

Enno Stahl

Die Stadt Köln als literarischer Spielraum

Urbane Signaturen, Populär- und Alltagskultur im Werk
Rolf Dieter Brinkmanns und Jürgen Beckers*

Die End-1960er-Jahre brachten in Deutschland nicht nur eine starke Politisierung, sondern auch einen gravierenden kulturellen Umbruch mit sich. Die amerikanische Pop- und Undergroundkultur hielt Einzug und wurde in einer Gesellschaft, die überall von Einschränkungen, intellektueller Enge und moralischer Heuchelei bestimmt war, als durchgreifendes Befreiungserlebnis verstanden.

Während die musikalischen Erzeugnisse dieser kulturellen Rebellion – ungehindert von sprachlichen Barrieren – einen unaufhaltsamen Siegeszug um die Welt antraten, war die Literatur der amerikanischen und britischen Neuerer auf Vermittlungspersonen angewiesen. Einer der wichtigsten Brückenköpfe für die Verbreitung anglo-amerikanischer Sub-Literatur war der Kölner Lyriker Rolf Dieter Brinkmann, der 1975 mit nur 35 Jahren bei einem Autounfall ums Leben kam. War er Mitte der 60er Jahre noch Teil der so genannten „Kölner Schule“ gewesen, die unter dem Patronat von Dieter Wellershoff einen neu-sachlichen Realismus pflegte, machte ihn sein Jugendfreund Ralf-Rainer Rygulla mit Literaturfanzen und Comics aus London bekannt – eine Erfahrung, die Brinkmanns Schaffen nachhaltig veränderte. Er und sein Kölner Freundeskreis brachten zwischen 1968 und 1971 nahezu alle wirkungsmächtigen „Pop“-Publikationen in Deutschland heraus, Einzelveröffentlichungen wichtiger amerikanischer Underground-Autoren ebenso wie umfangreiche Textsammlungen. Allen voran die einflussreiche Anthologie *ACID*, die 1969 von Brinkmann und Rygulla herausgegeben wurde und „mit einer Startauflage von 20.000 Exemplaren und mehreren weiteren Auflagen rasch zum wichtigsten Dokument der literarischen Subkultur der späten sechziger Jahre wurde“ (Schäfer 1998: 95).¹ Bis 1981 erfuhr dieses bis heute legendäre Buchprojekt insgesamt 13 Auflagen. Alles in allem kann man also sagen, dass von Köln ein starker Einfluss auf die Verbreitung von Pop-Kultur in Deutschland ausgegangen ist.²

* Bei diesem Beitrag handelt es sich um die erweiterte Fassung meines Vortrages auf dem IV. Russischen Germanistentag in St. Petersburg, 23.-25. November 2006.

¹ Vgl. dazu auch *PROTEST! Literatur um 1968* (1998: 232-237).

² Das könnte auch mit der Grund sein, wieso sich zunächst *Sounds*, dann später *Spex*, die maßgeblichen deutsche Pop-Magazine ausgerechnet hier ansiedelten.

Doch was aus heutiger Sicht vielleicht noch wichtiger ist: Brinkmann befasste sich als erster deutscher Autor auch theoretisch mit den kulturellen Impulsen aus den USA. So setzte er sich vehement für den damals umstrittenen Aufsatz „Cross the border, close the gap!“ des amerikanischen Literaturkritikers Leslie A. Fiedler ein.³ Dieser postuliert unter Bezug auf die amerikanische Pop-Art das Ende der Moderne, diagnostiziert stattdessen die Geburtswehen der *Post*-Moderne (vgl. Fiedler 1984: 673). Der Roman sei die erste „Form der Pop-Literatur“ (ebd.: 677), womit dieser Begriff, der in den 1990er Jahren so große Furore im deutschen Literaturbetrieb machte, wohl auch zum ersten Mal auftauchte. Der Roman, so Fiedler weiter, müsse „anti-künstlerisch und anti-seriös“ (ebd.: 679) sein, er dürfe keine Scheu vor Genres wie Western, Science Fiction oder Pornographie mehr haben. Das sei „ein politischer und ästhetischer Akt zugleich, ein Akt, der Klassen- und Generationsunterschied“ (ebd.: 679) überbrücke. Während die Artefakte der Moderne die Spaltung vertieften, indem sie eine Kultur ausschließlich für die Gebildeten darstellten, gestatte die neue Massenkultur, über den Wert eines Kunstwerks zu urteilen, „ohne sich der Distinktion zwischen hoch und niedrig unterwerfen zu müssen, dem verschleierte Massenvorurteil“ (ebd.: 689). Im Grunde wiederholt Fiedler damit uneingestanden Siegfried Kracauers *Ornament der Masse* [1927], allerdings ohne dessen kapitalismus-kritischen Unterton (Kracauer 1977: 50-51).

