

STUDIEN UND TEXTE ZUR SOZIALGESCHICHTE
DER LITERATUR

Herausgegeben von
Norbert Bachleitner, Christian Bogemann,
Wolfgang Iser und Gerd Hübinger

Band 130

»High« und »low«

Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur
in der Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von
Thomas Wegmann und Norbert Christian Wolf

De Gruyter

Redaktion des Bandes: Norbert Bachleiner

ISBN 978-3-11-025560-7
e-ISBN 978-3-11-025561-4
ISSN 0174-4410

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

High and low : zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der
Gegenwartsliteratur / herausgegeben von Thomas Wegmann und
Norbert Christian Wolf.

p. cm. – (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur ;
Bd. 130)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-11-025560-7 (alk. paper)

1. German literature – 20th century – History and criticism.
2. German literature – 21st century – History and criticism.
3. Literature, Experimental – Germany – History and criticism.
4. Popular culture – Germany. 5. Avant-garde (Aesthetics) – Germany. I. Wegmann, Thomas, 1962– II. Wolf, Norbert Christian.

PT405.H436 2011

830.9'00914–dc23

2011037965

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany
www.degruyter.com

Inhalt

Thomas Wegmann / Norbert Christian Wolf

High und low. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur
in der Gegenwartsliteratur 1

Thomas Hecken

Bestimmungsgrößen von high und low 11

Uwe Wirth

LowHigh: Hybridität und Pfropfung als Modelle einer Vermischung
von Hoch und Tief 27

Thomas Becker

Wo steht die Gegenkultur? Zum Unterschied zwischen normativem Diskurs
und sozialer Realität im Spiel zwischen high und low 43

Natalie Binczek

Das Material ordnen. Rolf Dieter Brinkmanns akustische Nachlassedition
Wörter Sex Schnitt 57

Achim Geisenhanslüke

Parasitäres Schreiben. Literatur, Pop und Kritik bei Marcel Beyer 83

Clemens Peck

»Schall und Wahn«. Andere Orte der Erinnerung in Peter Handkes
Versuch über die Jukebox 97

David-Christopher Assmann

Das bin ich nicht. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene 121

Franziska Schößler

Hybride Beeindruckungsmaschinen. René Polleschs Videothek und
der Erfahrungsreichtum seiner SchauspielerInnen 141

Heinz Drügh

»Weil im Nachhinein immer einfach«. Die Marke Haas auf dem Höhenkamm
der Moderne 155

<i>Uta Degner</i> Virtuose des Trash. Dietmar Daths Entwurf einer »Ästhetik der Drastik« in kultursoziologischer Perspektive	171
<i>Stefan Greif</i> loslabern. Rainald Goetz' »maximale Ethik der Schrift« und die Genesis der Popkultur	183
<i>Ulrike Vedder</i> Auktionskatalog, Fotoroman, Liebesinventar. Vom Wert der Dinge in Leanne Shaptons <i>Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke</i> aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck	199
<i>Thomas Wegmann</i> So oder so. Die Liste als ästhetische Kippfigur	217
Beiträger	233
Personenregister	235

Thomas Wegmann / Norbert Christian Wolf

High und low

Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur

In einem Artikel für das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* über die historischen Avantgarde-Bewegungen der Literatur des 20. Jahrhunderts erläutert der Münchner Germanist Georg Jäger die ästhetischen Avantgarde-Strategien wie folgt:

Die künstlerischen Avantgarden im engeren Sinn sind multimediale [...] Bewegungen programmatischen Charakters (-ismen). Gemeinsam ist ihnen die Ablehnung [...] der überkommenen Kunst- und Gattungsgrenzen sowie des organischen Kunstwerkes. Mit den Avantgarden werden alle Materialien und Verfahren kunstfähig und verschwimmt die Grenze zwischen Kunst und Leben.¹

Tatsächlich setzten diese Tendenzen bereits um 1800 poetologisch mit den Postulaten der deutschen Frühromantik² sowie im mittleren 19. Jahrhundert dichtungspraktisch mit den poetischen Verfahren Baudelaires und Flauberts³ ein. Was dann spätestens mit den historischen Avantgarden programmatisch wurde, findet auch in der aktuellen Gegenwartsliteratur kein Ende, nämlich Grenzüberschreitungen zu »illegitimen« Kunst- und Kulturformen: Thomas Meinecke nennt seinen »so gut wie handlungsfreien«⁴ Roman *Musik* (2004) und meint damit vor allem Popmusik. Dietmar Dath bezieht sich in *Die salzweißen Augen* (2005) ausführlich auf Horrorfilme, Pornografie, Heavy Metal und Science-Fiction und verfolgt das Ziel, diese »niederem« Genres ästhetisch zu nobili-

¹ Georg Jäger: Avantgarde. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I: A–G. Hg. v. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 1997, S. 183–187, hier: S. 184.

² Vgl. die berühmte Formel aus Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragment [116]: »Die romantische Poesie [...] will, und soll auch Poesie und Prosa [...] bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen« (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler, unter Mitw. v. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Fortgef. v. Andreas Arndt. 1. Abt., Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken [1796–1801]. Kritische Neuausgabe. Hg. v. Hans Eichner. Darmstadt 1967, S. 182f.).

³ Zu Flaubert vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [frz. 1992]. Frankfurt am Main 1999, S. 150–166. Zu Baudelaire ebd., S. 103–114, sowie ders.: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt am Main 2001, S. 107–117. Eine genauere Analyse des Baudelaire'schen ästhetischen Verfahrens aus der Perspektive der Feldsoziologie unternimmt Thomas Becker: Subjektivität als Camouflage. Die Erfindung einer autonomen Wirkungsästhetik in der Lyrik Baudelaires. In: Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Hg. v. Markus Joch und Norbert Christian Wolf. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108) Tübingen 2005, S. 159–175.

⁴ Edo Reents: Thomas Meineckes Geschlechterstund. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 6. Oktober 2004.

Natalie Binczek

Das Material ordnen

Rolf Dieter Brinkmanns akustische Nachlassedition *Wörter Sex Schnitt*

1. Hörbuchedition und Radiofeature

Unter dem Titel *Wörter Sex Schnitt* veröffentlichten 2005 Herbert Kapfer und Katharina Agathos in der Reihe »intermedium records«¹ den »akustische[n] Nachlass des wichtigsten deutschen Pop-Autors« – so die auf dem Cover vorgenommene Kennzeichnung Rolf Dieter Brinkmanns – »als Erstveröffentlichung«.² Mit dieser fünf CDs und ein circa sechzigseitiges Booklet umfassenden Box machen die Herausgeber bislang unpubliziertes Material zugänglich. Indem sie hier zuallererst Kriterien für die Edition akustischer Dokumente zugleich aufstellen und erproben müssen, womit sie eine bemerkenswerte Pionierleistung erbringen, bemühen sie sich einerseits darum, den Nachlass als ein akustisches »Euvre« eigener Art zu präsentieren. Andererseits aber führen sie immer wieder und in mehrfacher Hinsicht ein Bewusstsein von der Problematik dieses Unternehmens vor. Offengelegt werden dabei Schwierigkeiten, die zwar mit diesem Spezialfall zusammenhängen, zugleich jedoch auf allgemeine Problemstellungen der Editionsphilologie verweisen.

Die Audioausgabe *Wörter Sex Schnitt* ist mit der grundlegenden Frage konfrontiert, inwiefern die von ihr ausgewählten und zusammengestellten akustischen Aufnahmen als ein »Werk«³ mehr noch: als integraler Bestandteil des Brinkmann'schen Gesamtwerks,

¹ Auf der Homepage des Bayerischen Rundfunks findet sich ein Link auf die Reihe »intermedium records«, die sich dort vorstellt: »intermedium records ist eine von der Redaktion Hörspiel und Medienkunst herausgegebene Reihe auf dem Label STRUNZ! von Gerhard Strunz!« (<http://www.br-online.de/bayern2/hoerspiel-und-medienkunst/publikationen-intermedium-rec-medienkunst-ID1203344651566.xml>). Diese Reihe ist wiederum Bestandteil von intermedium: *intermedium* ist ein Netzwerk für Medienkunst. *intermedium* kombiniert Festivalveranstaltungen und Sendungen in den Medien Hörfunk und World Wide Web. *intermedium* ist organisatorisch beim Bayerischen Rundfunk angesiedelt und wird in Zusammenarbeit mit Kulturinstituten, Medienzentren, Bühnen und öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten realisiert« (<http://www.intermedium-rec.com/ueber.html>; 14. Juli 2011).

² Rolf Dieter Brinkmann: *Wörter Sex Schnitt*. Originaltonaufnahmen 1973, hg. v. Herbert Kapfer und Katharina Agathos. Unter Mitarb. v. Maleen Brinkmann. BR Hörspiel und Medienkunst, intermedium records 2005. Cover-Rückseite.

³ Siehe dazu: »Das Ergebnis einer produktiven (handwerklichen, künstlerischen, schriftstellerischen, wissenschaftlichen) Tätigkeit« (Horst Thomé: *Werk*. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III: P-Z. Berlin/New York 2007, S. 832–834, hier: S. 832) Die Betonung liegt dabei auf dem »Ergebnis«, welches sich unter Beteiligung von Herausgebern immer auch deren Produktivität verdankt und daher auch als ihr »Ergebnis« aufzufassen ist.

mithin auch als Literatur, behandelt werden können. Während sich ihre Herausgabe als Hörbuch an bibliomene Editionsverfahren orientiert und überdies der Tendenz folgt, den Nachlass als eigenständiges Werk zur Geltung kommen zu lassen, fällt auch die maßgebliche Bedeutung, die die *high/low*-Unterscheidung dabei spielt, auf: In gewisser Weise zielt die Edition *Wörter Sex Schnitt* darauf ab, ein Nebenprodukt als ein Hauptwerk wahrnehmbar zu machen und somit überhaupt erst als im starken Sinn verstandenes (literarisches) Werk⁴ zu rahmen. Transformiert wird übriggebliebenes, ein ungeordneter Nachlass in ein geordnetes *High-culture*-Produkt,⁵ womit ein erster Aspekt der kulturellen ›Veredlung‹ dieses Materials angesprochen wäre, ein Aspekt, der in gewisser Weise jede Nachlassedition betrifft. Zudem erweckt das Hörbuchprojekt *Wörter Sex Schnitt* den Anschein, als müsste es sich gegenüber der Erstveröffentlichung (zumindest eines Teils) des Materials im Format eines Radiofeatures als die höherwertige Publikationsform behaupten, womit ein weiterer Aspekt der *high/low*-Unterscheidung bezeichnet wäre. Insbesondere dieser zweite Zusammenhang wird die folgenden Überlegungen beschäftigen.

Insofern der Nachlass ausschließlich für die Reihe ›Autorenalltag‹ des Westdeutschen Rundfunks (Redaktion: Hanns Grössel) aufgenommene Aufzeichnungen enthält, verweist dessen hörbucheditorische Aufbereitung auf eine problematische Ausgangskonstellation. Denn unter Berücksichtigung der produktionsgeschichtlichen Voraussetzung bildet das Material eine Sammlung von Entstehungsvarianten, welche lediglich der Vorbereitung eines Auftragswerks, des Hörfunkfeatures, dienen, für dieses aber nicht in vollem Umfang genutzt wurden. Zum größten Teil sogar handelt es sich dabei um

⁴ Als ein literarisches Werk im zweifachen Sinn: ›Im Kontext von Literatur und Literaturwissenschaft [...] meint *Werk* (1) das fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernder Form vorliegt, so dass es dem Zugriff des Produzenten ebenso entzogen ist wie dem Verbrauch durch den Rezipienten. [...] Der (2) emphatische Begriff schreibt den Werken der Kunst Qualitäten zu, die sie [...] von allen anderen Produkten unterscheiden.‹ (Ebd.) Entscheidend ist in dem Zusammenhang, dass ›Fragment‹ als Gegenbegriff zum Werkbegriff behandelt und folgendermaßen definiert wird: ›Texte, allgemeine Kunstgebilde, die vom Urheber nicht vollendet oder die durch die Überlieferung verstümmelt wurden, bezeichnet man im Gegensatz dazu als Fragmente.‹ (Ebd.) Es ist schwer zu sagen, ob der akustische Nachlass Brinkmanns als ›Fragment‹ bezeichnet werden kann. Inwiefern er jedoch die Kriterien der obigen Werkbestimmung als ›fertiges und abgeschlossenes Ergebnis der literarischen Produktion‹ erfüllt, stellt sich ebenfalls als nicht endgültig zu beantwortende Frage dar. Die Aufgabe der Herausgeber und der Editionsarbeit besteht im Fall des Brinkmann'schen Nachlasses jedenfalls darin, die geforderte ›Fertigstellung‹ und ›Abgeschlossenheit‹ unter Hervorhebung der Prozessualität der Entstehung herzustellen. So erheben Kapfer/Agathos die offen unfertige Struktur des Nachlasses zum konstitutiven Merkmal des Werks selbst, womit zugleich auch dessen ›Unterschied: gegenüber anderen ›Produkten‹ (emphatische Auffassung) festgeschrieben wird.

