

HANS-EDWIN FRIEDRICH

"Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau" Goethe und Rom in Rolf Dieter Brinkmanns *Rom*, *Blicke*

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Dieter Ahrens (Hg.): Räume der Geschichte: Deutsch-Römisches vom 18. bis 20. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Städtischen Museums Simeonstift Trier zum Deutschen Historikertag Trier 1986. 26. September - 9. November 1986. Trier: Spee 1986, S. 143-156.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/friedrich_brinkmann.pdf Eingestellt am 16.07.2004

Autor

PD Dr. Hans-Edwin Friedrich Ludwig-Maximilians-Universität München Institut für Deutsche Philologie Schellingstr. 3 80799 München

Emailadresse: <he.friedrich@lrz.uni-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Hans-Edwin Friedrich: "Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau". Goethe und Rom in Rolf Dieter Brinkmanns *Rom*, *Blicke* (16.07.2004). In: Goethezeitportal. URL:

http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/friedrich_brinkmann.pdf (Datum Ihres letzten Besuches).

HANS-EDWIN FRIEDRICH

"Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau" Goethe und Rom in Rolf Dieter Brinkmanns Rom, Blicke

I

[143] Als Johann Wolfgang Goethe sich am 3. September 1786, früh drei Uhr, aus Karlsbad fortstahl¹, um nach Italien aufzubrechen, holte er etwas nach, das er nach dem Willen seines Vaters schon früher hätte unternehmen sollen. Die Italienreise gehörte im 18. Jahrhundert als Kavalierstour zum festen Bestand der vornehmen Erziehung. Schon Johann Caspar Goethe hatte diese unter anderem aus der Tradition der Pilgerreisen des Mittelalters entstandene Tour unternommen², und der Romaufenthalt Winckelmanns verschaffte ihr einen erneuten Popularitätsschub³. So war es kaum verwunderlich, daß Goethe in Italien eine größere deutsche Künstlerkolonie vorfand, deren Mitglieder, unter ihnen Tischbein, er kennenlernte. Von den bekannteren Schriftstellern seiner Zeit war er bei weitem nicht der einzige Rombesucher; Lessing, Herder, Karl Philipp Moritz, Johann Gottfried Seume und andere machten ebenfalls eine solche Reise⁴.

Für die Nachwelt im 19. Jahrhundert war es vor allem Goethe, dessen *Italienische Reise* traditionsbildend wirkte. Die Kavalierstour des 18. Jahrhunderts fand im folgenden Säkulum ihren Nachfolger in der Bildungsreise, die für das deutsche Bürgertum obligatorisch wurde. Den Druck, den dieser Anspruch von Bildung für die Reisenden mitunter erzeugen konnte, illustriert die von Theodor Fontane beschriebene Hochzeitsreise der Effi Briest:

[...] Karten trafen nun täglich ein, aus Innsbruck, aus Verona, aus Vicenza, aus Padua, eine jede fing an: "Wir haben heute vormittag die hiesige berühmte Galerie besucht", oder wenn es nicht die Galerie war, so war es eine Arena oder irgendeine Kirche "Santa Maria" mit einem Zunamen. Aus Padua kam, zugleich mit der Karte, noch ein wirklicher Brief. "Gestern waren wir in Vicenza. Vicenza muß man sehen wegen des Palladio; Geert sagte mir, daß in ihm alles Moderne wurzele. Natürlich nur in bezug auf Baukunst [...] Ich habe noch immer das Ziehen in den Fü-

Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München 10. Auflage 1981; Band 11, S. 9. Künftig zitiert als "HA XI".

Vgl. Johann Caspar Goethe, Viaggio in Italia a cura e von introduzione di Arturo Farinelli,
2 Bde., Rom 1932-1933, Dt.: Reise nach Italien, München 1986.

Vgl. dazu Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600-1900. Katalog der Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums, bearb. von Dorothea Kuhn, Stuttgart 1966.

Karl Philipp Moritz, Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786-88; Johann Gott-fried Seume, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802, Nördlingen 1984; vgl. außerdem die Bibliographie in HA XI, S. 720-723.

ßen, und das Nachschlagen und das lange Stehen vor den Bildern strengt mich an. Aber es muß ja sein. Ich freue mich sehr auf Venedig"⁵.

1972 fuhr Rolf Dieter Brinkmann als verspäteter Bildungsreisender⁶ nach Italien, wenn auch keine Bildungsreise oder Kavalierstour, sondern ein Stipendium der Villa Massimo Ursache dieser Fahrt war. Wirtschaftliche Gründe brachten in nach Rom, keine Kreativitätskrise wie im Falle seines berühmtesten Vorgängers. Dennoch wurden im Verlauf seiner Reise Rom und Olevano Romano zu Orten der Neuorientierung für ihn.⁷ Brinkmann war sich seines Vorgängers aus Weimar sehr wohl bewußt, gleichwohl fuhr er nicht auf dessen Spuren wandelnd. Der literarische Ertrag dieser Fahrt waren das Tagebuchund Briefkonvolut *Rom, Blicke*, Tagebuchauszüge, die unter dem Titel *Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom World's End* als Villa Massimo Druck erschienen, Essays und Lyrik, die in den Gedichtband *Westwärts 1 & 2* aufgenommen wurden⁸.

Unmittelbaren Niederschlag fand die Romreise in *Rom, Blicke*, das erst posthum als Nachlaßwerk des 1975 in London verunglückten Brinkmann [144] veröffentlicht wurde. Bei der Textvorlage handelt es sich um zwei noch vom Autor selbst bearbeitete Hefte und eine Mappe mit losen Blättern, die bereits zur weiteren Verarbeitung vorgesehen war⁹. *Rom, Blicke* ist kein abgeschlossenes Werk, sondern Fragment, und es enthält Briefe - in denen in Tagebuchform von Beobachtungen, Impressionen, essayhaften Reflexionen, Kollegenbeschimpfungen, Beschreibungen erotischer Phantasien und ähnlichem die Rede ist - Postkarten, Pläne, Fundmaterialien, Auszüge aus gelesenen Texten, Quittungen, Fotografien und einem Brief Hermann Peter Piwitts. So ist eine riesige Collage entstanden, eine Form, in der Brinkmann unter dem Einfluß der amerikanischen Cut-Up-Prosa, wie sie beispielsweise William S. Burroughs schrieb, seit der Mitte der sechziger Jahre seine Texte häufiger verfaßte¹⁰.

Theodor Fontane, Sämtliche Werke. Romane, Erzählungen, Gedichte, Bd. 4, München 1963, S. 41.

Vgl. Hannelore Schlaffer, Antiker Form sich nähernd. Rolf Dieter Brinkmanns Hymne auf einen italienischen Platz, in: Neue Rundschau 97, 1986, H. 1, S. 41-48; hier S. 43.

Vgl. Holger Schenk, Das Kunstverständnis in den späten Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Frankfurt am Main 1986.

Rolf Dieter Brinkmann, Rom, Blicke, Reinbek 1979; ders., Aus dem Notizbuch 1972,1973 Rom World's End, Texte & Bilder, in: ders., Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Essays Hörspiele Fotos Collagen 1964-1974, Reinbek 1982, ders., Westwärts 1 & 2, Reinbek 1975.

