

DIETRICH HARTH

LANDSCHAFTEN MIT MÜLL

*Zur Ikonografie der Zerstörung
in der bundesdeutschen Lyrik der 70er Jahre*

Bin ich noch Natur?

Stamme ich von Landschaften ab?

Ludwig Fels

Anmerkungen zum Wandel der sozialen und ästhetischen Wahrnehmung

Die Entwicklung der Industriegesellschaften seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat, wenn den Soziologen Glauben zu schenken ist, in einen paradoxen Zustand geführt.¹ Denn einerseits machen heute ausnahmslos alle Sektoren der Kultur Gebrauch von technischen Geräten und industriellen Produktionsformen, andererseits läßt sich aber eine Abkoppelung der avancierten kulturellen Äußerungsformen – vor allem in Literatur und Künsten – von den an technische Funktionen angepaßten sozioökonomischen Entscheidungen beobachten. Avancierte Kunst und soziales Handeln erscheinen als einander konstituierende Gegenkräfte, deren Vektoren ein überraschend flexibles Parallelogramm auseinanderstrebender Zielvorstellungen bilden. Die noch Ende der 60er Jahre von Linksintellektuellen ausgerufene Kulturrevolution, deren Ziel es war, die Kluft zwischen sozialer und ästhetischer Erfahrung zu schließen, hat weder die fortschreitende Technisierung der Lebenswelt aufgehalten noch die illusionären Funktionen der »ästhetischen Soziodizee«² geschwächt.

Und doch stellt sich die Frage, ob nach den Chemie- und Atomunfällen von Bhopal und Tschernobyl das angedeutete paradoxe

¹ Vgl. Daniel Bell, Die Zukunft der westlichen Welt. Kultur und Technologie im Widerstreit. Frankfurt a. M. 1979.

² Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M. 1987.

Kräfteparallelogramm nicht zugunsten der stärkeren Seite ins Schwanken gerät. Die von der Industrie zu verantwortende Überflußproduktion lebensgefährdender Risiken und Schadstoffe hat neue Abhängigkeiten geschaffen, die, gerade weil sie mit dem fortschreitenden Avancement neuer Techniken und Technologien universell werden, keine Antworten mehr im Diskurs der sinnstiftenden kulturellen Idiome finden und gegen Kritik eine unheimliche Immunität entwickeln. Durch die übernationalen und klassenübergreifenden Auswirkungen dieser Gefährdungen entsteht ein scheinhafter Systemzwang, dem weder der Rückzug auf ein autonomes Selbst noch der Ausblick auf Utopien etwas entgegenzusetzen vermag. Alle bekannten Oppositionen – Kultur vs. Technik, Natur vs. Gesellschaft usw. – versagen angesichts dieser Entwicklung als Interpretationshilfen. Wandelt sich aber die legitime Kultur nicht nur nach dem Muster einer rücksichtslos funktionierenden 'Kulturindustrie', sondern wird zur 'industriellen Kultur' im Sinne einer von technisch und industriell erzeugten Risiken bedrohten Systemkomponente, so verliert sowohl diese 'Kultur' als auch ihr traditionelles Pendant 'Natur' alle gegenbildlichen Qualitäten. »Natur ist«, so behauptet schon heute der Soziologe der 'Risikogesellschaft', »weil und insofern sie systemintern zirkulierende und verwertete Natur ist, auch unter den sachlichen Händen der (Natur-)Wissenschaftler *politisch* geworden.«³ Die Verleugnung des Gesellschaftlichen im ästhetischen Genuß wäre bei einem solchen Stand der Dinge nicht einmal mehr ideologisch gerechtfertigt, sondern schlichte Torheit.

Bei diesem Stand der Dinge müssen auch die Bestimmungskriterien der sozialen und ästhetischen Wahrnehmung neu bedacht werden. Unter welchem Bild erscheint uns heute denn die Natur? Als vergesellschaftete ist sie weder unschuldig noch wild. Seit dem Ereignis von Tschernobyl ist es wohl endgültig an der Zeit, das Bild von der mit blutigen Lippen lächelnden 'Mutter Natur' ad acta zu legen. Der Schrecken, in den sie uns heute versetzt, ist industrieller Herkunft, die Folge einer bewußten Risikoplanung. Das aber muß unsere Wahrnehmung auf radikale Weise verändern. Das Bild der Landschaft im Abendlicht bekommt jetzt etwas endgültig Illusionäres: Die Ahnung

³ Ulrich Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M. 1986, S. 109.

trübt den Blick, daß sich das Farbenspiel der untergehenden Sonne Chemikalien verdankt und die vorzeitig abgeernteten Felder von der plötzlich einfallenden Radioaktivität herrühren, ganz zu schweigen von der in der Silhouette der Wälder versteckten facies hippocratica entlaubter Bäume. Die freie Projektion einer anderen (besseren) Möglichkeit wird durch eine latent schwelende, selbsterzeugte Kausalkette verwehrt, deren lebensbedrohender Schluß in der Zukunft liegt. So lockt das Naturbild unsere Fantasie nicht mehr in eine idealisierte Vergangenheit entbehrter Naivität zurück, sondern mahnt uns, hier und jetzt an die Abwendung zukünftiger Schadensfälle zu denken. Aber damit nicht genug: Auch die ästhetische Wahrnehmung macht im Licht dieser Erfahrung einen qualitativen Sprung. Die Bilder des »fern verstrahlenden Weinbergs« und der »kahlen Bäume am Hügel« im expressionistischen Gedicht (Georg Trakl: »Abendland«) entfalten vor unsern Augen neue Neben- ja vielleicht sogar Hauptbedeutungen. Die 'zweite Wirklichkeit' der technisch-industriellen Risikoproduktion frißt sich durch die Metaphern wie die säurehaltige Luft durch die Steinskulpturen der städtischen Architektur.

