

4 Rolf Dieter Brinkmann oder *Die Wörter sind böse*

Das Prinzip Störung und Erkenntnis durch Wahrnehmungsbewusstwerdung

Geboren zu Anfang des Krieges in Nordwestdeutschland, Vechta, im südlichen Oldenburg, einer Kleinstadt von 15.000 Einwohnern, ein Schweenelandstrich, leeres Moor, hellbraunen Torf stechen, Mücken und Wacholder. Viel krüppeliges Grünzeug. Katholisch verseucht. Darin aller Schrecken einer wahnhaften Erziehungssucht gewesen ist, bis in die lächerlichen altphilologischen, viehlologischen Riten einer sogenannten höheren Bildungsanstalt. Anstalt – bereits diese Bezeichnung disqualifizierte die Ausbildung. Der Schrecken, jeden Montagmorgen in die Schule zu gehen, war allgemein. Die Lehrer haben gestunken, und sie haben stinkend den offiziellen Lehrstoff in die Körper der Schüler hineingejaucht. Ich habe dort keinen Abschluss gemacht – die Erziehung durch Krüppel kann ich bis heute nicht einsehen. Wurde nach Oldenburg auf das Finanzamt geschickt, um zu lernen, mich selbst zu ernähren. Verließ den Job nach einem Viertel Jahr, der aus Abhaken von Zahlen bestand und im Anhören älterer Männer, ihren vergammelten Erlebnissen außerhalb der Arbeitszeit. Eigenheimvisionen, Erbsenpflanzen, tuntenhafte Fotzenerlebnisse. Wohnte kurz bei einem Verwandten in Kloppeburg, der nachmittags das Grauen erzählte, im Nahkampf andere einzelne Leute zu erstechen. Auszeichnungen, mehrere, da er das Weiß im Auge des Feindes gesehen hatte. Nahkampfspangen, eiserne Schwerter mit Eichen oder Eichenlaub verziert. Er ist am Wahnsinn des Krieges später nach Ende des Krieges kaputt gegangen, nachdem der Krieg offiziell vorbei war. Er schaute immer den ganzen Tag aus dem Fenster hinaus auf die

Kleinstadtstraße. Weitergezogen in das Emsland und wohnte dann bei einem Volksschullehrer in einer Zwergschule, 500 Meter von der holländischen Grenze entfernt. Versuche, die Schule weiter zu besuchen, aufgegeben. Um sechs Uhr morgens mit dem Fahrrad durch das winterlich starre Moor gefahren, Busfahren, rumgelungert, Gelegenheitsarbeiten und lesen. Mit Mädchen rumgetanzt, unterm Wirtshaustisch einen Finger in die Möse gesteckt, während blödemachender Diskussionen. Theater gespielt, Beckmann *Draußen vor der Tür*. Damit über die nachbarlichen Dörfer gezogen. Buchhändlerlehre von 1959- 1962 in Essen, Ruhr, Heimleben, kein Geld. Ich lieh mir Schuhe am Samstagabend von anderen um auszugehen. Ausgewiesen aus dem Heim für Lehrlinge, in dem es jeden Samstagabend Kakao, Dosenfisch, Weißbrot, kalten Salat gab und Tischordnungen – 10 Uhr Licht aus. Lehre eines kaufmännischen Gehilfen mühsam beendet, nach zweieinhalb Jahren Bücherpackens in einem lichtlosen Keller. Gar nicht so übel. Viel gelesen, zweieinhalb Jahre lang. Unterhaltungen mit Putzfrauen, Botengänge durch die Stadt Essen. Und weiter nach Köln. Arbeit, in einem Großsortiment, nach einem Tag aufgegeben. Arbeit an dem ersten Prosastück *In der Grube*, größtenteils nachts im Kölner Hauptbahnhof 1962 geschrieben. Anderthalb Jahre Buchhandlungsarbeit – endlose Tage. Prüfung für die Pädagogische Hochschule Rheinland in Köln. Von 1963–1967 immatrikuliert, verschlepptes Studium, vom Stipendium gelebt – ohne Abschluss. Ekel vor den formulierten Zielen der Pädagogik, vor dem formulierten Anspruch der Wissenschaftlichkeit und wegen Störens durch Fragen aus den soziologischen und psychologischen Seminaren verwiesen. 1965 das erste Buch. 1970 zuerst mal aufgehört zu veröffentlichen. Ich kann das theoretische, schrap-pige Formuliergewusel und die kulturellen Wörter nicht mehr ertragen.¹

Mit diesen Worten leitet der Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann seinen Beitrag *Die Wörter sind böse* für die Sendereihe *Autorenalltag* des WDR, der am 26. Januar 1974 urgesendet wird, ein. In diesen ersten Minuten blickt Brinkmann auf sein Leben zurück, unprätentiös in der reflexionsarmen Akustik des Aufnahmestudios vorgetragen – weder lediglich unbetont abgelesen noch auffällig prosodisch inszeniert. Hier kündigt sich bereits an, wie Brinkmann die knapp 50-minütige Sendung konzipiert: Er zeigt *seinen* Autorenalltag aus einer Distanz – zu sich und seinem Leben, wie er den Beitrag als den unter den medialen und institutionellen Bedingungen des Massenmediums Radio entstehenden ausstellt – kontrolliert manipuliert in Form einer mit Hans-Thies Lehmann »doppelten Deixis«, eines Blickes auf den Alltag, aus der Perspektive

1 Rolf Dieter Brinkmann: *Die Wörter sind böse*. Ursendung: 26.01.1974 WDR 3 in der Sendereihe *Autorenalltag*. Die Angaben zum Titel variieren indes, worauf bereits Eckhard Schumacher aufmerksam gemacht hat (vgl. 2006:77).

eines Autors, wie ihn Brinkmann analog zu seinen Texten nun im Massenmedium inszeniert und aktualisiert. Seine Radiocollage manifestiert »die Geste, mit der er auf Realität verweist, er zeigt sein Zeigen, doppelte Deixis, bei der die Aufmerksamkeit ganz sich zusammenzieht auf die ›Figuren‹ dieses Zeigens selbst, dessen Sprünge, Einstellungswechsel, Kombinatorik« (1995: 183). Gegenstand des vorliegenden Kapitels ist, wie Brinkmann dies in der Sendung *Die Wörter sind böse* vor allem auch über das Prinzip Störung realisiert. Dabei beziehe ich auch Brinkmanns Poetologie mit ein. Zwar ist die Forschung zu Brinkmanns Werk insgesamt zwar unüberschaubar. Dennoch stellt die Analyse seiner auditiven Arbeiten nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar. Sie werden in den jüngeren Studien zwar erwähnt, wie etwa im Falle Stephanie Schmitts (2012) und Roberto di Bellas (2015), jedoch nicht näher analysiert. Dagegen berücksichtigen die Studien und Aufsätze, die sich explizit mit den Tonbandaufnahmen bzw. der Radiosendung auseinandersetzen, die Poetologie Brinkmanns insgesamt meiner Meinung nach zu wenig. Durch eine genaue Analyse wird deutlich, dass Rolf Dieter Brinkmanns Arbeit mit dem Tonbandgerät nicht nur seine intermedialen Verfahrensweisen um weitere produktions- wie rezeptionsästhetische Aspekte erweitert; die Radiosendung steht darüber hinaus im zeitgeschichtlichen Kontext der 1960er und 1970er Jahre sowie in der Traditionslinie medien- wie selbstreflexiver künstlerischer Arbeiten im Mediendispositiv Radio. Die Radiosendung *Die Wörter sind böse* lässt sich als eine experimentelle Auseinandersetzung mit dem Tonbandgerät und mit Fragen nach medienspezifischen Vermittlungsformen wie Gestaltungsverfahren hören. Brinkmann setzt in der Sendung die Produktionsmittel ein, um das Mediendispositiv als Produzenten wie die Aufnahmen als – mit und für das Aufnahmegerät – inszenierte Situationen (u. a. des Authentischen) unmittelbar erfahr- wie erlebbar zu machen. Hierüber wird die Sendung in ihrer medialen Verfasstheit als Inszenierung reflexiv: Brinkmann legt die massenmediale Inszenierungsarbeit als solche offen und stellt sie aus. Die Sendung steht von daher zu ihrem Programmumfeld quer: Brinkmann betont – analog zu etwa Vostell und Kagel – gerade die Aspekte, die im Medium der Information und Unterhaltung in der Traditionslinie medienreflexiver künstlerischer Arbeiten zugunsten des störungsfrei zu übermittelnden Inhalts normalerweise nicht den Produktionsstandards entsprechen. Er legt *Die Wörter sind böse* als spielerische Selbst- wie Medienreflexion zwischen unterschiedlichen Sendeformaten des Massenmediums an, insbesondere zwischen autobiographischem Feature und künstlerischem Hörspiel. Brinkmann greift hierfür auf unterschiedliche Darstellungsmittel zurück, verfremdet diese und macht sie sich

zu eigen, um die mediale Form gewissermaßen gegen sich selbst auszuspielen. Wie sich dies vollzieht, welche intermedialen Verfahrensweisen Brinkmann sowohl in den Tonbandaufnahmen als auch in der Sendung für den WDR anwendet, führe ich im Folgenden detailliert aus. Die Art und Weise der produktionsästhetischen Verwendung des Tonbands, wie sie sich bei Brinkmann zeigt, steht dabei wiederum in einem engen Zusammenhang mit den Experimenten der *Musique concrète*.

Sein Notationsmittel im Falle der Aufnahmen: ein Uher- und Nagra-Tonbandgerät, die ihm der WDR von Oktober bis Dezember 1973 auf Wunsch zur Verfügung stellt. 2005 veröffentlichen Herbert Kapfer und Katarina Agathos einen Teil der Aufnahmen als »Nachlass-Edition« mit dem Titel *Wörter Sex Schnitt* bei intermedium records, »abgestimmt auf den 65. Geburtstag und den 30. Todestag des Autors, zeitgleich veröffentlicht mit der »Erweiterten Neuausgabe« des Gedichtbandes *Westwärts 1&2* und der CD *The Last One* mit Aufnahmen von Brinkmanns Lesungen auf dem Cambridge Poetry Festival im April 1975« (2006: 75f.). Im Vorfeld zur Sendung nimmt Brinkmann insgesamt beinahe 11 Stunden auf: »die 29 Spulen haben eine Gesamtlauzeit von 656:52 Minuten.« Und Kapfer fügt hinzu: »Dass Brinkmann die Bänder als Materialquelle benutzte, erschließt sich schon aus den Notizen. Einzelne Aufnahmen bewertete er in Bezug auf eine mögliche Verwendung mit kurzen Bemerkungen wie *sehr gut!!!* Oder *Gut!* usw.« (2005: o. S.). Von diesen Aufnahmen veröffentlichen Kapfer und Agathos lediglich 360:40 Minuten auf insgesamt 5 CDs. Olaf Selg, der in seiner literaturwissenschaftlichen Dissertation *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel* (2001) die Prosaformen Rolf Dieter Brinkmanns diskutiert und sich nach der Veröffentlichung auch mit *Wörter Sex Schnitt* auseinandersetzt, bezeichnet Brinkmanns Verwendung des Tonbandes als »akustisches Notizbuch« (2007: 47). Diese Bezeichnung ist jedoch irreführend. Sie ist ebenso irreführend wie die Absolutheit des Hinweises, Brinkmanns Arbeit mit dem Tonbandgerät sei ihm zur Obsession geworden. Die Literaturwissenschaftlerin Cornelia Epping-Jäger betont, dass die Radiosendung nachweislich nicht als Auftragsarbeit entstanden ist, sondern sich der Initiative Brinkmanns verdankt (vgl. 2012). Dies unterstreicht wiederum das Interesse Brinkmanns an der Arbeit im Radiophonen. Epping-Jäger merkt darin außerdem an, der Status des veröffentlichten Audiomaterials *Wörter Sex Schnitt* bleibe unbestimmt: »Im Prinzip wird nicht ersichtlich, ob es sich tatsächlich um die Quellenbasis handelt, aus der das Hörspiel entstanden ist oder ob zwischen Hörspiel und Tonquellenkorpus überhaupt keine definierte Beziehung besteht. Schließlich liegt das Audiomaterial nicht in verschrift-

lichter Form, sondern »nur« akustisch vor« (2012: 52). Dass indessen Sequenzen der Radiosendung mit denen der Edition – zum Teil betrifft dies ganze Tracks, zum Teil nur Ausschnitte – übereinstimmen, scheint für sie ebenso wenig Indiz dafür zu sein, dass sich die Radiosendung aus u. a. diesen Tonbändern zusammensetzt wie die Angaben Herbert Kapfers und Maleen Brinkmanns in den Anmerkungen zur Edition *Wörter Sex Schnitt*.² Brinkmanns Arbeit mit dem Tonbandgerät lässt sich meiner Meinung nach weder als, wie Epping-Jäger in einem späteren Aufsatz postuliert, »Experiment einer gleichsam sprachlosen Protokollierung der Welt« (2014: 147) verstehen, noch fungiert die Tonbandaufnahme als »kymographischer Apparat« (ebd.). Brinkmanns Aufnahmen sind alles andere als objektiv und er tritt gerade nicht als »ein passives Medium« (ebd.: 148) auf, sondern ganz im Gegenteil: im Gestus des Zeigens. Dass die Aufnahmen ebenso wenig eine »Selbsttherapie der Sprachkrise« (ebd.) darstellen, dies werde ich anhand der späteren Analysen aufzeigen. Die Umwelt spielt wie in seinen posthum veröffentlichten Büchern eine zentrale Rolle, jedoch ist diese immerzu vom Blick desjenigen in der Vermittlung eingefärbt, der den Blick auf sie wirft. Die Begriffe des *akustischen Notizbuches* (Olaf Selg) und die Protokollierung der Welt über den *kymographischen Apparat* (Cornelia Epping-Jäger) scheinen indes auf ähnliche Schlussfolgerungen abzielen. Selg begründet die Wahl der Terminologie (vgl. 2007: 47) mit dem Hinweis auf Brinkmanns Nachwort zu dem Gedichtband *Westwärts 1&2*, das in der posthum 2005 erschienenen erweiterten Ausgabe publiziert ist (2005: 256–330). Dort schreibt Brinkmann, dass es sich bei demselben mehr um ein Notizbuch als einen Gedichtband handelt. Dies ist sowohl für den Gedichtband als auch für die Tonbandaufnahmen eine nur unzureichende Beschreibung hinsichtlich ihres Rezeptionsästhetischen Wertes, betont doch ein derartiger Terminus lediglich und abermals den Status einzelner Werke als fragmentarische Materialbänder. Dieselben gehen hierüber jedoch faktisch weit hinaus.

2 Epping-Jäger fügt dem obigen Zitat ein Plädoyer für audio-philologische Transkriptionssysteme und deren Weiterentwicklung an. Es scheint ihr hierbei grundlegend um mehr als die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Tonbändern und der Radiosendung zu gehen, kommt sie doch kurz darauf erneut auf die Problematiken der audio-philologischen Auswertung zurück. Nur übersieht sie damit meiner Meinung nach, dass die Transkription, die einer Analyse zwar vorausgehen sollte, nicht alle Probleme lösen kann. Stellt es sich indessen als unmöglich oder wenig aufschlussreich heraus, wenn man etwa alle Geräusche etwa hinsichtlich ihrer Produktionsästhetik zu beschreiben sucht, so gerät teilweise die Rezeptionsästhetische Perspektive aus dem Blick.

Brinkmanns Tonbandmontage ist der Poetik des offenen Kunstwerks und von daher einer speziellen Rezeptionsästhetik verpflichtet, die es näher zu beschreiben und in ihrer Dialektik mit Brinkmanns Produktionsästhetik zu untersuchen und zu verschränken gilt. Rezeptionsästhetisch steht Brinkmanns Programmatik indessen den Werken von u. a. Vostell und Kagel nahe. Der Germanist Primus-Heinz Kucher betont die Beziehung zwischen Kunst und ihrem zeitgeschichtlichen Kontext: »Skepsis, Abwehr, aber auch Aggression und kreative Provokation fanden ein fast ideales Biotop vor – eines in dem sich nicht nur die Studentenrevolte von 1968 mitentwickelte, sondern ziemlich parallel zu ihr, auch einer der komplexesten und nachhaltig wirksam gewordenen Protagonisten der experimentell-visuellen Poesie: Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975)« (ebd.: 124). Das beinahe ideale Biotop stellt demnach ebenso sehr eine diskursive Voraussetzung dar wie die Entgrenzungstendenzen der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die technologisch-medialen Umbrüche spielen darüber hinaus gemeinsam mit den gesellschaftspolitischen eine zentrale Rolle. Bevor ich Brinkmanns *Autorenalltag* detailliert fokussiere, wobei ich mich hierbei insbesondere auf die Interdependenzen zwischen Produktionstechnik und Gestaltungsverfahren sowie deren rezeptionsästhetische (Aus)Wirkungen konzentriere, komme ich zunächst ganz allgemein auf seine Poetologie, um dieselbe anschließend mit der Radiosendung engführen zu können.

4.1 Die Sprache als vermittelndes Medium

299

Eine sanfte Brise streicht am offenen Fenster vorbei,
 durch diesen Ausschnitt der Welt, an diesem Samstagnachmittag,
 beinahe noch sommerlich, leicht und lebendig.
 Das Karussell der Bilder und Vorstellungen,
 die Gedankenschlägereien im Kopf, sind leer.
 Warum wollen Sie Dichtung verstehen?
 Warum wollen Sie verstehen? Schlägt da nicht ein Glaube durch,
 daß eine verbindliche Ordnung bestehen muß?
 Wer hat Ihnen das beigebracht? Wie kommen Sie dazu,
 dies zu glauben? Was wissen Sie? Woraus besteht Ihr Wissen?
 Wenn Sie das Wissen aussprechen, was passiert Ihnen dann?

Brinkmann 1974/75a: 273

In überwiegendem Maße ist Sprache negativ,
 jedenfalls trifft das auf die Zeit zu, seitdem ich in diesem Land lebe.
 ›He, ich bin im Krieg geboren, was verlangen Sie da von mir!‹
 I've seen you looking like you've been run down a truck,
 kein Auf Wiedersehen, gelbe Steinstraße! Kein Aufwiedersehen, Erinnerung!
 Die Nostalgie ist ein Tümpel! Schlagwörter sind zum Schlagen,
 hast du das begriffen? Und wenn du abfliegst, reist du in die Vergangenheit?
 Hier, nimm diesen Baum auf deine Netzhaut, nimm dieses Blau,
 weißgefleckt mit Sommerwolken, Gras wächst vorbei,
 was für eine Kulissenschieberei, denke ich wütend, als ich sehe,
 daß sie ein neues Schild über dem Laden
 an der Ecke der Seitenstraße anbringen, Antiques und Reisekontor, Fusch.
 Und zieht man die Industrie von diesem Land Westdeutschland ab,
 was bleibt dann von diesem Territorium?

Brinkmann 1974/75a: 266

Sprachskepsis

Die erste Sequenz der Radiosendung *Die Wörter sind böse* endet, wie eingangs zitiert, mit einer Verortung Brinkmanns in seiner damaligen Situation. Insofern beginnt die Sendung ähnlich einer Serie im Sinne eines *Was bisher geschah*, um anschließend in medias res in Brinkmanns gegenwärtiger Situation einzusetzen. Brinkmann kommt so bereits nach wenigen Minuten auf seine Abkehr vom institutionellen Kultur- und Literaturbetrieb und seine Sprachskepsis zu sprechen: »Ich kann das theoretische, schrappige Formuliergewusel und die kulturellen Wörter nicht mehr ertragen« (1974: 03:40). Die Literatur der Nach-

kriegszeit kennzeichnet generell eine tiefe Sprachskepsis, die dem Kulturwissenschaftler Christoph Zeller zufolge die »Sprache von den ideologischen Zurichtungen öffentlicher Rede zu befreien« (2012: 13) sucht. Sprachskeptische Aktivitäten spielen bereits in den Historischen Avantgarden eine zentrale Rolle, die sich auf der operativen Ebene der Form widerspiegelt: »Benn [erkannte die ästhetischen Prämissen der Historischen Avantgarden, B.W.] im Primat des Formalen, der Konzentration auf das Wort als künstlerischem Material und der Akzentuierung des kreativen Prozesses.« (Ebd.) Auch Brinkmanns poetische Arbeiten kennzeichnet dieses Primat des Formalen, was sich insbesondere an den Collage-Bändern *Rom*, *Blicke*, *Erkundungen* und *Schnitte* aber auch anhand seiner Gedichte und des Radiofeatures *Die Wörter sind böse* zeigen lässt.³ Er experimentiert darin offensiv mit der Form, die nicht zugunsten des Inhalts zurücktritt, sondern mitunter im Zentrum steht. Dieses Primat kennzeichnet insbesondere jene Schaffensphase, in der die Erweiterung des literarischen Schreibens über u. a. intermedial angelegte Formexperimente einen besonderen Stellenwert einnimmt. Inhalt, Formgestaltung als prozessualer Akt und die subjektive Autorperspektive in der Prosa, Lyrik und in den Text-Bild-Montagen Brinkmanns sind Hans-Thies Lehmann zufolge untrennbar aufeinander bezogen: »Deren radikaler Subjektivismus ist zu begreifen als Moment eines Schreibens, das die Grenzen und Regeln von Literatur und Schrift erkundet und problematisiert.« So stellen seine Texte entsprechend einen, wie Lehmann fortführt,

lebenslangen Versuch dar, den lebendigen Impuls vor dem Erkalten in der Schrift zu bewahren. Das Scheitern dieses Versuches – und Brinkmann wußte nur zu genau, daß er scheitern muß und zugleich seine raison d'être gerade in diesem wahrnehmbaren Scheitern hat – manifestiert sich bei ihm in Grenzgängen der Schriftlichkeit in Versuchen, Sprache an den Rand der Geste, Schrift an den Rand von Zeichnung und Bild zu führen, Graphe und Photographie ineinander zu brechen. Brinkmanns Texte suchen eine Erfahrung zu ermöglichen, die die allgemeinsten Vorurteile des Lesens außer Kurs bringen. (1995: 182)

3 Dies unterstreicht zudem eine Bemerkung Brinkmanns in einem (unveröffentlichten) Brief an Hartmut Schnell vom 23.12.1974, in dem er rückblickend, das Interesse an der Lyrik der US-Szene betreffend, feststellt: »[M]ich hat in erster Linie an den amerikanischen Gedichten die Form interessiert, wie ein Gedicht im Druck aussah, z. B. schmal oder zerrissen, in einzelne Assoziationssprünge usw. – das war alles für mich neu.« (Zit. n. Lehmann 1995:189)

Den lebendigen Impuls bewahren und die allgemeinsten Vorurteile des Lesens außer Kurs bringen – der ›Stoff‹, das (Sprach- wie Bild)Material, auf das er dabei zurückgreift: »was täglich abfällt und nicht die großen Werte dessen, was wir ›Kultur‹ nennen...« (1969: 148)⁴:

Es gibt kein anderes Material, als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, Knöpfe, Knöpfe, was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklamebilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie, die bestimmte Eindrücke neu in einem entstehen läßt, wie z. B. wie jemand seinen Stock schwingt und dann zuschlägt, Zeilen, Bilder, Vorgänge, die dicke Suppe, die wem auf das Hemd tropft. Man schnieft sie durch die Nase hoch und spuckt sie dann wieder aus. Das alte Rezept und die neue Konzeption, bevor das Licht ausgeht, der Vorspann im Kino, hier bin ich. (Brinkmann 1968: 186)⁵

4 Maleen Brinkmann formuliert in ihrer editorischen Notiz, der Text *Einübung einer neuen Sensibilität* stehe »für seine Haltung vor seinem öffentlichen Verstummen« (ebd.: 218) Brinkmann verfasst ihn als Beitrag für den Hessischen Rundfunk. Er wurde am 22.6.1969 als dritter Teil der Sendereihe *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst./Wandlungen des kulturellen Bewußtseins in Deutschland* gesendet.

5 Brinkmann versteht das Gedicht als Einladung an den Rezipienten, diesem über ein persönliches Begegnen eigenes hinzuzufügen: »In dem Augenblick werden sie *Ihre* Gedichte, und *Sie* gehören zu den Gedichten. Eine einheitliche Sensibilität jenseits vorhandener Sprachbarrieren entsteht. Keiner ist ausgeschlossen« (Brinkmann 1969: 150). Auch Burroughs unterstreicht indessen, der Schriftsteller könne eben nur auf das zurückgreifen, was er selbst wahrnimmt. Entsprechend sei er auch weder an der Konstruktion einer Fabel oder einer Figurenzeichnung interessiert, noch verstehe er sich als Entertainer: »Es ist nur eines, worüber ein Schriftsteller schreiben kann: *was im Augenblick des Schreibens von seinen Sinnesorganen wahrgenommen wird* ... Ich maße mir nicht an, dem Leser ›Stories‹, ›Handlungsabläufe‹ und ›Kontinuitäten‹ anzubieten ... Soweit mir die *unmittelbare* Wiedergabe gewisser psychischer Prozesse gelingt, mag ich eine begrenzte Funktion erfüllen ... Ich bin kein Entertainer« (Burroughs 1962: 214). Diesbezüglich macht Sontag darauf aufmerksam, dass es sich bei Burroughs' *Naked Lunch* jedoch nicht um ein derartiges Chaos handle, wie der Autor zu suggerieren sucht: »Wenn eine durchlaufende Handlung fehlt, so heißt das nicht, daß auf ein Erzählen verzichtet wird. Burroughs folgt in seiner Erzählweise einem nichtlinearen Prinzip – dem Prinzip einer unbestimmbaren Zahl an Variationen und Wiederholungen« (Sontag 1966: 164). So fügt sie wenige Absätze später hinzu: »Es wäre falsch, Burroughs' Werk als ein Beispiel für ›spontane Prosa‹ zu lesen. Er ist ein bewußt arbeitender, überaus komplexer Schriftsteller, in dessen Werk zwei scheinbar gegensätzliche Standpunkte, die sich bei der Suche nach rigorosen, dem ›Roman‹ angemessenen Formen herausbildeten, zusammenwachsen. Der eine dieser Standpunkte ist, daß die Beschränkung auf das rein ›Literarische‹ stets ein Hindernis für das lange, aus der Einbildungskraft des Autors erwachsene Prosawerk dargestellt hat und daß eine

Dieses alltägliche Material stellt Brinkmanns Ausgangspunkt dar; es dient ihm als »Reiz-Material« (1969a: 255), an dem sich die literarische Produktion über die Sensibilität der Wahrnehmung entzündet. Dabei geht es Brinkmann nicht um eine bloß affirmative Übernahme des alltäglichen Materials in die literarische Produktion. Brinkmann ersinnt über das Schreiben sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch das Durchbrechen »gewöhnliche[r] Assoziationsfelder«, der »Erstarrung des Vorstellungsvermögens«, entspricht doch seiner Ansicht nach »das Rückkoppelungssystem gängiger Kategorien [...] nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrungen« (1969: 150) und sei »das Bewußtsein mit Bildern von gestern verstopft, obwohl wir heute da sind, für einen Augenblick, und dann wieder für einen Augenblick, und wieder für einen Augenblick« (ebd.: 153).⁶ Dieses Bestreben, »vorhandene[] Reflexionsbarrieren zu durchbrechen« (1969c: 225)⁷ und darüber die »Dressur auf Wörter« (1970/74: 276) auszusetzen, ist indes produktionsästhetisch eng mit den fragmentarischen Schreibverfahren und der Selbstreflexion im Akt des Schreibens verbunden. Diese Gestaltungsverfahren zielen nicht auf eine zentralperspektivische Vermittlung zwischen einer (aus der Sicht des Au-

Übernahme von Techniken anderer Medien (die schließlich zu einer Synthese der Künste führt) längst überfällig ist. Der andere Standpunkt ist, daß der Roman sich selbst reinigen und die streng literarischen Ausdrucksmittel vervollkommen muß, solche Ausdrucksmittel also, die der Literatur (im Gegensatz zur Unterhaltung, Ermahnung und »Kommunikation«) eigen sind« (ebd.: 163f.).

6 Die Forderungen und Erwartungen, so führt Brinkmann in dem Essay *Der Film ohne Worte* aus, »die über die Erwartung rein formaler Neuerungen hinausgehen, sind jedoch nicht so vage, sie leiten sich her aus jenem selbstverständlich gewordenen Umgang mit Konsummitteln, deren Auswirkungen über die Sättigung vorhandener Reizbedürfnisse hinausgehen ...Elle-Schönheiten kriechen bei Godard aus brennenden Autofracks, Mlle Age Tendre (pour les filles dans le vent?!) lächelt und erstarrt in diesem Augenblick des Genickschusses, 200 000 Kinder in Vietnam getötet, das Napalm-Lächeln des Bundeskanzlers, Hunderttausende von Wählern rennen mit künstlichen Gummipenissen, deren Gummihoden mit Milch gefüllt sind, durch den Plenarsaal und erschlagen die Abgeordneten: passion is the only way out (Catherine Deneuve) ...Wet dreams over you, singt Tuli Kupferberg, Tenderness Junction, Stereo, Hi-Fi, Reprise, RS 6280, Cover Photography by Richard Avedon – »Today the globe has shrunk, in the wash with speeded-up information movement from all directions.« (Marshall McLuhan) ...« (1969c: 234).