⁹ Vgl. Rom, Blicke, S. 451.

Vgl. Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla, ACID. Neue amerikanische Szene, Darmstadt 1969. In dieser Anthologie hatten die beiden Herausgeber Cut-Up-Texte von Mary Beach, William S. Burroughs und anderen abgedruckt. Die Methode des Cut-Up basiert auf einer Collage zufälliger Stellen verschiedener ausgesuchter Texte. Die Erstellung von Cut-Up-Texten weist Ähnlichkeiten mit der Écriture automatique der Surrealisten auf. Bei Rolf Dieter Brinkmanns eigener poetischer Produktion wird in Burroughs' Nachfolge diese Methode zur möglichst authentischen Wiedergabe von Wahrnehmungen verwendet, und damit die ursprüngliche Methode modifiziert. Zu Brinkmanns Burroughs-Rezeption vgl. Dieter Wellershoff, Destruktion als Befreiungsversuch. Über Rolf Dieter Brinkmann, in: ders., Das Verschwinden im Bild. Essays. Köln 1980, S. 150-165; hier besonders S. 160-163.

Brinkmanns Wille, neben dem collagierten Fremdmaterial ausschließlich als Individuum, ohne objektivierende Form oder sprachliche Stilisierung, zu Wort zu kommen, prägt den Charakter dieses Romtagebuchs, das sich der Tradition der Italienreiseliteratur nicht ohne weiteres einfügen läßt, in entscheidender Weise. Es unterscheidet sich darin auch von Goethes Italienischer Reise, der es in der Konzeption durchaus vergleichbar ist. Die Texte sind nicht in herkömmlicher Weise überarbeitet, so daß neben wichtigen Äußerungen auch kuriose Beobachtungen oder Nebensächlichkeiten stehen blieben und nicht getilgt wurden¹¹. Als das Buch 1979 erschien, waren besonders seine Schimpftiraden über Kollegen und als menschenverachtend angesehene Beschreibungen Ursache heftiger Reaktionen, wobei die fast idyllisch anmutende Privatheit etwa der Passagen voller Liebessehnsucht an seine Frau und Äußerungen über seinen behinderten Sohn eher übergangen wurde¹². Besonders die Angegriffenen, darunter bisherige Wegstreiter Brinkmanns, äußerten den Verdacht, daß aus dem ursprünglich eher links orientierten Pop-Rebellen ein Faschist geworden sei, wie dies insbesondere Hermann Peter Piwitt, der ihn einen "D'Annunzio aus Vechta" schalt, und Michael Zeller taten. Hinter dieser radikalen Absage an die bisherigen Weggefährten wurde das Bedürfnis einer Neuorientierung Brinkmanns deutlich, die im Antwortbrief an Hermann Peter Piwitt ausführlich begründet wird¹⁴.

II

Die Suche nach Vorbildern und Orientierungspunkten führt auch in die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts hinein. Neben den Zeitgenossen Hans Henny Jahnn, Arno Schmidt, Gottfried Benn nennt Brinkmann einige ältere Autoren, auf die er sich bezieht. Es sind dies Karl Philipp Moritz, Jean Paul, Christoph Martin Wieland, Johann Gottfried Herder und - dies ist sicher der ungewöhnlichste Name - Johannes von Müller. Dieser Versuch einer 'anderen' Ka-

Es gab, wie die Herausgeber angeben, Kürzungen aus juristischen Gründen. Vgl. Rom, Blicke, S. 451.

Vgl. Hermann Peter Piwitt, Rauschhafte Augenblicke, in: Der Spiegel 1979, H. 38, S. 255.
Vgl. den in Rom, Blicke abgedruckten Brief von Piwitt, Rom, Blicke S. 261, 263, 265, 267; und in verschärfter Form in Hermann Peter Piwitt, Rauschhafte Augenblicke, a.a.O.; Michael Zeller, Poesie und Pogrom. Zu Rolf Dieter Brinkmanns nachgelassenem Reisetagebuch "Rom, Blicke", in: Merkur 34, 1980, S. 388-393, eine trotz der Äußerung, Brinkmanns Sichtweise sei die eines Faschisten, positive Rezension. Gegenpositionen: Holger Schenk, Das Kunstverständnis in den späteren Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Frankfurt am Main 1986; Uwe Schweikert, Alles ist Kaufhof und nichts mehr Leben. Rolf Dieter Brinkmanns "Rom, Blicke" lesend, in: Rolf Dieter Brinkmann, hg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1981, S. 83-89; Bernd Witte, Vechta. Ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann, in: Rolf Dieter Brinkmann, hg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1981, S. 7-23.

Stellvertretend für diese Überbewertung des provokanten Gestus sei hier verwiesen auf: Hannelore Schlaffer, Der Einzige und die Anderen, Zur Sprache der Verachtung, in: Merkur 37, 1983, S. 844-849. Da wird Brinkmann der "Unverfrorenheit" (S. 845) geziehen, sein Buch als das "umfassende Glaubensbekenntnis zur neuen 'Poesie der Verachtung'" (S. 844) interpretiert und schließlich wird er gar beschuldigt, sich eines 'verbalen Terrorismus' (S. 845) zu befleißigen.

nonbildung verweist deutlich auf die Anregung durch Arno Schmidt, in dessen Literaturessays genau diese Namen in polemischer Absicht der herkömmlichen Tradition, deren exponiertester Vertreter Goethe ist, gegenübergestellt werden.¹⁵

Direkte Bezüge zu Goethe kommen eher selten vor. Die 'schöne deutsche Literatur'. 16 ist eine Literatur, in der sein Name nicht erscheint. Wo Brinkmann auf ihn Bezug nimmt, tut er es eher vordergründig: "Vorbei an Kirchen, Steinen, Plätzen, Autos, Straßen: Trastevere heißt das Viertel, und irgendwo hat auch Göthe gelebt, als er sich aufhielt in Rom." 17 Diese lakonische Bemerkung deutet an, auf welche Weise dem Italienreisenden Brinkmann sein Vorgänger gegenwär [145] tig war. Goethe hat eben 'irgendwo' in Rom seine Spuren hinterlassen, sein Schatten ist nicht zu übersehen. Er ist als Repräsentant einer 'offiziellen' Tradition wichtig, und es ist vor allem ein berühmtes Zitat aus der *Italienischen Reise*, dessen sich Brinkmann immer wieder entsinnt:

Als ich [in Rom] aus dem Zug gestiegen war und an der langen Reihe Wagen entlangging zur Halle hin, verlängerte sich wieder der Eindruck einer schmutzigen Verwahrlosung beträchtlich, wieder überall Zerfall, eine latente Verwahrlosung des Lebens, die sich in der riesigen Menge der winzigen Einzelheiten zeigt - und vielleicht hatte ich immer noch Reste einer alten Vorstellung in mir, daß eine Weltstadt wie Rom funkelnd sein würde, bizarr, blendend und auch gefährlich für die Sinne - eben ein wirbelnder Tagtraum und voll rasanter Betriebsamkeit, statt dessen war da ein grauer Zug erschlaffter Reisender [...] "Auch ich in Arkadien!" hat Göthe geschrieben, als er nach Italien fuhr. Inzwischen ist dieses Arkadien ganz schön runtergekommen und zu einer Art Vorhölle geworden 18.

