



SWR2 E s s a y

Redaktion: Stephan Krass

Sendung: 09.04.2012, 22.05 – 23.00 Uhr

**Wütender Flaneur.
Der akustische Nachlass des Dichters Rolf Dieter Brinkmanns**

Von Reiner Niehoff

**Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen
Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.**

© by the author

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie unter der Telefonnummer 07221/929-6030 bestellen.

[Schritte kommen, Schritte gehen]

Am Anfang meiner Überlegungen soll ein Zitat stehen aus einem Roman des französischen Schriftstellers Louis Ferdinand Céline. Der Roman heißt „Tod auf Kredit“ und stammt von 1936:

„Mit oder ohne Fieber, es saust mir immerfort in beiden Ohren. Seit dem Krieg hat's mich. Der Wahnsinn ist hinter mir hergerannt ... Er hat fünfzehnhundert Geräusche an mir ausprobiert, ein höllischer Lärm, aber ich bin noch schneller gerast als er, ich habe ihn umgelegt, ich hab ihn im finish besiegt. So ist es! Ich fasle, ich behexe ihn, ich zwinge ihn, mich zu vergessen. Seine große Nebenbuhlerin ist die Musik, sie ist am Grunde meiner Löffel eingeklemmt und quält sich dort ab ... sie schreckt mich mit Posaunen auf, Tag und Nacht ist sie da. Ich habe alle Geräusche der Natur in mir, von der Flöte bis zum Niagara ... Ich führe die Trommel spazieren und eine Lawine von Posaunen ... Wochenlang spiele ich Triangel ... In puncto Trompeten nehme ich es mit jedem auf. Außerdem besitze ich für mich allein ein komplettes Vogelhaus mit 3527 Vögelchen drin, die nie zur Ruhe kommen ... Ich bin die Orgel des Weltalls ... Alles hab ich selbst geliefert, das Fleisch, den Geist und den Atem ... Manchmal geht mir die Luft aus. Die Gedanken stolpern und wälzen sich am Boden. Ich bin nicht nachsichtig mit ihnen. Ich verfertige die Oper der Sintflut. Im Augenblick, da der Vorhang fällt, läuft der Mitternachtszug in den Bahnhof ein ... Das Glasdach oben prasselt und stürzt ein ... aus vierundzwanzig Ventilen strömt der Dampf aus ... Die Ketten prallen bis zum dritten Stock! ... In weit offenen Waggons zerreißen dreihundert weinduslige Musiker mit ihren Instrumenten die Luft .. . Seit zweiundzwanzig Jahren will er mich jeden Abend mitnehmen, genau um Mitternacht ... Aber ich kann mich auch wehren ... mit zwölf Zimbel-Symphonien, zwei Katarakten von Nachtigallen ... Einer vollzähligen Herde von Robben, die man bei kleinem Feuer brät ... Ein schönes Stück Arbeit für einen Junggesellen ... Das ist schon 'ne Leistung. Das ist meine zweite Existenz. Sie geht nur mich an.“

Ich habe diese Passage ausführlicher zitiert, weil ich sie immer als eine Art Einlösung betrachtet habe; als eine Einlösung auf jenes Phantasma, das ich persönlich mit dem Reich des Rundfunks verknüpfe. Ich denke mir nämlich diese Schaltzentrale der Ätherwellen als eine gigantische Maschine zur Berücksichtigung eines einzigen, mächtigen und eigenwilligen Partialsinns, der akustischen Einbildungskraft; und als Maschine zur Befriedigung eines im besten Sinne animalischen Partialtriebs: der Produktion von Geräuschen. Im Rundfunk, so stelle ich mir gerne vor, begegnen sich beide, der passive akustische Partialsinn und der aktive akustische Partialtrieb, in einem Zwischenreich, das wir Radio nennen. Ein Ort, an dem die klaren Unterscheidungen zwischen akustischer Verfolgung und akustischer Revolte in prächtigen Clustern von berstenden Hörnern, von frisch gegrillten Robben und im Sirren von 3527 Vögelchen verloren gehen. Dieses mächtige Zwischenreich der paranoiden Geräusche und der aufbegehrenden Laute, in dem Louis Ferdinand Céline der König ist, und das von der Literatur sehr selten und auch im Radio kaum einmal betreten wird, kann man auch profaner bezeichnen: Es ist das Reich des Schimpfens, der bösen Nachrede, des Beleidigens, des Verbellens; es ist das Reich der Malediktion.

Und an genau dieser Stelle nun verknüpft sich in meinem privaten Phantasma der Hörfunk mit meiner Freude an dem literarischen Werk Louis-Ferdinand Célines und mit meiner Freude an dem deutschen Dichter Rolf Dieter Brinkmann, der nicht zufällig ein großer Verehrer von Célines „Tod auf Kredit“ gewesen ist und der – also Brinkmann - uns ein erstaunliches akustisches und über weite Strecken durchaus malediktionäres, heißt: schimpferisches, schlechtgelauntes, ungekämmtes Schallbecken hinterlassen hat. In seinem Nachlaß ruhten nicht umsonst 29 unberührte, propere Tonbänder, die erst im Jahre 2005 unter dem Titel *Wörter Sex Schnitt* publiziert worden sind. Brinkmann: „Diese Sendung ist eine Rezension. Diese Sendung sind kritische und theoretische Schriften. Diese Sendung ist eine Epistel an die deutschen Dichter. Diese Sendung ist eine Appellation – der Vokale, der Geräusche, des Publikums. Ich bin Publikum. Ich bin kein Dichter.“

Nun stellt sich zu Recht die Frage: Worum geht es denn auf diesen Bändern? Was ist denn da zu hören? Wer spricht und wo und wann und worüber? Und dank dieser einleuchtenden und freundlichen Frage kann ich mich jetzt Brinkmanns

eigentümlichen Spulen zuwenden mit ihrer ebenso sperrigen wie attraktiven Renitenz. Wohlan.

