

## ***In der Grube.***

### **Brinkmanns Neuer Realismus**

---

MORITZ BASSLER

#### **I**

Der Einsatz des jungen Rolf Dieter Brinkmann als Prosa-Autor um 1960 wird bekanntlich unter dem Label ›Realismus‹ rubriziert, gemeint ist der sogenannte Neue oder Kölner Realismus *sensu* Dieter Wellershoff im Umfeld von Kiepenheuer & Witsch. Nun erscheinen Wellershoffs programmatische Texte dazu allerdings erst ab Mitte der sechziger Jahre; von Brinkmann lagen da längst *In der Grube* (1962) und *Eine Bootsfahrt* (1963) vor, auch die Erzählungen aus *Die Umarmung* (1965) waren bereits geschrieben, ebenso wie die posthum unter dem biblischen Titel *Was unter Dornen fiel* publizierten ganz frühen Texte. Und schon *In der Grube* ist ein Stück, in dem sich Brinkmanns Prosaverfahren, wie es für die späteren großen Texte von *Raupenbahn* bis zu den Tonbändern charakteristisch ist, in ziemlich ausgeprägter Form zeigt. Man wird also eher sagen müssen, dass Wellershoffs pointierte Formulierung eines Neuen Realismus von 1965 bereits auf Arbeiten Brinkmanns und anderer Autoren zurückgreift, als dass diese seine Programmatik umgesetzt hätten. Etwas anderes hat Wellershoff selbst übrigens auch nie behauptet; und das Begriffsangebot ›Neuer Realismus‹ ist dadurch in keiner Weise diskreditiert.

Gerade unter Medialitäts-Gesichtspunkten ist Realismus, vor allem nach dem Durchgang durch die anti-realistischen Experimente der emphatischen Moderne, nun allerdings eine problematische Angelegenheit. Realistisch nennen wir mit Roman Jakobson Texte, die metony-

misch verfahren, das heißt, sie bedienen sich der eingefahrenen kulturellen Frames und Skripte – der kulturellen Codes, wie Barthes sagt – in einer Weise, dass der Schritt von den Textphänomenen zum Verständnis der Diegese, der erzählten Welt, automatisch erfolgt. »Man liest. Und versteht.« wie ein begeisterter Rezensent zum Neuen Erzählen Bernhard Schlinks in den 1990ern idealtypisch formulierte. In der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre sprach man von einer Rückkehr zu ›männlicher Literatur‹, die (im Gegensatz zum jugendlichen Welt- und Syntaxzertrümmerer der emphatischen Moderne) die Wirklichkeit wieder als gegeben akzeptierte. Roland Barthes hat dagegen in *S/Z* den realistischen Text dafür kritisiert, dass es ihm nicht gelinge, die Wirklichkeit neu zu schreiben, weil er immer bloß auf das längst Bekannte, das Schon-Gesagte, Schon-Gelesene rekurriere. Wie immer man es werten will: Realistische Kunst ist jedenfalls gerade dadurch definiert, dass ihre Verfahren in der Rezeption normalerweise nicht auffällig werden, was nichts anderes heißt, als dass sie dazu tendiert, ihre Medialität zu verschleiern.

Schauen wir also etwas genauer hin: Was für ein Realismus ist der Brinkmannsche, wie fügt er sich in die Erfolgsgeschichte realistischer Textverfahren im 20. Jahrhunderts ein und was kostet das?

## II

Zunächst wäre die Frage, inwiefern man um 1960 überhaupt von einem *Neuen* Realismus sprechen kann. In Deutschland ist das realistische Paradigma doch spätestens seit Mitte der zwanziger Jahre wieder die unangefochtene Dominante. Sozialistischer oder nationalsozialistischer Realismus, Neue Sachlichkeit und Exilliteratur, Magischer Realismus und Innere Emigration ebenso wie die diversen Neuanfänge nach 45, alle präferieren realistische Texturen. Man ist daher etwas erstaunt, zu Beginn von Wellershoffs Manifest von 1965 zu lesen, Literatur habe

in den vergangenen Jahren vor allem in Deutschland einen starken Zug ins Phantastische oder Grotteske gehabt oder hat sich der Herstellung gegenstands-entlasteter Textmuster gewidmet.<sup>1</sup>

---

1 Dieter Wellershoff: Neuer Realismus [Die Kiepe 13/1965]. In: Eike H. Vollmuth: Dieter Wellershoff – Romanproduktion und anthropologische