Das Motto der *Italienischen Reise* ist der Kristallisationspunkt, an dem sich Brinkmanns Gedanken immer wieder niederschlagen. Dem Goetheschen Motto liegt bereits ein Topos der Romliteratur zugrunde, der bis auf das antike "et in Arcadia ego" zurück reicht. Aus der Wahl eines solchen Mottos lassen sich Rückschlüsse auf die Perspektive des Autors ziehen. Arkadien ist eine Ideallandschaft, die Goethe in Italien vorfinden wollte und auch vorgefunden hat. Brinkmann bekennt an späterer Stelle, daß er "dachte, daß Rom die letzte größere westliche Hauptstadt sein könnte"¹⁹, die er besuchte, aber diese Vorstellung verwirklicht sich nicht. Das paradiesische Arkadien Goethes erscheint ihm als eine Vorhölle, und damit hat 'Arkadien' seine Unschuld verloren.

Vgl. dazu die folgenden Radioessays von Arno Schmidt: Zu Wieland: "Wieland, oder Die Prosaformen", in: Dya na Sore. Gespräche in einer Bibliothek, Karlsruhe 1958, S. 230-275. Zu Moritz: "Die Schreckensmänner. Karl Philipp Moritz zum 200. Geburtstag", ebenda, S. 356-390. Zu Herder: "Herder, oder Vom Primzahlmenschen", in: Belphegor. Nachrichten von Büchern und Menschen, Karlsruhe 1961, S. 58-113. Zu Müller: "Müller oder Vom Gehirntier", ebenda, S. 114-178. In Rom, Blicke, S. 159ff. sind Ausschnitte aus "Massenbach/Historische Revue", ebenda, S. 310-453 in mehreren Collagen verarbeitet.

¹⁶ Vgl. Rom, Blicke, S. 346.

¹⁷ Rom, Blicke, S. 194.

¹⁸ Rom, Blicke, S. 16.

¹⁹ Rom, Blicke, S. 245.

Brinkmann hat seine Romniederschriften mit einem anderen Motto versehen: "Träume, diese Blutergüsse der Seele." Dieses dem Roman *Fluß ohne Ufer* von Hans Henny Jahnn entstammende Zitat verdeutlicht seine Perspektive. Die Bedeutung der Träume für die Psyche ist der der Blutergüsse für den Leib gleichgesetzt. Träume sind mithin Zeichen eines von außen zugefügten seelischen Schmerzes, aber auch Zeichen eines Heilungsprozesses. Diese Träume findet Brinkmann nicht in Italien - so, wie er etwa erwartete, Rom werde ein 'wirbelnder Tagtraum' sein - und Rom wird in diesem Sinne kein utopischer Ort für ihn.

Ähnliche Beweggründe hatten auch Goethe seinerzeit nach Italien getrieben: "Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man Theilweise in und auswendig kennt", hatte er am 1. November 1786 an den Freundeskreis in Weimar geschrieben. Die Bewußtseinslage beider Reisender ist durchaus vergleichbar; Brinkmann aber hat, da die Wunschlandschaft Arkadien de facto nicht in Italien liegt, daraus die Konsequenz gezogen, eine 'andere' Italienische Reise zu schreiben.

Diese Anknüpfung ist die erste von mehreren, wo dieser explizite Bezug offenliegt. Es gehört zu den Topoi der Italienreiseliteratur, daß die hochgespannten Erwartungen des jeweiligen Rombesuchers sich nicht erfüllen und der Angekommene sich aus Enttäuschung darüber Luft macht. Goethe meinte in einem Brief, daß er "endlich in der Hauptstadt der Welt angekommen"²² sei, weist aber deutlich in der ersten seiner Römischen Elegien auf diese Erfahrung hin: "Ja, es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern, / Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still."²³ Dem entspricht auch das Fazit Brinkmanns, der eine Weltstadt²⁴, einen 'wirbelnden Tagtraum'²⁵ erwartete, aber nur Zerfall und [146] Verwahrlosung feststellen kann: Die Hauptstädte des Westens "gleichen sich, bis auf unwichtige Abweichungen, alle."²⁶ Er verweigert den 'idealen' Blick und überprüft seine Erwartungen an der Realität, die sich ihm darbietet:

Stundenlanges Warten an öffentlichen Stellen, für Briefmarken, für Taxis, die gewöhnlichsten Dinge, Hähnchen rotieren in grauer Bleiluft enger Straßen, Soldaten sitzen direkt vor Auspuffrohren draußen vor den Cafés und blicken leer drein, ständiges Grimassieren südländischen Temperaments, aber die Augen sehen starr

²⁰ Rom, Blicke, S. 5.

Johann Wolfgang Goethe, Weimarer Ausgabe, IV. Abteilung, Bd. 8, S. 37. Vgl. dazu auch Willy Andreas, Goethes Flucht nach Italien, in: DVjs 35, 1961, S. 344-362; Christoph Michel, Goethes italienisches Tagebuch: Dokument einer Lebenskrise, in: Frankfurter Hefte 30, 1975, H. 6, S. 49-62; Klaus Kiefer, Wiedergeburt und neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise, Bonn 1978.

HA XI, S. 125. Im Brief, der der Bearbeitung zugrunde liegt, heißt Rom noch "Hauptstadt der alten Welt". Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Weimarer Ausgabe, IV. Abteilung, Bd. 8, S. 37.

²³ HA I, S. 157.

²⁴ Vgl. Rom, Blicke, S. 245.

²⁵ Vgl. Rom, Blicke, S. 16.

²⁶ Rom, Blicke, S. 245.

aus [...] Straßenszenen, die ein durchgehender Non-Stop-Horror-Film der Sinne und Empfindungen sind. "Auch ich in Arkadien!", Göthe. ²⁷

Bewußt wird bei der Beschreibung der Straßenszenerie nur der oberflächlichen Reizwirkung des Gesehenen Raum gegeben. Die Art der Beschreibung, die jegliche Tiefe meidet und dabei den Eindruck eines 'leblosen' Lebens aus zweiter Hand zutage fördert, mutet brutal an. Damit knüpft Brinkmann formal an die Zeichnungen von Otto Dix, die er später kommentiert, an. In den Blättern der Dix-Ausstellung zeige sich eine "sinnliche Kraft, die [...] ohne Rücksicht auf Geschmack und Moral" zu Werke geht. Die konjugationslose Aneinanderreihung von Betrachtungen ist auf eine phänomenologisch ausgerichtete Weltsicht zurückzuführen, die den Augenblick als eine Totalität verbürgende Instanz begreift:

