

Jahrbuch für Internationale Germanistik

*In Verbindung mit der Internationalen
Vereinigung für Germanistik*

herausgegeben von

Rudolf Bentzinger – Anil Bhatti – Jürgen Eichhoff – Naoji Kimura –
Heinrich Löffler – Reingard Nethersole – Hans-Gert Roloff – Erwin Rosenthal –
Karol Sauerland – Piergiuseppe Scardigli – Anton Schwob – Klaus von See –
Emil Skála – Martin W. Swales – Jean-Marie Valentin – Winfried Woesler –
Theodore Ziolkowski

Geschäftsführender Herausgeber

Hans-Gert Roloff

Jahrgang XXXIV – Heft 2

2002

PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Was anfällt

Lyrische Strategien in Rolf Dieter Brinkmanns *Gedicht*

Von Anna Chiarloni, Turin

Und Alles, Alles scheint mir wieder schaal.
Schaal und trostlos.
Das ganze Leben.

Arno Holz, "Phantasmus"

I. Den Alltag fotografieren

In zahlreiche Anthologien der deutschsprachigen Lyrik nach 1968, auch in die meinige,¹ hat Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht *Einen jener klassischen*, das erstmals im Mai 1975 innerhalb der postum erschienenen Sammlung *Westwärts 1 & 2* erschienen ist,² Aufnahme gefunden. Der Text wird gerne als Emblem der Schreibweise jener Jahre gelesen, und das ist sicherlich eine zutreffende Deutungsperspektive. Gegen die hermetische Verschlüsselung und den experimentellen Zerebralismus, aber auch gegen die in die soziale Wirklichkeit gerufene und dort mehr oder weniger wirkungslos verhallte politische Botschaft bevorzugten viele jüngere Dichter nach 1968 eine klare und unauffällige Ausdrucksweise. Im präzisen Bild, das *Einen jener klassischen* entwirft, steht der Sprecher – um nicht zu sagen: der Autor – im Vordergrund. In Brinkmanns Gedichten bewegt sich das lyrische Ich im gesamten Spektrum der Erfahrung, jedes kontingente Detail, jedes noch so unbedeutende Ereignis in sich aufnehmend. Obwohl Rolf Dieter Brinkmann alle literaturgeschichtlichen Etikettierungen seines Werks ablehnte,³ möchte man meinen, es sei ihm um einen Realismus minimalistischer und fragmentarischer Art gegangen; dies nicht zuletzt deshalb, weil Brinkmann selbst gerne Ausdrücke wie 'snapshot' oder 'Standphoto' benutzte. Auch die häufig auftretenden Orts- und Zeitanga-

1 Nuovi poeti tedeschi. Hg. von Anna Chiarloni. Turin 1994.

2 Rolf Dieter Brinkmann: *Westwärts 1 & 2. Gedichte*. Mit Fotos des Autors. Reinbek b. Hamburg 1975, S. 25.

3 Vgl. Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut 1974–1975*. Reinbek b. Hamburg 1999, S. 138: "Wenn Du mich innerhalb der jüngeren westdeutschen Literatur sehen willst, dann bleibt Dir gar nichts anderes übrig, als zuzugeben, daß das, was ich mache, sich keiner Gruppe zuordnen läßt, daß ich ein Einzelgänger bin".

ben verstärken den realistischen Charakter dieser Gedichte. Dabei sollte man allerdings die kritische Intention des Autors nicht übersehen: Sein Auge will nicht unterscheiden, sondern gleichsam phänomenologisch empfangen und aufnehmen, was ihm an vorstrukturierten Formen auf- und zufällt, unter möglichst weitgehender Vermeidung von bloßen Vokabeln und leeren Begriffen. Die Analogie zu Wittgensteins Kritik einer an bedeutungsleeren Begriffen orientierten sprachlichen und kognitiven Praxis, die sich auch Handke um 1970 vehement zu eigen machte, ist evident. Ähnlich wie der Wiener Philosoph, der gegen die theoretische Sublimation polemisiert hat, um die Sprache wieder den einfachen Lebensformen anzunähern, vertritt Brinkmann eine Annullierung des Begrifflichen, um dagegen die Wahrnehmung der Texte selbst durchzusetzen: *“Wir sehen durch Theorien auf Gedichte und erblicken dann nichts anderes als Belege für unsere Theorie. Das ist sehr langweilig.”*⁴

