

Bilder und Text: Zu Rolf Dieter Brinkmanns *Schnitte*

Xie Jianwen

(Shanghai)

内容提要: 罗尔夫·迪特尔·布林克曼在其日记体作品《剪贴》中,大规模采用图像,形成图像性文本。藉此拼贴性作品,他将“照片与文字/文本间的游戏”玩到了“德语文学中的极致”。这一文本处理方式,体现了作家悖逆文字逻辑传统的价值与美学诉求,也展现了其后现代写作特征。

Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975) hat *Schnitte* während seines Rom-Aufenthalts geschrieben. Das Werk stellt ein Tagebuch dar, und zwar „das letzte in Rom beendete Tagebuch des Autors aus der Zeit des Aufenthaltes in der Villa Massimo“,¹ obwohl der von dem Autor ursprünglich als „Materialienband“ „mit vorbereiteten Collage-Material und Textstücken“ für einen künftigen „eigenständigen abgeschlossenen Roman“ gedacht war.² In dieses abgeschlossene Manuskript wurden später vom Autor an verschiedenen Aufenthaltsorten immer wieder neue Bild- und Textstücke eingefügt und zeitlich gemischt, „um so eine offene Konzeption des Romans zu erreichen“.³

Der Autor teilte *Schnitte* in vier Kapitel, nämlich „Control“, „A Letter FROM Death markt“, „The town that waits to die“ und „Open Book“. Alle vier Titel des Kapitels sind Englisch und in Großdruck hervorgehoben. Bereits aus den Überschriften sind einige Thesen herauszuschälen: bei „Control“ beispielsweise die Manipulation der Menschen und Sinnentleerung „des Körpers“ (Sch 13)⁴ durch „Wörter und Bilder“ (Sch 19). Allerdings ist das Titelverständnis keinesfalls immer so klar, weil die Bild- und Textstücke in den vier Teilen des Werkes gar nicht leicht zu verstehen und zu interpretieren sind, was daher zu einer Unbestimmtheit und Vielfältigkeit der Verständnis- und Interpretationsversuche führt.

In der vorliegenden Arbeit wird *Schnitte* hauptsächlich in drei Aspekten gedeutet, in denen es um die formale Gestaltung des Werkes, die Bedeu-

¹ Maleen Brinkmann, Nachbemerkung, in: Rolf Dieter Brinkmann, *Schnitte*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 160.

² Ebenda S. 158.

³ Maleen Brinkmann, Nachbemerkung, a.a.O., S. 158f.

⁴ Zitate aus dem Tagebuch *Schnitte* werden in Form der Abkürzung Sch + Seitenzahl angegeben. Sie beziehen sich auf Rolf Dieter Brinkmann, *Schnitte*. Reinbek bei Hamburg 1988.

tungen des Textes und die gedanklichen und ästhetischen Neigungen des Autors geht.

1. Beziehungen zwischen Bildern und Schriften

Das Brinkmannsche Bildverständnis läßt sich nach Olaf Selg in drei Punkten konkretisieren: Erstens sei ein Bild der eigene Blick als optischer „snap-shot“; zweitens ist mit dem „Bild bzw. Foto (aus zweiter Hand) in der Zeitung oder anderen Medien“ gemeint; und drittens gilt es als „ausdrücklich (noch) nicht in Worte gefaßte Vorstellung, die durch verschiedenste Reize hervorgerufen werden kann“.⁵

In *Schnitte* ist offensichtlich das zweite Bildverständnis zu erkennen. Die ungefähr 400 Bilder kommen vorwiegend aus den Medien, die sich als Fotos, Malereien, Zeichnungen, Zeitungs- oder Illustrationsausschnitte, Plakate, Karikaturen und die Bilder auf den Postkarten darstellen, darunter aber meistens Fotos, und zwar in Form von s/w-Fotos. Abgebildet sind auf der Illustration zerstörte Landschaften, Szenen aus dem alltäglichen Stadtleben (hauptsächlich in Rom), nackte Körper und nicht zuletzt weibliche Körper etc.

Die Bilder in *Schnitte*, ungeachtet ihrer Art, und gleichgültig ob sie ausgeschnitten oder herausgerissen sind, sind klar voneinander abgegrenzt und auch von den dabeistehenden Texten getrennt. Auf derselben Seite haben sie manchmal thematische und gegenständliche Verknüpfungen miteinander und stehen in einem bestimmten Sinnzusammenhang, jedoch ist es meistens nicht der Fall.

Die Texte in *Schnitte* sind ausgeschnittene Textabschnitte aus Zeitungen oder Büchern und die Notizen aus den Tagebüchern, die vom Autor selbst hauptsächlich von März bis Juni 1973 geschrieben wurden. Im Werk gibt es auch Brinkmannsche tagebuchartige Schriften aus der Zeit zwischen 1970 und 1971 sowie die vorher verfaßte Prosa.⁶

So wurden im Werk Erlebnisse in Rom, auch in Paris, in London und in Köln etc. dargestellt (Sch 135), vor allem aber die Beobachtungen, Wahrnehmungen, Assoziationen und Gedanken Brinkmanns während des Rom-Aufenthaltes wurden geschildert. Solche Niederschriften haben normalerweise eine klare Trennlinie. Bei manchen Textabschnitten ist schon in der ersten Zeile datiert, oder auf einen Anschluß an die vordere Seite oder Passage hingewiesen, während es bei den eingeklebten Eintragungen anders ist. Diese sind mal Wörter, Redewendungen, mal einzelne Sätze oder ein Geflecht von Sätzen, das strukturell ohne klaren Anfang und Ende ist. Manchmal wird ein noch nicht zu Ende gebrachter Satz schon mit einem

⁵ Olaf Selg, *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*. Aachen 2000, S. 39f.

