

Jörn Laakmann

"JEDE ZEILE VERBIRGT EINEN ANDEREN TEXT"

Eine Studie zum Werk von Jürgen Becker

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie
an der Universität Konstanz

(PDF-Veröffentlichung)

Konstanz
1997, 1999

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTER TEIL

Prospekt	4
Zur Forschungslage	10
Desiderat und Ansatz	25
Gattungs- und Gliederungsproblematik	34

ZWEITER TEIL

Beckers poetologische Positionen in einigen Debatten der sechziger Jahre	46
---	----

DRITTER TEIL

Juvenilia: Veränderung eines jungen Autors	100
Experimentelle Prosa	109
Exkurs: Landschaft	142
Experimente mit Medien	164
Exkurs: (Massen-)Medien	198
Alltagslyrik, Neue Subjektivität? - Lyrik der 70er Jahre	207
Exkurs: Photographie und Malerei als Themen	243
Erzählversuche, Rollenspiele - Hörspiele, Prosa und Texte zu Bildern	265
Exkurs: Fenster und Türen	302
Extensive Texte	311
Exkurs: Erinnerung	349
Aktueller Querschnitt	358

VIERTER TEIL

Ergebnisse und Schluß	373
-----------------------	-----

APPENDIX

Anhang	396
1: Konkordanz zu den 'Wörtern' in "Eine Zeit ohne Wörter"	
2: Aufbau des Films "Schreiben und Filmen"	
3: Die "Montage-Sequenz" in "Schreiben und Filmen"	
Bibliographie	409

Vorbemerkung

Diese Publikation entspricht meiner im Sommer 1997 von der Philosophischen Fakultät der Universität Konstanz angenommenen Dissertation. Der Text wurde im Januar 1997 abgeschlossen und nicht überarbeitet. Die in der Papierversion 1997 vorhandenen Abbildungen fehlen hier; sie werden in der Buchpublikation wieder zu sehen sein. Gutachter der Dissertation waren Prof. Dr. Klaus Oettinger und Prof. Dr. Gerhart v. Graevenitz, wichtigster Berater Dr. Hermann Kinder. Ihnen wie auch den hier nicht namentlich genannten Freunden und Helfern danke ich erneut herzlich.

J.L., im Oktober 1999

PROSPEKT

"Popularität kann Beckers Schicksal sowenig sein, wie Auffälligkeit sein Programm ist": das notierte der Autor Wolfgang Hildesheimer 1968 über einen jüngeren Kollegen, der ein Jahr zuvor einen wichtigen, auch medienwirksamen bundesdeutschen Literaturpreis erhalten hatte.¹ Bis heute ist Jürgen Becker² kein Großschriftsteller, aber ein seit dreißig Jahren kontinuierlich beachteteter (und auch ausgezeichneteter) Autor der (früher west-) deutschen literarischen Szene.³

In den sechziger Jahren wurde vor allem Beckers formal innovative Kraft gelobt; der Kritiker Heinrich Vormweg wertete sein erstes Buch *Felder* am Ende jenes Jahrzehnts rückblickend als einen der "wichtigsten Texte der neuen, vom Sprachexperiment her

-
- 1 W. Hildesheimer: "Stimme der Ohnmacht", S. 61. -
Zur Zitierweise: Genannt werden Autor und Titel (ggf. sinnvoll gekürzt) sowie, falls von Interesse, das Jahr der ersten Veröffentlichung. Unselbständig erschienene Schriften werden in Anführungszeichen, selbständig erschienene kursiv angeführt. Selbständig erschienene Werke Beckers werden ohne dessen Namen zitiert, kleinere Arbeiten mit seinen Initialen, wo der Kontext dies nicht überflüssig macht. Die vollständigen Nachweise sind der Bibliographie zu entnehmen. - Auslassungen und Einfügungen in eckigen Klammern "[...]" stammen generell von mir, J.L., Hervorhebungen in Zitaten, wo nicht anders vermerkt, stets aus dem Original. Schrägstriche mit Leerschlägen (" / ") innerhalb von Gedichtzitaten im Fließtext stehen für Zeilenbrüche.
 - 2 Zur Biographie Beckers - welche hier nicht geschrieben wird - vgl. etwa die biographische Notiz zu P. Bekes' Artikel "J.B." im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* oder den Eintrag im *Munzinger-Archiv*. - Bis 1971 informiert detailliert die "Vita" in L. Kreuzers *Über Jürgen Becker*. - Vgl. etwa auch die Notiz in R. Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (1993), S. 537 (mit einer hübschen bibliographischen Fehlzuschreibung: "Paulus. 1989" des gleichnamigen Kieler Neutestamentlers J.B.).
 - 3 Unter anderem wurden Becker zuerkannt: das *Villa-Massimo-Stipendium* (1965/66), der *Preis der Gruppe 47* (1967), der *Literaturpreis der Stadt Köln* (1968), der *Literaturpreis der Bayerischen Akademie der schönen Künste* (1980), der *Kritikerpreis* (1981), der *Bremer Literaturpreis* (1987), der *Peter-Huchel-Preis für Lyrik* und der *Berliner Literaturpreis* (beide 1994) und jüngst der (Kölner) *Heinrich-Böll-Preis* (1995).

inaugurierten Literatur". Die Kritiker der siebziger Jahre bezeichneten seine Gedichte als "gelassen, cool [und] unsentimental" (Jörg Fauser 1976), gleichzeitig als "mit architektonischer Präzision und mit dem akustischen Feingefühl eines Musikers" gebaut (Rolf Michaelis 1979). Der Lyriker Karl Krolow vermerkte 1983 die "außerordentliche Empfindlichkeit" der becker-schen Prosa-Aufzeichnungen; niemand habe, sei abschließend der Germanist Walter Hinck mit einer neueren Einschätzung zitiert, "in unserer Zeit die elegische Dichtung so überzeugend erneuert wie Jürgen Becker" (1992).⁴

Das sind (natürlich!) aus dem Zusammenhang gerissene Zitate, doch sie haben in ihrer Widersprüchlichkeit eine gewisse Repräsentativität. Wie soll das zusammengehen: *Sprachexperiment* und *elegische Dichtung*, *Gelassenheit* und *Präzision*, *außerordentliche Empfindlichkeit* und *unsentimentale Coolness*? Es handelt sich um einen Autor - der aber offensichtlich recht verschiedene Bücher veröffentlicht hat.

Das Ziel der Studie ist eine monographische Beschreibung des bis 1993 vorliegenden Werkes von Jürgen Becker: gut zwanzig seit 1964 erschienene Bücher, darumherum einiges Verstreute. Zahlreiche Gedichtbände, einige mit Prosa, Hörspiele - ein Buch *ohne Wörter* mit eigenhändigen Photographien des Autors und andere Bände, die in Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern entstanden sind. Auch ein Fernsehfilm und ein Sammelband mit Manifesten und theoretischen Positionen zur Happening-Kunst der sechziger Jahre zählen zum Oeuvre. Es geht also um die Darstellung und Einordnung eines zeitgenössischen literarischen Werkes. Die bisherige Forschung bietet dabei um so weniger Hilfestellung, je mehr man sich der Gegenwart nähert. Die Arbeiten Beckers aus den sechziger Jahren sind gut erforscht, die der siebziger Jahre weniger, diejenigen der achtziger so gut wie nicht. Die Ergebnisse der Forschung sind (die folgende präzisere Darstellung erlaubt die Verkürzung): In den sechziger Jahren hat Becker *experimentelle Prosa* geschrieben, in den Siebzigern dann Gedichte, die sich als *Alltagslyrik* klassifizieren lassen.

⁴ Vgl. H. Vormweg: "Das wiederentdeckte Ich", S. 81 f. (siehe auch desselben Nachwort zur Neuauflage von *Felder* 1988); J. Fauser: "Kontinuum der Trauer", S. 67; R. Michaelis: "Aus den Mustern der Trauer"; K. Krolow: "Nachrichten der Phantasie"; W. Hinck: "Vielleicht das letzte Glänzen".

Das Anliegen der Untersuchung kann vorderhand auf zwei einfache Fragen reduziert werden: einmal, ob und wie sich die späteren Arbeiten Beckers beschreiben lassen (obwohl sie sich, wie man sehen wird, einer einfachen Rubrizierung entziehen); schlicht also die Frage, was für eine Literatur das sein könnte und welche spezifischen Merkmale sie hat. Die zweite Frage ist, ob sich dann ein sinnvolles Bild des - jetzt emphatisch und vielleicht etwas antiquiert gesprochen - *Gesamtwerkes* wird geben lassen, wobei die Frage nach der Einheit keine triviale Fragestellung sein muß, wenn die ersten Beobachtungen stimmen, die auf eine gewisse Inkohärenz unter den Teilen dieses Werkes hindeuten.

Somit hat die Untersuchung zwei wiederkehrende Leitbegriffe, die einander zu widersprechen scheinen und sich doch erst gegenseitig ergeben: es wird immer wieder zu fragen sein nach *Unterschieden* und *Gemeinsamkeiten* verschiedener Bücher, Stile undsoweiter. Wenn es gelingt, nach oder besser noch während der spezifizierenden Betrachtung der einzelnen 'Gruppen' des Werks Beckers (in der die Unterschiede gegenüber den anderen Gruppen hervorgehoben werden müssen) eine synoptische "Werkschau" zu geben, in der eine Entwicklung als verstehbare dargestellt wird, so werden die zunächst erarbeiteten Differenzen zugunsten einer übergreifenden Betrachtungsweise wieder geschleift werden müssen. Und umgekehrt wird beim Hinweis auf Phänomene in späteren Büchern des Autors rekurriert werden können auf bereits herausgestellte Merkmale früherer Texte, die sich hier *wieder* finden - nicht ohne den Hinweis, daß diese Gemeinsamkeit vielleicht eine oberflächliche sei, denn tatsächlich gebe es da einen feinen Unterschied, den man als Entwicklung oder Reaktion deuten könne ... - Die Intention des Verfassers liegt in einer unbestimmten Mitte: Er sieht starke Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten, möchte aber die zahlreichen und interessanten Unterschiede nicht planieren. Er möchte, mit anderen Worten, genau beschreiben.

Der Schlüssel zu einer Synopse der literarischen und medialen Artikulationen Beckers - das ist eine Arbeitshypothese der Untersuchung - kann vielleicht gefunden werden in gewissen poetologischen Orientierungen der sechziger Jahre. Diese nicht nur in politischer, sondern auch in ästhetisch-literarischer Hinsicht sehr bewegte Dekade zeichnet sich durch den rasanten Einbruch einer avantgardistischen europäisch/transatlantischen Moderne in

das wegen des Faschismus verzögert 'sich modernisierende' (West-)Deutschland aus. Das brachte zahlreiche - zum Teil gut dokumentierte - Debatten und Diskussionen mit sich, an denen sich Becker als zunächst ganz junger Autor beteiligte. Aus den späteren Jahren sind nur wenige Einlassungen des Autors Becker zu poetologisch/ästhetisch/politischen Debatten bekannt, was eine Konzentration auf den genannten Zeitraum rechtfertigen mag.

Die Gliederung der Arbeit

Die Untersuchung gliedert sich in vier Teile. Sie nimmt im einzelnen folgenden Lauf.

Teil Eins. - Im Anschluß an diese Übersicht der Arbeit wird zunächst die Forschungslage dargestellt. Dabei erweist sich, daß Beckers "experimentelle" (Prosa-)Bücher aus den sechziger Jahren gut untersucht sind. Zu den Gedichten der siebziger Jahre sind ebenfalls einige Untersuchungen (wenn auch keine monographischen mehr) erschienen, die diese Literatur als "Alltagslyrik" oder "Neue Subjektivität" jener Zeit verbuchen. Die langen Gedichte der achtziger lassen die Forschung - so scheint es - ratlos (oder einfach kalt). Aus dem Referat der Forschungsergebnisse wird deutlich, daß sie meist (wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung) um ein zentrales Thema kreisen: das der *literarischen Moderne*. Gleichzeitig zeigen sich undeutlich einige Widersprüche und ganz deutlich Forschungslücken der bisherigen germanistischen Arbeiten. Daraus - und aus der eingangs schon vermerkten Vermutung eines Zusammenhanges im Werk *eines* Autors - ergibt sich ein Desiderat, das zum Ansatz der vorliegenden Untersuchung führt: Der Hypothese, daß die frühen Orientierungen Beckers im Zusammenhang einer avantgardistischen *Zweiten Moderne*⁵ vielleicht zu einer über die Jahre wirksamen und nachweisbaren Poetik geführt hätten, die sich sinnvoll auch auf die literarischen Erzeugnisse der späteren Jahre (in denen sich Becker kaum je mehr poetologisch äußert) 'anwenden' ließe. Also müßten diese poetologischen Orientierungen Beckers rekonstruiert werden. - Zuvor wird jedoch als Schluß der Einleitung ein Überblick über

⁵ Zu diesem Begriff vgl. H. Kinder: "Die Zweite Moderne" bzw. das kurze Referat ihrer Charakteristika gegenüber der 'klassischen' Moderne zu Beginn des Interpretationskapitels *Experimentelle Prosa*.

sein Werk gegeben, der gleichzeitig der Einführung einer zentralen Problemkategorie dient. Der Überblick gliedert sich in drei Durchgänge und orientiert sich am Begriff der literarischen *Gattung*. Der Gattungsbegriff dient einer genaueren Beschreibung gewisser literarischer Phänomene und ist somit fraglos hilfreich, greift aber gleichzeitig offensichtlich zu kurz. Er ist ein problematischer Begriff durchaus auch in dem Sinne, daß er ein Problem der Literatur darstellt, die hier untersucht werden soll.

Teil Zwei. - Der zweite Teil der Arbeit widmet sich den literarisch-poetologischen Debatten der sechziger Jahre in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung eines ihrer Teilnehmer, des jungen *shooting-star* Becker. Er artikuliert 1963 einige später oft zitierte Argumente "Gegen die Erhaltung des literarischen status quo" und zählt Ende des Jahrzehnts zu den Teilnehmern der ersten Debatte über *Postmoderne* im deutschen Feuilleton. Dazwischen lassen sich allerhand interessante Gedanken über die Reaktionen des Mediums Literatur auf die veränderten Anforderungen der (post-?)modernen Gegenwart festhalten: Becker erweist sich als ein Autor, der den Kategorien einer avantgardistischen *Zweiten Moderne* zu entsprechen scheint.

Teil Drei. - Der in seinem Umfang (und hoffentlich auch im Erkenntniswert) dominierende Teil der Arbeit umfaßt chronologische Interpretationskapitel, die von Exkursen getrennt und ergänzt werden.

Interpretationskapitel. - Die Interpretationskapitel untersuchen das Werk Beckers in zeitlicher Abfolge, unterteilt in Gruppen, wie sie sich aus einem Vorschlag als Konsequenz der 'Gattungs'betrachtung am Ende des ersten Teils ergeben haben werden. Es sind dies wesentlich fünf Gruppen: (1) *Experimentelle Prosa*, (2) *Experimente mit* (nichtliterarischen) *Medien*, (3) *Alltagslyrik / Neue Subjektivität*, (4) *Rollenspiele, Erzählversuche* und (5) *Extensive Texte*. Die Kapitel beanspruchen eine gewisse literarhistorische Geschlossenheit in der Darstellung der jeweiligen Phase im Werk Beckers; in ihrer Folge sollten sie sich (ignorierte man die unterbrechenden Exkurse) als eine durchgehende Werkgeschichte lesen lassen.

Diese fünf 'wesentlichen' Werkgruppen werden eingerahmt von zwei kleineren, die man nicht eigentlich Gruppe nennen kann. Am Anfang steht eine kurze Untersuchung der *Juvenilia*, weil sich an

einigem verstreut Gedrucktem des ganz jungen Autors sehr aufschlußreich eine Hinwendung zu einer bestimmten literarischen Haltung zeigen läßt. - Nach den Interpretationskapiteln werden in einem *Aktuellen Querschnitt* einige Publikationen zwischen dem Ende des untersuchten Zeitraumes (1993) und dem Redaktionsschluß (Ende 1996) vorgestellt. Hier läßt sich noch keine neue "Werkgruppe" konstatieren, wenn sich auch etwas zu bewegen scheint. Dieser Querschnitt soll nicht zuletzt zeigen, daß die bis dahin über einen Zeitraum von drei Jahrzehnten gemachten Beobachtungen sich durchaus erhellend bei der Lektüre der aktuellen Veröffentlichungen auswirken (- daß Literarhistorie also zu etwas nütze ist).

Exkurse. - Betonen die Interpretationskapitel mehr die charakteristischen Eigenarten der einzelnen Werkgruppen, um sie voneinander abzugrenzen, so deuten die zwischen den Kapiteln eingeschalteten Exkurse eher auf Gleichbleibendes hin. Sie widmen sich Motiven und Themen Beckers, die man über die Stilwechsel hinweg als Konstanten beschreiben kann. Das sind etwa "Landschaft" oder "Erinnerung" als wiederkehrende Motive dieser Literatur, aber auch Beckers intensive Thematisierung von Massenmedien, der bildenden Kunst und Photographie als spezifische Wahrnehmungsformen.

Die Abwechslung von synchronischer und diachronischer Beschreibung im Hauptteil dieser Arbeit ist durchaus motiviert in dem oben angesprochenen Interesse, gleichzeitig auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufmerksam zu machen.

Teil Vier. - Abschließend werden die Beobachtungen zusammengefaßt und bewertet. Dabei stehen zwei Fragen im Vordergrund: einmal, wie man die eingangs gestellte Frage nach Kontinuität und Veränderung nun nach genauer Betrachtung des Oeuvres zu beantworten habe; zum anderen, wie sich die Literatur dieses Autors in der gegenwärtigen Debatte um eine literarische Postmoderne einordnen ließe.

ZUR FORSCHUNGSLAGE

Diesem Überblick der bisherigen "Becker-Forschung" geht es um das Aufzeigen bestimmter Schwerpunkte. Er beschränkt sich zunächst auf Referate und gelegentliche Kommentare; eine Kritik dieser Ansätze erfolgt im nächsten Kapitel.

Erste Rezeptionen

1972 versuchte Bruno Hillebrand, Romantheorien anhand der poetologischen Positionen von Romanautoren aus zwei Jahrtausenden nachzuzeichnen. Den Abschluß des zweiten Bandes bildet das Kapitel "Romanpoetologie nach 1945". "Die Situation", so Hillebrand, "ist gekennzeichnet durch das akute Krisenbewußtsein des Erzählers. Die Wirklichkeit ist insgesamt fragwürdig geworden, erzählend läßt sie sich nicht mehr vermitteln."¹ Hillebrand referiert die für die sechziger Jahre charakteristischen Umstände der zunehmenden Sprachkritik und des Unbehagens an der Fiktion. Ein zentrales Beispiel zur Darstellung der aktuellen Debatte sind für ihn die Positionen Jürgen Beckers in dessen Aufsatz "Gegen die Erhaltung des literarischen status quo" (1963). In diesem Aufsatz hatte Becker mit konventionellen und realistischen Ansätzen abgerechnet und eine radikal sprachkritische Literatur gefordert.

Daß hier ein kaum vierzigjähriger Autor (mit einem zehn Jahre alten Aufsatz) zum Paradigma der Romantheorie gemacht wird, hat eine Vorgeschichte. Beckers Arbeiten wurden von Anfang an (auch) unter (literatur-)theoretischen Gesichtspunkten rezipiert; sein Auftreten als *angry young man* mit dem angesprochenen, später noch zu referierenden Aufsatz und seine ersten Prosaarbeiten paßten in die literarische Szene der sechziger Jahre. Seine Arbeiten ließen sich als Antwortversuche auf zentrale Fragen der aktuellen literarischen Debatte lesen. So wurde er als Zeitgenosse von einflußreichen Kritikern als ein Beispiel gelingender avantgar-

1 B. Hillebrand: *Theorie des Romans*, Bd. II, S. 193, im folgenden auch S. 226 ff. u. 233 ff.

distischer Literatur notiert - nicht nur in Rezensionen seiner Bücher, sondern auch in eher übergreifenden Publikationen wichtiger Leitfiguren.² Der Preis der Gruppe 47 (1967) mag ein übriges dazu getan haben, daß Hillebrand Becker als einen exemplarischen Zeitgenossen herausstellt.

Ebenfalls im Jahre 1972 erschien ein Bändchen *Über Jürgen Becker* in einer Taschenbuchreihe von Beckers Verlag.³ Es versammelt Rezensionen zu den Prosabänden und frühen Hörspielen sowie erste wissenschaftliche Aufsätze. Jene beschäftigen sich mit der Thematisierung des Erfahrungs- und Wahrnehmungsprozesses in Beckers Literatur (Th. Zenke) und seiner Affinität zu nichtliterarischen Medien (P.W. Jansen, C. Burgmann); es wird aber auch kritisch nach der revolutionären Substanz von Beckers Texten gefragt (H.C. Buch) und überlegt, ob sie mit ihrer Betonung des Zitats zur kritiklosen Reproduktion der herrschenden Verhältnisse beitragen, also *affirmativ* wären (F.J. Raddatz). Tenor der Beiträge ist jedoch, daß Beckers sprachkritische Prosaexperimente einen quasi aufklärerischen, weil die Strukturen der Sprache und damit unseres Denkens ent-deckenden Charakter hätten.

Wichtig ist in diesem Band der Aufsatz Walter Hincks über "Die 'offene Schreibweise' Jürgen Beckers" (zuerst 1970), der Beckers poetologischen Ansatz und dessen Realisierung in den ersten zwei Prosabüchern nachzeichnet. Hinck rekonstruiert Beckers Kritik an der Gattung des Romans und den literarischen Gattungen überhaupt anhand des erwähnten "status quo"-Aufsatzes von 1963, um daran anschließend die Folgerichtigkeit der Prosaexperimente in den ersten beiden Büchern *Felder* und *Ränder* aufzuzeigen. Er setzt sich mit Heinrich Vormwegs Auffassung auseinander, Beckers Texte seien "eine Art gebundener Prosarede, die Intentionen der experimentellen Lyrik aufnimmt",⁴ und weist sie zurück, indem er darauf hinweist, daß eine "solche Bestimmung schon wieder Zuflucht zu den alten Gattungsbegriffen" nehme. "Es

2 Vgl. etwa H.M. Enzensberger: "Einführung", in: H.M.E. (Hg.): *Vorzeichen. Fünf neue deutsche Autoren* (1962); H. Heißenbüttel: *Spekulation über eine Literatur von übermorgen* (1962); H. Vormweg: "Material und Form" (1965); ders.: *Die Wörter und die Welt* (1968); R. Baumgart: *Aussichten des Romans* (1968); H. Mayer: *Deutsche Literatur seit Thomas Mann* (1968); F.J. Raddatz: "In dieser machbar gemachten Welt" (1971).

3 L. Kreutzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*. (edition suhrkamp)

4 H. Vormweg: *Die Wörter und die Welt*, S. 31.

handelt sich aber", konstatiert Hinck, "bei den Texten Beckers nicht einmal um Beispiele von Gattungsvermischung, und es scheint keine andere eingrenzende Definition gerechtfertigt als die, daß sie offene Gebilde aus Sprache sind."⁵

Opfer des Alltäglichen?

Doris Janshen untersucht in ihrer Dissertation "Opfer und Subjekt des Alltäglichen. Denkstruktur und Sprachform in den Prosatexten Jürgen Beckers" (1976) das Verhältnis des Beckerschen Subjekts zur Lebenswelt. Janshen stellt Beckers Beschreibung seiner Umwelt, die sie "phänomenal" nennt, einer an Husserl, Schütz, Berger und Luckmann orientierten "phänomenologisch-sozialen Konstruktion der Wirklichkeit" gegenüber, um seine Sozialisation (resp. die seines literarischen Ichs) kritisch zu beschreiben.⁶

Janshen kommt (u.a.) zu dem Ergebnis, daß mit "der Intention des Subjekts, möglichst alle Außenimpulse aufzufangen, [...] eine Identitätsschwächung auf der einen Seite und ein Mächtigwerden der Außenwelt auf der anderen einher[gehen]. [...] Übertragen auf die Handlungsqualität des Subjekts ist dies gleichbedeutend mit seiner Handlungsunfähigkeit. Die Außenwelt nimmt einem passiven und fremdbestimmten Subjekt das Handeln ab".

Mit anderen Worten: Beckers Subjekt in seinen Prosabüchern ist ein entfremdetes, typisch modernes Subjekt, was sich mit der Begrifflichkeit einer phänomenologischen Psychologie gut beschreiben läßt. Die "entfremdete Sprache" dieses Subjekts (die z.B. aus der Zitation von Werbesprüchen im künstlerischen Text besteht) ist für Janshen ein Anzeichen "grundsätzliche[r] Erkenntnisunsicherheit". Als ein Ausweg aus der Krise erscheint die bei Becker gelegentlich vorkommende sprachliche Vergewisserung der Vergangenheit: "Sprache wird zum Träger des 'kollektiven Gedächtnisses'". Als einen anderen Fluchtpunkt des Subjekts deutet Janshen die Natur "als Vorbild oder Gegenbild des Alltagserlebens" an - ein Gesichtspunkt, der in späteren Arbeiten genauer untersucht werden sollte.

5 W. Hinck: "Die 'offene Schreibweise'", S. 131.

6 D. Janshen: *Opfer und Subjekt des Alltäglichen*, S. 17. Die folgenden Zitate dort S. 52 f., 129, 103 und 90.

Präsentation statt Repräsentation der Wirklichkeit

Hans-Ulrich Müller-Schwefe widmet sich in seiner Untersuchung "Schreib' alles. Zu Jürgen Beckers 'Rändern', 'Feldern', 'Umgebungen', anhand einer Theorie simuliert präsentativer Texte" 1977 ebenfalls vor allem der Erkenntnisstruktur in den frühen Texten.

Zentrales Anliegen des Autors sei eine Kritik des "identischen Subjekts";⁷ darin trifft sich Müller-Schwefe (inhaltlich, wenn auch nicht in der Nomenklatur) mit Janshen. Seine Kernthese lautet, daß Beckers Texte die 'Wirklichkeit' des problematischen Subjekts nicht repräsentieren (in einem mimetischen Sinne), sondern sie *präsentieren* (und das heißt auch: konstituieren).⁸ Allerdings sei, das sieht Müller-Schwefe, das *repräsentative* Modell bestimmend für die Realität. Deshalb könne Präsentation immer nur "verzerrt gedacht oder *simuliert* werden"⁹, d.h. im Rahmen eines repräsentativen Verweissystems. *Simuliert präsentative* Texte (eben z.B. jene Beckers) zeichnen sich nun dadurch aus, daß sie durch ihre "Abweichungen den Mechanismus der repräsentativen Rückverweisung [blockieren], aber sie blockieren ihn nicht vollständig, sondern so, daß der Leser auf diesen Mechanismus aufmerksam wird." Beckers Texte schärfen, so kann man diese Konstruktion wohl umschreiben, das Erkenntnisvermögen des Rezipienten, indem sie ihn gelegentlich (aber nicht vollständig) verwirren.

Erkenntnis findet im Medium der Sprache statt; nicht 'die Welt' ist Realität, sondern 'das Reden über die Welt'. Damit hängt ein anderer Punkt zusammen, auf den Müller-Schwefe aufmerksam macht. Unter dem Begriff der "Textverarbeitung"¹⁰ beschreibt er das heute als "Intertextualität" verhandelte Phänomen, daß literarische Rede sich immer auch auf schon vorhandene, frühere Rede bezieht. Für solche Untersuchungen liefert Beckers Literatur allerdings Material (wie sich in den Interpretationen zeigen wird).

7 H.-U. Müller-Schwefe: *Schreib' alles*, S. 75.

8 "Im Vergleich zum repräsentativen gewinnen Text und Textproduzent (Subjekt) im präsentativen Modell an Eigenständigkeit. Sie beziehen sich nicht mehr erkennend auf ein fix und fertig Vorgegebenes, sondern stellen, was Realität zu nennen wäre, erst selber mit her." H.-U. Müller-Schwefe: *Schreib' alles*, S. 119.

9 H.-U. Müller-Schwefe: *Schreib' alles*, S. 121. Hervorhebung J.L. - Das folgende Zitat dort S. 123.

10 Vgl. H.-U. Müller-Schwefe: *Schreib' alles*, S. 109-113.

Die Arbeiten Janshens und Müller-Schwefes sind die einzigen Monographien zu Becker. Zwangsläufig (wegen ihres Entstehungszeitpunktes) beschäftigen sie sich mit Beckers Literatur der sechziger Jahre. Im folgenden werden weitere Arbeiten (in chronologischer Reihenfolge) dargestellt, die seitdem verschiedenen Aspekten gewidmet wurden.

Vom Authentischen zum Esoterischen?

Silvia Volckmann beschreibt in ihrer Arbeit "Zeit der Kirschen?" 1982 das "Naturbild in der deutschen Gegenwartslyrik". Vor dem Hintergrund des geschärften ökologischen Bewußtseins der siebziger Jahre konstatiert sie eine erneute Hinwendung der Literaten zu diesem Genre, das in den sechziger Jahren als verpönt galt.¹¹ Ihre Beispiele sind Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann und Hans Magnus Enzensberger. Für Becker konstatiert sie ein Naturbild, das sich an dem Gegensatz (Groß-)Stadt-Land orientiert. Die Naturwahrnehmung Beckers sei "gebrochen durch typische Elemente urbaner Erfahrung, und umgekehrt rettet sich inmitten der großstädtischen Umgebung unverhofft die Vorstellung von Natur hinüber."¹² Beckers 'problematisches Realitätsverhältnis' führe zu einer neuen Art von Naturlyrik, in der ein zuerst entstehender Eindruck von klassischer Naturpoesie ironisiert und/oder desillusioniert werde. Im Zusammenhang damit beschreibt Volckmann eine "diskursive Auflösung der Metapher" als Charakteristikum von Beckers Lyrik der siebziger Jahre.¹³

Volckmann sieht diese Gedichte als Produkte eines Authentizitätsanspruches (und darin durchaus typisch für die 'Alltagslyrik' im Westdeutschland der siebziger Jahre). Diesen Anspruch sieht sie (in der Folge von F.J. Raddatz und mit D. Janshen) als Ursache für Beckers "Tendenz zur Ontologisierung der Faktizität".¹⁴

11 Vgl. dazu z.B. P. Rühmkorfs beißende Kritik an der Naturlyrik der Nachkriegszeit: "Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen" (1962).

12 S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?*, S. 57. Die folgenden Zitate dort S. 67 u. 56.

13 S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?*, S. 75. - Zu diesem Zusammenhang vgl. Susanne Ledanff: *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik.* (Zu Becker S. 257-265.)

14 S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?*, S. 93 u. 263 (Fußnote); sie verweist auf D. Janshen, *Opfer und Subjekt*, S. 89 ff. Vgl. auch F.J. Raddatz: "In dieser machbar gemachten Welt".

Bei den Gedichten der späteren siebziger Jahre (in dem Band *In der verbleibenden Zeit*) stellt sie allerdings ein Verschwinden dieses "klagende[n], etwas larmoyante[n] Gestus" fest, der mit einer Hinwendung zur Metapher zu tun habe: "Die Literatur erhebt nicht mehr den Anspruch, 'kritisches Verhalten' zu sein. Das lyrische Subjekt bekennt sich offen zu den kompensatorischen Funktionen der Ästhetik. Das Gedicht wird zum Refugium vor der übermächtigen und anonymen Realität, die es vormals noch zu erschließen suchte."¹⁵ Die "authentische Schreibweise" habe das beckersche Subjekt gerade zum (hier zitiert Volckmann Janshen) "Opfer des Alltäglichen" gemacht, habe "die Bedingungen der Isolation und Zersplitterung, aus denen sie erwächst, lediglich reproduziert." Die neue "esoterische" (d.h.: poetisierende und auch fiktionale) Schreibweise liefere im ästhetischen Gebilde ein Modell der persönlichen Freiheit.

Zu ihrem zentralen Thema Naturlyrik stellt Volckmann abschließend fest, daß bei Becker (wie auch bei Enzensberger) Lyrik die Funktion habe, "die bedrückende Erfahrung einer 'Ich-Pluralität' im Gedicht zu einer Identität des Subjekts aufzuheben. Dieses Strukturmoment westdeutscher Gedichte korrespondiert mit dem wehmütig-melancholischen Rekurs auf eine abstrakt-idyllische Ur-Natur, die die intendierte und ersehnte, aber immer schon beschädigte Einheit des Subjekts bildlich repräsentiert." Demgegenüber wiesen die untersuchten ostdeutschen Lyriker Biermann und Kirsch "vorliterarisch [...] ein relativ stabiles Subjekt" auf, dem die Sprache weniger Produktions- als Kommunikationsmittel sei: das Naturbild übernehme nicht wie in der Lyrik ihrer bundesrepublikanischen Kollegen Repräsentationsfunktionen, sondern diene dem subjektiven Ausdruck.¹⁶

Auflösung der Subjektivität?

Peter V. Zima rekonstruiert in seiner 'Studie zur Auflösung der Subjektivität' unter dem Titel "Vom *nouveau roman* zu Jürgen Beckers Prosa" (1985) Beckers frühe Kritik am französischen *nou-*

15 S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?*, S. 91 f. - Das folgende Zitat dort S. 93.

16 S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?*, S. 248. - Zum Naturgedicht in der deutschen Nachkriegsliteratur vgl. auch H. Gnüg: "Die Aufhebung des Naturgedichts in der Lyrik der Gegenwart".

veau roman. In dem "status quo"-Aufsatz von 1963 hatte Becker den avantgardistischen französischen Autoren mangelnde Konsequenz vorgeworfen: die Theorien der französischen Autoren erschienen ihm fortgeschrittener als die Romantexte selbst. Zima bewertet diese Kritik als in der Sache zutreffend und hebt einen Gesichtspunkt hervor: den (eben nur theoretischen) Verzicht der *nouveaux romanciers* auf die Sinnfrage (die Frage nach der Übermittlung eines - wie auch immer gearteten - Sinnes in der Literatur) und auf den Subjektbegriff.¹⁷

In diesem Sinne stellt Zima Becker als einen Nachfolger (und Überbieter) des *nouveau roman* heraus, wenn er die Aspekte 'Sinn' und 'Subjektivität' als Ausgangspunkt seiner funktionellen Beschreibung von Beckers Prosa nimmt. Er konstatiert, daß es sich bei Beckers Prosaexperimenten um intertextuelle Verfahren im Sinne J. Kristevas handele, daß diese Intertextualität zugleich eine ideologiekritische wie auch eine fiktionale Funktion erfülle und daß sie schließlich "die semantischen und syntaktischen Grundlagen der Subjektivität" zerstöre.

Beckers Zitationen (z.B. Goethes und eines Werbetextes für Zahnpasta in einem Atemzug¹⁸) erzeugten eine 'karnevalistische' Ambivalenz, deren Ergebnis die totale Indifferenz sei. Becker reagiere hier aber nicht nur auf eine gesellschaftlich gegebene sprachliche Situation und kritisiere sie, so der Vorwurf Zimas, sondern mache die sozio-semantische Indifferenz zu einem zentralen Konstruktionsprinzip seiner Prosa. In diesem Sinne sei seine Literatur fortgeschrittener als der *nouveau roman*: "In einer sprachlichen Situation, die von der Indifferenz beherrscht wird, deckt er die Kontingenz der diskursiven Ordnung auf. Zugleich zerstört er die mimetische Ordnung, derzufolge der Diskurs die 'Wirklichkeit' mehr oder weniger adäquat wiedergibt." Letzteres (die Zerstörung der mimetischen Illusion) werde erreicht durch beständige metatextuelle Kommentare, die die intertextuellen Textexperimente kritisch verarbeiteten und reflektierten.

So weit, so gut. Aber führt nicht das alles, so Zimas Vermutung, zu einer vollständigen Ablehnung des Subjektbegriffs?¹⁹

17 Vgl. P.V. Zima: "Vom *nouveau roman* zu Jürgen Beckers Prosa", S. 250. Die folgenden Zitate dort S. 252-260.

18 Vgl. *Felder* (1964), S. 72.

19 Vgl. P.V. Zima: "Vom *nouveau roman* zu Jürgen Beckers Prosa", S. 265. Die folgenden Zitate dort S. 266 ff.

Und: führt nicht Beckers Faszination von empirischer Exaktheit im Zusammenhang mit seinem Authentizitätsanspruch zu einer vollständigen Beliebigkeit, mit der Becker einen bestimmten Konsens der klassischen Moderne verläßt? Die Autoren der klassischen Moderne hätten bei aller Sprachkritik immer noch einen Kanon zwar ambivalenter, gleichwohl aber *besetzter* Werte gehabt (Begriffe wie "Wahrheit", "Wirklichkeit" etc.). Je problematischer die Sprache geworden sei, desto aktueller sei die Sinnfrage geworden. - Die Autoren des *nouveau roman* und Becker in ihrer Folge hätten aber nun die Sinnfrage als "Metaphysik" gekappt, Becker (über die *romanciers* hinausgehend) gar noch die Gattung des Romans 'der Indifferenz überantwortet'. Die Gefahr eines solchen Vorgehens sei, daß es "durch seine totale Kritik, durch seine absolute Negativität, die aus der Indifferenz hervorgeht, schließlich - ohne es zu beabsichtigen - die bestehenden Verhältnisse konsolidiert."²⁰ - Das ist der bereits bekannte Affirmations-Vorwurf, allerdings in der Variante einer 'modernen' Kritik an einer 'postmodernen' Beliebigkeit.²¹

Aphoristische Schreibweise

In ihrer Salzburger Dissertation "Subjekt und Fragment: Textpraxis in der (Post-) Moderne" untersucht Ulrike Greiner-Kemptner 1990 die "aphoristischen Strukturen" bei einigen Autoren, darunter Becker.²² Greiner-Kemptner geht von der Hypothese aus, daß die "Renaissance der Aphoristik in zeitgenössischer Literatur [...] sowohl die Aporien zeitgenössischer Schreib- bzw. Erzählpraxis wie neuere literarische Artikulationen eines erkenntnistheoretischen Fragmentarismus" signalisierten.²³ Dabei erkennt sie in den Prosatexten Beckers aus den sechziger Jahren (sie untersucht *Felder*, 1964, und *Ränder*, 1968) ein Beispiel für "die

20 P.V. Zima: "Vom *nouveau roman* zu Jürgen Beckers Prosa", S. 269.

21 Zima distanziert sich von der 'linken' Kritik etwa eines H.C. Buch an Becker, die er für ein "ideologisches Geplapper" hält, welches Becker in seiner Prosa bereits antizipierend sprachkritisch kritisiert habe. Vgl. S. 267, dazu H.C. Buch: "Umgebungen".

22 Die anderen Beispiele Greiner-Kemptners sind P. Handke, B. Strauß, Th. Bernhard, W. Hildesheimer, F.Ph. Ingold und A.V. Heiz.

23 U. Greiner-Kemptner: *Subjekt und Fragment*, S. 1, das folgende Zitat dort S. 5.

paradoxe Unendlichkeitsbewegung des Subjekts in der bestimmten Negation des Endlichen", was eine "Zersplitterung des Subjekts" zur Folge habe. Die Texte demontierten "die 'Wirklichkeit' konstituierenden zentralistisch-essentialistischen Erklärungssysteme 'durch die sich hervorkehrende Disparatheit der Teile'",²⁴ insbesondere würden die "gesellschaftlichen Sprachstereotypen" kritisiert.

Das sich in den Texten konstituierende Subjekt findet Greiner-Kemptner mit dem Vokabular der Schizolinguistik treffend beschrieben: Das "resignierende Ich", "zwischen Depression und Manie schwankend", artikuliere seine "paranoiden Zustände durch die Deformation normalsprachlicher grammatischer Regeln (Paragrammatismus und Agrammatismus, lexemische Neologismen usw.), d.h. in den semantisch-syntaktischen Textstrukturen".²⁵

Der Aphorismus erscheine bei Becker als in die Prosagebilde integriertes Strukturelement, "insofern er metareflexiv - als inhaltliche Wiederkehr der Versatzstücke der Textstücke auf einer anderen Ebene der Aussage - gegeneinander inkohärente Textpassagen dialektisch vermittelt, wobei er sie - oft als graphischer Bruch ersichtlich - voneinander absetzt wie verbindet." Beispiele sind für Greiner-Kemptner die (schon oben bei Zima erwähnten) Zitate aus deutschen Klassikern und Zahnpastareklame, die sie zu "aphoristische[n] Zitationen aus den Bereichen Literatur und Werbung" deklariert. Im 100. Abschnitt des Buches *Felder*, in dem das ganze Buch stich- oder schlagwortartig rekapituliert wird, sieht sie "zahlreiche metakommunikative Aphorismen".

Erneuerer der elegischen Dichtung

Walter Hinck, der 1970 das vielzitierte Wort von der *offenen Schreibweise* geprägt hatte, veröffentlicht 1992 einen Aufsatz zum "Landschaftsgedicht Jürgen Beckers". Hinck stellt fest, daß in den Lyrikbänden Beckers seit 1974 das Thema "Landschaft" eine bedeutende Rolle spiele. "Flammende Kritik am Kapitalismus ist Beckers Sache nicht, wohl aber eine allgemeinere Form der

24 U. Greiner-Kemptner: *Subjekt und Fragment*, S. 101. Das Zitat im Zitat ist Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 231 f.

25 U. Greiner-Kemptner: *Subjekt und Fragment*, S. 102 f; die folgenden Zitate dort S. 103, 108 und 109.

Zivilisationskritik, der Protest gegen den blinden Fortschrittsoptimismus."²⁶ Dieser Protest sei unfanatisch, weil gebrochen durch Melancholie. Die Landschaftslyrik habe vielmehr "topographischen" Charakter,²⁷ wie schon die frühe Prosa: "das Ich beschreibt seinen 'Ort', den Raum seiner Wahrnehmungen und Erfahrungen, aber auch seiner Erinnerungen und Phantasien - die Welt im Brennpunkt des Bewußtseins." Becker meide "die Nähe zur Naturlyrik Wilhelm Lehmanns, nirgendwo verliert er sich in mikroskopischer Kleinmalerei oder gibt die Beobachterhaltung zugunsten naturmystischer Versenkung auf."

Hinck bezeichnet Beckers Schreibweise mit Hilfe der Schillerschen Unterscheidung von Elegie und Idylle (und gestützt durch ein Becker-Zitat über die Unmöglichkeit des *idyllischen Wegs*²⁸) als elegisch: "Der Elegie sind Natur und Ideal ein Gegenstand der Trauer; die Einheit des Menschen mit der Natur gilt als verloren, das Ideal als unerreicht. In der Idylle dagegen werden beide als Gegenstand der Freude, als wirklich vorgestellt [...]." Dabei betont er, daß die Melancholie niemals nur die Wahrnehmung der Landschaft begleite, sondern immer zugleich die Erfahrungen des Subjekts.²⁹ - Auf den Punkt bringt Hinck seine Interpretation in einem Artikel zum 60. Geburtstag des Autors, wenn er unter der etwas zweideutigen Überschrift "Vielleicht das letzte Glänzen" schreibt: "[...] niemand hat in unserer Zeit die elegische Dichtung so überzeugend erneuert wie Jürgen Becker".³⁰

26 W. Hinck: "Das Landschaftsgedicht Jürgen Beckers", S. 468, die folgenden Zitate S. 470 f.

27 *Das Topographische* in der Literatur Beckers ist ein Topos der Becker-Forschung, der sich ganz früh nachweisen läßt etwa bei H. Heißenbüttel: "Spekulation über eine Literatur von übermorgen" (1962), S. 121. - Er hält sich bis in unsere Tage, vgl. J. Sartorius' Laudatio zum Heinrich-Böll-Preis (1995): "J.B. geht durch eine reale Landschaft [...] und durch eine imaginäre Landschaft der Zeit, gefügt aus Erinnerungen [...]". (J.S.: "Leuchtfeuer")

28 Aus dem langen *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988), S. 55.

29 Vgl. W. Hinck: "Das Landschaftsgedicht Jürgen Beckers, S. 473 f. - Vgl. dazu die bekannten Thesen J. Ritters in "Landschaft", der die Landschaftsbetrachtung als konstitutives Element der Selbstidentifizierung des Subjekts begreift - und die kurze Darstellung im Exkurs *Landschaft*.

30 W. Hinck: "Vielleicht das letzte Glänzen".

Schreiben in Bildern

Jürgen Zetzsche untersucht in seiner Dissertation "Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen" (1994) die Thematisierung der Photographie bei Uwe Johnson und Becker.³¹

Zetzsche rekonstruiert Beckers frühen Anspruch, Literatur "jenseits der Romanform" zu machen, anhand der mehrfach erwähnten Thesen "Gegen die Erhaltung des literarischen status quo" von 1963. Er stellt eine signifikante Häufigkeit der Thematisierung von Photographie in Beckers Prosabüchern fest und interpretiert dies als Versuche des Autors, seine Sprachkritik innerhalb der Literatur auf eine Kritik des sprachlichen Umgangs mit Welt (d.h.: Literatur) überhaupt auszudehnen. Dabei stützt er sich - neben einschlägigen Zitaten aus den Prosabüchern - auf die Tatsache, daß Becker 1971 das Photobuch *Eine Zeit ohne Wörter* 'verfaßt' hat, das man als "konsequente Fortführung seiner Prosaarbeiten aus *Felder*, *Ränder* und *Umgebungen*" interpretieren könne. In derselben Konsequenz sieht Zetzsche den "Wiederbeginn" mit Beckers lyrischen Arbeiten.³²

31 J. Zetzsche, *Die Erfindung photographischer Bilder*. Zu Becker S. 282-329. - Die ungleiche Gewichtung der beiden Autoren in dieser Arbeit mit dem Untertitel "Zum Werk von U. Johnson und J. Becker" vermerkt auch I. Albers in ihrer Besprechung der Studie in *Poetica*: "Etwas ungeschickt wirkt der Abschluß der Arbeit mit dem weniger gewichtig ausgefallenen [...] Kapitel über Jürgen Becker." (I.A.: "[Rezension von] Jürgen Zetzsche [...]", S. 241.

32 J. Zetzsche: *Die Erfindung photographischer Bilder*, S. 317. Diese Formulierungen von der "konsequenten Fortführung" der Prosaarbeiten in der Photographie und dann in der Lyrik der siebziger Jahre werden hier hervorgehoben, weil sie einer Grundthese der vorliegenden Arbeit entsprechen. Wenn ich diese These im folgenden vertrete, ohne sie stets als eine Zetzsches zu markieren, dann nicht als Plagiator. Vielmehr exploitiere ich meine eigene Magisterarbeit (*Sprache und Wahrnehmung bei Jürgen Becker*, Univ. Konstanz 1992). Diese Arbeit widmete sich dem Werk Beckers bis etwa 1975. Dort heißt es etwa S. 26 über das Photobuch und anderes: "Die Medienexperimente sind die konsequente Fortführung des Prosa-programmes von Jürgen Becker. Die auf die 'antiliterarische' *Zeit ohne Wörter* folgende Rückkehr zur Sprache kann wiederum als Ergebnis der Beschäftigung mit nichtsprachlichen Medien gesehen werden [...]" - Diese Formulierung findet sich in beiden Untersuchungen gleich doppelt. So schrieb ich 1992 auch S. 102: "[...] ist *Eine Zeit ohne Wörter* nicht nur inhaltlich, sondern auch *formal* eine konsequente Fortsetzung des Programms Beckers." Ebenso Zetzsche 1994 auch S. 307 f.: "Mit seinem Buch *Eine Zeit ohne Wörter* [...] bricht Becker nicht mit seinem Modell der Wirklichkeitskonstitution aus *Felder* und *Ränder*, sondern er schließt konsequent an diese

Zetzsche widmet sich auch den Hörspielen Beckers, in denen er ebenfalls "Bildlichkeit" als Thema findet.³³ Sein Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der experimentellen Prosa und der Lyrik der frühen siebziger Jahre; die spätere Lyrik Beckers behandelt er nur in einem abschließenden Exkurs.

Zusammenfassung

Als "experimenteller Autor" der sechziger Jahre ist Becker inzwischen kanonisch, mit seinen späteren Arbeiten wird er als Vertreter der "Alltagslyrik" oder der "Neuen Subjektivität" zugeordnet.³⁴ Die Gedichte der achtziger Jahre wurden zwar von der Literaturkritik, jedoch kaum von der Germanistik wahrgenommen, was auch mit der Schwierigkeit einer Rubrizierung dieser 'langen Gedichte' zusammenhängen mag.

Umfangreichere Untersuchungen widmen sich hauptsächlich der frühen, experimentellen Literatur Beckers; diese läßt sich gut im erkenntniskritischen Zusammenhang des 'Moderne-Schubes' in den sechziger Jahren darstellen.

Begrifflichkeiten ...

Verschiedene Begriffe finden sich in den referierten Untersuchungen in unterschiedlichen Konstellationen (und, z.T., Konnotationen): *Gattungsbegriff, Sprachkritik, Erfahrung/Wahrnehmung, Natur/Landschaft, Subjekt(ivität), Affirmation* und *Moderne* bzw. *Postmoderne*. -

Bewußtseinskonzeption im Medium der Photographie an." Weitere erstaunliche Parallelen der beiden Studien ließen sich auflisten. - Zetzshes 1994 erschieneenes Buch war mir 1992 natürlich unbekannt; auch von der diesem Buch zugrundeliegenden Frankfurter Dissertation (1990) erfuhr ich erst durch die Publikation 1994. (Versuche der Kontaktaufnahme mit Zetzsche hatten keinen Erfolg.)

33 Vgl. J. Zetzsche, *Die Erfindung*, S. 300-306.

34 Vgl. neben den oben referierten Arbeiten in einer Auswahl etwa zum Stichwort *Experiment*: E. Schrembs: "Experimentelle Prosa der letzten Jahre und ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit"; J. Sang: *Reflektierte Rollenspiele. Untersuchungen zur Gegenwartsliteratur*; B. Heimann: *Experimentelle Prosa der Gegenwart*. - Zum Stichwort *Alltagslyrik* z.B.: H. Gnüg: "Gespräch über Bäume"; dies.: "Was heißt: 'Neue Subjektivität'?"; dies.: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*; E. Ribbat: "Subjektivität als Instrument?"; W. Jung: "Vom Alltag, der Neuen Subjektivität und der Politisierung des Privaten".

Daß der Begriff der *Gattung* für die Literatur Beckers, gerade für die frühe, eine zentrale Rolle spielt, scheint unbestreitbar. Nahezu alle Interpreten betonen ihn - sei es in der Abwehr einer genaueren Bestimmung (der frühe Aufsatz Hincks gegen Vormwegs Beschreibung), sei es im Versuch, durch einen Gattungsbegriff die Literatur Beckers in einen bestimmten Zusammenhang zu stellen (Greiner-Kemptner mit dem "Aphorismus", der spätere Hinck-Aufsatz mit der "elegischen Dichtung"), sei es schließlich in dem Versuch, nicht-literarische künstlerische Äußerungen Beckers als 'Gattungs'wechsel auf einer medialen Ebene darzustellen (Zetzsche in seiner Analyse des Photobuches). Die Gattungsproblematik wird in Zusammenhang gebracht mit Beschreibungsmodellen einer dialogischen Literatur im Sinne Bachtins (Zima) bzw. intertextuellen Verfahren (Müller-Schwefe, auch Zima).

Damit eng verbunden ist die *Sprachkritik* in der (wiederum: gerade frühen) Literatur Beckers, die häufig thematisiert wird. So wird z.B. das Zitieren von Sprachfragmenten aus der Umwelt als Kritik am floskelhaften und nichtssagenden Charakter der Alltagssprache gewertet.

Im Zusammenhang mit Gattungsproblematik und Sprachkritik steht die Problematisierung der *Erfahrung* und *Wahrnehmung* in der modernen Welt. Janshen und Müller-Schwefe zeigen mit verschiedenen Ansätzen, wie in Beckers Literatur der schwierige und zerfaserte Erkenntnisprozeß des modernen Subjekts dargestellt wird und daß sich die Rekonstruktion dieses Prozesses mit Erkenntnissen der Psychologie und Philosophie decken. Greiner-Kemptner geht über den eigentlich sehr ähnlichen Ansatz Janshens hinaus, indem sie in der Literatur Beckers weniger eine *Darstellung* des gestörten Erkenntnisprozesses als vielmehr ein *Zeugnis* des defekten (Autor-)Subjekts sieht, welches dann mit Begriffen der klinischen Psychologie beschreibbar ist.

Die Thematisierung von *Natur* und *Landschaft* wird als Exemplum der Subjektivitäts- und der Wahrnehmungsproblematik dargestellt. Schon früh bezeichnete Raddatz Landschaft als den "für den 'Materialisten' Becker wichtigste[n] Rohstoff";³⁵ Volckmann führt Beckers Naturlyrik auf sein 'gebrochenes Realitätsverhältnis' zurück und sieht in der Thematisierung der Polarität Stadt-Land eine Chiffre der Widersprüche des modernen Subjekts zwischen

35 F.J. Raddatz: "In dieser machbar gemachten Welt", S. 164.

Realität und Utopie. Im selben Sinne argumentiert auch Hinck, wenn er in der Landschaftsschilderung eine Darstellung des lyrischen Ichs sieht.

Das *Subjekt* bzw. der Begriff der *Subjektivität* scheinen im Brennpunkt der Überlegungen zu stehen. Gebrochene Wahrnehmung ist natürlich immer diejenige eines Subjekts, das lyrische Ich in der Landschaft läßt sich ohne den Subjektbegriff nicht denken - wie verhält es sich mit dem beckerschen Subjekt? Janshen konstatiert für die experimentelle Prosa eine "Identitätsschwächung": das Ich in der Literatur Beckers sei eben kein Subjekt (im Sinne einer autonomen Persönlichkeit) mehr, sondern geradezu ein *Opfer* des Alltäglichen, d.h. der totalen Kontingenz. Zu ähnlichen Ergebnissen kommen Müller-Schwefe und Zima. In der Lyrik der siebziger Jahre (so könnte man etwas kurzgeschlossen mit Volckmann fortfahren) rekonstituiert sich ein - wenn auch immer noch beschädigtes - Subjekt über die kompensatorische Funktion des Naturgedichts. Diese Rekonstitution ist jedoch nie vollständig, sie bleibt melancholisch bzw. elegisch durch das Bewußtsein des Verlustes der Einheit von Mensch und Natur (Hinck).

Die hohe Zitatfrequenz und die Ich-Zentrierung in Beckers Schriften sind mehrfach einem bestimmten Vorwurf ausgesetzt gewesen: dem der *Affirmation*. Er wurde dezidiert politisch geäußert (scharf von Buch, milder von Raddatz), aber auch in eher philosophischer Hinsicht (Zima). Dieser Vorwurf beruht auf folgender Überlegung: Kann eine Literatur, die sich bewußt auf die Reproduktion persönlicher (subjektiver) Welt beschränkt und sich dazu vornehmlich des *Zitats* bedient, also *fremde Rede* übernimmt und also nicht 'eigentlich' im Namen des Subjekts spricht, ein kritisches Potential entwickeln, der Umwelt also etwas entgegensetzen? Muß sie sich nicht zwangsläufig auf die kritiklose Wiedergabe der (unterstellt: schlechten, d.h. den Interessen des entfremdeten Subjekts nicht entsprechenden) Außenwelt beschränken? Fehlt einer solchen Literatur nicht überhaupt die zur kritischen Reflexion notwendige Distanz, von einer Selbstkritik ganz zu schweigen? - In der Argumentation Zimas wird der Affirmationsvorwurf verknüpft mit dem Problem einer Differenzierung von Moderne und Postmoderne.