⁵ Die Edition vollzieht ›unweigerlich eine aufwertende Transformation [...], eine Transformation von ungeordnet abgelegtem, vielleicht als Abfall aussortiertem Material in ein identifizierbares Werk mit Schuber, Katalognummer, Autorenfoto.‹ Eckhard Schumacher: ›Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen‹. Rolf Dieter Brinkmanns Originaltonaufnahmen. In: Dirck Linck und Gert Mattenklott (Hg.): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover 2006, S. 75–90, hier: S. 81.

Ausschussware, um Aussortiertes. In Korrespondenz zu Brinkmanns eigenen poetologischen Stellungnahmen, die ihrerseits mit wirkmächtigen Ästhetiken der Moderne übereinstimmen, kann jedoch gerade für das Unfertige, das Unvollendete, das Abgelegte und zufällig Wiedergefundene der Status literarischer Autonomie umso nachdrücklicher in Anschlag gebracht werden.⁶ Entsprechend proklamieren auch die Editoren im Booklet von *Wörter Sex Schnitt* eine zumindest ›teilweise‹ Deckung des akustischen Materials, das in diesem provisorischen Zustand den Herstellungsprozess greifbar zu machen verspricht, mit dem Werk selbst. Einem Werk, das somit als etwas vorläufig Hergestelltes und letztlich prinzipiell Unabgeschlossenes gefasst werden muss: ›Nicht in das Material eingreifen als editorisches Prinzip: die Bänder bzw. Aufnahmen als *readytapes* so zu belassen, wie sie vorgefunden wurden – das bedeutet die teilweise Gleichsetzung von Material und Werk.‹⁷

Brinkmann selbst scheint den hier zugrunde gelegten poetologischen Maßstab zu affirmieren:

Dennoch macht mir Spaß zu schreiben. Ohne Absicht, ohne ein Ziel. Und ich werde immer vollkommen bedrückt, wenn ich auf ein Ziel, eine Absicht hin schreiben muss. Auf irgendeine Verwertung hin, sei es ein Buch, sei es eine Sendung, sei es ein Artikel. Überall, wo Geld hintersteht, dann bekomme ich ein ganz unwilliges, widerwilliges Empfinden gegenüber der Arbeit, die mit dem Schreiben auch verbunden ist.⁸

So erscheint das in der vorliegenden Audioausgabe vertretene ›editorische Prinzip‹ als eine auktorial legitimierte Entscheidung,⁹ hebt doch Brinkmann selbst den Arbeitspro-

⁶ In Analogie zum textkritischen Verfahren der *critique génétique* ließe sich daher auch für das editorische Interesse, das Kapfer/Agathos an Brinkmanns Nachlass verfolgen, konstatieren: ›Philologie wird hier zur ›Schreibprozessforschung‹, die sich den Dynamiken der Textgenese und nicht mehr der Aufgabe der Textkonstitution widmet. Das Erkenntnisinteresse zielt darauf ab, die ›Textwerdung‹ darzustellen, wobei aber der gedruckte, publizierte Text nur noch ein Knotenpunkt in einem Geflecht von Schreibspuren ist. Das impliziert einen offenen und dynamischen Textbegriff, ohne dass deswegen die Instanz des Autors ausgeblendet würde.‹ (Kai Bremer und Uwe Wirth: *Die philologische Frage. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Theoriegeschichte der Philologie*. In: K. B. und U. W. (Hg.): *Texte zur modernen Philologie*. Stuttgart 2010, S. 7–48, hier: S. 24) Die Hörbuchausgabe *Wörter Sex Schnitt* betreibt in diesem Sinn eine ›Schreibprozessforschung‹, jedoch im akustischen Medium, weshalb sie es über weite Strecken mit einer ›Sprechprozessforschung‹ zu tun hat. Und obgleich sie die Veröffentlichung einerseits als kontingent zu verstehen nahelegt, nämlich als nur einen von vielen möglichen ›Knotenpunkten in einem Geflecht von akustischen Spuren‹, so wird sie andererseits nicht zuletzt auch durch die Charakterisierung als ›der akustische Nachlass‹ des Autors als die einzig mögliche Form markiert.

⁷ Herbert Kapfer: *Aufnahmen aus dem Originalton-Raum. Wörter Sex Schnitt. Eine Nachlass-Edition*. In: Brinkmann: *Wörter Sex Schnitt*, Booklet, o. S.

⁸ Rolf Dieter Brinkmann: *Jetzt fällt draußen gleichmäßig*. In: R. D. B.: *Wörter Sex Schnitt*, CD orange, Track 1, 01:30–02:20 Min. (Das Transkript hier und im Folgenden stammt von der Verfasserin.)

⁹ Dies gilt genauso für einige bibliomene Werke Brinkmanns, insbesondere für die posthume Veröffentlichungen. Hier ist vor allem an *Schnitte* (Rolf Dieter Brinkmann: *Schnitte*. Hamburg 1988) zu denken. Siehe dazu auch: ›Beim Hören der 29 Bänder und bei den Überlegungen, wie

zess als entscheidend hervor: Allein das Schreiben »mache ihm Spaß«. Unter dieser Prämisse bekommt das Material, gerade weil es unfertig wirkt und daher als unmittelbares Zeugnis ebendieses Schreib- bzw. Sprechprozesses aufgefasst werden kann, eine besondere Gewichtung. Da Brinkmann jedoch die literarische Produktivität vehement von jeder Zielsetzung und »Absicht«, aber auch von jeder »Verwertung« freizuhalten postuliert, wird zugleich jeder Form der Veröffentlichung – als »Buch«, »Sendung« oder »Artikel«, aber auch als Radiofeature und Hörbuch – eine Absage erteilt. Es fällt auf, dass Brinkmann hier einerseits typische Medien der Auftragsproduktion, »Sendung« und »Artikel«, sowie andererseits das zentrale und einzig legitime Medium der literarischen Kommunikation, das »Buch«, nahtlos aneinanderreißt. Unter der Hand, indem er sie gleichermaßen als »Verwertungsmedien« klassifiziert und deshalb in einen unmittelbaren Zusammenhang mit ökonomischer »Verwertung« bringt, ebnet er die literaturwissenschaftlich prominente Differenz zwischen autonomer und zweckgebundener Literatur¹⁰ ein.

Indes erweist sie sich für die Edition *Wörter Sex Schnitt* durchaus als relevant, und dies nicht nur, weil sie das akustische Material in eine Art »Buch«, ein Hörbuch, überführt. Vielmehr ermöglicht sie auch in anderer Hinsicht eine wichtige Abgrenzung gegenüber der vom WDR produzierten »Sendung«¹¹ *Die Wörter sind böse. Kölner Autorenalltag 1973. Eine subjektive Dokumentation*. Als »spoken word. Lesung. Tonbandexperiment«¹² wird das, was die Audioedition präsentiert, bestimmt. Sie verfolgt

diese Aufnahmen auf angemessene Weise zu edieren wären, ergaben sich die gleichen Fragestellungen wie bei der Herausgabe von Text-Bild-Collagen, die Brinkmann als *Materialbände* bzw. *Materialhefte* hinterließ: so wie sich für das 1972/73 entstandene Manuskript *Schnitte* (erschienen 1988) als einzige Form die Faksimile-Veröffentlichung anbot, [...] schien uns bei den nachgelassenen Tonbändern nur eine Audio-Edition angemessen, die Brinkmanns Aufnahmen un bearbeitet als 1:1-Kopie vorstellen.« Kapfer: Aufnahmen aus dem Originalton-Raum, o. S.

¹⁰ Ralf Schnell bezeichnet »die Hörfunk- und Fernseh-Anstalten als Mäzene des modernen [Literaturbetriebs]«. Ralf Schnell: Literaturbetrieb. In: R. S. (Hg.): Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945. Stuttgart/Weimar 2000, S. 307–309, hier: S. 308.

¹¹ Die Sendung ist am 26. Januar 1974 im WDR zum ersten Mal gesendet worden. Unter ästhetischen Gesichtspunkten könnte jedoch der Radiosendung der Vorzug gegenüber der Edition gegeben werden. In einer Rezension anlässlich des Erscheinens von *Wörter Sex Schnitt* hält Olaf Selg dementsprechend fest: »Welches Tonbandmaterial schon in die Hörfunksendung »Die Wörter sind böse« übernommen wurde, ist leider in dem sehr ausführlichen CD-Booklet nicht vermerkt. Dabei wäre eine Gegenüberstellung interessant gewesen: Verglichen mit der jetzt vorliegenden umfangreichen Abfolge der O-Töne ist die Sendung dramaturgisch durchkomponierter und wirkt insgesamt als wohl ausdrucksstärkstes Hörereignis, das es von Brinkmann gibt.« (Olaf Selg: »Frieden ist der Kiff der Seele« – Rolf Dieter Brinkmann im O-Ton. In: titel. Online-Magazin [April 2005]: <http://www.titel-magazin.de/artikel/9/2160/rolf-dieter-brinkmann-wörter-sex-schnitt.html>.) Es wäre interessant zu erfahren, wer alles bei der Fertigstellung dieses »wohl ausdrucksstärkste[n] Hörereignis[ses], das es von Brinkmann gibt«, beteiligt war. In einem Interview, das ich am 3. November 2010 mit Hein Brühl, dem Regisseur von *Die Wörter sind böse* führen konnte, berichtete dieser, dass Brinkmann den Zusammenschnitt des Materials nicht nur autorisierte, sondern auch veranlasste, zum Teil möglicherweise sogar auch selbst erstellte. Mit welchem Cutter er dabei zusammenarbeitete, sei nicht bekannt.

¹² Brinkmann: *Wörter Sex Schnitt*, Cover-Rückseite.

nicht die Absicht, die Genese des Radiofeatures¹³ aufzuarbeiten oder dieses in einer anderen Weise kommentierend zu ergänzen. Im Gegenteil werden die Auswahl und Montage des Materials, wie sie die Hörfunkredaktion vorgenommen hatte, von der Hörbuchfassung entschieden in Frage gestellt, indem zum einen das, was für dieses Auftragswerk aussortiert wurde, zugänglich gemacht und zum anderen das bereits Veröffentlichte nun in einer anderen Anordnung präsentiert wird. *Wörter Sex Schnitt* will nicht die Entstehung des Radioprojekts erläutern, sondern erhebt vielmehr selbst den Anspruch, ein besonderes, in diesem unfertigen Zustand dennoch – im poetologischen Sinn – »abgeschlossenes« akustisches *work in progress* Brinkmanns zu publizieren.

Deshalb kommt das Feature in der Hörbuchedition, von einer kurzen, obgleich signifikanten Erwähnung im Booklet abgesehen, nicht vor. Es wird im Vergleich zu dem hier in seiner ursprünglichen Form erstmals rekonstruierten Werk – »Originaltonaufnahmen 1973«¹⁴ – als ein geradezu verstümmeltes, jedenfalls stark beschnittenes Produkt gekennzeichnet, in welchem die Gesamtlauzeit der Tonbänder von gut 656 Minuten auf circa 49 reduziert wurde.¹⁵ An die Stelle des drastisch eingreifenden Auftraggebers treten in der Audioedition die Herausgeber, darum bemüht, sich selbst so weit als möglich zurückzunehmen und das Material als Dokument des literarischen Herstellens so vollständig und ursprünglich wie möglich¹⁶ freizulegen. Dem Fremdeingriff in das Brinkmann'sche Werk, das die Hörfunkanstalt vorgenommen hat, stellen sie ein »editorisches Prinzip« gegenüber, dem zufolge das Material seinem »Autor« wieder zugeeignet werden soll.