Die Terminologie, mit der Brinkmann sein poetisches Verfahren einzu- kreisen versucht, ist häufig der Fotografie entlehnt. Dabei zielt er vordringlich auf die Bereitschaft, den Blick unvoreingenommen und möglichst objektiv auf die Dinge zu richten, um auf diese Weise zu versuchen, die von der Sprache übertragene Antizipation von Sinn und Bedeutung festzumachen und zu einer eher bilder- als ideenreichen Dichtung zurückzukehren. Entsprechend endet das Gedicht *Meine Biografie für Mao Tse-Tung* mit dem Zitat *“Das Erkennen ist zu Ende, das Leben fängt an.”*⁵ Man kann in diesem Gedanken auch eine Reaktion auf die vorangegangene Generation sehen, die nach Brinkmann *“sehr akademisch im akademischen Literaturbegriff ‘Literatur, Kunst’ befangen”* war.⁶ Ab Mitte der 60er Jahre wurden dagegen die jungen westdeutschen Dichter – so Brinkmann – eher durch das neue a-ideologische Medium Film beeinflusst: Durch die Nouvelle Vague aus Frankreich, das englische New Cinema und die Undergroundfilme aus New York.⁷ Entsprechend entstehen Gedichte, die sich als Momentaufnahmen des alltäglichen Leben geben und das Aufgenommene – im Wort fixiert – nachträglich zu betrachten erlauben.⁸ Es handelt sich jedoch keinesfalls um eine Lyrik, die sich als bloße Verdopplung der Wirklichkeit jeder Interpretation entziehen würde. Im Gegenteil legen viele der Fotogramme Brinkmanns schon im Titel eine symbolische Lektüre nahe, wie etwa das Gedicht *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar*.⁹

4 Rolf Dieter Brinkmann: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie *“Silverscreen”*. In: Ders.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965–1974*. Reinbek b. Hamburg 1982, S. 248–269, hier: S. 248.

5 Rolf Dieter Brinkmann: *Meine Biografie für Mao Tse-Tung*. In: Ders.: *Standphotos. Gedichte 1962–1970*. Reinbek b. Hamburg 1980, S. 333.

6 Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (wie Anm. 3), S. 145.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 48.

9 Brinkmann: *Westwärts 1 & 2* (wie Anm. 2), S. 28.

Man wird vielleicht sogar behaupten können, dass die objektivierende fotografische Geste in der Dichtung dieser Jahre – nicht nur im Werk Brinkmanns – häufig einen weitreichenden metaphorischen Sinn freisetzt, fast als ob im Magnesiumblitz der Textzugriffe Fragmente einer rätselhaften Wahrheit in einer ansonsten im Dunkeln liegenden und sich dem Blick entziehenden Welt aufleuchten würden.

Mehr als dreißig Jahre sind seit Brinkmanns Tod vergangen. Wer heute seine Gedichte liest, spürt zweifellos rasch, wie nah uns die Sprache seiner Texte geblieben ist. Das liegt zum einen daran, dass sie die vielfältigen Bewegungen des menschlichen Bewusstseins bis in eine Zone hinein erhellen, in welcher der Unterschied zwischen Existenz und Nichtexistenz sich aufzulösen beginnt. Zum anderen liegt es daran, dass Brinkmann zu den ersten gehörte, die erkannt haben, dass das Ich ein Vexierbild ist, eine Summe einzelner Illusionen, Gedanken und Wahrnehmungen, die insgesamt keine feste Identität ergeben. Worin, so fragt der vorliegende Beitrag, bestehen seine Schreibstrategien?

Rolf Dieter Brinkmann, so lautet meine These, arbeitet gerne und häufig mit einer polysemischen Dissemination von Mikrostrukturen, die sich frei von jeder logischen Anordnung quer im lyrischen Raum bewegen. Die meisten Texte entwickeln dieses Verfahren aus einer alltäglichen Situation, die sie in einer alltagsnahen, scheinbar unstilisierten Sprache festhalten. Auch letzteres ist ein herrschender Trend der Lyrikszene in den 70er Jahren.