7 Ist Brinkmanns Schaffensprozess in den 1960er Jahren noch von einem Glauben an die Möglichkeit gekennzeichnet, die gesellschaftlichen Verhältnisse könnten sich verändern, wachse doch »das Gefühl für die Notwendigkeit gesellschaftlicher Umstrukturierung« (ebd.: 224), verändert sich diese Hoffnung in den 1970er Jahren radikal. Da in dieser Zeit auch die WDR-Sendung *Die Wörter sind böse* entsteht, werde ich darauf später noch ausführlicher zurückkommen.

tors als entfremdet erlebter) Realität und einem Rezipienten; sie sind Ausdruck einer, wie es Theodor Adorno in der *Ästhetischen Theorie* in Bezug auf ein Grundmoment der Moderne formuliert, »sich selbst als negativ reflektierende[n] Identifikation mit der realen Negativität des gesellschaftlichen Zustands« (1973: 38f.), einer »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete« (ebd.: 39).⁸ Brinkmanns Texte sind dabei nach Lehmann nicht als bloße Kritik des gesellschaftlichen Zustands zu verstehen, denn sie spiegeln einerseits nicht nur ein Einzelschicksal wider. Andererseits scheint der Wunsch nach der Überwindung der Verhältnisse immerzu durch, wenn auch weniger als Melancholie, sondern als verzweifelte Wut:

Der Schmutz der römischen Straßen wird in Brinkmanns Texten so überwältigend nur sichtbar, weil sich in seinem Trübsinn der der eigenen Seele spiegelt. Er ist Ausdrucksstoff der Seele. [...] Und wiederum ist diese besondere und einmalige, zerstörerische und verletzte Seele deswegen anrührend, weil sich in ihr die aller anderen, am Ende auch die Seele der freudlosen Gassen, Roms oder Kölns, gleichviel, erkennen läßt. Das Subjektive wird so objektiv. (Sonst wäre es wahrhaftig nichts als »Kritik«, an die Müllabfuhr, die Sittenpolizei oder die Bildungspolitik zu adressieren.) Der stoffliche und textuelle Knoten liegt hier: da es in der Natur der Sprache liegt, auf die Gegenwelt eines anderen Lebens nur als auf einen verzerrenden Spiegel des Existierenden weisen zu können (nämlich als Rede, die ihre Worte und Fügungen aus dem Bestehenden und nur aus ihm schöpfen kann), zieht sich die Nennung des Anderen zusammen auf die flüchtigen Punkte der Zäsur und Unterbrechung des Bestehenden. Figuren der Unterbrechung aber können fast nur solche des Bruchs, der Störung und Zerstörung, der Schwächung und Abnahme, des Kränkels, Leidens und schließlich des Sterbens und der apokalyptischen Verneinung sein. [...] Aller libidinöser Faszination des Autors (des Lesers) an dieser Welt des Verrottens zum Trotz bleibt in der Verwünschung der verletzte Wunsch stets fühlbar. (Lehmann 1995: 195)

Als entscheidendes Moment erachte ich in Brinkmanns poetischen wie poetologischen Texten das reflexive Spiel zwischen Form und Inhalt, das ungewohnte Denk- und Reflexionsräume für die Rezeption öffnet, Räume, in die Brinkmann den Rezipienten über die Irritation »kulturelle[r] Gewohnheit[en]« (1970/74: 277) qua ästhetischer Verfahren der Unterbrechung hineinzunehmen sucht. Dem Aussetzen habitualisierter Rezeptionsweisen kommt über die Ak-

8 Daher steht es auch nicht an, Brinkmanns Texte lediglich individualpsychologisch oder als bloße Kritik an der spätkapitalistischen Gesellschaft zu deuten, wie Hans-Thies Lehmann betont: »Nicht eine, gewiß hoch problematische, Person ist hier in erster Linie zu erkunden [...], sondern eine Grundfigur der Moderne.« (1995: 194)

zentuierung der Gestaltungsverfahren, die darüber in einem spannungsvollen Verhältnis zum Inhalt stehen, ein wesentlicher Stellenwert zu. Daher werde ich noch ausführlicher auf die Art und Weise zurückkommen, wie Brinkmann diese realisiert, spielt dieselbe insbesondere auch in Brinkmanns Radiosendung *Die Wörter sind böse* eine zentrale Rolle, da die Produktionsverfahren zugunsten eines Inhalts gerade nicht unterhalb der Wahrnehmungsschwelle bleiben, sondern für die Rezeption nachvollziehbar akzentuiert sind.

Diesseits und jenseits der Literaturszene der BRD

Das Wort ›Literatur‹ ist Brinkmann ein Abstraktum, »dem *tatsächlich* nichts entspricht« und das ihm ein Gefängnis sei:

Das Wort Literatur ist in das Bewußtsein eingebaut, es saugt Energie, Lebendigkeit aus dem Körper, es ist ein künstliches Erzeugnis, das sich vor die wahrzunehmende Einzelheit schiebt. Es bestimmt beim Schriftsteller die Wahrnehmungen und beim Leser das Erfassen des Wahrgenommenen, denn was treibt heute jemanden dazu, ein Buch zu schreiben, und was treibt jemanden dazu, ein Buch in die Hand zu nehmen? Es ist eine kulturelle Gewohnheit geworden wie abends zum Essen ausgehen. Ich denke, daß darin das Empfinden der Unsignifikanz liegt, das aufkommt, sobald man ein Buch aufschlägt, das zur zeitgenössischen Literatur gezählt wird. (Ebd.)

Der eigene Körper ist »24 Stunden am Tag vorhanden, agiert, ihm stößt etwa zu, er bewegt sich, er erfährt Dunkel, die Schattierungen der Helligkeit am Tag, eine Unzahl von Geräuschen, jetzt dreht sich der Ventilator, jetzt ist die stumpfe Vormittagshelligkeit von einem hohlen, saugenden Geräusch erfüllt, auf der Straße / direkt vor dem Haus / steht ein Wagen der städtischen Müllabfuhr, und jetzt ist der Tonfall einer Stimme« (ebd.). Brinkmann führt diesen Gedanken weiter fort und sucht hierüber das (Miss)Verhältnis von Literatur respektive Sprache als Zeichensystem und den alltäglichen Erfahrungen zu verdeutlichen: »Da uns die Sprache um die Wirklichkeit betrügt, die sie vermitteln soll, macht sie uns zu ihren Poseuren: Nicht sie ist unser Instrument, wir sind das ihrige //« (ebd.: 277f.). Da sich jeder Vorgang »auf einer nicht-verbalen Ebene [vollzieht] und [...] auf einer nicht-verbalen Ebene aufgenommen [wird]«, dreht sich dieser Vorgang in der Literatur gewissermaßen um; entsprechend diene »der Raum hinter den Wörtern, der Sprache wie etwa das Phänomen des Schmerzes zu nichts anderem [...] als zur Hervorbringung von Literatur über den Umweg des Stils, des Ausdrucks, der Strukturierung einer Prosapassage« (ebd.: 277). Demgemäß reflektiert Brink-

manns Ansicht nach eine derartige Literatur nicht den Schmerz als Phänomen über die Sprache, sondern umgekehrt: »Der Schmerz wird Anlaß zur Reflexion über Sprache« (ebd.). Das Phänomen an sich, in diesem Fall der Schmerz, bleibt dabei zwangsläufig der literarischen Rede und Reflexion äußerlich, da es lediglich den Anlass zur Reflexion bereitstellt, die sich wiederum in Worten fernab der tatsächlichen Erfahrung ergeht, als der Raum hinter den Worten selbst leer bleibt.

In den Erzählbänden *Die Umarmung* (1965) und *Raupenbahn* (1966) ist dem Schriftsteller Dieter Wellershoff zufolge, der Brinkmanns Schaffensprozess längere Zeit als Lektor begleitet, bereits der Ehrgeiz des Autors spürbar, »die Standards avancierter zeitgenössischer Beschreibungskunst zu erreichen oder zu übertreffen.« Doch drohe ihm »das immer gleiche dramaturgische Schema« zum Stereotypen zu geraten: »Immer geht es um die Impressionen und Imaginationen eines namenlosen stationären Ichs, das selbst schattenhaft bleibt.« (2008: 48) Diese Gefahr habe Brinkmann erkannt und versucht, das Erzählschema über »Bündelung mehrerer Perspektiven und Geschehnisse [...] auszuweiten«. Dennoch ändere sich dadurch, wie Wellershoff sehr feinsinnig herausarbeitet, nichts an der »Indifferenz des beobachtenden Blicks:« »Dazu bedurfte es einer grundsätzlichen Veränderung der erzählerischen Einstellung. Der Autor musste hinter den ungreifbaren, anonymen Beobachterfiguren der Erzählungen hervorkommen und persönlich in der Szene erscheinen.« (Ebd.) Für diesen Wendepunkt in Brinkmanns Schaffensprozess sind nach Wellershoff jedoch andere Vorbilder gefragt: weniger »die Stildominanz des Nouveau Roman« als mehr »die rohe Direktheit von lebensgeschichtlichen Bekenntnissen« (ebd.). Diese angestrebte Neuorientierung stellt für Brinkmann zwar einen langwierigen und aufreibenden Prozess dar, wie ihn Wellershoff in seinen sehr persönlichen Ausführungen schildert, doch findet er schlussendlich »einen neuen Anfang durch ein neues poetologisches Konzept, das er sich sofort wie ein neu Bekehrter zu eigen machte, so leicht und so schnell, als ob es nur ein Kostümwechsel wäre« (ebd.: 50). Zur zentralen Referenz gerät ihm die »amerikanische Popkultur, die in den 1960er Jahren vor allem in der Kunstszene, aber auch in Musik und Literatur nach Europa überschwappte und einen Prozess in Gang setzte, für den Herbert Marcuse den Begriff der »regressiven Entsublimierung« geprägt hat.« (Ebd.) Entsprechend bezieht sich Brinkmann fortan auf diese Schreibszene und beschäftigt sich intensiv mit deren Erzählungen, Lyrik und Prosa. Dass sich die amerikanische Kunstszene stimulierend auswirkt, belegen indes nicht nur die Anthologien *Acid* sowie *Silverscreen*, die er 1969 gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla

im März Verlag publiziert, sondern auch die in der Folge entstehenden poetologischen wie poetischen Texte, die wiederum durch intensive Austauschprozesse auf den Ebenen der Programmatik und Ästhetik gekennzeichnet sind.⁹ Die Leistung der neuen amerikanischen Literatur sei als »Realisierung jenes Bewußtseins, mit dem Schreiben alles machen zu können, die Realisierung eines winzigen Teiles befreiter Realität« (1969c: 240) enorm. Daher kommt er in dem Essay *Der Film in Worten*, mit dem er die Anthologie *Acid* beschließt, zu folgendem Resümee:

Den Hörighaltungs- und Abrichtungscharakter, der in den tradierten Ausdrucksformen steckt wie in jenen längst angewöhnten Teilungen zwischen außen und innen, Form und Inhalt, versuchen die ›jungen‹ amerikanischen Autoren hinter sich zu lassen. Sie gehen oft genug davon aus, daß Literatur Spaß machen muß. 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. [...] Inwieweit ist das, was als avantgardistisch und modern-gesellschaftskritisch etc. in der Nachkriegsliteratur der BRD zum Markenartikel geworden ist, selber sinnliches Merkmal des Entsetzlichen und hat damit das Bewußtsein erblinden lassen?

9 Wellershoff beschreibt die Anthologien wie folgt: »Beide Anthologien, vor allem aber *Acid*, sind breitgefächerte Dokumentationen der Pop-Kultur. Gedichte, Tagebuchtexte, Science-Fiction, Nonsense, Interviews, Comicstrips, Starfotos aus alten und neuen Filmen, Idole der Pop-Musik und Pornografie stehen wie eine Illustration des Mottos ›Anything goes‹ in schriller Mischung beieinander, flankiert durch Aufsätze des Literaturkritikers Leslie Fiedler, des Medientheoretikers Marshall McLuhan und des Filmkritikers und Warhol-Interpreten Parker Tyler, die jeweils aus ihrer Perspektive versuchen, die Grundzüge der neuen postmodernen Kultur zu beschreiben. [...] Die Editionen und Übersetzungen sind eine beachtliche Leistung, in der Brinkmanns Begeisterung zum Ausdruck kommt« (ebd.: 51). So betont Brinkmann in seinen *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ›SilverScreen‹*, dass sie einem einfachen Prinzip folge: dem »Interesse des Herausgebers. [...] Später zeigte sich, daß die ausgesuchten Gedichte nicht nur die privaten Interessen des Herausgebers zeigten, sondern ein Gesamtbild ergaben von dem, was ›neu‹ an den Gedichten ist« (1969a: 249). Gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla überträgt Brinkmann darüber hinaus das Gedicht *La jolie rousse* des französischen Schriftstellers Guillaume Apollinaire vom Französischen ins Deutsche, wobei bei der Übersetzung nicht die semantische Sprachfunktion im Vordergrund stehe, sondern die klangliche Komponente des Worts: *Der joviale Russe (nach Apollinaire: La jolie rousse)* »ist eine Zusammenarbeit zwischen GUILLAUME APOLLINAIRE, RALF-RAINER RYGULLA und ROLF DIETER BRINKMANN. Es entstand im Mai 1969, Köln, Brüsseler Platz 17 und stellt den Versuch dar, ohne Kenntnisse der Fremdsprache (in diesem Fall des Französischen) ein Gedicht zu übertragen« (Schröder 1984: 304).

Vor lauter Abfassung von Wörtern wird nichts mehr gesehen. Und die Reflexion über Wörter produzierte weitere Wörter und Begriffe bis zum total blinden Begriffsfetischismus, der augenblicklich in jener politischen ›Avantgarde‹ wütet ... (noch einmal, ich rede damit nicht für eine neuerliche Betonung des ›Inhalts‹, den finde ich genauso doof und vor allem langweilig!) ... warum sich in ›Wörtern‹ totstellen? (Ebd.: 246)

So charakterisiere die deutschsprachigen Literaturproduktionen ein »Totstell-Reflex«, der sich »in der praktizierten hemmungslosen Tabuisierung bestimmter ›Wörter‹ [äußert], anstatt auf Wörter oder Sätze und 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« (ebd.: 247). Eben dieser Umgang mit dem Material kennzeichne die amerikanischen Kunstproduktionen und markiere die Kluft zur deutschsprachigen wie europäischen Kulturszene. Der Hingabe an die Gegenwart entspricht für ihn der Drang nach vorne, in die Zukunft: »Die Gegenwart stellt nur einen Sinn in ihrem Begriff dar, der äußerst profan ist und daher radikal: nämlich Zukunft werden zu wollen« (ebd.).

Brinkmann und die amerikanische Literaturszene

Brinkmann findet in den Postulaten des amerikanischen Literaturwissenschaftlers und -kritikers Leslie A. Fiedler, vor allem in den programmatischen Texten *Die neuen Mutanten* (1965) und *Überquert die Grenze, schließt den Graben* (1968)¹⁰, eine Position vertreten, die ihm nahezustehen scheint. Dass Brinkmann an der Umsetzung dieses poetologischen Programms arbeitet, wird dem Medienwissenschaftler Marcus S. Kleiner zufolge, neben der überwiegenden Ablehnung jedweder literarischen Tradition und Konvention, »etwa hinsichtlich seiner thematisch-motivischen und intermedialen Öffnung von Literatur deutlich« (2013: 17).¹¹ Darüber hinaus ist Brinkmanns Text *Angriff*

10 Der erstmals 1968 in der konservativen deutschen Wochenzeitung *Christ und Welt* in zwei Teilen (13.09. und 20.09.1968) unter dem Titel *Das Zeitalter der neuen Literatur* und im Dezember 1969 für das Magazin *Playboy* veröffentlichte, überarbeitete Text basiert auf Fiedlers Vortrag *Cross the Border – Close the Gap*, den er im Juni 1968 an der Universität Freiburg hält. Fiedler veröffentlicht den Text also zunächst nicht in einer Literaturzeitschrift, sondern beginnt den Diskurs außerhalb des fachspezifischen Kontexts.

11 Kleiner, der die beiden Texte in dem Aufsatz differenziert diskutiert, streicht heraus, dass es sich bei denselben weniger um »Gründungsdokumente einer neuen literarischen Epoche« handelt, als »vielmehr deren *Grabrede*, verbunden mit einer knappen Skizze ih-

aufs Monopol. *Ich hasse alte Dichter* (1968) als eine Verteidigung von Fiedlers Plädoyer in *Überquert die Grenze, schließt den Graben* angelegt. Fiedler stellt Brinkmanns Ansicht nach durch seinen Angriff auf das »Kulturmonopol des Abendlandes« (1968a: 69) eine Bedrohung für die etablierten Autoren dar, da diese nicht mehr bereit seien, beweglich zu sein und zu experimentieren. Doch akzentuierte er nur, was längst bekannt sein sollte, nämlich, »daß das europäisch-abendländische Kulturmonopol gebrochen ist« (ebd.: 65).¹² So bezeichnet etwa Fiedlers

Charakterisierung »Post-Moderne« [...] m.E. sehr gut die hier [in der Anthologie *Silverscreen*, B.W.] versammelten Gedichte. Der Comic-Charakter ist bei vielen Gedichten offensichtlich. Marshall McLuhan beobachtet zutreffend: »Die unvollkommene Form gestattet größere Beteiligung!« *Dort*, in dem Gedicht, wo *die ganze Welt und Gott* behandelt wird, werden auch die konkreten Details *erledigt*, es bleibt kein Raum für den Einzelnen. Also, was sollen dann noch Gedichte? Und was soll dann noch der Einzelne? (1969a: 253)

Darüber hinaus charakterisiere diese Bezeichnung »auch sehr gut den *seit langem überfälligen Trend*, die in hohen kulturellen Ansprüchen festgehaltene Mystifikation »Dichter« (als blinden Seher, dumpfen Rhapsoden usw.) abzuschaufen und damit die in dieser Figur vermittelte »Autorität« fallenzulassen. »*Supermen are for supermarkets and heroes are for sandwiches!*« Nicolas Calas, Kunstkritiker« (ebd.: 254). Fiedlers programmatischer Titel weist bereits auf

rer intermedialen Transformation« (ebd.: 13). Fiedler hebt einerseits die Bedeutung der Science Fiction-Literatur »als Medium der »Extrapolation« der Zukunft in der Gegenwart hervor, andererseits deren audiovisuellen Selbstüberschreitungen in Fernsehserien und Filmen«. Das Medium Literatur sei »aus dieser Perspektive selbst schon für Fiedler in den 1950er und 1960er Jahren nur noch ein Übergangsmedium, das intermedial im Raum audiovisueller Medienkulturen *aufgehoben* wird und dort seinen größten Einfluss erlangt« (ebd.).

12 Charakterisiert die 1950er Jahren kulturell betrachtet eine Zeit der Konsolidierung, so kommt es in den 1960er Jahren dem Philosophen Wolfgang Iser zufolge »zur positiven Neubewertung der postmodernen Literatur. Kritiker wie Leslie Fiedler und Susan Sontag gaben die ausschließliche Orientierung am Maßstab der klassischen Moderne auf, wurden damit die kulturpessimistischen Töne los und gewannen Freiheit, die spezifischen Qualitäten dieser neuen Literatur wahrzunehmen und zu verteidigen. Die entscheidende Leistung von Autoren wie Boris Vian, John Barth, Leonhard Cohen und Norman Mailer wurde jetzt in der neuen Verbindung von Elite- und Massenkultur gesehen. Während die Literatur der klassischen Moderne sehr fein gesponnen, aber auch elitär war und mit ihren Glasperlenspielen nur eine intellektuelle Oberschicht erreichte, bricht die neue Literatur aus diesem Elfenbeinturm aus« (Welsch 1987: 15).

seine zentrale Prämisse hin, den Imperativ für die »Überbrückung der Kluft zwischen Elite- und Massenkultur« (Fiedler 1968: 14), »zwischen Künstler und Publikum« und »zwischen Professionalität und Amateurtum in den Gebieten der Kunst« (ebd.: 32), »ein Akt, der den Klassen- und Generationsunterschied überbrückt« (ebd.: 31). Diesen Graben haben, so Fiedler, einst »aristokratische Kunstvorstellungen geschaufelt« (ebd.: 25). Dahingegen betont Brinkmann, ebenfalls bereits im Titel, nicht den Akt der Überbrückung, sondern die »Kluft zwischen den Generationen« (1968a: 77), die sich ihm zufolge noch weiter vertiefen muss, um sich darüber von den tradierten Vorstellungen zu verabschieden und zu erneuern. In beiden Positionen nehmen mediale Technologien einen wichtigen Stellenwert ein. Brinkmann beschäftigt sich in der Folge kritisch mit deren Auswirkungen und der Massenkultur, wohingegen Fiedler das »schnelle[] Voranschreiten der Technologie« (Fiedler 1968: 27) und den Zusammenhang mit der Science Fiction Literatur sowie mit den »Anfänge[n] der Romantik« (ebd.: 36) fokussiert. Fiedler geht es dabei grundsätzlich um die Popularisierung und (intermediale) Erweiterung der Literatur »zu einem Zeitpunkt, da die Massenkunst ohne Ehrfurcht die Museen und Bibliotheken erobert« und die Vorstellung »einer Kunst für die ›Gebildeten‹ und einer Subkunst für die ›Ungebildeten‹ [...] den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft« (ebd.: 31) bedeute. Dass Brinkmann »die häßlichen, zynischen alten Männer des Kulturbetriebs« schon im Titel angreift und jegliche Möglichkeit zur Überbrückung der Kluft zwischen den disparaten Vorstellungen, die deutsche Gegenwartsliteratur betreffend, ablehnt, weist bereits darauf hin, dass er seine eigene Position in der BRD als grundsätzlich unvereinbar mit den vorherrschenden Ansichten versteht.¹³ Solchermaßen sieht Brinkmann in der amerikanischen Szene, insbesondere in dem seit Anfang der 1960er Jahren »beherrschenden Kulturzentrum« New York, eine Bewegung, in der sich seiner Ansicht nach »zum erstenmal (sic!) ein Epochen-Stil [...] andeutete und zunehmend ausprägt außerhalb des abendländisch-europäischen Territoriums« (1968a: 72). Brinkmanns Ansicht nach ist es vor diesem Hintergrund kein entscheidender Verlust, »die abendländische Kulturvorstellung als abgelebt [zu] betrachte[n]« (ebd.). Dennoch verändert sich Brinkmanns Einschätzung etwa

13 Der Literaturwissenschaftler Johannes G. Pankau bezeichnet daher Brinkmanns Ton als »eigentümliche Verbindung von Aufbruchgeist und trotziger Abwehrstellung« (2010: 177).

den Massenmedien gegenüber entschieden wie er sich zudem von den Thesen Marshall McLuhans spätestens in den 1970er Jahren distanziert (vgl. Greif 2005: 139–152). In seinem Aufsatz *Angriff aufs Monopol* gibt Brinkmann zu bedenken, dass ein Verständnis des neuen Trends der Literatur nur möglich sei, wenn die Wechselwirkung zwischen kultureller Leistung und medialer Technologie mitbedacht werde. McLuhans Terminologie aufgreifend spricht er von den Auswirkungen als »Implosion«, als »Einbruch in psychische Bereiche des Menschen, in die vorzudringen vorher in dem Maß nicht möglich war: Drogen waren nicht populär, Filme wurden zunächst als bloße Außenreize empfunden, Musik als Entspannung und Unterhaltung« (1968a: 73). Und so ist es nach Brinkmann die Bewegung der Popularisierung als »Erfassung größerer Massen, mit gleichzeitiger Verfeinerung der technischen Mittel«, die über den Einbruch und die »Auswirkungen der neuen technischen Apparate« als »Implosion« erst deutlich mache, »daß der Vorstoß nicht mehr als Privileg weniger gelten konnte« (ebd.). So ist es seiner Ansicht nach eben diese »konkrete Erfahrung eines miesen Vermitteltseins«, der »heute direkt und unverstellt Ausdruck gegeben [wird] in der Literatur der jungen Amerikaner« (ebd.). Bereits hier deutet sich die Differenz zu Fiedler an, denn es geht Brinkmann nicht um eine mythische Überhöhung der Realität und um die Möglichkeit, die Medien der Massenkultur lediglich affirmativ auf die Kunst zu übertragen und für diese fruchtbar zu machen. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch der Literaturwissenschaftler Johannes G. Pankau, wenn er betont, dass »sich die amerikanischen Vertreter von Beat, Pop, Underground, Counterculture in einer grundsätzlich akzeptierenden Position gerade den hybriden Elementen ihrer Kultur gegenüber [befinden]« und hieraus ihre Kunstmittel entwickeln. Brinkmann sieht sich dagegen »in einer grundsätzlichen Kluft zur ihn umgebenden Mehrheitskultur. [...] Dieses katastrophische Realitätsverständnis trennt Brinkmann letztlich von seinen amerikanischen Vorbildern« (2010: 176).¹⁴ Was Brinkmann aus der amerikanischen Literaturszene über-

14 Die Vorbildfunktion der US-Kultur für Brinkmann ist zwar insbesondere in Bezug auf seine Arbeiten in den 1970er Jahren zu relativieren, aber auch die amerikanische Kulturszene ist nicht als einheitlich, ein normatives Programm betreffend, zu verstehen. Das Verhältnis zu den elektronischen (Massen)Medien ist indes auch in den USA ambivalent. Einerseits wirken sie sich anregend auf das Formeninventar des literarischen Erzählens aus und ermöglichen neue soziale Rituale. Andererseits werden sie auch zu manipulativen bis propagandistischen Zwecken sowie zur Kontrolle benutzt. So ist etwa William S. Burroughs den Massenmedien gegenüber ähnlich skeptisch eingestellt.

nimmt, betrifft insbesondere die intermediale Öffnung der Literatur popkulturellen Formen gegenüber.¹⁵ Dass sich »bekannte literarische Vorstellungsmuster [...] längst schon verwischt« (1969: 150) haben, zeigt sich Brinkmanns Ansicht nach besonders an der amerikanischen Literaturszene. Dass es auch in Europa zu einem Umschwung und einem Bruch mit tradierten Vorstellungen kommt, räumt Brinkmann später in seinen *Briefen an Hartmut* – die er zwischen 3. Juni 1974 bis 22. März 1975 verfasst, jedoch erst 1999 veröffentlicht werden – ein:

Es gibt einen Bruch in der westdttschen (sic!) Literatur, und der ist etwa Mitte der 60er Jahre da, beeinflusst u. a. durch neue Filme, nouvelle vague in Frankreich, new cinema in England, Undergroundfilme aus New York, durch die amerikan. Popart durch die Autoren der amerikan. Beat-generation, durch die Erhebung der Studenten gegen die Rituale des Akademismus, durch die Erfahrung mit bis dahin tabuisierten Rauschmitteln, durch die Heftige (sic!) Stärke der Rock'n'Rollmusik, – – – alles das waren neue Erfahrungen, die den Autoren der 50er Jahre fehlten, und diese neuen hinzugekommenen Elemente des alltäglichen Lebens, diese Hinweise auf Lebendigkeit, fehlte den Autoren der 50er Jahre. [...] [I]nsgesamt kommt der Umschwung Mitte der 60er Jahre, und die Autoren haben das sehr wohl lustvoll mitgemacht, auf ihre Weise, ohne mich von ideologischen Doktrinen einfangen zu lassen. (1974/75: 145)¹⁶

15 Dies vollzieht sich in dem Text *Angriff aus Monopol* bereits textstrukturell, wie Pankau herausarbeitet, denn Brinkmanns Stellungnahme bewegt sich auf zwei Ebenen: »polemischer Grundgestus plus eingeschobene autobiografische Partikel, Diskursivität und Narration« (ebd.: 168). Dieser Argumentation folgend ist der Text als Versuch zu lesen, auf das neue Schreiben nicht nur zu referieren, sondern es gleichzeitig zu demonstrieren, indem er durch radikale Subjektivierung Alltagsbeobachtungen und heterogene medial-ästhetische Eindrücke in den Text integriert: »Praktiziert wird also im Prinzip schon genau jene performative Augenblicksästhetik, die Brinkmann der konventionellen Narrativität entgegensetzen will. Die zweidimensionale Anlage des Textes ermöglicht es ihm bereits einen Teil der Techniken vorzuführen, für deren Durchsetzung er eintritt: Montage, Cut-up-Technik, Collagen, multimediale Kombinatorik. Die Hegemonie des rein Sprachlichen soll aufgelöst werden durch die Hereinnahme sinnlich-medialer Elemente – dies allerdings vollzieht sich wiederum in Sprache« (ebd.: 169).

16 Dennoch differenziert er in der Passage, die der zitierten vorausgeht, zwischen den »jüngeren Bücher[n]« und der »Generation davor«; so führt Brinkmann die Autoren sogar namentlich auf, um zu betonen, wer seiner Ansicht nach Teil dieses Umbruchs ist und wer nicht, nachdem er die für ihn wesentlichen Aspekte, die Kunstform des Gedichts betreffend, skizziert: »Kunst wird ja meistens als etwas statisches gesehen [...], dabei ist jedes Produkt, also auch ein Gedicht, der Ausdruck von lebendigen Menschen zu seiner Zeit [...], [das] heißt er mittelt die Lebendigkeit seiner Zeit für das, was er tut, und sei's nur ein Gedicht zu schreiben. [...] Daß Gedichte so scheinbar nutzlos und überflüssig sind, macht Gedichte, wenn sie gut sind, zu sehr Nützlichem innerhalb einer in Dingen

Da die Vorstellung von Literatur über bisher gängige Kategorien – etwa die der Kritiker in den Feuilletons – nicht mehr mit der tatsächlichen literarischen Praxis korrespondiere, sei es indes ob der Sozialisation mit dieser zur Norm geratenen Sichtweise nicht verwunderlich, dass sich die normative Auffassung in der europäischen Literatur trotz des Wandels noch behaupte (vgl. 1969: 149). Entsprechend sei »Literatur« als Erfüllung einer Konvention in dem Augenblick tatsächlich »tot« [...], wo das Schreiben als die eigene Realisierung vom Autor betrieben wird« (ebd.: 150). Aus einer derartigen Auffassung entstehen zwangsläufig, wie Brinkmann weiter argumentiert, »Produkte, die unvollkommen sind und eben aufgrund dieses Fragmentarisch-Unvollkommenen von einer zweiten, dritten, vierten *anderen* Person als etwas Gewöhnliches erst einmal wieder erfaßt werden und bei denen sie sich dann beteiligen kann. Diese Beteiligung wird im Verlauf der Ausführung zur Erweiterung der sich beteiligenden Person ...« (ebd.).¹⁷ Über das »Fragmentarisch-Unvollkommene«, über die, wie er sie in seinen Ausführungen an Hartmut Schnell bezeichnet, »auseinandergerissenen Gedichte[]« oder »offenen Gedichte«, in denen er versuche, »mehrere Schichten, Räume, Zeit, Veränderung anzudeuten« (1974/75: 262), sieht Brinkmann die Möglichkeit des »direkten physischen und psychischen Beteiligtseins« fernab »einer literarischen Exklusivität« (1969d: 208f.). Das bezieht er wiederum sowohl auf den Autor, dessen subjektives Interesse betreffend, als auch auf den Akt der Rezeption. Dies bedeutet für Brinkmann, insbesondere seine Gedichte betreffend, »Platz für die Leservorstellung zu geben« (1974/75: 262).

und Dingordnungen erstarrenden und tradierten Umwelt. Die zwei Aspekte haben die jüngeren Bücher, aus den 60er Jahren in der BRD, alle (von P.O. Chotjewitz, P. Handke, N. Born, H. Fichte, U. Brandner, R. D. Brinkmann, W. Wondratschek) deutlich zu machen versucht./ Die Generation davor war sehr akademisch im akademischen Literaturbegriff »Literatur, Kunst« befangen. (Die Generation davor waren: H. Heißenbüttel, Enzensberger, Walser, Kunert, Johnson, u. a.)« (ebd.: 144f.).

¹⁷ Dies scheiterte bereits an »den unbewußt gewordenen Erwartungen«, die nicht der einzelne Rezipient als tatsächlich eigene Vorstellungen mitbringe. Vielmehr spiegeln sich darin lediglich »fremde Erwartungen« wider, wodurch dies wiederum – wie etwa im Falle eines Gedichtes des Amerikaners Frank O'Hara – zur Irritation und Ablehnung »bei dem Großteil der Leser« (ebd.) führt.