⁶ Maleen Brinkmann, *Nachbemerkung*, a.a.O., S. 159.

anderen gemischt. Das ist ein bewußt oder zufällig gewähltes Spiel der Sätze, die mal im Deutschen, mal im Englischen, nicht selten im Italienischen formuliert sind und aus denen sich ein intarsienartiges Gebilde entwickelt.

Beim schriftlichen Text sind die Ausdrücke bzw. Sätze auf dem Zettel mit denen auf dem nächsten Zettel meist ohne Bedeutungszusammenhang, allerdings haben die Textabschnitte, da sie im allgemeinen den Tagebüchern Brinkmanns entnommen sind, einen genügenden Umfang und verfügen häufig über einen Rahmen des Geschehens, zeigen eine bestimmte Gefühlslage oder Gemütsstimmung. Aber sie besitzen nicht unbedingt eine Kausalität, so daß die im Textabschnitt beinhalteten Szenen, Stimmungen, Ideen oder Einstellungen oft sprunghaft und sogar widersprüchlich erscheinen. Ein Beispiel läßt sich hier anführen:

„the shadow of your smile“ /? kam gegen einen
verfaulten Lattenzaun in pulsierenden Zuckungen
schoß Sperma aus dem Körper in der Ferne
die kleinen Totenlämpchen eines Friedhofs ist
fast wie eine ferne Stadt angezündet in einer
staubigen zerschlissenen Nacht Musik Nina Ecomi
Phantomorgasmus in der Kehle über Ossobuco (Sch 31)

Im zitierten Textstück wird das Interpunktionszeichen auf eine merkwürdige Weise gebraucht. Vor den ersten Satz wird ein Doppelpunkt gesetzt, am Satzende ein Schrägstrich und ein Fragezeichen, aber in den darauffolgenden Sätzen verwendet der Autor überhaupt keine Zeichensetzung.

Aus dem Komplex von Sätzen sind die inhaltlichen Elemente herauszulesen: Lächeln, Schatten, Verfallenes, Sex (Obszönes, Sexualität), Nacht, Musik, Friedhof, Gedankenverbindung mit der Stadt und Beziehung zwischen Essen und Sexualität. In welcher logischen Verbindung und in welchem Sinnzusammenhang stehen eigentlich die Elemente? Was wird dadurch gezeigt? Vielleicht kann man dabei eine ungezügelter, aber melancholische Stimmung spüren, oder wir können uns einen quasi niedergedrückten Dichter, der sinnend vor sich hin blickt, vorstellen. Wir werden noch denken, daß der Dichter am Fenster in seinem Zimmer steht, und zwar vielleicht im mystisch nächtlichen Dämmerlicht. Aber mehr nicht. Es ist festzustellen, daß in diesem Textabschnitt kein Sinnkomplex besteht. Selbst wenn man die weiteren zwei Textabschnitte und die Bilder auf derselben Seite in Betracht zieht, kann man z. B. auf den Bildern auch nur einen Kontrollraum mit den Reihen von den Monitoren, eine Gasmaske und einen Mann, der an einen Blutsauger erinnert und auf allen Vieren kriecht, etc. sehen. Solche Bilder helfen uns nicht viel, um das Textzitat zu erklären.

Ein weiteres Beispiel auf Seite 105 lohnt einer näheren Betrachtung. Auf der Seite sind außer zwei kleinen Bildern am Rand nur Texte zu lesen. Inhaltlich und formal schließt sich diese Seite an die vorige an. In der ersten

Hälfte der Seite stehen eher Wortgruppen, die sich auf die Empfindungen und Assoziationen Brinkmanns in der winterlichen Nacht beziehen.

[...] / die Pest schafft Beulen / Beulen von Bildern / das sind die Wörter / erstickt in der Kehle / Kehle erstickt in den Wörtern / totaler black out / weißer Schnee fällt weiß / (persönlich) / (ich folge diesem Bild) / wortlos / hier / in dem Augenblick / Augenblick ist Blick der Augen / in der Gegenwart / sehen/hören / und fort / von Opferdingen / meinetwegen / Ich / oder Du / oder Er / oder Sie / oder es / differenzierungen überflüssiger Art sperren ein/in aschigem Rauch / zoon politikon Ausstellung der pervertierten Armut (denk drüber nach / Es ist Winter / Es ist Nacht / Winter Und Nacht Neuester Zeit / Wach unsichtbar Auf / Und fort / Geh) / Wortschnee? (ist niemals weiß) / (kein Begriff formen) / [...] (Sch 105)

Im oben genannten Textstück gibt es keine lineare Entfaltung der Stimmung, besteht aus nur logischen Unterbrechungen, sprunghaften Veränderungen der Wortbedeutung. An einigen Stellen gibt es Sprachspiele wie Kettenübungen und Spiele der Worttrennung. So wird dem Leser ein großer Spielraum geboten. Es ist zu vermuten, daß der Schriftsteller wohl sinnt oder das Gedankenspiel spielt, als er aus dem Schlaf aufwacht und nicht mehr einschlafen kann. Er scheint absichtlich die gewöhnlichen Ausdruckweisen und den traditionellen Sinnzusammenhang zu dekonstruieren, damit sich die Signifikantenkette endlos ausdehnt.