II. Das Gedicht *“Gedicht”*

Es verwundert nicht weiter, dass der Ausgang von alltäglichen Situationen auch in *Gras* zu finden ist, der letzten Gedichtsammlung, die vor Brinkmanns Tod veröffentlicht wurde.¹⁰ Wählen wir als Beispiel einen Text, der uns die Möglichkeit gibt, die genannten Elemente näher zu beleuchten. Er trägt den Titel *Gedicht*.¹¹ Fünf nummerierte Teile artikulieren eine alltägliche Situation. Folgender Vorgang zeichnet sich ab: Die Sonne geht unter, das lyrische Ich, geplagt von Kopfschmerzen, vernimmt am Rande des Schlags die Stimmen eines üblichen Familienabends; die Ehefrau, die ein neues Halstuch trägt, tritt ins Zimmer des Sprechers. Das Verschwinden der Sonne wird an den Begriff der Zukunft gekoppelt und der Schluss des Gedichts steht im Zeichen des Schlags.

Wollte man dieses Gedicht literarisch einordnen, so würden sich Analogien zur experimentellen Lyrik aufdrängen, wie sie seit den 60er Jahren im Rowohlt-Verlag veröffentlicht wurde. Eher noch fühlt man sich an die Schreib-

10 Rolf Dieter Brinkmann: *Gras*. In: Ders.: *Standphotos* (wie Anm. 5), S. 299–361.

11 Ebd., S. 323–325.

verfahren Robbe-Grilletts erinnert, der bekanntlich auch Handkes Prosa der 70er Jahre beeinflusst hat. Wie in Handkes *Linkshändiger Frau* sind auch in Brinkmanns *Gedicht* Auge und Ohr aktiv. Die Wortwahl ist karg, sie verzichtet auf Reime und typische Lyrismen und darüber hinaus wendet sich der programmatische Titel – nach Aussage des Autors – gezielt gegen einen Oberbegriff, nämlich gegen das Klischee ‘Gedicht’.¹² Die Wahrnehmungen des Sprechers werden genau registriert und nüchtern, gleichsam dudenkonform niedergeschrieben, sodass vor dem Auge des Lesers eine Art Filmsequenz vorüberflimmert, die teilweise mit Fragmenten direkter Rede versehen ist. Stimmen, die vergehen, sobald sie vernommen worden sind:

2.

und jetzt ist es nur der Flur, der belebt ist (von meiner Frau und dem Kind: “Robert, bitte, hör auf deine Mutter.”)

Wie ein Basso continuo herrscht im Text eine gewisse Trostlosigkeit, eine resignierte Stimmung, die zum Schluss in den Kreis des Schlafes eingeschrieben wird. So werden beispielsweise die Wachträume eines sprechenden Ichs nachgezeichnet, während die Sonne untergeht. Wir stehen vor Fragmenten eines Versuchs, sich poetisch entlang der Bewusstseinsränder voranzutasten. Thematisch lässt das Gedicht an jene diffuse Apathie und Indolenz denken, die für die Jahre nach 1968 charakteristisch ist. Hier geht es jedoch vor allem um die Schreibweise des Textes, deren konstitutive Elemente nun genauer betrachtet werden sollen.

Wenden wir uns zuerst der Grafik zu. Trotz der Gliederung erscheint der Text wie ein loses, oszillierendes Magma, das von einer Fülle von Zeichen – Zahlen, Klammern, Kursivierungen, Ruf-, Frage- und Anführungszeichen – gekräuselt wird. Auffallend sind die eingezogenen Zeilen und die Strophen-trennungen, die unregelmäßigen Leerstellen innerhalb und zwischen den Versen. Ist das schon ein Verstoß gegen die Tradition? Durchaus nicht, denn schnelle Schaltungen, Blitzlichter und Leerzeilen sind nichts Neues in der modernen Lyrik – man denke etwa an Arno Holz oder an die futuristische Lyrik. Und die Ahnengalerie ließe sich noch verlängern.¹³ In Brinkmanns

12 Brinkmann: Briefe an Hartmut (wie Anm. 3), S. 133. Brinkmanns Rückgriff auf den lateinischen Ursprung des Wortes wirkt überraschend: Er scheint Dichten im Sinne von *dictare* zu verstehen, als etwas, das zum Zweck der Niederschrift ausgesprochen wird, ohne alle Schnörkel oder Exquisiten.

