
Olaf Selg

»Kein Wort stimmt doch mit dem überein,
was tatsächlich passiert«

Zu Rolf Dieter Brinkmanns Tonbandaufnahmen »Wörter Sex Schnitt«¹

Über 30 Jahre nach seinem Tod ist Rolf Dieter Brinkmann, jenem früh verstorbenen Schriftsteller, der insbesondere durch die Etikettierung als »Pop-Autor« im literarischen Gedächtnis lebendig geblieben ist, noch einmal ein großer Coup gelungen: Mit freundlicher Unterstützung seiner Frau Maleen Brinkmann und des Bayerischen Rundfunks – namentlich zu nennen sind Katarina Agatos und Herbert Kapfer – stürmt Brinkmann in die Hitliste der Hörbücher, setzt sich an die Wertungsspitze und erhält den Deutschen Hörbuch-Preis 2006 in der Kategorie »Das besondere Hörbuch« für den Titel *Wörter Sex Schnitt*.²

Wollte man der Reduzierung Brinkmanns auf das Klischee »Pop-Autor« noch einen Moment nachhängen, so böte in diesem Zusammenhang der postume Run auf Platz Eins vielleicht eine späte Genugtuung dafür, daß Brinkmann es zu seinen Lebzeiten nicht dauerhaft geschafft hat, zu dem einem Rockstar vergleichbaren, prominenten Autor zu werden, obwohl er »Gedichte wie Songs« (so Brinkmanns eigener Wunsch) geschrieben hat. Aber Gitarre spielen und singen, also seine Texte selbst vertonen, das konnte er nicht. Und doch hat er eine Menge akustisches »Material« – Lieblingsschlagwort bei der Beschreibung seiner Arbeitsweise – hinterlassen.

Die im Frühjahr 2005 veröffentlichten Aufnahmen *Wörter Sex Schnitt* – der Titel wurde im übrigen von den Herausgebern kreiert – entstanden von Oktober bis Dezember 1973 im Zusammenhang mit einem Auftrag des WDR. Es ging um die Erstellung einer Folge in der Hörfunkreihe »Kölner Autorenalltag«. Brinkmann bekam dafür vom Sender ein mobiles Aufnahmegerät zur Verfügung gestellt, das er gleichsam als akustisches Notizbuch verwendete.³ So hatte er die Möglichkeit, unabhängig außerhalb eines Studios in den verschiedensten Situationen selbst zu entscheiden, was er für die vorgesehene Sendestunde aufzeichnen wollte. Und dies war eine ganze Menge: 29 Tonbänder mit 656 Minuten und 52 Sekunden, also knapp elf Stunden, stehen insgesamt im Audionachlaß zur Verfügung. Davon wurden nun im Jahr 2005 360 Minuten und 40 Sekunden, das heißt über sechs Stunden, auf fünf CDs herausgegeben, zusammen mit einer sechsten CD, *The Last One*, auf der die Performance-Qualitäten von Brinkmann als Spoken-Word-Poet bei seiner letzten Lesung auf dem Cambridge Poetry Festival von 1975 zu hören sind.

Die ursprünglich aus diesem akustischen Material für den WDR zusammengestellte Sendung wurde am 26. Januar 1974 in einer Länge von fast 49 Minuten unter dem Titel *Die Wörter sind böse* ausgestrahlt. Viele Passagen dieser Sendung sind auf den fünf neuen CDs *Wörter Sex Schnitt* zu finden, die Reihenfolge und die Länge der einzelnen verwendeten Tracks sind aber völlig anders.

Leider wurden für die Herausgabe der CDs aus den von Brinkmann erstellten Aufnahmen bestimmte Beiträge ausgewählt. Im Booklet heißt es dazu: »Tatsächlich war es zunächst unsere Absicht, den Nachlass vollständig zu präsentieren, zumal Maleen Brinkmann dazu generell ihr Einverständnis gegeben hatte. Dagegen sprechen teilweise juristische, teilweise inhaltliche Gründe. / Weggelassen werden mussten z.B. Aufnahmen, die bei Parties entstanden, und die aus musikalischen Gründen nicht veröffentlicht werden können. / Bei anderen Aufnahmen gab es juristische Gründe, die den Schutz der Persönlichkeit tangieren. Aber auch inhaltliche Erwägungen sprachen für eine Auswahl: beim intensiven und mehrmaligen Hören der Bänder erwies es sich als sinnvoll, stark ähnliche Sequenzen mit immer wiederkehrenden Formulierungen etc. nicht als Varianten nebeneinander zu stellen oder aufeinander folgen zu lassen, sondern auszuwählen. / Nicht in der Edition enthalten sind auch einige Aufnahmen, die von den Herausgebern als eindeutig und ausschließlich privat kategorisiert wurden.« (unpag.)

Diese Auswahl ist im Sinne einer endgültigen Erforschung des Werkes Brinkmanns zu bedauern: Eine Bewertung der vorliegenden Aufnahmen muß vor diesem Hintergrund relativ bleiben.⁴ Darüber hinaus trägt die Auswahl zur weiteren Mythenbildung bei, gerade in Verbindung mit der Vermutung, daß wahrscheinlich auch noch Manuskripte Brinkmanns auf ihre Veröffentlichung warten.

Das selektive Vorgehen erinnert an die Editions geschichten sowohl des lange Zeit nicht im Sinne Brinkmanns komplett, sondern um 26 Gedichte reduziert veröffentlichten Gedichtbandes *Westwärts 1&2* als auch des (eigentlich zum Gedichtband gehörigen) Textes *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten*. Zunächst 1976 nur zu einem Teil erschienen, ist er seit 2005 in voller Länge in den Band *Westwärts 1&2* integriert worden (ebenso wie die bisher fehlenden 26 Gedichte).

Erst jetzt kann man zum Beispiel erkennen: Brinkmann ist nicht, wie man nach der ersten Teilveröffentlichung von *Ein unkontrolliertes Nachwort* ... 1976 hätte vermuten können, zurückgekehrt zu einer nur flankierenden Bebilderung (vgl. zu Beginn und am Ende von *Westwärts 1&2*) oder gar zu einem völligen Verzicht auf Bilder bzw. Fotos in seiner Prosa, was im Umfeld der Erstellung seiner sogenannten Materialbände⁵ um so erstaunlicher gewesen wäre. Wie sich nun zeigt, hat Brinkmann auch in *Ein unkontrolliertes Nachwort* ... an der Verknüpfung von Text und Bild festgehalten, ganz im Sinne seiner insbesondere an der visuellen Wahrnehmung orientierten Poetik. Darüber hinaus ist natürlich erst jetzt eine lückenlose inhaltliche Bewertung dieses wichtigen, umfassenden

und unfreiwillig zum poetologischen Vermächtnis gewordenen Textes möglich, nachdem seine Länge von ca. 22 auf ca. 75 Seiten angewachsen ist.⁶

Bezüglich der veröffentlichten Tonbandaufnahmen wird von den Herausgebern zumindest betont, daß sie »als readytapes so l. . J belassen, wie sie vorgefunden wurden«⁷. So erreicht die Hörer/innen die permanente Bedrängnis Brinkmanns durch die »kalte Bratpfanne der Gegenwart« (CD 2/Track 7: *Jetzt ist Winter in Köln*) insgesamt doch sehr authentisch.

Präsenz und Unmittelbarkeit: Provokation durch Konfrontation. – Sie: »Warum brüllst du denn immer so, Rolf?« / Er: »Mich bedrängt von allen Seiten diese verdammte verfluchte Scheiß Realität!« (CD 4/Track 6: *Das ist aber hier ein tolles Gerät*) – Das neu herausgegebene O-Ton-Material läßt eine bislang ungekannte, unmittelbare Präsenz und sinnlich-lebendige Vehemenz des Autors Brinkmann entstehen, von der man bisher nur – etwa durch die entsprechenden Anekdoten von seinem Auftreten bei diversen öffentlichen Anlässen – lesen konnte.

Die Aufnahmen transportieren verschiedenste Stimmlagen und Ausdrucksweisen und spiegeln damit die unterschiedlichsten Stimmungen und Gefühle: reden und rufen mit manchmal schwer verständlicher Stimme; schreien und fluchen mit Wut, ja fast Haß in der Stimme als Reaktion auf die Außenwelt und ihre vermeintliche Ignoranz; dann wiederum, insbesondere im Familienkreis mit Frau Maleen und Kind Robert, liebevolles Flüstern, Zärtlichkeiten, Summen – oder komisch wirkende Aufnahmen etwa beim betont schmatzenden Essen (CD 1/Track3: *Kotelett mit Nuss ist gut*), eine Mickey-Mouse-Stimme durch (absichtlich?) veränderte Tonband-Geschwindigkeit und quasi-dadaistische Unsinnslaute.

Der Übergang zu (Alltags-)Geräuschen ist insofern fast fließend: Man hört mit dem Körper oder mit Gegenständen selbstproduzierte Laute, wie zum Beispiel Mikrofonkratzen und Abwaschgeräusche in der heimischen Küche, aber auch Schallplattenausschnitte, O-Töne aus Kneipen oder von Spaziergängen mit Enten am Teich, knarrenden Schritten im Schnee und fahrenden Autos.

