

DOMINIK ZECHNER
Rutgers University

Erinnerungsmomente in der Lyrik Brinkmanns. Zehe, Skunk und Frank Sinatra

Der Dichter Rolf Dieter Brinkmann zählt heute zu den bedeutendsten Schriftstellern der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Eine umfangreiche Rezeption und Würdigung seines Schaffens war allerdings verschleppt worden, einerseits aufgrund des frühen Unfalltods des Autors im Jahr 1975, andererseits, weil seine Innovationsmomente erst langsam in der deutschsprachigen Literaturszene Fuß fassen konnten. Zu diesen Momenten zählen etwa Brinkmanns radikale Abwendung von Tradition und Hochkultur zugunsten popkultureller Themen, Beobachtungen der Konsumgesellschaft und Situationen des Trivialen und Alltäglichen. In dieser Hinsicht stand der Autor unter dem starken Einfluss der amerikanischen *beat poets* und Lyrikern wie William Carlos Williams und Frank O'Hara, für deren deutschsprachige Rezeption sich Brinkmann engagiert einsetzte. Ein weiteres Innovationsmoment manifestiert Brinkmanns intermediale Praxis, die Literatur nicht als rein textliches Unternehmen, sondern als eingebettet in die heterogene Umwelt moderner Medientechnik versteht. Deshalb ist Brinkmanns Schreiben nicht bloß durch das Durchqueren diverser Gattungen – Lyrik, Prosa, Essay, Tagebuch, etc. – charakterisiert, sondern zeigt sich als Bricolage aus Texten, Comics, Fotografien, theatralen Elementen, Radioexperimenten und filmischer Praxis.

Wenn sich Dichtung an Banales wagt, riskiert sie jedoch unweigerlich den Vorwurf der Belanglosigkeit. Das Kalkül hinter diesem Vorwurf beruht auf einer Gleichsetzung der Banalität und Trivialität des Gegenstands mit der Qualität seiner Darstellung. Es darf allerdings der Verdacht gehegt werden, dass gerade in der ästhetischen Erfahrbarmachung von scheinbar trivialen Sachverhalten eine ganz eigene Kunst liegt, über die nachzudenken keine schmachvolle Angelegenheit sein kann. Denn das Triviale zeichnet sich, um eine Formulierung Joseph Vogls aufzugreifen, durch die „höchste Verdichtung aller möglichen kulturellen Posten“ aus (11). Wenn es im Folgenden um die Dichtung Brinkmanns geht, sei allerdings hinzugefügt, dass deren Weise, sich dem Trivialen zu nähern, nicht beim „Klischee“ landet, wie Vogl seinen Gedanken weiter ausführt, sondern das Gedicht der Dichte des Trivialen die eigene Komplexität abgewinnt; Brinkmann selbst spricht in diesem Zusammenhang von der „Tiefe des Banalen“ („Lyrik Frank O'Haras“ 210; vgl. Roddy 50). Wie zu zeigen sein wird, haben diese Tiefe und Komplexität mit Zeit wie mit der Erfahrung von Zeit zu tun; will sagen,

Brinkmanns Gedichte entfalten aus der Dichte des Trivialen komplexe Erinnerungsräume und Verhältnisse des Andenkens.

Diese Verhältnisse werden jedoch gerne von einer Forschung unterschlagen, deren Tendenz darin besteht, Brinkmanns Dichtung als eine Poesie der Präsenz zu verstehen. Diese Haltung kann sich auf zahlreiche Äußerungen des Autors selbst stützen, in denen Kritik am Gewicht von Vergangenheit und Tradition laut wird. Der Anthologie *Die Piloten* (1968) etwa stellt Brinkmann eine „Notiz“ überschriebene poetologische Vignette voran, worin das Gedicht als die „geeignetste Form [...], eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten“, bezeichnet wird (*Piloten* 185). Zentrales Mandat der Brinkmann-Forschung ist demnach die exakte Charakterisierung seiner Dichtung als augenblickliche. Brinkmanns Poesie treibe einen „Kult mit Gegenständen und Bildern“ mit dem Ziel, „den Eindruck einer Unmittelbarkeit“ herzustellen (Fauser 62). Das dichterische Formgebungsverfahren münde in Bilder, die „Geschichtslosigkeit“ anstrebten und „die Gegenwart selbst“ zeigten, und produziere damit eine Wirklichkeit „in der alle Vergangenheitsmomente eliminiert werden können“ (Grzimek 30).

Dieser Präsenzfetischismus wird allerdings von Brinkmann selbst dauernd unterlaufen, was von der Forschung oft, wenn nicht verschwiegen, dann zumindest nicht genügend beachtet wird. Es entsteht jedenfalls der Eindruck, als seien vergangene und auch künftige Zeitformen bei Brinkmann kategorisch dem Primat von Anwesenheit und Gegenwart untergeordnet. Jedoch erkennt die eben genannte „Notiz“ Brinkmanns das Material des Dichtens unter anderem darin, „woran man denkt und sich erinnert“ (186). Gegenwart und Erinnerung erzeugen kein antagonistisches Begriffspaar, sondern bedingen einander auf eine komplexe Weise, deren nähere Bestimmung Ziel der folgenden Seiten ist. Dabei soll deutlich werden, dass Brinkmanns Gedichte in ihrer „Gegenwartsfixierung“ nicht aufgehen, wie Joachim Jacob wegweisend argumentiert, sondern geradezu „von Vergangenheit durchsetzt“ sind (64–65). Die Krux besteht darin, zu zeigen, dass Brinkmann Vergangenheit und die sich-erinnernde Bezugnahme darauf wesentlich als Gegenwartsmomente versteht – dass also Gegenwart augenblicklich einer Erinnerung Raum gibt und ihren eigenen Präsenzcharakter dadurch in Frage stellt. Die poetische Gegenwart ist nie rein, sondern stets zugleich erinnernd und erinnert. So heißt es schon in einem frühen Text, „Gedichte im Februar / zu schreiben“ sei „eine aussichtslose / Sachlage: da gibt es // zu viele Worte / für ein und dasselbe Erinnern“ (*Vorstellung* 10).

Der vorliegende Aufsatz will diesen Erinnerungsimpulsen bei Brinkmann nachspüren, allerdings weniger im Frühwerk als im Hinblick auf jene Gedichte, die ab den späten sechziger Jahren entstanden sind und worin der Autor der Auseinandersetzung mit einer scheinbar geschichtslosen Konsum-, einer spät-kapitalistischen Dekadenzwelt, die jähe Entfaltung ganz unwahrscheinlicher Erinnerungsspalten und -räume abgewinnt, wodurch die „vielfältigen Topographien“ seiner Dichtung um eine entscheidende Dimension erweitert

werden (Lange 48). Anders gesagt werden hier Erinnerungsspuren in einer Welt aufgespürt, die eigentlich und wesentlich aus Vergessen besteht. Brinkmanns Gedichte zeugen für die Möglichkeit (und Plötzlichkeit) einer komplexen Zeit der Sprache inmitten einer iterativ im Gegenwärtigen feststeckenden Vergessenswelt, charakterisiert von einem Sich-Verlieren ins Ständig-Gegenwärtige des steten Konsums von Immergleichem.

Imperative des Konsums

Die oben genannte, dem Lyriker Frank O'Hara gewidmete, Gedichtsammlung *Die Piloten* aus dem Jahr 1968 zeichnet sich durch eine radikale Auseinandersetzung mit Populär- und Konsumkultur aus. Während in der neueren Forschung betont wird, dass es dieser Lyrik vorrangig um „die explorative Erkundung neuer Wahrnehmungsräume“ zu tun ist, welche unter den poetologischen „Leitkategorien der Spontaneität, des Augenblicks, der Subjektivität und des Alltags“ steht (Estermann 169–170), sei im Folgenden argumentiert, dass die Sprache dieser Gedichte gleichsam blitzartig in der Erinnerung stattfindet, mithin über die Auseinandersetzung mit dem Trivialen wie Populären Erinnerungsräume versprachlicht.