Jeder kennt den Teil eines Augenblicks, da in einer Unterhaltung ein Teil des Gedankens, den man gerade sagen will, stark lautlos in einem aufleuchtet und zu einer rasch bewegten Szene wird mit Farben, Farbnuancierungen, differenzierten, klaren Bewegungen, einer beziehungsreich geordneten Nähe und Tiefe, in durchgehender, einheitlicher Dynamik verklammert // Jede Einzelheit ist stark & intensiv vorhanden jenseits der Sprachebene / ein Gesamteindruck von dem, was gesagt werden möchte, flammt im Blitzlicht an einem Schnittpunkt auf.²⁹

Diese Wahrnehmung auf der Basis sukzedierender Augenblicke als Versuch der uneingeschränkten Bewahrung von Intensität und Authentizität ist nicht zuletzt geprägt von der Ästhetik des Kinos, wie Brinkmann mit dem Titel seines Essays Der Film in Worten deutlich macht. In der 'Pop-Phase' seines Schaffens formulierte er: "Aufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben, nutzt allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden."³⁰ In der Zeit in Rom sind es vor allem die Gefährdungen durch diese Betonung der Oberfläche, die er feststellen muß: "Die Wahrnehmung durch die Sinne wird durch das Wahrgenommene verstopft, Eindrücke von verwahrlosten Straßen, Häusern, die Fassaden angegriffen, rußig, verstaubt, abbröckelnder Putz überall."31 So nimmt er statt der Wunschlandschaft Arkadien einen 'Non-Stop-Horror-Film der Sinne und Empfindungen' wahr. Dieser Blickwinkel einer Ästhetik der Oberfläche³² grenzt in von Goethe ab, gegen dessen 'ideale' Perspektive auf der Grundlage eines holistischen, symbolhaften Weltbildes er sich mit harschen Worten wendet:

²⁷ Rom, Blicke, S. 33-34.

²⁸ Rom, Blicke, S. 66.

Rolf Dieter Brinkmann, Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans (1970/74), in: Rolf Dieter Brinkmann, Der Film in Worten. Prosa Erzählungen Hörspiele Fotos Collagen 1965.1974, Reinbek 1982, S. 275-295; hier S. 280.

Rolf Dieter Brinkmann, Der Film in Worten, in: Ebenda, S. 233-247; hier S. 225.

Rolf Dieter Brinkmann, Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans (1970/74), in: Ebenda, S. 278-279.

Vgl. Holger Schenk, Das Kunstverständnis in den späteren Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Frankfurt am Main 1986.

Man müßte es wie Goethe machen, der Idiot: alles und jedes gut finden / was der für eine permanente Selbststeigerung gemacht hat, ist unglaublich, sobald man das italienische Tagebuch liest: jeden kleinen Katzenschiß bewundert der und bringt sich damit ins Gerede.³³

Aus der oben angesprochenen Poetik ergibt sich als weitere Konsequenz eine spezifische Sprachauffassung, die Brinkmann von Goethe trennt. Die Verwandlung von Wirklichkeit in Literatur ist für die Bewahrung einer solchen Abfolge von Augenblicken mit einem unweigerlichen, aber notwendig sich einstellenden [147] Verlust an Intensität verbunden, da jene eine zunehmende Abstraktion durch Überführung in ein konventionalisiertes, authentizitätsfernes System bedeutet. Brinkmanns Dichtung ist in dieser Zeit von Sprachskepsis geprägt³⁴. Auch das Moment der Reflexion, welches immer wieder in polemischen Ausfällen, aber auch in längeren essayistischen und erzählerischen Passagen durchschlägt, trägt zu diesen Verlusten an Intensität bei.

Die Landschaft vor Rom, die ich jetzt 3 Mal lange durchfahren habe, ist kaputt und abgewrackt. Sie ist total zerteilt, hier ein Baum und da ein Baum, kahle, wahrscheinlich früher abgeholzte Hügel, Bruchbuden von Häusern, Schrott, Todesmelodien. [...] Nachts in Rom kommt der verstaubte Charakter der Straßen, der Häuser des Lebens stark hervor, die Straßenlampen sind niedrig, so daß sich die Kästen der Häuser nach oben im Dunkeln verlieren, auch die Leuchtkraft der Lampen ist gering, so tappt man durch düstere Straßenschluchten. [...] "Auch ich in Arkadien!", Göthe. Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau. Seien es die modischen Lumpen oder die antiken Lumpen, ein Mischmasch, das so weit von Vitalität entfernt ist. Tatsächlich, das Abendland, lieber Henning, geht nicht nur unter - es ist bereits untergegangen, und nur einer dieser kulturellen Fabrikanten taumelt noch gefräßig und unbedarft herum, berauscht sich an dem Schrott - was ist das für ein Bewußtsein, das das vermag!

Die erneut aufgegriffene Arkadienanspielung wird um eine neue Dimension erweitert. Das reflektorische Moment äußert sich in Zivilisationskritik. Die Zerstörung von Landschaft durch menschliche Zivilisation wird am Beispiel der bis in die Antike zurückreichenden Abholzung der Wälder um Rom zu Zwecken des Flottenbaus zum Bestandteil der "Todesmelodien" der Zivilisation überhaupt. Diese Kritik ist anders gelagert als die von Oswald Spenglers These: Der Untergang des Abendlandes, das ja de facto immer noch existent ist, ist längst eingetreten als Untergang der Wunschlandschaft 'Abendland'.

Der Rückbezug auf ein wie auch immer vorzustellendes Goldenes Zeitalter findet in *Rom, Blicke* nicht statt. Goethes Arkadienreminiszenz wies in die Richtung eines in die Vergangenheit projizierten Idealzustandes, der historisch allerdings wohl kaum lokalisierbar ist. Ein bedeutendes poetisches Verfahren der *Römischen Elegien* läuft darauf hinaus, die Spannung zwischen Antike und

³³ Rom, Blicke, S. 115.

Vgl. dazu die Ausführungen bei Michael Braun, Poesie ohne Wörter. Die Sprachkrise des Rolf Dieter Brinkmann, in: Sprache im technischen Zeitalter 1984, S. 145-152.

³⁵ Rom, Blicke, S. 47.

Gegenwart, zwischen Rom und Weimar, kaltem Norden und heiterem Süden durch Kontamination der Gegensätze im Hinblick auf ein darin aufscheinendes gemeinsames Wahres fruchtbar zu machen. Diese Gedankenfigur findet sich auch in Rom, Blicke, allerdings von einer gänzlich anderen Warte her und mit Ergebnissen, die denen Goethes diametral entgegengesetzt sind. Brinkmanns paläanthropologische Unternehmungen fördern eine andere 'Wahrheit' zutage. "Die erbärmlichen Atavismen psychischer Armut, als sei man psychisch immer noch stark im Steinzeitalter, mit 'ner Venus von Willendorf oben an?", Das Goldene Zeitalter, die Fiktion einer ursprungs- und damit wahrheitsnahen Epoche, mutiert bei Brinkmann zur atavistischen Steinzeitepoche tiernaher Existenz. "Das erste, grobe Ergebnis ist bei mir, daß ich bedaure, daß es in Deutschland, im nördlichen teil, nicht mehr sogenannte 'unterbesiedelte' und 'entwicklungsbedürftige' Gebiete gibt. - Also, 'Arkadien' ?!: na, hör mal, das kann man jemandem aufbinden, der keine Krempe am Hut hat!"³⁷ Dies führt in gemilderter Form bis ins Gegenständliche hinein. Der in der ersten Römischen [148] Elegie thematisierte Genius loci ist, und dies wird eigens betont, als SPOR auf den Abflußdeckeln der Stadt zu finden³⁸.

