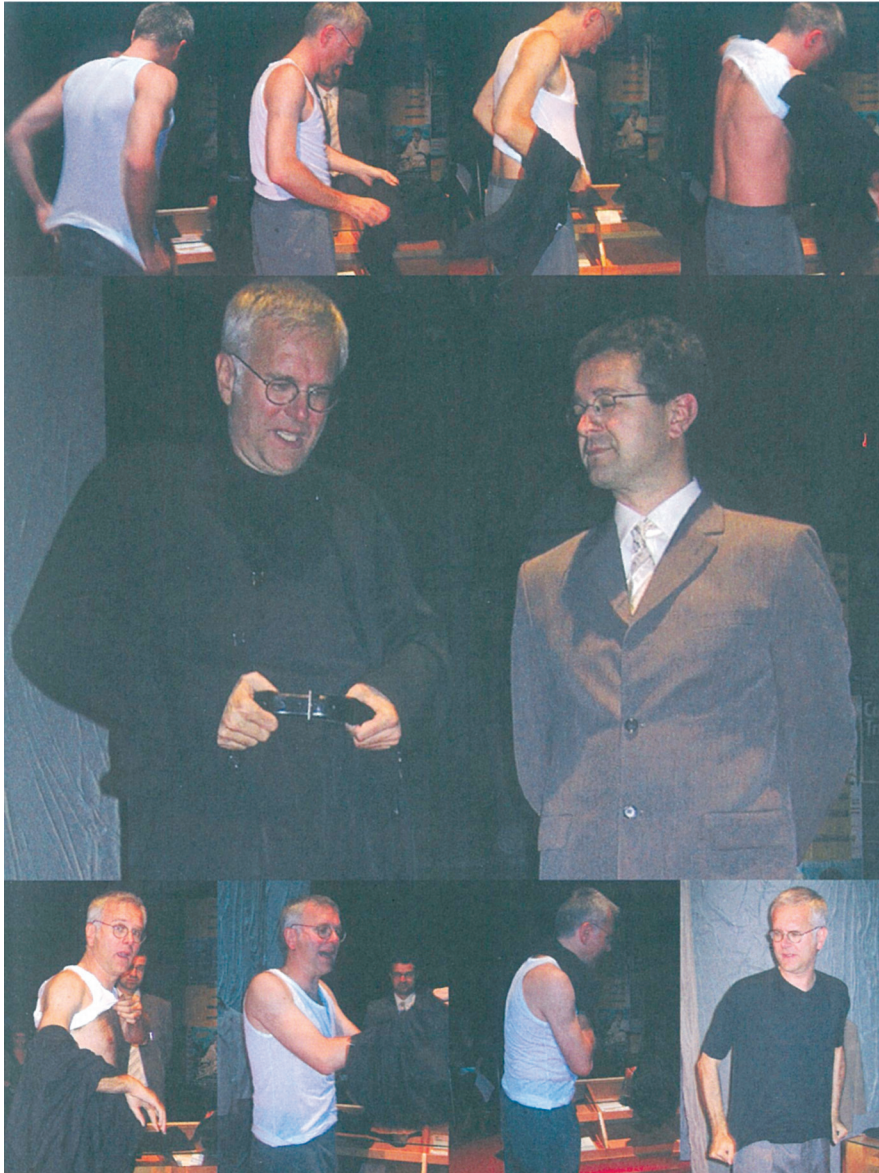
5

.1 Zwischen Medienkritik und Authentizität: Rainald Goetz

Insgesamt lassen sich Goetz' Ansätze bei der Kombination von Text und Bild, sowohl die Skizze einer Gegenwirklichkeit des Künstlersubjekts zur Medienrealität als auch die Annäherung an eine kulturelle Szene über ein Schreiben aus dem Live-Erlebnis, als Formen der Wirklichkeitsaneignung im Sinne Gerhard Bechtolds deuten.¹³⁷ Dabei verwendet Goetz vor allem zwei Typen aus Bechtolds Katalog: Zitate (Zeitungsausschnitte, Abbildungen von Werbeplakaten oder Standbilder aus dem Fernsehen) und Dokumente individueller Wirklichkeitsaneignung (eigene Fotos, Zeichnungen oder kleine Kunstwerke). Analysiert man Goetz' Text-Bild-Verbindungen nach der Methode von Bechtold, so ist freilich vor allem die Frage nach dem Grad der Mittelbarkeit aufschlussreich, mit dem die Wirklichkeitsaneignung geschieht. Setzt Goetz in der ersten Phase auf eine Art doppelter Vermittlung, um Verfahren der Medien und Strukturen ihrer Produkte zu unterlaufen, indem er sie in Fragmenten übernimmt, diese neu zusammensetzt und mit Elementen aus seinem engsten persönlichen Umfeld verknüpft, so strebt er hingegen in der zweiten Phase nach einer weitestgehenden Unmittelbarkeit.

¹³⁷ s. Kap. 2.1.

5 .2 Erlebte und vermittelte Realität: Benjamin von Stuckrad-Barre und Kathrin Röggla



Quelle: Benjamin von Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*. 2001, S. 17.

Wie Goetz haben auch einige junge Autorinnen und Autoren um die Jahrhundertwende Text-Bild-Kombinationen vorgelegt, in denen das Verhältnis von physisch erlebter und über die Medien vermittelter Realität ein Hauptmerkmal ist. Beispielhaft dafür sind Bücher von Benjamin von Stuckrad-Barre und Kathrin Röggla, die sich Personen, Ereignissen und Bereichen des öffentlichen Lebens der Gegenwart mit beschreibenden Mitteln annähern, die einer Art journalistischem Realismus näher stehen als der literarischen Fiktion.

In seinem 2001 erschienenen Buch „Deutsches Theater“ will der heute 36-jährige Stuckrad-Barre „deutsche Standardsituationen, die Inszenierung des Alltags“ zeigen.¹³⁸ Einen Großteil der Texte hat er zuerst in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, ihre Themen fasst er im Vorwort zusammen:¹³⁹

Die Inszenierung des öffentlichen Lebens, das Rollenspiel auch im Privaten, die Kostümierung, die permanente Bühnensituation; Rituale als Stabilitätsfaktoren; der vorgefertigte Text, den eine Rolle, ein Handlungsort, eine Figurenkonstellation mitliefert: Mediengetröte, Ersatzhandlungen, Choreographie der Demokratie; die Ausschmückung der Kulisse, die unterschiedliche Bühneneinsicht aus Parkett und Loge; das Statistendasein, die Hauptrollenneurosen; Wirkung, Funktion und Entstehung verschiedener Publikumsreaktionen – kurz gesagt also: die Unmöglichkeit, sich rauszuhalten, keine Rolle zu übernehmen.

Auch der Autor selbst spielt einen Part – dass er sich journalistischer Darstellungsformen wie dem Interview oder der Reportage bedient, heißt nicht, dass er sich als neutraler Beobachter versteht, der versuche, wie Ute Paulokat es in der bislang einzigen umfassenden Untersuchung des Werks von Stuckrad-Barre¹⁴⁰ ausdrückt, „die Dinge genau zu beschreiben, ohne fertige Schlussfolgerungen mitzuliefern.“¹⁴¹ Er nutzt diese Formen zwar in der Tat, um nahe am Menschen und am Geschehen zu sein, mit Zitaten und umgangssprachlichen Elementen verleiht er ihnen Authentizität. Zugleich aber streut er viele kommentierende und wertende Elemente ein, die nach den Regeln des Journalismus¹⁴² gerade nicht zu diesen Darstellungsformen gehören. So wirkt die Wahrnehmung Stuckrad-Barres in vielen Beiträgen des Buchs bissig bis verächtlich. In diesem Sinne am schärfsten ist

¹³⁸ Das Zitat stammt aus einem Interview, das Klaus Fischer für den Kulturteil der Frankfurter Rundschau geführt hat: „Bezaubernder Bruchteil einer Generation“ (19. Februar 2002).

¹³⁹ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*. 2001, S. 1.

¹⁴⁰ Aufschlussreich ist Paulokats Untersuchung vor allem da, wo sie sich mit der Frage beschäftigt, wie bei Stuckrad-Barre Medien „die Texte thematisch dominieren und auch das Schreiben stilistisch prägen, aber auch genauso die öffentliche Inszenierung von Literatur und Literat bestimmen.“ Siehe: Ute Paulokat, Benjamin von Stuckrad-Barre. *Literatur und Medien in der Popmoderne*. 2006, S. 230. So beleuchtet sie multimediale Projekte, etwa die CD „Autodiscographie. Ballade vom äußeren Leben“, die Songs und Rezitationen enthält sowie ein Cover, das mit Fotos von Stuckrad-Barre gestaltet ist (ebd., S. 203). Auch den gelegentlich mit Alltagsbezug ausgestatteten Crossover-Projekten nimmt sie sich an – zum Beispiel dem Dokumentarfilm „Ich war hier“, in dem Stuckrad-Barre Kritzeleien nachgeht, mit denen Menschen sich verewigen (ebd., S. 127). Auch mit den Veröffentlichungen „Was.Wir.Wissen“, in der Stuckrad-Barre Fundstellen aus dem Internet „unkommentiert, unzensuriert und unsortiert“ zusammensetzt (ebd., S. 153), und „Transkript“, der Mitschrift einer Lesung, befasst sich Paulokat.

¹⁴¹ Paulokat, Benjamin von Stuckrad-Barre, S. 114.

die Reportage über die Autorin Hera Lind und ihre öffentliche Darstellung ihres Privatlebens, in der Stuckrad-Barres ironischer Ton oft ins offen Beleidigende fällt.¹⁴³ Auch die Geschichte über den Kitsch-Millionär Michael Leicher ist bestimmt von einem Spiel aus Nähe, die während eines Besuchs des Autors entsteht, und ironischer Distanz.¹⁴⁴ Und in dem Beitrag über die TV-Kabarettssendung „Scheibenwischer“ kommt Stuckrad-Barres negatives Urteil über witzig-ironische Bemerkungen, aber auch scharfe Angriffe zum Ausdruck.¹⁴⁵ Dabei äußert sich die Haltung des Autors in den Texten deutlich klarer als in den Fotos, die zwar gelegentlich jene Posen oder Details zeigen, an denen sich die heftige Kritik des Beobachters entzündet, letztlich aber doch den Text nur begleiten oder illustrieren.¹⁴⁶

Auf diese Funktion begrenzt sind nahezu alle Fotos im Buch. Die Gestaltung des Bandes verstärkt die hierarchische Beziehung zwischen Texten und Bildern: Die Fotos sind in der Regel ganzseitig, meist eröffnen oder beschließen sie die Beiträge. Fügt Stuckrad-Barre mehrere Formate zusammen, wie bei der Fotostrecke, die den TV-Entertainer Harald Schmidt bei der Anprobe eines T-Shirts zeigt, so tut er dies sehr geordnet.¹⁴⁷ Ausnahmen von dieser klaren Festlegung der Fotos auf die Funktion des Bebilderns von Geschichten im Text gibt es wenige: Indem er das Porträt der Fernsehmoderatorin Sandra Maischberger mit Fernsehstandbildern und Ansichten des Sendergebäudes kombiniert, deutet Stuckrad-Barre an, wie ausschnitthaft und verzerrt das Bild der Öffentlichkeit von der Persönlichkeit einer Prominenten ist, die sie nur indirekt über die mediale Vermittlung wahrnimmt.¹⁴⁸ Manchmal greift sich Stuckrad-Barre auch ein Detail heraus, zum Beispiel die nebeneinander liegenden Mikrophone der Nachrichtenagenturen und Fernsehsender bei der Pressekonferenz mit dem Präsidenten der Bundesanstalt für Arbeit.¹⁴⁹ Zudem geht er mit der Kamera nicht immer direkt in das beschriebene Geschehen, etwa wenn er zur Geschichte über den CDU-Wahlkampf ein Foto stellt, das den kleinen Ausschnitt eines Wahlplakats über dem Gehweg festhält.¹⁵⁰ Dennoch bleiben auch diese Aufnahmen stets nahe am Thema, dokumentieren Menschen und Vorgänge, gelegentlich etwas inszeniert, aber nie frei oder assoziativ. Gleichwohl sind sie noch die visuellen Elemente mit der größten Eigenständigkeit – die meisten anderen Fotos sind mehr oder weniger stimmungsvolle Blickfänge, die wie in Tages- und Wochenzeitungen zum Lesen der

¹⁴² *Standardwerke des Journalismus unterscheiden scharf zwischen Reportage, Interviews und Kommentaren. Siehe zum Beispiel: Wolf Schneider, Paul Josef Raue, Das neue Handbuch des Journalismus. 2008.*

¹⁴³ Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*, S. 254–259.

¹⁴⁴ *ebd.*, S. 198–203.

¹⁴⁵ *ebd.*, S. 236–239.

¹⁴⁶ *In dieser Relation stehen Text und Bild auch in dem Beitrag zur Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an den Sänger Marius Müller-Westernhagen (siehe: Stuckrad-Barre, Deutsches Theater, S. 90–95) und in dem Porträt des Journalisten Franz Josef Wagner von der Tageszeitung BILD (ebd., S. 118–123). Aber auch in wohlwollenden, Sympathie vermittelnden Geschichten über Prominente wie den Schauspieler Manfred Krug (ebd., S. 76–79) oder den Kritiker Helmut Karasek (ebd., S. 264–273) weist Stuckrad-Barre den Fotos eine eindeutig illustrierende Funktion zu.*

¹⁴⁷ Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*, S. 17.

¹⁴⁸ *ebd.*, S. 220–227.

¹⁴⁹ *ebd.*, S. 24.

¹⁵⁰ *ebd.*, S. 96.

Texte animieren sollen. Die Aufnahmen betonen die Aktualität eines Gesprächs, Treffens oder Ereignisses, sie verzichten auf professionelle Kunstfertigkeit in den Kontrasten oder Ausschnitten, die vom Geschehen abstrahieren könnte. Zugleich aber sind sie stets von einer ausreichenden Schärfe und Fokussierung, sodass die Objekte und Protagonisten der Beiträge gut zu erkennen sind.

Deutlich variabler sind die Texte. Klassische, nahezu wertungsfreie Reportagen etwa über Polizeieinsätze in Berlin,¹⁵¹ den Pizzabringdienst¹⁵² oder den Krabbenproduzenten Gosch¹⁵³ stehen neben Geschichten, in denen Stuckrad-Barre in die Rolle eines Prominenten schlüpft – bei der „Filmpreis-Verleihung“ setzt er die Person des Moderators Götz Alsmann in eins mit dem Ich-Erzähler.¹⁵⁴ Texte wie „Verspätung“, der die Tücken des Bahnfahrens thematisiert, mischen Elemente der Reportage und der Fiktion,¹⁵⁵ die Geschichte „Wind of change“ über den Sänger der Rockband Scorpions, Klaus Meine, verbindet erzählende Stücke mit Zitaten und Dialogen Meines sowie indirekter Rede auf eine Weise, die den Einstellungen des Sängers etwas Pathetisches und Bemüht-Allumfassendes gibt.¹⁵⁶ Den Beitrag über den Schauspieler Klaus Löwitsch setzt Stuckrad-Barre aus Gesprächssequenzen, Anrufbeantworterpassagen, Ausschnitten von Gerichtsurteilen und Zeitungsberichten zusammen. Distanz und Skepsis zur Hauptfigur des Beitrags vermitteln sich über die Konstellation der Textelemente.¹⁵⁷ Und in dem Beitrag „Einzeltäter in der Lokalpresse“ versammelt Stuckrad-Barre kurze Texte zu rechtsradikalen Straftaten.¹⁵⁸ So unterschiedlich aber die Texte gewoben sind, so homogen ist doch ihr Verhältnis zu den Schnappschüssen und nur wenig inszenierten Porträtaufnahmen, mit denen sie Stuckrad-Barre kombiniert, um sie zu veranschaulichen. Besonders offensichtlich ist dies bei der Reportage über den Theaterregisseur Christoph Schliengensief. Mit dessen Programm 2000, seiner Deutschlandsuche im Ausland sowie seinem künstlerischen und politischen Ansatz setzt sich Stuckrad-Barre auffallend ernsthaft auseinander, immer wieder verteidigt er die nie direkt zitierte Hauptfigur gegen Vorurteile und Kritik. Wertende Passagen fehlen fast völlig, dagegen gibt es häufig verknappende Formulierungen, die der Reportage Tempo und Authentizität geben. Das einzige Foto zeigt ein Deutschlanddetail und greift somit einen konkreten Aspekt exemplarisch heraus, fällt aber ab im Vergleich zur Vielschichtigkeit des Textes.¹⁵⁹

¹⁵¹ Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*, S. 110–117.

¹⁵² *ebd.*, S. 58–63.

¹⁵³ *ebd.*, S. 80–89.

¹⁵⁴ *ebd.*, S. 156–161.

¹⁵⁵ *ebd.*, S. 172–177.

¹⁵⁶ *ebd.*, S. 178–189.

¹⁵⁷ *ebd.*, S. 276–287.

¹⁵⁸ *ebd.*, S. 40–47.

¹⁵⁹ *ebd.*, S. 240–249.

¹⁶⁰ Paulokat, *Benjamin von Stuckrad-Barre*, S. 147.

¹⁶¹ *ebd.*, S. 277.

Diese beispielhaften Analysen der Text-Bild-Kombinationen bei Stuckrad-Barre widerlegen Ute Paulokats These, die Illustrationen im Buch „Deutsches Theater“ ergänzten die Texte kongenial.¹⁶⁰ Mit der Erkenntnis, dass die Fotos meistens der unterstützenden oder kontrastiven Illustrierung der dazugehörigen Geschichte dienten,¹⁶¹ schwächt die Forscherin selbst ihre Thesen, Fotostrecken im Buch brächten filmische Motive ins Spiel¹⁶² und die seltsame Zusammenstellung auf den Bildern erforderten keine Bildunterschrift.¹⁶³ Das Buch ist kein Bilderbuch, wie Paulokat findet,¹⁶⁴ sondern eine intermediale Kombination, in der Fotos punktuell visualisieren, was Texte konzentriert und doch spielerisch in den Blick nehmen – das öffentliche Leben im weitesten Sinne. Es sind die Text-Bild-Verbindungen in dieser Konstellation, die einen Blick hinter die Kulissen werfen und „eine nicht übliche Sichtweise ... erproben“, an ihnen zeigt sich, wie Stuckrad-Barre „stets nicht die Hauptprotagonisten einer Veranstaltung und ihre Inszenierung, sondern auch die Brüche in den Inszenierungen und insbesondere die sonst vernachlässigten Nebendarsteller“ beobachtet – Ute Paulokat täuscht sich darin, dies in erster Linie den Fotos zuzuschreiben.¹⁶⁵

Wenn Stuckrad-Barre vorhat, den Menschen als bedauernswerte, zur Selbstinszenierung getriebene, wie eine Marionette gesteuerte Existenz erscheinen zu lassen,¹⁶⁶ wie es die Zitate im Buch zum Beispiel von Thomas Bernhard oder Walter Kempowski vermuten lassen, so leisten das die Texte, die Bilder setzen dagegen nur Farbtupfer. Für Stuckrad-Barres eigenes Urteil, die Texte seien „Stichproben“ und „Zwischenergebnis eines Großprojekts, das mir in guten Momenten kühn als Lebensaufgabe, als hilfreiche Arbeitshypothese für unterschiedlichste Textformen und als unerschöpfliche Themenfundgrube erschien und mich in schlechten Momenten erschlug mit seiner Vielseitigkeit“,¹⁶⁷ finden sich Belege in den Beiträgen, die Text und Bild kombinieren – für seine Selbsteinschätzung, „dass die Fotografie, zunächst gedacht als zusätzliche Notizmöglichkeit, sich bald schon als weitere unendlich sich verästelnde Darstellungsform erwies“,¹⁶⁸ dagegen nicht.