13 Edward Estlin Cummings, Charles Olson und Francis Ponge wären zu erwähnen. Brinkmann selbst beschreibt seine lyrischen Vorbilder folgendermaßen: “Mich hat sehr beeindruckt ganz zu Anfang in den 50er Jahren G. Benn, dann lange nichts, außer amerikanische und englische Schlager, und dann, so um 1963, 1964 William Carlos Williams. 1965 bin ich zum ersten mal nach London gefahren, habe da verschiedene Bücher [...] von W. C. Williams besorgt und F. O’Hara, Lunch Poems. Zugleich haben mich Robert Creeleys kleinen [sic]

Gedicht hat die Leerstelle freilich eine andere Funktion: Sie spiegelt die Intermittenz des Ich innerhalb der lyrischen Diskursivität. Mit ihrer Hilfe entstehen Gebilde, die Brinkmann selbst als offene Gedichte bezeichnet hat, ganz im Gegensatz zu den Gedichten, die durchgehend auf einem einzigen Eindruck oder Gedanken basieren.¹⁴ Wichtig scheint mir auch die Nähe seiner Verwendung von Leerstellen zur modernen Musik. Genau besehen verfährt Brinkmann ähnlich wie einige bedeutende Komponisten der 70er Jahre mit der Pause verfahren, man denke etwa an die experimentelle Musik von John Cage.¹⁵ Doch lesen wir den Anfang von Brinkmanns Gedicht:

Gedicht

1.

Die Sonne

zieht sich zusammen und

erlischt: oh ja, es ist nur ein
Gedanke, der das tut

etwas Winziges, ein Punkt

auf dem man nicht ausruhen kann (wenn man
schläft!)

ich schlafe lange genug, um das zu vergessen,
ich stehe auf und habe Kopfschmerzen

kurzen [sic], von W. C. Williams beeinflusst [sic] Gedichte sehr angeregt.” Brinkmann: Briefe an Hartmut (wie Anm. 3), S. 39.

14 Ebd., S. 263.

15 Es ist vielleicht interessant zu bemerken, dass ähnliche Kompositionsprozesse, sowohl in den Vereinigten Staaten wie in Europa, auch andere Künste orientieren. In der Musik z. B. spürt man ein ähnliches Bedürfnis wie in Brinkmanns Lyrik, nämlich den Klang von allem ‘Leim’ zu befreien. Dieser Prozess hatte in den USA schon Ende der 50er Jahre begonnen. John Cage beschreibt die von ihm und Christian Wolff vertretene Tendenz dahingehend, dass man versucht habe, “den Klebstoff fahren zu lassen, auf daß Töne sie selber sein mögen”. Zit. nach W. Steinecke (Hg.): Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik II. Mainz 1959, S. 50. Mit anderen Worten: wo früher die Notwendigkeit empfunden worden war, Töne, Bilder und Begriffe aneinander zu binden und ein Kontinuum zwischen ihnen herzustellen, empfinden nun die Künstler die umgekehrte Notwendigkeit. Dazu sagt Brinkmann: Briefe an Hartmut (wie Anm. 3), S. 41: “Und dann formal gesehen, einfach oft gegen die automatisch gemachten Sinnzäsuren (automatisch beim Lesen vom Leser gemachten Sinnzäsuren) die Zeilen zu brechen – was dann wieder sehr gegen die Theorie von WCWilliams usf. steht”. Dieser künstlerische Parallelismus und die eventuelle Interaktion wären näher zu erforschen. Was die Musik betrifft, sei hier nur erwähnt, dass sich zahlreiche europäische Komponisten ab den 70er Jahren in Darmstadt systematisch mit der experimentellen amerikanischen Musik auseinandergesetzt haben.

Abgesehen vom 3. und 8. Vers tendieren die Leerräume trotz des logischen Kontinuums dazu, die Bilder voneinander zu isolieren, sodass jeder Vers bzw. jedes Bildelement im lyrischen Raum vereinzelt dasteht.¹⁶ Welche Rolle spielt hier die Pause? Liest man die Verse laut, dann haben die Pausen, ähnlich wie in den gleichzeitigen Kompositionen John Cages, die Funktion, über den vorangegangenen Vers zu reflektieren. Die Pause enthält im stummen Negativ bzw. als bloßes Echo das ihr vorangegangene Klangmaterial; sie kann aber auch trennend als Leerraum und damit als autonomes Element wirken, das auf die Abwesenheit von Sinn und Bedeutung verweist. Dieses Verfahren ist ein zentrales Merkmal der Poetologie Brinkmanns in den letzten Jahren vor seinem Unfalltod.¹⁷