Das Verschwinden eines Flugzeugs

Ich blicke hoch
 und sehe ★
 ★ have fun take a coke
 ★ am Himmel aufgespritzt
 auf einem silbrigen Grund, denn
 jetzt ist es Sommer

und ein alter
 Schlager von Frank Sinatra läuft
 immer noch einmal ab.
 Alles erinnert mich an

dich, [...] (198)

Wie viele Gedichte Brinkmanns aus diesem zeitlichen Umfeld, besteht der Text „Das Verschwinden eines Flugzeugs“ aus der Schaffung einer alltäglichen Situation, deren Inventar vom Beiläufig-Banalen bestimmt ist (vgl. Schäfer 129–42). Dieses Banale, die Beobachtung eines Flugzeugs am sommerlichen Himmel, vermengt sich allerdings schon im Titel mit einer gewissen Krise der Zeit, und zwar derart, dass der Alltagssituation ihr Vergehen schon von der Eröffnung her eingeschrieben ist: Es geht um das Verschwinden des Flugzeugs und damit um das

Verschwinden der durch dessen Erscheinung erzeugten Situation. Die Zeit des Gedichts ist somit zu fassen als eine Art Zeit-Spalt, der sich am Himmel auftut, aber im Sich-Auftun bereits vom Abschluss und Sich-Verlieren ins Gewölk, das sommerliche Silber, bedroht und gezeichnet ist.

Das Erscheinen von Verschwinden wird von Rainer Nägele als zentrales Darstellungsproblem moderner Literatur präzisiert: „Um ein Erscheinen zu ermöglichen“, schreibt er, „muss etwas verschwinden. [...] Getragen wird all dies aus dem Vergessenen, Verschwundenen Erscheinende vom Erscheinen des Verschwindens selbst“ (13). Vor diesem Hintergrund lässt sich behaupten, dass gerade sein Verschwinden das Flugzeug bei Brinkmann erst zum Erscheinen bringt. Dabei ist Nägeles Hinweis entscheidend, dass sich Erscheinen und also Darstellung gerade aus dem „Vergessenen“ entlässt und daher mit der Möglichkeit von Erinnerung zu tun hat. Dieses Der-Darstellung-Raum-Geben, und zwar aus dem Vergessen und Verschwinden heraus, ist zentrales Merkmal der Dichtung Brinkmanns.

Wenn es in den letzten Zeilen der zitierten Passage heißt: „Alles erinnert mich an // dich“, so darf angenommen werden, dass der oben aufgerissene Zeit-Spalt keiner ist, der bloß das gegenwärtig Gegebene gewärtigen lässt, sondern eine Öffnung hin auf Vergangenes bereitet. Die vom Gewahren des Flugzeugs erzeugte Situation ist also keine, die auf das schlichte Wahrnehmen eines Gegenstands abstellt; vielmehr fungiert die Begegnung mit dem Objekt als Katalysator einer Streckung der Zeit über diesen Augenblick hinaus und hinein in die Sphäre von Verflossenem und Vergangenen. So wird der sich auftuende Zeit-Spalt lesbar als Einräumung von Erinnerung, in deren Raum das Gedicht denn auch seinen Adressaten findet. Denn wo bislang nur von einem Ich die Rede war – „Ich blicke hoch und sehe“ – ist im Erinnerungsraum dieses Zeit-Spalts am Himmel plötzlich Platz für ein Du, dem das Erinnern gilt.

Dieses Du ist nichts weniger als bloßes poetisches Inventar. Im Gegenteil scheint es magnetisch das gesamte Wahrnehmungsumfeld des sprechend-schreibenden Egos auf sich zu ziehen. Weder ist das Du ein Detail unter anderen, noch bezieht es sich auf eine im Gedicht beschriebene Einzelheit. Vielmehr absorbiert es das Totale des Gesagten, wenn es heißt „Alles erinnert mich // an dich“. Alles bisher Bezeichnete bezieht sich demnach auf die Adresse des Du: das Flugzeug, sein silbriger Grund, das Gefühl des Sommers, der Schlagler Frank Sinatras, der „immer noch einmal ab[läuft]“. Die Kadenz dieses Immer-noch-Einmals nimmt bereits jene des Erinnerns vorweg; es scheint entscheidend, dass das Gedicht hier nicht vom einmaligen Ertönen des Schlaglers, sondern von dessen immer wieder sich vollziehenden Ablauf spricht, womit der Schlagler selbst bereits ein Zerfließen von Zeit anzeigt, aufgrund dessen es immer schwieriger wird, einen Moment des Jetzt aus- und festzumachen, denn der Schlagler ist nie „jetzt“, sondern immer schon einmal abgelaufen, immer wieder ablaufend.

Dass sich da oben am Himmel in der Tat ein Flugzeug zeigt, ist allerdings schon zu viel gesagt, denn wo der Titel zwar vom „Verschwinden eines Flugzeugs“ spricht, ist dieses, als bezeichneter Gegenstand, im Verlauf der ersten Strophe

nicht auszumachen (und also schon verschwunden). Was da nämlich am Himmel „aufgespritzt“ sich zeigt, ist kein Objekt, sondern Sprache: „have fun take a coke“. Dieser Quasi-Satz, der ohne Satzzeichen auskommen muss, beschreibt genau jenen Spalt, der da am Himmel den Erinnerungsraum dieses Gedichts aufmacht. Der Satz fungiert so als Riss im Kontinuum der ihn beherbergenden Oberfläche, wie auch im Kontinuum jener ephemeren Gegenwart, in der er – jäh – als lesbar aufscheint. Wie der Satz Zeit und Raum reißt und spaltet, spaltet er ebenso die sprachliche Einheit eines Gedichts, in das er als Fremdkörper eindringt. Nicht lediglich ist er visuell hervorgehoben, indem er sich als vertikale Einbohrung von den horizontal verlaufenden Versen grob unterscheidet (diese buchstäblich *scheidend*). Er ist außerdem ein Satz, der die Sprache des Gedichts – als poetische – betrügt, indem er sich als banales Versatzstück einer primitiven, unästhetischen Dimension poesiefeindlicher Werbesprache zu erkennen gibt. Implizit wird der Schriftzug auch als Zitat eines berühmten Gedichts O’Haras mit dem Titel „Having a coke with you“, geschrieben 1960, lesbar (O’Hara 360).

Der wohl krassste Bruch mit der sprachlichen Einheit des Gedichts ist letztlich auch der offensichtlichste: handelt es sich doch um einen fremdsprachlichen Einschub in einen ansonsten auf Deutsch abgefassten Text. Auf den ersten Blick zumindest scheint dieser Einschub der Literarizität des Gedichts weniger zu dienen, als er diese unterwandert, und kann deshalb nicht als rein poetisches Mittel der Polyphonisierung lyrischer Sprache gelesen werden. Eher versteht sich der Satzeinschub als Anschlag auf die poetische Sprache selbst, ist er doch direkt der Sphäre eines Markts entnommen, dessen Sprachbegriff auf das Anpreisen von Produkten getrimmt ist. Inmitten des Gedichts also wird die poetische Sprache von Werbung zerfleddert. Dabei darf nicht übersehen werden, dass der Werbeslogan mit dem Idiom der Waren selbst, wie es Marx an einer berühmten Stelle aus *Das Kapitel* vorschwebte, nichts gemein hat. „Man sieht“, schreibt Marx, „alles, was uns die Analyse des Warenwerts vorher sagte, sagt die Leinwand selbst, sobald sie in Umgang mit anderer Ware, dem Rock, tritt. Nur verrät sie ihre Gedanken in der ihr allein geläufigen Sprache, der Warensprache“ (66). Das Inkorporieren des Werbeslogans ins Gedicht geschieht also weniger zum Zweck, der Ware selbst Wort zu geben, denn sie als Menetekel zu inszenieren, dessen verschwindend-verschwundene Präsenz sich als für einen Diskurs der Erinnerung *generativ* ausweist (zum Problem der „Warenworte“ sowie der Inklusion von Warennamen und Marken als Signum der Pop-Literatur vgl. Baßler 155–83).

Das Besondere an Brinkmanns Gedicht, und vielleicht an seiner Dichtung insgesamt, ist, dass sich das Literarische der Sprache von Angriffen und Einschüben des Marktes nicht aus der Ruhe bringen lässt. Vielmehr erweist sich die Welt dieses Gedichts als uneigentliche Funktion des marktschreierischen Einschubs; als könnte man behaupten, das Gedicht sei gerade in seiner Poetisierung von Alltäglichem und Banalem auf den kruden Slogan angewiesen. Dieses Fazit kann durchaus als ernüchternd aufgefasst werden, denn es wird dadurch nicht nur klar, dass sich die Sprache des Gedichts und jene der Werbung gegenseitig

nicht ausschließen; mehr noch: Brinkmann geht so weit, den Werbeslogan als unbedingten Anlass für die poetische Anstrengung selbst zu nehmen. Im Gedicht „Das Verschwinden eines Flugzeugs“ besteht diese Anstrengung eben in der sprachlichen Darstellung eines Erinnerungsgeschehens. Dieses Geschehen, ein grundpoetisches, ist genetisch auf den banalen Werbeslogan angewiesen, dessen „Aufspritzen“ erst jenen Zeit-Spalt erzeugt, der als Erinnerungsraum die Welt dieses Gedichts ausmachen wird. Die Welt selbst ist eine kommerzielle, in deren Oberfläche hin und wieder Risse entstehen, aus denen Poesie vernehmbar wird.