Etwas anders sieht es mit den Fotos aus, die Stuckrad-Barre nicht direkt einem Text zuordnet – bedingt erzählen sie „eine eigene Geschichte“, wie Ute Paulokat allzu euphorisch und pauschal findet.¹⁶⁹ Stehen die ersten beiden Soloaufnahmen noch in einem engen Bezug zum Vorwort,¹⁷⁰ so weckt ein doppelseitiges Foto, das Hauseingänge mit Klingeln

¹⁶² *ibd.*, S. 275.

¹⁶³ *ibd.*, S. 275/276.

¹⁶⁴ *ibd.*, S. 276.

¹⁶⁵ *ibd.*, S. 277 ff.

¹⁶⁶ Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*, S. 6 und 274.

¹⁶⁷ *ibd.*, S. 1.

¹⁶⁸ *ibd.*

¹⁶⁹ Paulokat, *Benjamin von Stuckrad-Barre*, S. 275.

¹⁷⁰ Das erste zeigt eine mit dem Namen „Johanna“ besprühte Wand, das zweite das Kunstwerk „Der Bevölkerung“ vor dem Reichstag in Berlin, beide Fotos verweisen auf Stuckrad-Barres Dank im Vorwort. Siehe: Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*, S. 5 und 7.

zeigt, Assoziationen wie Sozialstatus, Anonymität, Masse, aber auch Gemeinschaft.¹⁷¹

Eine Fotodoppelseite erzählt von einem Tag mit Karl Ignaz Hennetmair, einem österreichischen ehemaligen Handelsreisenden, Ferkelgroßhändler und Immobilienmakler, der Nachbar und langjähriger enger Freund des Schriftstellers Thomas Bernhard war.

15 zusammengeschnittene Fotos vermitteln das Bild österreichischer Provinz, in der sich ein älterer Herr bewegt, zu Bernhard finden sich mehrere Hinweise. Die Bilder eröffnen dem Betrachter so einen gedanklichen Spielraum, den kein Text ausbuchstabiert.¹⁷² Eine weitere Fotodoppelseite mit Aufnahmen von der Bundesgartenschau in Potsdam 2001 deutet das Spannungsverhältnis von physischer und vermittelter Wirklichkeit an, indem sie Szenen mit Politikern und anderen Prominenten in der Übersetzung durch Massenmedien zeigt und diese mit Details der Organisation und der Öffentlichkeitsarbeit verknüpft.¹⁷³ Ansatzweise thematisieren diese kurzen Bildergeschichten somit die Rituale wie auch die Brüche in der Inszenierung des öffentlichen Lebens, die freilich die Texte pointierter und vielschichtiger darstellen.

Wo Stuckrad-Barre Geschichten über Menschen und Begebenheiten des öffentlichen Lebens zu einem Puzzle zusammenfügt, dessen Einzelteile austausch- oder erweiterbar erscheinen,¹⁷⁴ wählt dagegen Kathrin Röggla in dem 2001 erschienenen Buch „really ground zero. 11. september und folgendes“ ein einschneidendes Ereignis von zeithistorischem Rang, um das eigene Erleben der medial vermittelten Realität gegenüberzustellen:¹⁷⁵ die Anschläge auf das World Trade Center. Die heute 40-Jährige beschreibt im Stil der journalistischen Reportage¹⁷⁶ Szenen und Menschen in New York unter dem Eindruck des katastrophalen Terrorangriffs und versucht die Verhaltensweisen der Menschen zu zeigen, mit denen sie sich mit dem Unfassbaren arrangieren. Als Beobachterin erlebt Röggla politisch und emotional aufgeladene Szenen im Fernsehen und in ihrer realen Umgebung. Sie sieht sich in einem „haufen authentizität“¹⁷⁷ und fragt sich, was sie mache „mit diesem scheinbaren aufgehen in einem ereignis, in diesem zu großen bild, in das man plötzlich wie eingezogen ist oder eingezogen wurde und in das man doch nicht passt, weil es eben zu groß ist. und das einen deswegen verletzt.“¹⁷⁸ Die Nachrichtenflut und ihre gleichzeitige Steuerung durch Herrschaftsinstanzen erlebt Röggla als eine „informationsgestörtheit, die sich durch einen durchbewegt. medien und präsidenten full of

¹⁷¹ Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*, S. 22 und 23.

¹⁷² *ebd.*, S. 124 und 125.

¹⁷³ *ebd.*, S. 234 und 235.

¹⁷⁴ Schon im Vorwort zur Erstausgabe schreibt Stuckrad-Barre, die Liste der noch fehlenden Texte sei immer länger geworden. Und 2008 veröffentlichte er eine um etwa 80 Seiten Text ausgedehnte neue Ausgabe.

¹⁷⁵ Die Auseinandersetzung mit der Medienrealität spielt in Rögglas gesamtem Werk eine zentrale Rolle. Dabei bezieht sie auch neue Medien mit ein, so beteiligte sie sich an Internetprojekten, etwa der Kulturdatenbank www.new.heimat.de.

¹⁷⁶ Siehe die Definition der journalistischen Reportage in: Schneider, Raue, *Das neue Handbuch des Journalismus*.

¹⁷⁷ Kathrin Röggla, *really ground zero*. 2001, S. 108.

¹⁷⁸ *ebd.*

¹⁷⁹ *ebd.*, S. 109.

¹⁸⁰ *ebd.*

¹⁸¹ Stephan Porombka, „Really Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen“, in: Evi Zemanek, Susanne Krones (Hg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. 2008, S. 272. Die dokumentari-

jingoism, die desinformation, die zensur. das zwischen-den-zeilen-gefühl, das sich mehr und mehr in richtung paranoia bewegt.“¹⁷⁹ Das erscheine wirr – Begriffe und moralische Maßstäbe sieht Rögglas in Frage gestellt: Ist die Schreibende da überhaupt in der Lage, „aus diesem haufen an ideologemen, aufgebrochenem vokabular, kontextverschiebungen, rhetorischen operationen, schrägen übersetzungen, einen überblick zu bekommen?“¹⁸⁰ So führt Rögglas dokumentarisches Schreiben, wie Stephan Porombka es ausdrückt, in die Irritation. Indem sie arbeite wie ein „mechanisches Aufzeichnungsgerät, das mitprotokolliert, was gerade jetzt passiert“,¹⁸¹ eröffne sie keine Kontexte, sondern markiere einen Nullpunkt nach dem Attentat, „an dem nicht mehr erzählt wird, sondern überhaupt erst begonnen wird, zu sammeln, wahrzunehmen, was passiert, um dann irgendwann einmal begreifen zu können, was überhaupt geschehen ist.“¹⁸²

Bei allem Zweifel überwiegt aber Rögglas Entschlossenheit, sich nicht mit den Eindrücken und Informationen zufriedenzugeben, welche die Medien vermitteln – sie sieht „keine Fotoausgänge aus dieser Geschichte“,¹⁸³ mit denen sich eine stärker erlebnisorientierte und somit subjektive Auseinandersetzung mit der Attacke und ihren Folgen erübrigen würde. Ihre kritische Sichtweise verdeutlicht sie in Text und Bild: Einer Sammlung von stereotypen Redefetzen, die sie aus Pressekonferenzen mit Regierungsvertretern zitiert, folgt eine Doppelseite, die Wiederholungen von Fernsehstandbildern mit dem damaligen US-Präsidenten George Bush, Talibankämpfern und Nachrichtensprechern zeigt.¹⁸⁴ Gegen diese massenmediale Zurichtung will sie sich behaupten:¹⁸⁵ Man bewege sich besser

sche Literatur der Jahrtausendwende, zu der Porombka Rögglas rechnet, ist aus seiner Sicht ein Kind des Internetzeitalters. Sie habe zwei Vorläufer, die ebenfalls auf Medienwechsel reagierten: zum einen die dokumentarische Ästhetik der 20er Jahre, die, beeinflusst vom Aufschwung des Massenmediums Zeitung, nach zeitgemäßen Darstellungsformen sucht, dabei Fotos, Alltagsgegenstände, Dokumente und anderes sammelt, aufzeichnet und neu montiert, um mit einer agitatorischen Haltung die Wirklichkeit zu zeigen (ebd., S. 267 ff); zum zweiten die dokumentarische (oder Arbeiter-) Literatur der 60er Jahre, die, Impulse aus dem Fernsehen aufnehmend, handwerklich und kühl, aber mit starkem politischem Impetus Material und Stimmen einfängt, um das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu verändern (ebd., S. 269 ff.).

¹⁸² Porombka, „Really Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen“, S. 277/278.

¹⁸³ Rögglas, *really ground zero*, S. 18.

¹⁸⁴ ebd., S. 68 ff.

¹⁸⁵ Zu dieser auch für den vorliegenden Kontext zutreffenden Einschätzung kommt Hoffmann, der analysiert, wie Rögglas *Cut ups* einsetzt. Sie seien für sie Ausdrucksformen des durchmedialisierten Daseins, aber auch eine Möglichkeit des autonomen Umgangs mit vorgegebenem Material. Siehe: Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 2*, 2006, S. 357.

„selbst runter ins gebiet, um sich seiner wahrnehmung zu versichern“.¹⁸⁶ Wie andere Autorinnen und Autoren um die Jahrtausendwende will sie, um Porombka zu zitieren, „die Wirklichkeit erkunden statt Welten erfinden“.¹⁸⁷ So zeichnet Röggla Gesprächssequenzen und Protestrufe auf und baut Elemente der gesprochenen Sprache ein, um Aktionen des Trauerns oder Demonstrationen zu beschreiben. Fotodoppelseiten illustrieren diese Szenarien, indem sie zum Beispiel öffentliche Altäre zeigen.¹⁸⁸ Dabei wirken die Fotoseiten wie ergänzende Elemente, die der Veranschaulichung dienen und dem Auge Ruhe bieten wollen: Röggla stellt die Bilder dem Text nach und unterbricht ihn nicht, greift oft Aspekte auf, die im Text explizit vorkommen und umgibt die Bilder mit viel Freifläche. Dass viele Fotos wie Schnappschüsse wirken, als seien sie im Vorbeigehen aufgenommen, und weder in der Tiefe scharf noch optimal ausgeleuchtet, ihre Motive zu großen Teilen nur verschwommen festgehalten sind, verstärkt den dokumentarischen Charakter der Bilder.

Zugleich deutet Röggla mit den bis auf eine von ihr selbst stammenden Aufnahmen an, dass es nicht den die eine Perspektive auf ein Ereignis gibt: So zeigen auf einer Doppelseite Fotos die Katastrophe aus der Ferne – in einem senkrechten Riegel auf der rechten Seite wiederholt Röggla in einem kleinen Foto das Motiv, das sie auf der linken Seite in einem großen Bild schon zeigt. Dabei verändert sie aber den Ausschnitt.¹⁸⁹ Eine andere Fotodoppelseite zeigt dreimal das gleiche Motiv, einen Tennisplatz auf dem Dach eines Gebäudes, allerdings unterschiedlich nahe und in verschiedenen Ausschnitten.¹⁹⁰ In diversen Größen und an mehreren Orten taucht die amerikanische Flagge als Hauptmotiv einer weiteren Fotodoppelseite auf.¹⁹¹ Stets aber bebildern die Fotos so einzelne Punkte der Themen, die Röggla intensiver und oft mit assoziativer Tiefe in den Texten behandelt. Wie Stuckrad-Barre gibt auch Röggla den Fotos wenig Spielraum, über den Text hinausgehende Aspekte aufzuzeigen oder Assoziationen zu eröffnen. Beispiele für dieses Verhältnis von Text zu Bild finden sich auch bei Goetz, sie stehen freilich neben anderen, in denen er visuelles Material deutlich freier einsetzt. Beim nun folgenden Vergleich der intermedialen Kombinationen in der Gegenwartsliteratur mit denen von Rolf Dieter Brinkmann soll genau dieser Gesichtspunkt eine wichtige Rolle spielen: Wie unterscheiden sie sich in der Relation von Text und Bild und welche Auswirkungen hat dies auf Aussagekraft und Dimensionen der literarischen Werke?

¹⁸⁶ Röggla, *really ground zero*, S. 18/19.

¹⁸⁷ Porombka, „*Really Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen*“, S. 272.

¹⁸⁸ Röggla, *really ground zero*, S. 40/41, 56/57 und 92/93.

¹⁸⁹ *ebd.*, S. 10/11. Ähnlich verfährt Röggla auf einer Fotodoppelseite, die links groß eine Straßenszene zeigt und diese rechts wiederholt als Teil eines Riegels von drei kleinen Aufnahmen mit Straßenszenen. Siehe: Röggla, *really ground zero*, S. 24/25.

¹⁹⁰ *ebd.*, S. 88/89.

¹⁹¹ *ebd.*, S. 106/107.

5

.3 Neue Bilderwelten - ein Vergleich von Autoren der Gegenwart mit Rolf Dieter Brinkmann



Quelle: Rolf Dieter Brinkmann, *Schnitte*. 1988, S. 72.

Begreift man die Reflexion von und die Arbeit mit neuen Medien in der neueren deutschen Literatur auch als Ausdruck ihres Anliegens, das Verhältnis von Mensch und Technologie zu thematisieren, ergibt der Vergleich der Text-Bild-Kombinationen von Rolf Dieter Brinkmann mit denen der in der vorliegenden Arbeit untersuchten jüngeren Autoren einen klar erkennbaren Unterschied: Von Brinkmanns grundsätzlich skeptischer Haltung zu technischen Verfahren, die sich formal zum Beispiel in der radikalen Kunstlosigkeit vieler Fotografien zeigt, ist bei Goetz, Stuckrad-Barre und Rögglä wenig zu spüren. Zwar geht es auch ihnen nicht darum, die technischen Möglichkeiten der Fotografie auszuschöpfen oder sie gar als Beispiel für die Vorzüge des Fortschritts vorzuführen – aber von dem Desinteresse und der Verachtung diesem Potenzial gegenüber, die in der Unschärfe, den harten Schnitten und der Kontrastarmut vieler Aufnahmen Brinkmanns zum Ausdruck kommen, sind sie weit entfernt. Und während sie die Fotos geordnet in ihre Werke einbauen, zerreißt Brinkmann Bilder, montiert sie neu und wiederholt sie vielfach. Goetz, Stuckrad-Barre und Rögglä setzen die Effekte der Fotografie behutsam ein, Brinkmann unterläuft sie. Stärker als bei den jüngeren Autoren äußert sich bei Brinkmann auch im Umgang mit den Bildern die kritische Auseinandersetzung mit den Medien, die Fotografie selbst ist Objekt seiner Angriffe. Er schwankt zwischen der Hoffnung, mit Bildern zu einer zeitgemäßen Ausdrucksweise zu gelangen, und dem Verdacht, sie seien vom öffentlichen Gebrauch ähnlich verhunzt wie die Sprache. Das motiviert ihn in vielen Fällen, sie frei und gegen eine inhaltlich oder strukturell ästhetische Wirkung einzusetzen. Goetz' über weite Strecken kontrollierte Verfahren des Medienmix bis hin zur Collage oder gar Stuckrad-Barres wie auch Rögglas eher journalistischer Ansatz der Illustration von Textaussagen mit Bildern wirken ungleich zielgerichteter und rationaler, lassen den Fotos oft aber auch merklich weniger Spielraum.

Gleichwohl gibt es Schnittmengen – die größte weisen sicher die Werke von Brinkmann und Goetz auf.¹⁹² Auffällig sind zunächst inhaltliche Kongruenzen, etwa die düster gestimmte Wahrnehmung von Umgebungen kaputter Gestalten und Szenarien¹⁹³ oder Äußerungen des instabilen Befindens eines Künstlers, der sich „genau, sehr wirr“ fühlt, aber zugleich nach Klarheit sehnt.¹⁹⁴ Entscheidend für die vorliegende Arbeit aber sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Text-Bild-Kombinationen. Von großem

¹⁹² Nicht von ungefähr rechnet Goetz Brinkmann zu seinen literarischen Referenzen. Siehe: Rainald Goetz, *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. 1999, S. 654.

¹⁹³ Ähnlich wie Brinkmann kommt Goetz die Welt wiederholt bieder, ewig und stumpfsinnig vor. Siehe zum Beispiel: Rainald Goetz, *Rave. Erzählung*. 1998. Wie für Brinkmann ist auch für Goetz etwa Rom eine tote Stadt. Siehe: Goetz, *Abfall für alle*, S. 544.

¹⁹⁴ Bei Goetz findet sich diese Problematik in einem seiner Stücke: Rainald Goetz, *Jeff Koons*. 1998, S. 81.

¹⁹⁵ vgl. Kap. 4.6.

¹⁹⁶ Brigitte Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur*. 2003, S. 97.

¹⁹⁷ Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. 2003, S. 128.

¹⁹⁸ Weingart, „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“, S. 98.

Nutzen für einen Vergleich ist dabei die Typologie der intermedialen Verbindungen in Brinkmanns Werk,¹⁹⁵ genauer: ein Vergleich einzelner Typen mit bestimmten Text-Bild-Kombinationen bei Goetz. Wie etwa ist der Verzicht auf Sprache zu deuten und wie wirkt er? Was Goetz Beitrag zum Sammelband „Mesopotamia“ und den fünften Typ der intermedialen Verbindungen bei Brinkmann eint, ist das Festhalten einer Umgebung, ihrer Oberfläche und Alltäglichkeit. Sie legen den Betrachter nicht auf eine Interpretation fest, ermöglichen ihm aber auch keine tieferen Einsichten in das Dasein. Dennoch führt es zu weit, mit Brigitte Weingart an diesem Punkt Goetz und Brinkmann zu gemeinsamen Anhängern einer Idee des Zeigens als Rückseite des Unsagbarkeitstopos auszuweisen¹⁹⁶ – dafür sind beide in ihren Fotoserien thematisch zu nahe an ihren Texten. Nein: Es sind zwei Autoren, die sich einmal auf anderem Wege ihrer Umgebung nähern. Dabei unterscheiden sie sich in einem Punkt deutlich: Wo Goetz' Fotos häufig konzentriert das Leben, nämlich Menschen, in den Blick nehmen, ist in Brinkmanns Bildern das Objekt seiner unstillen Wahrnehmung die soziale Leere.

Nichtsdestoweniger zeigt sich hier eine Gemeinsamkeit, die sich mit Eckhard Schumacher für viele Text-Bild-Kombinationen der beiden Autoren festhalten lässt: Sie fotografieren und schreiben immer wieder über das Jetzt und fixieren so einen Moment, ohne ihn dauerhaft festzusetzen. Wie Brinkmann folge Goetz der Konzeption des „Snapshot“. Auch ihm gehe es nicht darum, einen Moment zu transzendieren: „Jedes ‚Jetzt‘ ist immer nur und immer schon Teil einer Serie, ein Moment des Textes, das auf Vergangenes verweist und zugleich Fortsetzungen und Wiederholungen nach sich zieht.“¹⁹⁷ Anknüpfungspunkte bei den Text-Bild-Kombinationen finden sich auch bei den freieren, experimentellen Formen, die allerdings in Brinkmanns Materialbänden zum Beispiel deutlich stärker ausgeprägt sind als in Goetz' Collagen der 80er Jahre. Für Brigitte Weingart etwa eint diese Segmente in den Werken der beiden Autoren, „dass die eigene Verwirrung durch den Prozess des Materialumgangs zwar bearbeitet, aber nicht durch ein Ergebnis beendet wird.“¹⁹⁸ Anders als in Brinkmanns „Schnitte“ würden aber in Goetz' Dossiers häufig einschlägige Text/Bild-Genres anzitiert und so die Lektüre der Fragmente im Verhältnis zueinander gesteuert, etwa dadurch, dass Bild- und Textbotschaft offensichtlich auseinander klafften.