Wenn diese Erfahrungen, was abzusehen ist, zur 'Normalität' werden, so hat das einen gesellschaftlich egalisierenden Effekt, da jeder – unabhängig von seiner Stellung in der sozialen Hierarchie – betroffen ist. Für die Opposition von einerseits elitärer und andererseits populärer Ästhetik bedeutet das: Die Unterscheidung wird bedeutungslos, da es keine risikofreie Nische mehr für jene pure ästhetische Wahrnehmung geben wird, die mehr Gewicht auf die Form als auf die Funktion legt. Denn die gestörte bzw. zerstörte Form lenkt den Blick auf die Ursachen und insofern auch von der sich immanent entfaltenden Autonomie des Gehalts ab. Auf diesen Effekt hat sich bereits das Programm einer Ästhetik der Postmoderne eingestellt. Ganz bewußt strebt sie danach, den Gegensatz zwischen Kunst und Kitsch einzuebnen und nimmt ausdrücklich ohne anklagenden Gestus die gestalterische Kraft der Formgebung zurück.⁴

⁴ Vgl. Leslie A. Fiedler, Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne (1969). – In: Mammut. Hrsg. v. J. Schröder. Herstein 1984, S. 673–697.

*Landschaft als Metapher und
Container im Gedicht*

Wo die ästhetische Wahrnehmung sich eine prägnante sprachliche Form sucht, im lyrischen Text, dort sollten sich die skizzierten Veränderungen – das ist die hier vorausgesetzte Annahme – gleichsam in nuce studieren lassen. Die schnelle Durchsicht einer großen Zahl der seit etwa 1970 in der BRD erschienenen Lyrik-Anthologien und Einzelwerke hat jedoch kein überwältigendes Material zutage gefördert. Die Sensibilität für allenthalben *sichtbare* Zerstörungen ist in unterschiedlichem Maß ausgeprägt, während erst seit dem Frühjahr 1986 die Empfindlichkeit gegenüber den *unsichtbaren* Zerstörungen eine träge ansteigende Konjunktur verzeichnet.

Natürlich gilt das nicht für die Lyrik der Gegenwart im ganzen. Noch findet sich im Gedicht die Pinie als Zeichen literarischer Melancholie und das Ried als Zufluchtsort für eine andere als die Erfahrung der Städtebewohner. Die Variationen landschaftsästhetischer Bilder sind immer noch auf beunruhigende Weise reichhaltig, so daß sich keine bloß anti-ästhetische Tendenz an ihrem Gebrauch ablesen läßt. Doch eines ist gewiß nicht zu übersehen: Der Grad an Reflektiertheit, ja an Verzweiflung über das Unzulängliche einer esoterischen Form angesichts der vor Augen liegenden und der latenten, noch drohenden Zerstörungen nimmt zu. Es ist heute nicht nur die Sprache, die nach dem berühmten Wort des Lord Chandos dem Subjekt im Munde modrig zerfällt, es ist der Sprecher selbst, ja es ist der Autor, der mitsamt seinem Publikum von den industriell und technisch produzierten Schadensfolgen bedroht wird. Und diese Gefährdung fügt sich nicht mehr den Bildern natürlicher Verwesungsprozesse.

'Zerstörung' ist das Schlüsselwort und Leitmotiv für die folgende exemplarische Lektüre. Auch hier richtet sich der Blick nicht auf die durch Naturkatastrophen verursachten Zerstörungen, sondern auf jene Zerstörungen an und in der Natur, die gesellschaftlich, also technisch und industriell, erzeugt worden sind. Von der Lyrik erwartet man, da sie das esoterische Genre par excellence ist, keine unvermittelten Aussagen über das Gesellschaftliche. Um so interessanter ist die Frage, welche Wege sie geht, wenn dieses Gesellschaftliche einen ihrer prominentesten Gegenstände – Natur – in Besitz nimmt.

Beginnen wir mit zwei Autoren, deren Texte Extreme bezeichnen:

Im Sommer

Dünnbesiedelt das Land,
Trotz riesiger Felder und Maschinen
Liegen die Dörfer schläfrig
In Buchsbaumgärten; die Katzen
Trifft selten ein Steinwurf.

Im August fallen Sterne,
Im September bläst man die Jagd an.
Noch fliegt die Graugans, spaziert der Storch
Durch unvergiftete Wiesen. Ach, die Wolken
Wie Berge fliegen sie über die Wälder.

Wenn man hier keine Zeitung hält
Ist die Welt in Ordnung.
In Pflaumenmuskesseln
Spiegelt sich schön das eigne Gesicht und
Feuerrot leuchten die Felder.

In diesem Jahreszeiten-Gedicht von Sarah Kirsch⁵ scheint sich der Flurbereinigung zum Trotz (»Trotz riesiger Felder und Maschinen«) eine ungestörte Idylle zu entfalten: Hier folgt die Kontemplation noch jenem Rhythmus der Jahreszeiten, den (in den industriellen und nachindustriellen Gesellschaften) Mechanisierung, synthetischer Fruchtanbau und multilaterale Handelsnetzwerke als ländliche Lebensform längst aufgehoben haben. Aber im adverbialen »Noch« steckt schon der Keim der Zerstörung, und das konditionale »Wenn« enthüllt das ruhige Bild als einen Ort vergeblicher Zuflucht. In diesem Text werden vor einem nur angedeuteten Hintergrund latenter Gefährdung konventionelle Muster der Landschaftslyrik beschworen, als gehe es darum, erinnernd zu retten, was morgen schon nicht mehr ist.

Ganz anders lesen sich die Texte Rolf Dieter Brinkmanns,⁶ in denen mit geradezu schmerzhafter Insistenz am Landschaftsmotiv festgehalten wird. Doch nehmen diese Texte sich wie jene Container aus, in denen die zufälligen Bruchstücke der Konsumwelt beliebig und sinnlos übereinander liegen.

⁵ In: Tintenfisch 12 (1977), S. 63.

⁶ In: Rolf Dieter Brinkmann, Westwärts 1 & 2. Gedichte. Mit Fotos des Autors. Reinbek 1975; das folgende ebd., S. 99.

