

Ästhetik der Entblößung. Rolf Dieter Brinkmanns literarische Nacktheitsinszenierungen zwischen Sinnkrise und Sinnlichkeitsutopie

Hanno Ehrlicher

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ehrlicher, Hanno. 2002. "Ästhetik der Entblößung. Rolf Dieter Brinkmanns literarische Nacktheitsinszenierungen zwischen Sinnkrise und Sinnlichkeitsutopie." In *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, edited by Kerstin Gernig, 273–99. Köln: Böhlau.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



NACKTHEIT

Ästhetische Inszenierungen
im Kulturvergleich

Herausgegeben
von

Kerstin Gernig



2002

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des
Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin.

Für technische Unterstützung danken wir
Ann-Sophie Briem und Henning Hube.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Nacktheit:

ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich / hrsg. von
Kerstin Gernig. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2002
(Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe; Bd. 17)
ISBN 3-412-17401-7

© 2002 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln

Tel. (0221) 91 39 00, Fax (0221) 91 39 011

vertrieb@boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung:

Weibliches Brustbild, Gemälde von Bartolomeo da Venezia,
tätig 1502–1546 in Ferrara (Städel, Frankfurt a. M.)

Satz: Henning Hube, Berlin

Druck und Bindung: Krips b.v., NL – Meppel

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.

Printed in the Netherlands

ISBN 3-412-17401-7

Ästhetik der Entblößung

Rolf Dieter Brinkmanns literarische Nacktheitsinszenierungen zwischen Sinnkrise und Sinnlichkeitsutopie

Hanno Ehrlicher

Einübung einer neuen Sensibilität¹: Brinkmanns Entsublimierung der Literatur im Kontext der '68er- Protestkultur

Die 60er Jahre gelten zu Recht allgemein als ein Wendepunkt in der europäischen Kulturgeschichte der Nacktheit. Wie in den meisten anderen westlichen Industriestaaten begann auch in der Bundesrepublik Deutschland in dieser Epoche die massenmediale Verbreitung von Bildern des nackten Körpers im öffentlichen Raum, die inzwischen zu einer alltäglichen Selbstverständlichkeit geworden ist. Angesichts der habitualisierten Routiniertheit, mit der wir inzwischen die plakativen Posen nackter Körper zur Kenntnis nehmen, die mit ihrem Sexappeal für Dessous, Eiscreme, Parfums und alles andere werben, erscheinen sowohl der moralische Furor als auch die gesellschaftskritischen Utopien befreindlich, die den rasanten Entblößungsprozeß zu jener Zeit begleiteten. Obgleich die "Freisetzung" der Nacktheit während der berüchtigten "Sexwelle" sicherlich zunächst rein kommerziellen Interessen geschuldet war, überlagerte sie

1 So der Titel eines Essays, der als Beitrag für den Hessischen Rundfunk innerhalb der Reihe "Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst" am 22.6.1969 gesendet wurde. Ein Nachdruck findet sich in: Literaturmagazin 36, Sonderheft Rolf Dieter Brinkmann. Hg. von Maleen Brinkmann, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 147-155.

sich doch rasch auch mit dem Begehrn nach mehr gesellschaftlichen Freiheiten, wie es sich in der Protestkultur um '68 artikulierte.²

Mit dem Begriff der "sexuellen Revolution" wurde ein publicitätaugliches, nachhaltig wirksames Schlagwort gefunden für den intendierten Kurzschluß zwischen libidinösen Wunschpotentialen und dem Willen zum sozialen Wandel. Gerade an diesem Punkt, bei der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Körper und Politik, blieb die '68-Bewegung allerdings grundsätzlich in sich gespalten. Auch wenn es teilweise zu Überschneidungen der unterschiedlichen Interessen, zu Zweckbündnissen und Synergien gekommen sein mag, lassen sich doch sehr deutlich zwei Linien des Protestes unterscheiden. Während ein Teil der "Bewegung", allen voran die im SDS organisierten Studenten, rationalistisch auf die aufklärerische Macht der Worte vertraute und einen Diskurs der Befreiung zu etablieren versuchte, setzte der andere Teil aktionistisch auf eine veränderte Alltagspraxis und nutzte dabei den Körper als performatives Medium. Die Inszenierungspraktiken dieser körperpolitischen Fraktion der Protestkultur, die mit Gründung der "Kommune 1" ihre wohl spektakulärste und im Erinnerungsbild von "68" mittlerweile zur Ikone erstarre Organisationsform fand, speisten sich weniger aus Einsichten, die der Lektüre linker politischer Theorien von Marx bis Marcuse entnommen wurden, als aus den Erfahrungen ästhetischer Performances und Happenings, mit denen man im secessionistischen Kunstmilieu bereits seit Beginn der 60er Jahre experimentierte. Von Fluxus bis zur Wiener Aktionskunst, von Piero Manzonis "Living Sculptures" bis zum "Living Theater" kam es im Bereich der bildenden Künste zu einer Neuentdeckung des Körpers, der nicht mehr nur als Thema behandelt, sondern als operative und theatralische Grundlage einer sozialen "Kunst des Handelns" gefaßt wurde.³ In der erregten Aufbruchsstimmung um 1968 wurden Körperinszenierun-

2 Zur sozialen Dimension der "Freisetzung" der Nacktheit in der Bundesrepublik Deutschland ab Mitte der 60er Jahre und ihrer anschließenden Vereinnahmung vgl. König, Oliver: Nacktheit. Soziale Normierung und Moral. Opladen 1990, S. 281-321.

3 Ich entlehe diesen Ausdruck einem Titel Michel de Certeaus, dessen Theorie sich mit einiger Sicherheit auch aus dem "kunstrevolutionären" Milieu der 60er Jahre (konkret: der Pariser *Internationale Situationniste*) speist. Vgl. de Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin 1988 (franz. Original Paris 1980).

gen und dabei insbesondere der entblößte Körper zu einem Mittel der politischen Auseinandersetzung. Nackte Tatsachen dienten nicht nur zur moralischen Skandalisierung der bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft, sondern auch zur Distinktion innerhalb der Protestbewegung beim Streit um das Prinzip von revolutionärem Diskurs oder hedonistisch-spontaner Aktion, reflexhafter Sinnlichkeit oder sinnstiftender theoretischer Reflexion. Selbstentblößung wurde zum nonverbalen, kynischen Argument, wie die Anekdote von der Störung der Vorlesung Theodor W. Adornos durch entblößte Frauenbrüste zeigt, die als emblematisch für diese Konfliktsituation gelten kann.⁴

Was für die Auseinandersetzung auf der politischen Ebene gilt, kann unter veränderten Bedingungen auch für die Suche nach der "richtigen" Form des Protests innerhalb des literarischen Feldes behauptet werden. Auch hier wurde mit der Gewalt des Nackten operiert. Das zeigt insbesondere das Beispiel Rolf Dieter Brinkmanns, der gegen die Tendenz zur Politisierung der Literatur, die mit der *Kursbuch*-Ausgabe vom November 1968 einen vorläufigen Höhepunkt erreichte⁵, entschieden auf eine Entsublimierung der Literatur setzte, die er nicht als Transportmittel für politische Weltanschauungen, sondern als Ort zur Schaffung sinnlich-"*unmittelbarer*" Bilder verstand. "Es ist tatsächlich nicht einzusehen, warum nicht ein Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19jährigen haben sollte, an die man gerne faßt",⁶ hielt er dem ideologiekritischen Urteil entgegen, mit dem Hans Magnus Enzensberger schon früh die amerikani-

4 Diese Anekdote wurde vielfach kolportiert, u.a. bei Peter Sloterdijk, der sie als eine Schlüsselszene für die von ihm durchgeführte *Kritik der zynischen Vernunft* vorstellt. Vgl. Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt/Main 1983, Bd. 1, S. 27f., sowie S. 219f.

5 Zur Kursbuchdebatte vgl. Briegleb, Klaus: 1968. Literatur in der antiautoritären Bewegung. Frankfurt/Main 1993, S. 22ff. sowie 221ff. Brinkmanns Reaktion auf die Rede vom Ende der Literatur ließ an Deutlichkeit nichts vermissen. Im schon erwähnten Rundfunkessay "Einübung einer neuen Sensibilität" bezeichnet er sie als "hysterischen Kollaps", der schon ein halbes Jahr später "nur noch lächeln" lasse (S. 147).