Die Edition verschreibt sich somit einem Programm, dessen Umsetzung aber recht beisehen unmöglich ist. Tatsächlich zeugt sie zugleich auch von dieser Unmöglichkeit,

¹³ Das Feature »ist in der Regel eine Hörfunksendung [...], die – ähnlich wie das Hörspiel – mit Sprache, Musik, Geräusch und Stille arbeitet. Im F. können diese radiophonen Ausdrucksmittel in allen stilistischen Formen verwandt werden: von Originalton-Einspielungen bis zu experimentellen Montagen bzw. Collagen. [...] Paradigmen für die dt. Geschichte des F.s sind vor allem in den 1950er und 1960er Jahren im öffentlich-rechtlichen Hörfunk [...] entstanden.« (Reinhold Viehoff: Feature. In: Helmut Schanze (Hg.): Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 2002, S. 82–84, hier: S. 83) Der radiophonen Gattung Feature wird mit der Hörbuchedition ein ganzes Bündel von literaturaffinen Gattungsvorschlägen gegenübergestellt: »spoken word. Lesung. Tonbandexperiment.«

¹⁴ Brinkmann: *Wörter Sex Schnitt*, Cover-Vorderseite.

¹⁵ Siehe dazu Kapfer: Aufnahmen aus dem Originalton-Raum, o. S.

¹⁶ Obgleich die Edition sich einerseits der Prämisse einer vollständigen und jegliche Eingriffe vermeidenden Wiedergabe des Nachlassmaterials verschreibt, muss sie andererseits Eingriffe vornehmen, die »teilweise juristische, teilweise inhaltliche Gründe« aufweisen: »Weggelassen werden mussten [...] Aufnahmen, die bei Parties entstanden und die aus musikrechtlichen Gründen nicht veröffentlicht werden können. Bei anderen Aufnahmen gab es juristische Gründe, die den Schutz der Persönlichkeit tangieren. Aber auch inhaltliche Erwägungen sprachen für eine Auswahl: beim intensiven und mehrmaligen Hören der Bänder erwies es sich als sinnvoll, stark ähnliche Sequenzen mit immer wiederkehrenden Formulierungen etc. nicht als Varianten nebeneinander zu stellen oder aufeinander folgen zu lassen, sondern auszuwählen. Nicht in der Edition enthalten sind auch einige Aufnahmen, die von den Herausgebern als eindeutig und ausschließlich privat kategorisiert wurden.« (Ebd.)

wie etwa am Folgenden deutlich wird. In seinem Beitrag im Booklet hält Herbert Kapfer nämlich fest:

29 Tonbänder, Magnetbandspulen, fast alle in den originalen Schubern verpackt, mit nummerierten Aufklebern, beiliegend bekrizelte Zettel, handschriftliche stichwortartige Notizen [...]. Die Nummerierung stammt von der Witwe Maleen Brinkmann, die 30 Jahre nach dem Tod des Dichters, die Bänder zur Veröffentlichung freigibt.¹⁷

Was an anderer Stelle als »Vorgefundenes« bezeichnet wird, erweist sich hier als vom Nachlassgeber »Freigegebenes«. Eine kleine, dennoch bedeutsame Akzentverschiebung, die das editorische Prinzip, wonach das Material so belassen werden sollte, wie es vorgefunden wurde, in ein durchaus anderes Licht rückt. Überdies wurden die Bänder – wie man diesem Passus entnehmen kann – zumindest im Hinblick auf ihre Durchnummerierung vom Nachlassgeber bereits bearbeitet, da in eine bestimmte Anordnung gebracht. Von dieser distanzieren sich Kapfer/Agathos zwar, womit sie auch die Suggestion der Wiedergabe einer Entstehungsabfolge der Aufnahmen unterbinden. Sie verzichten auf jede Nummerierung der CDs, die stattdessen farblich unterschieden werden. Gleichwohl sind die CDs in der Box durchaus in einer bestimmten Reihenfolge sortiert, nämlich orange, dunkelgrün, pink, blau und hellgrün. Zudem werden auf den einzelnen CDs die Tracks durchnummeriert. Nach welchen Gesichtspunkten diese Anordnungen vorgenommen wurden und wie sie zu denjenigen der im Nachlass verwahrten Spulen stehen, lässt sich anhand der im Booklet enthaltenen Angaben nicht rekonstruieren.

Durch die Übertragung der Tonbänder auf die digitale Trägertechnologie wird das »vorgefundene« Material erneut bearbeitet. Von dem gravierenden technischen Transfer in ein Digitalmedium abgesehen, fällt auf, dass die ursprünglich 29 Tonbänder nun auf fünf CDs präsentiert werden. »Wo immer möglich, wurden die Spulen von der ersten bis zur letzten Sekunde kopiert und jeweils als ein geschlossener, eigenständiger track behandelt.«¹⁸ Die Formulierung »wo immer möglich« verweist auf Unregelmäßigkeiten, darauf, dass diese Umsetzung eben nicht immer möglich war. Insgesamt 37 Tracks und damit acht Tracks mehr als Spulen sind auf den CDs enthalten. »Wo es nur möglich bzw. inhaltlich angemessen erschien, Sequenzen von einzelnen Bändern zu veröffentlichen, wurden diese ebenfalls jeweils als eigenständige tracks markiert und ausgewiesen.«¹⁹ Es wäre wünschenswert zu erfahren, nach welchen Gesichtspunkten die »inhaltliche Angemessenheit«, auf deren Grundlage die Herausgeber einzelne Werkeinheiten identifizierten und voneinander abgrenzten, jeweils bestimmt worden ist. Deutlich wird jedenfalls, dass der editorische Anspruch einer völligen Zurückhaltung, wonach die »Aufnahmen [...] so zu belassen [sind], wie sie vorgefunden wurden«, um auf diese Weise das Material in seiner ursprünglichen Form wiederherzustellen, mithin den Herstellungsprozess zu rekonstruieren, sich letztlich nicht einlösen lässt.

Aufschlussreich ist indes ein weiterer Aspekt. Wenn das Anliegen der Audioedition darin besteht, dem »vorgefundenes« akustischen Nachlassmaterial einen angemessenen

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

Rahmen zu verleihen – der sich selbst zwar diskret zurückziehen vorgibt, deshalb aber umso wirksamer mitarbeitet²⁰ –, dann wird hier nicht nur die »zumindest teilweise Gleichsetzung von Material und Werk bzw. von Arbeitsprozess und Werk angestrebt, sondern der Arbeitsprozess vielmehr auf einen bestimmten Ausschnitt begrenzt. Denn einzig das Material, das der alleinigen Urheberschaft Brinkmanns zuzurechnen ist, wird berücksichtigt. Diese Festlegung auf den Nachlass des Autors mag unterschiedlich motiviert sein. Neben rechtlichen und institutionellen Faktoren spielen auch editionsphilologische Usancen eine wichtige Rolle. So testet die Audioausgabe *Wörter Sex Schnitt* Formen und Möglichkeiten der Veröffentlichung von akustischem Material aus, womit sie, da es kaum elaborierte Richtlinien oder Vorbilder gibt, Neuland betritt. Sie orientiert sich dabei stark an den literarisch üblichen Vorgaben der Buchedition. Die Autorzentrierung gehört deshalb auch hier zu den maßgeblichen Parametern. Doch werden durch die Übertragung in das Hörbuch diese in Anlehnung an das konventionelle Buch entwickelten Regeln der Editionsphilologie in ihrer Geltung zugleich in Frage gestellt, nämlich da, wo sie sich nicht adäquat übersetzen lassen. Ihre Kontingenz kommt zudem zum Tragen, wenn man die Edition *Wörter Sex Schnitt* im Kontext anderer Projekte Kapfers/Agathos' betrachtet, allen voran *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*, wo gerade die Kategorien »Autorschaft« und »Texttreue« als konstitutive Probleme der Literatur reflektiert und in gewisser Weise auch zur Disposition gestellt werden.

Aus der Veröffentlichung des akustischen Nachlasses Brinkmanns werden jene Bereiche der Produktion und damit der Bearbeitung des Materials ausgeschlossen, die den kooperativen Zusammenhang einer Sendeanstalt bzw. einer Redaktion betreffen. – Der Bereinigung des Brinkmann'schen Projekts von derartigen allografen Einwirkungen ist die Edition jedenfalls gewidmet.²¹ Zumal in dieser Hinsicht bildet sie ein Gegenprojekt zum Radiofeature, das ein in unterschiedlichen Bearbeitungszusammenhängen entstandenes und durch externe Vorgaben gerahmtes hybrides Mischwesen, einen »Bastard«, darstellt.²² Ausgeblendet wird zugleich, inwiefern die Edition selbst als das Medium

²⁰ »Die editoriale Aneignung nimmt ihren Ausgang bei der Auffindung[] des Textes [...]. Der Akt des Herausgebens transformiert das originale Manuskript [hier: den akustischen Nachlass] in eine Buchkopie [hier: in Hör-CD-Kopien] – und erst durch diese Transformation wird das Geschriebene zum Werk.« Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. München 2008, S. 109.

²¹ Bedenkenswert ist dabei der paradoxe Umstand, dass diese Bereinigung der Autorschaft durch den Editor geschieht, der sich seinerseits auf diese Weise zum Koautor macht. Der Autor ist eine Funktion des Editors: »Autorschaft ist also immer schon performativ durch die Funktion Herausgeber gerahmt.« Uwe Wirth: Performative Rahmung, paragonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität. In: U. W. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002, S. 403–433, hier: S. 424.

²² Eckhard Schumacher bezieht sich auf Thomas Meineckes Zitat: »Guter Pop war zu allen Zeiten ein Bastard, unrein«, um auch Brinkmanns popliterarisches Verfahren der »Verunreinigung« als eine Form der »Übersetzung mit Differenz« zu beschreiben, bei welcher banal Popkulturelles in neue, »Missverständnisse« hervorrufende Abmischungs- und Vermischungsverhältnisse transferiert wird. (Eckhard Schumacher: »In Case of Misreading, read on!«. Pop, Literatur, Überset-

dient, durch welches dieses akustische Œuvre zu einer auktorialen Einheit erst geformt und mit dem Versprechen versehen wird, dem Autor unmittelbar beim Denken²³ bzw. bei der Genese von Literatur zuzuhören. Und nur dem Autor.²⁴ Indem die Herausgeber sich dabei auf die Position gleichsam unbeteiligter Beobachter zurückziehen vorgeben, invisibilisieren sie ihre eigene ›kooperativ-konstruktive‹ Leistung, als wären sie an der Herstellung dieses Produkts nicht beteiligt gewesen: »Nicht in das Material eingreifen als editorisches Prinzip.« Nur dem Autor zuhören, wie man ergänzen müsste.

Zwar beruft sie sich immer wieder auf ›das Material‹, jedoch rekonstruiert die Edition dieses vor allem im Hinblick auf eine Stellvertreterfunktion für ein Autorsubjekt, das sie dabei überhaupt erst und mit Nachdruck konstruiert. Allerdings ist das Material unter Umständen wesentlich komplexer,²⁵ als es dessen Zurechnung und Bändigung auf das auktoriale Vorhaben wahrzunehmen erlaubt. Nicht unerheblich ist in dem Zusammenhang, dass die erste akustische Äußerung des Hörbuchs – auch wenn dieses die Festlegung auf eine bestimmte Abfolge zugleich verneint – einen schweren Atemzug, einen Seufzer hörbar macht, gefolgt von einem lauten Schnäuzen. Bevor noch das erste Wort fällt, scheint der Autor schon präsent zu sein, indem er seinen Körper sich mitteilen lässt.

Diesem Zugriff entspricht die Covergestaltung der CD-Box.²⁶ Auf einem magentafarbenen Hintergrund firmiert souverän der Autorname »Rolf Dieter Brinkmann« (sie-

zung. In: Jochen Bonz (Hg.): Popkulturtheorie. Mainz 2002, S. 25–44, hier: S. 40) Ein Bastard hat keine legitime Abstammung; ein Bastard kennt seinen Vater nicht. Was aber heißt es, ein Werk als ›Bastard‹ zu verstehen? Kann es einem Autor (Vater) zuschreibbar sein?

²³ »Den Dichter beim Denken hören« lautet programmatisch der Titel einer Rezension. Frank Kaspar: Den Dichter beim Denken hören. In: Theater heute (2004) 8/9, S. 42.

²⁴ Olaf Selg betont demgegenüber die von dem akustischen Projekt Brinkmanns implizierte Unterwanderungsbewegung des Autorschaftskonzepts: »Die Produktion der Aufnahmen kommt dabei als Prozeß zur Geltung und wird nicht ausgeblendet. Dadurch verliert der im konventionellen Literaturbetrieb ›verehrte‹ Autor als Institution und Instanz an Bedeutung. So liefert Brinkmann beim Sender kein fertiges und dann fremdproduzierendes (Hörspiel- oder Hörbuch-)Skript ab. Statt dessen fertigt Brinkmann außerhalb eines Aufnahmestudios selbst Hör-Collagen an durch die in ihrer Entstehung und ihrer Abfolge mehr oder weniger zufälligen Aufnahmesituationen und unter Einbeziehung des Alltäglichen.« Olaf Selg: »Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert.« Zu Rolf Dieter Brinkmanns Tonbandaufnahmen ›Wörter Sex Schnitt‹. In: Weimarer Beiträge 53 (2007) 1, S. 47–66, hier: S. 50.

