

Aus:

MARKUS FAUSER (HG.)

Medialität der Kunst

Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne

Mai 2011, 290 Seiten, kart., 31,80 €, ISBN 978-3-8376-1559-3

Die literarische Produktion von Rolf Dieter Brinkmann ist ein herausragendes Beispiel für die Medialität der Kunst. Brinkmann thematisiert immer wieder den Doppelcharakter des Mediums als Instrument und Potenzial, die Verkörperungen sowie Erfahrungen einer unerwarteten Präsenz. Sein Changieren zwischen Kunst und Nicht-Kunst, die ausgiebige Beschäftigung mit Medienkonfigurationen und performativen Strategien machen ihn zu einem der heute interessantesten Protagonisten im Umgang mit Diskursen der Moderne.

Die wiederentdeckten Vechtaer Manuskripte zeigen bislang völlig unbekannte Aspekte des frühen Werks.

Markus Fauser (Prof. Dr. phil. habil.) lehrt Germanistische Literaturwissenschaft und ist Leiter der Arbeitsstelle Rolf Dieter Brinkmann an der Universität Vechta.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1559/ts1559.php

Inhalt

Einleitung

Markus Fauser 7

***In der Grube.* Brinkmanns Neuer Realismus**

Moritz Baßler 17

»Studio-Linie.« Zu Brinkmanns Warenästhetik

Heinz Drügh 33

Tourismus und Literatur: Rolf Dieter

Brinkmanns *Rom, Blicke*

Eckhard Schumacher 53

Rolf Dieter Brinkmanns Poetik der Selbstinszenierung

Dirk Niefanger 65

Rolf Dieter Brinkmann und Jack Kerouac: Die leere Utopie des ›Einfach-Nur-Da‹-Seins

Gerd Hurm 83

Nachholende Moderne.

Rolf Dieter Brinkmanns frühe Lyrik

Markus Fauser 103

Kreis, Punkt, Linie, Poetische Verfahren und Medialität in R. D. Brinkmanns *Die Umarmung,* *Die Stimme* und *Godzilla*

Marion Hiller 125

Schreiben gegen das ›ptolemäische Weltbild‹. Hybride Schrift-Bilder und Piktographie im Werk Rolf Dieter Brinkmanns

Stefan Greif 157

»Ich möchte mehr Gegenwart!« Aspekte der Intermedialität in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns Stephanie Schmitt	175
Redundante Wiederholungen, wiederholte Redundanzen. Ein Lektürevorschlag zu Rolf Dieter Brinkmanns <i>Schnitte</i> Morten Paul	193
Bilder einer Neuropoetik. Rolf Dieter Brinkmanns späte Text-Bild-Collagen und Notizbücher der <i>Schnitte</i> und <i>Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch)</i> Sibylle Schönborn	213
Piloten – Orangensaftmaschinen – (Augen)Blicke. Zu Rolf Dieter Brinkmanns Raumkonstellationen Pawel Zimniak	229
Pop-Mythos und Rebellion Rolf Dieter Brinkmann und die zeitgenössische Popmusik Sascha Seiler	243
Rolf Dieter Brinkmanns Konstruktion und Destruktion des weiblichen Körpers Arletta Szmorhun	257
Restformen von Menschenleben. Zum Verhältnis von Körperbild und Identität bei Rolf Dieter Brinkmann Ton Naaijkens	271
Autorinnen und Autoren	283

Einleitung

Wo aber ist das Leben? Diese immer wieder eindringlich aufgeworfene Frage kann die intensiven Suchbewegungen von Rolf Dieter Brinkmann am besten erfassen. Alle Experimente, alle Versuche auf vielen Feldern der Künste gehen aus dieser ernsten Frage hervor, die den Autor noch bei den kleinsten alltäglichen Handlungen begleitete. Der Drang zu einer rastlosen und unerschöpflichen Arbeit, die erst nach und nach in ihrem ganzen Ausmaß sichtbar wird, mag unbegreiflich bleiben; aber der Impuls zum Widerstand gegen die umfassende Erschöpfung, der Wunsch nach dem Ausbruch aus einer in jeder Hinsicht als Beschränkung empfundenen Realität und die Hoffnung, gerade der alltäglichen, medial erzeugten Phantomwirklichkeit durch eine starke, klare Anwesenheit Herr zu werden, bilden das nachvollziehbare Movens dieses außergewöhnlichen Schriftstellers.