Der Unterschied zwischen den beiden Positionen ergibt sich aus der Schwelle, die durch den Namen Friedrich Nietzsches, durch den von ihm geäußerten Verdacht, daß die Welt sinnlos sei, markiert wird. Der im 18. Jahrhundert gängigen Vorstellung einer pantheistischen Welt, in der eine 'göttliche' Energie die Welt mit Leben füllt und am Leben erhält, steht im 20. Jahrhundert der Entropiesatz der Thermodynamik entgegen, der als physikalisches Telos der Welt ihre allmähliche Erkaltung und das Ende des Lebens überhaupt prognostiziert. Es geht "alles weiter den Rutsch in eine unübersehbare Entropie, in den Zustand der Erstarrung"³⁹. Vor dieser Krisenerfahrung verblassen die Bilder einer möglichen friedlichen Existenz wie die der menschenleeren, noch nicht mit "Schrott" angefüllten Landschaft⁴⁰.

Ш

Eine Hauptaufgabe des Rombesuchers war und ist wohl noch, wenn wir Goethe Glauben schenken dürfen, die Besichtigung und Analyse der römischen Denkmäler und Bauwerke. "Gestehen wir jedoch, es ist ein saures und trauriges Geschäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben, aber man muß es denn doch tun und zuletzt eine unschätzbare Befriedigung hoffen. Man trifft

³⁶ Rom, Blicke, S. 75.

³⁷ Rom, Blicke, S. 79.

³⁸ Vgl. dazu die entsprechenden Erwähnungen in Rom, Blicke, S. 21, 33, 48.

Rom, Blicke, S. 247. Über die Relevanz des Entropiesatzes vgl. Joachim Metzner, Die Bedeutung physikalischer Sätze für die Literatur, in: DVjs 53, 1979, S. 1-34.

Bei diesen Bildern einer gewünschten menschenleeren Landschaft ist besonders an die Vorbilder Arno Schmidt, der diesen Gedanken in seinen Romanen immer wieder vortrug, und an dessen Eremitenexistenz in Bargfeld, aber auch an die Einsiedler Perrudja in Jahnns gleichnamigem Roman und Gustav Anias Horn in Fluß ohne Ufer zu denken. Es handelt sich bei diesen Äußerungen Brinkmanns, der selbst in Köln lebte, um Reflexion anhand literarischer Vorbilder. Vgl. auch Anmerkung 53.

Spuren einer Herrlichkeit und einer Zerstörung, die beide über unsere Begriffe gehen. Was die Barbaren stehenließen, haben die Baumeister des neuen Roms verwüstet." Johann Gottfried Seume mochte Goethe da auf seiner eigenen Italienreise im allgemeinen nicht folgen: "alles ist Trümmer; und Trümmer überhaupt [...] geben eben keine schöne Unterhaltung". Während Goethe dem Leser die mühsam errungenen Resultate des 'Klaubens' bei seinen Beobachtungen präsentiert, sich diesem 'sauren' Geschäft also unterwirft, stellt Brinkmann, darin anders verfahrend, zunächst nichts als das Nebeneinander des Unzusammenhängenden fest:

Wieder zurück am Platz mit der Baustelle gehe ich die Via Sistina hoch bis zu der Spanischen Treppe, die [...] äußerst un-imposant war, die Postkarten davon sind beeindruckender. Oben eine Säule plus Kirche, die man nirgendwo hier vergessen kann. Die Säule ist viereckig und läuft flach nach oben zu, also ein Obelisk. Oben drauf ein freches Grünspan-Kreuz. Als hätte der Christus-Typ ausgerechnet über die ägyptische Kunst und Kriegsführungsberichterstattung gesiegt.⁴³

Dieser Beschreibung ist weiteres Material - eine Postkarte der Spanischen Treppe, Fotografien und ein Stadtplanausschnitt - beigegeben.

Das Thema der Spannung von Erwartung und Vorgefundenem ist in variierter Form wieder aufgegriffen. Es gibt eine Fiktion von Rom, welche zu allen Zeiten den Italienreisenden begleitete. In der Gegenwart aber - und dies ist ein fundamentaler Unterschied - gewinnt diese Fiktion in Form von Film oder Fotografien stärkeren Wirklichkeitscharakter. Brinkmann stellt fest, daß die Phantasie durch diese Fiktion immer wieder überlagert wird. Diese Fixierung der Phantasie durch 'Postkartenrealität' ergänzt sich mit dem Phänomen der 'Verstopfung' der Wahrnehmung auf unheilvolle Weise.

Auf eigenwillige Art registriert der Betrachter den semantischen Charakter der Bauwerke. In diesem Obelisken sind verschiedene Epochen der Geschichte [149] verquickt. Der Obelisk als Kunstform ägyptischer Provenienz transportiert 'res gestae' des Imperium Romanum, und über allem ist das Zeichen des Siegers, das Kreuz, angebracht. Dieses Wörtlichnehmen von Symbolik ist immer wieder ein Aspekt von Brinkmanns Blickwinkel:

Vorbei an weiteren Schuh-Geschäften und Bars [...] und der 42-Meter hohen Sieges-Säule Marc Aurels mit Kriegsszenen der Siege über Germanen undsoweiter, oben drauf wieder so'n katholischer Heiliger draufgesetzt, dahinter II Tempo du in rotem Neon Partito Socialista Democratico Italiano, und hoch darüber ein abnehmender halber Mond.⁴⁴

In dieser Symbolanhäufung sind 2000 Jahre römischer und italienischer Geschichte auf engstem Raum kontaminiert. Das aleatorische räumliche Neben-

⁴¹ HA XI, S. 130.

Johann Gottfried Seume, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802, Nördlingen 1985, S. 127

⁴³ Rom, Blicke, S. 52.

⁴⁴ Rom, Blicke, S. 54.

einander des römischen Germanentriumphs, des Sieges der christlichen Religion über das Heidentum und des aktuellen Wahlkampfes in der italienischen Demokratie zeigt sich als eine zum gigantischen Bauwerk und seiner Umgebung geronnene Geschichtsklitterung. Diesem geklitterten Nebeneinander von Symbolen verschiedenster Epochen gesellt sich das Zugleich von Kriegerdenkmal und Bar, von Geschichte und Alltag, hinzu. Die noch fehlenden Bestandteile italienischer Geschichte notiert Brinkmann, als er den Severusbogen passiert, "erneut vorbei an einer Stadtmauer, gegen die der Federhütige Garibaldi immer noch anstürmt - und in den kleinen Zeitschriftenständen kann man viele Bücher mit dem Duce sehen"⁴⁵.

Der Blick bleibt allerdings nicht ausschließlich an der Oberfläche haften, sondern leistet auch die Arbeit der unbeschönigenden Aufdeckung der anthropologischen Legitimation derartiger Bauwerke.