²⁵ Wie komplex das ›Material‹ ist, insbesondere weil es ja das ›Making-of‹ einer Arbeit nachvollziehbar macht, lässt sich mit Bruno Latour beschreiben: Das Making-of ›führt einen nicht nur hinter die Kulissen und in die Fertigkeiten und Kniffe der Praktiker ein, sondern es bietet auch die seltene Gelegenheit, einen Blick auf die Entstehung, die Emergenz eines neuen Dings zu werfen, dessen Zeitlichkeit auf diese Weise kenntlich wird. Noch wichtiger ist jedoch, daß, wenn man an irgendeine Baustelle geführt wird, man die irritierende und erfrischende Empfindung hat, daß die Dinge anders sein könnten.« (Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt am Main 2007, S. 153) Das Material ist zudem niemals das Produkt eines einzelnen Akteurs, sondern Ergebnis unterschiedlicher, Menschen, Dinge, Orte und Technologien einbeziehender Interaktionen.

²⁶ Sandra Rühr differenziert die vielfältigen Elemente der Hörbuchverpackung und beschreibt ihre Funktion wie folgt: »Schrift- und Bildzeichen, ihre Anordnung und Beziehung zueinander lassen erste Rückschlüsse auf den akustisch dargebotenen Text zu. Es ist notwendig, Design

he Abb. 1). Darunter in gleicher Schriftgröße die Titelangabe: *Wörter Sex Schnitt*. Links ein Foto Brinkmanns und daneben ein einmontiertes Faksimile seiner handschriftlichen Aufzeichnungen – »Wörter Sex Schnitt« –, als sollte der Titel, der von den Herausgebern stammt,²⁷ gleichwohl auktorial beglaubigt werden. In deutlich kleinerer Typografie ist unterhalb des Titels eine weitere wichtige, da entweder als Untertitel lesbare oder die Funktionsstelle einer Gattungsbezeichnung besetzende Mitteilung platziert – sie fungiert zugleich auch als eine Art Echtheitsiegel: »Originaltonaufnahmen 1973«. In gewisser Weise wird dem Radiofeature somit kurzerhand der Status einer ›Originaltonaufnahme‹ strittig gemacht.



Abb. 1: Frontcover der CD-Box

und Farbwahl der Einzelteile des Gesamtprodukts, Packung, Inlay oder Booklet, Trägermaterial und zusätzlich angebrachte Informationen wie Aufkleber, im Zusammenhang zu sehen. [...] Das Cover verfügt über die Möglichkeit, den Blick des Betrachters über den Einsatz von Bildern und Fotos sowie über unterschiedliche Schrifttypen und -grade zu lenken.« (Sandra Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifika – Rezeption. Göttingen 2008, S. 210f.) Tatsächlich handelt es sich bei der Verpackung nicht nur um einen ebenso komplexen wie wichtigen Bestandteil einer (jeden) Veröffentlichung. Vielmehr konkretisiert sich in ihr die paratextuelle Zone, durch die ein Werk konstituiert wird, in besonderer Weise.

²⁷ »Der Titel Wörter Sex Schnitt ist kein originaler Titel von Rolf Dieter Brinkmann. Bei der Suche nach einem alles umfassenden titelverdächtigen Zitat stießen wir in den Notizen auf die Abfolge der Begriffe Monolog Sex Schnitt. Davon ausgehend kristallisierte sich schließlich in Gesprächen mit Maleen Brinkmann der Titel Wörter Sex Schnitt heraus, der Rolf Dieter Brinkmanns zentrale Themen und Motive einkreist.« Kapfer: Aufnahmen aus dem Originalton-Raum, o. S.

Das Verhältnis zwischen der Audioedition und der Hörfunkproduktion *Die Wörter sind böse* beschreibt folglich ein Feld asymmetrischer Zuordnungen, welche in besonderer Weise auch mit der *high/low*-Unterscheidung verknüpft sind: einerseits die eingeforderte möglichst unberührte Originalität des Materials in seiner fast vollständigen Breite, andererseits dessen durch den WDR vorgenommene Selektion und Rekombination; einerseits eine eindeutige Autorschaftszuschreibung und die Hervorhebung der Leistung eines Einzelnen, andererseits eine komplexe Gemengelage unterschiedlicher, zum Teil anonym beteiligter in diversen arbeitsteiligen Funktionen; einerseits ein literarisches Unternehmen, andererseits ein Produkt der Massenkommunikation. – Indem sie das bislang Unveröffentlichte lediglich zu erschließen vorgibt, löst die Hörbuchedition es – und dies ist entscheidend – aus seiner ursprünglichen Kontextualisierung als bloßes Auftrags- bzw. Gelegenheitswerk heraus. Ein Zugriff, mit dessen Hilfe das Material literarisch – ausgerechnet im Populärmedium Hörbuch²⁸ – nobilitiert wird. Kein Nebenwerk, das seine Bestimmung einer äußerlichen Veranlassung verdankt und der Erwartung des Auftraggebers Rechnung tragen müsste, sondern ein akustisches Hauptwerk Brinkmanns wird hier konstituiert: »spoken word. Lesung. Tonbandexperiment.« Ein durch und durch literarisches Unternehmen eines autonomen Autors.²⁹

²⁸ Das hängt damit zusammen, dass das Hörbuch in seiner heute üblichen Aufmachung als CD in einer Hülle, oft auch mit einem Booklet ausgestattet, am gedruckten Buch orientiert ist und auch einen daran angelehnten Umgang nahelegt. Mehr noch: Wenn Ursula Rautenberg konstatiert, dass die »zur Zeit zu beobachtende Aufbereitung buchnaher Inhalte in elektronischen Publikationsformen (u. a. als Datenbanken und E-Books, online und als CD-ROM, aber auch in Form des Hörbuchs) [...] die vorläufig letzte mediale Transformation des Buchs« bezeichne (Ursula Rautenberg: Buch, in: Erhard Schütz u. a. (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 63–69, hier: S. 64), dann rechnet sie das Hörbuch durchaus dem Medium Buch zu, indem sie dieses in medientechnischer Hinsicht als einen bestimmten Entwicklungspunkt innerhalb eines größeren Transformationszusammenhangs begreift.

²⁹ Eckhard Schumacher stellt seiner Analyse der Hörbuchedition die Frage voran, ob sie »die Aufmerksamkeit auf das bereits in den 1970er Jahren ausgiebig verhandelte, nicht selten als Gegenbegriff zu Pop in Stellung gebrachte Konzept der Authentizität [lenke] [...], die sowohl im Blick auf Brinkmanns Poetologie als auch hinsichtlich einer weiter gefassten Pop-Ästhetik von Interesse [ist]: Lassen sich die *Originaltonaufnahmen* als *missing link* zwischen Pop und Authentizität begreifen?« (Schumacher: »Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen«, S. 78) Er beantwortet schließlich diese Frage, indem er eine ambivalente Bewegung im Umgang mit der Opposition in Brinkmanns Werk feststellt: Danach beglaubigt »Brinkmann die Konstruktion von Authentizität zwischen Sprachskepsis und Medienfaszination einerseits«, Schumacher verweist aber andererseits darauf, dass Brinkmann sie auch »unabhängig unterminiert und fragwürdig erscheinen läßt« (ebd., S. 86).

2. Auftragsliteratur

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Teile der Tonaufnahmen den Aspekt des broterwerblichen Schriftstellerns offensiv ansprechen, womit sich das Projekt deutlich dazu bekennt, okkasionell Hergestelltes zu sein. Literatur als Ware, also käufliches Gut, und der »Dichter als ›Lohnschreiber‹«,³⁰ wie Brinkmann in einem anderen Text formuliert, bilden zentrale Motive der Aufzeichnungen, wie insbesondere anhand der folgenden Aussage nachvollziehbar ist:

Mein Kontoauszug vom 30.11.1973. Soll: Eintausend D-Mark, vierhundertsechszwanzig D-Mark, fünf Pfennig. Neuer Kontostand. Soll: Achthundertneun D-Mark, fünf Pfennig. Wie kriege ich diese minus achthundertneun D-Mark, fünf Pfennig wieder vom Konto der Stadtsparkasse Köln runter? Das ist die Frage, vor der ich jetzt stehe. Keine Rücklagen, keine Möglichkeiten, etwas zu verdienen. Ich müsste wieder Wörter machen. Mit Wörtern ist nicht viel Geld zu verdienen [...].³¹

Die deiktische Angabe »jetzt« markiert die Aktualität der Sprechersituation und stellt auf diese Weise das Moment des Wörtermachens wie »verkaufs als einen wichtigen Ausgangspunkt der hiermit gerade im Entstehen begriffenen akustischen Arbeit heraus.³² Sogleich jedoch geht das Bekenntnis in eine Kritik an den »Massenmedien« über, womit die spezifischen Arbeitsbedingungen von Auftragsliteratur adressiert werden.

Am bisher übelsten sind meine Erfahrungen mit den Massenmedien. Zeitung, Rundfunk, Fernsehen, was es sonst noch gibt. Das sind ja Medien für Massen. Und das heißt direkt: Kontrollmaschinen.³³

Die Bezeichnung »Massenmedien« bezieht Brinkmann explizit auf »Zeitung, Rundfunk, Fernsehen« etc. – sie trifft also auf Medien zu, die gemäß der *One-to-many*-Kommunikationsstruktur Informationen distribuieren und technisch reproduzieren. Tatsächlich kritisiert Brinkmann an den Massenmedien jedoch weder ihre hohe Distributionsdichte und maschinell bedingte Reproduktionsfähigkeit noch den von ihnen praktizierten asymmetrischen Kommunikationsmodus, sondern, wie die Gleichung »Und das heißt direkt« unterstreicht, in erster Linie die von ihnen ausgeübte »Kontrolle«. Eine Kontrolle, die in der anschließenden Beschreibung vor allem auf die Produktionsverhältnisse angewandt wird.

Mindestens fünf Kontrollstadien sind dabei zu unterscheiden:

Die Kontrolle bei den Medien ist am übelsten und oft am undurchschaubarsten. Ich hab lange Zeit gebraucht, um dahinter zu kommen. Die erste Kontrolle findet statt bei der Auswahl eines

³⁰ Rolf Dieter Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975). In: R. D. B.: *Westwärts 1 & 2*. Erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 271.

³¹ Brinkmann: *Jetzt fällt draußen gleichmäßig*, 14:05–14:43 Min.

³² Hier vom »Ausgangspunkt« des Projekts zu sprechen, ist einerseits zwar nicht gerechtfertigt, da die Entstehungsfolge nicht geklärt ist. Dennoch handelt es sich um eine Aussage, welche der erste Track der in der CD-Box ersten CD enthält.

³³ Brinkmann: *Jetzt fällt draußen gleichmäßig*, 14:59–15:12 Min.