Was hat er nicht alles behauptet. Alles und jedes verworfen. Keine Person, kein Kollege, kein Freund blieben verschont, weder die Zustände, wie er sie kannte, noch die eigene Tätigkeit waren vor seiner beißenden Kritik sicher – und schon gar nicht die Literatur. In seinem ureigenen Gebiet, der Literatur, verfiel er gerne in Koketterie. »Keinen miesen Pfennig« sei sie wert, so schreibt er einmal in den Briefen an Hartmut, nur um diese Äußerung gleich wieder zurückzunehmen: »Stimmt das so? Nein, wohl nicht«. Dem Brief vom 20. Januar 1975 legt er Gedichte bei und diskutiert munter die Rolle von William Carlos Williams, Ezra Pound und anderen, vorwiegend amerikanischen Lieblingsautoren für seinen eigenen Arbeitsprozess. Nimmt man die bisher bekannten Briefe, so darf man ohnehin einige anekdotisch überlieferten Großsprechereien relativieren, denn hier tritt uns ein äußerst sorgfältiger Autor gegenüber. Und Begeisterung spürt man, wenn er über Schallplatten, Filme und die Stars des Rock'n'Roll seiner Tage

spricht. Die populären Songs feiert er als »direkte Poesie«, sie intensivieren das alltägliche Leben, sie öffnen ihm Wege in den Kopf. Filmtechnik, Musik und Literatur gehören bei Brinkmann zusammen und gehen seit den sechziger Jahren eine ästhetische Allianz ein.

Immer auf der Suche nach dem »fantastischen Augenblick«, so heißt es im zentralen poetologischen Essay *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)*, findet der Autor in »der imaginären Jukebox in meinem Gedächtnis« aus dem Wust der angesammelten Zitate, Sprüche, Fetzen, aus dem »Ramsch der Realität« das heraus, was in dem »Augenblick, an dem ich schrieb« einerseits den Gang seines Bewusstseins zu bestimmen vermag und andererseits der »eigenen Zeit« des Schaffensprozesses folgt. Im Widerstand gegen das trostlose Panorama der Realität, gegen die erschöpfende Einzelheit und Vereinzelung setzt Brinkmann sein ästhetisches Konzept der Herstellung wahrer Gegenwart. Zusammengefügt aus den Resten des Alltags, komponiert aus dem Abfall, der ihn umgibt, geht er durch »Haufen an scheinbaren Einzelheiten« hindurch und filtert den »eigenen Empfindungszustand« dort heraus, wo ihn keiner mehr erwarten kann. Schier endlos häuft der genannte Essay Bilder einer kaputten Realität an, lediglich unterbrochen von drei Szenen der Selbstdarstellung des Schreibens. Denn die plötzlichen Erleuchtungen ereignen sich alle »während« er aus dem Fenster schaut, »während« ihn die Geräusche des Alltags stören und »während« sich die Gedanken und Erinnerungen mit der Schreibgegenwart vermischen. Der poetologische Essay, seit 2005 in der Neuauflage von *Westwärts 1&2* enthalten, gibt in seiner Struktur selbst ein Bild vom Arbeitsprozess und von der »Situation« des Autors in der Zeit. Wirkt der ganze Essay in seinen exzessiven Benennungen doch wie eine einzige ruhelose Fluchtbewegung durch den »Fetisch Realität«, der sich zwischen den drei Schreibszenen aufspannt.