Eine weitere Bemerkung zur graphischen Anordnung und ihrem Verhältnis zur Semantik des Textes ist hier anzuschließen. Je kürzer nämlich die Bewegungsmotive werden, desto mehr schrumpfen auch die Verse zu einsamen Flecken, zu existenziellen Signalen zusammen. Das wird besonders deutlich in Vers 7 – “schläft!” –, der bereits den Schluss vorwegnimmt. Thema ist das verlorene Leben. Obwohl dieses Thema kaum zur Heiterkeit Anlass gibt, spielt Brinkmann mit der Sprache, sodass ab und zu ein kleines Intermezzo entsteht. Es ist, als ob seine Sprache autonom unterwegs wäre und neue psychische Welten entdeckte. Bleiben wir zunächst beim zweiten Teil des Gedichts. Hier bildet das in Anführungszeichen gesetzte Wort “Nein” einen einzigen, isolierten Monovers und die darauf folgende Pause führt eine Bedeutungsverschiebung ein:

“Nein”,
ist das Wort, das uns am geläufigsten ist,
was meint es? Ich nehme an, es meint
unsere Zukunft, die jeden Moment eintreten kann (obwohl die
Tür fest verschlossen ist). *Sei still*
sie ist schon da.

Wenn in der bereits erwähnten Anfangspassage des zweiten Teils das Ich Stimmen und Geräusche eines Familienabends vernimmt – die Frau ruft das Kind, der Schlüssel wird im Türschloss umgedreht – dann erscheint das Wörtchen “Nein” wie das Fragment eines mütterlichen Verbots. Die Pause aber konstituiert sich hier als reflektierendes Moment, das blitzartig und sprunghaft die von einem familiären Wir praktizierte Pädagogik mit einem Nachdenken über “unsere Zukunft” verbindet.¹⁸ Sehr innovativ ist die Weise, wie Brinkmann mit lyrischen Mikrostrukturen permutativ arbeitend, unterschiedliche Register und Zeitebenen vermischt, sodass das Ich progressiv dezentriert erscheint. Die Koppelung “Nein” / “unsere Zukunft” wirkt nun geradezu nihilistisch, indem sie sich wie eine Sperre vor dem Bewusstsein aufbaut. Der Leser spürt hier eine flottierende Angst. Doch simultan steuert das Bild einer Zukunft, die als Abstraktum in jedem Moment durch die fest verschlossene Tür eintreten kann, das Gedicht ins Märchenhafte. Gleich nach Klammer und Punkt gewinnt das Bild auch die Ausstrahlung einer Erinnerung, wobei es eine geradezu nostalgische Situation konstituiert: Mit der kursiv gesetzten Aufforderung “*Sei still*” wird die Stimmung einer wispernden Kinderstube evoziert, bis hin zum kleinen coup de théâtre, den Brinkmann sorgfältig mit einer breiten, asymmetrischen Leerstelle vorbereitet: “sie ist schon da”.

Wer ist hier – vom rechten Rand des Textes her – eingetreten? Das Gedicht führt uns eine semantische Drehung vor, die sich nach dem Zeilenbruch dreispurig weiterentwickelt. Grammatikalisch ist das weibliche Pronomen mit der Zukunft verbunden, aber gleich danach flattert dieses “sie” weiter rechts auf die Seite und wird zu einem weißen, blauen Halstuch, das, von Vers zu Vers in die Leere tanzend, eine Reaktion der Bewunderung con brio hervorruft: “Wie schön!” In der nur selten chromatischen Schreibweise der Sammlung *Gras* fallen diese Verse besonders ins Auge, wobei die zärtliche Alliteration – “das du dir” – das Erscheinen der Ehefrau im dritten Teil vorwegnimmt. Hier gewinnt der Text einen spielerischen Unterhaltungscharakter, der im dritten Teil mit dem Pronomen “sie” augenzwinkernd eine neue Figur einführt. Der Text öffnet sich mit einer spezifischen Bewegung, die in Brinkmanns Lyrik häufig zu beobachten ist:¹⁹

18 Vgl. ebd., S. 245, die sensiblen Beobachtungen zum Befehlston, den Erwachsene Kindern gegenüber häufig anschlagen.

19 Vgl. ebd., S. 78.

16 Vgl. Brinkmann über *Westwärts 1 & 2*: “Die Lücken, der Raum oft um die Sätze des Gedichtes soll eigentlich nur verdeutlichen, daß um jedes Bild, jede Zeile, ein Umweltfeld gehört, das jeder für sich ergänzen kann”. Brinkmann: Briefe an Hartmut (wie Anm. 3), S. 191.

