

6 Nachbemerkung¹

Auch wenn es manchmal nicht den Anschein hat (und Brinkmann später selbst in Bezug auf die in den beiden Bänden "Die Umarmung" und "Raupenbahn" erschienen Erzählungen schreibt: "Die zwei Prosabände waren in einer ziemlich nervtötenden Beschreibungsart gehalten [...]."²): Die Erzählungen Brinkmanns bestehen, wie gezeigt werden konnte, aus mehr als nur (additiven) Beschreibungen von Wahrnehmungen. Entscheidend geprägt werden sie u.a. von der asynchronen Montage einzelner Sequenzen der durchaus zumeist rekonstruierbaren Geschichte. Chronologie und Zeitmaß treten in Brinkmanns Erzählungen zurück, und die jeweilige Geschichte wird – auch durch die zentrale Stellung von Nebenhandlungen und Nebensächlichkeiten – von einer gängigen Kausalität befreit. Die derart mit der (traditionellen) Lesererwartung brechenden Erzählungen bauen i.d.R. keinen Spannungsbogen mehr auf. Gleichwohl erfordert die Nachsortierung der Geschichte in Anfang – Mitte – Schluß im Verlauf der Erzählung oft die volle Konzentration und "Akririe auf seiten des Lesers"³, wenn dieser die Erzählung im konventionellen Sinn (geschichtenbetont) liest und damit den von Brinkmann vorgegebenen Weg (narrations- bzw. sequenzbetont) umgeht.

Die ersten, unter dem Titel "Was unter die Dornen fiel" gesammelten sechs Erzählungen bzw. Prosastücke sind von Brinkmann nicht veröffentlicht worden.⁴ Diese Kindheits- und Jugenderinnerungen⁵ sind weniger als "Vorstudien"⁶ zu den späteren Texten anzusehen als vielmehr selbständige, erzählerische Texte, die teilweise Zeichen der Unreife zeigen.⁷ Sie sind i.d.R. kürzer als die späteren Texte und thematisch der kleinstädtischen Provinz verhaftet, bevor die größere Stadt (Köln) Brinkmanns bevorzugte Kulisse wird.⁸ Die frühen Prosastücke sind auch stärker dem Konzept der synergetischen Texte

¹ Zu einer allgemeinen Einordnung vgl. Dieter Hensing: Die Erzählung der sechziger Jahre und der ersten Hälfte der siebziger Jahre. In: Pohlheim S. 528 ff.

² *Briefe...* S. 40.

³ Martin Gregor-Dellin über den Band "Raupenbahn" (Landschaft mit Figuren. In: Die Zeit, 15.7.1966).

⁴ Vgl. "Editorische Notiz" S. 407 f.

⁵ Vgl. Späth 1989, S. 33 f. Dies bedeutet aber nicht, daß sich diese nicht auch in späteren Texten finden lassen, vgl. z.B. *Der Arm*.

⁶ Späth 1989, S. 33. Auch Marcel Reich-Ranicki bezeichnet die Erzählungen des Bandes "Die Umarmung" als "exakte Studien" (Übungsstücke eines Talents. In: Die Zeit, 7.5.1965), wobei "Studie" die Bedeutung "Skizze, Entwurf, Vorarbeit" (Wilpert S. 797) zukommen kann und damit die konventionelle Erwartungshaltung einer – wie auch immer gearteten – "Vollendung" abschwächt.

⁷ So z.B. der "erhobene poetologische Zeigefinger" in *Fast eine kleine Szene* S. 382; in *Erinnerung an eine Landschaft* das Ende des ersten Absatzes S. 391 oder das pathetische Ende S. 392; die durch Gedankenstriche angezeigte direkte Rede in *Ihr kleines Gesicht*, *Guten Tag wie geht es so*, *Fast eine kleine Szene*, *Früher Mondaufgang*.

⁸ Vgl. Nachwort zu *In der Grube* S. 408 f.