Beckers Situierung in der *Moderne* und/oder *Postmoderne*: die erste Rezeption sah Becker als Vertreter einer avantgardistischen

'modernen' Literatur (Hillebrand, auch Baumgart). In diese Richtung gehen auch spätere Interpretationen (Janshen, Müller-Schwefe, Volckmann, Hinck und Zetzsche). Neuere Arbeiten ordnen ihn auch als 'Postmodernen' ein, mit emphatischem oder eher kritischem Unterton (Greiner-Kemptner und Zima). Beide Befunde beziehen sich notabene hauptsächlich auf die *frühen* Arbeiten Beckers aus den sechziger Jahren (allein Volckmann, Hinck und Zetzsche - deren Untersuchungen jedoch nicht speziell dem Moderne-Problem gewidmet sind - interpretieren *auch* die Arbeiten der siebziger Jahre).

... und Zusammenhänge

Die nach dem chronologischen Abriß der einzelnen Forschungsarbeiten in systematischer Absicht zusammengestellten Begrifflichkeiten sind, wie leicht zu bemerken war, ohne die jeweils anderen meist kaum zu erläutern. Um es freihändig in Anlehnung an eine berühmte Formulierung Kants zu sagen: "Gattungsfragen ohne Sprachkritik sind leer, Subjekte ohne Wahrnehmungen sind blind" - und so verhält es sich auch mit den anderen hier verhandelten Begriffen. Ohne Erfahrung keine Naturwahrnehmung, ohne Entfremdung keine Affirmation etc. - und jeweils vice versa.

Es handelt sich um ein Konglomerat, dem man als Überbegriff auch den Namen eines der beteiligten Begriffe geben kann: "(literarische) Moderne".

DESIDERAT UND ANSATZ

Desiderat

Experimentelle Prosa, Alltagslyrik, und dann? - Zu wünschen ist offensichtlich die Untersuchung der Werke der achtziger und frühen neunziger Jahre. Man kann der germanistischen Forschung sicher nicht zum Vorwurf machen, daß sie nicht auf jedes Buch so gleich reagiere. In diesem Falle liegt jedoch der Verdacht nahe, daß die Bücher Beckers aus den sechziger und siebziger Jahren in bestehende Interpretationsmuster passen (sie z.T. exzellent ausfüllen), daß jedoch die späteren sich einer rubrizierenden Beschreibung auf's erste entziehen und deshalb auch nicht eingeordnet werden. Was angesichts der relativen Prominenz und der Präsenz des Autors erstaunlich ist. (Zwei schwierige Begriffe, die ohne genaue Begründung, sondern nur unter Hinweis auf die schöne Regelmäßigkeit der Publikationen Beckers in einem angesehenen Verlag und deren Würdigung durch prominente Rezensenten an 'guten' Stellen benützt werden.) - So gesehen lassen sich zwei größere und verschiedene Detail-Fragen formulieren.

Einmal stellt sich die Frage nach der Exploration der späteren Bücher Beckers. Was hat dieser Autor in den achtziger und frühen neunziger Jahren geschrieben; was unterscheidet diese Bücher so stark von den früheren, das die Abschwächung der Rezeption erklären könnte? Lassen sich diese Bücher überhaupt sinnvoll lesen oder ist das Schweigen der Germanistik - auch das ist möglich - eines aus Gnade? Die erste der beiden größeren Fragen wäre also die nach einer Interpretation des *späte(re)n Becker*.

Deren Beantwortung ist Voraussetzung für die zweite: die Frage nach der Stellung dieser Bücher vor dem Hintergrund der früheren - anders gesagt: die Frage nach dem 'Werk'-Zusammenhang. Gibt es, so kann man diese Frage formulieren, vielleicht etwas Verbindendes, das die beiden bereits als 'experimentelle' bzw.

'alltagslyrisch' beschriebenen Phasen untereinander und die noch zu beschreibende dritte, spätere Phase mit ihnen verknüpft?

Einige kleinere Fragen stehen mit den beiden genannten größeren in Verbindung. Sie ergeben sich z.T. aus den oben referierten Forschungsergebnissen.

So fällt auf, daß die Zuordnung Beckers zur "Postmoderne" gerade anhand der ersten Bücher erfolgt, was merkwürdig ist, da diese einerseits zu einer Zeit geschrieben wurden, als von einer Postmoderne noch kaum die Rede war¹ - und diese Texte andererseits mit guten Argumenten immer wieder als spezifisch 'moderne' interpretiert worden sind. Hier bietet sich - nach einer Darstellung der in nun eher postmodernen Zeiten verfaßten Texte Beckers - eine Untersuchung dieser Texte im Hinblick auch auf die aktuellen Thesen von einer Überwindung der Moderne durch die Postmoderne an. Im besten Falle könnte eine solche Analyse eines konkreten Falles vielleicht auch zur Klärung der oft etwas schwammig gebrauchten *Moderne/Postmoderne*-Begrifflichkeiten beitragen.

Ein anderer Punkt ist der in den vorliegenden Forschungsbeiträgen häufig implizit oder explizit stark gemachte "Authentizitäts"-Anspruch Beckers. Hier handelt es sich sicher um einen zentralen Punkt der Poetik Beckers, stellt dieser Anspruch doch seine spezifische Antwort auf die innerhalb der *Zweiten Moderne* verhandelten ästhetischen Fragen dar. Außerdem sind ohne ihn weder der Affirmationsvorwurf noch einzelne Fragen wie etwa die nach dem Umgang Beckers mit Metaphern (cf. z.B. Volckmann, Gnüg) denkbar. Der Authentizitätsanspruch ist genau zu rekonstruieren und auch bezüglich seiner Gültigkeit für die "Alltagslyrik" und die noch nicht erforschten späteren Werke zu untersuchen.

In diesem Zusammenhang ist auch der Behauptung Volckmanns nachzugehen, daß Beckers Lyrik der siebziger Jahre einen Schritt in Richtung "Esoterik" darstelle. Sie meinte damit, daß Becker in den "Alltagsgedichten" den 'authentischen' Standpunkt der sechziger Jahre aufgegeben und sich - wenn auch gemäßigt - der *Fiktion* zugewandt habe, die allein dem beschädigten Subjekt noch ein Modell der persönlichen Freiheit geboten habe.

1 Jedenfalls nicht im heutigen Sinne; eine Ausnahme stellt die "Fiedler-Debatte" 1968 dar, die im Kapitel *Beckers Positionen* dargestellt wird.

Ein anderer Punkt im Zusammenhang mit dem Authentizitätsanspruch ist der Affirmationsvorwurf. Ihm politisch nachzugehen, ist vielleicht müßig. Interessant erscheint jedoch die Variante, die Zima vorbringt: Becker verlasse mit seinen 'karnevalistischen' Spielereien einen gewissen Konsens der Moderne, innerhalb dessen eine Übereinstimmung über die Gültigkeit bestimmter Grundwerte immer noch gegeben gewesen sei, und gebe sich einer Ambivalenz und Beliebigkeit hin. Diese Kritik wird im Zusammenhang mit einer pejorativen "Postmoderne"-Zuweisung vorgebracht und wäre in beiderlei Hinsicht zu überprüfen - inhaltlich wie auch im Zusammenhang mit jener Verortung - und auch im Hinblick auf die später, also zu 'eigentlich postmodernen' Zeiten, verfaßten Texte.

Die *Gattungsfragen* der Beckerschen Schreibweise schließlich erscheinen noch nicht hinreichend beschrieben, denn es fällt eine weitgehende Beschränkung der "Gattungsfragen" auf 'literarische' auf. Gelegentlich wird zwar vermerkt, daß Becker auch mit bildenden Künstlern zusammengearbeitet habe und auch Urheber eines Photobuches sei, doch haben solche Bemerkungen meist nur abrundenden Charakter.² Abgesehen von Zetzsche, der das Photobuch und die Hörspiele um 1970 miteinbezieht, beschränkt sich die Diskussion der Gattungsfragen auf die Frage nach 'innerliterarischen' Gattungen - was erstaunlich ist bei einem Autor, der sich so vielfältig auch in und mit nicht-literarischen Gattungen (Medien) betätigt und beschäftigt hat. Hier wäre systematischer zu beschreiben, wie Becker sich in seiner literarischen Produktion mit *nicht-literalen Künsten* auseinandersetzt und sich dies auf seine literarische Arbeit auswirkt - und umgekehrt, in welcher Weise sich der Literat Becker außerliterarisch künstlerisch betätigt.

Das berührt auch die bereits teilweise untersuchte Beschäftigung Beckers mit der *Photographie*. Zetzsche hat sie in seiner Arbeit für die frühen und einen Teil der mittleren Bücher Beckers beantwortet, doch er beschränkt sich erstaunlicherweise auf diese erste Hälfte des Werkes und behandelt die zweite nur grob

2 Vgl. etwa W. Hinck: "Das Landschaftsgedicht J.B.s". - Ungerecht ist diese verallgemeinernde Aussage gegenüber den ganz frühen Aufsätzen von C. Burgmann: "Lesen in Fotos und Fotogeschichten" und P.W. Jansen: "Dann und wann das Empire State Building".

zusammenfassend - dabei erweist sich Beckers Beschäftigung mit dem Thema "Photographie" bei Betrachtung der späteren Bücher als durchgängig. - Unverständlich ist in diesem Zusammenhang Zetzschs Nicht-Auseinandersetzung mit dem von Becker 1971 gedrehten Fernsehfilm *Schreiben und Filmen*, da dieser explizit eines seiner zentralen Forschungsinteressen thematisiert: das Verhältnis von sprachlicher und bildlicher Repräsentation.

Vorhaben

Die beschriebenen Forschungslücken ergeben ex negativo die Aufgabenstellung der vorliegenden Arbeit. Gesucht wird nach einer Möglichkeit, das Werk Beckers als zusammenhängendes zu begreifen und dabei einige der offenen Fragen zu beantworten. - Diese Möglichkeit bietet sich m.E. in der Rekonstruktion seiner literarischen Orientierungen in den sechziger Jahren. Die These ist, daß charakteristische poetologische Züge der Literatur jener Zeit Beckers Schriften bis heute prägen.

Dabei gehe ich von folgenden Überlegungen aus. Die sechziger Jahre lassen sich beschreiben als ein Jahrzehnt starker politischer, gesellschaftlicher und kultureller Umbrüche - "Eine Gesellschaft im Aufbruch".³ In politisch-gesellschaftlicher Hinsicht seien mit *Spiegel-Affäre*, *Studentenbewegung* und *Großer Koalition* nur drei Stichworte genannt, in allgemein kultureller mit *Rock'n'Roll* und *Pop Art* nur zwei. Die sechziger Jahre charakterisiert in *literarischer* Hinsicht, um es an markanten Daten festzumachen, an ihrem Beginn das Erscheinen einiger epochemachender Romane um 1960,⁴ welche bis heute von der Literaturwissenschaft als paradigmatisch angesehen werden und so etwas wie den Anschluß der deutschen Nachkriegsliteratur an die 'internationale Moderne' markieren - und an ihrem Ende das oft (und so auch hier in dieser knappen Andeutung) verkürzt zitierte

3 So der Titel einer Darstellung der Bundesrepublik Deutschland in den sechziger Jahren des Soziologen H. Korte. Zur Verflechtung der kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Ebenen vgl. etwa auch H. Glaser: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 2.

4 Z.B. G. Grass' *Blechtrommel*, M. Walsers *Halbzeit*, U. Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* und P. Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*.

Nachdenken über den *Tod der Literatur*,⁵ woran sich eine Neuorientierung in Richtung einer Rückbesinnung auf Privates und Subjektives anschloß. Das Jahrzehnt zeichnet sich aus durch eine Vielfalt literarischer Richtungen, deren Bandbreite von hermetischer Lyrik bis zur Agitprop reicht.

Diese Veränderungen und Strömungen wurden begleitet von literarischen Debatten, die, verglichen mit den anderen Jahrzehnten der Nachkriegsliteratur, in ihrer Intensität ihresgleichen suchen. Es wurde versucht, den Standpunkt des Schriftstellers in der als verändert empfundenen Realität neu und angemessen zu bestimmen - sei es im Hinblick auf einen sprachbewußten, reflektierten Umgang mit der 'Welt', sei es im Hinblick auf eine gesellschaftskritische Funktion der Literatur. Dabei kreiste ein großer Teil der Diskussionen um Fragen literarischer 'Modernität': was ist Wirklichkeit, wie kann man sie literarisch darstellen, wo sind die Grenzen der Sprache, sind vielleicht andere Medien besser zur 'Beschreibung' geeignet als die Literatur? - etc. Um es in einigen Buch- und Aufsatztiteln zu umreißen: Es gab "Schwierigkeiten, heute die Wahrheit zu schreiben" (verschiedene Autoren, Hg. Friedrich, 1964), man stritt über "Thesen zum langen Gedicht" (Höllerer 1965) und über globalere Fragen wie die "Ausichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft?" (Baumgart 1967): Mancherlei "Spekulationen über eine Literatur von übermorgen" (Heißenbüttel 1968). "Das Zeitalter der neuen Literatur" (Fiedler 1968) wurde diskutiert wie die generellen Fragen der "Erklärbarkeit oder Nicht-Erklärbarkeit als Axiom der Literatur" (Enzensberger, Gustafsson et al. 1969) oder die nur wenig speziellere "Frage der Gattungen" (Heißenbüttel 1970).

Becker hat sich an manchen dieser Diskussionen beteiligt und dezidiert Stellung bezogen. Seine Position läßt sich vorgreifend als eine bewußt 'moderne', avantgardistische skizzieren. Diese Position ist im Forschungsüberblick bereits angedeutet worden. Sie läßt sich auch, wie es referiert worden ist, auf seine literarischen Produkte aus jener Zeit sinnvoll anwenden. Aus den folgenden Jahrzehnten liegen deutlich weniger poetologische Äußerungen Beckers vor. Seine neueren Werke werden in der wissenschaftlichen Rezeption nur gelegentlich mit den früheren

5 Vgl. H.M. Enzensberger: "Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend", in: *Kursbuch*, 1968.

Büchern und seiner 'frühen' Poetik in Verbindung gebracht; wenn, dann eher in Bezug auf einzelne Motive.⁶

Der Versuch wird nun sein, Beckers Positionen der sechziger Jahre im Hinblick auch auf seine späteren Bücher einer erneuten Betrachtung zu unterziehen und daraus poetologische Stichworte zu gewinnen, die sich auch auf diese späteren Werke sinnvoll beziehen lassen. Die Hypothese ist, daß sich hier ein Schlüssel für seine signifikanten Gattungs- und Formwechsel bis hin zum offensichtlich schwer zu rubrizierenden "extensiven Text" der späteren achtziger und neunziger Jahre finden läßt. (Dieser Gedanke ist in der Kritik gelegentlich angedeutet, jedoch nicht systematisch verfolgt worden.⁷) Anders gesagt: daß die in verschiedener Weise 'experimentelle' Atmosphäre der sechziger Jahre diesen Autor in seinen ästhetischen und poetologischen Grundpositionen so geprägt hat, daß man auch in den späteren Schriften deutliche Spuren jener literarischen Sozialisation finden kann.

Daraus ergibt sich die Untersuchung der "Werk"-Frage von selbst: wenn es einen starken poetologischen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Werkgruppen geben sollte, so müßte sich das Werk als - eben -: *Werkgeschichte* darstellen lassen. Dieser Versuch wird in den chronologischen Interpretationskapiteln unternommen. Wenn sich diese *Geschichte* 'erzählen' ließe, so würde die Frage nach dem Zusammenhang obsolet, denn sie stellte sich nicht mehr.

Die thematisch orientierten Exkurse haben in diesem Versuch eine stützende Funktion. Denn wenn sich die Kontinuität der dort untersuchten Motive und Themen über die verschiedenen Phasen des Oeuvres hinweg ergäbe, so spräche auch dies für einen gewissen Zusammenhang, da es sich nicht um beliebige Motive handelt, sondern um in ihrer Kritik von Wahrnehmung etc. zum Phänomen der Moderne gehörige.

6 Vgl. z.B. W. Hinck: "Das Landschaftsgedicht J.B.s" und J. Zetzsche: *Die Erfindung photographischer Bilder* bezüglich "Landschaft" und "Photographie".

7 Die in diese Richtung deutenden Rezensenten sind - wenn die Arbeitshypothese stimmt - nicht zufällig solche, die das Werk Beckers schon seit den sechziger oder siebziger Jahren verfolgen oder gar selbst Protagonisten der poetologischen Debatten jener Jahre waren. Vgl. etwa R. Michaelis: "Aus der Geschichte der Gleichzeitigkeit" (1983) oder W. Hinck: "Vielleicht das letzte Glänzen" (1992) bzw. H. Vormweg: "Auf den Spuren der Erinnerung" (1988).

Was heißt hier: Immanente Poetik?

Dieser Methode (und damit der Konstruktion vorliegender Arbeit) könnte man, wenn nicht vorwerfen, so doch kritisch anmerken, daß sie sich auf eine immanente Poetik stütze und sich damit mehrererlei Gefahren aussetze. Zuerst, daß sie riskiere, dem Autor auf den Leim zu gehen, insofern sie auf externe Korrigenda verzichte. Dann, daß sie - falls der Versuch scheitern sollte - wegen dieser fehlenden Außensicht keinen Ausweg zulasse und somit im Falle der Inkompatibilität von früherer Poetik und späteren Texten Beckers zu keinem (oder nur zu einem gezwungenem) Ergebnis käme. Schließlich, daß sie - auch im Falle des Gelingens des Unternehmens - durch die weitgehende Ausklammerung externer und weitergehender Theorie bedauerlicher-, aber eben auch vermeidbarerweise auf weitergehende Erkenntnisse verzichte.

Dazu ist dreierlei zu sagen.

(1) *Immanente Poetik* heißt, daß eine Poetik aus den Schriften eines Autors gewonnen werden kann, im engeren Sinne aus den literarischen, in einem erweiterten: aus seinem begleitenden theoretischen Artikulationen. Es heißt natürlich nicht, daß der Autor der einzige wäre, der die fraglichen Ansichten vertritt. Dies ist hier ganz deutlich nicht der Fall: die im folgenden rekonstruierten Orientierungen und Positionen des Autors sind in ihrer spezifischen Ausprägung zwar diejenigen Beckers, doch sie sind in vielfacher Hinsicht charakteristisch für eine literarhistorisch gut belegte Phase der Avantgarde oder *Zweiten Moderne*. Wenn die im folgenden rekonstruierte Poetik an Äußerungen Beckers sich orientieren kann, so ist dies dem glücklichen Umstand geschuldet, daß dieser Autor sich in den sechziger Jahren sehr häufig artikuliert hat. Das darf jedoch nicht vergessen lassen, daß diese Poetik repräsentativ und charakteristisch für eine ganze Phase der Nachkriegsliteratur ist - eben für die Avantgarde der sechziger Jahre. (Wäre das so, ergäbe auch die allgemeine Kanonisierung Beckers als "Experimenteller" der sechziger Jahre keinen Sinn.) Deshalb bezieht sich die Rekonstruktion der im folgenden an einem Beispiel dargestellten Positionen sozusagen implizit auf eine nicht immer mitzitierte Epoche der jüngsten Literaturgeschichte (und nicht, um es kraß zu sagen, auf die abwegigen Meinungen eines obskuren Einzelgängers von der *schäl Sick*). Die in der oben zuerst imaginierten Anmerkung eingeforderten externen Korrigenda sind somit durch die bereits vorliegende literaturge-

schichtliche Aufarbeitung implizit vorhanden; es ist eine anerkannte Position, die hier *ad personam* beispielhaft rekonstruiert werden kann. Ob sie *richtig* ist, ist eine wichtige, aber schwer zu beantwortende Frage - wichtiger ist zunächst einmal, ob sie *sinnvoll* ist, was sich unter anderem daran zeigen könnte, daß sie Begrifflichkeiten und Denkfiguren für sinnvolle Interpretationen ergäbe.

(2) Daß eine solche (jetzt nur noch eingeschränkt so zu nennende) *immanente* Interpretation sich in Gefahr begibt, im Falle des Nicht-Zueinanderpassens der theoretischen und 'praktischen' Komponenten zu scheitern oder nur gezwungene Ergebnisse präsentieren zu können, ist nicht von der Hand zu weisen. Dem ist nicht theoretisch zu entgegnen, sondern nur unter Hinweis auf die Ergebnisse. Ob sie erzwungen oder schlüssig scheinen, mag der Leser entscheiden.

(3) Der dritte der imaginierten Kritikpunkte trifft den Verfasser am tiefsten. Die weitgehende Konzentration auf die Interpretation von Primärtexten und das Anliegen, einem in sich schlüssigen und auch tiefgehenden Verständnis der untersuchten Literatur näher zu kommen, bringt sicher in der Tendenz eine Neigung zum Ausklammern weiterführender Fragestellungen und Ansätze mit sich. Dem ist ebenfalls theoretisch wenig entgegenzuhalten: *so ist es tatsächlich*. Allerdings erwiesen sich die genauen Textinterpretationen als spannend; sie ergaben viel, auch und gerade viele Details, denen im einzelnen nachzugehen sich als lohnend erwies. Beckers - noch genauer zu erläuternde und in den Interpretationen sich dann erst zeigende - *authentische* Schreibweise und eine sich aus ihr ergebende *detektivische* Lesart entwickelten bei der Arbeit an den Interpretationen einen Reiz, von dem der Verfasser nur hoffen kann, daß er sich auf den Leser übertrage.

Mit der an vielen Stellen exemplifizierten *Authentizität* der Schriften Beckers wird im Verlauf der Studie auf ein (wie ich glaube) vielleicht singuläres Merkmal gegenwärtiger Autorschaft aufmerksam gemacht. Die oft in verblüffender Weise mögliche Rückbindung seiner Schriften an eine spezifische *Wirklichkeit*, was immer das sein mag, erschien als so faszinierend, daß zunächst einmal die zahlreichen intertextuellen und intermedialen Bezüge, soweit sie sich dem Verfasser offenbarten, gesichert

werden mußten. Die vorliegende Arbeit versteht sich somit auch nicht als abschließend, sondern erkennt gerade im theoretischen Bereich ein Desiderat weitergehender und überblickender Arbeiten. Gleichzeitig fordert sie für sich ein, für einen solchen Überbau gewissermaßen ein empirisches Fundament gelegt zu haben. Diese Basis ist - wie alle empirische Arbeit - sicher erweiterbar, aber soweit hoffentlich solide.

GATTUNGS- UND GLIEDERUNGSPROBLEMATIK

Beschreibungsversuche

Die Bibliographie notiert gut zwanzig seit 1964 selbständig erschienene Titel Beckers. Zahlreiche Gedichtbände, eine Handvoll mit Prosa, einige Hörspiele - doch auch Bücher, die Becker zusammen mit bildenden Künstlern veröffentlicht hat, ein Buch mit Photographien sowie einen Sammelband über Positionen der Gegenwartskunst Mitte der sechziger Jahre.

In drei Durchgängen wird dieses Werk nun näher skizziert. Dabei dient der Begriff der *literarischen Gattung* als heuristisches Vehikel. Er soll helfen, einige phänomenologische Beobachtungen an Beckers Büchern zu ordnen.

(1) Erste Skizze: Drei Gruppen

Das im engeren Sinne 'literarische' Werk Beckers kann man - das wurde bereits behauptet - grob in drei Gruppen unterteilen. Da wäre zuerst die sogenannte 'experimentelle Prosa' der sechziger Jahre,¹ darauf folgend ein Jahrzehnt der 'Alltagslyrik',² schließlich die wieder längeren, elaborierteren Gedichte der achtziger und frühen neunziger Jahre (im folgenden unter der Bezeichnung 'lange Gedichte' oder 'extensive Texte'),³ die sich wiederum von den Gedichten der siebziger Jahre deutlich unterscheiden.

Das Kriterium dieser Unterteilung sind literarische Gattungen; sie unterstellt, daß es einen Unterschied gibt zwischen *Prosa* und *Gedicht*, daß man auch innerhalb einer Gattung feinere Unterscheidungen treffen kann (wie z.B. die genauere Bezeichnung

¹ Dazu werden gerechnet: *Felder*, 1964; *Ränder*, 1968; *Umgebungen*, 1970.

² *Das Ende der Landschaftsmalerei*, 1974; *Erzähl mir nichts vom Krieg*, 1977; *In der verbleibenden Zeit*, 1979.

³ *Odenhals Küste*, 1986; *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, 1988, *Das englische Fenster*, 1990; *Foxtrott im Erfurter Stadion*, 1993.

experimentelle Prosa oder die Unterscheidung zwischen *Alltags-* und anderer Lyrik). Solche Unterscheidungen arbeiten mit der Bestimmung von Merkmalen; ein sehr einfaches und augenfälliges Merkmal zur Unterscheidung verschiedener literarischer Produkte ist beispielsweise der Zeilenfall, der anhand des typographischen Erscheinungsbildes eine erste Unterscheidung zwischen Prosa (kontinuierliches Aufeinanderfolgen der Worte, oft Blocksatz) und Lyrik (Unterteilung des Wortflusses durch Zäsuren: Zeilen, Strophen) ermöglicht. "Das Auge sagt uns schnell, was Verse sind. Wenn auf einer Seite um das Gedruckte herum viel weißer Raum ist, dann haben wir es gewiß mit Versen zu tun." (Wolfgang Kayser)⁴ - Die gängigen Gattungsbezeichnungen sind literaturwissenschaftliches Handwerkszeug, sie sind eingeführt und hilfreich. Und sie sind ein Teil des Problems der Literatur, die in dieser Arbeit untersucht werden soll.

(2) Die Schnittstellen

Läßt man die ohne Zweifel grobe Unterscheidung dreier "Werkgruppen" zunächst einmal gelten und betrachtet die Übergänge zwischen diesen Gruppen genauer, so ist eine interessante Beobachtung möglich. - Beckers Prosa der sechziger Jahre zeichnet sich durch einen hohen Grad an Selbstreflexivität aus, d.h. sie thematisiert unter anderem die Möglichkeiten der Sprache und damit - philosophisch gesprochen - die "Bedingungen der Möglichkeit" ihrer selbst. Etwa zum Ende dieser ersten Gruppe, um 1970 herum, beschäftigt sich der Autor neben der Prosa verstärkt mit einer anderen literarischen Form, der des Hörspiels.⁵ Auch veröffentlicht er ein Photobuch unter dem Titel *Eine Zeit ohne Wörter*⁶ - ein bemerkenswerter Titel für jemanden, der gerade als Schriftsteller eine gewisse Prominenz gewonnen hat. Außerdem schreibt er das Drehbuch für einen Film *Schreiben und Filmen*.⁷

An diesen Arbeiten fällt auf, daß sie sich mit *Medien* und *Medialität* im weitesten Sinne beschäftigen. In einem Hörspiel unter dem Titel *Bilder* thematisiert Becker optische Wahrnehmungen, im Photobuch trägt eine Bildfolge die Überschrift "Verschwindende Geräusche", womit akustische Welterfahrung thematisiert wird.

⁴ W. Kayser: *Kleine deutsche Versschule*, S. 9.

⁵ Gedruckt als *Bilder Häuser Hausfreunde*, 1969.

⁶ *Eine Zeit ohne Wörter*, 1971.

⁷ Westdeutsches Fernsehen (WDR), 1971.

Merkwürdige Spannungen, da dies doch jeweils Wahrnehmungsweisen sind, die das gerade gebrauchte Medium prinzipiell nicht transportieren kann. In dem Fernsehfilm *Schreiben und Filmen* stellt Becker Reflexionen zum Thema "Zukunft der Literatur" an - und schließt nicht aus, daß die Schriftsteller der Zukunft sich im Fernsehstudio genauso zuhause fühlen würden wie einst in der Dichterstube unter dem Dach. Dieses Interesse für verschiedene Medien kann man auch als *Gattungsproblem* auf einer höheren Stufe begreifen, wenn man die Literatur als 'Medium der (geschriebenen) Sprache' versteht. Wie die einzelnen literarischen Gattungen verschiedene Weisen (innerhalb) der *sprachlichen* Äußerung sind, so steht die Literatur in der Konkurrenz der anderen Medien als eine spezifische - eben sprachorientierte - Weise des Umgangs mit der Welt da. Daneben gibt es noch andere, klassischerweise Malerei und Musik; im speziellen Falle Beckers die Photographie und den Film als stilles und bewegtes Bild und das (für das Hörspiel der späten sechziger Jahre charakteristische) 'Geräusch-Zitat'.

Nach diesen Experimenten mit verschiedenen Medien publiziert Becker in den siebziger Jahren, wie bereits erwähnt, Lyrik. Diese Gedichte kann man (sich wiederum eines eingeführten Begriffes der Literaturgeschichte bedienend) als "Alltagslyrik" bezeichnen. Eine differenziertere Charakterisierung erfolgt in den Einzelinterpretationen; hier genügt vorerst die pauschalisierende Feststellung, daß sich diese literarischen Äußerungen in ihrer Art deutlich sowohl von denen der vorausgehenden "experimentellen Prosa" wie auch von den späteren "langen Gedichten" unterscheiden.

Zu Beginn der achtziger Jahre unternimmt der Autor wieder einige Versuche, die sich nicht auf der oben so schön gerade gezogenen Linie "Prosa - Alltagslyrik - lange Gedichte" anordnen lassen. Zwischen 1979 und 1982 schreibt er wieder Hörspiele,⁸ veröffentlicht ein Buch zusammen mit der (bildenden) Künstlerin Rango Bohne, zu dem sie die Bilder und er den Text beisteuert,⁹ und zwei Bände mit kurzer Prosa.¹⁰

Diese zweite 'Schnittstelle' kann man wiederum gut mit Gat-

⁸ Gedruckt als *Die Abwesenden*, 1983.

⁹ *Fenster und Stimmen*, 1982. Später dies.: *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter*, 1989 und zuletzt: *Korrespondenzen mit Landschaft*, 1996.

¹⁰ *Erzählen bis Ostende*, 1981; *Die Türe zum Meer*, 1983.

tungsbegriffen skizzieren. Die 'Hörspiele' sind eine andere literarische Gattung als die 'Lyrik' - mit einer Tendenz zum Überschreiten des (schriftlich) Literarischen überhaupt, wenn man die in Hörspielen mögliche Darstellung von Musik, Geräuschen etc. als "O-Ton" so bewerten will. Der Text/Bild-Band kombiniert und konfrontiert die Literatur mit einem anderen Medium, der bildenden Kunst (hier in Form von Collagen und Radierungen). Die Prosabände schließlich lassen sich nicht so einfach beschreiben. Zwar kann man sie mit Hilfe des oben angeführten sehr simplen typographischen Merkmals der 'kontinuierlichen zeilenfüllenden Wortfolge' schnell als 'Prosa' identifizieren, doch handelt es sich nicht etwa um "Romane" (was die Distinktion wesentlich erleichtern würde). Der Leser findet kurze Abschnitte im Blocksatz, die aber mehr Gedankensplitter als 'Handlung' enthalten. Eines dieser Bücher trägt den programmatisch klingenden Titel *Erzählen bis Ostende* - doch so richtig "erzählt" wird hier nicht. Manche der hier versammelten Prosastücke könnte man sich auch gut als 'Lyrik' vorstellen, wären sie anders (mit unregelmäßiger Zeilenbreite) gesetzt; die Dichte ihrer Gedanken, das 'Poetische' ihrer Bilder und der Rhythmus ihrer Sprache ließen das zu.

(3) Irritationen

Das führt uns zu einem dritten, nicht mehr ganz so oberflächlichen Durchgang durch die Werke Jürgen Beckers, bei dem einige Details der charakteristischen Schreibart in den drei "Werkgruppen" Experimentelle Prosa, Alltagslyrik und Längere Gedichte hervorgehoben werden. Diesmal chronologisch gesehen von hinten, also beginnend mit den jüngeren Büchern.

Die 'langen Gedichte' der letzten zehn Jahre zeichnen sich zweifellos durch ihre schiere Länge aus. Zwar beginnt der Band *Odenhals Küste* (1986) mit einigen kurzen, eigenständigen Gedichten (die 'Eigenständigkeit eines Gedichts' wird hier vorderhand durch das Vorhandensein eines eigenen Titels definiert), die folgenden Gedichte sind jedoch zu immer länger werdenden Gedichtzyklen zusammengefaßt (deren einzelne Teile keine eigenen Überschriften mehr tragen), wobei der letzte Zyklus 45 Seiten umfaßt. Diese Tendenz spiegelt sich innerhalb des letzten 'langen Gedichts' (dessen einzelne Abschnitte numeriert sind und so deutlich als zusammengehörig ausgewiesen werden): auch hier werden die einzelnen Abschnitte im Verlauf immer länger.

Das *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988) umfaßt 90 Seiten. Zäsuren innerhalb dieses 'durchgehenden Textes' werden durch die Unterteilung in fünf römisch nummerierte Abteilungen gesetzt; innerhalb dieser gibt es nur gelegentlich Unterbrechungen durch Leerzeilen.

Das englische Fenster (1990) enthält wiederum zwei recht lange Gedichte und einen Zyklus, dessen einzelne Teile (einzelne Gedichte) eher unselbständig erscheinen. Dieser Zyklus trägt den Titel "Ausschnitte"; seine Elemente beginnen jeweils mit drei Pünktchen (Auslassungszeichen), die sie als Teile (eben *Ausschnitte*) eines größeren Ganzen kennzeichnen.

Allerdings: der zur Zeit jüngste Gedichtband Beckers, *Foxrott im Erfurter Stadion* (1993), scheint mit der bisher gezeigten Tendenz zu immer längeren Gedichten zu brechen. Hier gibt es wieder kürzere Poeme, wenn auch durchaus noch einige stattliche Langgedichte von mehreren Seiten. (Dies könnte eine neue "Schnittstelle" andeuten.)

Was haben die Gedichte der achtziger und frühen neunziger Jahre gemein? - Typisch ist (die äußere Form betreffend) die anlässlich des *Gedichts von der wiedervereinigten Landschaft* schon erwähnte 'geschlossene Form'. Keine (Zwischen-) Überschriften, auch sonst nur selten Zäsuren (z.B. in Form von Leerzeilen). Der Textkörper füllt nicht nur bei den mehrere Seiten langen Gedichten, sondern auch bei den aus einzelnen Elementen zusammengesetzten Zyklen gerne die ganze Seite, d.h., ein neues (Teil-)Gedicht beginnt meist direkt unter dem vorhergehenden, nicht auf einer Seite. Auch dadurch wird der Eindruck eines fortlaufenden Textes erweckt. In der *horizontalen* Ausrichtung der Zeilen fällt ein weitgehendes Ausnutzen der zur Verfügung stehenden Satzbreite auf; das Auge erfaßt, noch einmal mit Wolfgang Kayser zu sprechen, wenig weißen Raum. Anders gesagt: die Zeilen dieser Gedichte sind recht lang (und zwar oft gleichmäßig sehr lang), noch anders (typographisch) gesprochen: es könnte sich durchaus auch um Fließtext im Flattersatz handeln, stilistisch gesprochen: diese Gedichte haben etwas Prosaisches.

Die sprachliche Form betreffend - genauere Beschreibungen bleiben den Einzelanalysen vorbehalten - kann man kurz sagen, daß der Text oft aus einem durchgehenden Parlando besteht; lange Sequenzen, die allerdings oft nicht miteinander verbunden sind,

sondern assoziativ und sprunghaft abwechseln.

Diese kurzen Charakterisierungen der typographischen und der sprachlichen Form könnten auch eine oberflächliche Beschreibung assoziativer *Prosa* sein. So verwundert es nicht, daß die Rezensenten dieser Gedichtbände gelegentlich "Prosa-Miniaturen" entdecken, wenn sie ihm nicht gleich bescheinigen, daß seine Produkte "den herkömmlichen Lyrikbegriff sprengen".¹¹ Ein schönes Beispiel der diesbezüglichen Unsicherheit ist eine Besprechung von Sibylle Cramer, in der *Das englische Fenster* zuerst als "lyrische *Prosa*" (nicht etwa als 'prosanaher *Lyrik*') und wenige Zeilen weiter als "*Gedicht*" bezeichnet wird.¹²

Die 'Prosatexte' der zweiten 'Zwischenperiode' konnten im Gedankenexperiment zu 'Lyrik' umgewandelt werden, indem man sich sie nicht mehr im Blocksatz, sondern im Flattersatz mit unterschiedlich langen Zeilen vorstellte. - Kehrt man dieses Experiment um und stellt sich die Texte der späten Periode im Blocksatz vor, so gelingt auch dieser Versuch: viele dieser Gedichte wären als - assoziative, sprunghafte, vielschichtige, aber auch melodiose und rhythmische - *Prosa* denkbar.

Die oben als 'Lange Gedichte' bezeichneten Texte Beckers scheinen also deutliche 'prosaische' Qualitäten zu haben. Lassen wir dies zunächst so stehen. -

Wie steht es mit den Gedichten aus den siebziger Jahren? Sie seien, so wurde oben kurz gesagt, der "Alltagslyrik" zuzurechnen. - Die "Alltagslyrik" als ganze ist - betrachtet man sie literarhistorisch unter dem Gesichtspunkt 'Gattungen' - ein Gattungsverstoß *an sich*. Sie definierte sich als betont unlyrische, eben prosaische (!) Stilrichtung, die mit der als überlebt empfundenen metaphernschweren und hermetischen Lyrik der fünfziger und sechziger Jahre brechen wollte.

Unter den Büchern Beckers, die dieser Richtung zugeordnet werden, soll hier nur einen Band kurz näher betrachtet werden. *Erzähl mir nichts vom Krieg* (1977) besteht aus 126 meist recht kurzen Gedichten, die - jedes für sich betrachtet - oft der Definition für "Alltagslyrik" entsprechen. Kurze Momente des alltäglichen Lebens werden knapp und betont kunstlos geschildert.

¹¹ Vgl. K.H. Karst: "Frische Worte für 'alte' Sachen" und A.v. Bormann: "Der Tagtraum als poetische Sprache".

¹² S. Cramer: "Deutscher Herbst, englisches Fenster" - Hervorhebungen J.L.

(Diese Charakterisierung gilt nicht für *alle*, jedoch für den überwiegenden Teil der Gedichte des Bandes.) Untersucht man die Komposition des Bandes, so erscheinen die z.T. lapidaren Kurzgedichte in einem neuen Licht, denn in ihrer Gesamtheit thematisieren sie einen Jahreslauf. Damit kommt ein weiterer (wiederum: Gattungs-) Begriff in die Diskussion: der des *Tagebuchs*. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, fällt nun die für einen Lyrikband untypische Anordnung der einzelnen Gedichte auf. Werden normalerweise den einzelnen Gedichten einzelne Seiten (und damit auch 'neue Aufmerksamkeit' des Lesers) gegönnt - wie im übrigen auch in dem vorhergehenden und dem folgenden Gedichtband dieses Autors -, so sind sie hier fortlaufend gesetzt. Aus den einzelnen Gedichten (die zweifellos selbständige Einheiten sind) wird ein kontinuierlicher Textstrom, der die Entwicklung zum "langen Gedicht" der achtziger Jahre anzudeuten scheint.

Außerdem finden sich hier (wie auch in den anderen Büchern dieser Periode, *Das Ende der Landschaftsmalerei* und *In der verbleibenden Zeit*) gelegentlich Gedichte, in denen Becker *Bilder* (also Erzeugnisse der Malerei und der Photographie) derart intensiv reflektiert, daß diese Gedichte den Status von poetologischen Äußerungen bekommen. In der Auseinandersetzung mit anderen Medien beschäftigen sich diese Gedichte mit ihrer eigenen Grundlage, also der Sprache selbst - und ziehen damit implizit oft enge Grenzen der Leistungsfähigkeit dieses Mediums Sprache.

Auch hier gibt es also - sowohl die Stilrichtung 'Alltagsgedicht' als ganze wie auch Beckers spezifische Texte betreffend - zahlreiche Merkmale, die unter den Stichworten "Gattung" und "Abweichung von einer (literarischen) Gattung" problematisiert werden können. -

Zuletzt in diesem dritten Schnelldurchgang ein kurzer Blick auf Beckers erstes Buch, *Felder* (1964), exemplarisch für die sogenannte experimentelle Prosa. Das Buch besteht aus 101 nummerierten Abschnitten, die zwischen einer Zeile und wenigen Seiten umfassen. In diesen Abschnitten werden auf unterschiedlichste Weisen Facetten des Lebens in der Stadt Köln zu Beginn der sechziger Jahre beleuchtet, wobei sich der Stil der jeweiligen Abschnitte oft dem behandelten Gegenstand anpaßt oder - andersherum und schärfer formuliert - der Gegenstand vieler Abschnitte oft ein *Stil* ist, also eine Art und Weise, mit der Welt sprach-

lich umzugehen. Das reicht z.B. vom Schulaufsatz über den Zeitungsartikel bis zum inneren Monolog und zur Lautmalerei. (Le style c'est l'homme même - das 'Subjekt' der *Felder* ist ein typisch modernes, zerrissenes Subjekt, das sich scheinbar nur aus den Zitaten seiner Umwelteinflüsse zusammensetzt.) Aber was ist daran 'Prosa'? Das Thema dieser Prosa ist - wie im einzelnen zu zeigen sein wird - die Möglichkeit, die Welt sprachlich zu verarbeiten, und das schließt in seiner Konsequenz das Ausprobieren verschiedener Schreibweisen, ja verschiedener Gattungen mit ein; gewisse Passagen der *Felder* wie auch der anderen Bücher der ersten Periode lassen sich als 'lyrisch' oder 'dramatisch' beschreiben. Zu dieser Reflexion des Mediums Sprache kommt, wie oben bereits kurz erwähnt, eine zunehmende Kritik der Möglichkeiten des *sprachlichen* Umgangs mit der Welt und damit eine Thematisierung anderer (nichtsprachlicher) Medien. -

Am Rande sei noch auf die Kennzeichnung der Texte durch Autor und Verlag selbst hingewiesen. Beckers Bücher der sechziger Jahre wie auch die beiden Prosabände 1981 und '84 erschienen ohne Gattungsbezeichnung; letztere wollte Becker als *Prosagedichte* untertiteln, was der Verlag jedoch aus Marketing-Gründen ablehnte.¹³ Die Lyrikbände der siebziger und achtziger Jahre erschienen als "Gedichte". Eine interessante Unsicherheit bei der Klassifizierung der frühen Texte zeigt sich auch in der Werbung von Beckers Verlag. So wird in derselben Auflistung *Umgebungen* unter "Prosa", *Ränder* hingegen unter "Lyrik" rubriziert, letzteres (*Ränder*) an anderer Stelle dann wieder als "Prosa" deklariert.¹⁴

Und nun?

Was ergeben diese drei schnellen Gänge durch (besser: über) die Bücher 1964 bis 1993? Nicht mehr als eine erste Übersicht. Der Versuch, sich anhand des Begriffes der literarischen Gattung und einiger seiner Unterbegriffe im Werk Beckers zurechtzufinden, führt zu zwei (einander widersprechenden?) Ergebnissen.

¹³ Mitteilung Beckers an den Verfasser.

¹⁴ Vgl. die Hinweise auf "Deutschsprachige Literatur in der edition suhrkamp" in einem neueren *es*-Bändchen (Nr. 1675, 1992) und die Verlagswerbung in Beckers *Foxtrott im Erfurter Stadion* (1993).

Zunächst muß man konstatieren, daß mit der simplen Dreiteilung *Prosa - Lyrik - Dramatik* hier nicht viel anzufangen ist. Was sich bei einer ersten Betrachtung grob in experimentelle Prosa, Alltagslyrik und Längere Gedichte unterteilen ließ, erwies sich im dritten Durchgang als viel zu uneinheitlich, ja den Kategorisierungen geradezu widersprechend: die einzelnen Werke scheinen diesem Beschreibungsmuster systematisch widersprechen zu wollen. Vielleicht handelt es sich also einfach um die falschen Kategorien?

Andererseits: so unzureichend die Nomenklatur sein mag - die Unterschiedlichkeit der einzelnen Werkgruppen in der *Form* ist evident. Und es ist nicht von der Hand zu weisen, daß man bei der Betrachtung der Einzelwerke Beckers mit dem Kategoriensystem *Gattung* interessante Beobachtungen machen kann, die erst durch die Begrifflichkeit dieser Kategorisierung möglich werden. Das heißt: die Erkenntnisse des dritten Durchgangs dementieren zwar die Postulate des ersten, aber sie führen - im selben Begriffssystem - weiter. Das spricht dafür, daß das Problem (und die Begrifflichkeit) der 'literarischen Gattung' ein zentrales Problem der Werke Beckers sein könnte.

Ein starkes Argument in dieser Richtung ist auch das Ergebnis des zweiten Durchgangs, in dem die 'Schnittstellen' zwischen den (grob eingeteilten) 'Perioden' angedeutet wurden: Zur Beschreibung der Übergänge zwischen den einzelnen Perioden scheinen die dortigen Überlegungen auf der Grundlage der Gattungsbegriffe sinnvolle und handhabbare Beschreibungsmuster anzubieten.

Der Text-Begriff als Alternative?

Einen eleganten Ausweg böte vielleicht der Begriff *Text*, der bisher möglichst umgangen worden ist. Nicht zufällig kam diese außer- und oberhalb der traditionellen Gattungskategorien angesetzte Bezeichnung sprachlicher Phänomene in den sechziger Jahren mit der Rezeption der "Konkreten Poesie" zunehmend in Gebrauch: zunächst bei den theoretisierenden Literaten, dann in der Literaturwissenschaft,¹⁵ wo der Gebrauch dieses Wortes heute die

¹⁵ Vgl. etwa H. Heißenbüttels Textbücher (1960 ff.); auch P. Hartmann: "Text, Texte, Klassen von Texten" (1964), S.J. Schmidt: Texttheorie (1973), ders.: Elemente einer Textpoetik (1974).

traditionellen Gattungsbegriffe nahezu ersetzt hat. Gerade etwa für Beckers in den sechziger Jahren ohne Gattungsbezeichnung erschienene Bücher bietet sich diese Bezeichnung natürlich an.

Hier wäre dann ein neuer (4.) Durchgang durch das beckersche Werk fällig, bei dem die oben fokussierten Gattungsprobleme - durch die neue Brille "Text" betrachtet - wohl weniger gravierend erschienen. Damit erhielte man vielleicht ein halbwegs kohärentes Bild, doch nur um den Preis eines verhältnismäßig weiten Begriffes von "Text": um die oben skizzierten Unterschiede unter eine einheitliche Kategorie zu fassen, müßte die Kategorie umfassend genug sein. Je einheitlicher also man dieses Bild zeichnen wollte, desto unschärfer würde es zwangsläufig werden. Und damit wäre das Problem nicht gelöst, sondern nur verschoben. Um die signifikanten Unterschiede der Bücher Beckers aus den verschiedenen Phasen zu erfassen, müßte der "Text"-Begriff differenziert werden, verschiedene *Textsorten* unterschieden werden - man stünde vor dem zwar neu formulierten, inhaltlich aber gleichen Problem, sie begrifflich und in ihrem Zusammenhang zu fassen.

Einen Vorteil allerdings bietet der breitere "Text"- gegenüber den herkömmlichen, engeren "Gattungs-"begriffen. Er erleichtert z.B. die Integration von - im System der traditionellen germanistischen Kategorien schwerer beschreibbaren - *außer-literarischen Textsorten*. Das ist zur Analyse mancher intertextueller Erscheinungen in Beckers Literatur nicht nur hilfreich, sondern unumgänglich, wenn Becker beispielsweise Werbesprüche oder Zeitungsartikel als Elemente seiner Wahrnehmung in seine *Texte* montiert. -

Einige Erkundungen im Bereich der neueren Gattungsforschung blieben relativ unbefriedigend - weshalb ihre Ergebnisse hier auch nicht mitgeteilt werden müssen. Das Problem der *literarischen Gattung* muß so, als Problem, stehenbleiben; es wird bei den Untersuchungen der einzelnen *Texte* Beckers im Auge behalten werden.

Vorschlag einer Gliederung

Zurückgehend auf die obigen Kurzbeschreibungen sollen die Publikationen Beckers von 1957 bis 1996 - auch und nicht zuletzt aus pragmatischen Gründen der Darstellbarkeit - für die Interpreta-

tionen wie folgt gegliedert werden; die oben dargestellten Schwierigkeiten aller Gattungsnamen sind dabei stets mitzudenken.

(0) *Juvenilia*: Diese uneigentliche "Gruppe" wurde nur kurz erwähnt; sie umfaßt verstreut Gedrucktes bis zum Erscheinen der ersten "selbständigen" Veröffentlichung 1964. Diese frühen Publikationen zeigen die Veränderungen eines ganz jungen Autors durch seine Rezeption bestimmter 'moderner' Texte und Theorien.

(1) *Experimentelle Prosa*: Umfaßt die drei Bücher *Felder* (1964), *Ränder* (1968) und *Umgebungen* (1970).

(2) *Experimente mit Medien*: Umfaßt drei Hörspiele von 1969, das Photobuch *Eine Zeit ohne Wörter* (1971) und den Fernsehfilm *Schreiben und Filmen* (1971).

(3) *Alltagslyrik, Neue Subjektivität?* Umfaßt das Bändchen *Schnee* (1971) und die umfangreicheren Lyrikbände *Das Ende der Landschaftsmalerei* (1974), *Erzähl mir nichts vom Krieg* (1977) und *In der verbleibenden Zeit* (1979).

(4) *Erzählversuche, Rollenspiele*: Umfaßt drei 1981 und '82 gesendete Hörspiele, die zusammen als *Die Abwesenden* (1983) gedruckt worden sind, die Prosa *Erzählen bis Ostende* (1981) und *Die Türe zum Meer* (1983) sowie die beiden Text/Bild-Bücher zusammen mit Rango Bohne, *Fenster und Stimmen* (1982) und *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter* (1989).

(5) *Lange Gedichte / Extensive Texte*: Umfaßt die Gedichtbände *Odenthals Küste* (1986), *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988), *Das englische Fenster* (1990) und zuletzt *Fox-trott im Erfurter Stadion* (1993).

Abschließend werden einige ganz neue Publikationen (1994-1996) einer kursorischen Lektüre unterzogen. Diese sind weniger noch als die 'Gruppe' der *Juvenilia* als eine Gruppe zu bezeichnen, dazu ist der Abstand viel zu gering. Dieser *Aktuelle Querschnitt* widmet sich drei noch ungedruckten Hörspielen, zwei Bildbänden, einem Gedicht und neuer Prosa.

BECKERS POETOLOGISCHE POSITIONEN IN EINIGEN DEBATTEN DER SECHZIGER JAHRE

Anhand einiger Aufsätze und dokumentierter Diskussionsbeiträge sowie einiger Rezensionen werden in diesem Kapitel Stichworte zu einer Poetik Beckers in den sechziger Jahren gesammelt. Die Beschränkung auf diesen Zeitraum hat einen pragmatischen und einen systematischen Grund. Der pragmatische besteht einfach aus der relativen Fülle des Materials in diesem Zeitraum gegenüber seiner Seltenheit in den späteren Jahren. Dort kann man eine den literarischen Werken implizite Poetik rekonstruieren, doch dies ist ein Gegenstand der jeweiligen Interpretationskapitel. Der systematische Grund der Beschränkung fußt auf der Arbeitshypothese dieser Untersuchung: daß die literarischen Orientierungen der sechziger Jahre prägend für das *ganze* Werk Beckers seien.

In die Darstellung werden auch Äußerungen anderer Autoren und Theoretiker einbezogen, um wenigstens eine Skizze der literarischen Landschaft der sechziger Jahre zu geben. Dabei wird auch die in der Einleitung aufgestellte Behauptung überprüfbar, daß Beckers Diskussionsbeiträge gut in diese Landschaft paßten. Außerdem trägt das Referat anderer Standpunkte vielleicht zur Pointierung der Positionen Beckers bei. - Diese Positionen Beckers sind in weiten Teilen repräsentativ für eine Poetik der Avantgarde oder *Zweiten Moderne* in den sechziger Jahren.

Ein Colloquium über Literaturkritik 1963

Das *Berliner Kritiker-Kolloquium 1963*, ausgerichtet von der Akademie der Künste, stand unter dem Motto "Maßstäbe und Möglichkeiten der Kritik zur Beurteilung der zeitgenössischen Literatur".¹ In fünf Sektionen wurden behandelt: Die "Kritik des

1 Die Tagung ist dokumentiert in Heft 9-10 der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* (1964), S. 685-836. Eine Teilnehmerliste findet sich dort S. 685. - Im folgenden nicht

Romans", "- des Hör- und Fernsehspiels", "- des Dramas", "- der Lyrik" und die "Kritik der Kritik". Dabei beschränkten sich die Diskussionen nicht, wie der Titel des Kolloquiums es nahelegt, auf eine kritische Würdigung der "Möglichkeiten der (Literatur-)Kritik" der jeweiligen Gattungen und Genres. Vielmehr wurde in den meisten Foren Grundsätzliches der betreffenden literarischen Form selbst verhandelt - ein Symptom dafür, daß es über den jeweils zu untersuchenden Gegenstand eher wenig Konsens gab. Es stellte sich oft heraus, daß man sich erst einmal über den Gegenstand der Kritik verständigen mußte, bevor man über ihren angemessenen Umgang damit streiten konnte.

Die Einleitung der einzelnen Sitzungen und die Diskussionsleitung oblag abwechselnd Hans-Egon Holthusen und Walter Höllerer. Diese beiden Namen schon signalisieren das Spannungsfeld, in dem manche literarische Debatte jener Jahre stattfand. Holthusen, Lyriker und vor allem einflußreicher Kritiker, ist ein Kenner und Verfechter der 'klassischen Moderne'. Er hat über Rilke, Benn und Ernst Jünger publiziert und steht für eine gewissermaßen "konservativ-moderne" Orientierung des deutschen Intellektuellen nach dem zweiten Weltkrieg; der heideggernde Titel eines seiner Essaybände in den fünfziger Jahren ist fast sprichwörtlich geworden: *Der unbehauste Mensch* (1951). Betont experimentellen Tendenzen in der Literatur steht Holthusen eher reserviert gegenüber. - Höllerer der andere. Ebenfalls Schriftsteller, Professor für Literatur an der Technischen Universität Berlin, Herausgeber wichtiger Zeitschriften (*Akzente*, mit Hans Bender, seit 1954, und *Sprache im technischen Zeitalter*, seit 1961) und Anthologien (*Transit*, 1956; *Movens*, 1960; *Junge amerikanische Lyrik*, 1961), in denen sich zeitgenössische, auch avantgardistische Positionen der Gegenwartsliteratur spiegeln. Höllerer ist 'Mitglied' der Gruppe 47 und gründet gerade in diesem Jahr 1963 das 'Literarische Colloquium Berlin' zur Förderung der Gegenwartsliteratur.

Kritik des Romans

In der Sektion "Kritik des Romans" gab es vier Referate. Drei davon, darunter Beckers, beschäftigten sich mehr mit dem Versuch der

näher nachgewiesene Zitate aus Aufsätzen und Diskussionen beziehen sich auf diese Dokumentation.

Definition und der Kritik des Begriffs 'Roman' als mit dem Begriff der 'Romankritik'. - François Bondy (Paris) relativiert in seinem Beitrag zunächst die Bedeutung der 'schönen Literatur' in der (1963er) Gegenwart. Im neunzehnten Jahrhundert noch habe der Romancier als "Soziologe und Reporter" den Lesern "Unterhaltung, Information, Identifikation mit überlebensgroßen Gestalten" geboten, worauf das Publikum mit "fiebrhafter" Anteilnahme reagiert habe. Diese Zeiten seien vorbei:

Bei modernen Romanen - mögen sie uns noch so viel bedeuten - von Samuel Beckett, von Nathalie Sarraute, von Robbe-Grillet, aber auch von 'konventionelleren' Autoren wie Böll oder Moravia - können wir uns eine solche Teilnahme des Publikums, eine solche Gefühlsnähe gegenüber den Gestalten eines Romans, mit deren Schicksal der Leser sich verbunden fühlte, nicht mehr vorstellen. In Frankreich sind es Fernsehserien recht niederen Niveaus, die in der letzten Zeit eine vergleichbare Teilnahme eines breiten Publikums hervorrufen haben, Romane in keinem Fall.

