

Dieter Liewerscheidt

Konstruktive
Dekonstruktionen

Studien zur deutschen Literatur

XS-Verlag

1. Auflage 2024
Originalausgabe

© XS-Verlag, Berlin 2024

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags, der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert, verarbeitet oder verbreitet werden.

Satz: Silberstein Produktion
Umschlagentwurf: Jenny Dam
Druck: CPI
Printed in Germany

ISBN 978-3-944503-25-7

Inhalt

»Nicht die Kinder bloß, speist man mit Märchen ab« Vorsehung, Toleranz und ihre Dramaturgie in Lessings <i>Nathan der Weise</i>	9
Die Macht der Bühne Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers <i>Kabale und Liebe</i>	29
Eine Künstlerin der Selbstbehauptung Goethes <i>Iphigenie</i>	43
Goethes ferngerückter <i>Faust</i> Suche nach einem Zugang	63
Auch eine Komödie Kleists Schauspiel <i>Der Prinz von Homburg</i>	101
Der Anteil des Phantastischen und seine Erzähler in E.T.A. Hoffmanns <i>Der Sandmann</i>	127
»... seine Trommeln tönen vielen Eseln noch zu laut.« Grabbes <i>Napoleon</i> oder die ästhetische Einheit	143
»An eine Äolsharfe« Mörikes poetologische Inszenierung	155
Ein zwiespältiges Experiment Rilkes <i>Duineser Elegien</i>	165

Lebensfreundliche Illumination und erschöpfte Ironie Zu Thomas Manns <i>Zauberberg</i>	181
Mit Josef K. in Kafkas Romanfragment <i>Der Proceß</i> Ein Versuch fast ohne Deutung	195
Initiation in feindlicher Großstadt Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i>	219
Zwischen Wunschdenken und Ironie Joseph Roths Roman <i>Hiob</i>	237
Die Moderne verfehlt Wolfgang Koeppens Roman <i>Tauben im Gras</i>	253
»Phase II« Benns Wende zur späten Lyrik	271
Lyrik im Warentest Peter Rühmkorfs <i>Schnellimbiß</i>	283
Pop und danach Rolf Dieter Brinkmanns Lyrik in ihrem Dilemma	303
Post scriptum	339
Anmerkungen	349
Literaturverzeichnis	462
Drucknachweise	514

Pop und danach

Rolf Dieter Brinkmanns Lyrik in ihrem Dilemma

Im Rückblick auf die westdeutsche Literatur um 1970 wurde Rolf Dieter Brinkmann mehrfach zur Galionsfigur seiner Generation und zum wichtigsten Vertreter der deutschen Pop-Lyrik erklärt.¹ Maßgeblich für dieses Etikett war – neben seinen medienwirksamen Auftritten als *enfant terrible* des Literaturbetriebs² – nicht zuletzt seine Übersetzung, Herausgabe und Propagierung US-amerikanischer Lyrik der 1960er Jahre, insbesondere der New York School.³ Sein eigenes lyrisches Werk hingegen verschwand nach seinem frühen Unfalltod 1975 zunächst weitgehend aus dem literarischen Blickfeld. Der noch in seinem Todesjahr erschienene umfangreiche Band *Westwärts 1&2*, heute längst als sein Hauptwerk anerkannt, wurde von der literaturwissenschaftlichen Forschung zunächst weitgehend ignoriert oder, rückblickend, als bloßes Zeitdokument dem politisch-ästhetischen Diskurs um ›1968‹ zugeschlagen;⁴ nicht anders erging es dem gleichfalls posthum veröffentlichten Konvolut *Rom, Blicke*. Brinkmann selbst hat hierzu nicht unmaßgeblich beigetragen, indem er sich in einigen Selbstauskünften dezidiert als Sprachrohr seiner Generation verstanden wissen wollte.