Landschaft

1 verrußter Baum,
nicht mehr zu bestimmen
1 Autowrack, Glasscherben
1 künstliche Wand, schallschluckend

verschiedene kaputte Schuhe
im blätterlosen Gestrüpp

»was suchen Sie da?«

1 Essay, ein Ausflug in die Biologie
das Suchen nach Köcherfliegenlarven, das gelbe

Licht 6 Uhr nachmittags

1 paar Steine

1 Warnschild »Privat«
1 hingekarrtes verfaultes Sofa
1 Sportflugzeug

mehrere flüchtende Tiere,
der Rest einer Strumpfhose an
einem Ast, daneben

1 rostiges Fahrradgestell

1 Erinnerung an
1 Zenwitz

Die zitierten Texte von Kirsch und Brinkmann stecken eine breite Skala von Möglichkeiten ab: Auf der einen Seite Trauer über den drohenden Verlust landschaftlicher Natur, auf der anderen Seite das unbarmherzige Vorzeigen einer anderen Landschaft, einer Landschaft des Mülls. Kirchs panoramatischer Blick hält sich an das Repertoire alter Lyrik: Felder, Dörfer, Sterne, Wiesen, Berge, Wolken und Wälder. Unter der Bedingung, den erschreckenden Stand der Dinge nicht wahrhaben zu wollen, erkennt sich das Subjekt noch im Wahrgenommenen wieder und verhält sich syntaktisch regelrecht. Brinkmanns Blick hingegen schweift über zerstreute Einzeldinge – den kaputten Baum, schalldämpfende Mauern, ausgediente Klamotten und andere Abfälle –, neben denen die Assoziationen eines Essays oder eines Zenwitzes (als reflexive Anspielung auf die löchrige, additive Struktur

des Textes) ebenso Platz haben wie das Zitat des Fragesatzes: »was suchen Sie da?« Weder unterscheidet diese Redeweise zwischen innen und außen, noch versucht sie das Zufällige der wahrgenommenen Dinge syntaktisch auf eine harmonisierende Interpretationslogik zu beziehen. Im Gegenteil: Die Frage »was suchen Sie da?« richtet sich auch an den notorischen Interpreten, an den Leser. Die Substitution des unbestimmten Artikels durch die Ziffer 1 läßt eine graphische Textstruktur entstehen, die die Zusammenhanglosigkeit des Aufgezählten verstärkt. Der Müll hat die Natur eingeholt: Unbestimmbarer Baum, blätterloses Gestrüpp und flüchtende Tiere erscheinen als ihre Negativa. Der Blick des Suchenden ist nicht interesselos und nicht aufs Panorama, sondern wissenschaftlich aufs Kleinste gerichtet: Biologie der Köcherfliegenlarven. Das Weglassen von Sprechersubjekt und Prädikat macht den von Einzelding zu Einzelding wandernden Blick selbst zum Subjekt. Er ist kein Medium der Selbsterkenntnis, sondern eine unordentliche Registratur. Wie der Wortschatz belegt, liegen die Erinnerungen auf derselben banalen Ebene wie die Abfälle. Was hier an syntaktischer Distinktion fehlt, das berührt auch den ästhetischen Blick: Er unterscheidet nicht mehr zwischen Bedeutendem und Unbedeutendem. Insofern erklärt der Text für ungültig, was der Titel ›Landschaft‹ signalisiert: die überschaubare, wohlgegliederte Totalität eines Stücks kultivierter Erde, das stellvertretend für die gezähmte, ästhetisch erfahrbare Natur steht. Brinkmanns Blick fährt, ohne bildsynthetische Absicht, durch eine industrialisierte Natur, die weitaus abstoßender ist als es die unkultivierten Naturwildnisse der vorindustriellen Welt je waren.

Macht man den Versuch, die Zerstörungsbilder in der bundesdeutschen Lyrik der 70er Jahre zwischen Kirsch und Brinkmann zu sammeln und zu ordnen, so überrascht die sprachliche Hilflosigkeit vieler Texte. Ich deute diesen Befund aus der Verlegenheit, die uns meist dann überwältigt, wenn uns etwas bedroht, das augenblicklich unabwendbar erscheint. Hinzu kommt: Die durch Kernspaltung und chemische Vergiftung verursachten Gefährdungen haben etwas Abstraktes. Wir nehmen sie nicht unmittelbar sinnlich wahr. Und die Grenzenlosigkeit der langfristig wirkenden Strahlungen und Infiltrationen sprengt unsere gewohnten Vorstellungen von Raum und Zeit. Dieser Erfahrung ist ästhetisch nicht beizukommen, und wo es dennoch versucht wird, dort wird das Ergebnis weniger gefallen als irritieren.

In einigen Gedichten aus dem untersuchten Jahrzehnt kommt der Begriff der »Zerstörung« als beschreibender Ausdruck vor. Von Zerstörung der Luft ist zum Beispiel die Rede (Ursula Krechel: ›Vorspiel zu wärmeren Feierabenden‹), von der Zerstörung des Fürwahrgehaltenen (Günter Kunert: *passim*), vom Nachlaß der Verwüstung (Christoph Meckel: ›Der Schiffsbaumeister‹), vom Verlust der Identität und dem kapitalistischen Ursprung der Zerstörung (Bodo Morshäuser: ›Am Rand der Wälder‹) oder von der durch unsere 'Werke' zerstörten Kunst (Jürgen Theobaldy: ›Ohne Blumen‹). Häufiger suchen die Schriftsteller im expressionistischen Archiv nach bildlichen Äquivalenten und stoßen auf Apokalypse-Visionen: Schrecken ohne Ende, ein Ende des Dichtens (Nicolas Born), verlassene Städte, einstürzende Häuser (Michael Krüger), eine allesverschlingende Müllabfuhr und blinde, blutige Vögel unterwegs nach Utopia (Kunert) oder von Gas und Chemie ruinierte Kontinente (Meckel). Lyrik treibt keine Ursachenforschung und sperrt sich noch – wohl aus ästhetischen Gründen – gegen naturwissenschaftliche Terminologien. Eine Ausnahme macht Nicolas Born in ›Entsorgt‹: »Das sorgend Schöne fehlt mir an *Krypton* und *Jod 129*«. ⁷ Von Industrie ist – selten genug! – wenigstens hier und da die Rede: »Am Kehlkopf / spürst du den Industrieherbst / als leichten Druck.« heißt es mit Anspielung auf die durch die Lebensumstände erzwungene Heiserkeit des zeitgenössischen Dichters bei Krolow. ⁸ Andere schreiben unverhüllt politisch, klagen die selbsternannten Verwalter der Erde an (Fels) oder den Kapitalismus (Morshäuser). Wieder andere beziehen sich, früher Gesagtes umkehrend, auf den Verdacht, über Natur dichten, sei ein sicheres Zeichen repressiver Gesinnung. »Inzwischen ist es fast / zu einem Verbrechen geworden, / nicht über Bäume zu sprechen,« korrigiert Walter Helmut Fritz das bekannte Urteil Brechts. ⁹ Was wie ein Echo jener Anklage gegen die Atomindustrie wirkt, die Günter Kunert bereits zehn Jahre früher mit dem »Schweigen über die Bäume« verband. ¹⁰

Die Zerstörung der Landschaft ist, wie schon angedeutet, nicht nur ein lyrikbedrohendes *factum brutum*. Sie betrifft das registrierende

⁷ Nicolas Born, *Gedichte 1967–1978*. Reinbek 1978, S. 221.