An die Stelle einer subversiven Destruktion gängiger Text-Bild-Zusammenhänge zugunsten assoziativer und bis zum immanenten Widerspruch heterogener intermedialer Flächen, wie Brinkmann sie zum Beispiel in den Materialbänden vorführt, rücken bei Goetz Kontrolle und Funktionalität der Verbindungen. Zwar speisen beide, wie Heinz Drügh richtig erkennt, auf der Basis einer „Öffnung zu dem durch Märkte und Medien bestimmten Wirklichkeitsbereich ... neue Paradigmen in die Literatur ein“.¹⁹⁹ Nur bei Goetz aber, so hält Drügh selbst zutreffend fest, sei ein realistischer Impetus zu erkennen, „der das Gegebene nicht naiv, sondern konstruktivistisch zu dokumentieren beansprucht, die Wirklichkeit als eine im Wesentlichen erst durch Medien formierte ‚Welterzählung‘ begreift.“²⁰⁰ Seine Sammelarbeit nehme zudem einen ästhetischen Mehrwert in Anspruch, die das unmittelbar Vergnügliche des Pop nicht ausschließen wolle. Brinkmann dagegen reflektiere stärker den Aspekt des literarischen Verfremdens.²⁰¹

Noch klarer tritt dieser Unterschied zutage, wenn sich der Vergleich auf die zweite Phase der Text-Bild-Kombinationen in Goetz' Schaffen bezieht. Dieter Hoffmann hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Goetz sprachexperimentelle Verfahren anders als Brinkmann und anderen Autoren der 60er Jahre nicht dazu dienten, eine kritische Distanz zum Geschehen zu ermöglichen, „sondern gerade der unmittelbaren Darstellung einer chaotisch-euphorisch erlebten Simultaneität, wie sie etwa einem Großereignis wie der Berliner Love Parade eignet.“²⁰² Sie helfen ihm auch, „sprachliche Analogien zu den Rhythmen der von ihm verklärten Techno-Größen zu schaffen“.²⁰³ So seien sich Brinkmann und Goetz zwar verwandt darin, die Verteidiger etablierter Kultur zu verhöhnen²⁰⁴ sowie die Trennung von Literatur und Alltag aufheben zu wollen.²⁰⁵ Während aber Brinkmann die Literatur mit der Hinwendung zur Alltagskultur zu erweitern versuche, münde sie bei Goetz „in letzter Konsequenz in ein distanzloses Aufgehen der Literatur in dieser“, statt kritisch zu reflektieren passe sich Goetz an.²⁰⁶ Nur in der Tendenz trifft diese Analyse zu, nicht aber in der pauschalen Einseitigkeit des Urteils sowohl über Brinkmann als auch über Goetz, die den beiden Autoren gegensätzliche Positionen zuweist. Vor allem aber lässt Hoffmann einen entscheidenden Punkt außer Acht: Die gesellschaftskritische Intention der Text-Bild-Kombinationen Brinkmanns und mancher seiner Zeitgenossen ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass sie nicht einfach alte durch neue Kontexte ersetzen, sondern die Brüche

¹⁹⁹ Heinz Drügh, „Taping it all – Überlegungen zum Realismus der Popliteratur bei Rolf Dieter Brinkmann und Rainald Goetz“, in: Thomas Keller (Hg.), *Cahiers d'Etudes Germaniques. Transgressions défis/provocations – Verstöße/Anstöße/Anstößiges. Transferts culturels franco-allemands – Deutsch-französischer Kulturtransfer. Actes du colloque international du 28 au 30 octobre 2004 à Aix-en-Provence*. 2005, S. 156.

²⁰⁰ *ebd.*, S. 154.

²⁰¹ *ebd.*, S. 155.

²⁰² Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 2*. 2006, S. 355.

²⁰³ *ebd.*

²⁰⁴ *ebd.*, S. 364.

²⁰⁵ *ebd.*, S. 370/371.

²⁰⁶ *ebd.*, S. 371.

²⁰⁷ *ebd.*, S. 355.

²⁰⁸ Petra Gropp, *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. 2006, S. 307. Gropp geht in diesem Zusammenhang auch auf Bücher von Rainald Goetz ein, die ohne Fotos auskommen:

oder „Schnitte“ vorführen. Goetz dagegen sucht geradezu neue Sinnstiftungen, im Versuch einer individuellen Gegenöffentlichkeit zur Medienwelt in den 80er Jahren ebenso wie beim „literarischen DJ-ing“²⁰⁷ der 90er Jahre.

Gemeinsam haben Goetz und Brinkmann dagegen wiederum ein zentrales Thema der Text-Bild-Kombinationen: die Auseinandersetzung mit einer über Massenmedien vermittelten Realität. Das erkennt auch Petra Gropp, für die beide, ausgehend von der Reflexion von Wahrnehmungsszenen und ihrer medientechnischen Konstruktion, „Schnittstellen medialer Verkörperung zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit in den Blick“ nähmen.²⁰⁸ Dabei werde das Sinnliche der visuellen Medien „zur Folie einer transmedialen Erweiterung der Schrift aus dem Logisch-Begrifflichen ins Affektive.“²⁰⁹ Häufig mit einer klaren Zielrichtung: Goetz und Brinkmann vermittelten Schmerz und Krieg als innerstes Prinzip der Medialität und der Medien.²¹⁰

Die literarische Reflexion von Massenmedien wie Presse und Fernsehen teilt Brinkmann nicht nur mit Goetz, sondern auch mit Stuckrad-Barre und Rögglä. Die Text-Bild Kombinationen der drei Autoren und der Autorin gehören zu einer Kategorie von Intermedialität, die Ute Paulokat in ihrer Untersuchung zu Benjamin von Stuckrad-Barre identifiziert hat: die Re-Repräsentation. Dabei gehe es darum, „wie sich zum einen die neuen Medien mit dem Medium Literatur befassen, zum anderen wie sich die neuen Medien im Medium Literatur wiederfinden, wie die Literatur die medialen Entwicklungen aufnimmt, beobachtet, wiedergibt, bewertet, reflektiert oder abbildet.“²¹¹

Insgesamt unterscheidet Paulokat drei Formen: Den „Medienwechsel und eine Synthese oder Fusion der Medien“ nennt sie Intermedialität, als Beispiele führt sie unter anderem Texte an, die fotografisch genaue Beschreibungsverfahren verwendeten.²¹² Und unter Multimedialität versteht Paulokat „Interaktionen zwischen medialen Zeichen ..., bei denen etwas Neues entsteht, das sich aber auf die einzelnen Elemente zurückführen lässt.“²¹³ In den Werken Stuckrad-Barres und anderer Popliteraten entdeckt sie Elemente auch der zweiten und dritten Art, die mit dazu führten, dass diese Schriftsteller eine charakteristische Sprache und Ausdrucksweise entwickelten: „Aus der Fernseh- und insbesondere

So entwerfe der Roman „Irre“ eine Szene der „Dissoziation von Wahrnehmung, kognitiver Verarbeitung und Aufzeichnungspraktiken“ (ebd., S. 301). Er erweise sich als „symptomatischer Roman für die medienkulturelle Wende zu den Materialitäten der Zeichen und den medialen Techniken der Weltentwürfe“ (ebd., S. 302) und setze eine „Taktilität des Blicks“ in Szene (ebd., S. 304). Wie bei Brinkmann ziele bei Goetz das Motiv des Schneidens auf „Körper- und Medientechniken des Unterbrechens automatisierter, zwanghafter Abläufe und Organisationsmuster“ (ebd., S. 307). Das Buch werde „in dieser Hinsicht einer reflektierenden und zugleich sich ausstellenden medialen Ich/Schreiber/Produktions-Figuration“ (ebd., S. 400) und sei damit Brinkmanns Erkundungen vergleichbar.

²⁰⁹ Gropp, *Szenen der Schrift*, S. 308.

²¹⁰ ebd., S. 323.

²¹¹ Ute Paulokat, *Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne*. 2006, S. 228.

²¹² ebd., S. 229.

²¹³ ebd.

Videoclip-Ästhetik übernehmen Popliteraten die rasanten Dialoge, die schnellen Schnitte, die Perspektivwechsel, die musikalischen Rhythmen und Samples. Teilweise gestalten sich Texte durch Text-Musik- oder Text-Bild-Ensembles regelrecht multimedial.“²¹⁴

Doch das Neue, das Paulokat damit Stuckrad-Barres Text-Bild-Verbindungen zuschreibt, beschränkt sich eben auf eine gefällige Popästhetik, in der die Fotos kaum einmal eigenständig wirken, sondern in der Regel den Text untermalen. Wenn Stuckrad-Barre im Vorwort zum „Deutschen Theater“ schreibt, die Vielseitigkeit des Großprojekts habe gedroht auszufern, nur der Einfluss anderer Menschen habe ihn davor bewahrt,²¹⁵ so ist genau das an der Funktionalität, Homogenität und klaren Ordnung der Fotos im Buch nicht abzulesen. Ähnliches gilt für Kathrin Röggla's Buch über die Ereignisse am 11. September 2001 in New York. Den Typ der frei und auf experimentelle Weise verbundenen Alltagsaufnahmen in Text und Bild, die eine mehr oder weniger unstrukturierte Masse von gleichwertigen Zeichen formieren, der in Brinkmanns intermedialem Schaffen eine große Rolle spielt, sucht man bei Stuckrad-Barre und Röggla vergebens. Auch bei Goetz ist er nur in deutlich abgeschwächter Form zu finden. Ein anderer Typ von Text-Bild-Verbindungen in Brinkmanns Werk, dem die vorliegende Arbeit die Qualität zuspricht, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu eröffnen, scheint dagegen auf den ersten Blick für Goetz, Stuckrad-Barre und Röggla zu passen: jener, in dem die Fotos ein durchgehendes Kompositionselement sind. Doch auch da ist ein zentraler Unterschied augenscheinlich: Brinkmann gibt den Bildern weit mehr assoziativen Spielraum als die Autoren der Gegenwartsliteratur.

So loten Goetz, Stuckrad-Barre und Röggla deutlich zurückhaltender als Brinkmann mögliche Varianten der Text-Bild-Kombination aus: Wo er sich von einer äußerst klaren Struktur der Verbindungen mit wenigen visuellen Elementen bis zu freien und assoziativen Kombinationen mit einer Vielzahl von Bildern bewegt, wagen Stuckrad-Barre und Röggla nur den ersten Schritt. Aber auch Goetz gestaltet kaum einmal die Interaktion zwischen Text und Bild so intensiv wie Brinkmann und setzt dabei wie dieser visuelle

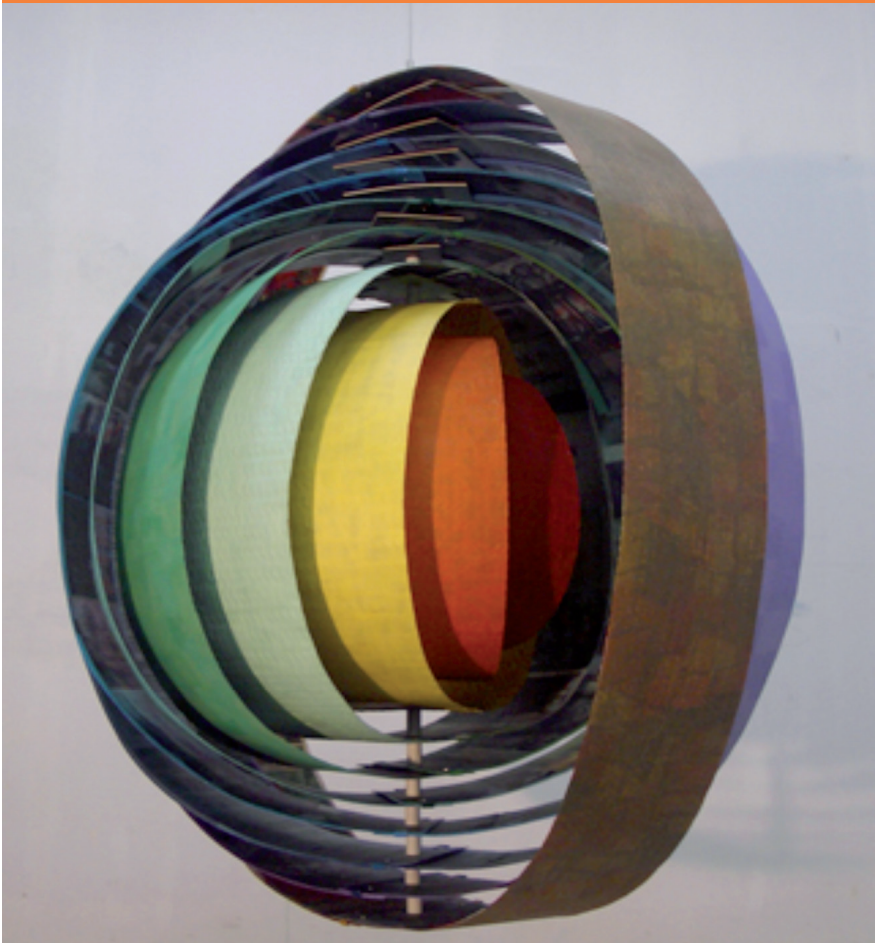
²¹⁴ Paulokat, Benjamin von Stuckrad-Barre, S. 87. Kennzeichnend für die Popliteratur ist nach Paulokat daneben, dass sie versuche, Oralität wiederzugeben, Worte neu schöpfe, mit Sprache spiele sowie auf Comics und andere Formate der Popkultur verweise. Für die Forscherin zeigt sich Stuckrad-Barres „pokultureller bzw. medienökonomischer Blick auf die Wirklichkeit“ auch darin, dass er formal die ästhetischen Strukturen des Pop übernimmt: „Das beginnt ... bei Layout und Textgestaltung, führt über die Titelgebung hin zu Intertextualität, die mit Zitaten aus der Popmusik- und Werbewelt, aus Kino und Fernsehen und aus anderen popliterarischen Werken arbeitet“ (siehe: Paulokat, Benjamin von Stuckrad-Barre, S. 217).

²¹⁵ Benjamin von Stuckrad-Barre, *Deutsches Theater*. 2001, S. 1.

Elemente ein, die eng verbunden sind mit dem Text und so dessen Bedeutung modifizieren, verstärken oder herausfordern. Diese klare Ungleichheit ist eben darin begründet, dass nur Brinkmann die visuellen Elemente so frei anlegt, dass sie als eigenständige Kunstform Bezüge zu den Texten entwickeln oder diese auf eine Art unterbrechen, die den Leser aufschreckt und mit einem neuen Blick zum Text zurückkehren lässt. Bei Brinkmann selbst schwächt sich dieser Effekt schon da ab, wo die Fotos lediglich eine Folie darstellen, auch wenn die Aussagen der Texte dadurch betont werden. Die Kombinationen des ersten und des zweiten Typs bei Brinkmann fördern zwar neue und erweiterte Lesarten der Texte, aber gewissermaßen nur in einem einmaligen oder einseitigen Vorgang. Die visuellen Elemente sind auf Funktionen wie die Illustration, den Kontrast oder die Analogie festgelegt und von den Texten abhängig, ein kontinuierlich bereicherndes Wechselspiel findet nicht statt. Anders als bei Brinkmann kennzeichnet dieses Manko nun bei Goetz nicht nur bestimmte, sondern nahezu alle Text-Bild-Kombinationen. Die Kontrolle, die organisierende Hand des Schreibenden ist stets so wirksam, dass die Bildelemente in der Regel nicht über einen untergeordneten Status hinauskommen können, den Text nie bedrängen oder überwältigen, wie das bei Brinkmann häufig der Fall ist. Bei der eher journalistischen Schreibweise von Stuckrad-Barre und Röggl ist der Freiraum der Fotos noch stärker begrenzt.

6

Zum Schluss



Quelle: Silke Schatz, "Mothership"
(www.saatchi-gallery.co.uk).

6

Zum Schluss: Antworten auf die Eingangsfrage und Ausblick

Die Typologie der Text-Bild-Kombinationen im Werk von Rolf Dieter Brinkmann in den 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts und ihr Vergleich mit intermedialen Kompositionen in der Gegenwartsliteratur zeigen eines eindeutig: Literarischen Texten tun sich nicht per se neue Sinnzusammenhänge oder Verständnisräume auf, wenn sie mit Fotos verbunden werden. Dafür braucht es vielmehr zweierlei: eine intensive Interaktion zwischen Text und Bild sowie einen Spielraum für die visuellen Elemente, in dem sie als eigenständige Kunstform Bezüge zu den Texten entwickeln oder Brüche verursachen, aus denen sich weitere oder überraschende Assoziationen ergeben können. Wo Fotos, Zeichnungen oder festgestellte laufende Bilder auf einzelne Funktionalitäten festgelegt und den Texten untergeordnet sind, können Sprache und Bild nicht beständig wechselseitig aufeinander reagieren. Doch genau das ist erforderlich, sollen sich den literarischen Texten, die Wort und Bild kombinieren, neue Bedeutungsebenen eröffnen. An ausgewählten Werken von Rainald Goetz und vor allem von Brinkmann hat die vorliegende Arbeit dies nachweisen können.

Deutlich geworden ist aber auch, dass die Bilder eng verknüpft sein müssen mit dem Text, um seine Aussagen verändern, schärfen oder in ein neues Licht rücken zu können. Die Kombinationen bereichern literarische Ausdrucksformen nur dann, wenn ein klares Konzept für den Einsatz der visuellen Elemente erkennbar ist. So schaffen Brinkmanns freie Experimente mit Text und Bild zwar eine facettenreiche Oberfläche, sie verleiht den Texten aber keine stärkere Wirkung. Wo er jedoch einen starken Bezug zwischen Text und Bild herstellt, gelingen ihm mit der Integration von materialen Bildern mediale Erweiterungen, wie Brigitte Weingart richtig feststellt.¹ Damit widerspricht sie vielen Kritikern von Text-Bild-Kombinationen, an deren Spitze etwa Theodor Adorno Formen der expliziten medialen Vermischung vorwirft, sie flüchteten sich in die multimediale Adressierung der Sinne, statt die Möglichkeiten einer Kunstform und der hauseigenen Signifikanten auszureizen.² Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit widerlegen Adornos grundsätzliche Ablehnung – sie entkräftet auch die Skepsis eines Bildenden Künstlers wie Berndt Höppner, der sich theoretisch wie praktisch mit Multimedialität auseinandersetzt und Text-Bild-Kombinationen in der Literatur nur in Ausnahmefällen, etwa den Werken von Antoine de Saint-Exupéry, einen literarischen Mehrwert zugesteht. Die Gefahr sei zu groß,

¹ Brigitte Weingart, "Once you 'got' Pop you could never see a sign the same way again". *Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke)*, in: Dirck Linck und Gert Mattenkloft (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. 2006, S. 193.

² ebd.

³ Zitat und Paraphrasen stammen aus einem Interview, das der Verfasser mit Berndt Höppner, einem frühen Wegbegleiter von Rolf Dieter Brinkmann, 2005 in Zürich geführt hat.