Die Erweiterung der Literatur: mit der Sprache gegen die Sprache

313

Eine »neue, alte, erweiterte Art der Literatur« beginnt Brinkmanns Vorstellung nach am Schnittpunkt der Wahrnehmung als Subjekt: »die Realisierung des Autors als Subjekt ist die Realisierung des Lesers als Subjekt – Überlagerungen von Perspektiven ergeben sich, Erfahrungen des anderen, die Erfahrungen von einem selbst werden...« (1969: 152). Die angestrebte Erweiterung bezieht sich also nicht nur auf den literarischen Schaffensprozess und sein Verhältnis zur Lebenswirklichkeit wie zu den Vermittlungs- und Inszenierungsformen der neuen Medien; die Erweiterung betrifft auch – und dies wird in Bezug auf die Radiosendung zentral – den Rezipienten. Diese steht in einem engen Zusammenhang mit Brinkmanns Produktionsästhetik: Es geht ihm um eine auf Sinnlichkeit drängende, subjektive Wahrnehmungserfahrung, die er für den Rezeptionsakt zu realisieren sucht. Das setze wiederum voraus, »mit Vorhandenem etwas anderes als das Intendierte zu machen ... sich auszubreiten, zu verstreuen – vorhandene Assoziationsmuster zu durchbrechen« (1969c: 231). Insofern involviert dieser Akt des Durchbrechens und der angestrebte Durchbruch auch den Rezipienten. Welche Erweiterung dies im Sinne von Erkenntnisprozessen explizit meint, führt Brinkmann in seinem Aufsatz *Der Film in Worten* weiter aus. Der Autor arbeitet dabei mit dem Hinterfragen und dem möglichen Aussetzen tradiierter Ordnung. Vorhandene Assoziationsmuster zu durchbrechen, bedeutet zunächst die Irritation und Störung vorherrschender Muster und Vorstellungen. Dies bezieht sich potentiell ebenso auf das Medium Sprache wie auf die Erfüllung etwa von Gattungsspezifika auf Seiten der Produktion und der damit verbundenen Erwartungshaltung bei Kritikern wie Rezipienten. Beruht diese Erwartungshaltung im Wesentlichen auf einer gesellschaftlichen Konvention, die immerzu aktualisiert und darüber stabilisiert wird, geht die Bewegung, die im Stande ist, diesen Zustand zu destabilisieren und für eine nachhaltige Veränderung zu sorgen, zunächst vom (Selbst)Verständnis des Kulturproduzierenden aus, in diesem Falle des Schriftstellers. Hierfür muss sich Brinkmann zufolge die Literatur vom Zwang befreien, »Literatur« darzustellen« (1969: 153). *Literatur darzustellen* bedeutet Brinkmanns Ansicht nach, eben die »vorhandenen Assoziationsmuster« abstandslos zu aktualisieren, also zu bestätigen und zu stabilisieren. Die Muster beziehen sich aber nicht nur auf die Vorstellung von Literatur. Indem man sich von überkommenen Kategorisierungen löst, destabilisiert man Brinkmann zufolge auch weitere Muster. Dies verdeutlicht er an der Engführung der »Auflösung bislang geltender starrer Gat-

tungseinteilungen, die zwar schon von vereinzelt Autoren der ersten Jahrhunderthälfte gehandhabt wurde, doch erst jetzt als Faktum erkennbar ist«, und ihrem »Zusammenhang mit der Auflösung starren sexuellen Rollenverhaltens« (1969c: 240f.). Diesbezüglich sei danach zu fragen, »inwieweit bereits Figuren nicht immer schon im voraus determiniert waren durch die spezifische Form ›Roman‹ oder ›Erzählung‹ oder ›Lyrik‹ etc., das gleiche gilt für Empfindungen, Sensibilität, Gefühl oder – im Bereich der bildenden Kunst – für das Material« (ebd.: 241). Obgleich sich diese Zuschreibungen auch mehr und mehr aufkündigen, da sowohl »Steuerungsmechanismen der Gattungen« gesprengt werden als auch »ein starres Selbstverständnis spezifisch ›männlichen‹ und spezifisch ›weiblichen‹ Sexualverhaltens unverständlich wird«, sei indes »das Klischee immer noch stark genug anwesend in unserem kulturellen Selbstverständnis«. Dies bedingen Brinkmanns Ansicht nach eben überwiegend die literarischen Muster:

Also ist in jedem Fall zu fragen, in welchem Übermaß die spezifisch ›gedichthafte‹ Struktur eines Gedichts oder die spezifisch ›romanhafte‹ Struktur in einem Roman etc. von einem Autor zerlegt und neu arrangiert werden muß, so daß das Klischee sexuellen Rollenverhaltens, das den Einzelnen weiterhin festhalten möchte, in der Struktur des Gedichts, Romans etc. selber sich nicht mehr auswirken kann – und genau das, der Grad des Zerlegens und Arrangierens, verändert auch die alte, hübsche Frage nach dem ›Sinn‹ eines Gedichts, Romans etc., da sie ihrerseits ein gesichertes Selbstbewußtsein von der jeweiligen ›spezifischen‹ Geschlechtszugehörigkeit des Fragestellers zur Voraussetzung hatte, das heute im Tun (Verhalten) längst nicht mehr eindeutig ist... (Ebd.: 241f.)

Sprachformen, die Brinkmann in Gattungsklassifikationen eingefangen und festgelegt sieht, sind für ihn gleichbedeutend mit »Verhaltensformen [...], deren Aktionsmuster durch das bestehende Bewußtsein von einzelnen Gattungen nicht mehr gesehen werden konnte, bis eine Bilderhäufung (Photographie, illustrierte Zeitung, Film, zuletzt Fernsehen) einsetzte, in der das Empfinden physischer Anwesenheit allgemein und zwangsläufig zunächst höchst unspezifisch neu bewußt und erfaßt wurde ...« (ebd.: 243).¹⁸ Diese Er-

18 Die installierte Kritik verlasse sich dennoch weiterhin auf diese überkommenen Zuschreibungen, worüber sie hinter dem reflexiv gewordenen Bewusstsein zwangsläufig zurückbleiben muss. Haben sie nach Brinkmann »längst die Bezugspunkte nicht mehr zur Verfügung«, sei ihr Gebaren von Hochmut geprägt: »sie fertigen genaugenommen Nicht-Kritiken an. – Die an der Oberfläche zu erkennende permanente Mutation der einzelnen Gattungen ist das Fluktuieren zwischen den Geschlechterpolen männlich-weib-

kenntnisse setzen Brinkmann zufolge mit der Ausweitung (audio-)visueller Medien¹⁹ ein: »Die *künstlich* geschaffenen psychischen Landschaften surrealistischer Gedichte sind heute zu gewöhnlichen, realen Landschaften geworden. Der Blick auf die konkret erfassbare, alltägliche Umwelt (*dort steht eine Frau und beguckt sich lange einen VW!*) verhindern ein epigonenhaftes Nachschreiben« (1969a: 262). Um also zu einer Erweiterung der Erfahrung zu gelangen, die Brinkmann dem fortschreitenden Gefühl der Entfremdung – das Moment der Entfremdung stellt insgesamt einen zentralen Aspekt in Brinkmanns Poetik wie Poetologie dar –, entgegenzusetzen sucht (er nennt dies in Bezug auf Frank O'Haras Lyrik ganz konkret »ein winziges Partikelchen tatsächlich befreiter Realität« (1969d: 216)), muss die Stabilität gesetzter Ordnung über »gesteuerte Abweichungen, ein Durchschlagen gängiger Assoziationen« (1969a: 263) ausgesetzt werden. Hierüber ließe sich der »Hörighaltungs- und Abrichtungscharakter, der in tradierten Formen steckt« (1969c: 246) bloßlegen und »das tradierte Verständnis von Formen« auflösen (ebd.: 223). Dies bezieht sich indes nicht nur auf seine Gedichte, sondern generell auf sein gesamtes Werk und gilt in besonderem Maße auch für die Radiosendung *Die Wörter sind böse*, wie ich es noch aufzeige.

Für diese neue Form der Literatur bedarf es Brinkmann zufolge »nur des Tuns [...] . Was zählt, ist die Intensität der Hinwendung auf die Gegenstände, die jemand mag und die ihn faszinieren...« (1969: 154). Bei dieser Hinwendung auf die konkrete Umwelt geht es Brinkmann vor allem »um die Herauslösung bestimmter Details aus der Verschleierung durch eingübte trübe Gefühllichkeit, der heimeligen Ideologie des Kleinen, In-sich-Ruhenden, Stillen.« Denn, so fügt er an, »[e]rst das so freigesetzte Reale erlaubt tatsächliche Annahme. *Hier bin ich. Da steht ein Stuhl*« (ebd.: 263). Der analytische Blick über die Aneignung der unmittelbaren Umgebung, die Brinkmann immerzu als entfremdete wahrnimmt, ermöglicht die ersehnte »Realisierung eines winzigen Teiles befreiter Realität« (1969c: 240), einer »physiologischen Befreiung« (1971:

lich, das wiederum in die mutierende Bewegung eines einzelnen Textes selber konkret eingelassen ist« (ebd.). Die Kritik stellt sich damit – und das markiert auch den Grund, warum er diese unablässig in den Diskurs miteinbezieht – zwischen den Rezipienten und die Möglichkeit einer solchen Erkenntnis.

19 Diese Einschätzung ändert sich im späteren Werk Brinkmanns. So werden die einst verheißungsvollen Bilder, wie der Literaturwissenschaftler Bernd Stiegler betont, in den späteren Collagebüchern »zu Agenten einer normierenden Macht des Kollektivs« (2010: 259).

187)²⁰ aus dem »alltägliche[n] Gefängnis, eine schmierige, heruntergekommene Schaubude, die den Körper festhält, hier in der Zeit« (1970: 205).²¹ Auf diesem Wege sei man nicht länger »dem vordruckten Verständnis, das in den Redaktionen der Massenmedien sitzt« als »installierten Kontrollmaschinen« (1969a: 269) und dem »Kontrollraum der Gegenwart« (1972/73: 19) nur hilflos ausgeliefert. Es geht Brinkmann dabei, wie er, inspiriert durch Gottfried Benn betont, um »Gelegenheiten« und diese »passieren *jetzt und jetzt und jetzt ...* [...] das [...] meint, daß nicht die Sprache wortwörtlich zu nehmen ist, sondern das Bild, das in ihr angeboten wird« (1969: 154). Dieses Bild habe »bis auf das Äußerlichste konkretisiert zu werden« (ebd.). Denn, so führt er diesen Gedanken fort, »je konkreter in der subjektiven Verwendung der Bilder das Bild = Image, Vorstellung, Eindruck die *sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme* in einem literarischen Text da ist, desto leerer wird der vorgegebene Bedeutungsgehalt, und das wiederum bewirkt, wie leicht einzusehen ist, ein Ansprechen größerer Einheiten als nur die des Verstandes« (ebd.). Dieses *Ansprechen größerer Einheiten als nur die des Verstandes* meint demnach den Einbezug der Sinne in den produktions- aber auch rezeptionsästhetischen Akt der über die Textgenese sich konkretisierenden sinnlichen Erfahrung. Das Bild spielt dabei für Brinkmann also eine zentrale Rolle. Was aber versteht Brinkmann unter »Bild« genau?

Auszuschließen ist, dass Brinkmann damit ein lyrisch-poetisches Bild als rhetorisches Stilmittel wie der Metapher oder des Symbols zu bezeichnen sucht; deren Gebrauch erachtet er im Gegenteil als überflüssig, ist dieser seiner Ansicht nach doch gekennzeichnet von »jener vorsichtig-ängstlichen europäischen Haltung, die vor alles Tun zunächst die Reflexion setzt und gemeinhin auch darin steckenbleibt« (1969d: 209). Statt über die zwischengeschaltete Reflexion den Abstand zum »Ergriffene[n] und in einem Gedicht Verwendete[n]« weiter zu vergrößern, indem eben jenes Material »des eigenständigen Charakters entkleidet wird und umstilisiert wird zum bloßen Beleg« (ebd.), geht es Brinkmann etwa im Rekurs auf Frank O'Hara um die »Ausdehnung eines Textes auf einen anderen künstlerischen Bereich« (ebd.: 211). Im Falle O'Haras meint dies etwa die Verbindung zwischen Literatur und Malerei.

20 Diesen Ausdruck übernimmt Brinkmann direkt von William S. Burroughs (Vgl. Burroughs 1966: 240).

21 Brinkmanns Besprechung des Romans *Nova Express* von William S. Burroughs wurde laut editorischer Notiz zuerst in der Stuttgarter Zeitung am 24.7.1971 unter dem Titel *Laßt das Stille-Virus frei* veröffentlicht.

In Brinkmanns Aufsatz mit dem programmatischen Titel *Der Film in Worten* betrifft die Ausdehnung den Raum durch die Auflösung tradierter Muster:

Bekannte literarische Vorstellungsmuster verwischen sich: der Raum dehnt sich aus, veränderte Dimensionen des Bewußtseins. Das Rückkopplungssystem der Wörter, das in gewohnten grammatikalischen Ordnungen wirksam ist, entspricht längst nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrung. (1969c:223)

317

Brinkmann spielt in Bezug auf die alltäglichen Erfahrungen einerseits auf die Ausweitung der visuellen Kultur durch mediale Technologien, auf die damit verbundene Veränderung der Wahrnehmung, und andererseits auf popkulturelle Formen an. Wenig später kommt Brinkmann im Text auf einen Aspekt zu sprechen, den ich für zentral im Zusammenhang mit seinem Bildbegriff erachte:

Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret 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, statt dessen Vorstellungen projizieren – »Das Buch in Drehbuchform ist der Film in Worten« (Kerouac) ... ein Film, also Bilder – also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bildloser syntaktischer Muster ... Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen Oberflächen verhafteter Sensibilität – »Zwischen Auge und Objekt fällt der Schatten, und dieser Schatten ist das vorher aufgenommene Wort« (Burroughs). (Ebd.: 223)

Der Mensch lebt in einer »elektrifizierten, durch Elektronik veränderte[n] Großzivilisation« (ebd.: 225), einer Wirklichkeit, die technologisch durchdrungen ist, »die als die »natürliche« angenommen worden ist« (ebd.) und auf den Menschen eindringt. Dies bedingt Brinkmanns Ansicht nach eine Veränderung literarischer Formen. Da es ihm um eine »Grundlagenforschung der Gegenwart« (1971: 129)²² geht, ist der Zusammenhang von Literatur und medialer Technologie grundlegend für die neuen Formen.

22 Brinkmann beschreibt in *Rom, Blicke* seine Beziehung zur Gegenwart, als der Zeit in der er lebt, folgendermaßen: »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, und was sie enthalten –« (1979:162). Diese Form der Grundlagenforschung zeichnet nach Eckhard Schumacher die Pop Art der 1960er Jahre

Erweiterung der sprachlichen Mittel durch intermediale Darstellungsformen

Der Film stellt dabei in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Referenz dar. Einerseits projizieren Filmbilder Vorstellungen, die, da der Kamerablick ein gerichteter ist, nicht objektiv verfahren, sondern einer bestimmten Perspektive, einer bestimmten Rahmen-Setzung, entspringen, also Aus-Schnitte wählen und präsentieren, und von daher dem Schriftsteller Alain Robbe-Grillet zufolge »Möglichkeiten im Bereich des Subjektiven, des Imaginären« (1965: 100) eröffnen.²³ Andererseits sind filmischem Erzählen (räumliche wie zeitliche) Sprünge, auch wenn sie dabei nicht zwingend oberhalb der Wahrnehmungsschwelle liegen müssen, grundsätzlich inhärent, beruht der Film doch auf Techniken der Montage, d. h. die Montage organisiert die Anordnung der Bilder, der Tonspur sowie deren Verhältnis. Da Brinkmann »das Leben als *ein[en] komplexe[n] Bildzusammenhang*« versteht und bereits die natürliche Wahrnehmung von Schnitten geprägt ist, von »Cut-ups [...] der Augen, die durch Gedanken und Wertmuster in der Abfolge bestimmt sind« (1972/73a: 135),²⁴ so kommt der Abfolge ob ihrer Bindung an eben (unbewusste und von daher distanzlose) Gedanken, Muster und Vorstellungen und der simultanen Natur dieser Reize eine zentrale Bedeutung zu. Brinkmann proklamiert den *Film in Worten* nicht nur abstrakt, sondern demonstriert ihn auf ästhetischer Ebene, wie Eckhard Schumacher zeigt: »Brinkmann löst syntaktische Strukturen auf, präsentiert Zitate, Satzfragmente, heterogenes Material, aneinandergefügt durch Mon-

aus: Sie »versucht nicht in erster Linie, die Gegenwart zu verstehen und zu erklären, sondern macht zunächst vor allem das, [...] was man mit Meinecke auch heute noch als »Metaphode Pop« qualifizieren kann: Zitieren, Protokollieren, Kopieren, Inventarisieren.« (2003: 13)

²³ So führt Robbe-Grillet hierzu weiter aus: »Sie werden nicht von der Objektivität der Kamera gelockt, sondern von den Möglichkeiten im Bereich des Subjektiven, des Imaginären. Sie verstehen den Film nicht als ein Ausdrucksmittel, sondern als ein Mittel zur Suche, und ihre Aufmerksamkeit wird auf ganz natürliche Weise durch das gefesselt, was der Macht der Literatur am meisten entging, das heißt weniger durch das Bild als den Ton – den Klang der Stimmen, der Geräusche, der Musik – und insbesondere durch die Möglichkeiten, auf beide Sinne, auf Auge und Ohr, gleichzeitig zu wirken, außerdem schließlich durch die Möglichkeit, sowohl im Bild als im Ton mit dem ganzen Anschein der am wenigsten bezweifelbaren Objektivität das darzustellen, was ebenfalls nur Traum oder Erinnerung, in einem Wort, was Imaginäres ist« (ebd.).

²⁴ Dies formuliert Brinkmann in Anschluss an William Burroughs' berühmtes Diktum *Life is a cut-up*.

tagetechniken, Schnitte und andere auf die Form der Schrift übertragene ›filmische‹ Verfahren« (2003:78). Darüber hinaus entspricht Brinkmanns Figur des »hochempfindliche[n] Filmstreifen[s] Oberflächen verhafteter Sensibilität« der idealtypischen Vorstellung des schriftstellerischen Schaffensprozesses. Die Umwelt schreibt sich auf der hochempfindlichen Oberfläche ein, ohne zuvor verbalisiert zu werden, d. h. einen Übersetzungsprozess zu durchlaufen, bei dem Informationen transformiert werden oder gar verloren gehen können. Bei der Filmaufnahme handelt es sich um technische Operationen, die die Möglichkeiten des Auges, etwa über den Zoom oder die Großaufnahme, überschreiten und gleichermaßen *Konkreta* zu präsentieren im Stande ist. Dieses Verfahren, das Brinkmann auf die Literatur – nicht nur durch die Übertragung der Form, sondern auch über die Art und Weise der Formung, der Oberflächenästhetik – zu übertragen sucht, bietet darüber hinaus die Gelegenheit eines, wie Groß es beschreibt, »operativen Eindringen[s] in die Wirklichkeit« (1993: 25).²⁵ Dem subjektiven Blick des Films über die Kameraperspektivierung und der Hochempfindlichkeit des Filmstreifens entspricht das Programm der »neuen Sensibilität« (vgl. 1969: 147), das Brinkmann qua Sinnlichkeit und Subjektivität als eben Beteiligung des Autors wie Rezipienten zu realisieren sucht: »Beteiligung, die neuerliche Aktivierung der durch das Denken in Abstraktionen weggedrückten übrigen Schichten des Menschen, hören, tasten, sehen, die helle Sensibilität der Haut, ein Sehen, das nicht zuerst über die kuriosen Balanceakte der Grammatik geschieht ...« (ebd.: 148). Über dieses Eindringen in die Wirklichkeit sucht Brinkmann die »alteingenisteten, verinnerlichten Muster« (1969c: 224) zugunsten eines »winzige[n] Partikelchens befreite[r] Realität« (1969d: 216) über Brüche mit Konventionen, etwa des ritualisierten Aktes des Buchlesens als kultureller Gewohnheit (1970/74: 276), und qua Abweichungen von üblichen strukturellen Schemata zu destabilisieren und auszusetzen. Hierüber sucht er – wie bereits erörtert –, »vorhandene[] Reflexionsbarrieren zu durchbrechen« (1969c: 225). Das Durchbrechen dieser Barrieren setzt im Rezeptionsakt wiederum einen Erkenntnisprozess voraus, den Brinkmann über spezielle produktionsästhetische Strategien zu provozieren sucht. Brinkmann möchte in seinen und über seine intermedialen Darstellungsformen die Möglichkeit der »*sinnlichen Erfahrung als Blitzlichtaufnahme*« als einen

25 Dies wiederum verbindet Brinkmanns Schreiben mit der Historischen Avantgardebewegung, »die den kanonischen Erzählmodellen des 19. Jahrhunderts ein operatives Eindringen in die Wirklichkeit entgegensetzten« (ebd.).

Moment gesteigerter Wahrnehmung auf einen konkreten (Bild)Zusammenhang, eine Art (fotografischer) Schnappschuss, evozieren. Zielt Brinkmanns Rezeptionsästhetik auf Sinnlichkeit, so geht es ihm dabei weder auf der produktionsästhetischen Seite um eine poetische Auratisierung des Alltags, den er als permanente Entfremdung erlebt, noch strebt er an, ein distanzloses Erleben auf Seiten der Rezeption zu ermöglichen; Brinkmann sucht ein *anderes* Sehen zu ermöglichen, sucht die Perspektive über einen Einstellungswechsel des Blicks auf die Lebenswirklichkeit zu verändern, um hierüber neue Erfahrungen und Erkenntnisse zu ermöglichen, die wiederum in einem engen Zusammenhang mit dem Gefühl der Entfremdung stehen. Denn so komme es doch schlussendlich darauf an, »in welchen Bildern wir leben und mit welchen Bildern wir unsere eigenen Bilder koppeln« (1969a: 249).

Brinkmann wählt in seinen Ausführungen an Hartmut Schnell für das, »was diese Art Gedichte sind« den Vergleich zur »Epiphanie« von James Joyce: »es sind Kurzzeitgedächtnisszenen – – – »epiphanien« manchmal, wie das dann bei Joyce heißt – – – kurze, rasche Eindrücke, so zwischen Tür und Angel, in einer dauernd rein und rausschwingenden Pendeltür« (1974/75: 75). In welchem Zusammenhang stehen die Bilder, in denen wir leben, die Bilder, mit denen die eigenen Bilder wiederum gekoppelt werden und die Epiphanie? Führt man Bilder mit Vorstellungen eng, wie es Brinkmann in Anlehnung an Burroughs vollzieht, so stehen nicht nur die Bilder des Individuums in einem grundsätzlichen Austauschprozess mit der Umwelt, sondern eben auch Vorstellungen, die sich hierüber ausdrücken, aktualisieren, sich hierüber gewissermaßen fortsetzen und fortbestehen. Brinkmann betont in diesem Zusammenhang den Umstand, das Bewusstsein sei mit Bildern, also Vorstellungen, von gestern verstopft, die mit der Lebenswirklichkeit dieser Zeit jedoch nicht mehr übereinstimmen (vgl. 1969: 150). Hat dies wiederum Reflexionsbarrieren zur Konsequenz, die es zu durchbrechen gilt, kann lediglich die Befreiung von althergebrachten, jedoch nicht mehr mit der Lebenswirklichkeit übereinstimmenden Bildern ein Leben in der Gegenwart ermöglichen. Der Mensch hat über den Ein- und Zugriff auf diese Vorstellungen die Möglichkeit, diese Austauschprozesse zu beeinflussen, also die Vorstellungen und die Konventionen, auf denen dieselben beruhen, zu befragen und gegebenenfalls auszusetzen, um das »Rückkoppelungssystem gängiger Kategorien« (ebd.: 153) zu durchbrechen. Dieses prozessuale Moment des Durchrechnens auf dem Weg zum Durchbruch, analog dem *Break on through to the other side* der Doors sucht Brinkmann über das epiphanische Erleben zu bewerkstelligen. Darüber sucht er die Rückkoppelung nicht nur zu negieren, sondern dieser auch etwas ent-

gegenzusetzen und der Fortsetzung einer derartigen Automationsschleife zu entgehen. Brinkmann beschreibt dies in *Schnitte* folgendermaßen: »Escaping the prison of the past« (& langsam schnitt ich mir meine Zeit aus Stille zusammen)« (1972/73: 153 sowie 156). Brinkmann erlebt die Wirklichkeit als durchzogen von Bildern, die nicht mehr mit der gegenwärtigen Lebenswirklichkeit übereinstimmen und auf Vergangenes verweisen. Dadurch empfindet er dieselbe durchzogen von Einschränkungen, Geboten und vorwiegend Verboten. Dies spiegelt sich etwa in seinem *Sonntagsgedicht* wider (vgl. 1974: 89f.). Brinkmann behandelt in diesem Gedicht seine Vergangenheit und Gegenwart im »Todesterritorium Westdeutschland« (ebd.: 88) und das Zusammenleben mit »dem kleinstädtische[n] Machtgesocks« (ebd.: 87) vor allem als Schriftsteller, aus dem alleine die Poesie einen Ausweg aus den »toten Sonntage[n]« (ebd.: 89) zu versprechen scheint. Doch hat die Poesie für Brinkmann »nichts mit den Gedichten zu tun. Die Poesie ist manchmal ein wüster, alltäglicher Albtraum« (ebd.). Dabei steht für Brinkmann jedoch nicht die Kritik an der Gesellschaft im Vordergrund, wie er im Nachwort zu seinem Gedichtband *Westwärts 1&2* selbst formuliert. Vielmehr stehe »[h]inter jeder negativen Formulierung [...] tatsächlich eine lebendigere Erfahrung, aber der sprachliche Ausdruck ist mit negativen Konstruktionen und Erzählungen überlastet« (1974/75a: 265f.). Und er fügt hinzu, dass er eben dies, »daß so wenig die lebendigeren und lustvolleren Momente in diesen Gedichten deutlich sind« (ebd.: 266), bedaure.

Der Komponente des Erlebens kommt bei Brinkmann text- wie werkge- netisch, also produktionsästhetisch, eine zentrale Rolle zu, und diese steht auch rezeptionsästhetisch zentral, obgleich er einräumt – oder gerade weil er einräumt –, dass dieser Aspekt vom Konvolut der Destruktion überlagert wie überwuchert werde. Worauf möchte Brinkmann aber rezeptionsästhetisch genau hinaus? In welchem Zusammenhang steht bei ihm das Joycesche Konzept der Epiphanie?

Die Komponenten des Erlebens und des Erkennens finden sich bei Brinkmann als prozessuale Akte in einer intensiven Wechselbeziehung begriffen. Den Epiphanien wohnen als »Kurzzeitgedächtnisszenen«, als *snapshots*, wie Brinkmann sie auch bezeichnet, einige auffällige Momente inne, die in diesem Kontext interessant und aufschlussreich erscheinen. Das Bild, das Brinkmann hierzu beschreibt, handelt von einer Pendeltüre, die über ihre Bewegung den Blick auf etwas frei gibt, was im unbewegten Zustand von derselben verdeckt bleibt. Das bedeutet wiederum, dass etwas oder jemand die Tür in Bewegung versetzt hat. An dieser Stelle kommt der Autor ins Spiel: Geht es Brinkmann in seiner Poetik grundlegend darum, die Vergangenheitsfixierung zu überwin-

den sowie hierüber die Kluft zur als entfremdet empfundenen Wirklichkeit und Umwelt zu überbrücken, so ist es gewissermaßen für ihn alleine die Poesie, die im Stande ist, dies zu bewältigen. Damit verweist er aber gerade nicht auf den Traditionsreichtum kunstvoll gebundener Rede samt Regelkanon, über den der Blick auf Zusammenhänge als Eindrücke zu ermöglichen wäre, sondern auf ein wie beiläufiges Moment, gegeben zwischen Tür und Angel. Brinkmann nennt dieses Moment eines Eindrucks Kurzzeitgedächtnisszene, wobei sich dieselbe sowohl auf die Produktion als auch Rezeption beziehen lässt. Als Kurzzeitgedächtnisszenen hinterlassen sie Eindrücke bei denjenigen – sowohl dem Produzenten als auch Rezipienten –, die einen Blick auf das Geschehen hinter der Tür erhaschen. Diese Eindrücke zwischen Tür und Angel spielen auch bei Brinkmanns Radiosendung eine zentrale Rolle. Hier betrifft der Blick nicht das Auge, sondern das Ohr, das nicht nur hörbare Einblicke in den Autorenalltag bekommt, sondern auch in den Produktionszusammenhang als prozessuale Denk- wie Suchbewegung, bei der die Produktionsmittel und -bedingungen wie auch der Aufnahmmezustand während der Postproduktion selbst mit einbezogen und darüber dem *Blick* preisgegeben werden.

Die Komponente des Erlebens wohnt daher der Epiphanie als Erkenntnisprozess wesentlich inne. Die kurzen, raschen, zufällig anmutenden Eindrücke, die die Pendeltür über ihre Bewegung freigibt, um sie alsbald wieder zu verdecken, diese Möglichkeit des Blicks auf eine Szene, einen Zusammenhang, einen Ausschnitt als »Blitzlicht an einem Schnittpunkt«, verweisen auf non-verbale Vorgänge, wie sie Brinkmann etwa in seinen *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74* beschreibt. An dieser Stelle geht er der Frage nach, was jenseits des Gesagten geschieht:

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 gewordenen 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 man nur durch mühsame Fortsetzung des einmal begonnen Satzes folgt. Was hat sich abgespielt? Was traf zusammen und von welcher Art sind diese Geschehnisse? Sprache verkleinert. (1970/74: 280)

Die Sprache ist Brinkmann zufolge nicht im Stande, diese nonverbalen Gedanken eines Augenblicks ohne Mühe einzufangen und in Worte zu übertragen, ohne dass dabei zwangsläufig wichtige Informationen verloren gehen. Eben diese Kluft zwischen sinnlichem als physischem Erleben und der literarischen Produktion setzt er mit bloßer Abstraktion gleich. Sie gelte es zu überwinden. Wahrnehmen als direktes, amediales Erleben – über die utopische Verfasstheit seiner Bestrebung, der Unmöglichkeit eines amedialen Sprechens jenseits von Sprache, ist sich Brinkmann indes bewusst: »Wahrnehmen als ein wortloser Zustand, ohne Sprache wahrnehmen (eine schöne Utopie!) Schöne Utopie: wahrnehmen, sehen, aufnehmen, erleben ohne durch Wörter, Verstehen, vorprogrammiert zu sein – direkt« (1974/75: 78). Brinkmann geht über die rein sprachliche Darstellung des Erlebens aber auch weit hinaus. Dies zeigt sich nicht nur in den Text-Bild-Montagen, seinen 8-mm-Schmalfilmen und, wie ich im Folgenden noch zeigen werde, in seinem Radiofeature; auch in seiner Prosa und Lyrik macht er poetische Verfahren produktiv, um die Medialität von Sprache performativ im Akt des Lesens zu demonstrieren und darüber das Verhältnis der Vermitteltheit des sinnlichen Erlebens zur angestrebten Unmittelbarkeit zu verhandeln.²⁶ »Daß nicht mehr in Wörtern gedacht (und gelebt) wird, sondern in Bildern«, darin liegt Brinkmann zufolge auch der grundlegende Unterschied der amerikanischen Gedichte »zu den derzeit noch üblichen Gedichten abendländischer Machart« (1969a: 269). Der Weg über konkrete Bilder, im Sinne der Sprache vorgängiger Gedanken und Vorstellungen, stellt für Brinkmann einen Ausweg dar, der bloßen »Reproduktion abstrakter, bildloser, syntaktischer Muster« (1969c: 223) zu entgehen und darüber die Aktualisierung der Muster über die Sprache als zirkulieren-der Bewegung auszusetzen. Darüber hinaus charakterisiert diese Aktivitäten Brinkmann zufolge eine Haltung, die er in der europäischen Literatur vermisst: So habe die amerikanische Szene »völlig selbstverständlich Erfahrungen aus dem Umgang mit technischen Geräten integriert« und sei »über den Gebrauch von Technik zur Radikalisierung der Phantasien auf eine Zukunft hingekommen« – im Gegensatz zur europäischen Literatur, für die ein »an-erzogene[r] anti-technische[r] Affekt« (ebd.: 225) charakteristisch sei –, die

26 Dies macht die Literaturwissenschaftlerin Marion Hiller eindrücklich anhand Brinkmanns Gedicht *Die Stimme* in ihrem Aufsatz *Kreis, Punkt, Linie* deutlich, indem sie aufzeigt, wie er darin »Medialität von Sprache als mündlicher und schriftlicher [darstellt], wodurch das Gedicht auf seine Schriftlichkeit im Verhältnis zur Mündlichkeit durchsichtig wird« (2011: 143).

zu einer »effektiven Erweiterung des menschlichen Bewußtseins« (ebd.: 224) führe.²⁷ Demgegenüber zeige sich »Bewußtseinsabrichtung bereits in der intellektuellen Skepsis den Mitteln gegenüber, die Zukunft konkret in der Gegenwart durchsetzen können«, und daher nutze »[a]ufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben [...] allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden« (ebd.: 225).²⁸ Dem »sich in Beziehung zu ›Maschinen‹ setzen« – vorausgesetzt der Künstler verwendet die mediale Technologien anders als es »herrschende Reglementierungen« intendieren und vorgeben – inhäriert für Brinkmann als künstlerische Haltung die Möglichkeit, der »Denkakrobatik« und der kontinuierlich gesuchten Erhöhung des Schwierigkeitsgrades in der Literatur zu entgehen. Hierüber stünden die künstlerischen Produktionen produktions- wie rezeptionsästhetisch nicht länger für »Lebensersatz statt für Lebenserweiterung« (ebd.).