Wer da spricht, scheint angesichts der Autorschaft relativ leicht zu beantworten: Rolf Dieter Brinkmann, gerade 33 Jahre alt, Autor einiger Gedichtbände, diverser Erzählungen und eines ziemlich Beziehungs-klaustrophoben Romans; Bewunderer, Herausgeber und Übersetzer von amerikanischer Popliteratur; Rombesucher als Stipendiat der Villa Massimo; Fotograf, Filmer, Notizheftbefüller. Ein Dichter, sicher, aber ein Dichter, der die Literatur aufgegeben hat: „Mit Literatur“, so wird er sich auf den Bändern vernehmen lassen, „mit Literatur ist nicht weiterzukommen. An keiner Stelle, an keiner Ecke. Vielleicht ist Literatur nur gut, weil sie viele Stimmen festhält und das Bewußtsein gibt, daß jeder eine Stimme hat. Aber was tatsächlich passiert, wie das ist, was da passiert, kann Literatur nicht sagen.“ Deshalb hat Brinkmann jetzt, jetzt gerade, in diesem Augenblick, da er das sagt, den Schreibtisch verlassen, dieses Waschbrett der Worte, und durchstreift die Stadt, seine Stadt Köln, auf ihren Ausfallstraßen, längs von Zuggleisen, am Stadtteich entlang, er durchstreift Hinterhöfe, Restaurants, Einkaufsstraßen, die ranzigen Felder in der Steppe vor der Stadt. Und er durchstreift das Mietshaus, in dem er mit seiner Frau Maleen wohnt und mit seinem Sohn Robert, er durchstreift das Treppenhaus, die Wohnung, die Küche, das Arbeitszimmer, meist nachts und bisweilen am Tag. Der Kalender schreibt die Monate Oktober, November und Dezember 1973. Brinkmann: „Hier, dieser kleine, schmierige Teich, der jetzt zugefroren ist, ich stapfe durch den Schnee, Neonlichter, eine Straße, einige kleine Bäume. Ich bin 1940 geboren, am 16. April, und jetzt, am 3. November 1973, gehe ich an diesem kleinen, städtischen Teich vorbei, 33 Jahre später“.

Umgehängt hat sich Brinkmann, sonst könnten wir all das ja nicht mitverfolgen, ein Tonbandgerät und spricht in ein Mikrofon, das er in der Hand hält. Beide Geräte hat ihm der WDR zur freien Verfügung gestellt, was sehr freundlich ist vom WDR, damit er, Brinkmann, ein Hörspiel verfertigen möge für die Reihe ›Autorenalltag‹, das dann tatsächlich auch produziert und am 26. Januar 1974 ausgestrahlt werden wird. Zunächst ist es ein Uher-Gerät, mit dem Brinkmann das akustische Weichbild seiner Welt erkundet, dann, als im Dezember das Uher an Schockstarre erlischt, eine Nagra-Bandmaschine, die er sich auf dem Fahrrad vom Sender persönlich nach Hause holt. Brinkmann ist über den Tausch hoch erfreut, weil das neue Gerät, so teilt

er uns denn auch gleich aufgeregt mit, Körpergeräusche viel besser einspeichern und wiedergeben kann.

Heißt: Was wir auf diesen Tonbändern an akustischen Ereignissen vor uns haben, ist kein abgeschlossenes Produkt, keine integrale Komposition, sondern eine Vorstufe, eine Art Materialsammlung im Prozeß, eine Vorarbeit für eine spätere Sendung. Sie, die Sammlung, besteht zwar aus einzelnen isolierbaren Takes, die sich aber zugleich durch einen erfreulich hohen Unbestimmtheitskoeffizienten auszeichnen. Denn einzelne Abschnitte scheinen bereits fertig behauen und ausgeplant; sie setzen mit einem Atmen ein wie manchmal bei Beckett, lassen saubere Syntagmen folgen und enden deutlich markiert und suggestiv. Ein großartiger Haßgesang auf Köln mit seinen „schmierigen Rheinländern“ und seinen unerträglichen „Kölner Fressen“ etwa schwingt in die schöne Schlußperiode aus, die wiederum fast von Beckett sein könnte: „weggehen ... was ich tun werde ... was ich tue ... “. Andere Abschnitte hingegen setzen mitten in einem Satz ein und brechen am Ende des Takes ohne Vorwarnung weg, als würde der Unwille zu groß, oder das technische Gerät streikt, wer weiß. So ergeben die Tonbänder kein Kontinuum; sie ergeben sich aber ebensowenig der reinen Diskontinuität. Sie sind nicht roh, sie sind aber auch nicht durchgeformt. Sie sind nicht zu einem Ziel geführt, aber ziellos sind sie auch nicht. Sie haben einen Anlaß und ein Konzept. Brinkmanns Bänder sind also „weder / noch“, sie sind „sowohl / als auch“, sie sind „vielleicht“ und „vielleicht auch nicht“. Sie sind eine Sammlung von Stadteindrücken und Stadtgeräuschkomentierungen und Stadtgeräuschkomentierungen, soviel ist sicher, sie sind eine akustische Feldforschung in Köln. Brinkmann ist ein Flaneur mit Tonband. Brinkmann: „Ich gehe an einer Bretterwand vorbei, an denen nackte Muskelmänner kleben, ich gehe an einer Bretterwand vorbei, in der „Thermalbad Köln“ klebt, ich gehe an einer Bretterwand vorbei, in der steht: Jeder Vierte hat schon eins, ich komme zu einer Kreuzung, und wieder eine erloschene Bahnstation, Autos, eine große Pfütze.“

Nun ist eine Stadt-Sammlung immer eine Lese, ein Auflesen von städtischen Ereignissen, urbanen Architekturen und öffentlichen Schriften, und gerade die großen Flaneure und Stadterkunder – Franz Hessel etwa oder Alfred Döblin – waren Spezialisten solcher Stadtauflese. In ihrer Nachfolge steht auch Brinkmann, allerdings ungleich deprimierter und desillusionierter. Wo Franz Hessel etwa die

verborgenen Flüchtigkeiten der Stadtlandschaften aufsucht, auf daß die Stadt ob ihrer freundlichen Wunderarchitekturen im Zoo oder ob ihrer leuchtenden Sterne à la Marlene Dietrich an Schönheit gewinne, und wo Alfred Döblin die Ganoven-Seite der organisierten Beutelschneiderei als eine Art Metropolenfatum feiert, das zur kathartischen Reinigung seines biberkopfigen Helden führen soll, da läßt Brinkmann sich vernehmen: „Ja, ich führe Sie jetzt hier durch die kalte Bratpfanne der Gegenwart: Foto, Filme, Notizen, Eindrücke. Nichts stimmt mehr in diesem Scheißladen von Staat.“ Oder: „Ich bewege mich durch Menschengerausche, Stimmen, durch eine Ding-Kulisse, leer und ausgeräumt wie eine verstaubte Spielhalle, hier in der Stadt.“ Eine vor lauter aschfahlem Neonlicht scheinlos gewordene Kölner Rumpelkammer also ist es, die ihm, Brinkmann, immer wieder auch leere Sprach-Passagen eingibt, die so erfreulich unbedeutend vorüberfließen wie das, was sie beschreiben: „Da geh ich also jetzt an alten Läden vorbei. Ich gehe an alten Kleidern vorbei, an verblichenen Seidenstoffen. Ich geh an Autolichtern vorbei, die Autolichter tun meinen Augen weh. Es gibt Pfützen, die Regenpfützen, die schmierigen Regenpfützen, die werden durch eine grüne Neon-Lichtreklame gefärbt, sie werden durch weiße Neonlichter gefärbt ...“ Und so weiter und so weiter: Ich gehe, ich gehe vorbei, ich gehe zwischen, ich gehe durch...