Bemerkenswert bleibt der heilige Ernst, mit dem Brinkmann spricht. Bemerkenswert auch seine hohe und höchste Erwartung an die Literatur: »Nach einem Gedicht beginnt das Niemandland.« Wer so formuliert, begreift Poesie als existentielle Handlung. Gerade solche Worte aus dem späten Essay lassen die Distanz Brinkmanns zu den Popliteraten unserer Tage deutlich hervortreten. Sie liegt nicht in den gewählten Mitteln und Techniken, sondern eben in der Haltung dieses Autors. Jedenfalls scheint Brinkmann einem inneren, unzerstörbaren Kern des Individuellen verpflichtet zu sein, wenn er immer wieder

nach dem Leben, nach der Lebendigkeit, nach der »guten Gegenwart« auch in dem genannten Essay fragt. Dieses Vertrauen auf eine letzte Unbedingtheit in sich selber hat wenig zu tun mit den literarischen Tendenzen der neunziger Jahre. Wohl mehr mit den Anfängen des Autors in den späten fünfziger Jahren.

Bemerkenswert ist auch der folgenreiche Zwiespalt im Leiden an der Gegenwart bei der gleichzeitigen Hingabe an eine bessere Gegenwart. In zunehmendem Maße schreibt er nämlich ideologisierte Texte wie das Cut-up (1972) zum Hörspiel *Auf der Schwelle*. Alles an der Realität sei falsch, so liest man dort und Begriffe seien prinzipiell untauglich zur Beschreibung der Welt. Aber der angestrenzte Versuch, dieser defizitären Realität in der Negation habhaft zu werden, gelingt dann ebenso wenig wie in den zitierten Sätzen und Definitionen, den montierten Sprachfetzen, denen jede Referenz auf die Wirklichkeit schon vorher abgesprochen worden war. Auch die kulturkritischen Texte mit ihrem Höchstmaß an Negationspotential kommen dem Stand der Dinge letzten Endes nicht bei. Da bleibt nur das Ausweichen in die Transzendenz. Und dies ist vielleicht der am wenigsten erforschte Zug des Autors.

In einer kurzen Rezension zu Burroughs Roman *Nova Express* skizziert Brinkmann in wenigen Abschnitten den Gegensatz. Nachzulesen unter dem Titel *Spiritual Addiction* in der Sammlung *Der Film in Worten* (1982), feiert er die Schreibweise des Amerikaners und vor allem dessen Plädoyer für einen Zustand jenseits von Bildern und Wörtern. Die zwanghaften Muster des bloßen Reagierens auf Wörter – so funktioniere Sprache – müssten aufgebrochen werden. Und dieser schwierige Kampf ereigne sich im Nervensystem des Menschen, als Kampf gegen die »spiritual addiction«. Alle kulturellen Orientierungen des Menschen stehen auf dem Prüfstand, alle Selbstverständlichkeit sei aufzugeben und jeder Glaube an eine fassbare Wirklichkeit von vorneherein nichtig. Und was empfiehlt er? Die Stille. Man möge »das Stille-Virus« freilassen. Lernen, alleine im Schweigen zu leben, den »wortlose(n) Zustand« erreichen, jedes Schema aufgeben, das Verweigern von Erklärungen – das sind die Ziele des Programms. Sehr deutlich ist hier von Transzendenz die Rede. Zwar wird das nicht weiter erläutert, aber die Stichworte wie Traum und Gebet verweisen auf eine Poetik, die dezidiert frei sein will von Transzendenz und dennoch merkwürdig schwankt zwischen Materiellem und Spirituellem, profan gesagt: zwischen Hingabe und Sucht.