Diese Erweiterung zeigt sich Brinkmanns Ansicht nach in der amerikanischen Literaturszene insbesondere in der bevorzugten Form dieser Autoren, der Lyrik: »Sie hat sich als die flexibelste literarische Ausdrucksform erwiesen und kommt der gegenwärtigen Betonung des Kurz-Zeit-Gedächtnisses am weitesten entgegen wie auch der neuerlichen Erfahrung des Raumes: in ihr findet eine maximale Raumausdehnung bei minimalem Wort- und Zeitaufwand statt« (1969c: 233). Da für Brinkmann »jedes Gedicht, noch das perfekteste, in sich geschlossenste, vollendetste Gedicht [...] ein Fragment [ist]«, ermögliche es ihm diese fragmentarische Form, »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. Eine andere Möglichkeit sind die unverbundenen Vorstellungen, von einem Satz oder Satzteil

27 So fange die neue amerikanische Literatur entsprechend »in der Gegenwart an, mit zeitgenössischem Material, und hat keine alteingesteten, verinnerlichten Muster, keine heimeligen, liebgewordenen Vorurteile zu verlieren, wenn sie sich auf Gegenwart einläßt ...« (ebd.).

28 Die Abrichtung diagnostiziert Brinkmann nicht nur auf der Ebene der Wörter und in der Sprache, sondern ebenso auf der Ebene der angestammten Kategorisierungen in der Kunst Gattungen und Formen betreffend, die »zu durchschlagen, zu unterlaufen« (ebd.: 229), die es nicht mehr zu beachten gelte. Dagegen sucht die Beat Generation Brinkmann zufolge – wenn auch anfangs »[n]och unbeholfen und häufig ungeschickt« – »die Autorität ›Stil‹, ›Form‹ aufzulösen« und über das Verfolgen privater Vorlieben und Interessen den literarischen Ausdruck mit anderen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten (Musik, Malerei) zu verbinden« (ebd.).

zum nächsten jeweils ein anderes Bild zu bringen.« So habe ihm diese »springende Form, mit den Zwischenräumen, die vorhanden sind, Gedankensprünge, Abbrüche, Risse und neu ansetzen, nach dem zuletzt Geschriebenen«, die »Gelegenheit für mehrere Abflüge gegeben« (1974/75a: 263).²⁹ Sie entspricht der »Sprunghaftigkeit sinnlicher Wahrnehmung« und erscheint ihm dadurch für sein Vorhaben ideal, sucht Brinkmann, wie es Zeller formuliert, doch gerade »[f]ür das direkte Erleben [...] ein adäquates Format. Der fragmentarische Charakter der Wahrnehmungssegmente unterteilt entsprechend den Text und schlägt sich in der Satzstilistik nieder.« (2010: 247f.) Diese Spielform steht Brinkmann zufolge »für mehr Gegenwart, viel vollere Gegenwart, mit den bei Seite geschobenen Wörtern, Ausdrücken, für Gegenwart und Sinnlichkeit und Lust, und dann: Krach! Haut was rein, von außen usw.« (1974/75: 74). Charakteristisch für die amerikanische Schreibszene ist Wellershoff zufolge, dass das Gedicht »mit der Geläufigkeit eines Small Talks, manchmal geradezu ideenflüchtig über Brüche und Sprünge hinweg, von einer Vorstellung zur nächsten gleitet, als wäre es ein spontan entstandener und im Augenblick seiner Entstehung festgehaltener Zufallstext.« (2008: 50) Insbesondere ein Lyriker nimmt für Brinkmann dabei einen zentralen Stellenwert ein: »Die ›Auflösung‹ des Gedichts als totales Kunstwerk mit anspruchsvollem Bild- und Vorstellungsmaterial zu einer subjektiven und beiläufigen Ausdrucksart geschah über die Gedichte Frank O'Haras« (1969a: 257). So ist es eben, wie er es hervorhebt, die »Lockerheit der Autoren im Umgang mit der Sprache und dem Material«, die sich inspirierend auf Brinkmanns Schreibpraxis auswirkt:

Was an den hier versammelten Gedichten neu ist, hängt mit der Überraschung zusammen, daß diese Gedichte da sind. Ich meine, daß in ihnen *Gegenwart* enthalten ist. Eine Sensibilität, die sich nicht in Erinnerungen ergeht. Alles ereignet sich nur *jetzt, in einem Augenblick*, und in diesem Augenblick, und in diesem Augenblick ist die Person, die schreibt, anwesend. Sie schreibt nicht, um ›Literatur‹ weiterzuentwickeln (diese ent-

29 Den Prozess des Gedichteschreibens beschreibt er an einer Stelle sehr plastisch: »Und neue Gedichte: aus Briefetzen, Bruchstücken von Unterhaltungen, die ich hörte oder daran ich selber beteiligt gewesen, Lücken in den Gedichten, Sprünge, Gedichte ohne den Vorsatz, ein Gedicht zu schreiben. Gedichte ›ohne Motive‹, Augenblicksgedichte, ich setze mich hin, gehe von einem Eindruck aus, frage mich dann, wie weiter, lehne mich zurück, nächster Satz, verlorenes Erinnerungsbild, das vorbeizieht auf meinem Bewußtseinsbildschirm, plötzlich Mondlicht, vom Fenster aus gesehen, in einem Baugerüst, das alte etwas sentimentale Bild, warum nicht, wer verbietet das, Gegenwart, die ich jäh, mit einem Stoß spüre, wie weiter, hier in dem Gedicht, das ich gerade schreibe, nein, [...]« (ebd.: 312f.).

setzliche Sache mit der Objektivität!), sie realisiert *sich* jetzt in dem einen Gedicht. Damit stellt sie sich natürlich gegen die bestehenden Vereinbarungen, die Konventionen des abstrakten Denkens. Und das ist nach all den kosmischen Verschwommenheiten, den bekannten lyrischen Empfindungen und didaktischen Klugheiten aus dritter, vierter Hand, die sich z. B. im deutschsprachigen Gedicht der Nachkriegszeit ausgebreitet haben, die wichtigste Entdeckung des amerikanischen Typus von Lyrik: *Gegenwart, die auf den, der schreibt, bezogen ist*, nicht aber die Erfüllung allgemeiner Forderungen ist, die immer Forderungen des Bestehenden sind. Was angestrebt wird, ist der Ausdruck einer Empfindlichkeit *des Einzelnen, seine Abweichung vom vorgegebenen Muster* ›Dichtung‹ und der Norm dessen, was als ›Gedicht‹ bisher so leicht hantierbar blieb, die Abweichung von dem ›Natürlichen‹ der Poesie. Verweigert wird also die von Generation zu Generation weitergereichte ›natürliche‹ Verpflichtung zum ›großen Thema‹. Das ist ein Bruch jenes Kontinuums von Kultur, dessen Anfänge die Beat-Autoren setzten. (1969a: 249)

Diesen Gedichten fehle die »herrische Geste des Besserwissens, des Belehrens sowie die gußeiserne Autorität ›Dichter‹«; folge dies aus der »*Individualisierung* des Schreibens«, so führe es nicht nur zum »Abbau der kulturellen Definition ›Autor‹«, sondern auch der normativ besetzten Vorstellung eines »*Leser[s]*« (ebd.: 255). Dabei fasziniert Brinkmann das Bemühen, »*Literatur zu popularisieren*, die Kluft zwischen ›hohen Kulturleistungen‹ für eine kleine Elite und ›niederen‹ Unterhaltungsprodukten zu verringern« (ebd.: 261). Die Intention, diese Kluft zu verringern, lässt sich auf der Ebene der Gestaltungsverfahren ablesen, die angestammte Kategorisierungen verlassen, worüber sich qua intermedialer Verfahren neue (Erzähl)Techniken herausbilden. Dies konkretisiert Brinkmann produktions- und anschließend rezeptionsästhetisch folgendermaßen: »Es werden Filme mit Lyrik kombiniert, ein Gedichtstext mit Lichteffekten programmiert, Rock-Musik mit Gedichtrezitationen verbunden [...]. So balanciert unser zärtliches Empfinden über die Spitze eines manikürten Fingernagels« (ebd.). An einer späteren Stelle führt Brinkmann die Techniken noch weiter aus, die den »Autoren der ›neuen Sensibilität‹ [...] dazu [dienen], [...] die im Laufe der westlichen Literaturgeschichte sich verfestigte *negative Programmierung* der Sprache aufzuweichen« (ebd.: 267f.). Sie seien als »*die Entsublimentierung*« – und dabei greift er selbst in die »Kiste der intellektuellen Schockwörter« – »*der Gedicht-Kunst* zu verstehen. Die eigene *Optik* wird durchgesetzt, *Zooms* auf winzige, banale Gegenstände ohne Rücksicht darauf, ob es ein ›kulturell‹ angemessenes Verfahren ist, Überbelichtungen, *Doppelbelichtungen* (etwa bei Biotherm), unvorhersehbare *Schwenks* (Gedanken-Schwenks), *Schnitte* – ein image-track« (ebd.).

Neben dem Film als Referenzsystem spielt auch die populäre Musik eine zentrale Rolle. Brinkmann thematisiert und inventarisiert diese nicht nur in seinen Texten³⁰, er sucht die Sinnlichkeit, die Musik – im Gegensatz zur »Lustfeindlichkeit und Unsinnlichkeit [...] überanstrengter Reflexion« (1969c: 246) – zu stiften im Stande ist, auch auf seine poetischen wie poetologischen Texte zu übertragen. Ermöglicht etwa die Rockmusik durch »Handhabung hochtechnischer Geräte provoziertes sinnliches Erleben: die Erschließung neuer Gefühlsqualitäten im Menschen« (ebd.: 239), sucht Brinkmann dieses Erleben u. a. auch über sprachliche Mittel zu realisieren.³¹ Dabei dienen ihm die musikalischen wie die filmischen und fotografischen Inszenierungsformen zur Reflexion der eigenen Schreibstrategien, die einerseits auf eine Erweiterung und Veränderung des medialen Repertoires hinarbeiten. Andererseits sucht Brinkmann über intermediale Bezüge zu altermedialen Darstellungsformen wie der Musik oder des Films diese über Simulation, Evokation und (Teil)Reproduktion produktions- wie rezeptionsästhetisch fruchtbar zu machen. Dabei weitet er seine Reflexion der Medialität als konstitutive Bedingung jeglichen Vermittlungsprozesses auf andere mediale Kontexte aus. Noch in der Vorbemerkung zu *Westwärts 1&2* äußert Brinkmann den Wunsch: »Ich hätte gerne viele Gedichte geschrieben wie Songs. Leider kann ich nicht Gitarre spielen, ich kann nur Schreibmaschine schreiben, dazu nur stotternd, mit zwei Fingern. Vielleicht ist es mir manchmal gelungen, die Gedichte einfach genug zu machen, wie Songs, wie eine Tür aufzumachen, aus der Sprache und den Festlegungen raus« (1974a: 8f.). Auch die Verwertung und Vereinnahmung der Popmusik durch die Musikindustrie ändert an dieser Faszination bis zum Ende nichts, schafft sie es doch seiner Ansicht nach nicht, »eine Auszeichnung dieser Musik zu bewirken, – das sehe ich als etwas sehr Vitales an!« (1974/75: 90f.).³²

30 In den poetologischen Texten *Einübung einer neuen Sensibilität, Der Film in Worten und Angriff aufs Monopol* etwa thematisiert er sein Schreiben als begleitet vom Musikhören. In der *Film in Worten* heißt es etwa: »... wieder hebt sich der Tonarm sanft ab und schwebt geräuschlos und leicht zur Seite, um dann wieder zurückzuschweben und sanft auf der Platte sich abzusetzen. Das feine, dünne Knistern ist der Raum, den du zum ersten Mal deutlich hörst, wohin geht er? Er wird von deinem Körper geschluckt, der eine große Rock-Maschine ist.« (1969c: 246)

31 Die intermedialen Austauschprozesse zwischen populärer Musik und Pop-Literatur untersuchen u. a. Jörgen Schäfer, Sascha Seiler und Markus Tillmann in ihren Studien (vgl.: Schäfer 1998; Seiler 2006; Tillmann 2013).

32 Obgleich Brinkmann in einer Vita, die er an Hartmut Schnell schickt, den Film und die Musik betreffend schreibt: »[Z]wischen 1960 und 1969: leidenschaftlicher Nachtkino-

Der Kulturwissenschaftler Bazon Brock, der die zentrale Rolle Brinkmanns als »Lyriker, *pathfinder* und unermüdlicher Vermittler seiner amerikanischen Kollegen sowie als Medienexperimentator« (2008: 14) betont, streicht für die Bewegungstendenzen der 1960er Jahre heraus, dass diese im Wesentlichen

auf das Erzwingen der Differenz zwischen Gedanken, Vorstellung und Ausdruck gerichtet [waren], in dem begründeten Gefühl, dass nur aus diesen klaffenden Abgründen und dem Verzicht auf den großen Brückenbau, wie ihn Pontifex maximus, Himmelsleiterakrobaten und Logopäden zu erreichen versuchten, Realitätserfahrung zu gewinnen sei. Das Denken in Differenzen, z. B. der zwischen Bewußtseinsleistungen und sprachlicher Kommunikation, begründet den Lerneffekt und die Erfahrung. Es galt nicht, entweder für die Dinge oder für die Worte, entweder für das Denken und die Philosophie oder für die inneren Vorstellungen und die Psychologie oder für die Symboljongliererei der Literaten eine Parteinahme zu erzwingen; auch galt es nicht, die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erfahrung gegen die Vermitteltheit der sprachlich getragenen Kommunikation zu setzen (den Dingen ihre begriffliche Kennzeichnung wie eine zu klein gewordene Haut abzuziehen, damit die Nacktheit der Realität sichtbar werde). Vielmehr wurden ästhetische, ethische oder Erkenntnisakte gerade dadurch herausfordernd interessant, dass sie mit der Differenz von Bewußtsein, Sprache und Kommunikation sowie mit der Unterschiedenheit von Vorstellung der Welt, deren symbolischen Repräsentation oder ihrer faktischen Gegebenheit bewußt zu operieren, ja zu spielen wußten. Auch hierin verkörpert Brinkmann in einmaliger Weise die Erfahrungen der Differenzlogik in allen Disziplinen, denen er sein Interesse zuwandte: der Neurologie, der Neuropathologie, der Erkenntnistheorie wie den Massenmedien, der Konsumwerbung und der Sozialisationskonzepte zwischen antiautoritärer Erziehung und Reformpädagogik. (Ebd.: 19)

Der Suche nach der Verwirklichung eben dieser Realitätserfahrung über das bewusste Operieren und Spielen mit Vorstellungen und Mustern, zwischen präsentischem Erleben und bloß vermittelter Repräsentation desselben wie der ihr innewohnenden uneinholbaren Differenz, versucht Brinkmann als »Hochleister der Abweichung« (ebd.) nicht nur über das Schreiben, sondern über einen Wechsel in andere Medien – über Experimente mit der Fotokamera, dem Tonbandgerät und dem Schmalfilm – zu begegnen. Brock sieht darin einen Akt der Entlastung für den Künstler, der indes nicht nur auf die (audio)visuellen Medien zutraf: »Denn mit der *lighterature*, also der Lichtschrift der optischen Systeme zu schreiben, verlagert die produktive Arbeit mit der

gänger, amerikanische B-Filme/ ab 1970 kein Interesse mehr an Kino und Filme/ seit 1967: Beschäftigung mit Rock'n'Roll-Musik (ab 1972 abgebrochen)/« (ebd.: 114).

Differenz nur vom Künstler auf den Betrachter. So konnten sich die Künstler entlasten, aber die Frage nach dem Wesen und der Leistungsfähigkeit symbolischer Weltrepräsentation und des Bewusstseins von eben dieser Welt war damit keinen Schritt weiter geführt« (ebd.: 21). Ist Brock auch hinsichtlich dieses Gedankens, die Entlastung betreffend, insofern zuzustimmen, als Brinkmann den Medieneinsatz nicht als finalen Ausweg erachtet, der Differenz hierüber im Sinne einer Fluchtlinie zu begegnen, so wohnt der Arbeit mit und an der Differenz über die Auseinandersetzung mit etwa dem Radiodispositiv doch mehr als nur eine Verlagerung auf die Rezeption inne. Die Verlagerung birgt potentiell Erkenntnisprozesse auf Seiten der Rezeption, um die es Brinkmann in diesem Fall auch geht. Dieses Moment betrifft das Aus-Setzen normativer Muster über das radikale Offenlegen der Mittel der Inszenierung, auf die ich noch zurückkomme.

4.2 Brinkmann, die Reproduktionstechnologien und die Massenmedien

Brinkmann zufolge ist es jederzeit notwendig, dass Dichter »gegen Formulierungen schreiben« (1974/75a: 275), gegen »programmierte Wortkombinationen« (ebd.: 310). Dieser Widerstand richtet sich gegen die »allmächtigste Begrenzung unseres Bewußtseins [...] über [...] feste[] Gewohnheiten, die in den Oberbegriffen gespeichert sind, auf der Ebene alltäglichen Verhaltens, in den zwischenmenschlichen Beziehungen wie in den Denkbewegungen« (1970/74: 288). Werde die Sprache indes »von den Massenmedien bestimmt, von Verwaltern, Ämtern, den sogenannten Kulturinstituten wie Schulen und dem Geschäft« (1974/75a: 263f.), die diese Gewohnheiten als (Seh- und Hör)Erwartungen organisieren, Sprach- und Lebensstil wie Selbstverständnis hierüber prägen und über den Rückgriff auf diese Muster das schwerfällige »Fossil« (ebd.: 263) Sprache aktualisieren, so werde »jeder Ansatz eines poetischen Empfindens verfolgt, »fertig gemacht«, ausgerottet [...] durch Massenmedien und ihre Angestellten« (ebd.: 258). Die »negative Programmierung der Sprache« (1969a: 268) ist demnach nicht nur eine Konsequenz literarischer Praktiken; Brinkmann bezieht diese ebenso auf die Massenmedien, wie er in der Besprechung zu dem Roman *Nova Express* von William S. Burroughs ausführt:

Wörter rufen bestimmte Vorstellungen hervor, die wieder zu Wörtern gerinnen. [...] Wörter reagieren auf Wörter, und diese Klamotte wird jeden Tag in den Massenmedien neu aufgeführt. Sie ist inszeniert in den verschiedensten politischen Proklamationen, den täglichen Kommentaren, Bildstreifen, Fotos wie im Agitationszirkus auf der Straße. Dagegen gesetzt ist Stille, 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 Reaktionsschema und damit vorausberechenbare Verhaltensweisen herauslesen lassen. (1970: 205)

Das Schreiben von Burroughs – er selbst bezeichnet es auch als Denken »in Bildern [...] ohne Wörter« (zit. n. ebd.) – richtet sich Brinkmann zufolge gegen dieses *Reizreaktionsschema*, immerzu aktualisiert über die »angestellten Sprechautomaten der Massenmedien« (1974/75a: 275). Die Zusammenarbeit zwischen Intellektuellen wie Dichtern und den Massenmedien wiederum erachtet Brinkmann prinzipiell als eine symbiotische Beziehung, jedoch gerate diese »schnell zum offenen Parasiten der Apparate«. Zudem halten sich die Massenmedien ihm zufolge »ihre Horde Intellektueller« (ebd.: 288), die dieselben beliefern statt sich der medialen Technologien zu bedienen:

1974, da ich dies schreibe, gilt für den westdeutschen Sprachbereich, daß, von den berufsmäßigen und fast immer im Angestelltenstatus sich befindenden Intellektuellen, die »die Medien bedienen«, wie mir einmal bei einer Selbstcharakterisierung aufgefallen ist, sie bedienen die Medien und nicht umgekehrt, daß sie sich der Medien bedienen, jene lebhafteste, lebendige Bewegung, die zwischen 1965 und 1970 vorhanden war, noch einmal von den geschickten, den Medien in den Arsch kriechenden Intellektuellen zusammengeschlagen worden ist. Und 1974, da ich dies hier ohne Netz schreibe, ein Netz, das mich abfängt, eine Ideologie mit entsprechenden Begriffen, nicht einmal poetischen, ist auch jeder lebendige Impuls, der so stark zwischen 1965 und 1970 an den verschiedensten Orten sich auszudrücken versuchte, fast zerstört. [...] Nur vier Jahre sind vergangen, und die ekstatischen Erfahrungen jener Jahre zwischen 1965 und 1970 sind nach dem Begriffsschema der Massenmedien, der Tageszeitungen, der Fernsehfeuilletonisten, der Angestellten der Öffentlichkeit, die adaptieren, was zum Alten paßt, zur weiteren Einzementierung nützlich ist, oft selbst bei denen, die sie selber gemacht, erlebt haben, inzwischen wieder eingeordnet. Doch läßt sich Freude nicht einordnen. Da alle 5 Jahre inzwischen die Generationen wechseln und »vom Fenster weg« sind, mag vielleicht noch 5 Jahre Zeit vergehen, bis sich jene Ansätze noch einmal bewegen. Die Generation im Moment transportiert lediglich das erstarrte, tote Begriffsmaterial des 19. Jahrhunderts, das Ende der 60er Jahre die Lust, die Freude erschlug, und ist uninteressant. Das scheint mir als

Situation jetzt. Ein toter Fluß zieht durch die Stadt, in der ich diese Seite schreibe. (Ebd.: 265)

1970 – »der Schnitt und die große Kontrollmaschine stoppte den Aufbruch, setzte Nostalgie in Umlauf, alte Formen« (ebd.: 308):³³ Der Dichter sei indes »dem vorgedruckten Verständnis, das in den Redaktionen der Massenmedien sitzt«, ausgeliefert, die vormals überwunden geglaubte Kluft (auch wenn sich diese für ihn de facto niemals tatsächlich als überwunden darstellt) scheint sich 1970 für Brinkmann erneut zu vergrößern – das einstmals Erkämpfte einer regressiven Entwicklung anheim gegeben: »In einem Gebiet, in dem das Sprechen von installierten Kontrollmaschinen, den Massenmedien, bezogen wird, in dem an jedem Tag die grauesten, farblosesten Vorstellungen gesammelt und wiedergegeben werden, scheint nur ›logisch‹, daß diese Art Zerstörung des Sprechens, des Ausdrucks betrieben wird« (1974/75a: 269). Seiner Ansicht nach ist die »westdeutsche (& vermutlich überhaupt deutschsprachige) Poesie nahezu ausgestorben, überlastet, ausgeräubert von den politischen Begriffen (was ist darin begriffen?), eine Hinwendung zur Politik, die zweifelsohne die ehemals mächtige Religion ersetzt hat, der Glaube an Politik, an den Staat, die staatliche Form [...]« (ebd.: 279). Seine radiophone Arbeit *Die Wörter sind böse* lässt sich in dem Kontext des Vorwurfs eines offenen Parasitentums und der Zerstörung der Sprache als Moment des Widerstands hören. Denn, dass mediale Technologien indes nicht nur manipulativ sondern auch emanzipierend wirken können, hängt in erster Linie mit ihrem Gebrauch zusammen, was bereits McLuhan betont, an dem sich Brinkmann u. a. orientiert: »Die Auswirkungen der Technik zeigen sich nicht in Meinungen und Vorstellungen, sondern sie verlagern das Schwergewicht in unserer Sinnesorganisation oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung ständig und widerstandlos. Der ernsthafte Künstler ist der einzige Mensch, der der Technik ungestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderung der Sinneswahrnehmung erkennt« (1964: 30). Stellen die »neu-

33 Was die »Abkehr von Literatur«, wie er sie ohne weitere Erklärungen auch in der »Vita«, die er an Hartmut Schnell schickt, mit 1970 datiert, genau in diesem Jahr speziell auslöst, darüber kann indes nur gemutmaßt werden. Auf 1970 datiert Brinkmann auch die Abkehr von Kino und von Filmen. In der »Bibliografie«, ebenfalls in den *Briefen an Hartmut* als Bestandteil des Briefwechsels veröffentlicht, steht unkommentiert und damit übereinstimmend: »Bruch mit der offiziellen Literaturszene der BRD seit 1970« (vgl. 1974/75: 107–116).

en Medien und Techniken, durch die wir uns selbst verstärken und ausweiten, [...] gewaltige kollektive Eingriffe dar, die ohne antiseptische Mittel am Körper der Gesellschaft vorgenommen werden« (ebd.: 82), kommt der Kunst ein zentraler Stellenwert zu. Sie kann der ständigen und widerstandslosen Sinnesorganisation über die neuen Medien etwas entgegensetzen und insofern Widerstand leisten. Brinkmann knüpft an diese Überlegungen McLuhans an, wie die Literaturwissenschaftlerin Stephanie Schmitt, die sich in ihrer Dissertation mit intermedialen Strategien in Brinkmanns Gesamtwerk auseinandersetzt, betont, indem Brinkmann den Literaturbegriff für popkulturelle Themen öffnet »und versucht andere Formen medialer Vermittlung unter Berücksichtigung des Primats der sinnlichen Wahrnehmung zu integrieren« (2012: 36). Dabei scheint meiner Ansicht nach weniger die Sprachkrise der wesentliche Ausgangspunkt wie Motor für seine radiophone Aktivität, wie es Epping-Jäger in Bezug auf die akustischen Arbeiten Brinkmanns postuliert, als vielmehr Brinkmanns Sprachkritik. Auch Kleiner bewertet die Sprachkrise als einen wesentlichen Teil der Brinkmannschen Inszenierung: »Seine Sprachkritik inszeniert Brinkmann stets in einer performativen Krisenrhetorik: Sprache verdinglicht Wirklichkeit, *tötet* damit aus der Perspektive von Brinkmann alles Lebendige« (2013: 23). Über die radiophone Inszenierung seines Autorenalltags und ihre Offenlegung als Inszeniertes forciert Brinkmann das Moment der Irritation als Möglichkeit des Erkennens und der Erkenntnis, die er ganz allgemein zu realisieren sucht: »Für einen Augenblick wird durchschaubar, was vertraut und daher längst durchschaubar ist, wenn Irritation auftritt« (1969a: 258). Somit stehen insbesondere Wahrnehmungsbewusstwerdung wie medienspezifische Verfahrensweisen des Mediendispositivs programmatisch zentral, was ich im Folgenden anhand der Radiosendung detailliert zeige.

4.3 Die Sendung *Die Wörter sind böse*

Aufbau des Autorenalltags

Die von Brinkmann konzipierte wie überwiegend von ihm selbst realisierte Sendung lässt sich in insgesamt 18 Sequenzen sowie weitere Zwischenspiele unterteilen. Diese Einteilung folgt einer Systematik, die für mich beim Abhören der Sendung, von Fall zu Fall abwägend, insofern sinnfällig ist, als sie so-

wohl inhaltliche als auch formale Kriterien berücksichtigt. Da mir ausführliche Notizen und (Re)Notationen Brinkmanns hierzu nicht vorliegen, gestaltet sich die Einteilung wie folgt: Teilweise erfolgt sie aus inhaltlichen oder formästhetischen Gründen oder aber sie richtet sich nach den Tracks der Originaltonbandaufnahmen *Wörter Sex Schnitt*, falls diese mit Abschnitten der Sendung übereinstimmen bzw. sich mit denselben überschneiden. Die einzelnen Sequenzen und (teilweise episodischen) Zwischenspiele beschreibe ich im Folgenden sowohl inhaltlich als auch produktions- sowie rezeptionsästhetisch.