Diese erste Reihe an Beobachtungen zusammenfassend, lässt sich das Gedicht als ein poetischer Erinnerungsraum beschreiben, der sich einem Zeit-Spalt verdankt, den ein banaler Werbeslogan in den Himmel reißt. Entweder als gezo- genes Banner oder als in den Himmel gesetztes Buchstabengewölk, woraus sich Erinnerung entfaltet. Seltsamerweise ist es gerade der generische Markenname, der im Gedicht etwas wie Individualität stiftet, da sowohl das erinnernde Ich als auch das erinnerte Du namenlos bleiben, und „coke“ demnach weniger als Wort im Satz denn als eine Art Eigenname fungiert, der gerade das Fehlen von Eigennamen im Gedicht sichtbar macht (sofern man vom Namen Frank Sinatra absieht, der hier seinen Namenscharakter einbüßt und selbst zur Marke wird). Das Aussparen der Namen und das Setzen der generischen Codes „coke“ und „Sinatra“ ins Feld dieser Aussparung führen daher zu einer dynamischen Onomastik, gemäß derer Marken- und Waren- zu Eigennamen und Eigen- zu Markennamen sich transformieren. Letztlich ist diese Dynamik auch für den Funken an Individualität verantwortlich, der von diesen Markennamen und Namensmarken gestiftet wird und kraft dessen sich letztlich Erinnerung entfalten kann.

Die Individualität, die hier erinnert, ist von einer so beschämenden Allgewöhnlichkeit, dass auch die Frage nach dem Genre des Gedichts davon nicht unaffiziert bleibt. Birgt der Versumbruch „Alles erinnert mich an // dich“ etwa einen Anklang an die Usancen des Liebesgedichts, ist die Erinnerung an die geliebte Person hier vom Umstand kompromittiert, dass das Andenken nur dank „coke“ und „Sinatra“ einsetzt. Hieß es bei Hölderlin noch „was bleibt aber / stiften die Dichter“ („Andenken“ 362), ist dieser Anspruch der Dichtung, die Ökonomien von Erinnerung und Gedächtnis zu etablieren, bei Brinkmann als ästhetischer Größenwahnsinn entlarvt, untersteht doch die poetische Sprache dem Vorrang jener Warenwelt und Kommerzlogik, die ein Erinnern gleichzeitig zurückhalten und ermöglichen. Es ist gerade die Kombination der Marke mit dem Eigennamen und das Ineinandergleiten der beiden, das gleichzeitig ein Ineinandergleiten von rein kommerzieller und Pop-Kultur ist, wodurch Erinnerung statthat: die Marke Coke, der Schlager – *das* erinnert mich an dich. Erinnerungsfähig ist das, was am Individuum generisch ist; dasjenige, was eine Rückbindung des Augenblicks an die Anforderungen des Markts zulässt. Wenn der Markenname „coke“ und der iterativ („immer noch einmal“) sich einprägende Schlager den Mitmenschen erinnerbar machen, dann heißt das, dass seine Erinnerungsfähigkeit voll den Gesetzen des Markts unterworfen ist, seine Individualität also der Marktsprache untersteht und deshalb

schon gar nicht mehr Individualität heißen darf, enttarnt als bloße Nachwirkung des Wirkens der einen Marke auf die andere, coke auf Sinatra, etc. Wenn es Erinnerung gibt, dann eben nicht als singuläre Erfahrung, sondern als Prozess der Erfahrungsverarmung und der Desingularisierung, als bloßes Echo einer Kommerzlogik, in der Markennamen aufeinander wirken und in dieser vibrierenden Konstellation den Schein von Individualität auf sich versammeln.

Diesem Verlorengehen individuellen Erfahrungsreichtums im Echo der Marken untereinander entspricht denn auch im letzten Teil des Gedichts die Erklärung: „es gibt nichts mehr auf der Welt / außer uns beiden“ (199). Die Sentenz ist bewusst in Anführungszeichen gesetzt, da es eben auf das Zitathafte der Aussage ankommt, die ebenso iterativ funktioniert, wie der Schlager Sinatras und deshalb in ihrer gemeinen Allgewöhnlichkeit den Individualitätsanspruch gerade dieses Liebespaares, hier und jetzt, zur Gänze auslöscht. Brinkmann stellt dem Satz daher auch die Phrase „wir mit dieser alten Schallplatte“ voran, da eben die Liebeserklärung selbst auch nichts anderes sein kann als der immer noch einmal ablaufende Schlager, nichts als platter Schall. Die hier stattfindende Liebe, wenn sie denn noch so heißen darf, ist erinnerter und erinnernder Effekt eines Widerspruchs zwischen Marken und Waren, coke und Sinatra, Genuss und Konsum. Es ist Liebe als Zitat von Liebe – verkennbar als singuläre Erfahrung des Augenblicks, generiert durch die übermächtige Gemeinheit austauschbarer Zeichen.

Ausgehend von der ersten Szene, in welcher der am Himmel stehende Slogan, schriftbildlich umgesetzt, vertikal ins Gedicht – und also zur Sprache – steht, stellt sich im weiteren Verlauf ein Bezug des Werbespruchs zur konkreten Situation des sich auftuenden Erinnerungsraums her:

eine Nadel und
noch eine Nadel und noch eine, die
auf dem Fußboden liegt? [...]

Es ist

Staub, das Küchenfenster ist kaputt und dort steht ungespültes
Geschirr herum

und tut den Augen weh:

unter anderem eine leere Coca-Cola-
Flasche (denk an das Pfandgeld!). (198–99)

Die beschriebene Zusammenlebenswelt ist zugemüllt und verwahrlost. Der Anblick ihres Chaos schmerzt, wie das lyrische Ich sich eingesteht, und konzentriert sich letztlich in einem bestimmten Objekt, dem Verwahrlosungszusammenhang entnommen und diskursiv isoliert: „eine leere Coca-Cola- / Flasche“. Während also das Flugzeug als Gegenstand in der ersten Strophe unsichtbar bleibt und stattdessen der Werbeslogan, gleichsam als Synekdoche, für das verschwundene Objekt einsteht, findet nun also, verspätet, doch eine Vergegenständlichung statt, wobei der anataktische Imperativ „have fun take a coke“ im Memento einer „leere[n] Coca-Cola- / Flasche“ sich manifestiert.

Den Zeit-Spalt des Gedichts und die Vervielfältigung seiner temporalen Ebenen, wie sie sich von der ersten Strophe an auf tun, spiegelnd, inhärent auch dem leeren Waren- und Wegwerfobjekt der Flasche – einst Produkt, nunmehr Ramsch – ein Transzendieren der Gegenwart. Wo nun das leere Gefäß das Verwahrlosungschaos vervollständigt, war die Flasche einmal voll und bereit für den Konsum. Nunmehr Erinnerungsobjekt, bleibt die Flasche allerdings auch nach dem Cola-Konsum der Zirkulation von Waren und deren Tausch gegen Geld erhalten. Dies ist prosaisch angezeigt im Zusatz, den Brinkmann dem Vers einschreibt: „(denk an das Pfandgeld!)“. Es bleibt zunächst unklar, an wen sich dieser banale Einschub richtet und welcher Ort dieser Anweisung denn als eigentlicher zuzuweisen sei: Handelt es sich hier um eine Inschrift auf dem Gegenstand selbst, der leeren Flasche? Und ist damit der Konsument angesprochen, in seiner Anonymität als Flaschenkäufer und Cola-Trinker? Wäre dem so, dann bestünde zwischen dem englischen Slogan – „have fun take a coke“ – und dem deutschen Befehlswort – „(denk an das Pfandgeld!)“ – eine Wesensverwandtschaft, weil beide als Aufrufe des Markts an Kauf und Konsum ergingen. Zwischen diese beiden Imperative spannte sich denn der Erinnerungsraum dieser Dichtung.