verbunden (vgl. oben 2.1).⁹

Insgesamt, aber insbesondere für die dann folgenden Erzählungen, sind bestimmte kunstsprachliche Strategien bei Brinkmann festzustellen, wie sie Hartmann an Laurence Sterne beschreibt: "Der Eingang *in medias res* und der plötzlich gesetzte Schlußpunkt, die Verschachtelung von vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Geschehnissen, wie sie der Abstand zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich ermöglicht, die Mannigfaltigkeit von Einfällen und Gedankensprüngen, [...] – diese Techniken, die den Anschein des Willkürlichen und Formlosen, des Assoziativen, Unabgeschlossenen und Ausschnitthaften erzeugen [...]"¹⁰, und zu denen bei Brinkmann noch die exzessive Verschriftlichung von Wahrnehmungen hinzukommt, haben bei ihm nicht nur die Aufgabe, wie bei Sterne, "[...] die Vorstellung einer unendlichen Variabilität und einer unbeschränkten, beliebig ausdehnbaren Ausdrucksfolge des einen Themas hervorzurufen [...]" (ebd.), sondern mit Hilfe eben dieser kunstsprachlichen Mittel an der realen Alltäglichkeit anzuknüpfen – im (scheinbaren?) Gegensatz zu den Prämissen seiner (späteren) Poetologie (denn es ist nicht zu entscheiden, ob er das in der vorliegenden Arbeit als kunstvoll bewertete Vorgehen selber als ein solches angesehen hätte). Es entsteht eine gerade für die Erzählungen Brinkmanns typische Spannung zwischen den Geschichten des Alltags, die i.d.R. in einem Wortschatz mitgeteilt werden, der weder als besonders gehoben noch als betont umgangssprachlich zu bezeichnen ist, und den Narrationsformen bzw. sprachlichen Mitteln (auch mit Hypotaxen, Metaphern), die in ihrer Komplexität der banalen Alltäglichkeit widersprechen. Dieser Widerspruch trägt entscheidend zu einer irrationalen Grundstimmung in den Texten bei (vgl. oben zum Abschluß von 4.2).

Zu diesen erzählerischen "[...] `Abweichungen´ vom Normalfall sprachlicher Kommunikation [...]"¹¹ kommt die zumeist paradoxe Situation der jeweiligen Erzähler(-Protagonisten) hinzu: Sie stehen einem Geschehen als Kaum-Handelnde gegenüber und versuchen, dem Sog der Außenwelt gerecht zu werden, indem sie sich ihr mit mehr oder weniger allen Sinnesorganen hingeben. In diesem Spannungsfeld zwischen permanenter Perzeption, dem Beherrschtwerden des Protagonisten durch die Dinge, und dem distanzierten Gegenüberstehen befindet sich Brinkmanns erzählerische Prosa, wobei insbesondere in

⁹ Die umfassenden, synergetischen Darstellungen unterscheiden insbesondere die früheren Texte beispielsweise von den durch die Beobachterhaltung dominierten Werke Robbe-Grilllets.

¹⁰ Hartmann S. 22. Hier kann ebenso noch einmal der Zusammenhang zum Naturalismus angedeutet werden, dessen Novellen nach Roy C. Cowen "[...] keinen eigentlichen Beginn und keinen wirklichen Schluß [...]" haben (in: Der Naturalismus. München 1973, S. 107).

¹¹ Hartmann S. 1. Es erstaunt nachträglich immer noch, daß Heinrich Vormweg anläßlich des Bandes "Die Umarmung" festgestellt hat: "Von Technik kann also kaum die Rede sein." (Ekel, Angst und Brutalität sachlich beschrieben. In: Die Welt, 27.5.1965)

den frühen Texten durch die Berücksichtigung der *fünf Sinne*, über die Beobachterhaltung hinausgehend, der *nouveau roman* erweitert wird. Die jeweilige Hauptfigur in ihrer später zumeist städtischen Umgebung "[...] wird vorgeführt und gleichzeitig aufgesaugt von einem Allgemeineren, das sie zu benennen versucht"¹² in den umfangreichen Beschreibungen.

Ebenso wie in den Texten keine ordnende, ` sinnvolle´ Gesamtschau ermöglicht wird, werden keine Gründe und Ursachen unter der wahrgenommenen Oberfläche gesucht, keine (psychischen) Entwicklungen nachgezeichnet, sondern primär ein Ist-Zustand beschrieben, oft sehr genau, aber nicht unbedingt unter erkennbarer emotionaler Anteilnahme: In den Erzählungen "[...] liegt die Betonung auf subjektiven Sichtweisen im Alltagsleben und eine Abwendung von allem Metaphysischem, Phantastischem und Groteskem oder von lediglich positivistischen Abbildungen der Wirklichkeit".¹³