Um 20 vor 1 kam ich auf die Piazza Venezia und stand vor einem weißen kalkigen Mammut-Bau: Der Altar des Vaterlandes, (heißt so!), hinter dem das Trümmerfeld beginnt. Weiße große Treppe mit zwei Lichtergeflacker am Grab des Unbekannten Soldaten, unten an der Treppe zwei Polizisten, ein Bus mit bleichen Gesichtern an der Ecke rappelnd und wartend, ein neurer Kaiser auf einem Gaul, König Viktor Emanuel der Zwote, ziemlich unverfroren und zotenhaft das Ganze, halb Tempel, halb Grabmal, halb Adler und halb Löwe, halb Säulengang und halb gar nichts. [...] vielleicht erinnerst Du Dich an bestimmte Augenblicke im Kiff-Rausch, in denen diese aufgetürmten menschlichen Denkmäler, diese Standbilder und wahnhaften Zeichen und eingefrorenen geschichtlichen Symbole, also der ganze Zinnober staatlich-menschlich gelenkter Fetisch-und-Bau-Wut, unendlich lächerlich einerseits wird, zum anderen aber auch grauenhaftes enthält, nämlich durch den gegenwärtigen anwesenden Grünspan-Popanz hindurch blickt man in eine gar nicht genau zu übersehende Zeitdimension, die mit Ritualen, Fetischen, bronzenen und steinernen Wächtern und Standbildern in einer langen Reihe hintereinander gekennzeichnet ist, und man begreift, wie sehr doch so etwas mit dem leeren, hohlen magischen Gefühl des Affenmenschen, der heute in Anzügen rumläuft, zusammenhängt, und wie weit reicht das in den menschlichen Stoffwechsel hinein? Immer noch?46

Die Betrachtung im Rausch ist - in der Tradition des für die Pop-Generation bedeutsamen Essays *The Doors of Perception*⁴⁷ von Aldous Huxley - Betrachtung aus der Sicht eines abgehobenen, 'erweiterten' Bewußtseins. Brinkmann spricht an anderer Stelle von "wache[n] Traumzustände[n]". Im Rausch werden die Symbole der Geschichte von Staaten und Kriegen aus der Distanz, gleichzeitig aber mit erhöhter Intensität gesehen. Dadurch wird eine Zweiseitigkeit deutlich, die Lächerlichkeit - die Wahnhaftigkeit und Anmaßung, die sich in der Option [150] auf Überzeitlichkeit durch die Symbole zeigt - und Grausamkeit als Hintergrund dieser Symbole aufzeigt. Hinter ihnen wird eine menschliche Konstante sichtbar, die zu tiefgreifenden Zweifeln an einer sinn-

⁴⁵ Rom, Blicke, S. 61-62.

⁴⁶ Rom, Blicke, S. 55-56.

⁴⁷ Vgl. Aldous Huxley, The Doors of Perception, London 1954.

⁴⁸ Rom, Blicke, S. 76.

vollen Teleologie von Geschichte und Evolution und Fortschritt in der Moral der Menschheit führt. Diese Zweifel werden aus dem ins Pessimistische gewendeten Nietzscheschen Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen gespeist.

Das Kolosseum ist der Ort, an dem das daraus resultierende Aufbrechen der Zeichenhaftigkeit der Architektur, ihre Lösung aus dem Zusammenhang klassischer Kunstbetrachtung, am augenfälligsten gezeigt wird.

Im Hintergrund einer breiten mehrspurigen Asphaltstraße stand der Schutthaufen des Kolosseums, lehmig-gelb angeleuchtet und mit den schwarzen Rundbögen, die an Stolleneingänge denken ließen. - Neben mir, zur einen Seite der Via Die Fori Imperiali, eine tiefergelegene Schrotthalde und eingezäunt. - Altes Zeitungspapier über 3 Tausend Jahre geweht, Säulen-Reste, Rundbogen-Stümpfe, Stein-Klötze - wüst durcheinander, Bruchstücke von Wänden, Andeutungen von Treppenstufen - in der Ecke eine große Rolle rostender Stacheldraht - und eine Katze, die geräuschlos am Rand entlangstreicht. 3 Säulen standen sinnlos hoch.

Über schwarze große Basaltbrocken ging ich dann an dem Trümmerfeld hoch, vielleicht habe ich innerlich gegrinst - aufgerissene Rollbahnen eines Flugplatzes in Vechta - Bombentrichter voll Wasser - eingefallene Hallen - Zementmatten, die aus den Eisengerüsten hängen - grünes Sprühen einer Brandbombe - lautlos abbrennendes Stangenpulver nachmittags - Metallwracks von Flugzeugen, die unter geblähten Pilzkappen herunterschweben - Unkraut wuchert das Gelände zu. Hier und da eine Trümmerecke herausgerissen von elektrischem Licht.

Nein, keine noch so leisen und fernen Schauer ergriffen mich, schreckte nur einmal unvermittelt zusammen, als ein jäher greller Hupton von der Straße kam. Ich sah auch keine Rüstungen, Fahnen, gepanzerte Brustkörbe imaginärer Gespensterheere hier langziehen.

Dahinten, in dem lehmigen, gelb-bröckeligen Sportpalast aus dem Jahr 72 v. Chr. hatte sie mal den Drecksleuten immer zur Mittagszeit, so als Zwischeneinlage, während das Gelümmel und menschliche Gehänge seine miesen Brotfladen reinstopfte [...], ungeübte nackte Menschen mit Schwertern vorgetrieben, jeder Hieb traf. Da schwenkten sie schreiend ihre Stummelarme, aus denen die roten Fäden rausliefen, und blutige Fleischstücke flogen durch die Luft, aus der geschlitzten Bauchhaut quollen die Innereien hervor, während der Pöbel fraß. 49

Die Betrachtung des Kolosseums zeitigt nicht den Eindruck edler Einfalt und stiller Größe seiner Erbauer, sondern führt an einer Assoziationskette entlang über Umwege in seinen Gebrauchskontext in die Vergangenheit hinein. Bilder aus verschiedenen Zeitebenen stoßen aneinander: Momentaufnahmen, schnappschußartige, bis in die Kindheit des 1940 geborenen Rolf Dieter Brinkmann zurückreichende Bilder gesehener Kriegsrealität, die sich ihm vor der Ruine des Kolosseums aufdrängen, werden kommentarlos aneinandergereiht. Brinkmann legt Wert darauf, daß die dann folgenden Bilder realistischen Hintergrund haben und nicht etwa als Produkte dichterischer Visionen abgetan werden können. Es sind Vorstellungen aus einer wahrscheinlich so gewesenen Realität, die das Kolosseum in seiner Funktionalität zeigen. Die eine Seite - das Kolosseum als Zeugnis großer Baukunst - wird um die vergängliche, sinnliche

⁴⁹ Rom, Blicke, S. 57-58

Seite, in der es [151] Stätte von Gladiatorenkämpfen ist, ergänzt. In die Semantik des Kolosseums wird die Sinnlichkeit, die vom 'erhabenen' Teil des Gebäudes gleichsam 'aufgesogen' ist, wieder hineingefüttert, denn, so Brinkmann, "immer schwerer fällt es mir, mich, mein eigenes Dasein, meine Anwesenheit in diesem Körper unberücksichtigt zu lassen. - Sehr lächerlich erscheint mir also jede Art von formulierter Weite', 50.