Nicht eine bloße Reprise der (frühen) Moderne ist sein Ziel und auch nicht der einfache Rückgriff auf scheinbare Sicherheiten, wie sie in der Erneuerung romantischer Theorien zu finden gewesen wären (Tieck, ein Lieblingsautor). An die Stelle überkommener Programme und an die Stelle des bloßen Selbstbezugs der ihm wohl bekannten avantgardistischen Moderne tritt ein neuer Mythos namens Gegenwart. In seinen Übersetzungen und im Essay über den wahlverwandten Frank O'Hara kommt zur Sprache, woran Brinkmann glaubt: die »unmittelbare Präsenz« (»the mere presence/changes everything like a chemical dropped on a paper« wie O'Hara in einem *Poem* sagt). Diese nie zuvor gesehene Gegenwart – darauf kommt es an: die technisch herbeigeführte Magie – springt aus der überraschenden Zusammenstellung von Details hervor, einem künstlich – künstlerischen Akt, der trotzdem den Bezug zur Realität nicht verloren hat, wie in der Avantgarde üblich. Die »mere presence« – und hier liest Brinkmann den jungen O'Hara mit dem Klassiker der Moderne Williams zusammen – steht für eine »Empfindlichkeit« gegenüber den Dingen, in der man ihnen wie in einer ersten Wahrnehmung zu begegnen vermag. Das aber ist nichts anderes als ein neuer Mythos, zumal der Autor in den Gedichten O'Haras sogar »Partikelchen tatsächlich befreiter Realität« finden will, wie es gegen Ende des Essays über seine Lyrik heißt. Was er dort die Ästhetik der »Oberfläche« nennt, ist letztlich eine Variante magischer Auffassungen von Poesie. Ihre Verlagerung ins Material ist auch nicht ganz neu. Magischen Bräuchen folgt das Benennen und Aufrufen der Dinge, welches sie durch einen Akt der Heiligung aus ihrer Banalität erlösen soll. Und das Herausreißen von Augenblicken aus dem unaufhaltsamen Fluss der Wahrnehmungen, wie es O'Hara praktizierte, erklärt Brinkmann (im Bezug auf McLuhan) mit dem direkten Anschluss des Bewusstseins an den »Stromkreis«, in dem neue Medien und das Leben wie in einem elektrischen Kreislauf zusammenfließen. Aber kann das Benennen des Banalen noch magische Wirkungen freisetzen? Und gibt es den technisch bewirkten Anschluss an Magie tatsächlich? Oder sind hier nur wieder Restbestände alter Theoreme zitiert, die nicht vollständig aufgehoben wurden? Weit mehr als sich Brinkmann eingestehen möchte, ist seine Poetik im Kern traditionellen Konzepten verpflichtet.

Bemerkenswert schließlich ist auch eine gewisse Inkonsequenz beim Umgang mit den Koordinaten des eigenen Kunstverständnisses. Das zentrale Begriffspaar, mit dem Brinkmann arbeitet, ist der Gegen-

satz von »Fortschritt« und »Erweiterung«. Vorgetragen in den beiden Programmschriften zu den Anthologien *Acid* (1969) und *Silverscreen* (1969), bilden sie die Basis für die Forderung nach einer zeitgemäßen Kunst. In erklärter Distanz zur Moderne, der Avantgarde »von gestern«, nimmt der Autor Partei gegen den Fortschritt und behauptet überzeugend, die Kunst könne sich immer nur erweitern. Dennoch ist die Situation die gleiche geblieben wie zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Nur die Orientierung in der Überfülle des Vorhandenen zwingt zu neuen Methoden. Die Arbeit mit und im Material wirke einerseits gegen jede Sinnbildung sowie gegen die Erwartung des Lesers an einen Sinn hinter den Produktionen. Andererseits aber sollen die Cut up – Techniken, das bloße Streichen von gedruckten Sätzen und Auffüllen der frei gewordenen Stellen »mit eigenen Wörtern und Sätzen« dazu führen, dass sich der Schreibende selber realisiere. Aber setzt der Autor an den freien Platz tatsächlich Eigenes oder arrangiert er wieder nur anderes Fremdmaterial? Erzeugen die Montageverfahren also lyrische Readymades oder schon die gesuchte »befreite Realität«? Alleine der undifferenzierte Gebrauch von Vokabeln wie »Kopie«, »Plagiat«, »Xerographie« ist ein Zeichen für die Begeisterung bei der Arbeit mit den »Surrogaten« und für die Überzeugung, dass hier der richtige Weg für eine wahrhaft zeitgenössische Kunst gefunden sei. Freilich: keine der Techniken ist neu. Nur der ungefilterte Glaube an die Qualität und Dignität des Verfahrens verführt zu dem Gedanken, im »Zeitalter der Ablichtungen« würde das Kopieren genügen, um den Inhalt von überkommenen Sinnerwartungen zu befreien. Der Umschlag der Quantität in Qualität, wie er hier gedacht ist, bleibt aber gerade im Vertrauen auf die Überlegenheit der Technik wieder einem unterschwelligen Fortschrittsdenken verhaftet.