Textes, das heißt durch Annahme oder Ablehnung. Oder welche Passage aus einem Text genommen wird. Das ist erstmal die erste Kontrolle. Die zweite Kontrolle betrifft die Korrektur eines angenommenen ausgearbeiteten Textes. Die Empfehlung, diese oder jene Wörter zu streichen, oder diese und jene Formulierungen auszulassen, das heißt herauszunehmen. Sie sagen: »Bitte nehmen Sie das doch heraus.« Das ist das zweite Stadium der Kontrolle. Die dritte Kontrolle ist bestimmt durch die Platzierung des Textes innerhalb des Gesamtprogramms, in dem dieser eine Text, diese eine Arbeit erscheint. Die Uhrzeit und die Länge, die Dauer einer Sendung. Die vierte Kontrolle findet statt durch die gepflegten kulturellen und routiniert-höflichen empfindungslosen Sprecherstimmen, die jeden Text durch ihre Aussprache mildern und verschandeln. Sie können die ungeheuerlichsten Dinge sagen, die ungeheuerlichsten Zusammenhänge, die schmierigsten Wörter sagen, und die empfindungsreichsten Wörter sagen. Und immer klingt es gleich. Das ist die vierte Kontrollinstanz. Die fünfte Kontrolle ist dann die saubere, perfekte und gefilterte Art der Aufnahme, so dass gar nicht mehr die Atmosphäre eines lebendigen Körpers vorhanden sein kann innerhalb dessen, was gesendet oder gedruckt wird. Das heißt, mit diesen kleinen Rülpsen, Verschmitzen, mit diesen kleinen Atemgeräuschen, mit dieser falschen, sogenannt falschen Betonung. Also das ist die fünfte Kontrolle.³⁴

In mehrfacher Hinsicht ist diese Passage aufschlussreich, vorrangig aber, weil sie ein Schema komplexer, kooperativer Produktionsverhältnisse innerhalb von Rundfunkanstalten entwirft. Obgleich sie zunächst auf »Massenmedien« überhaupt abhebt, womit übrigens auch das buchdrucktechnisch vervielfältigte Buch erfasst wäre, zeichnet sich anhand der im Einzelnen durchgeführten Differenzierung der Kontrollstadien ab, dass in erster Linie das Radio im Blickfeld der Betrachtung steht. Spätestens vom »dritten Kontrollstadium« an, welches in der Kontextualisierung eines Beitrags »innerhalb des Gesamtprogramms« liegt, vor allem jedoch durch die Bezugnahme auf die besondere Leistung der Sprecherstimmen wird manifest, dass die Ausführungen sich am Modell eines Audiomediums orientieren.³⁵ Mithin scheint es, als reflektierte Brinkmann hier die im Zusammenhang mit seinem eigenen Projekt *Die Wörter sind böse* stehenden Arbeitsbedingungen, zumindest aber liefert er einen Hintergrund, vor welchem dieses Auftragsprojekt betrachtet werden kann. Da sich die Stellungnahme im ersten Track der ersten CD findet und daher als eine Art Einstieg in die Edition fungiert, wird ihr der Status einer programmatischen Aussage nicht nur im Hinblick auf das edierte Werk, sondern auch im Hinblick auf das Herausgeberprojekt zuteil. Als rechtfertigte sich die Veröffentlichung des Nachlassmaterials dadurch, dass sie es den kritisierten Kontrollmechanismen der Massenmedien gleichsam entreißt und dem Autor wieder zurückerstattet.

Brinkmanns Darstellung der massenmedialen Produktionsverhältnisse steht unter einem negativen Vorzeichen, beschreibt sie doch eine Enteignung des Verfassers bzw. Autors, insofern sein Beitrag einer tiefgreifenden, den Standards des Mediums angepassten Modifikation unterzogen werde. Hat der angebotene bzw. in Auftrag gegebene Text die erste Kontrolle, also die Entscheidung über seine »Annahme oder Ablehnung«,

³⁴ Ebd., 15:52–17:48 Min.

³⁵ Zwar ließen sich die genannten Kontrollstadien genauso auch auf das Fernsehen übertragen, allerdings wäre hier auch die Kontrolle bei der Verarbeitung von Bildern anzusprechen. Dass Brinkmann diese nicht erwähnt, ist ein Beleg dafür, dass es ihm hier vor allem um den Hörfunk geht.

erfolgreich passiert, begibt er sich in eine Abfolge unterschiedlicher, arbeitsteilig organisierter Modellierungsvorgänge, in deren Zug er nach rundfunkinternen Entscheidungskriterien – Einpassung ins Programm, Veränderung/Korrektur, Vertonung sowie technische Möglichkeiten der Postproduktion – gestaltet und somit peu à peu der »Kontrolle« des Verfassers entzogen wird. Der pejorativen Ausrichtung dieser Beschreibung legt Brinkmann die Kontrastvorstellung einer autonom-eigenverantwortlichen Arbeitsweise zugrunde, wie sie nicht einmal im Rahmen literarischer Buchprojekte realisiert werden kann, gleichwohl aber als eine Art produktionsästhetischer Richtwert dient. Literatur als Produkt eines eigenverantwortlich tätigen Autors steht hier den massenkulturellen Produktionsmodi gegenüber, die als industriell hergestellte »Low-culture-Praxis« durch aus kulturkonservativ abgelehnt, paradoxerweise jedoch auch bedient werden. Zugleich zeigt Brinkmann mit seiner Kritik ex negativo auf, dass die kulturindustriell-massenmediale Produktionsform eine gegenüber der einsam in einem Arbeitszimmer erfolgenden literarischen, auf kein »Ziel«, keine »Absicht« und »Verwertung« hinzielenden Praxis³⁶ wesentlich höhere arbeitsorganisatorische Komplexitätsstufe aufweist.

Auch im Zusammenhang mit dem Radiofeature wird Rolf Dieter Brinkmann als Autor genannt. Das Werk, auf welches sich seine Autorschaft hier bezieht, unterscheidet sich aber erheblich von dem der Hörbuchausgabe. Auf der Homepage des WDR wird es anlässlich seiner Wiederausstrahlung am 11. April 2010 als »Literaturfeature« angekündigt. Dabei folgt auf die Angabe der Sendezeit und des Formats der Titel, bevor eine kurze Inhaltsangabe anschließt: »1973. Rolf Dieter Brinkmann ist 33 Jahre alt und in der Bundesrepublik ein Aufsehen erregender junger Autor. Er ist schroff, provozierend, begabt. In Deutschland ist der Ton seiner Texte neu.«³⁷ So wird zunächst der Eindruck erweckt, als wäre der Beitrag Rolf Dieter Brinkmann gewidmet, als berichtete er über ihn, bis am Ende dieser Programmvorshow der »Autor: Rolf Dieter Brinkmann« sowie die »Produktion: WDR 1974« und die »Redaktion: Imke Wallefeld«³⁸ in dieser Reihenfolge genannt werden.³⁹

Während die in der Kritik unterschiedenen Punkte 1–3 (Auswahl des Materials, Korrektur sowie Anpassung an das Sendeformat und Programm) auch auf das Radiofeature *Die Wörter sind böse* zutreffen, so dass in diesem Passus erkennbare selbstreferenzielle Züge zum Vorschein kommen, lässt sich hinsichtlich der zwei zuletzt genannten Punkte

³⁶ »Ich sitze in meinem Zimmer, das dreieinhalb mal fünf Meter groß ist. Ein kleines, schmales Zimmer mit einem Fenster. Als ich vor zehn Jahren in diese Wohnung zog, habe ich dieses kleine Zimmer als Mietzimmer bewohnt. Jetzt schreibe ich hier drin, ein Schreibtisch steht darin, ein kleiner, billiger, gelber Schrank, ein Stereogerät, eine elektrische Ölheizung, einige Bücher.« (Brinkmann: Jetzt fällt draußen gleichmäßig, 00:26–01:01 Min.)

³⁷ http://www.wdr.de/wissen/wdr_wissen/programmtipps/radio/10/04/11_1505_3.php?start=1270991100 (13. November 2010).

³⁸ Ebd.

³⁹ Auf einer anderen Homepage von WDR 3 wird das Feature Rolf Dieter Brinkmann bereits im Anschluss an die Titelangabe zugeschrieben. Dort heißt es: »Die Wörter sind böse. Kölner Autorenalltag 1973 – eine subjektive Dokumentation. Von Rolf Dieter Brinkmann.« Die Angaben zur Produktion und Redaktion folgen erst im Anschluss an die Inhaltsangabe (<http://www.wdr3.de/literaturfeature/details/artikel/die-woerter-sind-boese.html>; 14. Oktober 2010).

eine deutliche Abweichung von dem skizzierten Schema feststellen. Denn weder sind die Texte hier von einem professionellen Sprecher angesprochen worden, noch auch werden die ›Rülpser und Verschnitzer‹ oder andere ›Unsauberkeiten‹ vollständig eliminiert. Nur bedingt also lässt sich die von Brinkmann entfaltete Typologie anhand von *Die Wörter sind böse* bestätigen.

Die zitierte Sequenz wurde für die Radiosendung übrigens radikal modifiziert und gekürzt, mithin ›beschnitten‹. Und genau das wird dort auch angesprochen:

Noch etwas zu meiner Erfahrung mit den Medien: nämlich, dass für die Arbeit selten Zeit da ist. [...] Und da wird man überall beschnitten. Durch die Aufnahmezeiten, durch die Fertigen [], durch die Fertigstellung.⁴⁰

Gegenüber der unterschiedliche Bearbeitungsphasen ausführlich differenzierenden Darstellung in den Aufzeichnungen aus dem Nachlass fällt diese Stellungnahme nicht nur kürzer aus, sie wird vielmehr auch auf lediglich einen Gesichtspunkt beschränkt, nämlich die durch die Zeitknappheit bedingte ›Beschnidung überall‹. Indes wird nur hier diese Aussage unmittelbar auf die Praxis ihrer Bearbeitung abgebildet, wohingegen der oben zitierte Passus der Hörbuchausgabe etwas anderes, ihn selbst nicht Betreffendes zu verhandeln scheint. Nur im Kontext der Hörfunkausstrahlung bezieht sich der Text tatsächlich unmittelbar auf seine eigenen Rahmenbedingungen, die in der Beschnidung des Wortes ›Fertigstellung‹ – Brinkmann verspricht sich hier – zugleich unterstrichen, aber auch widerlegt werden, insofern sich die Sendung die Zeit dafür nimmt, diese Beschnidung – ›Fertigen‹ – vorzuführen.

Einerseits lehnt Brinkmann Massenmedien als ›Kontrollmaschinen‹ ab. Andererseits finden sie in der Funktion als Verbreitungskanäle von Literatur seine Zustimmung, wie etwa in dem ein Jahr nach der Entstehung der akustischen Aufzeichnungen veröffentlichten Essay ›Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/75)‹ nachzulesen ist. Die Überlegungen erfolgen hier in einer als ›unkontrolliert‹ charakterisierten literarischen Schreibweise. Eine massenmedial reformierte Literatur wird von Brinkmann ins Auge gefasst, die er in alternativen Formen der Publikation und Präsentation erwägt: ›Ich stelle mir eine Stadt mit Dichterlesungen vor, Wandzeitungen mit Gedichten, Gedichte, die an Haltestellen morgens verteilt werden statt der Schmierzeitungen‹.⁴¹ Literatur soll sich in die Vertriebskanäle von ›Schmierzeitungen‹, also ›schlechten‹ Massenmedien, einnisten, an ihnen parasitieren und dabei die ›Schmierzeitungen‹ selbst ersetzen. Sie soll überdies auch nicht mehr aktuelle, wie die ›Wandzeitung‹ beispielsweise, wiederbeleben und folglich selbst als ein gleichsam ›gutes‹ ›Massenmedium‹ zirkulieren. Zwar muss sie popularisiert,⁴² also an den Mann gebracht werden, womit eine zentrale Funkti-

⁴⁰ Die Wörter sind böse. Kölner Autorenalltag 1973. Eine subjektive Dokumentation (WDR 3, gesendet am 11. April 2010), 28:39–28:58 Min. – Es ist durchaus bedeutsam, dass diese Aussage in dem Feature ziemlich exakt in der Mitte platziert ist und somit als eine Art Mittelpunkt bestimmt wird.

⁴¹ Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort, S. 269.

⁴² Die Beziehung zwischen Massenmedien und Populärkultur skizziert Urs Stäheli in systemtheoretischer Perspektive wie folgt: ›Zwar wird populäre Kommunikation häufig massenmedial

on der Massenmedien erfüllt wird. Aber sie darf dennoch keine Literatur für die Massen werden. ›Das sind ja Medien für Massen. Und das heißt direkt: Kontrollmaschinen.‹

Die Differenz verläuft also weniger zwischen elitärer (*high*) und massenmedialer (*low*) Kultur, sie verläuft vielmehr innerhalb der massenmedialen Kultur selbst, indem sie einen offiziellen – und daher abzulehnenden – von einem gleichsam subversiv-parasitären – und daher zu bejahenden – Umgang mit Massenkommunikation unterscheidet,⁴³ um mit dieser Unterscheidung eine andere Variante der *high/low*-Differenz (wieder) einzuführen. Zur Populärkultur – im Sinne von massenhaft verbreiteter Kultur – gibt es jedenfalls keine Alternative. Grundsätzlich wird die Unterscheidung zwischen Populärem und Elitärem mithin zurückgewiesen, um daraufhin jedoch umso rigoroser und kritischer, das heißt differenzbewusster, gleichsam gute und schlechte Modi der Popularisierung zu distinguieren. Eine *Re-entry*-Struktur, durch die das Elitäre in das Populäre als Binnenunterscheidung wieder eintritt. Deutlich wird daran, dass und in welchem Maße sich die *high/low*-Unterscheidung, indem sie angewandt und reflektiert wird, zu bewegen und zu verschieben beginnt.⁴⁴

verbreitet. Allerdings lässt die Verwendung eines Massenmediums nicht auf die Systemreferenz schließen. Einige populäre Kommunikationsformen wie etwa Werbung mögen zum Mediensystem gehören oder sogar ein eigenes System bilden, das schließt aber nicht aus, dass es sich hier um Mehrsystemereignisse handelt.« (Urs Stäheli: Das Populäre als Unterscheidung – Eine theoretische Skizze. In: Gereon Blaseio, Hedwig Pompe und Jens Ruchatz (Hg.): Popularisierung und Popularität. Köln 2005, S. 146–167, hier: S. 163f.) Siehe auch: ›Das Populäre bedarf in der Regel technischer Verbreitungsmedien, erklärt sich aber nicht in erster Linie durch die Massenmedien.‹ (Urs Stäheli: Bestimmungen des Populären. In: Christian Huck und Carsten Zorn (Hg.): Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur. Wiesbaden 2007, S. 306–321, hier: S. 315.) Insofern aber ›Verbreitungsmedien keineswegs nur neutrale technische Hilfsmittel [sind], sondern [...] auch das Inklusionsgeschehen [strukturieren]‹ (ebd., S. 316), sind sie an Prozessen und Formen der Popularisierung entschieden mitbeteiligt.