Auf diesen neonbeleuchteten Wegen fällt Brinkmann zu, was die Stadt und ihre Straßen im Vorübergehen an Schriften und Ereignissen zu bieten haben: Geschäftsannoncen, Passanten mit Hunden, Straßenschilder, Behördenhinweise, Klingelnamen, Autos und Laster, Briefmarken, Enten, Restaurantbesucher, Hausverordnungen. Dazu fügt Brinkmann aus eigenem Besitz bei: Postkarten, Gedichte, Prosatexte, Bücherrechnungen. Der mit dem Tonband Behängte befragt Frau und Sohn und läßt sich befragen und streut Erinnerungen ein oder läßt erinnern. Eine kleine Umfrage bei einer Unbekannten über ihre sexuellen Praktiken und Vorlieben gibt es auch, als hätten wir es mit einem vereinsamtem Abkömmling des Surrealismus zu tun, aber seine immer genaueren, immer eindringlicheren und immer penetranteren Fragen verhindern endlich alle ehrlichen Antworten... Dazu treten dann noch Geräusche aller Art, als befände man sich in den akustischen Reichen von John Cage oder Luc Ferrari: Essensgeräusche, die eigenen Schritte im Schneematsch, das quälende Ticken einer Wanduhr, das strömende Gas eines Backofens, das Klappern eines Schlüsselbundes, Jalousien, die herabgelassen

werden, quakende Enten, die kurz mit Wörtern nachgebaut und verspottet werden - Brinkmann: „Die Enten quatschen dumm rum. Die Tiere, was sagen sie denn. Was erzählen die Tiere? Was erzählen die Bäume?“ - Papier, das knistert, das trostlose Tuten des Telefons, Wasser, das in ein Glas läuft, ein Stein, der in einen Teich fällt, ein Zug, der vorüberfährt und dem Brinkmann ein trockenes: „Das ist die Poesie eines Güterzuges“ mit auf die Reise gibt.

Soweit eine kurze, eine vorläufige, eine kleine Bestandsaufnahme dieses unsauberen Kölner Kompendiums, das wir nun von seinem Konzept her in den Blick bekommen müssen. Denn was ist nun diese Materialsammlung, wenn man einen Augenblick zurücktritt? Sie ist, ohne Zweifel, ein akustisches Tagebuch. Darauf deuten die – wenngleich wenigen – Datierungen hin, die bisweilen mitgesprochen werden, wie: 9. Oktober 1973, 3. November 1973, 8. Nov. 1973, 3.-4. Dezember 1973, manchmal mit Wochentagen wie bei „Mittwoch, 4. Dezember 1973“ (ein erfolgloser Gang in die Buchhandlung) oder mit der Angabe von Tageszeit und Stunde: nachts, zwanzig nach Eins, viertel vor Zwei. Und dafür spricht die Anmerkung Maleen Brinkmanns, Rolf Dieters Ziel sei es gewesen, „seine *täglichen Eindrücke* als Aufnahmen auf den Bändern zu dokumentieren.“ Es sollte ja ein Selbstporträt für den WDR werden. Kurz und gut: Tägliche Eindrucks-Aufnahmen, Selbstdokumentation, Datierung, ok, ein akustisches Tagebuch also, aber was bedeutet das?

Es bedeutet, daß wir es hier mit einer Technik der Selbstverzeichnung zu tun haben, die der Konstituierung neuzeitlicher Subjektivität spezifisch eigen ist; eine Technik, die ein neues Terrain entdeckt, das zugleich einen sicheren Hort bietet und doch unentwegt bedroht ist. Im Tagebuch, so war es nämlich einmal Wunsch, entwirft sich das Subjekt, indem es auf sich selbst aufmerksam wird und seine affektive Eigenwelt gegen fortschreitende Außenkontrolle zu behaupten und zu schützen versucht. Es entdeckt sich als Subjekt, indem es einerseits ein angeblich unverstelltes und eigensinniges Privatuniversum zu erkunden beginnt, und andererseits, indem es sich in der Zeit als zwar veränderliches und bewegtes, gleichwohl sich erinnerndes und vorgreifendes, also als zeitlich konstituiertes Ich festhält. Das Tagebuch ist dessen genaue Form. Eine singuläre Geschichte von Erlebnissen und Erfahrungen wird in Schrift festgehalten und durch das Tagesdatum in der Zeit verortet. Das intime

Selbstgespräch bis hin zu Alexander Kluges ‚Chronik der Gefühle‘ soll tagesgenau ausmessen, wo und inwiefern das Subjekt politisch nicht vollständig repräsentierbar, institutionell nicht vollständig ortbar und ökonomisch nicht vollständig verwertbar ist.

Ohne Zweifel lassen sich Brinkmanns Tonbänder als Radikalisierung, ja als exzessive Verschärfung dieses Modells verstehen. Denn wenn es etwas gibt, das Brinkmanns Stadtlese und das Brinkmanns Selbsterkundung zu Tage bringen soll, dann das äußerst prekäre Verhältnis, in das die Beziehung von privatem Aufzeichner und institutionellem Apparat geraten ist. Denn zwar verzeichnet Brinkmann sich und seine Lebenswelt mit grenzenloser Akribie und Rückhaltlosigkeit: gleich ob Essgewohnheiten, Drogen, Sexualität oder Traum, ob eigenes Schreiben und Denken und Sprechen, ob Lektüren und Erinnerungen. Brinkmann lässt sich von Maleen ausfragen über alles, was ihr auszufragen zufällt: Ob er etwas Sanftes sagen könne. Was er gegessen habe. Wie er sich jetzt, gerade fühle. Wie er in der letzten Nacht geschlafen habe (worauf Brinkmanns schöne Antwort folgt: „Ohne das Bewußtsein von Schlafen. Ohne Bewußtsein von Träumen.“) Welche Musik er gerne höre (Brinkmann: „Am liebsten höre ich Stille. Und in dieser Stille einzelne Geräusche. Und nach diesen einzelnen Geräuschen kommt Musik. Und die Musik ist Softmaschine.“), was er gegen den schwer verstrahlten Kopf des Morgens unternehme. Wie er sich den Tag einteile. Wovor er Angst habe. Was er unter Angst verstehe. Ein ganzes Set externalisierter Selbsterkundungen tut sich auf. Gleichwohl beruht diese Selbstbefragung auf einer klaren und scharfen und schmerzhaften Abgrenzung. Der eigene Raum ist bedroht. Brinkmann: „Wie ich lebe? Ohne Tageszeitung, ohne Fernsehen, wenig Musik, ohne Rundfunk, überhaupt nicht mehr ins Kino gehen. Meist schreibe ich abends oder nachts, weil ich den Tag draußen nicht mehr ertragen kann, der immerzu in dieses kleine Zimmer dringt.“ Das Außen greift auf den Innenraum über. Der Tag ist Qual, die Nacht ist Sehnen: Tristan in Köln im Winter 1973.