Gegen Phantastik und Grotteske der Romantik hatte sich programmatisch bereits der Poetische Realismus um 1850 gewandt, gegen autonome Textmuster die Neorealismen der 1920er Jahre, aber was Wellershoff hier meint, bleibt unklar. Kasack und Grass als Phantastik und auf der anderen Seite die »Textmuster« der Konkreten Poesie? Wie dem auch sei: Wenn Brinkmanns Prosaarbeiten Ende der 50er Jahre einsetzen, dann können wir rezeptionsästhetisch den Erwartungshorizont der Zeit ungewöhnlich genau benennen. 1958 durfte sich die junge Bundesrepublik nämlich erstmals wieder auf einer Weltausstellung präsentieren; und für den Brüsseler Pavillion, vor dem als Ausweis menschlicher Technik in einem Teich die Klepper-Faltboote trieben, hat damals Hanns W. Eppelsheimer im Auftrag des Börsenvereins des deutschen Buchhandels die »Bibliothek eines geistig interessierten Deutschen« zusammengestellt, mit dem erklärten Ziel, »Deutschland darzustellen [...]; doch nicht das ›ewige‹ im Glanze all der Werke, die uns einmal als unvergänglich galten«; dafür aber durchaus

in der Hoffnung, daß unter den hinuschenden Lichtern immerhin ein Bild entstehe von unserem Land, das auf dem Wege ist, sich wiederzufinden und gebend und nehmend in die Gemeinschaft einer werdenden Welt sich einzuordnen.<sup>2</sup>

Hier ist also durchaus zukunftsgerichtet von Internationalisierung und Modernisierung die Rede. Und was liest nun der geistig interessierte Deutsche an Gegenwartsliteratur? Es lohnt, sich in die entsprechenden Listen zu vertiefen: Unter »Deutsche Literatur. 20. Jahrhundert – Epik/Erzählung/Roman« finden sich Titel von Walter Jens, Ilse Aichinger, Gert Ledig, Willi Heinrich (*Das geduldige Fleisch*, 1955), Hans Bender, Heinrich Böll, Hans Wilhelm Pump, Heinrich Schirmerbeck, Alfred Andersch, Hans Egon Holthusen, Ernst Schnabel, Max Frisch, Luise Rinser, Arno Schmidt, Hans Werner Richter, Gerd Gaiser, Edzard Schaper, Hermann Stahl (*Wildtaubenruf*, 1958), Stefan Andres, Werner Helwig, Horst Lange, Bernard Brentano, Hans Erich Nossack, Hermann Kesten (aber nur aus den 50er Jahren, nichts Neu-

---

Literaturtheorie. Zu den Romanen *Ein schöner Tag* und *Die Schattengrenze*. München 1979, S. 22f.; S. 22.

2 H.W.E.: Geleitwort. In: Bibliothek eines geistig interessierten Deutschen. Weltausstellung Brüssel 1958. Frankfurt 1958, S. VII–IX; S. IX.

sachliches), Erich Kästner, Elisabeth Langgässer, Friedrich Georg sowie Ernst Jünger, Martha Saalfeld (*Pan ging vorüber*, 1954), Heinz Risse, Alexander Lernet-Holenia, Heimito von Doderer, Hermann Kasack, Carl Zuckmayer, Werner Bergengruen, Ernst Penzoldt, Theodor Plivier, Kasimir Edschmid (ebenfalls nur 50er Jahre, kein Expressionismus), Frank Thiess, Ina Seidel, Fritz von Unruh, Lion Feuchtwanger, René Schickele (50er-Romane), Leonhard Frank, Fürstin Mechtild Lichnowsky und Alfred Döblin.<sup>3</sup> Dazu kommen Gesamtausgaben u.a. von Manfred Hausmann, Franz Werfel, Ernst Wiechert und Berthold Viertel. Hier kann man sich eine qualifizierte Vorstellung vom 20. Jahrhundert der 50er Jahre und damit vom allgemeinen ästhetischen Horizont machen, vor dem Brinkmann als Autor beginnt. Der unglaubliche Muff, der einem aus dieser Liste heute entgegenschlägt, hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, dass mit ganz wenigen Ausnahmen alle hier ausgewählten Autoren und Werke selbstverständlich realistischen Schreibweisen verpflichtet sind – Phantastik und Formalismus Fehlanzeige, die emphatische Moderne kommt nicht vor. Jeder Neue Realismus hätte sich von diesem dominanten Komplex überkommener Realismen zunächst abzusetzen.

### III

Und genau dies versuchen die literarischen Eliten zu Ende der 50er Jahre auch, angefangen mit dem dritten deutsch-französischen Schriftstellertreffen in Vézelay 1956, Motto: »Der Schriftsteller vor der Realität«, dokumentiert im 3. Jahrgang der *Akzente*. Unter der Ägide von Barthes und Robbe-Grillet wird hier ein Realismus der Oberfläche formuliert, der mit den späteren Überlegungen sowohl des jungen Brinkmann als auch seines Lektors und Mentors Wellershoff kompatibel ist. Barthes legt in seinem Beitrag einen komplexen geschichtsphilosophischen Entwurf vor, der einen zukünftigen »totalen Realismus« anstrebt durch die Synthese aus (politischer) Bedeutung und Oberflächenerfassung der Wirklichkeit. Diese sei dem Realismus des 19. Jahrhunderts entgangen, weil dieser »ein ›Realismus der Tiefe‹, ein

