

(Die Brückierung der Erwartungen)

– Zu den ersten Gedichtbänden von Rolf Dieter Brinkmann. –

I.

Schon die Gedichte des ersten Bandes von Rolf Dieter Brinkmann (*Was fraglich ist wofür* Kiepenheuer & Witsch 1967) haben nichts zu tun mit jeder gutgemeinten Zeitgenossenschaft in Poesie. Es sind Gedichte ohne das damals herumgeisternde Pathos der Moderne, des sozialen, humanen, manchmal auch schon politischen Engagements, ohne die Behauptung, die Sprache sei autonom, also konkret, ohne die künstlerische Ambitioniertheit aller möglichen kleinen und großen „Schreibweisen“.

Auch als Beispiele für Traditionslosigkeit wurden sie genommen, was sie dem Anschein nach auch waren. Nicht Goethe, nicht Novalis, Hölderlin oder Brecht – kein Anspruch, keine Erinnerung, keine Verbindlichkeit.

Statt dessen Material, „was wirklich alltäglich abfällt“ (Brinkmann). Es sind Momentaufnahmen, Momente gedrängter, überscharfer Erscheinungen, die das Auge wie jäher Lichteinfall überwältigen. Doch der so gesehene Gegenstand soll durch die ungewöhnliche Wahrnehmungsstärke nicht selber ungewöhnlich werden; er bleibt vielmehr stecken oder sinkt zurück ins einförmig Allgemeine.

Etwa dieser leere banale Moment zwischen zwei Menschen, in dem es nur, zum Beispiel, eine verrutschte Strumpfnah gibt, zwei Brustwarzen, einen krausen Haaransatz –, darf er bestehen bleiben in neuer Bedeutung, oder hat nur die Wahrnehmung für sich selbst das Bild davon, in Wörtern, beiseite geschafft? Widersprüche genug, und keiner löst sich durch Befragung einfach auf: der öde Moment ist plötzlich die Attraktion des Banalen, nur gesehen und direkt aufgeschrieben, ohne Tiefe oder Doppelbödigkeit. Ganz gegenständlich wird auf einmal das Philosophem, Leben sei Schein. Das Leben erscheint in diesen Gedichten wie ein Totenkult, als ein bis zum Überdruß wiederholtes Abfeiern toter Werte und Normen, mit denen jedes Detail, bis zum Sandkorn, aufgeladen ist. „Die Toten bewundern die Toten.“

Dagegen setzt Brinkmann bald eine ganz andere Skala, Mythen, wie sie der Alltag absichtslos herstellt, psychedelische Räusche, Kinoszenen, Kinolandschaften, Kinostilleben, die große Fata Morgana der Werbung, Reiz und Schock. Ist das im Gegensatz der zu Schein gewordenen Realität der zu Realität gewordene Schein? Brinkmann hat nie etwas in solchen Konklusionen zusammengefaßt. Er wollte nichts befrieden und nichts beruhigen. Aber diese Reizwelt schien sich für ihn stärker zu bewegen, schien lebendiger zu leben, und wie nebenbei verwandelte sie noch ihre Markengestalten in mythischen Rohstoff. Wenn da gesprochen, geschlagen oder auch nur aufgetreten oder abgegangen wurde, dann geschah das ja viel wirklicher, sichtbarer, direkter.

In den beiden folgenden Bänden (*Die Piloten* 1968; *Gras* 1970, beide K & W) wagte sich Brinkmann noch weiter vor, sowohl in das banale So-Sein der Dinge, als auch in die Nähe der Ausdruckslosigkeit der Sprache. Dies allerdings bei vollem Bewußtsein und Risiko. In manchen Gedichten erreichte er so etwas wie pures Außen, Oberfläche, fast völlige Distanzlosigkeit in der Sprache, d.h. er näherte sich absichtsvoll dem Schlagertext, mochte es sich dabei um die grell geschriebenen Slogans im amerikanischen Rock handeln oder um hingebraubte Nichtigkeit. Er fand dabei jene Destillationen des Nicht-sprechen-könnens, die er in umgekehrtem Vorgang, mit aller Energie anstrebte, den Oberflächen-Ausdruck heutiger Realität, eine Form, die im Sinne von Tradition und Zeitgenossenschaft prinzipiell Anti-Form sei. In seinem Vorwort zu *Die Piloten* schrieb er:

Man muß vergessen, daß es so etwas wie Kunst gibt! Und einfach anfangen.