Daran schließt sich die Möglichkeit, dass eine im Gedicht isolierte Anweisung sich unweigerlich stets auch an Leser und Leserin wendet, sodass die Konsumwelt der Darstellung mit jener der Rezeption sich für einen Moment zusammenschließt, und ich es plötzlich bin, der hier angehalten ist, an das Pfandgeld zu denken. Ferner könnte es sich um ein Befehlswort handeln, das vom lyrischen Ich an das erinnerte Du ergeht, einer Art Arbeitsteilung entsprechend, die etwas über die Struktur der Beziehung, an die hier gedacht wird, verrät. Und letztlich könnte der Imperativ ein Erinnerungswort beschreiben, das, selbstreflexiv und im Moment der Wahrnehmung, das Ich ans Ich richtet, womit der Satz, unausgesprochen, ein bloß gedachter bliebe. In welche Richtung man auch entscheidet, ob zugunsten der anonymen Konsumenten, der Leserin, des Du oder Ich – in jedem Fall entfaltet sich durch den eingeschobenen Imperativ Erinnerung; es ist der Aufruf, sich zu erinnern, etwas nicht zu vergessen, wieder einzusteigen in die Logik des Markts, denn Pfandflaschen zurückzubringen heißt nicht nur, Geld rückerstattet zu bekommen, es mag freilich auch bedeuten, dieses Geld in neue, volle Flaschen zu investieren.

Ein vulgäres Trauma

Will man den gesellschaftspolitischen Rahmen, innerhalb dessen Brinkmanns Gedichte geschehen und auf welchen sie reagieren, mit einem Begriff bezeichnen, liegt es nicht fern, von „Kulturindustrie“ zu sprechen (vgl. Schäfer). In ihrer einflussreichen Analyse aus dem Jahr 1944 setzen sich Theodor W. Adorno und Max Horkheimer unter der Kategorie „Kulturindustrie“ mit der Kommerzialisierung von Kultur auseinander, im Zuge derer authentische Kunst von massenproduzierter Industrieproduktion abgelöst wird. Der inhärente Sinn des

kulturindustriellen Produkts besteht darin, dem revolutionären Gestus schon im Keim den Garaus zu machen, auf dass diese Kultur die Einbildungskraft nicht fördert, sondern zu verstümmeln und endlich zu ersticken sucht. Die kulturindustrielle Ware, sei es auf Papier, in Bild oder Ton, wird einverleibt, nicht um gesellschaftliche Auswege und Neuordnung erwägbar zu machen, sondern als notwendige Stärkung für den nächsten Arbeitstag: „Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein“ (145). Die Regeneration wird dadurch destruktiv, dass sie bloß das Aufgeriebenwerden im stets sich verlängernden Arbeitsprozess fördert. Vergnügen findet nicht als Selbstzweck statt, sondern als Funktion eines zerstörerischen Kalküls, das zuvörderst auf Arbeitsfähigkeit abstellt. Wie der „Schlager von Frank Sinatra“, der „immer noch einmal ab[läuft]“, besteht die Kulturindustrie, sowohl in Produktion wie Rezeption, auf Wiederholung (Adorno und Horkheimer 144). Man konsumiert, um die Arbeit wiederaufzunehmen, und arbeitet, um den Konsum von neuem begehen zu können. Der Arbeitsprozess wird dadurch nie durchbrochen, sondern immer wieder vorbereitet. Kultur im Spätkapitalismus ist Vorbereitung auf Arbeit.

In ihrem notwendigen Auf-der-Stelle-Treten geht die Kulturindustrie mit einer bestimmten Zeitlichkeit einher, welche Zukunft als unfruchtbar abkanzelt. Auch die Kultur, die morgen konsumiert wird, soll die von heute sein. Es geht also darum, gerade Innovation, sofern sie nicht technologisch ist, zu verhindern, also jene Formsprachen auszulöschen, die über das Gegebene hinausweisen und eventuell dem seinen Platz zurückerstatten, was Adorno und Horkheimer „das denkende Subjekt“ (158) nennen. Die Autoren bestätigen dies mit einer dialektischen Formulierung: „Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluss des Neuen. Die Maschine rotiert auf der Stelle. Während sie schon den Konsum bestimmt, scheidet sie das Unerprobte als Risiko aus“ (142). Das Potential an Neuheit und damit auch die Erwartung von Kommemdem kippen in die Ausrottung ebendieses Potentials, sodass das Morgen eben darin besteht, dass sein Advent notwendig ausbleibt. Derart abgeschnitten von dem, was kommt – der Überraschung, dem Unberechneten, dem „Unerprobten“ – beschreibt die Kulturindustrie auf eine sehr banale Weise die Wiederkehr des Gleichen. Anstatt einer Auffächerung von Zeitdimensionen, diagnostizieren Adorno und Horkheimer also ein Verkommen der Zeit, ihr Einschrumpfen auf das Gekannte, die Gegenwart des Gewesenen.

Man könnte einwenden, wo es keine Zukunft gibt, gebe es zumindest Vergangenheit. Wo Produktion ausschließlich in Reproduktion besteht, zeigt der Vektor der Erfahrung notwendig nach hinten. Gesehen, gehört und konsumiert wird demnach das, was schon einmal gesehen, gehört und konsumiert worden ist. Daher können die Autoren festhalten, diese „Immergleichheit regelt auch das Verhältnis zum Vergangenen“ (142). Dies Vergangene bezeichnet allerdings keine ausgeprägte Vergangenheit, im Gegenteil eignet ihm so wenig Tiefe, wie der Oberfläche

einer sich immergleich wiederholenden Gegenwart. Anders gesagt: Ist Gegenwart nichts als die Wiederholung des Immergleichen, ist das Vergangene auch nichts anderes als unbeachtliche, „erprobte“ und erwartbare Gegenwart. Damit entsteht eine strukturlose Zeit, die nur besteht, damit das gleiche Bild sein Gleichnis ablösen kann, in einer Abfolge von Erwartbarem und Berechenbarem.

Abgeworfen ist dasjenige, was am Vergangenen erschütternd und entsetzlich ist, und von der kaum fassbaren Stelle des Traumas aus einen An- und Auftrag an die Zukunft stellt. Paradoxerweise instigiert die Wiederholung des Immergleichen deshalb auch keine Erinnerungskultur, sondern befeuert gerade das Vergessen. „Das Vergnügen“, schreiben die Autoren, „befördert die Resignation, die sich in ihm vergessen will“ (150). Damit ist ein komplexer Prozess bezeichnet, der den Hang zum Vergnügen gerade dadurch rechtfertigt, dass er Resignation vergessen macht, wo er sie in Wahrheit befeuert. Mit der wachsenden Resignation steigert sich der Hang zur Belustigung und also der Wille zum Vergessen.

Wenn die Resignation aber nur scheinbar vergessen ist und stattdessen mit jedem konsumierten Kulturprodukt weiter anwächst – was aus der Vergangenheit ist es dann, das hier vom Vergessen affiziert und verschluckt wird? Die Antwort, die Adorno und Horkheimer geben, ist unzweideutig: „Vergnügtsein heißt allemal: nicht daran denken zu müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird“ (153). Faktisch vergessen ist und wird also das Leiden, sofern es dem Imperativ des Sich-Vergnügens widersteht. So wie der Sinn des Konsums sich als Vorbereitung auf den nächsten Arbeitstag und also das Vergessen der Mühen der Arbeit enttarnt, besteht das Vergnügen am Konsum, auf Vergessen abstellend, in einer Abwendung von Leiden als erfahrenem und erfahrbarem. Und dies auf mindestens drei Ebenen: Erstens ist es der Schmerz des Dargestellten, der vergessen ist, sodass Gewalt auf der Kinoleinwand letztlich auch nur Lust und kein Nachsinnen erzeugt. Zweitens ist damit freilich das eigene Leiden gemeint, der Zustand also, im immer gleichen, „immer noch einmal ab[laufenden]“ Konsum- und Arbeitsprozess sich aufzureiben, worin Resignation sich in einem Vergnügen vergisst, das am Ende das Resignieren doch nur steigert. Drittens geht es um die Verbrechen der Vergangenheit selbst, jene historischen Traumata, die, wenn sie überhaupt zur kulturindustriellen Darstellung gelangen, kein Durcharbeiten erfahren, sondern, doppelt ausgebeutet, ihr Entsetzliches in Lust verwandeln.

Die Kulturindustrie schafft eine glatte, unabänderliche Gegenwart, deren Wiederholung sowohl auf Kosten der Neuheit morgen als auch und vor allem des Schmerzes gestern geht. Ist es also der Fall, um die Eingangsthese aufzugreifen, dass die zu poetisierende Welt bei Brinkmann jene der Kulturindustrie ist, so stellt sich die berechtigte Frage, wie die Dichtung denn diese Abmagerung temporaler Dimensionen, diesen Verlust an Zeit, umsetzt, und wie sie die Unmöglichkeit unerprobter Innovation sowie das Vergessen von Leiden, sei es individuell oder gesellschaftlich, akut erfahren oder historisch eingegraben, ins Werk setzt.