Die Sprachbeiträge beinhalten Improvisationen und literarisch Ausformuliertes, also experimentell wirkende Fragmente, die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Gehen und auch Interviews mit Hang zur Obszönität oder fertige Prosastücke und Gedichte.

Zentrale, wiederkehrende Themen sind oftmals privater Natur wie die familiäre Herkunft und die Vergangenheit, der Weltkrieg und seine Folgen für Deutschland – »der Krieg hat nie aufgehört« –, und die eigene, gegenwärtige Lebens- und Arbeitssituation in der verhassten, »grauen und lichtlosen« Stadt Köln, die geprägt ist von permanenter Geldnot.

Brinkmann thematisiert aber auch wiederholt den Blick auf Staat und Gesellschaft, diese häßliche, »mickrige deutsche Welt« voller »Verbote und Kontrolleure«. Ebenso wenig fehlt die Abrechnung mit der Kunst- und Kulturszene bzw. der

literarischen Welt und deren »Strichjungen der Literatur« (gemeint sind die Kritiker) oder die Rolle der Massenmedien und deren »Wichtelmännchen« in den Aufnahmestudios. Und immer wieder äußert er Zweifel an der Tauglichkeit der Sprache als Ausdrucksmittel – »Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert« (CD 5/Track 1: *Schreiben ist etwas völlig Anderes*).⁸

Themen und Vokabeln zeigen deutlich den Hang zur Provokation und Konfrontation: Die Provokation entsteht aus der inneren Notwendigkeit Brinkmanns, sich von der permanenten Bedrängnis durch die Umwelt freizusprechen, steht aber auch literarisch in Verbindung mit dem Bestreben der Entmystifizierung der sogenannten »hohen« Literatur, wie er sie zuvor schon in seinen Essays nicht nur einfordert, sondern selbst betreibt. Die Konfrontation etwa der Interviewpartner mit der mitgeführten Aufzeichnungstechnik dient der Erzeugung von neuen, spontanen Situationen. Die Produktion der Aufnahmen kommt dabei als Prozess zur Geltung und wird nicht ausgeblendet. Dadurch verliert der im konventionellen Literaturbetrieb »verehrte« Autor als Institution und Instanz an Bedeutung. So liefert Brinkmann beim Sender kein fertiges und dann fremdzuproduzierendes (Hörspiel- oder Hörbuch-) Skript ab. Statt dessen fertigt Brinkmann außerhalb eines Aufnahmestudios selbst Hör-Collagen an durch die in ihrer Entstehung und in ihrer Abfolge mehr oder weniger zufälligen Aufnahmesituationen und unter Einbeziehung des Alltäglichen: »O-Ton ist keine Methode, um Literatur zu machen, sondern eine Methode zur Untersuchung der Realität l. . .!«⁹. Laute, Geräusche, Klänge, Musik, Sprache – alles ist zugleich verfügbares und zerlegbares »Material«.

Auf diese Weise kommen auch beim Hörspiel und dem sogenannten »O-Ton« Montage- bzw. collageähnliche Techniken wie beim Film oder in der bildenden Kunst zum Tragen (in formaler Übereinstimmung mit Brinkmanns Materialbänden). Das Tonband kann so, ähnlich wie Film und Musik, zum technischen Mittel der Bewußtseinserschaffung oder Bewußtseinerweiterung werden. Die damit einhergehende Möglichkeit, überkommene verinnerlichte Strukturen zu zersetzen, ist im Prinzip allen Benutzern, also keineswegs nur geübten Spezialisten (»Wichtelmännchen«), zugänglich.

Viele der von Brinkmann schon in seinen Texten verwendeten und nun in den Tonbandaufnahmen wiederkehrenden Elemente wie Unmittelbarkeit (das heißt die Betonung der Gegenwart und ihrer »Oberflächen«), Alltagsbezug, die Versprachlichung von Augenblickswahrnehmungen, die Integration diverser akustischer Reize, das wiederholte Insistieren auf bestimmten Inhalten, dienen, wie schon in seinen Texten, einem seiner Hauptanliegen: der Unterwanderung der Konvention »Literatur«.¹⁰

Nicht nur die Tatsache, daß *Wörter Sex Schnitt* als »Hörbuch des Jahres« ausgezeichnet wurden, hätte Brinkmann wohl gefallen, sondern insbesondere, mit welcher Ansammlung von Verletzungen der Konvention »Hörbuch« (bzw. Hörspiel, worauf auch die Jury des Deutschen Hörbuch-Preises verweist mit ihrer

Bezeichnung der Aufnahmen als »Kurz- und Kürzesthörspiele«) ihm dies gelungen ist, wobei *Wörter Sex Schnitt* nicht nur gegen gängige Gattungsvorstellungen verstößt, sondern auch gegen Hörgewohnheiten.

Historische Einordnung in die Geschichte des Hörspiels. – Trotz (oder gerade wegen) ihrer unkonventionellen Machart lassen sich die neu herausgegebenen Aufnahmen – ebenso wie Brinkmanns drei Hörspiele – insgesamt durchaus in die Entwicklung des deutschen Hörspiels einordnen.

Schon in den sechziger Jahren wurde das sogenannte »Neue Hörspiel« propagiert, als Ergebnis des nicht nur bei Brinkmann verbreiteten Zweifels an gewohnten Zuordnungen und Formen, des Zweifels am vermeintlich Logisch-rationalen: Diese Strömung führte weg vom konservativen »Theater für die Ohren«, weg vom Figurenspiel mit geschlossener Handlung (zum Beispiel Kriminalhörspiel) und hin zur Irritation, hin zur Destruktion eines Handlungsgefüges, zur fragmentarischen, offenen Form, zur zunehmenden Beziehungslosigkeit (auch der Hörspiel-Figuren untereinander), zur Hör-Collage: das Hör-Spiel wurde nicht mehr länger vom Schau-Spiel abgeleitet.

Es entwickelten sich zwei Extremformen des Neuen Hörspiels. Dies waren erstens das »Schallspiel« und zweitens der sogenannte »O-Ton«:

- Das Schallspiel basiert auf reiner Geräuschverwendung. So weit ist Brinkmann nicht gegangen, wie er überhaupt die Verwendung von Geräuschen in seinen Hörspielen sehr unterschiedlich und zum Teil sehr sparsam gewichtet.

- O-Ton-Hörspiele ermöglichen noch größere Freiheitsgrade, können Geräusche, Musik und Sprache beinhalten. Darüber hinaus erlauben sie freies und spontanes Reden, sowohl im privaten wie auch im öffentlichen Raum. Der Weg hinaus aus dem Studio hebt zugleich das dortige Aufnahmetechnik-Monopol ein Stück weit aus.

Laute, Geräusche, Klänge, Musik, Sprache: Hier galt alles als zerlegbares, verfügbares Material. Sprache wurde so vom Handlungsträger zum »handelnden Subjekt«¹¹. Das bedeutet, daß nicht mehr unbedingt ihr verständlicher Inhalt, der Sinn, sondern ihre (vielleicht sogar inhaltlich unzusammenhängende) Anwesenheit ausschlaggebend ist etwa für eine surreale, »verstümmelte Atmosphäre« (Brinkmann).¹² Trotzdem unterliegt der O-Ton selbstverständlich einer gewissen Gestaltung in Auswahl und Montage.

Verblässende Popkultur: Musik und Sex - nicht mehr so reizend? – Schon viele der frühen Texte Brinkmanns sind – neben den bekannten Bezugnahmen auf Bilder, Fotos und Filme bzw. Kino – voll mit Anspielungen auf Geräusche, Töne und Musik. In der Erzählung *Wurlitzer* (1966) beispielsweise wird der Aufenthalt des Protagonisten in einer Kneipen- bzw. Konzertsituation geschildert, und Brinkmann beschreibt sinnlich, dicht und sprachschöpferisch die akustische Wahrnehmung.

