

## 7 Nachbemerkung

"Das neue Hörspiel deckt vorwiegend Prozesse auf, die den heutigen Menschen manipulieren und beeinflussen und nicht mehr eigentlich Mensch sein lassen. Es zeigt die Realitäten der gesellschaftlichen Konditionierung, der Abhängigkeit jedes einzelnen von Meinungen und Überzeugungen, von Denk- und damit von Sprechmustern, die nicht die seinen sind, die er nicht zu kontrollieren vermag und denen er deshalb unterliegt."<sup>1</sup>

Auch die Hörspiele Brinkmanns können im Sinne Lermens gehört und verstanden werden, wobei es offenbar eines seiner Anliegen ist, durch u.a. surreale Sprachbilder und eine bewußt fragmentarische Sprache selbst die `Kontrolle´ über Sprechmuster auszuüben bzw. wiederzuerlangen; damit entfernt sich Brinkmann zugleich von einem bloß abbildenden Realismus. Lermen weiter:

"Die neuen Hörspiele sind exemplarische Dokumente unseres gesellschaftlichen Bewußtseins. Sie entlarven geradezu aufreizend und rücksichtslos die Mißstände unserer Zeit und konfrontieren den Hörer mit der verworrenen, heillosen Wirklichkeit, indem sie Teile aus der akustischen Wirklichkeit des heutigen Menschen herausgreifen und laut werden lassen." (Ebd.)

Es werden nicht nur bestehende "Teile der akustischen Wirklichkeit" verwendet, sondern diese wird teilweise erst erzeugt, da nach wie vor gleichfalls "[...] innere Erfahrungen und Erlebnisse [...] das Hörspielgeschehen [...]"<sup>2</sup> bestimmen. Diese Bezugnahme ist gerade auch bei Brinkmann in der Abfolge der drei Hörspiele zunehmend festzustellen, bei abnehmender Andeutung einer äußeren Spielhandlung.

Die vorgeführten "[...] Sprechweisen [...], die der Erwartung des Hörers [...]" oftmals "zuwiderlaufen"<sup>3</sup>, legen es gerade dem Vermögen der Rezipienten anheim, ob sie in Brinkmanns oft aufgrund der Fragmentierung "verworren" (s.o.) wirkenden Hörspielen eher das thematisch und strukturell Verbindende wahrnehmen, oder ob sie diese ebenfalls als zunehmend "[...] ohne Ordnungsvorstellungen [...]" zu einem vage zentrierten Gebilde [...]"<sup>4</sup> arrangiert auffassen. Leser der Hörspiele haben jedenfalls den Vorteil, sich möglicher, nicht auf Anheb erkennbarer Zusammenhänge zurückblättern vergewissern zu können. Insgesamt ist aber, insbesondere für die Hörer, der bleibende und von Brinkmann gewünschte Haupteindruck die auf (inhaltliche) Collage- bzw. Montageeffekte zurückzuführende Zerstörung von "[...] Gefühlen oder einer Handlung gewohnten Zuschnitts [...]"<sup>5</sup>, wie sie Vormweg an Franz Mons "das gras wies wächst" beobachtet. Damit ist vielleicht tatsächlich

---

<sup>1</sup> Lermen S. 155.

<sup>2</sup> Lermen S. 29.

<sup>3</sup> Alles Lermen S. 170.

<sup>4</sup> Vormweg über Wondratschek, in Schöning S. 158.

<sup>5</sup> Vormweg, in Schöning S. 160.

eine Rezeptionsweise gefordert, die der Übung bedarf<sup>6</sup>, die die Segregation bzw. Inkohärenz als inhaltliches wie stilistisches Element auch des Hörspiels akzeptiert.