Wie im ersten Abschnitt dieses Artikels gezeigt, setzt Brinkmanns poetisches Verfahren auf das Eruiieren von Rissen in der Oberfläche der Konsumkultur, durch

deren Kluft sich dann Sprach-, Erfahrungs- (zumal Spracherfahrungs-) und Erinnerungsräume auftun und ausfalten. Dieser Einbruch der Erinnerung in eine erinnerungslose Immergegenwart passiert nicht durchwegs unironisch, und hin und wieder wird gerade der Anspruch einer Erinnerungskultur, sich um das Durcharbeiten historischer Traumata zu bemühen, hochgenommen. Die folgenden Verse, ebenfalls aus der Serie *Die Piloten*, sollen dafür als Beispiel dienen:

Der nackte Fuß von Ava Gardner

ist
ein Alptraum, wenn er sich nicht
wieder aus dem Gedächtnis

entfernen läßt
obwohl ich nie mehr in einen Film
mit Ava Gardner
gegangen bin

nachdem ich einmal
gesehen habe, wie der Stoff
sich teilt

und eine Zehe erscheint. (222)

Die erste Strophe dieses Gedichts, die sich wortspielerisch auf die „Traumfabrik“ Hollywood bezieht, eröffnet, wie schon in „Das Verschwinden eines Flugzeugs“, einen Erinnerungsraum, und wieder spielt dabei der Eigenname als Marke eine zentrale Rolle. Diesmal ist es allerdings weder eine Getränkemarke noch ein Schlager Sinatras, wodurch Erinnerung sich zeitigt, sondern das Körperteil einer Schauspielerin. Der Titel geht fließend in die erste Strophe über, worin das Partialobjekt als Stoff eines „Alptrausms“ verhandelt wird. Die konkrete Situation des Gedichts ist also ein Kinobesuch, der im Gedächtnis bleibt. Ist es so, dass der Konsum von kulturindustriellen Waren das Vergessen anheizt, wie Adorno und Horkheimer betonen, dann wendet sich dieses Vergessen bei Brinkmann in ein verhängnisvolles Nicht-Loswerden-Können: vom Kinobesuch bleibt etwas haften.

Damit ist auch Wichtiges über die Filmkunst und ihre Formenwelt gesagt, denn, anders als beim Theater, ist es dem Film ein Leichtes, den projizierten Körper zu fragmentieren, sodass von Ava Gardner eben weder die ganze Person noch deren Persönlichkeit übrigbleibt, sondern nur noch der Fuß. Im Zuge einer „Vertiefung der Perzeption“, wie Walter Benjamin schreibt (498), vermag der Film es, Körper zu parzellieren und hier und da auf einen Teil den Fokus zu legen, der dann so erhaben und gigantisch wirkt, dass er dem Gedächtnis unweigerlich erhalten bleibt. Horkheimer und Adorno erkennen in der Kulturindustrie primär eine Kraft des Vergessens von Trauma, historischem Schmerz und gesellschaftlichem Leiden. Es geht um das Vergessen der Resignation in einem Vergnügen,

welches doch wieder nur das Resignieren anheizt und konsolidiert. Brinkmann aber entdeckt in dieser kulturindustriellen Vergessenswelt das Potential einer überstarken Gedächtniskraft.

Wenn hier ein Leiden moniert wird, dann ist es blass und zwerghaft verglichen mit jenem historischen, das von der Kulturindustrie verdrängt ist. Und dennoch inszeniert es sich als irgendwie legitim, markiert es doch den einzigen Ort, der noch ein Gedächtnis hat. Das verblassende Vergessen des geschichtlichen Traumas erfährt eine ironische Umwendung ins Quasi-Trauma, das Filmbild nicht mehr vergessen zu können. Die Erinnerung an all jene, die ihre Körper lassen mussten, deren Körper sich tatsächlich fragmentierten, ist das verdrängte Echo, gleichsam die dialektische Kehrseite des Partialobjekts als Fußfetisch, das den Kinobesucher nicht mehr zur Ruhe kommen lässt. Und doch ist das Fazit nicht allein zynisch, denn, wenn sich etwas „nicht / wieder aus dem Gedächtnis // entfernen lässt“, heißt das zumindest, dass es Gedächtnis gibt – etwas, das über die Immergegenwart der Kulturindustrie hinausweist und Falten in die Zeit knickt. Mit der Möglichkeit dieser Zeitfalten geht außerdem eine Werteumkehr innerhalb dessen her, was „Vergnügen“ heißt: Wenn das Wesen des Vergnügtseins im Vergessen liegt, dann tut sich im Unvergnügen des Nicht-Vergessen-Könnens die Möglichkeit eines Leidens auf, das nicht mehr verdrängt, sondern konfrontiert wird. Wenn das noch ironisch ist, dann darum, weil hier Kulturindustrie so perfekt funktioniert, dass sie sich permanent selbst zerstört – der Fuß von Ava Gardner also so einprägsam ist, dass er das Vergessen im Vergnügen selbst vergessen macht und eine unangenehme Gedächtniswirkung erzeugt.

Der Wiederholungszwang der Kulturindustrie komprimiert sich hier plötzlich im Einmaligen und es entsteht der Schein einer singulären Erfahrung. Zwar ist der Film wesentlich wiederholbar, doch signalisiert das zum Verhängnis gewordene Partialobjekt eine unhintergehbare Zäsur im repetitiven Konsumverhalten. In seiner Zerhacktheit verweist Brinkmanns im Grunde intakter Satz auf das Verfahren der filmischen Fragmentierung von Körpern, welches es ermöglicht, den einzelnen Fuß, gar die einzelne Zehe, zur Erscheinung zu bringen. Der sich teilende Stoff, wohinter endlich „eine Zehe erscheint“, doppelt überdies das Sich-Teilen des Vorhangs, das den Aufführungsbeginn einleitet. Das Entscheidende an Brinkmanns Szene allerdings bleibt ihre Endgültigkeit, denn dieser Stoff hat sich zum ersten wie zum letzten Mal geteilt – der Sprecher habe danach „nie mehr“ einen Ava Gardner-Film besucht.

Ob schön oder erhaben, das Unvergleichbare des erscheinenden Fetisches führt ins Feld des Unzweckmäßigen, denn es markiert den Grund einer immerwährenden Konsumunterbrechung. Konsumkultur macht hier genau das Gegenteil von dem, was sie eigentlich zu erzielen sich anschickt: Sie hält den Betrachter von weiterem Konsum ab, belastet ihn so schwer mit einem Bild, dass er an der Rückkehr ins Kino wie am erneuten Genuss des Bilds Ava Gardners effektiv gehindert ist. „Noch bewegte sich eine Zehe / als ich das Kino für immer // verließ“ heißt es am Ende des Gedichts (49) – und es liegt in diesem „für immer“, so bei-

läufig-banal es klingen mag, etwas geradezu Revolutionäres, denn einerseits erfährt hier das Immer-noch-einmal-Ablaufen der Konsumkultur (und des Kulturkonsums) eine gravierende Unterbrechung, andererseits entsteht im Erinnerungslosen des Konsums eine widerständige Zelle des Nicht-Vergessens. Der traumhafte Film, der nur Gegenwart ist, die Vergangenheit verdrängt und keine Zukunft als Neuheit zulassen kann, wird zum unvergessenen, unvergessbaren Alptraum, der in die Öde des Vergessens ein Gedächtnis setzt.

Wenn Brinkmann das Gedicht mit einem enigmatischen Aussagesatz beendet – „Das Gedächtnis ist die eine Seite / die andere erfahren wir nie“ (49) – ist damit zumindest gesagt, dass es Gedächtnis braucht, damit es Erfahrung gibt. Was wir nie erfahren, auf eine irgend sinnhafte Weise, ist eben jene Gegenwart des ständigen Konsums, die nicht erfahren werden kann, weil sie nicht erinnerbar ist, keine Erinnerung zu- und das Erfahren noch im Erfahren vergessen lässt. Die Erfahrung der Konsumgegenwart kann nicht eigentlich Erfahrung heißen, weil sie sich im Erfahren immer schon selbst auslöscht, dem Erfahren einer je neuen Gegenwart platzmachend, die doch bloß die alte ist, denn im Konsum ist alles gleich, der gleiche Schlager „läuft / immer noch einmal ab“, und die gleiche Markenlimonade landet, bringt man erst einmal die leeren Flaschen zurück („denk an das Pfandgeld!“), wieder im Einkaufswagen.

