

spectrum Literaturwissenschaft/ spectrum Literature

Komparatistische Studien/
Comparative Studies

Herausgegeben von/ Edited by
Angelika Corbineau-Hoffmann · Werner Frick

Wissenschaftlicher Beirat/ Editorial Board

Sam-Huan Ahn · Peter-André Alt · Aleida Assmann · Francis Claudon
Marcus Deufert · Wolfgang Matzat · Fritz Paul · Terence James Reed
Herta Schmid · Simone Winko · Bernhard Zimmermann
Theodore Ziolkowski

19

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Literatur intermedial

Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968

Herausgegeben von
Wolf Gerhard Schmidt
Thorsten Valk

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Dirk von Petersdorff

Intermedialität und neuer Realismus

Die Text-Bild-Kombinationen Rolf Dieter Brinkmanns

Die Verbindung von Texten und Bildern ist für das gesamte Werk Rolf Dieter Brinkmanns konstitutiv: vom frühen Gedichtband ›Le Chant du Monde‹, der 1964 mit Radierungen von Emil Schumacher erschien, über die Gedichtbände der mittleren Phase, ›Godzilla‹ und ›Die Piloten‹ (beide 1968), die mit Werbebildern unterlegt bzw. mit Comic-Collagen ausgestattet waren, bis zu den späten, aus dem Nachlass veröffentlichten Materialbänden ›Rom, Blicke‹, ›Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand‹ und ›Schnitte‹, in denen Brinkmann umfangreiches Text-Bild-Material collagierte und dabei neben eigenen Photographien vor allem auf Zeitungen und Zeitschriften zugriff. Um angesichts dieser Vielfalt und Heterogenität nicht bei allgemeinen Aussagen stehen zu bleiben, soll im Folgenden ein einzelnes Projekt Brinkmanns genauer analysiert werden; es wäre dann zu erproben, ob die daraus hervorgehenden Thesen auch für das Gesamtwerk von Bedeutung sind.

Es handelt sich um den Gedichtband ›Westwärts 1&2‹, der 1975 im Todesjahr Brinkmanns posthum erschienen ist, aber noch von ihm für den Druck fertiggestellt worden war. Man kann hier also, wenn man an der Idee der Autorintention festhält, von einem Text-Bild-Verhältnis sprechen, das bestimmten ästhetischen Prinzipien folgt, das eine bewusst hergestellte Komposition ergibt – was für die Materialbände, die nicht für die Veröffentlichung bestimmt waren und vom Autor als Experimentierfeld angesehen wurden, nicht in gleicher Weise gilt.¹ Dass die Integration von Photographien und Gedichten für den Autor von Bedeutung war, zeigt die Veröffentlichungsgeschichte des Bandes. In der 2005 erschienenen erweiterten Neuausgabe von ›Westwärts 1&2‹ wird im editorischen Nach-

1 Der Unterschied zwischen Werken, die vom Autor zu einem bestimmten Zeitpunkt als zumindest vorläufig fertig angesehen und mit ihrer Veröffentlichung in einen Kommunikationsprozess gestellt wurden, und Vorarbeiten bzw. Materialsammlungen wird in der Brinkmann-Forschung nicht immer für wichtig angesehen oder reflektiert; vgl. aber die Bemerkungen von Andreas Moll: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk. Frankfurt a. M. 2006. S. 18.

wort erläutert, dass Brinkmann das zuerst vorgelegte Manuskript erheblich kürzen musste, wobei der Rowohlt-Verlag nicht ästhetisch, sondern umfangstechnisch argumentierte (S. 333–335).² Brinkmann strich 26 Gedichte und wählte für die längeren Gedichte eine kleinere, nicht besonders leserfreundliche Schriftgröße. Die Photostrecken am Anfang und Ende des Bandes aber blieben unangetastet, obwohl es ein Leichtes gewesen wäre, sie herauszunehmen. Mit den Kategorien der Intermedialitäts-Forschung formuliert, handelt es sich um die synchrone Verarbeitung zweier Medien, die ohne eine Störung des Gesamtwerks nicht trennbar sind. Die Intermedialität ist primär und Teil des Werkkonzepts.³

Der Bildteil des Bandes besteht aus Schwarz-Weiß-Photographien, die der Autor selber anfertigte; dazu verwendete er eine Kodak Instamatic, eine in den sechziger und frühen siebziger Jahren außerordentlich verbreitete Kamera, die für den Alltagsgebrauch von photographischen Laien bestimmt war. Zwei Photographien befinden sich, in vertikaler Ordnung, auf der Vorder- und Rückseite des Buches, bilden also den Umschlag. Das Buchinnere beginnt mit einem Vorsatz aus gelbem Papier; darauf folgen zwölf Seiten mit je sechs Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die in zwei Spalten angeordnet sind. Eine in Umfang und Anordnung entsprechende Photoserie schließt den Band; auch hier befindet sich vor dem Buchrücken ein gelber Vorsatz. Die Bilder besitzen damit in diesem Buch eine rahmende Funktion. Anders als in früheren Bänden des Autors sind die visuellen Elemente nicht einzelnen Texten zugeordnet, sondern der Gesamtheit der Gedichte. Dies ist in der Analyse zu berücksichtigen. Auch wenn punktuelle Relationen von einem Einzelphoto zu einem Gedicht bestehen können, so signalisiert die Form der Rahmung doch, dass das Programm der Bildstrecken auf die Aussage der Gedichtsammlung, also auf das Textganze zu beziehen ist. Grundsätzlich sind in einem solchen Fall der Medienkombination⁴ verschiedene Beziehungen möglich.⁵ Texte und Bilder können in einem Verhältnis der Kontiguität stehen, also einfach nebeneinandergestellt worden sein, ohne dass dies ästhetisch motiviert wäre. In eini-

2 Rolf Dieter Brinkmann: *Westwärts 1&2. Gedichte. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg 2005. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Haupttext eingeklammert belegt.