In seinen Vorbemerkungen kennzeichnet Brinkmann seine Hörspiele oftmals mit optischen Begriffen. Für ihn entsteht in den Hörspielen "[...] ein flackernder imaginärer Bilderbogen, eine Revue aus Stimmen und Handlungsfetzen [...]" (*F.i.W.* S. 5), "Farben" (ebd.) seien ihm für "[...] diese holprige Revue, dieses stockende Ballett, den kranken Bilderbogen aus Stimmen und Handlungsfetzen" (S. 6) als Charakteristikum wichtig. Auch die "Zeitung" (S. 150) und der "Comic" (ebd.) sind Inspirations- und Vergleichsmedien. Was auf dem "inneren Bildschirm" (S. 152) zu sehen ist, kann in "Bildfolgen" auf "Stimmen" (beides S. 153) verteilt werden.

Die Verwendung verschiedenster visueller und schauspiel- bzw. bühnenbezogener Begriffe ("Bilderbogen", "Revue", "Ballett") zeigt, daß Brinkmann, selbst in seinen Überlegungen zur akustischen Form Hörspiel, die in den poetologischen Texten formulierte zentrale Bedeutung visueller Bezüge betont aufrecht erhält. Die oben festgestellte zunehmende Sprach- bzw. Stimmlastigkeit der Hörspiele dient dem Transport der versprachlichten Beobachtungen, die Autonomie von Geräuschen und Musik verstärkt den abnehmenden Spielcharakter. Die Beschäftigung mit dem Medium Rundfunk führt bei Brinkmann also nicht zu einer Ausweitung oder Veränderung seiner poetologischen Überlegungen, sondern die Form des Hörspiels steht im Kontext seines an der (optischen) Wahrnehmung orientierten literarischen Schaffens.

Dafür spricht gleichfalls die *Fortsetzung*<sup>7</sup> des Hörspiels *Auf der Schwelle* als Funkessay, also gänzlich ohne möglichen Hörspielcharakter: Der Begriff "Fortsetzung" ist keineswegs wörtlich zu verstehen. Passagen von *Auf der Schwelle*, die nun nahezu völlig der szenischen Abfolge enthoben sind, sowie Stichwörter und Passagen aus dem Vorwort dieses Hörspiels<sup>8</sup>, werden mit neuen essayistischen Reflexionen 'zusammengeschnitten'.<sup>9</sup> Die ursprünglich getrennten

---

<sup>6</sup> Vgl. Vormweg, in Schöning S. 161 ff. Zur Rolle der Rezipienten des Neuen Hörspiels vgl. Keckeis S. 96-105.

<sup>7</sup> Vgl. *F.i.W.* S. 25-40; Sendung im WDR vom 12.8.1971 unter den Titel "Zu dem Hörspiel 'Auf der Schwelle' – Essay von Rolf Dieter Brinkmann." Angemerkt sei, daß der Buchtext gegenüber dem *Funkessay-Manuskript* der Sendung an einigen Stellen wesentlich inhaltlich verändert und verlängert wurde: Einige kurze Passagen, die jetzt im Vorwort zum Hörspiel stehen, finden sich ursprünglich in diesem Manuskript, nicht mehr aber in seiner gedruckten Fassung als *Fortsetzung*. Dort sind sie durch andere, neue und längere Textstellen ersetzt worden. Auch wurden einige 'dirty-speech'-Vokabeln gestrichen, ebenso ganze provokative Passagen.

<sup>8</sup> Vgl. z.B. "Eindruck eines Balletts" (S. 27), "Dramatik" einer "Gießkanne" (S. 28), "Störung des rein dualistischen Konzepts" (S. 35), "Friedrich Hacker" (S. 35, vgl. S. 6), "surreal" (S. 36, vgl. S. 6).

<sup>9</sup> Selten allerdings sind die ineinandergeschnittenen Ebenen so einfach zu identifizieren und zu trennen wie z.B. in dem Satz S. 35: "Die Furcht, 'Immer eine Nummer besser', vor den Folgen eines Ich-sagens und Verhaltens, 'Deswegen lebe ich noch' [...]", wo ursprünglichen Hörspielsequenzen durch An- und Abführungszeichen kenntlich gemacht sind.