17 In den *Briefen an Hartmut* analysiert Brinkmann ausführlich die Struktur seiner Gedichte, um Hartmut Schnell, der in Austin an einer Magisterarbeit mit dem Titel *Translated Poems of Rolf Dieter Brinkmann* arbeitete, zu unterstützen. Zuvor war Brinkmann vom Januar bis Mai 1974 Gastdozent an der Universität Texas in Austin gewesen, wo er Hartmut Schnell, der dort als Lektor arbeitete, kennengelernt hatte. Der Typus des offenen Gedichts wird in den *Briefen* wie folgt beschrieben: “Also: es sind da [...] a) fragmentarische Gedankenprojektionen wie b) Gedankenfluchten, durch Wörter angereizt (wie Du ja sicherlich durch Deine Rauscherfahrungen weißt, wie sehr sich Wörter und Sätze verselbständigen und Dich in endlose Gedankenbezüge bringen können – die Wort und Gedankenverknüpfungen sind ja unüberschaubar, multidimensional! – Natürlich kommt es jetzt auf die jeweilige eigene Steuerung an! –!) und c) es sind ja nicht nur Projektionen oder Fluchten der Gedanken, sondern ebenso Steuerungen! Gedankensteuerungen, – und über die offene Form versuche beim Leseakt des Lesers für ihn Lücken zu lassen”. Brinkmann: Briefe an Hartmut (wie Anm. 3), S. 263 f.

3.

Und meine Frau tritt ein. Sie hat ein weißes, blaues Halstuch in
der Hand

Durch das Pronomen "sie" bildet der Text eine ganze Galaxie aus: Es meint zugleich die Zukunft, das Halstuch und die Frau. Es sind diese drei Elemente, die sich im Bewusstsein des Ich überlagern. Wie in jedem stream of consciousness verschwinden dabei sowohl die Konturen des Subjekts, als auch die der äußeren Welt.

Nun es ist interessant zu beobachten, wie Brinkmann im dritten Teil die graphische Anordnung des Textes einsetzt, um diese Konturen wieder zu verwischen. Der kurze Abschnitt enthält eine an sich banale Szene: Fragmente eines Gesprächs, wie es für ein Ehepaar typisch sein mag. Nur weiß der Leser nicht, wer die Frage "was ist los?" ausspricht. Die vorangegangene Pause wirkt hier wie ein akustisches Loch, wie ein non detto. Ist inzwischen etwas passiert? Auffällig ist gleich daneben die Aussage der Frau, diesmal nicht in Anführungszeichen gesetzt, so dass die Aussage zwar die Struktur aber nicht den graphischen Status einer direkten Rede hat. Trotz ihrer objektiven Faktualität

"was ist los?" Hier ist
das neue Halstuch, das ich mir heute gekauft
habe

schwimmt sie optisch und semantisch wesentlich labiler auf dem Blatt. So labil, dass das männliche Ich mit dem vierten Teil zwar kontrapunktisch reagiert, aber in der Tat bewusst ein Glissando einlegt, da es ihm nicht um das Halstuch, sondern um den Sonnenuntergang geht. "Wie schön!" sage ich, und ich meine die Sonne". Jetzt wissen wir es: Dieses Paar redet aneinander vorbei und der kaum angedeutete Ich-und-Du Lyriismus war eigentlich eine Floskel, die das Zerbrechliche des "wir" nur um so deutlicher aufscheinen lässt.

Was in Teil 4 folgt, ist das Notat eines Gedankenflusses, der in der Intermittenz der Kopfschmerzen monologisch pulsiert. Der Textkörper wird vom Zwang einer festen Kontinuität immer weitgehender befreit. Fragmente aus den vorangegangenen Sequenzen fügen sich ein, erscheinen kurz auf der Oberfläche und werden verneint, bis sie eine Frage auftauchen lassen, die plötzlich eine geradezu dramatische Note ins Spiel bringt

was nun mit der Zukunft?
wohin mit ihr?

Die durchaus ernste, ja existenzielle Frage scheint ein Novum in der Poetologie Brinkmanns zu sein, die bekanntlich jeden philosophischen Begriff ablehnte.