"Wir waren in zwei verschiedene Zeiten eingespannt, zwei verschiedene Zeiten Gegenwart, [...]"¹⁴ – dies scheint in gleicher Weise für die (Erzähler-) Protagonisten Brinkmanns zu gelten: Wie bei zwei Personen, die zur gleichen Zeit dem selben Erlebnis beiwohnen und doch niemals das Gleiche erzählen würden, ergibt sich in den Erzählungen oft ein uneindeutiger bzw. uneinheitlicher Verlauf, insbesondere bedingt durch Verschachtelungen (z.T. wiederholter) aktueller und erinnelter Wahrnehmungen, deren Umkreisen des Geschehens, wenn auch weniger temporeich, dem folgenden Eindruck entstammen könnte: "Die Augenblicke drehen sich. Es läuft eine Zentrifuge."¹⁵ In dieser "Zentrifuge" werden insbesondere die Wahrnehmungen verdichtet, bilden die Essenz. Und je mehr Handlung in den Hintergrund gerückt wird und optische Beschreibungen dominieren, desto mehr wird die Textformbezeichnung "Erzählung" für die oben untersuchten Texte fraglich, während gerade (die objektiv erscheinende, indes ebenso subjektiv bestimmte) "Beschreibung" als Bezeichnung an Bedeutung gewinnt und daher für die späteren Texte *Strip* und *Piccadilly Circus* nicht nur gerechtfertigt, sondern konsequent erscheint.

Brinkmann nähert sich also dem Alltäglichen in oft entsprechend alltäglichen Geschichten, aber gerade nicht mit einer wirklichen Alltagssprache, sondern unterläuft diese: die Erzählungen sind, um sich dem Alltag anzunähern, kunstvoll konstruiert. Dieses auch an eine Abfolge von Assoziationen erinnernde Verfahren wird hier nicht mit dem

¹² Brinkmann, Erzählungen S. 409.

¹³ Merkes S. 2.

¹⁴ *Ihr kleines Gesicht* S. 361. Es sind gerade die frühen Erzählungen, in denen Brinkmann ab und zu seine literarische Vorgehensweise mehr oder weniger direkt paraphrasiert.

¹⁵ *Guten Tag wie geht es so* S. 374.

Begriff der Collage bzw. Montage in Verbindung gebracht, da weder Bild-Text- noch Text-Text-Montagen erkennbar sind.

Generell stellt Brinkmann in diesen Texten das Geschichtenerzählen ebenfalls nicht in jener Radikalität in Frage, wie es die Verwendung der *cut up*-Technik zur Folge hätte. Mit ihr wären weder lineare noch kreisförmige Kompositionen zu erwarten, sondern kaleidoskopartig-willkürliche.¹⁶

Boykottiert wird aber der konventionelle Erfahrungsaustausch, wie ihn Walter Benjamin als grundlegend für das Erzählen ansieht¹⁷, da insbesondere die späteren Texte, wenn man sie losgelöst von der Narration betrachtet, ihr Wesen verlieren. Das für die meisten Erzählungen Brinkmanns typische Verhältnis von Geschichte und Narration zeigt sich u.a. darin, daß es z.B. immer die inhaltlichen "Handlungsreste" (vgl. unter 2) sind, die oben zur Kurzbeschreibung der Erzählungen herangezogen wurden, diese damit jedoch nicht in ihrer wesentlichen Substanz erfassen. Es droht sich die Erzählung als Text in ihrem Wesen aufzulösen, wenn der jeweilige Inhaltskern losgelöst von der Narration betrachtet wird: Eine Erzählung Brinkmanns kann i.d.R. nicht nacherzählt "[...] von Mund zu Mund geh[en] [...]"¹⁸, es sei denn nahezu wortwörtlich. Seine Erzählweise vermittelt anscheinend zwischen zielgerichteter und *cut up*-Technik. Wenn Brinkmann in der Folgezeit (nach dem Roman *Keiner weiß mehr*) dazu übergeht, etwa Schnitte in seinen Texten sichtbar zu machen, so steht dieses optische Signal für eine zunehmende Radikalität in der Abkehr von einer konventionell fiktionalen Erzählweise hin zur die eigene Wirklichkeit sprunghaft wahrnehmenden und dementsprechend abbildenden, tagebuchhaften Diktion, wie sie sich gleichfalls in *Flickermaschine*, *To a world filled with compromise, we make no contribution* und *Work in Progress* findet.¹⁹

¹⁶ Schwalfenberg sieht auch hinsichtlich Brinkmanns Äußerungen über seine Erzählungen "[...] einen Rückfall hinter theoretisch und praktisch längst erreichte Positionen" (S. 43).

¹⁷ Vgl. Benjamin, Schriften 1, S. 385 (s.o. III B 1).

¹⁸ Benjamin, Schriften 1, S. 386.

¹⁹ Zu den letztgenannten Texten vgl. Sibylle Schönborn: Vivisektionen des Gehirns. Die Prosatexte Rolf Dieter Brinkmanns. In: Delabar / Schütz S. 344-359 (insbes. S. 351 ff).

Angemerkt sei noch, daß die in den poetologischen Texten hervorgehobene *Pop*-Kultur in den Erzählungen – mit Ausnahme von *Wurlitzer* – eine untergeordnete Rolle spielt.