Trotz einiger differenzierterer Würdigungen (insbesondere durch Sibylle Späth⁵) setzte eine Wiederentdeckung Brinkmanns, ja, ein gewisser Hype, erst ab 2005 ein,⁶ losgetreten nicht zuletzt durch verlegerische Bemühungen des Rowohlt-Verlages, die zum

Teil vergriffene Ware, etwa durch Neuauflagen anlässlich des 30. Todestages, wieder in Umlauf zu bringen.⁷ Doch wie bei vielen Autoren, die Eingang in die Popkultur gefunden haben, verdankt sich die Bekanntheit des Lyrikers Brinkmann weniger seinem Werk als seinem medial vermittelten Image als Vertreter eines bestimmten Typus, hier: des *angry young man* im Literaturbetrieb der BRD. So verdecken die Bekanntheit der öffentlichen Figur Brinkmann und die über sie in Umlauf befindlichen Klischees den Blick auf sein Werk, vor allem auf seine keineswegs so bekannten frühen Gedichte.

Bevor die Zeit nostalgisch gefärbter Hagiographien endgültig anbricht, wäre noch einmal der Frage nachzugehen, was von Brinkmanns Lyrik im Zuge rezeptiver Kanonisierung »geblieben« ist und was Anspruch auf aktuelle Aufmerksamkeit erheben könnte, zumal sich das literaturwissenschaftliche Interesse nach erster Kodifizierung⁸ eher auf die intermedialen Collagebücher aus dem Nachlass⁹ als auf die Lyrik richtet. Die Bemühungen um eine genauere literaturgeschichtliche Zuordnung zwischen »Popliteratur«, »Alltagslyrik«, »Neuer Subjektivität« und »Postmoderne« waren vorübergehender Natur und von geringem Erkenntniswert, schon wegen der unscharfen, teils diffusen Begriffsbildung. Das gilt insbesondere für den »Pop«-Begriff und die »Postmoderne«, deren spezifische Merkmale sich trotz weniger unstrittiger Eckpunkte noch immer einem zureichenden Konsens entziehen.¹⁰

Ohne den Anspruch auf weitere literaturgeschichtliche Differenzierung sei also die Frage nach der heutigen Präsenz der Brinkmannschen Lyrik gestellt. Und weil diese Frage mehrdeutig ist und Implikationen verschiedener Art enthält, ist sie nur schrittweise zu entfalten.

Auf der Ebene empirischer Kanonisierung, die sich in Anthologien, Lesebüchern und repräsentativen Interpretationssammlungen

niederschlägt, ist die Frage schnell und ernüchternd beantwortet: Zwar ist Brinkmann schnell zum kanonischen Autor avanciert, doch fast immer sind es dieselben Gedichte, die anthologisch zugänglich gemacht und in Interpretationen (etwa für den Schulgebrauch) aufbereitet werden. Als das bekannteste Brinkmann-Gedicht muss *Einen jener klassischen*¹¹ gelten, und nur wenige andere (wie *Die Orangensaftmaschine*) haben den editorischen Filter mehrfach passiert. Mehr galt offenbar nicht als vermittelbar. Die experimentierende Spätlyrik hat eine breitere Öffentlichkeit nicht erreicht.

Bei der fast ungebrochenen Fortgeltung eines traditionellen Lyrikbegriffs, der Geformtheit und Subjektzentrierung weiterhin favorisiert,¹² ist dieser Befund nicht verwunderlich. Denn gerade gegen die Dominanz dieser Traditionsmomente hatte Brinkmanns Lyrik von Anfang an opponiert und rebelliert, weil er sie in ihrer hermetischen, von Bedeutungszuschreibungen überfrachteten, formalistischen Zuspitzung – der konkreten Poesie – als unproduktiv und strangulierend empfand.¹³ Wenngleich poetologische Extrempositionen dieser Art an ihrer ästhetischen Sterilität verendeten und das lyrische Spektrum sich seither erweitert hat¹⁴, blieb ein strukturorientierter Minimalkonsens unangefochten bestehen.

Doch angesichts einer schwindenden gesellschaftlichen Aufmerksamkeit für Literatur insgesamt – und die Lyrik im Besonderen – kann der schwache empirische Befund nicht maßgeblich sein; die Frage nach Brinkmanns heutiger Präsenz ist anders zu stellen: als Suche nach vergessenem oder unentdecktem Wirkungspotential, das sich möglicherweise dem zweiten, zeitversetzten Blick eröffnet.