Zu dieser Gegenwartserkundung im Raum tritt nun die rückwärtige Durchforschung der Vergangenheit, der Gang zurück in der Zeit. Brinkmann tastet sich heran an die frühen Erfahrungen, die, ginge es nach dem Gebot des Tagebuchs, bitte unverstellte, unbeschadete Kinderreiche sein mögen, um innere Resistenzen gegen äußere Zurichtungen ummanteln zu können. Doch da lauert bei Brinkmann das Unheil erst

recht, und da lauert auch der Grund für das Unheil. Denn was der Kölner Flaneur da sehr genau als erste kindliche Eindrücke memoriert, das sind die frühen Jahre unter der Preßluft der Weltkriegsgewalt: alliierte Bombenangriffe, anrollende amerikanische Panzer, Verdunklung und Luftschutzkeller, fremde Soldaten. Und Brinkmann wird sich immer wieder nach den Spätfolgeeffekten fragen, die diese Gewaltszenarien auf das wehrlose Kinderhirn und auf den wehrlosen Kinderkörper haben. Er diagnostiziert sie als traumatische, das heißt: dem ordnenden Bewußtsein nur partiell zugängliche und immer wieder gegen jeden Zusammenhang plötzlich einbrechende Ohnmachts-Erfahrungen. Die wütende Wehrlosigkeit des Tonbandbesprechers Brinkmann ist dem frühen Inferno des untergehenden Nazireichs geschuldet.

Im Schatten dieser Spätfolgen sieht Brinkmann denn auch in der westdeutschen Nachkriegszeit, um mit Karl Kraus zu sprechen, nichts anderes als die Verlängerung des Krieges mit anderen Mitteln. Er erkennt in den rasch erhärteten Werten: in der Leistung, in der Arbeit, in der Tüchtigkeit, nichts als den Prozeß einer Fortführung der Kriegsjahre qua Hyperaktivität, ein Art Kampfgemeinschaft der Produktivität. Ziel dieser Produktivität ist für Brinkmann aber nicht Ökonomie und Akkumulation. Ziel der Produktivität ist ihm im letzten die Kontrolle. Und Kontrolle bedeutet, die Strategien kultureller, sexueller, sprachlicher Zuschreibungen zu überwachen und zu einer Art normativem Alltagssadismus zu verhärten. Brinkmann versteht seine Gegenwart nicht im Zeichen der frisch aufblühenden Hochproduktion; er versteht sie im Zeichen der Kontrollobsession, als ein Reich von Hausmeistern und Gardinenspionen. Die Agenten dieser Verwandlung einer Gesellschaft in eine kollektive Privatdetektei entdeckt er im Wirtschafts-Staat, in der Kleinfamilie, in der Geschlechterordnung, im Kulturbetrieb; ihre Effekte sind die Einsperrung in das Geschlecht, die Verknappung der Zeit, die Drangsalierung des Körpers, die Herrschaft des Geldes, die Kunst als Vereinsmeierei, die Ideologie des Vorwärts, die Reduktion der Sinnlichkeit; die Atemlosigkeit.

Gut zu sehen: Es hagelt bei Brinkmann Oppositionen, die der klassischen Moderne und Frühmoderne entspringen und die im Modus der absoluten Trennung gedacht und erfahren werden: Geist vs. Körper, Buch vs. Erfahrung, Zeitreduktion vs. Selbstgefühl, Sinnlichkeit vs. Köln. Alle diese Oppositionen aber gehorchen bei Brinkmann im letzten der Knute einer einzigen, ganz besonderen und infamen

Instanz, und diese Instanz ist die Sprache, genauer: die Schrift. Heißt: Über alle konkrete Kontrolle hinaus sieht sich Brinkmann einer perfiden Disziplinarmacht gegenüber, die nicht durch äußere Gewalt, sondern durch Signale, Zeichen und Befehle das Reale regiert und das Geschäft der Trennungen in die je besonderen Lebenswelten und Lebensentwürfe einträgt. Die Schrift ist immer schon da, sie ist zuvor. Deshalb ist für Brinkmann alle Schrift im Grunde Vorschrift.

Als Vorschrift nun setzt die Schrift das übergreifende Werk der Kontrolle fort, um allerdings, das ist ihr infamer Charakter, das Wesen dieser Kontrolle zugleich aufzudecken und zu verbergen. Denn das Ziel aller Kontrolle ist nicht die einfache Unterwerfung oder Eingliederung der Subjekte, sondern genauer: die kontrollierende Sicherung der Trennungen (der Geschlechter, der Körper, der Erfahrungen, der Gedanken). Und das Wesen der Schrift ist es, auf geheimnisvolle Weise diese Trennungs-Kontrolle zu garantieren und im selben Augenblick dem Bewußtsein, ja der unmittelbaren körperlichen Erfahrung selbst zu entziehen. Brinkmann: „Meine Erfahrung ist, daß die ganzen Wörter, die man so lernt, permanent das Gefühl der eigenen Anwesenheit in einer Situation wegnehmen. Sie stillen sie einfach. Wörter sind riesige gefräßige Tiere. Sie halten einen von dem Gefühl der eigenen Anwesenheit in einer Situation immerzu ab.“ Das Refugium einer irgend abweichenden Tagebuch-Existenz, die irgendwo in ihren Fasern noch eine Spur, ein Gran widersinniges, eigensinniges Selbst zu beherbergen verspricht, dankt ab. Die Trennung verhärtet sich zur Abwesenheit seiner selbst, und die Abwesenheit seiner selbst wird zum Gesetz. Was Brinkmann auf der Straße sieht, das sind keine Männer, Frauen und Kinder mehr, sondern Männer, die als Männer, Frauen, die als Frauen und Kinder, die als Kinder verkleidet sind; jeder ist immer nur der Schauspieler seiner selbst.