3 Andreas Moll: *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann* (Anm. 1). S. 79.

4 Zum Begriff vgl. die Definition von Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen und Basel 2002; vgl. dort das Schema 4 (S. 175).

5 Vgl. dazu Thomas Eicher: *Was heißt (hier) Intermedialität?* In: Thomas Eicher u. Ulf Bleckmann (Hrsg.): *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld 1994. S. 11–28. Zur Systematik der Text-Bild-Beziehungen siehe Gottfried Willems: *Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven*. In: Wolfgang Harms (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1990. S. 414–429.

gen Rezensionen ist diese Vermutung geäußert worden, und noch heute dürfte bei manchem Betrachter die Idee aufkommen, dass es in den sechziger und siebziger Jahren eben einem avantgardistischen Selbstverständnis entsprach, verschiedene Medien zusammenzukleben, auch wenn man nicht genau wusste, welchen Sinn das eigentlich hatte, dass Brinkmann hier also einem Trend folgte, der für die Einschätzung seines literarischen Werks nicht weiter relevant sei.

Die Brinkmann-Forschung geht gegen die Kontiguitäts-Vermutung natürlich vor und sieht die Bild-Text-Relationen als motiviert an. In einer neueren Arbeit von Andreas Moll wird ein Forschungsüberblick gegeben, in dem der Autor zu Recht erklärt, dass der intermediale Charakter von Brinkmanns Arbeiten immer wieder benannt, aber nur selten nach der Funktion der Medienkombinationen gefragt worden ist. Die Frage »Warum ist Brinkmann zur Intermedialität von Text und Bild gelangt?« beantwortet Moll wie folgt: »Weil er mit der Zeit ging, in jenem »technifizierten und medialiserten 20. Jahrhundert«, und sich von den neuesten Errungenschaften der Künste inspirieren ließ: filmisch, bildlich, musikalisch, literarisch – von Godard, The Doors, Alain Robbe-Grillet und William S. Burroughs. Sie alle haben Montagekunst betrieben.«⁶ Diese Antwort ordnet Brinkmann in ein größeres ästhetisches Feld ein, kann den »Mode-Verdacht aber nicht vollkommen ausräumen und lässt sich noch präzisieren. Wenn man die Text-Bild-Relation als motiviert ansieht, bestehen grundsätzlich zwei Möglichkeiten: Texte und Bilder können sich in einem Verhältnis des Kontrastes oder der Korrespondenz befinden.

Da ein Kontrast, der augenfällig sein müsste, zunächst nicht zu erkennen ist, wird im Folgenden hypothetisch von einer Korrespondenz-Relation ausgegangen. Danach begründen Texte und Bilder gemeinsam eine Aussage, zielen kommunikativ in eine Richtung. Diese allgemeine Annahme soll mit drei konkreten Thesen gefüllt werden: 1. Die Tatsache, dass Brinkmann Texte mit Photographien verbindet, geht aus einem ästhetischen Programm hervor, in dem die Kategorie der Mimesis eine wichtige Rolle spielt. Die Bilder sind ein Realismus-Indikator. 2. Das Bildprogramm in »Westwärts 1&2«, das Bilder ganz unterschiedlicher Motive enthält, entspricht einer bestimmten Weltdeutung: Danach ist die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts von der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen bestimmt, und die Heterogenität der Photos führt dies vor. 3. Die Komposition der Bilder zu Bildstrecken, also zu einem Nacheinander, das eine narrative Betrachtung ermöglicht, geht aus einem romantischen Impuls hervor: Der Weg führt von der Natur über die Zivilisation wieder in die

6 Andreas Moll: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann (Anm. 1), S. 15.

Natur zurück. Das Verlangen richtet sich so auf eine ästhetische Befreiung von zivilisatorischen Entwicklungen. Während die Thesen eins und zwei – Realismus-Indikator und Partikularisierung der Umwelt – für das gesamte Werk Brinkmanns von Interesse sein können, dürfte die romantische Weltabwendung nur für den späten Gedichtband bzw. für die Phase ab 1970 von Bedeutung sein, in der Brinkmann eine zunehmende Abneigung gegenüber der Gesellschaft äußerte und Rückzugsformen erprobte.

Intermedialität als Realismus-Indikator

Die Photographie hat seit ihrer Erfindung eine Rolle für die literarische Programmbildung gespielt, entweder so, dass man ihre Möglichkeiten der Wirklichkeitswiedergabe bewunderte, Literatur identifizierend auf sie bezog, oder, indem man sich von ihren Defiziten abgrenzte, die Überlegenheit der Literatur herausstellte. Für den Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat Gerhard Plumpe vorgeführt, dass er einerseits von der »beeindruckenden Realitätserfassung der Photographie animiert wurde, nach ähnlichen Wegen zu suchen«. Beispielhaft hingewiesen wird auf Heinrich Heines »Lutezia«, jene Schilderung des politischen und kulturellen Lebens in Paris, die Heine als »dagerreotypisches Geschichtsbuch« bezeichnete, »worin jeder Tag sich selbst abkonterfeite«. Heine fährt fort: »Durch die Zusammenstellung solcher Bilder hat der ordnende Geist des Künstlers ein Werk geliefert, worin das Dargestellte seine Treue authentisch durch sich selbst dokumentiert. Mein Buch ist daher zugleich ein Produkt der Natur und der Kunst«. ⁷ Vor allem die Stichworte der »Authentizität« und der »Natur« sind herauszuheben, weil mit ihnen das Versprechen der Photographie und einer an ihr orientierten Literatur auf direkte, unverfälschte Referenz markiert wird. Andererseits werden in der literarischen Programmbildung auch Distinktionsmerkmale von Photographie und »wahrer« Kunst benannt. Das ist für den poetischen Realismus von Bedeutung, der sich bekanntlich als »Real-Idealismus« verstand. Die Photographie, so die Einwände, selektiere und deute die Realität nicht, sie könne nicht die Durchdringung von Ideen und Realität darstellen, bleibe der Oberfläche verhaftet und marginalisiere zudem das ästhetische Subjekt. Die deutschen Realisten grenzen sich mehrheitlich von der photo-