Hörspiel- und Erläuterungselemente gehen ineinander über, analog den Notizen und Beobachtungen... (s.o.), in denen auch reflexive und szenisch-erzählerische Passagen vermischt sind. Anders als in der ebenfalls für den Rundfunk konzipierten und gesendeten Einübung einer neuen Sensibilität<sup>10</sup> finden sich keine Hinweise etwa auf Musikeinspielungen<sup>11</sup>, so daß zwischen Textfassung und Sendung keine weitgehenden Unterschiede bestehen. Die szenischen Fragmente haben insgesamt illustrative Bedeutung, wobei ihr Auftreten oft nicht in einem direkten Zusammenhang zu den reflexiven Passagen steht.<sup>12</sup>

Zwei Sätze lesen sich wie zentrale Thesen dieser Fortsetzung: "Was über die Faszination am Gangster als beliebte Unterhaltungsfigur hinaus das Bewußtsein berührt, ist eine selbst in den kümmerlichsten Rudimenten dieser Erscheinungsformen noch erkennbare Anarchie der Sinne." (S. 32)

Diese erscheint im Hörspiel Auf der Schwelle als Lese-, insbesondere aber als Hörerlebnis adäquat umgesetzt. Die zweite These formuliert, wie sich nicht nur Auf der Schwelle, sondern insgesamt die (körperliche) Gewalt in den Hörspielen in eine Darstellungskontinuität bringen läßt mit der Gewalt, die schon in den erzählerischen Texten häufig präsent war, und die auch von Sprache ausgeht (vgl. oben unter Poetologie): "Ich meine, von mehr oder weniger offener Räuberei zu unsichtbarem Parasitentum läßt sich auch als Evolution mehr oder weniger bezeichnen." (S. 38) Der bestehende konservative Fortschrittsglaube wird in Brinkmanns Hörspielen demontiert, das Ausufernde des "unsichtbaren Parasitentums" demonstriert.

Es erscheint folgerichtig, wenn nach der Fortsetzung des Hörspiels als Essay – so jedenfalls die Bezeichnung auf dem WDR-Manuskript – im Umkehrschluß andere Prosatexte von Brinkmann postum vertont werden. Der wesentliche Unterschied zu den als Hörspielen konzipierten Texten liegt allerdings in ihrer von Grund auf monologischen Ausrichtung.

In der Chronologie der Texte ist zunächst zu nennen:

- To a world filled with compromise we make no contribution, Originaltext von 1972; Produktion: Bayerischer Rundfunk 1996, Regie: Ulrich Gerhardt.

Diese Sendung ist als Lesung ohne akustische Ergänzungen angelegt. Anders die folgende Vertonung:

- Schnitte, Originaltext von 1973; Produktion: BR 1995, Textmontage und Regie: Ulrich Gerhardt

---

<sup>10</sup> Gesendet im Hessischen Rundfunk am 22.6.1969, also vor den Hörspielen. Text in: Maleen Brinkmann S. 147-155.

<sup>11</sup> Dies entspricht der Beobachtung der abnehmenden *Beat*-Bezüge in den Hörspielen.

<sup>12</sup> Ihre sprachbildhaft-illustrative Wirkung ist analog zur häufigen Bezugnahme auf Comics (vgl. S. 25, 27, 29, 34, 38) zu sehen.

Geräusche und Musikeinlagen ersetzen wenigstens zum Teil die optischen Elemente im Text, die Sendung ist eine dramaturgisch verlebendigte Lesung.

Ein besonderes Tondokument ist die erhaltene Originalaufnahme der letzten Lesung Brinkmanns kurz vor seinem tödlichen Autounfall in London:

- Das Readytape The Last One, Aufnahme am 19. April 1975 in Cambridge, gesendet am 31.1.1997 im BR.<sup>13</sup>

In diesem sog. O-Ton-Hörspiel ist Brinkmann in letzter Konsequenz der Entwicklung in Richtung Sprechstück sein eigener Sprecher.