⁸ Karl Krolow, *Der Einfachheit halber*. Frankfurt a. M. 1977, S. 46.

⁹ Walter Helmut Fritz, *Schwierige Überfahrt*. Hamburg 1976, S. 64.

¹⁰ Günter Kunert, *Der umgebetene Gast*. Berlin u. Weimar 1965, S. 62.

Subjekt selbst. In den Betrachtungen dieser Wahrheit variieren die metaphorischen Anklänge freilich stark. Die Variationen reichen von der Versinnbildlichung zerstörter sozialer Beziehungen bis zur Zerstörung des Metapherngrundes in reflektierender Rede.

Ich zitiere wieder einige Beispiele: Die uralte Klage über jene zwei Königskinder, die nicht zueinander finden können, sättigt ihre Traurigkeit nun an den grämlichen Abfällen vergifteter Parklandschaften:

Kähne ankern an haltlosen Stegen
geh nur weiter, weiter, schnurgerade
ins Graue, in den Nebel versunken
in dem auch Blei ist, Teer
unkenntliches Gift zur Ruhigstellung
der Nachwelt. Verkrüppelte Weiden
stippen in die Brühe, eine Plastiktüte
bläht sich auf, voll fauliger Luft.

An diesem metaphorischen Gebrauch in Ursula Krehels ›Klage am Kanal‹¹¹ stört die Vermischung inkompatibler Probleme. Die vergiftete Natur taugt nicht zum Klagespiegel für eine zerstörte Liebesbeziehung, da sie nicht nur als etwas Zerstörtes *erscheint*, sondern es wirklich *ist*. Hier wird die Grenze der lyrischen Bilderrede sichtbar, die sich nur dann mit Witz überschreiten läßt, werden Ironiesignale hinzugefügt.

Beliebt ist in den Fällen, wo solches geschieht, die rhetorische Figur des verfügten und zugleich übertretenen Redeverbots. Zum Beispiel in einem ›Gedicht‹ überschriebenen Text von Rolf Haufs, der sich zwar nicht auf Natur bezieht, aber einen Gegenstand zitiert, der zeichenhaft die Bedeutung der Überflußgesellschaft komprimiert:

Ist es erlaubt von sich selbst zu reden in dieser
Stillen Zeit. Es ist nicht erlaubt und darum
Rede ich über alles mögliche andere, über ein Gesicht
[. . .]
über den Gestank des Mülls in den Straßen, der [sic!]
Nachts aus den Fenstern geworfen, übergeht in dunkle

¹¹ In: Ursula Krehel, *Verwundbar wie in den besten Zeiten*. Neuwied 1979, S. 27.

Pfützen. Hier wäre eine chemische Formel angebracht oder
 Gerede über Menschen wie du und ich.
 Oder wir sprechen über den Profit, ein Wort das
 In einem Gedicht nicht erlaubt ist.¹²

Die Zeit, so will es die Ironie, verbietet die – traditionelle Domäne der Lyrik! – subjektzentrierte lyrische Rede, während die Gattungsregeln den Wortschatz zensieren. Von der ironischen Aussparung ermuntert, beschreibt das Ich seine Lebensbedingungen und damit die materialistisch begriffenen Elemente seiner Sozialexistenz. Die Ironie betrifft die esoterischen Regeln des Genres, die zugleich zitiert und überschritten werden. Zugegebenermaßen sind diese Regeln veraltet, denn auch der »Müll«, dessen Gebrauch in diesem Text keiner Zensur unterliegt, hat, wie uns zwinkernd Altmeister Krolow versichert, im Gedicht keine legitime Bleibe.

Am Laub der Bäume
 tauchen gelbe Flecken auf –
 eine unkorrigierbare
 Warnung des Sommers.
 Man geht im Regenmantel geradeaus
 durch eine Gegend mit Falläpfeln
 und vergessener Müllabfuhr,
 die man nicht zitieren kann
 in richtigen Landschaftsgedichten.
 Manche Leute wollen alles haben,
 sagt man. Sie bekommen
 die Unfreundlichkeit der Welt umsonst,
 mit Schnee im Rücken,
 der morgen fallen wird.¹³

Die Koketterie der rhetorischen Figur liegt hier darin, daß man den ›Warnung des Sommers‹ überschriebenen Text nicht als Landschaftsgedicht mißverstehen soll. Es ist vielmehr ein Gedicht über das Altern, in dem der Müll (in sprachlich schiefer Wendung: »Müllabfuhr«) nun allerdings reine Metapher ist: ein Bild dessen, was der Alternde vergessend hinter sich läßt, ohne dafür belohnt zu werden.

¹² In: Rolf Haufs, Die Geschwindigkeit eines einzigen Tages. Reinbek 1976, S. 56.

¹³ K. Krolow, Der Einfachheit halber (wie Anm. 8), S. 45.