---

3 Vgl. Bibliothek eines geistig interessierten Deutschen, S. 74-76.

Realismus der Typen und der Wesenheiten« war.<sup>4</sup> Erster Versuch einer solchen Synthese sei die emphatische Moderne gewesen, vom Sozialismus leider als Formalismus denunziert. In der Gegenwart nun macht Barthes drei Tendenzen aus: Der Surrealismus versuche, die Bedeutung der Dinge zu vervielfältigen, der Existenzialismus leugne sie zugunsten des Absurden, und nur der Nouveau Roman überschreite »den Gegensatz zwischen dem Absurden und dem Nichtabsurden [...], den Gegensatz zwischen dem Mangel der Inhalte und ihrer Vervielfältigung, und [...] versucht, eine Dichtung des reinen Tatbestandes zu begründen«.<sup>5</sup>

Mit nahezu denselben Begriffen plädiert auch Robbe-Grillet für seinen »Realismus des Hierseins«, allerdings lässt er das Ideal einer neuen, womöglich politischen Bedeutsamkeit dabei stillschweigend unter den Tisch fallen. »Man weiß«, schreibt er, »daß der hergebrachte Realismus vollständig auf der Bedeutung der Dinge, einer geistigen, sozialen, funktionellen Bedeutung, beruht.« Die »bequeme Kategorie des Absurden« sei nur die Kehrseite dieser Bedeutsamkeit. »Aber die Welt«, so lautet sein eigenes Credo, »ist weder sinnvoll noch absurd. Sie *ist* einfach.«<sup>6</sup> Im Roman komme es folglich darauf an, »daß sich Gegenstände und Gebärden erst durch ihre Gegenwart aufdrängen, und daß diese Gegenwart jenseits jeder Deutungstheorie weiterbesteht«.<sup>7</sup> Nun ist wenig davon die Rede, wie eine solche reine Präsenz sprachlich zu vermitteln wäre. In dem beigegebenen Prosastück *Der Handelsreisende* wird weniger beschrieben als vielmehr ein weiteres Mal die Undeutbarkeit des dinglich Gegebenen beschworen, wobei mit der Photographie ein medialer Oberflächenrealismus durchaus mitgedacht ist:

Die Züge des Gesichts waren in der Pose erstarrt, in welcher sie erschienen waren – wie unversehens auf der photographischen Platte festgehalten. Diese Unbeweglichkeit erschwerte nicht nur ihre Entzifferung, sie machte auch jeden Deutungsversuch noch bestreitbarer: obgleich das Gesicht augenscheinlich einen Sinn besessen hatte – einen sehr banalen Sinn, den man auf den ersten

---

4 Roland Barthes: Probleme des literarischen Realismus. In: Akzente 3 (1956), S. 303-307; S. 305.

5 Barthes: Probleme des literarischen Realismus, S. 306.

6 Alain Robbe-Grillet: Für einen Realismus des Hierseins. In: Akzente 3 (1956), S. 316-318, S. 316.

7 Robbe-Grillet: Für einen Realismus des Hierseins, S. 317.

Blick leicht entdecken zu können glaubte – entging es den Deutungen, mit denen Mathias versuchte, es gefangen zu nehmen.<sup>8</sup>

Walter Höllerer schließlich nimmt Begriff und Gedanken vom ›totalen Realismus‹ auf und wendet ihn auf den Schreibprozess zurück:

Im Moment des Schreibens versuche ich eine Konstellation von Wirklichkeit zu treffen, die sich in mir hergestellt hat. [...] Es erscheint mir [...] notwendig, jeden Moment neu zu treffen, mit dem Wort und der Metapher, die für diesen Moment gelten und die zugleich über diesen Moment hinausweisen.<sup>9</sup>

Daß hier von Metaphorik die Rede ist, scheint – wie auch Höllerers lyrische Praxis bestätigt – vom Oberflächenrealismus als einer per definitionem metonymischen Kunst wieder etwas wegzuführen. Dennoch fügt er der Debatte zwei Momente hinzu, die dann auch für Brinkmann und Wellershoff einschlägig werden: die Herstellung einer Konstellation im Subjekt und die Momentaufnahme. Außerdem betont Höllerer, ähnlich wie bei derselben Gelegenheit Günter Eich, die Abkehr von jenen automatisierten Wahrnehmungsmustern, die konventionellerweise Realismuseffekte erzielen: »In summa: Realistik bedeutet für mich Abkehr von jeder festgelegten Bequemlichkeit des Erzählens.«<sup>10</sup> Oder, etwas hübscher formuliert: »Meine Texte wollen gar kein Bürgerschreck sein. Leider werden sie es, weil sie realistisch sind.«<sup>11</sup>