So ist der Krieg für Brinkmann nichts anderes als der traumatische Ursprungsakt einer betonierten Trennung, die als Vampirisierung, als Entwendung, als Verhinderung erfahren wird und jede schlichte, kreatürliche, sich selbst gewisse und sinnlich erfahrene Existenz in einem resoluten Akt von sich selber abzieht. Der zweite Weltkrieg ist die Geburt des Zombies; Köln ist Brinkmanns Welthauptstadt der lebenden Toten. Und weil sich dieser Zombie-Krieg nun durch alle Institutionen hindurchzieht, weil jeder Einzelne überall durch Zombie-Wörter, Zombie-Werbung

und Zombie-Fernsehn auf eine Rolle, ein Geschlecht, eine Sprache festgeschrieben wird, kennt dieser Krieg kein konkretes Gesicht mehr und kein historisches Ereignis; er ist zugleich omnipräsent und unbegreiflich. Was Brinkmann hier vermutet und was seine zersprengte akustische Feldforschung zu archäologisieren versucht, ist das, was Adorno prägnant als „zerbombtes Bewußtsein“ bezeichnet hat. Brinkmann ist in diesem Sinne der eigentliche Repräsentant der Nachkriegs-Literatur, nicht Heinrich Böll oder Alfred Andersch oder Hans Werner Richter mit ihrer „Ich beschreibe was ist“-Poetik.

Aber diese Diagnose, die sich auf eine Art Maxime bringen läßt: Die Gegenwart, die radikal gedachte Nachkriegsgegenwart 1973 ist eine streng überwachte und kontrollierte Selbst-Abwesenheit, erschöpft sich nicht in ihrem zeitdiagnostischen Wert oder Halbwert. Sie setzt sich bei Brinkmann konsequent fort in einer akustischen Gegenbewegung oder Widersetzung, in dem Versuch einer Wiederaneignung des Körpers, der Sprache, des Geschlechts, und das heißt für Brinkmann: in dem Versuch einer Wiederaneignung der Gegenwart.

Der Weg dieser Wiederaneignung ist allerdings eine permanente Krisenoperation. Zwischen der Disziplinierung durch die Schrift, die in der Außenwelt als ununterbrochene Abfolge von Befehlen, Anordnungen, Zuweisungen, Einschnürungen begegnet, und dem Projekt einer zweckfreien, selbstwertgesättigten, körperlich erfahrbaren, vorschrittsfreien Kreativität verläuft die Linie der Entwendung. Dieser Spur der Entwendung zu folgen, nicht ihr Gegenteil zu behaupten, ist das Problem und das Ziel. Brinkmann: „Die Schwierigkeiten, sich selbst auszudrücken, die Körperempfindungen auszudrücken, die Schmerzen auszudrücken, den Gefühlszustand auszudrücken, diese Gegenwart auszudrücken, jetzt, in diesem Moment, in diesem Zimmer, mitten unter diesen Leuten, mitten unter diesen Dingen, überall Dinge, überall Dinge, zwischen den Dingen bewegen sich Leute.“ Aber: Der Entwendungsspur zu folgen bis an den Punkt, wo die Wörter verblassen, bringt – zumindest manchmal, flüchtig und unerwartet - auch eine neue, eine seltsam halluzinatorische Energie ins Spiel. Nochmals Brinkmann: „Wörter: Rückstände eines Traums, an den sich niemand mehr erinnert. Blaue Luftwörter, gelbgrüne Graswörter, Kindheit, ein wenig im Wind geschüttelte Sonnenwärme bewegte sich in sanftem Rhythmus wechselnd durch mein Gedächtnis...“

Der Entwendungspur bis an ihre Grenze zu folgen, bedeutet also, eine Entwundungsspur zu entwerfen. An der Vampirisierung der Wörter entlang entwickelt Brinkmann seine Contre-Attaque. Diese Contre-Attaque ist dabei mit seinem Material und Instrument selber vermittelt, mit der Sprache. Und sie ist mit seinem Medium vermittelt, mit den technischen Aufzeichnungsgeräten nämlich. Wie das, könnte man fragen, und ich versuche zu erklären.

Sprache ist für Brinkmann jetzt, 1973, nicht einfach Sprache, ein blankes, reines, eines System. Sprache ist für Brinkmann eine oppositionelle Beziehung in sich selbst, und das heißt: Sie ist bestimmt durch die *Opposition von Schreiben und Sprechen*. Schreiben nun bedeutet für den ehemaligen Schriftsteller und jetzigen Tonbandträger eine meditative Tätigkeit, eine Arbeit am Tisch, die sich immer schon in ihren kleinen Raum einkapselt und alles Außen außen hält. Schreiben ist immer monologisch, es zerlegt und ist schwerfällig, an die Grammatik gebunden und syntagmatisch. Nicht erst der Großbau der Satzordnung (der ohnehin), schon die langsame Fabrikation des einzelnen Buchstabens dokumentiert in der Trägheit seiner Aufzeichnung die temporale, nachläufige Trennung des Wortes von der Sache, des Gefühls von der Gegenwart; die Schrift ist bereits als reine skripturale Tätigkeit nichts als die Spur der Abwesenheit, die sie fabriziert; wo die Schrift beginnt, hat die Gegenwart gerade aufgehört.

Zeitlich und räumlich ist die Schrift also eine, ja *die* Technik, welche die je eigene Existenz von ihrer Gegenwart abspaltet; sie ist der Hauptagent des großen gesellschaftlichen Trennungsmoduls, das Brinkmann so unheilvoll am Werke sieht. Deshalb muß ihm auch jene Berufsgruppe zutiefst suspekt sein, die sich selbst als Schrift-Steller bezeichnet und sich zur Schrift bekennt; sie unterschreibt jene Trennung von Schreiben und Gegenwart, gegen die Brinkmann sich so wütend wehrt; eine Berufsgruppe mithin, die im letzten nichts anderes will, als selber eine Institution – die Institution „Literatur“ - im Staate zu werden und deshalb, um daran keine Zweifel zu lassen, eine Gewerkschaft gründet und viele kleine Stiftungen ausruft und Stipendien nach Rom verteilt und sich ganz freiwillig – zack! – zur Macht des Bösen bekennt. Und deshalb leuchtet es ein, daß Brinkmann die Villa Massimo als Bundesrepublik *en miniature* verschreit und in eigener Sache lapidar anmerkt:

„Ende 1969 habe ich aufgehört, mich mit Literatur zu beschäftigen und Bücher zu schreiben.“ Ende der Literatur, Ende des Schreibens, Ende der Veranstaltung.

Nur einmal läßt Brinkmann aufblitzen, wie ihm ein Schreiben ohne System vorstellbar wäre: als Schriftzug ohne Ziel nämlich und ohne Absicht, zerstreut von der Lust, der Lust am Text. Deutlich ist auch darin der späte Einfluß des Surrealismus erkennbar, den Brinkmann sich über eine intensive Breton-Lektüre ins Haus geholt hatte.