⁴ Die Gruppenausstellung lief vom 18. April bis 15. Juni 2008 und war Teil der Europäischen Kulturtage 2008 „Rom“. Die Künstlerinnen und Künstler gingen vom Mythos Roms als „Ewige Stadt“ oder „Wiege westlicher Zivilisation“ aus, um einen Blick auf die visuellen, sozialen und urbanen Strukturen in der Stadt zu werfen. Knapp 30 Exponate stellten in verschiedenen Stilen und Materialien – vom Video-Loop zum Aluminiumguss, von der DVD bis zur Tuschezeichnung auf Papier – alltägliche Begebenheiten, Menschen oder bekannte Szenerien oft in verfremdender Art dar.

dass der Text beim Leser keine Bilder mehr freisetze, dass er den Effekt einer bildhaften Sprache, etwa von Metaphern, beschränke: „Text braucht kein Bild.“³ Das Risiko besteht in der Tat – aber Texte können auch an Bedeutungsvielfalt gewinnen, wenn sie sich auf das Bild einlassen.

Aus diesem Fazit ergibt sich eine Reihe von Fragestellungen, die als Gegenstand künftiger Untersuchungen in Betracht kommen. So könnte es für die weitere Bewertung der Versuche Brinkmanns, Bild und Text zu verbinden, aufschlussreich sein, Produktionen unter die Lupe zu nehmen, die nach seinem Tod versucht haben, sein Werk visuell umzusetzen oder seine Texte mit Bildern zu kombinieren. Der kritische Blick sollte darauf gerichtet sein, ob und wie diese Performances, Ausstellungen, Filme und Theaterinszenierungen in der Lage sind, den literarischen Werken neue Bedeutungsebenen zu eröffnen. An dieser Stelle muss der kurze Blick auf drei Beispiele genügen: Die Ausstellung „Rom Report“ im Badischen Kunstverein Karlsruhe 2008⁴ enthielt ein Exponat, für das Silke Schatz Brinkmanns Stück „Dieses Gedicht hat keinen Titel“ auf eine Papierrolle gedruckt hat, die Teil einer collagierten Installation ist und aus „Mixed Media“ besteht. Das Exponat stammt aus dem Jahr 2003 und trägt den Titel „Mothership“. Es konfrontiert Brinkmanns Vision, „dass eine Weltstadt wie Rom funkelnd sein würde, bizarr, blendend und auch gefährlich für die Sinne“, mit der ernüchternden Wirklichkeit einer Großstadt, die er in seinen Berichten schonungslos analysiert. Die Installation betont so den Zusammenhang der miserablen Situation eines Individuums, die das Gedicht vermittelt, mit der heruntergekommenen urbanen Umgebung.⁵

Das zweite Beispiel stammt aus dem Theater: Martin Wuttke hat 2007 Brinkmanns Materialband „Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand“ unter dem Titel „Brinkmann“ zur Uraufführung gebracht.⁶ Der zweistündige Abend, so schreibt eine Rezensentin, habe sich nicht zuletzt um den verzweifelte Vorgang der eigentlich unmöglichen Auswahl von Textpassagen aus dem Konvolut gedreht. Assoziativ verknüpfe Wuttke diese Teile und erfinde dazu Szenen, welche die Darsteller mit großer Energie aufführten.⁷ Die Antwort der Inszenierung auf zentrale Fragen von Brinkmann wie „Wer bin ich und was?“ falle krude und kraftstrotzend aus, findet ein anderer Feuilletonist. Mit

⁵ Damit fügt sich das Exponat ein in die Gesamtaussage der Ausstellung, der es vor allem darum geht, den Mythos um Rom zu dekonstruieren. Viele Beiträge beziehen dabei wie Brinkmann in seinen Bild- und Textmontagen der 1970er Jahre populäre Bilder aus den Medien, dem Tourismus oder der Werbung als gefundenes Material in ihre Arbeiten ein.

⁶ Die Uraufführung lief im März 2007 in der „Schlosserei“ des Kölner Schauspiels.

⁷ Dorothea Marcus, „Wut tanzt auf dem Tisch. Rolf Dieter Brinkmann und das Theater der Sprachkaskaden: Am Schauspielhaus Köln inszeniert Martin Wuttke den Nachlass des Dichters ‚Erkundungen des Gefühls ...‘ wie ein Stück Postdramatik“, in: die tageszeitung, Nr. 8236 vom 27.3.2007, Seite 16.

Nightclub-Atmosphäre, Horrorfilmmusik und Rocksongs, Schnaps fürs Publikum, auf einem Laufsteg mit kreisendem Dancing Table und eingebauter Bar, Videoleinwänden und Pappmachéburgen servierten sechs Akteure Brinkmanns Diskursmasse engagiert, aber auf Dauer ermüdend – was am Text liege.⁸

Eine positivere Resonanz hat der Versuch von Harald Bergmann erfahren, im Medium Film Bilder zu Brinkmanns Texten zu finden. Aus mehr als zwölf Stunden Material, das Brinkmann im Herbst 1973 auf einem Tonband sammelte, indem er seine Gedanken und Ansichten in ein Mikrofon sprach, Geräusche in der Stadt und Stimmen in seiner unmittelbaren Umgebung aufnahm,⁹ hat der Regisseur den Spielfilm „Brinkmanns Zorn“¹⁰ realisiert. Der Schauspieler Eckart Rohde verkörpert Brinkmann und bewegt dabei die Lippen synchron zur Originalstimme des Autors.

Indem sich das neue Bild eines Körpers der originären Stimme anpasse, so führt Joachim Paech aus, „dirigiert die literarische Seite (die Tonspur in diesem Fall) die Organisation des Films noch wesentlich strikter, als es die literarische Erzählung tut, die einer Literaturverfilmung zugrunde liegt.“¹¹ Zwischendurch blendet Bergmann verschiedene Seiten aus den Text-Bild-Collagen der Materialbände ein und kombiniert sie mit einer Stimmenpolyphonie, die mehrere Sprecher vereint. Während er damit für Paech „von einem vordergründigen Realismus der Sprechersituation zu einer im Sinne Brinkmanns literarisch aufgeladenen Darstellung, die bewusst seine Literatur im Film zitiert“,¹² gelange, kommt Bergmann in den Augen Klaus Theweleits dem künstlerischen Ansatz des Filmers Brinkmann sehr nahe – beiden gehe es „um die Frage, wie man ‚Realität‘ aufnimmt und artistisch medial so verarbeitet, dass Umgangsweisen mit den diversen Formen des Realen entstehen, die Menschen aus den Fesseln ihrer unterentwickelten Wahrnehmung von ‚Leben‘ und ‚Kunst‘ heraushelfen.“¹³ Bergmann empfinde als Regisseur Brinkmanns Wahrnehmungstheorie nach, der zufolge die Kamera wie das abrupt schweifende Auge arbeitet: „Intendiert ist weniger das Produkt ‚Film‘ als die Aufzeichnung und Sichtbarmachung des Wahrnehmungsstroms.“¹⁴ Aber auch für die Tonbandtexte finde Bergmann eine adäquate filmische Ausdrucksweise, schreibt ein Rezensent: Der Regisseur montiere Brinkmanns „Rap“ rhythmisch kongenial. Bergmanns Ansatz, Stimme, Bilder und Texte

⁸ „Wer spinn' ich? Uraufführungen von Martin Heckmanns und Rolf Dieter Brinkmann am Rhein“, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 72, Dienstag, 27. März 2007, Seite 13.

⁹ Es war 2008 auch in Beiträgen des Bayerischen Rundfunks und des Deutschlandfunks zu hören, außerdem sind CDs mit dem Material erschienen.

¹⁰ Produzent des 2008 erstmals gezeigten Films ist Wilfried Reichart. Bergmann vertreibt auch eine DVD: einen vierteligen Film von sechs Stunden Länge. Näheres im Internet: www.brinkmannszorn.de

¹¹ Joachim Paech, „Die Töne und die Bilder: BRINKMANNS ZORN (Harald Bergmann 2005)“, in: Eugenio Spedicato und Sven Hanuschek (Hg.), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. 2008, S. 191.

¹² ebd., S. 193.

¹³ Klaus Theweleit, „Widersprüche gibt es nur in der Sprache“, in: Karl-Eckhard Carius (Hg.), *Brinkmann. Schnitte im Atemschutz*. 2008, S. 71/72.

¹⁴ ebd., S. 73.

¹⁵ Ulrich Kriest, „Brinkmanns Zorn“, in: *FILMDIENST*, 2007, 61. Jg., Heft 1.

zur fiktionalen Fabrikation eines scheinbar dreidimensionalen Wiedergängers zu nutzen, werde der Arbeit des Porträtierten gerecht.¹⁵ Der Film, so formuliert es ein anderer Kritiker, gebe Brinkmanns Sprache jene Welt zurück, die zu erfassen sie sich verwehrt. Indem Bergmann scheinbar unwichtigen Spuren folgt, bringe er Licht ins imaginative Dunkel zwischen den Zeilen.¹⁶

Neben solchermaßen vertiefenden Untersuchungen der Text-Bild-Kombinationen Brinkmanns erscheinen auch Analysen sinnvoll, die von der vorliegenden Arbeit ausgehen, um einen weiteren Kontext auszuleuchten. So wäre zu ergründen, ob ihr Ergebnis auch Bestand hat, wenn man die vergleichende Analyse auf andere, durchaus auch nicht deutschsprachige Autorinnen und Autoren des 20. und 21. Jahrhunderts ausdehnt, die Text und Bild kombinieren. Denkbar wäre zum Beispiel, dass sich Unterschiede im kulturellen Hintergrund, die größer sind als jene zwischen Brinkmann und den hier betrachteten Gegenwartsautoren, auf den Einsatz von Bildern und seine Effekte auswirken.¹⁷ Dies könnte die Basis bilden für eine grundlegende Studie zu Werken der modernen und zeitgenössischen Kunst und Literatur. Ihr Thema wäre, wie Autoren und Künstlerinnen das Verhältnis von Mensch und Technologie thematisieren, indem sie neue Medien wie Fotografie, Film und Internet reflektieren und mit ihnen arbeiten. Die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit zu Ansätzen und Verfahren von Brinkmann und ausgewählten Literaten der Gegenwart können dafür den Ausgangspunkt bilden.

¹⁶ Daniel Kothenschulte, „Die Gegenwart so eng: Harald Bergmann hat die Tonbänder des Kölner Autors Rolf Dieter Brinkmann verfilmt“, in: *Literaturen*, 2007, 8. Jg. H. 1, S. 114. Kothenschulte beschreibt ein Beispiel dafür, wie es dem Film gelingt, Brinkmanns Text zu übersetzen: Bergmanns Kamerafrau Elfi Mikesch finde ein visuelles Äquivalent zur spontanen Welterkundung. Da verfluche der Autor den dreckigen Kölner Himmel, und Mikesch habe ihn bereits gefunden; wie ein giftig-gelbes abstraktes Gemälde braue er sich in ihrer Digitalkamera zusammen.

¹⁷ In Ansätzen haben diesen Versuch Thomas von Steinaecker und Michele Vangi in aktuellen Studien unternommen. Vangi vergleicht vier Autoren, unter ihnen Brinkmann, die das steigende Interesse in die Fotografie in den 60er Jahren verbinde, das an deren neuer Bedeutung als Mittel der Massenkommunikation und ihren postmodernen Qualitäten liege: die Betonung des Fragmentarischen, das Interesse am Alltag, die Reproduktion, der Verzicht auf Originalität. Siehe: Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia*. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald. 2005, S. 264. Steinaecker untersucht drei Hauptvertreter des literarischen Foto-Textes, unter ihnen Brinkmann. Siehe: Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. 2007.

Quellenverzeichnis

A. Werke

Antiquariat Beim Steinernen Kreuz (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann zum 50. Geburtstag*. Bremen 1990.

Walter Aue (Hg.), *Typos 1. Zeit/Beispiele*. Tsamas Verlag, Bad Homburg 1971.

-, (Hg.), *Selbst/Kenntnisse*. Tsamas Verlag, Bad Homburg 1972.

Roland Barthes, *Mythen des Alltags*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964.

-, "That old thing, Art ...", in: Paul Taylor (Hg.), *Post-Pop Art*. Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge 1989, S. 21-31.

-, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Aus dem Französischen von Dietrich Laube. Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1989.

Jürgen Becker, *Eine Zeit ohne Wörter*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1971.

Jürgen Becker/Wolf Vostell (Hg.), *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1965.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996.

Harald Bergmann, *Brinkmanns Zorn*. Good Movies, Berlin 2006.

Ted Berrigan, *Guillaume Apollinaire ist tot. Und Anderes. Gedichte, Prosa, Kollaborationen*. Mit Notizen von Tom Clark, Allen Kaplan und Ron Padgett. März Verlag, Frankfurt 1970.

Joachim Bessing, *Tristesse Royale*. Ullstein, München 2000.

Nicolas Born, *Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1980.

André Breton, *Nadja*. Editions Gallimard, 1963.

Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin: Rolf Dieter Brinkmann*, 1995, 23. Jg., H. 36, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1995.

Rolf Dieter Brinkmann, *Le Chant du Monde. Gedichte 1963-1964*. Olefer Hagarpresse, Olef/Eifel 1964.

-, *Ë-Gedichte*. Oberbaumpresse, Berlin 1966.

-, *Godzilla*. Wolfgang Hake Verlag, Köln 1968 (Nr. 9. der Reihe Tangenten, herausgegeben von Walter Aue).

-, *Die Piloten. Neue Gedichte*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1968.

-, *Keiner weiß mehr*. Kiepenheuer & Witsch, Köln, Berlin 1968.

-, „*Bilder 28.6.-29.6. Aus einem in Arbeit befindlichen Roman*“, in: LIT. Literaturmagazin im Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1968, 1. Jg., H. 1, Köln, S. 11-15.

-, *Standphotos*. Guido Hildebrandt Verlag, Reihe Hundertdruck, Duisburg 1969.

-, „*Vanille. Anmerkungen zu meinem Gedicht ‚Vanille‘*“, in: Jörg Schröder (Hg.), März Texte 1. März Verlag, Darmstadt 1969, S. 106-144.

-, „*Interview mit einem Verleger*“, in: Jörg Schröder (Hg.), März Texte 1. März Verlag, Darmstadt 1969, S. 283-296.

-, „*Der joviale Russe (nach Apollinaire: La jolie rousse)*“, in: Jörg Schröder (Hg.), März Texte 1. März Verlag, Darmstadt 1969, S. 70-73.

-, „*Kartoons. Plakatwand*“, in: LIT. Literaturmagazin im Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1969, 2. Jg., H. 2, Köln, S.17.

-, *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1969.

-, „*Wie ich lebe und warum*“, in: Renate Matthaei (Hg), Trivialmythen. März Verlag, Frankfurt 1970, S. 67-73.

-, *Gras. Gedichte*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1970.

-, „*Lebenslauf einer Frau*“, in: Ralf Rainer Rygulla (Hg.), Gummibaum. Hauszeitschrift für neue Dichtung, 1970, 2. Jg., H. 3, 1970.

Quellenverzeichnis

-, „*Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten*“, in: Hermann Peter Piwitt und Peter Rühmkorf (Hg.), *Literaturmagazin 5. Das Vergehen von Hören und Sehen – Aspekte der Kulturvernichtung*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1976, S. 228-248 (komplett in: Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1 & 2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuauflage*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 256-330).

-, *Rom, Blicke*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1979.

-, *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1980.

-, „*Vier Gedichte. Ortszeiten. Ein Alltag. Ein friedliches Gedicht. Vita Nuova*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text + kritik, München, S. 1-6.

-, *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen. 1965-1974*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1982.

-, *Eiswasser in der Guadelupe Str. Gedichte*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1985.

-, *Erzählungen. In der Grube / die Bootsfahrt / die Umarmung / Raupenbahn / Was unter die Dornen fiel*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1985.

-, *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume. Aufstände/ Gewalt/Morde. Reise Zeit Magazin. Die Story ist schnell erzählt. (Tagebuch)*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1987.

-, *Schnitte*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988.

-, „*Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter*“, in: Uwe Wittstock (Hg.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Reclam, Leipzig 1994, S. 65-77.

-, *The Last One*. Aufnahme am 19. April 1975 in Cambridge, gesendet u.a. am 31.1.1997 im Bayerischen Rundfunk.

-, *Briefe an Hartmut. 1974-1975*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1999.

-, *Westwärts 1 & 2*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1999.

-, *Westwärts 1 & 2. Gedichte*. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuauflage. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2005.

-, *vorstellung meiner hände. Frühe Gedichte*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2010.

Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, *Acid. Neue amerikanische Szene*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983.

-, „*Gaston ans Knie*“, in: LIT. Literaturmagazin im Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1969, 2. Jg., H. 3, Köln, S. 8.

The Doors, *The Doors*. Elektra Entertainment Group, New York 1967.

-, *Strange Days*. Elektra/Asylum Records, New York 1985.

Gregory Corso, **Walter Höllerer (Hg.)**, *Junge amerikanische Lyrik*. Carl Hanser Verlag, München 1961.

Leslie Fiedler, „*Cross the border – Close the Gap*“. *Collected Essays*. Stein, New York 1971.

-, „*The Middle Against Both Ends*“, in: Bernard Rosenberg, David Manning White (Hg.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*. The Free Press of Glencoe, 1956, S. 537-547.

Franzobel, „*Sonette*“, in: Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt (Hg.), *Literaturmagazin. Pop Technik Poesie. Die nächste Generation*, 1996, 24. Jg., H. 37, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, S. 100-102.

Rainald Goetz, *Irre. Roman*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.

-, *Hirn. Schrift*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986 (Taschenbuch-Ausgabe von 2003).

-, 1989. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993.

-, *Kronos. Berichte*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993 (Taschenbuch-Ausgabe 2003).

-, *Rave. Erzählung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998 (Taschenbuch-Ausgabe von 2001).

-, *Jeff Koons*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998.

Quellenverzeichnis

-, „*Samstag, 5. Juni 1999 Hotel Europa*“, in: Christian Kracht (Hg.), *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999, S. 147-171.

-, *Celebration. 90s Nacht Pop. Texte und Bilder zur Nacht*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999.

-, *Abfall für Alle. Roman eines Jahres*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999.

-, *Klage*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008.

-, *Loslabern*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009.

-, „*Open daily 6 am – 10 pm*“, in: *ZeitMagazin* 41, 1.10.2009, Zeitverlag, Hamburg, S. 10-31.

-, *elfter september 2010*. Suhrkamp Verlag, Berlin 2010.

Friedemann Hahn, *Fick in Gotham City*. Verlag Klaus Bär, Berlin 1970.

Peter Handke, „*Notizenfragmente zur Laudatio*“, in: Joachim Heimsberg (Hg.), *Petrarca-Preis 1975-1979*. Autorenbuchhandlung, München 1980, S. 123-124.

Chris Hirte (Hg.), *Rolltreppen im August*. Volk und Welt, Berlin 1986.

Berndt Hoepfner (Hg.), *Der fröhliche Tarzan. Gedichtbilder & Bildgedichte*, 1971, 2. Jg., H. 4, Palmenpresse, Köln.

Hedda Hopper, *Hollywood ungeschminkt. Chronik einer Starkolumnistin*. Argon Verlag, Berlin 1966.

Florian Illies, *Generation Golf. Eine Inspektion*. Argon Verlag, Berlin 2000.