Verschwunden, ausgelöscht

Es mag geschmacklos wirken, just die Zehe eines Filmstars zu jenem Element zu erklären, von dem aus Erinnerung sich entfaltet und so der vergesslichen Konsumkultur ein, wenn auch rudimentäres, wenn auch alptraumhaftes, wenn auch banales, Gedächtnis entgegenzuhalten. Der Kontrast zum historischen „Leiden“, das laut Adorno und Horkheimer in der Kulturindustrie aktiv vergessen wird, ist brisant. Es lässt sich allerdings zeigen, dass Brinkmanns Dichtung durchaus nicht auf zynische Intentionen reduzierbar ist. Das hier so zynisch Wirkende ist keine genuine Funktion der Dichtung, sondern haftet der Kulturindustrie selbst an. Das Gedicht kann nicht entscheiden, wodurch sich Erinnerungsräume auftun. Es bleibt ihm lediglich, sich ans Triviale zu halten, der Erinnerung Raum zu geben.

Die kulturindustriellen Ikonen, die hier verhandelt werden, sind amerikanischer Provenienz. Sowohl das Wohlfühlprodukt „coke“ als auch der Schlager Sinatra und das Körperteil von Ava Gardner werden protokolliert als Versatzstücke eines amerikanischen Kulturimperialismus, der Allgegenwart amerikanischen Lebensausdrucks im westdeutschen Alltag. Mit dem Band *Westwärts 1&2* (1975), dessen Erstveröffentlichung Brinkmann nicht mehr erlebte, verschiebt der Autor diese Topologie derart, dass Amerika nicht nur als kulturindustrielle Produktionsstätte, sondern als geografisches Gefilde in den Blick kommt. Aus zahlreichen möglichen sei daraus ein Gedicht erwähnt, das unter dem kaustischen Titel „Ein Skunk“ abermals hinterm grob Banalen einen Erinnerungsraum entdeckt, wodurch im Gedicht, welches Geschichtslosigkeit berichtet, ein Anklang an Ge-

schichte sich vernehmen lässt. Wie zu zeigen sein wird, bleibt das Gedicht dennoch nicht im Amerikanischen haften, denn der in ihm sich auftuende Erinnerungsraum ist ein transatlantischer. Die topologischen Vektoren, wie sie die oben besprochenen „Pilotengedichte“ kennzeichnen, kehren sich hier also um; statt eines Einbrechens Amerikas in den europäisch-deutschen Alltag, geschieht mit einem Andenken Europas das Umgekehrte.

„Ein Skunk“ fällt zunächst durch den Anglizismus ins Auge, der dem deutschen Wort „Stinktief“ vorgezogen wird und also schon bevor von Texas, dem lyrischen Schauplatz, die Rede ist, linguistisch den Text im Amerikanischen situiert: „Ein Skunk // am Morgen, tot, überfahren“ (64). Bar jedweden Verweises auf die Warenwelt und das kommerzielle Sein ist das grob Banale nicht vorrangig Symbol des Markts, sondern ein überfahrenes Stinktief, dessen Todsein das erzählbare literarische Ereignis dieser ersten Strophen offenbart. Überfahren und also eingedrückt „macht“ der Skunk „Eindruck“ (64), womit sogleich auf die Schreibszenen des Gedichts selbst verwiesen ist, denn nicht zuletzt tragen Stinktiefen die Klischeefarben des Schreibens: Schwarz und Weiß, Schwarz auf Weiß. Dabei schreibt sich der Text ein in eine bestimmte Tradition. Genres wie Reisetagebuch oder *road movie* evozierend, bezieht er sich auf das Archiv der *beat poets*. Entstanden im Jahr 1974, findet das Gedicht seinen biografischen Kontext in einem Texasaufenthalt, den Brinkmann als Dozent an der UT Austin beschriftet.

Im Gegensatz zu den früheren Gedichten, identifiziert dieser Text gerade im Amerikanischen ein merkwürdiges Ausbleiben der Massen- und Konsumkultur. Das Land, „zu beiden Seiten / weit“ (64), wirkt ostentativ leer, sodass die Reihe von Wer-Fragen, die den Mittelteil des Texts ausmacht, nicht nur den Wunsch nach Identifikation offenbart, sondern das Moment einer drängenden Unruhe, die eruieren möchte, ob es hier überhaupt (noch) jemanden gibt. „Wer geht in Cowboystiefeln“; „Wer flucht“; „Wer lebt in dem / Wohnwagen“; „Wer hat den Bullenpenis [...] gegessen?“ – die Fragereihe, zehrt sich an einer Welt auf, an der es „das Merkwürdigste ist, daß auch die Tiere nicht zu sehen sind“ (64); sie findet ihr negatives Korrelat in der radikalen Leere jener Umwelt, auf die sie zielt. Das inquisitive Stakkato kulminiert im Aufwerfen eines der Hauptmotive des Texts, nämlich dem Wechsel der Generationen – konkreter: der Möglichkeit einer Folgegeneration –, dem also, was mit anderem Namen Geschichte heißt. „Wer unterrichtet die Kinder?“ lautet eine weitere Frage, überraschend und paradox, weil neben den Tieren doch auch kein Kind zu sehen ist.

Endlich entdecken die Beschreibung und Befragung der landschaftlichen Leere eine Familie, die da aus einem „Bretterschuppen“ schaut, „an der / stillgelegten Bahnlinie“. Der Fragemodus wechselt ebenso plötzlich, wie die Familie auftaucht, und den auf Identität zielenden Wer-Fragen wird nicht etwa die erwartbare *Wer ist diese Familie?* angeschlossen, sondern die reflexive Modalfrage „Man / fragt sich, wie sie leben“. Die rhetorische Antwort liefert der letzte Strophenvers: „Sie leben, hintereinander“ (64). Was als komische Beschreibung eines unglücklichen Familienporträts erscheinen mag – das Aufstellen der Mitglieder eben nicht neben-, sondern

hintereinander, als würde hinter der Schürze einer jeden ein je anderer hervorkommen –, impliziert neben dieser räumlichen freilich noch eine zeitliche Dimension. „Sie leben“ ist zunächst kühle Feststellung, getrennt durch ein Komma von der Qualifikation „hintereinander“, auf die es ankommt. Das Leben hintereinander nämlich ist geschichtliches und es ist damit auf die Abfolge der Generationen verwiesen. Somit wird zugleich ein Bezug hergestellt zum toten Skunk, in seiner Vergänglichkeit die „stillgelegte Bahnlinie“ vorwegnehmend, wie zu den „Kindern“, von denen man nicht weiß, wer sie denn unterrichtet. Wo es Kinder gibt, gibt es nicht nur Leere und Verfall, sondern Zeit, die als Geschichte, und Geschichte, die als Abfolge von Generationen sich manifestiert.

Damit bereitet sich im Mittelteil des Gedichts ein Ineinandergleiten der Zeitebenen und eine Konfrontation der Generationen vor, was nicht nur, wie in den bisher besprochenen Gedichten, das Eröffnen eines Erinnerungsraums impliziert, sondern diesen gleichzeitig als prekär und mitunter als schier unmöglichen ausstellt. Das letzte Drittel des Texts, die Strophen elf bis fünfzehn, in denen sich dieses Erinnerungsgeschehen vollzieht, sei hier vollständig wiedergegeben:

Neben dem Gebüsch verrostet
der gelbe Sonntagsschulbus.
Er sieht abstrakt aus, un

beholfen, ohne Farben, wie eine
Kinderzeichnung. Einige Jahre
später ist der Ort verschwunden,

und du blickst über die Gerüste,
die unverständlich geworden sind,
erinnerst dich dabei an den toten

Skunk eines Morgens auf dem
Highway, durchgeschüttelt vom Bus,
Staaten, der Ort, wo ich geboren

bin, ist ausgelöscht, erzählt die
junge Lehrerin den Kindern, die
sie fragen, wo kommst du her? (65)

Im Bild des verrostenden Schulbusses hallt die Frage nach, wer denn die Kinder unterrichte – und verdoppelt sich in jener danach, wie diese denn zur Schule kommen sollen. Dieser Bus, der in der Gedichtwelt bloß sonntags verkehrt, ist zugleich „gelb“ und „ohne Farbe“ und wirkt deshalb abstrakt, als hätte ihn eines jener Kinder gezeichnet, die einst in ihm fuhren.