Der Inhalt, die Schilderung des Musikerlebnisses, spiegelt sich auch in der syntaktischen Ausarbeitung wider: »Das Jazzstück setzte ein mit einem schnellen, hölzernen Trommeln, das vorwärtsdrängte, hart geschlagen, genau, und nach einigen Takten aufhörte mit einem metallenen, flachen Sprühen, einem Zischen, worauf Saxophon und Trompete das Thema ausspielten, abgehackt und stoßweise geblasen die Töne, einzelne Töne, die kurz herausgestoßen wurden, nebeneinandergesetzt, ohne Übergänge, ohne daß ein Ton zum nächsten übergezogen wurde, zum nächst höheren oder tiefer liegenden Ton, einzeln herausgestoßene Tonbrocken waren es vor dem Hintergrund des schnellen, nach vorn treibenden Trommelrhythmus' und dem gleichmäßigen, stumpfen, dunklen Schwingen des Basses. Dazwischen lagen verstreut einige Anschläge auf dem Klavier, Akkorde, hart angeschlagen, quer zur Melodie gestellt, blockartige, rohe Akkorde, was noch einmal von vorn wiederholt wurde, bis bei dem letzten, herausgestoßenen Ton die Trompete überglied in den ersten Chorus, ein dünner, heller oder heißer Blechfaden.«¹³

In Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr* (1968) erscheint es als eine sehr zeitgemäße Beschäftigung, daß man »sich Schallplatten anhörte und dabei Zeitschriften durchblätterte«¹⁴, ist das Hören von Musik mit Freunden also ein Ritual, ein ständiger (bewußtseinsbeeinflussender) Begleiter. So wird gerade im Roman mit Hilfe der genannten Schallplatten und auch Illustrierten insgesamt ein Lebensgefühl transportiert und dessen Übernahme als Lebensinhalt nahegelegt.¹⁵

Eine bestimmte Musik ist immer auch Kennzeichen der jeweils jungen Generation, dient unter anderem als (zielgruppenspezifische) Identifikationsmöglichkeit. Insgesamt zeigen die Bezugnahmen auf aktuelle Musik (wie auf die Pop-Art) in seinen Texten aus den sechziger Jahren Brinkmann als authentischen Insider einer Strömung, der genau die Leser (oder Hörer) anspricht, die seinem Spektrum von Beat- und Rock-Musik verbunden sind. Durch die bloße Nennung von Musiktiteln und -gruppen soll die Musik im Kopf der Leser anklingen, wird das Leseerlebnis erweitert um eine externe, akustische Komponente. Darüber hinaus entsteht so ein Alltagsbezug, der unkompliziert, eingängig, leicht verstehbar und leicht zu entschlüsseln ist. Im Umkehrerfekt werden zugleich jene zumeist »alten Leute« ausgegrenzt oder ihnen das Gefühl des Nicht-Dazugehörens vermittelt, die zur aktuellen Musik bzw. Popkultur keinen Bezug haben.¹⁶

Bei Brinkmann durchläuft aber die Verwendung dieses Stilmittels eine Wandlung: So zeigt sich Anfang der siebziger Jahre im Abflauen der Aufbruchstimmung aus den sechziger Jahren bei ihm eine Abkehr von der jahrelangen, affirmativen Verwendung der Popkultur-Elemente im Roman, in den Essays und in seinen Gedichten. Die Verwendung der Musik wird jetzt (wie im Track 6/CD 2 *Maleen ist reingekommen* zu hören ist) zum Bestandteil der Erinnerung an vergangene, schöne Zeiten. Trotz dieser inneren Abkehr bleibt eine gewisse Verwendung bestehen über die relativ geringe Rolle der Musik in seinen drei Hörspielen und in den O-Ton-Aufnahmen, berücksichtigt man erstens insgesamt die Bedeutung,

die Musik in vielen früheren Prosatexten erreicht hat, und zweitens die Möglichkeit, Musik jetzt tatsächlich akustisch einzubinden als rein technisch sehr leicht zitierbares und für seine Verwendung im Radio geradezu prädestiniertes Element.

Sexualität ist ein – im Kontext der damaligen Zeit – bei Brinkmann wechselhaft konnotiertes Thema. In den frühen Erzählungen ist Sexualität oft eingebettet in negative Zusammenhänge (zum Beispiel Gewaltphantasien über den ersten Sex, Parallelen zu Krankheit und Tod), in den Gedichtbänden und Essays wird Sexualität demonstrativ und provokativ Thema bzw. an der Pop-Art orientiertes, attraktives, bildhaftes Element. Im Roman *Keiner weiß mehr* ist Sexualität ein, allerdings umkämpfter, Freiraum im grauen Alltag. Herausfordernd offen wird – ganz im Sinne der 68er-Generation – das Gespräch über sexuelle Vorlieben zelebriert, es kommt aber auch zu obszönen Beschimpfungen. Ebenso wie in der verbalen Sprache¹⁷ lauert also auch in der Körpersprache Ungemach: Der eigentlich lustvolle Akt droht immer wieder zu einer rein mechanischen Befriedigung zu verkommen – ein weiteres Element bewußter Provokation Brinkmanns.¹⁸ In den späteren Materialbänden ist trotz der Vielzahl von nackten Körpern von Lust oder Attraktivität nichts zu spüren, scheint so vielmehr eine lustlose Umwelt angeprangert zu werden.

Während Sexualität – wie auch (Pop-)Musik – in Brinkmanns Hörspielen nur eine untergeordnete Bedeutung erlangt, ist sie in den O-Ton-Aufnahmen stellenweise sehr präsent. Es gibt das Beschreiben von Berührungen beim Sex (»Ich küß jetzt deine Brustspitzen«, usw., betont hörbar in CD 4/Track 3: *Abgeschlossen*), die Befragung zu Hause (»Sexualität, Maleen, erinnere dich an ein gutes Erlebnis«, CD 4/Track 6: *Das ist aber hier ein tolles Gerät*) oder das beharrlich-aufdringlich (und nicht gerade lustbetont) durchgeführte Interview mit einer Kneipenbesucherin (CD 2/Track 4: *Sie schielen hier*):

»Er: Wann haben Sie zum letzten Mal gefickt?

Sie: Äh, ist schon lange her, ich äh ich (lacht auf) äh vielleicht vor anderthalb Jahren oder vor einem Jahr, ich weiß es nicht.

Er: Und warum nicht vorher? I . . . I

Sie: Was meinen Sie jetzt? I . . . I Warum nicht hinterher noch mal? Äh weil ich äh das für äh eine sehr intime Beziehung halte und weil äh ich dazu den richtigen Partner haben muß. (Schnitt)

Er: Wie haben Sie denn gefickt?

Sie: Wie? (lacht auf) Ja (lacht auf) ich meine, da gehen mir jetzt natürlich viele Dinge durch den Kopf äh . . .

Er: Welche?

Sie: Nein äh gar nicht bezüglich der Frage sondern nur wie . . . wie wir darauf kamen. I . . . I

Er: Was mögen Sie beim Ficken gerne?

Sie: Äh ja da kann ich Ihnen im Augenblick überhaupt gar keine Antwort geben. I . . . I

Er: Haben Sie schon mal eine Zunge durch Ihre Vagina ganz zärtlich streicheln gefühlt?

Sie: (lacht auf) Das sind ja wirklich sehr direkte Fragen. [. . .] Ich würde Ihnen darauf überhaupt gar keine Antwort geben.

Er: Warum geben Sie mir darauf keine Antwort?

Sie: Weil ich meine, daß das sehr intime Sachen sind und . . .

Er: (unterbricht Sie): Sie können . . .

Sie: (redet weiter) . . . und die nicht jeden [was] angehen. Ich meine, das ist was sehr persönliches.

[. . .]«

Dies sind ebenso skurrile wie bewußt schamlose und provokative Aufnahmen, die heute vielleicht Heiterkeit hervorrufen, die 1973/74 aber fast alle nicht in die öffentlich-rechtliche Rundfunksendung *Die Wörter sind böse* eingegangen sind.

Der Titel des Tracks *Das ist aber hier ein tolles Gerät* (CD 4/Track 6) verweist genau auf die neue Situation, in der es Brinkmann offenbar regelrecht Spaß macht, mit dem Mikrofon in der Hand auf Menschen zuzugehen und zu versuchen, ihnen letzte Geheimnisse: zu entlocken – trotz seines Mißtrauens gegenüber Sprache. Hinzu kommt gerade im Falle der Sexualität, sich verbal mitteilen zu müssen über etwas, was eigentlich nonverbal genossen werden könnte bzw. als nonverbale Sprache, als Körpersprache, nicht auch noch in den Konflikt um die Brauchbarkeit der gesprochenen Sprache eingehen müßte. Insgesamt wird gerade in den O-Ton-Aufnahmen immer wieder Brinkmanns paradoxe Situation offensichtlich, daß er sich des Mittels der Sprache bedienen muß, obwohl er Sprache als Ausdrucksmittel zunehmend für untauglich hält (wie weiter unten ausgeführt wird).

Eines ist Sexualität in den Aufnahmen aber mit Sicherheit also auch nicht: Teil einer locker-leichten Popkultur-Oberfläche. Diese Abkehr von der Popkultur spiegelt sich ebenso in der sich gegenüber den Gedichten und Essays der sechziger Jahren inhaltlich wandelnden Verwendung von Bildern: vom zustimmenden, Attraktivität transportierenden Bildgebrauch hin zur Skepsis gegenüber Bildern und hin zum Zerlegen der ursprünglichen Bildzusammenhänge als Entlarvung der manipulierenden Macht der Massenmedien-Bilder in der Montage bzw. Collage. All dies ist nicht nur, aber auch, im Kontext von Brinkmanns Zweifeln an der Sprache als einem tauglichen Ausdrucksmittel zu verstehen.