Herbert Kapfer und Katarina Agathos (Hg.) unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, *Rolf Dieter Brinkmann. Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen, 1973*. Intermedium Records, München 2005.

Alfred Korzybski, *Science and sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Institute of General Semantics, Eaglewood, New Jersey, USA 1933.

Siegfried Kracauer, *Schriften. Bd 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1974 (Hg.: Karsten Witte).

Tuli Kupferberg, „*Ficknam*“, in: Ute Nyssen (Hg.), *Radikales Theater*. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1969, S. 111-129.

Gotthold Ephraim Lessing, „*Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil*“, in: Wilfried Barner (Hg.), *Gotthold Ephraim Lessing Werke 1766-1769* (Band 5/2 der Ausgabe von Lessings Werken und Briefen in zwölf Bänden). Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 11-206.

Herbert Marcuse, *Versuch über die Befreiung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969.

Renate Matthaei (Hg.), *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln Berlin 1970.

- (Hg.), *Trivialmythen*. März Verlag, Frankfurt/Main 1970.

K. Michel, „*Statt 500000 Buchstaben 500 Bilder – eine neue Art des Lesens*“, in: *Das kleine Rotbuch. Almanach*, 1980, 8. Jg., H. 8, Berlin.

Karl Markus Michel und Harald Wieser (Hg.) unter Mitarbeit von Hans Magnus Enzensberger, *Kursbuch: Bilderbuch*, 1980, 16. Jg., H. 59, Berlin.

Andreas Neumeister, „*Reichpartygelände. Studioversion*“, in: Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt (Hg.), *Literaturmagazin. Pop Technik Poesie. Die nächste Generation*, 1996, 24. Jg., H. 37, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, S. 30-35.

Frank O'Hara, *Lunch Poems und andere Gedichte*. Kiepenheuer und Witsch, Köln 1969.

Arthur Rimbaud, „*Une Saison en Enfer/Eine Zeit in der Hölle*“, in: ders., *Sämtliche Dichtungen*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1997, S. 264-325.

Kathrin Röggla, *really ground zero. 11. september und folgendes*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2001.

Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *Fuck you (!) Underground Poems – Untergrund Gedichte*. Joseph Melzer Verlag, Darmstadt 1968.

Quellenverzeichnis

Ingo Schulze, „*Rom. Hundeblicke. 319 Tage in Studio 10*“, in: Deutsche Akademie Villa Massimo. Jahresbericht 2007. Rom 2008, S. 66-83.

Claudius Seidl, „*Kommando Tony Manero*“, in: Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt (Hg.), *Literaturmagazin. Pop Technik Poesie. Die nächste Generation*, 1996, 24. Jg., H. 37, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, S. 122-127.

Susan Sontag, *On photography*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1977.

-, *Against Interpretation and Other Essays*. Picador Farrar, Straus and Giroux, New York 1996.

-, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Picador - Farrar, Straus and Giroux, New York 2001.

-, „*The Pornographic Imagination*“, in: dies., *Styles of Radical Will*. Picador USA - Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, S. 35-73.

-, *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux, New York 2003.

Benjamin von Stuckrad-Barre, *REMIX. Texte 1996-1999*. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1999.

-, *Blackbox – unerwartete Systemfehler*. Kiepenheuer & Witsch, Köln 2000.

-, *Deutsches Theater*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 2001.

Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles*. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1964.

Carl Weissner (Hg.), *Cut up. Der seziierte Bildschirm der Worte*. Joseph Melzer Verlag, Darmstadt 1969.

Westbam, *Mix, Cuts & Scratches* (mit Rainald Goetz). Merve Verlag, Berlin 1997.

B. Forschung

Wolfgang Adam, „*Arkadien als Vorhölle. Die Destruktion des traditionellen Italien-Bildes in Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘*“, in: Euphorion, 1989, 83. Jg., H. 2, S. 226-245.

-, „*Brinkmann – ein Klassiker der Moderne?*“ In: Gunter Geduldig und Ursula Schüssler (Hg.), *!/:Vechta! Eine Fiktion!/Der Dichter Rolf Dieter Brinkmann*. Secolo Verlag, Osna-brück 1995, S. 6-10.

Hans Adler, „*Mediating the Mediation: Rolf Dieter Brinkmann’s Concept of the Aesthetic Subject*“, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.), *High and Low Cultures: German Attempts at Mediation*. University of Wisconsin Press, Madison, London 1994, S. 95-105.

Jeremy Adler und Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. VCH, Weinheim 1988.

Elena Agazzi, „*Die Fragmentierung der Identität und die Verewigung des Ichs. Literatur und Fotografie im 20. Jahrhundert und heute*“, in: dies., Eva Kocziszky (Hg.), *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*. V & R Unipress, Göttingen 2005, S. 177-189.

Matthias Altenburg, „*Literatur? Deutsch? Gegenwart? Verreckt! Über den Nachlassband ‚Erkundungen‘ von Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Konkret. Magazin für Politik und Kultur, 1988, 31. Jg., H. 8, Hamburg, S. 6/7.

Hubertus von Amelunxen, „*Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie*“, in: Peter V. Zima (Hg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995, S. 209-231.

Anonym, „*Wer spinn‘ ich? Uraufführungen von Martin Heckmanns und Rolf Dieter Brinkmann am Rhein*“, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 72, Dienstag, 27. März 2007, S. 13.

Anonym, „*Erinnern, Forschen, Spähen. Bildersammlungen in der zeitgenössischen Kunst*“, in:
www.Uni-dortmund.de/FB16/kunst/hpbus/_atlas2.html (letzter Zugriff: 24.7.2006).

Anonym, „*‘Rejected yet confessing out the soul’: Toward an understanding of the development of Pictoriality and Text Structure in the Poetry of Rolf Dieter Brinkmann*“, in: kebnekajse.tripod.com/brinkenglish.html (letzter Zugriff: 11.5.2010).

Quellenverzeichnis

Anonym, „*Poptheorie? Hört sich interessant an. Trotzdem, es einfach tun, ist mir lieber. Eine Migrantin namens Selma (Türkin, 21) am 12.8.01 auf einer popkulturellen Veranstaltung in Stuttgart*“, in:
machno.hbi-stuttgart.de/~harakiri/artikel/artikel.php? link_artikel=2
(letzter Zugriff: 11.8.2005).

Ingo Arend, „*Straßenköter. Räumen und denken. Rainald Goetz' Internet-Tagebuch 1998*“, in: Freitag 02, Die Ost-West-Wochenzeitung, 7. Januar 2000 (www.freitag.de/2000/02/00021601.htm – letzter Zugriff: 12.5.2010).

Thomas Assheuer, „*Im Reich des Scheins. Zehn Thesen zur Krise des Pop*“, in: DIE ZEIT Nr. 16, 11. April 2001, Zeitverlag, Hamburg.

Dieter Baacke, *Beat – die sprachlose Opposition*. Juventa Verlag, München 1968.

-, „*Zur Revolte des Underground*“, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 1969, 23. Jg., H. 10, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, S. 971-974.

Jens Balzer, „*Die Schrift in der Vertikalen. Zum ‚Yellow Kid‘ von Richard F. Outcault*“, in: Martin Büsser, Roger Behrens, Johannes Ullmaier, Jens Neumann (Hg.), Testcard. Beiträge zur Popgeschichte. Themenschwerpunkt # 7: Pop und Literatur. Ventil Verlag, Mainz 1999, S. 251-257.

Karlheinz Barck, „*Max Ernst Ästhetik des ‚Depaysement‘. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder*“, in: Klaus Dirscherl (Hg.), Bild und Text im Dialog. Wissenschaftsverlag Rothe, Passau 1993 (in der Reihe PINK, Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Band 3), S. 255-274.

Laurence Bardin, „*Le texte et l'image*“, in: Communication et langages, 1975, 8. Jg., H. 26, Paris, S. 98-112.

Gerrit Bartels, „*Wenn Verzweiflung am allergrößten ist*“, in: die tageszeitung, 10. Oktober 2001, literataz, S. II-III.

Moritz Bassler, „*Totenpark mit Riesenrad: Zum Verhältnis von Magischem Realismus und Pop*“, in: Dirck Linck und Gert Mattenklott (Hg.), Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre. Wehrhahn Verlag, Hannover-Laatz 2006, S. 215-232.

Jean Baudrillard, *"Pop: An Art of Consumption"*, in: Paul Taylor (Hg.), *Post-Pop Art*. Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge 1989, S. 33-44.

Thomas Bauer, *Schauplatz Lektüre. Blick, Figur und Subjekt in den Texten R. D. Brinkmanns*. Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden 2002.

Reinhard Baumgart, *„Der Stimmenimitator. Benjamin von Stuckrad-Barres öde-virtuoses Prosabuch“*, in: DIE ZEIT, Nr. 39, 21. September 2000, S. 66.

Daniel Bax, *„Generation Golfkrieg“*, in: die tageszeitung, Montag 24. September 2001, S. 11.

Hans-Peter Bayerdörfer, *„Sprachen Rag-time?: Überlegungen zur Entwicklung des polyglotten Gedichts nach 1945“*, in: Dieter Breuer (Hg.), *Deutsche Lyrik nach 1945*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, S. 43-64.

Gerhard Bechtold, *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montagetexte Alexander Kluges*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983.

Henning Behme, *„Der Schrei des Schmetterlings. Über die Gedichte Rolf Dieter Brinkmanns“*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text und kritik, München 1981, S. 50-64.

Henning Behme/Sibylle Späth, *„Auswahlbibliographie zu Rolf Dieter Brinkmann“*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text und kritik, München 1981, S. 91-101.

Hans Bender, *„Vielleicht erinnern Sie sich meiner.' Rolf Dieter Brinkmann und die ‚Akzente‘“*, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 28-37.

-, *„Das Salz ist im Gedicht“*, in: ders., Michael Krüger (Hg.), *Was hat alles Platz im Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965*. Carl Hanser Verlag, München Wien 1977, S. 201-211.

Ralf Bentz, *Zwischen Postmoderne und Posthistoire: der Dichter Rolf Dieter Brinkmann*. Heidelberg 1997.

Quellenverzeichnis

-, „*Zwischen Pop-Affront und Punk-Habitus. Der Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Martin Büsser, Roger Behrens, Johannes Ullmaier, Jens Neumann (Hg.), *Testcard. Beiträge zur Popgeschichte. Themenschwerpunkt # 7: Pop und Literatur*. Ventil Verlag, Mainz 1999, S. 178-185.

-, „*Rolf Dieter Brinkmann. Ein Porträt des Dichters als Pionier des Underground*“, in: Boris Kerenski und Sergiu Stefanescu, *Kaltland Beat. Neue deutsche Szene*. Ithaka Verlag, Stuttgart, 1999, S. 192-199.

Gerrit-Jan Berendse, „*Grauzone Gewalt. Rolf Dieter Brinkmann und die Achtundsechziger*“, in: *Glossen* (www.dickinson.edu/glossen/heft13/grauzonegewalt.html – letzter Zugriff: 20.6.2010).

Harald Bergmann und Ralf Fiedler, „*Der neue Westen. Zu Burroughs' & Brinkmanns Cut up-Seiten*“, in: Delf Schmidt und Michael Schwidtal (Hg.), *Literaturmagazin* 1999, 27. Jg. H. 44, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 5-25.

-, „*Poets on advertising. R.D. Brinkmann und W. S. Burroughs*“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 157-160.

Stephan Besser, „*Am besten cool uncool. Ein Gespräch mit Tim Staffel*“, in: *Titel-Magazin* (www.titel-magazin.de/junge_de.htm – letzter Zugriff: 13.5.2006).

Marcel Beyer und Andreas Kramer (Hg.), *William S. Burroughs*. Edition Isele, Eggingen 1995.

Natalie Binczek, „*Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre. Taktilität bei Gottfried Benn und Rainald Goetz*“, in: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 2000, 30. Jg., H. 117, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart Weimar, S. 78-102.

Gottfried Böhm (Hg.), *Was ist ein Bild?* Wilhelm Fink Verlag, München 1994.

Thomas Böhm, „*Er war ja so sensibel! Dr. Hartmut Schnell im Gespräch mit dem Literaturhaus Köln*“, in: *Orte – Räume. Mitteilungsblatt der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft*, 2002, 6. Jg., H. 1/2, Eiswasser Verlag, Vechta, S. 27-40.

Karl-Heinz Bohrer, *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror*. Carl Hanser Verlag, München 1970.

Günther Bonheim, *Versuch zu zeigen, dass Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 75-92.

Kevin Boyd, „Plötzliche Trunkenheit – Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht ‚Einer jener klassischen‘“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 49-54.

Philip Brady, „The ‚Zweite Betrachtung‘: Photography and the Political Message, 1925-1933“, in: Wolfgang Harms (Hg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990, S. 329-338.

Heinz Braun, *Formen der Kunst. Altertum bis zur Gegenwart. Eine Einführung in die Kunstgeschichte mit Beiträgen zur Kunst des Mittelalters von Wilhelm Drixelius*. Verlag Martin Lurz, München 1974.

Michael Braun, „Eklektizismus und Montagekunst – Das ‚Posthistoire‘ in der Lyrik. Vortrag auf dem Lyriker-Treffen 1985 in Münster“, in: Walter Höllerer und Norbert Miller (Hg.), Sprache im technischen Zeitalter, 1986, 26. Jg., H. 98, Literarisches Colloquium Berlin, S. 91-106.

-, „Weg von der Sprache, um klar denken zu können: Rolf Dieter Brinkmanns nachgelassenes Tagebuch ‚Schnitte‘“, in: Stuttgarter Zeitung, 21.2.1989, S. 14.

-, „Poesie ohne Wörter. Die Sprachkrise des Rolf Dieter Brinkmann“, in: ders., Der poetische Augenblick. Essays zur Gegenwartsliteratur. Verlag Vis-à-vis, Berlin 1986, S. 81-90.

Theo Breuer, „on the brink of poetry“, in: Boris Kerenski und Sergiu Stefanescu, Kaltland Beat. Neue deutsche Szene. Ithaka Verlag, Stuttgart, 1999, S.199-211.

-, „Mein Rolf Dieter Brinkmann ist eine Fiktion“, in: Muschelhaufen. Jahresschrift für Literatur und Grafik, 2000, 21. Jg., H. 39, S. 144-153.

Ulrich Breuer, „Die Lebenscollage (‚lauter Konfetti/Splitter/‘ Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘ im autobiografischen Diskurs der 70er Jahre“, in: Ahti Jäntti (Hg.) Thema mit Variationen: Dokumentation des VI. Nordischen Germanistentreffens Jyväskylä vom 4.-9. Juni 2002. Verlag Lang, Frankfurt am Main 2004, S. 463-468.

Quellenverzeichnis

- Bazon Brock, „*Ich bin kein Dichter – ich fühle den Schmerz – R. D. Brinkmann ließ die Fetzen fliegen wie die Buddhisten ihre Gebetsfähnchen*“, in: Karl-Eckhard Carius (Hg.), Brinkmann. Schnitte im Atemschutz. edition text + kritik, München 2008, S. 14-25.
- Renate Brosch (Hg.), *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Text und Bildern*. trafo Verlag, Berlin 2004.
- Wolfgang Brüggemann-Wiemann, „*Fotografie und Literatur III: Rolf Dieter Brinkmann*“, in: artis. Das aktuelle Kunstmagazin Bern (u.a.), 1990, 42. Jg., H. 5, S. 18-21.
- Bert Brune, „*Ein Radikaler in Köln. Betrachtungen zu R. D. Brinkmann*“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 147-152.
- Hans Christoph Buch, *Das Hervortreten des Ichs aus den Wörtern. Aufsätze zur Literatur*. Carl Hanser Verlag, München und Wien 1978, S. 150-154.
- R. Hinton Thomas, Keith Bullivant, *Westdeutsche Literatur der Sechziger Jahre*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1975.
- Michael Buselmeier, „*Das alltägliche Leben. Versuch über die neue Alltagslyrik*“, in: Arbeitskreis Linker Germanisten (Hg.), Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy, Zahl u. a. esprint Druckerei und Verlag, Heidelberg 1977, S. 4-34.
- Ina Cappelmann, „*Bild-Körper und Körper-Bilder im lyrischen Werk von Rolf Dieter Brinkmann: Einsatz und Wirkungsweisen eines Motivs*“, in: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper. Wilhelm Fink Verlag, München 2010, S. 125-142.
- Regina Carstensen, „*Analer Anarchist*“, in: Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse – Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 66-69.
- , „*Grazwärts 3 & Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Camera Austria, 1987, 8. Jg., H. 24, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, S. 9-20.
- Angelika Corbineau-Hoffmann, *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003.

Marc Degens, „*Donald Duck und die Dichter. Formen und Funktionen des Comiczitats in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*“, in:
www.satt.org/forschung/01_02_ma_1.html (letzter Zugriff: 21.4.2010).

Frank Degler, Ute Paulokat, *Neue Deutsche Popliteratur*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2008.

Helmuth de Haas, „*Bonnie & Clyde und die Marmeladenindustrie*“, in: *Die Welt der Literatur* 25, 5.12.1968, S. 5.

Klaus Peter Dencker, „*Sprache als ornamentaler Protest. Drei Kapitel zum Vorverständnis der Pop-Literatur unter besonderer Berücksichtigung von Rolf Dieter Brinkmanns Gedichten*“, in: Hermann Glaser (Hg.), *Jugendstil. Stil der Jugend*. Manz Verlag, München 1971, S. 79-101.

-, „*Von der konkreten zur visuellen Poesie – mit einem Blick in die elektronische Zukunft*“, in: Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte (Hg.), *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. 9/97. Visuelle Poesie. edition text und kritik*, München 1997, S. 169-184.

Roberto Di Bella, „*Zuviele Wörter/Zuwenig Leben: Aspekte einer post-modernen Sprachkritik bei Rolf Dieter Brinkmann*“, in:
www.gradnet.de/pomo2.archives/pomo2.papers/bella00.htm (letzter Zugriff: 11.7.2007)

Dorothea Dieckmann, „*Eine weitere, hellere Vorstellung. Blicke aus Rom auf Rom und ,Rom, Blicke‘*“, in: Eiswasser. *Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse – Rolf Dieter Brinkmann zum 60.*, 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 70-89.

Diedrich Diederichsen, „*Pop – deskriptiv, normativ und emphatisch*“, in: Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt (Hg.), *Pop Technik Poesie. Die nächste Generation. Literaturmagazin*, 1996, 24. Jg., H. 37, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, S. 36-44.

Klaus Dirscherl, „*Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text*“, in: ders. (Hg.), *Bild und Text im Dialog*. Wissenschaftsverlag Rothe, Passau 1993 (in der Reihe PINK, Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Band 3), S. 15-26.

Gregory Divers, *The Image and Influence of America in German Poetry since 1945*. Camden House, New York 2002.

Quellenverzeichnis

Otto Dörner, „*Rolf Dieter Brinkmann. Der Dichter aus Vechta im Spannungsfeld von literarischer Moderne und Postmoderne*“, in: Heimatbund für das Oldenburger Münsterland (Hg.), Jahrbuch für das Oldenburger Münsterland, 1987, 19. Jg., Vechtaer Druckerei und Verlag, Vechta, S. 322-340.

Jörg Drews, „*Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik*“, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 1977, 24. Jg., H. 1, S. 89-95.