Brinkmann baute diese im Grunde schlichten, eher auf Provokation abzielenden Thesen Fiedlers in einigen Essays systematisch aus, insbesondere in der manifestartigen Schrift „Der Film in Worten“ (Brinkmann 1982: 223-247),⁴ die als erster deutschsprachiger Beitrag zur Poptheorie anzusehen ist.⁵ Darin forderte er u. a. Einfachheit, reine Gegenständlichkeit der Sprache, bloßes Bild, bloße Oberfläche. Worte sollen funktionieren wie Fotos oder Filme, Gedichte als „snap-shots“, „spontan erfasste Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindung“ (Brinkmann 1994: 38) festhaltend. Es existiere nur das, was man sieht, hört oder sagt: „Die Beschränkung auf die Oberfläche führt zum Gebrauch der Oberfläche und zu einer Ästhetik, die alltäglich wird.“ (Brinkmann 1982: 233)

Die Konzentration auf das unmittelbar Gegebene, die Integration des Alltäglichen und Trivialen in die Dichtung dient nicht allein – wie in der historischen Avantgarde – einer Provokation der hochkulturellen Werte, sondern vornehmlich der Einübung einer neuen Sensibilität:

³ Die deutsche Übersetzung dieses Aufsatzes war 1968 unter dem Titel „Das Zeitalter der neuen Literatur“ in zwei Folgen in der Wochenzeitschrift *Christ und Welt* publiziert worden. Vgl. auch Fiedler (1984).

⁴ Vgl. außer dem Essay „Der Film in Worten“ auch „Die Lyrik Frank O’Haras“ (Brinkmann 1982: 207-222) sowie Brinkmann (1984).

⁵ Brinkmanns Vorstöße werden bis heute lebhaft diskutiert, vgl. dazu etwa Schäfer (1998) und Ullmaier (2001).

ich finde gewöhnliche Sachen schön, weil sie nichts bedeuten, und daß sie nichts bedeuten, ist ihre Tiefe – je weniger >>etwas<< Bedeutung hat, desto mehr ist es >>es selbst<< und damit Oberfläche, und allein Oberflächen, wie jeder weiß, sind >>tief<<! (Brinkmann 1984: 142, Hervorhebung im Original)

Diese Wertschätzung des Banalen beruhte nicht zuletzt auf dem Einfluss des amerikanischen Lyrikers Frank O'Hara, von dem er lernte, „daß schlechthin alles, was man sieht und womit man sich beschäftigt, wenn man es nur genau genug sieht und direkt genug wiedergibt, ein Gedicht werden kann“ (Brinkmann 1984: 40). Kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist, gebe es: das,

womit jeder täglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, Knöpfe, Knöpfe, was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklambilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie. (Brinkmann 1984: 142)

Brinkmanns Langgedicht „Vanille“ [1969] demonstriert diese Aspekte programmatisch. In einer Anmerkung zu diesem Gedicht, die der Erstpublikation direkt hintan gestellt war, berichtet der Autor, insgesamt sechs Tage daran gearbeitet zu haben, begleitet von abfälligen Äußerungen über das Gedichteschreiben als solches. Er möchte es als alltägliche Verrichtung abwerten, der sämtliche anderen Beschäftigungen ebenbürtig seien. Wenn man weiß, dass Brinkmann, nach Aussage enger Freunde,⁶ ein ausgesprochen penibler Autor war, der teilweise Stunden an einem einzigen Satz feilte, wird daran deutlich, wie sehr er sich bemüht, der Produktionsästhetik amerikanischer Underground-Literatur zu entsprechen.