Dies war ein Schritt, den Brinkmann nicht als erster versuchte, aber so kompromißlos und radikal hatte ihn

noch keiner wirklich getan. Es hatte Folgen. Es brachte alle anderen poetologischen Anstrengungen gegen ihn auf. Und schließlich hatte er eine durch die Geschichte zerschnittene Tradition noch einmal höhnisch verworfen.

Die Gedichte sind auf ein Beinahe-Nichts zusammengestaucht, sind beinahe nur noch Spuren dessen, was sie als Gedichte hätten sein können. Sie haben allerdings in sich die größte Notwendigkeit, wie sie für ihren Autor selbst Notwendigkeit waren. Auf diesem Wege befinden sich diese Gedichte, sie wollen Gedichte sein, ohne noch länger „Gedichte“ zu sein; sie wollen vordergründiger Ausdruck bloß noch vordergründiger Ding- und Beziehungswelt sein.

Daß diese neue Art von Gedichten dennoch beim Lesen wiederum die alte Faszination hervorrufen und dennoch zurückfallen in den Kanon ästhetischer Ausdrucksmöglichkeiten, daß sie gerade durch ihren radikalen Schritt aus der Tradition heraus solche geradezu stiften, das bleibt der Widerspruch, der in ihnen mitschwingt, wie es eine Tatsache ist, daß sie nach wie vor aus Sprache bestehen.

II.

Es war der 24. April 1975. Ich arbeitete in einem Dorf in Niedersachsen. Um zu Hause in Berlin anzurufen, mußte ich etwa zwei Kilometer gehen, an der Kirche vorbei, dem Gemeinschaftskühlhaus, den zurückliegenden Gehöften, den alten Einfamilienhäusern, moosigen Vorgartenmauern, eingeknickten Schuppen und den Transformatorenhäusern. Weit hinten an der Straße die weiß erleuchtete Telefonzelle. Meine Frau sagte, Theobaldy habe angerufen aus London, Brinkmann sei von einem Auto erfaßt und getötet worden, gestern abend. Ich spürte körperlich, wie ich mich weigerte, das zu glauben, aber ich glaubte es sofort. Ich sah meine Hand Kleingeld nachwerfen. Ich verachtete meinen Blick, weil ich das zerfetzte, aufgeschlagene Telefonbuch anstarrte. Es war so hell, weiter weg im Dunkel ein paar Lichter, deren Entfernung schwierig zu schätzen war. Brinkmann trug einen dunklen Anzug, in der Hand eine vollgepackte Reisetasche. Der Kies unter seinen Sohlen machte das Geräusch, das er nicht ausstehen konnte.

Es klingelte an meiner Wohnungstür in Berlin. Die Tür wurde geöffnet und Brinkmann trat ein, mit derselben Reisetasche wie in dem anderen Bild. Er lächelte etwas verlegen und höhnisch, so als ärgere er sich, angekommen zu sein, eine Hand zu schütteln, einzutreten.

Du warst also in Ostberlin, sagte Brinkmann, da fährst du also oft hin, Freunde, haha, Freunde. Nun sag mir mal genau, was du da immer so siehst. Wie sehen die Gesichter der Menschen aus? Wie kleiden sie sich, das ist doch eine wichtige Frage. Oder werden sie alle gleich gekleidet da drüben? Wie bewegen sie sich und was sagen sie, wenn du sie ansprichst?

Brinkmann ging um den Piccadilly Circus herum und betrachtete die Häuser. Manchmal blieb er stehen und schrieb etwas in sein Notizbuch.

Er brüllte, draußen vor den Ateliers der Villa Massimo, ihr verdammten Künstler, ich erschlage euch alle, mit der Stange, dich auch, ja dich zuerst.

In seinem Badezimmer in Köln: er beugte sich über mich, ich hatte einen schlechten trip und ging auf dem Steinboden liegend in grauenhaften Bildern herum. Er wischte mir mit dem Handtuch den Schweiß vom Gesicht. Er hatte dicke dunkelblaue Lippen.

Wieder in Rom, er beschimpfte mich, und wollte dann die ganze Nacht gehen und reden.