Kommen wir nun zu den Beziehungen zwischen Bildern und Texten. Nach Steinaecker lassen sich zwischen Bildern und Texten drei Kombinationen aussortieren.

1) Texte und Bilder. Bei der Kombination ist ein Bild eher eine Illustration, die dem dazugehörenden Text untergeordnet sei und auch theoretisch redundant, d. h. der Text könnte für sich allein stehen.⁷

2) Bilder und Texte. Die Kombination stelle einen Gegenpol zur Illustration dar. Dabei dominiere das Bild über den Text. Im Extremfall könnte der Text weggelassen werden und das Bild stehe ohne Worte für sich allein.⁸

3) Bilder-Text. „In einer dritten Gruppe von Bild-Text-Kombinationen schließlich läßt sich keine durchgehende Dominanz von einem der beiden Medien ausmachen: In vielen Fällen der Karikatur, in manchen Kinder- und Jugendbüchern [...] bilden die Bilder und Texte eine Einheit [...]“.⁹

⁷ Siehe Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld 2007, S. 9.

⁸ Ebenda S. 9.

⁹ Ebenda S.10.

Im Verhältnis der Bilder zu den Texten entspricht *Schnitte* eher der oben vorgestellten dritten Sorte von Bild-Text-Kombination. Bilder und Schriften sind als unverzichtbare Bestandteile für das Werk gleichwertig, obwohl auf einigen Seiten des Tagebuchs die Bilder eine dominierende Rolle spielen.

Die Beziehungen zwischen den Bildern und Schriften von *Schnitte* lassen sich aus zwei Perspektiven näher betrachten.

1. Ausgehend von der Art der Montage ist zu erkennen, daß auf der einen Seite die Bilder dominant sind. Bild- und Textstücke sind entweder parallel eingeklebt oder die Bilder werden teilweise mit den Formulierungszetteln überklebt; und auf der anderen Seite dominieren die Textabschnitte, wobei die Bilder, häufig die kleinen Bilder, am Rande der Seite oder an den Leerstellen des Textes stehen und den Textstücken als Hintergrund dienen. Aber viel mehr ist die Vernetzung der Bild- und Textstücke zu sehen. Auf einigen Seiten sind entweder Bilder ohne Texte vorhanden, oder umgekehrt.

2. Beim Sinnzusammenhang der Bilder und Texte zeigt sich, daß die Bilder und Schriften auf vier Weisen montiert und verbunden sind.

a) Die anliegenden oder sich teilweise deckenden Bilder und Textstücke erklären sich manchmal gegenseitig, und es herrscht dabei sogar „ein dialogisches Verhältnis zwischen Foto und Text“.¹⁰

b) Meistenteils haben die Bilder und Schriften einschließlich der zitierten Textabschnitte auf einer bestimmten Seite keine unmittelbaren thematischen und sinnlichen Beziehungen miteinander und erweisen sich eher als Collage.

c) Im größeren Textzusammenhang besteht in Bezug auf Stimmung, Atmosphäre oder Thema immer noch eine Verbindung zwischen Bildern und Texten.

d) Die Seiten des Collagebuchs verknüpfen sich deutlich durch die Wiederholung der anfänglichen Wörter, durch die Markierung mit „Fortsetzung“ (oder deren Abkürzung „Forts.“) oder durch die ähnlichen Bilder auf verschiedenen Seiten (Sch 91-93).

Wie oben erklärt, kommt es in *Schnitte* zu einer Einheit der Bilder und Texte, und zwar zu einem sogenannten Bilder-Text oder Foto-Text. Aber im gesamten Werk sind die Schriften (hier Buchstabenschrift, nicht Bilderschrift) für einen Text¹¹ das Wesentliche. Hinter den in den Text eingebetteten

¹⁰ Ebenda S. 13.

¹¹ Der Text kann aus verschiedenen Perspektiven erklärt, hier aber im linguistischen Sinne verstanden werden. In der Linguistik ist er „eine Folge von geschriebenen oder gesprochenen monologischen oder dialogischen Teiltexen, die sich aus Sätzen/Sprech- bzw. Intonationseinheiten konstituieren und auch nichtsprachliche Mittel wie bildliche Illustrationen umfassen kann. - Der T. drückt ein übergeordnetes Thema, das aus untergeordneten Themen bestehen kann, sowie eine semantische Ganzheitlichkeit aus, die dem T. einen Sinn verleihen. Die Teile des T.s sind thematisch und semantisch durch Kohärenz und Kohäsion verbunden.“ Siehe Wolfgang Thiele, Text, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 2. überarbeitete und erweiterte Aufl. Mün-

zahlreichen Bildern verbirgt sich eine Logik der Schriften. Der Blickwinkel der Aufnahmen, das bewußte oder willkürliche Aufreihen der Bilder und die Themen der Bilder sowie komplexer Bildzusammenhang werden eher so besprochen, wie die schriftliche Logik zur Interpretation auffordert. Ohne Zweifel sind Bilder hier von den Schriften abhängig.