I

Unweigerlich stößt man dabei zuerst auf Brinkmanns Begeisterung für die amerikanische Popmusik und -lyrik der 1960er Jahre. An Vorbildern wie Ted Berrigan und Frank O'Hara orientiert und in Anlehnung an programmatische Postulate von Leslie A. Fiedler und William S. Burroughs¹⁵ entwickelt er eine Idealvorstellung vom literarischen Schreiben, die sich in aller Kürze wie folgt umreißen lässt¹⁶: Ein Text, und gerade ein lyrischer, habe nicht eine hintergründige Bedeutung zu konstruieren oder im Bewusstsein des Lesers zu evozieren, sondern sich im Gegenteil ganz auf die vernachlässigte sinnliche Wahrnehmung der zur Sprache gebrachten Gegenstände, Vorgänge und Situationen zu konzentrieren. An die Stelle abstrakter und reflexionslastiger Unsinnlichkeit, wie sie in den vorgefundenen Literaturformen vorherrschte, habe die Wiederentdeckung und Rückgewinnung intensiver, unvermittelter Sinneserlebnisse zu treten, und die besten Texte seien jene, die ganz in der sprachlichen Präsentation solcher Wahrnehmungsakte aufgingen, d. h. sie aufschrieben bzw. verschriftlichten. Nur durch eine solche »Poetik der Vergegenwärtigung«¹⁷ könne die verkümmerte Wahrnehmungsfähigkeit und Sensibilität des Lesers angeregt und erweitert werden, vorzugsweise durch Fokussierung der Aufmerksamkeit auf vernachlässigte Phänomene des Alltags, auf den tabuisierten Bereich der Sexualität oder auf kulturell abgewertete Formen populärer Unterhaltung. Statt einer vermeintlichen Tiefe hinter der darzustellenden Oberfläche nachzujagen oder nachzusinnen, komme es vielmehr darauf an, die glanzvolle Oberfläche selbst per Text darzubieten, und zwar, dem Vorbild zeitgenössischer Popsongs folgend, in größtmöglicher Einfachheit. Um den Weg zwischen lebendig-erotischem Sinnesindruck und lesendem Rezipientenbewusstsein so kurz wie möglich zu halten, sollen alle Spuren reflektierender Distanz oder künstlerischer

Bearbeitung möglichst getilgt oder vermieden werden – wertende und kommentierende, verallgemeinernde und abstrakte, aber auch rhetorische und metaphorische Elemente. Für diese scheinbar kunstlose Direktheit und Konkretion gelten die visuellen Medien als anregend und beispielgebend, also Film und Fotografie, nicht zuletzt die Werbefotografie, deren alltägliche Präsenz in Plakaten und Illustrierten die Technik stimulierender Aufmerksamkeits-erregung fortwährend vor Augen führt. Das ideale Gedicht habe dementsprechend wie eine Kamera »Schnappschüsse« / *snapshots* sinnlich prägnanter Augenblicke zu liefern. Darüber hinaus werden filmtypische Techniken wie Schnitt, Zoom, Zeitraffer, Zeitlupe oder das Springen zwischen verschiedenen Einstellungsgrößen zu schreibanalogen Postulaten. Literarische Texte entfalten ihr Anregungspotential erst dann, wenn man sie, wie es Burroughs empfiehlt, grob deformierenden Eingriffen wie *fold-ins*, *cut-ups* oder Oberflächenübersetzungen unterzieht, um Phrasen oder Einzelworte aus ihrem gewohnten kulturellen Kontext zu reißen und aus den entstehenden Zufallsprodukten überraschende Ergebnisse zu erzielen.

Für eine prototypische lyrische Umsetzung dieser Pop-Programmatik wurde immer wieder das Gedicht *Photographie* (1964)¹⁸ herangezogen:¹⁹