Schreiben scheint höchstens als eine Art *écriture automatique* akzeptabel, und das heißt auf surrealistisch: als ein Schreiben, das sich vom Diktat der Verstandes befreit hat und sich der Geschwindigkeit des Denkens amalgamiert. Aber damit sind wir recht eigentlich nicht mehr beim Schreiben, sondern schon beim Sprechen und beim Automaten.

Tatsächlich nämlich wird Brinkmann klar, daß der Weg aus der Schrift heraus nicht über das Schreiben führen kann, über die Fixierungen des Sprach-Systems, sondern über ihr anderes, über den konkreten, mobilen, buchstäblich in Bewegung versetzten und variablen Akt des Sprechens. Das leuchtet – zumindest als Konzept – in mehrfacher Hinsicht ein. Denn erstens ist das Sprechen das Versprechen, die langsame Tätigkeit des Buchstaben-Bildens mit der Dynamik der geschwinden Sprechwerkzeuge zu überholen und die Sprache an den Augenblick, an das Jetzt, an das ersehnt Konkrete ganz eng anzulegen; Sprechen ist nicht Diktat, sondern Deixis. Es, das Sprechen, setzt keine Aussage, die sich trennt, sondern produziert Indices, Anzeigen; es bedeutet nicht, sondern es deutet auf. Deshalb der Gestus des wütenden Kölner Flaneurs, das, was ihm begegnet, in einem trotzigem und rotzigem Akt des Benennens permanent akustisch zu verdoppeln: Das da, das hier, das dort. So wird der Raum transponiert in eine Kette von Aufzählungen; er wird erfaßt von einer Ästhetik des Enumerativen, die die Reaktionsgeschwindigkeit, die Apperzeptionsgeschwindigkeit von Gehirn und Wort in eine synchrone Bewegung zu bringen versucht, um das Regulativ des Sprachsystems zu überdehnen. Dieses Überdehnen ist der Reiz des Sprechens, sein Vorsprung vor der Schrift und ungeheuer anstrengend. Brinkmann: „Das Sprechen gegen den Unsinn der Gegenwart / das Sprechen gegen den Unsinn der Vergangenheit / die ungeheure Anstrengung eines Schriftstellers, gegen die Überlieferung anzugehen und hier in der Gegenwart anwesend zu sein.“ Und: „Wer kann sich denn überhaupt vorstellen,

wieviel Anstrengung es kostet, sich an den Schnittpunkt zu bringen, wo es funkt, blitzt, wo es hell wird. Und wo alle diese ganze, miese gegenwärtige Realität nur noch ein Schmarren ist.“

Zweitens leuchtet Brinkmanns Verabschiedung der Schrift zu Gunsten des Sprechens ein, insofern mit dem Sprechen der Sprecher ins Spiel kommt, und das heißt: der Körper, sein Körper, Brinkmanns Körper. Sprechen heißt zu artikulieren, kontraskripturale Effekte zu erzeugen. Sprechen heißt Pausen einzuführen und die Zeit zu dehnen, Sprechen heißt auf Wörter zu warten, nach Wörtern zu suchen, falsche Wörter einzulassen, Brüche, Fehler, Artikulationsschwierigkeiten nicht zu reinigen, sondern auszuspielen., Sprechen heißt rhythmisieren und rhythmisieren heißt wiederholen, minimal variieren, Schleifen einziehen in den Fluß der Wörter; Sprechen heißt auch intensivieren und intensivieren heißt: Tonhöhe und Tondauer verändern, und das heißt – zumindest bei Brinkmann –benennen, beflüstern, beschreien, beschimpfen, bespucken.

Sprechen heißt also drittens auch: Geräusche zu produzieren noch vor ihrem phonetischen, morphemischen oder semantischen Resultat. Und weil das Produzieren, die Materialität für Brinkmann Teil des schmutzigen Sprechvorgangs ist, der in der sauberen (häuslichen, monologischen) Schrift kassiert wird, erkundet er auch und besonders das Reich des Vorsprachlichen, des sich erst Formenden, des Ansetzens, des Anhebens. Anders gesagt: Wir hören Brinkmanns Rachengeräusche, wir hören ihn pfeifen, singen, schlucken, pusten, räuspern, husten, einatmen, ausatmen, Luft holen, Luft ausstoßen, keuchen: „oh meine Lungenbewegungen“, wird er sagen. Und weil der Körper nicht nur Mundlaute produzieren kann, die die Tendenz haben, Sprache zu werden, sondern auch Geräusche, die von derlei Zieloptionen nichts wissen, dürfen wir noch ganz anderen körperproduzierten Geräuschen nachhören: knistern machen, krachen machen, splintern machen, mit einem Schlag Papier dumpf tönen machen und immer so fort. Neben die klassifizierbaren Geräusche der Dinge - das Wasserrauschen, das Ticken der Uhr, das Geräusch herabrasselnder Jalousien - treten unklassifizierbare Geräusche, Körpergeräusche. Lasziv merkt Brinkmann einmal an, ein Radio-Technicus habe ihm geraten, wolle er Körpergeräusche festhalten, dann solle er sich sein Mikrofon in den Arsch stecken. Man darf davon ausgehen, daß Brinkmann das für einen

produktiven, wohlgemeinten und klugen Rat gehalten hat: als eine Art anale, homophone Penetration der Schrift vermutlich.

Nun ist, viertens, ein Schreiben, das so schnell sein möchte wie ein Gedanke und so direkt wie ein Gefühl, natürlich nichts anderes als ein Tonband mit Mikrophon. Deshalb leuchtet es trotz des rein äußerlichen WDR-Auftrags nachträglich ein, daß Brinkmann nach Filmkamera und Fotoapparat auf das neue Medium Ton und Band stoßen mußte. Und es leuchtet ein, daß er dieses neue Medium überaus begrüßen würde zumindest dann, wenn man es seiner kulturellen Einrahmung entwendet. Denn auch für die technischen Geräte (wie für alles sonst) gilt bei Brinkmann zunächst und zuerst das Gesetz der überwachten Trennung; jede mediale Aufzeichnung ist zunächst eine Trennung, eine verwaltete Abwesenheit. Brinkmann: „Meine Erfahrung mit Medien: Daß vor die Maschinen überall Bullen gestellt sind, furchtbar normale Wichtelgestalten. Das ist meine Erfahrung mit den öffentlichen Rechtsmedien. Ja, der Kopf wird furchtbar ramponiert.“ Löst man aber das Gerät aus dieser Isolationshaft der Hirnschale und macht es mobil, akzeptiert man die diktierten, kontrollierten, überwachten Trennungen nicht und führt das Gerät in den Körper, nein, besser: in den – Entschuldigung - Arsch des Sozialen ein, dann schafft es, das Mikrophon, im Gegensatz zum hockergebundenen Schreiben am Tisch: Situationen. Und Situationen, das heißt: Das Gerät produziert Szenen, Schaustücke, Hörstücke, in denen Zeit, Raum, Figuren und Sprache zu einer zufälligen und anders gar nicht existenten Karambolage finden. Brinkmann entdeckt die situationistische Energie des Tonbandgerätes.