2. Mögliche Textbedeutungen

Bei Brinkmann kommen die Wahl des Blickwinkels und des Gegenstandes und noch die Beurteilung der Welt deutlich durch den Gebrauch der Bilder zum Ausdruck. Was die Bilder oder Fotos gezeigt haben, ist nicht nur das wirklich Vorhandene, sondern auch Brinkmannsche eigenartige Interpretation. Und das in der Schrift geschilderte Stadtleben in Rom usw. bleibt auch bei weitem nicht reine Wahrnehmung oder Erkenntnisse, sondern auch die Folgerungen der Interpretation des Autors.

Kommen wir jetzt zu dem einheitlichen Text der Bilder und Schriften. Die Bedeutung des Textes besteht sowohl in der Textstruktur, nämlich in den inneren Beziehungen zwischen jeweils den Bildern und den Schriften und noch den Verhältnissen der Bildstücke zu den Textabschnitten, als auch in den Leerstellen, die durch die undeutlichen Signifikate der Collage der Formulierungen auf dem Zettel entstanden sind. Und die spezielle Bedeutung des Textes wird durch die charakteristische Verwendung der Wörter und der Zeichensetzung gekennzeichnet. Nicht zuletzt ist für die Sinnentstehung des Textes die Themenauswahl entscheidend.

Im Folgenden werden wir die drei Momente der Textbedeutung, die im ersten Teil entweder nur wenig oder nicht behandelt wurden, darunter Wörtergebrauch, Zeichensetzung und Themenauswahl ausführlich analysieren.

1) Wörtergebrauch. Brinkmann benutzt oft salopp abwertende Ausdrücke, um das Gesehene und Wahrgenommene zu schildern. Es sammeln sich Wörter wie „verschimmelten“, „kaputt“, „erloschen“, „verfielen“, „zerschlissen“, „abgegriffen“, „scheiße“, „verschattetes Leben“ (Sch 22, 32-33, 37ff.). Die Neigung beim Wortgebrauch zeigt im bestimmten Maße die ablehnende und negative Haltung Brinkmanns zu der äußeren Realität.

2) Zeichensetzung. In *Schnitte* verwendet Brinkmann in vielen längeren Textabschnitten oft keine Interpunktionszeichen. Manchmal wird auch der Schrägstrich als Interpunktion angewandt. In einigen Fällen finden sich im Textstück schon Satzinterpunktionszeichen, sind aber nicht ausreichend, um die Sätze richtig zu trennen. Noch auffallender ist, daß ab und zu zwischen zwei Sätzen eine Reihe von Interpunktionszeichen wie z.B. Punkt, Ausrufezeichen oder Fragezeichen mit einem

Schrägstrich und einem Doppelpunkt nacheinander gesetzt wird. So entsteht die Undeutlichkeit und zugleich die Mehrdeutigkeit der Zeichensetzung. Es ist ganz klar, daß die Textbedeutung nicht nur von den Bildern und deren räumlichen Beziehungen, nicht nur von den Beziehungen der Bilder zu den Textstücken, auch nicht nur von den logischen Beziehungen der Schriften abhängt, sondern auch von dem Gebrauch der Interpunktionszeichen bestimmt ist. Es beeinflußt die Collage und Montage des Textes und dessen Sinnzusammenhang, ob und wie ein Textstück interpunktiert wird.

3) Themenauswahl. Aus *Schmitte* ist herauszulesen, daß Brinkmann so viele eher negative Schlüsselwörter aus der modernen Zeit, die hier vor allem die 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts darstellt, in seinen Text hineingebracht hat. Als Beispiel können Gegenstände des Textes wie verfallene Landschaften im modernen städtischen Leben, Tod, Konflikte, Umweltverschmutzung, Sexualität, Drogen und Subjektsproblematik angeführt werden.

Jetzt untersuchen wir Körper, Stadt, Gegenwart, Stille und Subjekt, die thematisch von großer Bedeutung sind.

Körper

Die Körper gelten hier vor allem den nackten weiblichen Körpern. Von den gesamten Bildern entfällt auf die Fotos der nackten weiblichen Körperteile ein ziemlich großer Anteil, die sich nicht selten auf einer vollen Seite aneinander reihen. In einem weit geringeren Anteil werden männliche Körper, sogar Leichname, Skelette und Kadaver dargestellt. Obwohl Brinkmann schriftlich vom männlichen Glied („die Schwänze an der Bar pulsieren“, Sch 13, oder „im Rhythmus des Herzschlags pulsierender Schwanz“, Sch 29) spricht, zeigt er lieber die üppige Figur und die verführerischen Posituren der Frauen. Die Bilder und Schriften auf Seite 79 sind besonders beeindruckend. Die Fotos sind Nahaufnahme nackter weiblicher Brüste und Gesäße und stehen in einer sich ergänzenden Beziehung. Zwischen den Fotos stehen ein paar Ausdrücke geschrieben. In der ersten Formulierung lautet: „fleisch wucherte rum [...]“ (Sch 79). An den Fotos ist der Traditionsbruch und die Beurteilung des Autors bereits zu erkennen. Was wollte Brinkmann dadurch schließlich aufzeigen? Die sich immer stärkende Verführung in der Verbraucherkultur? Oder die ungezähmte und wohl sinnentleerte Sexualität?