6 Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. In: ders.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974*. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 223-246, hier S. 227. Der Essay erschien erstmals als Nachwort zur Anthologie *Acid*, die Brinkmann zusammen mit Ralf-Rainer Rygulla 1969 herausgab.

sche Beat-Literatur belegt hatte.⁷ Brinkmann sah in der schroffen Distanzierung, mit der die Schriftsteller in der Bundesrepublik fast einmütig die Impulse einer subkulturellen Ästhetik zurückwiesen, die Leslie A. Fiedler unter dem Stichwort der "Postmoderne" als subversives transatlantisches Importgut offeriert hatte⁸, ein Symptom für elitäre Berührungsängste und letztlich die Unfähigkeit der Intellektuellen zum Ausleben libidinöser Wunschkontakte. Mit der Herausgabe zweier Anthologien, *Acid* und *Silverscreen*⁹, erreichten er und sein Freund Ralf-Rainer Rygulla es fast im Alleingang, der "neuen Sensibilität" der amerikanischen Kunstszene, die neben Fiedler insbesondere Susan Sontag kunsttheoretisch als einen notwendigen Paradigmenwechsel propagierte¹⁰, trotz der geschilderten Vorbehalte auch in der Bundesrepublik eine gewisse Bekanntheit zu verleihen. Brinkmann legte damit den Grundstein für einen literarischen "Underground", der die Forderung nach einer Literatur von "unten" nicht sozialpolitisch interpretierte, als didaktisches Projekt zur Alphabetisierung und Bewußtseinsbildung der Werktätigen, sondern körperlich, als Befreiung gesellschaftlich und individuell verdrängter Triebe.¹¹ Auch dieser Ansatz nahm für sich in Anspruch, emanzipatorische Wirkungen zu zeitigen und damit dem revolutionä-

-
- 7 Brinkmann bezieht sich bei seiner Kritik an Enzensberger auf dessen Aufsatz "Die Aporien der Avantgarde". In: ders.: Einzelheiten. Frankfurt/Main 1962, S. 290-315.
- 8 Zum Verlauf der Debatte, die im Anschluß an Leslie A. Fiedlers programmatischen Vortrag "The Case for Post-Modernism" im November 1968 vor allem in der Zeitschrift *Christ und Welt* geführt wurde, vgl. Schäfer, Jörgen: Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärliteratur in der Literatur der sechziger Jahre. Stuttgart 1998, S. 29ff., sowie Briegleb, Klaus (1993), S. 16-19.
- 9 Brinkmann, Rolf Dieter / Rygulla, Ralf-Rainer (Hg.): Acid. Neue amerikanische Szene. Darmstadt 1969. Brinkmann, Rolf Dieter (Hg.): Silverscreen. Köln 1969.
- 10 Nicht zufällig erschienen Susan Sontags kunsttheoretische Essays 1968 in deutscher Übersetzung: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Reinbek bei Hamburg 1968. Zum programmatischen Schlagwort der "New sensibility", das sich Brinkmann zu eigen machte, vgl. besonders die Aufsätze "Anmerkungen zu Camp" und "Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise" (ebd., S. 269-295).
- 11 Zu den verschiedenen Ansätzen einer "Literatur von unten", die Ende der 60er Jahre entstanden, vgl. Mattenkrott, Gundel: Literatur von unten – die andere Kultur. In: Briegleb, Klaus / Weigel, Siegrid (Hg.): Gegenwartsliteratur seit 1968 [= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 12]. München 1992, S. 153-181.

ren Ziel einer veränderten Gesellschaft näher zu kommen. Aber er ging nicht vom marxistischen Standpunkt eines Primats der ökonomischen Produktionsverhältnisse und der Figur des revolutionären Kollektivs aus, sondern setzte umgekehrt auf die Erweiterung von subjektiven Wahrnehmungs- und Erlebnisfähigkeiten. Das Stichwort von der "neuen Sensibilität", das in Amerika als Terminus der Kunsttheorie Furore machte, bekam beim Import in die bundesrepublikanische Situation, auf dem Höhepunkt der Protestbewegung, einen politischeren Anstrich. Explizit bezog sich Brinkmann bei der programmatischen Schilderung seiner Vision einer post-modernen Literatur im Vorwort zu *Silverscreen* daher auch nicht auf Susan Sontag, sondern auf Herbert Marcuse, um auf das "revolutionäre" Potential der von ihm angestrebten Entsublimierung der Literatur hinzuweisen:

The next generation needs to be told that the real fight is not the political fight, but to put an end to politics. From Politics to Metapolitics. From Politics to Poetry [...] Poetry, art, imagination, the creator spirit is life itself; the real revolutionary power to change the world; and to change the human body.¹²

Bei aller Abneigung gegen politische Diskurse und die "Unsinnlichkeit des Denkens abendländischer Intellektueller"¹³ wußte Brinkmann offensichtlich doch ganz gut, wie Theorien für sein eigenes Anliegen umfunktionierbar waren – ganz im Sinne seiner Forderung nach einem Wechsel von der konventionellen "Bedeutung" zur individuellen "Benutzung".

12 Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie 'Silverscreen'. In: Brinkmann, Rolf Dieter (1969), S. 7-32. Ich zitiere nach dem Abdruck in: Brinkmann, Rolf Dieter (1982), S. 248-269, hier S. 266. Als Quellenangabe des von mir nicht überprüften Marcuse-Zitates ist dort angegeben: *Running Man*, Special Issue. In: *Exstatic Revolution*, Vol. 1, No. 3-5, London 1969. Auch Marcuse stützte sich bekanntlich auf das Schlagwort von der "neuen Sensibilität", insbesondere in seinem 1969 erschienen Buch *Versuch über die Befreiung*, das in der antiautoritären Bewegung starke Rezeption erfuhr. Dazu Lampe, Gerhard: Ohne Subjektivität. Interpretationen zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns vor dem Hintergrund der Studentenbewegung. Tübingen 1983, S. 45-50.

13 Brinkmann, Rolf Dieter (1982), S. 227.

Wa(h)re Körper, einfache Bilder: "authentische" Sinnlichkeit zwischen Porno und Pop

Für die spezifische Situation der bundesrepublikanischen Literatur um 1968 ist nicht nur charakteristisch, daß die von Susan Sontag propagierte antihermeneutische Ästhetik der Oberfläche selbst von einem so dezidiert unpolitischen Autoren wie Brinkmann politisch übercodiert wurde, sondern auch, daß sie an Subtilität verlor. Die gesellschaftskritische Besetzung des Körpers und dessen Einsatz als ein sinnliches politisches Instrumentarium hatte zu einer Dramaturgie der Überbietung geführt, bei der die Signale immer drastischer werden mußten, um überhaupt noch öffentlich wahrgenommen zu werden. Die neue *Erotik der Kunst*, von der Sontag 1964 geschwärmt hatte¹⁴, mußte sich im Fahrwasser der "sexuellen Revolution" schon in einer verschärfsten Form darstellen, um noch die nötige Aufmerksamkeit auf sich lenken zu können. Brinkmanns Ästhetik der Entblößung situierte sich zweifellos schon von Anfang an in der Nähe des Pornographischen, aber diese Nähe wurde konkreter und expliziter, sobald sie sich auf das Bildmaterial zu beziehen begann, das im Zuge der medialen Freisetzung der Nacktheit zunehmend aus dem Bereich klandestiner privater Lüste in die Öffentlichkeit zu wandern begann.

An den Veränderungen von Brinkmanns Versuchen, zu einem bildhaften, an den Ausdrucksmöglichkeiten der Medien Film und Photographie orientierten Schreiben zu gelangen, läßt sich auch der Beschleunigungsprozeß ablesen, der die mediale Entsublimierung der öffentlichen Sphäre Ende der 60er Jahre kennzeichnete. Von den expliziten Penetrationsphantasien, die in der 1967 publizierten Erzählung *Strip* aus der Perspektive eines männlichen Stripshowbesuchers geschildert werden¹⁵, bis zur Abbildung des Penetrationsaktes als ein in den Text integrierter visueller Bestandteil des Gedichts *Va-*

14 Susan Sontags Aufsatz "Against interpretation", der erstmals 1964 erschien, endete bekanntermaßen mit der Forderung *Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst* (zit. nach Sontag, Susan: Gegen Interpretation. In: dies. (1968), S. 9-18, hier S. 18).