7 Gerhard Plumpe: Einleitung. In: Rolf Grimminger (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jh. bis zur Gegenwart. Bd. 6: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848–1890. Hrsg. v. Gerhard Plumpe u. Edward McInnes. München, Wien 1996. S. 58f. Heinrich Heine: Lutezia. In: Ders.: Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. v. Manfred Windfuhr. Bd. XIII/1. Düsseldorf 1989. S. 19.

graphisch genauen Erfassung der Wirklichkeit in der russischen oder französischen Literatur ab. »Wahre Kunst dürfe nicht bei der Wiedergabe der Welt stehen bleiben, die dann als kontingent erscheine, sondern habe Sinnstiftung vorzunehmen und solle Prinzipien in und hinter der Empirie erfassen und zeigen.

Brinkmann bekennt sich mit der Integration von Texten und Photos zu einem Realismus, der sich die Leistungen der Photographie zunutze macht. Er wirft ihr keinen Mangel an Ideen vor, sondern plädiert für eine Literatur, die sich an dem direkten, möglichst gering vermittelten Zugriff der Photographie auf Wirklichkeit orientiert.⁸ Brinkmann lässt sich damit, ohne die historische Differenz zu vernachlässigen, systematisch an die zitierte Heine-Äußerung anschließen: Auch er zielt auf eine Literatur, die den Eindruck erweckt, als habe der Tag sich selbst »abkonterfeit«. Gleichzeitig muss er den Vorwurf naiver, weder selektierter noch geformter Wirklichkeitsverdoppelung nicht fürchten. Die Bildstrecken in »Westwärts 1&2« zeigen schon beim ersten Betrachten, dass Brinkmann eigenwillige Motive wählt, diese wiederum aus auffälligen Perspektiven photographiert und schließlich in besonderer Weise kombiniert. Wenn man genau liest, hatte ja auch Heine davon gesprochen, dass sich in der Zusammenstellung der Bilder »der ordnende Geist des Künstlers« ausdrückt, dass also in einem von der Photographie angeregten Werk Authentizität und Artifizialität sich keineswegs ausschließen.

Brinkmanns bisher nur allgemein benannter Realismus ist unter den Bedingungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts genauer zu bestimmen. Der Autor ist hier Teil einer größeren, politisch-ästhetischen Bewegung, die eine wirkmächtige Formulierung in Leslie Fiedlers Essay »Cross the Border, Close the Gap« erhalten hat.⁹ Auf diesen Text reagiert Brinkmann zustimmend mit dem Beitrag »Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter«, der ebenfalls 1968 in der Wochenzeitung »Christ und Welt« erschien. Darin kritisiert er die Literatur einer älteren Autorengeneration; ihr wird vorgeworfen, bestimmte Bereiche der zeitgenössischen Realität als nicht literatur-fähig angesehen und damit ausgeblendet zu haben. Heißt es zunächst in provozierender Wertung, dass The Doors besser seien als

8 Zu Brinkmanns Ästhetik, die immer wieder Verbindungen zwischen Texten und Bildern herstellt (Gedichte als *snap-shots*), vgl. Wolfgang Adam: Arkadien als Vorhölle. Die Destruktion des traditionellen Italien-Bildes in Rolf Dieter Brinkmanns »Rom, Blicke«. In: Euphorion 83 (1989). S. 226–245. Jörgen Schäfer: Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre. Stuttgart 1998, besonders S. 166–178.

9 Fiedlers Essay, Brinkmanns Beitrag und weitere Stellungnahmen sind gesammelt abgedruckt in: Uwe Wittstock (Hrsg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig 1994.

Heißenbüttel und Walser, so setzt Brinkmann im Folgenden eine junge Generation von Künstlern dadurch von ihren Vorgängern ab, dass sie den »jetzt erreichten Stand technisierter Umwelt« als »natürliche« Umwelt akzeptieren, und verweist sodann beispielhaft auf Kinoplakate, die täglichen Schlagzeilen, Comics und Schlager, die selbstverständlicher Teil des Lebensalltags sind.¹⁰