Zur Mitte der zwölften Strophe ereignet sich ein zeitlicher Bruch. Plötzlich wird aus der einen Texasreise eine zweite, es wird von einer Art Rückkehr berichtet: „Einige Jahre / später ist der Ort verschwunden“, heißt es, ohne zunächst zu klären, auf welchen Ort sich die Aussage bezieht. Ist das Gedicht bis an dieser

Stelle von der Schilderung einer Art Ortlosigkeit geprägt, wonach „das Land zu beiden Seiten / weit ist“, zieht sich diese Weite nun, verschwindend, in der Erinnerung in einen (und einem) Ort zusammen. Erst also seine Vergänglichkeit, sein ans Verschwinden eines Flugzeugs gemahnendes Vergehen, macht den Ort zum Ort, ganz als wäre er erst in der Erinnerung in der Tat ein Ort – dann also, wenn es ihn als physischen, betret- und erfahrbaren, nicht mehr gibt. Daran, dass es sich hier um einen Erinnerungsort im plötzlich sich auftuenden Erinnerungsraum des Gedichts handelt, besteht kein Zweifel, denn beim Betrachten dessen, was einmal war und nun nur noch Ruine ist, „erinnerst [du] dich an den toten / Skunk eines Morgens auf dem / Highway“. Die Wiederholung der Szene des toten Skunks, die als Eindrucks- und Schreibszenen den Einsatz des Gedichts bestimmt, unterstreicht die Ahnung, dass es sich hier um eine Rückkehr handelt, den erneuten Besuch dieser Weite, die einst kein Ort war und sich erst in ihrem Verschwinden zum Ort der Erinnerung konsolidiert. Den Ort gibt es nur im Sich-Erinnern an seine Ortlosigkeit.

Wenn es heißt, dass die ihn markierenden „Gerüste“ mit der Zeit „unverständlich geworden“ seien, ist damit gleichzeitig auf eine Art Vorzeit verwiesen, in der Verstehen vielleicht möglich gewesen war. Manifestierte sich im „Eindruck“ des überfahrenden Stinktiers am Highway ein implizierter Verweis auf den Druck und also die Materialität des Gedichts, steht mit den unverständlich gewordenen Gerüsten seine Hermeneutik auf dem Spiel. So es Verstehen geben soll, hat es sich zeitlich zurück zu orientieren, denn das Fortschreiten der Zeit zeitigt gleichzeitig ein Unverständlich-Werden, das in farblose Abstraktion mündet. Verstehbar ist immer nur der Ort, der damals schon keiner war, den aber die Erinnerung im Rückgriff zum einst Verstandenen macht. Wie der Ort selbst nur in der Erinnerung Ort ist, kann er auch nur dort und von dort her verstanden werden. Womit für das Gedicht das Entscheidende gesagt ist, denn das, was darin verstanden sein will, ist in diesem Erinnerungsraum anzusiedeln.

Der Erinnerungsort als verschwundener bleibt im Gedicht allerdings nicht einzeln; es wird ihm ein zweiter beigelegt, der jedoch vom Attribut des Nicht-Erinnerbaren markiert ist: „der Ort, wo ich geboren // bin, ist ausgelöscht“ (65). *Wer sagt hier ich?* könnte man, die Kadenz der Wer-Fragen aus dem Mittelteil aufnehmend, hinter diese Phrase stellen, zumal eine bestimmte Spannung zwischen diesem spät eingeführten Ich und jenem Du besteht, das eben noch „über die Gerüste“ blickte, die „unverständlich geworden sind“. Die beiden Pronomen verweisen nicht auf denselben Akteur. In einer drastischen Perspektivenverdringung scheint das Du dem schreibenden Bewusstsein näher zu sein, als das spät auftauchende Ich. Anders gesagt: die Formulierung „später ist der Ort verschwunden, // und du blickst über die Gerüste, [...] erinnerst dich dabei an den toten / Skunk“ (65) scheint Ausdruck eines lyrischen Selbstgesprächs, worin sich der Erinnernde selbst adressiert, während das Ich dem einzigen Individuum zugeschrieben ist, das sprechend im Gedicht auf- und gleichsam von außen ins Gedicht tritt.

Die Frage, wer denn hier die Kinder unterrichte, als Echo reflektierend, in sich aufnehmend, verkörpernd, handelt es sich bei diesem Ich um die Figur der Lehrerin, die sich mit ihrer Aussage allerdings nicht an den Schreibenden, sondern an die zu erziehenden Kinder wendet: „der Ort, wo ich geboren // bin, ist ausgelöscht, erzählt die / junge Lehrerin den Kindern, die / sie fragen, wo kommst du her?“ Wie die Familie, deren Mitglieder „hintereinander“ leben, verweist die Lehrerin auf den Unterschied und die Abfolge der Generationen. Allerdings ist das Verhältnis zu den Jüngeren in ihrem Fall nicht erblich, sondern ein diskursives und pädagogisches. Lehrerin und Kinder leben, so könnte man in der Sprache des Gedichts sagen, nicht hinter-, sondern nebeneinander und können daher miteinander sprechen.

Gleichzeitig wird die Lehrfigur allerdings als eine Art Fremdkörper eingeführt und ausgestellt; in Frage steht nämlich ihre Herkunft. Etwas an ihr entlarvt sie als nicht von hier, und dieses Fremde belebt die Fragelust der Zöglinge. Es besteht die Möglichkeit, dass dieses Etwas ebenso diskursiver Natur ist, wie die Frage und deren Antwort, und die Lehrerin sich linguistisch ab- und ausgrenzt, mithin auffallend macht, etwa durch einen hörbaren Akzent. Wie die vom Gedicht angesprochenen Gerüste, die mit der Zeit „unverständlich“ wurden und erst durch den Anschluss an die Erinnerung und das Platzieren in einen Erinnerungsraum eventuell verstehbar werden, ist auch die Existenz der Lehrerin aus dem Hier-und-Jetzt unverständlich und fremd. Daraus entsteht der Wunsch, sie an eine Vergangenheit zu binden, in welcher die Dinge klarer sich darstellen. Im Gegensatz zum „verschwundenen Ort“ des abstrakt-farblosen Schulbusses und den „unverständlich“ gewordenen Gerüsten muss diese Anbindung ans Vergangene hier aber fehlschlagen: der Ort, über den gefragt wird, ist nicht „verschwunden“, sondern „ausgelöscht“. In seiner Einzelinterpretation des Gedichts hält Martin Kagel diesen Unterschied für vernachlässigenswert und bezieht sowohl das Prädikat der Auslöschung wie das des Verschwindens auf den Geburtsort der Lehrerin (756). Dadurch kollabiert jedoch die geographische Komplexität des Gedichts und jene die kindliche Neugierde provozierende Fremdheit der Lehrerin bleibt unerklärt. Diese Fremdartigkeit rührt jedenfalls an die Möglichkeit, dass die Kinder es hier mit jemandem zu tun haben, der die Heimat nicht freiwillig verließ, um sie der Auslöschung zu überlassen. Das Unvermögen, die Frage „wo kommst du her?“ sinnvoll zu beantworten, ist, obschon es ein Geschichtsloses anzeigt, in sich geschichtlich, denn es verweist sowohl auf jene Orte, die im Krieg zerstört wurden, als auch jene der Auslöschung, in denen maschinell und verwaltet massenweise Leben vergeudet wurde.

Zwei Jahre bevor Brinkmann seine „Pilotengedichte“ publizierte, fand 1966 in Princeton, New Jersey, eine weitere Urszene der deutschsprachigen Pop-Literatur statt, nämlich die wütende Intervention Peter Handkes, der in einer berühmter gewordenen Rede die Literatur der Gruppe 47 als von „Beschreibungs-impotenz“ heimgesucht vorführte. Kurz nach der Rückkehr aus den USA veröffentlichte Handke unter dem Titel „Für eine neue Literatur“ einen kurzen kritischen

Aufsatz, in welchem seine Position noch einmal konzise und weniger polemisch zusammengefasst ist. Darin moniert der Autor das Verkommen der ihm zeitgenössischen Literatur zu einer lexikonhaften: die Worte würden mit den Dingen verwechselt, für die sie stünden, sodass ein Realitätseffekt entstehe, der auf einer unhinterfragten Referenzannahme beruhe. Dabei werde verkannt, „dass Literatur mit der Sprache gemacht wird und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden“ (51). Dieses Verkennen und sein Fehlschluss beziehen sich nicht bloß auf die zu beschreibende Welt als zeitgenössische und aktuelle, sondern weiten sich unheilvoll auf die Geschichte aus: „die sogenannte ‚Vergangenheit‘“, schreibt Handke im Hinblick auf die Princeton-Tagung, „war bewältigt, als ein Lichtbildervortrag beschrieben wurde, der von einer Reise nach Polen handelte, wobei man nur noch zu warten brauchte, an welcher Stelle jetzt, wenn auch noch so beiläufig, der berühmte Ort A zur Sprache kam“ (52). Der Name des „Orts A“ wird von Handke bewusst auf einen Buchstaben reduziert, um den mutwillig hervorgerufenen Reportage-Schock des zitierten Vortrags nicht zu wiederholen. Von Auschwitz zu sprechen dürfe weder nebenbei noch als quasi-realistische Journaille geschehen. Darauf kommt Handke am Ende seines Aufsatzes zurück, indem er eine dem Ort A entsprechende Sprache fordert, denn ihn „bedenkenlos in jede Wald- und Wiesengeschichte einzuflechten, in einem unzureichenden Stil, mit untauglichen Mitteln, mit gedankenloser Sprache, das ist unmoralisch“ (54).