In diesem Text hält Brinkmann offenbar nicht an der selbstbeschworenen "Beschränkung auf die Oberfläche"²⁰ fest, sondern bringt die vertikale Struktur der Zeit ins Spiel. Brechen hier zuvor mit Pillen in Schach gehaltene Ängste aus und übernehmen die Textregie? Noch 1968 waren es nach Brinkmann die in die Jahre gekommenen Intellektuellen, die zynischen alten Männer des Kulturbetriebs, die angeblich "keine Zukunft mehr" hatten.²¹ *Gras* ist aber der letzte Band vor Brinkmanns Rückzug aus dem Literaturbetrieb. Meldet sich hier bereits die tiefe Skepsis, die diesem Rückzug zugrundeliegt? Wenn ja, dann wird sie gleich wieder heftig zurückgedrängt: "(Das ist nicht Wirklichkeit, das ist nur ein Gedanke von mir!)". Die Abwehr ist zwar heftig, bleibt aber vergeblich, wie wir zum Schluss erfahren.

Den letzten Teil von *Gedicht* könnte man als eine Art Kammerlegie bezeichnen. Der iterative Anfang

5.

Und man steht wieder auf,
weil sich draußen etwas bewegt.

zeigt die kompulsive Routine der modernen Existenz, die immer wieder in ein geistesarmes Kreisen hineingezwungen wird.²² Obwohl die unpersönliche Form auf eine allgemein menschliche Situation hinweist, sind die Protagonisten dieses Textes doch konkret ein Mann und eine Frau, die der Zukunft mit verschiedenen Gegenständen 'bewaffnet' entgegengehen:

Ich greife
zu den Pillen, meine Frau greift zum Halstuch.

Wir stehen im Flur und erwarten

"die Zukunft".

- 20 Rolf Dieter Brinkmann: Der Film in Worten. In: Ders.: Der Film in Worten (wie Anm. 4), S. 223–246, hier: S. 233.
- 21 Vgl. Rolf Dieter Brinkmann: Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter. In: Christ und Welt. 15. 11. 1968.
- 22 Das Motiv des stressgeplagten Lebens kommt bei Brinkmann häufig vor. In den *Briefen an Hartmut* heißt es: "Lieber Hartmut, eigentlich geht mir das jeden Tag etwas übel hier, seit meiner Rückkehr, woran das liegt? An der Enge, an den Leuten, die hier rumrotieren und furchtbar grob sind, plump mit ihrer Sprache, plump in ihrem Verhalten, stur, alle wollen sie die grobe Freiheit des Wohlstandsstaates, der immerzu reinhaut in die zwischenmenschlichen Verhältnisse und Beziehungen mit Bildern, Langerweile [sic], Filmen, mal zurück und mal vorwärts, all dieses tägliche Anheizen, vorwärts zu müssen, weitermachen zu müssen, immer nur arbeiten, mehr arbeiten, und mehr arbeiten, als ob Arbeit frei macht, das stand schon über die [sic] deutschen KZs". Brinkmann: Briefe an Hartmut (wie Anm. 3), S. 19.

Man könnte diesen seltsam hilflosen Familien-Schnappschuss als Emblem der post-histoire auffassen. In seiner statischen Ruhe erinnert das Bild an die Gemälde Gerhard Richters.²³ Das Leben als Warteraum, über dem ein provisorisches Schild hängt: "die Zukunft". Auf Mittelachse gesetzt, wirkt nun der Text kompakt und zugespitzt, wie ein Pfeil, der nach unten zielt. Es wird dunkel, und die innere Zeit steht still:

Die Zukunft zieht sich zusammen und
erlischt.

Hier liegt der Schnittpunkt des Gedichts. Die gespannte Erwartung ist in nichts zerfallen. Man lebt eine Restexistenz.²⁴ Dieser durchaus tragisch lesbaren Feststellung folgt aber kein Pathos, als ob der Dichter die Vergeblichkeit jeden Bemühens einsähe.

Die letzte Spur des Sonnenuntergangs, ein Restlicht, das auf der Netzhaut vergeht, weist auf eine diffuse Ferne hin. Fast luftig in ihrem Klang wirkt die Meldung, dass die Sonne wider Erwarten dort wieder aufgehe, wo sie üblicherweise untergeht

Statt dessen geht die Sonne auf, im Westen
wo sie untergeht.