Damit ist nun im Wesentlichen jener Realismus-Begriff etabliert, mit dem auch der frühe Brinkmann operiert. Leicht konsumierbar im Sinne eines populären Realismus sind seine Texte ja von Anfang an nicht. Zur Erstveröffentlichung von *In der Grube* in dem von Wellershoff herausgegebenen Band *Ein Tag in der Stadt* kommentiert er: »Die vorliegende Prosaarbeit wurde nicht als Erzählung im konventionellen Sinne konzipiert« – es gehe ihm »nicht um das Erzählen einer Fabel«. Gleich zweimal fällt dagegen der Begriff vom »Zustand der Person«, der als Einheit der textuellen Momentaufnahmen fungieren soll. Gegen den Existenzialismus betont Brinkmann: »Absichtlich wurde darauf verzichtet, eine sogenannte Grenzsituation aufzuzeigen. Alles ist durchaus gewöhnlich: die Stadt, der Augenblick, die Person, die weder

---

8 Alain Robbe-Grillet: Der Handelsreisende. In: Akzente 3 (1956), S. 318f.

9 Walter Höllerer: Mauerschau. In: Akzente 3 (1956), S. 320-323; S. 320f.

10 Höllerer: Mauerschau, S. 323.

11 Höllerer: Mauerschau, S. 321.

negativ noch positiv ist.«<sup>12</sup> Wellershoff wird das dann mit Robbe-Grillet noch einmal explizit als »Widerstand der Realität gegen das vorschnelle Sinnbedürfnis« formulieren: »An Stelle der universellen Modelle des Daseins, überhaupt aller Allgemeinvorstellungen über den Menschen und die Welt tritt der sinnlich konkrete Erfahrungsausschnitt.«<sup>13</sup>

Im Ergebnis trägt der Neue Realismus, wie er sich hier programmatisch darstellt, also nicht nur antiexistenzialistische, sondern geradezu antirealistische Züge: Gerade weil er nicht im traditionellen Sinne realistisch operiert, also die bekannten Bedeutungen der Dinge in Form kultureller Codes automatisiert, soll er in der Lage sein, Konstellationen von Wirklichkeit als personal synthetisierte Oberflächenphänomene in neuer, anti-bürgerlicher Weise zu beschreiben. Dieser referentielle Skopus rechtfertigt es hier, im Unterschied zu modernistischen Textverfahren, überhaupt noch von Realismus zu sprechen. Beschreibung, und das heißt: metonymische Repräsentation von Wirklichkeit bleibt der Anspruch. Es geht um Oberfläche, und nicht – wie Höllerer insinuiert – um metaphorische Verwandlung und neue Tiefe. Und es geht primär um Diegetisches, um Dinge, nicht um Worte; die Gesichtszüge in dem Beispieltext von Robbe-Grillet bedeuten nichts (mehr), aber sie sind unzweifelhaft in der erzählten Welt da.

Dabei wird allerdings jenes Basisproblem eines jeden Realismus nicht mehr mitreflektiert, das schon die Poetischen Realisten des 19. Jahrhunderts umtrieb und das ja auch Roland Barthes im *Nouveau Roman* nur aufgeschoben, nicht aber schon gelöst sah, »das Problem der Bedeutung oder der Nichtbedeutung der Oberfläche.«<sup>14</sup> Der »reine Gegenstand« könne, so Barthes, »in keiner Art ein Element des endgültigen Realismus sein, denn der Realismus ist hauptsächlich Bedeutung.« Barthes' Utopie »einer Literatur, die sich vollständig von den Normen der bürgerlichen Beschreibung befreit, ohne aufzuhören, alle Schichten der Wirklichkeit mit richtigen Bedeutungen auszustatten«<sup>15</sup> (was immer diese »richtigen Bedeutungen« am Ende sein mögen), steht denn auch eher in der Tradition der historischen Avantgarden.

---

12 Rolf Dieter Brinkmann [1962]: [Kommentar zu *In der Grube*]. Zit. n. R.D.B.: Erzählungen. [Reinbek] 1985, S. 408f.

13 Wellershoff: *Neuer Realismus*, S. 22.

14 Barthes: *Probleme des literarischen Realismus*, S. 306.

15 Barthes: *Probleme des literarischen Realismus*, S. 306f.

Mit Blick auf die literarische Praxis Brinkmanns bleibt die Frage nach der »Bedeutung oder der Nichtbedeutung der Oberfläche« aber denkbar virulent. Wird hier mit dem ›vorschnellen Sinnbedürfnis‹ gleich das literarische Sinnbedürfnis als solches verabschiedet? Oder was wäre die Alternative? Zu untersuchen ist, wie diese programmatische Leerstelle des Neuen Realismus in Brinkmanns Prosa gefüllt wird.