15 Brinkmann, Rolf Dieter: *Strip*. In: Dollinger, Hans (Hg.): Außerdem. Deutsche Literatur minus Gruppe 47 = wieviel? München, Bern, Wien 1967, S. 377-382; Nachdruck in: Brinkmann, Rolf Dieter (1982), S. 61-71.

nille im Jahr 1969¹⁶ ist es vielleicht ein kleiner, aber doch signifikanter und folgenreicher Schritt. Er zeugt vom veränderten Status ästhetischer Einbildungskraft in einer Gesellschaft, die immer stärker von der Proliferation optischer Reize geprägt wurde. Während der Versuch Brinkmanns, mit *Strip* einen Text zu produzieren, welcher der Perspektive und Logik eines voyeuristischen, männlichen Kamerauges folgt¹⁷, noch eine Übersetzung des Bildmediums ins Medium der Sprache leistete, ist *Vanille* von der direkten Konfrontation zwischen Bild und Text gekennzeichnet, die beide als gleichwertiges Material der ästhetischen Gestaltung fungieren, was sich übrigens nicht nur in der Verwendung von aus Zeitschriften und Prospekten ausgeschnittenen Photos zeigt, sondern auch im Versuch, durch variierende Gestaltung der Typographie den Bildwert der Buchstaben zu betonen.¹⁸

Beide Texte markieren damit unterschiedliche Etappen innerhalb Brinkmanns kontinuierlichem Bestreben, die Literatur einer sinnlichen Oberflächenästhetik zu öffnen. Während es dem Autor in seinen frühen Prosastücken in deutlicher Auseinandersetzung mit dem Modell des *Nouveau Roman* dabei noch vorrangig um eine literarische Konstruktion filmischer Wahrnehmung ging, liegt der Akzent seit 1968 im Sinne der Popästhetik auf dem Gebrauch von Bildern

-
- 16 Brinkmann, Rolf Dieter: *Vanille*. In: Schröder, Jörg (Hg.): *Mammut. März Texte 1&2, 1969-1984*. 2. Aufl. Herbstein 1984, S. 107-140, Abbildung S. 139. Es muß allerdings gesagt werden, daß diese direkte Penetrationsdarstellung eine Ausnahme bildet innerhalb Brinkmanns Umgang mit pornographischem Material. Üblicherweise blieb es bei der Verwendung von Pin-Ups, wie sie in den zeitgenössischen Illustrierten von *Stern* bis *Spiegel* zu finden waren. Das Bildmaterial, mit dem Brinkmann 1968/69 arbeitete, entstammte generell nicht auf Pornographie spezialisierten Magazinen und ist daher umso repräsentativer für die Entsublimierung der Öffentlichkeit.
- 17 Für eine gendertheoretisch angelegte Analyse der skopischen Ökonomie, die den Text bestimmt, vgl. Öhlschläger, Claudia: *Der Text als Auge: Rolf Dieter Brinkmanns 'Strip' (1967)*. In: dies.: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i. Br. 1996, S. 156-161.
- 18 Daß Brinkmann dabei die visuelle Poesie der Avantgarden der ersten Jahrhunderthälfte im Blick hatte, wird durch die explizite Referenz auf Apollinaire deutlich: "Es grüßt uns sehr/ Herr Apollinaire: 'HALLO'" (Brinkmann, Rolf Dieter: *Vanille*, S. 112).

als vorgefundenem Alltagsmaterial.¹⁹ Film und Photographie haben auch in dieser Phase weiterhin eine Vorbildfunktion für die Literatur, aber das Vor-Bild tritt nun zunehmend als abgebildeter Gegenstand in Erscheinung, der konkret benutzt werden kann. Der Fokus hat sich von der Konstruktion eines möglichst sinnfreien, die äußersten Eigenschaften registrierenden und jede Deutung vermeidenden Blicks auf die Objekte verschoben, hin zum Umgang mit den Objekten. Die in der Situationistischen Internationale bereits Ende der 50er Jahre theoretisch ausgearbeitete Vorstellung vom *détournement*, vom Entwenden und Umfunktionieren der Gegenstände, die aus ihren sozialen Gebrauchsnormen losgelöst und damit den individuellen Bedürfnissen der Subjekte zugänglich gemacht werden sollen²⁰, spielte auch eine wichtige Rolle für Brinkmanns Bildkonzeption in der popästhetischen Phase um 1968. Das geht besonders aus den programmatischen Texten zu *Silverscreen* und *Acid* hervor, in denen die in den Studentenaufständen ausgemachte "neue Sensibilität" als eine erfolg-

19 Zu Brinkmanns Auseinandersetzung mit dem *Nouveau Roman* u.a. Strauch, Michael: Rolf Dieter Brinkmann: Studie zur Text-Bild-Montagetechnik. Tübingen 1998, S. 35–41. Jörgen Schäfer, der Brinkmanns Ästhetik insgesamt sehr kennnisreich und einleuchtend im Kontext der Pop-Literatur der 60er Jahre interpretiert, neigt m. E. allerdings zu stark dazu, die Differenzen und Spannungen, die zwischen den einzelnen Phasen durchaus existierten, zu verwischen. Der Einfluß des *Nouveau Roman* wirkt bei ihm daher etwas reduktionistisch als bloße Vorstufe auf dem Weg zur Pop-Art, die so als Ziel- und Endpunkt der literarischen Entwicklung Brinkmanns erscheint. Vgl. Schäfer, Jörgen (1998).

20 Zur Konzeption der Zweckentfremdung ("*détournement*") in der *Internationale Situationniste* vgl. Debord, Guy-Ernst / Wolman, Gil J.: Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung. In: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt und Roberto Ohrt. Hamburg 1995, S. 20–26. Die Bedeutung der *Situationistischen Internationale* für Brinkmann und die künstlerische Protestkultur um 1968 wurde in der Forschungsliteratur meines Wissens bislang ignoriert, obwohl über die Vermittlung der Münchner Künstlergruppe SPUR und der Berliner Kommune 1 sicherlich direkte Rezeptionszusammenhänge nachweisbar wären. Das Fahnden nach möglichen Quellen ist m.E. dabei jedoch weniger von Interesse als das Konstatieren auffälliger ästhetischer Parallelitäten. Die *Situationistische Internationale* ist in dieser Hinsicht besonders erwähnenswert, weil sie maßgeblich an der Verknüpfung der "klassischen" europäischen Avantgarden mit den Einflüssen der amerikanischen Popästhetik beteiligt war, die auch für Brinkmann (wenigstens in der Phase um '68) kennzeichnend ist.

reiche Zweckentfremdung der Bilder aus einem zerstörerisch-mechanistischen Reproduktionszusammenhang interpretiert wird:

Eine globale Empfindsamkeit beginnt sich anzudeuten, wie sie auch in den Studentenaufständen überall wirksam wird. Es ist *ein Aufstand gegen die dreckigen Bilder, die andere dreckige Bilder nach sich ziehen* und so lange als einzige "wahre" Bilder verstanden werden: gegen den mörderischen Wettkampf, konkurrenzfähig zu sein, gegen die besinnungslos hingenommenen Gewaltakte, gegen das Auslöschen des Einzelnen in dem alltäglichen Terror. Die alltäglichen Dinge werden vielmehr aus ihrem miesen, muffigen Kontext herausgenommen, sie werden der gängigen Interpretation entzogen, und plötzlich sehen wir, wie schön sie sind... ein Schlittschuh, der über die Eisfläche gleitet, eine Hand, die einem Hund Hundefutter hinhält, mein liebstes Gemüse broccoli – denn die alltäglichen Sachen und Ereignisse um uns sind terrorisiert worden; dieser winzige, aber überall verteilte Terror wird zersetzt, das konkrete Detail befreit.²¹

Die Rede vom Aufstand gegen die Bilder durch ihren subjektiven, befreienden Gebrauch, macht deutlich, daß der Vorwurf vom zynischen Einverständnis mit der spätkapitalistischen Konsumkultur, den zeitgenössischen Kritiker der Popästhetik gerne vorwarfen (wenn sie nicht sogar, wie etwa Martin Walser, auf den Faschismusvorwurf verfielen²²), zu kurz greift und wenigstens im Falle Brinkmanns die Intentionen des Autors verfehlt.²³ Von Entfremdungskritik im Sinne der Frankfurter Schule zu reden und Brinkmanns Gebrauch der Oberflächen aufklärerische Absichten zu unterstellen, ist jedoch

21 Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen 1969..., S. 250f.

22 Walser konnte, seiner damaligen ideologiekritischen Position entsprechend, im subjektiver Zugang zur Konsumkultur lediglich mangelndes politisches Bewußtsein erkennen und witterte "Bewußtseinspräparate für die neueste Form des Faschismus". So der warnende Schluß in seiner Reaktion auf Fiedler, Leslie: Über die Neueste Stimmung im Westen. In: Kursbuch 20 (März 1970), S. 19-41.

23 Die Kritik an der Popästhetik verblieb dabei lange Zeit auf der Ebene bloßen Resentiments oder der geschilderten ideologiekritischen Besserwisserei. Eine Ausnahme bildete sicherlich die materialreiche Arbeit von Jost Hermand, der sich als Literaturwissenschaftler schon früh mit dem Pop-Phänomen auseinandersetzte und dessen Kritik einer nicht nur flüchtigen Kenntnis der Gegenstände entstammte. Vgl. Hermand, Jost: Pop International. Eine kritische Analyse. Frankfurt/Main 1971.

kaum weniger reduktionistisch.²⁴ Zur "Enthüllung" gesellschaftlicher Zusammenhänge fehlte dem rebellischen Pop-Literaten die notwendige Distanz zu seiner reizenden Umwelt, ein Distanzmangel, der sich positiv auch als Nähe zu den von ihm behandelten Gegenständen formulieren läßt und so eher die spezifische ästhetische Qualität seiner literarischen Schreibweise bezeichnet. Auf den schönen Schein der bunten Warenwelt reagierte Brinkmann literarisch gerade nicht reflexiv, sondern mit dem Versuch einer Selbstbehauptung *innerhalb* des Scheinhaften, da ihm der Glauben an eine "erste" Natur jenseits der künstlichen Bilder abhanden gekommen war.²⁵ Bei der Suche nach lyrischen Bildmomenten, nach einer sinnlichen Präsenz, die frei von konventionellen Sinnzuschreibungen bleiben sollte, rückten Brinkmann Ende der 60er Jahre die tatsächlich existierenden, massenmedial verbreiteten Bilder derart stark auf den Leib, daß sie nicht mehr zu umgehen waren, sondern ein Umgang mit ihnen gefunden werden mußte.