Innerhalb der ersten Sequenz (00:00–03:40), die ich, dieses Kapitel einleitend, transkribiert habe, führt sich der Autor biografisch ein, beginnt seine autobiografische Sendung also in medias res mit einem subjektiv eingefärbten Blick auf sein Leben. Seine lebensgeschichtlichen Fakten reiht er über eine parataktische Satzkonstruktion fragmentarisch aneinander. Brinkmann endet an dem Wendepunkt seines Schaffensprozesses, mit dem Rückzug aus der literarischen Öffentlichkeit 1970: »Ich kann das theoretische, schrappige Formuliergewusel und die kulturellen Wörter nicht mehr ertragen« (03:33–03:40). Den Text, den Brinkmann, so ist zu vermuten, im Vorfeld der Postproduktion verfasst hat und erst im Studio einspricht, verliert er auffällig unbetont und relativ schnell in der reflexionsarmen Studioakustik. Seine Stimme kennzeichnet eine weiche, dunkle Klangfarbe, die – auch wenn er den Text zügig spricht – nicht unruhig oder beunruhigend wirkt. Brinkmann spricht den Text nahe am Mikrophon. Verbunden mit dem leichten Zungenschlag und der hochdeutschen Aussprache mit leichter dialektalen Färbung, scheint er dem Hörer grundsätzlich zugewandt, zeigt an, dass die kommenden rund 50 Minuten von seinem Autorenalltag – wie persönlich oder unpersönlich dieser werden wird, ist hierbei noch nicht abzusehen – handeln werden. Die Sequenz abschließend, montiert Brinkmann eine Anweisung an die Tontechnik dahinter: »Ja, Band einspielen« (03:40–03:41), wobei er dies aus einiger Entfernung zum Mikrophon und in differenziertem Tonfall vollzieht. Durch die Wiedergabe der Kommunikation mit der Regiekabine verweist die fertige Produktion auf die ihr vorgängigen Prozeduren des *in Form Setzens* während der Postproduktion und damit auf ihre Beschaffenheit als Medienkonserve: als zuvor *in Form Gesetztes*. Gleichzeitig spielt Brinkmann hierüber mit der performativen Struktur des Radiodispositivs als präsentischer Grundform, denn die Aufforderung kann – als grundsätzlich irritierendes Moment – auch als (ungeplant hörbarer) Teil einer Live-Sendung aufgefasst werden. Sind derartige Prozesse normalerweise in den Sendungen intransparent, lässt Brinkmann diese bereits zu Beginn, im Anschluss an eine persönliche Einführung, in Erschei-

nung treten. Er weist schon zu einem frühen Zeitpunkt auf die der Sendung zugrunde liegenden Montageprozeduren respektive auf die verschiedenen an derselben beteiligten Akteure hin, wobei er deren Agieren als ein von ihm gesteuertes ausweist. Dieser Vorgang stellt eine erste potentielle Irritation während des Zuhörens dar. Die Irritation setzt sich fort, wenn im Anschluss die blechernen Klänge einer Spieldose zu hören sind – bedient wird diese über eine Kurbel, deren Abspielgeschwindigkeit von der Schnelligkeit der Kurbelbewegung abhängt –, wobei das Abspielen der Klänge durch die Beschleunigung der Drehbewegung eine entsprechende Erhöhung des Tempos erfährt, bis diese schließlich in ein aggressiveres, dumpfes Geräusch übergehen, das an Schläge auf Blech, kombiniert mit dem Klirren eines Schlüsselbundes, erinnert (vgl. 03:41–04:19). Diese Schläge tönen wie Schüsse, wirken körperlich und bedeuten – auch im Gesamtzusammenhang mit einer Featuresendung zu einem Autorenalltag – noch eine Steigerung der Irritation bis hin zur Verunsicherung, die aufhorchen und danach fragen lässt, was sich im Sender abspielt. Spätestens hier wird deutlich, dass diese Produktion weder den üblichen Produktionsstandards entspricht noch auf die gewohnten Vermittlungsformen und Verfahren der Darstellungen des Features wie auch anderer radiophoner Erzählformen zurückgreift. Keine sanft ein- und ausschwingenden Bleepoperationen kündigen sich hier an, die im Zeichen einer intransparenten im Sinne einer negativen Radioästhetik stehen. Das Gehör gerät nach knapp dreieinhalb Minuten bereits wortwörtlich unter Beschuss. Ohne weiteren Übergang findet sich der Zuhörer in der zweite Sequenz (04:20–05:39), nahtlos daran anschließend, in der akustischen Geräuschkulisse einer Straße, der Kölner Innenstadt, wie wir noch erfahren: Die harten Schläge, die den Eindruck von Schüssen evozieren, gehen abrupt über in zügig voranschreitende Schritte, die ihrem Klang zufolge auf eine asphaltierte Straße schließen lassen. 13 Sekunden lang sind Brinkmanns Schritte auf dem Asphalt, sind Straßengeräusche, an- und abschwellende Geräusche von vorbeifahrenden Autos zu hören – raschelndes Laub verweist auf die Jahreszeit Herbst, die Zeit der Aufnahmen –, bis seine Stimme mit Variationen zum »gelbschmutzige[n] Himmel« über Köln einsetzt:

Ein gelber schmutziger Himmel. Ein gelbschmutziger Himmel, ein gelbschmutziger Himmel, ein gelbschmutziger Himmel – über mir, ein gelbschmutziger Himmel, ein gelbschmutziger Himmel – über mir, ein gelbschmutziger Himmel, ein gelbschmutziger Himmel, der überhaupt nicht aufhört, ein gelbschmutziger Himmel, der überhaupt nicht aufhört in diesem Augenblick, ein gelbschmutziger Himmel, ein gelber schmutziger Himmel, ein gelber schmutziger Himmel, ein gelber schmutziger Him-

mel, ein mieser gelber dreckiger schmutziger Kölner Himmel, ein mieser Himmel, ein verdammter Scheißdreck von Himmel, ein mieser gelber schmutziger Kölner verfluchter elender Kackhimmel, ein von Lichtfetzen zerkackter Himmel, ein mieses Stück von Himmel, ein Kackhimmel, ein riesiger Scheißdreck von Himmel, jetzt, in diesem Augenblick, ein Scheißdreck, ein Scheißdreck, überall ein Scheißdreck, ein elender Mistdreckhimmel ... (04:31–05:39)³⁴

Brinkmann spricht hierbei nicht direkt ins Mikrofon, sondern hält es auf Distanz – die Schritte und Worte sind etwa gleich laut und heben sich von der Geräuschkulisse der Straße ab, wie sie mit dieser verbunden und darin zu verorten sind.³⁵ Dabei verschärft sich Brinkmanns Ton in der Variation zum

34 Die Wechselwirkung des Gehens und Denkens verweist als Figur auf ein wichtiges Moment in Brinkmanns Werk als poetologisches Thema. Olaf Selg beschreibt die Sprachbeiträge, die Brinkmann bei den Spaziergängen aufnimmt, in einem Aufsatz zu den Tonbandaufnahmen als »die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Gehen« (2007: 49). Dies ist meiner Ansicht nach zu relativieren, insbesondere auch deswegen, da er konstatiert, dass »Brinkmanns »Sich-Freisprechen«, so bezeichnet er dessen Sprechen vor dem Mikrofon, ihm zufolge »ein befreiender Schritt hinaus aus der Fixierung der schriftsprachlichen Formulierung, hin zur, wenn auch nicht immer genutzten, Möglichkeit der Spontaneität des Sprechens.« (Ebd.: 60) Dies ist meines Erachtens trotz der Relativierung, die Selg vornimmt, grundsätzlich nicht zutreffend und führt zu irreführenden Schlussfolgerungen. Die Aufnahmen während des Spazierengehens sind zwar, wie Markus Fauser bemerkt, eine »direkte Umsetzung« (2016: 61) des poetologischen Themas des Gehens, doch stellen diese meiner Einschätzung nach keinen Ausweg im Sinne eines befreienden Moments dar. Die Umsetzung hält insofern keine Fluchtlinie bereit, als sich Gehen und Denken in den Aufnahmen – analog zu etwa Brinkmanns *Gedicht*, wie es Fauser aufschlussreich analysiert – gewissermaßen als einem »spiralförmigen Gang ohne Fortkommen« (ebd.: 59) leerläuft.

35 Ich schließe deswegen auf Brinkmanns Schritte, die hier zu hören sind, da einerseits seine Stimme zu vernehmen ist, andererseits steht ihm ja ein portables Aufnahmegerät zur Verfügung, das ihn die zwei Monate, in diesem Zeitraum entstehen die Vorarbeiten zur fertigen Radiosendung, zur Verfügung steht. Nun ließe sich einwenden, dass Brinkmann die Sprachaufnahmen nachträglich mit einer Geräuschkulisse unterlegt hat. Da hiervon jedoch vor dem Hintergrund seiner Poetologie nicht auszugehen ist, lässt sich eine derartige Vermutung prinzipiell ausschließen. Steht das eigene Erleben im Prozess des Schreibens bei ihm zentral, so wäre es widersinnig, dass er gerade dort, wo im Falle der Tonbandaufnahmen die Kluft zwischen Gedanken und Niederschrift über die Aufnahmetechnik zu überwinden ist, diese Möglichkeit aussetzt. Wären hierüber auch weitere Irritation – etwa dass die Stimme und die Geräusche über unterschiedliche Raumakustik in einem Spannungsverhältnis stehen – möglich, ist dies jedoch rezeptionsästhetisch nicht der Fall. Deshalb kann ich davon ausgehen, dass sich Brinkmann hier nicht zusätzlich, im Hinblick auf die Wirkung, gewissermaßen unnötige Arbeit über weitere, kleinteilige Bandoperationen macht.

Himmel über Köln zunehmend, wobei er das Mikrophon gleichzeitig weiter entfernt zu halten scheint, da, obgleich seine Stimme wütender und aggressiver wirkt, diese für den Zuhörer eher leiser als lauter wird, während das Ansteigen der Lautstärke dennoch spürbar bleibt. Wird seine Stimme am Ende der Sequenz ausgeblendet, kontrastiert diesen zunächst sachte angekündigten Wechsel schließlich ein scharfes Geräusch, das als Schnitt zwischen den Szenerien fungiert und die beiden Sequenzen hörbar voneinander absetzt.³⁶ Dieses erinnert etwa an das harte Geräusch beim schnellen Schließen einer Schublade. Da es so tönt, als sei das Geräusch nicht im Nachhinein einmontiert, sondern Teil der anschließenden Sequenz, liegt die Vermutung nahe, dass es bewusst entstanden ist, indem Brinkmann das Mikrophon des Tonbandgeräts etwa grob auf dem Tisch ablegt, bevor er über seine Stimme abermals in Erscheinung tritt. So setzt Brinkmanns Stimme direkt, nicht im reflexionsarmen Aufnahmerraum, sondern aufgrund der Akustik und der sonst fehlenden Geräuschkulisse vermutlich in seiner Wohnung aufgenommen, mit der Ankündigung ein: »Ich lese jetzt ein Gedicht«. Wurde seine Stimme in der vorherigen Sequenz ausgeblendet, so spricht er diese Worte nun nahe und direkt ins Mikrophon. Dabei intoniert er die dritte Sequenz (05:40–06:26) nicht nur einleitend, sondern durchweg auffallend monoton, setzt die Stimme nach dem Verlesen des Titels des Gedichts nicht ab, geht direkt über in das Vortragen eines Textes, der – hiervon ist aufgrund der Rezitationsweise auszugehen – schriftlich vorliegt, das Gedicht *Kaputter Wasserkran*.³⁷ Dieses spricht Brinkmann, der parataktischen Struktur gemäß, als eine Art inventarisierende Liste relativ zügig, löst der kaputte Wasserkran doch eine Kette an Aktionen aus. Hierüber unterstreicht Brinkmann die Alltäglichkeit des Vorfalls und die Kreisbewegung der aus dem Vorfall resultierenden Handlungen, führen sie

36 Die Vorgang des Ausblendens ist zwar nur zwei Sekunden lang, da dieser jedoch im gesamten Stück eher eine Ausnahme als Gestaltung des Übergangs darstellt, fällt die Blende als Gestaltungsverfahren im Gesamtkontext des Hörspiels auf, da der Anschluss zur nächsten Szenerie und damit der Übergang zwischen zwei in der Abfolge miteinander konfrontierten Räumen, dem Stadt- und dem privaten Wohnraum, hier von Brinkmann noch verhältnismäßig behutsam vollzogen wird.

37 Da sich dieses Gedicht nicht in seinen (auch nicht posthum) veröffentlichten Bänden finden lässt, kann weder entschieden werden, in welchem Verhältnis die verbalisierte Ausgestaltung Brinkmanns und die schriftliche Fassung des Gedichts *Kaputter Wasserkran*, eben nicht als *Wasserhahn* intoniert, sondern verfremdet, stehen und in welchem Zusammenhang dieses Gedicht entstanden ist, ob es etwa rein für die mündliche Rezitation und im Kontext der Radiosendung entstanden ist.

doch bis zum Ende zu keiner Lösung des Problems, sondern gliedern sich gewissermaßen in die übrigen rituellen Handlungen des Alltags zusätzlich ein:

Ich lese jetzt ein Gedicht – kaputter Wasserkran. Kaputter Wasserkran, viel Arbeit. Anrufen, rumlaufen, ausmessen, selberrnachen, nachfragen, Gummidichtung besorgen, Gewinde, nachfragen, abstellen, versuchen, Miete bezahlen, wohnen, beim Hausbesitzer nachfragen, Formate, Vergleiche, im Kopf, den Kopf schütteln, reden, ein staubiger Keller, die Farben, noch einmal nachfragen, nach oben gehen, aufgeben, am nächsten Tag wieder, vernickelt, das Tropfen im Zimmer, der Wasserkran läuft weiter, Hanf besorgen, rumlaufen, ausmessen, selberrnachen, fragen, Gummidichtung besorgen, Gewinde, nachfragen, abstellen, wohnen, Miete bezahlen, kaputter Wasserkran.

Wurde der Zuhörer bisher mit der Abkehr Brinkmanns von der westdeutschen Literaturszene, der Abneigung gegenüber seiner großstädtischen Umgebung konfrontiert wie ebenso mit der ästhetisch-poetischen Negation einer harmonischen Beziehung zu dem Kontext der Radiosendung als Bestandteil des Radioprogramms des Massenmediums, so bekommt der Rezipient nun erstmals (innerhalb der Sendung) Brinkmanns Poesie zu hören, die er zwar als Gedicht ankündigt, die jedoch – wie bereits innerhalb der Poetologie angesprochen – mit einer tradierten Vorstellung und das pointiert dieses ausgewählte Gedicht, nichts gemein hat. Er kündigt seine Gedichtrezitation trocken an, verweist dabei qua intermedialer Systemerwähnung als Rekursverfahren auf die literarische Gattung der Lyrik, um die damit aufgerufenen Erwartungen und Vorstellungen als Konventionen anschließend fern jeglichen pathetischen Tons mit dem alltäglichen wie beiläufigen Gestus des Gedichts zu kontrastieren. Brinkmann nutzt die performative Struktur des Mediendispositivs nicht, um etwa das zentral stehende Thema des Verhältnisses von Schriftlichkeit und Mündlichkeit nun von Letzterer aus situativ zu beleuchten. Eine Überbrückung respektive ein (spannungsreiches) Kontrastieren, wie es sich als Spiel mit dem Voll- wie Entzug von Bedeutungskonstitutionen in seiner Lyrik rezeptionsästhetisch so reizvoll herausbildet, findet hier bereits durch die Wahl des Gedichts weder innerhalb dieses Verhältnisses statt – im Gegenteil, mutet doch das Gedicht vor allem als To-do-Liste bevorstehender Aktionen an –, noch werden tradierte Vorstellungs- als Orientierungsmuster erhabener Kunst bedient. Es gründet auf der Stille der Schriftlichkeit und Verschriftlichung und bleibt dem präsentischen Modus der Sphäre der Mündlichkeit wesensfremd. Brinkmann holt den Rezipienten nicht ab respektive wendet sich ihm zu, sondern konfrontiert ihn, in so pragmatischem wie unversöhnlichen Gestus.

Die dritte Sequenz geht im Anschluss an die Gedichtrezitation ohne einen hörbaren Schnitt über in die vierte (06:27–09:08), die wiederum mit Brinkmanns geräuschvollen Schritten auf der Straße beginnt und in der er sich mit dem Unterschied zwischen Sprechen und Schreiben, der Mündlichkeit und Schriftlichkeit auseinandersetzt: »Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen. Sprechen, dazu gehören Situationen. Beim Schreiben gehört Stille dazu und ein langsames Zerlegen von winzigen Augenblicken in die einzelnen, in den einzelnen, in die einzelnen Bestandteile« (06:32–06:54).³⁸ Diese Gedanken unterbricht Brinkmann durch einen beschreibenden Einschub seiner Umgebung, durch Kommentare zu seiner gegenwärtigen Situation im Akt des Spazierengehens und Sprechens; er unterstreicht also auch hier den Kontext, in dem er sich, diese Überlegungen verbalisierend, befindet und die gleichzeitig auf schriftlich fixierte Versatzstücke oder zumindest im Vorfeld bereits vollführte Gedankengänge verweisen. Dies folgere ich aus der eigentümlichen Betonung der Satzbestandteile, die nicht auf ein situatives Sprechen hindeuten, denn die Sprechpausen stimmen nicht mit der syntaktischen Ordnung überein. Sie stehen im Gegenteil in einem Spannungsverhältnis zwischen Semantik und Syntax. Ist es hier auch kein Dialog, den er mit jemandem über den Unterschied von Schreiben und Sprechen führt, so ist es doch ein verlaubliches (Selbst)Gespräch mit und vor dem Mikrophon, das Brinkmann als Gedankenspiel – hörbar für den Zuhörer nachvollziehend – arrangiert, wobei er über das Sprechen für und vor dem Mikrophon eben kein eigentliches Gespräch mit sich alleine führt:

Wenn ich alleine spreche, dann fällt mir meistens nichts ein. Sind andere Leute da, lass ich mich gerne anregen. Gerade geht ne Jalousie runter. Ich geh wieder an dem Fenster vorbei, in das ich hineingucken kann und hinten hängt eine Geige mit einem Geigenbogen an der Wand, ringsum, überall vor den Fenstern Blumentöpfe, überall kleine Vierest, Vierkess, Viereckige Kästchen. Ein dünnes Geäst bei mir drüber. Wieder n Auto. Tatsächlich, Schreiben, an der Schreibmaschine, ist etwa völlig anderes als Sprechen. Schreiben kann man nur allein. Sprechen macht man mit vielen Leuten. Wahrscheinlich bin ich gar kein Schriftsteller. Ich weiß gar gar nicht, was ein Schriftsteller ist. Manchmal kommt mir das so blödsinnig vor. Manchmal bin ich auch sehr ängstlich, weil die Leute überall denken, da kommt n Schriftsteller und dann sitzen sie stumm da und warten, was der eigentlich sagt. Ja, was soll ich denn sagen? Was kann ich diesen Leuten, die irgendwo sitzen, und darauf warten, dass jemand

38 Wobei er die Versprecher eben nicht tilgt – sie sind Teil der Radiosendung.

spricht, was kann ich diesen Leuten sagen? Nur das, was ich geschrieben hab. (06:55–09:07)

Brinkmann nutzt die Möglichkeit der unmittelbaren Aufzeichnung, um sich für den Hörer in den anonymen Straßen über die Beschreibung dieser gewöhnlichen Szenerien zu verorten. Auch diese Passage durchziehen potentiell irritierende Momente, wenn Brinkmann etwa auf ein vorbeifahrendes Autos hinweist, das für den Hörer als Geräusch relativ einfach zu entschlüsseln ist. Gerade diese Verdopplungen provozieren paradoxerweise die Frage, ob die beschriebene Umgebung tatsächlich mit derjenigen übereinstimmt, die er beschreibt. Andererseits betont er hier, dass sich das Sprechen wiederum auf Geschriebenes rückbezieht und demnach immerzu in diesem Kontext, der dem Gesprochenen insofern vorausgeht, zu sehen ist. Brinkmann negiert solchermaßen den zu Beginn der Sequenz postulierten Gegensatz von Sprechen und Schreiben, resultiert ersteres doch aus letzterem, wie er ausführt. Daher wirkt diese Szene – auch wenn sie nicht auffällig künstlich inszeniert ist – nicht als Möglichkeit, einen Dichter bei der Verfassung seiner Gedanken, die später Eingang in ein bestimmtes Werk finden könnten, in seinem Autorenalltag zu begleiten und zu belauschen; Brinkmann vollführt vielmehr eine Kreisbewegung im Hinblick auf die schriftstellerische Arbeit, wobei er den Einstieg in diesen Kreis als Gedankenschleife zusätzlich ad absurdum führt, setzt doch der Gedanke zum Unterschied zwischen Schreiben und Sprechen schließlich endgültig aus. Als intermediale Systemreferenz dient ihm dabei die Literatur als kontaktgebendes altermediales System, auf die er über die explizite Systemerwähnung respektive über die Verwendung von Elementen des Systems (etwa den Schriftsteller) als rezeptionslenkende Kraft Bezug nimmt. Dadurch vollzieht sich ein Wechsel der Ebenen vom, die vorhergehende Passage einschließend, Konkreten (Lyrik) zum Allgemeinen (Literatur). Über diese metaästhetische Reflexion betont Brinkmann abermals die mediale Differenz zwischen den Systemen, die bereits in der dritten Sequenz ästhetisch diskursiv wird, sowie deren Verhältnis. Die Szene auf der Straße endet abrupt. Kaum hat Brinkmann den letzten Satz fertig gesprochen, hört der Rezipient ein lautes, hustendes Geräusch, das entsprechend auf einen Körper verweist, der im Anschluss an das Husten etwas auszuspucken scheint. Dies geht wiederum über in das prozessuale Geräusch der Betätigung der Wählscheibe eines Telefons, woraufhin eine weibliche Stimme zu hören ist, die relativ mechanisch Stellenanzeigen via Telefonleitung verliert, bis diese durch erneutes Wählen über die Drehscheibe unterbrochen wird. Abermals setzt

eine weibliche Stimme ein, nun jedoch ein Kochrezept vorlesend: Sequenz fünf (09:09–10:22). Brinkmann unterbricht auch diese Verbindung, kommentiert sie mit »alles Frauenstimmen, alles Frauenstimmen« und legt den Hörer auf. Die beiden anonymen Frauenstimmen, die relativ hoch sind und über den mechanischen Gestus ihrer Rezitation in einem weiteren Gegensatz zu Brinkmanns Stimme stehen, setzen sich über ihre Stimmlage und über die Ästhetik der telefonischen Übertragung, der im Gegensatz zum Tonband eine schmalere Bandbreite zur Verfügung steht, von den restlichen Aufnahmen entsprechend deutlich ab. Sie wirken, sobald Brinkmanns Stimme wieder einsetzt, im Nachhinein kühl und als Gebrauchsform entsprechend automatisiert. Die Automatisierung wiederum verweist nicht auf die Spontaneität der Sprache als einem performativen Akt, sondern auf ihren Gebrauchswert und Dienst als schriftlich aufbereitete und verlaubliche Information, auf die entsprechend breit zurückgegriffen werden kann. Daraufhin ist ein Freizeichen zu hören, ein Mann meldet sich und legt, nachdem niemand antwortet, wieder auf. Brinkmann legt ebenfalls den Hörer auf – dieses prägnante Geräusch beendet wiederum die Passage. Diese besteht demnach aus Anrufen u. a. bei verschiedenen Telefondiensten, die, bevor das Internet dieselben obsolet werden lässt, Serviceleistungen dieser Zeit darstellen. Über ihren Kontext, der Sendung eines Autorenalltags, in dem dieselben aufgerufen werden, stellen sie vermeintlich alltägliche Tätigkeiten Brinkmanns dar, die über die Entmythisierung der Profession des Schriftstellers als eines Wirkens im Erhabenen – über den Anruf bei einem scheinbar willkürlich ausgewählten Empfänger als rein störendes Moment desselben, hat ihm Brinkmann doch nichts zu sagen – auf die Spitze getrieben, humoristisch anmuten. Das Rekurrieren auf das Telefon beschränkt sich also nicht nur auf die Gebrauchsformen und deren Funktion. Brinkmann ruft ebenso dessen Funktion als dialogisches Kommunikationsmittel wie individuelles Verbreitungsmedium auf, um die Sprache, auf der es qua Übertragungstechnik prinzipiell beruht, und damit die Funktion auszusetzen. Hierüber bricht nicht nur die Entmythologisierung des Dichters ein, sondern der Alltag selbst, ist er durchzogen von den Realien der Lebenswirklichkeit, die sowohl auf Profanes, über die Kochrezepte, als auch Existentielles, über die Stellenanzeigen, verweisen und schlussendlich in die Szenerie beendenden Kommentar, es handele sich durchweg um Frauenstimmen, noch die Frage nach Geschlechterrollen pointiert anreißt. Erneut setzen schnelle Schritte auf der Straße ein: die sechste Sequenz (10:22–13:58) schließt daran nahtlos an. Brinkmann befindet sich abermals auf Kölns Straßen, der, wie er ausführt – die er schnell, nahe am Mikrofon und spontan

sprechend, da er sehr präsent und gedanklich in der Szenerie selbst anwesend wirkt – »schmierigste[n] Stadt, die ich kenne, die schmierigste, versauteste, blödeste, verschissenste, verpinkeltste, stinkendste Stadt. Eine so tote und öde Stadt, in der alles Leben er stirbt, in der es keine lebendigen Situationen mehr gibt – in der alle Situationen zerfallen, in der die Leute einander hassen und sich verkriechen« (10:49–11:16). Er beschreibt die farblose Straße als ein »bleiches Grau«, »ein Schwarzgrau« und »ein verdrücktes, verzwängtes, muffiges, hässliches Schwarz«, thematisiert die »Pop-Muff-Sänger«, streut Gedanken zu Werbetafeln ein und stellt der Verrottung der Städte das »sanfte Licht«, das »kleine, zärtliche Zimmer« erhelle, beinahe seufzend gegenüber: »Ach, ich träume von ganz anderen Landschaften, während ich hier durchgehe« und uriniert, den Akt rapportierend ins Mikrophon sprechend, anschließend hörbar gegen die Häuserwand eines Gebäudes in der, wie er – darüber hinaus weiterhin seine Umgebung, Straßennamen aufführend, vorbeifahrende Auto und Passanten beschreibend – angibt: Maastrichterstraße. Malt Brinkmann seine Umwelt als tot, zunehmend verrottet und mechanisiert, wie in der vorherigen Sequenz, so wirkt er dagegen – über das schnelle und direkte Sprechen vor und mit dem Mikrophon und insofern auch mit dem Zuhörer, an den sich dieses atemlose Sprechen richtet – lebendig und präsent. Er wirkt trotz des ablehnenden Untertons in dieser Passage beinahe fröhlich und dem Zuhörer gegenüber zugewandt bei seinem (angeblich) nächtlichen Spaziergang und dem Intermezzo des Urinierens. So schließt er diese Passage gar mit der Frage, ob er singen soll; kaum angestimmt, fällt jedoch ein hartes Geräusch ein und beendet den kurzen Singsang: Lautes Schaben und dumpfes Schlagen gegen das Mikrophon markieren den Übergang zur siebten Sequenz (14:06–15:40). Eine unbekannte, also anonyme Männerstimme setzt – nach einem leisen, kaum hörbaren Knacken – als kurzes, dreieinhalb Sekunden langes Zwischenspiel, sehr schnell sprechend, ein: »Alles ist doch gar nichts, ist doch gar nichts los, ruhig ganz ruhig bleiben, nichts« (14:02–14:05), bevor Brinkmann seinen Sohn Robert in einem stimmlich sehr zugewandten und liebevollen Gestus mit »Guten Tag, lieber Robert« begrüßt und mit ihm – in dieser teilweise stark übersteuerten Aufnahme – über das Mittagessen und Musikinstrumente spricht, ein für die Sendung des Autorenalltags insgesamt sehr persönlicher Passus Brinkmanns. Dieses Gespräch geht wiederum bruchlos in den zweiten Teil der Sequenz über, der sich aber auf den ersten Teil bezieht, weswegen ich diese als Teile einer Sequenz betrachte. Dabei zerdehnt Brinkmann lautsprachlich den Satz »I like just a little bit of na thing« (15:08–15:40). Fehlen dem Hörer auch potentiell Informationen zum Verhältnis zwi-

schen Brinkmann und Robert, so wirkt diese Passage so persönlich, da man Brinkmann hierin sehr zärtlich erlebt, wendet sich dieses zärtliche Moment, das jedoch nicht lange andauert, auch nicht an den Hörer, sondern eben an seinen Sohn. Solchermaßen gibt dieser Ausschnitt innerhalb der Sendung einen kurzen, intimen und also tatsächlich persönlichen Einblick in Brinkmanns Alltag, der jedoch in erster Linie den Menschen Brinkmann betrifft und erst in zweiter Linie den Schriftsteller, wobei der Übergang von der Privatperson zum Autoren wiederum über den zweiten, den lautsprachlich akzentuierten Teil der Sequenz angedeutet wird. Dieser ruhigen Sequenz stellt er alsbald als Übergang (15:40–16:11) eine laute Passage in Form eines Zwischenspiels entgegen: So setzt – die letzte Silbe des lautsprachlich zerdehnten Satzes kaum artikuliert – abrupt ohrenbetäubender Lärm ein, das wilde und unkontrollierte (An)Schlagen der Tastatur eines Keyboards, den das klirrende Geräusch eines auf dem Boden aufprallenden Schlüsselbundes – so lässt sich aufgrund der Wirkung schließen – beendet. Unversehens beginnt die achte Sequenz (16:12–17:27), die wiederum als Aufnahme, so ist zu vermuten, in Brinkmanns Wohnung aufgenommen wurde, durchwirkt sie doch nicht die Akustik eines reflexionsarmen Raumes, sondern ist der Raum, auch aufgrund der lauten Vortragsweise erkennbar, von einem leichten Hall gekennzeichnet, der jedoch nicht synthetisch hergestellt anmutet, sondern natürlich: Brinkmann rezipiert in einer Variation den letzten Abschnitt seiner *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74* (294f.), an mehreren Stellen stark verändert. Seine Art zu sprechen, im Hintergrund tönt durchgehend ein leiser Sinuston, hebt sich dabei vom Rest der Sendung ab, insbesondere was das Einfließen seiner Texte und Gedichte anbelangt, liegt doch mit dieser Sequenz ein Ausschnitt vor, in dem Brinkmann den variierten Textabschnitt sehr drängend und zunehmend beinahe euphorisch intoniert, worüber das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit überbrückbar wirkt. Seine Sprechweise verfremdet den Text nicht, wie an vielen anderen Stellen, sie entspricht der Syntax des Satzbaus und verlebendigt die Wucht seines Spracharrangements. Darüber hinaus ist der Text nicht dialektal eingefärbt, Brinkmann spricht ihn in deutlichem Hochdeutsch:

Licht floss in grellen glänzenden Schüben lautlos an den Rändern ferner durchscheinender Räume in der Luft entlang Blendendes zerklüftet, in kalten gelben Stürzen, stand, ein lebendiger Augenblick der Lautlosigkeit, im Raum. Dann rötlich Geflammtes ringsum. Glühende Lichttropfen wuchsen schweigend zwischen Grauschatten und schuppig schwerelos Gewölktes, das zu flammend erstarrten Luftbrocken wurde, entzündete starrflüssige Lichtmassen. Helle Räume brachen durch zu weißen aus-

schweifenden Labyrinthen darüber und die grellen weißen Lichttücher explodierten in luftig grelle Gluträume. Mit leeren Stürzen von schrundig glühendem Weit weg füllte sich jetzt die blendende Luftstarre und farbige Formen Glanz erhoben sich, zogen hoch in die fernerer weißflüssigen Räume kaltflammende Lichtwände. Zarteres herum, dünn und saust zummt schüzzelt Bläume und Flanzen glutgeändert kraus kältlich mit farbig eisichen Hakken an Scharniere und Zement entlang hummt über Sand gebüschelt durch geästigtes Leer von Stacheldraht rostig nahe gesäumt. Blühte wieder fernerer Licht hinein geädert in den wortlosen farbig blendenden Raum und schuppte noch einmal jetzt darüber treibende Glutformen hoch.