## IV

Auch *In der Grube* betont ostinativ die Gleichgültigkeit der erzählten Dinge und Handlungen, und nicht nur im Kommentar. Dem Alleinreisenden, der in seiner Vaterstadt spontan die Zugfahrt unterbricht<sup>16</sup> und aus dessen Sicht, mal hetero-, mal homodiegetisch erzählt wird, ist alles gleichgültig: »das war ihm auch gleich gewesen« (7),<sup>17</sup> »ohne daß er viel darauf gegeben hatte«, »gleichgültig« (8) – gleich die ersten Seiten sind von solchen Stellen durchzogen, und das hält sich durch bis zum Ende des Textes, wo es in dichter Folge etwa heißt: »er hatte auch erkannt, daß alle Handlungen nur Häufigkeitsgrade von Gleichgültigkeiten waren« (62), »es trieb hin, nichts, einfach das nur, trieb weiter [...] wohin, gleichgültig, gleichgültig wohin, untergegangen, sackte ab in ihm, jeder Mensch war gleich, jede Herrschaft gleich, jeder Tod« (63); oder auch:

daß ein Grashalm war und daß der Grashalm war, einzigartig, es blieb sich gleich, alles blieb sich gleich, wie alles und jedes sich gleich geblieben war, und niemals hatte der Apfelbaum geblüht, weiß gegen den Himmel (62f.)<sup>18</sup>

Das liest sich zunächst wie eine perfekte Umsetzung von Robbe-Grilletts »Realismus des Hierseins«: Die Gegenstände sind da, bedeuten aber nichts. Allerdings geht Brinkmann hier ausdrücklich über diese Kontingenzbehauptung hinaus, indem er auch die Tatsache des

---

16 Vgl. Thomas Mann: *Der Kleiderschrank*.

17 Rolf Dieter Brinkmann: *In der Grube* [1962]. In: Brinkmann: *Erzählungen*, S. 7-67 (Seitenangaben aus dieser Ausgabe in runden Klammern im Haupttext).

18 Der Grashalm könnte auch eine intertextuelle Assoziation zu Walt Whitmans *Leaves of Grass* aufrufen.



Daseins selbst, die Robbe-Grillet noch gefeiert hatte (Barthes erinnert in dem Zusammenhang sogar an »das heideggersche Da-sein«<sup>19</sup>), für gleichgültig erklärt. Der Restrealismus, der hier am Werk ist, verdeckt freilich, dass dabei stets eine doppelte Kontingenz nachzuweisen wäre. Innerhalb der Diegese ist es der Protagonist, dem alle Dinge gleichgültig sind. Da die Erzählung aber ausdrücklich dazu dienen soll, sich »mit Assoziationen, mit Bildern und Wortreihen dem jeweiligen Zustand der Person an[zu]nähern«<sup>20</sup>, Textverfahren und personaler Zustand also quasi aufeinander abbildbar sein sollen, müssten sich die Dinge, die dem Protagonisten gleichgültig sind, auch im Arrangement des Textes selbst als kontingent erweisen.

Hier aber sind erste Zweifel angebracht. Schon der streng symmetrische Aufbau des Textes weist ja bestimmten diegetischen Elementen eine strukturelle Bedeutung zu, die man mit Jakobson als poetische bezeichnen müsste: Vom Bahnhof und seinem Klo geht der Weg über den Vorplatz in ein Café – erzählt in sechs Abschnitten mit strengem Wechsel von dritter (3) und erster (1) Person (vgl. Abb. 1). Das Mittagessen im Stehbüffet repräsentiert eine kursiv gesetzte Mittelpassage ohne Satzzeichen (M), es folgt der Rückweg zum Bahnhofsklo (erneut im strengem Wechsel von homo- und heterodiegetischer Narration). Nun könnte man natürlich genau diese Symmetrie als Strategie der Vergleichgültigung lesen – schließlich ist das Bahnhofsklo ein Ort von geradezu plakativer Profanität; der Ich/Er-Wechsel scheint keine erkennbare Funktion zu erfüllen, der Weg endet, ähnlich wie das Schachspiel in Becketts *Murphy*, wie er begonnen hat – geschehen ist nichts.

Aber ist das wirklich so? Wenn das Dasein des Grashalms gleichgültig ist, lässt sich, so behauptet unser Zitat, auch das Blühen des Apfelbaums leugnen. Der blühende Apfelbaum ist jedoch an dieser Stelle des Textes bereits erheblich mit Bedeutung angereichert. Er steht im elterlichen Garten, verbindet sich mit Vater und Kindheit und war nicht zuletzt der Anlass, spontan den Zug zu verlassen. Des weiteren assoziiert man hier den fruchttragenden Apfelbaum auf dem Cranach-Druck *Madonna mit dem Apfelbaum* über dem elterlichen Bett, dessen Äpfel in der Erinnerung mit Erotik, die Grashalme aber mit Bedrohung aufgeladen sind:

---

19 Barthes: Probleme des literarischen Realismus, S. 306.

20 Brinkmann: Kommentar, S. 409.

ein fettes Kind, eine fette Frau, Muttergottes, und ganz spitz, messerscharf sprossen die Gräser daneben, aber die Äpfel rosig, Goldäpfel, fleischrosig, mit einem Hauch Geilheit darüber, das sah ich vor mir (55).