Der Inhalt des Gedichts entspricht der Produktionszeit, der Text folgt minutiös dem jeweiligen Tagesablauf, wie Brinkmann selber formuliert: „*das >>Thema<< des Gedichts ist das Gedicht selber!*“ (Brinkmann 1984: 141, Hervorhebung im Original) „Vanille“ beginnt also mit dem Erwachen, ersten verschlafenen Gedanken, der Morgenzeitung am Samstag, dem 12. Oktober 1968. Vermischte Meldungen werden wiedergegeben und kommentiert, ein Brief des Kölner Germanistik-Professors Walter Hinck wird zitiert, gefolgt von Invektiven gegen Germanistische Institute im Besonderen und die Kunst im Allgemeinen. Irgendwann kommt es zu einer Zäsur von mehreren Monaten, die nicht weiter erklärt wird, und dann wird die Zeit von 26. März bis 1. April 1969 zum Gedicht. Tagesprotokolle, Reflexionen, Wahrnehmungskontrolle, unterbrochen durch die Einschaltung von Realmaterialien, Songzitaten, Dialogschnipseln.

Angesichts dieses konzeptuellen Fundaments wird klar, wie wichtig der städtische Wahrnehmungsraum, also Alltagsrealität, Mode und Reklame, für Brinkmanns Lyrik, auch für seine ausufernden Prosatagebücher gewesen ist – mit ihren wütenden Textcollagen, die der Perception moderner Wirklichkeit unmittelbar visuell zu entsprechen versuchen.

⁶ So etwa der Kölner Antiquar Klaus Wilbrandt im Gespräch mit dem Verfasser.

Einem Zeitzeugen gegenüber hatte der Autor einmal explizit erklärt,

über Strümpfe, Frisuren, Kleider und alle Ticks von Mädchen, von allen jungen Leuten müsse man genau Bescheid wissen, mit allen Einzelheiten. Solche sogenannten Äußerlichkeiten, das sei die Wirklichkeit. Etwas anderes gebe es nicht, um heranzukommen an sie. (Vormweg 1995: 18)

Natürlich birgt Brinkmanns Wahrnehmungswelt Parallelen zu der von Walter Benjamin beschriebenen des Flaneurs (vgl. Keidel 2006: passim): auch er geht – wissentlich oder nicht – der Realität des urbanen Labyrinths nach, analog zum städtischen Kollektiv, der Masse in den Straßen, die

zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände. Diesem Kollektiv sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde, Mauern mit der >>Défense d'afficher<< sind sein Schreibpult, Zeitungskioske seine Bibliotheken, Briefkästen seine Bronzen, Bänke sein Schlafzimmereubiliar und die Café-Terrasse der Erker, von dem er auf sein Hauswesen heruntersieht. (Benjamin 1982, Bd. 1: 533)

In der Tat ist Brinkmann ein geradezu fanatischer Städtewanderer gewesen, er streunte mit dem Tonbandgerät durch die Stadt Köln, um alles, was er sah, direkt in Sprache umzusetzen, so unmittelbar wie möglich, quasi automatisch, ohne ergänzende Reflektion oder poetisierende Prozeduren.⁷ Nicht nur die Akustik faszinierte ihn, auch mit Filmexperimenten beschäftigte Brinkmann sich. Einige bekannte Fotografien – heimlich fotografiert von seinem Dichterkollegen Jens Hagen – zeigen ihn mit seiner Super-8-Kamera in der Kölner Fußgängerzone, manisch an der Wirklichkeitsfolie des Alltäglichen haftend.⁸



Abb. 1: Brinkmann in der Hohestr., filmend, Foto: Jens Hagen

⁷ Diese O-Ton-Aufnahmen wurden unlängst erstmalig in einer 5er-CD-Box publiziert (Brinkmann 2005).