Wenn also literaturgeschichtlich von einem »neuen Realismus« (Dieter Wellershoff) gesprochen wird, dann bedeutet dies, dass historisch relativ junge Wirklichkeitsbereiche in die Literatur integriert werden. Es findet eine Erweiterung des Gegenstandsbereiches der Literatur statt, ohne dass diese neuen Wirklichkeiten einem kulturkritischen Generalverdacht unterliegen. Diese Veränderung der Perspektive profiliert Brinkmann gegen Autoren, die »nicht über ihren eigenen Gartenzaun« blicken und alles »artfremde« ablehnen.¹¹ Es geht ihm allerdings nicht einfach um eine Literatur, die ihre Fortschrittlichkeit dadurch beweist, dass sie Kinofilme und Popmusik zitiert. Die Veränderung durch neue Techniken und Medien greift auf die Psyche des Menschen über, die neu modelliert wird: »Es ist ein Einbruch in psychische Bereiche des Menschen, in die vorzudringen vorher in dem Maß nicht möglich war.«¹² Brinkmann spricht neben Filmen und Musik auch von Drogen, die ein »Abenteuer des Geistes, die Erweiterung der psychischen Möglichkeiten des Menschen« bewirken.¹³ Die Veränderungen der Umwelt ziehen also veränderte literarische Bewusstseinsdarstellungen nach sich. Ebenso wichtig ist, dass der neue Realismus Fragen der literarischen Form umfasst. Auch wenn Brinkmanns Überlegungen dazu nicht sehr weit fortgeschritten sind, so wird doch deutlich, dass er eine Literatur proklamiert, in der verschiedene Sprach- und Strukturelemente nebeneinanderstehen. So spricht er von einem Stil, der »Materialien« und »Gedanken« – in einer missverständlichen Formulierung – »gleichschaltet«. Dass damit eine Gleichwertigkeit von Elementen gemeint ist, die in der üblichen sozialen Praxis hierarchisiert sind, zeigt sich, wenn er auf den »Bennschen Orangenstil« hinweist¹⁴ und damit auf eine Sprach- und Gedankenführung, die sich durch Montage und Parataxe auszeichnet.

Vergleicht man Brinkmanns Überlegungen mit denjenigen Fiedlers, dann ergibt sich Übereinstimmung darin, Literatur dem »Leben« annähern zu wollen, also eine Korrekturbewegung zu betreiben, mit der ästhetisch

10 Ebenda. S. 71f.

11 Ebenda. S. 67 u. 69.

12 Ebenda. S. 73.

13 Ebenda. S. 76.

14 Ebenda. S. 73 u. 75.

bisher marginalisierte Wirklichkeitsbereiche literaturfähig werden. Ebenso ergibt sich Übereinstimmung in der Vorstellung einer Revitalisierung der Literatur durch die Verbindung von Hoch- und Popkultur. Die gemeinsame Realismus-Forderung zielt auf eine Veränderung des ›Kultur‹-Begriffs, und vor diesem Hintergrund lässt sich die Verbindung von Texten und Photos erklären: Die Photos stehen für einen direkten, nur gering bearbeiteten, nicht durch tradierte ästhetische Vorbehalte verstellten Zugriff auf die Außenwelt. Wenn daher wie in ›Westwärts 1&2‹ Photos an den Anfang und das Ende eines Buches gesetzt werden, dann ist darin auch eine Aussage über die Texte enthalten: Dem Leser wird signalisiert, dass er in diesem Buch Texte findet, die *wie* Photographien zeitgenössische Wirklichkeit abbilden und keine ästhetischen Eigenwelten konstituieren wollen. Gedichte mit Titeln wie ›Die Orangensaftmaschine‹, ›Trauer auf dem Wäschendraht im Januar‹, ›Rolltreppen im August‹, ›Canneloni in Olevano‹, ›Hearing the News today‹, ›Einige sehr populäre Songs‹ waren für ein Publikum attraktiv, das damit in der Literatur eine Realität wiederfand, in der man seit längerer Zeit und vor allem ohne grundsätzliche mentale Vorbehalte lebte. Gerade der selbstverständliche Zugriff auf die Populärkultur war das entscheidende Distinktionssignal, mit dem man sich von den ›alten Dichtern‹ absetzte. Dies geschieht in einer Sprache, die in ihrer scheinbar geringen Durchformung, ihrer starken Durchsetzung mit Alltagsrede und Jargon sowie ihrer Fingierung von Mündlichkeit dem Realismus-Konzept folgt. Somit stehen Photographien und Texte in einer Korrespondenz-Relation. Beide signalisieren: ›In diesem Buch findet ihr unsere Gegenwart, und Brinkmanns Vorbemerkung erklärt dazu passend: ›Vielleicht ist mir aber manchmal gelungen, die Gedichte einfach genug zu machen, wie Songs, wie eine Tür aufzumachen, aus der Sprache und den Festlegungen raus‹ (S. 9).

Heterogenität der Umwelt

Die Realität wird aber nun nicht einfach verdoppelt, sondern in besonderer Weise profiliert. Denn die Kombination von Photographien mit ganz unterschiedlichen Motiven, so die zweite These, bildet die Heterogenität moderner Gesellschaften ab. Unter moderner Gesellschaft wird ein Typ von Gesellschaft verstanden, in dem unterschiedliche funktionale Kontexte gleichzeitig ablaufen. Sie entziehen sich der gegenseitigen Steuerbarkeit und der Koordination einer gemeinsamen Zukunft. Der Soziologe Armin Nassehi formuliert das folgendermaßen:

Gesellschaft bezeichnet eben kein Subjekt, keine operierende Einheit, keine zu Intentionen, Zwecken oder Zielen strebende Entität, auch nicht einen Raum, in dem sich entweder Vertragspartner oder Bewohner einer gemeinsamen *Lebenswelt* begegnen, sondern völlig unpathetisch nichts anderes als die zunächst ungeordnete, chaotische, sich selbst alles andere als »bewusst«, ungeplante und in Echtzeit operierende Einheit aller möglichen sozialen Handlungen, Kommunikationen, Prozesse, wie immer man die soziale Letzteinheit theoretisch bezeichnen will.¹⁵