Die 1968 veröffentlichte Gedichtsammlung *Godzilla* kann das Spannungsfeld besonders anschaulich machen, in das seine Poetik des "einfachen", sinnlich-sinnlosen Bildes geriet, sobald sie sich mit der Vermarktung der Sinnlichkeit im öffentlichen Raum auseinanderzusetzen hatte. Ausgangspunkt sind in diesem Band bunte Illustriertenphotos von leicht bekleideten, nur in Ausschnitten dargebotenen, meist verführerisch lächelnden Frauen, die buchstäblich von der "deary speach" pornographischer Phantasien überschrieben werden (Abb. 1).²⁶ Eine Überschreibung, die als doppelter Beschmutzungs-

24 In dieser Richtung insbesondere Lampe, Gerhard (1983), sowie tendenziell auch Späth, Sibylle: Rettungsversuche aus dem Todesterritorium. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns. Frankfurt/Main u.a. 1986.

25 Stellvertretend für viele ähnliche Bekenntnisse dieses Glaubensverlustes kann die Formulierung aus Brinkmanns poetologischem Essay "Die Lyrik Frank O'Haras" zitiert werden: "Wir leben in der Oberfläche von Bildern, erben diese Oberfläche, auf der Rückseite ist nichts – sie ist leer" (in: Brinkmann, Rolf Dieter (1982), S. 215b). Zur Kategorie der "Oberfläche" als dem Schlüsselbegriff zum Bildverständnis Brinkmanns vgl. auch Strauch, Michael (1998), S. 47-52.

26 Um einen angemessenen Eindruck dieser Überschreibung zu gewinnen, sollte man unbedingt einen farbigen Originalband konsultieren. Die Schwarzweißreproduktion, auf die ich hier verweisen muß, läßt den Kontrasteffekt zwischen Bild und Text naturgemäß verblassen. Beim Nachdruck der *Godzilla*-Gedichte in der leicht zugänglichen Anthologie *Standphotos* (Brinkmann, Rolf Dieter: *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. Reinbek bei Hamburg 1980) verzichtete man leider auf

vorgang angelegt ist: Als materielle Beschmutzung, weil die bildlichen Unterlagen teilweise von schwarzen Lettern überdeckt werden und dadurch ihre Farbigkeit einbüßen; vor allem aber als symbolische Beschmutzung, weil die über die Schrift transportierten sexuellen Imaginationen durch ihre extreme Gewaltsamkeit schockierend wirken und in diesem Schock die verführerische Attraktion brechen, die von den erotischen Posen der reizenden Illustriertenschönheiten ursprünglich einmal ausgehen sollte. Ein voyeuristischer Genuss der schönen Frauenkörper will sich nicht mehr einstellen, nachdem der pornographische Text entziffert wurde, der mit drastischer Eindeutigkeit auf der triebhaften Gewaltsamkeit sexuellen Begehrens insistiert und damit den Körper des Blickes ins Spiel bringt, der zum Funktionieren des voyeuristischen Dispositivs unsichtbar zu bleiben hat. Die Worte des aus japanischen Science-Fiction-Filmen bekannten Monsters Godzilla konfrontieren das warenästhetische Versprechen nach sinnlicher Befriedigung, das von den überschriebenen Bildern ausgeht, brutalstmöglich mit der Todesverfallenheit des Körpers. Sie weisen auf das destruktive Triebpotential hin, das sich im hedonistischen Konsumrausch fröhlich-besinnungslos auslebt. Ein pornographisches memento mori, ganz zeitgemäß über das Telefon verkündet:

Godzilla telefoniert so gern

Er nahm
das
Telefon
zur Hand

und fragte
nach
der Farbe
ihrer Schamhaare

Farbe und tilgte so den visuellen Reiz der Illustriertenphotos, die nunmehr lediglich als eine monotone Wiederkehr der immergleichen Verführungsposen erscheinen.

dann sagte er
 vergnügt
 hier
 ist der Tod
 sie werden
 abgeholt
 jetzt
 gleich
 vom Körper
 abgerissen
 mitgenommen
 und dann

weggeworfen

In der Tat sind die Männerphantasien Godzillas, die auf der Oberfläche der Illustriertenphotos sichtbar werden, nicht schön, sondern obszön und verletzend. Die Aggressivität, die sich in Brinkmanns Beschmutzung von "sublimeren" Formen der vermarktetene Nacktheit offenbart, ist dabei jedoch als ein kritischer Akt der Gegenaufklärung unzutreffend beschrieben. Die Rede von der "Freilegung verborgener Strukturen, die eine Reflexion über die realen Ursachen einer verkrüppelten und beschädigten Sexualität" ermöglichen solle²⁷, mag zwar nett gemeint sein und zur Ehrenrettung des Autors moralisierenden Beistand leisten, sie ignoriert mit ihrer Tiefenrhetorik jedoch geradewegs die Prämisse, unter der Brinkmann mit seiner Bildpoetik angetreten war, nämlich daß es keine Alternative zum "Leben in der Oberfläche" geben könne.²⁸ Seine Lyrik sucht das vorfabrizierte, alltägliche Oberflächenmaterial der Konsumgesellschaft keineswegs auf, "um seine Wirklichkeit zu entschleieren"²⁹, sondern um durch einen anderen Umgang mit ihm die Möglichkeit zum eigenen, sponta-

27 Späth, Sibylle (1986), S. 176.

28 Ich erinnere dazu noch einmal an die kategorische Formulierung aus dem Essay zur "Lyrik Frank o'Haras" (vgl. Fußnote 25).

29 Lampe, Gerhard (1983), S. 114.

nen Erleben zu schaffen. Die Konfrontation zwischen dem pornographischen Imaginären und den realen Images der Werbung soll weniger Raum fürs Nachdenken als Platz für subjektive Empfindungen bereiten, indem die "fixierten" Bilder in eine spannungsvolle Bewegung gebracht werden und sich damit dem Ereignis "authentischer" Subjektivität öffnen. Im emphatischen Festhalten an der Utopie vom eigenen, gesellschaftlich undeterminierten Erleben blieb Brinkmann dabei wesentlich stärker dem romantischen Aufbegehen der amerikanischen Beatniks verpflichtet als den "coolen" Maskeraden eines Andy Warhols.³⁰ Seine Oberflächenästhetik zielte weder auf eine ideologische Kritik der Warengeellschaft, noch auf eine wie immer ironisch zu verstehende popästhetische Reauratisierung der Ware. Angestrebt war vielmehr eine entsublimierende Entblößung der eigenen Befindlichkeit. Besonders deutlich lässt sich dies am photographischen Selbstporträt ablesen, mit dem der Autor den *Godzilla*-Band abschließt und den eigenen Körper unmissverständlich in Szene setzt (Abb. 2). Im Zentrum der Inszenierung steht nicht die Aura der Ware, sondern der häßliche männliche Konsument: Splitternackt und nicht eben idealschön, Zigarette rauchend und nur den Penis "schamhaft" mit einer Dose *Vim*-Scheuerpulver verdeckt, verkörpert der Dichter hier selbst die Rolle des gewalttätigen und sexistischen Konsummonsters *Godzilla*, denn die Konsumgegenstände, die er um sich herum gehäuft hat, bestehen nicht nur aus Lebensmitteldosen, sondern auch aus einem kopflosen weiblichen Körper, der ganz auf seine Geschlechtlichkeit reduziert erscheint und so zu einer "Büchse" neben vielen anderen wird.³¹ – Eine Art pornographische

30 Systematischer, als das hier der Fall sein kann, verglich Gerd Gemünden die ästhetischen Konzeptionen Rolf Dieter Brinkmanns und Andy Warhols: *The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann Learned from Andy Warhol*. In: *The German Quarterly* 68:3 (1995), S. 235–250.

31 Brinkmann spielt in seiner Bildinszenierung sicher bewußt mit der vulgären Bezeichnung des weiblichen Genitals als "Büchse". Vgl. den Eintrag "Büchse" bei Borneman, Ernest: *Sex im Volksmund. Die sexuelle Umgangssprache des deutschen Volkes*. Reinbek bei Hamburg 1971. Psychonalytische Untermauerung liefert Sigmund Freud: *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. II: *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main 1989, S. 169.