An einer anderen Textstelle spricht Brinkmann von einem weiteren Problem des Körpers. Er meinte:

sie waren überall dabei den dreckigsten Film aller Zeiten zu drehen nach einem verloren gegangenen Drehbuch, durch Wörter und Bilder entleerte Körper, und lautlose Verstümmelungen auf der schweigenden Ebene des Körpers /: sah nie so viel öffentliche Dressur auf Frau-

enärsche wie in Italien („eine römische Fotze zeigt ihren Arsch [...]“)
(Sch 13)

Es scheint eine scharfe Kritik an der oberflächlichen und billigen Ausnutzung des Körpers durch Wörter und Bilder geübt zu werden, als Rom als Schaufenster des verfallenen modernen Stadtlebens diene.

Stadt

Brinkmann erzählt, daß er in *Schnitte* langsam sich die Zeit zusammen schreiben wollte (Sch 155). Daher sammeln sich in seinem Werk eine Menge Blicke auf Rom als Versinnbildlichung der modernen Stadt.

Brinkmann nimmt eine abwertende und sogar ablehnende Haltung der Stadt gegenüber ein. In *Schnitte* gibt es sehr viele negative Darstellungen und Beurteilungen der Städte. Die Stadt in der Ferne sehe wie „giftige Fallen“ oder wie die Totenstadt aus (Sch 38). In der Stadt stinke es überall, nicht nur im Zimmer, in den Straßen, im Treppenhaus, sondern auch im Jahrmarkt (Sch 50, 73). Strassen seien natürlich schmutzig. Selbst die Dächer, die beispielsweise als Landschaft gelten könnten, sind auch eher langweilig und bedrückend. In Bezug auf die Landschaft auf einem Foto hat Brinkmann allein das empfunden, was er gerne wahrnehmen wollte: „Dächer verschimmeln wie Körperliches darunter“ (Sch 22).

Gegenwart

Die Gegenwart, wo sich Brinkmann befand, wurde auch wie die Stadt negativ gesehen und kritisiert. Die Gegenwart läßt sich als hoffnungslos (Sch 9), sinnentleert und unerträglich empfinden. Der Autor sagt: „Gegenwart? Diese stinkende Kloake des Todes schwappt über mit Wörtern und Bildern“ (Sch 9). Und er behauptet, daß die Gegenwart wie ein verstaubter Spielautomat aufleuchtet, aber alles nicht drin sei (Sch 17). Wiederholt stellt er die Ausdrücke wie „Phantom“ und „gespenstisch“ mit dem Begriff Gegenwart zusammen (Sch 9) oder nennt einfach die Gegenwart „Phantomgegenwart“ (Sch 9, 17), in der die „nach Tod“ riechenden Menschen „geisterter“ (Sch 17).

Stille

In *Schnitte* können wir neben den negativen Empfindungen und kritischen Einstellungen auch sanfte Augenblicke von Brinkmann lesen. Er schilderte z.B., wie er gemeinsam mit einem Freund durch den „aufgeweichten Aprilgarten“ geht und die durch den Schnee fliegenden Vögel etc. sieht (Sch 67, 68). In solchen Augenblicken herrscht Ruhe und Stille, die Brinkmann beruhigt und ihm Freude macht.

Er bewundert und genießt die Stille, sucht in der menschenleeren Natur danach: „ich blicke auf eine karge Höhe [...] selber ein Mensch hätte ich gern ins menschenleere gewollt, starrte sehnsüchtig dorthin [...]“ (Sch 79). In der Stille träumt er und schweift ab und zu in die Erinnerung ab.

Über die Stille sinnt Brinkmann auch nach. In einer Rezension zu William Seward Burroughs Roman *Nova Express* erklärt er: „Dagegegengesetzt 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 [...]“¹² Die Stille wird von Brinkmann als Widerstand gegen „das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter“ betrachtet.¹³ Erst mit der Fähigkeit zur Stille beginne der Widerstand.¹⁴ In *Schnitte* „schneidet“ Brinkmann „seine Zeit aus Stille“,¹⁵ die als wortloser Zustand eigentlich in den Bildern besteht. Er erklärte: „Wenn Sie anfangen, in Bildern zu denken ohne Wörter, befinden Sie sich auf dem Weg!“¹⁶ Bei ihm wird die wortlose Stille quasi zu einem poetologischen Programm erhoben.