»Mitten
auf der Straße
die Frau
in dem
blauen
Mantel.«

Der Titel lässt offen, ob das Gedicht als Beschreibung / Inhaltsskizze einer Fotografie oder selbst – in programmatischer Metaphorik –

als »Momentaufnahme« eines sprachlich festgehaltenen Augenblicks zu verstehen ist. Diese Zweideutigkeit mag als Indiz künstlerischer Ambivalenz goutiert werden; als leichtes Irritationsmoment ist sie jedoch eher programmwidrig. Konform dagegen – unabhängig davon, ob hier ein Schnappschuss aus erster (beobachtete Straßenszene) oder aus zweiter Hand vorliegt (Wiedergabe eines Straßenfotos) – ist der Versuch, den Text ausschließlich auf die Reproduktion eines punktuellen Sinneseindrucks zu konzentrieren, unter konsequentem Ausschluss aller reflektierenden, kommentierenden oder emotionalisierenden Signale. Um die rezeptive Präsenz zu erhöhen, ist das Prädikat des Satzes ausgespart, was mit dem Fehlen des Verbs die Zeitdimension ausblendet und den Effekt der Kürze erhöht. Die Anonymität des Beobachters und die lakonische Beschränkung auf äußerst wenige Angaben und Sinnesdaten kommen der geforderten Punktualität und Augenblicklichkeit des unvermittelt zu Vermittelnden entgegen. Das Fehlen traditionell poetischer (bildlicher) oder rhetorischer Gestaltungsmittel erfüllt das Gebot der Einfachheit und demonstrativen Kunstlosigkeit. Traditionell lyrisch ist lediglich der gattungstypische Zeilenumbruch in einem kurzen, obendrein verkürzten Satz, der sonst keine rhythmisch-metrische Struktur erkennen lässt und insofern, ohne das »harte Enjambement«²⁰, auch ein Prosasatz sein könnte, was wiederum forciert kunstlos wirkt. Ob die so erzeugte Engführung (10 Wörter in 6 Zeilen) den Eindruck der Kurzatmigkeit und, darüber hinaus, atemloser Faszination oder Betroffenheit suggerieren soll, ist lediglich ein vages Interpretationsangebot, etwa als entsprechend intonierter Sprechtext inszenierbar, aber mangels weiterer Indizien kaum haltbar (so wurde beispielsweise auf ein abschließendes Ausrufezeichen verzichtet). Die Behauptung, dass der disparate Text erst durch die vom Umbruch erzeugte »vertikale Ebene« zum Gedicht erklärt werde²¹, ist ebenso zutreffend wie dürftig.

Die grobe Reduktion der vermittelten optischen Wahrnehmung auf drei Angaben unterläuft – analog zu einer verschwommenen oder verwischten Fotografie oder der grobkörnigen Vergrößerung eines Bildausschnitts – selbst steckbriefliche Mindestanforderungen: Über das Aussehen oder das Alter »der« Frau, über Aufenthaltsort und -zeit ist fast nichts gesagt. Doch traditionelle Stimmungslyrik kann ebenso wenig intendiert sein wie eine realistische Beschreibung: Das wahrnehmende Subjekt bleibt anonym und verrät nicht, was am mitgeteilten Bildausschnitt den Betrachter-Leser interessiert – die weibliche Person, ihr blauer (*wie* blauer?) Mantel, ihre (gefährliche?) Situation »mitten / auf der Straße« oder der optische Reiz der beobachteten Szene.

Zwar bildet das kurze Gedicht die Indifferenz des technischen Apparates gegenüber seinem Objekt sprachlich adäquat ab; doch für die Erzeugung eines optisch-ästhetischen Reizes gibt die mitgeteilte Szene zu wenige Anhaltspunkte.

Auffällig ist lediglich die Verwendung der Farbe Blau, nach dem für Brinkmann einflussreichen Benn »Hauptmittel zur ›Zusammenhangsdurchstoßung«²², durchaus analog zum für die Fotografie spezifischen Loslösen eines Einzelmoments aus seinem Kontext. Biographisch ließe sich auf Brinkmanns katholische Prägung verweisen und – die Kenntnis der religiösen Farbsymbolik vorausgesetzt –, das Aufscheinen des Blau als eines transzendenten Moments nicht nur einreihen in die kurzen, utopischen Glücksmomente, die Brinkmann auch in anderen Gedichten festhält (z. B. in *Einen jener klassischen*), sondern darüber hinaus deuten als das Motiv einer Marienerscheinung im profanen, technisch vermittelten Kontext. Doch schon aufgrund der Kürze des Gedichts müssen solche Assoziationen spekulativ bleiben.

Selbst vorausgesetzt, der Text biete sich in seiner programmatischen Kürze und Knappheit der ausfüllenden Imagination des Lesers als provozierend karge Projektionsfläche an, bleibt