Variante zu Warhols berühmter *Campbell-Soup*, auf die das Photo versteckt, aber doch wahrnehmbar anspielt.³²

Mit dieser abschließenden Geste der Selbstentblößung authentifiziert Brinkmann die zuvor vorgenommene textuelle Beschmutzung der Warenästhetik im Rückgriff auf das eigene, nackte Leben – wobei der Eindruck der Authentizität weniger durch das Zeigen des nackten Körpers selbst, als durch den offensichtlich privaten Charakter des Inszenierungsraums und die schlechte Bildqualität der Schwarzweißaufnahme entsteht. Noch einmal wird das voyeuristische Dispositiv gebrochen und die Schaulust an der posierenden weiblichen Geschlechtlichkeit gründlich verdorben, indem der Blick des Betrachters dem Blick des unappetitlichen Monster-Mannes ausgeliefert wird. Aus feministischer bzw. gendertheoretischer Perspektive muß man sicherlich auch dieser Nacktheitsinszenierung Phallogentrismus, Reproduktion tradiert Geschlechterrollen und die Funktionalisierung des Bildes der Frau zur Errichtung männlicher Autorschaft vorwerfen. Man wird aber auch feststellen können, daß Brinkmanns Sehnsucht nach "einfachen" Bildern in der Auseinandersetzung mit der medial freigesetzten und vermarkten Nacktheit um 1968 eine andere ästhetische Qualität gewonnen und sich die Position des männlichen Subjekts dabei doch deutlich verändert hat. Während sich dieses Subjekt zuvor, etwa im schon erwähnten *Strip*-Text, an die Stelle eines Kameraobjektives projizierte und den Oberflächenreiz der wahrgenommenen Objekte dadurch mit dem selbstvergessenen, weil den Körper absentierenden Blick der Apparatur registrieren konnte, setzt es sich jetzt, in frontaler Auseinandersetzung mit den Bildern, unter Einsatz des eigenen Körpers selbst mit aufs Spiel. Der etwas dramatische Ton dieser Formulierung ist dabei durchaus nicht unangemessen, bedenkt man die Radikalität der aggressiven Selbstentblößungen Brinkmanns in dieser Zeit (Zeitgenos-

32 Die Anspielung auf die zur Pop-Ikone gewordene *Campbell-Suppendose* ist am Detail der Dose zu bemerken, die rechts neben Brinkmanns Bein steht. Der Schriftzug des Markennamens endet auf "belli" und gleicht in der gewählten Schrifttype auffällig dem amerikanischen Produkt. Daß dieser Bezug auf Warhol tatsächlich intendiert war, zeigt sich auch an der Tatsache, daß Brinkmann sein Selbstporträt noch einmal im Gedicht *Vanille* verwandte, wo explizit auf die berühmte Dose referiert wird: "Im Anfang war die Dose (Inhalt Suppe/ nämlich Campbells Soup zu 17 ½ cent)"; Brinkmann, Rolf Dieter: *Vanille*, S. 122.

sen kolportieren, daß er bei seinem kynischen Körper-Protest soweit gegangen sein soll, vor laufender Kamera zu masturbieren).³³ Das Erlebnis sinnlicher Augenblickshaftigkeit, das im 1967 veröffentlichten Gedicht *Einfaches Bild* beim imaginären voyeuristischen Blick unter den Rock der Frau mit melancholischer Lust genossen werden konnte³⁴, scheint jedenfalls in *Godzilla*, nur ein Jahr später, von der Realität vermarkter Nacktheit bereits so stark bedroht, daß der Autor zur Verteidigung des Innenraums seiner eigenen (männlichen) Phantasie gegen den Ansturm der Außenreize schritt. Die Exaltation des Tonfalls, den Brinkmann bei seiner Suche nach einer "authentischen" Sinnlichkeit zwischen Porno und Pop gerade auf dem Höhepunkt der antiautoritären Protestbewegung anschlug, zeugt weniger von Sicherheit als von ambivalenter Angstlust. Hinter den euphorischen Proklamationen vom Glück im Zentrum der Dinge³⁵ lauerte bereits der Umschlag von der Begeisterung am Alltagsmaterial in einen geradezu phobischen Ekel vor der Reizüberflutung durch den zivilisatorischen Wort- und Bildmüll, wie er sich dann nach Brinkmanns Krise Anfang der 70er Jahre in den posthum publizierten Materialbänden offenbarte.³⁶

Daß die rückhaltlose Hingabe des Autors an eine sensualistische Oberflächenwahrnehmung nicht Ausdruck eines naiven Hedonismus war, sondern eher als strategischer Versuch zur Bewältigung einer Identitätskrise zu verstehen ist, zeigte sich dabei bereits in seinem

33 So die Aussage von Dieter Wellershoff in seinem Gespräch mit Gunter Geduldig und Marco Sagurna (Hg.): *Too much. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann*. Aachen 1994, S. 123. Die Super-8-Filme, mit denen Brinkmann unter Einfluß der Produktionen aus Warhols *Factory* kurze Zeit experimentierte, sind meines Wissens für die Öffentlichkeit wenigstens momentan nicht zugänglich.

34 "Ein Mädchen / in / schwarzen / Strümpfen / schön, wie sie / herankommt / ohne Laufmaschen. / Ihr Schatten / auf / der Straße. / ihr Schatten / an der Mauer. / Schön, wie / sie / fortgeht / in schwarzen / Strümpfen / ohne Laufmaschen / bis unter / den Rock"; aus der Anthologie *Was fraglich ist wofür*. Köln, Berlin 1967. Zit. nach Brinkmann, Rolf Dieter (1980), S. 124.

35 *Wir werden endlich im Zentrum der Dinge glücklich sein* lautete das Motto Frank O'Haras, dem sich Rolf Dieter Brinkmann zustimmend anschloß: Brinkmann, Rolf Dieter: *Notizen 1969...*, S. 249f.

36 Vgl. Brinkmann, Rolf Dieter: *Rom, Blicke. Reinbek bei Hamburg* 1979. Ders.: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch)*. Reinbek bei Hamburg 1987. Sowie ders.: *Schnitte. Reinbek bei Hamburg* 1988.

Romandebüt *Keiner weiß mehr*, das als gültiger Ausdruck einer "neuen literarischen Generation"³⁷ rezipiert wurde und Brinkmann erstmals größere Aufmerksamkeit im Feuilleton verschaffte. 1968 erschienen, aber bereits zwei Jahre zuvor begonnen, bildet dieses Prosawerk nicht nur eine Brücke zwischen Brinkmanns frühen Schreibexperimenten im Umfeld des "neuen Realismus" und der späteren popästhetischen Phase, er liefert zugleich die leidensvolle subjektive Vorgeschichte zur Aufbruchseuphorie in den späten 60ern.

Keiner weiß mehr: nacktes Leben zwischen Sinnkrise und Sinnlichkeitsutopie

Der Roman setzt dort an, wo das 1966 veröffentlichte kurze Prosastück *Nichts weiter* aufhörte: an einem detailliert, in einer Art Wahrnehmungsprotokoll beschriebenen Augenblick angespannter Stille, der einen kurzen Moment der Pause bedeutet im gewaltgeprägten Geschlechterkampf zwischen einem anonym bleibenden Mann und einer ebenso anonymen Frau.³⁸ Der Stillpunkt, den *Nichts weiter* festhält, bezeichnet auch das leere Zentrum, um das der Roman mit seiner obsessiven, fortschrittslosen Bewegung im Kreise rotiert.³⁹ Es ist die Leere einer privaten Sinnkrise, in der der männliche Protagonist steckt, als dessen Vorbild stets der reale Autor erkennbar bleibt. Die intendierte Selbstenblößung, die Brinkmann mit dem über viele konkrete, quasi-empirische Einzeldetails erreichten Kurzschluß zwischen Realität und Fiktion leistet, folgt dabei jedoch nicht dem konventionellen Erzählaufbau des autobiographischen Genres. Das Leben des Autor-Protagonisten wird nämlich nicht als chronologisch verlaufende Geschichte aus der Perspektive eines Rückschau haltenden Ich-Erzählers ex post beschrieben, sondern als Protokoll eines

37 Schulze-Reimpell, Werner: Kampfplatz Ehe. Der Roman einer neuen literarischen Generation. In: Christ und Welt, 5.4.1968, S. 41.

38 Brinkmann, Rolf Dieter: Nichts weiter. In: ders. 1982, S. 72-76. Die Erzählung erschien erstmals im Merkur 20:219 (1966), S. 550-555.

39 Zur Kreisbewegung als Strukturprinzip des Romans vgl. Chittka, Nicola: Kreisbewegung – Rolf Dieter Brinkmanns 'Keiner weiß mehr'. In: Welfengarten 8 (1998), S. 132-141.

subjektiven Bewußtseins heraus im Akt der Darstellung erzeugt, also performativ hervorgebracht. Eine selbst völlig neutral bleibende Erzählinstanz registriert den Wahrnehmungs- und Erlebnishorizont einer Figur, die stets der bestimmende und ausschließliche Zugang zum Geschehen bleibt.⁴⁰ Die im Titel ausgestellte erkenntnistheoretische Skepsis wird so als formales Darstellungsprinzip umgesetzt; tatsächlich weiß keiner mehr vom oder über das Leben des Protagonisten als dieser selbst: weder Autor noch Erzähler, und erst recht nicht der Leser, der als Mitwisser wider Willen im Bewußtseinszimmer der männlichen Figur eingeschlossen wird. Er sieht sich so den obsessiven Selbsterkundungen eines namenlos bleibenden Mannes ausgeliefert und dessen Beziehungsproblemen mit einer ebenso namenlosen "Sie" und dem störenden Kind, das schon grammatisch auf den Status einer bloßen Sache festgeschrieben wird.