Darüber hinaus belegt die Verwendung von Hörspiel- und anderen Texten z.B. in der Theateraufführung unter dem Titel Der Film in Worten (Düsseldorfer Schauspielhaus / Kleines Haus, Regie: Thirza Bruncken, Uraufführung: 22.9.1996), daß den Texten Brinkmanns keine engen produktions- wie rezeptionsästhetischen Grenzen gesetzt sind bzw. sie für die Bühne transformiert werden können. Dem Theater selbst nicht verbunden, hätte es Brinkmann vielleicht überrascht, wie die Wirkung seiner Texte durch ihre schauspielerische Präsentation an Direktheit gewinnen können.<sup>14</sup>

Zwar werden Auf der Schwelle, Der Tierplanet und Besuch in einer sterbenden Stadt von Brinkmann nur aufgeschrieben. Er ist aber keineswegs allein auf Text beschränkt: Die schriftlichen Vorlagen lassen nicht nur das Ergebnis des Experimentierens mit Sprache erkennen, sondern sind wesentlich mit der Absicht verbunden, daß am Ende – in Anlehnung an seine Text-Bild-Collagen dieser Zeit – die akustische Aufzeichnung als eine fertige Text-Geräusch-Musik-Montage bzw. Collage<sup>15</sup> steht. Gerhart Pickerodt stellt für den Zeitraum der Entstehung der Hörspiele die These auf:

"Der `Film in Worten´ hat in dieser Phase für Brinkmann ausgespielt, und zwar in seinen beiden Komponenten, dem Sprachlichen wie dem Visuellen, ohne daß er doch die Sprache verlassen oder die Orientierung auf das Erzeugen bildlicher

---

<sup>13</sup> Vgl. Theobaldy 1985, S. 16. Dieser Text von Theobaldy, der Augenzeuge des tödlichen Unfalls war, gibt die kurze englische Vorrede Brinkmanns zu seiner Lesung schriftlich wieder. Zur Vorgeschichte dieser Lesung vgl. Briefe... z.B. S. 88 und 234 f.

<sup>14</sup> Erwähnt sei auch die (atmosphärische) Anknüpfung an Brinkmanns Roman Keiner weiß mehr in Fritz Katers Stück "Keiner weiß mehr 2 oder Martin Kippenberger ist nicht tot" (Uraufführung: Volksbühne Berlin, Januar 1998) oder Stefan Puchers Bezugnahme u.a. auf Brinkmanns Gedichtband Westwärts 1&2 in seinem Stück "Flashback" (Uraufführung: Volksbühne Berlin, Oktober 1998). Pucher geht in seinen Stücken nach eigenen Angaben "[...] nach der `Methode Brinkmann´ vor" (N.N.: Entdeckung der Gegenwart. In: Hamburger Abendblatt, 17.1.1999), vgl. auch: Stefan Pucher: "Schmerzhaftes Hinsehn ist schön": Klang, Bild und Schrift in Rolf Dieter Brinkmanns "Erkundungen...". Magisterarbeit. Frankfurt/M. 1994. Dieser Literaturhinweis findet sich in: Hans-Thies Lehmann: SCHRIFT / BILD / SCHNITT. Graphismus und die Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann. (In: Maleen Brinkmann S. 182-197), ein Text, der sich auch kurz mit der möglichen Bedeutung der Texte Brinkmanns für das Theater befaßt (S. 192 f).

<sup>15</sup> Brinkmann, in F.i.W.: "Geräusch-Bild-Wort-Band" und "Bild-Wort-Geräusch-Mischung" (S. 32).