Das aber läßt deutlich werden, daß Brinkmann es im letzten viel weniger auf eine wütend-oppositionelle, duellierende Konfrontation mit dem sogenannten „System“ an sich abgesehen hat, als auf eine Infiltration oder auf eine Inter-Punktion des Systems durch Vermischungen. Das Tonband-Gerät erlaubt ihm nämlich, die – so Brinkmann - in der Buchordnung sich symbolisch manifestierende Ordnung des Sozialen, also: die saubere Scheidung von Sätzen und Sätzen, von Absätzen und Absätzen, von Kapiteln und Kapiteln, die Zuordnung von Vorwörtern und Nachwörtern, mit Zwischengeräuschen, mit Zwischenwörtern, mit bigamistischen Lauten zu durchsetzen und die festgeschriebenen Trennungen zu durchlöchern. Brinkmann erkundet die Zwischenreiche der Sinnproduktionen, ihre transitorischen

Energieflüsse, ihre Stillstände, die jetzt und Dank des Einsatzes von Gerät und Mikrophon noch die Brinkmann selbst eigene, doch etwas schal schmeckende Opposition von Körper und System unterspülen.

Denn Brinkmann beschränkt sich nicht darauf, Körpergeräusche aufzunehmen, sondern beginnt zusehends, das Gerät selber aus seinem reproduktiven Dornröschenschlaf zu erwecken. Er macht das Tonband mobil und er macht es aktiv. Brinkmann fügt seiner Körpererkundung die Gerätegeräuschwelterforschung hinzu: Er klopft und schlägt mit dem Mikrophon auf Tisch und Bücher, er kratzt mit dem Fingernagel auf dem Mikrophonkopf herum, er reibt das phallische Gerät an Maleens Seidenstrümpfen entlang, er pustet in das Mikrophon hinein – eine Prozedur, die bekanntlich keinen Luftstrom ergibt, sondern eine mikrophonale Reizüberflutung. Brinkmann läßt auch den Ton dank des Tonbands flackern, er erhöht die Bandgeschwindigkeit und erntet Micky Maus, er bricht ab, er schneidet zusammen, er montiert. Brinkmann hebt in der Produktion von Geräuschen die Trennung von Körper und Gerät auf: Körpergerät, Gerätekörper.

Bei all dem bleiben allerdings die körperlich und technisch produzierten und dokumentierten Geräusche doch einer Leitlinie eingefügt. Die Wiederaneignung des Lautkörpergerätes Mensch gelingt nur über den Weg der Verhinderung medialer Verfügungen, und das heißt: über den Weg der Unterbrechung kultureller Rollen- und Sinndiktate. Anders gesagt: Es müssen Fremdwörter, Mißwörter, Ableiter eingespeist werden in das System der manischen Skriptokratie. Brinkmann: „Ich habe immer den Eindruck, daß alle Wörter, die eine einzelne Person weiß, diesen einzelnen Körper in allen seinen lebendigen Bewegungen regiert und steuert. Und wenn diese einzelne Person auf ein anderes Wort trifft, das nicht mehr zu ihrem Wortschatz, zu ihrem Verhalten gehört, fängt sie plötzlich ungeheuer an zu tanzen und wird ganz wild und zerrt hin und her. Und die Töne werden immer schriller und lauter, und auch die ganzen Bewegungen und die ganzen Nerven fangen an, hin und her zu tanzen; ich finde das erstaunlich, das anzugucken.“ Unterbrecherlaute, Unterbrecherwörter, Bruchwörter, Bruchgeräusche, Schnittgeräusche, Störgeräusche laden zum Tanz.

Dieses Einfügen von Störgeräuschen entwickelt Brinkmann nun zu einer ganz eigentümlichen Technik weiter, mit der ich langsam, aber sicher, an den Anfang meiner unsauberer Gedanken zurückkehren möchte, nämlich mit der Technik der Malediktion, profan formuliert: mit der Technik des Schimpfens. Ich verstehe diese Technik als Dramatisierung der mikrophenen und mikrologischen Störgeräusche, die Brinkmann just entwickelt hat, als eine artikulierte Vergrößerung und Intensivierung der Sprechenergien an den Randzonen der Entwendung. Denn eines ist klar: das Schimpfen ist erstens eine Sonderauszeichnung des Sprechens im Gegensatz zum Schreiben (es ist an den Körper gebunden), es ist zweitens eine Forcierung der Artikulation (es ist an die Dynamik der Rede gebunden), und es ist drittens eine wütende Widerrufung (es ist also an die vorgängige Entwendung gebunden). Das Schimpfen ist der perfekte ästhetische Putsch Rolf Dieter Brinkmanns. Eine Art Amok der Wörter.

Nun ist das Schimpfen, man hört es an der Formulierung: „Amok der Wörter“, an sich natürlich eine ambivalente Angelegenheit. Im Schimpfen vermischt sich das Ressentiment mit der Revolte; das ist gefährlich. Schimpfen ist einerseits die Erkundung eines wilden, undomestizierten und lustbesetzten Bereichs der Sprache; und es ist andererseits die Kondensation einer maliziösen Abwehr, eine Art Spandauer Gartenzwerggebell der Vorgartenkontrolle, eine Reizreaktion jener sozialen Spezies, die Brinkmann gerne als „Wichtelmännchen“ bezeichnet. Kommt der Wahlkölner Rolf Dieter B. aus dieser Ambivalenz heraus? Und wenn ja (was ich gerne möchte), dann bitte wie?

Ich glaube, daß sich Brinkmann einer besonderen energetischen Kraft der Malediktion bedient, und das ist ihre untergründige Verbindung mit der Litanei. Die Litanei beruht nämlich auf einer stark rhythmisierten, auf Wiederholung basierenden Form der Wechselrede. Vorgesprochen und nachgeredet wird in der Litanei ein begrenztes Repertoire formelhafter, festgefügtter Worte und Satzteile, die durch die Technik des Hin-und-her, der Repetition ihren Sinn zusehends verlieren und im Gegenzug an hypnotischer Energie gewinnen. Dafür aber benötigt die Litanei immer eine doppelte Sprachinstanz: Sie benötigt einen Vorsprecher und einen Nachredner. Der Vorsprecher präsentiert gewissermaßen das semantische Material – zumeist die Anrufung eines der vielen kurrenten und konkurrierenden Götter im Klage –, dieweil

der Nachredner durch die Wiederholung den Sinn zum Klang verschiebt: ein hypnotisches Flirren entsteht.