Subjektproblem

In der wortlosen Stille denkt Brinkmann auch über sich selbst nach. Er stellt sich wiederholt die alte Frage, wer er ist. In einem Tagebuch schrieb er:

Ich wachte gegen 1 Uhr mittags auf, und die Wohnung, die Zimmer waren still. Ich ging herum, anwesend und doch nicht genau anwesend, wo befand ich mich und wer war ich?: ein verwirrendes Gefühl der Ortlosigkeit befiel mich, und ich wollte zurückkehren in einen vergangenen Eindruck, aber ich mir eine Szene aus meiner eigenen Vergangenheit zurückkonstruierte, sah ich darin nur den gegenwärtigen Zerfall (Sch 38).

Sehr interessant ist, daß Brinkmann scheinbar oft beim Aufwachen auf einmal eine Erleuchtung kam, in welcher Situation er sich gerade befand. Er erzählte: „Im Innern, mir war fremd, und ich ging, ‚bin nicht von Hier!‘ versteht kein Wort [...]“ (Sch 21). Und er fragte sich auch, „wo befand ich mich?“ und begriff dann: „im öffentlichen Italien!/was hatte ich damit zu tun? nichts“ (Sch 25).

Bei Brinkmann ist klar zu sehen, daß er einen starken Zweifel an sich selbst hegt, obwohl er durch die bildlichen und schriftlichen Darstellungen im Werk als denkendes Ich silhouettiert wurde. Er stand deutlich problema-

¹² Rolf Dieter Brinkmann, *Spiritual Addiction*. Zu Williams Seward Burroughs' Roman *Nova Express*, in: ders., *Der Film in Worten*. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 205.

¹³ Ebenda S. 204.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Maleen Brinkmann, *Nachbemerkung*, a.a.O., S. 160.

¹⁶ Rolf Dieter Brinkmann, *Spiritual Addiction*, a.a.O., S. 205.

tisch der Außenwelt, seiner Realität und auch seiner Vergangenheit gegenüber und konnte sich mit dem Außen und dem Inneren nicht versöhnen, in einer Welt, „in der sich kein zentraler Sinn mehr ausmachen läßt und die also unergründlich bleibt“. ¹⁷ Er machte sich das Ich weder in der Beziehung zur Natur noch im Verhältnis mit Gott zu eigen und mußte sich mit seiner Realität konfrontieren, in der er die „Aufdringlichkeit der Umgebung, die enorm häßlich war“ nie los wurde (Sch 50). Seine Suche nach dem Ich, das bestimmt nicht mehr ein „imaginär[es] ganzheitlich[es] und autonom[es] Ich“ ¹⁸ der Tradition, sondern lediglich „eine Art durchlässiger Halt, ein sensibler Empfänger“ sein konnte, ¹⁹ mußte vergebens sein. Daher blieben ihm auch nur die vergeblichen Fragen übrig, wer er ist und wo er eigentlich hingehört. Dabei konnte er sich allein fremd, orientierungslos, vielleicht auch hoffnungslos fühlen.

3. Umsetzung der gedanklichen und ästhetischen Ansätze

In der früheren Phase seines literarischen Lebens veröffentlicht Brinkmann Gedichte und Prosa, darunter die Erzählungen *Die Umarmung* (Kiepenheuer & Witsch, Köln 1965) und *Raupenbahn* (Kiepenheuer & Witsch, Köln 1966), die ästhetisch vom nouveau roman stark beeinflusst sind. Allerdings veränderte sich bereits im Roman *Keiner weiß mehr* (Kiepenheuer & Witsch, Köln 1968) seine Erzählweise. In der fiktiven Realität des Werks werden vorrangig die einzelnen zusammenhangslosen Augenblicke und die Splitter der Wahrnehmungen vorgestellt. Die entscheidenden poetologischen Veränderungen Brinkmanns geschehen jedoch erst mit Hilfe der Darstellung und Übernahme der Mittel der amerikanischen Beat-Literatur und Pop Art in die europäische bzw. deutschsprachige Literatur, insbesondere durch seine Beschäftigung mit der US-Avantgarde (Frank O'Hara, William Carlos Williams) ab Mitte der 1960er Jahre. ²⁰

Im Juni 1968 hielt der amerikanische Romancer und Theoretiker Leslie A. Fiedler an der Universität Freiburg einen Stegreifvortrag mit dem Titel *The Case for Post-Modernism*, der dann in der Wochenzeitung *Christ und Bild* als Niederschrift unter dem Titel *Das Zeitalter der neuen Literatur* erschien, gleich bei den deutschen Kritikern und Schriftstellern Resonanz fand und

¹⁷ Uwe Wittstock: Nachwort, in: ders., Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994, S. 335.

¹⁸ Richard Aczel, Subjekt und Subjektivität, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 2. überarbeitete und erweiterte Aufl. München/Weimar 2001, S. 613.

¹⁹ Hans-Josef Ortheil, Postmoderne in der deutschen Literatur, in: Uwe Wittstock (Hg.), Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994, S. 203.