In der formalen Annäherung an eine "filmische", an der äußeren Materialität der Dinge orientierten Wahrnehmung⁴¹ und der Verweigerung einer linear verlaufenden, chronologisch aufgebauten Geschichte trifft sich Brinkmanns Text mit den Anliegen des *Nouveau Roman*. Allerdings bleibt er anthropozentrisch auf das subjektive Befinden und Selbstbewußtsein eines Individuums gerichtet, das nicht durch die Objektwelt abgelöst ist, sondern in eine verzweifelte Konkurrenz zu dieser tritt. Einfach und ohne Bedeutung da zu sein wie ein Ding, wird gleichermaßen Wunschvorstellung wie Alpträum des jungen Familienvaters, der keinen Ausweg aus seiner privaten Misere findet, dieser "Niederlage, die dauerte und nach außen hin so et-

40 In erzähltheoretischer Terminologie ist Brinkmanns Verfahren wohl am besten als "erlebte Rede" (bzw. "style indirect libre") zu bezeichnen.

41 Es steht außer Frage, daß der Film als ein Leitmedium für die Ästhetik der Oberfläche in den 60er Jahren fungierte. Das gilt nicht nur für Rolf Dieter Brinkmann, der den "Film in Worten" als sein literarisches Anliegen definierte (vgl. Der Film in Worten, in: ders. 1982, S. 223-247), sondern ebenso für Alain Robbe-Grillet, der mit seinen "ciné-romans" nicht zu unrecht als ein herausragender Exponent filmischen Schreibens gilt. Auch Susan Sontag sah ihr Ideal einer oberflächlichen Kunst im Film verwirklicht: "Theoretisch ist es möglich, den Interpreten auf eine andere Weise zu entgehen, durch Kunstwerke nämlich, deren Oberfläche so geschlossen und klar, deren Impuls so stark und deren Sprache so direkt ist, daß das Werk sein kann, nun, ganz einfach sein kann, was es ist. Ist das heute praktisch möglich? Im Film, meine ich, ist dieses Prinzip bereits verwirklicht. Daher ist der Film gegenwärtig die lebendigste, erregendste und bedeutendste aller Kunstgattungen" (Gegen Interpretation, in: Sontag, Susan (1968), S. 16).

was wie Liebe war".⁴² Nacktheit erscheint im Verlauf seines assoziationsgeleiteten "stream of consciousness" als der körperliche Zustand für die ambivalente Sehnsucht nach einer "bloßen", funktions- und grundlosen Präsenz. Als ein solches Moment der Authentizität taucht an zentraler Stelle, nicht zufällig genau in der Mitte des Textes, die Erinnerung an die Begegnung mit einer Prostituierten auf, die bewußtlos am Boden lag:

Der Pullover schob sich wieder hoch und ließ weiß ein Stück Bauchfläche sehen wie herausgequollen aus dem Stoff, weich, sehr fleischig, ein Fleck, atmend, den er hochzuziehen versuchte, an sich heran, und den er kurz, da er sie, die Frau, unter ihm erschlafft auf der Straße liegend, hochzuziehen versuchte, in den Händen hatte [...] er sah auf sie wieder herunter, wie sie da zusammengefallen lag, ein großes Bündel, ganz durcheinandergeraten als ein dichtes fleischiges Gefühl davon in ihm, innen da, ein Stück Nacktheit, Haut, die Bauchfläche, Nuttenfleisch, ein Stück Nuttenfleisch, ohne daß er aber diese kleine spießige Erregung spürte wie sonst, wenn er durch den Durchgang ging. Das hier war weich in ihm abgedrückt, war intensiv da, diese nackten weißen Stellen an ihr hatten ihm eingeleuchtet, ohne daß er sich darum bemüht hatte, sie waren einfach da, warm, weich, etwas fett, und er konnte sie später, wenn er wollte, noch immer an seinen Händen spüren, warm, weich, etwas fett die Stellen, ganz da, keine Reste, das ganze war keine Geschichte, die sich für etwas anderes erzählen ließ, was es nicht war, aber man dafür hielt, als sei es eine Geschichte [...] (S. 96f)

Die plötzliche intime Berührung mit dem sonst nur als konsumierbaren Warenkörper wahrgenommenen "Nuttentfleisch" wird nachgerade zu einem profanen Erweckungserlebnis stilisiert, zum lustvollen und erhabenen Ereignis, dessen Intensität den Protagonisten übermannt und in ihren Bann schlägt, wie die mehrfache unwillkürliche Wiederkehr der Szene im Laufe der Erzählung bestätigt. Es ist das Versprechen der geschichtslosen Augenblickshaftigkeit der Sinne, das zwar jeder Ware anhaftet, aber sich erst erfüllen kann, wenn diese von ihrem Zweck erlöst wird. Erst in dem Augenblick, in dem die Hure in unschuldiger Bewußtlosigkeit gänzlich verfügbar ist, wird

42 Ich zitiere nach der Taschenbuchausgabe von Brinkmann, Rolf Dieter: Keiner weiß mehr. Reinbek bei Hamburg 1970, S. 41. Einfache Seitenangaben im Text beziehen sich im folgenden auf diese Quelle.

sie zugleich aus ihrer sexuellen Geschlechtsfunktion befreit und erlangt so den Status eines "authentischen" Objekts. Soweit die ein wenig mystische, obgleich unfromme Männerphantasie Brinkmanns, über deren regressive Züge man sich nur lustig machen oder aber politisch korrekt ärgern könnte⁴³, wäre sie nicht in den Kontext einer Prosa eingebettet, die sich solcher Phantasien nicht mehr bedient, um mit ihrer Hilfe die Fiktion überlegener männlicher Autorschaft zu errichten. Die Position des Autors gerät in *Keiner weiß mehr* vielmehr in den Strudel eines Selbstzweifels, der literarisch mit einer Eindringlichkeit und obsessiven Genauigkeit dargestellt ist, die dem Leser eigentlich nur die Möglichkeit läßt, sich sofort in Distanz dazu zu begeben oder sich ihr vorbehaltlos auszusetzen. Es handelt sich um eine Selbstantentblößungsliteratur, die sich dem Ideal einer "authentischen" Nacktheit verschreibt, das alles andere als schön ist. Intendiert ist eine Entblößung des Alltags, der möglichst direkt und unverfälscht, d. h. auch in seinen schmutzigen und unappetitlichen Facetten zur Schau gestellt werden soll. Das Bekenntnis des Protagonisten zum Exhibitionismus darf man getrost auch als ein poetologisches Prinzip auffassen, das die Form des Romans selbst bestimmt:

Sie hatte gesagt, was weißt du denn von mir, was, wie ich bin, eigentlich. Er sagte sich, daß sie ihm damit nur hinhalten wollte, ein einfacher Trick, der ihm so leicht durchschaubar vorkam [...] Jeder versteckte sich vor dem anderen, ganz offensichtlich, und deswegen, hast du mich gefunden, glaubst du, das wär ich nun. Aber das ist nur gedacht. Es ist nicht wahr. In Wirklichkeit bin ich anderes, ich bin da, so, und gar nicht versteckt, wenn du das glaubst. Und nehmen wir an, daß es tatsächlich so ist. Dann blieb doch nur eines übrig, das nämlich so auszusprechen, Satz um Satz, Gedanken nach Gedanken wie Schichten von Kleidung, die man auf sich gepackt hat, um nicht zu frieren, Unterkleidung, Ober-

43 Nicht zufällig geht der nachhaltige Eindruck des *Nuttenfleischs* gerade nicht von einer Körperregion aus, die sexuell konnotiert ist, sondern von der "mütterlichen" Bauchregion. Daher auch die Assoziation mit den Attributen der Wärme und Weichheit, die an die intrauterine Geborgenheit des Fötus denken lassen. Die Phantasie des betrachtenden Mannes dringt in einer Art invertiertem Geburtsvorgang gleichsam durch den Bauchnabel direkt in die Gebärmutter. Die Beschreibung des Frauenkörpers changiert in der zitierten Szene somit zwischen den beiden Polen, auf die das männliche Imaginäre die sexuelle "Natur" der Frau traditionell festzuschreiben versucht hat: Mutter oder Hure.

hemden, Hosen, Socken, Schuhe, Jacken, Schlipse, Mäntel, ein Schal. Aber einmal mußte man das alles doch ablegen können, vielleicht um den Preis, daß man dann etwas fror. Man mußte sich aber hinstellen und sich zeigen, ohne Rücksicht, ob es vorteilhaft war, denn schließlich konnte man sich immer noch so hindrehen, daß es irgendwie selbst dann noch etwas vorteilhaft wirken mußte, weil der andere, der zusah, auch seine Kleidungspacken abgelegt hatte und auch wie man selber nackt war. [...]. Und die Blöße, die man einander dann dort zeigte, war nicht nur bloß Haut. Es waren genauso auch Pickel, wenige, winzige, oben am Gesäß. (S. 91)