Krolows Gebrauch der Natur- und Landschaftsmetaphern ist jedoch reflektiert genug, um vor den Veränderungen der Natur- und Naturwahrnehmung nicht die Augen zu verschließen:

Es wird immer windiger

Das kommt nicht nur vom Luftwirbel,
den ein Hubschrauber
in Baumkronen hinterläßt.
Manches stimmt nicht mehr wie
der gleichmäßige Wind
im stinkenden Sommer.
Das ist jetzt anders. Du mußt dich
vornüber halten. Das riecht nun
nach anderem Abfall, nassem Getreide
und verbranntem Grasboden.
Das Realitätsprinzip setzt sich durch –
ein Himmel aus feinem Ruß
wird bewegt. Man atmet
nicht besser. Am Kehlkopf
spürst du den Industrieherbst
als leichten Druck.
Wie schön sich Bild an Bildchen reiht.
Trakls Jahreszeit des Todestrieb
wurde von repressiver Ordnung abgelöst.¹⁴

In diesem Text wird die Natur schon als bedrohlich verändertes Artefakt wahrgenommen. Weder Wind noch Himmel noch Jahreszeit gelten als 'natürliche' Phänomene. Der von den Veränderungen ausgehende Druck macht die poetische Stimme beklommen: Ihr kommen die Fahnenwörter der Gesellschaftskritik (»Realitätsprinzip«, »repressive Ordnung«) dazwischen und verwandeln die konventionelle lyrische Regel »Wie schön sich Bild an Bildchen reiht« – ein Zitat aus Trakls Gedicht »Verklärter Herbst« – in einen Sarkasmus. »Repressive Ordnung« läßt sich gewiß auch als Anspielung auf bestimmte innenpolitische Ereignisse im Herbst 1977 (Entführung des Präsidenten des BDI durch die RAF) verstehen. Doch reicht eine andere Lesart weiter: Das allgegenwärtige System der Gesellschaft entwertet die metaphorische Beziehung zwischen Naturrhythmus und Lebensalter. »Gewaltig endet so das Jahr / Mit goldnem Wein und Frucht der Gär-

¹⁴ Ebd., S. 46.

ten.« begann Trakls Herbst-Gedicht. Die zeitgemäße Gegenrede lautet: »Es wird immer windiger«.

Die Illusionslosigkeit von Krolows lyrischer Rede findet im Werk Kunerts, das sich mit großer Leidenschaft der technisch und politisch verschuldeten Zerstörungen annimmt, ihr angemessenes Pendant. »Durch meinen Halbschlaf / ziehen morgens die Müllmänner« – so beginnt das Gedicht ›Früher Morgen‹, um wenige Zeilen weiter fortzufahren:

Vielleicht erstreckt sich schon
bis zum Horizont Leere
bestreut mit verlorenen Kartoffelschalen
grünen Scherben Asche und Schlacke
Zeitungsfetzen Monatsbinden und
anderen entfärbten Emblemen
trostloser Feiern: vollkommene Ödnis¹⁵

Die Vorstellung einer alles abräumenden, eine Abfall-Landschaft hinterlassenden Müllabfuhr ist indessen eine Entäußerung des Ichbewußtseins, »dein Abbild«, wie das Sprechersubjekt sich am Ende versichert. Insofern bleibt das Bild dem Muster einer sprachlich durchstilisierten Metaphorik treu, die Form von Zerstörungen unangestastet.

Ende der Geschichte – Neue Wildnisse

Das ändert sich dort, wo der ästhetische Blick versagt, wo nicht der pittoreske Müll, sondern der technisch ermöglichte Suizid der Gattung zum Thema wird. Mir sind nur wenige Gedichte aus den 70er Jahren bekannt, die sich an dieses Thema gewagt haben. Unter diesen ragen die beklemmenden Texte Nicolas Borns hervor. Borns Gedichte enthalten die pathetische Substanz existenzphilosophischer Aussagen. Sie sind aus dem Bewußtsein geschrieben, daß die Grenze zum Nichts unmittelbar vor unseren Füßen liegt, daß wir selbst sie dahin verlegt haben. Sie gehören, um ein modisches Schlagwort hier einzusetzen, zur Reflexion der 'Posthistoire'. »Früher war der rote Faden eine Blutspur« – so beginnt das Gedicht ›Fortsetzungsgeschichte‹. Angespielt wird auf den »Faden« der Geschichte, einer Geschichte, die zwar

¹⁵ Günter Kunert, Die Schreie der Fledermäuse. Geschichten, Gedichte, Aufsätze. Hrsg. v. D. E. Zimmer. München 1979, S. 297.

seit eh und je von Gewalt erzählt, in der jedoch der Tod, eben weil ihn die Überlebenden noch erzählen konnten, einen Sinn zugesprochen erhielt. Heute ist das anders:

Inzwischen ist der Tod vorgedrungen bis zu uns
aber wir sind weniger gewarnt
– keine Witterung mehr.

[. . .]

An der Geschichte ist das beste daß sie genau
bei uns aufhört

obwohl viele noch mitschreiben.

Ich muß immer die Welt ohne mich vorstellen
es muß sein

und wie unverschämt ich oft den Nachkommen
zuvorkomme.¹⁶

Das Ende der Geschichte ist das Ende der Gattung, ist das selbstverfertigte Ende der auf Nachkommenschaft bauenden Zukunft, ist das Ende aller sinngebenden Akte, das lyrische Sprechen eingeschlossen.

In dem Gedicht ›Entsorgt‹¹⁷, dessen Titel sarkastisch mit dem Sprachgebaren administrativer Endlagerungstheorien spielt und es konsequenterweise auf »die Zukunft der Zukunft« bezieht, versteht sich die lyrische Rede selbst als versiegender Spur der Zerstörung:

So wird der Schrecken ohne Ende langsam
normales Leben

[. . .]

und am Schreibtisch ist jetzt gering
der persönliche Tod

An die Stelle einer lebensgeschichtlichen Erfahrungskontinuität – »lange Sommer am Wasser / harte Winter, Wolle und Arbeit« – treten Wortfolgen, die keine lebenswichtigen Bedeutungen mehr signalisieren: »Folgen starker Wörter / die leblos sind«. Die Anklage verweist auf einen gewaltsamen Tod, der den »guten [alten] Tod« ausmerzt. Anders gesagt: Die Semantik stimmt nicht mehr, vergleicht man den bisher erfahrenen Tod mit der Drohung eines globalen Suizids. Dieses absolute Ende ist etwas Unvorstellbares, etwas, von dessen vorausgedachtem Ort aus alle Konventionen zusammenbrechen.