Schon diese wenigen Bemerkungen zu ausgewählten Texten, zu den Inkonsequenzen wie auch den Irrwegen der ästhetischen Ansätze Brinkmanns führen zu den noch nicht erschöpfend diskutierten Fragen. Gerade die Stellung zwischen dem immer wieder verweigerten Traditionsbezug und der intensiven Auseinandersetzung mit kanonisierten Beständen, das Hin und Her zwischen Anschluss und Verweigerung, die Erneuerung der Moderne bei gleichzeitigem Abstand zu ihrer reinen Selbstbezüglichkeit, die Übernahme poetischer Verfahren der Avantgarde bis hin zum erfundenen Zitat, die bis zum Überdruß wiederholte Abkehr von der verhassten »Kultur«, einem Topos, der auch nur als Legitimation für einen Modellwechsel fungiert, schließlich die

noch vielfach im Dunkeln liegenden Anfänge des Werks, die bis in die Beschäftigung mit dem Existentialismus in der Schulzeit zurückreichen, fordern neue Zuwendung.

In den letzten Jahren häufen sich die Studien, die im Werk Brinkmanns die multimedialen Dimensionen beschreiben und damit seine gewiss nicht zu leugnende Rolle bei der nachholenden Modernisierung der Literatur seit den späten fünfziger Jahren angemessen würdigen wollen. Mittlerweile ist Brinkmann aber wohl zu sehr auf eine Rolle als Gründerfigur der neuen Pöpliteratur fixiert. Ohne diese Einordnung in Frage zu stellen, wird hier einmal ein anderer Weg vorgeschlagen. Die folgenden Arbeitsfelder stehen im Zentrum der Publikation.

Die Beiträge begreifen Brinkmanns gesamte Produktion als ein herausragendes Beispiel für die Medialität der Kunst und wollen damit einen neuen Weg zu den manchmal allzu radikal erscheinenden Verfahren eröffnen. Sicherlich trifft der Begriff Medialität die Besonderheit und auch tendenzielle Einseitigkeit der literarischen Arbeit Brinkmanns besser als das eine neuerliche Diskussion über die epochale Verankerung leisten könnte. Wenn heute die Medialität als Grundlage unseres Weltverhältnisses betont und wenn der Doppelcharakter des Mediums als Instrument und Potenzial eigens reflektiert wird, dann muss die ästhetische Erfahrung in ihrem Verhältnis zu den Verkörperungen der Vermittlung beachtet werden. Gerade für Brinkmann ist deshalb ein erweiterter Medienbegriff nützlich, denn seine Kunst eignet sich für die Erkundung des Zusammenspiels von Medium und Form. Im Unterschied zu den wenigen bekannteren Arbeiten (vor allem Dissertationen) untersuchen die hier vorgelegten Beiträge nicht inhaltliche Bezüge zwischen Medien (Phantasmen der Fremdmedien) oder nur inklusive Beziehungen (Medienzitate), sondern vor allem inhärente Beziehungen, so wie sie in den jeweils zur Erscheinung kommenden Formen zu beobachten sind. Was das Mediale als kultur- und literaturwissenschaftlicher Begriff zu leisten vermag, das kann eben ein genauer Blick auf Brinkmann klären. Der Band geht von der anthropologischen Dreistelligkeit von Medium – Form – Körper aus und untersucht die Verkörperungsformen von Wahrnehmungen. Die Prozessualität der Kunstwerke lässt sich so anders bestimmen als mit dem herkömmlichen und schon oft verwendeten Verweis auf den Epochenbegriff der Moderne. Außerdem wird die Medialität als ein umfassender Zugang sichtbar. Die bildliche und klangliche Qualität der Literatur, die Choreographien der Sprachbewegung, der Sprachfluss und die

ereignishaften Formen, welche die Sprache bei Brinkmann annimmt, sind nicht annähernd untersucht.