Dieser Text kann als ein Text Brinkmanns gelesen respektive im Falle des Autorenalltags gehört werden – und für dieses Hören bietet sich dieser sehr lautsprachlich eingefärbte Text an, wirkt es doch so, als vermittelt er sich im Hören erheblich leichter in seinen Bewegungen als über das Lesen, das den Zugang weitaus sperriger gestaltet – der sehr deutlich vorführt, in welchem Maße der Schriftsteller seine poetischen und poetologischen Texte ineinanderfließen lässt. Er ist nicht zufällig an diese Stelle montiert, steht er doch in einem lautsprachlichen Zusammenhang mit der vorhergehenden Sequenz. Die Poese der Lautsprachlichkeit und die über sie zugleich ver- und entschlüsselte Poetologie stehen in dieser Passage in einem engen Zusammenhang. Über die Tonbandaufnahme und den Sendungszusammenhang wird es Brinkmann möglich, diese Sequenz als veränderten Ausschnitt aus seinen *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans* über die stimmliche Intonation in eben diesen Kontext zu stellen. Die vorausgehende Passage zeichnet sich durch eine erhöhte Brüchigkeit aus, in der sie sich mehr und mehr, traumwandlerisch zwischen Wirklichkeit und Imaginiertem wie Imaginärem changierend, aufzulösen scheint und schließlich den Blick einer leeren Straßenkreuzung zuneigt, der mit dem Bild einer menschenverlassenen Stadt endet. Dieses mehr visuell als audiovisuell wirkende Bild verdankt sich der altermedial bezogenen Illusionsbildung des filmischen Genres Western. Hierfür greift Brinkmann auf die simulierende Systemerwähnung als Rekursverfahren zurück. Interessanterweise handelt es sich bei der Simulation um ein audiovisuelles Gestaltungsverfahren, in dem die Tonspur durch den Rückgriff auf entsprechende Soundeffekte und die Betonung der Atmosphäre physische Wirkung anstrebt und das im Filmgenre des Western einen Showdown ankündigt. Über die Beschaffenheit der Darstellung als Bewegung – manchmal scheint dieses sehr klar, manchmal dagegen verschwommen und erst im späteren Verlauf scharf gestellt – und den Perspektivwechsel, insbesondere

am Ende der Passage, stellt Brinkmann diskursiv die Kamerafahrt eines Western her. Hierüber modifiziert er die akustische Form in Richtung des filmischen Verfahrens, das insofern in Form eines *als ob* mitrezipiert wird, indem Brinkmann es indirekt-assoziativ für die Bedeutungskonstitution und zur Illusionsbildung fruchtbar macht. Es kommt zwar nicht zum besagten Showdown, aber Brinkmann bedient sich dieses Verfahrens, um die Ähnlichkeit zur Stadt als einer Geisterstadt ästhetisch erfahrbar zu machen, die ihm ob der gesellschaftlichen Zustände allen Lebens beraubt scheint: »Über leere Kreuzungen treibt altes Zeitungspapier. Ich habe den Eindruck, daß niemand in dieser Stadt lebt« (ebd.: 294). Brinkmann lässt den Zuhörer in dieser Passage in einen imaginierten Raum eintauchen, dem ein epiphanisches Erleben innewohnen scheint. Die Bewegungen gehen dabei in alle Richtungen eines phantastischen Raumes, den Raum selbst scheint nur die Bewegung zu beschreiben. Dieser lebendige Augenblick besteht lediglich aus dieser Bewegung; er ist wortlos, aber in grellen und leuchtenden Farben visuell präsent und wird dem Hörer über die intensive Intonation durch Brinkmann ebenso zum Bild, das über eine Metapher weit hinausgeht, sind es doch gerade die phantastischen Momente, die diese Szenerie formen. Alle vier Elemente sind hierbei im Spiel, wechseln teilweise ihre Aggregatzustände in solche, die ihnen eigentlich von Natur aus nicht eigen sind. Dieser Text kann als eine Allegorie gelesen und gehört werden, eine Allegorie auf die Tätigkeit des Dichters. Arbeitet der Schriftsteller einer alternativen Lebensweise zu, so ist es indessen der Traum von der Realisation dieser Möglichkeit, die ihn immerzu weitermachen lässt, als sie Mal für Mal als Idee erblüht und die Bewegung hierüber wiederum von Neuem beginnt. Ein feines Klacken, das an das Geräusch eines fortschreitenden Zeigers einer Uhr erinnert, trennt diese von der nachfolgenden neunten Sequenz (17:28–18:41), in der Brinkmann seinen Alltag beschreibt:

Tage die einfach so weggehen. Wie ich lebe, ohne Tageszeitung, ohne Fernsehen, wenig Musik, ohne Rundfunk, überhaupt nicht mehr ins Kino gehen [/] Ich bin aufgestanden und habe geflucht. Alle Geräte waren kaputt – die Schreibmaschine war kaputt, das Tonbandgerät, das mir der WDR geliehen hat, war kaputt. [/] Meist schreibe ich abends oder nachts – weil ich den Tag nicht mehr draußen ertragen kann, der immerzu in dieses kleine Zimmer dringt. Ja, der Krieg geht weiter, jede Sekunde, der Krieg geht weiter. Haben Sie das gemerkt? Nächstes Geräusch. Sieben Gedichtbände, zwei Erzählungsbände, einen Roman, zwei Übersetzungen aus dem Amerikanischen, zwei Anthologien, drei Hörspiele – das macht 17 größere Arbeiten in acht Jahren und davon kann ich nicht leben.

Der erste Schnitt, den ich bei der Transkription markiert habe [/], den Brinkmann in dieser Sequenz einfügt, tönt wie der Klang einer angeschlagenen Rezeptionsklingel eines Hotels. Diesen wiederholt er – der Klang ist nicht geloopt, er klingt jedes Mal verschieden – auch bei der zweiten Zäsur. Hier auf spielt Brinkmann einen kurzen Ausschnitt aus Lou Reeds *Hanging round* (17:53–18:02) ein, der ein- und später ausgefadet wird. Es folgt erneut der zäsurierende Klang. Den Satz, »Ja, der Krieg geht weiter, jede Sekunde, der Krieg geht weiter«, und die darauffolgende Frage spricht Brinkmann sehr nahe am Mikrophon und flüsternd. Anschließend kündigt Brinkmann das nächste Geräusch an, das sich von den vorherigen unterscheidet: das Geräusch tönt wie ein hartes schnalzendes Geräusch. Diese Sequenz ist sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch interessant. Lässt dieselbe vermuten, dass ihr keine Montageoperationen zugrunde liegen, weder eine *montage visible* noch eine *montage invisible*, so verweisen die Zäsuren als Modus Operandi auf den Autor und (s)ein körperliches Interagieren, fügt Brinkmann dem gesprochenen Text manuell hergestellte Geräusche ein, die aus einem unmittelbaren Vollzug resultieren und in keinem eindeutigen Zusammenhang mit der inhaltlichen Ebene stehen. Die Zäsur durchzieht als Aktion den sprachlichen Vollzug und unterbricht denselben immerzu; die Konzentration liegt insofern bei Brinkmann nicht auf der inhaltlichen Ausgestaltung des Textes über die Intonation, sondern richtet sich ebenso auf die Unterbrechung derselben. Über diese Akzentuierung wird auch die Rezeption des Inhaltes auf Seiten der Hörer potentiell irritiert, denn hierüber richtet sich die Konzentration im Verlauf der etwas weniger als eineinhalb Minuten auf die Gestaltungsverfahren der Sequenz und weniger auf den Inhalt der Passage.

Die zehnte Sequenz (18:42–26:03) knüpft wiederum nahtlos an die vorhergegangene an. Sie beginnt mit Brinkmanns Frage an seine Frau: »Maleen, was fällt dir zum Krieg ein?« Einerseits sind die Erinnerungen an ihre Kindheit und Jugend während des Krieges und der Schulzeit Teile dieses Abschnitts, bei dem Brinkmann entweder als Stichwortgeber agiert, konkrete Aufforderungen formuliert oder explizite Fragen stellt. Andererseits montiert Brinkmann selbstgesprochene Textrezitationen dazwischen, die er den persönlichen Erzählungen Maleens gegenüberstellt. Brinkmann verbindet in dieser Passage sehr unterschiedliche Versatzstücke. So beginnt er die Sequenz mit einer Textimprovisation, die in ein intensives Flüstern direkt am Mikrophon übergeht. Ferner findet sich eine Aufnahme während eines Spaziergangs durch Kölns Straßen wieder – auch hier ist das Thema Krieg über den Autoverkehr, der ihn immerzu an den Krieg erinnere, präsent.

Die Schnitte trennen die einzelnen Teile dieser Sequenz nicht hart, stellen aber eine deutliche Zäsur dar: Der Schnitt, den Brinkmann zur Trennung am Beginn der Sequenz zwischen den einzelnen Montageteilen verwendet, tönt wie ein kurzer, harter Zungenschmalzer und verweist abermals auf einen ihn produzierenden Körper. Demgegenüber finden sich aber auch offenkundigere Übergänge innerhalb der Sequenz, wie etwa ein kurzer Dialog zwischen Brinkmann und der Technik während der Postproduktion. So etwa, als Brinkmann fordert: »Das muss überschlagen, über die rote Linie drüber«, worauf ihm abgehackt erwidert wird: »Is es, is es« (19:59–20:00). Anschließend ertönt ganz kurz erneut das Geräusch der Spieldose, das bereits aus dem Zwischenspiel als Übergang der ersten zur zweiten Sequenz bekannt ist. Ein weiteres Gespräch (24:51–25:05) zwischen Brinkmann und der Regie montiert Brinkmann Maleens Schilderung aus ihrer Schulzeit unterbrechend. Es ist ein hartes Sägegeräusch zu hören, woraufhin durch das Zuschalten der Regiekabine, als wechselseitige Möglichkeit der Kommunikation zwischen Regie- und Aufnahmerraum, folgender Dialog ertönt:

Regie: »Was machen Sie, was machen Sie mit dem Mikro? Was soll denn das sein?

Brinkmann: »Ein Geräusch.«

Regie: »Nicht kaputt machen, das Mikro.«

Brinkmann: »Nein, nein. Das ist die Verwaltung.«

Dabei ist nach Brinkmanns »Nein, nein« ein kurzes Lachen zu hören, das darauf schließen lässt, dass Brinkmann sich über die Sorge der Regie amüsiert. Der darauffolgende Satz, bei dem er sich direkt dem Mikrophon zuwendet, den er an den Zuhörer richtet, ist davon affiziert und spiegelt sich als Stimmung, die diese Reaktion bei ihm auslöst, in seiner Stimme wider.

Ein längeres Intermezzo (21:47–22:42) findet sich zwischen der Aufnahme Brinkmanns auf der Straße und einer Erinnerungssentenz Maleens: Brinkmanns Beobachtungen enden – bei der er u. a. eine Personenkontrolle durch die Polizei beobachtet und diese als »sexuelle[n] Vorgang, aber total perversiert, diese Tastbewegungen« kommentiert – mit der Beschreibung »Hinten fährt ne Straßenbahn vorbei in einen Vorort, schleppt wieder Menschen weg; eigentlich auch ne Falle, eine riesige Falle, die Stadt« (21:35–21:47.). Diesem Gedanken folgt ein in der Lautstärke anschwellendes Geräusch, das die Vorstellung einer anfahrenden Straßenbahn evoziert. Dies führt Brinkmann in ein schnelles, lautes Atemgeräusch über, bald mehr Husten als Atmen, das schließlich in einem dumpfen Blechtrommeln und dem metallischen Klirren des Schlüsselbundes mündet, das bereits aus dem ersten Zwischenspiel

bekannt ist, wobei diese Geräusch-Klänge hier nicht ineinander vermischt sind; das metallische Klirren wirkt noch lauter, intensiver und darüber verstörender. Hieran schließt wiederum Maleens Erinnerungssentenz als deutlicher Bruch an.

Diese Sequenz, die vor allem durch Maleens Erzählungen, Brinkmanns vielfältige Textrezitationen und sprachliche Improvisationen sowie von Intermezzi, u. a. während der Postproduktion entstanden, und Geräuschkompositionen als Zwischenspiele bestimmt ist, die thematisch um die Motive Krieg, Vergangenheit, Sprache und hegemoniale Bildungs- und Machtzentren kreisen, endet im Anschluss an die letzte Schilderung Maleens mit dem (männlichen) Begehren ihres Körpers, das Brinkmann in der (Post)Produktion, dem Schwenk einer Kamera auf diese Gedanken ähnlich, behutsam ein- und schließlich ausblendet: »Ich will ihren Körper streicheln, ihre Brüste streicheln, ihre Titten, zwischen ihren Titten liegen, auf ihrem Bauch, an ihrem an ihrem an ihrem an dort langsam ganz langsam« (25:40–26:03). Diese Passage ist aus mehreren Aspekten auf der Ebene der Form interessant. Zum einen greift Brinkmann auf den Blendevorgang zurück, der dem Hörspiel produktionstechnisch zur Verfügung steht, der aufgrund dessen, wie ihn Brinkmann einsetzt, jedoch vor allem auf die filmspezifische Darstellungstechnik als Konvention qua simulierender Systemerwähnung verweist, da auf den Film im Vergleich zum Hörspiel in den 1970er Jahren als Unterhaltungsmedium weit- aus häufiger bewusst zurückgegriffen wird. Neben der (filmischen) Technik der Überblendung zur Gestaltung der Übergänge zwischen den Passagen, die demnach vor allem mit einem visuellen Vorgang assoziiert wird, rekuriert Brinkmann jedoch noch über ein weiteres Verfahren rezeptionslenkend in Richtung audiovisuelle Medien und ein filmisches *als-ob*, um die (altermedial bezogene) Illusionsbildung zu intensivieren. Dies basiert auf dem schnellen und wirkungsvoll arrangierten Wechsel zwischen den Ebenen, Bildern, Erzählzeiten wie erzählter Zeit und Räumen, die Darstellungsmodi und Erzählkonventionen des Films qua Systemerwähnung simulieren. Ferner rekuriert Brinkmann über den permanenten Wechsel zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Sequenz auf sowohl das Radio- als auch das Fernsehprogramm als altermediale Systemreferenz, denn die Fragmentierung assoziiert der Zuhörer mit einem permanenten Kanalwechsel – als jeweils kurze Eindrücke in laufende Sendungen. Bezieht man die Rezeptionslenkungen in Richtung audiovisuelle Medien der Sequenz insgesamt mit ein, so liegt es nahe, anzunehmen, dass es sich auch hier potentiell um ein intermediales Rekursverfahren handelt, wobei die kommunikativen Teile mit der Regie wiederum auf das Radio-

dispositiv verweisen. Hierbei scheint es Brinkmann – unabhängig davon, für welche Rezeptionslenkung man sich entscheidet – vor allem auf Folgendes anzukommen: Es nicht die Zuhörer, die sich aktiv durch die Programme schalten; der Vorgang verweist auf eine übergeordnete Instanz, die die Abfolge wie Einblicke und damit das, was wir zu hören bekommen, kontrolliert und steuert. Die Teile setzen sich zusammen aus dem Gespräch, einer Art permanent unterbrochenem Interview mit Maleen, zum anderen aus schnell gesprochenen Textrezitationen Brinkmanns, die er über Einschübe, bei denen er näher und flüsternd vor dem Mikrophon spricht, variiert, wodurch seine Stimme zugleich intensiver wahrgenommen wird und sich direkter auswirken kann. Sowohl die Gespräche als auch die Textrezitationen und Einschübe sind, so lässt sich aufgrund der Raumakustik annehmen, in der Wohnung der Brinkmanns entstanden. Zudem gibt es Fragmente, die auf der Straße – so lässt sich wiederum aufgrund der Geräuschkulisse und des Stimmklangs schlussfolgern – aufgenommen wurden, wobei auch hier Maleen einmal zu hören ist. Darüber hinaus gibt es noch die Kommunikation mit Technik und Regie, die während der Postproduktion, also im reflexionsarmen Raum und über das Zuschalten der Regiekabine, entstanden ist und dort dem Stück einmontiert wurde. Zuletzt kommen noch einerseits zwei kurze Musikeinspielungen von jeweils etwa zwei Sekunden, andererseits die Trennung einzelner Passagen durch kürzere Geräusche und ein längeres Zwischenspiel. Maleens sehr aufgeschlossene und persönliche Antworten werden von Brinkmanns eigenen Gedanken überlagert, wenn er etwa die gegenwärtige Situation auf der Straße mit einem Kriegszustand, die Personenkontrolle durch die Polizei mit einem pervertierten sexuellen Vorgang und die Straßenbahn mit dem Wegschleppen von Menschen vergleicht und hinter all dem die Stadt als eine riesige Fall wahrnimmt. Über die Kombination und die Eindringlichkeit wie Klarheit dieser Sequenz wird das Bild, das Brinkmann hier zeichnet, dem Zuschauer sehr einprägsam dargeboten. Diese Sequenz entfaltet über die hohe Frequenz der Geschehnisse, der angerissenen Themen, der abwechslungsreichen und aufwendig gestalteten Darstellungsformen wie alternierenden Sprachbewegungen, die noch dazu zwischen Fiktivem und Realem, der Wirklichkeit entstammenden Erinnerungen und phantasiertem Erzählstoff changiert, eine hohe Sogwirkung, die insgesamt auch aufgrund der altermedial bezogenen Illusionsbildung als Erfahrungssimulation vor allem des Filmischen als Rezeptionslenkung zustande kommt und die Distanz zum Zuhörer in der ästhetischen Rezeption reduziert. Brinkmann überbrückt hierbei demnach den »*intermedial gap*« (Rajewsky 2002: 128), statt ihn wie in anderen Sequenzen über die Betonung der

medialen Spezifika zu akzentuieren. Es folgt ein bruchloser Übergang zur 11. Sequenz (26:03–27:49), in der sich Brinkmann zunächst wieder draußen, diesmal in einem Park (26:03–26:27), befindet und über die zeitliche Beschneidung des Menschen spricht: »Sie bemessen die Gegenwart so knapp, dass man sich dauernd immerzu verletzt.« Wen Brinkmann dabei mit *sie* bezeichnet, bleibt unklar. Deutlich aber wird, dass er über das Moment des Beschnittenwerdens die zeitliche Begrenzung mit einer physischen und psychischen Versehrtheit gleichsetzt. Der Autor spricht hier wie in den zwei weiteren, hiervon zu trennenden Teilen der Sequenz auffällig ruhig und unaufgeregt, so als wolle er den Zuhörer nicht irritieren, sondern ihn über ein Anteilnehmen einbinden. Hintergrundsound bildet auch hier der (entferntere) Straßenverkehr, »das farblose Band der gleichbleibenden Geräusche des Verkehrs« (26:14–26:18), wie Brinkmann es benennt. Die Geräuschkulisse endet jedoch ebenso abrupt, wie sich Brinkmanns Position zum Mikrophon und sein Stimmgestus verändert. Legt Brinkmann im Park noch aus einiger Distanz zum Mikrophon dem Zuhörer seine Gedanken dar, so spricht er nun direkt ins Mikrophon. Der Inhalt wird gleichsam – auch über die verbal vollzogenen Schnitte – poetischer und abstrakter; die Aufnahme ist dabei leicht übersteuert, seine Stimme wirkt sonorer und damit körperlicher als zuvor: »Ich habe die Menschen an den Maschinen herumlungern sehen. Es hat gelbe Neonlichtpfützen gegeben. Nackt, das kostet extra, und Schnitt, der verstümmelte Gehirnfilm, was ich erfuhr, Schnitt, das meiste wurde getan aus Angst. Schnitt. The shadow of your smile pisst dir über Schenkel und Schuhe.« Diese Passage, die wiederum vermutlich in der Wohnung Brinkmanns entstanden ist, trennt die vorangegangene und die darauffolgende sowohl durch seinen Sprechgestus als auch durch die direkte und klare Ansprache und die konkrete Botschaft, die er dem Zuhörer mitzuteilen sucht. Geht er in der Passage im Park bereits auf das zeitliche Beschnittenwerden des Menschen allgemein ein, führt er dies nun mit der Arbeit des Schriftstellers eng, indem er im darauffolgenden Abschnitt direkt die Arbeit von Autoren im Radiodispositiv und den Mangel an Begegnungsmöglichkeiten mit den medialen Technologien kritisiert:

Noch etwas zu meiner Erfahrung mit den Medien, nämlich, dass für die Arbeit selten Zeit da ist. Und ich meine nicht nur einfache Arbeit, sondern ich meine eine Erfahrung mit Geräten zu machen und da wird man überall beschnitten durch die Aufnahmezeiten, durch die Fertigstellung. Das heißt, ich habe selten, fast nie Gelegenheit, mit den technischen Geräten Erfahrungen zu machen. Einfach zu sagen, aus Zeitgründen, aus einem sogenannten Zeitmangel. Also, da Zeit fehlt gibt es auch keine Entwicklungsmöglichkeit. Ich meine ganz direkt: Wenn jemand etwas ausprobie-

ren will im Studio und nur wenn er seine eigene Stilisierung bereits von der Öffentlichkeit zugestanden bekommen hat, dann darf er seine Stilisierung, die er schon immer macht, einfach weitermachen, aber dabei kommt wenig raus. Dieser Zeitmangel verhindert Erfahrungen und damit Entwicklungen. Mich widern Stilisierungen an. (26:49–27:49)

Hier äußert Brinkmann sehr deutlich, klar und direkt seine Kritik am Radiodispositiv als Produktionsstätte. Dieser Passage ist ein prominenter Platz innerhalb der Radiocollage inhärent, findet sie sich doch beinahe in der Mitte der Sendung. Diesen Ausführungen, vermutlich während der Postproduktion entstanden, da sie im auffällig reflexionsarmen Raum aufgenommen sind, folgt wiederum ein verfremdetes Zwischenspiel (27:49–29:24), das bruchlos, ohne hörbaren Schnitt, anschließt, eingeleitet von einem sehr kurzen und leisen, unnatürlich wirkenden, da beschnittenen Geräusch beim Einatmen. Zunächst ist die männliche Stimme zu hören, die bereits im Übergang zur sechsten Sequenz auftaucht, sie leitet abstrakt von den Medien über zu Variationen des Wortes ›befummeln‹, abgelöst durch Maleen, die die Worte ›Blitzanzünder, Blitzanzünder‹ über Variationen unterschiedlich betont, gefolgt von Brinkmanns Stimme: »Los sammle die Sterne ein, die Sterne treten sich alle auf die Füße.« Anschließend fällt eine Tür ins Schloss und der nachhallende Raum eines Treppenhauses ist zu hören, durch den sich nun Schritte bewegen, ohne dass sich sagen ließe, in welche Richtung sich diese innerhalb des Hauses bewegen. Schließlich werden sie langsamer und stoppen, Brinkmann befindet sich nun offenbar im Erdgeschoss und beendet die Sequenz mit folgenden Worten: »Die Haustür bitte nach 22 Uhr verschließen.« Der überwiegend konkreten akustischen Szenerie der 11. Sequenz folgt also erneut ein abstraktes Zwischenspiel, das im Rezeptionsakt gerade aufgrund des Bruchs abermals irritierend wirkt und so erneut für eine Distanz zum Geschehen sorgt.

Darauf folgt die 12., eine kurze Sequenz (29:24–30:40), in der Brinkmann zum einen vom Versterben der älteren Nachbarin spricht, die unter ihm wohnte, andererseits liest er einen Brief vor, den er am Vortag erhalten habe, der im weiteren Sinne um das Thema Tod als der »kalte[n] Bratpfanne der Illusion« kreist. Weist diese Sequenz wiederum einen konkreten Inhalt auf, den der Zuhörer auch hermeneutisch entschlüsseln kann, so schließt daran erneut ein Zwischenspiel (30:41–31:03) an, das höchstwahrscheinlich in der Postproduktion entstanden ist: Zunächst sind Geräusche zu hören, die vermutlich auf einen zweifachen harten Schlag eines Gegenstandes auf einen anderen, etwa einen Tisch, zurückgehen und auf Brinkmanns Äußerung »nochmal« folgen; es fallen einige wenige vermutlich kleinere Gegenstände zu Boden. Sodann

reihert er das Wort »Schnitt« in Variationen aneinander, blendet es aus, montiert ein weiteres darüber, bis schließlich Brinkmanns Kommunikation mit der Regiekabine wieder aufgenommen wird – dieses Intermezzo schließt sich an das vorherige an –, wobei sich Brinkmanns Ton unterdessen verschärft hat: »Wieso soll ich nicht das Mikrophon sägen? Ich würde gern das Mikrophon sägen.« Es lassen sich kurze Sägegeräusche vernehmen, und dieses Geräusch markiert zugleich in der Folge den Übergang in die 13. Sequenz (31:04–35:08). Diese inszeniert Brinkmann als Retrospektion, als Erinnerungssentenz an ein Konzert »in einer alten schäbigen Bingohalle« der britischen Band Soft Machine³⁹ in London. Die Sequenz sticht im Gesamtzusammenhang der Radiosendung heraus, stellt gewissermaßen ihren Kulminationspunkt – eine Art epiphanische Erlebnisszene – dar, der als ein Höhepunkt solchermaßen auch auf das Leben Brinkmanns verweist, wie ich im Anschluss noch zeigen werde. Zunächst zum Aufbau und Inhalt der Szene. »Am liebsten höre ich Stille und in dieser Stille einzelne Geräusche und nach diesen einzelnen Geräuschen kommt Musik und die Musik ist Soft Machine.« Diesen Worten, die den Beginn der Sequenz markieren, folgt sodann eine Musikeinspielung, *A certain kind* von Soft Machine, jedoch – beschleunigt und leiernd, d. h. manipuliert in der Abspielgeschwindigkeit. Die Beschleunigung des Tonbands der Musikaufnahme, die Brinkmann zuspiziert, wirkt sich dabei wiederum auf die Tonhöhe aus: die (bereits von Natur aus hohe) Singstimme des Sängers Robert Wyatt gewinnt zusätzlich an Höhe, wodurch dieselbe künstlicher wirkt. Zunächst lässt Brinkmann die ersten Takte der Musik spielen, und setzt dann, an die Textzeile *Makes everything seem right again* anschließend, mit folgender autobiografischen Reminiszenz ein, wobei er die Lautstärke der Musik nicht verändert; die Stimme steht also akustisch in Konkurrenz zur Musik, die wiederum nicht lediglich den Hintergrundsound bildet:

Ich erinnere mich, als ich im Frühjahr 1969 diese Gruppe gehört hab. Es war in einer alten schäbigen Bingohalle nahe der Portobello Road in London. Es war ein schöner Abend. Sie sind kurz nach zwölf in der Halle aufgetreten, drei Leute, haben Musik gemacht, es gab heiße Tomatensuppe. Es war ganz friedlich. Ich denke, dass Frieden tatsächlich der Kiff der Seele ist, es ist schön. Hören Sie, jetzt, den Übergang – (32:08–32:56)

39 Der Bandname geht dabei wiederum zurück auf einen Romantitel von William S. Burroughs.

Nach der direkten Aufforderung an den Hörer, den Übergang zu hören, wird die Musik für knapp 24 Sekunden lauter, daraufhin wieder leiser, und Brinkmann fährt mit seiner persönlichen Erinnerung fort: »Als ich in Rom war, habe ich diese Platte oft gehört. Irgendwann bin [sic!] ich dort wieder angefangen und habe Musik gehört – sehr wenig und sehr sparsam« (33:20–33:29). Mit dem Ausklingen von Brinkmanns Worten verklingt auch parallel die Musik. Offenbar dreht Brinkmann lediglich den Laustärkeregler stumm – die folgenden Worte begleitet atmosphärisch der flirrende Ton des laufenden Rekorders: »Und ich hab dort gesessen in einem Schaukelstuhl, in einem Liegestuhl und hab durch die Bäume geguckt und es war ein gelber Nachmittagshimmel – ganz sanfte Musik, ohne Wörter –« (33:30–33:42), hier blendet Brinkmann im Anschluss, mit zwei Sekunden Pause, die Musik langsam wieder ein, die in der Folge 30 Sekunden alleine die akustische Szenerie atmosphärisch ausfüllt, bevor Brinkmann zu den zerdehnten Schlussakkorden seine Erzählungen folgendermaßen beendet: »Es gab nichts zu denken, nichts zu sagen. Alles war da. Ich erinnere mich gern an die Tomatensuppe zu dieser Musik. Was für ein Aufbruch, was für ein Gefühl neu anzufangen –« (34:18–34:51). Dabei ertönt die Musik alsdann noch weitere 17 Sekunden als alleiniige Tonspur, bis er diese kurz vor dem Schluss abrupt abschneidet. Diese Sequenz fällt im Gesamtzusammenhang der Radiosendung auf, weil Brinkmann hierin von einer Zeit spricht, in der der gesellschaftliche Um- als Aufbruch noch greifbar nahe schien; dies hängt auch mit der Pop-Musik zusammen, die sein gesamtes Werk hindurch eine Rolle spielt und die eine wesentliche Triebfeder seines Schaffens darstellt. Auch wenn er dies später aufgrund ihrer Kommerzialisierung relativiert, bildet die Musik dennoch bis zum Ende einen Referenzpunkt, insbesondere aufgrund ihrer Rolle und der damit verbundenen Möglichkeiten in der Vergangenheit. Brinkmann nimmt den Zuhörer in diese Zeit mit, aktualisiert diese sowohl über das Einspielen des Songs von Soft Machine als auch über die knappen Erläuterungen ihrer Bedeutung für ihn. Dabei greift er zur Realisierung einer intensiven Illusionsbildung auf verschiedene Spielarten der intermedialen Systemreferenz zurück. Zum einen auf die emotive Kraft der Musik selbst, die er qua Reproduktion aktualisiert. Ferner ruft Brinkmann über die explizite Systemerwähnung das Konzert als Dispositiv und Aufführungskontext auf. Durch die sanften Vorgänge des Ein- und Ausblendens gestaltet er die Sequenz insgesamt als filmische Rückblende, die auf der sprachlichen Ebene durch die Verwendung des Präteritums als vergangen sowie abgeschlossen betont wird. Die Musik, über die Brinkmann im Folgenden spricht, ist während des gesamten Vorgangs der Rückblende zu hören.