²⁰ Siehe www.brinkmann-literatur.de/ (Stand: 29.04.2009) und [de.wikipedia.org/ ...er_Brinkmann](http://de.wikipedia.org/...er_Brinkmann) (Stand: 11.08.2012).

dem amerikanischen Professor mehr leidenschaftliche Gegner als Anhänger einbrachte. In der Freiburger Rede behauptete er, daß der Kunstroman der „Moderne“, die zwischen den Weltkriegen herrschte, ausgespielt hat und mit ihm das Zeitalter der modernen Klassiker wie Thomas Mann, James Joyce und Marcel Proust vorbei war, während die neue Literatur, nämlich die „nachmoderne Literatur“ erschien und lebte.²¹ Er forderte auf, „die Kluft zwischen Elite- und Massenkultur, zwischen den Belles lettres und der Pop-Kunst zu überwinden“.²²

Offensichtlich steht Brinkmann zu Fiedler. Er sagte direkt, daß er „alte Dichter“ haßte und meinte, daß die „alten Leute, selbst wenn sie jung erscheinen, tot sind, weil sie keine Zukunft haben“.²³ Seines Erachtens ist „das europäisch-abendländische Kulturmonopol gebrochen“²⁴ und „[b]ekannte literarische Vorstellungsmuster verwischen sich: der Raum dehnt sich aus, veränderte Dimensionen des Bewußtseins“.²⁵

Brinkmann war „Wortführer der wenigen, die dezidiert Fiedlers Ideen von Postmoderne und Pöpliteratur aufnahmen“.²⁶ Er distanzierte sich bewußt „von den damals gängigen ästhetischen Ansätzen deutscher Literatur“.²⁷ Einerseits lehnte er die „Ästhetik der kritischen Theorien“ und „die gesellschaftskritischen Intentionen jener Nachkriegsliteraten, die sich in der Gruppe 47 formiert hatten“ ab, andererseits wandte es sich auch gegen „die im Umkreis der APO betriebene Politisierung von Literatur“, denn all drei Richtungen „bewegten sich noch in der Tradition der Wörter“ und „waren Zeugnisse einer abgerichtete Reflexionsfähigkeit“.²⁸

Er suchte einen Weg, um „das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter“ zu durchbrechen²⁹ und setzte die ästhetische These der Abschaffung der Grenzen zwischen hoher Dichtung für eine kleine Elite und „niederer“ Unterhaltungsprodukten in die Praxis um. Er gab die Anthologie *Acid. Neue amerikanische Szene* (Gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla. März, Darmstadt 1969) und *Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik* (Kiepenheuer & Witsch, Köln 1969) heraus und widmete sich nach 1970, zurückgetreten vom deutschen Literaturbetrieb, ausschließlich dem Schreiben und Collagieren der sogenannten „Materialienbände“.³⁰ Seine neuen literarischen Versuche

²¹ Siehe Leslie A. Fiedler, Das Zeitalter der neuen Literatur, in: Christ und Welt, 20.09.1968, Nr. 38, S. 14.

²² Ebenda.

²³ Rolf Dieter Brinkmann, Angriff aufs Monopol, in: Christ und Welt, 15.11.1968, S. 14.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Rolf Dieter Brinkmann, Der Film in Worten, in: ders., Der Film in Worten, a.a.O., S. 223.

²⁶ Thomas Ernst, Pöpliteratur. Hamburg 2001, S. 31.

²⁷ Hans-Josef Ortheil, Postmoderne in der deutschen Literatur, a.a.O., S. 202.

²⁸ Ebenda S. 203.

²⁹ Rolf Dieter Brinkmann, Spiritual Addiction, a.a.O., S. 204.

³⁰ Siehe de.wikipedia.org/ ... er_Brinkmann (Stand: 11.08.2012).

realisieren sich typisch in seinem Gedichtband *Westwärts 1 & 2* (Rowohlt, Reinbek 1975) und in seinen posthum erschienenen Werken wie *Rom, Blicke*, dem Briefftagebuch aus Briefen, Notizen, Zeitungsausschnitten und Fotos, und dem Materialienband *Schnitte*, worin seine „ästhetische[n] Neuerungen, seine offene Sprache und flexiblen Formen, seine tabulose Rede über Sex und Drogen“ zu finden sind.³¹

Nach Ortheil bestehen im Nachwort Brinkmanns zu *Acid*, das eine Art ästhetische Kampfansage von Brinkmann darstellt, schon „zentrale Begriffe eines Postmodernismus“. Der Autor erklärt:

[s]tatt der „Wörter“ rückt es die postmoderne Bildlichkeit, statt der Reflexionsfähigkeit eine postmoderne Sensibilität, statt des Kunstanspruchs eine neue Direktheit in den Vordergrund, einen „Film, also Bilder - also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bildloser syntaktischer Muster... Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen, Oberflächen verhafteter Sensibilität“.³²

Hier ist festzuhalten, daß Brinkmann sich in seinen gedanklichen und ästhetischen Neuerungen bemüht, die abstrakten, syntaktischen Muster, Tiefenschichten, suggerierte Bedeutung zu zerstören, pocht auf ein neues sinnliches Bewußtsein und erneute sinnliche Ausdrucksmuster. In seiner ästhetischen Konzeption sind Bildlichkeit, Sinnlichkeit, Offenheit, Unbestimmtheit und Dezentrierung die entscheidenden Momente und für ihn sollten die Tiefenverweise der klassischen Moderne von einer imaginativen Literatur der Oberfläche abgelöst werden.³³

Bereits in seinen am Ende der 60er Jahre geschriebenen theoretischen Arbeiten äußerte Brinkmann, daß „[d]as Rückkopplungssystem der Wörter, das in gewohnten grammatikalischen wirksam ist, längst nicht mehr tagtäglich zu machender sinnlicher Erfahrung“ entspreche;³⁴ „das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter“ zu durchbrechen sei;³⁵ und man durch das „Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern)“ das „tradiert[e] Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen“ auflösen und „damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich“ lassen könne.³⁶

³¹ Thomas Ernst, *Popliteratur*, a.a.O., S. 37.