⁴³ Zu der spezifischen Verarbeitung von Populärkultur im Werk Brinkmanns schreibt Jörgen Schäfer: ›Brinkmann plädiert [...] immer wieder für das ›Offenhalten‹ der Wahrnehmung, um sich von den sinnlichen Reizen des Augenblicks – und das sind dann häufig Popsongs und Filme, Werbeslogans und Plakate – stimulieren zu lassen. Betrachtet man also den Autor Brinkmann zuerst als ›Konsumenten‹ von Populärkultur, so wird der Stellenwert des populären Materials deutlich, und dann lassen sich auch die Verfahren der produktiven Umcodierung im literarischen Text beschreiben. Denn Brinkmann, so meine These, reproduziert ja nicht etwa einfach die Pop-Vorlagen, wie dies gleichzeitig etwa Horst Bienek in seinen ›Vorgefundenen Gedichten‹ oder Peter Handke in einigen Beispielen in ›Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹ getan haben. Seine Signifikationspraktiken bleiben stets an die Subjektivität des Autors zurückgebunden.‹ (Jörgen Schäfer: ›Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen.‹ Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur. In: Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. München 2003, S. 69–80, hier: S. 75f.) Diese Typologie lässt sich ähnlich auf Brinkmanns Umgang mit Produkten und Vorlagen der Massenmedien anwenden.

⁴⁴ ›Pop-Literatur entsteht, wenn der Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig, ob sie aus einem Popsong, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – in literarischen Text neu ›rahmt.‹ (Jörgen Schäfer: ›Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit.‹ Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968, in: Text + Kritik. Sonderband: Pop-Literatur, S. 7–25, hier: S. 15.) Das aber bedeutet zugleich, dass Popliteratur gerade durch die spezifische Rahmung selbst nicht

3. »Schreiben ist etwas völlig anderes als sprechen«?

In Bezug auf die medientechnische Rahmung ihrer Veröffentlichung sind sowohl *Wörter Sex Schnitt* als auch *Die Wörter sind böse* Werke populärer Massenmedien: des Hörbuchs einerseits und des Hörfunks andererseits. Innerhalb dieser Medien und ihrer »Programme« gehören sie jedoch nicht zu den populären Repräsentanten. Beide loten vielmehr alternative Möglichkeiten des Umgangs mit ihren medialen Voraussetzungen aus: Das Radiofeature etwa durch die Selbstreflexivität seiner medienbedingten Arbeitsweise sowie eine zumindest teilweise Umgehung der professionellen und standardisierten Verfahren; das Hörbuch, indem es sich von der Funktionsbestimmung als Zweitverwertung von oft durch eine besondere Kürzungspolitik⁴⁵ bearbeiteten literarischen Vorlagen distanziert, um sich stattdessen philologisch-bibliographischen Editionsverfahren und Präsentationsformen anzunähern. Gemäß dieser Anlehnung wird hier der Autor als eine quasi leiblich-präsente Instanz der Werkherstellung inszeniert. Dabei ist es vor allem der akustisch-mündliche Aggregatzustand des Materials, der der Evokation dieses Effekts besonders dienlich gemacht wird.⁴⁶

Ausdrücklich und an erster Stelle bezieht sich Brinkmann in dem obigen, seinem Essay »Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/75)« entnommenen Zitat auf die »Dichterlesung«,⁴⁷ mit welcher er mündliche Formen literarischer Präsentation anspricht. »Ich stelle mir eine Stadt mit Dichterlesungen vor«, heißt es dort. Literatur soll daher einen Sound haben und hörbar machen. Sie muss als ein akustisches Ereignis zum Tragen kommen. Dieser Gesichtspunkt wird in gattungsevolutionärer Perspektive weitergeführt: Gegenwartsdiagnostisch wird dabei »eine Umwandlung von Gedichten in Musik«, festgehalten, »deren Auswirkungen im deutschen Sprachraum auch heute, 1974,

an Populärkultur partizipiert, sondern ausschließlich über Signifikationsprozesse auf diese Bezug nimmt. Populäres wird lediglich als Thema oder Motiv von ihr behandelt. In Brinkmanns oben zitierter Schilderung wird demgegenüber die Frage nach Möglichkeiten der Popularisierung von Literatur selbst aufgeworfen.

⁴⁵ Siehe zur Kürzungsproblematik Angelika Diehm: Lesen Sie noch oder hören Sie schon? Die Kürzungsproblematik beim Hörbuch, Marburg 2010.

⁴⁶ Deutlich wird dies etwa an folgender exemplarischer Aussage, die der menschlichen Stimme eine herausragende Beziehung zum Körper des Sprechers und zur Wahrnehmung des Hörers bescheinigt: »Die *vox humana* wirkt auf den Menschen ganz direkt. Zudem ist Sprechen ein sehr körperlicher Ausdruck. Im Vergleich zu einem Schriftbild wecken stimmliche Äußerungen daher erheblich mehr Emotionen und Assoziationen. Es ist kaum möglich, einer Stimme »neutral« zu begegnen.« Tilla Schnickmann: Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn? In: Ursula Rautenberg (Hg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung. Wiesbaden 2007, S. 21–53, hier: S. 25.

⁴⁷ Bedeutsam ist hierbei, dass die Dichterlesung – ungeachtet der ihr immanenten ästhetischen Disposition – zuallererst als Kategorie der Literaturvermittlung gilt und somit den Aspekt der »Auftragsproduktion« bzw. »Auftragsarbeit« anspricht. Siehe zum Zusammenhang von literarischer Autonomie und ökonomischer Verwertung in historischer Perspektive: Harun Maye: »Klopstock!«. Eine Fallgeschichte zur Poetik der Dichterlesung im 18. Jahrhundert. In: H. M. Cornelius Reiber und Nikolaus Wegmann (Hg.): Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Mit Hörbeispielen auf CD. Konstanz 2007, S. 165–190.

nicht mehr zu übersehen sind. Was gesungen [wird], [geschieht] nicht mehr in der Lyrik, es [geschieht] auf Schallplatte.«⁴⁸ Zwei Aspekte gilt es hier hervorzuheben. Erstens ist mit der Schallplatte ein Trägermedium angesprochen, welches massenhafte Verbreitung von vor allem Musik ermöglicht.⁴⁹ Auch hier liegt eine *One-to-many*-Kommunikationsstruktur vor. Ermöglicht die Dichterlesung als Live-Ereignis eine unmittelbare Interaktion zwischen Dichter und Publikum, so wird diese unterbunden und auf eine andere Interaktionsebene transferiert, wenn sie auf Schallplatte erscheint. Während Erstere jedoch eine Distributionsreichweite nur mittleren Grades erreicht, ist mit der Schallplatte eine erhebliche Zunahme der Verbreitungskapazität gegeben: ein Massenmedium also. Zweitens skizziert diese Passage eine kulturhistorische Linie, der zufolge sich »gegenwärtig eine Umwandlung von Gedichten in Musik« beobachten lässt. In Popmusik vornehmlich, wie man wohl mit Blick auf Brinkmanns wiederholt vorgebrachte Bemerkungen zur Popmusik ergänzen kann. Wenn aber die auf Schallplatte aufgezeichnete und massenhaft reproduzierbare Musik, Popmusik, die Lyrik beerbt, weshalb beide in eine gemeinsame evolutionäre Linie eingeschrieben und so miteinander verknüpft, gleichsam verhandelt werden, lässt sich die *high/low*-Differenz, die diesen beiden Gattungen nach gewissen, zumindest in den späten 1960er Jahren noch geltenden Typologien zugrunde liegt, nicht mehr aufrecht erhalten. Sie wird außer Kraft gesetzt. An ihre Stelle tritt jedoch die Notwendigkeit einer unablässigen Neubewertung und Neuermessung des gesamten aktuellen, aber auch traditionellen kulturellen Feldes.

Ist Lyrik »heutzutage« nur noch auf Schallplatte bzw. – um den Bezug auf die verwendete Medientechnologie zu aktualisieren – auf CD möglich, kann im Umkehrschluss die Audioedition *Wörter Sex Schnitt* auch als ein Beitrag zu »Lyrik heute« verstanden werden. Die von den Editoren gewählten Kategorien zur Kennzeichnung des Projekts stützen diese These: Lyrik als »spoken word. Lesung. Tonbandexperiment«. Auf CDs digitalisierte Lyrik. Aber auch Gesang? Tatsächlich spielt Musik hier eine wichtige Rolle.⁵⁰ Manchmal wird

⁴⁸ Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort, S. 287.

⁴⁹ Luhmann definiert den Begriff wie folgt: »Mit dem Begriff der Massenmedien sollen [...] alle Einrichtungen der Gesellschaft erfasst werden, die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel der Vervielfältigung bedienen. Vor allem ist an Bücher, Zeitschriften, Zeitungen zu denken, die durch die Druckerpresse hergestellt werden; aber auch an photographische oder elektronische Kopierverfahren jeder Art, sofern sie Produkte in großer Zahl mit noch unbestimmten Adressaten erzeugen. Auch die Verbreitung über Funk fällt unter den Begriff, sofern sie allgemein zugänglich ist und nicht nur der telephonischen Verbindung einzelner Teilnehmer dient. Die Massenproduktion von Manuskripten nach Diktat wie in mittelalterlichen Schreibwerkstätten soll nicht genügen und ebenso wenig die öffentliche Zugänglichkeit des Raumes, in dem die Kommunikation stattfindet – also nicht: Vorträge, Theateraufführungen, Ausstellungen, Konzerte, wohl aber eine Verbreitung solcher Aufführungen über Filme und Disketten.« (Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl. Opladen 1996, S. 10f.) Nach dieser Bestimmung wäre eine »Dichterlesung« nur dann ein Massenmedium, wenn sie im Radio gesendet – *Die Wörter sind böse* – oder auf »Schallplatte« bzw. CD – *Wörter Sex Schnitt* – vervielfältigt und distribuiert würde.

⁵⁰ Demgegenüber stellt Olaf Selg verwundert »die relativ geringe Rolle der Musik« (Selg: »Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert«, S. 52) in Brinkmanns Hörspielen und O-Ton-Aufnahmen fest.