Brinkmanns zunehmende Sprachver zweiflung. – Immer wieder kommen bei Brinkmann Zweifel zum Ausdruck: an der Beziehung zwischen Mann und Frau, an den staatlichen oder gesellschaftlichen Verhältnissen, an Kultur, an der Sprache, an Wörtern, am eigenen Tun: »Literatur verleiht eine Stimme, aber genau feststellen, wie das ist, was da passiert, kann Literatur nicht sagen« (CD 3/Track1: *Kuchmal da der Eisbaum*). Seine (vorübergehende) Abkehr vom »Geisterschiff der Lite-

ratur« (CD 4/Track 7: *Mein Name ist Rolf Dieter Brinkmann*) Anfang der siebziger Jahre, die in Wirklichkeit nur eine Abkehr vom offiziellen Literaturbetrieb und seinem Veröffentlichungszwang war, eröffnet ihm die Möglichkeit, sich mit der Basis der Literatur, der Sprache, ausführlich kritisch auseinanderzusetzen. Ein nachdenklicher Brinkmann sagt: »Nein, an Literatur bin ich nicht mehr so wild interessiert. Ich bin mit Fritz Mauthner der Ansicht, daß Sprache, Wörter, Sätze zur Welterkenntnis völlig untauglich sind. Es sind immer nur Wörter und Sätze, Formulierungen. Aber was ist denn *da*, tatsächlich, und das kann Sprache, Dichtung, nicht sagen. Dennoch macht mir Spaß zu schreiben, ohne Absicht [. . .]« (CD 1/Track 1: *Jetzt fällt draußen gleichmäßig*) – oder auch ins Mikrofon zu sprechen.

Brinkmann steht mit seinen Zweifeln an der Verwendung von Sprache durchaus in einer literarischen Tradition.¹⁹ Zu seinen Gewährsmännern gehört unter anderen der (oben von ihm genannte) Philosoph Fritz Mauthner: »Die Welt kann nicht alleine aufgrund von Sprache erkannt werden, Sprache steht zwischen Welt und Erkenntnis (Sprache verzerrt). ›Im Anfang war das Wort.‹ Mit dem Worte stehen die Menschen am Anfang der Welterkenntnis und sie bleiben stehen, wenn sie beim Worte bleiben. Wer weiter schreiten will, auch nur um den kleinsten Schritt, um welchen die Denkarbeit eines ganzen Lebens weiter bringen kann, der muß sich vom Worte befreien und vom Wortaberglauben, der muß seine Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen versuchen.«²⁰ Diesen »Wortaberglauben« findet Brinkmann auch bei Alfred Korzybski, dem Begründer der allgemeinen Semantik, kritisiert. Korzybski machte deutlich, daß das Wort nicht mit der jeweiligen Sache, die es nur bezeichnet, gleichzusetzen ist.²¹

Von Brinkmanns Essays sind es insbesondere die über mehrere Jahre entstandenen *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74*, in denen sich Brinkmann explizit mit einer theoretischen Grundlage seiner Zweifel an der Verwendung von Sprache beschäftigt. Mehrfach nimmt Brinkmann unter anderem auf Fritz Mauthner Bezug, zum Beispiel: »Quatschen, quatschen: platsch, da fliegst Du auf die Schnauze, die Seele geht spazieren, natürlich in den Wörtern, wie Fritz Mauthner meinte, also erfanden sie die Couch, wo man liegt und redet, ›man spricht sich aus‹, das heißt wohl: leer, das ist die Psychoanalyse, von dem todeswütigen Österreicher S. Freud erfunden. Ich sehe aus dem Fenster, da stehen Mauern. Die Mauern sind wirklich da. Und unsichtbare Mauern, Wortmauern, Satzmauern . . . Begriffe, an denen die Körper hängen wie an den Fleischerhaken in den Metzgereien, wo die offenen Tierleiber hängen und ausbluten.«²²

Brinkmann empfindet auf der einen Seite Sprache im Ganzen als Gefängnis (»Mauern, Wortmauern, Satzmauern«²³) und einzelne Begriffe als (quälerisch) unzureichend mit dem, was sie bezeichnen, verbunden (»Begriffe, an denen die Körper hängen wie an den Fleischerhaken in den Metzgereien«). Auf der anderen Seite sieht er – trotz aller Kritik – Sprache immer noch als eine Möglichkeit, die eigene Subjektivität zum Ausdruck zu bringen. Sich subjektiv äußern zu können

müßte aber eigentlich schon das Ergebnis der Überwindung seines Grundkonflikts sein, und insofern haftet Brinkmanns anhaltendem Rückgriff auf das Ausdrucksmittel »Sprache« etwas Paradoxes an.

Das gestörte Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit wird in den *Notizen und Beobachtungen* . . . darüber hinaus unter einem biologistischen Blickwinkel erörtert, den Brinkmann von Wilhelm Reich²⁴ ableitet: Durch die schockhafte Geburtserfahrung unterliegt jeder Mensch einer (nonverbalen) negativen Prägung seiner Seele, seines Bewußtseins. Diese Prägung führt zu einer, einem sich verbreitenden bzw. erneuernden Virus vergleichbaren, permanenten Repetition eingeschränkter, weil nur negativer, Welterfahrung. Diese Fixierung in Verhalten und Sprache kann, wiederum paradoxerweise, nur überwunden werden durch das »menschliche Gehirn selbst«, indem es sich dieser in »Oberbegriffen gespeichertten« negativen Fixierung bewußt wird, sich also eigentlich selbst überlistet und therapiert: »Die Macht, gegen die Parasiten zu kämpfen, liegt in der Fähigkeit, in uns selbst abzusteigen und sie auf ihrem eigenen Grund zu schlagen.«²⁵

Die unausweichliche, frühkindliche Prägung des Verhältnisses von Sprache und Wirklichkeit muß also zu Gunsten einer freien Sprachentwicklung überwunden werden: »Der spätere Kampf um das eigene Bewußtsein geht darum, inwieweit die Barrieren der Wörter durchbrochen werden können, und damit die in Sprache fixierten Sinnzusammenhänge l . . . l. Das ist die neue Grenze l . . . l.«²⁶, die Brinkmann auch für sich immer wieder neu abzustecken versucht. Und erst wenn diese Fixierung durch die Auseinandersetzung mit »Sprache« überwunden ist, ist auch eine neue, lebendige Literatur wieder möglich. Dann zerfällt die »Abstraktion Literatur«, wie das Brinkmann in den *Notizen und Beobachtungen* . . . mehrfach nennt, und die eigentlich lebendige, reale, sinnliche Erfahrbarkeit des Mitgeteilten wird wieder spürbar. Literatur wird dann nicht mehr um ihrer selbst willen produziert, sondern öffnet sich dem Alltag und führt über die herrschende Immanenz hinaus.

Die Sprachkritik wird von Brinkmann nicht nur in den *Notizen und Beobachtungen* . . . thematisiert, sondern auch in seinen Hörspielen. Schon die drei noch zu seinen Lebzeiten gesendeten Hörspiele *Auf der Schwelle* (Entstehungszeit 1970), *Der Tierplanet* (1971) und *Besuch in einer sterbenden Stadt* (1972/73)²⁷ sind geprägt vom zunehmenden Zweifel an der konventionellen Sprachverwendung, sind Ausdruck gleichzeitiger und sich gegenseitig bedingender Kriegszustände; erstens des anhaltenden äußeren Kriegszustandes unter den Menschen und zweitens des (eigenen) inneren Kriegszustandes im Kampf mit der als manipulierend empfundenen Sprache. Inhaltlich zusammengefaßt, kann man die drei Hörspiele als eine zeitlich und örtlich nicht spezifisch zugeordnete »Trilogie der Gewalt« in einer »verfallenden Welt«²⁸ auffassen. Alle drei Hörspiele fügen sich im Sinne eines »objektiven Krankheitsbefundes«²⁹ zusammen zu einer »l . . . l Erweiterung eines gewöhnlichen, alltäglichen Albtraums, l . . . l zu einem endlosen, schmierigen Comic der Furcht l . . . l«, wie sich Brinkmann in seinem Vorwort zu seinem Hör-

spiel *Der Tierplanet* ausdrückt. Nicht nur die Untergangsstimmung, auch viele andere der etwa im Hörspiel *Der Tierplanet* genannten Themen finden sich sowohl in den neuen Tonbandaufnahmen als auch in den in dieser Zeit entstandenen Materialbänden Brinkmanns wieder, zum Teil sogar wortwörtlich.

Die Rede vom »Kriegszustand in der Stadt« in *Der Besuch in einer sterbenden Stadt* (wir können uns hier Rom oder Köln vorstellen) ist objektiv gesehen eine sehr stark übertriebene Metapher. Subjektiv beinhaltet sie indes eine nachvollziehbare Zustandsumschreibung, gerade wenn man diese in Verbindung mit den Kriegs- und Nachkriegserinnerungen des Autors und den inneren wie äußeren (Klein-) Kriegszuständen oder Kämpfen sieht, die Brinkmann in den neuen Aufnahmen wiederholt schildert.³⁰ Und letztendlich ist Brinkmann mit einer Kriegs-, mit einer Befehls-Sprache aufgewachsen, resultiert auch daraus seine (schriftstellerische) Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache, die immer noch als Kontrollinstrument dient.³¹

Die Befreiung der deutschsprachigen Literatur von historisch gewachsenen sowie funktionalen Zwängen ist für Brinkmann in diesem Zusammenhang eine (lebensnotwendige) Form des individuellen Widerstands, schon in den Zeiten vor, während und auch nach der kollektiven 68er-Bewegung: »Manchmal, für Augenblicke, komme ich zu der Ansicht, daß der Akt, die Tätigkeit des Schreibens eine Art Widerstand sein kann gegenüber all der lärmenden, tobenden und wie verrückt herumrasenden Umwelt. Und vielleicht ist das, ich bin mir da nicht ganz sicher, vielleicht ist das für mich der eigentliche Antrieb oder die eigentliche Bedeutung oder die tatsächliche Tätigkeit, wenn ich etwas schreibe.« (CD 1/Track 1: *Jetzt fällt draußen gleichmäßig*) In dieser individuellen und gesellschaftlichen Gemengelage ist der Sprache als Herrschaftsinstrument generell zu mißtrauen, muß nach Veränderungen in den Mitteilungsförmungen gesucht werden.