Der Gedanke, das Kolosseum als Stätte menschlichen Leidens zu verstehen, stellt zwischen den scheinbar beziehungslos wiedergegebenen Bildern und Beobachtungen ein Moment der Verklammerung dar. Seitenstück dieser Geschichte des kollektiven Leidens, das eine Grundlage "staatlicher" Baukunst darstellt, ist die Geschichte individuellen Leidens. Bereits zu Beginn der Reise zeigt sich das Interesse Brinkmanns an diesem Aspekt anläßlich der Lektüre eines Essays von Hans Henny Jahnn über die Leiden des sterbenden Lessing, der die Individualgeschichte als eine Geschichte mit leidvollem Verlauf beschreibt⁵¹. Diese dem Individuum gegen Ende seiner Geschichte von der Natur zugefügten Leiden summieren sich zu denjenigen, die die Menschen einander selbst bereiten, hinzu. Hier ist der direkte Bezug zum Leiden Giordano Brunos, aber auch zum Leiden der Gladiatoren im Kolosseum, gegeben. Brinkmann erwähnt ihn in "der Nähe Campo die Fiori: ein kleiner Platz mit der Statue Giordano Brunos, der da verbrannt worden ist"52. In der Normalität des Alltags sieht sich das Bewußtsein des Außenseiters, als der sich Brinkmann sieht⁵³, mit der ständigen Möglichkeit der Unnormalität, die einbrechen mag, konfrontiert; denn wenn "vor 450 Jahren [...] hier Menschen verbrannt" wurden, dann ist das auch heute noch möglich. Wie im Kolosseum imaginiert Brinkmann hier Bilder vom Leiden des verbrennenden Giordano Bruno in höchstmöglicher Konkretheit⁵⁵.

Die Kritik Brinkmanns richtet sich nicht gegen die gesehenen Altertümer überhaupt, sondern sie stellt immer den Bezug zum Kontext her, in den das jeweilige Bauwerk einzuordnen ist. Es ist vor allem der 'offizielle' symbo-

⁵⁰ Rom, Blicke, S. 58.

Vgl. Rom, Blicke, S. 18-21; Hans Henny Jahnn, Lessings Abschied, in: Hans Henny Jahnn, Werke und Tagebücher Bd. 7, Hamburg 1974, S. 105-126.

⁵² Rom, Blicke, S. 67.

Gerade diese Perspektive darf keineswegs außer Acht gelassen werden. Die Anknüpfung an Hans Henny Jahnn, an den Roman Fluß ohne Ufer mit der Außenseiterexistenz des Gustav Anias Horn deutet auf ein Moment literarischer Stilisierung, das ich hier nur andeuten kann, hin. Dazu gehört des weiteren die Nennung der "Großen Einzelnen", von denen am Beispiel von Giordano Bruno die Rede ist. Hinzu kommt auch hier wieder die Anknüpfung an Arno Schmidt, bei dem die Betonung des "großen Einzelnen" topischen und vorbildlichen Charakter hat. Man wird also bei der Beurteilung dieses Aspekts in Rom, Blicke das Element der Stilisierung dem lebenspraktischen Aspekt gegenüberzustellen haben. Gerade der Versuch Brinkmanns, so authentisch und subjektiv wie nur irgend möglich zu schreiben, scheint dem zwar zu widersprechen, aber man hat es mit einem Kunstprodukt zu tun, das der Autor überarbeitet hat. Von seinen Briefen zum Beispiel bewahrte Brinkmann Kopien auf, die er dann collagierte. Er schrieb also schon in der Absicht, diese zu verarbeiten. Der einsame, mißvergnügte, ja misanthropische Einzelgänger ist eher als eine Rolle des Autors, denn als Lebensweise, zu verstehen.

Rom, Blicke, S. 67.

⁵⁵ Vgl. Rom, Blicke, S. 68; zum Aspekt des Leidens Uwe Schweikert, a.a.O., S. 85.

lische Gehalt der Altertümer, den er kritisiert. Dies zeigt auch seine Betrachtung des Platzes mit der Reiterstatue Marc Aurels:

Es war gegen 1 Uhr, als ich [...] auf den von Michelangelo entworfenen Platz des Kapitol-Hügels kam - wirklich ein schöner, befreiender Platz, mit einem feinen Raumgefühl entworfen, denn das Gefühl des Raumes teilte sich mir sofort mit. Ich hatte das Gefühl des Raumes und nicht das eines staubigen Durcheinanders, sobald ich von den Bauten ringsum und ihrem Zustand absah. - Hier konnte ich gehen, mich bewegen, über eine gleichmäßige Fläche, die angenehm war. - Scheinwerferlicht und darüber der weißwolkige hohe Himmel, und in der Mitte des Platzes das Reiterstandbild des Marc Aurel, das mir im Gefühl des Raumes ziemlich überflüssig vorkam, obwohl die Musterung des Bodens, das gleichmäßige Pflaster auf diese Statue zuläuft. 56

Ohne die Statue, auf die in Michelangelos Konzeption der Platz ausgerichtet ist, hat Brinkmann die Empfindung räumlicher Harmonie. Der Platz ist nicht überfüllt mit Sinnesreizen, sondern klar strukturiert und sauber. Er vermittelt den Eindruck einer klaren, dem Betrachter wohltuenden Ordnung. Architektonisches Gegenstück zu diesem Platz ist der Trevi-Brunnen.

Unverhofft [...] stand ich vor dem Trevi-Brunnen, ein marmornes flaches tiefer als die Straße gelegenes Becken mit Wasser inmitten eines verblaßten, engen, sich drückenden Häusergewimmels. [...] das war so monströs im Verhältnis zu dem geringfügig zur Verfügung stehenden Platz, der die [152] Monstrosität des Brunnenaufbaus noch einmal verstärkt und wie eine gigantische Wahnidee wirken ließ: hier die wirklich abgetakelten Hausfronten [...] und darin eingesetzt die weißlichen Steinformen, im Grunde nichts als die Verkleidung eines hier endenden Häuserblocks, die einen schwer nach unten gesackten Eindruck macht - eine Steinkulisse, an das Haus angeklatscht, mit einer Wassermulde davor [...] Vor allem die Enge ließ die breit ausladende Brunnenkonstruktion buchstäblich komisch erscheinen [...] und so das Ganze, als habe hier ein gigantisch-aufgeschwollener Filmregisseur die Kulisse [...] stehengelassen.⁵⁷

Die Nennung eines Filmregisseurs und wenig später der Schauspielerin Anita Ekberg macht deutlich, daß hier wiederum das Problem der 'Postkartenrealität' aufgegriffen wird. Jeder Europäer, der Rom noch nicht besucht hat, kennt heutzutage den Trevi-Brunnen aus einer der bekanntesten Szenen der neueren Filmgeschichte, der Brunnenszene aus Frederico Fellinis *La Dolce Vita*. Diese Szene präsentiert, den Möglichkeiten und Grenzen des Films angemessen, den Brunnen nur ausschnittweise, während Brinkmann ihn erstmals im Zusammenhang der weiteren Umgebung sieht. Der Verfremdungseffekt, der sich im unvermittelten Nebeneinander von ästhetischem Kunstwerk und häßlichen Alltagsgebäuden einstellt, läßt die Präferenz dieser 'Realität aus zweiter Hand' erkennen. Der real existierende Brunnen hält der Wucht des nur als Fiktion im Kopf existenten Filmbildes nicht stand. Es entsteht das Bild einer verkehrten Welt: Die Realität wird Kulisse, die Kulisse ist Realität.