Es kann kaum verwundern, daß "Er" mit einer solchen fundamentalistischen Sehnsucht nach schrankenloser Intimität keine wirkliche Befriedigung im eigenen Lebensalltag zu finden vermag. Die Beziehung zwischen den Eheleuten leidet deshalb gerade auf sexueller Ebene unter der Überlast an Erwartungen, die dem bloßen Körper aufgebürdet werden, und führt zu Frustrationen, die "Er" in äußerst gewaltsamen Aggressions- und Tötungsphantasien auslebt (so etwa in der berüchtigten, detailliert ausgeschilderten Abtreibungsphantasie⁴⁴). Der Liebesakt soll nicht weniger leisten als einen sinnlichen Gegenort zur Gesellschaft zu bilden, einen Raum der individuellen Selbstverkörperung, an dem die alltägliche Manipulation der Sinne, die Flut der Bildreize und der Eindrücke aus zweiter Hand endlich zu ihrem Stillstand kommen sollen, damit ein spontan-unmittelbares Erleben wieder möglich werde. Gerade das scheinbar Privateste, die sexuelle Lust, erweist sich jedoch als durch und durch gesellschaftlich vermittelt und von den modernen Disziplinierungstechniken der Macht bestimmt, die Michel Foucault analysiert hat⁴⁵; Brinkmanns Roman bezieht einen guten Teil seines Skandalpotentials daraus, daß er mit völlig emotionslosem, nüchternem Duktus Bilder einer aseptischen Instant-Konsum-Sexualität beschreibt, die schon lange vor Michel Houellebecq auf drastische Weise verdeutlichen, daß die öffentliche Freisetzung von Sexualität, welche die 60er Jahre kennzeichnete, keineswegs nur positiv auf eine Befreiung der Individuen und ihrer Lüste aus repressiven Moravorschriften hinauslief, son-

44 Vgl. S. 13f.

45 Vgl. insbesondere Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité*. Bd.1: *La volonté de savoir*. Paris 1976.

dern ebenso deren Vereinzelung zu sozialen Monaden Vorschub leistete.⁴⁶ *Keiner weiß mehr* reflektiert diese Isolierungstendenzen immer wieder in melancholischen Szenarien onanistischer Selbstbefriedigung, am detailliertesten gegen Ende des Romans, wenn sich der Protagonist nach erfolglosen Versuchen, eine Prostituierte zu finden, selbst auf dem Zimmer des Christlichen Hospiz-Hotels Befriedigung verschaffen muß (S. 158ff). Brinkmann destruiert an dieser Stelle einmal mehr brutalstmöglich die Aufbruchshoffnungen seines Protagonisten als einen unerfüllbaren Wunsch. Die Reise von Köln nach Hannover führt ihn nicht an einen "anderen" Ort, wo er seinen Alltag abstreifen könnte und eine erfülltere Existenz auf ihn wartet, sondern bloß in eine Stadt, die dem gefräßigen Auge des Flaneurs nichts Neues zu bieten hat: "Mensch, was ist das für eine Stadt. Das ist keine Stadt. Das ist nichts." (S. 138) Es ist allerdings zu bezweifeln, ob die von ihm gesuchte Stadt überhaupt real existieren könnte. Zwar erscheint das poppige London immer wieder als ein Gegenort zur bundesrepublikanischen Enge und liefert, vermittelt über den Freund Rainer, ja auch den Rock'n'Roll-Beat, der die Sehnsüchte nach einem Ausstieg aus der Alltäglichkeit anheizt;⁴⁷ im Grunde zielt das Begehrn des Protagonisten jedoch auf einen utopischen Un-Ort der Sinne, auf die Raum- und Körperlosigkeit eines totalen Gefühls, wie es auch im Akt der Selbstbefriedigung angestrebt wird:

Es ist eine überdimensional große, steife, erigierte Zunge, die Zunge überhaupt. Sie hört nicht auf zu schlecken. Das Gefühl ist total. Ein absolutes Gefühl, das fertigmacht. Ein Moment der Freiheit. Der Heizkörper summt und summt. Laß alles stehen und liegen und spring. Spring

-
- 46 Es ist daher einigermaßen absurd, Brinkmann als einen "Oswalt Kolle für Literaten" zu kritisieren und in die Nähe der Pioniere der sexualpädagogischen Aufklärungswelle seiner Zeit zu rücken, die von einem naiven Glauben an die "gute" sexuelle Natur des Menschen erfüllt waren. Vgl. dazu die Rezension von Helmut Salzinger: Oswalt Kolle für Literaten. In: Frankfurter Rundschau, 24.3.1968, S. VI.
- 47 Zu Brinkmanns Begeisterung für London und Großbritannien, für die Ralf Rainer Rygulla maßgeblich mitverantwortlich war, vgl. Waine, Anthony: Fatal Attractons: Rolf Dieter Brinkmann and British Life and Culture. In: The Modern Language Review 87:2 (1992), S. 376-392.

doch endlich. Spring. Das Fluggefühl in der Sekunde des Absprungs ist das beste. Ich komme. (S.160)

Der Traum einer totalen Entblößung des (männlichen) Selbst, den Brinkmanns Roman in all seiner Ambivalenz zur Schau stellt, führt letztlich ins Meta-Physische. Der Autor bezeichnete seine poetologische Forderung nach einer "neuen Sensibilität" in einem Rundfunkessay 1969, kurz vor Beginn seines öffentlichen Verstummens, denn auch selbst expressis verbis als eine *Utopie*, die er ins Bild von den "nackten Astronauten im Raum" faßte.⁴⁸ Visualisiert wird hier eine lustvoll-thanatische Auflösung des einheitlichen Subjekts, ganz im Sinne von Georges Batailles Verständnis vom Erotischen als einer Suche nach einer Identität, die über die unmittelbare, diskontinuierliche Welt hinausstrebte.⁴⁹ Brinkmanns "empirisches", an den Gegenden des Alltagslebens orientiertes Schreiben versuchte, dieser Sehnsucht einen Ausdruck zu verleihen. Es ist demnach als Realismus im traditionellen Sinne gründlich mißverstanden. Allenfalls handelt es sich um einen "Realismus, der über sich selbst hinaus will".⁵⁰ Obwohl *Keiner weiß mehr* inhaltlich resignativ-sarkastisch mit der Botschaft von der Unveränderlichkeit der eigenen Existenz endet, setzt der Roman als Ganzes gesehen, als manischer Versuch zur eigenen sprachlichen Form, dieser Botschaft zugleich einen entschiedenen Widerstand entgegen. Die Sinnlichkeitsutopie, die im Lebensalltag scheitern muß, wird zugleich ansatzweise realisiert in einer literarischen Sprache, die den referenziellen Sprachgebrauch an den Rand des eigenen Abgrunds drängt und tendenziell durch ein performatives, gestisches Text-Theater ersetzt. Brinkmanns Bemühen um eine "Sprache jenseits der Sprachen, in der Ich und Dinge 'zur Sprache kommen'", wie es Hans-Thies Lehmann in einem ein-

48 Brinkmann, Rolf Dieter: Einübung einer neuen Sensibilität, S. 147-155, hier S. 152.

49 Bataille, Georges: Der heilige Eros. Neuwied, Berlin 1963.

50 So die Überschrift einer Rezension Heinrich Vormwegs, der den Roman m.E. zu Recht als Ausdruck eines metaphysischen Begehrrens deutete und konstatierte: "Vielmehr ist Brinkmann, so läßt sich diesem Roman ablesen, Realist, um die Realität sozusagen zu disqualifizieren und sie hinter sich zu bringen"; Vormweg, Heinrich: Ein Realismus, der über sich hinaus will. In: Merkur 22:243 (1968), S. 660-662.

fühlsamen Essay beschrieb⁵¹, deutete sich in seinem ersten Roman zwar schon an, wurde aber erst im posthum erschienene Spätwerk, nach der Ernüchterung, die der kurzen popästhetischen Euphorie der späten 60er Jahre folgte, in aller Konsequenz sichtbar.