Brinkmann weist diese durch seine Erzählung in Form der Erinnerung als Bestandteil der Vergangenheit aus. Eine Markierung stellt auch die subjektive Erinnerung dar, die über die Stimme in Form eines Voice-Overs präsentiert wird und das *als-ob* des filmischen Eindrucks als Darstellungskonvention noch steigert. Hierüber realisiert er eine ästhetische Erfahrung, die filmisch wirkt und in der er den *intermedial gap* überbrückt. Seine Stimme ist in dieser Sequenz ohne jede Anspannung, sie wirkt wie in Sicherheit, entspannt, spiegelt etwas von dem Gefühl wider, das er nicht nur mit der Musik und diesem speziellen Abend in London verbindet, sondern das eben auf die größeren Zusammenhänge verweist, die ich für sein Werk als wesentlich erachte. Die Leichtigkeit der Rebellion, der Sound der Zeit, die poetische Überhöhung der Welt über die Musik und die gemeinsame rituelle Handlung des Konzertes scheinen innerhalb der Szenerie über die besondere Art von Brinkmanns Inszenierung abermals, wenigstens einen Moment, tatsächlich aktualisierbar, greifbar zu sein. Spielt er die Musik auch nicht in ihrer ursprünglichen Aufnahmequalität, sondern manipuliert sie in ihrer Abspielgeschwindigkeit, ist diese paradoxerweise dennoch im Stande, die Kluft zu überbrücken. Die Rezeption ist darüber nicht gestört, der Zuhörer kann dem Schriftsteller trotzdem in die vergangenen Räume folgen, ihm wird dieses Lebensgefühl nicht nur über die Musikeinspielung, sondern auch über die Sanftheit seiner stimmlichen Intonation präsent. Diese beiden Ebenen stehen innerhalb der Sequenz in einer engen persönlichen Beziehung, sind sie doch wechselseitig in dem Ein- und Ausschwingen der Musikpassagen wie dem zarten Klang seiner Stimme aufeinander bezogen; sie sind nicht gegeneinander montiert, machen keinen Konflikt hörbar, Brinkmann verbindet seine Stimme mit der Musik und vice versa, um diese Erinnerung in der Gegenwart aufzurufen, in der es »nichts zu denken, nichts zu sagen [gab]«, in der alles da gewesen sei. Die Worte »Was für ein Aufbruch, was für ein Gefühl neu anzufangen –« gehen ihm dabei auffallend schwerer über die Lippen als die vorangegangenen Sätze. Die Sequenz deutet zwar die Epiphanie dieser Szenerie der Vergangenheit an, kann diese aber nur für kurze Momente als Gefühl zurückholen. Kann man Brinkmann bis zum letzten Satz über die Stimme in seiner Sprachbewegung folgen, so endet diese Sequenz gewissermaßen nicht erst mit dem jähen Abbruch des Musikstücks; sie wird bereits während des Sprechens des letzten Satzes in ihrer Poesie gebrochen, ist das Gefühl des Aufbruchs, das bei Brinkmann in der Poesie wie Poetologie so euphorisch auf die ihr innewohnende Möglichkeit einer Veränderung verweist, doch insofern mit schmerzhaften Erfahrungen, die in seinem Spätwerk permanent präsent sind, verbunden, da die Kluft für

ihn eben nicht dauerhaft zu überwinden ist. Entsprechend hart gestaltet Brinkmann die Rückkehr aus diesen vergangenen Räumen. Endet das Musikstück abrupt, schneidet er es unerwartet ab, so bricht ebenso jäh über die 14. Sequenz (35:09–36:21) die Wirklichkeit des Alltags ein, die daran ohne weiteren Übergang anschließt. Diese Szene scheint in der Wohnung aufgenommen zu sein – hierfür spricht, dass Brinkmann die Mischung der beiden Ebenen der Szenerie offensichtlich selbst vornimmt, da etwa während nur seine Stimme zu hören ist, das flirrende Geräusch im Hintergrund auf ein weiteres Ton(band)gerät verweist. In dieser kurzen Passage reflektiert Brinkmann die »Hässlichkeit der Wörter« am Wort »Wohnsitz«, kommt auf seine Wohnsituation und die seiner Nachbarn zu sprechen. Er spricht sehr nahe, ruhig und direkt ins Mikrophon, die Aufnahme ist etwas übersteuert, und stellt am Ende – dabei handelt es sich wiederum um eine andere Aufnahme, die hörbar an den vorangegangenen Teil montiert ist, im Hintergrund sind Stimmen zu hören, vermutlich aus dem Radio oder Fernsehen – folgende Frage, die er zerdehnt artikuliert: »Ist die Gegen ist die Gegenwart ein Museum der Menschen, die jetzt leben?« An dieser Stelle bricht die Sequenz ab – der Übergang (36:22–37:14) zur nächsten Sequenz besteht als kurzes episodisches Zwischenspiel aus zwei Teilen. Zunächst ist erneut die anonyme männliche Stimme zu hören, die von »Titten« und » ficken« spricht, der Brinkmann das Mikrophon vor den Mund zu halten scheint (36:22–36:43). Ohne hörbaren Bruch setzt daraufhin im Hintergrund unversehens unterhaltende Klaviermusik ein – parallel hierzu Brinkmanns Schmatzgeräusche vor dem Mikrophon, und der Kommentar: »Kotelett mit Nuss ist gut. Stimmt. Und sonntags Geruch von Rosenkohl. Deutscher Sonntag mit Rosenkohl, gut« (36:49–37:05). Am Ende werden Musik und Schmatzgeräusch allmählich ausgeblendet. Die 13. Sequenz stellt sich, wie ich herausgearbeitet habe, im Kontext der Sendung als ein sehr persönlicher Ausschnitt dar, in der die Überbrückung sowohl zu vergangenen Momenten – wie dem Gefühl des Aufbruchs, als auch zum Zuhörer, in der persönlichen Art und Weise der Ansprache – für einen Moment möglich und zu glücken scheint; insgesamt weisen die ersten 30 Minuten eine (wiederum immerzu gebrochene) Entwicklung auf diesen Höhepunkt hin auf. Die übrigen knapp fünfzehn Minuten lassen sich dagegen, zwar teilweise wiederum diesem Gestus noch zugewandt, im direkten Vergleich zur 13. Sequenz dennoch als regressives Moment verstehen. Hier stellt sich das Gefühl der Entfremdung und die Distanz – teilweise ironisch gebrochen, wie etwa am Ende der 14. Sequenz, in der der Hörer dem Schmatzen Brinkmanns im Rhythmus der Musik des Hintergrunds lauscht – abermals als grundsätzlich unüber-

brückbar ein. Dies spiegelt sich auch auf der formalen Gestaltungsebene wider: In der 13. Sequenz gibt es keine Schnitte, die die verschiedenen Teile weder hart noch unhörbar trennen und verbinden. Brinkmann fadet – abgesehen vom Schluss – die Musik gemächlich ein wie aus, und verbindet sie und seine Worte behutsam. Im weiteren Verlauf sind die Worte und Geräusch-Klänge wiederum in alternierender Weise einander entgegengesetzt, die Frequenz der Brüche, die in der 13. Sequenz völlig aussetzen, steigert sich erneut. Ein trockenes Hustengeräusch markiert im Anschluss an die 14. Sequenz den Beginn der 15. (37:15–40:21), in der Brinkmann zunächst in unangestregtem, lockerem Ton beginnt, über das Leben in der Großstadt zu sprechen. Seiner Beschreibung der »Städte, die nur noch rauchende Müllkippen sind«, folgt plakativ gesetzt, und in diesem Gestus ironisierend, das Geräusch der Entnahme eines Streichholzes aus einer Schachtel, das Entzünden und Auspusten desselben, wobei dem zweimaligen Luftausstoß ein Schmatzlaut folgt, den er wiederholt, bevor er nach einem hörbaren Einatmen sehr dicht vor dem Mikrophon in warmem Timbre langsam, die Satzbestandteile über Sprechpausen zergliedernd und darüber verfremdend, da sich diese prosodische Ausgestaltung nicht durchgehend an der syntaktischen Gliederung orientiert, fortfährt:

Zärtlichkeit die Fratzen macht auf der Straße am Tag zwischen Geschäftszeiten und ich gehe dort vorbei und ich seh sie an diese Gesichter, diese seltsamen Gesichter, diese Fratzen, während sie Geldbeträge in die Kassen bongen, mitten in diesen Blöcken aus Zement und jemand fällt hin und die Gurken zerplatzen und dort liegt ein roter Kürbis ein grauer Matsch und die Musik fließt darüber über den Regalen und der Vorsteher kommt und sagt da ist eine Tote und sie setzen die Tote wieder an die Kasse und ich gehe vorbei und ich denke die Zärtlichkeit macht heute Fratzen. (37:37–39:07)

Brinkmann führt und lenkt den Blick des Zuhörers aus einer distanzierten, rein beobachtenden Position über diese stumme Szenerie in einem Supermarkt, über die das Auge aus einiger Entfernung – wie durch eine Fensterscheibe – schweift, der wiederum auf ihn selbst zurückverweist. Auf diesem Weg beschreibt Brinkmann nicht nur eine Szenerie, wie sie ihm täglich begegnet, er färbt sie subjektiv ein, verleiht ihr das Antlitz einer leblosen, fratzenhaft-monströsen und unmenschlichen Automation. Dabei spricht er sehr langsam und nahe am Mikrophon und erhöht so die Intensität der Sprach- als Blickbewegung des Auges noch. Wird die Tote wieder an die Kasse gesetzt, um den Fluss der Vorgänge nicht zu unterbrechen, um die automatisierten

Abläufe des sozialen Lebens nicht auszusetzen, sondern die Fragilität des Lebens über einen automatisierten, reibungslosen Verlauf zu überwinden wie zu überbrücken und damit die Zustände selbst zu ignorieren, so ist Brinkmann kein Teilnehmer. Er kommentiert die Szenerie, übersetzt sie in die Poesis der Sprache, die zugleich einerseits das Medium eben dieser entfremdeten Wirklichkeit ist, und andererseits das Medium, auf das er noch immer, jedoch in einer davon zu unterscheidenden Weise, zurückzugreifen sucht. Die Entfremdung wird hierbei über die Sprache selbst deutlich. Stellt der Tod in dieser suggestiven Szenerie selbst keinen Schrecken mehr dar, als das Handlungsgeschehen im Supermarkt, das Brinkmann in dieser kurzen Sequenz über dessen Konturen anskizziert, der Überwindung der dem Leben immanenten Endlichkeit über eine ausweichende Strategie zu begegnen sucht (wobei der Tod dem Leben im Verlust der Lebendigkeit und der Automation des Lebens bereits permanent innezuwohnen scheint), so steht die trennende Glasscheibe für mehr. Sie erlaubt dem Schriftsteller keine Teilnahme, keinen Zugriff auf die Szene, steht sie als trennendes Moment für die Entfernung, Distanz wie Entfremdung. Die Szenerie ist nicht zart, sanft ist allenfalls die Musik, die über sie hinwegfließt. Die menschenunwürdige Rohheit, als welche der Blick seine Umwelt begreift, die über die Worte wiederum aktualisiert wird, steht nicht nur in einem Gegensatz zur Zärtlichkeit, mit der die surrealistisch wie überzeichnet anmutende Passage einsetzt, sondern auch in einem Widerspruch zur Intensität des Sprachgestus, den Brinkmann zur Gestaltung der Sprache verwendet. So stehen sich Blick und Szenerie gegenüber – zart und menschlich scheint der Blick, der auf sie fällt, wirkt er doch, als sei er auf der Suche nach dieser Zärtlichkeit; fratzenhaft dagegen die Wirklichkeit automatisierter Vorgänge, der ob der Hast ihrer Gewährleistung Zärtlichkeit abhandeln gekommen scheint.

Diese Szenerie geht bruchlos über in hörbare Schritte, die vermutlich über Schnee laufen. Es handelt sich um eine Außenaufnahme (39:08–39:35), in der Brinkmann über die »Armseligkeit menschlichen Ausdrucks« (39:33–39:35) spricht, der sich in den vereisten »Starrbäume[n]« widerspiegeln. Brinkmann kehrt solchermassen zur 13. Sequenz zurück respektive setzt die Gedanken zur Sinnlosigkeit der Worte fort; die Starre der winterlichen Szenerie, die ihn bei dem Spaziergang offensichtlich umgibt, gerät zu einem Sinnbild der Starre und Leblosigkeit des Menschen und seiner Lebenswirklichkeit. Die Aufnahme erfolgt übersteuert; außerdem scheint sich die Kälte auf das Aufnahmegerät und darüber auf die Aufnahmequalität auszuwirken, als dieselbe sehr störbehaftet ist – immerzu dem Aussetzen nahe. Diesem Abschnitt setzt Brink-

mann wiederum eine Passage, abermals ohne Übergang, entgegen, die erneut im Innenraum entstanden ist und in der er flüsternd und deutlich artikulierend die Zärtlichkeit der Nacht beschwört. Bei der Variation handelt es sich um ein Zitat als intermediale Einzelreferenz, das auf den amerikanischen Schriftsteller Francis Scott Fitzgerald und seinen gleichnamigen Roman *Tender is the Night* (1934) zurückgeht: »Zärtlich ist die Nacht – zärtlich – zärtlich ist die Nacht – zärtlich ist die Nacht – zärtlich ist die Nacht –« (39:36–39:47).

Dem folgt ein Platschgeräusch, das in ein an- und wieder abschwellendes, summendes Geräusch übergeht. Kaum verklungen, setzt Brinkmanns Stimme erneut ein: die 16. Sequenz (40:22–44:27) beginnt, die sich wiederum aus einzelnen kleineren, montierten Teilen zusammensetzt. Zunächst spricht Brinkmann sehr unangestrengt und locker, die Aufnahme ist dabei leicht übersteuert, über den idealen Beginn eines Tages. Sodann ist das raschelnde Geräusch einer Zeitung zu hören, die zerknüllt und weggeworfen wird. Daraufhin setzt bruchlos die Stimme Maleens, ein Lied summend, ein. Brinkmann fordert sie auf, ein obszönes Lied zu singen, worauf sie fragend erwidert: »Dichtest du mir eins?« (40:48–41:01). Es folgt eine harte Zäsur: Kaum hat Maleen die Frage ausgesprochen, bricht laute Musik, ein Ausschnitt (41:02–41:16) aus *Merry Christmas Everybody* der Band Slade, ohrenbetäubend ein, übersteuert und darüber verfremdet, die Brinkmann der privaten Szenerie mit Maleen, insbesondere über die Lautstärkenrelation deutlich alternierend, entgegenmontiert. Die letzten fünf Sekunden blendet Brinkmann die Musik langsam aus. Anschließend setzt seine Stimme erneut ein, und es folgt eine Passage, in der er dicht vor dem Mikrophon über die »Bedrohung selber zu versteinern«, »starr zu werden« (41:17–41:49) spricht. Kaum wahrzunehmen ist der Übergang in die nächste Passage, in der Brinkmann, abermals nahe am Mikrophon sprechend, verschiedene Erinnerungen aneinanderreicht, ohne sie dabei zu exemplifizieren oder auszuschmücken, die jedoch gekennzeichnet sind durch die unterschiedslose Verknüpfung banaler wie existenzieller Situationen. Im Laufe seiner Beschreibungen kommt Brinkmann auf den Zustand des Wahrnehmens zu sprechen:

Ich erinnere, wie ich zwischen Bäumen stehe, mich umschaue, und wie ich eine Gestalt erblicke, die sehr zärtlich und sehr sanft ist, und wie mich ein, wie mich, wie ich – in welchem Zustand war ich da? Und ich gucke und, und das hört gar nicht auf. Und das erstaunt mich so, und, und ich denke, wie sanft die Körper sind. Sanfte Körper, sanfte Maschinen, soft machine, sanfte Maschinen, und das ist schön, und ich guck weiter hin und ich freu mich sehr. (42:42–43:53)

Dabei unterbricht er sein Sprechen immer wieder, spricht sehr direkt und in dunklem, warmem Timbre. Scheinen die Erinnerung anfangs noch austauschbar und relativ unpersönlich – dies spiegelt sich wiederum in seiner Sprechweise wider – und wirkt der zitierte Ausschnitt im wahrsten Sinne des Wortes eigenartig, so kulminiert am Ende die aktualisierte Erinnerung an die Erfahrung und Wahrnehmung zu einer persönlichen, die sein künstlerisches Schaffen prägt und die ihm Motor ist.

Erneut ändert sich die Szenerie: Störgeräusche, das Mikrophon schabt an der Kleidung, ein Herzschlag wird hörbar, wird lauter, bricht erneut ab (43:54–44:02) und geht in den Schlussakkord eines Songs von Soft Machine über. Ein Zwischenspiel (43:54–44:27), bevor die 17. Sequenz (44:28–47:45) beginnt.

Insgesamt kennzeichnet die 16. Sequenz eine erhöhte Frequenz der aneinander montierten Passagen, die Brinkmann über die Collage miteinander konfrontiert. Sie sind sprachlich sehr unterschiedlich gestaltet und modelliert, wirken wie kurze Cut-ups als zeitlich verdichtete und geraffte Einblicke in Brinkmanns Gedanken- und private Lebenswelt, in der die Angst, selber zu versteinern, durchkommt, in der Brinkmann den Zuhörer mit in ein Bild seiner Vergangenheit nimmt, in dem Körper zwar Maschinen sind, jedoch »sanfte Körper, sanfte Maschinen, soft machine, sanfte Maschinen, und das ist schön«, in der sich sein Blick nicht als ein befremdeter zeigt, die Zärtlichkeit keine Fratzen zu machen scheint und diese Momente anhalten.

Entspricht der Erhöhung der Frequenz der Montageteile eine Intensitätssteigerung, so kann der daran anschließende Schlussakkord eines Liedes von Soft Machine wiederum als das Ende einer Szene gehört werden, der es an sich – analog zur Intensitätssteigerung der Musik – gerade um dieses Erleben in der Überhöhung der Wirklichkeit geht und die Schlussakkorde verwendet, um dieses Erlebnis ausklingen zu lassen, ihr gleichzeitig noch ein retardierendes Moment zu verleihen. Diese Cut-ups als kurze, rasche Einblicke kommen damit aber auch wieder zu einem jähen Ende; es folgt darauf eine Passage, in der Brinkmann von der Monotonie des Lebens spricht, die er wiederum in alternierendem Gestus der 16. Sequenz entgegenstellt.

In der 17. Sequenz befindet sich Brinkmann auf der Straße, zunächst sind Schritte und raschelndes Laub zu hören, dann setzt seine Stimme ein:

Die Situationen wechseln überhaupt nicht mehr. Manchmal denke ich, es gibt überhaupt keine Situationen mehr, die Situationen zerfallen immer ganz schnell und dann tritt überall Stille ein. Man schaut sich an und wundert sich eigentlich und dann fängt das Verwundern an, dass man dort sitzt, wo man gerade sitzt und sich anschaut. Und man schaut

sich an und beguckt den Lidstrich, den Mund, die Augen. Aber eigentlich sind das sehr starre Situationen, sie versteinern dann. Dies ist eine matschige kleine Allee, die ich jetzt entlang gehe – eine gleichmäßige Reihe von Lichtern, ein stillstehender Entenkanal, schwarzes Baumgest mit wenig Blättern drin. Manchmal in der Stille werde ich mir der allgemeinen Atemlosigkeit bewußt. [Geräusch der Spieldose] viel zu hastig spricht. Man wagt gar nicht mehr, auszuatmen oder richtig einzuatmen. Aber bald sind die überall dabei das so einzuengen, dass man überhaupt nicht mehr atmen kann. Zuck, geht n Licht aus. Ja. Lichter spiegeln sich im Wasser, Fensterlichter, Neonlichter. Das Geräusch eines kleinen Möbelwagens entfernt sich. Ich schaue in ein Zimmer hinein, wo Bücher gestapelt sind an den Wänden, Reihe um Reihe. Mir kommt das vollkommen unsinnig vor. Was ist denn in den Büchern drin, doch nur Wörter. Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert. Und was passiert tatsächlich? Wie fühle ich mich? Wie fühle ich mich jetzt in diesem Augenblick? (44:28–46:58)

In diese Passage montiert Brinkmann erneut das Geräusch der Spieldose – nun als vermeintlich zufällig entstandenes Cut-up (45:46–45:47) –, diesmal jedoch nicht zwischen einzelne Teile, sondern über den Beginn eines Satzes, wodurch es den Sinnzusammenhang stört. So wirkt es wie ein Fehler der Produktion, ein zufälliges Nicht-Arrangement, ein kurzes, aber prägnantes und bereits über den Sendungsverlauf bekanntes Geräusch, das sich verselbstständigt hat. Kaum klingt die Frage Brinkmanns auf diesem Spaziergang durch die Straßen Kölns aus, ertönt die Stimme Maleens, eine Aufnahme in der Wohnung: »Rolf, wie fühlst du dich jetzt und was tust du jetzt hier, während du hier sitzt und das Tonband läuft?« (46:58–47:07). Brinkmann montiert daran keine Antwort, sondern ein inszeniertes Selbstgespräch vor der Apparatur: »Angeschaltet. Ich würde jetzt gerne hinübergehen und mit dir ficken. Ausgeschaltet. Ein anderer Tag in Köln ist wieder angeschaltet. Ein grauer, lichtloser Tag. Ein diffuses Licht. Mehr eine Abwesenheit von Licht. Eine bleiche farblose Helligkeit über den Dächern. Ich schaue hinaus und da ist immer wieder dieses bleiche diffuse Licht überall« (47:08–47:39). Die letzten Worte blendet Brinkmann allmählich aus, bis sie vollkommen verstummt sind, setzt eine letzte kurze Passage, die Lautstärke direkt wieder aufnehmend, daran, in der er langsam folgende Worte spricht: »Was für n Horror, was für n Schrecken, was für ne Kälte im Gehirn« (47:40–47:45). Über diese Sequenz betont er die künstliche Bedingtheit der Aufnahmen und weist ausdrücklich darauf hin, dass der Hörer hergestellte und insofern inszenierte Situationen für das Tonband rezipiert; es handelt sich nicht um abgehörte Situationen aus dem Alltag, in dem sich der Autor samt seiner Familie ungeschminkt aushorchen

lässt, er stellt jedwede dieser Situationen her und ist dem Zuhörer dahingehend überlegen, indem er ihm nur mitteilt und ihm lediglich das zu hören gibt, was er selbst möchte. Darüber vergrößert er abermals die Distanz zum Zuhörer, indem er die Konstruiertheit zusätzlich betont.

Die 18. und die Sendung abschließende Sequenz (47:46–48:28) setzt direkt im Anschluss daran mit der männlichen, unbekannten Stimme ein, die bereits zuvor zu hören war. Brinkmann montiert sie im Zusammenhang mit der letzten Sequenz als eine Art Kommentar, wenn diese, in der Atmosphäre eines Lokals – im Hintergrund läuft Musik, es sind Stimmen zu hören – sagt: »Aber jetzt zerfällt dir ja wieder alles. Oder zerfall ich jetzt?« Es folgen Maleen, die sehr undeutlich den Satz »Alles ist weiß, schön für mich« artikuliert, und die Stimme Roberts, ein lautes »Ah«, wiederum von einem abstrakten, surrealen Geräusch begleitet, dem ein entzücktes und gedehntes »Hallo«, auf der zweiten Silbe betont, nachgesetzt ist sowie eine Außenaufnahme Brinkmanns (die wiederum zusammen mit der Außenaufnahme in der 15. Sequenz aufgenommen wurde), bei der er ins Mikrophon brüllt: »Alles kontrolliert. Jeder kontrolliert jeden. Das ist doch nur noch Schwachsinn. Was wollt ihr denn alle? Ist doch alles schon da. Ihr blöden Narren, ihr kleinen Wichtelmännchen. Ihr alten Polizisten! Warum seid ihr denn alle Polizisten?« Danach ist das Geräusch eines vorbeifahrenden Autos zu hören, das nach fünfeinhalb Sekunden abrupt abgeschnitten wird. Mit dem schlagartigen Abbrechen dieser Geräuschkulisse endet auch die Sendung; »das farblose Band der gleichbleibenden Geräusche des Verkehrs« (26:14–26:18) und ihr jähes Verstummen markieren den Schluss.

Die Wörter sind böse und Brinkmanns Poetologie

Poets have no words ›of their very own‹.
Wrighters don't own their words.
Since when do words belong to anybody.
›Your very own words‹, indeed! And who are you?

Burroughs 1963

Das bruitistische Gedicht schildert eine Trambahn
wie sie ist, die Essenz der Trambahn mit dem Gähnen
des Rentiers Schulze und dem Schrei der Bremsen.

Huesenbeck 1984: 32

Das erkenntnisstiftende Potenzial der Künste, die intermediale Wechselspiele nutzen und eine Illusionsbildung durch etwa die Störung als künstlerischen Eingriff gewohnte Modi eines medienspezifischen Zur-Erscheinung-Bringens unterlaufen, verdeutlicht Petra Maria Meyer in zahlreichen Fallstudien, auch und insbesondere im Feld der akustischen Kunst. Sie stellt dabei heraus, dass Intermedialität als Denken von Mediendifferenzen Medienreflexion *par excellence* sei und dass den Künsten in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zukomme,

denn schon für den Philosophen Maurice Merleau-Ponty haben sie eine besondere Fähigkeit, in ihren Darstellungen und Inszenierungen gleichsam die jeweilige Ordnung von Wahrnehmungs-, Darstellungs- und Inszenierungsweisen mit darzustellen. In der Kunst kann die Sinnestätigkeit selber in ihren diskursiven und medialen Bedingungsfeldern zum Gegenstand der Wahrnehmung werden. Indem die Künste Sichtbares und Hörbares zur Erscheinung bringen, vermögen sie das Sehen und das Hören selber zu reflektieren. Da in der Akustischen Kunst des Radios, in der audio-visuellen Gestaltung des Filmes oder der multi-sensuellen Inszenierung des Theaters sowohl bewusst mit den Sinnen als auch mit den Medientechniken gearbeitet wird, kommen die jeweiligen sensuellen, diskursiven und medialen Grundlagen am ehesten zur Erscheinung. (2008: 612)

In diesem Sinne nutzt auch Rolf Dieter Brinkmann den künstlerischen (Frei) Raum, den er bei seinem *Autorenalltag* auskostet und der es ihm ermöglicht, im Programmfluss zu intervenieren. Über das Offenlegen der Produktionstechniken, u. a. in den Gestaltungsverfahren, und des Produktionsprozesses treten die Beschaffenheit der Sendung als Medienkomposition und die ihr zugrundeliegenden Formungsprozesse als konfigurierende Eingriffe ins Material

diskursiv in Erscheinung. Sie werden hierüber bewusst wahrnehmbar wie erfahrbar. Zudem untersucht er die Grenzen und Möglichkeiten zwischen medialen Inszenierungsformen, intermedialen Systemreferenzen im audiophonen Zeichensystem des Hörspiels als dem kontaktnehmenden System, einer damit verbundenen altermedial bezogenen Illusionsbildung und dem Konzept der Unmittelbarkeit und des ›Authentischen‹.⁴⁰ Für die Sendung liefert er nicht nur das Manuskript, das der Regie sodann als Vorlage für die akustische Realisation dient. Er realisiert *Die Wörter sind böse* seinen Vorstellungen gemäß und mithilfe des Radios als Produktionsdispositivs überwiegend selbst. Diese nun besteht einerseits aus den Tonbandaufnahmen, die Ende 1973 entstehen, andererseits aus Aufnahmen während der Postproduktion im Tonstudio des WDR, die Brinkmann als Fragmente permanent durchscheinen lässt: Zur Offenlegung des Produktionsprozesses montiert er u. a. immerzu kleine Passagen aus Anweisungen an den Techniker und den Redakteur dazwischen. Dabei verschränkt Brinkmann auf so aufwändige wie facettenreiche Weise poetologisch-metaästhetische Überlegungen mit poetisch-ästhetischen Spielvariationen, die auf eindrucksvolle Weise intensiv aufeinander verweisen und sich gegenseitig veranschaulichend erhellen – als zufällige Einblicke, als ästhetische Eindrücke unverbunden verbunden über das cut-up-Verfahren. Werden poetologische Standpunkte qua diskursiv vollzogener Denkbewegung aktualisiert wie eingeführt, so arbeitet er in den künstlerisch-spielerischen Passagen sowohl mit der altermedial bezogenen Illusionsbildung, die indes zu intensiven Erfahrungssimulationen führen, wie deren Unmöglichkeit und weitet seine künstlerischen Verfahren über u. a. das Generieren von Ähnlichkeitsbeziehungen und die Kombination unterschiedlicher Spielarten der Systemreferenz aus. Durch die Überbrückung des *intermedial gap* zur Erweiterung der Darstellungsformen und der Intensitätssteigerung der ästhetischen Illusion als Erfahrungssimulation, für die er auf Konventionen als Erfahrungshorizont der Rezipienten zurückgreift, verringert Brinkmann einerseits die Distanz. Andererseits bewirkt Brinkmann immerzu Distanz, indem er diese Passagen mit Produktionspraktiken des Radiodispositivs und konventionellen Vorstellungen vor allem der Literatur kontrastiert. Seine Rebellion betrifft demnach zum einen das Radiodispositiv als kulturellen Produzenten wie massenmedialen Distribuenten, also das Umfeld, indem die Sen-

40 Zum Begriff und zu Strategien des Authentischen bei Rolf Dieter Brinkmann in *Rom, Blicke* sei an dieser Stelle auf Christoph Zeller verwiesen (vgl. 2010).

derung als Programmbestandteil ausgestrahlt wird. Zum anderen betrifft dies, seiner Programmatik darin allgemein analog und dem *Autorenalltag* als seinem Bezug darauf gemäß, die Literatur als Kommunikationssystem, vor allem auf der Ebene ihrer Darstellungskonventionen und tradierten Codes.

Was kann indes als Material der Sendung bezeichnet werden? Einerseits schneidet Brinkmann mit dem portablen Aufnahmegerät verschiedenste Situationen vor unterschiedlichen, auditiv wahrnehmbaren Kulissen mit. Diese situationsspezifischen Aufnahmen montiert Brinkmann zusammen mit weiteren Aufzeichnungen zu einer Sendung, die in der Reihe *Autorenalltag*, einer Sendereihe also, die auf (auto)biografische Formate referiert, ausgestrahlt wird. Das aufgenommene Material der ersten Kategorie belässt er dabei jedoch nicht unbearbeitet, d. h. wie er es zuvor aufgezeichnet hat, sondern bearbeitet es. »[D]er Begriff des »Materials« bleibt solchermaßen, wie Schumacher in einem Aufsatz, insbesondere die Tonbandaufnahmen *Wörter Sex Schnitt* betreffend, herausarbeitet, nicht »auf das beschränkt, was er aufnimmt«, sondern »sein Umgang mit dem Material« lässt die Präsentation von Material vielmehr in mehrfacher Hinsicht als eines seiner grundlegenden ästhetischen Prinzipien erkennbar werden« (2006: 79). Oder anders ausgedrückt: Der Umfang der Aufnahmen ist zwar ein Indiz für das große Interesse an der Aufnahme-prozedur und der Konfrontation derselben mit unterschiedlichsten Situationen als materialgenerierendes Verfahren, und wird ihm zeitweise sogar offensichtlich zur Obsession⁴¹; doch steht nicht so sehr der Prozess des Aufnehmens isoliert im Vordergrund, als vielmehr die anschließende Bearbeitung des aufgezeichneten Materials wie sein Umgang mit demselben: das Moment des *in Form Setzens* über die Prozedur der Bandmontage. Hierüber legen die akribisch ausgearbeitete Konzeption auf der Ebene der Struktur wie die bis ins Detail durchdachten Gestaltungsverfahren und ihre Beziehung zu den Produktionstechniken Zeugnis ab. Das Aufnahmegerät, mit dem Brinkmann die Mehrheit der Bestandteile der Sendung herstellt, tritt dabei nicht in den Hintergrund. Die technische Apparatur ist ebenso Ingredienz des verwendeten Materials: Sie wird als (aufzeichnender) Mittler wie (reproduzierendes) Mittel zum an der Konfiguration Einfluss nehmenden Beteiligten, über den sich die Tonbandaufnahme in ihrer Materialität und Medialität als mit Schöning

41 Die Intensität ist indessen zu relativieren: Zwar beschreibt die Sendedauer im Vergleich zum Umfang der generierten Tonbandaufnahmen im Nachlass eine spannungsreiche Beziehung; ob der Tatsache, dass er die Aufnahmegeräte insgesamt zwei Monate zur Verfügung hat, spricht sie dieser Spannung jedoch die Absolutheit gleichzeitig ab.