Damit schneidet Bondy mehrerlei an, das auch in der weiteren Diskussion eine Rolle spielen wird. Zunächst natürlich den von ihm grundsätzlich konstatierten Verlust an "Weltwirkung" des Romans und die Konkurrenz, in der er mit anderen - neueren - Medien steht. Dann aber auch eine gewisse Unterscheidung von 'modernen' und 'modernen' Romanen: als Verfasser solcher Bücher führt er zunächst Beckett und die Vertreter des gerade aktuellen französischen *nouveau roman* Sarraute und Robbe-Grillet an, um ihnen sogleich "konventionellere" Autoren wie Böll und Moravia an die Seite zu stellen. Was ist das für eine Unterscheidung? Beckett und die *nouveaux romanciers* sind sicherlich weniger populär als die letztgenannten, ist ihre Literatur doch gewissermaßen 'autonom', schwerer zu lesen - trotzdem "bedeuten" sie "uns" (wie Bondy das Einverständnis seiner Zuhörer voraussetzt) viel. Demgegenüber scheinen die zweitgenannten Böll und Moravia in der allgemeinen Publikumsgunst höher zu stehen, wenn sie auch die Popularität der Autoren des neunzehnten Jahrhunderts nicht erreichen.

Bondy konstatiert, es gebe heute "grob gesagt"

zwei Arten von Romanen. Es gibt immer noch solche, von denen Stendhal sagte, der Roman sei "ein Spiegel, längs einer Landstraße getragen". Das heißt, es wird versucht, die Gesellschaft in ihrer Breite, ihrer Farbe hineinzunehmen, das Pittoreske, das Abenteuerliche, das 'Soziale'. [...] Dann gibt es jene Romane, die wir

[...] philosophische Romane nennen mögen, von Kafka über Camus bis Beckett.

Wer hier in welche Gruppe gehört, ist klar. Auf der einen Seite finde man Schriftsteller, die "mit ihren Romanen eine uns und ihnen gemeinsame Welt darstellen, uns brüderlich helfen wollen, diese Welt zu verstehen und auch zu verändern", also etwa 'gesellschaftskritische' Autoren wie Böll. Auf der anderen Seite werde dieser Haltung eine radikale Absage erteilt, wenn z.B. Robbe-Grillet sich mit seinen Büchern in eine "extreme Konsequenz der Ort- und Zeitlosigkeit" begeben. Bondy zitiert Robbe-Grillet: "Es kommt für mich darauf an, *von nichts ausgehend* etwas aufzubauen, das sich völlig aufrechterhält, ohne sich auf etwas außerhalb des Werkes zu stützen. Ich beschreibe nicht, ich konstruiere."

Diese Unterscheidung zweier Arten des Romans sei nicht spezifisch für die Gegenwart, sie gelte auch schon für das neunzehnte Jahrhundert. Allerdings habe sie sich mit der Konkurrenz der Medien verschärft:

Einst war der Roman nämlich groß, weil er nicht - es sei denn als "niederes Genre" - ästhetisch definierbar war, *weil alles in ihm Platz hatte*. [...] Heute ist er vom Fernsehen eingeengt, von Reportage, von sozialer Enquete, also von allen Seiten - Unterhaltung und Information -, und sucht sich als Kunstform genauer zu bestimmen. Doch ist sein Versuch, sich als ein unverwechselbares Genre zu definieren, zum Scheitern verurteilt.

Die Krise des Romans sieht Bondy mit anderen Worten als eine "Krise der 'Spezifität' des Romans". -

Der Germanist Horst Rüdiger sieht sich in seinem Referat zur Literaturkritik bald mit ähnlich grundsätzlichen Fragen konfrontiert wie Bondy. Auch er versucht eine Begriffsbestimmung des 'modernen' Romans bezüglich seines gesellschaftskritischen Potentials:

Ein großer Teil der gegenwärtigen, aber nicht eigentlich "modernen" Romanproduktion ist eminent zeit- und gesellschaftsgebunden. Romane dieser Art sind in der Regel noch den Formen des sogenannten realistischen Romanes stark verpflichtet, dessen Blüte ins 19. Jahrhundert fällt; eben darum erscheint uns die realistische Erzählweise in gewisser Hinsicht epigonal, konventionell, unmodern.

Er unterscheidet also richtig 'zeitgenössisch' ('gegenwärtig') von 'modern'. Allerdings fragt er sich, ob die als modern gehan-

delten Bücher mit dem Etikett "Roman" richtig bezeichnet würden. Auch Rüdiger nimmt sein Beispiel aus der jüngsten französischen Literatur:

Der im eigentlichen Sinne "moderne" Roman, etwa der "nouveau roman" der Franzosen, trägt zwar noch die herkömmliche Gattungsbezeichnung, doch fragt es sich, ob mit Recht. Wir wissen nicht, ob sich die traditionelle Form erschöpft hat; ob es in Zukunft künstlerisch sinnvoll sein wird, Romane zu schreiben; ob diese unterdessen zweitausend Jahre alte Gattung die Möglichkeit bietet, die Fragen zu beantworten, welche unsere Zeit und unsere Gesellschaft an den Romancier richten. Es könnte sich herausstellen, daß andere Gattungen die Aufgaben besser erfüllen: etwa das Tagebuch oder der Essay oder die Formen, die wir mit dem Verlegenheitsausdruck "Texte" bezeichnen.

Der zeitgenössische moderne Roman könne sich jedenfalls nicht der traditionellen 'realistischen' Mittel bedienen. Er müsse vielmehr seine eigenen Kunstmittel finden - auf die Gefahr hin, daß er eine "Sprengung der Gattung 'Roman' überhaupt" riskiere. Eine der "offenen Möglichkeiten des modernen Romans" sieht Rüdiger darin, "daß er vom Abbild der Wirklichkeit, dem großen, aber auch belastenden Erbe des 19. Jahrhunderts, zum Sinnbild des Realen" vordringe. -

Die Äußerungen Bondys und Rüdigers sollen hier nicht diskutiert werden; sie stehen als Einleitung und Illustration bestimmter zeittypischer Diskussionspunkte des Begriffs "Roman" und seiner Bestimmung im Spektrum literarischer Ausdrucksformen.²

2 Die vorliegende Arbeit hat nicht zum Ziel, das Verständnis der Begriffe *Realismus*, *realistischer Roman*, *Moderne* usw. in den Debatten der 60er Jahre auf seine 'Richtigkeit' hin zu überprüfen - was schon dadurch erschwert würde, daß es ein einheitliches Verständnis nicht gegeben hat. Es geht vielmehr um die Rekonstruktion von oft recht polemisch geführten Auseinandersetzungen. - Im folgenden wird 'der realistische Roman' gelegentlich als ein Popanz erscheinen, der sich in seiner Konturlosigkeit für alle zeitgenössischen Bestrebungen hervorragend zur Abgrenzung und Hervorhebung ihrer eigenen Modernität eignet. Er wird mitunter zum Inbegriff des 'Vormodernen', eine Einschätzung, die so sicher falsch ist. - Dieses Faktum ist nur so zu erklären, daß es hier eigentlich nicht um das literarhistorische Phänomen des "(deutschen) Romans in der Epoche des Realismus" geht. Vielmehr bündeln sich in der Bezeichnung des 'realistischen Romans' sehr griffig die beiden Problemfelder des "Realismus" (Wirklichkeit, Wahrheit, Darstellung, Mimesis, Totalität etc.) und - untrennbar - das des "Romans" (Form, Gattung, 'Story', Erzählstrang etc.). Dieses Konglomerat von Problemen ist der Kern der hier verhandelten Fragen und 'der

Beide Referenten, nur kurz zusammengefaßt, sind sich einig, daß man sich mit der Gegenwart in einem Zeitalter befinde, in dem neue, vom realistischen Roman des 19. Jahrhunderts abweichende literarische Expressionsformen benötigt oder jedenfalls doch hervorgebracht würden. Beider Paradigma ist der zeitgenössische französische *nouveau roman*.³ Beide differenzieren zwischen 'moderner' und 'avantgardistischer' Kunst. Bezüglich des Gattungsbegriffs ist Rüdigers Frage interessant, ob die fortgeschrittenen Artikulationsformen überhaupt noch als Roman oder nicht besser als *Text* apostrophiert werden sollten. Über die innerliterarischen Gattungen hinaus auf die Frage der Medialität verweist Bondys Hinweis auf die wachsende Bedeutung der Television.

Auftritt Beckers

Engagierter und aggressiver als der Publizist Bondy und der Literaturwissenschaftler Rüdiger äußerte sich der einunddreißigjährige Autor Becker. Er hatte bis dahin wenig veröffentlicht: verstreute Gedichte und Prosa in Zeitschriften, eine bibliophile Mappe *Texte und Typogramme* zusammen mit dem Fluxus-Künstler Wolf Vostell und - als zum Zeitpunkt des Berliner Kongresses sicher bekannteste Publikation - zwanzig Seiten Prosa in der 1962 von H.M. Enzensberger herausgegebenen Anthologie *Vorzeichen. Fünf neue deutsche Autoren*. Er hatte 1960 auf der Tagung der *Gruppe 47*

realistische Roman' dessen mißverständlicher Name. Ähnliches läßt sich zum Gebrauch des Begriffes *Moderne* konstatieren. In der gesellschaftlichen und literarischen Aufbruchsstimmung der sechziger Jahre wurde manches, das zweifellos zur 'Moderne' zählt, vorschnell ad acta gelegt (psychologisch wichtig ist hier sicher auch eine deutliche "Fortschrittserfahrung" durch die verspätete und um so rasantere Moderne-Rezeption in der deutschen Literatur nach dem Einschnitt durch den Faschismus). Allerdings gehen manche Vertreter der experimentellen Literatur der sechziger Jahre in ihrer Radikalität über die "Modernen" der Jahrhundertwende deutlich hinaus, was zu der begrifflichen Unterscheidung von "'Klassischer' Moderne" und "Avantgarde" oder "Zweiter Moderne" geführt hat.

3 Als zeitgenössische Dokumente der Rezeption vgl. G. Zeltner-Neukomm: *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans* (1960), am Ende des Jahrzehnts: D. Wellershoff: *Literatur und Veränderung* (1969). - Im direkten Bezug zu Becker vgl. P.V. Zima: "Vom *nouveau roman* zu Jürgen Beckers Prosa".

in Aschaffenburg gelesen und dort immerhin "gewisse Unruhe" hervorgerufen.⁴

"Gegen die Erhaltung des literarischen status quo"⁵ - unter diesem verbindlichen Titel rechnet Becker auf dem Kritiker-Colloquium mit der Gegenwartsliteratur ab. "Kaum erscheint", so beginnt sein Referat, "noch ein Roman von Rang, dem nicht anhaftet der Makel eines partiellen oder auch gründlichen Mißlingens." Die Ursache dieses mißlichen Umstandes sieht Becker nicht in einer generellen Unfähigkeit der Literaten, sondern in ihrer Orientierung an einem überlebten Paradigma: der Gattung des Romans. Er behauptet, daß

der objektive Stand der Gattung vielleicht nur ein Scheitern noch zuläßt; daß der Begriff vom Roman zwar in den Köpfen noch sitzt, seine Voraussetzungen dagegen mit dem Bürgertum, in dessen Epoche er sie fand und als dessen Ausdruck er gilt, verschwunden sind.
[...]

Denn seit der Romanschreiber die Übersicht über die Wirklichkeit, die er darstellen will, verloren hat, seit er nicht mehr repräsentativer Sprecher ist einer Gesellschaft, die von ihm Belehrung oder Aufklärung verlangt, steht der instrumentale Charakter des Romans in Frage. Seine erzählerischen Fiktionen sind nicht mehr so handfest und glaubwürdig, daß sie als schlüssige Argumente für oder gegen etwas einzusetzen wären. Auch vermittelt er nicht länger die rechte Unterhaltung [...]

Mit diesen Feststellungen bewegt sich Becker sowohl topisch als auch in der Tendenz sozusagen auf klassisch modernem Terrain: die Welt als ganze bzw. das, was wir "Wirklichkeit" nennen, sei unübersichtlich geworden, das Individuum könne sie nicht mehr überschauen, geschweige denn in seiner "Totalität" wiedergeben.

In seiner Kritik des bürgerlichen realistischen Romans beruft sich Becker ironischerweise auf Thomas Mann, wenn er als Kronzeugen den Teufel aus dessen *Doktor Faustus* zitiert: "Zulässig ist allein noch der nicht fiktive, der nicht verspielte,

4 "Eine gewisse Unruhe entstand, als gleich zu Anfang drei Autoren (Jürgen Becker, Dieter Wellershoff und Ludwig Harich [sic!]) Texte vorlasen, wie sie sonst im Rahmen der Gruppe 47 selten zu hören waren [...]." (Helmut Heißenbüttel in seinem Bericht aus Aschaffenburg, zitiert nach R. Lettau (Hg.): *Die Gruppe 47*, S. 157.)

5 J.B.: "Gegen die Erhaltung des literarischen status quo" - daraus auch die folgenden Zitate. (Immer nach dem Druck 1964. Zur inzwischen besseren Greifbarkeit des Aufsatzes vgl. die Bibliographie.)

der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick".

Lichtblicke sieht Becker (wie seine Koreferenten) in der zeitgenössischen französischen Literatur, bei der er allerdings eine Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit bemerkt: die Theorien der *nouveaux romanciers* erscheinen ihm "fortgeschrittener als die Romantexte selbst".

Aus der aktuellen deutschen Literatur hebt er Uwe Johnson hervor, wenn er zustimmend aus dessen Aufsatz "Berliner Stadtbahn"⁶ zitiert:

Der Verfasser sollte zugeben, daß er erfunden hat, was er vorbringt, er sollte nicht verschweigen, daß seine Informationen lückenhaft sind und ungenau. [...] Dies eingestehen kann er, indem er etwa die schwierige Suche nach der Wahrheit ausdrücklich vorführt [...]

- was Johnson ja in seinen "Mutmaßungen über Jakob" selbst in den Mittelpunkt gestellt hatte. Konsequenterweise drückt sich, so Becker, in Johnsons Büchern das Suchen nach Wahrheit, das Zweifeln sowohl am Erfundenen wie am Gegebenen, in der Schreibweise und in der Gestalt der Texte selber aus. In Johnsons jüngstem, dem "Dritten Buch über Achim" (1961), sei das "Versagen der erzählerischen Kategorien vor der zeitgenössischen Realität bereits thematisiert geworden". Allerdings glaubt Becker nicht, daß Johnsons Schreibweise schulbildend sein könne bzw. dürfe, weil sie das Problem der 'Wirklichkeitsbeschreibung' zwar thematisiere, aber nicht löse:

So sinnfällig und so erfinderisch Johnsons Methode erscheint: sie sollte nicht den Fortschrittsglauben all jener wecken, denen doch nur an der Erhaltung des literarischen status quo gelegen ist. Kaum waren die Schwierigkeiten mit der Wahrheitssuche so gemeint, daß sie dem Romanschreiben nun die neuen Muster schenkten. Was als Dilemma sich äußert, möchte sich weder im Reglement verfestigt noch zur Konvention verkommen sehen.

Dieses Dilemma definiert Becker an anderer Stelle kurz und bündig als den "Widerspruch zwischen subjektiver Erfindung und objektiven Gegebenheiten". Sein Anspruch ist also, das durch die Erkenntnis einer problematisch gewordenen Wirklichkeitswahrnehmung und damit auch -darstellung aufgetretene 'Dilemma' nicht zu

6 Zuerst in *Merkur* (1961); jetzt unter dem Titel "Berliner Stadtbahn (veraltet)" in: U.J.: *Berliner Sachen*, S. 7-21.

lösen oder aufzuheben, sondern es - wie auch immer - produktiv zu nutzen. Die "Schwierigkeiten mit der Wahrheitssuche" (damit zitiert Becker indirekt den Titel eines seinerzeit bekannten Interviews mit Johnson und/oder einen Aufsatz Brechts⁷) können für ihn nicht durch bestimmte 'Muster' ("Reglements", "Konventionen") gelöst werden, sondern sollen sich, am jeweiligen Problem orientiert, im Schreibprozeß niederschlagen.

Beckers Orientierungen in diesem Diskussionsbeitrag sind vorwiegend negativer Art: er grenzt sich ab, zeigt, wie es seiner Ansicht nach eben nicht gehe. Eine Ausnahme bildet seine Erwähnung des Schriftstellers und Theoretikers Helmut Heißenbüttel. Becker betont die Wichtigkeit der Heißenbüttelschen Grundthese, "daß unsere Verständnisweise der Wirklichkeit bereits vorbestimmt ist durch das syntaktische System unserer Sprache". Aus dieser Erkenntnis folgt für Heißenbüttel eine Kritik der literarischen Gattungen, d.h. der Formen, derer sich literarische Äußerungen innerhalb des "Systems der Sprache" bedienen. Im Zusammenhang der Berliner Diskussion bedeutet das für Becker eine Kritik der "Kategorien, die den sprachlichen und erzählerischen Zusammenhang des Romans garantieren". (Zum Verhältnis von Becker und Heißenbüttel unten mehr.)

Becker schließt sein Referat mit der Betonung zweier Begriffe: dem des "subjektiven Ausdrucksverlangens", das Impuls jeder literarischen Äußerung sei, und dem des "Authentischen", das erst "jenseits" der traditionellen literarischen Formen geäußert werden könne. - Im Zusammenhang mit Peter Weiss' "irrtümlich als Roman bezeichnetem Buch" *Fluchtpunkt* zitiert Becker dessen Verfasser mit der Äußerung, er könne sich

keine abgesonderten Kunstwerke denken, nur einen unmittelbaren Ausdruck für eine gegenwärtige Situation, für eine fortlaufende Veränderung und Umwertung ...
(für ihn), ein Aufzeichnen von Notizen, Skizzen, Bildstadien, vielleicht durchmischt mit Improvisationen musikalischer, dramatischer Art, doch nie diese Bremsklötze eines Romans, eines durchgeführten Bildes.

Auch Weiss grenzt sich also vom perfekt komponierten Roman ab, propagiert eine verschiedene literarische Gattungen und sogar

7 Vgl. U. Johnson: "Über die Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit." (Gespräch mit A. Neusüss, 1961, zuerst in *konkret*, 1962) und B. Brecht: "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" (1935).

verschiedene Künste mischende Kunstform, die besser als andere dem "unmittelbaren Ausdruck" einer Situation gerecht werden könne. Was Weiss hier fordert, bezeichnet Becker als das "subjektive Ausdrucksverlangen", das jedem Kunstwerk zugrunde liege - dessen unvermitteltes Zutagetreten jedoch durch die bereits erwähnten 'Kategorien zur Sicherstellung des erzählerischen Zusammenhangs des Romans' behindert werde:

Nicht die Verkleidungen des Romans, sein Äußerliches, seine Fiktionen und Handlungsverläufe künden von den Erfahrungen, die das Individuum seinen Ausdruck suchen lassen. Erst jenseits des Romans findet das Schreiben den Sinn des Authentischen; erst seine aufgelösten Kategorien entlassen den utopischen Text, der jedem Roman schon eingeschrieben ist.

Beckers Ausführungen sollen hier nicht nachträglich in den Rang einer ausgefeilten Poetik erhoben werden. Dazu stehen sie zu sehr im Pathos einer mit dem "status quo" grundsätzlich abrechnenden, auch provokativ gemeinten Standortbestimmung des jungen, experimentellen Autors gegenüber der mehr oder weniger arrivierten literarischen Szene. So finden sich ja auch ganz überwiegend negative Abgrenzungen, aber nur wenige positive Bezüge in seinem Beitrag. - Gleichwohl finden sich hier einige interessante Stichworte für unsere Rekonstruktion seines poetologischen Standpunktes, die später noch durch andere Äußerungen Beckers ergänzt werden sollen.

Beckers Haltung läßt sich anhand seines Berliner Beitrages so charakterisieren: er geht aus von dem den 'modernen' literarischen Diskurs prägenden Problem der "Wirklichkeit". Dies Problem scheint ihm zentral: die Erkenntnis, daß es keine 'totale' Repräsentation 'der Wirklichkeit' geben kann, ist unhintergebar. (U.a., weil es *die* Wirklichkeit so nicht gibt, da sie sich in der Wahrnehmung der einzelnen Subjekte unterschiedlich darstellt - aber auch, da sie sich dem individuellen Subjekt durchaus als widersprüchlich und uneinheitlich darstellen kann: "Seit der Romanschreiber die Übersicht über die Wirklichkeit, die er darstellen will, verloren hat".) - Damit steht auch der Begriff eines 'Realismus' in Frage.

Erkenntnis der Wirklichkeit, das hat Becker von Heißenbüttel gelernt, ist immer schon sprachlich konstituiert: die sprachliche Formulierung ist untrennbar mit der Wahrnehmung der 'Wirklichkeit' verbunden oder, anders herum gesagt, ohne ihre

sprachliche Formulierung gäbe es keine Wirklichkeit. Bezogen auf *literarische* Formen führt dies zu einer Kritik der Gattungen, vor allem zur Forderung nach Abkehr von der (Totalität vor-
spiegelnden) Form des 'Romans' hin zu einer 'offenen Schreibweise' (Walter Hinck), in der - wie Becker zustimmend Weiss' Forderung zitiert - verschiedene Gattungen und Stile (als unterschiedliche Weisen, literarisch auf die Welt zu reagieren) Platz finden: "Ein Journal" vielleicht, "durchmischt mit Improvisationen [...]".

Das Ziel jener neuen literarischen Form (des "utopischen Textes") ist, dem "subjektiven Ausdrucksverlangen" des schreibenden Subjekts Platz zu schaffen. Was aber derart ausgedrückt werden soll, kann keinen 'totalen' (oder objektiven) Anspruch mehr haben, sondern muß rein subjektiv sein. Wobei sich natürlich fragt, ob 'subjektiv' hier noch ein Distinktionsmerkmal sein kann, wenn der oppositionelle Begriff ('objektiv') aus den oben skizzierten Gründen fragwürdig geworden ist. - Einen großen Unterschied zu den fiktionalen Texten der herkömmlichen Romanliteratur allerdings reklamiert Becker für den von ihm gemeinten 'utopischen Text': den der *Authentizität*. Läßt sich das schreibende Subjekt in seinem 'subjektiven Ausdrucksverlangen' nicht mehr durch die einengenden Kategorien der traditionellen Gattungen kanalisieren, so sollte das resultierende literarische Produkt allerdings deutlicher von den "Erfahrungen, die das Subjekt seinen Ausdruck suchen lassen", "künden". An die Stelle der obsolet gewordenen Fiktion tritt das "Authentische".

Diskussion

In der Diskussion der Referate kam der "sucherische junge Sensible rundum schlecht an", wie Karena Niehoff in ihrem Tagungsbericht in der *Süddeutschen Zeitung* schrieb.⁸ Hans Mayer nennt Beckers "Widerspruch zwischen der subjektiven Fiktion eines Schriftstellers und den Objektivitäten der Realität, die immer schwieriger zu fassen sind" eine "sehr penetrante, sehr gründliche und auch böartige These, die aber ernst genommen werden müßte", denn sie liefe auf die für die Literatur sehr elementare Frage hinaus: "Ist die Welt noch erzählbar?". Durch das Aufwerfen

8 Zitiert nach dem Wiederabdruck in *Sprache im technischen Zeitalter*, a.a.O., S. 829-833. Alle folgenden Diskussionsbeiträge ebd., S. 704-715.

dieser zentralen Frage unterscheidet sich Becker deutlich von den anderen Referenten, sei doch z.B. Rüdiger "offensichtlich Anhänger des konservativen Typs des realistischen Romans".

Damit macht sich Mayer zum Ziel der eigentlich und zunächst gegen Becker gerichteten Kritik Holthusens. Diesem ist nicht klar, "was es mit der Krise des Romans eigentlich auf sich hat, daß sie nun schon fast 45 Jahre lang unter immer neuen Gesichtspunkten durchgespielt wird, daß immer neue glaubwürdige Endpunkte erreicht und dann immer wieder überwunden werden." Holthusen nennt Virginia Woolf und James Joyce, die die "Idee des *plot*, [...] die Idee der erzählbaren Geschichte" hinterfragt hätten - und von William Faulkner widerlegt worden seien. Als aktuelles Beispiel führt Holthusen Günter Grass an, der in der "Blechtrommel" (1959) "nichts aufgibt, was in der Krise des Romans entdeckt worden ist, der alle modernen Ausdrucksmittel verwendet, dann aber doch in einem ganz ursprünglichen und unsterblichen Sinne erzählt [...]".⁹ - Kurzum: Die "Story" habe ihre Krise überwunden und sich als "ein nicht ausrottbares menschliches Urbedürfnis" erwiesen, eine "Form des menschlichen Erkennens durch eine Geschichte nämlich". Damit erteilt Holthusen dem "utopischen Text" Beckers und Mayers Rekonstruktionsversuch eine klare Absage. (Mayer sieht sich später veranlaßt, seine Position zu relativieren: er habe den "advocatus diaboli gespielt" und sei "gar nicht der Meinung, daß man das Gerede von der Krise des Romans weiterführen solle". Er habe lediglich versucht, aus dem Beitrag Beckers "trotz all der formalen Ungeschicklichkeit des Redners doch den wichtigsten Ideengehalt herauszuholen".)

Becker zeigt sich in seiner Erwiderung von Holthusens Argumenten nicht irritiert. Ihn interessiere "nicht mehr das Gespräch über die Krise des Romans, sondern, wie man aus dieser Krise etwas Neues" mache. Was Holthusen anstrebe (und mit dem Beispiel Grass' vertritt) sei eine "Restauration dessen, was es bereits gegeben hat". Ihm komme es vielmehr darauf an, "etwas ganz anderes zu versuchen", die Krise des Romans sehe er als "Chance, etwas Neues zu machen, keinen Roman zu schreiben, nicht mehr die

9 Die Beobachterin Niehoff schaut in diesem Moment nicht zum Podium: Grass, so berichtet sie, "lauschte gütig und wie unbeteiligt aus dem Parkett".

Story zu reintegrieren, sondern einfach [...] etwas ganz anderes zu versuchen".

In dieselbe Kerbe wie Holthausen schlägt Dieter Wellershoff (der in den folgenden Jahren als Verlagslektor die "Kölner Schule" des Realismus und damit Autoren wie R.D. Brinkmann und N. Born protegiert wird¹⁰), wenn er fragt, worauf sich eigentlich die Behauptung stütze, daß "der Held im Roman nicht mehr möglich ist". "Diese Kritiker müßten doch zunächst einmal beweisen, daß Romane wie Salingers *Der Fänger im Roggen* oder Updike[s] *Run Rabbit Run* keine Romane sind."

Franz Mon versucht in dieser Auseinandersetzung zu vermitteln, indem er eine Begriffsbestimmung versucht. Er macht geltend, daß Becker in seinen Ausführungen "und noch deutlicher in seinem Text, der schon gedruckt ist¹¹, über das Phänomen des Romans hinausgegangen" ist. "Was Herr Becker meint, könnte sich plötzlich gar nicht mehr als Roman erweisen, sondern als eine Form experimentellen Textes, dessen Gattung überhaupt erst zu bestimmen wäre." Mon besteht auf der Richtigkeit des beckerschen Arguments, daß "Wirklichkeit" und "Sprache" kaum zu trennen seien: "unsere heutige Realität ist in einem unerhörtem Maße sprachbestimmt." Deshalb werde das "sprachliche Experiment eigentlich zum zentralen Thema des Umgangs mit Wirklichkeit, mit Text, eventuell auch für die Form des Romans".

Mons Unterscheidung von "Roman" und "Text" stößt allerdings bei Ivan Nagel auf Kritik. Wenn Becker aufgrund seiner 'geschichts-philosophischen' Sicht der modernen Wirklichkeit behauptete, daß Romane gar nicht mehr möglich seien, sondern nur noch experimentelle Texte, so müsse sich dann eben der "Text" den Kriterien stellen, die bis dahin dem Roman angelegt worden seien. Wollte man die "Texte" diesen Kriterien nicht mehr aussetzen, wie Mon das andeute, so handele es sich um einen "Dogmatismus", mit dem literarische Kritik "sehr wenig anfangen" könne.

10 Vgl. dazu C. Merkes: *Wahrnehmungsstrukturen in den Werken des neuen Realismus* und K. Esselborn: "Neuer Realismus".

11 Mon nennt keinen Titel. Wahrscheinlich bezieht er sich auf die Veröffentlichung des ersten Drittels von *Felder* (erschienen dann 1964) in der von H.M. Enzensberger herausgegebenen Anthologie *Vorzeichen* (1962).

Becker geht auf diese verschiedenen Punkte nicht differenziert ein. Aber er faßt verschiedene für ihn wichtige Punkte zusammen, wenn er grundsätzlich konstatiert:

Wenn es die Allwissenheit des Erzählers oder die Statik des Individuums nicht mehr gibt, dann muß der Autor versuchen, sein Verhältnis zur Realität in anderer Weise zu bestimmen. [...] Ich finde, jede Beschäftigung mit Realität ist eine Beschäftigung mit der Sprache, in der sich diese Realität zeigt. Was dabei herauskommt, weiß ich nicht. Der Schriftsteller kann von keinen vorgegebenen Kategorien ausgehen, er sieht sich nicht mehr einer Gesellschaft gegenüber, er selbst ist als Individuum auch nicht ganz ohne Zweifel: er kann nur versuchen, in der Sprache zu demonstrieren, wie die Wirklichkeit ihm in der Sprache erscheint.

Der Einfluß Heißenbüttels

Der zeitgenössische Autor solle versuchen, *in der Sprache zu demonstrieren, wie die Wirklichkeit ihm in der Sprache erscheine* - diese Wendung findet sich auch im Titel der Rezension, die Becker zum *Textbuch 3* von Helmut Heißenbüttel verfaßt hat: "Sprache demonstriert Wirklichkeit". Diese Besprechung und ein Artikel über Heißenbüttel in dem von Klaus Nonnenmann herausgegebenen Sammelband *Schriftsteller der Gegenwart* - beide erschienen im Jahre der Berliner Tagung 1963 - bezeugen eine intensive Auseinandersetzung Beckers mit diesem Vordenker einer sprachkritischen experimentellen Literatur um 1960.

Heißenbüttel hatte in den fünfziger Jahren *Kombinationen* (1954) und *Topographien* (1956) und seit 1960 die fortlaufend nummerierten *Textbücher* publiziert, Bücher, in denen die Sprache selbst im Mittelpunkt steht - und daneben auch theoretische Beiträge zur Literatur verfaßt. In Überlegungen unter dem Titel *Voraussetzungen* (1961) schreibt Heißenbüttel:

Es scheint heute etwas in Vergessenheit geraten zu sein, daß Literatur nicht aus Vorstellungen, Bildern, Empfindungen, Meinungen, Thesen, Streitobjekten, "geistigen Gebrauchsgegenständen" usw. besteht, sondern aus Sprache, daß sie es mit nichts anderem als Sprache zu tun hat. Und wenn es nicht in Vergessenheit geraten ist, so scheint doch nicht deutlich zu sein, was es bedeutet.¹²

12 H. Heißenbüttel: "Voraussetzungen", S. 219. - Dort auch die folgenden Zitate.

Der 'sprachliche Stoff' der Literatur kann laut Heißenbüttel nicht von dem des Alltags unterschieden werden; die Literatur unterscheide sich vom "Gerede, das jedermann tagaus tagein mitmacht", allein "durch auswählende und formierende Prinzipien". Literarische Äußerung ist für ihn ein "Sondermodell" sprachlicher Äußerung. Dieses aber könne "seinen Sinn nur beziehen [...] aus der Verbindung zum allgemeinen Sprachbereich." Er versuche in seiner Literatur, "ins Innere der Sprache einzudringen, sie aufzubrechen und in ihren verborgensten Zusammenhängen zu befragen", indem er in literarischer Rede mit überkommener Syntax und überkommenem Wortgebrauch breche. Die durch solche 'antigrammatische' und 'asyntaktische' Sprachveränderung¹³ entstehenden 'Texte' erzielten, obwohl sie aus dem gleichen Material gemacht seien, eine starke Kontrastwirkung zur Alltagssprache und machten derart auf "Veränderungen der Weltinterpretation"¹⁴ aufmerksam.

Heißenbüttels 'antigrammatische Grundhaltung' schließt eine Verwendung dessen aus,

was man Bild oder Metapher nennen könnte. Bild oder Metapher wären als etwas eindeutig Identifizierbares Teil jener Sprache, die sich gerade entzieht. Satzsubjekte, Satzobjekte, Satzprädikate fallen weg, weil die Erfahrung, von der geredet wird, außerhalb der eindeutigen Subjekt-Objekt-Beziehung steht.

In seinen 'Texten' (diese Benennung als ausdrückliche Abweichung von herkömmlichen Gattungsbezeichnungen ist programmatisch) probiert Heißenbüttel verschiedene Sprechweisen aus und macht damit auf den *Zitat*charakter der Sprache aufmerksam.

Literatur erfindet [...] nicht [mehr], sondern rekapituliert. Sie rekapituliert Fakten, die mit Namen und Sätzen angesprochen und festgehalten werden; sie rekapituliert Zusammenhänge und Interpretationen, die bereits formuliert sind, und sie rekapituliert das, was sie selbst meint, das sind Namen und Apparatur der Namensverknüpfungen.¹⁵

Literatur spricht also nur noch nach? Heißenbüttel, so formulierte Renate Matthaei 1970 kritisch, habe Wittgensteins be-

13 Vgl. dazu Heißenbüttels "Frankfurter Vorlesungen über Poetik", S. 154.

14 H. Heißenbüttel: "Voraussetzungen". - Dort auch das folgende Zitat.

15 H. Heißenbüttel: "13 Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten", S. 211.

kannten Satz "Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt"¹⁶ mißverstanden, als er ihn "für die Identität von Sprache und Realität überhaupt [nahm] und daraus folgerte, 'Welt' ließe sich 'erfahren', 'indem ich die Sprache, durch deren Begrenzung ich sie erfahre, nachspreche'."¹⁷

Heißenbüttels Konzeption läßt sich so pointieren: Was nach der Liquidierung des Subjekts noch zu sagen ist, besteht einzig in der "enzyklopädischen Registrierung des vorgefundenen Formelrepertoires"¹⁸, denn alles ist *Zitat*; er beschreibt nicht mehr die Wirklichkeit, sondern reproduziert *Beschreibungen von Wirklichkeit*.

Genau dies hebt Becker hervor, wenn er in dem erwähnten Handbuchartikel an Heißenbüttels frühen Gedichten *Kombinationen* ihren Zitatcharakter betont:

Diese Gedichte sind Rückerinnerungen an Gedichte. Zitathaft ahmen sie nach, was den Impuls, der zum Sprechen drängt und der unerlöst aus dem Gesprochenen hervorgeht, nicht mehr deckt. In lyrischen Figuren sucht das dichtende Ich zu verneinen, was ihm zersprungen und isoliert erschienen ist.¹⁹

Becker hebt den Erkenntniswert dieser Methode hervor: durch die Kombination verschiedener Zitate vermittele Heißenbüttel "zwischen dem formulierbaren Bereich und jenem, den seine Erfahrung nicht durchschritten hat. Indem er fixiert, was sich nur fixieren läßt, umreißt er zugleich, was außerhalb seines Repertoires liegt."²⁰

Erfahrung bzw. Wahrnehmung von Wirklichkeit sei ein zentrales Motiv in Heißenbüttels Literatur, wobei die Übereinstimmung der Erfahrung mit der Wirklichkeit - mit anderen Worten: die Möglichkeit einer 'realistischen' Wahrnehmung der Wirklichkeit überhaupt (was immer das in modernen Zeiten sein mag) - und damit der Begriff "Wirklichkeit" selbst problematisiert würden.

16 L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Satz 5.6.

17 R. Matthaei: Vorwort zu R.M. (Hg.): *Grenzverschiebung*, S. 24.

18 O. Lorenz: "Helmut Heißenbüttel", S. 2.

19 J.B.: "Helmut Heißenbüttel", S. 144 f.

20 J.B.: "Helmut Heißenbüttel", S. 145. - Vgl. zu diesem Punkt auch Beckers Rezension von Heißenbüttels *Textbuch 3*: "Sprache demonstriert Wirklichkeit". Becker sieht den Erkenntnisgewinn der Heißenbüttelschen Zitate gegenüber dem alltäglichen "Gerede" darin, daß sie einen "sprachlichen Prozeß [in Gang setzten], aus dem noch eine Art von Wahrheit hervorkommt".

Es geht darum, das subjektive Erkenntnisverlangen einzulösen und Licht ins verstörte Bewußtsein zu bringen. Davon kündigt Heißenbüttels Schreiben. Sein aufklärender Zug tritt deutlicher noch in der Prosa hervor. Sie erscheint nicht in Verkleidungen, die erzählensrecht staffierten, was sie thematisch bewegt. Sie schildern keine Vorgänge, die solche der äußeren Wirklichkeit imitierten. [...] Heißenbüttels Prosa zieht es dagegen vor, Erfahrungen nicht anders zu demonstrieren, als die Wirklichkeit ist, die sie bestimmt. *Denn Wirklichkeit ist gleich meiner Erfahrung:* heißt es im *Mittwochsgespräch*, welcher Text das Übereinstimmen von Wirklichkeit und Erfahrung, subjektiver wie allgemeiner, gleichwohl in Frage stellt. Stets jedoch gibt die Erfahrung den Einsatz.²¹

Mit welcher Sympathie Becker die Ansichten Heißenbüttels referiert, geht nicht nur aus der emphatischen Formulierung "Davon kündigt Heißenbüttels Schreiben" hervor. Die theoretische Orientierung des jungen Autors an dem Vordenker der experimentellen Avantgarde läßt sich auch daran ablesen, daß Beckers Standpunkte in der Berliner Diskussion sich hier in seiner Charakterisierung Heißenbüttels vorgeformt finden. In der Charakterisierung Heißenbüttels: es gehe darum, das "subjektive Erkenntnisverlangen einzulösen", auf der Berliner Tagung: dem "subjektiven Ausdrucksverlangen" müsse Raum gegeben werden. Das sind zwei Aspekte derselben Sache, nur daß hier die rezeptive, dort die expressive Seite betont wird; das vermittelnde Dritte ist die jeweils betont 'subjektive' (und eben nicht angeblich 'objektive') Ausrichtung des Erkenntnis- und Kommunikationsvorganges. - Im Autorenportrait heißt es, Heißenbüttels Prosa trete nicht in "Verkleidungen" auf, sie schildere "keine Vorgänge, die solche der äußeren Wirklichkeit imitierten"; in Berlin polemisiert Becker gegen die "Verkleidungen des Romans, sein Äußerliches, seine Fiktionen und Handlungsverläufe". - Hier wie dort ist eine zentrale Formulierung diejenige, daß literarische *Sprache* die *Wirklichkeit demonstrieren* müsse, wobei dieser Vorgang als 'Erkenntnisprozeß' bezeichnet wird.²² - Über Heißen-

21 J.B.: "Helmut Heißenbüttel", S. 146 f.

22 Vgl.: (a) Der Autor müsse versuchen, "in der Sprache zu demonstrieren, wie die Wirklichkeit ihm in der Sprache erscheint". (J.B.: "Gegen die Erhaltung [...]", S. 710); (b) "Heißenbüttels Prosa zieht es [...] vor, Erfahrungen nicht anders zu demonstrieren, als die Wirklichkeit ist, die sie bestimmt." (J.B.: "Helmut Heißenbüttel", S. 146) und (c) "Diese Texte [Heißenbüttels in "Textbuch 3"] sind darum als sprachliche Erkenntnisse zu begreifen, welche die Unkennt-

büttel heißt es, daß bei ihm "stets jedoch die Erfahrung den Einsatz" gebe, die (subjektive) Wahrnehmung also ein auslösendes Moment der literarischen Expression sei, im "status quo"-Aufsatz ist die Rede von "den Erfahrungen, die das Individuum seinen Ausdruck suchen lassen." - Weitere Parallelen ließen sich präsentieren.

Beckers Hervorhebung des 'unverkleideten' Auftretens der Prosa Heißenbüttels deckt sich mit seiner Ablehnung des fiktiven realistischen Erzählens. Der von Becker hervorgehobene Primat subjektiver Erfahrung bei Heißenbüttel und dessen "neue Aufmerksamkeit für den Zitatcharakter der Sprache"²³ waren prägend für die gesamte Literatur Beckers, wie sich in den Interpretationen zeigen wird.

Es geht hier nicht darum, Becker als einen Rezipienten Heißenbüttels zu 'entlarven', vielmehr sollen bestimmte Traditionszweige aufgezeigt werden, an denen sich der junge Becker orientierte. Von Becker als einem "Vorzeigeschüler Heißenbüttels"²⁴ zu sprechen, wie es Klaus Briegleb jüngst getan hat, ist falsch, weil diese Bezeichnung eine Epigonalität Beckers unterstellt, die nicht gegeben ist. Zweifellos jedoch war Heißenbüttel für Becker ein wichtiger Anreger.²⁵

-
- lichkeit und Anonymität dessen, worauf sie sich richten, demonstrieren." (J.B.: "Sprache demonstriert Wirklichkeit").
- 23 R. Matthaei, "Vorwort", in: dies. (Hg.): *Grenzverschiebung*, S. 22.
- 24 Vgl. K. Briegleb: "Literatur in der Revolte - Revolte in der Literatur" (1992), S. 714 (Anm. 179); etwas schwächer in: ders.: *1968. Literatur in der antiautoritären Bewegung* (1993), S. 346 (Anm. 61): "Becker, der als der erfolgreichste 'Schüler' Heißenbüttels gilt [...]" - Diese Formulierung ist sehr nah an jener in einer Rezension des Buches *Umgebungen* von 1971: "Wie Heißenbüttel, dessen vielleicht talentiertester Schüler er ist [...]" (W. Grasshoff: "Umgebungen", S. 105) - Brieglebs Äußerungen stehen in einem gegen Heißenbüttel gerichteten, deutlich polemischen Argumentationszusammenhang, in dem der "Musterschüler" als Kronzeuge gegen den "Schulleiter" (so Briegleb in der erstgenannten Schrift) dienen soll. Dabei argumentiert Briegleb etwas schief, wenn er gerade Beckers Aufsatz "Gegen die Erhaltung des literarischen status quo" als Beleg für die 'unabhängige' Entwicklung Beckers heranzieht (ebd.); die Parallelen zwischen Beckers Heißenbüttel-Rezeption und seinen eigenen poetologischen Standpunkten im *status quo*-Aufsatz sind oben wohl deutlich nachgewiesen worden.
- 25 Vgl. dazu auch D. Janshen: *Opfer und Subjekt des Alltäglichen*, S. 137; S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?*, S. 68 f. und W. Hinck: "Die 'offene Schreibweise'", S. 132.

Becker selbst äußert sich 1968 in einem Fernsehgespräch mit Reinhard Lettau auf dessen Frage nach seinen literarischen Vorbildern. Lettau fragt rhetorisch (und ein bißchen scheinheilig), daß "man" bei Beckers Texten wohl "höchstwahrscheinlich als erstes an Joyce und Heißenbüttel denken" werde; Becker antwortet:

Durch Joyce habe ich gelernt, Wirklichkeit zu sehen. Durch Heißenbüttel habe ich gelernt, daß Literatur aus Sprache besteht. Das sind einfach zwei Sätze. Ich habe viel mehr noch gelernt durch diese beiden Autoren und viel mehr gelernt durch andere Autoren, nur ist es so, daß der Einfluß inzwischen nicht mehr so ist, daß er befangen macht. Der Einfluß ist inzwischen so, daß er allenfalls bestätigt oder zur Frage provoziert, zur Korrektur oder zu einer Art des Denkens, des kritischen Denkens. Im Falle Heißenbüttel war es ohnehin etwas schwieriger, da ging etwas parallel - als ich Heißenbüttel entdeckte, arbeitete ich bereits an meinen eigenen Sachen, und es war eine Art von Vergleichen mehr, ich sah, daß dort etwas geschieht, was ich auch mache -, wogegen im Falle Joyce es tatsächlich der Einfluß war durch etwas Historisches, das ist klar.²⁶

- Wobei es wohl nicht beckmesserisch ist, auf die Feinheit der Formulierung vom "inzwischen *nicht mehr* [...] befangen" machenden Einfluß aufmerksam zu machen. Hier artikuliert sich deutlich der Autonomieanspruch des Autors, der sich einerseits zu seinen Vorbildern bekennt, andererseits aber doch auf seiner Selbständigkeit besteht.²⁷ Doch selbst in dieser als Abgrenzung intendierten Äußerung zeigt sich deutlich seine intensive Rezeption; man vergleiche nur die Übereinstimmung des basalen Satzes "Von Heißenbüttel habe ich gelernt, daß Literatur aus Sprache besteht" mit Heißenbüttels zu Beginn dieses Abschnittes zitiertem Diktum, daß "[...] Literatur nicht aus Vorstellungen, Bildern, Empfindungen [usw.] besteht, sondern aus Sprache, daß sie es mit nichts anderem als Sprache zu tun hat." - Ob es sich

26 J.B./R. Lettau: [Gespräch], S. 85. - Briegleb faßt die hier zitierte Passage aus dem Gespräch Beckers mit Lettau (dies noch als kleiner Beleg für die Behauptung, seine Argumentation sei etwas tendenziös) so zusammen: "Becker spricht abgrenzend über den literarischen Einfluß des 'Schulleiters'; 'Tatsächlichen Einfluß' gesteht er Joyce zu" - was wohl zumindest "stark verkürzt" zu nennen ist. Siehe K. Briegleb: "Literatur in der Revolte", S. 714, Anm. 179.

27 Diese Eigenständigkeit betont z.B. auch die frühe Analyse W. Hincks der *Felder*: "Daß Becker auf den Sprachexperimenten Heißenbüttels (und verwandter Autoren) *weiterbauen* konnte, ließe sich von einigen der voraufgegangenen Beobachtungen her bestätigen." Siehe W. Hinck: "Die 'offene Schreibweise'", S. 132. (Hervorhebung J.L.)

bei diesem Einfluß um eine fruchtbare Rezeption handelt oder um eine Parallelität der theoretischen Überlegungen (wie Becker im Gespräch mit Lettau betont), ist im Grunde unerheblich und wohl letztlich gar nicht zu trennen. Daß es bei Becker um 1960 herum eine deutliche Orientierung in Richtung der Heißenbüttelschen Überlegungen gegeben hat, wird sich auch an der Beschreibung der *Juvenilia* zeigen, die stilistische Veränderung des ganz jungen Autors kann dort ganz deutlich gezeigt werden.

Johnson, Weiss und andere

Neben Heißenbüttel lassen sich noch andere Autoren identifizieren, die für Becker Anfang der sechziger Jahre eine Rolle spielen. Uwe Johnson und Peter Weiss wurden im Zusammenhang mit dem Berliner Auftritt schon genannt. Johnsons Roman *Das Dritte Buch über Achim* diente ihm dort als Referenz für die Schwierigkeit, sich der 'Wirklichkeit' mit epischen Mitteln zu nähern; Weiss' *Fluchtpunkt* als Hinweis auf die Notwendigkeit der Sprengung eines starren Gattungssystems. Zuvor schon hatte sich Becker mit früheren Büchern beider Autoren in Besprechungen auseinandergesetzt.

An den *Mutmaßungen über Jakob*, mit denen Johnson in der Kritik flugs zum "Dichter der beiden Deutschland" avanciert war, hebt Becker 1960 gerade ihre *literarischen* Qualitäten hervor, indem er betont, daß Johnson "die politische Realität in eine literarische verwandelt" habe:

Und das ist das Überraschende an diesem Roman. Unabhängig von der heute schon grundsätzlichen Frage, ob noch und wie überhaupt ein Roman geschrieben werden kann, hat Johnson ein Geschehen entworfen, das, obwohl durch Tatsachen belegbar, in die Eigenwelt der poetischen Fiktion eingegangen ist.²⁸

Auch in dieser frühen Rezension betont Becker also die von ihm drei Jahre später in Berlin in den Mittelpunkt gestellte Frage nach der Möglichkeit der Verwendung traditioneller literarischer Formen. Er nennt die kompositorischen Mittel, derer sich Johnson - für ihn überzeugend - bedient:

28 J.B.: "'Mutmassungen über Jakob'. Über den gleichnamigen Roman von Uwe Johnson", S. 53; dort (S. 53 f.) auch das folgende Zitat.

Ein Geschehen zum Beispiel, das in der Wirklichkeit an festem Ort in zeitlich ununterbrochener Folge abzulaufen scheint, sieht sich in Johnsons Roman laufend unterbrochen durch Reflexionen, Gespräche oder Geschehnisse, die zu anderer Zeit und an anderem Ort stattfinden. [... Jakobs] Tun und Lassen verteilt sich auf Gespräche, Monologe und Erinnerungen seiner Mitspieler. Auf diese Weise ist das gesamte Geschehen aufgelöst und wieder verflochten: Handlung schlägt um in Reflexion, die ihrerseits die Handlung auf Monologebene weiterführt [...]

Die Vermischung der Erzählformen und -ebenen zeige sich auch in der Sprache Johnsons, in der sich verschiedene "Impulse [...] abwechseln oder durchkreuzen", sein Stil sei mal episch, mal lyrisch, gelegentlich auch essayistisch.

Der Aspekt der sprachlichen Konstituierung von Literatur steht auch im Mittelpunkt von Beckers Besprechung des 'Mikro-Romans'²⁹ *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Peter Weiss. In diesem Buch gehe es "offensichtlich weniger um Gegenstand und Geschehen als um die Schreibweise selbst"³⁰. Dadurch emanzipiere sich die Sprache vom bloßen "Mittel der Darstellung" zum autonomen Subjekt: "sie beschreibt sich gewissermaßen selber". Was derart durch "das Mittel autonomer Beschreibung in totale Syntax verwandelt" worden sei, dürfe nun nicht als gegenstandslose Sprachspielerei mißverstanden werden. Denn es sei durchaus ein "Erzähler" beteiligt, "dessen Sensorium erst wahrnimmt, was in Beschreibung sich dann verwandelt". Auch hier - zwei Jahre vor der Berliner Diskussion - betont Becker also den Primat der (subjektiven) Erfahrung. Der Text Weiss' gewinne gerade *durch* dieses Zurücktreten der Objektebene hinter die Ebene der sprachlichen Konstitution besondere Beschreibungsqualitäten:

Die Eigentümlichkeit der Beschreibung wirkt dabei zuletzt wieder auf das Geschehen zurück, zerfasert, knäuelnd, verspinnt, rastert und reiht es. Und insofern leistet die Beschreibung ihrem Objekt, über das sie die Oberhand gewonnen hat, wieder ihren eigentlichen Dienst.

Was dabei herauskommt, sei "weder ein Roman noch eine nach herkömmlichen Mustern geschriebene Erzählung", sondern ein "Text-Kontinuum, das ebenso fortsetzbar wie unterbrechbar ist". Becker

29 So die 'Gattungsbezeichnung' im Klappentext der Taschenbuchausgabe 1964 (*edition suhrkamp*, 53).

30 J.B.: "Peter Weiss: *Der Schatten* [...]" (1961) - Daraus auch die folgenden Zitate.

versteht den 'Mikro-Roman' von Peter Weiss als einen richtungweisenden avantgardistischen Text:

Texte dieser Art dünken noch ungewöhnlich; indem sie jedoch den herrschenden Prosaformen widersprechen, arbeiten sie zugleich den möglichen neuen vor. Nicht zuletzt darin hat dieses Buch seine Chance und Bedeutung.

Diese offensichtliche Fixierung auf Fragen der Sprach- und Gattungsproblematik läßt sich auch in anderen Rezensionen Beckers aus dieser Zeit nachweisen. Seine zentrale Frage ist stets, ob sich der betreffende Autor den Herausforderungen der Moderne stellt, ob seine Literatur die problematisch gewordene Wirklichkeitswahrnehmung in der Sprache reflektiert und dann auch in 'angemessener' Form präsentiert. Anlässlich der deutschen Übersetzung von Djuna Barnes' *Nightwood* (durch Wolfgang Hildesheimer) unterscheidet er die "als vorhandenes Verständigungsmittel vorausgesetzt[e]" Sprache im 'Roman' von der Sprache einer "poetischen Schreibweise", die zögere, "Sprache als dienstbaren Geist zu behandeln"³¹; den Gedichten von Günter Grass (*Gleisdreieck*, 1960) hält er an anderer Stelle ihr Verbleiben "im eigentlich konventionellen Bereich" vor, "in dem die sprachlichen Möglichkeiten [...] gezählt sind".³² Zwar seien "die Gattungen selber schon ihrer eingeschliffenen Formen überdrüssig geworden", doch habe Grass "dergleichen Erkenntnis noch kaum ratifiziert".

Eine Diskussion über Postmoderne, 1968

Ein Sprung an das Ende der sechziger Jahre: Das erste Buch, *Felder* (1964) ist veröffentlicht, Becker war Stipendiat in der Villa Massimo in Rom gewesen (1965/66) und hatte auf der turbulenten, von SDS-Studenten bedrängten Tagung der *Gruppe 47* in der Pulvermühle (1967) für die Lesung aus dem noch nicht veröffentlichten Buch *Ränder* den "Preis der Gruppe 47" erhalten³³ Er ist kein unbekannter Autor mehr. Es ist die Hoch-Zeit der Studentenrevolte, die gesellschaftliche Stimmung steht unter dem

31 J.B.: "Im Zaumzeug der Sprache" (1960), S. 550.

32 J.B.: "Gleisdreieck", S. 166. - Daraus auch das folgende Zitat.

33 Siehe auch: [Anonym]: "Dichter, Dichter", in: *Der Spiegel*, 16.10.1968: .

Motto "Aufbruch", und viele Schriftsteller verstehen sich als Teil oder Sprachrohr einer gesellschaftlichen Veränderung.³⁴

Im Juni 1968 fand in Freiburg ein Symposium "Für und wider die zeitgenössische Literatur in Europa und Amerika" statt. Das meistbeachtete Referat hielt Leslie A. Fiedler, "in den Staaten als 'the wild man of American literary criticism' bekannt"³⁵. Fiedler verkündet hier - als einer der ersten - die "Postmoderne" als eine neue Epoche, wenn er konstatiert:

Wir leben nun schon seit zwei Jahrzehnten [...] in einer Zeit der Todesagonie der Moderne und der Geburtswehen einer nach-modernen Epoche. Die Literatur, die den Namen "Die Moderne" in Anspruch nahm - womit sie den Anspruch verband, daß sie die ultima ratio an Sensibilität und Form darstellte [...], diese Literatur ist tot, das heißt, sie gehört der Geschichte und nicht mehr der Gegenwart an.³⁶

Die Literatur der Moderne sei entstanden in einer Zeit, deren "erklärtes Ziel die Analyse war, die sich der Rationalität verpflichtet fühlte, der antiromantischen Dialektik". Die Gegenwart (1968) könne so aber nicht mehr erfaßt werden:

Wir leben heute jedoch in einer völlig anderen, einer apokalyptischen, antirationalen, betont romantischen und sentimentalischen Zeit: in einer Zeit, die sich der fröhlichen Unvernunft und einer geradezu prophetischen Verantwortungslosigkeit verschrieben hat.

Die Zukunft der kulturellen Auseinandersetzung mit der veränderten Gegenwart sieht Fiedler im Western(-Film), in Science Fiction, Pornographie und Pop-Art. Er fordert: "Tötet Marcel

34 Vgl. etwa K. Briegleb: 1968. *Literatur in der antiautoritären Bewegung*. - Zu Beckers Verhältnis zur Politik siehe unten den Abschnitt "Kunst und Gesellschaft".