In *Der Tierplanet* tritt darüber hinaus Alfred Korzybski als Figur auf und bringt Brinkmanns Position bildhaft zum Ausdruck: »Also schleppen Sie sich durch den verbalen Müll und reagieren auf Wörter statt auf den Fakt, den das Wort bezeichnet. Sie sehen nicht, was sie sehen.« Das Gesagte wird in der Folge sprachlich an einem Beispiel illustriert: »Ich sage immer, was das auch ist, und dabei zeige ich auf einen Stuhl, das ist kein Stuhl! Das heißt: das ist nicht die Bezeichnung Stuhl, die Sie sehen! Ja, aber was sehen Sie tatsächlich? Hier in dieser ramponierten Schaubühne Wirklichkeit?«³² Die Wirklichkeit ist für Korzybski/Brinkmann bestenfalls eine zerfallende Kulisse mit »wackeliger Panikbeleuchtung«³³ und leeren Worten, in der also nicht nur mit *Wörthülsen* agiert wird, sondern die *Menschen* selbst keine greifbare Substanz mehr haben: »Ziehen Sie die Wörter von jemandem, der auf dem Flur zwischen Tür und Angel mit Ihnen redet, ab, und sehen Sie nach, was bleibt! Eine verborgene Fantasie, eine billige Abstraktion!«³⁴

Die Figur »Korzybski« wird von Brinkmann im Hörspiel nicht unter Einbezie-

hung seiner theoretischen Schriften zitiert, sondern Korzybski (und in diesem Hörspiel auch noch Wilhelm Reich, der Korzybski in der ›Sprachdiskussion‹ mit seinem Beitrag über den »Mülleimer unterhalb der Wortverständigungsebene« zur Seite steht³⁵) und seine Lehre werden in Brinkmanns Sprache und Denkweise ›übersetzt, teils umgangssprachlich, teils bildhaft, teils sprunghaft – so, wie Brinkmann sonst auch in seinen Essays oder in den Tonbandaufnahmen verfährt, um seine Position vorzubringen.

In letzter Konsequenz fordert Korzybski/Brinkmann im Hörspiel mit seiner eigenwilligen Analyse der »Zerstörungen unterhalb der verbalen Ebene«³⁶ die Abschaffung des gängigen Sprachgebrauchs ein: »Ich will sagen, schafft den alten mythischen Gaul aus dem Zimmer, Subjekt, Prädikat, Objekt«³⁷ – eine Forderung, der nachzukommen Brinkmann zwar das nötige (schriftstellerische) ›Handwerkszeug‹ gekannt hat, wie sich im hier später folgenden Abschnitt ›Auswege aus der ›Dressur‹ zeigen wird. Als Autor handelt er aber widersprüchlich und uneinheitlich. Auf der einen Seite veröffentlicht er Hörspiele, die von cut-up-ähnlichen Sequenzen geprägt sind, und bereitet Bände wie die *Erkundungen. . .* oder *Schnitte* vor, die sich gängiger Lesbarkeit und damit auch der Schulgrammatik (SPO-Regel) entziehen. Auf der anderen Seite aber schreibt Brinkmann jede Menge Briefe (an seine Frau Maleen; vgl. *Rom, Blicke*, an seinen Freund Hartmut Schnell, vgl. *Briefe an Hartmut*), schreibt das nur in seinem Titel, nicht aber in seiner Ausführung *Unkontrollierte Nachwort zu meinen Gedichten*, spricht auf Tonband auch lange, durchaus sprachlich-grammatikalisch konventionelle Passagen auf, will er auf herkömmliche Art und Weise gelesen, gehört und verstanden werden.

Brinkmanns Auseinandersetzung mit der Sprachproblematik erscheint in der Summe als eine Privatmythologie. Er bedient sich – wie so oft in seinen Arbeiten – wiederholt einiger Schlagworte oder Sätzen, er setzt (bzw. montiert) sein Gedankengebilde zusammen aus Ideen und Begriffen der Sprachkritik insbesondere von Mauthner und Korzybski und der biologischen bzw. »Virus«-Komponente von William S. Burroughs, Colin Wilson, W. Weidel und Wilhelm Reich³⁸: Das Ergebnis ist weniger von argumentativer (objektiver) Überzeugungskraft geprägt als vielmehr von dem Versuch, eigene und fremde Begriffe und Beobachtungen in einen individuell stimmig empfundenen Zusammenhang zu bringen. Dieser ist also weniger kausal zu verstehen (und soll es auch gar nicht sein), sondern zeugt vielmehr von der Absicht, abseits konventioneller Erklärungsmuster die eigenen und die Rückschlüsse anderer ohne Anspruch auf objektive Überprüfbarkeit zusammenzufügen. Eine kohärente Theorie hat Brinkmann nicht entwickelt, seine Selbstdiagnose stimmt also bezüglich des Themas »Sprache«.³⁹

Folgt man Brinkmann in Schrift/Bild und Ton, so läßt sich über den Sprachverlust »nicht mehr schön schreiben«⁴⁰, wie es etwa noch Hugo von Hofmannsthal in seinem Chandos-Brief konnte, oder – bezogen auf die Tonbänder Brinkmanns – nicht mehr schön reden bzw. auch nicht mehr trefflich philoso-

phieren, wie es noch Wittgenstein und Nietzsche taten¹¹, aber man kann zu diesem Thema die Text/Bild-Fetzen fliegen lassen und zu Collagen verarbeiten oder fluchend, stammelnd und schreiend agieren. Brinkmann will sich also auch nicht mit Wittgensteins spitzfindiger Maxime »worüber man nicht reden kann, muß man schweigen« zufriedengeben; so verstanden, ist das Burroughssche »Virus der Stille« (so Burroughs in seinem Roman *Nova Express*¹²) nicht wirklich eine Option für ihn. Trotz seines in den Aufnahmen und in seinen Texten immer wieder ausgesprochenen Lobes der »Stille« beweist bzw. produziert Brinkmann mit seinen ausufernden Aufnahmen genau das Gegenteil: Für ihn gibt es kein Stillsein oder -halten, sondern nur die permanente, mal vorsichtig-tastende, mal hektisch-pausenlos wirkende aktive Suche nach inner- und/oder außersprachlichen Alternativen, eine Suche, die nicht als bloßes (künstlerisches) Experiment mißverstanden und in die spielerische Ecke gestellt werden sollte, denn für ihn geht es um einen Ausweg aus einer »geradezu existentielle[n] Bedrohung«¹³.

In welcher Situation war Brinkmann also? Sprache, die Wahrnehmung und Emotionen ausdrücken und mitteilen will, verzerrt, entstellt. Wenn Sprache als Mittel und Werkzeug untauglich ist – und zu einer schlimmeren Erkenntnis kann ein Schriftsteller ja wohl kaum kommen –, dann muß der Autor nach alternativen Ausdrucksmöglichkeiten oder zumindest nach einem über den alleinigen Sprachgebrauch hinausgehenden Formenmix suchen. Brinkmann findet aber bei Mauthner, Korzybski, oder auch Reich und Nietzsche¹⁴ keine diesbezügliche, aktuelle Hilfestellung; ihre Theorien bzw. theoretischen Überlegungen konnten Brinkmann bei der praktischen Überwindung seines Sprachproblems, des Dualismus von Sprache und Wirklichkeit, nicht genügen.¹⁵

Der mögliche Ausweg, den er aller spürbaren inneren wie äußeren Bedrängnis zum Trotz schon längst einzuschlagen begonnen hat – und in diesem Kontext sind die ebenso heterogenen wie singulären Tonbandaufnahmen *Wörter Sex Schnitt* zu sehen –, führt ihn hinaus über rein schriftliche hin zu real bildhaften und akustischen Formen. Seine Arbeitstechniken wandeln sich im Rückgriff auf Dada und Pop-Art mit der Vermengung von Text und Bild und im Rückgriff auf William S. Burroughs cut-up-Methode. Aber auch bezüglich dieser Auswege bleiben Zweifel bestehen, wobei Brinkmann, anders als noch in den *Notizen und Beobachtungen* . . ., aufgrund seiner jüngst mit dem Tonband gemachten Erfahrungen, zwischen gesprochener Sprache und Schriftsprache unterscheidet: »Werden die technischen Medien nicht alle durch die Schriftsprache beherrscht? Sind sie nicht alle so geordnet, werden sie nicht alle so benutzt, daß zuerst immer im Kopf diese Schriftsprache vorhanden ist und nach dieser Schriftsprache tritt die Benutzung der vorhandenen technischen Medien ein?« (CD 3/Track 3: *Ein Misstrauen*)