Brinkmanns Stimme musikalisch unterlegt, manchmal geht sie selbst vom Sprech- in einen Singmodus über. Der Track »Maleen ist reingekommen« etwa beginnt mit einem akustischen Hintergrundgeräusch, in welchem sich eine konfuse Polyphonie sprechender und/oder lachender Stimmen mit einem Gesang mischen – dieser klingt, als würden hier nur wenige, lang gehaltene und gedehnte Töne aufeinander folgen –, bevor sich Brinkmanns Stimme in einem Rhythmus in diese Tonspur einschaltet, der sich weniger an der artikulatorischen üblichen Betonung der Wörter als vielmehr an dem Rhythmus der Geräuschkulis, beinahe singend, orientiert. Lyrik,⁵¹ die daher wie folgt transkribiert werden kann:

Maleen ist reingekommen.
Hält den kaputten Wasserhahn
über den Tisch.
Mitten in dieser Bruchbude.
Die Sicherung ist durchgegangen,
das Gummiband.
Seit dem Nachmittag läuft der Wasserhahn.
Irgendwas ist daran kaputt.
Immerzu ist was kaputt.
Den ganzen Tag geht das so.
Das macht einen dann [unverständlich, N.B.] vollkommen verrückt.
So was Doofes.
Immer...⁵²

An diesem Punkt wird Brinkmanns Stimme ausgeblendet, man hört ca. zwei Sekunden lang auch keine Hintergrundgeräusche, nur ein leises Knacken, als würde das Aufnahmegerät abgeschaltet werden. Eine Zäsur. Dann setzt das Stimmengewirr im Hintergrund wieder ein, diesmal begleitet von Gitarrenmusik. Brinkmanns Stimme beginnt wieder zu sprechen, aber sie tut dies jetzt in einem anderen Rhythmus als zuvor:

Die Schwierigkeiten, sich selbst auszudrücken.
Die Körperempfindungen auszudrücken,
die Schmerzen auszudrücken,
den Gefühlszustand auszudrücken,
diese verwischten Wörter auszudrücken,
diese Gegenwart auszudrücken
jetzt in diesem Moment,
in diesem Zimmer,
mitten unter diesen Leuten,
mitten unter diesen Dingen,
überall Dinge,
überall Dinge.
Zwischen den Dingen bewegen sich Leute.
Die Dinge sind vorprogrammiert,

⁵¹ Archivdaten des WDR listen im Zusammenhang mit der Sendung *Die Wörter sind böse* neben »Textlesung« auch »Gedichtrezitation« als für die Sendung typische Inhalte auf. (Für die Bereitstellung dieser Daten danke ich Leslie Rosin.)

⁵² Rolf Dieter Brinkmann: Maleen ist reingekommen. In: Brinkmann: Wörter Sex Schnitt, CD grün, Track 4, 00:00–00:32 Min. (Übrigens ließen sich alle Tracks nach dem Schema gebundener Sprache transkribieren.)

die Gefühle, die Empfindungen,
die Luft, die Gegenstände,
die Dinge, die Dinge, die Dinge, die Dinge ...⁵³

Spätestens mit der verhallenden Wiederholung der »Dinge, Dinge, Dinge ...« fängt die Stimme fast zu singen an. Während sich der akustische Hintergrund von der im Vordergrund vernehmlichen Artikulation des Sprechers deutlich hebt, während also das, was er sagt, im Gegensatz zu dem tendenziell diffusen Hintergrundrauschen nachvollzogen werden kann, insistiert die Aussage auf der Schwierigkeit, sich »mitten unter diesen Leuten / mitten unter diesen Dingen«, also mitten in dieser Geräuschumgebung, Ausdruck verschaffen zu können. Indem sie auf die Wiederholung der »Dinge« hinausläuft, scheint sie sich selbst als ein »Ding« – vielmehr im Plural – als »Dinge«, zu spiegeln, womit sie zugleich auf den medial-materialen Modus ihres eigenen Ausdrucks Bezug nimmt. Als »Ding« hat der Ausdruck nämlich auch eine Körperlichkeit, zum Beispiel eine mündlich-akustische.⁵⁴

»Schreiben ist etwas völlig Anderes« lautet das Incipit eines Tracks, das weiterführt in die Formulierung der Differenz: »als sprechen«.⁵⁵ Mit diesem programmatischen Statement leitet Brinkmann einen Sprechspaziergang ein, in welchem die das Projekt konstituierende Codeunterscheidung zwischen Schrift und Stimme vor allem zu Beginn explizit verhandelt wird, bevor sie im weiteren Verlauf des Stücks von anderen Themen überlagert wird. Der Track beginnt jedoch nicht mit dem genannten Incipit, sondern mit einem Geräusch, welches an Schritte erinnert. Ein Eindruck, der im Zusammenspiel mit der Stimme bestätigt wird, klingt diese doch manchmal etwas atemlos, als spräche Brinkmann tatsächlich im Gehen.⁵⁶ »Ein atemloses Sprechen.«⁵⁷ Zudem verweisen etwa vorbeifahrende Autos im Hintergrund oder eine Veränderung der Schrittgeräusche, als beträten die Füße unterschiedlich beschaffene Wege, darauf, dass der Sprecher draußen ist und dass er sich in unaufhörlicher Bewegung befindet.

Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen. Sprechen, dazu gehören Situationen. Beim Schreiben gehört Stille dazu. Und ein langsames Zerlegen von winzigen Augenblicken in die einzelnen Best, in den einzelnen, in die einzelnen Bestandteile. Wenn ich alleine spreche, dann fällt mir meistens nichts ein. Sind andere Leute da, lass ich mich gerne anregen. Grade geht ne Jalousie runter. Ich geh wieder an dem Fenster vorbei. In das ich hineingucken kann. Und hinten hängt eine Geige mit einem Geigenbogen an der Wand. Ringsum, überall vor den Fenstern Blumentöpfe. Überall kleine vieräst, vierkäs, viereckige Kästchen. Dünn Geäst bei mir drüber.

⁵³ Ebd., 00:33–01:36 Min.

⁵⁴ »Die technisch reproduzierte Stimme kann, in Ablösung vom sichtbaren Körper des Sprechers, gleichsam eine eigene Körperlichkeit annehmen.« Katja Hachenberg: Hörbuch. Überlegungen zu Ästhetik und Medialität akustischer Bücher. In: Der Deutschunterricht. Literatur hören 4 (2004), S. 29–38, hier: S. 31.

⁵⁵ Rolf Dieter Brinkmann: Schreiben ist etwas völlig Anderes. In: Brinkmann: Wörter Sex Schnitt, CD gelb, Track 1.

⁵⁶ Olaf Selg spricht in dem Zusammenhang von der »allmächtige[n] Verfertigung der Gedanken beim Gehen«. Selg: »Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert«, S. 49.

⁵⁷ Dieser Satz wird mehrfach auf dem Track »Jetzt fällt draußen gleichmäßig« wiederholt.

Wieder ein Auto. Tatsächlich, Schreiben an der Schreibmaschine ist etwas völlig anderes als Sprechen. Schreiben kann man nur allein. Sprechen macht man mit vielen Leuten.⁵⁸

Diese Sequenz enthält einige Zäsuren in Form von Pausen, die nicht immer gemäß der syntaktischen Logik einer Sinneinheit, am Ende eines Satzes etwa, gemacht werden, also nicht nur den Regeln der gewohnten Prosodie folgen. Es scheint vielmehr, als wären sie entweder durch die körperliche Anstrengung beim Gehen verursacht worden – Verschnaufpausen – oder aber als Indikatoren für eine Unsicherheit in Bezug auf den Fortlauf einer Aussage lesbar. Wo sich das Sprechen hinbewegt, wird somit als ein unwägbarer, offener Prozess vorgeführt: als eine Improvisation, die gelegentlich ins Stolpern gerät, wie beim mehrmaligen Versuch, die Wortkombination »viereckige Kästchen« zu artikulieren. Lässt sich die Sprechpause nach dem ersten Wort dieses Tracks, nämlich »Schreiben«, noch als bewusste Akzentsetzung deuten, mit welcher einer der zentralen Begriffe der hier entfalteten Überlegungen als bedeutsam markiert wird, so kann dies für das Hinauszögern der Präpositionalbestimmung »an der Wand« im Anschluss an »eine Geige mit einem Geigenbogen« nicht plausibel in Anschlag gebracht werden. Entscheidend ist jedoch in beiden Fällen, dass diese akustischen Markierungen mittels schriftlicher Transkription nicht deckungsgleich wiedergegeben, allenfalls umschrieben werden können. Insofern die in der Vokalisation eines Textes enthaltene Fülle an Informationen⁵⁹ nicht unmittelbar in das typografische Codesystem übertragen werden kann, wird die Feststellung, »Schreiben sei tatsächlich etwas völlig anderes als Sprechen«, bestärkt. Indes fällt auf, dass die technische Speicherung auf den Magnettonbändern das Sprechen durch die somit ermöglichte identische Iterabilität in die Nähe des Schreibens – Phonographie⁶⁰ – wie auch umgekehrt das Schreiben in die Nähe des Sprechens rückt, etwa dadurch, dass es unter Einbeziehung der Schreibmaschine auch akustisch vernehmbar ist. Insbesondere durch den medientechnischen Einsatz lässt sich die einfache Opposition zwischen Schreiben als einer manuell ausgeführten, nur der visuellen Wahrnehmung zugänglichen Speichertätigkeit und dem Sprechen als einer akustisch-flüchtigen Mittelungsform nicht aufrechterhalten.

Bemerkenswert ist in dem Stück, dass die das Sprechen begleitenden Schritte beinahe genauso laut klingen wie die Stimme, weshalb sich deren Beziehung kaum nach

⁵⁸ Brinkmann: Schreiben ist etwas völlig Anderes, 00:05–01:50 Min.

⁵⁹ Meyer-Kalkus hält in diesem Sinne fest, der laute Vortrag leiste »gegenüber dem stummen Lesen in der Regel ein Mehr, insofern er den Text in einen anderen Code und in eine andere Materialität übersetzt, welche graphische Zeichen nie fassen, ja nicht einmal restlos erschöpfend beschreiben oder determinieren können: die Stimme eines Sprechers, die auf eine ganz bestimmte Person, deren Geschlecht, Alter, Herkunft usw. verweist, weiterhin die Dimension von Klang und Rhythmus, also Tempo, Lautstärke, Tonhöhenbewegungen, Akzente, Atmung, Vielstimmigkeit und vokale Gesten des Vortrags.« Reinhart Meyer-Kalkus: Vorlesbarkeit – Zur Lautstilkistik narrativer Texte. In: Andreas Blödm, Daniela Langer und Michael Scheffel (Hg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin 2006, S. 349–379, hier: S. 359.

⁶⁰ Mit Claas Morgenroths Formulierung: »Sprechen ist Schreiben auf Band«. Claas Morgenroth: Sprechen ist Schreiben auf Band. Rolf Dieter Brinkmanns Tonbandarbeiten. In: Martin Stिंगel und Matthias Thiele (Hg.): Portable Media. München 2009, S. 123–147, hier: S. 145.

der Struktur der Vorder-/Hintergrund-Unterscheidung bestimmen lässt. Die Schritt- und die Sprechfolge bilden vielmehr zwei gleichwertige Klangebene. In produktionstechnischer Hinsicht erscheint allerdings fraglich, ob beide Tonspuren gleichzeitig aufgezeichnet werden konnten. Das Aufnahmemikrofon hätte nämlich stets in gleicher Entfernung zu den Füßen wie zum Mund des Sprechers gehalten werden müssen. Wahrscheinlicher ist, dass sie nachträglich zusammenmontiert worden sind. Allerdings wäre in diesem Fall nur schwer nachvollziehbar, wie Brinkmann diese Montage ohne Hilfe eines professionellen Tontechnikers und der erforderlichen Schnitttechnik bewerkstelligt haben könnte. Die Kennzeichnung von *Wörter Sex Schnitt* als »Originaltonaufnahmen« – deren Originalität nicht zuletzt durch den medientechnischen Dilettantismus Brinkmanns authentifiziert wird – bezöge demnach Produktionsverfahren und Beteiligte ein, welche auf der Expertise und technischen Ausstattung der Hörfunkanstalt und damit der heftig kritisierten Massenmedien beruhen bzw. darauf zurückgreifen können.

Jedoch selbst wenn Brinkmann diese Aufnahmen ohne eine solche Unterstützung gemacht hätte, bildet schon der basale Umstand, dass ihm vom WDR das Aufnahmegerät zur Verfügung gestellt wurde, eine unabdingbare Voraussetzung seiner Arbeit: Dieser Apparat nämlich ermöglichte erst das als »spoken word. Lesung. Tonbandexperiment« kategorisierte Werk. Zumal in dieser Hinsicht bleibt Brinkmanns »akustischer Nachlass« an die externen Rahmenbedingungen des »Massenmediums« Radio gebunden. Unaufhörlich, obgleich nur im Hintergrund, arbeitet dieser Rahmen an dem Gerahmten, an dem akustischen Werk noch der Audioedition daher mit. So sehr die von Kapfer und Agathos verantwortete Ausgabe die autonome Leistung Brinkmanns hervorhebt, so sehr deutet sie zugleich darauf hin, dass sie durch die Angewiesenheit auf die Medientechnik des WDR in die Rahmenbedingungen der Auftragsproduktion eingebunden bleibt; dass sich das Material seinem Autor Brinkmann deshalb nicht vollständig und in jeder Hinsicht zueignen lässt.