¹⁶ N. Born, Gedichte (wie Anm. 7), S. 202.

¹⁷ Ebd., S. 221 f.

Was schändet ihr die Gräber meiner Kindeskinde
 was plündert ihr den Traum der Materie,
 den Traum der Bilder, des Gewebes, der Bücher
 Knochen.

Es zerstört zugleich mit diesen das Glücksversprechen der Traumbilder, der in Fantasieräume wuchernden Organismen (»Materie«, »Gewebe«), der künstlerisch-geistigen Werke (»Bilder«, »Bücher«), also auch die literarischen Utopien. Zwischen Entfremdungs- und Vernunftkritik dementiert das Gedicht als Medium sinnvoller Rede sich selbst: »Kein Gedicht, höchstens das Ende davon.« Es schließt mit dem Gestammel einer veralteten Menschensprache, veraltet weil die Menschen im Begriff sind, sich selbst aufzugeben:

Gekippte Wiesenböschung, Engel, ungewisse,
 warmer Menschenkörper und Verstehn
 Gärten hingebreitet, unter Zweigen Bänke . . .
 . . . Schatten . . . Laub . . . im Wind gesprochen
 Samen

Bezeichnend ist, daß in diesem Gestammel die bruchstückhaften Elemente einer Garten- und Parklandschaft (Wiesenböschung, Gärten, Zweige, Bänke, Schatten, Laub, Wind) wie ein Abgesang noch einmal zu Wort kommen. Das letzte Wort – »Samen« – legt die Lesart nahe, es sollten die gestammelten Worte – ähnlich der ökologischen Vorsorge für einst wieder aufzuforstende Wälder – für eine im Dunkel liegende Zeit 'danach' aufbewahrt werden.

Born teilt mit Kunert die Angst vor der negativen Utopie des Maschinenmenschen. Beider Gedichte drücken Trauer über den Verlust aufgeklärter Utopien aus und engagieren sich für ein ethisches Dennoch ohne programmatische Ziele. Kunerts »Lagebericht«¹⁸ sucht die Schuld für diese Ziellosigkeit in den verblendeten Omnipotenzphantasien der Moderne; aber . . .

Alles ist möglich und
 gleichzeitig ist alles unmöglich.
 [. . .]
 [. . .] Wir sitzen
 im schwarzen Licht
 essen Gift trinken Säure

¹⁸ Günter Kunert, Unruhiger Schlaf. Gedichte. München 1979, S. 231.

wir denken wir leben
und verschieben die Folgen
auf Morgen

Die lakonische Wahrheit dieser lyrischen Aussage enthält die Lebenslüge der entwickelten Industriegesellschaften: »wir denken wir leben« und arbeiten zugleich an der Vernichtung unserer Lebensressourcen.

Das Industriesystem, bemerkte einmal ein Kritiker, ist »die Option des Menschen gegen das Leben und für die Wüste«. ¹⁹ Es scheint, als habe Rolf Dieter Brinkmanns Werk der 70er Jahre diesen Satz als Devise gewählt. Hier ist nicht der Ort, um auf die amerikanischen Anreger – William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac u. a. – zu sprechen zu kommen. Es geht vielmehr, getreu der Ausgangsfrage, um die Funktion der Zerstörungsbilder in Brinkmanns Texten. Diese Bilder ließen sich leicht mit Hilfe der zahlreichen Müllfotografien illustrieren, die der Autor in seinen Büchern veröffentlicht hat.

In dem postum herausgegebenen Typoskript »Erkundungen für die Präzisierung des *Gefühls* für einen Aufstand« (Aufzeichnungen aus den Jahren 1971–75) findet sich neben einer solchen Fotografie eine Beschreibung der im Vorbeifahren wahrgenommenen »Müllhalden und wilden Abfallgruben mit verschimmelten Matratzen, rostigen Konservendosen, Autobleche[n], Holz«; daneben die Anmerkung: »und ich denke, warum das weinerliche Jammern? Die verseuchte Umwelt ist doch bloß ein anderer Ausdruck für den Grad der inneren Verseuchung, eh?«. ²⁰ Mit diesen Worten scheint Brinkmann andeuten zu wollen, daß sich die äußere Realität (»verseuchte Umwelt«) und die Bewußtseinswelt (»innere Verseuchung«) in einem homologen Verhältnis befinden. Ihr gemeinsames Drittes, so könnte man zugespitzt sagen, ist die vergesellschaftete, die industriell produzierte Natur. Was das Auge sieht, die Industrie-, Städte- und Müll-Landschaften, das ist nach dieser Ansicht nichts anderes als eine objektive Zeichenwelt, deren Selbstdestruktivität entschieden ihrer zur Schau gestellten rationalen Oberfläche widerspricht. Brinkmanns Texte, die oft

¹⁹ Carl Amery, Elf Thesen zum ökologischen Materialismus. – In: Tintenfisch 12 (1977), S. 101.

²⁰ Rolf Dieter Brinkmann, *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume/Aufstände/Gewalt/Morde*. Reise Zeit Magazin. Reinbek 1987, S. 42 f.