Er trug einen tomatenroten Schlips zu seinem dunklen Anzug. Ich gebe nichts zur Veröffentlichung diesen Verlagen, rief er, und diesen Lederjacken, feinen Hemden und Stiefeln in den Funkhäusern gebe ich nichts. Hier sind meine Bedingungen, keine fremden, meine. Abnehmender Mond. Er drehte die Orgelmusik (Frescobaldi) voll auf.

Wir sahen uns mehrere Tage nicht. Dann tranken wir stehend eine Flasche Weißwein in einem Café an der Piazza Bologna.

Sein Hemd war gebügelt, sein Anzug ausgebürstet, seine Schuhe blankgeputzt.

III.

Mit dem Band *Gras*, das sieht man heute deutlicher als damals, war für Brinkmann die Grenze erreicht, die seinen vorsätzlich spontanen Ausdruck noch trennte von der ausgelaugten Realität selbst. Hätte er diesen Weg weiterverfolgt, wäre beides unweigerlich zur Deckung gelangt. *Westwärts 1 & 2* ein Band neuer Gedichte, der kurz vor seinem Tod erschien, eröffnet auch eine neue Perspektive, in der große Imaginations- und Erinnerungsschübe möglich sind, wütende Reflexionen und auch sogar, gegen starken eigenen Widerstand, Auseinandersetzungen mit traditionellen Formen, die bei ihm freilich nie in die gestanzte metrische Einheit zurückführen konnten. *Westwärts 1 & 2* wäre allerdings in dieser Dichte und neugewonnenen imaginativen Kraft nicht möglich gewesen ohne die rigide Unterdrückung des Poetischen (in den hier zusammengefaßten Gedichten). Erkennt man in *Was fraglich ist wofür* noch Reste eines kleinbürgerlichen Wohn- und Badezimmermilieus, ein Inventar, im Verschleiß begriffen wie die Redensarten und die herumliegende Unterwäsche, wie die niedliche Sexualität der Warenreklame, die Brinkmann unterläuft, indem er ihnen Aggressionen des Alltags oder Gewalthandlungen aus Filmen unterlegt, so zeichnet sich in den beiden folgenden Bänden eine starke Affinität zu den tautologischen Tricks der Pop-Ära ab. So benutzte Brinkmann häufig auf ironische Art die Strophenform, indem er die typografischen Merkmale von Drei- und Vierzeilern willkürlich nachstellte, ohne Rücksicht auf metrische Regeln, Syntax oder gar Anfang und Ende einzelner Verse.

LEBENSLAUF EINER FRAU

*Jeden Morgen derselbe nackte
Körper. Da ist der Rest Milch
in der Flasche, und da sind
Haare im Kamm. Sie zieht sich*

*ihre Strümpfe an und steht
dann da. Der Tag ist bald schon
wieder aus, und sie steht da in
Strümpfen ganz allein. Wenn sie*

*noch etwas länger stehenbleibt
wird dieser Milchrest in der
Flasche sauer und die Haare
in dem Kamm werden ganz alt. Ein
Tag vergeht so schnell...*

Die Wörter sind Katalogwörter, Verpackungswörter, mit Glimmer bestäubt, also Coca Cola, Chewing Gum, Softeis, Ketchup, Persil, Transistor, Technicolor undsoweiter; das Personal trägt oft ebensolche Markennamen, nämlich Chaplin, Bogart, Ava Gardner. Einige Gedichte nannte Brinkmann „Populäre Gedichte“. Nahezu alle Erwartungen, die gemeinhin an Gedichte gerichtet werden, hat er hier mit Bedacht brüskiert. Vorsätzlich sind die Grenzen des Genres Poesie von ihm einfach weggewischt worden. Was hier alles ein Gedicht sein kann, konnte vordem nicht Gedicht sein, ein halber Gedanke in Worte oder auch nur Silben aufgelöst, eine Beobachtung durch das Fenster, die von einem Zitat abrupt wieder aufgehoben wird, ein Jargonfetzen mit alogisch aufgesetzter Un-Pointe. Ein oder zwei gewöhnliche Sätze mit Komma und Punkt, voll ausgeschrieben über die Breite des Satzspiegels. Und immer der Versuch, den gewöhnlichsten