35 So die redaktionelle Vorbemerkung zum Abdruck von Fiedlers Thesen in *Christ und Welt*, Nr. 37/1968, S. 9.

36 L.A. Fiedler: "Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik". - Zitiert wird nach dem Erstdruck in *Christ und Welt*, Nr. 37/1968, S. 9 f. und Nr. 38/1968, S. 15 f. Daraus auch die Zitate in der folgenden Darstellung. - Leichter greifbar ist Fiedlers Aufsatz inzwischen in Nachdrucken unter anderem (!) Titel, vgl. die Bibliographie. Hier kann en passant ein pikanter Irrtum der historischen Postmoderne-Forschung korrigiert werden. W. Welsch weist ausdrücklich auf die vermeintliche Erstveröffentlichung an ungewöhnlichem Ort hin: "Bezeichnenderweise wurde dieser Aufsatz zuerst nicht in einer Literaturzeitschrift, sondern im *Playboy* veröffentlicht." Allerdings im Dezember 1969, ein Jahr nach dem deutschsprachigen Erstdruck in *Christ und Welt*. Auch dieser Befund entbehrt nicht der Ironie. (Vgl. W.W.: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 15.)

Proust" und sieht die Zukunft in "Traum, Vision und Ekstase" - anders gesagt: in der gerade aktuellen Beat-Generation.

Fiedlers Thesen in der Freiburger Universität hätten wohl kein so großes Echo erhalten, wären sie nicht in der Wochenzeitung *Christ und Welt* publiziert und prominente deutsche Autoren zur Stellungnahme aufgefordert worden. Deren Antworten wurden unter der Überschrift *Wer rettet den Roman?* in den folgenden Ausgaben publiziert. - Hier werden neben Beckers Reaktion auf Fiedlers Vortrag auch die Stellungnahmen anderer Autoren referiert, da sie einen Überblick über die Breite des damaligen literarischen Spektrums geben: vom Stilkritiker über den marxistisch orientierten Intellektuellen, den genauen Beobachter der Szene und den Abgeklärten bis hin zum Experimentellen.³⁷

Martin Walser beharrt in seiner Stellungnahme zu Fiedlers Thesen darauf, daß die Moderne nicht vorbei sei, sondern "bei uns noch absolut herrscht". Das Problem liege vielmehr bei den Kritikern, die "ihre Begriffe noch aus der prämodernen Zeit" hätten. Das bedeute: sie unterstellten dem Schreibenden, er wolle einen Beitrag zur "ewigen Kunst" leisten. Dies aber treffe zum Beispiel bei ihm, Walser, nicht zu. Sein Arbeitsprogramm ergebe sich aus "dem Erlebnis meiner Mängel und der Mängel meiner Gesellschaft und dergleichen. Ich leiste keinen Beitrag. Ich teile Schwierigkeiten mit."

Walser hat diese erste Kritik an Fiedler etwas später in seinem Kursbuch-Essay *Über die Neueste Stimmung im Westen* ausgeweitet. Hier rechnet der damals marxistisch orientierte Walser systematisch mit den unpolitischen 'Jungen' ab:

Der Autor ist die Botschaft und die wird durch die Massenmedien zu einer andauernden Folge von Nachrichten. [...] Wenn etwa von Günter Grass gemeldet wird, wie er über das Geschäft denkt, das die CDU mit den Ressentiments der ehemaligen Flüchtlinge im Wahljahr macht, dann ist das nicht der Autor als Botschaft, sondern eine politische Meinung von Günter Grass. Das

37 Das Referat der Diskussionsbeiträge stützt sich auf die Veröffentlichungen in *Christ und Welt* September bis November 1968. Wo nicht anders vermerkt, wird ohne Einzelnachweis aus diesen Zeitschriftenartikeln zitiert. Die einzelnen Beiträge sind über die Autorennamen in der Bibliographie zu identifizieren. - Zur "Fiedler-Debatte" vgl. auch: K.H. Bohrer: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, S. 49 ff.; K.H.B.: "Die drei Kulturen"; K. Briegleb: *1968. Literatur in der antiautoritären Bewegung*, S. 16-19 und H.J. Ortheil: "Texte im Spiegel von Texten".

ist die alte Stimmung des engagierten Autors. Die Neueste Stimmung artikuliert sich, wenn Rolf D. Brinkmann einem Kritiker gegenüber nach einem Maschinengewehr ruft.³⁸

Die Vertreter der 'Neuesten Stimmung' (wobei Walser vor allem R.D. Brinkmann, P.O. Chotjewitz und P. Handke im Auge hat) gäben weniger 'Meinungen' als 'persönliche Botschaften' kund, was Ausdruck ihrer 'Isolation in der Gesellschaft' sei. Manche glaubten, der Schriftsteller gehöre keiner Klasse an - "In Wirklichkeit gehört er einer Klasse an, deren Privilegiiertheit Solidarität überflüssig macht." Die 'Neuen' mißbrauchten ihre Lizenz als exemplarische Artikulatoren zeitgenössischer Zustände.

Das Desengagement führte zur Weigerung, mit Sprache Meinung herzustellen, und entwickelte eine artistische Methode der Reduktion des Ausdrucks auf Sprachfertigteile, auf Montage und Collage und Bloßlegung von Sprachstrukturen. Diese Bewegung reicht am sichtbarsten von Heißenbüttel bis Handke. Bloßgelegt werden die in Sprachformeln verdinglichten Meinungen. Mehr oder weniger bloßgelegt. [...] Historische und streng gesellschaftliche Bedingungen werden bei diesen Bloßlegungen nicht enthüllt. Sie gehören nicht zum Arbeitsprogramm. Soziale Notwendigkeit ist überholt.

Die gängige Metapher vom 'Tod der Literatur' sei falsch. "Erst wenn die Gegenstände und ihre Namen in eins verschmelzen würden, wäre die Literatur tot. Solange aber dieser paradiesische Zustand nicht eingetreten ist, wird der Streit um die Gegenstände auch mit Hilfe von Wörtern bestritten werden." Als handhabbare Mittel dieser literarischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Wirklichkeit empfiehlt Walser die Ironie und beruft sich dabei auf Proust.

Neben Walser antworteten auf den, wie er ihn nennt, "erstklassigen Clown und mitreißenden Zauberer" Fiedler u.a. die Autoren und Kritiker Heißenbüttel, Reinhard Baumgart und Wolfgang Hädecke.³⁹

Wolfgang Hädecke vergleicht Fiedler wegen seiner "Humorlosigkeit des Tons" beim "permanente[n] Totschlagen" mit dem stalinistischen Kulturfunktionär Shdanow. "Aus Leslies Ingredienzien [...] ließe sich ein recht schön blutig Süppchen kochen. Da wollen wir nur aufpassen, daß die postmoderne Literatur nicht

38 M. Walser: "Über die Neueste Stimmung im Westen", S. 23 f. Dort S. 37, 9, 34, 12 und 33 auch die folgenden Zitate.

39 Außer den Genannten beteiligten sich R.D. Brinkmann, E. Holthusen, R. Neumann und H. Vormweg an der Debatte.

eine präfaschistische wird."⁴⁰ Er hält Fiedlers Kritik für einäugig und pauschal, "als habe es nur Proust, Mann, Eliot, Brecht gegeben, nicht auch Miller, Gombrowicz, Bruno Schulz, Canetti, Ionesco, Arno Schmidt".

Auch Reinhard Baumgart hält Fiedler Polarisierung vor. "So neu ist Fiedlers Brandneues eben doch nicht. Es hat sich gründlich und lange [...] angekündigt." Baumgart gibt Fiedler recht in der Feststellung, daß der "pseudowissenschaftliche Anspruch" der Literatur zu Ende gehe; es frage sich also, "wie Schriftsteller, und zwar junge, reagieren, wenn sie zu spüren beginnen, daß ihnen das klassische Erbe weggerutscht ist." Baumgart sieht zwei mögliche Reaktionen:

eine lauter resignative und eine eher unverschämte, freche [...]. Entweder nämlich man spielt, und zwar sehr hoch, mit den Restbeständen, demonstriert etwa, indem man coram publico ein Romanschreiben beschreibt (wie Peter Bichsel), daß so ein Roman gar nicht mehr zu schreiben ist [...] -, oder aber man wird eben nicht skrupulös, melancholisch und witzig angesichts des Bankrotts von Kunst als Erkenntnis und Fiktion als Wahrheit, sondern fabuliert frech, da Erzählung nun einmal fiction ist, nicht mehr und nicht weniger, das Blaue vom Himmel herunter auf seine Seiten (wie Buch oder Widmer, Uwe Brandner oder Peter Chotjewitz).

Baumgart präferiert die zweite Variante. Sein Kronzeuge ist Heinrich Vormweg ("treuester Ausleger" Heißenbüttels, dessen Theorie und Praxis ja der ersten Variante Pate standen), der eingeräumt habe, "auf längere Sicht werden Phantasie, Vorstellungskraft, Erfindung, Spiellust, Gefühl innerhalb der Literatur eine größere Freiheit haben als zuvor."

Helmut Heißenbüttel kann Fiedler in dessen Absage an 'die Moderne als ultima ratio' "aufs Ganze gesehen, nur zustimmen" - er warnt aber in seinem Beitrag davor, die 'Nachmoderne' nur dadurch zu definieren, daß "bisher gering geachtete Sparten wie Western oder Science Fiction seriös werden und nun die Literatur bestimmen". Er sieht auch - allerdings nicht so streng wie Walser - die Gefahr einer 'Realitätsabgekehrtheit' in der "Tendenz zur Halluzination in der Nachmoderne", denn er verspricht sich ja von

40 Diesen Verdacht äußert auch Walser in seiner erweiterten Kritik: "Ich bin ziemlich sicher, daß Fiedler den Faschismus verabscheut. Aber ich halte es für möglich, daß in diesen Neuesten Stimmungen die Bewußtseinspräparate für die neueste Form des Faschismus hergestellt werden. Nicht willkürlich." (M.W.: "Über die Neueste Stimmung im Westen", S. 32)

der Literatur (wie Walser) Erkenntnis über die Wirklichkeit, wenn auch mit anderen Mitteln. So beschränkt sich Heißenbüttel in seinem Beitrag auf "Stichworte und Andeutungen. Was bei Fiedler als Impuls fruchtbar ist, müßte im einzelnen erst befragt werden."

Heißenbüttel hat in dieser Diskussion wohl die heikelste Position. Er wird einerseits (zu Recht) vom erklärten 'realistischen Modernen' Walser zur 'antirealistischen' Fraktion gezählt und bekennt sich auch dazu, daß mit den herkömmlichen Mitteln des Romans eine Erkenntnis der Wirklichkeit nicht mehr möglich sei. Andererseits ist es Heißenbüttel - und das unterscheidet ihn scharf vom 'wilden Denken' Fiedlers - durchaus an Erkenntnis gelegen, die er über den Umweg des Zitats von 'Beschreibungen der Wirklichkeit' zu gewinnen hofft. Denn immerhin sieht Heißenbüttel "Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten" an⁴¹ - eine Einschätzung, die Fiedler in seiner "fröhlichen Unvernunft" (Fiedler über Fiedler) gerade bekämpft.

Jürgen Becker - als Vertreter einer von Baumgart 'lauter resignativen' Richtung apostrophiert - reagiert zustimmend auf Fiedlers These vom Ende der modernen Literatur, "wo sie [...] kritische Durchdringung der Verhältnisse versucht".⁴² Armer Martin Walser. Doch Becker bleibt gelassen: "In der progressiven Literatur" - also z.B. bei ihm selbst - "sind die Konsequenzen längst gezogen worden, indem sie sich auf ihr erstes Material, die Sprache, besonnen und an ihr ein Bewußtsein demonstriert hat, das die Erfahrung der Wirklichkeit hervorruft." Er hält also an Heißenbüttels Theorie des Zitats fest.

Die Zukunft der Literatur kann Becker allerdings "ebensowenig in der Rückkehr der Indianer erkennen wie in der Aktualisierung der amerikanischen Pop-Tradition." Er strebe für sich vielmehr etwas "kategorial Neues" an, indem er "weiter an der Auflösung der literarischen Gattungen und damit an der Befreiung des Bewußtseins" arbeite. Diese Auflösung der Gattungen solle zu einer "vollständigen Verwischung jener Grenzen [führen], welche die Künste bislang getrennt haben."

41 Vgl. H. Heißenbüttel: "13 Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten" (1965).

42 J.B.: "Der Schrei", in: *Christ und Welt*, 4.10.1968.

Das Fortschreiten "nicht nur der Literatur, sondern aller Künste" in diesem "intermedialen Bereich" sieht Becker nicht unbedingt darin, daß "Schriftsteller nun ebensogut Bilderfolgen wie Bildreihen komponieren könnten - obschon auch das möglich wäre", sondern vor allem im Bewußtsein. Das heißt: "Die intermediale Praxis, wie ich sie meine, vollzieht sich [...] in einem Bewußtseinsbereich, in dem Kunst und Leben verschmolzen sind [...] zu einer Art von Wirklichkeit, die sich aus Denken und Empfinden, Realien und Künstlichkeiten, Vorstellungen und konkreten Geschehnissen konstituiert."

Die 'Verschmelzung von Kunst und Leben', die Becker hier anspricht, bedeutet für ihn allerdings nicht wie für Fiedler die Utopie einer 'klassenlosen Massenkunst'. Dieser Vorstellung Fiedlers sieht Becker nicht mit dessen "blanken Frohsinn" entgegen, sondern befürchtet ein "mystifizierendes Gelall, das alle Ohren taub macht". Er beharrt damit auf seiner künstlerischen Subjektivität, verteidigt sie als unverzichtbare Instanz einer 'authentischen' Literatur.

Eine Parallele: Arno Holz

Beckers Utopie einer künstlerisch gestalteten 'Wirklichkeit', in der 'Denken und Empfinden, Realien und Künstlichkeiten, Vorstellungen und konkrete Geschehnisse' verschmelzen, folgt aus seiner Kritik der Gattungen. Diese Vorstellung war bereits in seinem sympathisierenden Referat Peter Weiss' auf der Berliner Tagung angeklungen, in dem er sich neben der vermischenden Aufzeichnung von "Notizen" und "Skizzen" explizit eine Aufnahme von "Improvisationen musikalischer [...] Art" in den (literarischen) Text vorstellen konnte, also eine Überschreitung der medialen Grenzen der Literatur andeutete. - Dieser Entwurf hat eine interessante literarhistorische Parallele. Arno Holz (1863-1929), der "Begründer des konsequenten Naturalismus" (Wilhelm Emrich), hat in seiner *Neuen Wortkunst* die Formel geprägt:⁴³

Kunst = Natur - x

- und sich damit mancherlei Spott ausgesetzt. Was soll diese Formel bedeuten? Die Kunst, sagt Holz,

43 Vgl. A. Holz: *Die neue Wortkunst*, S. 80. Das folgende Zitat dort S. 83.

hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.

Unter 'Natur' versteht Holz nicht nur die äußere Welt, sondern "die gesamte geistige, seelische, gesellschaftliche und physische Wirklichkeit, und zwar so, wie sie von jedem einzelnen Menschen [...] gesehen, erlebt und durchdacht wird, einschließlich aller Phantasie- und Traumvorstellungen."⁴⁴

Die Tendenz der Kunst, "wieder die Natur zu sein", bedeutet mit anderen Worten ihr Ziel, die gesamte innere und äußere Welt des Menschen darzustellen. Sie beabsichtigt folglich, möglichst unmittelbar und adäquat diese totale Wirklichkeit selbst zu manifestieren. Das gelingt ihr - da sie als Kunst mittelbar (*medial*) arbeitet -, nur "nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung", also nach den Bedingungen des jeweiligen Mediums. Das "x" in der Formel

$$\text{Kunst} = \text{Natur} - x$$

steht somit für den (spezifischen) Verlust bei der medialen Wiedergabe der 'Welt'.

An Holz' Kunsttheorie sind im Hinblick auf Becker zwei Gesichtspunkte besonders interessant: Erstens das Bestreben, die Wirklichkeit 'total' zu repräsentieren, zweitens die medienspezifischen Verluste bei diesem Vorhaben.

Erstens: Holz' Ansatz deckt sich offensichtlich mit Beckers Ideal einer 'intermedialen Praxis'. Der Wunsch nach umfassender Repräsentation der Welt in der Kunst wird von Holz in seiner formelhaften Darstellung mit dem Gleichheitszeichen betont - Becker nennt diesen Vorgang 'Verschmelzung von Kunst und Leben' in einem "Bewußtseinsbereich".

Zweitens: Das kleine "x", das Holz als Variable für den 'Reibungsverlust' durch das jeweilige Medium in seiner Formel einsetzt, ist ein von Becker in seinen 'medialen Experimenten' um 1970 bewußt thematisierter Faktor der Welterfassung. Nichts anderes als "x" wird thematisiert, wenn Becker z.B. ein Hörspiel schreibt, dessen Thema (und Titel) *Bilder* sind oder wenn er eine Photosequenz *Verswindende Geräusche* benennt, wenn er also

44 W. Emrich: "Arno Holz und die moderne Kunst", S. 156 - vgl. auch I. Strohschneider-Kohrs: "Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz", S. 53.

Optisches zum Gegenstand eines akustischen bzw. Akustisches zum Gegenstand eines optischen Mediums macht.

Diese Ähnlichkeiten haben ihre Ursache in dem gemeinsamen Grundproblem Holz' und Beckers: der Sprache. Beide wollen die Sprache zum größtmöglichen Äquivalent der Wirklichkeit (d.h. des Wahrgenommenen, Erdachten etc. in seiner ganzen Mannigfaltigkeit) durchbilden. Was für Holz dabei die "größtmögliche Unmittelbarkeit im Mittel der Kunst"⁴⁵ ist, heißt bei Becker 'Authentizität'. Die bei Holz (in einer Formulierung von I. Strohschneider-Kohrs) "ununterscheidbare Einheit von Ding und Ich und Sprache" bringt es mit sich, daß sich das lyrische Ich Holz' gegen die Objektivierung wehrt: seine Wirklichkeitsdarstellung kann in ihrer Totalität nur *subjektiv* sein, denn die "radikale Steigerung [der] Einfühlungskunst" impliziert "die Identität von lyrischem Ich und erlebtem Gegenstand". Dem entspricht bei Becker das Beharren auf der *Subjektivität* des 'Ausdrucksverlangens'. Die Ähnlichkeiten zwischen Holz und Becker finden sich gar in groben werkgeschichtlichen Zügen: Bei Holz finden Prosaexperimente ihre Fortsetzung im Drama, bei Becker im Hörspiel und anderen medialen Experimenten. Beide experimentieren mit Typographie. Bei Holz werden, etwa im *Phantasmus*, in "typographischer Musik" (Strohschneider-Kohrs) die (als solche erst erkannten) Kunstmittel 'Buchstabe' und 'Zeile' zum ästhetischen Zeichen isoliert; Becker experimentiert typographisch, um 'Sagbares', aber auch 'Unsagbares' darzustellen.

Becker kannte Holz' Literatur. Er hat 1962 eine emphatische Rezension der ersten drei Bände der neuen Arno Holz-Ausgabe verfaßt und Holz' Formel später schlicht als "Wahrpruch"⁴⁶ be-

45 Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: "Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz", S. 56, die folgenden Zitate dort S. 59 u. S. 65.

46 In seiner "Einführung" zu der mit Wolf Vostell herausgegebenen Dokumentation *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (1965) schreibt Becker: "[...] der Wahrpruch Arno Holz', daß die Kunst die Tendenz hat, wieder die Natur zu sein - ein Satz, der in der Literatur seiner Zeit praktisch folgenlos blieb -, seine Forderung auch ans Theater, die Sprache des Lebens zu sprechen, statt des *posierten* Lebens das wirkliche in seiner Unmittelbarkeit mit natürlichen Mitteln darzustellen, ist frühestens mit Dada und neuestens von den Künsten, von denen die Rede hier ist, ratifiziert worden." (S. 9)

zeichnet. In seiner Rezension⁴⁷ bemerkt er zustimmend, daß Holz' Literatur "die Sprache autonom macht und zugleich den fortwährend wechselnden Erfahrungskomplexen anpaßt"; durch das "Stimmengemisch" erwachse eine "Kritik am fertigen Wort (und das heißt zugleich: an einer vorgeprägten Verständnisweise der Wirklichkeit)". Doch das "Stimmengemisch" sei allzeit nur ein Bewußtseinsabbild des Autors: "Der da redet, ist das Ich des Arno Holz, aber dieses Ich versteht sich als eine Versammlung von Personen, historischen Figuren [...]. Dieses jeweils verwandelte Ich konkretisiert alle Erfahrungen, Imaginationen, Träume. 'Alles durchrann mich'." - Diese Beschreibung des *Phantasmus* in Beckers Besprechung würde, leicht abgewandelt, auch auf Beckers eigene Literatur passen. Dessen Programm weist also wichtige Parallelen mit der Wortkunsttheorie dieses 'Vaters der Moderne' (so Heißenbüttel⁴⁸) auf.

Diskussionen um das Lange Gedicht

Im Herbst 1968 fand im Literarischen Colloquium Berlin ein deutsch-schwedisches Autoren-, Kritiker- und Linguistentreffen unter dem Arbeitstitel "Erklärbarkeit oder Nicht-Erklärbarkeit der Welt als Axiom der Literatur" statt.⁴⁹ Hinter diesem großen Titel verbirgt sich eine Thematik, die Walter Höllerer in seiner Einleitung knapp zusammenfaßt:

Was macht, gegenwärtig, ein Gedicht zum Gedicht? Welche möglichen Ausgangspunkte hat es? (Eine erklärte Welt, eine zu erklärende Welt, eine nicht erklärbare Welt?) Welche Rolle spielt es? In welchem Verhältnis steht die Sprache des Gedichts zu den gegenwärtigen Theorien der Sprache?⁵⁰

Hier werden erneut Fragen aufgeworfen, die uns z.T. aus der 1963er Berliner Diskussion bereits bekannt sind, kurz gesagt: der erkenntnistheoretische Problemkomplex "Welt-Wirklichkeit-

47 J.B.: "Das Riesen-Phantasmus-Nonplusultra-Poem"; daraus die folgenden Zitate.

48 Vgl. H. Heißenbüttel: "Vater Arno Holz", S. 36.

49 Vorlagen und Diskussionsbeiträge dieser Tagung sind dokumentiert in *Sprache im technischen Zeitalter* 1969, S. 185-256. Daraus auch, falls nicht anders angegeben, die folgenden Zitate. - Teilnehmer waren u.a. Becker, H. Bienek, H.M. Enzensberger, P.O. Enquist, L. Gustafsson, W. Höllerer, Ch. Meckel, F. Mon u. P. Szondi.

50 *Sprache im technischen Zeitalter*, 1969, S. 186.

Erkenntnis-Sprache". Eine spezielle Sektion dieser 1968er Tagung widmete sich "Problemen des langen Gedichts". Vor allem deswegen soll dieses Treffen hier - in Auszügen - dargestellt werden, da einige der Stichworte für die Interpretation von Beckers (eben: *langen*) Gedichten in den achtziger Jahren wichtig werden. Auch wird an einer solchen Darstellung bestimmter Probleme der Lyrik deutlich, daß das bisher vornehmlich am Beispiel der Prosa - namentlich des Romans - dargestellte Phänomen der Gattungsunsicherheit ein allgemeines war. Notwendig wird dazu allerdings ein kurzer Rückblick auf die Entwicklung der deutschen Lyrik nach 1945.

Exkurs zu einigen Aspekten der deutschen Lyrik 1945 bis '75

Die deutsche Lyrik der unmittelbaren Nachkriegszeit gibt, wie G. Zürcher in seiner Studie zur "Trümmerlyrik" dargelegt hat, ein "Bild einer wirren Vielfalt von Themen, Motiven und Autoren ab. Lyrische Liturgie findet sich neben frecher Kabarettpoesie [...], das zivilisationsmüde Naturgedicht neben dem warnenden Zeitgedicht [...]".⁵¹ - In der Lyrik der fünfziger Jahre macht sich ein Trend zum Naturgedicht bemerkbar. H. Korte berichtet: "Keine Anthologie ohne einen dominierenden Anteil von Naturgedichten, keine literarische Zeitschrift ohne Mitarbeit von Naturlyrikern, keine Literaturpreise, die nicht in beinahe kontinuierlichem Abstand an Verfasser von Naturgedichten verliehen wurden, bis hin zu deren dritter Garnitur."⁵² Solche Lyrik einer "Magie des Heilen"⁵³ vermittelte, so Korte, ein "zyklisch-organologisches Weltbild", der Naturkreislauf wird zum "gegengeschichtlichen Modell". Natur und Landschaft als dauerhafte, unumstößliche Gegebenheiten werden zu Chiffren der Kontinuität in einer Zeit der Neuorientierung; diese Lyrik hat also restaurativen Charakter. Das Naturgedicht der fünfziger Jahre sperrt sich gegen Zeitbezug und Aufarbeitung des Faschismus.⁵⁴

Diese Lyrik ist es, gegen die sich Adornos berühmtes Diktum richtet: "nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barba-

51 G. Zürcher: *Trümmerlyrik. Politische Lyrik 1945-1950*, S. 105.

52 H. Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, S. 30. - Zum folgenden vgl. S. 33 f.

53 Vgl. H. Ohde: "Magie des Heilen. Naturlyrik nach 1945".

54 Als Beispiele wären die Gedichte etwa Rudolf Hagelstanges, Friedrich Georg Jüngers oder Wilhelm Lehmanns zu nennen.

risch".⁵⁵ Adorno bestreitet damit nicht die Möglichkeit von Lyrik überhaupt, wendet sich aber gegen eine unhistorische, ver-söhnliche Poesie der 'zeitlosen Werte', die die Verbrechen des Faschismus und die Verstrickung des einzelnen in sie verdrängt.

"Natur" kann jedoch auch zur Chiffre für Entfremdung werden; die Natur wird zur "verstummte[n], nicht mehr lesbare[n] Hieroglyphe".⁵⁶ Dieses Verständnis des Naturraumes führt zu einer wichtigen Strömung der Lyrik in den späten fünfziger und dann sechziger Jahren, der hermetischen Lyrik. Diese ist - ganz im Sinne von Adornos Kritik - gegen den instrumentellen Gebrauch der Sprache gerichtet, gegen lyrisches Epigonentum und poetische Konvention. Der Zweifel an der Sprache schlägt sich im Gedicht nieder; das lyrische Ich gerät in die Rolle eines Meditierenden, Fragenden, "dem jede ex cathedra-Pose abgeht"⁵⁷.

Die hermetische Lyrik ist allerdings - nimmt man ihren Namen ernst - per definitionem schwer verständlich. Das wurde einer der Hauptkritikpunkte an der zur 'absoluten Dichtung' gewordenen Lyrik. Auf der Berliner Tagung 'Lyrik heute' anlässlich des Schriftstellerkongresses 1960 wurden einige Referate gehalten, die in eine neue Richtung weisen. Tenor dieser Äußerungen ist die Frage nach der Welthaltigkeit, d.h. dem Realitätsbezug von Lyrik. Peter Rühmkorf etwa forderte die Lyriker auf, "Aug in Aug mit der Wirklichkeit" zu experimentieren: "Hier die Sprache - dort die Welt - das will doch immer wieder als Bruch erfahren sein [...]".⁵⁸ Günter Grass wandte sich gegen die "Labordichter"⁵⁹ (womit neben den Hermetikern nicht zuletzt auch die sich formierenden Konkreten gemeint waren) und plädierte für das "Gelegenheitsgedicht" anstelle artifizieller Poesie; Rudolf Hartung beklagte eine allgemeine "künstliche Reduktion und [...] weitgehenden Verzicht auf Welt"⁶⁰ in der tonangebenden Gegenwartsllyrik. - Die oben mit Blick auf die Prosa beschriebene

55 Th.W. Adorno: "Kulturkritik und Gesellschaft" (1951), S. 30.

56 H. Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, S. 37. - Zum Beispiel bei Peter Huchel, Heinz Piontek oder Wolfgang Weyrauch.

57 H. Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, S. 58. - Nur ein Beispiel: Paul Celan.

58 P. Rühmkorf: "Die regenerierte Unschuld", S. 37 - Zur Kritik Rühmkorfs an der Lyrik seit 1945 vgl. auch seine Analyse "Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen" (1962).

59 G. Grass: "Das Gelegenheitsgedicht", S. 9.

60 R. Hartung: "Kein Verzicht auf Welt", S. 15.

Diskussion über den Umgang der Literatur mit 'Wirklichkeit' fand also auch in Bezug auf die Lyrik statt.

Für die sechziger Jahre lassen sich zwei Gegentendenzen zur hermetischen Lyrik skizzieren: die konkrete Poesie und die politische Lyrik.

Der Begriff der konkreten Poesie wurde analog zur Verwendung des Attributs 'konkret' in der bildenden Kunst geprägt.⁶¹ Wie in der konkreten Malerei die 'Eigengesetzlichkeit' des Bildes (anstelle seines Inhaltes oder Motivs) zum Thema geworden war, trat hier die Struktur des Gedichts als eigentlich Mitgeteiltes in den Vordergrund.⁶² Das Aufzeigen semantischer Strukturen in der konkreten Poesie ist sprachkritisch intendiert⁶³ - das hat sie mit der gegen die Instrumentalisierung der Sprache gewandten hermetischen Lyrik gemein. Doch die Konkreten wenden sich in ihrer Lapidarität und Offenheit auch und gerade gegen den Ästhetizismus und Hermetismus absoluter Dichtung.

Ein gutes Beispiel für politische Lyrik der beginnenden sechziger Jahre ist der frühe Hans Magnus Enzensberger. Zwar lehnt er (mit Adorno) politische Lyrik in Form von *Agitprop* ab, beharrt jedoch (mit Brecht) darauf, daß der "politische Aspekt der Poesie [...] ihr selber immanent sein"⁶⁴ müsse. Erst Mitte der sechziger Jahre fand die allgemeine Politisierung auch in der Lyrik breiteren Niederschlag. Brechts Frage nach dem "Gebrauchswert"⁶⁵ von Gedichten (1927) wurde aktualisiert, das Gedicht wurde zuweilen zur plakativen Waffe im Klassenkampf.⁶⁶

Einen Ausweg schlug Mitte der sechziger Jahre Walter Höllerer in seinen "Thesen zum Langen Gedicht" vor, veröffentlicht in der Zeitschrift *Akzente*.⁶⁷ Das 'lange Gedicht', wie Höllerer es projiziert, schaffe sich "die Perspektive, die Welt freizügiger zu sehen", indem es "alle Feiertäglichkeit" weglasse. Im herkömmlichen Gedicht mit seiner "erzwungene[n] Preziosität und

61 Vgl. z.B. H. Heißenbüttel: "Konkrete Poesie", S. 71.

62 Beispielhafte Autoren sind Max Bense, Eugen Gomringer und Franz Mon.

63 Vgl. Chr. Weiss: "Konkrete Poesie als Sprachkritik".

64 H.M. Enzensberger: "Poesie und Politik" (1962), S. 127.

65 Vgl. B. Brecht: "[Lyrik-Wettbewerb 1927]", S. 55.

66 Vgl. F. Faßen: "Politische Lyrik" sowie H. Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, S. 117-126 - Als Beispiele sind zu nennen Erich Fried, Peter Schütt und Uwe Wandrey.

67 W. Höllerer: "Thesen zum langen Gedicht". Dort auch die folgenden Zitate.

Chinoiserie" sei die Naivität des Autors verlorengegangen, das "Zelebrieren" sei "unglaublich" geworden. Höllerer plädiert dafür, die *Subjektivität* des Autors im lyrischen Produkt wieder sichtbar werden zu lassen. Dadurch werde ein neuer Umgang mit Realität möglich, der "Verbindungen zwischen Gegenstand, Leser, Autor [und] Gedicht" sichtbar werden lasse. In ihrer Forderung nach "Welthaltigkeit" der Lyrik schließt diese Poetik 'triviale' Äußerungen nicht aus:

Im langen Gedicht will nicht jedes Wort besonders beladen sein. Flache Passagen sind nicht schlechte Passagen, wohl aber sind ausgedrechselte Stellen, die sich gegenwärtig mehr und mehr ins kurze Gedicht eingedrängt haben, ärmliche Stellen.

Höllersers Thesen lesen sich teilweise wie eine konzise Zusammenfassung der Berliner Diskussion von 1960 (deren Leiter er war), doch die ausdrückliche Öffnung für 'Triviales' geht über die Äußerungen auf diesem Kolloquium hinaus.

Seine Kritik am hermetischen Gedicht zielt nicht auf die radikale Verneinung dieses Typus' als obsolet gewordenem; er versteht das 'Lange Gedicht' vielmehr als dialektische Gegenbewegung, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Lyrik erweitern sollte.⁶⁸ Darauf deutet zum einen seine sibyllinische letzte 'These' hin, die "Das lange Gedicht als Vorbedingung für kurze Gedichte" apostrophiert. Zum anderen wird das auch an seiner Reaktion auf Karl Krolows Kritik an seinen "Thesen" deutlich.

Krolow hatte als Verfasser 'nicht langer' Gedichte vor einer Geschwätzigkeit in der Lyrik gewarnt: "Poetische Largesse ist poetische Bequemlichkeit, die bereit ist, immer *mehr* im Gedicht unterzubringen, als es tragen, ertragen kann."⁶⁹ Krolows Kritik zielt vor allem auf die bei Höllerer implizierte Akzeptanz politisierter Lyrik: "Die Verwendbarkeit der Lyrik ist allemal begrenzt [...]. Die Versuchung, ein Gedicht nutzbar zu machen, [...] ist bei der breiteren Materialität des umfangreichen Gedichts offensichtlich erheblich." Höllerer antwortet darauf zurückhaltend, indem er sich als Pluralist erweist: "Es wäre [...] absurd zu fordern, daß ein Gedichtstyp allgemein einen anderen ablösen solle."⁷⁰

68 Vgl. M. Braun: "Lyrik", S. 431.

69 K. Krolow: "Das Problem der langen und kurzen Gedichte - heute". Dort auch das folgende Zitat.

70 W. Höllerer: "Gedichte in den sechziger Jahren", S. 381.

Gar nicht so undenkbar findet das der jüngere Lyriker Günter Herburger. Er führt Höllersers Kritik am hermetischen Gedicht 1967 in einem ironischen Essay weiter.⁷¹ Herburger polemisiert gegen die "weihevollste Langeweile" herkömmlicher Gedichte und findet deren Ursache darin, daß Lyrik immer noch nach 'Rezepten', also mit theoretischem Hintergrund, geschrieben würde. Dadurch würden lebensweltliche Themen bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. "Je mehr Reime und je raffiniertere Strophenstrukturen ich verwende, um so mehr enge ich meine Möglichkeiten ein [...]." Herburger fordert eine prosaische Lyrik, die an Stelle von Konzentration auf eine oder wenige Ideen die Fülle des Lebens präsentiert: "Mir sind ein, zwei flüchtige Ideen jedenfalls zu wenig, mit denen sich Gedichte meistens zufriedengeben, diese flüchtige Trauer interessiert mich nicht. Dann will ich wenigstens an einer zusammengepreßten Materialsammlung scheitern. Ich wünsche mir Gedichte wie vollgestopfte Schubladen, die klemmen." Hatte Höllerer noch vorsichtig erwogen, als Sprache des Gedichts auch diejenige in Betracht zu ziehen, die "zur täglichen Verständigung über tägliche Bedürfnisse"⁷² dient, so bekennt sich Herburger klar und ausschließlich zur Alltagssprache: "Wer Metaphern anfaßt, verbrennt sich die Finger."

Durch Höllersers Thesen vorbereitet, kristallisiert sich bei Herburger die Grundthese der *Alltagslyrik* heraus, die in den siebziger Jahren bestimmend werden sollte: Eine Befreiung der Lyrik von 'obsolet' gewordenen Stilmitteln, der weitgehende Verzicht auf metaphorisches Sprechen und die thematische Öffnung für alltägliche Erfahrung. In einem für die Alltagslyrik einschlägigen Essay hat Jürgen Theobaldy 1975 diese Entwicklung so formuliert:

Die ästhetische Differenz zwischen dem Gedicht und den Erfahrungen, die ihm zugrundeliegen, wird nicht mehr bis ins Schweigen zu vergrößern gesucht, sondern auf jenes Minimum reduziert, das gerade noch notwendig ist, um das Gedicht von allen anderen schriftlichen Ausdrucksformen zu unterscheiden.⁷³

71 G. Herburger: "Dogmatisches über Gedichte". Dort auch die folgenden Zitate.

72 W. Höllerer: "Thesen zum langen Gedicht", S. 129.

73 J. Theobaldy: "Das Gedicht im Handgemenge", S. 68. - Daraus auch die folgenden zwei Zitate; Hervorhebungen dort J.L.

Die Form des Alltagsgedichtes ist also nicht mehr als *künstlerische* intendiert. Die Erfahrungen "eines gewöhnlichen, *nicht eines ungewöhnlichen* Individuums" sollen zur Sprache kommen, schreibt Theobaldy, "und je *direkter*, desto auf-, an- und erregender für den Leser!" Nicht das singuläre Genie soll sich äußern, sondern (stellvertretend für den Rezipienten) der 'Mensch von nebenan'.

Das bedeutet, daß die Form vom Inhalt bestimmt wird (Theobaldy: '*direkte* Äußerung') und nicht mehr der Inhalt von der poetologisch vorgegebenen Form, wie für die hermetische Lyrik und auch die konkrete Poesie unterstellt.⁷⁴ Damit wird (spätestens) die Lyrik der siebziger Jahre mit dem Autonomieprinzip brechen, das sich seit dem 18. Jahrhundert in der Lyrik manifestiert hatte.⁷⁵ -

"Probleme des langen Gedichts, heute" [1968]

Zurück nach Berlin 1968: "Was macht, gegenwärtig, ein Gedicht zum Gedicht?" - Höllerers Thesen zum 'langen Gedicht' bilden die Folie dieser Diskussion. Lars Gustafsson stellt in einem Referat "Probleme des langen Gedichts" vor, die er für charakteristisch hält.⁷⁶ Die Länge eines Gedichtes, sagt er, habe vorderhand nichts mit der äußeren, "mechanischen" Länge zu tun. Diese sei "trivial". Das "lange Gedicht" in seinem Sinne versuche vielmehr, zeitlich und thematisch (auf den ersten Blick) nicht Zusammengehöriges zu bündeln. Gustafsson nennt ein Beispiel aus einem anderen künstlerischen Medium, der Musik: dort sei es möglich, "eine echte Gleichzeitigkeit zwischen verschiedenen Klangeindrücken [zu] erreichen, indem ich auf einmal mehrere Tasten anschlage".

Diese Simultaneität werde in der Literatur vor allem durch das Einflechten von Erinnerungen erreicht. Doch: "Je größer der zeitliche und räumliche Abstand zwischen den illusorisch gleichzeitigen Teilen des Gedichtes wird, desto schwächer wird die Illusion der Gleichzeitigkeit. Wo der Abstand so groß ist, daß das Erlebnis der Gleichzeitigkeit stark bedroht oder schon

74 Vgl. W. Hinderer: "Komm!, ins Offene, Freund!", S. 18 f.

75 Vgl. H. Gnüg: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*, S. 2.

76 Vgl. im folgenden: L. Gustafsson: "Beobachtungen an Gedichten".

verlorengegangen ist, ist der Augenblick erreicht, in dem ein Gedicht 'lang' wird." Diese Länge (im trivialen Sinne) bezeichnet Gustafsson als das eigentliche Problem des langen Gedichtes:

Das Problem des langen Gedichtes geht aus dem Kampf gegen seine eigene Länge hervor. Es entsteht aus dem Bedürfnis, die große Linie, die Ausführlichkeit und die Zusammensetzung mit einem beibehaltenen Gleichzeitigkeitserlebnis zu vereinen.

Gustafsson betont die Rolle des *Zitats* im Gedicht. In der Tradition Ezra Pounds und T.S. Eliots könne man das Zitat im Gedicht als einen "Ausdruck für den Totalitätsanspruch der modernistischen Tradition" verstehen. "Das Zitat ist ein Gedicht im Gedicht, mit unzähligen Verbindungen zum größeren Gedicht, das es auf allen Seiten umgibt". (Später wird man von "Intertextualität" sprechen.) Die Lösung des Problems des langen Gedichtes, sich widerstandsfähig gegen seine eigene Länge zu machen, sei ein "Handlungsablauf". Der Handlungsablauf des langen lyrischen Gedichts sei allerdings ein anderer als der in der Epik (auch im 'epischen Gedicht') bekannte: während dort der Handlungsablauf das sei, "was das Gedicht hervorbringt", tendiere der "abstrakte Handlungsablauf des lyrischen Gedichtes mehr oder weniger dazu, mit dem Gedicht selbst zusammenzufallen". - Diese Forderungen lassen sich so reformulieren: Gustafsson denkt über eine literarische Form nach, die es gestattete, ähnlich wie z.B. in der Musik das Erlebnis von Simultaneität zu präsentieren, eine Form, die nicht episch (aufeinanderfolgend) erzählen soll, sondern (etwa durch Zitate) ein Gefühl einer Gleichzeitigkeit von "Jetzt" und "Damals" (Erinnerung), von "Hier" und "Dort" erzeugen soll. Das ist keine absurde Forderung, denn nichts anderes ist es beispielsweise, was (in der Epik) der "stream of consciousness" zu realisieren sucht.

In der Gustafssons Referat folgenden Diskussion macht Franz Mon eine interessante Bemerkung.⁷⁷ Zunächst schlägt er vor, den Terminus "langes Gedicht" durch "extensives Gedicht" zu ersetzen.⁷⁸ Das ist m.E. tatsächlich eine terminologische Verbesserung, denn das Attribut 'lang' konnotiert stets auch die hier nicht gemeinte (Gustafsson: "triviale") schiere äußere Länge

77 Vgl. die Diskussion in *Sprache im technischen Zeitalter* 1969, S. 248-255.

78 *Sprache im technischen Zeitalter* 1969, S. 250.

eines Gedichtes. "Extensiv" verweist eher auf die hier in Frage stehende Eigenschaft einer thematischen und zeitlichen Ausweitung (im Gegensatz zum dann vielleicht so zu nennenden "intensiven" Gedicht, das sich konzentriert *einem* Gegenstand widmet).

Dann widmet sich Mon einem Beispiel: dem von ihm als 'Gedicht' apostrophierten Text "Deutschland 1944" von Helmut Heißenbüttel.⁷⁹

Dabei handelt es sich um eine Collage, deren Material ausschließlich Fremdtext ist; die poetische Aussageweise wechselt andauernd zwischen ganz banaler Prosa und Lyrik von sehr unterschiedlicher Dichte. Der Zusammenhang wird dabei durch Wiederholungselemente hergestellt. Durch das Zusammenwirken von Wiederholung und Innovation wird eine große Spannung erzielt, obwohl kein chronologischer Ablauf vorhanden ist. - Wir können hier übrigens eine Annäherung von Lyrik und Prosa feststellen: Heißenbüttels Gedicht ließe sich sehr gut in die Nähe eines Prosastückes von Becker stellen.

Ein "Prosastück von Becker", das Mon hier im Sinn haben könnte, mag z.B. das 1968 erschienene Buch *Ränder* sein.

Höllerer bringt diese "Annäherung von Prosa und Lyrik" auf den Punkt, wenn er die von Mon genannten Beispiele kurzerhand als "Texte" bezeichnet:

Mir scheint überhaupt, daß mit "langem Gedicht" diese Art von modernen Texten gemeint ist, die sich vor allem durch eine starke Kohärenz auszeichnen [...]: Kohärenz nicht im Sinne einer Fabel, sondern im Sinne eines Komplexes ineinander verhakter Fragen, die den Leser an Bewußtseinsränder, zunächst an unbequeme und ungewohnte Vorstellungen heranbringen."⁸⁰

Diese "Komplexität" greift Mon auf, wenn er noch einmal das "Ausgreifende" eines "extensiven Gedichts" betont: es handele sich bei Becker wie bei Heißenbüttel um "eine ganz bestimmte Struktur", "die die Tendenz hat, über einen bestimmten, zu kleinen Rahmen herauszukommen". Der Begriff 'langes Gedicht' sei hier, bei Becker, allerdings "extrem fehl am Platz". - Damit betont er wohl den zweiten Teil des zusammengesetzten Begriffs "langes Gedicht".

Die Bezeichnung 'langes Gedicht' ist schwierig; sie soll nicht überstrapaziert werden. Nicht ganz von der Hand zu weisen

79 Vgl. H. Heißenbüttel: *Textbücher 1-6*, S. 266-272 (*Textbuch 6*, aus dem der Beispielttext stammt, erschien zuerst 1965.)

80 *Sprache im technischen Zeitalter*, 1969, S. 250, Hervorhebung J.L. Vgl. dazu den Titel der Rezension H.L. Arnolds: "An den Rändern des Sagbaren".

ist die Einlassung Heiner Bastians gegen Ende dieser Diskussion, daß "jeder Beteiligte diesen Begriff zu seiner persönlichen Interpretation gemacht" habe. Gleichwohl möchte ich ihn (sozusagen in einer 'Mon/Höllerer-Variante') als "extensiven Text" festhalten. Er soll stehen für literarische Bemühungen, die Gleichzeitigkeit verschiedener Sinneseindrücke und zeitlich divergenter Ebenen (Jetztzeit und Erinnerung) in einem weiten Rahmen (mit 'langem Atem') simultan darzustellen, wobei die Abgrenzung von "Lyrik" und "Prosa" (in ihren herkömmlichen Erscheinungsformen) nicht einfach zu ziehen wäre. Eine besondere Rolle kommt dabei dem intertextuellen Zitat zu. (Dieser Definitionsvorschlag hat einige Ähnlichkeiten mit dem erwähnten "stream of consciousness", dieser aber ist bisher vor allem für die Prosa beschrieben worden. Man könnte aber auch von einem "lyrischen Bewußtseinsstrom" sprechen.) - Ich mache diesen Vorschlag, weil ich glaube, mit diesen Elementen eines "extensiven Textes" gewissen Charakteristika gerade der späten Lyrik Beckers recht nahe zu kommen.

Kunst und Gesellschaft

Moderne, Sprache, Erkenntnis, Wirklichkeit. Von dem, was man im Rahmen einer Rekonstruktion literarischer Debatten der sechziger Jahre vielleicht zuerst erwarten würde - dem politischen Engagement - war bisher nicht die Rede. Dieses Jahrzehnt gilt vor allem als das der Studentenbewegung, der gesellschaftlichen Neuorientierung, der Auflösung des "CDU-Staates", an der die Schriftsteller als Speerspitze der Intelligenz nicht geringen Anteil hatten. *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?* lautete der Titel einer von Martin Walser 1961 herausgegebenen Anthologie, in der zwanzig Beiträger - unter ihnen C. Amery, H.M. Enzensberger, Grass, Kuby, Lenz, Richter und Rühmkorf - deutlich ihr "Unbehagen an einer satt gewordenen Demokratie"⁸¹ äußerten. Vier Jahre später - in schöner Reformulierung und deutlicher Antwort auf die rhetorische Frage des ersten Titels - : *Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative*, herausgegeben vom spiritus rector der Gruppe 47, Hans Werner

81 M. Walser (Hg.): *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?*, S. 2 (Klappentext)

Richter. Zu nennen wäre natürlich das "Wahlkontor", in dem sich ab Mitte der sechziger Jahre namhafte Autoren für den sozialdemokratischen Kanzlerkandidaten Willy Brandt einsetzten, wäre auch das Engagement mancher Autoren, denen die oppositionelle SPD zu bürgerlich war, im Rahmen der Studentenbewegung und der Außerparlamentarischen Opposition.

Und Jürgen Becker? Stand nicht auf den Barrikaden. Äußerte sich aber gelegentlich, z.B. mit einem Beitrag "Modell eines möglichen Politikers" in dem von Richter herausgegebenem Band. Dort portraitiert er (im Unterschied zu den anderen Beiträgern) nicht einen realen Politiker, sondern skizziert einen "komme[n]de[n] Typ" des Berufspolitikers, "jetzt siebenunddreißig Jahre alt. Als der Krieg zuende ging, war er achtzehn [...]. Er hat keine Vergangenheit zu bewältigen. Er glaubt auch nicht, daß diese Vergangenheit zu bewältigen ist. Er weiß nur, daß deren Überlebende demnächst tot sind."⁸² Becker zeichnet sich 'seinen' Politiker als einen vor allem durch die Vernunft bestimmten Realisten, bei dem jeder "politischen Aktivität [...] ein] Denkprozeß vorangegangen" sein müsse. Sein "Dilemma" sei, daß "er radikaler denkt, als er unter den waltenden Umständen handeln kann. Daß die Revolution, die er im Kopf hat, in der Praxis nicht durchzuführen geht, es sei denn: Schrittchen für Schrittchen". Welcher Partei Beckers Mann angehört, wird klar, ohne daß der Name SPD genannt wird: wenn "die alten Parteihasen [...] räsionieren über [...] das, was sie den Verrat an der marxistischen Sache nennen, [...] diskutiert [er] nicht mit. Er hört dann nur in eine Sprache hinein, in der sich kein selbständiges Bewußtsein mehr äußert." Ein nachdenklicher Individualist, eher Reformers als Revolutionär; mit heutigen Begriffen: ein 'Realo', kein 'Fundi'. Beckers höchstes Ideal, in der utopischen Formulierung am Schluß seines Artikels, ist "die Vernunft, die der Macht nicht länger bedarf".⁸³

Diese Haltung zieht sich durch die politischen Stellungnahmen Beckers in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, die zahlreich

82 J.B.: "Modell eines möglichen Politikers". - Daraus auch die folgenden Zitate.

83 Nur am Rande sei erwähnt, daß Beckers Politiker "Rheinländer ist und seine Wohnung in Köln hat" und er, bevor er Politiker wurde, am liebsten Bücher schreiben wollte, "die das Bewußtsein der Leute und zugleich die Wirklichkeit beschreiben, die [...] Aufklärung stiften."

nicht sind. Die konkrete Politik ist seine Sache nicht, er mißtraut der Massenbewegung scheinbar prinzipiell und baut eher auf eine individuelle Veränderung der Denkweisen. Dafür zwei Beispiele: In seiner Dankrede zur Verleihung des Kölner Literaturpreises im Oktober 1968 protestiert er aus aktuellem Anlaß (die Kölner Polizei hatte gerade Veranstaltungen eines Studios für unabhängigen Film wegen "Obszönität" gewaltsam unterbunden) scharf gegen die Tatsache, daß "die Staatsanwaltschaft die letzte kunstrichterliche Instanz geworden" sei, und beharrt auf der Freiheit der Kunst. Gleichzeitig warnt er vor Polarisierungen: "Am wenigsten ist die Polizei verantwortlich zu machen dafür, daß wir in einer Gesellschaft leben, die Polizei überhaupt notwendig macht [...]".⁸⁴ Das Problem sei eher eine Gesellschaft, in der provozierende Kunst überhaupt möglich sei:

Die Gesetze, die zur Ahndung von Verbrechen notwendig erscheinen, schließen nicht die Frage nach gesellschaftlichen Zuständen ein, die Verbrechen provozieren: die Beschlagnahme eines obszönen Films geschieht ohne Aufforderung, die Gesellschaft so zu verändern, daß es keiner Pornographie mehr bedarf. Kunst ist nicht Verbrechen, nicht Pornographie, aber mit beiden hat sie gemeinsam, daß ihre Existenz von falschen Zuständen zeugt, von Verdrängungen und Konfusionen, von den Beschädigungen des Menschen und seines Bewußtseins [...]

Ich spreche von den Utopien der Kunst, deren praktische Einlösung die Kunst am Ende überflüssig macht, eine Kunst jedenfalls, deren Sinn immer nur zu negieren hat, deren Sinn die Zersetzung versteinelter Verhältnisse ist.

Diese eher realpolitische als radikale Haltung wird auch an seiner Antwort auf eine vom Magazin *Der Spiegel* veranstaltete Umfrage deutlich. Dort war um eine Stellungnahme gebeten worden zu einer "Alternative", die H.M. Enzensberger formuliert hatte. Enzensberger hatte im *Times Literary Supplement* geschrieben:

... Tatsächlich sind wir heute nicht dem Kommunismus konfrontiert, sondern der Revolution. Das politische System in der Bundesrepublik läßt sich nicht mehr reparieren. Wir können ihm zustimmen, oder wir müssen es durch ein neues ersetzen. Tertium non dabitur.⁸⁵

Diese Frage war 27 Schriftstellern und 15 bundesdeutschen AStA-Vorsitzenden gestellt worden, die "in der Mehrzahl liberal bis

84 J.B.: "Kunst und Gesellschaft", in: *Die Zeit*, 1.11.1968. Dort auch das folgende Zitat.

85 *Der Spiegel* 15/1968. - Als Broschüre: *Der Spiegel fragte*.

radikal reformerisch, minderheitlich marxistisch (Kritische Theorie bis weiter links) oder christlich"⁸⁶ antworteten. - Mit Enzensbergers Alternative, antwortet Becker, könne er "nichts anfangen", sie erscheine ihm "außerhalb der Realität." Eine Revolution in Westdeutschland könne er sich nicht denken, weil er hier "ihre Voraussetzungen und Bedingungen nicht vorfinden kann". Das heißt nicht, daß er sich mit diesem Staat identifizierte und keine Notwendigkeit zur Veränderung sah, doch spricht aus seiner Antwort eine individualistische Scheu vor 'systematischen' Veränderungen, eine Skepsis gegenüber 'großen Entwürfen'.

Ich finde hier einen Staat vor, dessen politische Praxis, wenn sie mich nicht zur äußersten Gleichgültigkeit zwingt, nur krank machen kann, dessen politisches System ich jedoch einem solchen vorziehe, wie es nach einer gewaltsamen Veränderung der Verhältnisse vorstellbar wird. [...] Sollte es vielleicht eine Revolution sein, die man nach einem Wort Lenins nicht ohne Hinrichtungen machen kann? Die mit dem alten System, das sie durch ein neues ersetzt, zugleich auch die alten durch neue Übel ersetzt? Ich weiß es auch nicht.

Das 'Dritte', das Enzensberger nicht abzusehen vermag, sieht Becker zwar, doch nur utopisch.

In seltenen Augenblicken von Hoffnung denke ich an einen sehr langen, sehr langsamen Aufklärungsprozeß, der die Menschen, ihr Bewußtsein, ihr Denken, ihr Verhalten so ändert, daß sich mit ihnen, fortwährend, die Verhältnisse ändern. So ändern, daß es keiner Systeme mehr bedarf, die des Ersatzes durch Systeme bedürfen.

Diese Haltung zeugt eher von Melancholie als von Tatbereitschaft. Becker hatte wohl - wie K. Briegleb es für "das Gros der oppositionellen Konkretpoeten" formuliert hat, "ohnehin keinen Ehrgeiz, in der Mitte des öffentlichen Kulturgesprächs zu stehen."⁸⁷ - Zwei Jahre später gibt Becker in einem Interview in der *Welt der Literatur* zu, er habe lernen müssen, daß er "via Kritik das, was man die Gesellschaft nennt, weder aufkläre noch verändere."⁸⁸ Welches (im physikalischen Sinne) 'kritische' Potential in einer solchen Äußerung zu einer mit Boykott belegten Springer-Zeitung stak, wird in der Frage Klaus Schönings in einem

86 K. Briegleb: 1968. *Literatur in der antiautoritären Bewegung*, S. 366 (Anm. 144).

87 Vgl. K. Briegleb: 1968. *Literatur in der antiautoritären Bewegung*, S. 175 f.

88 J.B./M. Leier: "Interview", S. 23.

wenig später geführten Gespräch⁸⁹ deutlich. Schöning zitiert die obige Passage aus dem "umstrittenen Interview" in der "Welt" und fragt:

Jürgen Becker sprach von seiner Praxis, in der Kritik folgenlos geblieben ist. Wo und wie hat er versucht, Kritik zu üben, und wie hat er diese Kritik verbunden mit der Kritik an bestehenden Produktionsverhältnissen?

In seiner etwas gereizten Antwort reklamiert Becker eine 'literarische', indirekte Gesellschaftskritik als sein Metier:

Zunächst hätte ich Lust, auf diese Frage, ihrer inquisitorischen Attitüde wegen, gar nicht zu antworten. Denn aus dem, was ich geschrieben habe, sollte hervorgegangen sein, daß sich meine Arbeit auf "direkte Kritik an bestehenden Gesellschaftsverhältnissen" nicht einläßt. Dennoch, meine Arbeit ist so komplex angelegt, daß sie kritisches Verhalten miteinschließt; aber dieses Verhalten kennt weniger den Ausdruck in Sentenzen und Parolen, sondern äußert sich in der Art meines Schreibens und in der Gestalt meiner Texte selbst.