Heinz Drügh, „*Taping it all – Überlegungen zum Realismus der Popliteratur bei Rolf Dieter Brinkmann und Rainald Goetz*“, in: Thomas Keller (Hg.), Cahiers d'Etudes Germaniques. Transgressions défis/provocations – Verstöße/Anstöße/Anstößiges. Transferts culturels franco-allemands – Deutsch-französischer Kulturtransfer. Actes du colloque international du 28 au 30 octobre 2004 à Aix-en-Provence. Université de Provence, 2005, S. 147-158.

Daniel Dubbe, „*Sprache zum Anfassen: Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Sounds, 1981, 13. Jg., H. 4, Köln, S. 50-52.

Joachim Dyck, „*Rolf Dieter Brinkmann – ein literarischer Rebell*“, in: Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse – Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 14-18.

Irmgard Egger, *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*. Wilhelm Fink Verlag, München 2006.

Thomas Ernst, *Popliteratur*. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2002.

Ulrich Ernst, „*Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur*“, in: Wolfgang Harms (Hg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990, S. 197-215.

Christoph Eykman, *Die geringen Dinge. Alltägliche Gegenstände in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Shaker Verlag, Aachen 1999.

Richard Faber, *Der Collage-Essay. Eine wissenschaftliche Darstellungsform. Hommage à Walter Benjamin*. Gerstenberg Verlag, Hildesheim 1979.

Jeanette Fabian, „*Kinographie und Poesie. Zur Medienästhetik der tschechischen Avantgarde*“, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), Intermedium Literatur. Beiträge zu einer

Medientheorie der Literaturwissenschaft (Münchener Universitätschriften, Münchener Komparatistische Studien, hg. von Hendrik Birus und Erika Greber). Wallstein Verlag, Göttingen 2004, S. 283-323.

Robert Fischer, „*Der graue Raum. Rolf Dieter Brinkmanns literarische Hörfunkproduktionen als Ort dialogischer Texterfahrung*“, in: Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse – Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 31-44.

John Fiske, *Understanding Popular Culture*. Unwin Hyman, Boston 1989.

Jochen Flörchinger und Andreas Hinz, „*Es schäumt Bilder. Zur Gestaltung eines literarischen Bilder- und Lesebuchs*“, in: Gunter Geduldig und Ursula Schüssler (Hg.), *!/:Vechta! Eine Fiktion!/ Der Dichter Rolf Dieter Brinkmann*. Secolo Verlag, Osnabrück 1995, S. 11.

Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. „*Zwischen Bild und Text*“, 2010, 30. Jg., H. 115.

-, „*Licht/Schrift. Intermediale Grenzgänge zwischen Fotografie und Text*“, 2008, 28. Jg., H. 108.

Dirk Frank (Hg.), *Popliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht. Für die Sekundarstufe*. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 2003.

Gustav Frank, Barbara Lange, *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010.

Günter Franzen, „*Nach Auschwitz: Schöner schreiben*“, in: Pflasterstrand. Metropolen Magazin, 1989, 14. Jg., H. 306, Frankfurt, S. 30-33.

Hans-Edwin Friedrich, „*Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau: Goethe und Rom in Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘*“, in: Goethezeitportal (http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/friedrich_brinkmann.pdf – letzter Zugriff: 8.5.2001).

Marcus Frings, „*Um die dreißig. Die literarische Jugendbewegung hat es bis vor die Fernseh-Inquisition des ‚Literarischen Quartetts‘ geschafft, aber noch nicht in die Unis*“, in: UNICUM, 2000, 18. Jg., H. 10, S. 34-36.

Wolfgang J. Fuchs/Reinhold C. Reitberger, *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1973.

Quellenverzeichnis

Heinz Gappmayr, „Konstitutenten visueller und konzeptueller Texte“, in: Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte (Hg.), Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. 9/97. Visuelle Poesie. edition text und kritik, München 1997, S. 82-84.

Gunter Geduldig, „Einleitung“, in: ders./Marco Sagurna (Hg.), too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 17-29.

-, „Stoppelmarkt: Ein unbekannter Text Rolf Dieter Brinkmanns“, in: Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse – Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 19-25.

-, „Rolf Dieter Brinkmann – auch eine Rezeptionsgeschichte“, in: Vechtaer Universitätschriften Band VI (d. i. Sonderdruck aus Oldenburger Profile, hg. von Joachim Kuropka u. Willigis Eckermann). Verlag Günter Runge, Cloppenburg 1989, S. 209-234.

-, „Als ich in Köln war, dachte ich an Amsterdam: Das Thema Stadt bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Eiswasser. Zeitschrift für Literatur, 2002, 9. Jg., H. 13, Eiswasser Verlag Riewerts & Sagurna GbR, Vechta, S. 107-120.

-, „Manchmal ging es richtig zur Sache: Ein Gespräch mit Thomas Hornemann“, in: Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann. Zugleich Mitteilungsblatt der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft, 2004/2005, 8. Jg., H.1/2, Eiswasser Verlag, Vechta, S. 8-18.

-, „Vorwort“, in: ders. und Ursula Schüssler (Hg.), /:Vechta! Eine Fiktion!/ Der Dichter Rolf Dieter Brinkmann. Secolo Verlag, Osnabrück 1995, S. 4-5.

Gunter Geduldig/Marco Sagurna, „Da, wo Brinkmann aufwuchs, ging es wie im Mittelalter zu: Aus einem Gespräch mit Bernd Witte“, in: dies. (Hg.), too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 47-53.

-, „Es genügten ihm seine Empfindungen der Welt gegenüber: Ein Gespräch mit Ralf Rainer Rygulla“, in: dies., (Hg.), too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 95-108.

-, „ein großes Problem, in der Welt zu sein: Ein Gespräch mit Dieter Wellershoff“, in: dies., (Hg.), too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 109-128.

-, „*dass das eine starke Begabung war, eben nur nicht gezügelt, nicht diszipliniert!*‘ *Aus einem Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki*“, in: dies. (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 129-134.

Gunter Geduldig und Ursula Schüssler, „*Ausstellungskatalog*“, in: dies. (Hg.), *:Vechta! Eine Fiktion!/ Der Dichter Rolf Dieter Brinkmann*. Secolo Verlag, Osnabrück 1995, S. 12-100.

Gunter Geduldig/Claudia Wehebrink, *Bibliographie Rolf Dieter Brinkmann*. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1997.

Gerd Gemünden, „*The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann Learned from Andy Warhol*“, in: *The German Quarterly*, 1995, 68. Jg., H. 1, 1995, S. 235-250.

Ulf Geyersbach, „*Brinkmann regained. Rolf Dieter Brinkmanns 'Briefe an Hartmut'*“, in: *Literaturkritik.de* Nr. 6 – Juni 1999 (www.literaturkritik.de/txt/1999-06-53.html - letzter Zugriff: 10.9.2006).

Friedrich Geyrhofer, „*Auge Gottes. Literatur mit der Kamera*“, in: *Neues Forum/Wien*, 1979, 26. Jg., H. 311/312, S. 55-59.

Hiltrud Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Metzler, Stuttgart 1983.

-, „*Was heißt ‚Neue Subjektivität‘?*“ In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1978, 32. Jg., H. 1, Klett-Cotta, Stuttgart, S. 60-75.

Erika Greber, „*Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie*“, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft (Münchener Universitätsschriften, Münchener Komparatistische Studien, hg. von Hendrik Birus und Erika Greber)*. Wallstein Verlag, Göttingen 2004, S. 171-208.

Stefan Greif, „*Schlagwörter sind Wörter zum Schlagen, hast du das begriffen?*‘ *Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Robert Weninger (Hg.), *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*. Stauffenburg Verlag, Tübingen 2005, S. 139-152.

Petra Gropp, „*Rolf Dieter Brinkmann, ... und tarnen das Ganze als Kunst!*‘ *Intermedialität als Strategie der Schrift im Prozess kultureller Rekonfigurationen*“, in: Christian Schärf

Quellenverzeichnis

(Hg.), *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*. Attempto Verlag, Tübingen 2002, S. 175-193.

-, *Szenen der Schrift. Medienästhetische Reflexionen in der literarischen Avantgarde nach 1945*. transcript Verlag, Bielefeld 2006.

Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart Weimar 1993.

Götz Großklaus, *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

-, „*Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte: Rolf Dieter Brinkmann – Alexander Kluge*“, in: Bernd Thum (Hg.), *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder*. iudicium verlag, München 1985, S. 335–365.

-, „*Nähe und Ferne. Wahrnehmungswandel im Übergang zum elektronischen Zeitalter*“, in: ders./Eberhard Lämmert (Hg.), *Literatur in einer industriellen Kultur*. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart 1989, S. 489-520.

Martin Grzimek, „*Über den Verlust der Verantwortlichkeit. Zu Rolf Dieter Brinkmanns poetischen Texten*“, in: Arbeitskreis Linker Germanisten (Hg.), *Neue Deutsche Lyrik. Beiträge zu Born, Brinkmann, Krechel, Theobaldy, Zahl u. a.* Heidelberg 1977, S. 98-129.

-, „*„Bild“ und „Gegenwart“ im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Ansätze zu einer Differenzierung*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text und kritik, München 1981, S. 24-36.

Gero Günther, „*Countdown to TXTC (Voulez-Vous-Version). 11 wichtige Hinweise, die man beachten sollte, ehe man mit Popliteratur ins Bett steigt*“, in: Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt (Hg.), *Literaturmagazin. Pop Technik Poesie. Die nächste Generation*, 1996, 24. Jg., H. 37, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, S. 10-13.

Jens Hagen, „*Fotosequenz ‚R. D. B. filmend‘, Köln, Hohe Straße, Juli '68*“, in: Delf Schmidt und Michael Schwidtal (Hg.), *Literaturmagazin*, 1999, 27. Jg., H. 44, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 32-34.

Volker Hage, *Collagen in der deutschen Literatur: zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1984. Band 5 der Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, hg. von Helmut Kreuzer und Karl Riha.

Wolfgang Hageney, „Interview mit Peter Bichsel, Gabriele Wohmann, Günter Herburger zum Thema: Inwieweit beeinflussen filmische Erzähltechniken literarische Erzählformen?“ Westdeutscher Rundfunk, West 3, 22.8.1970.

Dietrich Harth, „Landschaften mit Müll. Zur Ikonographie der Zerstörung in der bundesdeutschen Lyrik der 70er Jahre“, in: Götz Großklaus und Eberhard Lämmert (Hg.), Literatur in einer industriellen Kultur (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Band XLIV). J. G. Cotta'sche Buchhandlung GmbH, Stuttgart 1989, S. 314-334.

Harald Hartung, „Notizen zu neuen Gedichtbänden“, in: Neue Rundschau, 1975, 86. Jg., H. 3, S. Fischer Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, S. 502-512.

-, „Pop als ‚postmoderne‘ Literatur. Die deutsche Szene: Brinkmann und andere“, in: Neue Rundschau, 1971, 82. Jg., H. 4, S. 723-742.

-, „Pop-Lyrik am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmann“, in: Replik. Interdisziplinäre Hefte für Kritik und Kunst, 1970, 3. Jg., H. 4/5, Berlin, S. 57-62.

Cäcilia Hausfeld, „Brinkmann-Texte mit anonymen Bildern zusammengeführt - Marikke Heinz-Hoek lehrte historische Muybridge-Fotos das Laufen“, in: Oldenburgische Volkszeitung, Vechta, 12.9.1995, S. 11.

Thomas Hecken, *Der Reiz des Trivialen. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur*. Westdeutscher Verlag, Opladen 1997.

Jacob Heilbrunn, „Der Ernst des Lesens. Ein Abgesang auf die deutsche Popliteratur“, in: Süddeutsche Zeitung, Magazin No. 40, 5.10.2001, S. 15-17.

Werner Helwig, „Rolf Dieter Brinkmann: ‚Rom, Blicke‘“, in: Joachim Günther (Hg.), Neue Deutsche Hefte 1980, 27. Jg., H. 1 (165), S. 167/168.

Hans Martin Hennig, „‚Ich pack das Weiß hier nicht‘. Gedankenschlägereien im Kopf. Posthume Korrespondenzen in Rolf-Dieter Brinkmanns ‚Briefen an Hartmut‘“, in: Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung, 24, 11. Juni 1999 (www.freitag.de/1999/24/99241601.htm - letzter Zugriff: 23.4.2010).

-, „Rasiermesser-Schnitte: Rolf Dieter Brinkmanns posthume Bild- & Text-Collage“, in: Frankfurter Rundschau, 11.3.1989, Zeit und Bild, S. 4.

Jost Hermand, *Pop International. Eine kritische Analyse*. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1971. Schriften zur Literatur, hg. von Reinhold Grimm, Band 16.

Quellenverzeichnis

-, „*Pop oder die These vom Ende der Kunst*“, in: Manfred Durzak (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart, Reclam 1971, S. 291-305.

Karsten Herrmann, *Bewusstseins erkundungen im Angst- und Todesuniversum. Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher*. Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999.

-, „*Breakthrough in the grey room. Rolf Dieter Brinkmann und William S. Burroughs*“, in: Delf Schmidt und Michael Schwidtal (Hg.), *Literaturmagazin*, 1999, 27. Jg., H. 44, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 26-31.

-, „*Alles Pop oder was? Ein Streifzug durch die junge deutsche Literatur*“, in: *Titel-Magazin* (www.titel-magazin.de/junge_de.htm – letzter Zugriff: 20.7.2007).

Bruno Hillebrand, *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999.

Walter Höllerer, „*Thesen zum langen Gedicht*“, in: Hans Bender, Michael Krüger (Hg.), *Was alles hat Platz im Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965*. Carl Hanser Verlag, München Wien 1977, S. 7-9.

Detlef Hoffmann, „*Erzählungen in Pop. Über Comicstrips in Deutschland zur Zeit der Popart*“, in: Johannes G. Pankau, *Pop – Pop – Populär. Popliteratur und Jugendkultur*. Aschenbeck & Isensee, Bremen, Oldenburg 2004, S. 200-212.

Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945. Band 2: Von der Neuen Subjektivität zur Pop-Literatur*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2006.

Kurt Holl, Claudia Gunz (Hg.), *1968 am Rhein: Satisfaction und Ruhender Verkehr*. Verlag Schmidt von Schwind, Köln 1998.

Christina Holtz, *Comics – ihre Entwicklung und Bedeutung*. K. G. Saur, München New York London Paris 1980.

Thomas Hornemann, „*Erwin's – Rekonstruktion eines verschollenen Künstlerbuchs*“, in: *Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann*. Zugleich Mitteilungsblatt der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft, 2004/2005, 8. Jg., H. 1/2, Eiswasser Verlag, Vechta, S. 2-7.

Silke Horstkotte, „*Fotografie, Gedächtnis, Postmemory. Bildzitate in der deutschen Erinnerungsliteratur*“, in: dies., Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Böhlau Verlag, Köln Weimar Wien 2006, S. 177-195.

Ulrich Horstmann, „*Zivilisation als Zerstörung entlarvt: Fotos und Texte von Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Kölner Stadtanzeiger, 30.3.1988, S. 20.

Hans Dieter Huber, „*'Life is a cut-up'. Schnittstellen der Intermedialität*“, in: Kunibert Bering/Werner Scheel (Hg.), *Ästhetische Räume. Facetten der Gegenwartskunst*. Athena-Verlag, Oberhausen 2000, S. 90-103.

Martin Hubert, *Politisierung der Literatur, Ästhetisierung der Politik. Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1311).

Walther Huder, „*Die Pop-, Beat-, Hippie- und Underground-Generation und ihre Literatur. Frage, Antwort und Bericht*“, in: Welt und Wort. Literarische Monatsschrift, 1969, 24. Jg. H. 5, Heliopolis Verlag, Tübingen, S. 139-145.

Paul Hülsmann, „*Brinkmann zwischen 1964 und 1970 – Beatnik ohne Generation oder Schreien, realistisch gesehen*“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 183-187.

Jefferson Hunter, *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1987.

Andreas Huyssen, „*Postmoderne – eine amerikanische Internationale?*“ In: ders., Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 13-44.

Fredric Jameson, „*Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*“, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 45-102.

Martin Kagel, *Ästhetik, Wahrnehmungsstrukturen und die Vorstellungen literarischer Praxis in Rolf Dieter Brinkmanns später Lyrik*. Magisterarbeit FU Berlin WS 89/90.

-, „*Der amerikanische Freund – Rolf Dieter Brinkmanns Briefe an Hartmut Schnell*“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 60-75.

Quellenverzeichnis

Clemens Kammler, „Was kommt nach Dürrenmatt und Frisch? Plädoyer für einen anderen Umgang mit Gegenwartsliteratur in der Schule“, in: Diskussion Deutsch, 1995, 26. Jg., H. 141, S. 127-135.

Kentaro Kawashima, „Umbrien! Tumbrien! Kackien! Alles Ruinen!’ Über Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke’“, in: Doitsu Bungaku. Neue Beiträge zur Germanistik, 2007, 6. Jg., H. 1, S. 84-101.

Matthias Keidel, *Flanierendes Denken bei Botho Strauss, Rolf Dieter Brinkmann und Gerhard Roth: Flanerie als Wahrnehmungsform und literarisches Strukturprinzip*. Hildesheim 1998, S. 38-49.

-, *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.

Klaus Kleinschmidt, „Autoren sprechen mit den Händen“, in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Frankfurt am Main und Leipzig, 1995, 162. Jg., H. 8, S. 32-36, BLV Verlagsgesellschaft mbH, München.

Thomas Kleinspehn, „Die Welt als Form und Vorstellung. Popliteratur zwischen Rebellion und Event-Kultur“, in: Johannes G. Pankau, Pop – Pop – Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Aschenbeck & Isensee, Bremen, Oldenburg 2004, S. 27-36.

Volker Klotz, „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst (Helmut Viebrock gewidmet)“, in: Sprache im technischen Zeitalter, 1976, 16. Jg., H. 60, W. Kohlhammer, Stuttgart, S. 259-277.

Franz Josef Knappe, „Der Dichter als Lehrer – Rolf Dieter Brinkmanns Briefe an Hartmut Schnell“, in: Christine Köppert und Klaus Metzger (Hg.), Entfaltung innerer Kräfte. Blickpunkte der Deutschdidaktik. Festschrift für Kaspar H. Spinner anlässlich seines 60. Geburtstages. Friedrich Verlag, Velber 2001, S. 130-138.

Günther Knipp, „Es gibt keinen Fall Brinkmann“, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 1976, 23. Jg., H. 5., S. 475-476.

Otto Knörrich, „Lyrische Postmoderne: Private Empirie und ‚neue Sensibilität’ im Gedicht (Handke, Brinkmann, Herburger, Born)“, in: ders., Die deutsche Lyrik seit 1945. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1978, S. 370-395.

Oliver Kobold, „Während ich schreibe, höre ich manchmal Platten.’ Rockmusik im Werk Rolf Dieter Brinkmanns“, in: Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck,

englischer Honig, italienische Nüsse – Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 46-53.

Thomas Koebner, „*Verteidigung der Bildbeschreibung: Fragmente zu einem anderen Laokoon*“, in: Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann (Hg.), *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen. Edition Text und Kritik*, München 1988 (Reihe Literatur und andere Künste; Band 1).

Michael Kohtes, *Rolf Dieter Brinkmann und die ‚neue amerikanische Szene‘: ein Beitrag zur Lyrik der 60er Jahre*. Bonn 1986.

Christian Kohlroß, *Theorie des modernen Naturgedichts. Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, S. 199-251.

Jan Koneffke, „*Terror vorm Auge. Aufatmen im Ohr. Fußnoten zu Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 171-178.

Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1987.

Hermann Korte, „*Rolf Dieter Brinkmann: Einen jener klassischen*“, in: (www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/pdf/brinkmann_klassischen.pdf – letzter Zugriff: 2.5.2010).