⁸ Veröffentlicht sind diese Fotografien in Hagen (2000: 67-69).



Abb. 2, 3: Brinkmann in der Hohestr., filmend, Foto: Jens Hagen

Der Bezug zum unmittelbar Gegebenen, zur Tagesrealität ist daher in Brinkmanns Literatur nicht allein ein inhaltliches Phänomen, das sich in der Motivstruktur der Lyrik niederschlägt, sondern vielmehr ein formales Charakteristikum, indem gerade seine späten Gedichte sich bemühen, die synchronen Wahrnehmungsüberlagerungen durch Formen der Montage wiederzugeben. So nutzt er etwa die gesamte Buchseite aus, um den Gedichtkorpus darüber zu verteilen und so variable Lesarten zu ermöglichen. Aber auch in den syntagmatischen Reihungen der Gedichtmotive kommt das Disparate einer zerklüfteten Wirklichkeit zum Ausdruck:

Lied am Samstagabend in Köln

Da sind gespenstische Wörter: Sehr geehrte Herren,
Polizisten, Hausbesitzer, Vermieter,
Gangster, Scheißkerle, hastig zusammen

gesteckt, aus Angst, und sie leben,
In den Briefen, Formularen, erklären sie die Notwendigkeiten,
Anstand, Klingelknöpfe, Hauseingänge, Stränge.

Muß ich sie ein Leben lang
bezahlen, damit ich wohnen darf.
In Gummistiefeln, kleiner 1835 Band auf dem Tisch

Vor mir, Velvet Underground Musik von 1969 im elektrisch
beheizten Zimmer, meine Fotos zum Träumen, ein Schluck
Wein, Hammelbraten mit grünen Bohnen, was fehlt?

Neonlichter, roter, blauer Regen, zerlaufene Reklame
in den Pfützen vor dem schäbigen Mietshaus, in dem ich
vier Stockwerke hoch wohne, Ende Oktober, [...]

(Brinkmann 1999: 199)

Kann man sagen, dass seine Literatur deshalb einen lokalen oder wenigstens regionalen Bezug hatte? Eigentlich nicht. Brinkmann stammte aus Norddeutschland und hatte mit der Kölner Mentalität, der humorigen Leichtfertigkeit der Menschen am Rhein, große Schwierigkeiten, ja in den nachgelassenen Tonrelikten äußert er sich regelrecht hasserfüllt über die Stadt Köln und ihre Bewohner.

Tatsächlich geht es hier nicht um ein bestimmtes Kolorit, sondern um eine möglichst exakte Wiedergabe, Mimesis, fotografisch magnetografisch und durch eine Literatur, die sich diese Kopiertechniken zu Eigen macht. Hier ist es Köln, aber im Grunde ist das gleichgültig. Sehr viel gleichgültiger etwa als das konkrete Paris in Baudelaires *Le Spleen de Paris* (Baudelaire 1862). Brinkmanns Wahrnehmungsraum ist – ganz allgemein – die urbane Zivilisation im prosperierenden Spätkapitalismus der 1960er Jahre, Zivilisation als synchrones Konglomerat von Klängen, Bildern, Bedeutungsfetzen.

In ähnlicher, aber anderer Weise ist die Kölner Wirklichkeit der 1960er Jahre auch für Jürgen Becker ein zentrales Motiv gewesen, das sich durch seine frühen Veröffentlichungen zog. Dieser Autor lebt heute noch unweit Kölns. Sein Zugriff zeichnet sich dadurch aus, dass er verschiedene Wahrnehmungsbereiche einer literarischen Analyse unterzieht. *Felder* (Becker 1964) lotet subjektiv, aber übergenau, quasi seismografisch, den städtischen Erfahrungsraum aus. Hier wird der Autor-Flaneur zum Landvermesser, der sich auf die Suche nach der vorhandenen Wirklichkeit begibt, indem er den Ort einkreist, geometrisch abzirkelt, der Autor selbst fungiert dabei als eine Art Resonanzraum, ein sensorischer Verstärker für die Klangreize der Stadt.