nur von fern noch an Gedichte erinnern, kommentieren diese Wahrnehmung in selbstreferenzieller Weise durch Brüche, harte Schnitte, simultane Textfelder oder -flächen, cut-up-Techniken und Bild-Schrift-Mixturen wie sie die Collagekunst entwickelt hat. Mit diesen Formzerstörungen stellen sie bewußt provozierend die Erwartungen an rhetorische Spielregeln, kohärente Diskurspraktiken und grammatische Kontinuität in Frage. Der »Gedichttraum« – so liest man im dritten Teil von ›Rolltreppen im August‹ aus ›Westwärts 1 & 2‹ – besitzt keine Fenster; eine Stimme »träumt« dort, aber »was sie sagt, ist nicht / in den Wörtern. Die Stimme zerbröckelt, / zerfällt in die einzelnen Buch / Staben«. ²¹ Unvermittelt zwischen beschreibenden Sätzen oder Satzfragmenten steht die Frage »Was hat das mit Gedichten zu tun?«, oder es wird dekretiert: »Die Poesie hat nichts mit den Gedichten zu tun. Die Poesie / ist manchmal ein wüster, alltäglicher Albtraum«. ²² Als fensterlose Monade, in der sich eine andere Ordnung spiegelt, hat das Gedicht ausgedient. Es löst sich in die Materialien der Sprache auf und zerfällt im Innern wie auch an den Rändern, wo es sich mit anderen Sprachen und mit den Wahrnehmungen einer filzigen Welt des alltäglichen Schreckens überlappt, deren Bilder stärker sind als der poetische Tagtraum und jene Konventionen lyrischer Rede, die heute – nach dem kurzen Sommer politischer Alltagslyrik – wieder aus der Verlegenheit helfen sollen. Das Subjekt kann nach Brinkmann den Wahrnehmungen des alltäglichen Schreckens nicht mit der Suche nach einer authentischen Wahrheit und autonomen Sprache standhalten. Vielmehr öffnet es sich dem Durcheinander der variierenden Sprach- und Wahrnehmungsmedien, um scheinbar widerstandslos zu einem Teil der industriell produzierten, dauernd sich umwälzenden kulturellen Oberfläche zu werden: ein »Film aus Worten« (Kerouac/Brinkmann), dessen bewegte Bilder im Text zu beliebigen Standfotos erstarren.

Brinkmann hat einen Simultanstil entwickelt, der, typographisch sichtbar gemacht, die Gleichzeitigkeit erinnertes, Gesehener, Gehörter oder Gelesener Eindrücke, Bilder, Sätze wiedergeben soll. Die eingeklebten Fotos und Bildausschnitte illustrieren nicht das Geschriebene, sie setzen vielmehr die Beliebigkeit der Aus-Schnitte fort, ohne dies

²¹ R. D. Brinkmann, Westwärts 1 & 2 (wie Anm. 6), S. 70; das folgende Zitat ebd., S. 71.

²² Ebd., S. 62.

ästhetisch zu kaschieren. Allein die Um-Welt in des Worts genauer Bedeutung, vor allem die Topografie bestimmter Reiserouten und Städte, läßt ein äußerliches Netz von vagen Orientierungspunkten entstehen, ein Netz, dessen Ordnung durch das ungerichtete Einschalten von Erinnerungen, Reflexionen, Zitaten und anderen Materialien dauernd gestört wird. Diese Formensprache, die den im Leben erfahrenen Modus der Zerstörung an sich selbst erprobt, verwehrt dem Interpreten den Einstieg über die am konventionellen Gedicht gewonnenen Decodierungstechniken. Doch verschließt sie ihre Semantik nicht in hermetischen Bildern, sondern hält sich an die nebeneinander liegenden, den Raum der Um-Welt konstituierenden Dinge. »Je weniger ich in der Sprache verstanden habe«, notiert Brinkmann zwischen den lyrischen Texten, »desto klarer sind mir die vorhandenen Dinge in das Bewußtsein getreten, als wären sie lebendige Personen. Erinnerste ich mich in einer Situation, die lange Zeit zurücklag, so sah ich in der Erinnerung nur Dinge. Die Dinge sollten oder hatten das Gefühl ersetzt. Jedes Empfinden war besetzt mit Details von Sachen.«²³

Im lyrischen Text liest sich das so:

Gedicht

Zerstörte Landschaft mit
Konservendosen, die Hauseingänge
leer, was ist darin? Hier kam ich

mit dem Zug nachmittags an,
zwei Töpfe an der Reisetasche
festgebunden. Jetzt bin ich aus

den Träumen raus, die über eine
Kreuzung wehn. Und Staub,
zerstückelte Pavane, aus totem

Neon, Zeitungen und Schienen
dieser Tag, was krieg ich jetzt,
einen Tag älter, tiefer und tot?

Wer hat gesagt, daß sowas Leben
ist? Ich gehe in ein
anderes Blau.²⁴

²³ Ebd., S. 52.

²⁴ Ebd., S. 41.

Auffallend an diesem Text ist die Persistenz der Ersten Person Singular: »Hier kam *ich* [...] an«, »Jetzt bin *ich* [...] raus«, »was krieg *ich* jetzt«, »*Ich* gehe«. Nach konventioneller Semantik steht die Ankunft für eine zu erfüllende Erwartung. Die Töpfe an der Reisetasche wären in diesem Kontext ein Zeichen des zu befriedigenden Erwartungshungers. Doch lassen die zerstörte Landschaft, die leeren Hauseingänge und Konservendosen keine Illusionen aufkommen. Das Ich wird leer ausgehen, es wird die Träume – entäußert an die Wahrnehmung »toter« (sinnleerer) Dinge (Neon, Zeitungen, Schienen) – durchqueren. Die Frage, wer sowas Leben nennt, ist im Grunde überflüssig. Denn der Weg ins »andere Blau« sagt schon genug: Er führt nicht an ein bestimmtes Ziel, sondern in ein zeichen-, bild- und dingloses Nichts. Es ist kein Zufall, daß auch Brinkmanns Text mit seinem letzten Wort (das »andere Blau«) eine Trakl-Reminiszenz aufgreift. Die bekannten Schreckens- und Zerstörungsvisionen der Expressionisten (Gottfried Benn nicht zu vergessen), die als Antworten auf einen schockartigen, nicht zuletzt durch Technik und Industrie hervorgerufenen Erfahrungswandel zu verstehen sind, gehören nun einmal zu den traditionsbildenden Komponenten jener Ikonografie der Zerstörung, die mit literarischen Mitteln auf diesen Wandel antwortet.

Brinkmanns zerstörte Landschaften – es sind auch zerstörte Kunstlandschaften (»zerstückelte Pavane«) – fügen sich nicht zu überschaubaren Bildern. Sie öffnen keine gepflegten Wege in metaphorische Gärten oder in seelische Spiegelkabinette. Sie brüskieren den Leser – ich sagte es schon – mit einer anderen, mit einer verrotteten Wildnis, in der das Subjekt sich ganz bewußt an einen randständigen Ort begibt. Dort löst sich, wie in einer dämmrigen Zwischenwelt, die bestimmte Grenze zwischen vergesellschafteter Natur und besinnungslos produzierender Überfluß-Zivilisation auf. Beides vermischt sich in einem Chaos lebensfeindlicher Überbleibsel: ein Verhau aus stachligem Gestrüpp und sperrigem Müll. Auf die Frage, *wo* und *wie* du lebst, lautet die Antwort: in der Wildnis. Mit den Worten eines »Variation ohne Thema« betitelten Textes:

Ein Gedicht die Grenze, danach
das Niemandsländ.