Der Textausschnitt widersetzt sich also – im Gegensatz zu dem, was er selbst behauptet – mitnichten einem hermeneutischen Sinnbedürfnis, er ist kein bisschen kontingent, sondern im Gegenteil mit Bedeutung gesättigt: mit poetischer Bedeutung durch die Responsionsstrukturen im Text, mit intertextueller Bedeutung durch den Verweis auf Kunst, und nicht zuletzt mit psychologischer Bedeutung für den Protagonisten bis hin zur Motivation seiner Handlung (Aussteigen), die noch dazu die initiale Handlung für den Erzähltext ist.

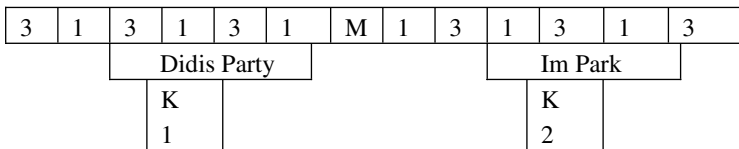


Abb. 1

Ein Erzähltext sollte *In der Grube* nach dem erklärten Willen des Autors zwar gar nicht sein, der Textbefund sagt jedoch auch hier etwas anderes: So banal die Handlung in der Erzählgegenwart zunächst auch scheinen und so komplex sie erzählt sein mag, sie bleibt doch eine lineare, raum-zeitlich situierbare Handlung. Sie beginnt auf dem Bahnsteig, dann erst folgt die Episode auf dem Bahnhofsklo, auf dem die Geschichte dann wieder endet – diese leichte initiale Überständigkeit des Bahnsteigs verweist auf eine zweite, vorzeitige Handlung – die jugendliche Liebesgeschichte mit Manon. Mehrfach wird betont, dass diese nicht wie versprochen auf dem Bahnsteig aufgetaucht war, als der Protagonist vor Jahren die Stadt verlassen hatte. Zwei Episoden mit Manon werden ausführlich in Rückblicken erzählt: eine Begegnung am Rande einer Party im Fahrradschuppen im ersten Teil, eine Begegnung im Park im zweiten Teil. Im Unterschied zur Gegenwarts-handlung sind diese Begegnungen nun keineswegs banal und alltäglich – Liebe paart sich hier mit realer und/oder phantasierter Gewalt. Der erste Teil (Didis Party) endet damit, dass der Protagonist Manon ins Gesicht schlägt, bis ihre Nase blutet, im zweiten Teil (Im Park) springt

er sie an, um sie zu erwürgen.<sup>21</sup> Und damit nicht genug: Hinter den beiden erinnerten Jugendepisoden liegt noch jeweils eine Episode der Kindheit: Im ersten Teil werden – in Ich-Form – grausame Kinderspiele erinnert, bei denen Jungen und Mädchen gefesselt und gequält wurden (K1), im zweiten Teil erinnert sich dann der Protagonist selbst – in Er-Form –, Opfer eines solchen Spiels geworden zu sein (K2):

vielleicht hatte man ihn beim Spielen wirklich in eine der vielen Gruben geworfen, als sie Indianer oder Krieg gespielt hatten, und der Traum hatte sich abgelagert [...], während er neben ihr herging, sah er sich in der Grube, in die hinein man ihn geworfen hatte, und sie hatten ihn zugeschaufelt mit Schotter (60).

Es ist also nicht einfach so, dass, wie Selg meint, die Überschrift *In der Grube* »nicht wörtlich zu nehmen ist, sondern metaphorisch«.<sup>22</sup> Der metaphorisch so bezeichnete Zustand geht vielmehr metonymisch – und also realistisch motiviert – auf ein negatives Kindheitserlebnis zurück, das schon die Liebesfähigkeit des Jugendlichen belastet hatte. Und die jugendliche Flucht – zweite Erzählebene – erweist sich nach Ausweis der Erzählgegenwart als letztlich gescheitert: »ich war einfach fortgefahren, was mir als einziges zu tun übrig blieb, aus der Grube herauszukriechen, wie ich mir eingebildet hatte, und doch war ich nicht herausgekommen« (65).

## V

Es ergibt sich somit aus der raffinierten Architektur von Brinkmanns Prosa-Debüt nicht nur eine dichte, widerständige Verweis- und Beschreibungstextur, es ergibt sich auch eine durch und durch motivierte Erzählung. Genauer gesagt: Die Subtexte aus Kindheit und Jugend motivieren eben jene Gleichgültigkeit, die als »Zustand der Person«

21 Der Name der Freundin, ›Manon‹, hat klangliche Ähnlichkeit mit ›Madonna‹, überdies ließe sich darin die Verneinung der Mutter erkennen (Ma-non). Eine literarische Vorgängerfigur dieses Namens findet sich in Henry Millers *Plexus*.