Ausdruck mit den gewöhnlichsten Wörtern zu erzielen, nicht zu verwechseln mit dem Klischee, das damit verglichen, meist von gesuchter Originalität ist. Brinkmann demonstrierte damit unsere Verfallenheit an diese Bilder und Dinge, den flachen stupiden Zauber, der von ihnen ausgeht, obwohl er andererseits auch zeigen wollte und gezeigt hat, wie überraschend auch das Gewöhnliche sein kann, wenn es genau gesehen und einfach ausgedrückt wird. So ist in diesen Gedichten immer die ordinäre Beschaffenheit der Dinge, ihr trostloser Zusammenhang die eine Seite, die Kehrseite aber Genauigkeit und Intensität der Wahrnehmung und des Ausdrucks. Mit Schocks versuchte Brinkmann die Verfremdung auf immer neue Höhepunkte zu treiben, auf eine andere Frequenz des Gewöhnlichen, die uns schon einen Schmerz zufügen kann und soll (siehe „Liedchen“ in *Die Piloten*).

IV.

Was bedeutete Amerika in Brinkmanns ungewöhnlicher Phantasie? Es war ja nicht Amerika, sondern die Selbstbeleuchtung der amerikanischen Pop-Kultur, die ihm verfügbar geworden war, es waren die synthetischen *good vibrations* der kommerziellen Unterhaltungsindustrie, wie auch die kritischen, polemischen und affirmativen Reflexe darauf in Pop-Malerei, -Musik, -Film und -Literatur. Gerade in der Rockmusik und in der Lyrik fand er bereits, mehr oder weniger ausgeprägt, das, wonach er suchte. Das war spontaner Ausdruck, beiläufige Genauigkeit, da gab es keine hohltönende kunstgewerbliche Rhetorik und nicht die selbstgefällige Ambition, Kunst zu machen. Aber da gab es Anschläge auf das fest in sich selbst ruhende amerikanische Bewußtsein, auf die Werte und Normen des *way of life*, da gab es viel neue Sensibilität für das Sexuelle. Mit pornografischen Schocks wurde da der saubere, umweltfreundliche Sex behandelt, kurz, eine Gegen(schein)welt zu Disney-Amerika aufgebaut, ein Underground-Amerika, das nicht in *districts*, sondern in *scenes* unterteilt war. Da war ein Aufstand in Gang gekommen, der kulturrevolutionäre Züge trug, ohne aber der Macht der etablierten Semiotik, ihrer Sprache und ihrer Organisationsformen zu verfallen. Da gab es einen William S. Burroughs, der in seiner Literatur Umsturzpläne entwarf. Leslie Fiedler öffnete die Grabkammer des eigentlichen amerikanischen Traums. Und Timothy O'Leary war nicht der einzige Prophet, der dazu aufrief, das alte Bewußtsein mit Drogen zu re(de-)formieren.

Auch dem kritischen Reflex auf die Fetische des totalen Marktes (Beispiel: Warhols Suppendosen und Marilyn Monroes) wohnt affirmative Kraft inne. Das gilt, begünstigt von der unendlichen Reproduzierbarkeit der Produkte, vor allem für die personifizierten Mythen, gleichgültig, ob es sich dabei um Comic-Figuren wie Batman oder um legendäre Filmstars handelt. All diese verklärten Marktbeleuchter sind ja selbst Markt. Brinkmann nahm solche Impulse auf und schreckte gelegentlich auch nicht davor zurück, amerikanische Mythenrollen deutsch zu besetzen, z.B. Anny Ondra oder Eva Braun einzupacken in jene halbseidenen Gewänder. Brinkmann hat wahrscheinlich, sehr zu Unrecht, seiner eigenen Oberflächenpoesie, in der die Beschaffenheit von Dingen, Menschen und Beziehungen evident wurde wie in keiner anderen, mißtraut, und deshalb, um den vermeintlichen Mangel auszugleichen, amerikanische Fetische übernommen. Sie gehörten eben zu seinem Amerika, seiner Utopie von Kreativität, von anderem Lebensausdruck, anderem Verhalten, anderen Bedingungen. Wenn die Gedichte trotz solcher Belastungen zu den wichtigsten der letzten zwanzig Jahre gehören, dann deshalb, weil sie unter Verzicht auf alle kanonisierten Errungenschaften der Poesie, ja, gegen den Widerstand dieser Errungenschaften, erarbeitet wurden, weil sie buchstäblich aufgeräumt haben mit der Schönschreiberei, vor allem aber, weil sie in einer seltenen Selbstverständlichkeit einfach da sind, unfeierlich, ungeweiht, und weil sie dem Horror des Banalen eine ungeheure Wahrnehmungsschärfe entgegengesetzt haben.