⁵⁶ Rom, Blicke, S. 60-61.

⁵⁷ Rom, Blicke, S. 120.

IV

Schon die Betrachtung des Obelisken vor der Kirche Trinità die Monti hatte Brinkmann auf die Prägung Roms durch die Kirche als bedeutsamer Faktor stadtrömischer Geschichte aufmerksam gemacht. Mit seiner kritischen Einstellung zum Christentum hält er nicht hinter dem Berg:

das graue Muff-Gebäude des Pantheon, in der Luft auf dem ägyptischen Obelisken ein Kreuz (: und das macht beispielsweise latent wütend, überall diese rotzige Frechheit der katholischen Kirche zu sehen, der miesen Katholiken, die Protestanten hätten gewiß in ihrer Kargheit das ganze Ding verschwinden lassen!⁵⁸

Über die christliche Bautätigkeit selbst äußert er sich selten, und wenn, dann nicht eben beifällig:

Da hinten [...] modert Raffael vor sich hin, liegt da, längst weg, der Bau war einst Mars und Venus geweiht, jetzt die Unbefleckte Empfängnis, was für eine Perversion, alle Beschreibungen sagen, wie schön, ich saß aber vor einem zerfressenen Gebäude [...] "Von den gegenwärtigen in diesem Gebäude vorhandenen Gegenständen aus christlichen Zeiten verdienen nur wenige besondere Erwähnung: und die meisten dienen viel mehr zur Verunzierung", Beschreibung Roms von Ernst Platner und Ludwig Ulrichs, Cottascher Verlag, 1845.⁵⁹

Es gibt, neben der Kritik daran, daß die Kirche ihren historischen Sieg überall in symbolischer Weise zum Ausdruck bringt, im wesentlichen drei Gründe, die Brinkmann zu dieser schroffen Ablehnung der Kirche bringen. Es ist zum einen die Wendung der Kirche, wie im Falle Giordano Brunos, gegen den Außenseiter, der geopfert wird. Der zweite Aspekt betrifft die Sinnenfeindschaft der Kirche, die sich in der 'Perversion' einer Umwidmung des vorher unter anderem der Liebe geweihten Tempels in eine Kirche zu Ehren der Unbefleckten Empfängnis ausdrückt. Für ihn ist sie "das alte Monstrum, das mitgeholfen hat, die Sinnlichkeit im Kopf 1900 Jahre kaputt zu machen, gräßliches Kontrollinstrument [153] des Abendlandes - denk Dir doch mal: unbefleckt, also ob Sperma beflecken würde". 60

Schließlich sieht Brinkmann nicht mehr religiöse oder theologische Inhalte im Christentum, sondern lediglich die weltliche Seite, die Auswirkungen auf den Alltag. Der christlichen Ablehnung der Sinnlichkeit stellt er als kongeniale Ergänzung die Bejahung des Todes zur Seite. Unter dem Eindruck eines "Todesfetischismus"⁶¹, der sich ihm während der Besichtigung des Kapuzinerfriedhofs in der Unterkirche der Kirche Immacolata Concezione aufdrängt, beschreibt er die 'Mondo-Cane'-Gruft. Dort sieht er

⁵⁸ Rom, Blicke, S. 125.

⁵⁹ Rom, Blicke, S. 126.

⁶⁰ Rom, Blicke, S. 52.

⁶¹ Rom, Blicke, S. 249.

im Vorraum: Postkartenständer, Ständer mit Rosenkränzen, Papstbildern, Broschüren über 1 stigmatisierten Pater, & dazu: Totenköpfe [...]: Knochenfülle, & vielleicht macht es diese Fülle, die das Empfinden betäubt, stumpf macht, vergessen läßt, was man sieht - Stapel von Köpfen [...] von Beckenknochen, Stapel von Arm & Beinknochen, Stapel von Schulterknochen [...] sortierte Menschenknochen /: ringsum gestapelt, wie 1 Todeslager, etwas, nein, nichts an 1 Ersatzteillager erinnernd. / Das Grauen kommt langsam: ein Grauen über die Perversion, 1 Grauen an das Show-Tod Business⁶².

V

Die Romnotizen Rolf Dieter Brinkmanns sind eine problematische Angelegenheit. Was er über Rom zu sagen hat, war nicht jedermanns Sache und wird es auch nie sein.

"Ewiges Rom?": na, die Stadt jetzt ist das beste Beispiel dafür, daß die Ewigkeit auch verrottet ist und nicht ewig dauert - Rom ist, das habe ich schnell begriffen, eine Toten-Stadt: vollgestopft mit Särgen und Zerfall und Gräbern - wie kann man da von Ewigkeit faseln? [...] Der deutsche Lyriker schlufft ab. 63 Daß Brinkmann als "einsame[r] Autor mißvergnügt, ja deprimiert und voller Haß auf alles, was ihm begegnet, durch die Straßen einer zerstörten Stadt" ziehe 64, ist sicherlich zu kurz gegriffen und lediglich Urteil persönlicher Antipathie. Die Romreise Rolf Dieter Brinkmanns fällt in die Zeit einer persönlichen Krisenerfahrung, die an mehreren Aspekten von *Rom, Blicke* auffällig wird. Die Eigendefinition als Außenseiter, die Erkenntnis, daß die Pop-Revolte, und damit auch Brinkmann selbst, gescheitert war, seine Auseinandersetzung mit Geschichte als Geschichte des Leidens, auch das Problem der 'Verschmutzung', konkret wie auf der Ebene der Fiktionen, alles das bestimmt seine Niederschriften.

"Tief der Fluß [der Tiber], grünlich-schlammig, undurchsichtiges Abwasser, an den Brückenpfeilern hatten sich große Höfe von angeschwemmtem faulendem Gestrüpp gesammelt." Eine "weibliche Stimme aus Köln am Rhein zu Rom am toten Tiber, zwei tote Flüsse an zwei halbtoten Städten". Brinkmann wohnte ab Mitte Dezember 1972 im ländlichen Olevano Romano.

⁶² Rom, Blicke, S. 247-249.

⁶³ Rom, Blicke, S. 69.

⁶⁴ Hannelore Schlaffer, a.a.O., S. 46.

⁶⁵ Rom, Blicke, S. 135.

⁶⁶ Rom, Blicke, S. 444.