"Archäologie" des Bewußtseins als ein "kritischer Realismus"

Beckers Konzept erfährt gegen Ende der sechziger Jahre eine Erweiterung oder mindestens die stärkere Betonung eines von Anfang an impliziten Zuges: der Erinnerung. Im Zusammenhang mit seiner Ambition, mit Hilfe des vorhandenen sprachlichen Materials (Stichwort: *Zitat*) und unter Beschränkung auf die eigene Erfahrung als das eigentliche Thema des Schriftstellers (*Authentizität*) eine Art "kritischen Realismus"⁹⁰ zu gestalten, spricht er um 1970 herum von seiner Arbeit mehrfach als einer "Archäologie". Im Zusammenhang mit den Bildern in seinem Photobuch (1971), die oft auf Spaziergängen entstanden sind, gerät ihm in einem Interview mit Christian Linder die Metapher des "Spaziergangs" zu einer Skizze seiner literarischen Methode.

Die Spaziergänge durch sich selbst sind gefährlich, [...] weil ich mich lange dabei aufhalte und weil ich fürchte, nicht mehr zurückzukommen ... Was ich entdecke? Ich stoße auf Verschüttetes und finde Verlorenes, ich betreibe die Archäologie meiner Vergangenheit. Und ich nehme die Stimmen wahr, die in mir reden, und

89 J.B./K. Schöning: "Gespräch", S. 32.

90 Diese Bezeichnung wendet Becker 1967 auf den flämischen Poeten Paul van Ostaïjen in einem hier übertragbaren Zusammenhang an. Dazu unten mehr, vgl. auch J.B.: "Gedichte ohne Gegenstand", S. 64.

indem ich diesen Stimmen nachgehe, treffe ich auf die Figuren, aus denen mein Ich besteht, die meine Widersprüchlichkeit, meine Aufspaltungen und Möglichkeiten verantworten. Interessante Bekanntschaften, vertrautes Personal, aber ich muß diese Figuren kontrollieren; manchmal helfe ich einer nach, oft unterdrücke ich, mitunter werde ich überrumpelt. Je genauer ich sie beobachten kann, desto mehr offenbaren sie sich, und zwar als Abbilder von Figuren, die es nun wirklich gibt, die in der Gesellschaft draußen herumlaufen und die zu erkennen ich vielleicht nur imstande bin auf der Recherche nach der Gesellschaft meines Ich.⁹¹

An dieser Passage kann zusammenfassend mehrerlei gezeigt werden. "Ich nehme Stimmen wahr, die in mir reden [...], treffe Figuren, aus denen mein Ich besteht": diese Formulierung zeigt noch einmal die nachgerade 'klassisch moderne' Grundsituation des Beckerschen Ichs als eines zersplitterten, vielfältigen. Das Individuum ('unteilbare') erscheint als "Dividuum" (M. Walser⁹²), als "multiples Ich", wie Becker an anderer Stelle sagt.⁹³

Diese Stimmen, mit denen der Autor in Zitaten umgeht, haben ihren Ursprung in tatsächlich existierenden Figuren seiner Umgebung; sie sind nicht erfunden (fiktiv), sondern erinnert ("authentisch"). Stimmen, die nicht seiner "redenden Umgebung" entstammen (worunter natürlich auch Lektüre, Medien etc. zu verstehen sind, die Gesamtheit der Sinneswahrnehmungen und Geistestätigkeiten), empfindet Becker als "irreal" und "unhistorisch". Im Umkehrschluß könnte man folgern, daß das, was er anstrebt, durchaus ein "realistischer" Umgang mit der Welt wäre, freilich in einem etwas anderen Sinne als dem bisher gebrauchten etwa im Begriff des "realistischen Romans". Was unter diesem spezifischen "Realismus" zu verstehen wäre, läßt sich illustrieren mit Beckers Charakterisierung der Gedichte Paul von Ostajens. Dessen Poesie sei in ihren extremsten Beispielen "imstande, alle nur denkbaren sprachlichen Impulse aufzunehmen und zu vereinigen; Impulse, [...] wie sie hier vor allem die Welt in ihrer sprachlichen Reproduktion, in der Vermittlung durch Zeitung, Anzeige, Plakat und dergleichen" verfügbar mache - anders gesagt, die Welt in ihren Spiegelungen und Brechungen durch die Medien. "Indem sich Ostajen [...] mit der bereits

91 J.B./Chr. Linder: "Gespräch", S. 38.

92 M. Walser: *Das Einhorn*, S. 150.

93 J.B./M. Leier: "Interview", S. 25; vgl. im folgenden S. 23.

reproduzierten Wirklichkeit einließ, praktizierte er einen *höchst zeitgenössischen, kritischen Realismus* [...]"⁹⁴

Abgrenzung von der Dokumentarliteratur

Beckers "Stimmen" sollen nicht fiktiv, sondern echt sein. Was unterscheidet seine Literatur dann vom "Original-Ton" der dokumentarischen Literatur, die in diesen Jahren zunehmend diskutiert wurde? Bietet diese nicht auch oder sogar besser die Möglichkeit, "Authentisches" zu Gehör zu bringen? Ein Beispiel.

Martin Walser hat 1968 das unter Pseudonym erschienene Buch *Vorleben* einer 'Ursula Trauberg' herausgegeben und mit einem Nachwort versehen. *Vorleben* ist der Lebensbericht einer jungen Frau, die als Vierundzwanzigjährige einen anderen Menschen getötet hat und als Mörderin verurteilt worden ist. - Walser war durch Zeitungsberichte auf den Fall aufmerksam geworden, hatte Trauberg besucht und sie zur Niederschrift von Notizen ermuntert, die er erst als möglichen "Stoff" für eine Weiterverarbeitung ansah, dann aber in dieser wohl nahezu unredigierten Form lancierte. In seinem "Nachwort zur Ergänzung" bezieht sich Walser zuerst auf ein verbreitetes Unbehagen an der "Romanliteratur der letzten 150 Jahre", die "uns den Geschmack an Lebensläufen fast verdorben" habe, "die nachgemachte Authentizität schmeckt uns nicht mehr. Wir glauben nicht mehr, daß einer über andere Bescheid weiß."⁹⁵

Ich glaube, Ursula Trauberg hat ihre 24 Lebensjahre besser erzählt, als es ein professioneller Nacherzähler hätte tun können. Mir wenigstens kommt es so vor, als entstehe durch die Art ihrer Erzählung eine Glaubwürdigkeit, die man nur erreichen kann, wenn man sie nicht beabsichtigt.

Unter dem für den Herausgeber etwas unfreundlichen Titel "Wen spricht Ursula Trauberg frei - sich oder Martin Walser?"⁹⁶ nimmt Jürgen Becker in einer Rezension das Buch als Anlaß genereller Überlegungen zur Dokumentarliteratur - und damit implizit zur Positionsbestimmung seines literarischen Entwurfes ihr gegenüber. Etwas spöttisch setzt er ein: "So hätten wir also endlich das Buch, wie es das Leben sozusagen selber schreibt, [...] einen

94 J.B.: "Gedichte ohne Gegenstand", S. 64. - Hervorhebung J.L.

95 M. Walser: "Ein Nachwort zur Ergänzung", S. 269 - Dort auch das folgende Zitat.

96 J.B.: "Wen spricht Ursula Trauberg frei [...]?" - Daraus auch die folgenden Zitate.

bloßen Bericht, der den Lebenslauf durch keine Fabel, keine Fiktionen verstellt." Ein Pojekt wie das Trauberg-Buch, fährt Becker in einer Mischung aus Ironie und Ernst fort, wäre jederzeit wiederholbar, er wisse "Serviererinnen, Vertreter, Barfrauen und Geschäftsführer genug, die nachdem sie einmal angefangen haben zu erzählen, bald mit der Versicherung kommen, sie könnten aus ihrem Leben Romane machen, wenn sie nur wollten. Ich glaube das auch, weil in jedem Leben stattfindet, was der Literatur die Stoffe, die Themen, die Materialien liefert." Der Rezensent spinnt diesen Gedanken fort:

Konsequent praktiziert würden solche Unternehmen die meiste zeitgenössische Belletristik abschaffen. Stattdessen hätten wir sie endlich: die wahre, die authentische Dokumentation dessen, was heute los ist. Wir, die Autoren, verstünden uns allein noch als "Producer", als Anstifter, als Motivprüfer [...] Die Vorstellung beschäftigt mich schon lange [...] von einer Literatur, die nicht erdacht, sondern von der Wirklichkeit selber bestimmt worden ist, die die Stimmen der Leute und ihres Bewußtseins unmittelbar zitiert, die am Ende die Arbeitsteilung zwischen schreibender und nichtschreibender Menschheit aufgehoben hat.

Dann äußert Becker zwei "Skrupel" gegenüber einer solchen Dokumentarliteratur anlässlich des vorliegenden Beispiels. Zunächst: die "Funktion der Sprache, die ja im Falle Ursula Trauberg nur insofern aufschlußreich ist, als man an ihr eine gewisse Unfähigkeit erkennt, außerhalb der durch die Tageslektüre vorgeprägten Formulierungsbräuche etwas zu sagen [...]." Ein harter Vorwurf, aus der Sicht des Schriftstellers, der um eine möglichst differenzierte Sprache bemüht ist, sicher berechtigt - andererseits vermutlich das *experimentum crucis* einer jeden Dokumentarliteratur, jedes "O-Tons", bei dem zwischen der Glaubwürdigkeit des originalen Zitats (in seiner möglichen Klischiertheit) und der erschließenden Tiefe einer bearbeiteten, indirekten Wiedergabe (die immer auch Veränderung ist) zu entscheiden immer eher eine Glaubensfrage als ein entscheidbarer Streitpunkt sein wird.

Einen zweiten Zweifel - ebenso grundsätzlichen, aber entscheidbareren Charakters - äußert Becker bezüglich der "Echtheit" des Authentischen dieser Art. Es stelle sich ihm die

Frage nach der Garantierbarkeit des Authentischen, das mir nicht nur im Falle Ursula Trauberg oft unglaublich erscheint, weil ich keinem Gedächtnis das exakte Zitat

des jahrelang Zurückliegenden zutraue, [die] Frage also nach dem Vergessen, das die Erinnerung auf eine Weise vergegenwärtigt, daß aus dem Vergessen etwas Neues und damit im Grunde wieder etwas Erfundenes wird, womit an Stelle des Wirklichen das Fingierte wieder sich äußerte und somit die ganze Neue Authentizität zu einem regressiven Unternehmen geriete.

Damit berührt Becker einen wichtigen Punkt. Ist eigentlich, fragt er, eine Geschichte 'authentisch' zu nennen, wenn sie (wie er *Vorleben* liest) keinerlei Brüche, Erinnerungslücken und Zweifel an dieser Version der Geschichte aufweist? Oder ist eine solche Geschichte nicht eher dem Verdacht ausgesetzt, geschönt, 'fingiert' und damit fiktiv zu sein? Denn das menschliche Erinnerungsvermögen (so sein implizites common-sense-Argument) liefert in der Regel keine 'runden' Geschichten. Wenn aber eine solche Geschichte dem 'Fiktionsverdacht' unterliegt, könne sie wohl nicht mehr 'authentisch' genannt werden. - Mit anderen Worten reklamiert Becker hier eine 'realistisch' dargestellte, das heißt brüchige Erinnerung beziehungsweise eine Darstellung des Erinnerungsprozesses.

Dieser Punkt aber erfordert ein Eingreifen des schreibenden Subjekts. Das mag gemeint sein, wenn er im Interview mit Christian Linder davon spricht, daß er die Stimmen in seinem Bewußtsein "kontrollieren", d.h. ihnen gelegentlich "nachhelfen" oder sie "unterdrücken" müsse: ein eigentlich künstlerischer Prozeß, der *gestaltet*, statt (nur) zu protokollieren. Im "status quo"-Aufsatz war die Rede vom "subjektiven Ausdrucksverlangen, das in jedem literarischen Kunstwerk verborgen" liege. Diese Formulierung bekommt nun eine zusätzliche Dimension: bei allen Ansprüchen an Authentizität und Subjektivität soll es sich doch stets um *Kunstwerke* handeln, die in diesem Punkt bewußt gestaltet sind.⁹⁷ Und sich damit kategorisch von einer Dokumentarliteratur im kruden Sinne unterscheiden.

Diesen Aspekt hebt Becker in seiner abschließenden Polemik gegen den Herausgeber (und prominenten Verfasser fiktionaler Literatur) Walser hervor. Er zitiert genüßlich aus Walsers Nachwort, die Romanliteratur habe uns den Geschmack an Lebensläufen fast verdorben ("Wir glauben nicht mehr, daß einer über den

97 Vgl. dazu auch das Gespräch Beckers mit R. Lettau (1968): Becker betont, daß das 'Authentische' vor allem die *Umwandlung* des Erfahrenen in Sprache bedeute, nicht etwa das *Erfahrbare* selbst. (J.B./R. Lettau: [Gespräch], S. 83)

anderen Bescheid weiß") - um zu kommentieren, "kein Wort daran könnte ich abstreiten. Ich könnte an diesen Worten auch nicht messen, was Martin Walser an Romanen bisher geschrieben hat. Denkbar ist ja, daß er zur Einsicht gekommen ist und in Zukunft keine Romane mehr schreiben will [...]". Denkbar sei auch, daß Walser sich "in seinen Einsichten wieder einmal progressiver erwies als in seiner Praxis, ein Dilemma, das beispielsweise seinen letzten Roman *Das Einhorn* gezeichnet hat."

Dieses Dilemma jedoch sei kein persönliches Problem Walsers, sondern ein "objektives Moment der gegenwärtigen Literaturentwicklung":

Es geht dabei nicht so sehr um eine denkbare Zukunft des Romans, sondern um eine Vermittlung dessen, was wir so täglich erfahren, was wir in der Zeitung lesen und was uns immer wieder fragen läßt: was ist da eigentlich los [...]. Die sprachliche Reflexion des subjektiven Bewußtseins wäre für den Romanschreiber keine Alternative, insofern sie ihn auf die Stoffe und Themen verzichten ließe, von denen seine Produktion lebt. Die gesellschaftliche Relevanz seiner Produkte schwindet wiederum in dem Maß, wie sie die Komplexität und die Widersprüche gesellschaftlicher Zusammenhänge nicht authentisch erfaßt.

Das ist nun jenseits der Polemik gegen Walser: Die sprachliche Reflexion kann nach Beckers Ansicht nicht auf Themen verzichten, die genaue Analyse gesellschaftlicher Zustände darf nicht zu einer Thesenhaftigkeit führen, die Widersprüche verdeckt. Die Widersprüche der Wirklichkeit müßten jeweils "mitgeschrieben", mit beschrieben werden - und das heißt: in einer 'wahrhaft authentischen' Literatur dürften Widersprüche des darstellenden Subjekts mit ihren Erinnerungslücken nicht außen vor gelassen werden.

Trotzdem schreiben

"Ich nehme die Stimmen wahr, die in mir reden" - Anhand der zitierten Äußerung Beckers aus dem Gespräch mit Linder soll noch ein letzter Gesichtspunkt erörtert werden, der charakteristisch für die Literatur Beckers erscheint.

"Ich nehme die Stimmen wahr, die in mir reden" - Was soll das bedeuten; wer spricht da, wer hört zu? Die grammatische Struktur der Sprache, würde ein strenger Sprachphilosoph hier kommentieren, erlaubt die Bildung eines nach den Regeln der Sprache korrekten Satzes, der logisch inkonsistent ist, denn das

erste Ich (das zuhörende) tritt als eine (normale, intakte) Person auf, die von sich (dem zweiten, abgehörten Ich, "mir") sagt, daß sie (es) aus vielen "Stimmen" (also weiteren "Ichs"? oder "Teil-Ichs"?) besteht, Stimmen der "Figuren, aus denen mein Ich besteht", wie es etwas später heißt. Wo ist das Subjekt, wo das Objekt des Satzes? Wer hört wem zu? Letzten Endes hören ganz viele Ichs ganz vielen anderen Ichs zu, die aber eigentlich keine anderen, sondern sie selbst sind. Und wer ist dann das 'Ich' in der ersten Person singular aus dem zu analysierenden Satz? - Der strenge Sprachphilosoph, nennen wir ihn Carnap, würde einen solchen Satz, wäre er von einem Philosophen (z.B. Heidegger), aus dem Bereich der wissenschaftlichen Sprache verweisen und ihn - was als Verdammung zu verstehen ist - dem Bereich der "Dichtung" zuweisen, in dem es bekanntermaßen keine (logische) "Wahrheit" gibt.⁹⁸ Das ist in unserem Falle nicht so schlimm, da der Satz ja von einem Dichter geäußert wurde. Es bleibt die Frage, was der Satz bedeuten kann.

Mir scheint - abseits solcher logischer Scheingefechte - in dem zitierten Satz Beckers eine kurze Formulierung *seines* Lösungsansatzes eines der in der modernen Literatur am stärksten diskutierten Probleme zu liegen. Daß es "das Ich" so nicht gibt, ist in den oben referierten Debatten unbestritten, also sozusagen theoretisch klar - aber praktisch durchaus zu bezweifeln, denn es sind doch immer Individuen, die sich da äußern, die sich der "verschiedenen Stimmen" in ihnen bewußt sind und sich *trotzdem* als ein - eben zersplittertes - Ich artikulieren.

Aus diesem Dilemma entwickelt sich zwangsläufig ein infinites Regreß. Das "subjektive Ausdrucksverlangen", das Becker in dieser merkwürdig schlichten Formulierung in seiner frühen Attacke "gegen die Erhaltung des literarischen status quo" als "jedem literarischen Kunstwerk" zugrundeliegend postulierte, setzt ein Subjekt voraus. Von dem wir aber wissen, daß es es nicht gibt, nicht so einfach jedenfalls. Wer aber ist das, der das weiß? (Etc. pp., siehe oben.)

Beckers 'Schnitt' in dieser endlosen Spirale wäre nun zu beschreiben als seine Haltung, anzuerkennen, daß das Ich nicht vollständig zu (re-)konstruieren ist - und *trotzdem* damit zu be-

98 Vgl. exemplarisch R. Carnap: "Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache" (1932).

ginnen⁹⁹ - vielleicht ohne letzte Begründung, aber doch sicher mit großer subjektiver Gewißheit: 'Ich weiß, daß an der Zersplittertheit des modernen Ich etwas dran ist, ich erfahre sie selbst - und trotzdem bin *ich* es doch, der das weiß.' Und dieses 'Ich' gilt es eben (mit allen Schwierigkeiten) zu beschreiben. Diese Haltung artikulierte sich auch schon in der Berliner Diskussion 1968, in der Becker und Gustafsson häufig charakteristisch diametrale Haltungen vertraten. Zugespißt formuliert: Der Praktiker stand dem Theoretiker gegenüber, sah wohl ein, daß fein ziselierte Begründungen der Unmöglichkeit eines 'richtigen Sprechens' zutrafen, sah davon die praktischen Probleme aber überhaupt nicht berührt: Beispielhaft dafür ist, wie Becker das "Axiom" der "Nichterklärbarkeit der Welt" als eine "Kapitulation" zurückwies, ohne damit Gustafssons theoretische Argumente widerlegt zu haben (vielleicht auch, ohne sie widerlegen zu wollen):

An Gustafssons These finde ich bemerkenswert, daß sie sich im Widerspruch zur zeitgenössischen literarischen Praxis befindet, die doch gerade darum immer wieder die Sprache selbst zum Thema macht, weil sie ihren Erkenntniswert bezweifelt. Der Schreibende hat dauernd das Erlebnis, daß sich ihm die Sprache entzieht; vieles von der der Welt läßt sich erklären, aber die Welt geht dauernd darüber hinaus; der Vermittlungsprozeß, der sich in der Sprache vollzieht, kann daher immer nur provisorisch sein. Die Nicht-Erklärbarkeit der Welt als Axiom anzunehmen, würde die Kapitulation bedeuten; aber die Literatur lebt von der Spannung zu dem, was nicht gesagt ist.¹⁰⁰

Die mithilfe der oben postulierten (trotz aller damit verbundenen Probleme vorgenommenen) 'Setzung' des Ich entstehenden Rekonstruktionen sind immer welche, die (um mit Kant noch einmal einen Philosophen zu zitieren) immer die "Bedingungen ihrer Möglichkeit" mit thematisieren, die sich ihrer Unvollständigkeit bewußt sind und ihre Lücken nicht verbergen. Parallel zur Nomenklatur der Philosophiegeschichte könnte man für einen "kritischen Realismus" im Sinne Beckers formulieren, es handele sich um einen Realismus, der seine Bedingungen und Grenzen mit thematisiert. (Vulgo: die *Erinnerungslücken* und *Unbeschreibbarkeiten*.) - Oder, um es in der Metaphorik einer anderen Disziplin

99 Zu dieser Denkfigur vgl. H. Achternbusch: *Du hast keine Chance, aber nutze sie* (6 Bände, 1986-1991).

100 *Sprache im technischen Zeitalter* 1969, S. 196.

zu sagen: solche "Archäologie des Bewußtseins" präsentiert keine perfektionierten Rekonstruktionen, sondern dokumentiert den Grabungsprozeß und zeigt dann zusammengesetzte Scherben mit Lücken dort, wo nichts mehr zu finden ist.

Das derart rekonstruierte "Ich" ist ein dialektisches in dem Sinne, daß es erst entsteht in einem Destruktionsprozeß, in der Bemühung nämlich, seine Inkonsistenz aufzuzeigen - als ein "multiples", schwieriges, unvollständiges, aber (dem Anspruch nach) 'echtes', weil "authentisches".

* * *

Dieses Bildnis des Autors als junger Mann zeigt ihn - um abschließend nur einige Stichworte zu erinnern - als einen, der mit hohem Anspruch gegen den "literarischen status quo" antritt. Er ist geprägt von einigen Denkfiguren und Problemstellungen der 'klassischen Moderne': Erkenntnisproblematik, Sprachkritik, Krise des Individuums. Ein zentraler Punkt seines Nachdenkens ist die Kritik am herkömmlichen Gattungsbegriff; er möchte den 'realistischen Roman', den er für überholt hält, ersetzen durch eine Form des 'offenen Textes', in dem epische, lyrische, dramatische und essayistische Stilmerkmale ihren Platz haben, um - der Verschiedenheit des Auszudrückenden wegen - eine differenzierte Artikulation des "subjektiven Ausdrucksverlangens" zu ermöglichen. Diese Gattungskritik schließt eine Öffnung für nicht-literarische "Gattungen" (Medien) ein.

Die Konsequenz seiner Kritik an der Fiktion ist eine Hinwendung zum "Authentischen", das für den Realitätsbezug des Literarischen bürgen soll: da eine 'realistische' Schilderung der Wirklichkeit unter den Bedingungen der Moderne nicht mehr möglich ist, muß der Autor sich auf das ihm als Person zur Verfügung Stehende beschränken - und das sind *seine* persönlichen Erfahrungen, *seine* Gedanken, *seine* Geschichte etc. Dabei spielt das *Zitat* eine wesentliche Rolle, denn Wirklichkeit ist immer sprachlich konstituiert. - Über den Ausweg des Authentischen hofft Becker einen 'kritischen Realismus' gestalten zu können, der die Existenz des modernen Subjekts exemplarisch (doch aus systematischen Gründen nie vollständig) 'beschreibt'. Dieser 'Authentizismus' verzichtet dabei nicht auf eine künstlerische

Gestaltung seiner Produkte, was ihn von einer *écriture automatique* oder der Dokumentarliteratur unterscheidet.

Dies sind Stichworte aus einer Rekonstruktion (also auch: Interpretation) verstreuter poetologischer Äußerungen. Was sie taugen, muß sich in der Interpretation der Texte zeigen.

JUVENILIA: VERÄNDERUNG EINES JUNGEN AUTORS

Jürgen Beckers allererste Prosa und seine frühesten Gedichte unterscheiden sich signifikant von der wenig später bekannt gewordenen "experimentellen Prosa" seit 1964 (*Felder*) und auch von den späteren Gedichten nach 1970. Wenn diese Juvenilia hier dargestellt werden, dann nicht ausschließlich aus Gründen ihrer Dignität. Vielmehr zeigt sich in der Metamorphose der Texte des ganz jungen Autors deutlich eine radikale Veränderung: die Abwendung von einem die Literatur der fünfziger Jahre (auch) prägenden "Magischen Realismus" und eine Hinwendung zu einer sprachkritischen Literaturauffassung, die sein ganzes weiteres Werk bestimmen sollte. Diese Veränderung wird an zwei Beispielpaaren gezeigt: Gedichten aus den Jahren 1957 und 1960 sowie Prosastücken von 1956 und 1961.

Zwei Gedichte

"Spätzeit" (1957)

"Lyrik unserer Zeit": In dieser Sonderveröffentlichung der "Neuen deutschen Hefte" von 1957 finden sich zwei frühe Gedichte Beckers: "Spätzeit" und "Vergängliche Wohnstatt". "Spätzeit" ist ein 21 Zeilen umfassendes Gedicht in zwei römisch nummerierten Teilen, mit jeweils drei Strophen. Der erste Teil lautet:

Beschlossen ist,
was in der Spätzeit geschah:
die Bewaffnung der Tiere
der Abbruch der Scheune
zugunsten des Schußfelds:

die Nachricht verkündet auch dir
ein Urteil.

Sieh zu, daß du fortlebst.
Das Korn verfiel dem Raubzug
der Ratten,

das Reisig verbrannte
ein feindlicher Nachbar.¹

Diese Zeilen verunsichern. Zunächst ganz allgemein durch ihren etwas unbestimmten, raunenden Ton, der eine Bedrohung oder Unsicherheit vermittelt: "die Bewaffnung der Tiere", die Errichtung eines "Schußfelds", eine Zerstörung sehr elementarer Vorräte ("Korn" und "Reisig") durch unfreundliche Mächte: "Ratten", die sich auf einem "Raubzug" befinden, und einen "feindlichen Nachbarn". Diese Bedrohung ist nicht unmittelbar zu verstehen (was ist eine "Bewaffnung *der Tiere*"? George Orwells *Animal Farm* klingt an). Gleichwohl wird ihr eine das lyrische Ich oder gar den Leser direkt betreffende Relevanz unterstellt: "Sieh zu, daß du fortlebst"; die in der ersten Strophe berichtete "Nachricht" von der Bewaffnung etc. "verkünde" "ein Urteil". - Im zweiten Teil des Gedichts werden weitere Handlungsanweisungen angesichts dieser exzeptionellen Situation gegeben, die die Lage allerdings nicht verständlicher machen ("Sammele Scheite, / wo du jetzt wohnst / in der Ankunft des Regens"). In den letzten Zeilen des Gedichts ergeht die Aufforderung, die dem Nachbarn entflohenen "Tauben" zu "hüten"; dies vielleicht als Metapher für die Bewahrung des Friedens (die *Taube* als Friedenssymbol) in einer gefährlichen Zeit. - Wir haben es hier mit einem Gedicht zu tun, das eine allgemeine Bedrohung der Menschheit oder des Menschen in sur-realistischen, schwer auflösbaren Bildern ausdrückt.

Diese Stilmerkmale sind charakteristisch für eine bestimmte Tendenz in der Lyrik der fünfziger Jahre, in der die durch Faschismus und Krieg hervorgerufene Orientierungslosigkeit und Verzweiflung in solch elementaren, unbestimmten Chiffren ausgedrückt wurde. Man vergleiche dieses Gedicht etwa mit der Lyrik Günter Eichs jener Zeit, als deren Themen "die Zeit, die unglaublichen grauen Ordnungen der Welt, Verzweiflung, Letztes Urteil und vor allem und immer wieder die Natur in ihrer vielfältigen Bedeutung"² benannt worden sind - auch ohne einen detaillierten Vergleich sind die Parallelen in Ton und Motivik offensichtlich.³

1 J.B.: "Spätzeit", in: *Lyrik der Zeit*. (o.J., [1957])

2 E. Krispyn: "Günter Eichs Lyrik bis 1964", S. 88.

3 Vgl. etwa Eichs Gedicht "Belagerung" (1955): "Vögel, die um Futter kommen, / behalten dein Bild auf der Netzhaut. / Sie tragen es zu den Wölfen ins Dickicht [...] Die Auswege sind bewacht. // Würfle es jetzt, da du umstellt bist, / zähle es

"material 1" (1960)

Drei Jahre später erschien das Gedicht "material 1".⁴ Schon die technizistische Benennung weist darauf hin, daß hier mit der Sprache als *Material* gearbeitet wird:

```

wi-nd still?
  e ein geschwür sticht der himmel
und glänz-t      und flirr-t
                   n           ende
           ende(s) u           vögel
                   aluminium      regen
                   schlitzt die
still e                                luft.
  raucht die heide, heiser z(w)isch-t gras.
                                           en Z eichen
                                           z E igen
                                           s I ch
                                           dor T : wo

wi-e ein geschwür sticht der himmel.
  nd still!

```

Dies ist offensichtlich ein Gedicht von ganz anderer Art als "Spätzeit". Es fallen auf: die fast konsequente Kleinschreibung, die typographische Gestaltung (ein ungewöhnlicher Zeilenfall) und die unkonventionelle Verwendung bestimmter Satzzeichen.

Die ersten beiden Buchstaben der ersten Zeile, die durch einen Bindestrich hilfreich vom zweiten Teil des Wortes getrennt sind, müssen zum sinnvollen Verständnis der zweiten Zeile übertragen werden; dieses Verfahren findet mehrfache Anwendung: der "himmel *glänzt*", es gibt "*glänzende* und flirrende vögel" und "*glänzendes* aluminium schlitzt die stille luft" usw.: hier werden verschiedene Bedeutungen durch *ein* syntaktisches Element repräsentiert.

In den Zeilen 10 bis 13 werden in einzelnen Wörtern bestimmte Buchstaben durch Freistellung und Versalisierung hervorgehoben: "[...] zwisch / en Z eichen / z E igen / s I ch / dor T : wo [...]". Diese einzigen Versalien in einem sonst kleingeschriebenen Gedicht ergeben, vertikal gelesen, den Begriff ZEIT, der als Abstraktum für die Interpretation dieses Gedichtes wichtig sein könnte, denn als dessen Thema könnte man das Stillstehen der Zeit in der kontemplativen oder auch lähmenden Hitze unter dem flirrenden Sommerhimmel benennen.

ab an den Ästen vor deinem Fenster [...]". G.E.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Bd. I, S. 89.

4 "material 1 / material 2". In: H. Bender (Hg.): *Junge Lyrik 1960. Eine Auslese*.

Das Gedicht ist symmetrisch um eine Mittelachse gegliedert: "wind still?" in der ersten und "wind still!" in der fünfzehnten Zeile rahmen es ein, die zweite und vorletzte Zeile sind identisch, in der achten (also mittleren) Zeile findet sich die semantisch kongruente Beschreibung "stille luft".

Dieses Gedicht ermöglicht und erfordert eine ganz andere Lektüre als das geheimnisvoll von einer Endzeit sprechende, deren Geschehnisse bereits (jetzt) beschlossen seien - und es verrät ein ganz anderes Verständnis von Literatur. Hier ist Sprache tatsächlich ein "Material" der Literatur, aus den verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der Wortfragmente ergeben sich verschiedene Bedeutungen, die allerdings im Unterschied zum "Spätzeit"-Gedicht rekonstruierbar sind (dort bleiben sie eher im Dunklen), weil das Konstruktionsprinzip des Gedichts offengelegt wird. Die Sprache in "Spätzeit" ist eine syntaktisch korrekte Sprache, deren Sinn jedoch durch die hermetischen Chiffren erst einmal verschlossen bleibt. "material 1" ist eher unkonventionell gebaut, aber durch die Klarheit und Offenlegung seiner Konstruktion durchaus verständlich. Zwar gibt es auch hier Metaphern, die an die Naturmagik der 50er Jahre erinnern ("wie ein geschwür sticht der himmel"), doch sind diese leichter aufzulösen. Vor allem jedoch hat "material 1" zum Thema in erster Linie seine sprachliche Verfaßtheit selbst und nicht seinen Gegenstand, den Sommernachmittag. Es macht darauf aufmerksam, daß Syntax eine "Sinnggebungstechnik" (Peter Hartmann⁵) ist, indem es semantische Varianten verschiedener Kombinationen sprachlicher Partikel vorführt.

Zwei Stücke Prosa

Eine parallele Veränderung läßt sich auch in frühen erzählenden Texten Beckers nachweisen.

"Kerze im Wind" (1956)

Die Erzählung "Kerze im Wind" erschien in einer Sammlung "deutscher Erzähler der Gegenwart" 1956.⁶ Die Ich-Erzählung schildert

5 P. Hartmann: *Syntax und Bedeutung*, S. 136.

6 "Kerze im Wind", in: *Auch in Pajala stechen die Mücken. 22 deutsche Erzähler der Gegenwart*. - Die folgenden Zitate ohne Einzelnachweis daraus.

einen äußerst verstörten Menschen. Er ist von einem "Pfeil" getroffen worden und hat dadurch eine "Botschaft" erhalten, die offenbar von existentieller Bedeutung ist. Der Inhalt jener Botschaft bleibt allerdings unklar. Versuche, mit dem Absender in Kontakt zu treten, scheitern, da nicht nur seine Adresse unbekannt ist, sondern auch bezweifelt werden muß, ob es sich überhaupt um ein menschliches Wesen handelt.

Wichtig sind in diesem Zusammenhang einige inhaltliche und strukturelle Merkmale. Syntax und Semantik dieser Kurzgeschichte entsprechen den konventionellen Regeln: der Ich-Erzähler erzählt in wohlgeformten Sätzen. Für die Semantik gilt dies mit jener Einschränkung, die wir bereits bezüglich des "Spätzeit"-Gedichtes geltend machen mußten: Die Bedeutung mancher Begriffe scheint nicht der Alltagssprachlichen zu entsprechen; es handelt sich offensichtlich um Bilder, die nicht unmittelbar übersetzt werden können.

Diese semantisch ambiguen Chiffren legen dem Leser gleichwohl folgendes Menschen- und Weltbild nahe: Der Einzelne ist zur Passivität verdammt; er ist übergeordneten Strukturen ausgeliefert, die er nicht begreifen, geschweige denn steuern kann. Die Suche nach einem höheren Sinn ist zweck-, weil erfolglos; die Außenwelt hat einen bedrohlichen Charakter.

Diese Sicht der Welt wird deutlich durch zwei prägende Metaphern des Textes: die der "Ameise" und der "Kerze". Ein vom Ich-Erzähler beobachteter Ameisenstaat wird zum Sinnbild für die Unmöglichkeit, sich gegen den Eingriff höherer Mächte zu wehren. Der Erzähler blockiert planmäßig eine Ameisenstraße in seinem Garten und isoliert eine einzelne Ameise: "verbannte ich sie ins Ausweglose, dem zu entkommen ich ihr vorschrieb." Er wird zum deus malignus und nimmt gegenüber dem Tier die Rolle jener Macht ein, der er selbst sich ausgeliefert fühlt: "Vor ihrem Tod schrie ich ihr die Losung zu, die ich mir für sie ausgedacht hatte." - Die "Kerze", die der Erzähler am Ende der Geschichte entzündet, steht ganz schlicht für das individuelle Leben des Einzelnen: "Die Kerze arbeitete an ihrem Tod. Sie mußte sterben, weil sie zum Leben entzündet war." Eine direktere Umsetzung des Bildes von der Kerze als "Lebenslicht" ist schwer denkbar. Am Ende ergibt sich der Erzähler seinem Fatalismus, indem er symbolisch

Selbstmord begeht: "Ich gab das Fliehen auf. [...] Da hielt ich die Kerze in den Wind, der sie ausblies."

Die Erzählhaltung in "Kerze im Wind" wird recht gut getroffen mit der Beschreibung, die Gerhard Pohl 1948 für den "Magischen Realismus" gegeben hat: "Aus Realismus und Expressionismus" sei eine "neue Form" entstanden, die der "grauenhaftesten Vereinzelung" der Individuen Ausdruck habe geben wollen. "Die neuen Gebilde waren fraglos realistisch, doch auf eine bislang ungekannte zauberische Weise, die den Vorgang in das Legendäre, überraschend Gültige hob."⁷ Diese Erzählhaltung - man denke auch an die Prosa etwa einer Elisabeth Langgässer oder eines Hermann Kasack - war typisch für eine frühe Phase der Nachkriegsliteratur. "Historisch-Zeitbedingtes und Allgemein-Menschliches", so resumiert Friedhelm Kröll zurückschauend, sollten "zur Deckung gelange[n]. Ziel war die Aufdeckung 'existentieller Wahrheiten', der Blick hinter die vordergründige Realität. Auf diese Weise sollte die Literatur dann als 'geistig-sozialer Kompaß' in einer zertrümmerten Welt fungieren können."⁸

"September-Text" (1961)

Ganz anders, kurz darauf, Beckers "September-Text", publiziert in einer "Zeitschrift für Tendenz und Experiment".⁹ Ähnlich wie bei "material 1" klingt bereits im Titel ein bestimmtes Sprachverständnis an: mit der allgemeinen Bezeichnung "Text" wird eine Festlegung auf bestimmte Gattungsnormen vermieden; nicht ohne Grund, wie sich zeigt. Das Thema dieses Prosatextes ist ein Sonntagsausflug von Köln nach Zons auf einem Rheindampfer, geschildert werden die Wahrnehmungen und Reflexionen eines nicht näher charakterisierten "Ich". Dabei springt der Text zwischen verschiedenen thematischen Bereichen und stilistischen Formen scheinbar willkürlich hin und her. Einzelne Abschnitte des Textes sind durch Einrückungen und Leerzeilen typographisch hervorgehoben. Die Sprache ist teilweise fast lyrisch dicht, bricht auch mit den Regeln des herkömmlichen Satzbaus. Beispielsweise die folgende Passage, die im Hafen 'spielt':

7 Vgl. G. Pohl: "Magischer Realismus?", S. 651.

8 Vgl. F. Kröll: "Die konzeptbildende Funktion der Gruppe 47", S. 371.

9 "September-Text", in: *Augenblick. Zeitschrift für Tendenz und Experiment* (1961).

[...] an so einem Sonntag sammelt sich viel fliegendes Getier auf den knarrenden gemauerten / Anlegestellen Kaianlagen. Promenade hin und (klick! muß mal! macht? Ein mit Stock.! La Kritz) zurück, und gängelt entlang am Geländer im Dress und blickt hin auf Weißes und Lila und Grünes und bannt auf die Platte und klatscht in die Hände: heiter heiter steige hoch du weiße Möwe [...] ¹⁰

Die Aneinanderreihung "knarrende gemauerte / Anlegestellen Kaianlagen", in der zwei Adjektive und zwei Substantive durch einen Schrägstrich getrennt werden, liest sich wie eine Notiz, die eigentlich noch der Ausformulierung bedürfte. Der Sinn ist klar: einerseits "knarrende Anlegestellen" (wohl aus Holz), andererseits "gemauerte Kaianlagen" (die sicher nicht "knarren"). Ebenfalls wie in einem Protokoll sind die Wahrnehmungen auf dem Gang die "Promenade hin und zurück" notiert, indem die semantische Einheit "hin und zurück" durch die eingeschobenen Klammerbemerkungen aufgebrochen und erläutert wird: auf dem Gang "hin und zurück" wurde photographiert oder jemand beim Photographieren beobachtet ("klick!"), wurde gehört, wie jemand zur Toilette wollte ("muß mal!"), wurde ein Teil eines Verkaufsgesprächs wahrgenommen ("macht [wieviel]?") usw.

Indem Becker hier auf eine syntaktisch elaborierte Präsentation dieser Wahrnehmungsfragmente verzichtet und sie 'roh' nebeneinander stehen läßt, überläßt er die 'ordnende' Arbeit dem Leser, der den einzelnen Elementen selbst "einen Sinn geben" muß. Damit wird der Leser in den Wahrnehmungs- und Ordnungsprozeß des 'erlebenden Ich' hineingezogen. Der zuerst als Thema des Textes angeführte Sonntagsausflug wird dabei bald nebensächlich; als das eigentliche Thema dieser Prosa erweisen sich "sinnliche Wahrnehmung" und "Verarbeitung des Wahrgenommenen"; philosophisch formuliert: der Text stellt sich und dem Leser die Frage: "Wie nehmen wir die Außenwelt wahr, wie entsteht - am Beispiel einer ganz alltäglichen Situation untersucht - so etwas wie *Sinn* in unseren Köpfen?" Dabei gerät der Text nicht zu einer *Erörterung* dieser Frage, sondern *führt* er das Problem durch agrammatische Reihungen von Wahrgenommenem sozusagen *vor*, indem er so etwas wie den Versuch eines Protokolls des Wahrnehmungsvorganges unternimmt.

10 "September-Text", S. 44.

Paradigmenwechsel: Vom "Magischen Realismus" zur Sprachkritik

Der Blick auf charakteristische Stilelemente dieser ersten Publikationen zeigt deutliche Veränderungen.

Metaphorik und Satzbau - In der frühesten Lyrik¹¹ wie auch in der Erzählung "Kerze im Wind" arbeitet Becker mit Chiffren, die auf elementare Lebens- und Weltverhältnisse anspielen. Diese sind entweder schwer aufzulösen bis hermetisch (die "Bewaffnung der Tiere") oder nähern sich sehr allgemeinen, dann aber deutlich existenziellen Metaphern (die Kerze als Lebenslicht). Durch diese Bildlichkeit entsteht ein zauberischer Ton, wie er für den "Magischen Realismus" typisch ist. Der Satzbau ist konventionell; Becker konstruiert vollständige Sätze, die regelgerecht interpunktiert sind (auch in der Lyrik).

In den etwas später geschriebenen Texten stellt sich die Frage der Metaphorik eigentlich gar nicht, denn die sprachlichen Bilder sind hier in der Regel ohne einen Übersetzungsvorgang zu verstehen ("wi-nd still" heißt eben "windstill"). Natürlich ist nicht auszuschließen, daß einzelne ihrer Wörter auch bildlich zu verstehen sind, doch sind Metaphern hier nicht annähernd so konstitutiv für ein Verständnis wie in den "magischen" Texten. - In Satzbau und Orthographie weicht Becker in diesen etwas späteren Texten von der Konvention ab. Solche Abweichungen sind zum Beispiel konsequente Kleinschreibung, durch Satzzeichen 'zerteilte' Wörter, die auf diese Weise polysemantisch werden, asyntaktische Aneinanderreihungen von Wörtern oder "ineinandergeschobene Sätze" (z.B. "[...] nein, so einen Sonntag hast du nicht alle Tage sind wie dieser ist [...]")¹². Diese etwas späteren Texten zeigen eine Tendenz zur Auflösung herkömmlicher Prosaformen, die bis zur Integration von Stilelementen der "konkreten Poesie" geht.¹³

Inhalte und Themen - Zuerst handeln Beckers Texte von allgemein bedrohlichen, nicht überschaubaren Situationen, in denen der Mensch weitgehend zur Passivität verdammt ist. Diese existenzialistische Thematik verschwindet in den darauffolgenden Arbeiten völlig zugunsten einer eher alltäglicher, jedenfalls profaner Themen: Ein Sommernachmittag oder ein Sonntagsausflug.

11 Vgl. neben dem oben zitierten "Spätzeit" auch die Gedichte "Vergängliche Wohnstatt" und "Zonen", beide ebenfalls 1957.

12 "September-Text", S. 43.

13 Vgl. etwa "Colonia alife" (1961), z.B. S. 41.

Diese Themen erweisen sich jedoch als Vehikel für andere, dahinter liegende: das eigentliche Interesse liegt nun auf der Sprache als "Material", die Texte demonstrieren durch Offenlegung ihrer Konstruktion die Funktionsweise der Sprache. Daneben ist "Wahrnehmung" in all ihren Spielarten (z.B. visuelle, akustische, innere Perzeption) offensichtlich ein wichtiger Gegenstand der Literatur Beckers geworden.

Diese Neuorientierung kann als ein Initial der folgenden Literatur Beckers bezeichnet werden, zumal sich die verstreute Prosa ab 1960 als Vorarbeit für Beckers erstes selbständiges Buch *Felder* (1964) nachweisen läßt.¹⁴

14 Zu "September-Text" vgl. *Felder*, F 72 (S. 76-78); vgl. auch das erwähnte "Colonia alive" sowie "Im Bienenbezirk und Ameisen" (1962). Diese Arbeiten sind nicht nur thematisch (das Großstadtleben in Köln) als Vorarbeiten zu *Felder* zu verstehen, sondern z.T. in einzelnen Formulierungen in dieses Buch eingegangen.

Mangels Greifbarkeit konnte leider nicht untersucht werden die erste selbständige Veröffentlichung (zusammen mit einem bildenden Künstler): *Phasen. Texte von Jürgen Becker, Typogramme von Wolf Vostell*. Köln: Verlag Galerie der Spiegel, 1960. Einen Eindruck davon gibt die Rezension von H. Heißenbüttel: "Von der Selbständigkeit der Buchstaben" (1960); Heißenbüttel reflektiert, ob es sich um "Simultangedichte" handele oder nicht. Vgl. auch desselben "Brief an Jürgen Becker über Gedichte und Erinnerung" (1972). - Die verklei-

nerte Abbildung einer (nach Auskunft J. Beckers typischen) Seite dieser Mappe findet sich in *Die Kunst der Schrift. UNESCO-Ausstellung auf fünfzig Tafeln* (1964), Tafel 47. Die Texte in *Phasen* scheinen nach diesem Beispiel in ihrer "flächigen" Anordnung der Schrift und daraus folgenden "mehrdimensionalen" Lesbarkeit des Textes dem in diesem Kapitel vorgestellten Gedicht "material 1" nicht unähnlich zu sein (wenn sie auch komplexer erscheinen). Inhaltlich scheint diese Seite aus *Phasen* mit den Abschnitten 7 und 8 des Buches *Felder* (1964) zu korrespondieren.

EXPERIMENTELLE PROSA

"Experimentelle Literatur" und "Zweite Moderne"

Jürgen Beckers in den sechziger Jahren erschienene Bücher *Felder*, *Ränder* und *Umgebungen* wurden früh als beispielhafte "experimentelle Prosa" bezeichnet¹ und gelten inzwischen als "Schulbeispiele" dieser Art von Literatur.² Vor einer Darstellung der Texte sollen hier kurze Bemerkungen zur experimentellen Literatur an sich und ihrer speziellen Ausprägung in der westdeutschen Literatur der sechziger Jahre stehen.

"Experimentelle Literatur" ist ein unscharfer Begriff. In den sog. exakten Wissenschaften versteht man unter einem Experiment die "planmäßige Herbeiführung von [...] Umständen zum Zwecke wissenschaftlicher Beobachtung".³ Zum Wortfeld "Experiment" gehören Begriffe wie *Beschreibung*, *Entdeckung*, *Genauigkeit*, *Klarheit*, *Wiederholbarkeit* etc., aber auch *Künstlichkeit* oder *Labor*. Experimente können Theorien bestätigen oder falsifizieren, sie können aber auch ohne vorgefaßte Erwartung über ihren Ausgang unternommen werden. Das "Experiment" als zentraler Begriff der seit dem vergangenen Jahrhundert dominierenden Naturwissenschaften

-
- 1 In der *Literaturkritik* passim, zur *Literaturwissenschaft* vgl. etwa zwei Zeugnisse aus dem Jahr 1968: H. Schwerte: "Der Begriff des Experiments in der Dichtung", S. 403: "[...] eine ganze Gruppe jüngerer experimentierender Poeten, [...] neben Heißenbüttel [...] Eugen Gomringer, Franz Mon, Jürgen Becker, Ror Wolf, Chris Bezzel [...]" und H. Vormweg: *Die Wörter und die Welt*, S. 15: "Jürgen Becker, der für eine ganze Reihe von jüngeren [sc. Autoren] stehen mag [...]". - Siehe auch B. Hillebrand: *Theorie des Romans*, Bd. II, S. 226 ff. bzw. oben im Kapitel *Zur Forschungslage* den Abschnitt *Erste Rezeptionen*.
 - 2 Es taucht der Name Beckers in neueren Literaturgeschichten bevorzugt in diesem Kontext auf. "Schulbeispiel" im wörtlichen Sinn wurde diese Prosa durch Aufnahme in einschlägige didaktische Werke, etwa K. Hohmann: *Experimentelle Prosa. Eine neue Literatur des Sprachexperiments* oder B. Heimann: *Experimentelle Prosa der Gegenwart*.
 - 3 P. Janich: Art. "Experiment", in: J. Mittelstraß (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*.

wurde von dem Philosophen Hugo Dingler 1928 benannt als die 'fast höchste Gottheit, die unsere Zeit noch anerkennt'⁴ - eine spöttische und ernsthafte Bezeichnung zugleich, läßt sich das "Experiment" doch als Inbegriff einer 'gottlosen', weil nachmetaphysischen Weltauffassung verstehen.

Und experimentelle *Literatur*? "Experiment" hat auch hier zunächst einmal etwas mit Erfahrung, mit der Aneignung und dem Verständnis von 'Welt' zu tun. Schon bei den Frühromantikern war im poetologischen Zusammenhang vom "Experimentieren mit Bildern und Begriffen" die Rede.⁵ Seitdem wird der Begriff gern zur Kennzeichnung einer *jeweils* neuen, innovativen Literatur verwendet, die sich von der gerade dominierenden abzusetzen sucht⁶ - insbesondere, wenn durch neue Formen oder Inhalte eine Erweiterung des Erfahrungshorizonts und der Ausdrucksmöglichkeiten ästhetischer Welterfahrung intendiert wird. Dabei handelt es sich bei der Bezeichnung "Experiment" zunächst einmal um eine Metapher: das naturwissenschaftliche Paradigma wird - als Abstraktum! - in den Bereich des Poetischen übertragen. Naheliegend ist diese Metapher, weil 'Experiment' eben für die erfolgreiche Exploration unbekannter Bereiche der Welt steht, wie sie die Naturwissenschaft in den vergangenen 150 Jahren im deutlichen Vorsprung vor den Geisteswissenschaften vorführt - und sie damit einen entsprechenden 'Fortschritt' in der Dichtung suggeriert.

Der Mißbrauch unscharfer Begriffe liegt nahe. So beklagte Helmut Heißenbüttel in einem Aufsatz Mitte der sechziger Jahre, daß "der Begriff des Experimentellen ziemlich beliebig auf jedes kulturelle Gebiet angewandt"⁷ werden könne (und belegte das mit Zitaten aus dem zeitgenössischen Feuilleton). Fundamentale Kritik an der Paradigmenübertragung meldete Hans Magnus Enzensberger an,

4 H. Dingler: *Das Experiment. Sein Wesen und seine Geschichte* (1928), S. 253.

5 Novalis notiert in den *Fragmenten*: "Experimentieren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs] V[ermögen] auf eine dem phys[ikalischen] Experim[entieren] analoge Weise. Zus[ammen] Setzen. Entstehen lassen - etc." (Novalis: *Werke*, Bd. 3, S. 443, Nr. 911; Ergänzungen vom Hg.); vgl. B. Allemann: "Experiment und Erfahrung in der Gegenwartsliteratur", S. 266.

6 Zur Begriffsgeschichte "Experiment/Dichtung" vgl. H. Schwerte: "Der Begriff des Experiments in der Dichtung", vor allem S. 393-400.

7 H. Heißenbüttel: "Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort", S. 128.

als er auf die Nicht-Vergleichbarkeit der poetischen und der wissenschaftlichen "Experimentierbedingungen" hinwies: Kontrollierbarkeit und Wiederholbarkeit als essentielle Bestandteile des naturwissenschaftlichen Experiments seien in der Literatur nicht gegeben. Er hält es deshalb für "erwiesen, daß dieser Begriff unsinnig und unbrauchbar ist", er sei lediglich eine "Beschwörungsformel" aus dem "Sprachschatz der Bewußtseins-Industrie".⁸ Es scheint fraglich, ob diese Überlegungen zutreffen.⁹ Jedenfalls hat sich die Rede von "experimenteller Literatur" seitdem in der Literaturwissenschaft etabliert,¹⁰ so daß hier trotz des Enzensbergerschen Verdikts mit dem Sammelbegriff gearbeitet werden soll.

Siegfried J. Schmidt hat einige allgemeine Charakteristika sogenannter "experimenteller Kunstwerke" jüngerer Zeit zusammengefaßt.¹¹ Er nennt u.a.: eine "Abkehr vom [in sich geschlossenen] Werk" zugunsten "offener Prozesse", die "Thematisierung der Kunstmittel" und eine "Thematisierung von Wahrnehmungs- und Denkvorgängen". Experimentelle Kunst versuche, die sonst passiven Rezipienten zu aktivieren und zu "Koproduzenten" des Kunstwerks zu machen. Schließlich gehöre zu den Intentionen experimenteller

8 H.M. Enzensberger: "Die Aporien der Avantgarde", S. 74 u. 73. - Vergleichbar ist die Äußerung A. Anderschs 1961 im Gespräch mit H. Bienek: "Ich lehne den Begriff des Experiments im Bereich der Kunst rundheraus ab. Der Begriff des Experiments stammt aus dem naturwissenschaftlichen Labor." In: H. Bienek: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, S. 144.

9 Enzensberger stützt sich auf den Begriff des Experiments in der *klassischen* Physik, dessen 'saubere' und eindeutige Bedingungen in der neueren Physik nicht mehr gegeben sind (Heisenberg: Unschärferelation). Der Begriff des Experiments in der Quantenphysik, in dem der Beobachter stets ein (den Verlauf beeinflussender) Teil des Experiments ist und nicht mehr neutral daneben steht, läßt sich vielleicht eher mit einer "poetisch experimentellen" Situation korrelieren. Eine solche Kritik deuten an H. Hartung: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, S. 8 u. S. 11-23 wie auch H. Schwerte, "Der Begriff des Experiments in der Dichtung", S. 401. - Eine genauere Klärung steht m.W. aus.

10 Siehe z.B. K. Hohmann: *Experimentelle Prosa. Eine neue Literatur des Sprachexperiments* (1974); H. Hartung: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie* (1975); B. Heimann: *Experimentelle Prosa* (1978), J. Drews: *Vom 'Kahlschlag' zu 'movens'*. *Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre* (1980).

11 Vgl. im folgenden S.J. Schmidt: *Kunst und Experiment und*, S. 12.

Kunst der Versuch, den jeweils konventionellen Begriff von "'Kunst' insgesamt zu destruieren oder durch Negieren ab-zuschaffen". - Das "Experimentelle" in der Kunst wird häufig in Zusammenhang gebracht, gelegentlich fast synonym verwendet mit Begriffen wie "innovativ" oder "avantgardistisch". Deren Zusammenhang wird klar (wenn auch vielleicht nicht ganz deutlich) in dem Vorschlag W. Nöths,

das künstlerische Experiment einfach mit Innovation im Sinne von Strukturdurchbrechung gleichzusetzen. Innovation kann man nur diachron beschreiben, durch eine Kontrastierung eines gegebenen Paradigmas mit früheren Paradigmen oder Stilrichtungen. Experimentiert wird in der avantgardistischen Kunst immer so, daß Strukturen, die in der bisherigen Tradition ästhetisch 'gültig' waren, durchbrochen werden.¹²

Mit diesen Begriffen lassen sich die experimentellen/avantgardistischen Tendenzen in der deutschen Nachkriegsliteratur beschreiben. Etwa deren wohl populärste, inzwischen fast auch schon 'klassische': die "konkrete Poesie".¹³ In Anlehnung an die Entwicklung einer "konkreten" Malerei, die in ihren Bildern nicht mehr Gegenstände, sondern Farbe, Linie und Fläche 'an sich' thematisierte (Theo van Doesburg, *De Stijl*), konzentrierte sich die konkrete Poesie auf die *Sprache* als *Material* der Literatur¹⁴ (Schmidt: "Thematisierung der Kunstmittel"). Die Themen dieser Gedichte sind meist nicht Externa (in irgendeiner Weise 'transportierte' Inhalte), sondern ihre Sprachlichkeit selbst; die Lektüre konkreter Poesie bedeutet also oft zuerst einmal eine Rekonstruktion des Gestaltungsprinzips durch den Leser. Ein Ergebnis derartiger Literatur ist (oder soll sein) das Bewußtmachen sprachlicher Vorgänge und Strukturen (was man im epistemologischen Sinne als "Fortschritt" oder "Innovation" bezeichnen kann).