Felder ist eine Sammlung verschiedenartiger durchnummerierter Prosa-miniaturen, die sich bemühen, eine sprachliche Topografie der Stadt Köln und ihrer Umgebung zu liefern, dabei bedient sie sich unterschiedlichster Stile und Strukturen, um die Laut-, Farb- und Formenvielfalt des urbanen Raums abzubilden:

[...] nun: rollen Mülltonnen unten im Hausflur, ruht auf dem Tisch der Hügel der Briefe. Zählt der Fahrer die Fässer auf dem Wagen. [...] ruft der Küster zur täglichen Andacht. [...] rasselt unter dem Pflaster römisches Gebein. Klickt eine Nadel nebenan. verlässt die Ruhe die Ruine an der Linde. knistert die Spinne unter der Tapete. stemmt Wirt Martin die Hände in die Hüften. geht es weiter. sintert im Gulli das Bier. hängt ruhig die Gardine. streicht um die Ecke die saure Brise vom Rhein. (Becker 1964: 17-18)

In anderen „Feldern“ wird die Syntax vollends aufgelöst, hier finden sich nur mehr Gedankenfetzen (ebd.: 18-19), Auflistungen von Einzelworten (ebd.: 27-28) oder lyrische Fragmente (ebd.: 96-97).

wennur oder
 . . . so . . . und . . . obschon .
 ?
 . . . tatsächlich nein doch . . .
 undvor allem . . .
 . . . könnte
 vielleicht denn schließlich .
 . . . neinnichtdochweilnämlichdannso .
 aber

 müsste
 erst müsste
 aberdannaberdannunddannvorallemaaber

 . . . a
 o
 unddanndrauflos
 nein schon garnicht
 . . . dennschließlichja . . . zumalja . . .
 ob . . . wohl
 ob . . . auch

 ach könnte

 denn so nicht
 schon . gar . nicht
 weil nie

19

| | | |
|---|------------------|----------|
| rango | | ruft |
| | im rutengold | |
| der hohen bündel | | |
| | gartenwild | |
| schon äpfel krachten | | |
| | lauschten nachts | |
| was summt noch | was tropfte | nachts |
| im weißen ruhigen haus oder klopf oder schabt | | |
| es in den alten bohlen schaben geisterlich ver- | | |
| gangen knöchlein von muhmen trüb mit spin- | | |
| nenblick aus küchenwinkeln traben im kä- | | |
| ferritt wichte klamm aus runzligen seelen | | |
| glimmen dorfes namen trappen draußen käuz- | | |
| chendunkel scheunenstill voll zweigesknack im | | |
| lichterirr ein fensterschlag aus schlucht und | | |
| wald | gebell | und früh |
| | ein vogel wach | |
| | licht | |
| dunst | und wiesen | |
| | streif | |
| träuft nasses | | |
| | was tropfte | |
| glänzt es | | |
| | ins tal | |
| wo | | |
| und rango | kommt | |
| und ruhe | | |
| | in tagen | |
| noch bleiben | | |
| | schon spätes | |
| glänzt noch | | |

97

Abb. 4, 5: Becker (1964: 19, 79)

Gleichzeitig begibt sich der „Erzähler“ (wenn man so will, denn der zumeist sehr objektiv gehaltene Ton offenbart hier allenfalls Spuren einer identifizierbaren narrativen Entität) auf eine tatsächliche Wanderung durch das Bergische Land, übermittelt Landschaftsansichten und – ähnlich wie Theodor Fontane in seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ – Hinweise auf reale Häuser, auf deren jetzige und frühere Bewohner, wobei es sich hier weniger um preußische Adlige als vielmehr weltberühmte Künstler handelt wie Heinrich Böll oder den Komponisten Karlheinz Stockhausen (ebd.: 98-100). Die multiperspektivische Gestaltung lässt ebenfalls zu, geografische und bevölkerungsstatistische Informationen zur Kölner Bucht, zu Verkehrswesen und Landwirtschaft beizubringen sowie Orte und Gemeinden der Gegend aufzuzählen.