Eine weitere Variante der Bearbeitung von Brinkmanns akustischem Nachlass zeigt Harald Bergmanns Film *Brinkmanns Zorn* (BRD 2006) auf. Der weitgehend von den »Originalaufnahmen« dominierten Tonspur wird hier eine fiktionale Bildspur synchronisiert, in welcher sich unterschiedliche Aufnahmesituationen als audiovisuell erzählte, in den Alltag des Autors integrierte Geschichten präsentieren. Wo der Protagonist Brinkmann, aber auch alle anderen Filmfiguren sprechen, handelt es sich, wie der Film durch die beharrliche Einbeziehung des Mikrofons und eines portablen Aufnahmegeräts in die Filmszenen kenntlich macht, um akustische Aufzeichnungen. Nicht nur werden die Tondokumente in Bilder umgesetzt, vielmehr handeln auch umgekehrt die Bilder von der Entstehungsgeschichte der akustischen Aufnahmen. Ein ums andere Mal läuft Brinkmann durch Köln, ein ums andere Mal sitzt er in der Wohnung, in seinem Arbeitszimmer und führt mündliche Protokolle, befragt seinen Sohn, seine Frau und speichert alles auf den Magnettonbändern, als wäre jede Aussage vor allem für dieses Projekt bestimmt. Harald Bergmann porträtiert Brinkmann als einen unermüdlich mit seinem akustischen Werk befassten Autor. Aber auch er kappt die Beziehung zu den Rahmenbedingungen, die der WDR gesetzt und ermöglicht hat. Auch er zeigt einen Autor, der sich von jeder ihm von außen auferlegten Verpflichtung und Zweckbindung freizusprechen versucht, was insbesondere durch die Verwendung der bereits zitierten Tonssequenz un-

terstrichen wird. In seinem Arbeitszimmer, allein, zum Teil stehend, zum Teil hin- und hergehend, spricht der Protagonist hier die Worte:

Dennoch macht mir Spaß zu schreiben. Ohne Absicht, ohne ein Ziel. Und ich werde immer vollkommen bedrückt, wenn ich auf ein Ziel, eine Absicht hin schreiben muss. Auf irgendeine Verwertung hin, sei es ein Buch, sei es eine Sendung. Überall, wo Geld hinter steht, dann bekomme ich ein ganz unwilliges, widerwilliges Empfinden gegenüber der Arbeit, die mit dem Schreiben auch verbunden ist.⁶¹

Dabei wird die Unmöglichkeit dieser Aussage gerade dadurch, dass das akustische Material Brinkmanns unterschiedliche Werkformen – als Radiofeature, als Hörbuchausgabe und als Spielfilm – angenommen hat, die ihrerseits an unterschiedliche Verwendungs- und Verwertungszwecke geknüpft sind, nachgerade vorgeführt. Einerseits fordert Brinkmann für seine Texte ein, sie von jeder ›Verwertung‹ fernzuhalten. Andererseits bekennt er sich nicht nur zum bezahlten ›Wörterschreiben und -machen‹, mithin zur Auftragsarbeit. Vielmehr werden Teile seiner Texte, hier insbesondere die akustischen, vielfältigen Verwendungs- und Verwertungsweisen unterzogen, wenn das Material unterschiedlich zusammengestellt und unterschiedlichen Deutungszusammenhängen angepasst wird.

Aufschlussreich ist, dass das Editionsprojekt *Wörter Sex Schnitt* und die Verfilmung des Tonmaterials von Bergmann – beide sind etwa zeitgleich erschienen – sich insofern überschneiden, als sie die Genese von Brinkmanns akustischem Œuvre partiell als einen der schriftstellerischen Tätigkeit eines Autors am Schreibtisch analog konzipierten Vorgang nachvollziehen. Wo sonst die Schreibmaschine auf dem Schreibtisch steht, nimmt jetzt das Tonbandgerät Platz. Oder aber: Die Schreibmaschine und das Tonbandgerät stehen auf dem Schreibtisch, nebeneinander (siehe Abb. 2). Gegenüber der Schreibmaschine hat Letzteres allerdings den Vorteil, portabel, das heißt auch draußen und im Gehen einsetzbar zu sein.⁶²

Der Film zeigt Brinkmann bei den Außenaufnahmen weitgehend allein mit dem Tonbandgerät unterwegs. Szenen einer nachträglichen Bearbeitung des gespeicherten Materials fehlen hier. Suggestiert wird vielmehr, jede Aufzeichnung sei mit der Erstaufnahme sogleich schon fertig gewesen. Schließlich wird sie ja unmittelbar, als Tonspur des Films, hörbar gemacht.

Das trifft auch auf die Kombination aus Schritten und Sprachsequenzen zu, wird sie doch in *Brinkmanns Zorn* allein auf die Schilderung der Aufnahmesituation begrenzt, in welcher Brinkmann mit seinem Aufnahmegerät durch die Straßen Kölns läuft und dabei ins Mikrofon spricht (siehe Abb. 3). Keine Postproduktion, obwohl der Film sie selbst praktiziert, nur spontane Aufnahmen. Der akustische Nachlass als Dokument einer unmittelbaren Inskription der Stimme des Autors und seines engsten Umfeldes.

⁶¹ Brinkmanns Zorn (Harald Bergmann, BRD 2006), 24.20–24.47 Min. – Diese Passage unterscheidet sich in einem Detail von der Hörbuchfassung. Im Film ist nämlich in der folgenden Aufzählung: »Auf irgendeine Verwertung hin, sei es ein Buch, sei es eine Sendung« der Rekur auf den »Artikel« (»sei es ein Artikel«) gestrichen.

⁶² Siehe zu diesem Aspekt Morgenroth: Sprechen ist Schreiben auf Band, S. 139ff.

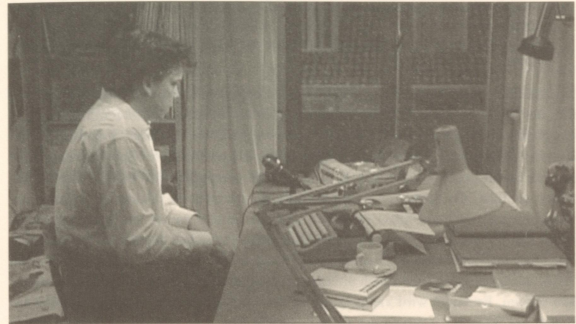


Abb. 2: Brinkmann am Schreibtisch mit Aufnahmegerät und Schreibmaschine



Abb. 3: Gang durch die Stadt

Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen. Sprechen, dazu gehören Situationen. Beim Schreiben gehört Stille dazu. [...] Tatsächlich, schreiben an der Schreibmaschine ist etwas völlig anderes als sprechen. Schreiben kann man nur allein. Sprechen macht man mit vielen Leuten.

Brinkmann reproduziert hier eine vertraute Typologie, wonach Schreiben als isolierte und das Sprechen als interaktive Tätigkeit bestimmt werden. Zugleich nimmt er diese Gegenüberstellung auch wieder zurück, indem er sie als einen lediglich provisorischen Entwurf einer improvisierten Rede lesbar macht. Wenn er festhält, »Sprechen kann man nur mit vielen Leuten«, hat er bereits lange alleine gesprochen und dabei Assoziationsketten gebildet, die Spekulative mit konkret Beobachtbarem (»Jalousien«, »Geige mit Geigenbogen«, »Blumentöpfe«) vernetzen und sich immer weiter von einer systematischen Beantwortung der Frage nach den Differenzen zwischen den beiden Operationen, Sprechen und Schreiben, entfernen; selbst wenn er die Gegenüberstellung nach einer Weile wieder aufgreift und durch die Hinzufügung des Adverbs »tatsächlich« zu bestärken scheint. Erkundet wird vielmehr, in welcher Weise Sprechen situativ funktioniert. Indem der Sprecher während des Gehens spricht bzw. während des Sprechens geht – eine Übertragung dieser Konstellation auf das Schreiben ist kaum möglich –, versetzt er sich in immer neue Situationen, lässt sich aufs Neue »anregen« und begegnet neuen Gelegenheiten. Zumindest diesbezüglich lässt sich Sprechen auch als eine okkasionelle Tätigkeit auffassen.

Wie die Schritte in ihrer beständigen Rekurrenz diesen Track strukturieren und rhythmisieren, so auch das wiederkehrende Motiv des Tippens auf der Schreibmaschine insbesondere den letzten Track der Hörbuchedition »Das Telefon ist abgestellt«. In beiden Fällen wird Zeit akustisch als Abfolge variierender Abstände zwischen gleichlaufenden, wiederholbaren Messeinheiten organisiert. Ist »Sprechen tatsächlich etwas völlig anderes als Schreiben?

Wo Brinkmann sich auf das Schreiben bezieht – und er tut dies nicht nur auf den Tonbändern mit einer geradezu leitmotivischen Konsequenz –, wird es vorrangig im Zusammenhang mit der Schreibmaschine thematisiert.⁶³ Nachdem er zunächst Sprechen von Schreiben unterscheidet, fügt er im erneuten Rückgriff auf diese Unterscheidung die »Schreibmaschine« hinzu: »Tatsächlich, Schreiben an der Schreibmaschine ist etwas völlig anderes als Sprechen.« Vom »Geräusch meiner klappernden Schreibmaschine«⁶⁴ ist in »Ein unkontrolliertes Nachwort« die Rede. Schreiben bezeichnet demnach eine hörbare Tätigkeit – »es klappert«. Es ist insbesondere aber eine mechanische Tätigkeit, die aus den Buchstaben die Züge der jeweils individuellen Handführung vertreibt und

⁶³ Dagegen betont das Cover der Hörbuchedition die Handschrift. Sowohl auf dessen Front- als auch auf der Rückseite finden sich die Handschriftabbildungen. Diese sind auch in dem Booklet und auf den einzelnen CD-Hüllen sehr dominant. Die Bezugnahme auf die Schreibmaschine setzt einen anderen Akzent. – Siehe zum Verhältnis zwischen Manuskript und Typoskript in der Editionsphilologie Christoph Hoffmann: Schreibmaschinenhände. Über »typographologische« Komplikationen. In: Davide Guirriato u. a. (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: Von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München 2005, S. 153–167.

⁶⁴ Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort, S. 327.

mit ihr die »Suggestion von Leibnähe«⁶⁵ zerstreut, indem sie sie in standardisierte, aber hörbar gesetzte Zeichen verwandelt.⁶⁶

Der letzte Track der Audioedition wird vom Geräusch der Schreibmaschine beherrscht, als sollte das Schreiben das letzte »Wort« behalten.⁶⁷ Hörbar gemacht auf einer CD wird hier der Schreibprozess. Lyrik heute? »spoken word. Lesung. Tonbandexperiment.« Was dabei geschrieben wird, kann jedoch nicht nachvollzogen werden, weil sich die Stimme nicht gegen die Schreibmaschine durchzusetzen vermag. Das Feature *Die Wörter sind böse* endet übrigens mit einem Ausschnitt aus »A certain kind« von Soft Machine, mit Musik also.

⁶⁵ »Der Autor erscheint durch die Leibnähe suggerierende Handschrift gleichsam repräsent.« Jörg Döring: New Philology/Textkritik. In: Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Konzepte. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 196–215, hier: S. 206.

⁶⁶ McLuhan stellt bei Henry James eine Beziehung zwischen dem Klang der Schreibmaschine und seinem Schreibstil her, dem er interessanterweise etwas »Singendes« bescheinigt: »Mit Henry James war das Maschinenschreiben um 1907 zur allgemeinen Gewohnheit geworden, und sein neuer Stil brachte etwas Freies und Singendes. Seine Sekretärin berichtet, wie er das Diktieren nicht nur leichter fand, sondern auch anregender als handschriftliches Arbeiten [...]. Henry James war schließlich so sehr mit dem Klang seiner Schreibmaschine verbunden, daß er auf dem Totenbett nach seiner Remington verlangte und bat, man solle in seiner Nähe auf der Schreibmaschine schreiben.« (Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden/Basel 1994, S. 396.) Siehe dazu auch Friedrich Kittler: Gramophon Film Typewriter. Berlin 1986, S. 314f.

⁶⁷ Das erste Wort der CD-Edition wird hinausgezögert und mit ihm das für Brinkmann virulente Problem der Abarbeitung an und mit verbaler Sprache, das Fritz-Mauthner-Problem, Ausprobiert werden stattdessen Mitteilungsformen jenseits der sprachlichen Signifikation. Nonverbale Geräusche, die auf den Sprecher verweisen, als sollte der Aufzeichnung seiner Stimme der Körper wiedererstattet werden. Im weiteren Verlauf kommen auch Schmatzen, Schnaufen oder Urinieren hinzu. Eine der letzten Sequenzen ist aber das fast 1:20 Minuten andauernde Geklapper der Tastenanschläge, das die Stimme des Sprechers unverständlich werden lässt.