22 Olaf Selg: Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel: Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann. Aachen 2001, S. 146.

explizit die Erzählgegenwart dominiert. Der Protagonist wird bei der Rückkehr in seine Vaterstadt also durchaus in eine existenzielle Grenzsituation geführt – mag er sich im ersten Teil noch als unbeteiligter Flaneur empfinden, der den männlichen Spaziergängern auf den Macke-Reproduktionen im Café korrespondiert, der Text weiß es besser: Im zweiten Teil tritt an deren Systemstelle eben das kastrationsgefährdete Kind auf dem Cranach-Bild, »das kindliche Geschlecht hinter den feingliedrigen Frauenfingern verborgen, sonst fett, scharfe Sensengräser.« (55) Dass der Protagonist bei alledem nichts fühlt, dass er, wie es im Kommentar Brinkmanns heißt, »weder negativ noch positiv ist, sondern sich in einer Mittellage verhält wie in einem Starrkrampf«,<sup>23</sup> diese Indifferenz ist selbst durchaus bedeutsam. Sie entspricht zugleich der programmatischen Haltung des Neuen Realismus und präsentiert sich intradiegetisch als das traurige Ergebnis einer traumatischen Kindheit und Jugend.

Es liegt hier also, um es einmal zuzuspitzen, eine Erzählung vor, die keine sein will, die in der Erzählgegenwart möglichst gewöhnliche Handlungen und Oberflächen präsentiert, die ausdrücklich nichts bedeuten sollen und deren Gleichgültigkeit ständig betont wird. All dies ist fokalisiert durch einen Protagonisten, der sich »wie in einem Starrkrampf« befindet, in »einer wachen Ohnmacht«, die jede Aufladung des Erlebten mit Bedeutung zusätzlich verhindern soll. Das entspricht auf den ersten Blick durchaus dem Programm Robbe-Grilletts, der das Prinzip eines solchen Oberflächenrealismus am Muster des Kriminalromans verdeutlicht hatte: Alle Indizien scheinen zunächst »eine Erklärung hervorzurufen [...], man glaubt, alles wird sich in einem banalen Kreis von Ursachen und Folgen lösen, von Absichten und Zufällen«, dann aber verselbständigen sich die Indizien gegenüber jeder möglichen Bedeutung und haben am Ende »nur eine zuverlässige greifbare Eigenschaft, jene >da< zu sein. Und so geht es mit der Welt in der Dichtung«.<sup>24</sup>

Auch der Protagonist von *In der Grube* führt die ganze Zeit über einen noch nicht zu Ende gelesenen Kriminalroman in seiner Aktentasche mit sich; die letzten Worte der Erzählung lauten »den Kriminalroman zu Ende lesen« (67). Nimmt man dies als Indiz für ein Indizienparadigma, so wird man, wie bereits angedeutet, von Beginn an fün-

---

23 Brinkmann: Kommentar, S. 409.

24 Robbe-Grillet: Für eine Realismus des Hierseins, S. 317f.

dig. Die vermeintlich kontingenten Dinge werden dem, der zu lesen versteht, überaus zeichenhaft; der vermeintliche ›Realismus des Hier-seins‹ entpuppt sich als ein ›Realismus des Schonmal-hier-gewesen-Seins‹. Von einer »Gleichgültigkeit der Stadt«<sup>25</sup> kann dann überhaupt keine mehr Rede sein – vielmehr handelt es sich um vermintes Gelände, in dem jeder Schritt Erinnerungsassoziationen auslöst. Der Apfelbaum verweist auf das Elternhaus, der Bahnsteig auf Manons Abwesenheit, die Klofrau auf die Mutter. Was der sozusagen künstlich in einen Zustand des Nicht-Begreifens versetzte Protagonist für Zufall hält und was deshalb, wie bei Robbe-Grillet, seiner Deutung entgeht, erkennt der Leser als psychologische und kompositorische Notwendigkeit. Glaubt der Erzähler, »daß es auch mit Manon nur eine von vielen Gleichgültigkeiten war [...], aber wie dachte ich an Manon. Ich wußte es nicht. Ich hatte etwas übersprungen. Ihr Name war mir mit den anderen zufällig wieder aufgestoßen« (17), so kann der Leser aufgrund der Erinnerungsfetzen das Übersprungene rekonstruieren. Die Manon-Episoden verlieren ihre vermeintliche Gleichgültigkeit und Zufälligkeit und entfalten tiefenstrukturelle Bedeutsamkeit.

Sofern man nur den Kriminalroman zu Ende liest, wird also die gewollte, programmatisch positive Gleichgültigkeit der Erzählinstanz als defizitärer, aber überaus bedeutsamer Zustand entlarvt, der aus unbewältigten Kindheits- und Jugenderlebnissen herrührt. Oder noch einmal anders formuliert: Der Neue Realismus gelingt Brinkmann nur um den Preis einer künstlichen Verschleierung der dichten – um nicht zu sagen: dicken – Semantik seiner Prosa, einer Verschleierung, die sowohl im Kommentar als auch auf der Erzähloberfläche aktiv betrieben wird. Ihr Medium ist die »Person«, der als Reflektor oder Ich-Erzähler Beschreibung und (Nicht-)Deutung der Diegese überantwortet werden. Kein Wunder, dass diese Person in ihrem konstitutiven »Starrkrampf« oder »Wachtraum« notorisch schlecht gelaunt ist. Nicht nur darf ihr ja sozusagen systembedingt nichts und niemand etwas bedeuten, sie hat geradezu die undankbare Aufgabe, Bedeutung allzeit aktiv zu leugnen.