Die moderne Gesellschaft ist somit durch die Gleichzeitigkeit von Unterschiedlichem charakterisiert. Jeder Teilbereich nimmt eine eigene Perspektivierung der Welt vor, und eine Einheit dieser Perspektiven ist nicht herstellbar. Von der Gesellschaft im Singular lässt sich nur als »*Horizont aller möglichen Kommunikationen*« sprechen, aber ein Horizont ist eben unerreichbar.¹⁶

Es scheint, dass ein solcher unemphatischer Begriff von Gesellschaft, der sich mit der Vielzahl der Weltdeutungen und Perspektiven abgefunden hat, Brinkmanns Wahrnehmung entspricht. Beispielhaft anführen lässt sich wiederum die Vorbemerkung zu »Westwärts 1&2« mit ihrer berühmten rhapsodischen Struktur: »Die Geschichtenerzähler machen weiter, die Autoindustrie macht weiter, die Arbeiter machen weiter, die Regierungen machen weiter, die Rock-’n’-Roll-Sänger machen weiter, die Preise machen weiter, das Papier macht weiter, die Tiere und Bäume machen weiter, Tag und Nacht macht weiter«¹⁷ – so der Anfang dieser rhythmisierten Prosa. An deren Ende heißt es programmatisch: »Auch alle Fragen machen weiter, wie alle Antworten weitermachen«. Wer so spricht, hat selbst keine Antwort parat, sondern findet sich mit dem Fortgang der gegenwärtigen gesellschaftlichen Prozesse ab. Brinkmann bekennt sich in der Tat zu einem entsprechenden Bewusstsein: »Hätte ich eine Theorie anzubieten, ein Weltbild, eine Ansicht, eine Ideologie, wäre mir zu schreiben leichter gefallen. So aber ist nichts außer dem einen Augenblick, an dem ich schreibe, da gewesen.«¹⁸ Brinkmann gehört somit, formuliert man es soziologisch, einer Denkrichtung an, die nicht bereit ist, die Entkoppelun-

15 Armin Nassehi: Der soziologische Diskurs der Moderne. Frankfurt a. M. 2006. S. 421.

16 Ebenda. S. 424.

17 Gerade diese Vorbemerkung ist in der Populärkultur immer wieder zitiert worden, weil hier offensichtlich ein nach-ideologisches, leicht melancholisches, aber dennoch lebensbejahendes Bewusstsein einen angemessenen Ausdruck fand; als ein Beispiel lässt sich der lange Monolog nennen, den die Popgruppe Blumfeld ihrer CD »Old Nobody« (1999) voranstellte: »Alles macht weiter.«

18 Rolf Dieter Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten. In: Hermann Peter Piwitt u. Peter Rühmkorf (Hrsg.): Literaturmagazin 5. Reinbek bei Hamburg 1976. S. 228–248, hier S. 235. Vgl. auch Sibylle Späth: Rolf Dieter Brinkmann. Stuttgart 1989. S. 74–90.

gen und Entzweigungen der Gesellschaft durch »eine Problemstufe höherer Allgemeinheit« aufzuheben. Er denkt die Gesellschaft nicht als Kollektiv, spricht nicht der Politik als einem Teilbereich eine Totalkompetenz zu und gelangt nicht zu »Visionen und Ideologien mit Ansprüchen an eine praktisch herzustellende *zukünftige* Ordnung«. ¹⁹ Daraus erklärt sich auch die Abgrenzung von den politischen Bewegungen um das Jahr 1968 herum. ²⁰

Sowohl die Gedichte des Bandes ›Westwärts 1&2‹ als auch die Photographien bekennen sich zu einer Heterogenität, der kein Ordnungsprinzip entgegengesetzt wird. Im Text tritt das Prinzip der Montage vor allem in den Langgedichten hervor, so in den titelgebenden Gedichten ›Westwärts‹ und ›Westwärts, Teil 2‹, die ihren Ausgangspunkt in einer Reise des artikulierten Ich von Europa nach Amerika und zurück haben. Auf den zwanzig Seiten, die diese Gedichte umfassen (S. 66–86), wird eine solche Fülle von unterschiedlichstem Sprachmaterial präsentiert, dass es dem Leser schwerfällt, der Gedankenbewegung zu folgen. Die Schwierigkeiten beginnen schon im Druckbild, denn die Gedichte bestehen in manchen Teilen aus mehreren Spalten, und es ist nicht klar, in welcher Reihenfolge die Textteile zu lesen sind; hier wird offenbar mit der Aufhebung der Linearität der Schrift experimentiert. Die Gedichte enthalten eine Fülle von Zitaten, die mit Anführungszeichen gekennzeichnet sind, aber aus ganz verschiedenen, nur selten benannten Quellen stammen. Die Reflexionen des Ich, aus denen die Texte vor allem bestehen, sind assoziativ gereiht und syntaktisch nur schwach verbunden. Der so entstehende Bewusstseinsstrom ist kaum gefiltert, und dies wird auch durch die rhetorische Frage thematisiert: »Sollte ich mir das Gehirn aufbrechen und zeigen, was darin ist?« (S. 74). Ebendieser Versuch wird hier lyrisch unternommen. Immer wieder hat Brinkmann in seinen Werken von der Unruhe und Panik geschrieben, die ihn angesichts eines Ich-Bewusstseins befiel, das eine geringe Kohärenz und Kontinuität besaß.

Von einer inkonsistenten Weltwahrnehmung und einem offenen Bewusstsein, das stark wahrnimmt, aber vergleichsweise wenig strukturiert, ordnet und deutet, zeugen auch die Photographien. Die Motive dieser Bilder sind nur schwer eindeutig zu entschlüsseln. Eine wissenschaftliche Arbeit dazu liegt bis jetzt nicht vor; Maleen Brinkmann, die den Nachlass aufbewahrt, spricht von Bildern, die in Austin, Rom, Olevano, Vechta,

19 Armin Nassehi: Der soziologische Diskurs der Moderne (Anm. 15). S. 428 u. 434.

20 Zur Kritik an den Rigorismen in den alternativen Milieus der siebziger Jahre vgl. Jörgen Schäfer: Pop-Literatur (Anm. 8). S. 255.