Wie in dem Kapitel *Beckers Positionen* deutlich wurde, richtet sich Beckers Kritik gewisser literarischer Konventionen zu Beginn

12 W. Nöth: [Diskussionsbeitrag], in: S.J. Schmidt (Hg.): *Das Experiment in Literatur und Kunst*, S. 16.

13 Ich folge in diesem Zusammenhang nicht der Differenzierung H. Hartungs, der die konkrete Poesie als einen "Seiten- und Sonderzweig des literarischen Experiments" sieht, vgl. H. Hartung: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, S. 8.

14 Vgl. Chr. Weiss: "Konkrete Poesie als Sprachkritik". Siehe auch den Abschnitt *Der Einfluß Heißenbüttels* im Kapitel *Beckers Positionen*.

der sechziger Jahren nicht gegen 'vormoderne', sondern gegen durchaus als 'modern' eingeschätzte Tendenzen. Er kritisiert diese 'moderne' Literatur mit ihren eigenen, allerdings radikalisierten Ansprüchen und Maßstäben. Damit steht er nicht allein. Die experimentellen Tendenzen in der westdeutschen Nachkriegsliteratur werden als *Zweite Moderne* bezeichnet.¹⁵ Zu ihr zu rechnen sind Autoren wie Max Bense, Chris Bezzel, Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Franz Mon, Ror Wolf, die frühen Peter Bichsel und Peter Weiss, Wolf Wondratschek u.a. - und eben auch Becker.

Die *Zweite Moderne* unterscheidet sich von der ersten (klassischen) durch ihre Radikalität, die avantgardistische Tendenzen (etwa des Dadaismus) fortführt. Dies wird deutlich am zentralen Punkt Mimesis/Realismus. Zwar war für die klassische Moderne eine Skepsis bezüglich der Darstellbarkeit der Welt in der Literatur konstitutiv, doch lassen sich ihre Werke in der Regel noch (bzw. auch noch) realistisch lesen/auflösen. Die klassische Moderne pflegt - bei aller Problematisierung von "Objektivität" und "Weltverständnis" und der daraus folgenden Thematisierung von Darstellungsschwierigkeiten - immer noch einen Konsens bezüglich der Möglichkeit von intersubjektiver Mittelbarkeit.

In der *Zweiten Moderne* verschärft sich das Krisenbewußtsein um die zentralen Begriffe 'Sprache', 'Subjekt', 'Realität' etc. und deren Zusammenhang. Dies führt zu einer "Preisgabe der die Mimesis ermöglichenden Kompetenzen"¹⁶ in unterschiedlicher Ausprägung und Stärke und damit zu einer Abkehr vom intersubjektiven Mitteilungsanspruch.¹⁷ Im Falle Beckers führt dieses Krisenbewußtsein - wie im Kapitel über seine poetologischen Standpunkte rekonstruiert - zu einer scharfen Kritik der literarischen Gat-

15 Vgl. zum folgenden: H. Kinder: "Die Zweite Moderne. Innovative Prosa der Bundesrepublik", v.a. S. 89-95.

16 H. Kinder: "Die Zweite Moderne", S. 91. - Die vier "Mimesis ermöglichenden Kompetenzen" sind nach Kinder (1) *linguistische*, (2) *literarische*, (3) *ideologische* und (4) *pragmatische* Kompetenz, also Übereinkünfte über die Möglichkeit intersubjektiver Verständlichkeit der Normalsprache (1), halbwegs verbindlicher Gattungsnormen (2), einer möglichen Orientierung innerhalb der Begriffsfelder "Wahrheit"/ "Falschheit" und "Wirklichkeit" (3) und schließlich, die drei obigen summierend, über die tradierten Funktionserwartungen an Literatur wie Imagination, Identifikation und Empathie (4).

17 Zur Abkehr der Avantgarde in den 60er Jahren vom "Kommunikationskonsens" der klassischen Moderne vgl. auch P.V. Zima: "Vom *nouveau roman* zu Jürgen Beckers Prosa" (bzw. oben das Kapitel *Zur Forschungslage*).

tungsbegriffe und einer Ablehnung literarischer Fiktion, an deren Stelle das "Authentische" als exemplarischer Ausdruck einer allein noch möglichen 'monistischen' Subjektivität tritt.

Strukturen und Themen

Betrachten wir die "Versuchsanordnungen". Alle drei fraglichen Bände Beckers (*Felder*, *Ränder*, *Umgebungen*) weisen merkwürdige äußere Formen auf. Keines der Bücher trägt eine Gattungsbezeichnung. Wenn hier trotzdem von experimenteller *Prosa* gesprochen wird, dann auch deshalb, weil der Begriff *experimenteller Prosa* eine gewisse Formproblematik und Gattungsproblematisierung von vorneherein impliziert.¹⁸

"Felder"

Die 139 Druckseiten des Buches *Felder*¹⁹ (1964) sind unterteilt in 101 nummerierte Abschnitte, welche teilweise nur eine Zeile, selten mehrere Seiten umfassen und durch Leerzeilen voneinander getrennt sind.

Felder beginnt mit der Beschreibung eines Erwachens, eines Erwachens in einer Stadtwohnung in Köln, wie sich später herausstellt. Der erste Absatz lautet:

ist der Mond nun auf(?) fahr ich
hoch im Bette sitzend und ich kratz mich gleich
noch tot; indes unsre Sonne, sozial gesinnt, ist
schon totaler denn ihre Verfinsterung in dieser
knochenfahlen Frühe; na; so gegens schräge Licht
zu blinzeln auf der Hut und steh!: haut dir einer
drauf sonst und bedient und bescheuert weiß ich
nicht wer und mit wem in meiner Dämmerung²⁰

Durch das unvermittelte Einsetzen in Kleinschreibung (als ob die ersten Worte aus einem größeren Zusammenhang gerissen wären), die

18 Siehe das Kapitel *Gattungs- und Gliederungsproblematik* in der Einleitung. - Vgl. auch M. Kesting (1970): "Becker schreibt das, was man mangels einer besseren Bezeichnung landläufig 'Texte' nennt. Ich würde durchaus sagen, es handelt sich um 'Prosadichtungen', denn in dieses Genre sind Merkmale der anderen Gattungen eingeflossen: Erzählung, Drama, Lyrik. Rein gattungsmäßig wäre es also durchaus berechtigt, von Fülle zu sprechen." (M.K.: "'Umgebungen' von Jürgen Becker", S. 99 f.)

19 J.B.: *Felder*. Zuerst als Bd. 61 der *edition suhrkamp*; zitiert wird nach der seitenidentischen Ausgabe in der *Bibliothek Suhrkamp* (1988) mit *Abschnittsnummer* [!]. "F 12" bedeutet also "Abschnitt Nr. 12". Nur bei Zitaten aus umfangreicheren Abschnitten wird zusätzlich die Seite angegeben.

20 *Felder*, F 1.

syntaktisch unvollständigen Sätze und das abrupte Ende des Absatzes (ohne abschließende Interpunktion) wird hier ein sozusagen 'verschlafenes' Bewußtsein vermittelt. Der Eindruck der Orientierungslosigkeit wird dadurch verstärkt, daß es sich beim ersten Satz um eine *Frage* handelt ("ist der Mond nun auf(?)"). Diese Frage scheint unmittelbar aus dem Bewußtsein des Erwachenden 'zitiert'; die folgende Erläuterung des Erzählers ("fahr ich hoch im Bette sitzend [...]") ist durch ein typographisches Mittel von ihr abgesetzt, indem die Zeile zwischen der 'spontanen' Frage und der 'reflektierteren' Erläuterung ausgetrieben worden ist.

In den folgenden 98 Abschnitten wird ein vielschichtiges und gebrochenes Bild vom Leben einer Person in der Stadt Köln gezeichnet, ein Bild, das mindestens so viele Aspekte hat wie die Anzahl der 'Felder', aus denen es zusammengesetzt ist. Diese 'Felder', die einzelnen Abschnitte des Buches, thematisieren (neben der Wahrnehmung des alltäglichen Lebens) nicht nur persönliche Erinnerungen, sondern auch historisches Wissen.²¹ Zum Teil geben sie Sichtweisen auf die Stadt Köln aus anderen Perspektiven als der des 'Ich' wieder - zum Beispiel im Monolog eines Obdachlosen oder im kindlich berichtenden Stil eines Schulaufsatzes.²² Darüberhinaus werden bestimmte Fachsprachen zitiert: so finden sich z.B. die geschraubte Ausdrucksweise einer juristischen Urteilsbegründung und die Beschreibung der Landschaft der Kölner Bucht in der Sprache der Geographen.²³ Ein Abschnitt widmet sich im Presse-Jargon der Taubenplage in der Stadt.²⁴ Der Form des Presseberichts verwandt ist die des Inter-

21 Z.B. *Felder*, F 11, 24, 43, 49, 95 u.ö bzw. F 57, 74 u.ö.

22 *Felder*, F 77 bzw. F 57.

23 *Felder*, F 30 bzw. F 85 - Zur Landschaftsschilderung vgl. den Exkurs *Landschaft*.

24 *Felder*, F 48. - Dieses 'Feld' ist im Stil des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* geschrieben. Dafür spricht die Personalisierung der Berichterstattung: ein sachliches Thema (sollen die Tauben vergiftet werden?) wird durch 'anschauliche' Schilderungen der Beteiligten in eine reißerische "Story" verwandelt ("Krachend schlug der ansonsten bierruhige Lokalredakteur [...] den Hörer auf die Gabel"); dafür sprechen auch der verkürzte, adjektivische Stil und das charakteristische 'launige' Zitat am Schluß. - Zum Stil des "Spiegel" vgl. H.M. Enzensberger: "Die Sprache des Spiegel"; diese Analyse war Becker wahrscheinlich bekannt, erregte sie doch 1957 einiges Aufsehen, und stand er mit Enzensberger in Kontakt (vgl. H.M.E.: "Einführung".)

views,²⁵ das mit einem Vertreter des Sozialamtes über den städtischen Umgang mit Obdachlosen geführt wird - ein Pendant zum Monolog des Obdachlosen mit entgegengesetzter Perspektive. Als Zitate fremder Rede können auch die Werbesprüche gelten, die dem Passanten begegnen.²⁶

Diese 'fremden Reden' ergänzen die 'direkten', persönlichen Erfahrungen eines schreibenden Ich, das man ohne weiteres als "Jürgen Becker, geboren 1932 in Köln" identifizieren kann.

Die beiden letzten Abschnitte haben einen besonderen Charakter: Nummer 101 ist datiert "22.12.1963"; in ihm werden abschließende Bearbeitungen des Manuskripts durch den Autor thematisiert ("[...] all das noch in die Maschine; lesen ändern fortschicken [...]"), auch ist ein Zeitraum der schriftstellerischen Arbeit angegeben ("[...] vorne ist vor drei Jahren, hinten ist jetzt [...]").²⁷ Dieser letzte Abschnitt spricht also auf einer Metaebene über das Buch, in dem er sich befindet. - Der davorliegende einhundertste Abschnitt (man beachte die runde Zahl) besteht aus neunundneunzig durch Leerzeilen voneinander abgetrennten Einträgen, die in ihrer Reihenfolge mit den neunundneunzig nummerierten 'Feldern' davor korrespondieren.²⁸ Man kann dieses (eigentlich letzte) 'Feld' also als eine Zusammenfassung des ganzen Buches bezeichnen; die dortigen kurzen Bemerkungen lassen sich oft als poetologische verstehen, man könnte sie in vielen Fällen als Themenangabe oder Überschrift über die betreffenden 'Felder' setzen.

"Ränder"

Das 1968 erschienene zweite Buch Beckers, *Ränder*,²⁹ ist ganz anders strukturiert, weil viel strenger konstruiert als *Felder*. Das kaum 120 Seiten umfassende Buch besteht aus elf nummerierten Kapiteln. Diese Kapitel sind in ihrer grammatischen und typographischen Struktur sehr unterschiedlich. Allerdings korrespondieren das erste und das letzte (Kap. 1 u. 11), das zweite und das vorletzte (Kap. 2 u. 10) usw. Kapitel in ihrer Form miteinander: die äußeren Kapitel klammern die inneren ein, Zentrum

25 *Felder*, F 78.

26 Z.B. *Felder*, F 96.

27 *Felder*, F 101.

28 Das deutet P. Härtling in seiner Rezension sehr vorsichtig an, vgl. P.H.: "Die Stimme und die Felder", S. 57.

29 J.B.: *Ränder*, zitiert wird nach der zweiten Auflage (1968).

und Mittelachse ist das sechste Kapitel. Die Kapitelpaare eins und elf, zwei und zehn etc. bilden die immer enger gefaßten 'Ränder' des mittleren Kapitels Nummer sechs.

Zur Struktur im einzelnen: Kapitel eins und elf sind aus syntaktisch wohlgeformten Sätzen gebaut. Wörter am Satzanfang, Substantive und Eigennamen werden groß geschrieben, Satzenden durch Punkte (oder Fragezeichen) markiert. Auch innerhalb der Sätze findet sich eine korrekte Interpunktion. Die Sätze bilden selbständige Abschnitte im Umfang zwischen einer Zeile³⁰ und knapp drei Seiten.³¹ Diese Abschnitte sind jeweils durch (doppelte) Leerzeilen klar voneinander getrennt; der jeweils neue Absatz beginnt ohne Einrückung links am Rand des Satzspiegels. Diese beiden Kapitel sind 17 bzw. 18 Seiten stark.

Kapitel zwei und zehn bestehen ebenfalls aus einzelnen Abschnitten, die wieder durch zwei Leerzeilen voneinander getrennt werden. Neue Absätze beginnen allerdings nicht links am Rand des Satzspiegels, sondern sind eingerückt, wobei sich das Maß der Einrückung jeweils nach der Breite der letzten Zeile des vorhergehenden Absatzes richtet. Die 'Satzanfänge' werden nicht durch Großschreibung markiert; Substantive etc. werden allerdings 'korrekt' großgeschrieben. Eine Interpunktion findet nicht statt, so daß es sich eigentlich verbietet, von 'Sätzen' zu sprechen; allerdings lassen sich die nicht durch Satzzeichen untergliederten Wortfolgen zu semantischen Einheiten zusammenziehen und somit als (mindestens fragmentarische) 'Sätze' erkennen bzw. rekonstruieren, was zu eigentümlichen syntaktischen Verschmelzungen der semantischen Einheiten in diesen beiden Kapiteln führt. Der Umfang der Kapitel zwei und zehn beträgt jeweils 11 Seiten.

Die Kapitel drei und neun sind nicht in Absätze unterteilt; sie bestehen aus jeweils fünf Seiten 'Bleiwüste', die den ganzen Satzspiegel beansprucht. Sie beginnen sozusagen mitten im Satz mit den kleingeschriebenen Subjunktionen "sodann" und "denn",³² die eigentlich Vorhergehendes voraussetzen. Substantive und Eigennamen innerhalb des Textes werden 'richtig' großgeschrieben. Der Text ist nur durch Kommata und Semikola sowie durch

30 Z.B. *Ränder*, S. 13.

31 *Ränder*, S. 106 ff.

32 Vgl. *Ränder*, S. 41 bzw. 73.

gelegentliche Fragezeichen und ein Ausrufezeichen interpunktiert, aber nicht durch Punkte in Sätze unterteilt. Somit haben wir es hier mit zwei jeweils fünf Seiten langen 'Sätzen' zu tun.

Kapitel vier und acht bestehen aus linksbündig angeordneten kurzen Zeilen, die nicht durch Interpunktion, aber durch den Zeilenfall klar voneinander getrennt sind. Die äußere Form dieser Kapitel gleicht somit der von Gedichten; die 'Verse' haben allerdings kaum je einen Bezug zum vorhergehenden bzw. folgenden und sind auch nicht durch Leerzeilen in 'Strophen' gegliedert. Hier handelt es sich um Reihungen disparater einzelner Sachverhalte. Die einzelnen semantischen Einheiten beginnen auch hier unvermittelt in Kleinschreibung und werden nicht durch Interpunktion abgeschlossen. Der Umfang dieser beiden Kapitel ist wiederum geringer als der der weiter 'außen' liegenden: jeweils vier Seiten.

Das letzte Paar schließlich, Kapitel fünf und sieben, besteht aus luftig innerhalb des Satzspiegels verteilten Satzfragmenten, meist einzelnen Wörtern oder aus mehreren Worten zusammengesetzten Komposita.³³ Interpunktion begegnet hier nur in Form eines Kommas, jeweils zweier Klammern und Schrägstriche und dreier Auslassungspunkte. Diese beiden Kapitel umfassen jeweils zwei Seiten.

Das zentrale Kapitel sechs zeichnet sich weder durch Groß-, noch durch Kleinschreibung aus; hier finden sich keine einzelnen Wörter und auch keine Wortzusammensetzungen, die durch Interpunktion gegliedert oder durch fehlende Zeichensetzung zu monströsen Textblöcken zusammengezogen worden wären. Dieses Kapitel besteht schlicht aus einer³⁴ leeren Seite.

33 Z.B. *Ränder*, S. 55: "außerhalbzeitverlustverlorengingimmeram / randlangsamweilinmittentrafan[...]".

34 Zum Umfang dieses Kapitels gibt es durchaus kontroverse Meinungen. R. Michaelis spricht von "einem leeren *Doppelblatt*", E. Ribbat von "einem [einzelnen] leeren Blatt". - Das Kapitel 6 wird wie üblich auf einer nicht paginierten rechten Seite (i.e. S. 57) angezeigt; die auf eine solche Seite folgende linke (S. 58) ist (wie bei den anderen Kapiteln auch) 'leere' Seite zu betrachten. Der (nicht vorhandene) 'Text' dieses Kapitels beginnt somit auf S. 59. Es wäre denkbar, daß er auf die folgende S. 60 überläuft, bevor auf S. 61 Kapitel 7 angekündigt wird. Die stetig abnehmende Seitenzahl der Kapitel gegenüber den weiter außen liegenden spricht allerdings dafür, den Umfang des Kapitels 6 mit *einer* Seite anzunehmen. (Vgl. R.M.: "Aus der Geschichte der Gleichzeitig-

Daß der Aufbau des Buches bezogen auf den Umfang seiner Kapitel annähernd symmetrisch ist, läßt sich leicht durch eine Zählung der Seitenanzahl feststellen: jedes weiter 'innen' gelegene Kapitel ist etwa um die Hälfte schmaler als sein äußerer Nachbar. Diese Verteilung ließe sich in Form einer nach oben offenen Parabel darstellen, die bei dem zentralen Kapitel 6 ihren Tiefpunkt erreicht.

Schwerer zu belegen ist der bei der Lektüre entstehende Eindruck, daß die Kapitel nach innen hin immer kryptischer werden. Doch wie soll man die 'Sinnhaltigkeit' eines Textes messen? - Eine wichtige Voraussetzung der Möglichkeit, Sinn zu transportieren, ist sicher das Vorhandensein von *textgliedernden* Elementen. Das können sein: die *Wortzwischenräume* zur Abtrennung der kleinsten semantischen Einheiten (ganz elementar, aber z.B. in den Kap. 5 u. 7 nicht immer gegeben), der Einsatz von *Interpunktion*, die *Großschreibung* zur Markierung eines Satz-anfangs, das Gliedern des Textes durch *Absätze* und *Leerzeilen* zwischen Absätzen etc.; solche Merkmale sind, wie aus der Beschreibung der Kapitelpaare hervorgeht, in *Ränder* durchaus nicht gleichmäßig vertreten.

Eine *ad hoc* bei der Durchsicht des Buches erstellte Liste solcher strukturierender Elemente³⁵ ermöglicht nun eine interessante Beobachtung: Das Vorhandensein dieser Elemente nimmt ab, je näher ein Kapitel dem zentralen Kapitel 6 steht (das mangels Masse natürlich keines der fraglichen Elemente enthält). Damit ist folgendes augenfällig: Die Kapitel von *Ränder* nähern sich dem zentralen, leeren Kapitel 6 nicht nur in ihrem Umfang, sondern auch bezüglich gewisser *interner* Merkmale ihrer 'semantischen Potenz' symmetrisch und gleichmäßig abfallend an. Je weiter 'innen' ein Kapitel steht, desto weniger textgliedernde Elemente enthält es, desto weniger 'Sinn' kann es also transportieren (wenn die zugrundeliegende Überlegung einer Äquivalenz zwischen der Vorhandenheit strukturierender Elemente und einer 'Sinntransportpotenz' stimmt).

keit", Hervorhebung J.L. und E.R: "Subjektivität als Instrument"))

35 Als da wären: Wörter durch Leerschläge voneinander abgetrennt; Interpunktion vorhanden; Satzeinheiten grammatisch wohlgeformt; Großschreibung am Satzanfang; Leerzeilen zur Absatztrennung; Vorhandensein von 'Überschriften'; Vorhandensein größerer semantischer Einheiten (≥ 2 Zeilen).

Kann man in *Felder* ein deutlich zu erkennendes "Thema" benennen ('Ein exemplarisches Bewußtsein in seiner Stadt'), ist hier in *Ränder* die Sprache selbst das Thema bzw. das Verstummen des Sprechens das zentrale Motiv, ein Abstraktum also. Die Welt, wie sie sich hier darstellt, ist eine "verwischte" aus "Ereignis[sen] ohne die Erkennbarkeit von Ursachen"³⁶. Sprachlich kommt man ihr nicht nahe, denn die gängigen Redewendungen haben sich als Floskeln erwiesen, man lebt in einer "Sprichwörterzeit"³⁷. *Ränder* "stellt die Glaubwürdigkeit jeglicher sprachlichen Vermittlung von Wirklichkeit grundsätzlich in Frage".³⁸ Das ist "Erkenntnis", wie Günter Blöcker zutreffend formulierte, "in Gestalt von totaler Erkenntnisunsicherheit."³⁹

Allerdings bildet das zentrale sechste Kapitel ja nicht den Schluß des Buches, sondern nur den extremsten Punkt einer 'Reise' zum Unsagbaren, von dem es wieder zurückkehrt. Im elften Kapitel ist der Leser immerhin wieder auf dem Stand des ersten (wenn auch nicht weiter⁴⁰), allerdings um die Erfahrung reicher, daß das Medium, dessen sich der Autor bedient, voller "Sprichwörter" ist, also keinen Anspruch auf vollkommene ('wahrheitsgetreue') Abschilderung der Realität haben kann.

"Umgebungen"

Das 1970 erschienene dritte Prosabuch Beckers, *Umgebungen*,⁴¹ hat von beiden vorherigen etwas. Als Thema läßt sich das Leben in

36 *Ränder*, S. 22 bzw. S. 36.

37 *Ränder*, S. 22.

38 H.L. Arnold: "An den Rändern des Sagbaren".

39 G. Blöcker: "Der große Zweifel", S. 71.

40 D. Janshen vertritt in ihrer Dissertation die These, das elfte Kapitel markiere einen Neuanfang. Sie stützt diese Ansicht mit dem Argument, daß es deutlich von den Kapiteln eins bis zehn abgesetzt sei: "Teil 13 [*sic!*, hier muß es sich um einen Tippfehler handeln, J.L.], der formal dem ersten entspricht, ist zugleich wieder Beginn für den Weg ins Verstummen; er ist nicht der fortlaufenden Zählung angeschlossen, sondern als II) bezeichnet er auch den Neuanfang, denn im Alten ist immer schon das Neue enthalten. Dieses Ende zeigt den Zwang zur Wiederholung [...]" - Diese Interpretation basiert auf einem groben Mißverständnis. Janshen liest die arabischen Mediävaziffern der Garamond-Antiqua [»II « = "elf"] als römische Ziffern "II" [= "zwei"] und versieht sie zum besseren Verständnis auch gleich noch mit einer 'Klammer zu', die sich im Text nicht findet. (Vgl. *Ränder*, S. 93 und D. Janshen: *Opfer und Subjekt des Alltäglichen*, S. 132).

41 J.B.: *Umgebungen*. Zitiert wird nach der seitenidentischen Taschenbuch-Ausgabe 1974 [es, 722].

einem Kölner Vorort deutlich erkennen; die Sprachkritik nimmt an (ausgesprochener) Schärfe zu. Das Buch ist jedoch weniger abstrakt als seine beiden Vorgänger, was auch die Forschung erleichtert zur Kenntnis genommen hat: "Anders als *Felder* und *Ränder* lassen sich die *Umgebungen* erstmal ohne großen Umweg verstehen."⁴² Es finden sich gar einzelne narrative Passagen, doch eine *Erzählung* im landläufigen Sinne ist *Umgebungen* nicht. Mit knapp 170 Seiten etwas umfangreicher als die anderen, besteht das Buch aus einzelnen Abschnitten, die abwechselnd kursiv und recte gesetzt sind. Die kursiven Teile sind (mit einer Ausnahme⁴³) kürzer als die anderen und stehen in direktem inhaltlichem Zusammenhang mit dem jeweils folgenden, so daß man sie als eine Art "Überschriften" betrachten kann. (Becker bezeichnet sie als "Entwurfs-Sätze".⁴⁴) Die insgesamt 72 Paare von 'Entwurfssätzen' und 'Text' sind assoziativ aneinandergereiht; eine Makrostruktur ist nicht zu erkennen. Die einzelnen Abschnitte spielen wiederum mit verschiedenen Stilen und Schreibweisen; avancierte typographische Experimente, wie man sie in *Felder* und *Ränder* findet, gibt es in *Umgebungen* allerdings nicht.

Thematisiert wird das Leben an der Peripherie der Großstadt wie auch die Geschichte des früher selbständigen Dorfes;⁴⁵ zur Sprache kommen Fragen der klassischen und modernen Kucheneinrichtung⁴⁶ ebenso wie die nach der Zukunft der Familie⁴⁷ oder Beschreibungen der Arbeit im Großraumbüro⁴⁸. In diesem Sinne ist der Titel *Umgebungen* wörtlich zu nehmen als Verarbeitung verschiedener Dinge, die im Wahrnehmungsbereich des Autors liegen; *Umgebungen* im Plural allerdings: die Facetten bleiben unvermittelt nebeneinander stehen als singuläre Phänomene, sie werden vom Autor nicht in ein abgerundetes Bild *einer* (seiner) Umgebung als ganzer gebracht. Die Vermittlung der einzelnen Bereiche muß der Leser vollziehen.

42 H.M. Müller-Schwefe: *Schreib' alles*, S. 83.

43 *Umgebungen*, S. 128 f.

44 Vgl. *Umgebungen*, S. 7.

45 Vgl. z.B. *Umgebungen*, S. 13-17 - Zur Thematisierung des Verhältnisses "Stadt-Land" und zur Bedeutung von "Landschaft" bei Becker vgl. den Exkurs *Landschaft*.

46 Vgl. *Umgebungen*, S. 25-30.

47 Vgl. *Umgebungen*, S. 68-72.

48 Vgl. *Umgebungen*, S. 152-156.

Charakteristische Merkmale

Stilpluralismus und explizite poetologische Reflexion

In der Textbeschreibung ist deutlich geworden, daß die Struktur der drei fraglichen Bücher weder untereinander noch im Einzelfalle homogen ist. Für *Felder* sind schon einige der literarischen Stilmittel und Genres benannt worden, deren sich Becker bedient: Rollenrede, Fachsprachen, Journalistische Formen etc. Auch für die beiden anderen Bücher läßt sich feststellen, daß Becker sich verschiedenster literarischer Formen bedient. Neben den genannten Prosaformen, (moderner) Lyrik in verschiedenen Spielarten und essayistischen Passagen findet sich viel Fragmenthaftes in Form von Notaten und Aufzählungen, wofür sich keine Genrebezeichnungen anbieten. - Dabei ist die häufige Verwendung von *Zitaten* evident. Nicht nur, daß man solche Formenwechsel als *Stilzitate* bezeichnen kann - auch materiell zitiert Becker häufig, teils mit indirektem Verweis auf die Quellen.⁴⁹

Diese Stilwechsel, so könnte man sagen, finden immerhin auf *einer* Ebene (der des Textes, in dem - in welcher Form auch immer - gesprochen wird) statt. Daneben finden sich jedoch auch Passagen oder Einschübe, die diese Ebene verlassen, indem sie (metasprachlich) kommentieren, was auf der literarischen Ebene geschieht. Ein Beispiel dafür sind die bereits erwähnten letzten beiden 'Felder' (Nr. 100 u. 101), die "Themenstellungen" zu den 99 vorangegangenen bzw. Notizen über den Abschluß der Schreibe- arbeit enthalten. Ein anderes Beispiel ist etwa ein Abschnitt der *Felder*, in dem "ein Mann" sich aufmacht, die Umgebung der Stadt Köln zu erkunden. Die Beschreibung wird immer wieder unterbrochen durch Einschübe, in denen der Erzähler sein Tun reflektiert:

49 Vgl. etwa die Heimatkunde in *Umgebungen*, S. 14: "Der Bae- decker nennt dieses Kaff heute einen modernen Wohnvorort. Rektor Bendel hebt in der Beschreibung und Geschichte, den Sagen und Erzählungen des Landkreises Mülheim am Rhein das altertümliche Aussehen des Dorfes hervor. Das muß vor sechzig Jahren gewesen sein". Vgl. dazu das 1911, also etwa 'sechzig Jahre' vor *Umgebungen* erschienene Buch *Der Landkreis Mülheim am Rhein. / Beschreibung, Geschichte, Sagen und Erzählungen / von Johann Bendel, Rektor in Mülheim am Rhein*, S. 282: "Brück hat [...] noch ein altertümliches Aussehen". - Dieses Buch ist eine häufig genutzte Quelle Beckers; vgl. etwa die Schilderung des "aktenkundigen Franzosendreschers Johann Häck" in *Umgebungen*, S. 46 und deren offensichtliche Vorlage bei Bendel S. 302-304.

[...] Wenn wir so weitermachen, sind wir bald in Wanne-Eickel. Unser Mann wird so lange nicht ausharren wollen. Soll man ihn abtreten lassen? Zur Küste schicken? Wir schütteln den Kopf. Er heißt nicht Manig. [...]⁵⁰

Durch solch einen - wahrhaft *auktorialen* - Einschub wird die spielerisch eingenommene fiktionale Erzählweise als fingierte entlarvt; der Autor dementiert seinen eigenen Text bzw. stellt ihn durch die metasprachliche Interjektion auf eine andere Ebene, indem er ihn um selbstbezügliche poetologische Reflexionen anreichert.

Neben und über dem permanenten 'innerliterarischen' Stilwechsel sind solche poetologischen Reflexionen auf einer metasprachlichen Ebene ein stilistisches Charakteristikum in der Prosa Beckers.⁵¹ Das sind Elemente einer "Thematisierung der Kunstmittel" (S.J. Schmidt) bis hin zu einer Infragestellung des Kunstbegriffes selbst, wie sie oben als Merkmale experimenteller Kunst beschrieben worden sind.

Montage als Verfahren

Das Prinzip der *Montage*⁵² läßt sich sowohl auf einer Makro- als auch auf einer Mikroebene als elementares Gestaltungsmittel beschreiben.

Makrostruktur. Die Aneinanderreihung stilistisch und thematisch heterogener Abschnitte ist in *Felder* und *Umgebungen* augenfällig, da die Abschnitte durch Zäsuren getrennt (und in *Felder* zusätzlich noch numeriert) sind. In *Ränder* zeigt sich

50 *Felder*, F 85 (S. 104 f.). - Hier spielt Becker auf den befreundeten Autor Reinhard Lettau bzw. dessen betont fiktionale Figur "Manig" an, vgl. Lettaus Buch *Auftritt Manigs* (1963), das Jürgen Becker gewidmet ist.

51 Vgl. etwa auch in *Ränder* den Beginn des elften Kapitels, auf den des ersten rekurrierend: "Da sind wir wieder, [...] so fangen wir jetzt wieder an wie wir schon einmal angefangen haben [...]" (S. 95) oder in *Umgebungen* den ersten ('eigentlichen') Satz nach der einleitenden, kursiv gesetzten Passage: "so, mit diesem Entwurfs-Satz betreten wir das Gelände einer geographischen Imagination [...]" (S. 7).

52 V. Hage unterscheidet "Montage" und "Collage" nach der Provenienz des montierten Materials. "Montage" ist für ihn der weitere Begriff, die "Collage" eine Montage von "als Fremdtex- t erkennbare[m] Zitatmaterial". Demzufolge kann man bei Becker häufig auch von "Collagen" sprechen. Eine strikte Unterscheidung ist auf Basis dieser Definition hier m.E. unmöglich, da der (oft deutlich als fremd erkennbare) Fremdtex- t bei Becker konstitutiv für den ('eigenen') Bewußtseinsstrom ist. Vgl. V.H.: *Collagen in der deutschen Literatur*, S. 65-78, hier S. 68 f.

Vergleichbares auf zwei Ebenen: einmal durch die unterschiedliche syntaktisch-typographische Struktur der einzelnen Kapitelpaare, zum anderen innerhalb der Kapitel durch deutlich voneinander getrennte semantische Einheiten (Ausnahmen sind hier die Kap. 3 u. 9 mit ihren "Endlossätzen").

Mikrostruktur. Auch auf der Ebene vorderhand geschlossen erscheinender Einheiten läßt sich ein Montageprinzip durchgängig erkennen. Diese Schreibweise dient oft der Demonstration einer Gleichzeitigkeit verschiedener Wahrnehmungen und Bewußtseinsinhalte. Beispielsweise der Beginn von *Ränder*:

Da hängt die Landkarte, alle Wände sind weiß, dies ist das Land, dies sind die Küsten, dies ist Geschichte, das ist das hohe Fenster mit den Bäumen im Park, [...] heute ist Freitag, [...] das ist der vergangene Herzschlag, da kommt wieder was man eine Hoffnung nennt, das ist die Dauer einer Zigarette, da nähert sich ein Termin, das ist Münchhausen der ein Wildschwein hinter sich herzieht, das ist die Nähe dessen wovon man spricht, da fällt der Name Mila Schön [...]⁵³

Hier werden innere und äußere Wahrnehmungen zu einer Art Bewußtseinsprotokoll montiert. - Montierte Passagen finden sich in verschiedenen Spielarten: in grammatisch wohlgeformter, 'prosaischer' Weise wie im obigen Beispiel, andernorts mit reduzierter Zeichensetzung oder ganz ohne Interpunktion, wodurch der 'fließende' Charakter betont wird,⁵⁴ auch in der Form von Aufzählungen mit deutlich voneinander getrennten sematischen Einheiten, wodurch das Montageprinzip selbst in den Vordergrund gerückt wird.⁵⁵

"Konkreter" Charakter

Man kann *Ränder* als ein Stück konkreter Dichtung betrachten.⁵⁶ Der Text *führt vor*, was er bedeutet (im Sinne von 'worauf er hinweist'), reduziert also die Sprache auf einen Zustand des Schweigens. Hier wird nur noch wenig Externes *repräsentiert*, sondern das Konstruktionsprinzip (das identisch mit der 'Botschaft'

53 *Ränder*, S. 7.

54 Z.B. *Felder*, F 95, *Ränder*, Kapitel 2 u. 10.

55 Z.B. *Felder*, F 79 u. F 100, *Ränder*, Kapitel 3, *Umgebungen*, S. 24 f. u. S. 97-103. - Zur Selbstthematization der Montage vgl. auch unten den Abschnitt über *Schreiben und Filmen* im Kapitel *Experimente mit Medien*.

56 Das tut etwa R. Nägele: "Die Arbeit des Textes. Notizen zur experimentellen Literatur", S. 34.

scheint) selbst *präsentiert*.⁵⁷ Das Thema des Buches ist ein "Fortschreiten auf ein Verstummen hin, aus dem wiederum ein Sprechverlauf hervorgeht".⁵⁸ Die nach innen hin in ihrer semantischen Qualität immer magerer werdenden Kapitel mit ihrem leeren Mittelstück könnte man als ein abstraktes "Piktogramm" im Sinne der konkreten Poesie bezeichnen.⁵⁹ - Überhaupt weist *Ränder* verblüffende formale und inhaltliche Parallelen zu einem der bekanntesten Gedichte der konkreten Poesie auf, zu Eugen Gomringers "schweigen" von 1960.⁶⁰ Hier wie dort ist der Text um einen Mittelpunkt angeordnet - bei Becker ein-, bei Gomringer zwei-dimensional - der als Leerstelle 'ausdrückt', wovon an der Peripherie 'die Rede ist'. Dieser Effekt ist ohne Typographie, also das Schrift-Bild, nicht denkbar. So trifft auf beide Werke zu, was Wolfgang Max Faust zu Gomringers Text bemerkt: "Im Bild [...] ist die Spannung zwischen visueller und verbaler Erscheinung des Textes aufgehoben. Die Leere des Zentrums korrespondiert mit der Bedeutung der sie umschließenden Wörter."⁶¹

Was hier für *Ränder* als komplettes Buch beschrieben worden ist, findet sich gelegentlich auch im kleineren Maßstab. So beispielsweise in zwei Abschnitten von *Felder*, in denen der Besuch

57 Vgl. R. Nägeles Charakterisierung experimenteller Literatur überhaupt: "[...] richtet die Perspektive sich zunehmend weg vom Gezeigten und hin zum Zeigen. An die Stelle der Repräsentation tritt zunehmend die Selbstpräsentation der Materialien, Formen und des künstlerischen Aktes." R. Nägele: "Die Arbeit des Textes [...]", S. 30. - Vgl. auch die Interpretation Müller-Schwefes, der den Clou der experimentellen Prosa Beckers in ihrer Verfaßtheit als "simuliert repräsentative" (und eben nicht repräsentative) Texte sieht. (H.U.M.-S.: *Schreib' alles [...]*)

58 J.B.: "Über die 'Ränder'", in: *Dichten und Trachten* [Werbeschrift des Suhrkamp-Verlages], 30 (1968), S. 28.

59 Zum Begriff des Piktogramms in der konkreten Poesie vgl. E. Gomringer: "definitionen zur visuellen Poesie", S. 164: "poetische piktogramme sind textanordnungen, deren erscheinungsbild absichtlich abbildende umrisse hat [...]".

60 "schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen"

(Zit. nach: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. eine anthologie von eugen gomringer*, S. 58.)

61 W.M. Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert*, S. 10 f. - Zu Gomringers *schweigen* vgl. auch R. Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 79.

einer "automatischen Fotozelle" beschrieben wird. Der erste⁶² schildert den Aufnahmevorgang und endet:

[...] nein runter die Kappe und Blink: die fotografische Selbstbedienung macht Subjekt und Objekt identisch; warten wir in zweienhalb Minuten-----
-

Hier beginnt ein anderes 'Feld'. Drei Seiten weiter nimmt das folgende 'Feld' das obige typographisch und thematisch wieder auf:

rutscht aus handhohem Schlitz in die auffangende Vorrichtung die erwartete Viererfolge [...]⁶³

Durch die ohne Zwischenraum an das letzte bzw. erste Wort der Absätze reichenden Striche, die den Raum zwischen dem Ende des Wortes und dem Rand des Satzspiegels ausfüllen, wird eine graphische Verbindung zwischen den beiden zusammengehörigen 'Feldern' hergestellt; gleichzeitig verdeutlicht der Strich an einer Stelle, an der sonst Text zu finden wäre, ein Aussetzen der Aktion der berichtenden Person, eine Pause, eben Wartezeit. Der zwischen diesen beiden liegende Abschnitt Nr. 38 widmet sich sicher nicht zufällig "Automatisierungsprozessen" und der Frage, was die durch sie entlasteten Menschen mit der entstehenden Wartezeit anfangen. Seinem Umfang von knapp drei Druckseiten entspricht eine Lektüredauer von ca. "zweienhalb Minuten", also genau der Zeit, die die Entwicklung der Bilder im Automaten erfordert.⁶⁴ Auch dies ist 'konkret': Der materielle Umfang des Textes ist identisch mit seinem Inhalt; er *performiert* die Wartezeit zwischen den Abschnitten 37 und 39, indem er die Zeit verplaudert - ironischerweise mit Reflexionen über das "Warten".

Wahrnehmungsproblematik

Ein wichtiges Thema dieser Bücher ist die Frage, wie sich Wahrnehmungen 'angemessen' in Sprache umsetzen lassen. Dabei macht der experimentelle Text auf die Grenzen konventioneller Narrativik aufmerksam. - Das Subjekt der *Felder* hat sich nach dem Aufwachen ein Frühstück zubereitet, das es "im Stehen"⁶⁵ zu sich

62 *Felder*, F 37.

63 *Felder*, F 39.

64 Im Selbstversuch des Verfassers ergab sich bei halblautem Vortrag eine Lesedauer von 2 Min. und 26 Sek.

65 *Felder*, F 2. - Die folgenden Zitate dort F 4 und F 5.

nimmt. Nach einer akustischen Störung der morgendlichen Ruhe durch Müllmänner, die durch Klingeln an allen Knöpfen des Mehrparteienwohnhauses Zugang zu den Mülltonnen erlangen (eine "wöchentliche Erfahrung") befindet sich das 'Ich' offensichtlich am Fenster, wenn es folgenden optischen Eindruck beschreibt: Leute "wuchten Fässer runter in den Keller". Dieser Eindruck (in 'Feld' 5) löst eine Kette von Assoziationen über die Getränkeindustrie und über Werbesprüche⁶⁶ aus, die mit einem wiederholten "wuchten Fässer" interpunktionslos collagiert werden. Der Abschnitt endet mit einem solchen "wuchten Fässer", das den Übergang zum folgenden 'Feld' 6 bildet:

hinab es steht das
 Fenster ist auf der Bierwagen unten ich
 unterbreche das Kauen in der Küche Wirt
 Martin steht da recht kühl und kucke
 raus ist der Morgen das nächste Faß
 Wirt Martin zählt mit fällt auf den Sack
 ich kucke zu auf der Straße der Fahrer
 rollt fern bläst ein Kapitän der Kumpel
 wartet das Faß im Bierkeller unten
 fort zur Falltür ich rieche Wirt Martin
 äugelt der Fahrer seilt zum Himmel
 das Faß an im Gulli und nickt pickt
 eine Taube und läßt es durch die Falltür
 ein Korn auf den Mief vom Müll hin-
 unter in den Keller der Kumpel pfeift

66 "[...] der Bierausstoß hat sich im letzten Jahrzehnt verdreifacht [...]" bzw. "[...] gibt es köstlicheres als Durst [...]" ; *Felder*, F 5.

Sankt Kunibert läutet die Taube klappert
auf pünktlich [...] ⁶⁷

Auch dieser Abschnitt (von dem hier nur das erste Drittel wiedergegeben ist) weist überhaupt keine Interpunktion auf. Allerdings werden die Satzbruchstücke durch die typographische Maßnahme eines manchmal deutlich größeren Wortabstandes in 95 Sequenzen unterteilt, die ein bis sechs Wörter umfassen. Diese Sequenzen sind, liest man sie linear, nicht sehr sinnvoll; es ergeben sich 'Sätze' wie "ich kucke zu auf der Straße der Fahrer rollt fern bläst ein Kapitän". Trotzdem vermittelt der Abschnitt sofort den Eindruck einer bestimmten Handlung. "Analytischem Hinsehen jedoch", bemerkt Walter Hinck zu Recht, "entgeht nicht, daß Satzglieder lediglich in ungewöhnlicher Weise gegeneinander versetzt sind, daß logisch-syntaktische Bezüge durchaus sich herstellen, allerdings ständig sich überkreuzen."⁶⁸ Man kann diesen 6. Abschnitt der Felder denn auch 'auflösen', indem man durch eine andere Reihenfolge der Sequenzen 'normale' Prosa-Sätze rekonstruiert:

Das Fenster ist auf, | recht kühl | ist der Morgen. |
Ich unterbreche das Kauen in der Küche | und kucke
raus. | Es steht | der Bierwagen unten. | Wirt Martin
steht da. | Ich rieche | den Mief | vom Müll. | Das
nächste Faß | fällt auf den Sack | auf der Straße. |
Wirt Martin zählt mit. | Der Fahrer rollt | das Faß |
fort zur Falltür. | Der Kumpel wartet | im Bierkeller
unten. | Wirt Martin äugelt | zum Himmel. | Fern bläst
ein Kapitän. | Der Fahrer seilt | das Faß an | und läßt
es durch die Falltür | hinunter in den Keller. | Im
Gulli | pickt eine Taube | ein Korn auf. | Ich rieche |
den Mief vom Müll. | Sankt Kunibert läutet | pünktlich
| zur Andacht. | Es grüßt | uns alle | der Kaplan. |
Der Kumpel pfeift. | Aufjault | der Staubsauger oben. |
Die Taube klappert auf. | Der Fahrer schlürft zurück |
zum Wagen zum Bier | und steigt auf den Wagen | und
hievt da rum. | Wirt Martin sagt | mach voran. | Der
Fahrer sagt | mach dir nicht in die Hose. | Die Bracke
kracht, | das Faß | fällt | auf die Straße und rollt |
in die Gosse. | Der Knall | ist hell. | Wirt Martin |
springt weg. | Die Taube | ist weg. | Ich kucke zu. |
Das Faß | rollt sprudelnd | in die Gosse. | Der Fahrer
| springt fluchend | auf die Straße. | Wirt Martin |
springt fluchend | zum Faß. | Der Kumpel | ruft aus dem
Keller: | was ist los? | Der Fahrer | rennt | zum |
Faß. | Das Bier | rinnt | aus | dem | Faß. | Ich kucke.

⁶⁷ Felder, F 6.

⁶⁸ W. Hinck: "Die 'offene Schreibweise'", S. 122.

| Wirt Martin | rennt. | Fern bläst ein Kapitän. |
Sankt Kunibert läutet | pünktlich | zur Andacht.⁶⁹

Dies ist natürlich nicht die einzige mögliche Rekonstruktion der Fragmente des 6. 'Feldes'; andere sind denkbar.⁷⁰

Es handelt sich hier also um die Wahrnehmungen des Ich-Erzählers, der am frühen Morgen am Fenster seiner Küche steht und beobachtet, wie die in seiner Straße gelegene Gastwirtschaft beliefert wird, wobei ein Bierfaß vom Wagen fällt und zu Bruch geht. Gleichzeitig sieht der Erzähler eine Taube auf Nahrungssuche, er hört die Glocken der (Kölner) Kirche St. Kunibert und die Hörner der Schiffe auf dem Rhein.

Warum aber beschreibt Becker diesen simplen Sachverhalt so kompliziert? Er versucht offenbar, der Gleichzeitigkeit verschiedener Vorgänge gerecht zu werden. Wie schwierig es ist, die exakte Reihenfolge verschiedener Phänomene zu bestimmen, zeigt ein einfaches Beispiel. Nehmen wir den Vorgang "Wirt Martin zählt die Fässer während des Abladens": Zählt er mit, *bevor* das nächste Faß auf den Sack gefallen ist? Oder *nachdem* es gefallen ist? Oder zählt er *die ganze Zeit* mit? - Ein konventionell narrativer Text benötigte hier Konjunktionen oder adverbiale Bestimmungen wie "während", "indessen", "gleichzeitig", "nachdem" usw., um das zeitliche Verhältnis klarzustellen. Dadurch wird aber der Ablauf der Vorgänge in eine Reihenfolge (des linearen Aufschreibens) gebracht, die er gar nicht hat. Becker hingegen versucht, die Simultaneität und Parallelität mehrerer Vorgänge darzustellen, indem er sie ineinander verschränkt, also annähernd parallel wiedergibt.

Direkt an dieses 6. Feld anschließend findet sich eine weiterer Versuch, Simultaneität darzustellen:

7 kauend rumschlurfend fensterschließend
 runterschluckend krümelpickend tasseschwenkend
 kleinkasseprüfend kopfkratzend kaffeeschlürfend
 [...] mitmachend mutmachend miesmachend nein-
 sagend

8 sitz ich im partiellen Schatten hier im
 ungepflegten Raum mit grauen Wänden und
 altgehandeltem Gemöbel drin [...] ⁷¹

69 Die senkrechten Striche trennen die ursprünglichen Fragmente; Interpunktion und Großschreibung am Satzanfang J.L.

70 Vgl. etwa W. Hinck: "Die 'offene Schreibweise'", S. 122.

71 *Felder*, F 7 u. 8.

Durch die interpunktionslose Aneinanderreihung von insgesamt 43 Präsenstypizipien in 'Feld' Nr. 7 wird Gleichzeitigkeit vermittelt: Der Erzähler 'kaut', während er 'rumschlurft', 'die Tasse schwenkt' und sich 'am Kopf kratzt' etc.⁷² Und während *all* dieser parallelen Vorgänge befindet er sich in seinem 'ungepflegten Raum mit grauen Wänden'. Jedes der Partizipien aus Nr. 7 kann als erstes Wort in Nr. 8 eingesetzt werden. Die erste Zeile des achten 'Feldes' ist genau um die Breite des Wortes in der letzten Zeile von Nr. 7 eingerückt, dies ist eine typographische Maßnahme, die die 'fortlaufende Lektüre' im Übergang von Nr. 7 zu Nr. 8 nahelegt.

Das Problem der Simultaneität thematisiert Becker in einem späteren 'Feld' mit wiederum anderen Mitteln:

nun: rollen Mülltonnen unten im Hausflur. ruht auf dem Tisch der Hügel der Briefe. zählt der Fahrer die Fässer auf dem Wagen. rührt sich in der Küche keine Hand. [...] ruft der Küster zur Andacht. [...] stemmt Wirt Martin die Hände in die Hüften. geht es weiter. sintert im Gulli das Bier. hängt ruhig die Gardine. [...] rauscht oben ein Klo. [...] ⁷³

Diese Aneinanderreihung unvollständiger Sätze, die alle an dem vorangestellten "nun:" hängen, was durch die Kleinschreibung des jeweils ersten Wortes verdeutlicht wird, leistet jedoch nicht dasselbe zur simultanen sprachlichen Wiedergabe der Ereignisse wie die Darstellung in 'Feld' 6. Becker sieht das auch, wenn er diese Aufzählung sozusagen mit einem Dementi schließt:

[nun:...] schlägt Wirt Martin Faust auf Faust. hört es langsam auf. wendet Werheits Hund den Kopf. ermüdet die rechte Hand. wechselt das Licht. *passiert es nicht:*
nun⁷⁴

"Nun", nämlich in der durch die sprachliche Anordnung erzwungenen Reihenfolge, passieren die geschilderten Vorgänge tatsächlich

72 W. Hinck sieht in *Felder*, F 7 vor allem Chaos und Orientierungslosigkeit: "In Beckers Reihung der Partizipien erweckt aber die Fülle durcheinanderkribbelnder Abläufe gerade die Vorstellung völliger Ziellosigkeit. Die Geschäftigkeit der körperlichen und geistigen Tätigkeiten bringt nichts vom Fleck." (W.H.: "Die 'offene Schreibweise' ", S. 124) - Den Aspekt der Darstellung zeitlichen Parallelität, den er an anderer Stelle selbst betont, (ebd., S. 123) macht er hier erstaunlicherweise nicht geltend.

73 *Felder*, F 13.

74 *Felder*, F 13; Hervorhebung J.L.

nicht: die Aneinanderreihung der Schilderungen wird der Simultaneität nicht gerecht.

Im einhundertsten Abschnitt der *Felder*, auf dessen besonderen ('metapoetischen') Charakter bereits hingewiesen wurde, findet sich eine Bemerkung, die auf dieses Problem bezogen ist:

die Gleichzeitigkeit verschiedener Vorgänge ist wahrnehmbar, aber nicht darstellbar. In jeder syntaktischen Anordnung erscheinen die Vorgänge immer nur aneinandergereiht, nicht in ihrer wahren Dimension⁷⁵

Diese Beispiele, in denen es um die Grenzen einer Erzählweise geht, die versucht, Zeitabläufe exakt darzustellen, sind auch im Hinblick auf die später zu untersuchenden Experimente Beckers mit verschiedenen nicht-literarischen Medien wichtig, denn hier geht es um die Grenzen des Mediums Sprache. Wenn wir uns die 'Wirt-Martin-Szene' als Film-Szene vorstellen, ergeben sich die beschriebenen Probleme der Simultaneität nicht.⁷⁶

In *Felder* wird die *Sprache* als mögliche Ursache dieses Problems nicht in Frage gestellt. - Das ist anders in *Umgebungen*, wo Becker einmal, in seinem "Dichterzimmer"⁷⁷ sitzend und aus dem Fenster über das Land schauend, den Anflug eines Flugzeuges auf den nahen Flugplatz Köln-Bonn in Wahn protokolliert:

Land vor unseren Fenstern. Der Vorgang, den ich beschreibe, findet im Moment des Schreibens statt, aber so rasch geht das gar nicht; einige Zeilen später ist in Wahn die Boeing schon gelandet, deren augenblickliches Vorkommen im Ausschnitt des Fensters ich zu notieren mich beeile; hochguckend sehe ich das Ding schon hinter meiner georgischen Birke verschwunden und was nun? was sage ich jetzt? beschreibe ich nun den leeren weißgrauen Schneehimmel zusammen mit der Nichtpraktizierbarkeit eines Prinzips, das den Moment als Momentvorgang des Schreibens verifiziert sehen will?⁷⁸

Hier handelt es sich um dasselbe Problem wie bei der Wirt-Martin-Geschichte: die exakte Wiedergabe eines momentanen Vorganges, dessen Elemente simultan verlaufen. Die gleiche Lösung verbietet sich hier jedoch, da auch die "ineinandergewobene" Schreibweise des 6. Feldes nicht dem strengen Prinzip gehorcht, "den Moment

75 *Felder*, F 100 (S. 136).

76 Jedenfalls nicht *so*; aus dem Problem der simultanen *Darstellung* hier würde im Film das Problem der simultanen *Wahrnehmung*. - Das allerdings ist lebensweltlich überhaupt kein Problem, wie der Besuch eines Kinos zeigen kann.

77 *Ränder*, S. 158.

78 *Umgebungen*, S. 114 f.

als Momentvorgang des Schreibens" sozusagen eins zu eins⁷⁹ bzw. synchron abzubilden. Becker sieht dies auch und nimmt die Idee erst einmal zurück:

Ein solches Prinzip wäre keines, das im verwalteten Apparat der Sprache funktionabel wäre.⁸⁰

Sprachkritik

Sprachkritik als elementares Thema der experimentellen Prosa Beckers zeigt sich in verschiedenen Varianten.

Zunächst einmal - ohne daß noch Beispiele notwendig wären - hat die zitierende und montierte Vielfalt verschiedener *Weisen des Sprechens* einen sprachkritischen Effekt, da schon durch eine solche Kontrastierung auf die jeweiligen Möglichkeiten und Grenzen der einzelnen Sprechweisen aufmerksam gemacht wird.

In einem deutlicheren Sinne zeigt sich eine Kritik der Sprache an Stellen, wo ihre Floskelhaftigkeit betont wird. Etwa in einer Passage der *Felder*, in der nur nichtssagende Füllwörter zu lesen sind, während die (nur zu vermutenden) sinntragenden übrigen Wörter durch ein Punktraster ersetzt werden:

. bedenkeich
 weilschließlichja . . .
 . und dazuauch. unddazu .
 . wogegenaber . . zumal nein
 sonichtso.
 . oderamEnde. undgarnoch[...]⁸¹

Was sich hier durch Auslassungen "zeigt", wird an anderen Stellen durch aufreihende Überfülle demonstriert, etwa in *Umgebungen*, wo die Polyvalenz eines Begriffes durch verschiedenste Komposita des Substantivs "Landschaft" vorgeführt wird.⁸² In beiden Fällen wird

79 Zum Vorhaben der Abbildung "eins zu eins" vgl. die verspielt-sophistische Abhandlung Umberto Ecos, die zeigt, warum eine Abbildung "1:1" eines unendlich großen Bereiches (und so groß ist die Wirklichkeit, die Becker abbilden will) nicht funktionieren kann. Er formuliert ein "Paradoxon der Normalkarte": "Jede Karte im Maßstab eins zu eins gibt das Territorium immer nur ungenau wieder", denn es entsteht das unlösbare Problem einer Selbstabbildung der Karte. (U.E.: "Die Karte des Reiches im Maßstab eins zu eins")

80 *Umgebungen*, S. 115.