Auswege aus der »Dressur«¹⁶: mediale Vielfalt und einschneidende Techniken. – Brinkmanns wachsendes Mißtrauen gegenüber Sprache, gegenüber traditioneller

Sinn- bzw. Inhaltsvermittlung hat schon in den frühen Prosatexten seinen Anfang genommen, wurde in dieser Phase allerdings noch nicht explizit thematisiert. Die alten fiktionalen, anekdotischen Erzähltechniken mit einem Helden und geschlossenem Handlungsablauf erscheinen (nicht nur) ihm als überholt.⁴⁷ Über das Aufbrechen linearer Erzählformen und den zunehmenden Versuch der Verlebendigung der Sprache im »Film in Worten« führte ihn seine Entwicklung weg vom alleinigen Gebrauch der Sprache, hin zur Vermischung verschiedenster Elemente:

1. im Printbereich von Text (Sprache) und Bild, mit Fotos als illustrativem Hintergrund von Gedichten, als beigeordnete Ergänzung in den Essays oder, noch weitergehend, als wuchernde Text-Bild-Montagen bzw. Collagen mit Fotos und Zeitungs- oder Zeitschriftenausschnitten, insbesondere in den Materialbänden;

2. im – mengenmäßig ebenfalls wuchernden – akustischen Bereich die Vermischung von Sprache und anderen akustischen Elementen. Die neuen, zum Teil sehr lebendigen und zerklüfteten Tonbandaufnahmen erinnern somit formal an Brinkmanns Materialbände und bieten auch inhaltlich eine ähnlich unkonventionelle Zusammenstellung. Die stellenweise Produktion von Geräuschen, von »Hörbildern«, geht hier sogar noch einen Schritt weiter: damit erreicht Brinkmann, parallel zu den Abbildungen in den Printwerken, stellenweise die nonverbale Ausdrucks- bzw. Mitteilungsebene.⁴⁸

Brinkmanns »Sich-Freisprechen« vor dem Mikrofon ist in diesem Zusammenhang eine neue, sinnlich-lustvolle Erfahrung, zugleich ein befreiender Schritt hinaus aus der Fixierung der schriftsprachlichen Formulierung, hin zur, wenn auch nicht immer genutzten, Möglichkeit der Spontaneität des Sprechens.

Wie beschreibt Brinkmann diesen Unterschied selbst? »Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen«, führt er seine Gedanken beim Spazierengehen allmählich aus: »Sprechen, dazu gehören Situationen ... Beim Schreiben gehört Stille dazu. Und ein langsames Zerlegen von winzigen Augenblicken in die [...] einzelnen Bestandteile. Wenn ich alleine spreche, dann fällt mir meistens nichts ein. Sind andere Leute da, lasse ich mich gerne anregen [...] Tatsächlich, schreiben, an der Schreibmaschine, ist etwas völlig anderes als sprechen. Schreiben kann man nur alleine. Sprechen macht man mit vielen Leuten. Wahrscheinlich bin ich überhaupt kein Schriftsteller. Ich weiß kljla gar nicht, was ein Schriftsteller ist. (lachend) Manchmal kommt mir das so blödsinnig vor. Manchmal bin ich auch sehr ängstlich. Weil die Leute überall denken, da kommt 'n Schriftsteller. Und dann sitzen sie stumm da und warten, was der eigentlich sagt. Ja, was soll ich denn sagen? Was kann ich diesen Leuten, die irgendwo sitzen, und darauf warten, daß jemand spricht, was kann ich diesen Leuten sagen? Nur das, was ich geschrieben hab'. Und das ist etwas vollkommen anderes.« (CD 5/Track 1: *Schreiben ist etwas völlig Anderes*).

Zunächst bestätigt sich in diesem 22-minütigen Track insgesamt, daß Brinkmann auf Situationen, in die er gerät bzw. in denen er »Leute« beobachtet, mit Sprechen reagiert, mit spontanen Kommentaren. Dann macht er den Unterschied deutlich

zwischen dem Schreiben, das »man nur alleine kann« und dem Sprechen, das nur als sozialer Akt mit und vor Menschen zu nennenswerten Einfällen führen könne. Die vermeintlichen Gesprächspartner bringen aber Brinkmann eine bestimmte Erwartungshaltung entgegen, da sie ihn fixiert in der Rolle des Schriftstellers sehen. Dieser Erwartungshaltung begegnet er dann angeblich mit dem, was er zuvor auch schon einmal (schriftlich vor-)formuliert hat.

Aber all diese von Brinkmann im Monolog ausgesprochenen Überlegungen widerlegen in der Praxis zugleich Brinkmanns Aussage, daß ihm »alleine meistens nichts einfällt«: Das Sprechen für sich alleine auf Tonband hat vielmehr eine befreiende Wirkung. Man könnte auch sagen: Sein technisches Gegenüber, das Mikrofon, trägt keine vorgeprägte Rollenerwartung an ihn heran. Letztendlich schafft sich Brinkmann mit Hilfe der Technik eine ihm gemäße Sprechsituation.

Anders als im Gespräch oder bei einer »Live«-Sendung bedeutet das Aufnehmen des Gesprochenen auf Tonband aber zugleich auch sein »Einfrieren« zur Auswahl (etwa für die Radiosendung), zur nachträglichen Veränderung (Verbesserung). Diesbezüglich sind in den O-Ton-Aufnahmen deutliche Unterschiede zu hören, also zum Beispiel Passagen, die durchgehend ohne Unterbrechung aufgesprochen und offenbar unverändert belassen sind, Passagen noch mit Verbesserungen beim Sprechen und nachträglich, etwa durch Einschnitte, bearbeitete Tracks.

Inspirierend in der Auseinandersetzung mit »Sprache« ist für Brinkmann der oben schon mehrfach genannte amerikanische Autor William S. Burroughs. Dieser macht vor, wie durch cut-up das Kontrollinstrument »Sprache« zerstört oder, wie Brinkmann es ausdrückt, »das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter«⁴⁹ durchbrochen wird. Es ist also nicht verwunderlich, daß Brinkmanns Hörspiele inhaltlich wie stilistisch stark an Burroughs' teils fetzenhafte Gewaltpanoramen in dessen Romanen *Naked Lunch* und *Nova Express* erinnern bzw. anknüpfen. Über letzteren schreibt Brinkmann 1970 in einer Besprechung: »Die Handlung besteht aus nebeneinandergestellten sowie ineinandergleitenden und wieder zerschnittenen Stimmen, aus den Bewegungen der Stimmen, Mobiles, die sich in dem aufgeweichten Augenblick jetzt, hier drehen.«⁵⁰

Dieser Satz kann auch auf Brinkmanns Hörspiele und neuerdings auch auf Teile der O-Ton-Aufnahmen bezogen werden. Er umschreibt nicht nur die formale Verwandtschaft Brinkmanns mit Burroughs, sondern zugleich den Einfluß der Montagetechnik auf verschiedenste (literarische) Mitteilungsformen. Darüber hinaus wird deutlich: inhaltlich dargestellte Gewalthandlungen und Gewalthandlungen an und mit der Sprache (zerschnittene Stimmen bzw. ineinandermontierte Sprachbeiträge statt Dialoge – einschneidende Erlebnisse für jeden konservativen Hörspielhörer) gehören zusammen. In den drei Hörspielen entsteht so ein oft assoziatives Geflecht oder eine »wabenartige Struktur«⁵¹ von Redensarten und Sprechweisen, die akustische Montage ist also zugleich eine stilistische wie eine dramaturgische Kategorie.

Die von Burroughs als literarische Technik präferierte cut-up-Methode ist im Prinzip eine Übertragung des Collage-Prinzips aus der bildenden Kunst in die Literatur. Burroughs verweist auf Brion Gysin: »[...] ein in Paris lebender amerikanischer Maler, [...] hat die cut-up Methode entwickelt [...] die dem Schriftsteller erlaubt, nach dem Collageprinzip zu arbeiten, wie es in der Malerei seit 50 Jahren gang & gäbe ist – Textseiten werden z.B. in 4 Teile zerschnitten, die Teile werden neu gruppiert, & es ergeben sich neue Anordnungen von Wort&Bild-Komplexen [...]«⁵² Insgesamt ist cut-up, ist schneiden und neu montieren eine gleichsam paradoxe Methode der Dekonstruktion von etwas Bestehendem zur Konstruktion von etwas Neuem bzw. Anderem, vergleichbar heute insbesondere dem Remixing in der Musik.⁵³ Der cut-up-Technik immanent ist die Parallele zum Schneiden beim Hörfunk oder auch im Film. Hier zeigt sich also eine methodische Verbindung der verschiedenen Kunstsparten.

Und natürlich ist cut-up, ist Schneiden auch ein ausdrucksstarker Gestus der Destruktion, der zu Brinkmanns oft aufgebrachter Haltung paßt. Insofern entsprechen Teile der Hörspiele und der O-Töne mit den sprachlichen Collagen ihrem Gestus nach auch den bildnerischen Collagen der Materialbände. Es erscheint nur folgerichtig, wenn Brinkmann, der in *Rom. Blicke* schreibt »Realität?: Ist ein Klumpen Geräusch« (S. 139), selbst einige dieser »Klumpen« in seinen O-Ton-Aufnahmen produziert – unter anderem wiederholt heftige Kratz- und Schlaggeräusche mit und am Mikrofon (zum Beispiel CD 1/Track 4: *Immer mit dem Scheißgeld*) – bzw. in den Regieanweisungen seiner Hörspielvorlagen ausführlich zu deren Produktion anregt.