Vorstellungen, Imaginationen, aufgeben könnte."<sup>16</sup>

Gleichwohl spiegelt die spürbare Entwicklung, im Schreiben (nicht nur) der Hörspiele der Sprache zu mißtrauen, eine für einen Schriftsteller paradoxe Zwangslage bzw. signalisiert Brinkmanns Bereitschaft zur Suche nach anderen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Jedoch haben seine Zweifel am einst optimistisch propagierten Wort-Film nicht zu der denkbaren Konsequenz eines Wechsels des künstlerischen Mediums geführt, hier reine Schallspiele zu komponieren, die nur noch mit einer Partitur schriftlich fixiert werden können.<sup>17</sup>

Bezogen auf das Gesamtwerk Brinkmanns ist die direkte Bezugnahme auf den akustischen Sinn, zusammen mit der zunehmenden Präsenz bildhafter (fotografischer) Elemente in den Prosatexten, im Kontext der synästhetischen Ästhetik zu verstehen. Natürlich hätte Brinkmann (wenigstens) versuchen können, in Anlehnung an seine eigenhändigen Versuche mit dem Medium Film, auch eigene Sprach- und Geräuschaufnahmen zu den Hörspielen beizusteuern, die Montagetechnik also von der textuellen Ebene auf die der akustischen Umsetzung zu übertragen.<sup>18</sup> Brinkmanns eigene Aufnahmen beschränken sich nach Auskunft von Maleen Brinkmann auf das von ihm angeführte akustische "Selbstporträt, 60 Minuten, für das 3. Programm WDR" (sic!) im "Winter 1973"<sup>19</sup>.

Insgesamt kann für seine Hörspiele eine zurückhaltende Verwendung der (neuen) technischen Möglichkeiten festgestellt werden. Musik und Geräusche stehen als inhaltliche Handlungsträger hinter der Sprache zurück, so daß letztere, wenn auch oftmals in reduzierten sprachlichen Einheiten, als Träger des Hörspiels dominant bleibt.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Pickerodt, in: Weimarer Beiträge 37(1991)7, S. 1039.

<sup>17</sup> Vgl. Lermen S. 189. Es ist demzufolge auch nicht Brinkmanns Weg, seine Hörspiele, wie Pörtner dies für sich feststellt, " [...] nicht vom geschriebenen Text her zu konzipieren, sondern vom akustischen Material, dem Schall her zu komponieren [...]" (nach Döhl S. 52). Für eine Übersicht mit über Brinkmann hinausgehenden experimentellen Möglichkeiten der Hörspielproduktion vgl. z.B. Döhl S. 40-59, Keckeis S. 67-73 und Maurach. Ein Vergleich mit diesen Passagen belegt, daß Brinkmann nicht, wie Sibylle Späth meint, allgemein "radikaler als andere Hörspielautoren [...] die Möglichkeiten des Mediums für seine Absichten in Dienst genommen" hat (Späth 1989, S. 69).

<sup>18</sup> Gerade sein Interesse an W. S. Burroughs' Text "Die unsichtbare Generation", in dem dieser die unterschiedlichsten Experimente, bis hin zu z.T. science-fictionhaften Szenarien, beschreibt (und aus dem Brinkmann Passagen in seinen Essay *Der Film in Worten* übernommen hat, s.o.), könnte dies nahelegen, vgl. *Acid* S. 166 ff. Andere Hörspielautoren haben durchaus mit O-Ton-Material gearbeitet, z.B. Peter O. Chotjewitz in "Die Falle oder Die Studenten sind nicht an allem schuld". Vielleicht hätte mit Hilfe von O-Ton-Sequenzen auch z.B. der Eindruck des Floskelhaften bestimmter Sprachsequenzen an Eindringlichkeit gewonnen (weil tatsächlich dem Alltag entnommen, und nicht mit Schauspielern künstlich inszeniert, vgl. Lermen S. 177 f).