81 *Felder*, F 14.

82 *Umgebungen*, S. 112 f.: "Jetzt ist die Landschaft ein Katalog voller Wörter." (Gefolgt von einer kontrastierenden "wirklichen" Landschaftsschilderung u.d.T. "Eine Landschaft mit echten Bestandteilen", S. 113-115.)

der Leser erst einmal genötigt, seine Phantasie spielen zu lassen (sei es die Frage, wie sich die Leerstelle zwischen "wogegenaber" und "zumal" wohl füllen ließe, sei es im Beispiel aus *Umgebungen* diejenige nach der Bedeutung eines Ausdrucks wie "Die Landschaften des Zweifels").

Ganz explizit wird die Sprachkritik, wenn Sprache zum ausdrücklichen Thema der Prosa wird⁸³ bzw. wenn sich der Autor kommentierend oder gar dementierend in seinen eigenen Text "einschaltet".⁸⁴

Nur ex negativo zu erschließen, deshalb aber keineswegs weniger deutlich ist die Bedeutung des Themas "Sprache" in den extremen Fällen, in denen sie ausbleibt: das prominenteste Beispiel hierfür ist das zentrale Kapitel der *Ränder* als Konsequenz des fortschreitenden Verstummens (s.o.). An einem kleineren Beispiel läßt sich dieses Phänomen auch zeigen: der 25. Abschnitt der *Felder*, besteht schlicht aus einer leeren Zeile.

24 klir-
ren in meinem Erinnern die Nachtjäger nachts
über das thüringische Haus, es war als das
Einschlagen hörbar und die vermutliche Entfernung
war vermutlich mitten in meinem Erinnern

25

26 da war viel drin in meinem Kopf. da rollte es rum.
[...]⁸⁵

Dieses 'Feld' wurde als extremes semantisches Experiment verstanden, das sich eines typographischen Mittels bedient.⁸⁶ Es ist auch als symbolische Fortsetzung des vorherigen Absatzes über Kriegserinnerungen gelesen worden; die Leere wäre also Platzhalter, 'Symbol' für sprachlich nicht wiederzugebende, grauenvolle

83 Etwa die Klassifizierung der Gegenwart als "Sprichwörterzeit" in *Ränder* (S. 22) oder in *Umgebungen* das Beklagen eines "totale[n] Schwund[es]" der (angemessenen) Wörter, unter dem der Autor leide, (S. 8.). Vgl. dort auch: "Es sind die grauenhaften Wörter, die uns nicht mehr lange sagen lassen, was wir denken [...]" (S. 40) bzw. "Im Grunde ist ja jeder Satz Reklame" (S. 77). Oder eben die oben zitierte Klage über den "verwalteten Apparat der Sprache" (S. 115).

84 Beispiele oben unter dem Stichwort *Explizite poetologische Reflexion*.

85 Vgl. *Felder*, F 24-26 (S. 25).

86 Vgl. W. Hinck: "Der Autor verharret in Sprachlosigkeit, er macht mit dem Sprachsystem überhaupt tabula rasa" (W.H.: "Die 'offene Schreibweise'", S. 124).

Reminiszenzen.⁸⁷ - Im 'metapoetischen' einhundertsten Feld findet sich an 25. Stelle folgende Bemerkung: "Zitieren die Stille, die auf ein Erinnern folgt".⁸⁸ Daraus ergibt sich eine weitere Interpretation: Das leere 'Feld' bedeutet einfach einen Leerlauf des Bewußtseins, einen Moment des Nicht-Denkens, der Ruhe - einer Ruhe, die allerdings mit dem vorhergehenden Feld in Verbindung steht. Der leere Abschnitt 'bildet' demnach also durchaus 'etwas ab', nur daß das Abgebildete 'Nichts' ist, "Stille", vielleicht das Aussetzen der Erinnerung, weshalb das 'Feld' leer bleiben muß. - Diese Verständnissvorschläge haben gemein, daß sie über die *Leistungsfähigkeit* des Mediums Sprache reflektieren: ein veritabler sprachkritischer Effekt für einen "Text", den es nicht gibt.⁸⁹

Problematisches Subjekt

Es ist in allen drei fraglichen Büchern Beckers ein "Ich" erkennbar, es ist auch detektierbar als das "Ich" des Autors. Dieses "Ich" ist allerdings ein vielfältig gebrochenes, zersplittertes, *modernes*. In *Felder* und *Umgebungen* setzt sich das Subjekt (buchstäblich) zusammen aus den erkennbar heterogenen Abschnitten des Textes; der Titel des ersten Buches legt es nahe, für beide Bücher von *Bewußtseinsfeldern* zu sprechen. In *Ränder* werden die Bestandteile des Bewußtseins eher auf einer Mikroebene montiert. Die verschiedenen Themen und sprachlichen Stile repräsentieren die unterschiedlichen Bereiche eines Ich-Bewußtseins, das sich des *zitathaften*, fremden Charakters seiner eigenen Elemente bewußt ist. Dabei ist das Verhältnis der Zitate zum Bewußtsein des Ich ein dialektisches: Die Häufung der Zitate und vor allem die scheinbare Absenz einer ordnenden Instanz legen einerseits die Interpretation nahe, daß es das Bewußtsein als 'eigenes', selbständiges gar nicht gibt, wird doch gerade durch die Zitation auf die Heteronomität der Elemente des Bewußtseins hingewiesen. Andererseits entsteht durchaus ein Bild eines erkennbaren, indi-

87 In diesem Sinne H. Laufhütte: "Resignation des Sprechenden angesichts der alle Ausdrucksmöglichkeiten übersteigenden Schrecken des Krieges" (H.L.: "Über eine Folge von Abschnitten aus Jürgen Beckers Buch 'Felder'", S. 38).

88 *Felder*, F 100 (S. 138).

89 Zur Thematisierung anderer Zeichensysteme (die als Sprachkritik i.w.S. zu werten ist) vgl. den Abschnitt über *Landkartenzeichen* im Exkurs *Landschaft*.

viduellen Bewußtseins, das eben als ein zusammengesetztes, auch widersprüchliches gezeichnet wird.

Ein Beispiel dafür ist die dissoziative Wahrnehmung der Großstadt. Ob auf der Makro- oder einer Mikroebene montierend gearbeitet wird,⁹⁰ der Effekt ist derselbe: Die Facetten der Stadtdarstellung in *Felder* repräsentieren die Bereiche des Bewußtseins, gleichzeitig generieren sie es erst. Die Stadt besteht aus "Stimmengemische[n]"⁹¹, mit denen das wahrnehmende Subjekt gelegentlich seine Schwierigkeiten hat:

rannte also blöd immer in der Gegend rum in der Gegend vom Bahnhof etwa und studierte an den Fahrplänen was es für enorme Möglichkeiten gab aber dabei blieb auch nur. Was war denn eigentlich los was hatte es auf sich mit dieser Kribbelei diesem Gezerre hin und her [...] was gab es da was lief da wie ging das warum war das so stimmte das was da erzählt wurde was wurde überhaupt erzählt wer erzählte woher wußte der das [...] immer passierte was und nichts war los. Bloß keine Ruhe jedenfalls, millionenmal Momente vorbeifliegende Splitter Blicke Beine Fenster Flecken [...] ⁹²

"Kribbelei" und "Gezerre", "Momente" und "Splitter": Diese charakteristische *"Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel innerer Eindrücke hervorgeht"*, hat bereits Georg Simmel für die Großstadt konstatiert.⁹³ Mit der Thematisierung der für sie typischen unüberschaubaren Komplexität steht Becker hier deutlich in einer Tradition der Moderne, in der die Großstadt zum Inbegriff der spezifischen Subjektwahrnehmung *moderner Zeiten* wird.⁹⁴

Ironische, schon slapstickhafte 'Inszenierungen' des gebrochenen, vielschichtigen und damit nicht mehr mit sich selbst identischen Subjekts finden sich in *Felder* auch in einer Passage,

90 "Makro-": 'Felder', die einzelnen Themen gewidmet sind, etwa Stadtgeschichte, Taubenplage, Straßenverkehr, Bahnhofsviertel (vgl. *Felder*, F 57, 74; 48; 71; 36 f., 41, 45, 50, 95 u.ö.); "Mikro-": Montage z.B. historischen Wissens oder aktueller Wahrnehmungen in einem 'Feld' (z.B. F 95, 96).

91 *Felder*, F 100 (S. 145) - Ein interessanter Plural, ist ein Stimmengemisch doch auch schon eine Pluralität von Stimmen.

92 *Felder*, F 95.

93 G. Simmel: "Die Großstädte und das moderne Geistesleben" (1903), S. 228; vgl. dazu L. Müller: "Die Großstadt als Ort der Moderne".

94 Vgl. V. Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans [...]*; Ph. Fisher: "City Matters, City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur"; S. Vietta: "Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage".

in der die einzelnen Körperteile des "Ich" sich verselbständigen und z.T. vervielfachen, wobei das Subjekt sie nicht mehr kontrolliert,⁹⁵ und in einer weiteren, in der sich der Erzähler, sehr 'cool' in einer Espresso-Bar sitzend, im Spiegel nicht als er selbst erkennt.⁹⁶

Insgesamt kann man *das Ich* der drei experimentellen Bücher Beckers (soweit man so sprechen mag) als ein eher *orientierungsloses, unrastiges, suchendes*, gelegentlich auch *unzufriedenes* bezeichnen,⁹⁷ eine Befindlichkeit, die mit den beschriebenen Verwerfungen und Vielschichtigkeiten korrespondiert.

Subjektivität und Authentizität

Daß Becker in seiner experimentellen Prosa weitgehend auf Fiktion verzichtet, ist schwer zu beweisen, liegt aber nahe. Dafür sprechen einerseits der spielerisch-dementierende Umgang mit fiktionalen Formen, wo sie erkennbar werden ('Unser Mann heißt nicht Manig'), andererseits die deutlich erkennbaren 'autobiographischen' bzw. protokollhaften Züge der Texte, die sich durch viele

95 *Felder*, F 45: "In der Halle pendelte *ich* noch herum [...] Schöne weiße Köpfe drehten meinen eine Drehung lang mit. Hüften zogen meine Beine eine Runde kurz nach. Redestummel richteten meine Ohren hierhin dorthin. [...] Wirklich ruderten meine Ohren *alle* unter den Geräuschen her flatterten meine Augen *haufenweise* mit den verschwindenden Gesichtern weg [...]" (Hervorhebungen J.L.) - Der Text geht also aus von einem (geschlossenen) *Ich*, redet im Verlauf von den einzelnen Körperteilen als scheinbar eigenständigen Elementen (*mein Kopf*), die von fremden Körperteilen ohne Zutun des *Ich* attrahiert werden (*zog meinen Kopf mit*) und steigert sich in das surrealistische Bild von den '*haufenweise*' (vorhandenen) *Augen*.

96 *Felder*, F 97 (S. 83 f.): "Einmal übrigens saß mir dabei ein Typ gegenüber, der hatte etwas Irres im Blick, obwohl er äußerlich ganz ruhig saß. Bloß stierte er mich immer an, als wollte er sagen: Dich kenne ich."

97 Vgl. neben den obigen Beispielen aus *Felder* auch parallele Passagen aus den anderen Büchern: in *Ränder* eher als depressive Selbsterforschung, in *Umgebungen* eher als bissige Schilderung der kleinbürgerlichen Eigenheimszene. Etwa die lapidare Frage in *Ränder*: "Du. Und wer ist das?" (S. 104) oder den Katalog "*Einige Fragen*: / Bist Du glücklicher jetzt? [...]" (S. 21); in *Umgebungen* z.B. "Unter massenhaft Leuten das Gefühl haben, auf der menschenleeren Erde zu sein" (S. 54) oder die Episode "Hoch oben zwischen Siegtal und Bröltal", in der das Glück der Wochenendhausbesitzer geschildert wird. - Zur Subjektstruktur in diesen Büchern vgl. D. Janshen: *Opfer und Subjekt*; H.U. Müller-Schwefe: *Schreib' alles*; auch U. Greiner-Kemptner: *Subjekt und Fragment*.

Details nachweisen lassen: der Ort des jeweiligen Ichs ist identisch mit dem biographisch verbürgten Ort des Autors,⁹⁸ es trifft dessen Bekannte⁹⁹ und identifiziert sich selbst als den *Autor* (nicht etwa als *Erzähler*).¹⁰⁰

Die extreme Subjektivität dieser experimentellen Prosa ist ein Merkmal des *Authentischen*, das Becker in seiner *status quo*-Rede 1963 "jenseits des Romans" lokalisierte. Sie folgt aus der

98 Vgl. etwa die topographische Verortbarkeit von *Felder* in Köln zu Beginn der 60er Jahre, von *Ränder* in Rom (der Aufenthalt in der Villa Massimo 1965/66) und wieder bei Köln, schließlich *Umgebungen* in Brück (bei Köln) Ende der 60er Jahre. - Nur ein Detail sei angeführt: der Autor benennt in *Umgebungen* seinen "derzeitigen Beobachtungsstand auf der Flur am Clausenberge" (S. 165, siehe auch S. 14) und wohnt "Am Klausenberg 84" in Köln-Brück (wie man dem *Who's Who*, aber auch dem Kölner Telefonbuch entnehmen kann) Vgl. dazu auch das "Heimatbuch" des [Köln-]Mülheimer Rektors Bendel von 1911, *Der Landkreis Mülheim am Rhein [...]*, der S. 83 folgendes beschreibt: "Im Dorfe Brück gibt es eine Flur, die *Klausenberg* heißt, die auch sicher eine alte Wallburg bezeichnet." Zur strategischen Bedeutung dieses "Beobachtungsstandes" Beckers vgl. bei Bendel S. 279. (Dieses Buch zitiert Becker häufiger; Nachweise dazu v.a. in den Kapiteln *Erzählversuche*, *Rollenspiele* und *Extensive Texte*.)

99 Neben "Tünnes und Schäl", "Maxim Bense" und vielen anderen werden in einer Passage über das 'Personal' Kölns (in *Felder*, F 95) etwa Wolf Vostell und Roland Wiegenstein erwähnt - Vostell ist Beckers Mitautor der Mappe *Phasen* (1960), Wiegenstein war Leiter des Literarischen Studios im WDR in Köln, für das Becker Anfang der 60er Jahre arbeitete. (Siehe dazu die Autorennotizen 'Becker' und 'Wiegenstein' in K. Nonnenmann (Hg): *Schriftsteller der Gegenwart* (1963), S. 331 u. 343) "Das spielt nicht irgendwo, sondern in Köln, [...] das sind nicht irgendwelche Menschen, sondern beim Namen genannte", heißt es in der Besprechung von *Felder* durch Wiegenstein (R.W.: "Die Sprache soll es schaffen", S. 50.). Der Rezensent beläßt es natürlich bei dieser hintergründigen Andeutung und erwähnt nicht, daß er selbst in dem "wichtigen Buch" (S. 52) vorkommt.) - In *Umgebungen* begegnet der Leser etwa dem Produzenten von Beckers Hörspielen und Koautor des Fernsehfilms *Schreiben und Filmen*, Klaus Schöning. Der private und zunächst unverständliche Satz aus *Umgebungen*, S. 39 f.: "Du bist das reinste Medium, sagte Klaus, der Hausfreund", spielt an auf die Tatsache, daß Klaus Schöning Beckers Hörspiel *Hausfreunde* inszeniert hat (WDR, 1969) und auf dessen Äußerung in einem Interview zum Thema "Neues Hörspiel", in dem Schöning Becker suggeriert, dessen literarische Methode lasse den Autor "als *Medium* seiner *Umwelt*" erscheinen. Siehe J.B./K. Schöning: "Gespräch", S. 26.

100 Etwa das obige Beispiel aus *Felder*, F 85 (S. 104 f.): "Soll man ihn [sc. *unseren Mann*] abtreten lassen? Zur Küste schicken? Wir schütteln den Kopf" oder das Selbstzitat in *Umgebungen*, S. 46, wo "der Leser" vom Autor auf die "Bücher *Felder* und *Ränder*" verwiesen wird.

Ablehnung der dichterischen Fiktion als eines 'künstlichen', die 'wirkliche' Welt (in Form ihrer tatsächlichen Wahrnehmung) verdeckenden Mittels. Wenn es etwas 'Wirkliches' gibt, so der zugrundeliegende Gedanke, dann das, was das Autorensubjekt 'authentisch' erlebt, denkt, fühlt etc.¹⁰¹

Diese Subjektivität ist systematisch begründet in einem anderen Merkmal des Authentischen: Beckers Bemühen, die komplexe Realität 'realistisch', d.h. mit ihren Brüchen 'abzubilden', dies zeigt sich schon in der Montagestruktur der Texte. Seine Utopie, "den Moment als Momentvorgang des Schreibens verifiziert [zu] sehen",¹⁰² zeigt sich in Versuchen wie etwa denjenigen, Simultaneität im linearen Medium Sprache darzustellen. Der Wunsch nach "Authentizität" ist so gesehen der Versuch eines radikalen 'kritischen Realismus', wobei 'kritisch' durchaus im kantischen Sinne als das Mitbedenken der jeweiligen "Bedingungen der Möglichkeit" von Erfahrung (etc.) zu verstehen ist: Die Umstände des Schreibprozesses werden mit thematisiert. Daß ein solcher kritischer Realismus nur monistisch subjektiv sein kann, ist eher als notwendige Bedingung denn als Selbstzweck einzuschätzen. "Monistisch subjektiv" heißt hier aber nicht "autistisch", denn die Substanz der Wahrnehmung ist immer noch die (externe) Welt.

Unterschiede

Die Elemente, Themen und Verfahren, die hier an Beispielen gezeigt wurden, sind größtenteils charakteristisch für alle drei Bücher der fraglichen Periode. Unterschiede zwischen ihnen lassen sich konstatieren in Bezug auf ihre Konstruktionsprinzipien und die Radikalisierung eines zentralen Elements.

Konstruktionsprinzipien

Fußend auf der grundlegenden Metapher *Experiment* sei es erlaubt, die Verfahren der drei Bücher mit den Namen verschiedener

101 F.J. Raddatz apostrophierte Beckers *Umgebungen* in einem Aufsatz zur DDR-Literatur unter Anspielung auf Ch. Wolfs Buch als "Jürgen Beckers *Nachdenken über Jürgen B.*" Diese Sottise würde ohne die offensichtliche Identität von schreibendem und beschriebenem Ich nicht funktionieren. Vgl. F.J.R.: "Zur Entwicklung der Literatur in der DDR", S. 381.

102 *Umgebungen*, S. 115.

erkenntnistheoretischer bzw. (sprach)philosophischer Ansätze gegeneinander abzugrenzen.

Felder kann verstanden werden als ein Versuch, *phänomenologisch* subjektive Notate zu sammeln.¹⁰³ Die Ergebnisse stehen relativ unvermittelt nebeneinander, berühren und überschneiden sich aber vielfach. Von einer 'Konstruktion' kann in der Phänomenologie kaum die Rede sein, ihre Ergebnisse sind zunächst einmal unstrukturiert. *Ränder* hingegen ist augenfällig streng konstruiert. Die Methode ließe sich als die einer *systematischen Reduktion*¹⁰⁴ beschreiben. Diese Methode kann als ein Folgeschritt einer phänomenologischen Materialsammlung eingesetzt werden; bemerkenswerterweise ist das 'Ausgangsmaterial' der *Ränder* (Kapitel 1 und 11) in seiner Zusammenstellung subjektiver Notate strukturell dem Text der *Felder* sehr ähnlich. *Umgebungen* schließlich ähnelt zunächst dem phänomenologischen Album *Felder*, weist aber innerhalb der Notate eine durchgängige Binnenstruktur auf. Ihr Aufbau aus "Entwurfssätzen" und folgendem "Text" läßt sich in vielen Einzelfällen beschreiben als *Sprachspiel* im Sinne Wittgensteins, in dem die Bedeutung von Begriffen über eine Beobachtung ihres Gebrauchs erforscht wird. Etwa dort, wo unter der Überschrift "Im Umkreis der Familie" lauter Sätze gebildet werden, die als Text erst einmal keinen tieferen Sinn ergeben als den, die verschiedenen Gebrauchsweisen des Wortes "Familie" zu demonstrieren und damit indirekt zu erklären, was "Familie" *ist*.¹⁰⁵ - Soviel einer *experimentellen* (= versuchsweisen) erkenntnistheoretischen Klassifizierung.

Radikalisierung der Sprachkritik

Die Thematisierung der Sprache als der materiellen Grundlage der Literatur und der Kommunikation ist in allen drei Büchern zu

103 Zur systematischen Nähe der Prosa Beckers zur Phänomenologie Husserls vgl. D. Janshen: *Opfer und Subjekt*.

104 Hier bietet sich auch der Begriff der *Distillation* aus der Chemie an.

105 *Umgebungen*, S. 68-72; Vgl. auch "Gestern, wann war denn das?", ebd. S. 88. - Für ein solches Sprachverständnis Beckers spricht auch seine spöttische Problematisierung eines nominalistischen Sprachverständnisses. Vgl. *Umgebungen*, S. 25: "Dies sind die Dinge, und um sie zu benennen, suchen wir die Wörter. *Nach positivistischer Sprachauffassung wissen wir dann Bescheid*. Der Turmkochof. Das Wiegemesser. Ein Satz Tiegel. Der Kohlenkasten. Das Tee-Ei. [...]" (Hervorhebung J.L.)

finden (s.o.). Im Verlaufe nimmt die *explizite* Sprachkritik allerdings zu. In *Umgebungen* stellt Becker im Anschluß an die oben zitierte Feststellung, daß gewisse Schreibprinzipien im "verwalteten Apparat der Sprache [nicht] funktionabel" sind,¹⁰⁶ ein interessantes Gedankenexperiment an. Er fragt, ob die Unmöglichkeit der angestrebten Darstellungsweise ihren Grund nicht im Schreiben als Schreiben, d.h. im *Medium* der Darstellung habe:

Und nun wäre eine dichte Bilderfolge vorstellbar, die viel eher den Fortgang der Ereignisse erfaßte, als es einer Wörterfolge möglich ist? Keine Frage. Der Unterschied ist das Medium. Welches Medium verfügbar ist, ist entscheidend für die Vermittlung eines Gegenstandes [...]

Hier kann man (auch) eine Resignation erkennen. Das Programm *totaler* Authentizität, das Vorhaben, "den Moment als Momentvorgang des Schreibens verifiziert [zu] sehen", ist wohl im Medium Literatur unrealisierbar. Becker selbst bringt an dieser Stelle als Alternative einen Wechsel des Mediums zur Sprache. Eine "Bilderfolge" könne vielleicht eher zur Sprache bringen, was er dokumentieren will. - Das ist der Punkt, an dem die weiterführenden Experimente eines Photobuches oder eines Filmes geradezu auf der Hand liegen. Es ist bezeichnend, daß *Umgebungen* für längere Zeit die letzte Prosa Beckers sein sollte. Die von Becker auch theoretisch intendierte Auflösung der (innerliterarischen) Gattungen in den drei Prosabänden geht hier, jedenfalls intentional, über zur "vollständigen Verwischung der Grenzen, welche die Künste bisher getrennt haben", zum Versuch einer "intermedialen Praxis"¹⁰⁷ in Hörspiel, Photographie und Fernsehfilm.

106 *Umgebungen*, S. 115. - Die folgenden beiden Zitate ebd. und S. 114 f.

107 J.B.: "Der Schrei" (Entgegnung auf L. Fiedler), vgl. oben das Kapitel *Beckers Positionen*.

EXKURS: LANDSCHAFT

Topographie heißt Lagebeschreibung

In einem Interview mit Christian Linder sagte Becker zu Beginn der siebziger Jahre, sein "Verhältnis zu Städten und Landschaften" sei "gewissermaßen ein erotisches"; er "erleide eine Gegend oder liebe eine Vorstadt" und könne "stundenlang ein Feld anstarren oder [sich] zur Eroberung eines Viertels aufmachen". Er gestand seinem Gesprächspartner ein, daß es sich dabei um "Emotionen und Sentimentalitäten" handele, doch er unterliege einer "Abhängigkeit von sinnlichen Reizen".¹ - Zehn Jahre später bemerkte er, er habe eigentlich Landschaftsmaler werden wollen, dies sei ein "seit der Kindheit wirkender Wunsch, der freilich unerfüllbar bleibt, denn ich habe kein Talent dazu".² Trotzdem ist dieses Thema für den Autor ein wichtiger Impuls, wie er bis heute immer wieder betont.³ Die Bedeutung des Themas "Landschaft" in Literatur und bildender Kunst ist bekannt und viel diskutiert worden.⁴

In diesem Exkurs wird Beckers Thematisierung von "Landschaft" untersucht; zunächst generell, dann speziell das von ihm 1974 im

-
- 1 J.B./Ch. Linder: "Gespräch", S. 39 f.
 - 2 J.B./M. Schreiber: "Die Rückkehr des Landschaftsmalers".
 - 3 Vgl. etwa, jüngeren Datums, das Gespräch mit R. Hartmann im *Kölner Stadt-Anzeiger*, 10.7.1992.
 - 4 Siehe etwa: M. Smuda (Hg.): *Landschaft*; R. Piepmeier: Art. "Landschaft", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*; ders.: "Das Ende der ästhetischen Kategorie 'Landschaft'"; J. Ritter: "Landschaft". Dazu kritisch in historischer Hinsicht R. Groh/D. Groh: "Petrarca und der Mont Ventoux"; bezüglich der Hegel-Interpretation Ritters: dies.: "Von den schrecklichen zu den schönen Bergen"; kritisch in bezug auf die philosophische Gültigkeit der These Ritters in unserer modernen Welt M. Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, v.a. S. 230. - Zur Literatur: C. Schäfer u. W. Storch (Hg.): *Die Sprache der Landschaft* oder H. Gnüg: "Die Aufhebung des Naturgedichts in der Lyrik der Gegenwart". - Zur Malerei: O. Bätschmann: *Entfernung der Natur* oder R. Wedewer: *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*. - Zu Becker die Arbeiten von S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?* und W. Hinck: "Das Landschaftsgedicht Jürgen Beckers".

Titel eines Gedichtbandes ausgerufene *Ende der Landschaftsmalerei*. Es schließen sich Betrachtungen über eine parallele Erscheinung in der bildenden Kunst und über "Landkartenzeichen" an. Abschließend stehen Überlegungen zum Zusammenhang von Landschaft, Erinnerung und Subjektivität.

Landschaft allüberall

Auffällig ist die Häufung "topographischer" Titel im gesamten Werk. *Felder, Ränder, Umgebungen*: das sind Begriffe aus Landschaft und Geometrie, die mit Abgrenzung und Orientierung zu tun haben. Später *Das englische Fenster, Die Türe zum Meer*: Nicht irgendein Fenster, sondern ein *englisches* - im betreffenden Gedichtband wird die (auch durch die Landschaft angeregte) Fremderfahrung Beckers während eines Aufenthaltes in England thematisiert. *Die Türe zum Meer* (der Titel eines Bandes mit Prosa) öffnet sich nicht irgendwohin, sondern zur Weite des Meeres als einer spezifischen Landschaft, die bei Becker ebenfalls häufig als Motiv für "Flucht", "Reise" und "Exil" zu finden ist.⁵ Ganz explizit taucht der Begriff "Landschaft" in den Titeln der Bücher *Das Ende der Landschaftsmalerei* und *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* auf; zu beiden unten mehr. In dem Gedichtband *Odenthals Küste* wird Beckers Wohnort Odenthal eine "Küste", also ein Landschaftselement des Meeres zugesprochen, die es realiter dort nicht gibt: Odenthal liegt weder in Böhmen noch am Meer, sondern im Bergischen Land östlich von Köln. Gemeint ist hier zweierlei. Einmal die imaginierte "Küste" in dieser Gegend, als in einer prähistorischen Zeit das Meer tatsächlich an diese Hügel reichte - eine 'imaginierte Landschaftserinnerung' sozusagen. Zum anderen bedeutet dieser Titel die "Küste der Wälder" auf den Beckers Wohnort gegenüberliegenden Hügeln - was man als eine 'landschaftsmetaphorische Umsetzung einer optischen Landschaftserfahrung' bezeichnen könnte.⁶ Der zur Zeit jüngste Gedichtband Beckers schließlich, *Foxtrott im Erfurter Stadion*, deutet nicht auf eine Landschaft hin, aber auf eine Stadt, Erfurt, in der Becker als Kind lebte und die er erst nach der Öffnung der innerdeutschen Grenze wiedersah. -

5 Vgl. hierzu auch Beckers *Erzählen bis Ostende* (1981). - Zum "Fenster"-Motiv siehe den 4. Exkurs dieser Arbeit.

6 Vgl. auch die Interpretation im Kapitel *Extensive Texte*.

In *Felder* wird Landschaft vor allem als Stadtlandschaft thematisiert. Das Buch läßt sich als Versuch einer Bewußtseinsregistratur lesen *und* als avantgardistischer Stadtroman, welche Lesarten kaum voneinander zu trennen sind, da das protokollierte Bewußtsein des von "sinnlichen Eindrücken abhängigen" Autors sich aus der Wahrnehmung seiner "redenden Umgebung" erst konstituiert.⁷ Unter den vielen Zitaten aus verschiedenen Sprachbereichen, die Becker präsentiert, findet sich auch eine Passage, in der er sich seiner Landschaft, der rheinischen Tiefebene um Köln, sozusagen in der Sprache der Geographen nähert.

Unser heutiges Thema lautet: Angaben zur Kölner Bucht, wie sie einem Betrachter sich darbietet etwa in der Position Punkt p rechts (y) $77 + 0,80 = 77,80$ / hoch (x) $56 + 0,95 = 56,95$; Meßtischblatt 2844 (Burscheid). Der Mann kann also entweder aus der Richtung des leverkusener Vorortes Schlebusch gekommen sein oder aus der des Ortes Odenthal im lieblichen Dhünntal, sofern er nicht das Bergische Land von Osten her durchwandert hat und nun, hungrig wie durstig, den Gasthof Schöne Aussicht vor Augen, in diesen einzukehren sich anschickt. [...] Nun beschreiben die Augen unseres Mannes einen Winkel von ca. 140 Grad. Was sich zwischen dem nordwestlichen und dem südwestlichen Schenkel auftut, ist aber ein Loch voll Dunst. So können wir fürs erste bezüglich der klimatischen Bestimmung festhalten, daß die Bucht von einem atlantisch beeinflussten Klima beherrscht wird [...]⁸

Es folgen Ausführungen über Luftfeuchtigkeit, Niederschlagsmenge, Vegetation, Industrie, Kommunalreform, Verkehrsanbindung in römischer Zeit und heute durch Bundesstraßen, Eisenbahn und den Flughafen, offensichtlich kompiliert aus einschlägigen Regionalgeschichten und anderen Quellen. Dieses Referat wird von Becker jedoch offensichtlich nicht als eine hinreichende Schilderung seiner Gegend empfunden, denn er bemerkt im Anschluß an die zitierte Passage: "Diese Angaben demonstrieren den Leerlauf einer Beschreibungsweise, die platt Bekanntes rekapituliert." Landschaft sei auch "anders zu erfahren [...] denn] als Kulisse eines hier [d.h.: *in der Stadt*] ansässigen Lebens". Es sei eine "vergebliche Anstrengung, im Dunst der Kölner Bucht diese mit genauem Blick zu fassen." Nach dieser Landpartie begibt sich Beckers Figur mit dem Bus zurück in die Stadt, wo sie "zwischen

7 Vgl. die Äußerungen Beckers in den Gesprächen mit Chr. Linder (S. 40) und M. Leier (S. 23: "Die Sprache, in der ich schreibe, ist die Sprache meiner redenden Umgebung").

8 *Felder*, F 85.

den Gebäuden und den gehenden Leuten" verschwindet. Im "Stadt"-Buch *Felder* verzichtet Becker darauf, die umgebende ländliche Region als "Kulisse" zu thematisieren.

Die "Landschaft" der *Ränder* ist nicht mehr die Stadtlandschaft der vertrauten Metropole, sondern wird im Zusammenhang der Motive "Reisen" und "Fremderfahrung" thematisiert. Das Subjekt der *Ränder* leidet, wie es heißt, unter "lauter Angst", unter einer "Unruhe im Alltäglichen", die "zu schlimmen Tagen in Besäufnissen" führt.⁹ Demgegenüber wird die mediterrane Landschaft Italiens als intakt und ablenkend empfunden: "es sind so viele Schönheiten in der Nähe hier / unersetzliche Küsten flach und hell / ausdehnbare Augenblicke / und das Meer das niemand gehört" - wobei unklar bleibt, ob es sich bei den "Schönheiten" ausschließlich um landschaftliche handelt.¹⁰ Jedenfalls findet das "Ich" der *Ränder* zeitweise Entspannung durch landschaftliche Einflüsse: "die Ruhe in den Buchten hier / [...] kein Gewölk und nichts deprimiert"¹¹. Doch letzten Endes erweist sich das Reisen, also eine Veränderung der Gegend, als ungeeignetes Mittel der Stimmungsverbesserung. Das Subjekt sucht seinen Ort, findet ihn aber nicht: "Wo ist unser Ort? Hier nicht, hier auch wieder nicht, aber dort, dort möchten wir hin, dort auch hin." Auch nach der Rückkehr in das vertraute Köln findet sich Becker nicht mehr ohne weiteres zurecht; er registriert Veränderungen:

[...] es gibt also nicht mehr, was wir mit Sonnenuntergängen buchstäblich erlebten, einst, als wir immer erzählten vom Einst in frühen Sommern mit dem grünen Geruch nach Regen in den Gärten der westlichen Vor-

9 Vgl. *Ränder*, S. 41, 89 u. 35.

10 *Ränder*, S. 50. - Nebenbei bemerkt: Der Villa-Massimo-Stipendiat Becker verzichtet darauf, konkret auf den Topos der "Italienischen Reise" Bezug zu nehmen, wie dies z.B. Rolf Dieter Brinkmann in *Rom, Blicke* (1979) tut. Die Ausgangssituation Brinkmanns ist ganz ähnlich derjenigen Beckers: "alles, was ich mir wünsche, ist ein einfacher Ort, wo ich leben und arbeiten könnte [...] - Köln ist ein Schreckgespenst von Stadt, total verwöhnt [...]" (*Rom, Blicke*, S. 6). - Ganz zarte Goethe-Anspielungen in Bezug auf Rom finden sich allerdings in Beckers Text "Nun schreibe aber auch, und alles" (in: *Manuskripte*, 1966). Vgl. zum Rom-Aufenthalt auch Beckers journalistische Arbeit "Die Künstler und die Villa Massimo in Rom" (in der Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim*, März 1967).

11 *Ränder*, S. 67 f.; das nächste Zitat dort S. 22.

stadt, wo abends [...] der Himmel von Max Ernst verschwand im Rauch der zwölf Apostel von Knapsack [...] ¹²

In dieser Passage zeigen sich verschiedene charakteristische Elemente der Landschaftsthematisierung Beckers. Zunächst die Verbindung scheinbar intakter mit defekter Landschaft: Eine Gartenlandschaft mit "grünem Geruch nach Regen" und "Sonnenuntergängen" einerseits, aus der andererseits die Luftverschmutzung der nahen Industrie des Vorortes Knapsack bemerkbar ist (und auch bemerkt wird). Und: eine Verknüpfung des positiv besetzten Landschaftserlebnisses mit einer (melancholischen) Erinnerung, denn die obige Beschreibung gilt ja einem *vergangenen* und wieder herbeigesehnten Erlebnis.

Dies wird deutlicher im folgenden Buch *Umgebungen*, dessen Perspektive nicht mehr die des Stadtmenschen, sondern des im grünen Vorort Lebenden ist. Becker beschreibt häufig Spaziergänge in der Umgebung seines Wohnortes. Diese Spaziergänge - immer auch "Spaziergänge durch sich selbst" ¹³ - zeigen deutlich die enge Verknüpfung der Subjektivitätsproblematik mit der Landschaftserfahrung, denn beim Gang durch die Landschaft stellen sich allerlei Gedanken über die Mitmenschen, über Familien- und Ortsgeschichte ein. Bezüglich der tatsächlichen Landschaft entstehen keine Idyllen, sondern zunehmend zivilisationskritische Betrachtungen und Glossen. So z.B. über die Veränderungen in der Peripherie der Großstadt:

Häuser umstehen Gartenland. Weil für die Häuser nicht genug Garagen da sind, stehen Garagen im Gartenland. Bauland soll das Gartenland nicht werden, aber es wird gebaut. Verträgt es sich denn auch mit dem Prestige eines Wagenbesitzers, daß er seinen Wagen ewig vor der Haustür parken muß, vor allem, wenn zugleich er Hausbesitzer ist? [...] Arme Gärten, triste Gärten. Soll ein Gärtner sich umschulen lassen zum Tankwart? ¹⁴

Die Natur ist ein in Anspruch genommener Erholungsraum, dessen Nutzung jedoch problematisch geworden ist, weil zu viele ihn in Anspruch nehmen. Desungeachtet macht jeder mit - auch unser Autor:

Die Familie will in den Wald. Gut. Wir fahren in den Wald und zugleich mit sechzigtausend Nachbarn kommen wir an im Wald. Wenn ich sonst nichts produziere, ich produziere mit meinen Nachbarn den Rauch, die Gerä-

12 *Ränder*, S. 73.

13 J.B./Chr. Linder: "Gespräch", S. 38.

14 *Umgebungen*, S. 65 f.

sche, das Weggeworfene, das Abgeflossene, und die Mittel solcher Produktion sind in deiner und meiner Hand.¹⁵

Explizit werden Umweltverschmutzung und Naturschutz thematisiert, wobei Becker die Bemühungen von Verwaltung und Regierung recht ironisch schildert.¹⁶ So gesehen könnte man *Umgebungen* als ein frühes "grünes" Buch bezeichnen.

Der Landschaftsbegriff wird jedenfalls problematisch. So findet sich im Anschluß an die Beschreibung eines Picknicks in "Waldgebiete[n], die vollgestreut sind mit aufgerissenen Dosen Dortmunderbier", folgende Bemerkung: "Das Wort Landpartie assoziiert lauter Geschichten, für die es keine Gegend mehr gibt"¹⁷. In diese Richtung - der Frage danach, ob "Landschaft" im herkömmlichen Sinne nicht ein historischer, überlebter Begriff sei, geht auch eine Aufzählung verschiedener "Landschaftsbegriffe" unter der Überschrift "Jetzt ist die Landschaft ein Katalog voller Wörter":

Die Winterlandschaft. Die von Machtkämpfen gezeichnete Zeitungslandschaft. Die finnische Waldlandschaft. Die gelbe Industrielandschaft. In der wirren Bewußtseinslandschaft. Die übersichtliche Bürolandschaft. Die vergessene Trümmerlandschaft. Im Dschungel der Gettolandschaft. Die vorläufige Baubudenlandschaft. Die Konsumlandschaft. In der Landschaft des Geistes [...]¹⁸

- eine Aufzählung von insgesamt 49 verschiedenen "Landschaftsbegriffen", in der u.a. die "Landschaft der holländischen Landschaftsmalerei" als "historisch" bezeichnet wird.

Landschaft als "Impuls"

Das Photobuch *Eine Zeit ohne Wörter* (1971) zeigt sowohl Stadt- als auch "Natur"landschaften - im Bild. Dabei können viele der letztgenannten als eine Fortsetzung der Beschreibungen aus *Umgebungen* gesehen werden. Zum Beispiel die Photosequenz unter dem Titel "Die näherkommende Katastrophe des Autobahnzubringerbaus" (Nr. 3) genannt, die auf fünf Tafeln die Querschnitte gefällter, zersägter und gestapelter Baumstämme zeigt - wo die Straße kommt, müssen Bäume weichen. Es finden sich jedoch auch Aufnahmen scheinbar intakter Landschaft, z.B. "Die Suche nach den Motiven

15 *Umgebungen*, S. 152.

16 Vgl. *Umgebungen*, S. 151.

17 *Umgebungen*, S. 42 f.

18 *Umgebungen*, S. 112.

von Erich Schuchardt" (Nr. 37). Ein anderes Beispiel ist die Bilderfolge "Kölner Bucht" (Nr. 33), in der dieser topographische Name Tiefebene um Köln nicht (wie in dem oben zitierten Beispiel aus *Felder*) für eine bestimmte, mit geographischen Begriffen wie Klima etc. zu beschreibende Landschaft steht, sondern für eine kaputte Großstadtperipherie aus Parkplätzen, Hochspannungsmasten, Imbißbuden, Tankstellen und Einkaufszentren. Beileibe keine "vorläufige Baubudenlandschaft", sondern eine veritable Konsumlandschaft.

In dem Fernsehfilm *Schreiben und Filmen* (1971) gibt es einen längeren Monolog Beckers zu einem langsamen Kameraschwenk über den Kölner Rheinhafen, also eine Industrielandschaft. Dieser Monolog deutet auf eine wichtige Verbindung von Authentizitätsanspruch und seiner Thematisierung von Landschaft hin. Becker spricht aus dem Off zum Kameraschwenk:

Siehst du: da sind die alten Gegenden und Landschaften wieder. Du sagst: die Kulissen der Erfahrung. Aber ich habe immer gesagt: das sind nicht Kulissen, sondern - Dinge, Gegenstände, Beobachtungen, Erlebnisse, Entdeckungen, Erinnerungen, Aussichten. Und all das produziert Impulse, [...] Impulse für Wörter und Sätze. Du fragst, ob Wörter und Sätze etwas mit Gegenden und Landschaften zu tun haben. [...] ¹⁹

Wie schon in der oben zitierten Passage aus *Felder* weigert er sich auch hier, "Landschaft" als Kulisse zu betrachten. Landschaft ist für Becker vielmehr - in einem, zugegeben: weiten Begriff - das Konglomerat aus den genannten Elementen (Wahrnehmungen, Erinnerungen, Reflexionen etc.), das überhaupt erst die "Impulse" für seine Literatur liefere. Mag dieser Landschaftsbegriff auch weit sein, so ist doch auch "Landschaft" im engeren Sinne aus ihm nicht wegzudenken, denn alle diese "Impulse" sind ohne die sie produzierende bzw. mit ihr in der Erinnerung verbundene Gegend nicht denkbar. So gesehen ist die Thematisierung der "Landschaft" ein Folgephänomen des Authentizitätsanspruches.

19 *Schreiben und Filmen*, Transkription (vgl. Anhang), 8:45-12:45.

"Das Ende der Landschaftsmalerei"

Der Titel des 1974 erschienenen ersten größeren Gedichtbandes Beckers, *Das Ende der Landschaftsmalerei*, benennt ein wichtiges Thema dieser Sammlung. Die titelgebende Stelle findet sich in dem Gedicht "Mielenforster Wiesen" in der vierten von sieben, also zentralen Abteilung des Buches.²⁰ Die Mielenforster Wiesen sind ein Stück Grünfläche zwischen den Kölner Vororten Dellbrück und Brück.²¹

Mielenforster Wiesen

Spaziergänge, mit Krähen allein, und
alte Schatten gehen mit; Etat-Probleme, die Nachrichten
von Luftschießerei

- dies am Samstag-Vormittag;
der Vorort bei der Wagenwäsche, Zeitungsgeld
und Bierlieferung, kein Rasenmäher
im Dezember

- "Wunschzettelzeit"; die Zeit
der ganzseitigen Inserate [...]

[...] der Anblick
eines leer gelassenen Felds

und das Wiederfinden
des leer geräumten Schrott-Modells: so, ungefähr,
die Neunundfünfziger Saison [...]

Ein typischer "Spaziergang durch sich selbst": assoziativ verbindet Becker verschiedene Themen, die ihm beim Gehen im Grünen in den Sinn kommen. Die "Krähen" sind aktuelle visuelle Wahrnehmungen, "alte Schatten" können sowohl nicht näher bezeichnete Gedanken als auch die Schatten alter Bäume am Wege sein, die "Nachrichten von Luftschießerei" und "Etat-Problemen" sind wohl aktuelle politische Themen. Das Wissen um die übliche samstägliche Beschäftigung seiner Vorortnachbarn geht dem Autor durch den Kopf ("Wagenwäsche" etc.), aber auch die Imagination von Tätigkeiten, die an diesem Wochentage während der anderen Jahreszeiten ausgeführt zu werden pflegen ("kein Rasenmäher / im Dezember"). So entsteht ein mosaikhaftes Bild der Gegend, aber auch des sie wahrnehmenden Autors.

Die Mielenforster Wiesen sind keine natürliche Landschaft mehr, sondern eine genutzte. Später heißt es in diesem Gedicht: "neue Schneisen der Pipeline / wechseln über in Trimm-dich-Pfade". Nicht nur solche Artefakte verändern die Gegend; auch die

20 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 59-62.

21 Vgl. die *Topographische Karte* 1:25.000, Blatt 5008.

Vegetation selbst unterliegt einem künstlichen Veränderungsprozeß: "Ausgewechselt werden die Kiefern / gegen Laub und Büsche, Mischwald; so plant / die Wald-Verwaltung".

Etwas in der Mitte des Gedichts findet Becker auf seinem Gang

[...] - Motive
und Spuren. Wo Erich Schuchardt die Wiesen
malte, die Wege nach Refrath, die Wege
in die Ukraine;
vermißtes Gesicht, und das Ende
lokaler Landschaftsmalerei. [...]

Zunächst stellt sich die Frage: Wer war Erich Schuchardt, der diese Wiesen malte? Er ist in den einschlägigen Kunstlexika nicht zu finden, kann also kein besonders bekannter Maler gewesen sein. Andererseits scheint er Becker vertraut zu sein, denn schon in *Felder* wird er erwähnt, in *Umgebungen* taucht sein Name mehrfach auf, und auch in dem Photobuch heißt eine Sequenz "Die Suche nach den Motiven von Erich Schuchardt".²² Ein Hinweis könnte sein, daß Beckers Mutter eine geborene Schuchardt war,²³ ihr Vater jedoch Friedrich hieß.²⁴ So könnte es sich bei Erich Schuchardt, spekulative Interpretation, z.B. um einen Onkel des Autors handeln, der Maler gewesen wäre. Diese Verwandtschaft und somit persönliche Bekanntschaft unterstellt, bekäme auch die folgende Gedichtzeile "vermißtes Gesicht" einen einleuchtenden Sinn. Das "Ende lokaler Landschaftsmalerei" wäre dieser Interpretation nach durch das Verschwinden des lokalen Landschaftsmalers (womöglich auf dem "Wege in die Ukraine"?) zu erklären.²⁵

22 Vgl. *Felder*, F 95, *Umgebungen*, S. 25 u. 168, *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 37.

23 Vgl. Art. "Becker, Jürgen" im *The International Who's Who*.

24 Das achte der neun Gedichte "Ansichtskarten aus einem Hotel", beginnend: "Meine Großeltern führen niemals [...]", (zuerst in *Erzähl mir nichts vom Krieg*, 1977), wurde später gedruckt unter dem Titel "Schuchardt, Alma und Friedrich" in *Beispielsweise am Wannsee*, S. 113.

25 Erich Schuchardt bleibt ein Motiv der Bücher Beckers bis heute. Vgl. sein Auftauchen - ohne daß der Name genannt würde - in "Spuren und weiter" im Band *In der verbleibenden Zeit* (1979): "Wir finden Bilder [...] / die Zeichnungen der russischen Landschaft [...] Der Maler, gestern erzählte ich dir, / blieb verschwunden in seiner Landschaft" (S. 24). Im jüngsten Gedichtband *Foxtrott im Erfurter Stadion* wird Schuchardt genannt: "[...] jahrelang stand ein Kistchen parat / mit ein paar Sachen zum Anziehn; dann wurde beantragt / die Todeserklärung, [...]. Das Ende / der Landschaftsmalerei. Fotos der Spuren von Erich Schuchardt; / du erwähnest den Namen bereits" (S. 40). Angesprochen wird dort auch eine "letzte Zeichnung von den Hügeln / der Lysa Gora" (zwischen

Nun heißt aber Beckers Band *Das Ende der Landschaftsmalerei*; das einschränkende Attribut "lokaler" ist im Titel des Buches fortgefallen. Die Botschaft des Titels dementierend, ist das Thema "Landschaft" in diesem Buch allerdings sehr präsent. Das ermöglicht eine zweite, weitergehende, die erste aber nicht ausschließende Interpretation. - Das Substantiv "Landschaftsmalerei" erscheint in diesem Buch noch ein zweites Mal. In dem "Dezember-Gedicht" heißt es:

[...]
Aber, wo
ist der Schnee jetzt: die alten Bilder
sind Bilder mit Schnee
(das Beispiel
Erinnerung Landschaftsmalerei) [...] ²⁶

"Landschaftsmalerei" wird hier mit etwas Früherem, Vergangenen assoziiert: Becker versteht diesen Begriff - in einem vielleicht polemischen, zugespitzten Sinne - als Ausdruck eines naiven, idyllisierenden und damit nicht mehr zeitgemäßen künstlerischen Umgangs mit dem Phänomen "Landschaft". Diese These wird gestützt durch eine Bemerkung aus "Umgebungen", wo es einmal heißt:

Man kommt an einen Bach. Auf der Brücke über den Bach
findet man das Motiv für ein Landschaftsbild, aber man
sucht kein Motiv für ein Landschaftsbild.²⁷

Eine Landschaftsmalerei in dem angesprochenen naiv ästhetisierenden Sinne liegt also nicht in der Intention Beckers. Mit dem "Ende der Landschaftsmalerei" ist also nicht das Ende der künstlerischen - hier: literarischen - Auseinandersetzung mit dem Thema Landschaft gemeint. Dagegen spricht schon die Prominenz dieses Themas in Beckers Literatur im allgemeinen und auch diesem Band. Denn gerade "Mielenforster Wiesen" ist ja fraglos ein Landschaftsgedicht, in dem eine Gegend und ihre Wirkung auf das sie durchwandernde Subjekt genau geschildert werden. Aber es ist ein Gedicht, in dem Landschaft nicht mehr zweckfrei und "erhaben" ist, sondern gebraucht, auch mißbraucht. Eine Landschaft, in der

Krakau und Lublin, also kurz vor der ukrainischen Grenze). Dies greift Becker auf im im Gedicht "Journal der Wiederholungen" (1994) auf, wo bei der Erinnerung an den Verschollenen die "Winterlandschaft im Zimmer" so geschildert wird: "der Tisch zieht sich hin wie / die Ebene zwischen Oder und Kutno [...] die Reihe / der Kissen setzt fort die Hügelreihen der Lysa Gora" (S. 254).

²⁶ *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 53.

²⁷ *Umgebungen*, S. 96.

Autowracks rosten, in der Bombentrichter an den Krieg erinnern, durch die sich Pipelines und Trimm-dich-Pfade ziehen. Und wie immer Erich Schuchardt gemalt haben mag: diese Details sind auf seinen Bildern sicherlich nicht zu finden. Schon der zeitliche Abstand zu Beckers Landschaftsgedicht läßt vermuten, daß die Mielenforster Wiesen auf seinen Bildern noch intakter dargestellt werden konnten, für den Nachgeborenen und mit dem Zivilisationsmüll direkt Konfrontierten allemal.

Eine Parallele: Die Landschaftsbilder Peter Berndts

Daß es sich bei dem von Becker postulierten *Ende der Landschaftsmalerei* um das Ende einer bestimmten Art der 'Malerei', einer bestimmten Sicht der Landschaft handelt, kann man noch an einem anderen Beispiel deutlich machen, den Bildern von Peter Berndt, der in den siebziger Jahren Landschaftsbilder ganz eigener Art gemalt hat.

Beispielsweise das Bild *Postkartenlandschaft* (1973): Es zeigt, auf den ersten Blick realistisch, eine Straße in einer Landschaft. (Siehe Abbildung 1.) Im Mittelgrund ist eine Baumgruppe zu sehen, am Horizont Hügel. Diese "Landschaft" Berndts trägt jedoch merkwürdige Züge: der Belag der Schnellstraße ist in einem kräftigen Rot gehalten, die Abfahrten orangefarben, die ganze Breite der Fahrbahn überspannend ist schwarz auf gelbem Grunde eine Zahl zu lesen. Am Rande der Straße sind kräftig blaue runde Scheiben bzw. flache Zylinder zu sehen, auf denen in weißer Schrift die Großbuchstaben "R" und "T" zu erkennen sind. Berndt hat seine Landschaft also um symbolische Elemente der Kartographie bereichert: die Zahl ist die Straßennummer, "rot" signalisiert eine Schnellstraße und die blauen Scheiben stehen für einen Rastplatz bzw. Tankstellen. Jetzt fallen auch andere fremde Elemente auf: eine auf Höhe der Ausfahrt in die Straßenmitte positionierte gigantische Stecknadel kennt man als Markierungspunkt für Distanzangaben auf Straßenkarten, der am Horizont erkennbare Fächer aus drei sich nach außen verbreiternden Balken steht für "Aussichtspunkt". Nicht-kartographische Verfremdungen auf diesem Bild Berndts sind einmal der isoliert in der Gegend stehende Hochspannungsmast, der ohne Nachbarn und eine Leitung sinnlos ist, und die vor zwei Blickpunkten in der Landschaft - einem Dorf links und einer Burg auf einem Hügel rechts - in das gemalte Bild

deutlich 'hineinmontierten' "Postkarten", die als Bilder im Bild diese Bestandteile der Landschaft als Besonderheiten hervorheben.²⁸

Dieses gemalte Bild zeigt Landschaft als eine Kulisse für Ferntouristen, indem es die symbolischen Elemente der Kartographie verfremdend in die 'natürliche' Landschaft überträgt. Es lenkt den Blick des Betrachters auf Besonderheiten, wie z.B. die Burg rechts, und destruiert diesen Blick gleichzeitig, indem es auf die Klischeehaftigkeit des Postkartenausschnittes aufmerksam macht. Darüber hinaus stellt es sogar die Frage, ob dieser Postkartenblick überhaupt die "Realität" schildert, denn die Karten sind im Bild eindeutig als vor der 'eigentlichen' Landschaft stehende Abbildungen zu erkennen, die perspektivisch nicht paßgenau an die 'wirkliche' Umgebung anschließen, so daß sich der Verdacht der Manipulation aufdrängt (wie mag es wohl hinter diesen Karten aussehen?).

Zwei Jahre nach dem Erscheinen des *Endes der Landschaftsmalerei* schrieb Becker einen Text zu Bildern Berndts, der im Ausstellungskatalog einer Braunschweiger Galerie erschien.²⁹ Die vierte Strophe³⁰ dieses Gedichts lautet:

meine tägliche Autobahn in der Nähe
selbst wenn ich schlafe
das Rauschen zu meinen Füßen
vorgestern bin ich gekrochen gestern geflogen
im Rückspiegel sind Erinnerungen entstanden
an der Echtheit der Schafe hinter den Leitplanken

28 P. Berndts Intention ist der Hinweis auf eine über "der realen Landschaft" liegende "2. Ebene der Realität", wobei sich im pragmatischen Umgang der Menschen mit der Landschaft (z.B. bei einer Reise) die beiden Ebenen annäherten bzw. überlagerten. Vgl. A.R. Schreiber: "Interview mit Peter Berndt" (1975), v.a. S. 58, 60 u. 63. - Vgl. auch Heinz Ohff: "Peter Berndt oder Die Mentalität einer neuen Landschaft" (1972); E. Roters, [Katalogtext, o.T.] (1982); U. Prinz, [Katalogtext, o.T.] (1993).