Burroughs geht schon vor Brinkmann diesen Schritt in Richtung Akustisches Medium, beschreibt schon in seinem Text *Die unsichtbare Generation*, der in Brinkmanns und Rygullas Sammelband *ACID* veröffentlicht wurde, das Umsetzen der cut-up-Methode mit dem Tonband und nimmt damit vieles von dem vorweg, was Brinkmann später bei seinen Aufnahmen praktiziert.⁵⁴ In dem Track *Jetzt fällt draußen gleichmäßig* (CD 1/Track 1) beispielsweise prallen auf diese Weise Theorie (die kritischen Überlegungen zum Thema Sprache) und sinnliche Realität (in Form von Kohlsorten, deren sprachliche Benennungen in die Überlegungen eingeschnittenen werden) aufeinander: »[...] Blumenkohl / das heißt eigentlich, daß Unsinn zu reden überhaupt nicht möglich ist innerhalb von Sprache / Blumenkohl [...]«. Für Brinkmann war abgehobenes Theoretisieren zutiefst unattraktiv. Daher durchbricht oder durchschneidet er seine Erörterung der Sprachzweifel kraft einer sinnlich-assoziativen Ebene mit durchaus auch komischer Wirkung.

Bemerkenswert ist noch, daß Brinkmann die in der Hörspieltechnik nahezu unvermeidbaren Schnitte nicht unauffällig, wie in konventionellen Aufnahmen eigentlich üblich, sondern als Geräusch bewußt hörbar verwendet: Er demonstriert dieses technisch-handwerkliche Element betont. So lautet etwa eine wiederkehrende Regieanweisung in *Besuch in einer sterbenden Stadt*: »Schnitt: kur-

zes knackendes, unauffälliges Geräusch, sehr technisch.«⁵⁵ In den O-Ton-Aufnahmen redet Brinkmann mehrfach von »Schnitten«, spricht das Wort in die Aufnahmen ein (»und Schnitt«, CD 5/Track 3: *Was empfinde ich denn*) oder ahmt das »technische Geräusch« durch Schnippen mit den Fingern nach (CD 4/Track 7: *Mein Name ist Rolf Dieter Brinkmann*). Damit knüpft er auch an seine Essays an, in denen er für ihn neue bzw. wichtige Arbeitsmethoden – etwa das Einfügen von Elementen aus der Realität wie Hinweise auf Datum und Uhrzeit oder Fotos – zugleich in ihrer poetologischen Bedeutung erläutert und explizit verwendet.

Die Suche nach erweiterten Ausdrucksformen, die Auseinandersetzung mit Sprache war für Brinkmann auch 1975, im Jahr seines plötzlichen Unfalltodes in London, noch nicht vorbei. Mehrfach greift er zum Beispiel Fritz Mauthner in *Ein unkontrolliertes Nachwort ...* auf, so etwa das Zitat aus folgender Passage der Tonbänder: »Ich hab vor kurzem Fritz Mauthner gelesen. Da hab ich einen seltsamen Satz gefunden und der heißt nämlich: ›Widersprüche gibt es nur in den Wörtern. Widersprüche gibt es nur in den Sätzen.‹ Das hat mich sehr nachdenklich gemacht beziehungsweise mein Körper hat das eigentlich immer gefühlt. Jeder Körper fühlt das, daß es Widersprüche immer nur in dem verbalen Bereich gibt« (CD 4/Track 1: *meine Lungenbewegungen*⁵⁶). Trotzdem war Brinkmann bereit, neben dem Gedichtband *Westwärts 1&2* auch wieder mit einem langen Prosatext – in Verbindung mit Abbildungen – an die Öffentlichkeit zu treten. So hätte Rolf Dieter Brinkmann also vielleicht noch lange mit dem Paradox weitergelebt, -gesprochen und -geschrieben, daß »in der Sprache keine Erkenntnisse zu machen sind (F. Mauthner)«⁵⁷: »Ich springe über den Schatten l. . . l in diesem Augenblick, während man schaut, hier, in der Gegenwart, darin, lebendig, jetzt.«

Anmerkungen

- 1 Der Text basiert auf dem Vortrag »Kommentiertes Hören«, gehalten im Rahmen der Ausstellung »Rolf Dieter Brinkmann: Wörter Sex Schnitt« in der Gesellschaft für Aktuelle Kunst (GAK) Bremen im Januar 2006.
- 2 Herbert Kapfer, Katarina Agathos (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann: *Wörter Sex Schnitt*. Originaltonaufnahmen 1973. Unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, intermedium records 2005, ISBN 3-934847-47-1.
- 3 Den Begriff »Notizbuch« verwendet Brinkmann selbst auch für seinen ausgezeichneten Gedichtband *Westwärts 1&2* (1975). In *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten* nennt er ihn »mehr Notizbuch als Gedichtband«. Rolf Dieter Brinkmann: *Westwärts 1&2. Gedichte*, Reinbek bei Hamburg 2005 (1975); darin: *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten*, S. 256–330, Zitat S. 297.
- 4 Und das Wiederkehren von Formulierungen ist bei Brinkmann im übrigen ein markantes Stilmittel.
- 5 *Rom. Blicke*. Reinbek bei Hamburg 1979; *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch)*, Reinbek bei Hamburg 1987, und *Schnitte*. Reinbek bei Hamburg 1988. Angemerkt sei, daß diese Bände aufgrund ihrer Machart im Kontext des derzeitigen Hörbuch-Booms diesbezüglich resistent erscheinen.

- 6 Zählung nach jetzigem Druckbild. Erstveröffentlichung: *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten*, in: *Rowohlt Literaturmagazin 5: Das Vergehen von Hören und Sehen - Aspekte der Kulturvernichtung*, Reinbek bei Hamburg 1976, S. 228–248.
- 7 Booklet, unpaginiert.
- 8 All diese Themen durchziehen die Werke Brinkmanns in den siebziger Jahren, also auch die Hörspiele, Materialbände und Gedichte.
- 9 Michael Scharang, zitiert nach Horst Ohde: *Das Hörspiel. Akustische Kunst in der Nische*, in: Klaus Briegleb, Sigrid Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*, München 1992, S. 609.
- 10 Zur Poetologie Brinkmanns vgl. zum Beispiel Olaf Selg: *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*, Aachen 2001.
- 11 Birgit Lermen: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, Paderborn 1975, S. 145.
- 12 Dieses Vorgehen spiegelt sich etwa auch in Brinkmanns Bänden *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch)* und *Schnitte wider*, wo Textteile durch Bilder oder andere Textteile überklebt sind.
- 13 Rolf Dieter Brinkmann: *Erzählungen. In der Grube / Die Bootsfahrt / Die Umarmung / Raupenbahn / Was unter die Dornen fiel*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 255 f.
- 14 *Keiner weiß mehr*, Reinbek bei Hamburg 1970 (Köln 1968), S. 20, vgl. zum Beispiel auch S. 46, 69, 74.
- 15 R&B-Musik, Soul, Rock, zum Beispiel Otis Redding, Wilson Pickett, James Brown, The Supremes, The Rolling Stones, The Fugs. Alltägliche, vorgefundene Situationen oder Musik als Zitate, als Material zu verwenden war natürlich auf einer Linie mit der Bezugnahme Brinkmanns auf die Pop-Art Ende der sechziger Jahre. Darüber hinaus formuliert Brinkmann an einigen Stellen in seinen Essays eine Verknüpfung von Literatur, Technik und Gesellschaft zu einem Gesamterlebnisfeld.
- 16 Vgl. auch *Angriff aufs Monopol - Ich hasse alte Dichter*, in: *Christ und Welt*, 15.11.1968.
- 17 Generell ist anzumerken, daß Sprechen und Reden gerade von Protagonisten vielfach auch negativ als floskelhaftes »Gerede« oder sogar als bedrohlich erfahren wird (»Einfache Sätze. Aber jeder Satz war falsch; Keiner weiß mehr«, S. 71).
- 18 Vgl. »Sexualität und Körpersprache« und »Die Rezeption der Sexualität von Keiner weiß mehr« in: Selg: *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 255 ff.
- 19 Zur Geschichte der Sprachskepsis, auch in der deutschen Literatur der sechziger Jahre, vgl. Michael Strauch: *Sprachskepsis in den 60er Jahren*, in: Strauch: *Rolf Dieter Brinkmann: Studie zur Text-Bild-Montagetechnik*, Tübingen 1998, S. 15 ff.
- 20 Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Erster Band, 1906.
- 21 Alfred Korzybski: *Science and Sanity*, 1933. Vgl. Strauch: *Sprachskepsis in den 60er Jahren*, S. 18 ff.
- 22 *Notizen und Beobachtungen . . .* in: Rolf Dieter Brinkmann: *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen. 1965-1974*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 275.
- 23 »Die Mauern sind Wörter, / kein Zweifel, die Mauern sind / Wörter, die / Mauer ist das / Verständnis l. . l.« Aus: *Fragment zu einigen populären Songs*, in: *Rowohlt Literaturmagazin 3*, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 122. Auch in *Briefe an Hartmut* heißt es u.a. »l. . l die Sprache ist ein Gefängnis l. . l und die tatsächlichen Erfahrungen bleiben außerhalb« (datiert vom 11.2.1975); Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut. 1974-1975*, Reinbek 1999, S. 190.