Köln und Longkamp aufgenommen worden sind (S. 333).²¹ Einige Motive sind so unspezifisch, dass sie kaum eindeutig zu lokalisieren sein dürften. Als problematisch erweist sich auch die zuweilen mangelnde Schärfe der Bilder; zudem sind die Ausschnitte sehr eigenwillig gewählt.



Abb. 1: Vordere Photostrecke (Seite 9)

Zu erkennen sind Straßenkreuzungen, Ampeln, Schilder, Autos, Passanten, Hochhäuser, Bahngleise, Brücken, Polizisten im Einsatz, Hinterhöfe, Denkmäler. Einmal ist der Autor zu erkennen; man sieht eine nackte und mehrere wenig bekleidete Frauen. Daneben aber sieht man immer wieder, in der eröffnenden wie in der abschließenden Photostrecke, Bäume.

21 Zur Herkunft und Einordnung der Bilder siehe auch Gerhard Lampe: Ohne Subjektivität. Interpretationen zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns vor dem Hintergrund der Studentenbewegung. Tübingen 1983. S. 125–126.



Abb. 2: Vordere Photostrecke (Seite 2)

Der romantische Impuls

Wenn bisher nur die Heterogenität der Bildelemente konstatiert werden konnte, dann ist diese Feststellung nicht aufzuheben, wohl aber zu ergänzen. Denn es lässt sich doch ein ästhetisches Prinzip in der Auswahl und Komposition der Bilder erkennen. Dieses Prinzip ergibt sich aus den Naturmotiven, vor allem aus den Bäumen. Von den insgesamt 144 Photos zeigen 55 ausschließlich Bäume oder Ausschnitte von Bäumen.²² Hinzu kommen Bilder, auf denen unter anderem Bäume zu sehen sind sowie weitere Naturmotive. Das ist schon quantitativ signifikant, und qualitativ

22 Nicht nachvollziehbar scheint mir die Behauptung, dass es sich um Photographien zerstörter Natur handelt, so Burglind Urbe: *Lyrik, Fotografie und Massenkultur* bei Rolf Dieter Brinkmann. Frankfurt a. M., Bern, New York 1985. S. 108–109.

wird damit ein Gegensatz von Natur und Zivilisation eröffnet, dessen programmatischer Charakter sich auf der Vorder- und Rückseite des Buches zeigt. Beide sind zweigeteilt: Die Vorderseite zeigt auf dem oberen Bild einen Baum, auf dem unteren eine Eisenbahnbrücke und eine Straße, die aus einem Bus heraus aufgenommen worden sind. Die Rückseite zeigt oben einen Wolkenhimmel, unten eine Brücke, einen Strommast sowie Äste und Zweige.

Wenn damit ein Gegensatz von Natur und Zivilisation eröffnet wird, dann ist zusätzlich zu sagen, dass das soziale Leben und die vor allem städtische Umwelt in ihren hässlichen Elementen vorgeführt werden. Die Zivilisation befindet sich im Verfallszustand. So sieht man monströse Betonbauten, zerfallende oder nicht fertiggestellte Gebäude, verrottete Denkmäler, zugemauerte Fenster, Hinterhöfe, Autoansammlungen, Abwasserrohre. Das Leben in den Städten ist von Vorschriften und Verboten bestimmt.

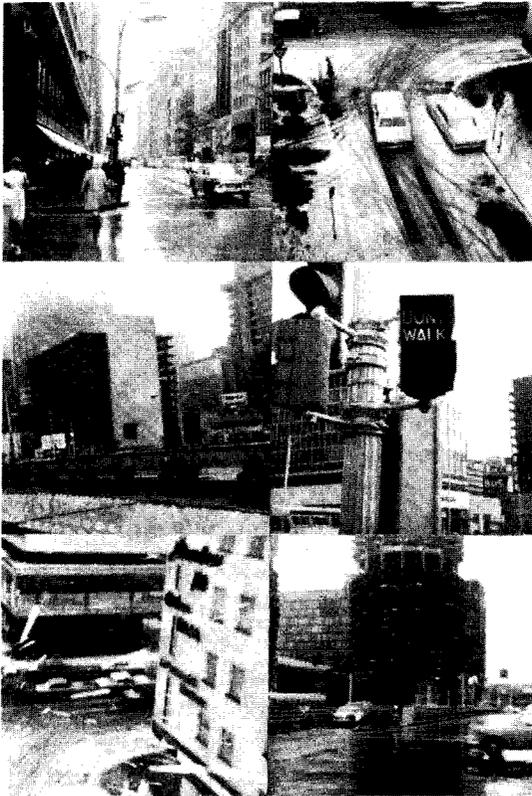


Abb. 3: Hintere Photostrecke (Seite 1)

Auf einigen Photos finden sich Textelemente, die imperativisch formuliert sind: »WALK«, »DONT WALK«, »WRONG WAY«, »ONE WAY«, »EXIT«. Zum Eindruck eines reglementierten Lebens tragen auch jene Bilder bei, auf denen Ansammlungen von Polizisten zu sehen sind. Schließlich erzeugen einige schräg aufgenommene Bilder von Gebäuden die Vorstellung einer abrutschenden, kippenden, sich in der Zerstörung befindlichen Welt.