Mit diesem letzten Wetterleuchten des Daseins, das einen verbreiteten Kindermerkvers ad absurdum führt,²⁵ verdunkelt sich der Horizont des Gedichts. Was bleibt ist ein Abwinken des Ich, das den Zustand einer regressiven Fremdheit des Dichters vermittelt: In Klammern gesetzt, wirkt der Schluss wie eine Art Leintuch, das über den Text gebreitet wird:

23 Man denke etwa an Bilder wie *Korridor* oder *Die Sekretärin*. Bemerkenswert sind auch die Parallelitäten in der Theorie beider Künstler, die keineswegs bereits mit dem Hinweis auf das Verfahren des Schnappschusses erschöpft sind. Ähnlich wie für Brinkmann sind auch für Richter alle Materialien gleichwertig: "Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. [...] Ich verwische, damit alle Teile ineinander rücken". Gerhard Richter: Text, Schriften und Interviews. Hg. von Hans-Ulrich Obrist. Frankfurt a. M./Leipzig 1993, S. 31.

24 Die autobiografischen Aspekte des Textes sollen hier nicht unerwähnt bleiben. Brinkmann lebte mit seiner Frau Maleen und seinem behinderten Sohn Robert in einer engen, renovierungsbedürftigen Wohnung in Köln, ohne finanzielle Absicherung und am Rand der literarischen Gesellschaft. Vgl. dazu Brinkmann: Briefe an Hartmut (wie Anm. 3), S. 156 f., S. 244.

25 Der Merkvers existiert in verschiedenen Varianten. Eine von ihnen lautet: "Im Osten geht die Sonne auf / Nach Süden nimmt sie ihren Lauf / Im Westen wird sie untergeh'n / Im Norden ist sie nie zu seh'n". Für diesen Hinweis danke ich Ulrich Breuer.

(Wir
legen uns wieder hin
und
schlafen!)

III. Der Alltag im Gedicht: Ausblick

Fassen wir zusammen. In seinem Gedicht *Gedicht* führt Brinkmann die Auseinandersetzung mit Augenblickselementen, mit Überbleibseln aus der Vielfalt der individuellen Wahrnehmungen bis zu ihrer extremen Konsequenz. Wenn Walter Höllerer 1965 behauptete, "mit freierem Atem", wie er "im Versbau, im Schriftbild" Gestalt annehme, könne der Sprecher sich selbst erkennen ("Ich werde mir sichtbar"),²⁶ so geschieht hier gerade das Gegenteil. Das schreibende Ich in Brinkmanns *Gedicht* findet keinen Anhaltspunkt mehr, auch nicht im 'wir'. Daher will es nicht länger existieren und regrediert auf eine Position der Selbstausslöschung. Gleichzeitig aber zeigt uns der Text eine sich mit großer Unbefangenheit abzeichnende neue Strukturierung der lyrischen Sprache, die die vielfältige Komplexität heutiger Wahrnehmungen inszeniert.

Man kann das Alltägliche sehen, aufnehmen, sogar lieben und doch zugleich von großer Trauer durchdrungen sein. Das sagt die Literatur, die unsere Zeit in Worte fasst. Von "lineamenti macinati dalla quotidianità" (durch die Mühlen des Alltags gedrehten Gesichtszügen) sprach Pasolini 1970.²⁷ Was bedeutet ein neues Halstuch, was der Verlust der Zukunft in diesem Spiel? Vielleicht sind beide identisch, ebenso wie im Gedicht *Gedicht* der Sonnenuntergang zugleich auch ein Sonnenaufgang für andere, neue Welten sein mag.

Noch immer ist Brinkmanns Schreibweise einzigartig in ihrer Mischung eines spielerischen Umgangs mit der Sprache mit einer untergründigen Melancholie. An der primär sprachlich verbürgten Magie, im Text das Bekannte als etwas höchst Unbekanntes zurückzustrahlen, hielt kaum jemand so fest wie er. Das hat der deutschen Lyrik eine erweiterte psychische Dimension eröffnet, die es in ihrer komplizierten Emotionalität weiter zu erforschen gilt.

26 Walter Höllerer: Thesen zum langen Gedicht. In: Akzente 12 (1965), S. 128–130, hier: S. 129.

27 Pier Paolo Pasolini: *Trasumanar e organizzar*. Mailand 1971, S. 99.