Laßt das Stille-Virus frei – der übersinnliche Sprachleib

Brinkmanns Entsublimierung der Literatur zielte also im Grunde weniger auf das materialistische pornographische Phantasma von der nackten Wahrheit der Sinne⁵², als vielmehr auf den Versuch, das eigene, individuelle Körperbefinden in Sprache zu übersetzen. Ein Übersetzungsvorgang, der gleichzeitig die Versinnlichung von Sprache durch deren subjektive Aneignung impliziert wie die Transformation des realen Körpers in einen symbolischen zweiten Leib. Brinkmann, der bei diesem Versuch, zu einer eigensinnigen Sprache zu gelangen, zunächst auf die Nähe zur populären Alltagskultur und das Provokationspotential des Obszönen gesetzt hatte, mußte schon bald feststellen, daß er damit letztlich nur die hektische Produktion sinnstiftender Diskurse, der er zu entkommen trachtete, selbst mit antrieb. Der Kulturbetrieb holte mit seiner routinierten Diskussionsfreude den "Skandal" der Selbstenblößungästhetik ein. Der Roman *Keiner weiß mehr*, den Brinkmann bewußt als Provokation angelegt hatte und in der Überarbeitungsphase systematisch durch Ein- bzw. Ausbau obszöner Stellen "verschärfte"⁵³, erreichte zwar die Aufmerksamkeit, die erwünscht war, aber nicht in der erwünschten Form. Er wurde nicht als Dokument eines verzweifelten Eigensinns

51 Lehmann, Hans-Thies: SCHRIFT/ BILD/ SCHNITT. Graphismus und die Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann. In: Literaturmagazin 36, S. 182-197.

52 Zur Analyse dieses Phantasmas vgl. Vinken, Barbara: Cover-Up. Die nackte Wahrheit der Pornographie. In: dies. (Hg.): Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart. München 1997, S. 7-23.

53 So jedenfalls die Aussage Ralf-Rainer Rygulias in: Geduldig, Gunter / Sagurna, Marco (1994), S. 98. Aufgrund seiner obszönen Stellen durfte der Roman nur mit einem warnenden Beipackzettel verkauft werden. Dieses Detail entnehme ich der Rezension Karl Heinz Bohlers, der den genauen Wortlaut des Zettels zitiert, den er für einen irreführenden Werbegag hält: Neue panische Welt. Rolf Dieter Brinkmanns erster Roman. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 4. 5. 1968.

wahrgenommen, sondern als zeittypisches Produkt der sexuellen Revolte. Egal ob als anachronistischer Beitrag eines "Oswalt Kolle für Literaten" verspottet oder als "außerordentliche" literarische Leistung von Marcel Reich-Ranicki höchstpersönlich gefeiert⁵⁴ – das schockierende, transgressive Potential der Selbstenblößung wurde geschäftig diskutiert und mit der gleichen professionellen Distanz behandelt, mit der das Feuilleton eben auch auf die sonstigen Produkte des Marktes reagierte. Brinkmann versuchte sich zunächst noch gegen die liberale Akzeptanz durch eine letzte Steigerung der Aggressionen bis hin zum Akt rhetorischen Terrorismus zu wehren⁵⁵, als er dann jedoch auch noch "die zärtlicheren wilden Gefühle", die er im Aufbruch der Protestkultur von '68 ausgemacht hatte, "in ensetzlichem politischen Geschwätz" untergehen sah⁵⁶, zog er sich resigniert aus der Öffentlichkeit zurück. In trotziger Einseitigkeit führte er nun einen aussichtslosen Kampf gegen die gesamte Zivilisation, die er als universellen Destruktions-zusammenhang wahrnahm, als ökologische und semantische Umweltverschmutzung. Der euphorisierende Rausch, den Brinkmann aus dem direkten Umgang mit den Materialien der Alltagskultur gezogen hatte, schlug nun in einen nachgerade phobischen Ekel vor der kulturindustriellen Überproduktion "sinnloser Zeichen" um. Die wenigen poetologischen Äußerungen aus den 70er Jahren entwerfen unter Bezug auf amerikanische Science-Fiction-Romane wie William Burroughs *Nova Express* oder Colin Wilsons *The Mind Parasite* immer wieder paranoische Schreckensszenarien von der Besetzung des eigenen Körpers durch ein fremdes Bewußtsein.⁵⁷ *Laßt das Stille-Virus frei*

54 Vgl. die bereits erwähnte Rezension von Helmut Salzinger (Anm. 46) sowie Reich-Ranicki, Marcel: Außerordentlich (und) obszön. In: *Die Zeit* 17, 26.4.1968, S. 24.

55 Gemeint ist die verbale Drohung Brinkmanns gegen Marcel Reich-Ranicki auf einer Lesung in der Berliner Akademie der Künste, wobei der berüchtigte Revolverschuß aus dem zweiten surrealistischen Manifest André Bretons zeitgemäß durch ein Maschinengewehr ersetzt wurde. Eine Anekdote, die Karl Heinz Bohrer in seine Analyse zur Lage der Kunst nach '68 aufnahm: Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu. In: *Merkur* 23:258 (1969), S. 921-940.

56 Brinkmann, Rolf Dieter (1987), S. 135a.

57 Vgl. Rolf Dieter Brinkmanns Rezension zu William Seward Burroughs' Roman *Nova Express: Spiritual Addiction*. In: Brinkmann, Rolf Dieter (1982), S. 203-

wird zum Widerstandsmotto in der Schlacht um das Nervensystem des Menschen, der sich auch Brinkmann mit seiner furiosen, apokalyptischen Zivilisationskritik verschrieb.⁵⁸ Die wütenden und zur megalomanischen Selbststilisierung neigenden Attacken gegen die "ganze sumpfige schlammige Häßlichkeit der Welt, das Gerümpel, die Flut elender Bilder und Vorstellungen", welche die posthum erschienenen Materialbände kennzeichnen⁵⁹, bildeten allerdings nur die extrovertierte Seite eines phantasmatischen Begehrens nach dem einen Ausdruck jenseits konventioneller, gesellschaftlich determinierter Zeichen. Die andere, introvertierte Seite wird vor allem im ebenfalls posthum veröffentlichten Gedichtband *Westwärts 1&2* deutlich. Programmatisch taucht dort gleich in der Vorbemerkung der meditative Blick auf das unbeschriebene weiße Blatt Papier als Statthalter der Sehnsucht nach reiner Präsenz auf, nach einer zeichen-losen Leere, die die Mechanik der Realität für einen Moment durchbricht. Die Utopie sinnlicher Augenblickshaftigkeit wird hier längst nicht mehr im Umgang mit den Dingen der Alltagskultur gesucht, sondern in einer Versenkung in innere, stumme Bilderwelten. Als ein Beispiel für die Stilleben der Sprache, die Brinkmann dabei kreierte, sei der Schluß des Gedichts *Variation ohne ein Thema* zitiert:

nicht die Form dieser Straße, durch die ich gehe, verstehen
 nicht die Form der Wolken, die Fläche, weiß an den Rändern,
 nicht die Liebe verstehen, die Zunge über einen
 Körper, die Bauchfläche,
 der salzige Geschmack der Haut, der Schweiß, und
 nicht die Negationen der Sprache verstehen, während ich dich zärtlich
 berühre, sanft, ohne Scheu, & was gesagt ist, vergessen...⁶⁰

206. Außerdem die "Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans", ebd., S. 275-295.

58 So der Titel, unter dem die erwähnte Burroughs-Rezension am 24.7.1971 in der *Stuttgarter Zeitung* erschien.

59 Das Zitat stammt aus Brinkmann, Rolf Dieter (1979), S. 427.

60 Brinkmann, Rolf Dieter: *Westwärts 1&2*. Reimbek bei Hamburg 1999, S. 150. Der Band, der noch von Brinkmann persönlich für den Druck vorbereitet wurde, erschien erstmals kurz nach dem Tod des Autors, der am 23.4.1975 durch einen Unfall in London ums Leben kam.

Brinkmanns Ästhetik der Entblößung endet so letztlich nicht in einem biologistischen Materialismus der Sinne, sondern in der über-sinnlichen, spirituellen Erotisierung der Sprache zu einem bildhaft-konkreten Corpus der Wünsche. Nacktheit als das erstrebte Ziel des Entblößungsvorganges fungiert in seinen literarischen Schriften damit nicht als Zeichen einer vorausgesetzten präzivilisatorischen, "unmittelbaren" Natur, sondern ist als performative Darstellung eines subjektiven Willens zur Überschreitung kultureller Normierungen zu verstehen. Ein symbolisches Aus-der-Haut-Fahren, um die "blockierte Traummaschine Körper" wieder in Bewegung zu versetzen und in imaginäre Sphären zu katapultieren, die sich jenseits der Empirie befinden.⁶¹ Brinkmann verstand sich wie Burroughs als eine Art "Kosmonaut des inneren Raums"⁶² und so indizieren die Worte des Amerikaners wohl auch die Richtung seiner eigenen, meta-physischen Entblößungsliteratur: "Es ist Zeit, daran zu denken, den Körper hinter uns zu lassen. Wenn Sie anfangen, in Bildern zu denken ohne Wörter, befinden Sie sich auf dem Weg!"⁶³

61 Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen und Beobachtungen..., S. 284.

62 Die schöne Metapher, die an Brinkmanns Bild von den *nackten Astronauten im Raum* denken lässt, entnehme ich einem Aufsatz von Uwe Schweikert: 'Sehen heißt heute erleben'. Notizen bei der Lektüre von Rolf Dieter Brinkmann. In: Literaturmagazin 36, S. 198-207, hier S. 202.

63 Brinkmann, Rolf Dieter: Spiritual Addiction, S. 205.

Abb. 1 o.T.



Abb. 2 o.T.