Der Versuch, von einem grundlegenden Begriff her die Bedeutung eines Werks zu beschreiben, ist aber auch für den noch nicht erschlossenen Nachlass hilfreich. Gerade die frühen, unpublizierten Lyrikmanuskripte bieten Platz für weitere Recherchen im Sinne der neueren Textgenetik. Diese in den aktuellen Debatten um eine stärkere Einbindung philologischer Ansätze in kulturwissenschaftliche Methoden mit Recht eingeforderte Arbeit an textgenetischen Fragen in der Literatur des 20. Jahrhunderts ist am Beispiel Brinkmanns noch nicht geleistet, obwohl sie fruchtbare Ergebnisse verspricht. Die Erforschung der frühesten Phase im Werk Brinkmanns ist seit kurzem möglich, denn in der Bibliothek der Universität Vechta liegen mehrere Hundert Blätter Manuskripte, teilweise im Schreibmaschinenoriginal oder in Durchschlägen mit eigenhändigen Anmerkungen. Neben den drei unveröffentlichten Lyrikbänden (1959-1963), alle zur Zeit der ersten Lyrikpublikation entstanden, enthält die Sammlung auch maschinenschriftliche Vorlagen (Reinschriften) zu später erschienenen Drucken. Damit sind jetzt textgenetische Studien denkbar. Eine erste Erschließung dieses Teilnachlasses wird hier präsentiert.

Im Unterschied zu den Forschungen der achtziger und neunziger Jahre, die von der Avantgarde als Bezugspunkt ausgingen, sind Brinkmanns Leistung und die Grenzen seiner Kunst heute anders einzuordnen, nämlich in den gesamten Prozess der nachholenden Modernisierung in der Literatur seit den späten fünfziger Jahren. Eine Neubestimmung seiner Anfänge (Intertextualität) im Zeichen von Rimbaud, Pound, Benn und seiner ästhetischen Positionen (Zitat-Avantgarde) muss besonders ihre Differenz markieren und dazu die umfangreichen Lektüren des Autors rekonstruieren (Zitat-Zitat-Praxis). Aus dieser Perspektive könnten sich neue Aspekte ergeben im Hinblick auf die Verbindungen zur Popliteratur.

Charakteristisch ist das Changieren zwischen Kunst und Nicht-Kunst, das Spiel mit dem Kunstcharakter des Alltäglichen durch das Inszenieren einer Situation der Betrachtung. Die ironische Geste, das ständig mitgedachte Präsenzbegehren des Betrachters verknüpfen das Werk schon früh mit den zentralen Strategien der modernen Künste. Innerhalb einer *Ästhetik des Erscheinens* (Martin Seel) in der Moderne ist Brinkmanns Platz endlich genau zu bestimmen. Die Verfahren der Verschränkung von Abstraktion und sinnlicher Präsenz sowie der Um-