»neue, zweite, eine zitierte Realität« (1996: 66) diskursiviert. So zum Beispiel, wenn Brinkmann am Mikrophon mit den Fingernägeln schabt und es mit anderen Objekten buchstäblich in Berührung kommt, wie er es etwa im Übergang von der sechsten zur siebten Sequenz hörbar vollzieht; oder auch, innerhalb der 10. und 12. Sequenz, in der er offensichtlich am Mikrophon zu sägen beginnt, was wiederum nicht nur als Geräusch zu hören ist, sondern über die Kommunikation zwischen Aufnahme- und Regieraum thematisch aufgegriffen wird.⁴² Außerdem akzentuiert Brinkmann das präsentierte Material als der (Re)Produktion über die mediale Technologie entspringendes, wenn er die Kapazitäten des Tonbandgerätes gewissermaßen nicht optimal ausnutzt und die Aufnahme unter- oder übersteuert. Hierauf greift Brinkmann sehr häufig zurück, wodurch Geräusch und Stimme nicht nur teilweise für das Ohr unangenehm laut werden, indem diese immer wieder massiv auf das Ohr eindringen. Sprachlaute treten darüber hinaus mitunter stärker hervor und wirken auf diese Weise körperlicher, wie etwa in der 11. Sequenz: Brinkmann fügt verbal Schnitte zwischen verschiedenen fragmentarischen Satzteilen ein und spricht dabei so nahe und etwas zu laut vor dem Mikrophon, so dass die Aufnahme übersteuert. Auf diese Weise treten das Aufnahmegerät und die Prozedur der Aufzeichnung in Erscheinung und avancieren zum Zentrum, anstatt wie im Idealfall radiojournalistischen Arbeitens unterhalb der Wahrnehmungsschwelle zu bleiben. Die Qualität der fertigen Aufnahme und die verbal vollführten Schnitte unterliegen nicht den Produktionsstandards des Mediendispositivs; sie verweisen auf die Tonbandmontage als Produktionstechnik und Verfahren eines gestaltenden Subjekts. Solchermaßen kommt die Materialität und Medialität des Tonbandes – wie es Schumacher bereits treffend formuliert hat – als »formgebende[s] Medium« über »Bandrauschen, das Knacken von Aufnahmeunterbrechungen, übersteuerte, verzerrte Aufnahmen, die die Qualitätsstandards der WDR-Hörspielabteilung weitreichend unterbieten, Experimente mit der Bandgeschwindigkeit, Geräusche, provoziert durch Kratzen, Schaben und Sägen am Mikrophon, ungenau abgepaßte Überspielungen, *Cut-ups* und Schnitte« (ebd.: 80) ebenso zur Geltung wie über unterschiedliche Sprechweisen vor dem Mikrophon, über die Missachtung von Lautstärkenrelationen und -pegel, wobei die getreue Aufnahme eines akustischen Signals

42 Es handelt sich dabei ob des impulsiven Verhaltens von Brinkmann vermutlich um eine Aufnahme, die weniger einer inszenierten Situation als vielmehr dem Augenblick entspringt.

bereits während der Aufnahme gestört wird, wie ebenfalls ganz allgemein die eingeübte »Riten der Aufnahmetechnik« (1973/2005). Hierüber reflektiert wie exerziert Brinkmann das, mit Susan Sontag, »Vokabular der Formen« (1964: 20) des Mediendispositivs Radio durch.⁴³ Eckhard Schumacher unterstreicht das Interesse Brinkmanns für die von ihm verwendeten Medien und die damit verbundenen Vermittlungsstrategien, die Faszination der Medialität der Aufzeichnungen ebenso wie die des Sprechens und Schreibens:

Beinahe überdeutlich unterstreichen die *Originaltonbandaufnahmen*, daß die »tagtäglich zu machende sinnliche Erfahrung, die Brinkmann gegen das »Rückkoppelungsverfahren der Wörter« in Anschlag bringt, nicht jenseits von Medien, Geräten, Apparaten stattfindet. Brinkmanns Neugier richtet sich immer auch auf die mit ihnen assoziierten Vermittlungsanstrengungen, auf die durch sie produzierten (oder ermöglichten) Störungen, Manipulationen und Verfälschungen ebenso wie auf ihre von Brinkmann zum Teil sehr traditionell ausbuchstabierten poetischen Qualitäten. (2006: 86)

Die exzessiv betriebene Offenlegung seines »Autorenalltags« führt das Programm seines künstlerischen Werkes insgesamt vor und verdeutlicht zugleich den Standpunkt des Autors in der Auswahl der Ausschnitte aus Ausschnitten, in der Inszenierung der Collage, die in ihrer Übersteuerung und der Härte ihrer Schnitte, als Gegenstrom zum normativen Fluss des Mediums der Unterhaltung und Information, mit den Reglementierungen des Dispositivs und des Illusionismus geschlossener Formen bricht. So hört der aufmerksame wie unaufmerksame Zuhörer etwa immer wieder Schritte, aber sie scheinen nirgendwo hinzugehen, es spielt auf jeden Fall keine Rolle wohin sie gehen – sie haben keinen oder nicht zwingend einen Bezug zum Rest des Gehörten, dienen nicht der Choreographie von Raumverhältnissen, noch stehen sie illus-

43 Es handelt sich dabei um Produktionsästhetiken mit dem Aufnahmegerät, die sich indessen nicht von den Programmatiken des Neuen Hörspiels unterscheiden, wie Schumacher diese mit Bezug auf Antje Vowinckels Studie zu eindimensional auf die »Forderung nach Rückkehr zur Oralität und Loslösung von der schriftlichen Vorlage« (1995: 148) reduziert. Diese Produktionsästhetik steht in einem direkten Zusammenhang mit denjenigen des Neuen Hörspiels, auch wenn Brinkmann diese ob der Dichte und daher Intensität darüber noch radikalisiert, was die Rahmung in der Sendereihe *Autorenalltag* noch verstärkt, handelt es sich hierbei doch in erster Linie um einen Sendeleitfaden, der die Hörerwartungen betreffend, eher in der Nähe des dokumentarischen Features als eines künstlerischen und darüber hinaus medienreflexiven wie vor allem implizit medienkritischen (Hör)Spiels anzusiedeln ist.

trierend als Orientierungsmomente und Referenzpunkte eines Handlungsvollzugs zur Verfügung. Die Schnitte wie die Schritte setzt Brinkmann im Gegenteil zur Verfremdung ein; er montiert disparate Räume, die außerhalb einer klassischen Tonstudio-Aufnahmesituation entstanden sind, auf situative, teilweise sehr abstrakte Handlungszusammenhänge verweisen und hörbar aneinander montiert sind. Darüber entsteht im Akt des Hörens eine Distanz, die medienästhetische Effekte exponiert, eben das Hören insbesondere des Rundfunkprogramms selbst thematisiert und auf diesem Weg reflexiv werden lässt wie erfahrbar macht. Die Frage nach dem, *was* man hört, wird – wiederum analog zu den Untersuchungen vor allem der Arbeiten von Ruttman, Vostell und Kagel – für den Rezipienten potenziell zur Frage danach, *wie* man hört, wie und auf welche Weise das Inszenierte im Medium Radio arrangiert ist. Sie richtet sich somit auch auf die damit einhergehende kritische Analyse der heterogenen Bestandteile und bezieht sich folglich auf die Inszenierung des Radiophonen in der Großinszenierung des Radios als Produktionsdispositiv: auf seine Formate. Sind Bandschnitt wie Montage als Produktionstechniken Voraussetzung jedweder (künstlerischen wie journalistischen) Arbeit im Massenmedium Radio, sobald eine Sendung vorproduziert ist, treten diese über die Akzentuierung der Gestaltungsverfahren in den Vordergrund. Brinkmann interpretiert demnach die Schnitttechnik um, akzentuiert die Materialdispositionen und die damit verbundenen Auswirkungen auf die Perzeption.

Die Reflexionen im Prozess des Produzierens teilen sich dem Zuhörer über dieses Spiel mit Rahmung und Offenlegung des Produktionsprozesses mit und stellen den Raum der Produktion wie ihren nur vermeintlich spontan-situativen Kontext als künstlich konstruierten aus. Die auditiven Räume und Szenarien, in die Brinkmann den Zuhörer mitnimmt, stellen sich mehr und mehr als Resultat einer Inszenierung heraus, bei denen Brinkmann genau kalkuliert, was er den Hörer hören lässt und worüber er ihn gleichzeitig zu verunsichern sucht. Auf diesem Weg erweist sich der Eindruck des Authentischen als, wie Schumacher treffend feststellt, »Ergebnis einer Konstruktion [...], als ein medial induzierter Effekt«, enttarnt sich als Effekt einer Inszenierung, »dessen irritierende Wirkung nur noch dadurch verstärkt wird, daß Brinkmann die Konstruktion von Authentizität zwischen Sprachskepsis und Medienfaszination einerseits permanent beglaubigt, andererseits aber auch unablässig fragwürdig erscheinen läßt« (2006: 79). Der sanften Blende und der *montage invisible*, den bevorzugten Produktionstechniken des literarischen Hörspiels wie des Radioprogramms insgesamt, setzt er den harten Schnitt als kompositorische Produktionstechnik sowie als künstlerisches Gestaltungsverfahren entgegen.

Dabei orientiert er sich insbesondere an William S. Burroughs' Cut-up-Methoden. Sigrid Fahrner, die sich mit diesem künstlerischen Verfahren historisch wie ästhetisch in einer ausführlichen Studie auseinandersetzt, beschreibt es wie folgt: »Ein literarisches, filmisches, bild- und tonkünstlerisches Verfahren: Man nehme einen Text/eine Filmrolle/ein Bild/ein Tonstück, zerschneide dieses Material vertikal sowie horizontal und klebe die Stücke in verwürfelter Reihenfolge auf – fertig ist der Cut-up« (2009: 96). Das Ziel, so streicht der Medienwissenschaftler Marcus S. Kleiner, diese Methode betreffend, heraus, das von den Cut-up-Autoren weniger als künstlerisches Verfahren als vielmehr »experimentelle Technik der Bearbeitung von unterschiedlichem Medienmaterial« verstanden wird, gilt es darüber »alltägliche Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Verstehensweisen zu erweitern, zu erschüttern bzw. zu dekontextualisieren. Literarisch geht es darum, mit Konventionen der Textproduktion formal und inhaltlich zu brechen« (2013: 1). So fokussieren sich Cut-ups »auf die Materialität von Sprache sowie der von ihnen verwendeten Medien. Leitend ist hier das Prinzip: mit dem Text, gegen den Text. Mit Blick auf die konstitutive Intermedialität von *Cut up* zudem: mit dem Bild gegen das Bild, mit den Tönen gegen die Töne, mit Texten gegen Bilder, mit Bildern gegen Texte, mit Texten gegen Töne, mit Text-Bildern gegen Tonwelten etc.« (ebd.: 2).⁴⁴ So liest sich etwa der Text *Die unsichtbare Generation*, in dem Burroughs seine Cut-up-Verfahren erklärt, als Anleitung für Brinkmanns Experimente im Radiophonen. Seine Sendung *Die Wörter sind böse* lässt sich beinahe wie eine Komposition montierter Einzelteile hören, die in ihrer Abfolge wirken, als verdankten sie sich dem aleatorischen Spielprinzip:

44 Kleiner spricht einen zentralen Aspekt an, wenn er zu bedenken gibt, dass »[d]as Problem dieser ästhetischen Strategie [...] allerdings darin [besteht], dass alle Cut ups, die das Konkrete (z. B. Worte, Texte, Bilder, akustisches Material) dekontextualisieren, im Akt der Rezeption zumeist vor dem Hintergrund der vertrauten Sinnmuster aufgefasst werden – dies gilt auch für die schlichte Feststellung des Nicht-Verstehens, also dem Ausbleiben von produktiven bzw. bildenden Sinnverstörungen. Es stellt sich hier die Frage, unter welchen Bedingungen die Rezeptionssituationen von Cut ups Bildungsprozesse auslösen, die das Gelesene oder Gesehene oder Gehörte nicht als bloße Irritation zurückweisen oder als reine Unterhaltung nicht konstruktiv ernstnehmen, vielmehr sich eigen-sinnig auf die Cut ups einlassen und die eigenen Sinnmuster dadurch produktiv irritieren lassen.« So wird der Zusammenhang zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik in der Tradition der Cut-up kaum reflektiert, »sondern sich als wechselseitig bedingend und idealtypisch gelingend vorausgesetzt. Poetische Reflexionen sind grundsätzlich produktionsästhetisch fokussiert« (ebd.).

Die einfachste art des cut-up auf tonband kann mit nur einem gerät durchgeführt werden nehmen sie irgendeinen Text auf spulen sie zum anfang zurück lassen sie ein beliebiges stück ablaufen stopp nehmen sie einen kurzen text auf spulen sie vorwärts stopp bespielen sie das bereits bespielte band noch einmal die worte werden gelöscht und durch neue ersetzt wiederholen sie dies einige male und sie erhalten zufällige kombinationen sie werden feststellen dass sich die willkürlichen einschübe in vielen Fällen in den text einfügen und ihr kombiniertes band erstaunlichen sinn ergibt (Burroughs 1966: 238)

Burroughs spricht in diesem Text über die Möglichkeiten der Einflussnahme der »unsichtbare[n] generation, [...] [der] unbelastete[n] generation« (ebd.: 241), die es über das Experimentieren mit Tonbandgeräten seiner Ansicht nach zu erlernen gilt, um »in die gegenwart ein[zufallen]« (ebd.: 240). Das Einfallen in die Gegenwart, als einer subversiven Strategie, ist im Sinne einer Störung der vorherrschenden Produktionspraxis der Massenmedien zu verstehen. Diese Praxis begreift Burroughs als manipulative gegenüber den Menschen, werden doch ihm zufolge »die hier beschriebenen techniken und experimente [...] ohne ihr wissen und sehr zu ihrem nachteil von offiziellen und nichtoffiziellen stellen angewendet« (ebd.: 245). Burroughs versteht Cut-up daher als Widerstand und, wie es Kleiner, die poetologischen Überlegungen Burroughs betreffend, formuliert, »angewandte Medienkritik bzw. Kommunikationsguerilla, die sich gegen die Hegemonie gesellschaftlicher Machtzentren sowie der Massenmedien und deren hypnotischen Wirkungsverzerrungen und -fälschungen wendet« (2013: 2). So sei die einzige Möglichkeit, »diese unerbittliche aufnahme und wiedergabe spirale abwärts von häßlich häßlicher am häßlichsten zu unterbrechen [...] die gegenaufnahme und wiedergabe« (1966: 246f.) über das Tonbandgerät – im McLuhanschen Diktum – als »externe[m] teil des menschlichen nervensystems« (ebd.: 243) und »der durch *Cut up* produzierten Gegenwirklichkeit« (Kleiner 2013: 2). Hierüber soll einerseits die »Legitimität kultureller Hegemonie und ihrer gesellschaftlichen Normalisierung« problematisiert, »andererseits Raum für Utopien einer anderen gesellschaftlichen Wirklichkeit« (ebd.: 6) eröffnet werden:

es kann aufnehmen und wiedergeben verbindung zu vergangenheiten herstellen vergangenheit präzise in scene setzen eine aufnahme kann beliebig oft gespielt werden jede pause und wendung eines aufgezeichneten gesprächs läßt sich studieren und analysieren warum hat soundso gerade dies oder das gerade hier gesagt hören sie sich soundso aufnahmen an und sie werden herausfinden welches seine stichworte sind man kann ein aufgezeichnetes gespräch und ein geistreiches wortgefecht man kann ein aufgezeichnetes gespräch bearbeiten und langweiliges dummes geschwätz

zurückbehalten die wiedergabe kann langsam oder rückwärts erfolgen all das läßt sich erlernen nehmen sie einen satz auf und erhöhen sie die geschwindigkeit versuchen sie dann ihre beschleunigte stimme zu imitieren spielen sie einen satz rückwärts ab und lernen sie das was sie eben gesagt haben ungesagt zu machen ... [...] versuchen sie bänder zu stören man erzielt diesen effekt indem man eine einwandfreie aufnahme einen mit lauter klarer stimme gesprochenen text nimmt und das band über tonkopf hin und herreibt derselbe effekt läßt sich mit einem philips kassettengerät erzielen indem man ein band abspielt und die aufnahmetaste stop start in kurzen abständen bestätigt das klingt wie ein stottern nehmen sie irgendeinen text erhöhen sie die geschwindigkeit verlangsamen sie die geschwindigkeit spielen sie ihn rückwärts ab stören sie ihn und sie werden wörter hören die sie nicht aufgenommen haben neue worte die der apparat gemacht hat (Burroughs 1966: 237f.)

Dabei könne die Möglichkeit des manipulativen Zugriffs qua medialer Technologie, eine, wie Kleiner sie bezeichnet, »Sinn-Aleatorik« (2013: 7), dabei helfen, tradierte Sprachbarrieren zu durchbrechen, denn, so Burroughs, »übungen dieser art befreien sie von alten assoziationsperren« (1966: 238), da das Ergebnis nicht mehr intentional kontrolliert und dadurch gesteuert wird. Hierüber gibt sich das Ergebnis dem Zufall preis, was Kleiner zufolge zu einer »Entlimitierung von Literatur, zu ihrer Transformation und Transgression beitragen« (2013: 7) soll (vgl. Burroughs 1963: 84–87). Seien indes »alle assoziationsabläufe [...] zwanghafte«, lassen sich diese Burroughs zufolge über montierte Gespräche, über »die anwendung irrelevanter antworten« (Burroughs 1966: 243) durchbrechen. Außerdem offeriere das Tonbandgerät die Möglichkeit, Assoziationsmuster zu analysieren: Im Akt des aufmerksamen Hörens aufgezeichneter Gespräche werde man anfangen, »scharf und klar zu sehen ein grauer schleier lag zwischen ihnen und dem was sie sahen oder häufiger nicht sahen«; man könne lernen, Gespräche zu lenken und gelange auf diesem Wege zu einer »physiologischen befreiung [...] wenn sie die wortprinzipien gesteuerter gedankenverbindungen erst einmal durchbrochen haben« (ebd.: 240). Diese Arbeit stellt nach Kleiner in erster Linie »eine Arbeit an der Sprache dar, um die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache und die Voraussetzungen des Verstehens zu entschlüsseln, weil die herrschende Sprache, die Sprache der Herrschenden ist.« Dies »soll eine grundsätzliche Veränderung von Denken, Wahrnehmen und Sprachgebrauch führen, ein *Break on through*, durch den Grauschleier der Wirklichkeit bzw. Kontrollgesellschaft.« (2013: 8) Kann Burroughs das Problem, »dass Sprachkritik immer mit sprachlichen Mitteln formuliert werden muss«, ebenso wenig lösen, wie dies Brinkmann gelingt, »versuchen seine *Cut ups* [allerdings] diese technisch-medial

zu transformieren« (ebd.: 3). Daher stellt das Konzept der »Sprache als Virus« (1970: 7ff.), die Kleiner zufolge zentral ist für Burroughs' Kommunikationsguerilla und seine Absage an die tradierte Autorfunktion, »den Kampf gegen Identität und Identifikation, gegen das Einheitliche und das Ganze dar«. Er richte sich in Form der »virale[n] Sprache von *Cut up* und *Fold in* auf die Dekonstruktion von einmaligen, unhintergehbaren Definitionen und eindeutigen Bestimmungen«, um darüberhinaus »das Denken in binären Oppositionen aufzulösen und scheinbar konstitutiv voneinander Getrenntes durch ein Denken des Differenzen auflösenden *Und* [zu] ersetzen.« (2013: 6f.) Führt Burroughs selbst das Verfahren auf den Maler Brion Gysin als dem Urheber und damit grundsätzlich auf die Malerei zurück, so betont Susan Sontag zu Recht, dass Burroughs Cut-up Experimente dem Medium Film näher zu sein scheinen als der Malerei:

Aber man wird Burroughs' intensiver Beschäftigung mit der Dimension der Zeit in der Erfahrung nicht gerecht, wenn man diese Technik als »Kollage« bezeichnet. In Burroughs' Büchern wird die Bewegung im Raum stets als schwindelerregende Bewegung in der Zeit ausgedrückt. Der Vergleich von Burroughs' Technik mit der »Montage« des Films liegt näher als der mit irgendeiner Technik der Malerei. [...] Seit *Naked Lunch* hat sich sein Interesse für den Film noch verstärkt. In einem kürzlich in der Paris Review veröffentlichtem Interview vergleicht Burroughs die Erfahrung mit einer Folge von »Fotografien der Wirklichkeit«. Und der »graue Raum«, ein in *Nova express* häufig wiederkehrendes Bild, ist die Dunkelkammer, in der die Fotografien der Wirklichkeit entwickelt werden. »In *Nova Express*«, sagt Burroughs, »ist die Theorie enthalten, daß das, was wir Wirklichkeit nennen, in Wahrheit ein Film ist. Es ist ein Film; das, was ich einen biologischen Film nenne.« Auch *The Soft Machine* kann als eine Betrachtung der Welt gekennzeichnet werden, die von der Metapher der Wirklichkeit als Film beherrscht ist. (1966: 165)

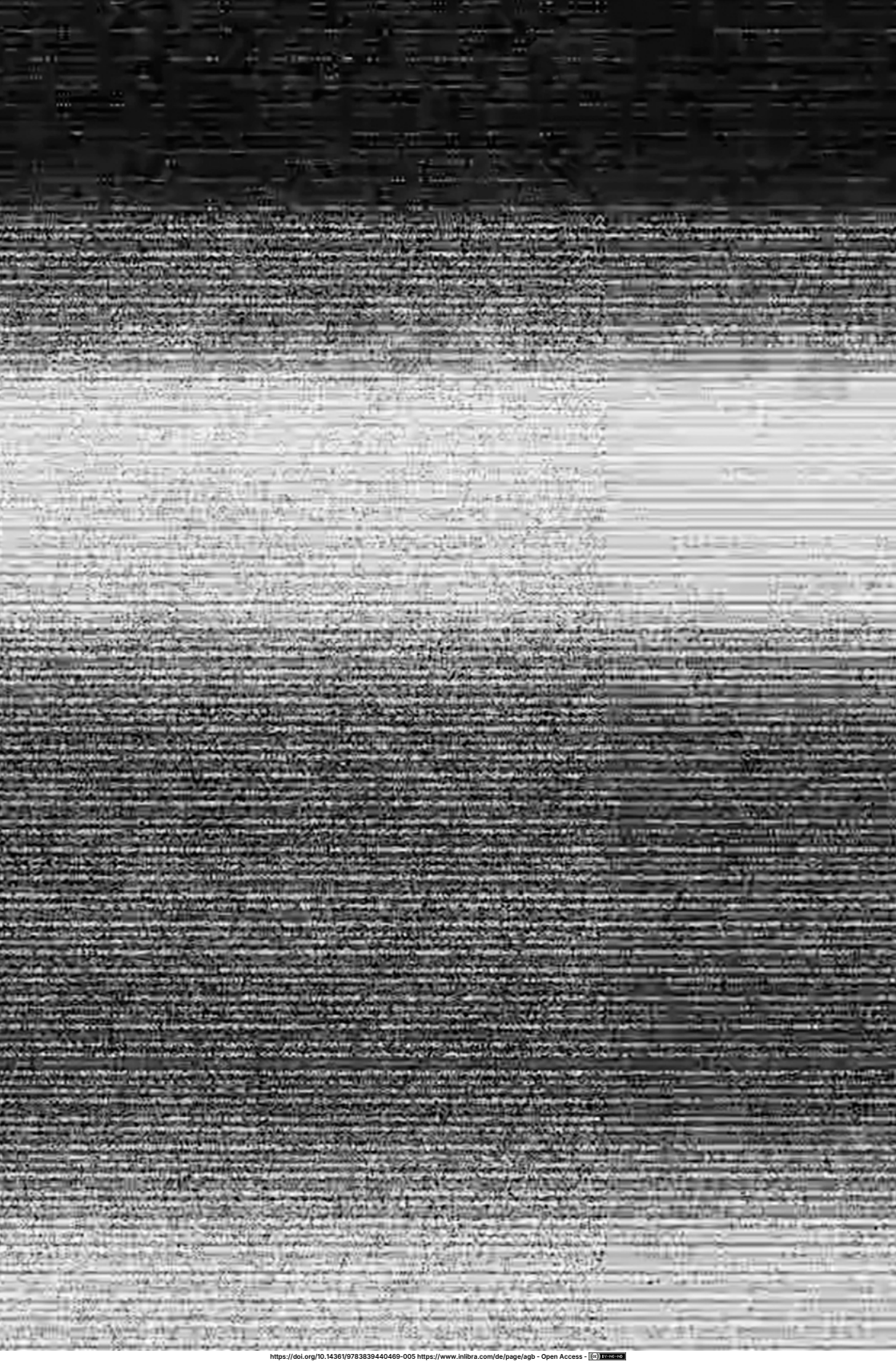
Brinkmanns Montagetechnik ist von den Burroughschen Cut-ups inspiriert, da sie gerade diese Wirkung eines zufälligen Arrangements nutzt, um verschiedene Einblicke in diesen Alltag zu geben. Die Montage- als Produktionstechnik führt nicht nur Brinkmanns Arbeit mit dem Tonbandgerät vor, sondern auch den Fertigstellungsprozess im Aufnahmestudio. Charakterisiert ein Cut-up dem Literaturwissenschaftler Johannes Ullmaier zufolge grundsätzlich eine »zufallszulassend[e] Schnittästhetik« (2003: 138), wendet Brinkmann diese über das Tonband lediglich in einer Passage als tatsächliches Zufallsprinzip an; zufällig soll indes die Sendung in ihren montierten Bestandteilen als Gesamtarrangement wirken, als zufällige Einblicke in Brinkmanns Autorenalltag. Doch was zufällig anmuten mag und darüber zur Irritation führt, ist

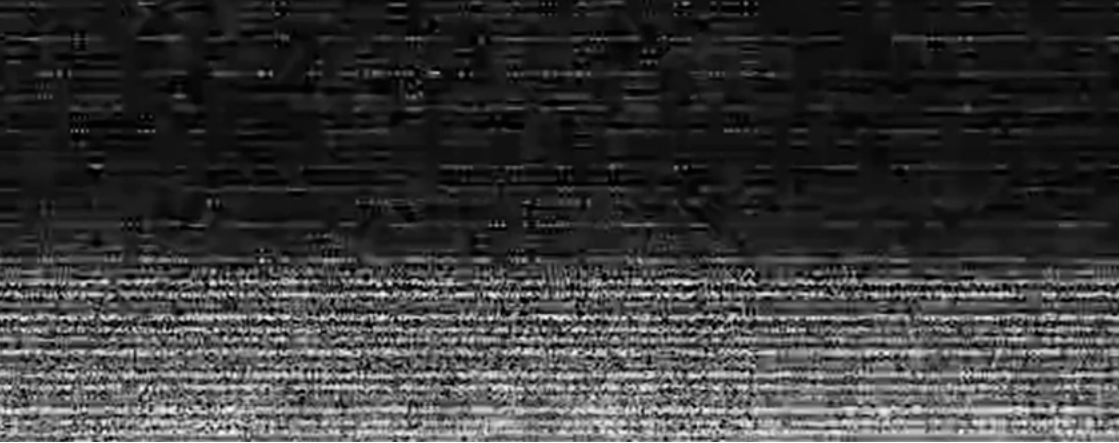
wie im gesamten Werk aufwendig disponiert und minutiös umgesetzt. So werden die auf Tonträger aufgezeichneten akustischen Informationen in der Postproduktion mit Hilfe des »Bearbeitungssystem[s] akustischer Schrift« (Schöning 1996: 65) für die Sendung *Die Wörter sind böse* geschnitten, neu arrangiert und seinen Vorstellungen entsprechend montiert: Die Abbildung seines »Alltags als Autor« referiert damit einerseits insgesamt auf seine Arbeitsweise als Operieren in der »Präsenz des zeigenden Subjekts« (Lehmann 1995: 185). Andererseits bezieht Brinkmann sodann die Rahmenbedingungen dieses spezifischen Arbeitsumfeldes mit ein, um die Manipulation des Gesendeten in der Erfahrung und Begegnung mit dem Mediendispositiv als Alltag radiojournalistischer Arbeit – und neben seiner Skepsis der Sprache gegenüber – selbst wiederum auszustellen und zu problematisieren. Auf diese Weise unterbricht die Ausstellung der Produktionstechnik als exponiertes Gestaltungsverfahren den auf Kontinuität angelegten Fluss des Radioprogramms. Die Schnitte und Worte, Geräusche und Satzketten, der Klang seiner Stimme und die »Heftigkeit seiner Mitteilungswut« (ebd.: 187) schreiben sich nunmehr als metaphorische Einkerbung in der Tonspur und als Spur, als »das Materielle des Ein-Drucks« (ebd.: 189), als »*Graphophonie*« (Meyer 1993: 261) in das analoge Aufzeichnungssystem ein: Auch in den akustischen Arbeiten schiebt sich die Materialität der Bestandteile der Collage bzw. *montage visible* »vor die sprachliche Setzung von Bedeutungen« (Lehmann 1995: 185). In diesen Augen-Blicken als Aus-Schnitte, in ständigem Werden und Vergehen begriffen, die sich etwa durch den Schnitt (der sich nicht nur als solcher technisch vollzieht, denn Brinkmann benutzt durchgehend ebenso das Wort »Schnitt«, stellt dem Geräusch des Produktionsaktes solchermaßen die sprachliche Referenz und deren Klang in der Verlautbarung gegenüber) und die Montage aneinanderreihen, finden Brinkmanns »snapshots« und »Kurzzeitgedächtnisszenen« (1974/75: 75), als welche er seine Gedichte bezeichnet, eine weitere Realisation. Der Raum der Erinnerung wird nicht als Eintauchen in Reminiszenzen vergangener Räume nacherlebt, sondern in der Inszenierung gebrochen. Die autobiografische Dokumentation, als welche der *Autorenalltag* von Brinkmann im etikettierenden Zeichensystem angekündigt wird – zu diesem Rahmen steht das fragmentarische, zur Collage montierte Material in permanentem Bezug. Der gelenkte Blick auf das Artifizielle, über den Brinkmann den Zuhörer seines Autorenalltags immer wieder auf Distanz hält, überlagert Zeitebenen und verschiedene Räume – private, theatral arrangierte, urbane, filmische, visuelle und akustische (Zwischen)Räume – die er an- aber nicht ausdeutet und sich gegenseitig überlagernd montiert. Darüber führt Brinkmann seine Collagen-

technik – u. a. im Band *Rom, Blicke*, in dem er Aufzeichnungen, Briefe und fotografisches Material montiert – im nun genuin akustischen Medium weiter. Er führt darin Wahrnehmungsprozesse vor, denen sich Rezipienten in ihrer Mediennutzung aussetzen und nimmt sie in den Blick. Die Betonung des Medialen erfüllt dabei den Zweck, die Vielfalt der Sinne zu imitieren, wie Christoph Zeller in Bezug auf die Rolle der Medialität in Brinkmanns Werk ausführt:

Medialität ist nicht nur die Voraussetzung von Brinkmanns Werken, sondern deren Thema. Brinkmann verwendet Medien gleichberechtigt und stellt sie in seinen Collagen metareflexiv dar. Sie sind Mittel und Inhalt künstlerischer Repräsentation. Als Zeichen verweisen sie – einerseits – auf die menschlichen Sinnesorgane und verschleiern ihre Medialität. Als künstlerisches Material bezeugen sie – andererseits – die medialen Grundlagen der Darstellung. (2010: 267)

Doch dem Prinzip der Störung, wie es Brinkmann im massenmedialen Dispositiv künstlerisch anwendet und ästhetisch vollzieht, wohnen indessen andere Momente inne als den bisher diskutierten. Diese verschiedenen Konzeptionen und Ästhetiken werde ich nun abschließend vergleichen und voneinander differenzieren.





»Spiegel,
Tonband,
Fernsehbild
und Kassette sind Mittel
zur suggestiven Gedankenübertragung.
Sicher war für mich wichtig, daß es in
diesem Jahrhundert Massenmedien gibt,
die eine grenzenlose Reproduktion der
politischen Botschaften ermöglicht haben.
Es vergeht kein Tag, ohne daß Rundfunk
und Fernsehen von der Politik gebraucht
und missbraucht werden.«

Mauricio Kagel, 1983