Dem entgegengestellt werden nun aber die Bäume. Meistens sind es Baumkronen, fast immer sind sie kahl, sodass die Verästelungen klar zu erkennen sind und auch als abstrakte Formen wahrgenommen werden können.



Abb. 4: Vordere Photostrecke (Seite 12)

Als besonders signifikant erweist sich die Perspektive: Die Photos sind fast immer aus der Untersicht aufgenommen; manchmal geht der Blick senkrecht nach oben in eine Baumkrone. Auffallend ist weiterhin die Position der Baum-Bilder in den Photostrecken. Bereits erwähnt wurde, dass das Nacheinander der Bilder eine narrative Wahrnehmungsweise eröffnet,

dass man die Bilder also als geordnete Abfolge ansieht, sie als Bewegung versteht, die von einem ästhetischen Subjekt vollzogen wird. Die den Band eröffnende Bildreihe beginnt mit einer ganzen Seite, also sechs Photos, die Zweige und Baumkronen enthalten. Es folgt eine ähnlich gestaltete Seite, auf der die Dichte der Zweige allerdings schon abnimmt. Ab der dritten Seite schieben sich die Bilder aus den Städten zwischen die Natur.



Abb. 5: Vordere Photostrecke (Seite 11)

In der Mitte befinden sich Seiten, auf denen keine oder nur sehr wenige Naturelemente zu finden sind; diese sind dann als Teil der Stadt oder als tote Natur erkennbar. Auf den letzten Seiten nehmen die Naturanteile wieder zu, bis die Schluss-Seite wieder ganz von Zweigen bestimmt ist.

Damit ergibt sich eine Bewegung von der Natur in die Zivilisation und wieder in die Natur zurück. Dies ist nun nicht als objektiv gedachter Dreischritt zu verstehen, stellt kein philosophisch begründetes Programm dar, wie es in der historischen Romantik der Fall war, sondern gibt die subjektive Bewegung eines Bilder-Erzählers wieder. Diese Bewegung ent-

spricht der ästhetischen Entwicklung des Autors, der sich in den frühen siebziger Jahren von der Gesellschaft entfernte. In ›Rom, Blicke‹ ist die eremitische Sehnsucht nach einem »Leben in einer Gegend mit Heide, Moor, wildem nordeuropäischen Oktoberlicht ohne viel andere menschliche Anwesenheit« ausgedrückt.²³ Er spricht von einem Leben »ohne diese andauernden Einmischungen einer hässlicher werdenden, auch psychisch hässlicher und verrotteter werdenden Umwelt«.²⁴ In einem Brief an seine Frau Maleen vom 7. Dezember 1971 heißt es:

Ein ruhiges, gleichmäßiges Milieu ist zum arbeiten unbedingt wichtig, ich brauche das, wie ich jetzt wieder entdeckt habe. Vergiß auch nicht, daß die ganze Rebellion mit Pop, Untergrund, den Leuten dort, den Linken usw. usw. und damit den verschiedenen Versuchen und Verhaltensweisen vorbei ist für mich, und mein Ärger mich oft selber meint, weil ich naiv in vielem gewesen bin [...]. Da ist eine Menge Verwirrung bei mir auch passiert, und die geht jetzt weg.²⁵

Der Anblick der Bäume besitzt damit eine therapeutische Funktion, die in der perspektivischen Untersicht besonders hervortritt: Man fotografiert in Baumkronen hinein, um die von der Zivilisation ausgelöste Verwirrung zu überwinden. Hier lässt sich von einem romantischen Impuls unter den Bedingungen des medialen Zeitalters sprechen. Die Beeinflussung durch die Romantik ist in Brinkmanns Fall offenkundig; erstaunlicherweise ist sie aber bisher wenig untersucht worden.²⁶ Wenn man zunächst nur nach expliziten intertextuellen Hinweisen fragt, dann findet sich im Gedichtband ›Westwärts 1&2‹ die wiederholte Anrede an Ludwig Tieck in dem Gedicht ›Canneloni in Olevano‹ (S. 130–133).²⁷ Im Gedicht ›Mondlicht in einem Baugerüst‹ wird Caspar David Friedrichs Bild ›Zwei Männer in Betrachtung des Mondes‹ genannt (S. 208).

23 Rolf Dieter Brinkmann: Rom, Blicke. Reinbek bei Hamburg 1979. S. 26.

24 Ebenda. S. 26.

25 Rolf Dieter Brinkmann: Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch). Reinbek bei Hamburg 1987. S. 321.

26 Vgl. aber den in Anm. 8 genannten Aufsatz von Wolfgang Adam und ergänzend: Ders.: Kleine Begebenheiten aus Italien. Ludwig Tiecks Reisegedichte. In: Ernst Rohmer, Werner Wilhelm Schnabel u. Gunther Witting (Hrsg.): Texte, Bilder, Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit. Heidelberg 2000. S. 118–147. Vgl. auch Ulrich Breuer: »Gegen Stil, für das Zufällige« – Brinkmann (Nietzsche, Goethe) in Venedig. In: Irmhild Barz, Gotthard Lerchner u. Marianne Schröder (Hrsg.): Sprachstil – Zugänge und Anwendungen. Ulla Fix zum 60. Geburtstag. Heidelberg 2003. S. 31–42.

27 Olevano ist durch die romantische Landschaftsmalerei, vor allem durch Joseph Anton Koch, stark konnotiert. Über das Motiv der Bäume und Baumkronen ließe sich hier sogar eventuell eine direkte Verbindung zwischen Brinkmann und Koch herstellen.