Auch Beckers eigenes Lebensumfeld fließt ein, in „Feld Nr. 97“ etwa heißt es:

immer wenn die regenschwarze Schlucht der Hohen Straße einmal ich rauf und runter gelaufen war, steuerte ich auch auf Campis ewige Espresso-Bar zu, vor einigen Zeiten geschah das ziemlich jeden Tag oder Mittag. Den Schlauch von Bar passierte ich immer zunächst mit ein paar fixen Seitenblicken auf die Typen hinter den Tischen auf der langen Bank, und immer wenn ich einen von den lieben Bekannten, die zu sehen nicht unbedingt mein größter Wunsch gewesen war, rechterhand da sitzen sah, setzte freundlichst nickend meine Route ich fort. (ebd.: 122)

Die hier erwähnte Bar des jazzbegeisterten Italieners Gigi Campi war in den 1960er Jahren Kölns einziger Anlaufpunkt für Intellektuelle und Künstler. Wie das Zitat belegt, spricht Jürgen Becker über eine tatsächlich *alltägliche* Gewohnheit und er schildert die Atmosphäre der Bar mit ihren verschiedenen Cliques, mit Musikern und italienischen Kellnern. Im weiteren Textverlauf inszeniert Becker sein Abgleiten in eine andere Realität, er wird selbst zum Jazzmusiker, verfällt in dessen Jargon und Lebensrhythmus. Trotz des Siegeszugs der Popmusik war auch der Jazz in jener Zeit noch ein wichtiges Ferment in der Ausprägung sub- und jugendkultureller Gruppen.

Becker hat sich zwar nicht explizit theoretisch geäußert, aber in *Felder* vertrat doch einige Sentenzen, welche Ähnlichkeiten seine und Rolf Dieter Brinkmanns Ausgangspositionen aufweisen: „Was Ich ist erkennen in dem, was Ich wahrnimmt, erfährt, unternimmt, redet, treibt, aufhört, verlässt, verschluckt, vergisst.“ (ebd.: 141) Es ist dies ein Bekenntnis zur radikalen Subjektivität, nicht umsonst bezeichnet man die Lyrik dieser Zeit, zu der auch noch Nicolas Born und Jürgen Theobaldy zu rechnen sind, heute als „Neue Subjektivität“.

Zu dieser besitzt Becker jedoch nur in seinen Anfängen Berührungspunkte, sein Ansatz ist – wie gesagt – von einer reflektierten Systematik gesteuert, beruht weniger auf reiner Emotionalität. Einflüsse amerikanischer Undergroundliteratur fallen bei ihm nicht auf, eher Bezüge zur Experimental-Prosa der Wiener Gruppe. Sein nächstes Buch *Ränder* (Becker 1968) verlässt den Bereich des Konkreten. Der Titel weist auf die Grenzen des Wahrnehmbaren und Becker praktiziert darin einen nahezu somnambulen Sprachduktus, gespickt mit Wort- und Bildfetzen, angereichert mit dunklen Erinnerungs-Schnapsschüssen und Reflexionen, das Ganze ohne Punkt und Komma mit aufgelöster Syntax. In *Umgebungen* (Becker

1970) beschreibt Becker dagegen sehr konkret, was uns unmittelbar umgibt: Wohnzimmer, Einkaufszentren, Großraum-Büros, Vorstadtgärten, Wald. Oder die Eröffnungsfeier der Buchhandlung König, eines Unternehmens, das auch heute noch existiert:

(immer mehr schnellprechende Leute klettern umher mit Flaschen Büchern Objekten in dieser Vernissage ist ein Ereignis nicht weiter nötig ist Realität noch immer viel weiter als was in der Kunst [...] (Verabredet haben wir uns ja fast anscheinend alle und nun kommt auch der städtische Untergrund mit seinen Megaphon-Poeten zum Vorschein und blickt sich wild in der Ansammlung träger Literaten und Galeristen um) (Becker 1970: 76)

Das, was geschieht – Besuchergedränge, Gespräche mit Freunden, in Strömen fließender Alkohol –, wird kombiniert mit Beobachtungen, wertenden Statements und Kommentaren, einer typischen Szene-Schau: wer ist da, was macht er oder sie, was geht ab. Und mit dem „Megaphon-Poeten“ könnte durchaus Rolf Dieter Brinkmann gemeint sein, es gibt da ein bezeichnendes Foto, das ihn mit einem solchen Instrument zeigt.⁹



Abb. 6: Brinkmann mit Megaphon, Foto: Jens Hagen

Eine subkulturelle „scene“, wie hier beschrieben, ist in Köln erst in den 1960er Jahren entstanden, bis dahin hatten die literarisch und künstlerisch Aktiven weitgehend für sich selber gearbeitet, jetzt entstanden freie Zusammenschlüsse, interdisziplinäre Kooperationen, Kommunen und Projekte. Für die heutige Rezeption Brinkmanns und Beckers wäre es interessant, dieses Feld näher zu skizzieren; das ist an dieser Stelle nicht möglich und würde auch zu detailreich und kleinteilig.

Jedoch möchte ich ein paar theoretische Überlegungen anschließen, die einige prinzipielle Fragen des Verhältnisses zwischen Region und Peripherie auf-

⁹ Auch dieses Foto findet sich in Hagen (2000: 87).

nehmen. Denn der emphatische Alltagsbezug, der sich in den behandelten literarischen Entwürfen ausdrückte, stellt die Interpretation vor einige Schwierigkeiten: wie kann man die Welt, die sich in diesen Texten niederschlägt, adäquat ausdeuten, wenn man sie nicht mehr kennt? Gewiss ist das eine grundsätzliche Problematik der Literaturgeschichte; allerdings, je mehr Zeitkolorit eine bestimmte Literatur aufnimmt, desto größer die Komplikationen. Worauf ich abziele, ist der Begriff des „literarischen Feldes“, den Pierre Bourdieu, 1974 bereits andeutungsweise in *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, hier noch in der Vorstellung eines Systems von Kraftlinien nach Art des magnetischen Feldes (vgl. Bourdieu 1974: 76), dann 1992 ausführlich in *Die Regeln der Kunst*, dargestellt hat. Dort heißt es:

In der Logik des literarischen oder künstlerischen Feldes [...] das Prinzip der Existenz des Kunstwerks in seinen historischen wie transhistorischen Momenten zu suchen bedeutet, dieses Werk als ein intentionales Zeichen zu behandeln, das von etwas anderem beseelt und bestimmt wird, dessen Symptom es auch ist. (Bourdieu 2001: 15-16)

Ich denke, gerade im Blick auf die 1960er Jahre, in denen eine so vehemente Ästhetisierung der Lebensumstände eingesetzt hat, müsste dieser Ansatz noch erweitert werden – hin zum Versuch, das *gesamte kulturelle Klima* mit seiner Vielfalt an visuellen, akustischen und intellektuellen Einflüssen zu rekonstruieren. Ein soziologisch bzw. sozialgeschichtlich motiviertes Erkenntnisinteresse ist für die Analyse von Texten dieser Zeit daher unabdingbar. Das erfordert aber eine Reduktion des Materials, gerade ein *regionaler* Lebensraum, verstanden als historischer Kleinkosmos, lässt sich über archivarische Quellen relativ gut darstellen, sehr viel besser als ein „nationaler“, wenn es einen solchen überhaupt geben sollte. Die Einbettung in ein dergestalt material-gesättigtes Zeitpanorama erschließt der literarhistorischen Analyse ganz neue, sehr viel direktere Zugänge. Die Intertextualität bei Brinkmann und Becker erschöpft sich schließlich nicht in Referenzen auf andere, womöglich literarische Texte, sondern hier wird die städtische Semiotik zur Matrix der Vernetzung. Zur Gänze nachvollziehen wird man das nie, aber einer archivarisch basierten, historischen Zusatzforschung könnte es immerhin gelingen, *einige* der Querverbindungen nachzuzeichnen.