Wo lebst du
und wie?

Du atmest etwas Wildnis an der Stelle, am
Stadtrand, wo oder in einem Vorort,
die Gärten eingerissen sind,
umgekippte Zäune, ein Fahrradgestell
im Brennesselwald, Brombeergewucher, für
eine Saison.²⁵

»Rand« und »Grenze« sind nur andere Wörter für das Heraustreten aus dem Zentrum – was durchaus metaphorisch zu verstehen ist. Im Zentrum wird das Subjekt für »Katastrophen [von] morgen« *konditioniert*, wie Brinkmann im Vorwort zu seinem Hörspiel »Besuch in einer sterbenden Stadt« notiert.²⁶ An der Peripherie hingegen, in einer »Landschaft letzter Entropie« lösen sich die festgefügtten Begriffe der Macht sowie des Subjektzentrismus auf und setzen eine schockierende Mimesis an die Zerstörung selbst frei. Mit Brinkmanns Worten:

Verstaubte Emotionen. Alles von gestern. Lasse den inneren Bildschirm leerlaufen. Höchste Form des Bewußtseins die Verneinung. Wörter sind nicht die Dinge, die sie bezeichnen. Gehe weiter. Jetzt träumen. Ohne Wörter. Durch die verseuchte Gegenwart. »He!« Und ein Stoß in die Musikbox, Diskotheken, Gaskammern voll Musik, wirst drinnen verheizt. Nimm eine Brechstange, Fahrradkette, Tango, kaputt, hier nix mehr los, schnell weg.²⁷

In diesem Nebeneinander von provozierenden Behauptungen und Handlungsfragmenten ist das Ich nicht mehr anwesend. Es ist in der von maschinenerzeugten Bildern und Geräuschen (Fernseher, Musikbox) »verseuchte[n] Gegenwart« bestenfalls dem Relais vergleichbar, das die durcheinanderschießenden Folgen partikulärer Wahrnehmungen an- und abschaltet. Brinkmanns Bemerkungen legen es daher auch nahe, den wilden, eingerissenen, stachligen Stadtrand mit der widerborstigen Form der lyrischen Rede in Beziehung zu setzen. Eine Lesart, in deren Licht der Text als Rand und Grenze – aus dem

²⁵ Ebd., S. 148.

²⁶ Rolf Dieter Brinkmann, Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen – 1965–1974. Reinbek 1982, S. 153; das folgende Zitat ebd., S. 194.

²⁷ Ebd., S. 152.

Müll der Bilder, Wörter und sinnlichen Eindrücke zusammengesetzt – erscheint. Die bis auf den Grund vergesellschaftete Natur und Umwelt hat sich auch das Subjekt einverleibt. Es produziert nicht mehr selbst, sondern wird produziert und reagiert darauf mit Gewaltfantasien.

Brinkmanns Texte bieten mehr als nur eine radikalisierte Häßlichkeits-Ästhetik. Wollte das Gedicht, vor allem in der Tradition der Moderne, als ein Akt ästhetischer, d. h. wahrnehmungsgesättigter und dennoch reflektierter Individuierung verstanden werden, so bezeichnen die hier besprochenen Texte einen harten Bruch mit dieser Tradition. Schon Nicolas Borns Schriften – nicht nur die lyrischen – thematisieren die Schwierigkeit, innerhalb einer Lebensform, die alle gewohnten Kategorien umwertet, selbstbewußt ICH zu sagen. »Individualisierung bedeutet Marktabhängigkeit in allen Dimensionen der Lebensführung«, heißt es in einer soziologischen Analyse jener Vergesellschaftungsprozesse, denen wir heute ausgesetzt sind.²⁸ Es ist kein heiteres Bild, das diese Analyse entwirft. Ich resümiere, die soziologischen Hypothesen vom Anfang wieder aufgreifend, ihre wichtigsten Aussagen:

- Die Evolution industriegesellschaftlicher Strukturen incl. aller negativen Folgen für die Umwelt wird langfristig die Grundlagen personaler, auf Privatheit angewiesener Lebensführung zerstören.
- Die industrielle Zerstörung der Lebensressourcen ist im Begriff, sowohl klassenspezifische als auch nationale Grenzen zu überschreiten und wird auf diesem Weg neue soziale und politische Betroffenheiten auslösen.
- Die technische Ubiquität der Medien fördert die Verbreitung standardisierter, kommerziell verwertbarer Kulturmuster und birgt die Gefahr, daß kulturelle Differenzen, die für die Maßstabsbildung der Kritik essentiell sind, einge ebnet werden.
- Eine zunehmende Abhängigkeit von öffentlichen Institutionen wird noch wirksamer den Wert gewachsener Traditionen schmälern und so den fruchtbaren Widerspruch zwischen Individuum und Gesellschaftssystem zugunsten des letzteren zunichte machen.

Brinkmanns Texte können als Antworten auf diese Veränderungen verstanden werden. Sie entdecken überall, in den Städten und Landschaften, durch die das ruhelose, immer wieder unter die Dinge gera-

²⁸ U. Beck, Risikogesellschaft (wie Anm. 3), S. 212.

tende Ich zieht, die gleichen Müllkippen, Wildnisse und Rattenparadiese. Und an diesen zerfetzten Rändern der Kultur gräbt sich jenes Analogon des Individuums, das Gedicht, in die Abfälle eines synthetischen Lebens wie in das tote Gedächtnis einer unfruchtbaren Vergangenheit ein. Die Texte, die an diesen Rändern entstehen, protestieren nicht mehr im Namen eines unverbesserlichen Idealismus gegen Zerstörung. Sie machen vielmehr auf eine Weise von ihr Gebrauch, in der die Erregung über den Mangel an Vernünftigkeit in der Welt die konservierende Form der lyrischen Zeilenschrift über Gegenstände legt, die zur Dreckschicht der Konsumgesellschaft gehören.