Das hat nebenbei Konsequenzen auch für den Pop-Vektor, den Brinkmanns Oberflächen-Realismus ja bekanntlich ebenfalls aufweist. Seine Prosa beerbt, so Heinz Drügh, die »avantgardistischen Beschreibungsexerziten [...] und läßt diese, wieder stärker realistisch orien-

---

25 Brinkmann: Kommentar, S. 408.

tiert, mit den Dingen des popkulturellen Alltags auf.«<sup>26</sup> Das liest sich dann so:

während Didi und die anderen unten im Keller weitergetrunken hatten, auch getanzt hatten, nicht eigentlich tanzend, [...] lachend, redeten, die Kerzen, die auf den Regalen in den Flaschenhälsen staken, tropften, Schallplatten, immer Art Blackey [sic!] and His Jazzmessengers, Hardbob, der Bluestrain, keine Rührung, aber beim Tanzen bewegte man sich nicht viel, trat auf der Stelle, oder sie hatten in den Ecken gegessen, Saxophone, Trommelpredigten, schwarzer Jazz, Bocksprünge, tranken Bier aus Flaschen, Rotwein, der nicht viel gekostet hatte, was alles gar nicht so wüst war, [...] da hatte er mit Manon im Bretterstall auf dem dorthin abgestellten wackeligen Tisch gegessen. (25f.)

Brinkmanns personales Erzählmedium dient hier auch als realistische Lizenz: Die widerständige Textur ist diegetisch als ›stream of consciousness‹ referentialisiert,<sup>27</sup> und da dieser Erinnerungsstrom den Zustand eines jungen Mannes fixiert, können, ja müssen Elemente der Jugendkultur darin auftauchen. Sogleich tritt aber wieder das neorealistische *cave* in Kraft: Auch diese Elemente, hier der Jazz, später der Pop, dürfen ja im Kontext eines Oberflächen-Realismus nichts bedeuten. Ihre radikal neue, energetische kulturelle Bedeutung, die Brinkmann ja nicht fremd war, kann in seiner Prosa letztlich nicht gestaltet werden (»keine Rührung«). Der Protagonist verlässt die Party, um seinem Sozialtrauma im Schuppen nebenan ein neues Kapitel hinzuzufügen. Statt der Jazz Messenger schreien dann bedeutungsvoll die Katzen (deren Sexualakt aufgrund von Widerhaken am Penis bekanntlich besonders schmerzhaft ist). Drügh fragt, ob in solchen Texten nicht »die ästhetische Geste das unmittelbar Vergnügliche des Pop deutlich übertrifft.«<sup>28</sup> Das ist freundlich formuliert. Man könnte auch sagen: die historische Chance, sich durch Pop aus der Grube eines wie auch immer Neuen Realismus zu befreien, wird nicht ergriffen. Das produziert, wie gesagt, schlechte Laune. In der Logik des Verfahrens bleibt letztlich nur die Schimpf- und Nörgeltirade übrig, um Gegenwarts-

---

26 Heinz Drügh: *Taping it all. Überlegungen zum Realismus der Popliteratur bei Rolf Dieter Brinkmann und Rainald Goetz*. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 48 (2005), S. 156.

27 Brinkmann: *Kommentar*, S. 408.

28 Drügh: *Taping it all*, S. 155.

kultur zumindest im Zeichen des Negativen in den Text zu holen, wie später beispielsweise in der langen Marken- und Medienbeschimpfung in *Keiner weiß mehr*.

## VI

Die Geschichte des Realismus nach der emphatischen Moderne ist eine Erfolgsgeschichte, und doch erweist sich dieser Erfolg im Einzelfall stets als problematisch, so auch hier. Wenn ein Neuer Realismus nach Vézelay realistische Schreibweisen mit einer Wiederholung der Moderne verbinden will, Referentialität mit Deautomatisierung, dann ist das ein anspruchsvolles Unternehmen. In der Praxis, so scheint mir, bleibt das Problem der Semantik, »der Bedeutung oder der Nichtbedeutung der Oberfläche« ungelöst. Wo Oberflächen tatsächlich als solche bedeutend werden, könnte im Horizont der 1960er Jahre vielleicht Pop herauskommen – bei Brinkmann aber werden die Gleichgültigkeitsbehauptungen im Discours letztlich durch jene narrativen Hintergrundstrukturen widerlegt, deren »Realismus der Tiefe« man eigentlich überwunden zu haben glaubte. Das Medium der realistischen Erzählung von jenen Bedeutsamkeitsmomenten zu entkoppeln, die ihm seit dem 19. Jahrhundert zueigen sind, erweist sich einmal mehr als schwieriger als gedacht.