Ich denke, daß für Brinkmann nun das Reale selbst, das er durchquert, die Position der Vor-Rede einnimmt, ist es doch (in seiner Konstruktion) durch und durch sprachlich verfaßt und autoritär-vampiristisch strukturiert. Und ich denke, daß er, Brinkmann, den ungetreuen Repetitor und Nachsprecher mimit, der die Rede des Realen aufnimmt, der sie verdoppelt, der ihre autoritäre Stimme reproduziert und in der permanenten Verdopplung ihren manifesten Gehalt verschiebt zu Gunsten einer hypnotischen Wiederholung. Die übermäßige, geradezu obsessive Benennung dessen, was ihm das Reale zuspielt, führt Brinkmann paradoxer Weise also nicht zu einem verschärften Realismus, sondern umgekehrt: zu einer verschärften Derealisierung, die zusehends deliranten Charakter annimmt – wie ja Brinkmanns Tonbandstimme ohnehin kein reines, trockenes Sprechen, sondern immer schon ein leichtes, dezentes Parlando ist, eine Art Sprechgesang (wie Kafkas Josephine: Singt sie oder pfeift sie?). So nutzt Brinkmann die Wiederholung als eine Art Verführung der Worte, die sich nicht zu Sätzen fortschreiben, sondern die litaneiähnlich in der Wiederholung verharren, um zwischen sich und sich immer weitere Wörter sich einnisten zu lassen. Die grammatischen Muster werden nicht zuendegeführt, sondern eingefüllt und nach innen immer weiter ausgedehnt. In Brinkmanns Verdikten entstehen hypnotische Schleifen, nicht diskursive Ketten. Eine Art Sampling vielleicht.

Ist durch diese Technik der Repetition, der Wiederholung, also selbst schon eine Form der Entmächtigung des großen Entwenders Sprache gesetzt, so wird die hypnotische Gegenbewegung in einem letzten Schritt durch das Schimpfen, durch das Verhöhnern, durch die Beleidigung der Vor-Rede monströs verstärkt. Die Lust an der Derealisierung verknüpft sich mit der Lust an der Erniedrigung des Realen und macht es explosiv; sie verschiebt nicht nur, sondern verkehrt die autoritäre Vorstimme und das Machtgefälle, das mit ihr gesetzt ist. Und das heißt: Das wiederholende, singende, weitgehend erstaunlich entschleunigte und suchende Benennen, Beschimpfen, Beleidigen Brinkmanns führt am Ende zu einer Litanei des Anrüpelns, in der das Sprechen das Denken gewissermaßen überrumpelt. Der Rausch der Erniedrigung, den das Schimpfen auslöst, vermählt sich mit einer

Eigenbewegung der Worte, die von ihrem Auftreten oft irgendwie noch nichts zu wissen scheinen. Und der Mediator für diese quasi religiöse Technik, für diesen Rosenkranz der Verleumdungen, ist das Mikrofon. Es ist Repräsentant der autoritären Sprachmacht und Katalysator ihrer hypnotischen Widerrufung zugleich: ein Fixiv, das setzt; und ein Situativ, das provoziert. Man gehe einmal mit einem Aufnahmegerät durch seine Stadt, sage in ein Mikrofon, was man sieht, beleidige intensiv alles, was man da sieht – und man wird, vielleicht, nie wieder anders durch Städte gehen wollen als eben so.

Dieser Sog, der in der Kombination von Beschimpfung und Wiederholung sich entwickelt, erreicht natürlich genau dann seinen Höhepunkt, wenn die Beschimpfung selber wiederholt wird oder wenn die Wiederholung eine Wiederholung von Beschimpfungen ist. Denn dann verliert sich der konkrete Anlaß selbst. Die Erniedrigung an sich wird hypnotisch und gerät in die Schleife der immer weiter intensivierten sprachlichen Verwerfungen. Geschieht das – und auf Brinkmanns Tonbändern geschieht es zumindest zweimal –, dann gewinnt hinter den vielen einzelnen Unmöglichkeiten der delirante Schimpf eine geradezu kosmische Dimension; das Wort vom Wolf, der den Mond anheult, spricht von dieser Erfahrung. Es ist, als ob plötzlich nicht dieses oder jenes konkrete Übel, sondern eine unvorstellbar beleidigende Schöpfung selbst in der Sprache aufleuchtet, die gegen sie anheult. Jeder Große aus dem Orden der Malediktiner, ob Karl Kraus, Céline, Thomas Bernhard oder eben Brinkmann, ist im Grunde seines Herzens ein Gnostiker, der eine verfehlte Schöpfung verbellt...

„Sonne halt“ lautet der Titel eines ingeniösen Films, den der große österreichische Dichter Konrad Bayer einmal gedreht hat. Auf dem Höhepunkt des Films steht Konrad Bayer selbst auf einer monströsen Felsklippe bei Triest, legt ein Gewehr an und schießt::: die Sonne vom Firmament, die bröckelnd ins Meer stürzt. Ich glaube, daß Rolf Dieter Brinkmann zu diesem suggestiven Bild eine Art akustisches Analogon gefunden hat, das am Ende eines sehr schönen, sehr langen, eines sehr reflexiven und irritierend ruhigen, durch die gleichmäßigen Schritte geradezu meditativ gewordenen Beschimpfens der Welt auf einem muffigen Kölner Vorstadtacker plötzlich zur Sprache kommt. Und das geht so:

(Schritte, wütend)

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 gélber schmútziger Himmel,
ein gëlber schmútziger Himmel,
ein gëlber schmútziger Himmel,
ein míeser, gelber dreckiger, schmutziger Kölner Himmel,
ein mieser Himmel,
ein verdammter Scheißdreck von Himmel,
ein mieser, gelber, schmutziger Kölner Scheißdreck von Himmel,
ein mieser, gelber, schmutziger Kölner verfluchter elender Kackhimmel,
ein von Lichtfetzen zerhackter Himmel,
ein mieses Stück Himmel,
ein Kackhimmel,
ein riesiger Scheißdreck von Himmel,
jetzt, in diesem Augenblick,
an dieser Bahnstelle,
entlang der Bahn,
zwischen diesen toten Bäumen,
vor der Stadt,
ringsum Häuser, Kästen ----
ein elendes Miststück von Himmel,
ein mistig gefärbter Scheißdreck,
ein Scheißdreck,

ein Scheißdreck,
überall ein Scheißdreck
ein elender Mistdreckhimmel...

(fade out, Schritte kommen und gehen)