Literatur

Primärtexte

- Baudelaire, Charles (1862): *Le Spleen de Paris*. Paris. [Deutsch zuletzt unter dem Titel: Baudelaire, Charles (2005): *Trente poèmes en prose = Dreißig Gedichte in Prosa*. Herausgegeben und übersetzt von Ulrich Friedrich Müller und Marlies Müller-Bek. München.]
- Becker, Jürgen (1964): *Felder*. Frankfurt am Main.
- Becker, Jürgen (1968): *Ränder*. Frankfurt am Main.
- Becker, Jürgen (1970): *Umgebungen*. Frankfurt am Main.
- Brinkmann, Rolf Dieter / Rygulla, Ralf-Rainer (Hrsg.) (1969): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt.
- Brinkmann, Rolf Dieter (Hrsg.) (1969): *Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik*. Köln.
- Brinkmann, Rolf Dieter (Hrsg.) (1970): *Guillaume Apollinaire ist tot. Gedichte, Prosa, Kollaborationen*. Frankfurt am Main.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1982): *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974*. Reinbek.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1984): Anmerkungen zu meinem Gedicht „Vanille“. In: Schröder, Jörg (Hrsg.) (1984): *Mammut. März-Texte 1 und 2, 1969-1984*. Herbststein. 141-144.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1994): Vorwort zu seinem Gedichtband „Die Piloten“. In: Brinkmann, Rolf Dieter (1994): *Künstliches Licht. Lyrik und Prosa*. Herausgegeben von Genia Schulz. Stuttgart. 38-40.
- Brinkmann, Rolf Dieter (2005): *Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973*. Herausgegeben von Herbert Kapfer und Katarina Herbert. Unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann. München.
- Giorno, John (1969): *Cunt*. Herausgegeben von Rolf-Eckart John. Darmstadt.
- John, Rolf-Eckart (Hrsg.) (1971): *Mondstrip. Neue englische Prosa*. Frankfurt/M.
- O'Hara, Frank (1969): *Lunch Poems und andere Gedichte*. Köln.
- Rygulla, Ralf-Rainer (1968): *Fuck you: Underground poems. Untergrundgedichte*. Darmstadt.

Sekundärliteratur

- Benjamin, Walter (1982): *Das Passagenwerk. 2 Bände*. Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre (1974): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre (2001) [1999]: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main.
- Fiedler, Leslie A. (1984): Überquert die Grenze, schließt den Graben! In: Schröder, Jörg (Hrsg.) (1984): *Mammut. März-Texte 1 und 2, 1969-1984*. Herbststein. 673-697.
- Hagen, Jens (2000): *mach mal bitte platz, wir müssen hier stürmen. Als der Beat nach Deutschland kam*. Fotografien von Jens Hagen. Köln.
- Keidel, Matthias (2006): *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg.
- Kracauer, Siegfried (1977): *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main.
- PROTEST! Literatur um 1968* (1998) = Ausstellungs-Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv. Marbach am Neckar.
- Schäfer, Jörgen (1998): *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart.
- Ullmaier, Johannes (2001): *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Pöpliteratur*. Mainz.
- Vormweg, Heinrich (1995): Die strahlende Finsternis unserer Städte. Ein Porträt. In: Brinkmann, Maleen (Hrsg.) (1995): *Rowohlt Literaturmagazin 36. Sonderheft. Rolf Dieter Brinkmann*. Reinbek. 14-27.