Daniel Kothenschulte, „*Die Gegenwart so eng: Harald Bergmann hat die Tonbänder des Kölner Autors Rolf Dieter Brinkmann verfilmt*“, in: *Literaturen*, 2007, 8. Jg., H. 1, S. 114.

Andreas Kramer, „*Schnittpunkte in der Stille. Rolf Dieter Brinkmann und William S. Burroughs*“, in: Marcel Beyer und Andreas Kramer (Hg.), *William S. Burroughs. Edition Isele*, Eggingen 1995, S. 153-166.

-, „*Der Raum macht weiter – Überlegungen zum langen Gedicht bei Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vechta 2000. Eisswasser Verlag, Vechta 2001, S. 269-284.

-, „*Rolf Dieter Brinkmann in England*“, in: Eisswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse – Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 111-116.

Quellenverzeichnis

-, „Von Beat bis ‚Acid‘: Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den 60er Jahren“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur. edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München 2003, S. 26-40.

Rainer Kramer, *Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien*. Edition Temmen, Bremen 2000.

Helmut Krapp, „Das Widerspiel von Bild und Sprache. Vorläufige Bemerkungen zu einem weitläufigen Thema“, in: Sprache im technischen Zeitalter 1961, 1. Jg., H. 1, Kohlhammer, Stuttgart, S. 38-45.

Ulrich Kriest, „Brinkmanns Zorn“, in: FILMDIENST 2007, 61. Jg., H. 1.

Antje Krüger, „Komplizierte Einfachheit – Die Konzeption der Oberfläche bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 285-292.

Andreas-Michael Kuhn, *Topographien der Apokalypse – ROM*, in Wolfgang Koepfens „Der Tod in Rom“, Rolf Dieter Brinkmanns „Rom, Blicke“ und Federico Fellinis „Roma“. Verlag Dr. Kovac, Hamburg 2007.

Paul Konrad Kurz, „Beat – Pop – Underground“, in: ders., Über moderne Literatur III: Standorte und Deutungen. Verlag Josef Knecht, Frankfurt am Main 1971, S. 233-279.

Gerhard Lampe, *Subjekte ohne Subjektivität. Interpretationen zur Prosa Peter Handkes und zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*. Universitätsdruck, Bonn 1983.

Carsten Lange, „'Walk': 'Don't walk': Dynamische und statische Raumbilder in Rolf Dieter Brinkmanns ‚Westwärts 1 & 2‘“, in: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper. Wilhelm Fink Verlag, München 2010, S. 47-61.

Susanne Ledanff, *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik*. München, Wien 1981.

Hans-Thies Lehmann, „SCHRIFT/BILD/SCHNITT. Graphismus und die Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), Literaturmagazin, 1995, 23. Jg., H. 36, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 182-197.

Dirck Linck, „*Geilheit des Aufbruchs*‘: *Etwas gegen Rolf Dieter Brinkmann und über Hubert Fichtes Reise-Begehren*“, in: Forum Homosexualität und Literatur, 1995, 9. Jg., H. 23, Forschungsschwerpunkt, Siegen, S. 37-69.

-, „*Liking things*‘: *über ein Motiv des Pop*“, in: ders. und Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Wehrhahn Verlag, Hannover-Laatzten 2006, S. 125-160.

Marco Livingstone, *Pop Art. A continuing history*. Harry N. Abrams, Inc., New York 1990.

Hans Lösener, „*Schnitt und Fortsetzung*‘ – *zum Verhältnis von Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 293-303.

Martin Lüdke, Delf Schmidt und Uwe Schweikert (Hg.), *Literaturmagazin: Hans Henny Jahnn*. 1995, 23. Jg., H. 35. Rowohlt, Reinbek. Darin: Briefwechsel Rolf Dieter Brinkmann – Hans Henny Jahnn (1959), S. 73-78.

Dorothea Marcus, „*Wut tanzt auf dem Tisch. Rolf Dieter Brinkmann und das Theater der Sprachkaskaden: Am Schauspielhaus Köln inszeniert Martin Wuttke den Nachlass des Dichters ‚Erkundungen des Gefühls ...‘ wie ein Stück Postdramatik*“, in: die tageszeitung, Nr. 8236 vom 27.3.2007, Seite 16.

Gert Mattenklott, „*Rolf Dieter Brinkmann – Versuch eines Porträts*“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 13-26.

Ingeborg Middendorf, „*Mehr als ein Rebell*“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 61-65.

Klaus Modick, „*Die Trübung des Kamera-Auges – Literatur zwischen Film und Bildschirmtext*“, in: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik, 1983, 38. Jg., H. 10, Verlag Frankfurter Hefte, Frankfurt, 49-56.

Andreas Moll, „*Emblematische und intermediale Strukturen in der Lyrik und in den Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter*

Quellenverzeichnis

Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 304-310.

-, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk.*

Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2006 (Band 43 der Hamburger Beiträge zur Germanistik, hg. von Harro Segeberg u. a).

Franz Mon, *Texte über Texte.* Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1970.

-, „*Wortschrift Bildschrift*“, in: Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte (Hg.), *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. 9/97. Visuelle Poesie. edition text und kritik*, München 1997, S. 5-32.

Rainer Moritz, „*Der Roman als Produkt ohne Ecken und Kanten. Wie die Globalisierung unmerklich Einfluss nimmt auf den Büchermarkt und die Autoren*“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 16. September 2000, S. 49.

Agnes C. Mueller, „*Poesie Pop Postmoderne. Veränderungen der westdeutschen Lyrik durch Brinkmanns US-Poetik*“, in: *Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 90-98.*

-, „*Rolf Dieter Brinkmanns Vermittlung amerikanischer Lyrik im postkolonialen Diskurs*“, in: *COMPASS. Mainzer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, 2001, 6. Jg., H. 4, S. 71-95.

-, „*Blicke, westwärts: Rolf Dieter Brinkmann und die Vermittlung ‚amerikanischer‘ Lyrik*“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns.* Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 190-206.

Antonius Bernardus Maria Naaijken, *Lyrik und Subjekt. Pluralisierung des lyrischen Subjekts bei Nicolas Born, Rolf Dieter Brinkmann, Paul Celan, Ernst Meister und Peter Rühmkorf.* Verlag Elinkwijk, Utrecht 1986.

Natias Neutert, *Der fremde Blick. Kunst mit Fotografie.* Edition Boa Vista, Hamburg 1989.

Dirk Niefanger, „*Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur*“, in: Johannes G. Pankau, *Pop – Pop – Populär. Popliteratur und Jugendkultur.* Aschenbeck & Isensee, Bremen, Oldenburg 2004, S. 85-101.

Claudia Öhlschläger, „*Der Text als Auge: Rolf Dieter Brinkmanns ‚Strip‘ (1967)*“, in: dies., *Unsägliche Lust des Schauens: die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Rombach, Freiburg im Breisgau 1996, S. 150-155.

Kirsten Okun, *Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac. Sexualität, Geschlecht, Körper und Transgression als Subversion dualistischer Denkmuster*. Aisthesis Verlag, Bielefeld 2005.

Orte – Räume. Zeitschrift für die Erforschung des Werkes von Rolf Dieter Brinkmann. Zugleich Mitteilungsblatt der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft, 1997, 1. Jg., H. 1, Eiswasser Verlag, Vechta.

-, 2003, 7. Jg., H. 1/2, Eiswasser Verlag, Vechta.

Ulrich Ott/Friedrich Pfäfflin (Hg.), *Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*. Marbacher Kataloge 51. Tübingen 1999.

Joachim Paech, „*Die Töne und die Bilder: BRINKMANNS ZORN (Harald Bergmann 2005)*“, in: Eugenio Spedicato und Sven Hanuschek (hg. unter Mitwirkung von Tomas Sommadossi), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, S. 183-195.

Ute Paulokat, *Benjamin von Stuckrad-Barre, Literatur und Medien in der Popmoderne*. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2006.

Manfred Pfister, „*The Dialogue of Text and Image. Antoni Tàpies and Anselm Kiefer*“, in: Klaus Dirscherl (Hg.), *Bild und Text im Dialog*. Wissenschaftsverlag Rothe, Passau 1993 (in der Reihe PINK, Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Band 3), S. 321-343.

Gerhart Pickerodt, „*Der Film in Worten: Rolf Dieter Brinkmanns Provokation der Literatur*“, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, 1991, 37. Jg., H. 7, Passagen Verlag, Wien, S. 1028-1042.

Liesa Pieczyk, „*Godzilla meets Miss Maus. Norm versus Phantasma in Rolf Dieter Brinkmanns ‚Godzilla‘*“, in: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. Wilhelm Fink Verlag, München 2010, S. 143-157.

Quellenverzeichnis

Hermann Peter Piwitt, „*Pop, Protest, Sex, Vitalismus*“, in: *Der Monat*, 1968, 20. Jg., H. 242, S. Fischer Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, S. 71-73.

-, „*Rauschhafte Augenblicke*“, in: Andreas Werner (Hg.), *Fischer Almanach der Literaturkritik 1979/80*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1980, S. 44-47.

-, „*Der Externe, Heimat-Galaxe Vechta/Oldenburg*“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 165-170.

Nils Plath, „*Zur ‚Fortsetzung. Fortsetzung. Fortsetzung. Fortsetzung‘: Rolf Dieter Brinkmanns ‚Schnitte‘ zitieren*“, in: Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckhard Schumacher, Brigitte Weingart (Hg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2004, S. 66-85.

Jürgen Ploog, „*Traces of mistaken cultural identity. Notes & fragments on post-war writing*“, in: <http://www.ploog.com/identity/misident.htm> (letzter Zugriff: 10.8.2005).

Andrew Plowman, „*Subject to the media: The mass media and the autobiographical act in texts by ‚Bommi‘ Baumann, Jürgen Becker und Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Arthur Williams, Stuart Parkes, Julian Preece (Hg.), *Literature, Markets and Media in Germany and Austria Today* (University of Bradford). Verlag Peter Lang, Bern 2000, S. 179-193.

Mauro Ponzi, „*Topographie des Bildraums*“, in: Bernd Witte (Hg.), *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, S. 109-122.

-, „*Das ‚malerische Auge‘ als ‚Schlüssel für alles‘: Goethes Italien-Bild*“, in: Edoardo Costacurta, Inka Daum, Olaf Müller (Hg.), *Frankreich oder Italien? Konkurrierende Paradigmen des Kulturaustausches in Weimar und Jena um 1800*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2008, S. 27-49.

Claus Dieter Poppe, „*„Nun blase du den Blues‘: Brinkmanns Amerika*“, in: *Orte – Räume*, Mitteilungsblatt der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft 2001, 5. Jg., H. 1/2, S. 21-31.

-, „*Zwei Deutsche in Austin. Ungeordnete Gedanken zu Rolf Dieter Brinkmanns ‚Eiswasser an der Guadelupe Str.‘*“, in: *Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60.*, 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 99-110.

Stephan Porombka, „*Really Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen*“, in: Evi Zemanek, Susanne Krones (Hg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. transcript Verlag, Bielefeld 2008, S. 267-279.

Reinhard Priessnitz, „*Meinetwegen, fuck you!*“ In: *Neues Forum. Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit. Schriften zur Zeit*, 1970, 17. Jg., H. 3., S. 257-258.

Linda Pütter, „*Roma, città aperta' Kontrafaktische Rom-Reisen? Goethe und Brinkmann im Vergleich*“, in: Günter Oesterle, Bernd Roeck, Christine Tauber (Hg.), *Italien in Aneignung und Widerspruch*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, S. 191-212.

Ralf Rüttig, „*Kunst an der Oberfläche – ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz*“, in: Benedikt Descourvières, Peter W. Marx, ders. (Hg.), *Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert*. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 2006, S. 243-258.

Irina O. Rajewsky, „*Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen*“, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft (Münchener Universitätschriften, Münchener Komparatistische Studien, hg. von Hendrik Birus und Erika Greber)*. Wallstein Verlag, Göttingen 2004, S. 27-77.

Hermann Rasche, „*Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann's ‚Schnitte‘*“, in: Jeff Morrison/Florian Krobb (Hg.), *Text into image: image into text*. Rodopi, Amsterdam 1997, S. 241-247. In der Reihe: *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, hg. von Alberto Martino, Universität Wien.

-, „*Brinkmann, Benn und Dr. B. Erinnerungen eines Zeitgenossen*“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 37-45.

-, „*Wohin jetzt? dachte ich. Und wie weiter?‘ Zu Rolf Dieter Brinkmanns Rom/Blicke*“, in: Anne Fuchs, Theo Harden (Hg.), unter Mitarbeit von Eva Juhl, *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne. Tagungsakten des internationalen Symposions zur Reiseliteratur, University College Dublin vom 10.-12. März 1994*. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1995, S. 625-639.

Rolf Günter Renner, *Die postmoderne Konstellation: Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Rombach, Freiburg 1984.

Quellenverzeichnis

-, „Die postmoderne Konstellation in der deutschen Gegenwartsliteratur“, in: Carl-Schurz-Haus/Deutsch Amerikanisches Institut Freiburg und Georg-Scholz-Haus Waldkirch (Hg.), Postmoderne. Ende der Avantgarde oder Neubeginn? Essays. Edition Isele, Eggingen 1989, S. 49-74.

Hansjürgen Richter, *Ästhetik der Ambivalenz. Studien zur Struktur „postmoderner Lyrik“, exemplarisch dargestellt an Rolf Dieter Brinkmanns Poetik und dem Gedichtband „Westwärts 1&2“*. Verlag Peter Lang, Frankfurt a. M. /Bern/New York 1983 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 731).

Otto F. Riewoldt, „Rolf Dieter Brinkmann“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Band 2. edition text + kritik, München 1978, S. 1-12.

Roman Ritter, „Die ‚Neue Innerlichkeit‘ – von außen und innen betrachtet. Karin Struck, Peter Handke, Rolf Dieter Brinkmann“, in: *Kontext. Literatur und Wirklichkeit*, 1976, 1. Jg., H. 1, Athenäum, Königstein, Ts., S. 238-257.

Harry Louis Roddy Jr., *Germany's poetic miscreants on the road: From beat Poetics to Rolf Dieter Brinkmann, Nicolas Born and Jürgen Theobaldy*. UMI Dissertation Services, Michigan 2007.

Jan Röhnert, *„Meine erstaunliche Fremdheit“. Zur poetischen Topographie des Fremden am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Reiselyrik*. Iudicium Verlag, München 2003.

-, „Nichts als Rock'n'Roll? Warum Rolf Dieter Brinkmann gern die Klampfe von Lou Reed gespielt hätte“, in: www.intendenzen.de/r_brinkmann.html (letzter Zugriff: 29.5.2007).

-, *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann*. Wallstein Verlag, Göttingen 2007.

Carsten Rohde, „Rolf Dieter Brinkmanns Popliteratur“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vechta 2000. Eisswasser Verlag, Vechta 2001, S. 217-224.

Werner Ross, „Der neue Realismus in der Lyrik“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1975, 29. Jg., H. 10 (329), Ernst Klett Verlag, Stuttgart, S. 970-979.

Wolfgang Rieger, „*Ein Dichter im elektrischen Versuchslabyrinth der Städte (zu den ‚Erkundungen‘)*“, in: *Flugasche. Literaturzeitschrift*, 1988, 9. Jg., H. 1, Remseck, Brouwer, S. 35-37 (mit Anmerkungen von Matthias Ulrich).

-, *Jürgen Ploog, Facts of Fiction. Essays zur Gegenwartsliteratur*. Parai-Verlag, Frankfurt am Main 1991.

-, „*Direkt aus der Mitte von Nirgendwo. Bruchstücke zu Leben und Werk von Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 67-86.

Klaus Rümmele, *Die Durchbrechung der Konvention. Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane*. Freiburg im Breisgau 1991.

Günter Samuel, „*Vom Stadtbild zur Zeichenstätte. Moderne Schriftwege mit Rücksicht auf die Ewige Stadt*“, in: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988.

Rolf Sanner, „*Über das Verhältnis von Wort und Bild. Grenzen – Übergänge – Spannungen*“, in: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*, 1963, 13. Jg., H. 6, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, S. 321-331.

S. D. Sauerbier, „*Wie die Bilder zur Sprache kommen. Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen*“, in: *Kunstforum International*, 1980, 37. Jg., H. 1, S. 12-30.

-, „*Zwischen Kunst und Literatur. Übersicht über Text/Bild-Beziehungen. Beispiel für eine Typik*“, in: *Kunstforum International*, 1980, 37. Jg., H. 1, S. 31-95.

Andreas Schäfer, „*Stille ist etwas ganz Seltenes geworden*“, in: Berlin online (www.berlin-online.de/kultur/lesen/belle/.html/belle.199912.11.html – letzter Zugriff: 11.3.2008).

Frank Schäfer, „*Schrotti überall!*“, in: *Jungle world* 17/1999 (www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2000/17/28a.htm – letzter Zugriff: 20.7.2007).

Jörgen Schäfer, *Pop-Literatur. Rolf-Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre*. M & P, Stuttgart 1998.

Quellenverzeichnis

-, „Die ‚Neuheit‘ punktuellen Ja-Sagens – zum Verhältnis von Pop und Literatur in Rolf Dieter Brinkmanns Essays“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 225-238.

-, „Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer (Hg.), Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur. edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München 2003, S. 7-25.

-, „Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen: Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer (Hg.), Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur. edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München 2003, S. 69-80.

Bernd Scheffer, „Zur Intermedialität des Bewusstseins“, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft (Münchener Universitätschriften, Münchener Komparatistische Studien, hg. von Hendrik Birus und Erika Greber). Wallstein Verlag, Göttingen 2004, S. 103-122.

Holger Schenk, *Das Kunstverständnis in den späten Texten Rolf Dieter Brinkmanns*. Verlag Peter Lang, Frankfurt a. M./Bern/New York 1986.

Johannes Schillo/Jan Thorn Prikker, „Gleitende Prosa. Notizen zu Brinkmanns Schreibweise“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text und kritik, München 1981, S. 76-82.

Stephan K. Schindler, „Der Film in Worten: R. D. Brinkmanns postmoderne Poetik“, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies, 1996, 32. Jg., H. 1, University of Toronto Press, North York, S. 44-61.

Hermann Schlösser, *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Weltdarstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*. Böhlau Verlag, Wien, Köln, Graz 1987.

Alex Schmid, „Die Blendung der Sprache: über hermetische Poesie und das Sehen bei Celan und Brinkmann“, in: Neue Zürcher Zeitung, 5.3.1993, S. 49-50.

Silvia Schmidt, *Ein anderer Zustand, eine neue Sprache: Rolf Dieter Brinkmanns Projekt einer gesteigerten Wahrnehmung in „Rom, Blicke“*. Berlin 1997.

-, „*Die Liebe – ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60. 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 60-65.

Siegfried Schmidt Joos, Barry Graves, *Rock-Lexikon*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1975.

Monika Schmitz-Emans, „*Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern*“, in: Manfred Schmeling/dies., unter Mitarbeit von Winfried Eckel (Hg.), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, S. 17-34.

Hermann Josef Schnackertz, *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*. Wilhelm Fink Verlag, München 1980.

Karl-Ludwig Schneider, *Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1967.

Wolf Schneider, Paul Josef Raue, *Das neue Handbuch des Journalismus*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg 2008.

Hartmut Schnell, „*About Rolf Dieter Brinkmann*“, in: *Dimension. Contemporary German arts and letters*, 1975, 8. Jg., H. 3, University of Texas, Department of Germanic Languages, Austin, S. 388-390.

Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2000.

Robert Schreyer, „*Aus den leeren Wiederholungen, die blendende Helligkeit vor Augen. Über die frühe Prosa Rolf Dieter Brinkmanns*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text und kritik, München 1981, S. 65-75.

Jörg Schröder, *Schröder erzählt. Folge 10, Sonderausg. „Zum harten Kern“: über Rolf Dieter Brinkmann*. Fuchstal-Leeder: März-Desktop-Verl., 1992.

Anita-Mathilda Schrupf, „*Wie lesbar sind Brinkmanns ‚Materialbände‘ für die Literaturwissenschaft?*“ In: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. Wilhelm Fink Verlag, München 2010, S. 193-208.

Quellenverzeichnis

Wolfram Schütte, „*Tagebuch eines Versprengten*“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 153-164.

Genia Schulz, „*Brandblasen der Seele. Zur frühen Prosa und späten Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1985, 39. Jg., H. 441, Klett Cotta, Stuttgart, S. 1015-1020.

-, „*Kein Zugeständnis. Rolf Dieter Brinkmanns ‚Erkundungen‘*“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1987, 41. Jg., H. 463/464, S. 916-921.

-, „*Nachwort*“, in: Rolf Dieter Brinkmann, *Künstliches Licht. Lyrik und Prosa*. Reclam, Stuttgart 1994, S. 153-166.

-, „*Sich selbst suchend sehen*“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, Röwohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 167-181.

-, „*Unterbrechungen. Brinkmanns Hör-Spiele*“, in: Eiswasser. *Zeitschrift für Literatur*. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 26-30.

Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003.

-, „*Rainald Goetz' ‚Abfall für alle‘*“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur. edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag*, München 2003, S. 158-171.

Claudia Schwalfenberg, *Die andere Modernität: Strukturen des Ich-Sagens bei Rolf Dieter Brinkmann*. Agenda-Verl., Münster 1997.

Uwe Schweikert, „*„Sehen heißt heute erleben‘. Notizen bei der Lektüre von Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, Röwohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 198-207.

-, „*Alles ist Kaufhof und nichts mehr Leben. Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘ lesend*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text und kritik, München 1981, S. 83-89.

Harro Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien in Deutschland seit 1914*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003.

Gilbert Seldes, *„The People and the Arts“*, in: Bernard Rosenberg, David Manning White (Hg.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Free Press of Glencoe, 1956, S. 74-97.

Olaf Selg, *„Rolf Dieter Brinkmann zum 60.“*, in:
Titel (www.titel-magazin.de/brinkman.htm – letzter Zugriff: 5.10.2005).

Sibylle Späth, *„Die Entmythologisierung des Alltags. Zu Rolf Dieter Brinkmanns lyrischer Konzeption einer befreiten Wahrnehmung“*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text und kritik, München 1981, S. 37-49.

-, *„Rettungsversuche aus dem Todesterritorium“. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns*. Literaturhistorische Untersuchungen, herausgegeben von Theo Buck. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York 1986.

-, *„Das Gedicht besteht aus lauter Verneinungen“: Überlegungen zu Rolf Dieter Brinkmanns letztem Gedichtband ‚Westwärts 1&2‘*, in: Dieter Breuer (Hg.), *Deutsche Lyrik nach 1945*. Suhrkamp, Frankfurt 1988, S. 166-199.

-, *Rolf Dieter Brinkmann. Realien zur Literatur*. Stuttgart 1989.

-, *„Gehirnströme und Medientext. Zu Rolf Dieter Brinkmanns späten Tagebüchern“*, in: Martin Lüdke/Delf Schmidt (Hg.), *Literaturmagazin. „Siegreiche Niederlagen“. Scheitern: die Signatur der Moderne*, 1992, 20. Jg., H. 30, Rowohlt Verlag, Reinbek, S. 106-117.

Robert Stamper, *„Textstruktur und Bildlichkeit in der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns“*, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vechta 2000. Eisswasser Verlag, Vechta 2001, S. 318-326.

Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. transcript Verlag, Bielefeld 2007.

Lutz Steinbrück, *„Finger in den Wunden. Rolf Dieter Brinkmanns Spurensuche im Labyrinth der Städte“*, in: *Berliner Literaturkritik* 8.2.06 (www.berlinerliteraturkritik.de/index.cfm?id=11582 – letzter Zugriff: 11.9.2006).

Bernd Stiegler, *„Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie“*, in: Sabine Haupt, Ulrich Stadler (Hg.), *das unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Edition Voldemeer, Zürich 2006, S. 141-159.

Quellenverzeichnis

-, „*Das zerstörende Bild. Versuch über eine poetologische Figur Rolf Dieter Brinkmanns*“, in: Thomas Boyken, Ina Cappelmann, Uwe Schwagmeier (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper. Wilhelm Fink Verlag, München 2010, S. 23-36.

Martin Stingelin, „*Die Sehnsucht nach wortloseren Zuständen*“, in: Basler Zeitung, 14.8.1982, S. 39.

Dieter Stolz, „*Zu viele Wörter./Zu wenig Leben.‘ Oder: ‚He, he, wo ist die Gegenwart?‘ Lyrik und Fotografie am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Sprache im technischen Zeitalter, 1995, 33. Jg., H. 133, Aufbau Verlag, Literarisches Colloquium Berlin, S. 98-117.

Michael Strauch, *Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montage*. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1998.

Ricarda Strobel, „*Text und Bild im Comic*“, in: Klaus Dirscherl (Hg.), Bild und Text im Dialog. Wissenschaftsverlag Rothe, Passau 1993 (in der Reihe PINK, Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Band 3), S. 377-395.

Ingo Sundmacher, „*Brinkmann meets Burroughs. Literatur und intermediale Postmoderne*“, in: www.smoc.net/mymindseye/convergence/cutup-blue.html (letzter Zugriff: 23.4.2010).

Marielle Sutherland, „*Sex, Wort und Bild in ‚Godzilla‘*“, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Int. Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta 2000. Eiswasser Verlag, Vechta 2001, S. 168-171.

Jürgen Theobaldy, „*Begrenzte Weiten. Amerika-Bilder in der westdeutschen Lyrik*“, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 1976, 23. Jg., H. 5, Carl Hanser Verlag, München, S. 402-417.

-, „*It was nice to see You, doch wir haben noch Wichtiges vor. Eine Nachbemerkung zur Poplyrik*“, in: Benzin, 1973, 3. Jg., H. 4, S. 18-23, Heidelberg.

-, „*Bevor die Musik vorbei ist. Zu Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Martin Lüdke/Delf Schmidt (Hg.), Literaturmagazin: Die Aufwertung der Peripherie. Essays – Briefe – Porträts – Erzählungen – Gedichte – Prosa, 1985, 13. Jg., H. 15, Rowohlt Verlag, Reinbek, S. 10-21.

Klaus Theweleit, „*Widersprüche gibt es nur in der Sprache*“, in: Karl-Eckhard Carius (Hg.), Brinkmann. Schnitte im Atemschutz. edition text + kritik, München 2008, S. 66-81.

Michael Titzmann, „*Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*“, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-Symposium 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990, S. 368-384.

John Tytell, *Propheten der Apokalypse. William Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg*. Europaverlag, Wien 1979.

Johannes Ullmaier, *Von Acid nach Adlon und Zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Ventil Verlag, Mainz 2001.

-, „*Cut up. Über eine Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms*“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik*. Sonderband: Pop-Literatur. edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München 2003, S. 133-148.

Burglind Urbe, *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*. Frankfurt a. M./Bern/New York 1985.

Michele Vangi, *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W. G. Sebald*. Campanotto Editore, Pasion di Prato 2005.

-, „*'No ideas but in things': La ricezione della letteratura alglaoamericana nell'opera di Rolf Dieter Brinkmann*“, in: *Annali della Università degli Studi di Napoli*, 2007, 17. Jg., H. 1-2, S. 357-366.

Florian Vaßen, „*Die zerfallende Stadt – Der ‚zerfällende‘ Blick: Zu Rolf Dieter Brinkmanns Großstadtprosa ‚Rom, Blicke‘*“, in: *Juni: Magazin für Literatur und Politik*, 1991, 5. Jg., H. 5, Verein für die Förderung von Kunst und Kultur in und aus der Region Mönchengladbach e.V., Berlin, S. 189-198.

Silvio Vietta, „*Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*“, in: Richard Brinkmann/Hugo Kuhn (Hg.), *Deutsche Vierteljahresschrift. Für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1974, 48. Jg., H. 2, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, S. 354-373.

-, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1992.

Heinrich Vormweg, „*Die strahlende Finsternis unserer Städte. Ein Porträt*“, in: Maleen Brinkmann (Hg.), *Literaturmagazin*, 1995, 23. Jg., H. 36, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 14-27.

Quellenverzeichnis

-, „*Porträt Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Antiquariat Beim Steinernen Kreuz (Hg), Rolf Dieter Brinkmann zum 50. Geburtstag. Bremen 1990, S. 7-12.

-, „*„Ich bin ein Dichter‘: Erinnerung an Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Gunter Geduldig/ Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 135-145.

Anthony Waine, „*Recent German Writing and the Influence of Popular Culture*“, in: Keith Bullivant (Hg.), *After the "Death of Literature". West German Writing of the 1970s*. Oswald Wolff Books Berg Publishers, Oxford, New York, München 1989, S. 69-87.

-, „*Lustig: Die Kultivierung der Sexualität bei Brinkmann*“, in: Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60., 2000, 7. Jg., H. 1/2, S. 117-126.

Jürgen Peter Wallmann, „*Rolf Dieter Brinkmann: Westwärts 1 & 2. Gedichte. Mit Fotos des Autors. Reihe 'das neue buch' Nr. 63. Rowohlt Verlag, Reinbek 1975. 184 Seiten. 15,- DM*“, in: Neue Deutsche Hefte, 1975, 22. Jg., H. 3, Berlin, S. 597-603.

Martin Walser, „*Über die Neuste Stimmung im Westen*“, in: Hans Magnus Enzensberger (Hg.), *Kursbuch. Über ästhetische Fragen*, 1970, 6. Jg., H. 20, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, S. 19-41.

-, „*Mythen, Milch und Mut*“, in: Uwe Wittstock, *Roman oder Leben. Postmoderne in der Deutschen Literatur*. Reclam Verlag, Leipzig 1994, S. 58-60.

Heiko Wangelin, *Bild und Text bei Rolf Dieter Brinkmann*. Göttingen 1993.

Andreas Weigel, „*Rolf Dieter Brinkmann. Erzählungen: In der Grube. Bootsfahrt. Die Umarmung. Raupenbahn. Was unter die Dornen fiel*“, in: members.maxonline.at/436769360826/Brinkmann01.htm (letzter Zugriff: 6.5.2006).

Brigitte Weingart, „*Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre*“, in: Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer (Hg.), *Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur. edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München 2003, S. 81-104.*

-, „*In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der Sechziger Jahre*“, in: Wilhelm Voßkamp/dies., *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. Verlag DuMont, Köln 2005, S.216-258.

-, „*'Once you got Pop you could never see a sign the same way again'. Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke)*“, in: Dirck Linck und Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle*.

Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre. Wehrhahn Verlag, Hannover-Laatzten 2006, S. 191-214.

Ulrich Weisstein, *„Collage, Montage, and Related terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts“*, in: Comparative Literature Studies, 1978, 15. Jg., H. 1, University of Illinois Press, Urbana, S. 124-139.

Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. Köln 1969.

-, *„Destruktion als Befreiungsversuch. Über Rolf Dieter Brinkmann“*, in: Hans Bender (Hg.), Akzente. Zeitschrift für Literatur, 1976, 23. Jg., H. 3, S. 277-286.

-, *„Einige notwendige Bemerkungen über Phantasie“*, in: Hans Bender (Hg.), Akzente. Zeitschrift für Literatur, 1976, 23. Jg., H. 5, S. 476-479.

-, *Das Verschwinden im Bild. Essays*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1980.

Henning Wendland, *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*. AT Verlag, Aarau Stuttgart 1987.

Thomas Weyr, *„An Editor's Sampler“*, in: ders. (Hg.), American German Review, 1969, 35. Jg., H. 4, Philadelphia, S. 31-33.

Thomas Wild, *„Bild Gegen Satz. Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Brasch: Kunst als Kampf gegen das juste milieu. Mit einem unbekanntem Brinkmann-Gedicht von Thomas Brasch“*, in: Roger Lüdeke und Erika Greber (Hg.), Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft (Münchener Universitätschriften, Münchener Komparatistische Studien, hg. von Hendrik Birus und Erika Greber). Wallstein Verlag, Göttingen 2004, S. 341-371.

Gottfried Willems, *Großstadt- und Bewusstseinspoesie: über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik seit 1965*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1981.

-, *„Anschaulichkeit. Zu Thema und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils“*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1989.

-, *„Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven“*, in: Wolfgang Harms (Hg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990, S. 414-429.

Quellenverzeichnis

Leslie A. Willson, „*Perspektive. Vehement, Energetic, Intensive, Gentle*“, in: *Dimension. Contemporary German arts and letters*, 1975, 8. Jg., H. 3, University of Texas, Department of Germanic Languages, Austin, S. 374-375.

Hubert Winkels, *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und Neue Medien*. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1997.

Jürgen Wissmann, „*Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk*“, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Wilhelm Fink Verlag, München 1966, S. 327-360.

Bernd Witte, „*Vechta. Ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Rolf Dieter Brinkmann*, 1981, 19. Jg., H. 71, edition text und kritik, München 1981, S. 7-23.

Wolf Wondratschek, „*Er war too much für Euch, Leute*“, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.), *too much – das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Alano-Verlag, Aachen 1994, S. 11-15.

Jochen Wüllner, „*Rolf Dieter Brinkmann: der Autor als Kameramann*“, in: *Oldenburgische Volkszeitung, Vechta*, 27.4.1985, S. 33.

Ralph-Rainer Wuthenow, „*Der Essay in der modernen Literatur*“, in: ders., Hans Joachim Piechotta, Sabine Rothemann (Hg.), *Die literarische Moderne in Europa. Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde*. Westdeutscher Verlag, Opladen 1994, S. 146-163.

Christoph Zeller, „*Unmittelbarkeit als Stil. Rolf Dieter Brinkmanns ‚Rom, Blicke‘*“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 2001, 33. Jg., H. 2, Peter Lang, Bern, S. 42-62.

Michael Zeller, „*Poesie und Pogrom. Zu Rolf Dieter Brinkmanns nachgelassenem Reisetagebuch Rom, Blicke*“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1980, 34. Jg., H. 383, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, S. 388-393.

-, *Gedichte haben Zeit. Aufriss einer zeitgenössischen Poetik*. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1982.

Dank

Die Beschäftigung mit Rolf Dieter Brinkmann und seinem Werk hat über Jahre eine große Rolle in meinem Leben gespielt. Hätten mich nicht viele Menschen unterstützt, bestärkt und kritisch begleitet, wäre ich nicht in der Lage gewesen, die nun vorliegende Arbeit abzuschließen. Zu allererst gilt mein Dank Professor Dr. Uwe Japp, dem Leiter des Instituts für Literaturwissenschaft am Karlsruher Institut für Technologie (KIT), der bei Konzeption und Ausführung der Arbeit ein wichtiger Ratgeber für mich war. Auch Professor Dr. Stefan Scherer verdanke ich viele wertvolle Hinweise.

Einen entscheidenden Impuls gab dem Promotionsvorhaben Dr. Britta Trautwein mit ihrem Team vom Karlsruhe House of Young Scientists (KHYS). Es stattete mich mit einem Stipendium für einen Aufenthalt in Rom aus. Im Mai und Juni 2008 war ich auf Einladung von Professorin Flavia Arzeni Gast der Università di Roma „La Sapienza“. Professor Dr. Mauro Ponzi von der Sezione di Germanistica – Lettere e Filosofia am Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, sowie Dr. Joachim Blüher, dem Direktor der Villa Massimo, und Ursula Bongaerts, der Leiterin der Casa di Goethe, gaben mir wichtige Hinweise. Zu Dank verpflichtet bin ich auch Dr. Thomas Windmann, dem Leiter der KIT-Dienstleistungseinheit Presse, Kommunikation und Marketing, der mich für zwei Monate von meinen Aufgaben freistellte.

Aufschlussreich war ein Gespräch mit dem Bildenden Künstler Berndt Höppner, einem Weggefährten Brinkmanns, sowie Besuche bei der Rolf Dieter Brinkmann-Gesellschaft in Vechta, vor allem die Unterredungen mit Dr. Gunter Geduldig, und im Literaturarchiv Marbach. Nützliche Tipps gab mir der Karlsruher Autor Georg Patzer.

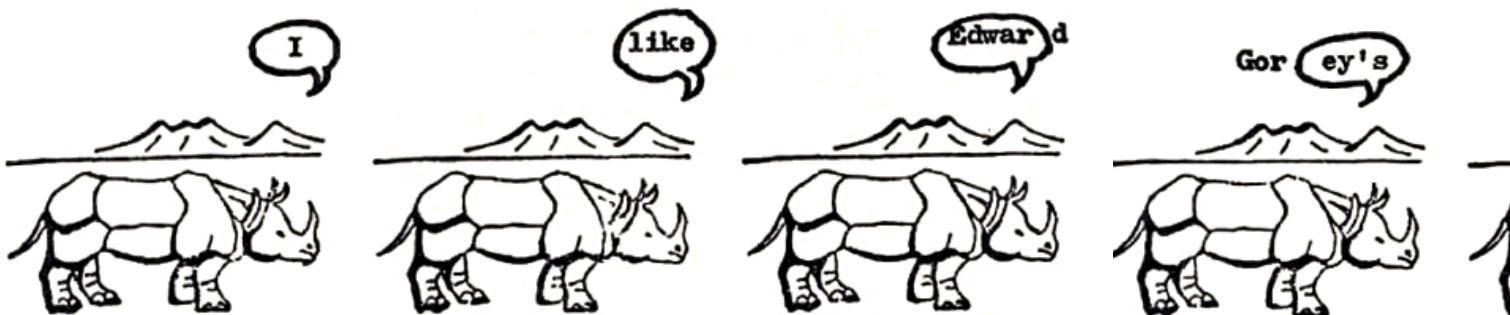
Kirsten Schimmelpfennig verdanke ich das lesefreundliche Format der Arbeit. Mit viel Kreativität hat sie den Text grafisch gestaltet.

Dass dem Leser allzu viele Fehler und Unstimmigkeiten erspart bleiben, liegt nicht zuletzt an Bettina Engel, Margarete Lehné und Stefanie Milling. Sie haben die Arbeit sorgfältig gelesen und mich auf manche Schwäche aufmerksam gemacht. Gewissenhaft durchgesehen hat sie auch meine Frau Sandra, die mich oft aufgemuntert und vor zu starken Zweifeln bewahrt hat. Nur weil sie und unsere Töchter Muriel und Milena mir Zeit und Raum ließen, konnte ich das Werk jetzt vollenden.

Klaus Rümmele, 25.9.2011

Zeichensprache

Neue Quellen und Bezüge verändern den Blick auf die Text-Bild-Kompositionen Rolf Dieter Brinkmanns in den 60er und 70er Jahren. Das Ergebnis ist die erste umfassende Typologie der intermedialen Werke des Kölner Autors. Das ihr zugrunde liegende Instrumentarium bewährt sich auch bei einer Analyse der Text-Bild-Arbeiten von Pop-Autoren der Gegenwart.



ISBN 978-3-86644-762-2