Dieses Gedicht arbeitet in ungewöhnlich intensiver Form mit dem Prinzip der Wiederholung. Das Wort »Mondlicht« wird in rhythmisierender Funktion eingesetzt und semantisch in immer neue Zusammenhänge gestellt. Zahlreiche Situationen werden beschrieben, in denen das artikulierte Ich das Licht des Mondes gesehen hat, und Brinkmann behält dabei einerseits die Alltagsbindung und den proklamierten Realismus bei, wenn es heißt: »Mondlicht erinnert mich an | Zimmer, die man betritt und, ehe man das Zimmerlicht || anknipst, sieht man am Fenster eine Heizung mit darauf | Mondlicht« (S. 207). Es wird aber auch vom Zustand des »Entzückt«-Seins gesprochen (S. 209), von einer Landschaft, »über der das Mondlicht ausgebreitet ist« (S. 207), und von einer »Sonnenblume im Mondlicht« mit einem »sanften« Schatten (S. 209). Damit werden Emotionen mobilisiert, die nur außerhalb der gesellschaftlichen Regeln und Funktionszwänge entstehen können. Denn das kontrastiv genannte »Sonnenlicht« zeigt das »Durcheinander der Dinge, | die verwirrt machen, wüst, und den Ausblick | verstellen«. Das Tageslicht ist der gesellschaftlichen Heterogenität zugeordnet; ebenso dem Bereich der Ökonomie, »es schafft den Umsatz« (S. 208).

Dagegen, und damit werden romantische Vorstellungen wiederbelebt, reduziert die Nacht die Komplexität des Alltags, gibt der Welt eine ansonsten verlorene Einheit zurück, macht sie »einfach« (S. 207). Das Mondlicht überwindet auch philosophisch-politische Denkweisen, die Brinkmann weniger in ihrer befreienden Funktion denn als Zwang erfahren hat: »Mondlicht erinnert mich | nicht an Dialektik«. Es bietet die Freiheit der ungesteuerten Kontemplation und entzieht sich den Strukturen und Festlegungen der Sprache: »Es macht gar keinen Sinn, das Mondlicht | anders zu beschreiben als mit Mondlicht« (S. 209). Am Gedichtende wird noch einmal die Abwesenheit von gesellschaftlichen Regeln und Funktionserfordernissen als Leistung der Nachterfahrung benannt: »Und wenn ich sage, | das Mondlicht ist eine Türklinke im Mondlicht, heißt das | das Mondlicht ist schön wie Mondlicht, und es ist Zeit | mit den Vorschriften aufzuhören« (S. 209). Wenn dieses Gedicht wie die Titelgedichte ›Westwärts« und ›Westwärts, Teil 2« einen Gedankenstrom enthält, dann ist er hier geformt: durch eine zentrale Vokabel, deren permanente Wiederholung eine Klangwirkung erzeugt, die gegenüber der Semantik die Oberhand gewinnt. So soll der Leser, und auch dies entspricht romantischen Verfahren, etwa denen Clemens Brentanos, in einen Rauschzustand versetzt werden; in ihm kann er noch einmal eine längst verlorene Einheit der Welt und eine Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung erfahren.

Somit korrespondieren auch in der romantischen Programmbildung die Photographien und die Texte. So wie die Vokabel des ›Mondlichts‹ textstrukturierend eingesetzt wird und wie im gesamten Band Vorstellun-

gen von einem Lebenssinn jenseits gesellschaftlicher Mechanismen zu finden sind, so zeigen es die Photographien: Die immer wieder eingeschalteten, am Anfang und Ende konzentrierten Bilder der Äste und Zweige schaffen einen Raum, in dem die Befreiung von einer als hässlich und bedrohlich empfundenen Zivilisation erfahrbar ist. Die Gesellschaft wird damit nicht ausgeklammert, die Photos sind ihr verpflichtet und führen sie unidealisiert vor.

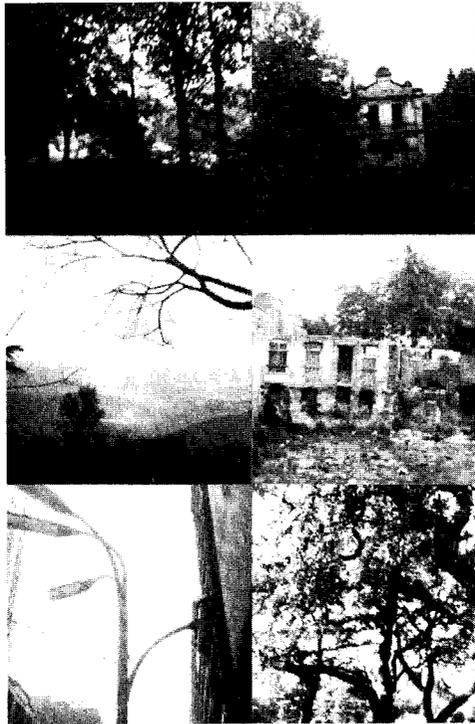


Abb. 6: Hintere Photostrecke (Seite 12)

Aber neben ihr gibt es noch einen anderen Raum, auf den sich der Blick richten kann, um der von den Photos vorgeführten Öde und Normierung zu entkommen. So wie Caspar David Friedrichs ›Zwei Männer in Betrachtung des Mondes‹ nach oben blicken, so richtet der Autor des späten 20. Jahrhunderts seine Kamera in die Bäume, um dort Entlastung zu finden. Damit wird ein Konzept mit einer erheblichen Tradition unter den Bedingungen des späten 20. Jahrhunderts, und das heißt in diesem Fall: intermedial, realisiert. Brinkmann ist ein Romantiker mit einer Kodak Instamatic.