V.

Der spontane Ausdruck im Gedicht ist nicht einfach das Ergebnis der Spontaneität des Autors. Er muß erarbeitet werden mit oft gegensätzlichen Anstrengungen: mit Geduld und anhaltendem Mißtrauen gegen jeden sprachlichen Automatismus. Brinkmann war kein Surrealist.

Wenn er auch fast durchweg verzichtete auf den Reflex des sogenannten Politischen oder Gesellschaftlichen (auch diese Fremdbedingungen wollte er nicht), so drücken die Gedichte doch viel von dem aus, was die gesellschaftlichen Triebkräfte und Interessen in der Bundesrepublik aufgebaut und angerichtet haben. Seine Haltung war dazu nicht kritisch oder polemisch, seine Haltung war Haß und Ekel, durchaus in destruktiver Absicht.

Wenn andere Autoren zur poetischen Polemik nur fähig waren durch Reibungserlebnisse mit der Macht, ihren Institutionen und Verlautbarungen, ihren Gesetzen und Gesetzesresultaten, so hielt Brinkmann sich von Anfang an an die Gegenstände, man könnte auch sagen: an die Vergegenständlichungen von Gedanken, Interessen, Wünschen und Ideen. Er fand sie gruppiert oder gruppierte sie selbst zu Stilleben der Bewegungslosigkeit, der Strangulation, des Stillstands, einer ausstrahlenden allgemeinen Verödung. Die Gegenstände selbst sind die Zeichen endgültiger Bedeutungslosigkeit (die Gedichte darüber sind der prinzipielle Widerspruch; sie verfallen diesem Zustand nicht). Das menschliche Verhalten ist bloß noch atavistischer Reflex („und dann ohne viel Interesse kriegt sie eins in die Fresse“), die Sexualität trostloser Endsieg von Fleisch, Haaren, Haut und Kunstfaserwäsche. Eine triste Menschenlandschaft breitet sich da aus, abgestanden in Tradition wie in Traditionslosigkeit, aussichtslos, erstickend an der leichenhaften Starre der Gegenwart, an der heuchlerischen Libertinage des Geistes- und Kulturlebens und ihrer Endprodukte. Das ist ohne Umschweif gesagt, die Bundesrepublik in fortschreitender Restauration, ihre freudlose und leidenschaftslose Selbstpreisgabe an alle möglichen Lebenstarife, sprachlos.

Brinkmann machte mit diesen Zuständen keine Kompromisse. Er war überzeugt davon, selbst diesem Zustand nur entrinnen zu können durch mehr Bewußtsein. Und zu Bewußtsein kommt einer durch Hinsehen, ohne die Angebote an Filtern und Bestätigungen und abstumpfender Gemeinschaftlichkeit zu berücksichtigen. Erfahrungen, Erkenntnisse mußten für ihn schmerzhaft sein, unmittelbar das eigene Leben, Nervensystem und Stoffwechsel betreffen, sonst waren sie ihm nichts wert. Er wußte, daß er davon viele, theoretisch, überzeugen konnte, aber deren kümmerliche praktische Versuche lehnte er dann schroff ab. Kaum jemand konnte diesen Härtetest bestehen. Er lehnte ihn ab. Für sich selbst kam er ziemlich weit auf diesem Wege, aber genügen konnte er auch den eigenen Ansprüchen nicht. Ausbrüche von Selbsthaß waren bei ihm auch nicht selten, obwohl er doch die Not sogar suchte, die materielle Not aushielt, Wüstennot, geistige Überanstrengung, Verweigerung gegenüber dem Literaturmarkt viele Jahre lang. Askese geradezu; die Deformationen nahm er in Kauf. Ich glaube, er hatte keine andere Wahl, obwohl er es auf jede andere Weise auch leichter hätte haben können. Er konnte es sich nicht leichter machen wollen. Anderen auch nicht. „Unbequem sein“ in eigener Bequemlichkeit, das haßte er wie die Pest.

Nicolas Born, (Nachwort zu einer geplanten Sammlung der bei *Kiepenheuer & Witsch* erschienenen Gedichtbände von Rolf Dieter Brinkmann. 1978) aus Nicolas Born: *Die Welt der Maschinen. Aufsätze und Reden*, Rowohlt Verlag, 1980