<sup>19</sup> *Briefe...* S. 113. Für die vorliegende Arbeit konnten die Aufnahmen bzw. Textgrundlagen nicht zugänglich gemacht werden (Autorenalltag. WDR Köln, Band 3009 975/ 1 u. 2, vgl. Späth 1989, S. 119), ebensowenig wie Brinkmanns "[...] (literarische Kritiken) im WDR von 1966-1968" (*Briefe...* S. 111).

<sup>20</sup> R. Hannes meint sogar verallgemeinern zu können: "Ohne Zweifel dominiert die Sprache auch im sogenannten Neuen Hörspiel [...]." In: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz. Marburg 1990, S. 11.

Brinkmanns Hörspiele sind keine Extreme dieser Kunstform, in ihnen wird nicht "[...] auf jedwede Form von Fabel, von Handlung [...]"<sup>21</sup> verzichtet, sie sind auch nicht rein "[...] sprachliches Spiel mit den Möglichkeiten der Stereophonie [...]" (ebd.), wie Döhl das Hörspiel "Ein Blumenstück" (1968) von Ludwig Harig kennzeichnet. In der zunehmenden Entwicklung der Sprache als "handelndem Subjekt" sind es jedoch ebenfalls nicht mehr "Wortkunstwerke" im traditionellen Sinn: Sprache transportiert primär Irritation, und zwar gleichermaßen inhaltlich wie formal. Indem Sprache im Sinne "experimenteller Literatur"<sup>22</sup> selbst zum "Gegenstand der Darstellung" (ebd.) gemacht wird, ist sie hier, ähnlich wie in der weiter oben untersuchten erzählerischen Prosa, ein Element der Fiktionalisierung.

Brinkmanns Hörspiele liegen mit ihrer Entwicklungstendenz weg vom (konventionell) szenischen und hin zum unkonventionellen, montierten Sprechstück zwischen traditionellem und Neuem Hörspiel. Unter Berücksichtigung ihrer Verbindung von sprachlichem Schwerpunkt mit akustischen Merkmalen könnte man sie als 'neue' oder 'erweiterte Wortkunstwerke' bezeichnen. Geprägt vom Aufzeigen und Aufbrechen sprachlicher Konventionen, sind sie entsprechend den Aussagen in den poetologischen Texten als Absage an eine sprachliche Abrichtung gestaltet. Sie stehen in ihrer Art jedoch nicht alleine, wie das folgende Zitat von Franz Mon über eines seiner Hörspiele belegt. Diese Textstelle umreißt zugleich Inhalt, Struktur und Wirkungsabsicht der Rundfunkarbeiten Brinkmanns:

"der hörer des hörspiels *das gras wies wächst* erfährt keine geschichte. es gibt zwar dialoge, aber keine zusammenhängende handlung. es handeln die sprachelemente. subjekte sind die wörter, die wörteragglomerationen, die gestanzten redensarten, fragepartikel [...]. wörterreihen treten in spannung zu redensarten. redensarten hinterbauen dialoge. dialoge werfen fragen auf, die von wörterreihen beantwortet werden. es ist gut, sich die verschiedenen strukturtypen klarzumachen, in denen sprachliches manifest wird. sie spannen sich hier von primitiven artikulationen über lexikalische wörterversammlungen, winzige dialoge bis zum wissenschaftlichen essay – im zitatausschnitt – und zur auflösung monologischer redketten. eine entscheidende rolle spielt das bewußtsein des hörers, das das verwandte sprachmaterial wiedererkennt, das sich erinnert, wo diese prägungen herkommen, wie und von wem sie benutzt worden sind. das ganze material ist transparent auf einen riesigen hof gebrauchter sprache, der zugleich etwas von einer bahnhofshalle und einem friedhof hat."<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Döhl S. 7.

<sup>22</sup> Heinz Hostnig: Überlegungen zum Stereo-Hörspiel. S. 162.

<sup>23</sup> Mon, in: Schöning S. 128 (sic!), Herv. im Text.