Möchte man Brinkmann also vor dem Hintergrund dieses ihm zeitgenössischen Diskurses verstehen, stellt sich die Frage, wie seine Invokation der Auslöschung sich zum von Handke monierten reportagehaften Realismus des Dinglichen verhält. Dabei fällt sogleich die Verdopplung des Ortes auf, in einen verschwundenen und einen ausgelöschten, wie Brinkmann sie ins Gedicht setzt. Letzterer, als Ort A, verdoppelt sich dann weiter, in einen ausgelöschten und in eben den Ort der Auslöschung selbst. Ist die Lehrerin im Süden der Staaten deplatziert, weil der physische Ort ihrer Herkunft zerbombt wurde? Oder ist sie jenem Auslöschungszusammenhang entkommen, der Familien zerrissen und zerstört und an die Orte der Auslöschung verbracht hat? Der Ausdruck bleibt bei Brinkmann, um ein Wort Celans zu benützen, ein „vielstelliger“ (167). Der Ort selbst, das Wort „Ort“, beherbergt mehrere Orte, und in ihrer Vielfalt auch deren radikale Ortlosigkeit.

Geschichte und also Erinnerungsraum, Geschichte als Erinnerungsraum, gibt es im Gedicht „Ein Skunk“ demnach nur als Leerstelle. Die Vielstelligkeit dieser Leerstelle (besser: dieser Stellenleere und Ortlosigkeit) zeugt überdies von zweierlei Arten von Geschichte. Während die schnelllebige Verlebtheit westlicher Konsumkultur einen Ort bald zum „verschwundenen“ macht, äußert und veräußert sich die Geschichte jenseits des Atlantiks als eine unerzählbar vergangene, an Orte der Auslöschung und ausgelöschte Orte gebundene. Die Frage *Wo gehst du hin?*, mit welcher der im Gedicht Reisende implizit konfrontiert ist, führt ihn zum verschwundenen Ort; die Frage *Wo kommst du her?*, mit welcher die ins Gedicht tretende Lehrerin von der Nachfolgeneration traktiert wird, bindet ihre

Erinnerung an einen Ort als ausgelöschten. Beide diese Erinnerungen, jene an den Ort, der verschwunden ist, wie jene an den „Ort A[uslöschung]“, tauchen im Gedicht als unmögliche auf. Ihre Realität ist ungreifbar vergangen; ihre Wirklichkeit liegt im Gedicht.

Auch Brinkmanns späte Gedichte aus *Westwärts 1&2* werden in der Forschung gerne jenem Präsenzparadigma unterstellt, das für sein pop-literarisches Schaffen der sechziger Jahre als maßgeblich betrachtet wird. Schäfer konstatiert in diesem Zusammenhang „eine gewisse enthistorisierte Präsenz bzw. einen sinnlichen Ausdruck des Gegenwärtigen, aus dem die Assoziation an Vergangenheit weitgehend verdrängt sind“ (187). Er zitiert einen suggestiven Gedanken Brinkmanns, der behauptet, seine Dichtung stelle auf „die Oberfläche eines Bildes wie die Glätte einer Haut“ ab („Film“ 232). Diese „Ästhetik der Oberfläche“, argumentiert Großklaus auf der Basis desselben Gedankens, garantiere ein völliges Aushebeln der Vergangenheit zugunsten eines Springens „von Gegenwartspunkt zu Gegenwartspunkt“ und kulminiere letztlich in einer Art geschichtslosen Schwebezustand, da „nichts mehr erinnert, nichts mehr erwartet [wird]“ (341). Die Vergangenheit als „ein der Gegenwart diametral gegenüber gestellter Raum“ sei „als ganzer zu negieren“ (Kagel 756). Indes könnte man mit Valéry behaupten, dass gerade die Haut „das Tiefste“ sei (215). So konnte der vorliegende Aufsatz zeigen, dass sowohl Brinkmanns Lyrik der späten sechziger Jahre als auch die Reise Gedichte der Siebziger sich bloß augenscheinlich einer absoluten Präsenz verpflichten. In Lektüren zweier Gedichte aus der Serie *Die Piloten* wie des Texts „Ein Skunk“ aus *Westwärts 1&2* wurde deutlich, dass die Gegenwart bei Brinkmann eine komplexe Zeitlichkeit beherbergt, die das Anwesende bedrängt, sich auf Gewesenes, Verschwundenes, Ausgelöschtes und Verdrängtes hin zu öffnen. Die so entstehenden Erinnerungsräume verleihen den Gedichten eine zeitliche Tiefe, welche ihre Gegenwart als wesentlich geschichtlich ausweist.

Zitierte Werke

- Adorno, Theodor W., und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer, 2006.
- Baßler, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. Beck, 2002.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. *Gesammelte Schriften*. Band I.1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, 1991, S. 471–508.
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Die Piloten (1968)“. *Standphotos. Gedichte 1962–1970*. Rowohlt, 1980, S. 185–280.
- . „Die Lyrik Frank O’Haras“. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen. 1965–1974*. Rowohlt, 1982, S. 207–222.
- . „Der Film in Worten“. *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen. 1965–1974*. Rowohlt, 1982, S. 223–247.
- . *Vorstellung meiner Hände. Frühe Gedichte*, herausgegeben von Marleen Brinkmann. Rowohlt, 2010.

- . *Westwärts 1&2*. Rowohlt, 2018.
- Celan, Paul. „Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)“. *Gesammelte Werke*. Band 3. Suhrkamp, 1983, S. 167–168.
- Estermann, Anna. „Die Piloten (1968)“. *Brinkmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Markus Fauser, Dirk Niefanger und Sibylle Schönborn. Metzler, 2020, S. 169–171.
- Fauser, Markus. „Die Energie der Form. Lyrische Präsenz bei Rolf Dieter Brinkmann“. *Unmittelbarkeit. Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur*, herausgegeben von Markus Fauser und Martin Schierbaum. Aisthesis, 2016, S. 55–74.
- Großklaus, Götz. „Verlust und Wiedergewinnung der eigenen Geschichte: Rolf-Dieter [sic!] Brinkmann – Alexander Kluge“. *Gegenwart als kulturelles Erbe*, herausgegeben von Bernd Thum. iudicum verlag, 1985, 335–365.
- Grzimek, Martin. „Bild‘ und ‚Gegenwart‘ im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Ansätze zu einer Differenzierung“. *Text+Kritik* 71 (1981), S. 24–36.
- Handke, Peter. „Für eine neue Literatur“. *Gruppe 47. Die Polemik um die deutsche Gegenwartsliteratur – Eine Dokumentation*, herausgegeben von Horst Ziermann. Wolter, 1966, S. 51–54.
- Hölderlin, Friedrich. „Andenken“. *Sämtliche Gedichte*. DKV, 2005, S. 360–361.
- Jacob, Joachim. „Erinnerungen an die Gegenwart. Zu zwei Gedichten Rolf Dieter Brinkmanns“. *Sprache und Literatur* 83 (1999), S. 62–72.
- Kagel, Martin. „Ein Skunk“. *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*. Bd. 2, herausgegeben von Jan Röhnert und Gunter Geduldig. De Gruyter, 2012, S. 751–757.
- Lange, Carsten. „Walk‘. ‚Don’t Walk‘. Dynamische und statische Raumbilder in Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1&2*“. *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*, herausgegeben von Thomas Boyken, Ina Cappellmann und Uwe Schwagmeier. Fink, 2010, S. 47–61.
- Marx, Karl, und Friedrich Engels. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie: Erster Band. Werke*. Bd. 23, Dietz, 1962.
- Nägele, Rainer. *Darstellbarkeit. Das Erscheinen des Verschwindens*. Engeler, 2008.
- O’Hara, Frank. „Having a coke with you“. *The Collected Poems of Frank O’Hara*, herausgegeben von Donald Allen. University of California Press, 1995, S. 360.
- Roddy, Harry Louis, Jr. „The ‚Mass Ornament‘ at Play in Rolf Dieter Brinkmann’s *Oberflächenbeschreibungen*“. *South Atlantic Review* 75 (2010), S. 45–65.
- Schäfer, Jürgen. *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. M&P, 1997.
- Valéry, Paul. „L’Idée Fixe ou Deux hommes à la mer“. *Oeuvres*. Bd. 2, herausgegeben von Jean Hytier. Gallimard, 1960, S. 195–275.
- Vogl, Joseph, und Alexander Kluge. *Senkblei der Geschichten. Gespräche*. Zürich, 2020.