³² Siehe Hans-Josef Ortheil, *Postmoderne in der deutschen Literatur*, a.a.O., S. 202.

³³ Ebenda S. 202f.

³⁴ Rolf Dieter Brinkmann, Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie, in: ders. (Hg.), *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik*. Köln 1969, S. 25. Zit. nach Gerhard Pickerodt, „Der Film in Worten“. Rolf Dieter Brinkmanns Provokation der Literatur, in: *Weimarer Beiträge* 37 (1991), S. 1030.

³⁵ Rolf Dieter Brinkmann, *Spiritual Addiction*, a.a.O., S. 204.

³⁶ Rolf Dieter Brinkmann, *Der Film in Worten*, a.a.O., S. 223.

Unverkennbar hält der Schriftsteller die Bildlichkeit für einen Ausweg, „der aus dem Sumpf der abendländischen Wortkultur führt“.³⁷ Nur dieser Ausweg liegt „- paradoxerweise -, [...] in seinen Werken der 60er Jahre zum größten Teil in der Sprache selber – in Texten nämlich, die dem Charakter von Fotos nachempfunden sind.“³⁸ In der Zeit von 1970 bis zu seinem Unfalltod 1975 in London erlebte sein Schreiben freilich nach der Pop-Phase der 60er Jahre eine Wende, die „ von der Arbeit an den Collagebüchern bestimmt ist“, in denen „das Zusammenspiel von Fotos und Texten [...] in seiner Radikalität in der deutschsprachigen Literatur vor und nach Brinkmann ohne Beispiel“ sei.³⁹

Bilder, darunter vor allem Fotos, werden in *Westwärts 1 & 2*, in *Rom*, *Blicke* und auch in die Sammlung *Der Film in Worten* (eine Sammlung von Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen. 1965-1974. Rowohlt, Reinbek 1982) hineingebracht, während sie sich in *Schnitte* am meisten finden lassen und in hohem Grad mit Texten zusammenspielen. Die eigenartige Verwendung der Bilder im Werk beinhaltet geistig und künstlerisch rebellischen Gestus des Autors und seinen erneuten ästhetischen Versuch, „[...] ein Vorhandenes in das Gaghafte-Flache zu verändern, das Tiefsinnig-Innerliche und Gedankenreiche in die Tiefe der Oberfläche, d. h. in das konkrete zu verschieben, zu vulgarisieren“.³⁴ Nur beim Zerstören des Zwangsmusters der Wörter konnte der Schriftsteller, wie ich finde, immerhin nicht ganz auf die Logik der Wörter verzichten und auch nicht die Tiefenverweise des Textes ablehnen, wenn er in den Bildern und Schriften auf bestimmte Themen einging und dadurch seine ideologischen und ästhetischen Einstellungen offen äußerte.

In *Schnitte* ist auch die Collage methodisch charakteristisch, die von Brinkmann zu einem Konstruktionsprinzip des Textes erhoben zu werden scheint. Verschiedenartige Bilder werden montiert, unterschiedliche Textabschnitte oder Zettel collagieren sich einander und des weiteren bildet sich aus Bildern und Textausschnitten ein wahnsinnig großes Netz, in dem Heterogenes und Homogenes zusammenfließt und sich aus dem komplexen und vielfältigen Bild- und Textzusammenhang eine Diskontinuität und Unbestimmtheit herausbildet.

Zusammenfassend kann man sagen, daß *Schnitte* und weitere Werke Brinkmanns aus seiner letzten Lebensphase die Folgen verschiedener Auswirkungen sind. Zum einen waren nämlich „im Hinblick auf die Krise der Gruppe 47 und den Zürcher Literaturstreit“ die Anforderungen „an eine zeitgemäße Literatur“ gestellt worden,³⁴ d.h. mit den historischen, gesell-

³⁷ Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, a.a.O., S. 108.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Ebenda S. 123.

⁴⁰ Roman Luckscheiter, *Der postmoderne Impulse. Die Krise der Literatur um 1968 und ihre Überwindung*. Berlin 2001, S. 52.

⁴¹ Ebenda.

schafflichen und kulturellen Entwicklungen hat sich der Literaturbetrieb groß verändert; zum anderen wurde Brinkmann von Fiedlers Impulsen stark beeinflusst und mußte neue Denkmuster und künstlerische Neuerungen versuchen. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß der Autor einerseits als mit einem Fuß in die Postmoderne Eingetretener bezeichnet werden kann, andererseits steht er noch mit dem anderen Fuß in der Tradition der ästhetischen Moderne, weil er sich offenbar weiterhin auf der Suche nach dem Sinn, nach dem verlorenen Augenblick befand, obwohl er dabei so rebellisch, so sensibel und verzweifelt war.