- 24 Aus: *Notizen und Beobachtungen . . .* in: *Der Film in Worten*, vgl. S. 276 und S. 286, nachfolgende Zitate S. 288.
- 25 Nach Colin Wilson; aus: *Notizen und Beobachtungen . . .* in: *Der Film in Worten*, S. 291.
- 26 Ebd., S. 276.
- 27 Originalhörspiele: *Auf der Schwelle* unter der Regie von Raoul Wolfgang Schnell, Erstsendung am 14.7.1971, Spieldauer ca. 34'30". *Der Tierplanet* unter der Regie von Raoul Wolfgang Schnell, Erstsendung am 23.4.1972, Spieldauer ca. 49'. *Besuch in einer sterbenden Stadt* unter der Regie von Ulrich Gerhardt, Erstsendung am 28.6.1973, Spieldauer ca. 45'20".
- 28 Heinrich Vormweg: *Der Hörspielautor Rolf Dieter Brinkmann. Essay*. Manuskript zur WDR-Sendung vom 28.6.1973, S. 2. Zu den Hörspielen vgl. auch Selg: *Essay. Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 281–349.
- 29 Vormweg: *Der Hörspielautor Rolf Dieter Brinkmann*, S. 6.
- 30 »Ja, der Krieg geht weiter, jede Sekunde, haben Sie das gemerkt?« (CD 2/Track 7: *Jetzt ist Winter in Köln*) »Ein winziges, kleines Stückchen Gegenwart, künstlich gefärbt, zerfallen, geriffelt, von einem endlosen Verkehr umgeben, Krieg, künstliche Farben, eine schmierige Kölner Nacht, ohne einen hohen Himmel l. . .« (CD 5/Track 1: *Schreiben ist etwas völlig anderes*).
- 31 »l. . . J Brinkmann [sagt] der Sprache immer wieder den Kampf an. Seine Selbstverteidigung gegen die Sprache wird zum Überlebenskampf, zum Versuch der Selbstrettung.« Sibylle Späth: *Rolf Dieter Brinkmann*, Stuttgart 1989, S. 83.
- 32 *Der Tierplanet*, in: *Der Film in Worten*, S. 161.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd. S. 162.
- 35 Ebd. S. 194. Mit der Passage »Quatschen, quatschen: platsch, da fliegst Du auf die Schnauze l. . .« (siehe weiter oben in diesem Text) hätte auch Mauthner jederzeit als Figur neben Korzybski im Hörspiel *Der Tierplanet* auftreten können, ebenso könnte sich diese Passage in den Tonbandaufnahmen finden. Vgl. auch das Vorwort Brinkmanns zu *Der Tierplanet* und *Besuch in einer sterbenden Stadt* (in: *Der Film in Worten*, S. 150–154), wo er seinen Versuch erläutert »in einem Hörspiel auch Gedanken, Ideen, Vorstellungen zu verwenden an Stelle gewohnter Aktion« (S. 152).
- 36 Ebd. S. 170.
- 37 Ebd. S. 163.
- 38 Vgl. auch *Notizen und Beobachtungen . . .* in: *Der Film in Worten*, S. 288 ff; Colin Wilson: *The Mind Parasites* bzw. die *Bewusstseinsparasiten*, Wilhelm Reichs »Modju«- oder »Orgonen«-Theorie, auch in *Der Tierplanet*, in: *Der Film in Worten*, S. 194.
- 39 »Hätte ich eine Theorie anzubieten, ein Weltbild, eine Ansicht, eine Ideologie, wäre mir zu schreiben leichter gefallen.« *Ein unkontrolliertes Nachwort . . .* in: *Westwärts I&2*, S. 263. Vgl. hierzu insgesamt Selg: *Essay. Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 114 ff.
- 40 Frank Schirrmacher, zitiert nach Karsten Herrmann: *Bewusstseinserkundungen im ›Angst- und Todesuniversum‹*. Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher, Bielefeld 1999, S. 120.
- 41 Vgl. ebd., S. 112 ff.
- 42 Schon in den frühen Erzählungen (und später auch in den Hörspielen) ist »Stille« ein häufiger Topos bei Brinkmann, vgl. zum Beispiel *Früher Mondaufgang* oder *Der Riß*.
- 43 Herrmann: *Bewusstseinserkundungen im ›Angst- und Todesuniversum‹*, S. 117.
- 44 Brinkmann erwähnt Nietzsche unter anderem in den *Notizen und Beobachtungen . . .* mehrfach.
- 45 Dieser Dualismus wird dargestellt zum Beispiel von Hans Lösenner: »*Schnitt, und Fort-*

- setzung« - Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann, in: Gudrun Schulz, Martin Kagel (Hg.): *R. D. B.: Blicke ostwärts - westwärts*, Vechta 2001. Lösener zielt darauf ab, daß Brinkmann in seinen Ausführungen »nicht das Gefängnis der Sprache im Allgemeinen, sondern das Gefängnis des eigenen Sprechens« meint (S. 302). Betont werden muß aber die Evidenz einer praktischen Lösung der Problematik für den Schriftsteller Brinkmann.
- 46 »I. J Dressur, auf Wörter zu reagieren, I. J.«, aus: *Notizen und Beobachtungen . . .* in: *Der Film in Worten*, S. 276, Hervorhebung im Text.
- 47 Letztendlich weicht Brinkmann schon in vielen seiner Erzählungen in Anlehnung an den Nouveau Roman von einer linearen Erzählweise ab und bevorzugt einen Stil voller Wiederholungen, Umkreisungen und Überlagerungen; vgl. hierzu zum Beispiel Selg: *Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann*, S. 142 ff.
- 48 Nicht vergessen werden dürfen auch Brinkmanns filmische Arbeiten, die allerdings immer noch nicht veröffentlicht worden sind.
- 49 *Spiritual Addiction*, in: *Der Film in Worten*, S. 204.
- 50 Ebd., S. 205.
- 51 Lernen: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 195; sie beschreibt damit die Aufbaustruktur des Hörspiels *Häuser* von Jürgen Becker.
- 52 William S. Burroughs: *Die Zukunft des Romans*, in: Jörg Schröder (Hg.): *Mammut. März Texte 1&2 1969-1984*, Herbstein 1984, S. 145. Burroughs führt im weiteren Verlauf auch seine *fold-in*-Methode aus (»Eine Textseite I. J wird in der Mitte der Länge nach gefaltet und auf eine andere Seite Text gelegt - die beiden Texthälften werden ineinandergefaltet, d.h. der neue Text entsteht dadurch, daß man halb über die eine Texthälfte & halb über die andere liest I. J. S. 145 f). In der *Editorischen Notiz*, in: *Der Film in Worten*, heißt es, daß Brinkmann vorgehabt habe, das Hörspiel *Besuch in einer sterbenden Stadt* »mit Tagebuchcollagen als fold-in zu erweitern« (S. 311). Der eigenwillige Abdruck der beiden Hörspiele *Besuch in einer sterbenden Stadt* und *Der Tierplanet* in zwei gegenüberliegenden Spalten, der »optisch« eine Raum/Zeit-Relation« der beiden Hörspiele »erreichen« soll (ebd.), erinnert an die *fold-in*-Technik.
- 53 Eine weite Verbreitung bzw. anhaltende Verwendung hat die *cut-up*-Methode meines Wissens aber in der Literatur nicht gefunden, da sie zwar einerseits die »zwanghaften Muster« von Texten reduziert, andererseits aber ebenso auch deren Les- bzw. Nachvollziehbarkeit.
- 54 »die einfachste art des cut up auf tonband kann mit nur einem gerät durchgeführt werden nehmen sie irgendeinen text auf spulen sie vorwärts Stopp bespielen sie das bereits bespielte band noch einmal die worte werden gelöscht und durch neue ersetzt wiederholen sie das einige male I. J.« usw., in: Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *Acid. Neue amerikanische Szene*, Reinbek bei Hamburg 1983 (Berlin-Schlechtenweg 1969), S. 166 ff.; Zitat S. 167. Burroughs Text wird auch im Booklet zu *Wörter Sex Schnitt* zitiert.
- 55 In: *Der Film in Worten*, S. 155 ff. In vielen Texten Brinkmanns finden sich nicht nur optische Schnitte in den Collagen, sondern auch Zeichen für Schnitte: »/« oder »//«.
- 56 Vgl. *Ein unkontrolliertes Nachwort . . .* in: *Westwärts 1&2*, S. 260. Die Rolle der Sprachkritik in der späten Lyrik Brinkmanns wird exemplarisch dargestellt in Thomas Bauer: *Schauplatz Lektüre*, Wiesbaden 2002.
- 57 *Ein unkontrolliertes Nachwort . . .* in: *Westwärts 1&2*, S. 267, folgendes Zitat S. 330.