gang mit den paradoxen Konstellationen einer radikalen Selbstreflexivität gehören ebenso zum Programm wie die Analyse von Praktiken der Serialisierung oder der Erzeugung von Epiphanien (*Standphotos*). Die Thematisierung der hybriden Genres führt mitten hinein in die an den Neuen Medien orientierten Schreibweise Brinkmanns. Das Collage-Buch *Rom, Blicke* (1979) provoziert den Vergleich mit der von der Italienliteratur geschaffenen Wahrnehmungstradition. Zu fragen wäre aber, wie die Schreibweise solche Muster, auch die wissenschaftsgeschichtlichen Bezüge hintergeht und mit ihnen spielt. Die ästhetische Wahrnehmung und ihre Selbstreflexion erlauben es, das Buch ebenso als romantischen Reflexionsroman zu lesen, bei dem die Selbstreinigung von unerträglichen Dispositionen der Wahrnehmung das bloß Dargestellte übersteigt und in Passagen erhöhter Suggestivität mit einer Freisetzung von Momenten gesteigerter Wahrnehmung kulminiert. Das Präsenzkonzept scheint hier aus einer Verbindung von Intertextualität und reflektierter Medialität hervorzugehen, die bekannte Genres und Verfahren (Tagebuch, Brief, Collage, Cut-up) für eine spezifische Ästhetik nutzt. Außerdem erprobt Brinkmann in der späten Lyrik (*Eiswasser* 1985) mit der Form des langen Prosa – Gedichts in der Nachfolge von William Carlos Williams *Paterson* ein hybrides Genre, das heute in den Forschungen zur Kreuzung von Lyrikanalyse und Narratologie erstmals die nötige theoretische Beachtung findet.

Besondere Inszenierungsformen stellen die Rundfunkproduktionen und ihre Vorarbeiten dar. Die »Hörspiele«, gesammelt in *Der Film in Worten*, kann man jetzt ebenfalls in diesen Kontext einordnen. Insbesondere die Arbeiten für die Medienanstalten sind noch zu entdecken. Im Audionachlass finden sich die 29 Tonbänder, aus denen die CD-Box unter dem Titel *Wörter Sex Schnitt* (2005) stammt. Brinkmann, der vom Sender mit dem Aufnahmegerät ausgestattet durch die Stadt zieht und den Augenblick kommentierend festhält, produziert für die Sendereihe »Kölner Autorenalltag« des WDR 1974 und legt sich dafür ein umfangreiches mündliches Notizbuch an. Situativ aufgenommen, beim Gehen durch Köln gesprochen (den Zusammenhang von Gehen, Sprechen und Schreiben beleuchten die poetologischen Statements in den *Briefen an Hartmut*), ergeben die »readytapes« ein einzigartiges Dokument seiner Selbstinszenierung. Die Materialität der Bänder, eben in den durch die Präsenz von Stimme und Geräusch (Mikrofon und Band) geschaffenen Formen hindurch zu vernehmen, bietet in der

scheinbar planlosen Wiedergabe völlig disparater Momente, Situationen und Kommentare einen seltenen Einblick in die Medialität der literarischen Arbeit überhaupt. Die performativen Strategien der Produktion und der Selbstinszenierung kann man in den Bewegungen der Sprache auf den besprochenen Tonbänder besser erkennen und zeigen, auf welche Weise sie als Experimente alle diejenigen Prozesse reflektieren, in denen die Sprache Präsenzbildungen erzeugt.

DANK

Ganz sicher eignet sich Brinkmann nicht für »einen jener klassischen« Gedenktage, den die vom Autor leidenschaftlich gescholtene literarische Welt im Jahr 2010 feiern konnte. Dennoch fand aus Anlass des 70. Geburtstages in Vechta ein Symposium über »Rolf Dieter Brinkmann – Medialität der Kunst« statt, das keinesfalls »klassisch« ausfiel. Mit den Beiträgen, die aus dem Symposium hervorgingen, möchte die »Arbeitsstelle Rolf Dieter Brinkmann« die literarhistorische und kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Autor anstoßen.

Die Finanzierung der Tagung übernahm die FRITZ THYSEN STIFTUNG. Für die großzügige Förderung möchte ich auch hier herzlich danken. Die STADT VECHTA empfing die Teilnehmer im Rathaus und dokumentierte damit ihre Unterstützung. Für die technische Bearbeitung danke ich ganz herzlich Frau Marlies Völker. Auch im Namen meiner Mitarbeiter danke ich noch einmal allen Beteiligten.

MARKUS FAUSER