29 J.B.: "Sätze für Peter Berndt".

30 Die Struktur dieses Gedichtes von 1976 ist sehr ähnlich derjenigen des ganzen Bandes *Das Ende der Landschaftsmalerei* (1974), was angesichts der thematischen Anknüpfung sicher kein Zufall ist. Der Band besteht aus sieben Teilen, im vierten (also zentralen) wird das *Ende* ausgerufen. Im späteren Gedicht wird in der vierten von sieben Strophen das Dementi verkündet. Im Buch ist der erste Teil den Erinnerungen an die sechziger Jahre (in Berlin) gewidmet, im Gedicht der Erinnerung an die Bekanntschaft mit P. Berndt (in Rom; beide waren 1965 gleichzeitig Stipendiaten in der Villa Massimo). Etc.

habe ich gezweifelt
 der Weizen die Wiesen sind schneller geworden
 die Bäume sind reproduzierbar
 es gibt nicht das Ende der Landschaftsmalerei

Die ersten drei Zeilen stehen für eine alltägliche Umgebungswahrnehmung, die Becker auch sonst gelegentlich thematisiert: die Autobahn in der Nähe des Wohnhauses.³¹ Die vierte Zeile setzt das Motiv "Autobahn" in Erinnerungen an Autofahrten um. Die folgenden Zeilen verweisen dann auf einzelne, identifizierbare Bilder Berndts, in denen "Landschaft" verfremdet wird, siehe Abbildung 2.³² Diesen Bildern - und nicht einem abstrakten Genrebegriff - gilt das Diktum zum Schluß: "es gibt nicht das Ende der Landschaftsmalerei" - was wohl die These stützt, daß Becker Landschaftsmalerei nicht generell für obsolet hält, sondern nur eine idyllisierende, die unserer Gegenwart und unseren Wahrnehmungen nicht entspricht.

Die Bilder Berndts und die Gedichte Beckers unterscheiden sich sicher in vielem, nicht nur im Medium der Darstellung. Beckers Gedichte sind introspektiv, oft melancholisch, sehr subjektiv - Berndts Bilder eher ironisch, plakativ, verfremdend und verblüffend. Eines jedoch haben sie gemeinsam: ihren kritischen Blick auf die Landschaft, die sie auf herkömmliche Weise nicht mehr für darstellbar halten. Sie machen - jeder in seinem Stil - darauf aufmerksam, daß "Landschaft" immer Kulturlandschaft und darüber hinaus bedroht ist. Damit stellen sie beide einen herkömmlichen oder naiven Landschaftsbegriff überhaupt in Frage.³³

31 Vgl. etwa das "Gedicht, sehr früh": "glücklich die Nachbarn / auf Grundstücken in der Nähe der Autobahn" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 93), oder die Frühstücksszene im Gedicht "Wie so oft" (*Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 48): "Ich sehe den Stau / auf der Autobahnbrücke".

32 Siehe im einzelnen: Zu "Rückspiegel" (Zeile 5) etwa Berndts Gemälde *Wolken im Oval*, 1972 (Abb. 2 a); zu "Echtheit der Schafe" (Z. 6) Berndts *Schnellstraßenschafe*, 1973, (Abb. 2 b); zu "Der Weizen und die Wiese sind schneller geworden" (Z. 8) Berndts *Weizen*, 1974, und *Schnelle Wiese*, 1973, (Abb. 2 c und d). - Zu "Bäume sind reproduzierbar" (Z. 9) vgl. *Postkartenlandschaft*, Abbildung 1.

33 Im derzeit jüngsten Gedichtband, *Foxtrott im Erfurter Stadion* (1993), wird die zeitliche Gebundenheit bestimmter Landschaftsbegriffe - wieder im Zusammenhang mit Bildern Berndts - erneut aufgenommen. Unter dem Titel "Berliner Ring / und die Bilder von Peter Berndt" heißt es dort: "Ufer, Anlegestellen; ein Motiv / der Jahrhunderte, in denen der Landadel / Gedichte schrieb. [...]" (S. 40). Dieses Gedicht

Landkartenzeichen

Die Symbolik der Kartographie, wie Berndt sie als eine zweite Realitätsebene in die 'reale Landschaft' montiert, hat wiederum eine Parallele in der Literatur Beckers. In dem oben zitierten Beispiel aus *Felder* sollte die Kölner Bucht mit Hilfe eines *Meßtischblattes* beschrieben werden. Auffällig ist, daß *Ränder* und *Umgebungen* mit der Thematisierung von 'Landkartenwänden' einsetzen; Karten sind "Bilder und Projektionen dessen, was vorstellbar, aber nicht anwesend ist".³⁴ Damit sind sie nicht nur Orientierungshilfe wie in dem o.a. Beispiel, sondern Imaginationshilfen im weitesten Sinne. Sie ermöglichen "Landkartenträume";³⁵ das können Erinnerungen sein wie diejenigen an die Taugung der Gruppe 47 in Schweden angesichts eines Stadtplanes von Stockholm, aber auch Zukunftsvisionen anhand eines Bebauungsplanes der Gemeinde, der den momentanen "Lehmpfad" als "ausgebaute Straße" inklusive "eines sogenannten Wendehammers" zeigt³⁶. So ermöglicht ein Bebauungsplan "Einblick" in "die geplante Zukunft", wohingegen Becker bei seiner "Archäologie" die Veränderungen seiner Gegend als Differenz zwischen historischem Wissen und dem aktuellen Kartenmaterial notieren kann: "Der heu-

gilt neueren Arbeiten Berndts, der nach 1989 die Umgebung Berlins malend erkundete. Vgl. die Reproduktionen im Katalog *Peter Berndt, "Märkische Landschaft"*, wo sich auch das Gedicht Beckers u.d.T. "Berliner Ring" erstmals abgedruckt findet. -

Eine andere interessante Parallele aus dem Bereich der bildenden Kunst ist die Serigraphie *Ideale Landschaft* von KP Brehmer mit einem Text Beckers. (Berlin: edition galerie René block, 1968; der Text auch in *Merkur* 1968. - Brehmers sechs Bilder, so die erläuternde Anmerkung (Beckers?) im *Merkur*, "reproduzier[en] in einer bestimmten Farbskala einunddieselbe Landschaft". Beckers Text "Ideale Landschaft" demonstriert die Vielfalt des Landschaftsbegriffes durch Präsentation verschiedenster, teils widersprüchlicher Assoziationen ("[...] ja, dies ist mein Land, ich sehe es deutlich vor mir, aber dies ist nicht mein Land, nein, ich erinnere mich nicht, aber dies, ich weiß, dies ist mein Land gewesen [...]"). - Das parallele Assoziieren inkohärenter Elemente erinnert an die *idealen Landschaften* der Malerei des 18. Jahrhunderts, in denen Ensembles aus tatsächlich nicht benachbarten Elementen komponiert und so Phantasielandschaften gestaltet wurden.

34 *Umgebungen*, S. 7; vgl. *Ränder*, S. 7: "Da hängt die Landkarte"; vgl. auch das Gedicht "Notiert, der weißen Wand gegenüber": "Hier werden Landkarten hängen. [...]" (*Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 14).

35 "Fragment aus Rom", in: *Schnee* (1971), S. 11); vgl. auch "das Träumen über den Landkarten" (*Ränder*, S. 90).

36 Vgl. *Umgebungen*, S. 50 ff. und 46 f.

tige Stadtplan hat mit den Anfängen des Jahrhunderts nichts Gemeinsames mehr."³⁷

"Die Wirklichkeit der Landkartenzeichen": unter diesem 'Entwurfssatz' findet in *Umgebungen* ein "Spaziergang" statt, bei dem zunächst unentscheidbar bleibt, ob er mit Hilfe einer Karte unter freiem Himmel oder 'am grünen Tisch' stattfindet. In der Schilderung dominieren die kartographischen Symbole über die 'reale Landschaft':

Nadelwald finden wir dort, wo die Kartenzeichen der Karte den Bereich des Nadelwaldes markieren. Komm mit in das, was eine Lichtung ist. Mitten in der Lichtung müßte nun das Forsthaus stehen; das Forsthaus steht am Rand der Lichtung. Nun zeige mir den Laubwald; es ist ganz einfach, den Laubwald zu zeigen [...]³⁸

Dann entpuppt sich die Wanderung jedoch als Gedanken Spaziergang, indem verschiedene Landschaften anhand derselben Symbole evoziert werden - das Zeichen für "Landungsbrücken" etwa wird zuerst mit der (Hamburger) "U-Bahn-Station *Landungsbrücken*" und dann mit dem "Mülheimer Hafen" (in Köln) in Verbindung gebracht. Dabei stellt Becker eine wichtige Differenz zwischen den "Zeichen" und den mit ihnen verbundenen Assoziationen heraus:

[...] die Kartenzeichen für Landungsbrücken sind beispielsweise nur mit sich selber identisch, nicht mit den soundsovielen Erinnerungen und Erzähl-Momenten, die irgendwas mit Landungsbrücken zu tun haben, mit Rundfahrten im Hafen einmal mit Dir und dann mit Euch und dann mit Dir und beim nächsten Mal mit Ihnen und wieder mit Dir [...]³⁹

Hier wird deutlich, daß Becker dieses Spiel mit Symbolen nicht (nur) um seiner selbst willen betreibt. Die "Landkartenzeichen" sind auch Symbole ganz konkreter (subjektiver und authentischer) Erlebnisse. Und das ist, was sie eigentlich 'bedeuten': auch auf dieser abstrakten symbolischen Ebene ist die Landschaft ein konstitutives Moment des Subjekts, wenn auch die "Objektivität" der Landkarte mit der "Subjektivität" der Assoziationen kontrastiert wird.⁴⁰

37 *Umgebungen*, S. 46 und 15.

38 *Umgebungen*, S. 89.

39 *Umgebungen*, S. 94.

40 Unter dem Titel *Die Wirklichkeit der Landkartenzeichen* ist ein Hörspiel Beckers gesendet worden (WDR, 22.9.1971), das mir nur durch den Hinweis D. Janshens zugänglich ist. Janshen berichtet, es schildere "'Menschen, die unterwegs sind in eine verschleierte Zukunft', und sich trotz einer Karte ver-

Landschaft zwischen Realität und Utopie

"Landschaft" bedeutet bei und für Becker zweierlei. (1) Landschaft in einem herkömmlichen, naiven Sinne von intakter Landschaft, an der man sich vorbehaltlos freuen und die man genießen könne, gibt es so nicht mehr. Landschaft, wie sie als intakte geschildert werden konnte, ist historisch ("Erinnerung Landschaftsmalerei"). Landschaft in Beckers Umgebung und Wahrnehmung ist immer schon Kulturlandschaft, die durch den Menschen geprägt und nicht selten gefährdet ist. Diese Gefährdung und der Verlust allerdings sind wichtige Themen seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit seiner Umgebung, denn: (2) Ungeachtet ihrer Defektheit ist Landschaft immer noch ein wichtiger Faktor der Orientierung und des Sich-Zurechtfindens, auch, im fast klassischen Sinne: der Kontemplation - wobei letzteres nur noch sehr eingeschränkt möglich ist, da die Destruktion der Landschaft nicht zu übersehen ist. Dafür spricht auch der meist klagende Ton bei der Thematisierung von Landschaft.⁴¹ Ein Kompensationsmoment der Landschaft für das moderne Subjekt im Sinne Joachim Ritters⁴² ist fast nur noch durch melancholische Evokation oder Erinnerung aufzurufen. "Die Naturobjekte, denen die Zuwendung gilt, [bleiben] imaginär; sie werden überlagert von Objekten der Anschauung, die die alte Form der Landschaftsmalerei verunmöglichen."⁴³

Diese ambivalente Haltung wird deutlich in den sechs Versen unter dem provokant-programmatischen Titel

Natur-Gedicht

in der Nähe des Hauses,
der Kahlschlag, Kieshügel, Krater
erinnern mich daran -
nichts Neues; kaputte Natur,

irren, denn die Landschaft verändert sich schneller 'als Landvermesser imstande sind, die Veränderungen der Landschaft aufzuzeichnen'." (D. Janshen: *Opfer und Subjekt*, S. 145, Zitate darin aus dem MS Beckers S. 4 u. 12; Hervorhebung J.L.) - Hier wird der Orientierungs-Faktor der "Landkartenzeichen" surreal auf eine Spitze getrieben, die sich mit der als 'ökologisch' verstehbaren Kritik an der Veränderung der 'realen' Landschaft in Verbindung bringen läßt: Die Veränderungen der Landschaft sind so radikal und schnell, daß man sich nicht mehr zurechtfinden kann.

41 Zum "Elegischen" in Beckers Landschaftsdichtung vgl. W. Hinck: "Das Landschaftsgedicht Jürgen Beckers".

42 Vgl. J. Ritter: "Landschaft".

43 S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?*, S. 55.

aber das vergesse ich gern,
solange ein Strauch steht.⁴⁴

"Natur" ist hier destruiert: "Kahlschlag, Kieshügel, Krater", das sind Waldbewirtschaftung, Baumaßnahmen und Kriegsfolgen. Das sei "nichts Neues" - doch ein einzelner "Strauch" bietet offenbar genug Anreiz, sich von der Natur nicht vollständig abzuwenden. Auch bei einer ironischen Lesart bliebe die Stoßrichtung gleich: hier handelte es sich dann um das Beklagen des Umstandes, daß ein kleiner Rest Natur offenbar ausreicht, den Betrachter die allgemeine Gefährdung der Landschaft vergessen zu machen. Und, autopoetologisch-ironisch, daß dieses Stückchen Restvegetation *doch noch* Vorwurf eines kleinen Gedichtes sein kann.⁴⁵

Das Nebeneinander von emotional besetzter Erfahrung der Natur und rationalem Bewußtsein ihrer Gefährdung wird ebenfalls deutlich in dem letzten Gedicht aus dem Band *Das Ende der Landschaftsmalerei*, überschrieben "Tage auf dem Land":

[...] ah, ein
Gesumm, auf diesem runden Busen von Feld, also Bienen,
so etwas wie Bienen
(und lächerlich, in diesem Moment saust
ein Starfighter tief über den, über die Hügel), Massen
Gesumm, oder, nein, unten im Tal die Bundesstraße,
nein, es ist ein Widerstreit der Geräusche [...]⁴⁶

Das "Gesumm" der vermeintlichen Bienen entpuppt sich als Verkehrsgeräusch; der "Widerstreit der Geräusche" in diesem kleinen Naturhörspiel ist zuletzt keiner zwischen 'natürlichen' und 'künstlichen' mehr, sondern einer zwischen "Starfighter" und "Bundesstraße".

Der grundsätzliche Impuls einer Differenzierung und eines Gegeneinanderhaltens von Stadt und Land, von Moderne und [Rest-]Natur ist auch in den späteren Büchern Beckers bis heute zu finden; ebenso die melancholische Klage über die gefährdete Natur und den Landschafts-"Verbrauch". So heißt es in dem langen *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* 1988:

[...] Das Land, wir haben es leichtsinnig verbraucht;
da ist nicht geblieben, was uns mit der Ruhe,
mit den unberührten Zusammenhängen, dem Rhythmus der Wälder
allein läßt. Nur Reste, die wir verteidigen wie Inseln [//]

44 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 34.

45 Vgl. hierzu auch D. Hoffmann: "Zerstörte Landschaft, gestörtes Gedicht", S. 10.

46 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 105; vgl. dazu auch S. Volckmann: *Zeit der Kirschen?*, S. 54 f.

und Illusionen, was solange gelingt, wie sich, nach dem Erwachen, ein Traum ins Gedächtnis retten läßt, in ein Bild aus rettenden Worten. [...] ⁴⁷

Die hier angesprochene "Ruhe", die den Menschen mit dem "Rhythmus der Wälder" eins werden läßt, darf man wohl als ein Bild für eine Aufhebung der Entfremdung verstehen, die die Situation des modernen Menschen prägt. Eine solche Aufhebung kann jedoch nicht einmal als Utopie bezeichnet werden, sondern eher als Illusion, denn die Bedingungen ihrer Möglichkeit sind vergangen, wenn es sie je gegeben haben mag. Vielleicht sind sie auch nur, wie es hier heißt, ein "Traum", der sich nur im "Bild aus rettenden Worten" (also dem Gedicht selbst) darstellen, jedoch nicht realisieren läßt. ⁴⁸

Und so schreibt Becker in diesem Band von 1988, den Titel des frühen Buches zitierend:

Natürlich,
wenn es denn nötig gewesen wäre, hätten wir längst
das *Ende der Landschaftsmalerei* widerrufen, aber,
indem es ein Ende nie gab, um was ging es, um
eine trauernde Stimme, die von kaputten Umgebungen
spricht ... ⁴⁹

47 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 43.

48 So stellt sich hier noch einmal die Frage, inwieweit die Kompensationsthese J. Ritters (in: J.R.: "Landschaft") in der zeitgenössischen Moderne noch gilt oder ob sie einzuschränken ist. Das oben zitierte "Natur-Gedicht" läßt eine Interpretation im Sinne Ritters wohl noch zu: der einzelne "Strauch" kompensiert (*trotz allem*) die "Krater" etc. der modernen Gesellschaft. Ungetrübt ist dieser Genuß aber sicher nicht, es handelt sich offensichtlich nicht um eine Idylle. - Das zuletzt zitierte Beispiel scheint diese (m.E. sowieso nicht sehr stark zu machende) Interpretation jedoch einzuschränken: die Naturerfahrung bleibt eine imaginäre (der Vergleich mit dem "Traum"), die sich nur noch als im Kunstwerk (Gedicht) "realisieren" läßt. Eine solche "irreale Kompensation" ist aber eine wenig hilfreiche, weil sie nur zusammen mit den Umständen ihrer Unmöglichkeit gedacht werden kann. Es stellt sich die Frage, ob sie überhaupt noch Kompensation genannt werden kann. - Vielleicht befindet sich eine Literatur, wie sie hier am Beispiel Beckers vorgeführt wird, auf der Schwelle zu einer Wahrnehmung von Natur, die durch das Bewußtsein von deren Destruktion nicht mehr 'kompensatorisch' genannt werden kann, wobei das Wissen um diesen Verlust zu um so größerer Melancholie führt. Dies würde auch die ungebrochene Wichtigkeit des Themas erklären.

49 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 72.

Landschaft und Subjektivität

In der späteren Lyrik Beckers nimmt allgemein die Bedeutung der *Erinnerung* zu.⁵⁰ Zwar war schon in *Felder* 1964 von "den sozusagen unbegrenzten Landschaften [der] Erinnerung"⁵¹ die Rede, doch geht es dort vor allem um die Montage verschiedener simultaner gegenwärtiger Eindrücke und Bewußtseins"felder". In den langen Gedichten der achtziger Jahre bis heute bekommt dieses Wort jedoch einen eigenen Sinn: "Landschaft" wird zum Erinnerungs-generator, der Spaziergang durch vertraute oder fremde Gegenden setzt Assoziationen aus verschiedenen Erinnerungsschichten frei. An einer kurzen Stelle aus dem Band *Das englische Fenster* (1990) läßt sich das zeigen:

[...]
 die Midlands in dieser Nacht
 sind nicht mehr mild. Horizontlicht über
 Birmingham Airport; die Nachtjäger-Staffeln steigen
 in Bindersleben auf und tasten sich vor in den Raum
Hannover-Braunschweig [...]⁵²

Diese Passage schildert das Ende eines Spazierganges in der Nähe von Warwick (England), wo Becker Ende der achtziger Jahre als *Writer in Residence* an der Universität zu Gast war. In der fremden Umgebung werden zunächst Klima und Tageszeit notiert ("die Midlands in dieser Nacht sind nicht mehr mild"); letztere ist für das Verständnis der folgenden optischen Wahrnehmung wichtig: "Horizontlicht über Birmingham Airport", welcher von Warwick nicht weit entfernt liegt. Die Stadt Coventry, die von der deutschen Luftwaffe im zweiten Weltkrieg verheerend zerstört worden ist, übrigens auch nicht. Dies mag die Assoziation von "Birmingham Airport" zum folgenden ermöglicht haben: "Nachtjäger-Staffeln steigen in Bindersleben auf und tasten sich vor in den Raum *Hannover-Braunschweig*". Die Landschaftswahrnehmung und -unterstellt - die Gedanken an Coventry oder allein das Wissen um einen *Flugplatz* hinter dem "Horizontlicht" ermöglichen einen assoziativen Sprung durch Raum und Zeit in das Thüringen der vierziger Jahre, denn Bindersleben bei Erfurt war im zweiten Weltkrieg ein Militärflugplatz und Basis eines Kampfgeschwaders,⁵³ was eine Kindheitserinnerung des Autors sein mag. Im

50 Hierzu vgl. weiterführend den letzten Exkurs dieser Arbeit.

51 *Felder*, F 85.

52 *Das englische Fenster*, S. 16 f.

53 Vgl. W. Gutschke (Hg.): *Geschichte der Stadt Erfurt*, S. 438.

zweiten Satzteil sind die Worte "*Raum Hannover-Braunschweig*" kursiv gesetzt: Kennzeichen eines Zitats, vermutlich einer akustischen Erinnerung an Radionachrichten während des Krieges. So ist Landschaft bei Becker nicht nur ein konstituierender Bestandteil der Außenwahrnehmung, die eine Orientierung des Subjekts in der Welt überhaupt erst ermöglicht, sondern wird darüber hinaus zum Katalysator der inneren gedanklichen Orientierung.

Daneben bleibt "Landschaft" eine utopische oder illusionäre, fast mythische Denkfigur der Aufhebung von Entfremdung. "Landschaft" ist auch - wie es in dem obigen Beispiel von der "Ruhe" in "unberührten Zusammenhängen" sich gezeigt hat - eine Metapher für sehr basale vor-politische, allgemein-menschliche Zusammenhänge, deren Unerreichbarkeit bzw. Verlorenheit Becker bewußt macht. Ein Beispiel dafür ist das *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*. In diesem Gedichtband aus dem Jahre 1988, als kein politischer Realist an eine "Wiedervereinigung" von DDR und BRD dachte, wird "Landschaft" in einer melancholischen Betrachtung der Unvereinbarkeit der sozialen und politischen Systeme der beiden Deutschlands als eine solche Metapher benutzt. In einem Gespräch zwischen dem Lyrischen Ich und einem "Herrn Dr. G." aus "Karlshorst, Berlin, Hauptstadt der DDR" sagt das lyrische Ich zu Herrn Dr. G.:

([...] ... denn Sie fragten, als ich ein wenig zu spinnen begann: "Was soll man denn wiedervereinigen ... Landschaften etwa?" ... warum nicht, meinte ich, aber Sie, wenn ich richtig verstanden habe, meinten den *Unterschied*, das Unvergleichbare in der Geschichte zweier Systeme?) ... Das Wetter, es bleibt ein Medium der Erinnerung; als der Himmel sich teilte, saßen Überlebende vor den Häusern und sahen, wie die eine Hälfte sich fortbewegte und die andere blieb ... eine unwirkliche Szene, denn der Sommer kam wie gewöhnlich [...]⁵⁴

Der Gesprächspartner hatte den Begriff von den "wiedervereinigten Landschaften" offensichtlich ironisch gebraucht, um auf die Absurdität einer Vereinigung so verschiedener Systeme hinzuweisen. Ganz deutlich macht es das aus der Rede des Gesprächspartners zitierte, von Becker kursiv gesetzte Wort "*Unterschiede*": Was Becker mit der "Landschaft" meint, ist vielmehr das Verbindende, Gemeinsame. Die Unnatürlichkeit der politischen Trennung wird auch deutlich durch die Evokation von Christa Wolfs Romantitel

54 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 77.

Der geteilte Himmel und die phantastische Weiterführung dieser Metapher: die Menschen sahen "wie die eine Hälfte [des Himmels] sich fortbewegte und die andere blieb", während ironischer- und natürlicherweise "der Sommer kam wie gewöhnlich".

Nun war Becker 1988 weder ein prophetischer Seher noch Revanchist. Die "wiedervereinigten Landschaften" waren eine Illusion. Seine "wiedervereinigte Landschaft" von 1988 ist tatsächlich eine eher verzweifelte, irrealer Metapher für eine Überwindung politischer Verhältnisse zugunsten einer Rückbesinnung auf *natürliche* im wörtlichen Sinne von Natur-orientierte, vor-politische.⁵⁵

Der 1993 erschienene Gedichtband *Foxtrott im Erfurter Stadion* ist thematisch bestimmt von dem Wiedersehen dieser Kindheitslandschaft, dem Verarbeiten gegenwärtiger Eindrücke und ihrem Vergleich mit den Erinnerungen. Das letzte Gedicht dieses Bandes trägt den Titel "Eine vorläufige Topographie".⁵⁶ Es beginnt mit Erinnerungen an die Zeit "vor dem Kriege" und setzt sich fort in recht kryptischen Beschreibungen von Landschaftswahrnehmung, die durchsetzt sind mit schwer interpretierbaren Andeutungen sehr persönlicher Erinnerungen. Über den Gegenstand "Landschaft" heißt es dort abschließend,

[...] wem gehört sie? Die Landschaft
setzt Landschaften fort, die sichtbaren bis
zu den unsichtbaren, die auf uns warten.

Eine vorläufige Topographie.
Du kannst sie verwischen. Du kannst sie
verändern, bis eine Serie entsteht, bis wir erreichen
die Ufer der Wiederholung

Eine letzte Antwort gibt dieses Gedicht nicht, es spricht von "sichtbaren" und "unsichtbaren" Landschaften, das kann heißen: von gegenwärtigen und vergangenen, vielleicht zukünftigen; das kann auch heißen: von inneren und äußeren. Ein Stichwort allerdings leitet weiter: das der "Topographie". - In einer frühen

55 Dafür spricht auch, daß Becker in einem später publizierten Gedicht die ostdeutschen Landschaften - immerhin eine Gegend seiner Kindheit, die er vierzig Jahre nicht gesehen hatte und die hoch besetzt sein muß - als "wiedergefundene" bezeichnete, nicht etwa als "wiedergewonnene" o.ä. (Vgl. "Winter, helle Fenster" (Erstdruck 1992), in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 42.) Daraus spricht, daß er die Wiedervereinigung eher für eine unvorhersehbare Überraschung als etwa eine erwartbare Entwicklung hielt.

56 *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 82 f.

Würdigung Helmut Heißenbüttels hat Becker den Titel von dessen Buch "Topographien" (1956) einmal wie folgt kommentiert: "Topographie heißt zu deutsch: Orts- beziehungsweise Lagebeschreibung".⁵⁷ Bei Heißenbüttels Gedichten handele es sich dabei aber nicht um Landschaftsskizzen, sondern um "Versuche, innere und äußere Schauplätze erst beschreibbar zu machen". In diesem Kommentar liegt etwas, das auch für die Literatur Beckers selbst gezeigt werden sollte: die Verbindung "innerer und äußerer" Schauplätze. Hier zeigt sich die Untrennbarkeit des Subjekts von seiner Umgebungswahrnehmung, anders gesagt: die Konstitution des Ichs durch seine Erfahrung. In dieser Untrennbarkeit liegt begründet, daß eine Beschreibung eines "äußeren" Schauplatzes (z.B. eben einer Landschaft) immer auch eine Beziehung zum "inneren" (also zum Subjekt) hat. So gesehen ist Topographie immer auch eine "Topographie des Ich", und ist die Thematisierung von Landschaft bei Becker ein Epiphänomen des Authentischen.

57 J.B.: "Helmut Heißenbüttel" (1963), S. 145 f.

EXPERIMENTE MIT MEDIEN

Um 1970 herum (also etwa parallel zu *Umgebungen*) erschienen einige Werke Beckers, die hier als seine "Experimente mit Medien" bezeichnet werden. Für ein Photobuch und einen Fernsehfilm mag die Bezeichnung Medien-Experimente unmittelbar einleuchten; bezüglich der Hörspiele bedarf sie einer Erläuterung, denn das Hörspiel kann natürlich auch als literarische Gattung im engeren Sinne verstanden werden. Die Rubrizierung in dieser Abteilung kann begründet werden durch die Zugehörigkeit der Hörwerke Beckers zum "Neuen Hörspiel", das sich bewußt vom 'literarischen' Hörspiel absetzte. Ein anderes Argument ist die implizite und explizite *Medien*-Thematisierung, wie sie am Hörspiel *Bilder* gezeigt wird. - Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Textformen der "experimentellen Prosa" und den Hörspielen (genau genommen: ihren gedruckten Textvorlagen) ist allerdings augenfällig.¹ Als "Texte" genommen, müßte man der Charakterisierung aus dem Kapitel "Experimentelle Prosa" kaum etwas hinzufügen. Es soll hier aber auch versucht werden, ihre (durchaus unterschiedlichen) Realisierungen als *Hörspiele* darzustellen.

Drei Hörspiele: "Bilder", "Häuser", "Hausfreunde"

Das "Neue Hörspiel"

Die dominierende Hörspielästhetik der fünfziger und sechziger Jahre in Westdeutschland favorisierte das "lyrische Sprachwerk", "bei dem alle Sichtbarkeit irrelevant" wurde.² Diese Art von Hörbildern baute auf Illusionierung, auf "Einfühlung und Identifika-

-
- 1 Vgl. Beckers rückblickende Äußerung 1993 im Gespräch mit Frank Olbert: "Da hatte ich eben das Glück, daß ich jene Stücke so schreiben konnte wie ich eben auch meine Prosa schrieb [...]" (F.O.: *Der Landschaftsmaler im Radio*, S. 5.)
 - 2 So H. Schwitzke, führender Vertreter der "Hamburger Dramaturgie" (des Hörspiels). Zit. nach R. Döhl: *Das Neue Hörspiel*, S. 70.

tion".³ In diesem Hörspiel der 'inneren Bühne' gab es "genau genommen [...] immer nur einen einzigen Ort der Handlung: das Gewissen des Erlebenden".⁴ Damit wurde das Hörspiel zu einer 'hohen' literarischen Form - und wurde auch kritisiert. Schon zu Beginn der sechziger Jahre wurde vereinzelt vor der "Gefahr" gewarnt, "diese Innenwelt zu einer Welt der Innerlichkeit emporzustilisieren".⁵

Gegen das sich als Sprachkunstwerk verstehende Hörspiel richtete sich seit Mitte der sechziger Jahre eine um den Kölner Dramaturgen Klaus Schöning (WDR) sich gruppierende Bewegung des später so genannten "Neuen Hörspiels" (die Nähe dieses Labels zum französischen *nouveau roman* mag nicht unerwünscht gewesen sein). Hier fanden sich 'konkrete' Poeten, junge Autoren, die im weitesten Sinne der experimentellen Literatur zuzurechnen waren, aber auch avantgardistische Komponisten zusammen.⁶ Eine durchaus disparate Gruppe; "die Weite des Spektrums läßt sich kaum auf einen Nenner bringen. Der am ehesten spezifische scheint noch der des 'akustischen Spiels' zu sein."⁷ Im "Neuen Hörspiel" wurde Sprache mit Musik und zum Teil reportagehaftem Originalton collagiert; die Hörspiele dieser Richtung zielten auf eine Präsentation der Vielfältigkeit akustischer (nicht nur sprachlicher) Phänomene. Auch für diesen Bereich akustischer Kunst vertrat Helmut Heißenbüttel seine Theorie der Zitatmontage, wenn er vorschlug, das Hörspiel als Ort der montierenden Präsentation akustischen 'Materials' zu nutzen - und eben nicht mehr als Bühne eines fiktionalen Figurenspiels.⁸ Die Absichten der 'Neuen' faßte Dieter Wellershoff so zusammen: Gegen die vom 'literarischen' Hörspiel nahegelegte Einfühlung und Innerlichkeit stünden "im kritisch davon abgesetzten Selbstverständnis des neuen Hörspiels [...] Begriffe wie: Distanz, Destruktion, rhythmisch strukturiertes Spiel mit Versatzstücken, serielle Komposition, aperspektivi-

3 Vgl. B. Lermen: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S. 13.

4 H. Schwitzke: "Ortsbestimmung des Hörspiels" (1966), S. 95.

5 H. Paeschke: "Hörspiel-Gedanken", S. 1211.

6 Etwa Ernst Jandl, Franz Mon, Max Bense; Peter O. Chotjewitz, Ferdinand Kriwet, Wolf Wondratschek; Maurizio Kagel, John Cage.

7 H. Ohde: "Das Hörspiel. Akustische Kunst in der Nische", S. 596 f.

8 Vgl. H. Heißenbüttel: "Horoskop des Hörspiels" (1968).

sche Anordnung."⁹ - Wobei hier die Schwierigkeit einer abgerundeten Charakterisierung des "Neuen Hörspiels" schon durch diese Aufreihung von Attributen deutlich wird: sie drücken eher Heterogenität und Differenz aus als eine Einheitlichkeit des Stils.¹⁰

Kompositionen

Die Druckfassungen¹¹ der Hörspiele *Bilder*, *Häuser* und *Hausfreunde* weisen überhaupt keine Regieanweisungen, etwa zu Szenen, Hintergrundgeräuschen oder Emphase, auf. Auch werden keine handelnden oder sprechenden Personen durch Rollenzuweisungen identifiziert. Der Text präsentiert sich als Aneinanderreihung zu sprechender Sätze, die durch Spiegelstriche am Absatzbeginn markiert werden. Diese Sätze bzw. Absätze sind unterschiedlich lang. Gelegentlich werden Gruppen von (Ab-)Sätzen durch Leerzeilen voneinander getrennt und somit als zusammengehörig markiert.¹² Aneinanderreihungen von kürzeren Sätzen lassen sich als Dialoge verstehen, an denen verschiedene Personen beteiligt sind. Längere Passagen haben eher monologischen Charakter, in denen sich ein Ich ausspricht. Solche Rollenzuschreibungen können wegen des Fehlens von im Drama üblichen metasprachlichen Regieanweisungen allein auf inhaltlichem Verständnis bzw. Vermutungen basieren. Ein erster Befund ist also, daß der Text dieser Hörspiele sich *als Text* präsentiert und nicht als zu realisierende Anweisung zu etwas anderem. Dabei findet - wie in der experimentellen Prosa - die Konstitution des *eigentlichen* Textes erst im Leseprozeß selbst statt. "Illusionshörspiele" sind *Bilder*, *Häuser* und *Hausfreunde* somit nicht. Hier trifft zu, was Bazon Brock gleichzeitig für das 'Neue Hörspiel' formuliert hat: der Hörer werde vom Rezipienten zum "Produzenten".¹³

9 D. Wellershoff: "Ein neues Konzept für das Hörspiel" (1970).

10 Zum "Neuen Hörspiel" vgl. auch die beiden Sammelbände von K. Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche* (1970) und *Spuren des neuen Hörspiels* (1982) sowie umfassend die Studie R. Döhls: *Das Neue Hörspiel* (1988); als erste Übersicht F. Olbert: "Akustische Kunst. Das Studio des Klaus Schöning" (1993).

11 J.B.: *Bilder Häuser Hausfreunde. Drei Hörspiele* (1969).

12 Die Ausnahme macht hier der kürzeste Text *Hausfreunde*.

13 Vgl. B. Brock: "Auf dem Wege zu einer Grammatik akustischer Umweltwahrnehmung" (1969), S. 219.

Wer spricht?

Im Nachwort zu einer späteren separaten Veröffentlichung von *Häuser* äußert sich Becker zur Schreibweise der Hörspiele.¹⁴ Allerdings spricht er hier nicht als Autor, sondern in Form eines Dialogs der an der Produktion beteiligten Sprecher. Diese fragen sich irritiert, wie nun eigentlich die Rollenzuweisung in ihrem Hörspiel sei:

- : Wer hat denn nun was gesagt?
- : Fragen wir mal anders: wer ist denn eigentlich wer?
- : Das weiß man nie so genau.
- : Dann fragen wir mal den Autor, denn der Autor müsste wissen, wer hier wer ist und wer hier was gesagt hat.
- : Der Autor weiß gar nichts.
- : Aber er hat uns doch erfunden.
- : Was heißt hier erfunden? [...]

"Der Autor" bestreitet also, die einzelnen Figuren 'erfunden' zu haben. Er selbst sage gar nichts, er "läßt immer nur sagen": "Kein Wort ist erfunden, alles Zitate, der hört nur herum, der notiert bloß mit. Der Autor versteht sich als 'Medium', das seine subjektiven - aber durch seine Zeitgenossenschaft auch *typischen* - Erfahrungen notiert. "Wenn Du [im alltäglichen Leben] richtig hinhörst, ist alles schon ein Hörspiel", schreibt Becker in diesem Nachwort. Auch hier wieder zeigt sich der programmatische Verzicht auf Fiktion, den er in *Felder* so formuliert hatte: "ich bewege mich zwischen den Leuten als lebte ich mit ihnen; aber ich lese und höre sie nur ab und trage sie ins Wörterbuch ein".¹⁵ - Diese verschiedenen 'authentischen' Typen des Redens kann man (wie es in den Realisierungen der Hörspiele dann auch geschehen ist) verschiedenen Sprechern zuordnen.

Als *Lesestücke*, die diese Hörspiele jedoch auch sind, kann man sie aber darüberhinaus als in anderer Weise 'mehrstimmig' auffassen. Die verschiedenen Sprecher der Hörspiele lassen sich als die 'vielen Stimmen' im Bewußtsein ihres (*einen*) Autors verstehen. Es wäre dann das 'Dividuum' (M. Walser), das hier spricht, dessen verschiedene Meinungen, Standpunkte und Reden ein multiperspektivisches Abbild der Welt ergeben¹⁶ - selbst die auf einen ersten Blick eindeutig als Gespräche zwischen verschiedenen

14 *Häuser. Hörspiel. Mit einem Nachwort des Autors* (Reclam 1972). Aus dem Nachwort dort S. 45-50 die folgenden Zitate.

15 *Felder*, F 99 (S. 141).

16 Vgl. dazu *Felder*, F 100 (S. 146): "ich habe mich aufgelöst in Stimmen [...]".

Personen differenzierbaren Dialoge etwa in *Bilder* kann man als lautes 'dialogisches Denken' verstehen. In beiderlei Hinsicht - als 'zur-Sprache-kommen-Lassen' fremder Rede in Zitaten und als Auffächerung der Bewußtseins Ebenen eines 'exemplarischen Ich' - sind die Hörspiele der Prosa Beckers sehr nahe.

Themen

Die Hörspiele haben Themen, aber keine Handlung. *Geschichten* werden nicht erzählt, nur kurze Episoden. - Die Themen können anhand der Titel benannt werden. *Häuser* widmet sich sozusagen dem "Wortfeld Haus": *Hausordnung, Hausdurchsuchung, Haustiere, Fertighaus, Zimmer, Nachbarn, Hausfriedensbruch, Hausarbeit, Häuserkampf* usw. Aus Sätzen und Episoden, in denen diese Begriffe vorkommen, entsteht ein semantisches Mosaik dessen, was mit dem elementaren Alltagsgegenstand "Haus" zu tun hat. Oder zu tun haben kann: die Assoziationen sind frei. In dem inhaltlich verwandten Stück *Hausfreunde* stehen eher die (persönlichen) Geschichten verschiedener Hausbewohner und ihr Verhältnis untereinander im Vordergrund: da ist die Rede von den Häusern, in denen man früher wohnte, von Häusern, die nicht mehr stehen, aber auch davon, daß der Hausherr gegenüber dem Hausfreund gewisse Privilegien habe. Doch bekommt der Text, insbesondere, wenn man kürzere Passagen isoliert, in seiner Unbestimmtheit und Nicht-Nachvollziehbarkeit gelegentlich einen etwas surrealistischen oder auch blödelnden Charakter:

- Du bist das Haus der sieben Sünden.
- Das wollte ich immer sein.
- Ich habe einmal darin gewohnt.
- Und was bist du jetzt?
- Das Haus auf dem Hügel des Herzens.
- Möchtest Du das auch sein?
- Wenn's Rendite abwirft. [...] ¹⁷

Das Thema von *Bilder* sind tatsächlich Bilder, also die Interpretationsfähigkeit und -bedürftigkeit indirekter (medialer) visueller Wahrnehmung, die allerdings hier im Hörspiel nur sprachlich vermittelt wird.

Charakteristisch für alle drei Hörspiele ist die Vielstimmigkeit eigener und fremder Rede, in der ohne eine eigentliche Handlung assoziativ verschiedene Positionen zeitgenössischen Lebens präsentiert bzw. reproduziert werden: Als anonym bleibende

17 *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 100.

Stimmen einer 'redenden Umgebung' des Autors. Damit bekommt auch hier wieder die Sprache *als Sprache* eine prominente Rolle; sie wird in ihrer Sprichworthaftigkeit und Floskelhaftigkeit vorgeführt.

Medienbewußtsein

Ein besonderes Beispiel der zu regelrechtem Medienbewußtsein erweiterten Sprachkritik bietet das Hörspiel *Bilder*. Thema der einzelnen Unterhaltungen und kurzen Statements dieses Stückes sind 'Bilder': Abbildungen aus Zeitschriften und Prospekten, private Urlaubsphotos, historische Abbildungen und andere. Nicht immer, aber sehr oft sind die Dialoge *Interpretationen* der Bilder, die dem Hörer (oder Leser) des Hörspiels natürlich nicht vor Augen sind.

- Der da kniet, der mit den Schlitzaugen, was ist denn mit dem?
- Mit dem ist nichts, aber der daneben liegt, der ist umgelegt worden, und jetzt ist er schon ein paar Monate tot.¹⁸

Die Frage des ersten Sprechers bezieht sich kaum auf eine unmittelbare sinnliche Wahrnehmung, sondern fragt wohl nach dem richtigen Verständnis einer Photographie. Durch die Antwort des zweiten Redners wird das Ereignis auch in der Zeit näher beschrieben, allerdings nur relativ: 'vor ein paar Monaten' sei das Abgebildete geschehen. Mehr erfährt der Leser bzw. Hörer allerdings nicht. Handelt es sich um ein Photo aus dem Vietnamkrieg? Oder sind die "Schlitzaugen" nicht Hinweis auf einen Asiaten, sondern erscheinen die Augen des Photographierten nur auf der Abbildung als solche? Dies bleibt offen.

Diese kleine Szene ist typisch für *Bilder*. Es werden optische Eindrücke von meist unbewegten Abbildungen geschildert, es wird gefragt, was das denn sei und was es damit auf sich habe. Eine wiederkehrende Pointe ist dabei, daß Photos mehrdeutig sind, daß sie der Interpretation bedürfen, um 'richtig' verstanden zu werden. So zum Beispiel hier:

- Die Sonne, riesig, rot, rund, da steht sie und geht unter.
- Weißt Du ja gar nicht.
- Ach so, ja, vielleicht geht sie auf. Also, die Sonne, riesig, rot, rund, da steht sie und geht auf.
- Warum hat denn der schöne Herrmann so ein rotes Ge-

18 *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 24.

sicht? War der da schon wieder voll?

- Nein, das war doch, nachdem er halb verbrannt war.¹⁹

Hier lassen sich zwei Stimmen zwar nicht identifizieren, aber doch differenzieren. Die eine beschreibt das Bild und interpretiert es als Sonnenuntergang, die andere weist ihn auf seinen möglichen Irrtum hin, woraufhin die erste ihre Bildbeschreibung wörtlich wiederholt und nur die Schlußfolgerung modifiziert. Durch die stereotype Wiederholung der pauschalen Attribute "riesig, rot, rund" werden das Klischeehafte des beschriebenen Bildes und damit das Klischee vom romantischen Sonnenauf- bzw. -untergangsbild überhaupt betont.

Der tatsächliche Sachverhalt bleibt jedoch unaufgeklärt (die zweite Stimme weist ja nicht auf einen sicheren Irrtum, sondern auf die Möglichkeit eines Mißverständnisses hin), wodurch hervor-gehoben wird, daß es in diesem Dialog nicht um das Abgebildete, sondern um den Vorgang des Verstehens geht: Bilder bedürfen der Interpretation, sie sprechen nicht für sich. Der zweite Teil dieses Dialoges betont denn auch die Wichtigkeit von Hintergrundinformationen, in diesem Fall: Erinnerungen, für das richtige Verständnis einer Photographie. Die Annahme der einen Stimme, der "schöne Herrmann" sei zum Zeitpunkt der Aufnahme betrunken gewesen, stützt sich offensichtlich auf Erfahrung ("war er da wieder...?"). Die zweite korrigiert, indem sie eine *Erinnerung* wachruft: "Nein, das war doch...". Zum richtigen Verständnis selbst einer alltäglichen (Urlaubs-?) Aufnahme gehört also das Wissen um ihre Entstehung.

Wie der Dialog zwischen einem jüngeren und einem älteren Bildbetrachter liest sich der folgende:

- Und wie heißt diese Stadt?
- Weißt Du das denn nicht?
- Ich kenne die Stadt doch nicht.
- Das ist genau die Stadt, in der Du lebst.
- Aber die ist doch völlig kaputt.
- Die war auch mal völlig kaputt.²⁰

Anhand einer Bildbetrachtung wird hier der Wert der persönlichen historischen Erinnerung aufgezeigt. Der jüngere Betrachter kann sich nicht vorstellen, daß die ihm bekannte Stadt einmal so ausgesehen haben mag, für den älteren gehört diese Ansicht zu seinem Erfahrungsschatz.

19 *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 26 f.

20 *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 27.

Die Bilder in *Bilder* sind meist Standphotos. Allerdings zitiert Becker auch einen Film, nämlich Andy Warhols *Empire* (1964), der mehrere Stunden lang in starrer Einstellung das Empire State Building in New York im Verlaufe eines Tages zeigt - nichts tut sich in diesem Film als die Veränderung von Beleuchtung und Bewölkung.²¹ Zwischen die 'normalen' Bildbeschreibungen in *Bilder* sind viermal kurze Ausrufe montiert: "Das ist ja, das ist ja das Empire State Building", "Das ist ja immer noch das Empire State Building"²². Der Film von Warhol, so interpretiert Peter W. Jansen die Bedeutung des Filmzitats im Hörspiel, "demonstriert, daß Wirkliches durch das Abbild von Wirklichem nicht einzuholen ist".²³

Am Ende von *Bilder* steht ein langer Dialog 'metapoetologischer' Analyse:

- Jetzt wissen wir auch alles.
- Ja, jetzt wissen wir alles.
- Wieso wissen wir jetzt alles?
- Weil wir über alles geredet haben.
- Und worüber haben wir geredet?
- Über alles, was wir gesehen haben.
- Was haben wir denn gesehen?
- Wir haben Bilder gesehen.
- Ja, wir haben Bilder gesehen und sonst nichts.
- Das genügt nicht.
- Doch, das genügt.²⁴

Auffällig ist der Primat der Sprache. Die Beteiligten wissen "alles", weil sie "über alles geredet" haben. Das behauptet jedenfalls die eine Stimme. Die andere scheint da skeptisch zu sein; ihr genügt das nicht. "Bilder [...] und sonst nichts" - was sagen sie über die Realität aus?

21 Vgl. dazu G. Battock: "Vier Filme von Andy Warhol", (in: *ACID, Neue amerikanische Szene*, 1969), v.a. S. 294-297 und D. Wellershoff: *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, S. 23.

22 *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 10 u. 39; vgl. S. 19 u. 28. - Dieser Nachweis einer vierfachen Zitation des Filmes ist (das fällt nicht auf den ersten Blick ins Auge) ein echter Fortschritt, denn bisher geht die Forschung nur von einer dreifachen aus. P.W. Jansen, "Dann und wann das Empire State Building", spricht von einer "dreifachen Anrufung" (S. 89); darauf stützt sich vermutlich J. Zetzsche, wenn er vom "dreifachen Zitat des *Empire State Building*" spricht (J.Z.: *Die Erfindung photographischer Bilder*, S. 303).

23 P.W. Jansen: "Dann und wann das Empire State Building", S. 89.

24 *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 44.

In diesem Schlußabschnitt des Hörspiels wird - in dialogischer Form - eine kleine Medientheorie der Bildbetrachtung ange-rissen. "Wenn man keine Bilder hat, sieht man gar nichts", be-hauptet der eine, "Doch, man sieht auch was ohne Bilder"²⁵ ent-gegnet der andere Sprecher. Der Tenor des Hörspiels weist eher in die Richtung des einen: ohne Bilder sieht man gar nichts. Bilder sind in *Bilder* Ersatz der Realität. "Die Bilder nämlich verdecken alles", heißt es - die Wahrnehmung der Wirklichkeit findet in unserer Welt zum großen Teil indirekt, über Medien, hier: Photographie, statt. Es gibt, behauptet eine der Stimmen, "Ge-genden, die man nur von Bildern kennt", womit sie ein Beispiel vom Anfang des Hörspiels wiederaufnimmt. Damit weist sie auf einen wesentlichen Zug unseres medial geprägten Weltverhältnisses hin. Doch diese Bilder bedürfen der Interpretation. Der bekannte Werbeslogan der Photoindustrie, ein Bild sage mehr als tausend Worte, wird hier eindrücklich dementiert. Vielmehr sind Bilder Auslöser für sprachliche Reflexionen, derer sie bedürfen. Der Primat des Sprachlichen wird auch durch die paradoxe Grundsi-tuation eines *Hörspiels* zu diesem Thema betont: Becker macht das Visuelle zum Thema einer Darstellung im auditiven Medium. Das Hörspiel kann vieles - es kann jedoch auf keinen Fall die Bilder, um die es hier geht, 'transportieren'. Jedenfalls nicht auf der materiellen, *anschaulichen* Ebene - allerdings schon als 'Bilder im Kopf', als Vorstellungen, die sich im Bewußtsein des Hörers beziehungsweise Lesers entwickeln. Doch transportiert das Medium hier weniger bestimmte Bilder vom Autor zum Rezipienten, als daß es Bilder, die dieser bereits im Kopf hat, abrufen; die Bilder, um die es hier geht, entstehen individuell im Bewußtsein der Hörer und Leser - sei es der kitschige Sonnenuntergang oder das Bild der zerstörten Stadt Köln nach dem zweiten Weltkrieg.

Realisierungen

Die in ihrer Textform sehr ähnlichen Hörspiele *Bilder*, *Häuser* und *Hausfreunde* sind 1969 von drei Regisseuren recht verschieden realisiert worden.²⁶ Wie die gedruckten Fassungen wiesen die Funkmanuskripte keine Regieanweisungen etc. auf;²⁷ der Autor

25 *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 45. - Die folgenden beiden Zitate dort S. 46, zum zweiten vgl. S. 7.

26 Zu den genauen Produktionsdaten vgl. die Bibliographie.

27 Mitteilung Beckers an den Verfasser.

verstand die Regisseure als gleichberechtigte Ko-Autoren.²⁸ In ihrer Verschiedenartigkeit lassen sich die drei Inszenierungen als exemplarische 'Lektüren' der Texte durch die Regisseure verstehen; dabei zeigen alle drei typische Merkmale des "Neuen Hörspiels".

Hans Bernd Müller verzichtet in seiner Inszenierung von *Bilder* völlig auf illusionierende Geräuschuntermalung oder begleitende Musik; man hört nur gesprochene Rede. Die im Manuskript anonymen Redepassagen sind auf acht Sprecher verteilt, wobei der Textkorpus nur minimal durch Streichungen oder Umstellungen verändert wurde. Die ruhige, texttreue Inszenierung wird nur durch ein einziges "Kunstmittel" durchbrochen: in die 52 Minuten dauernde Aufführung werden neunmal kurze Wiederholungen eingeschoben, in denen die Sprecher einzelne Sätze oder Bruchstücke wiederholen.²⁹ Diese Wiederholungen bestehen dabei immer aus zwei Teilen: zunächst sprechen die Schauspieler durcheinander, dann bildet sich ein Chor oder (seltener) tritt eine einzelne Stimme in den Vordergrund. Die derart hervorgehobenen Aussagen sind nun keine besonders bemerkenswerten Schlüsselsätze einer (eben nicht vorhandenen) Handlung, sondern meist Redewendungen oder Floskeln.³⁰ Dadurch wird mehrerlei erreicht: einmal machen die Wiederholungen auf die Vielstimmigkeit der redenden Individuen aufmerksam, zum anderen wird das Floskelhafte des Gesagten betont. Und drittens entsteht durch den sich aus einem Stimmengewirr heraus bildenden *chorus mysticus* ein unbestimmter Eindruck von Gewalt; der Chor ist rhythmischer und deutlicher als das Chaos zuvor. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die bedrohliche Unbestimmtheit dessen, was da skandiert wird, etwa: "Schieß' doch!".

Von einer solchen Sparsamkeit dramatischer Mittel kann bei *Häuser* keine Rede sein, Raoul Wolfgang Schnell bietet in seiner Inszenierung eine Vielfalt an Musik- und Geräuschelementen auf. Doch gerät auch dieses Stück nicht zum illusionierenden Hörbild.

28 Vgl. J.B./K. Schöning: "Gespräch", S. 29; auch: F. Olbert: *Der Landschaftsmaler im Radio*, MS S. 6.

29 Die neun Wiederholungseinschübe sind gleichmäßig über die Gesamtdauer (52 Min.) verteilt und kurz: sie dauern zwischen 12 und 35 Sekunden, im Schnitt 27 Sekunden.

30 Etwa: "Da muß man unbedingt was tun!"; "Zählt denn keiner?"; "So schlimm war es ja gar nicht"; "Viel ist da nicht übrig-geblieben".

Die den Text illustrierenden Geräuschelemente sind oft derart plumpen Charakters, daß sie als Illustrationen und damit als *Kulisse* erkennbar werden.³¹ Musik wird als erkennbare *Konserve* eingespielt, eine Tonbandaufzeichnung zu schnell wiedergegeben, Handelsvertreter fordern die Hörer [!] auf, sie zum Hausbesuch zu empfangen: lauter Durchbrechungen einer üblichen Hörsituation, die etwas wie Fiktion kaum aufkommen lassen. Auch in *Häuser* wird die Sprichworthaftigkeit und Beliebigkeit der Rede betont, indem Text von verschiedenen Sprechern gleichzeitig bis zur Unverständlichkeit vorgetragen wird.³² Dabei geht Schnell mit seiner Vorlage freier um als Müller, wenn er z.B. in der Vorlage aufeinanderfolgende Passagen parallel sprechen läßt und so einen Text zum Hintergrund des anderen macht.³³ Eine im semantischen Kontext der *Häuser* sehr hübsche Textcollage entsteht an einer Stelle, in der zunächst (textgetreu) eine Fahrstuhlfahrt "besprochen" wird: "Erster Stock. Zweiter Stock. Dritter Stock [...]" usw. bis "Zwölfter Stock" und wieder in numerischer Reihenfolge hinab bis in den ersten Stock.³⁴ Der folgende Dialog über Anonymität in Mehrparteien-Wohnhäusern wird mit der leisen Wiederholung der "Aufzugfahrt" unterlegt, wobei der Gegenstand der Unterhaltung durch den akustischen Hintergrund eine 'greifbare' Qualität bekommt.³⁵ Solche Parallelität von Einzeltexten macht aus der Textvorlage tatsächlich etwas *Neues*;

31 Etwa die Erwähnung des pünktlichen abendlichen Arbeitsschlusses im Bericht von einer Fertighausaufstellung, die mit einer Pausenglocke unterlegt wird. Oder, im selben Zusammenhang, das Zitat von Schweiß-Geräuschen zur 'Illustration' *verschiedener Arbeitsschritte*. - Ein anderes Beispiel ist die Untermalung des Wortes "Flugverbindungen" (sc. Verkehrsverbindungen, vgl. *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 64) mit Düsenjägerlärm.

32 Etwa die Passage *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 76-80.

33 Vgl. *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 79-81. Der Brief (?) eines, der seine Familie zuhause zurückgelassen hat, wird unterlegt zuerst mit einer Sammlung von Sprichwörtern, in denen die Metapher "Haus" vorkommt und dann mit einem eher sachlich gehaltenen Vortrag über Details des Häuserbauens und der Haustechnik.

34 Vgl. *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 52.

35 Zum Motivkomplex *Fahrsstuhl-Hochhaus-Anonymität* vgl. die Anmerkung zur Interpretation des Gedichts "Eine der vielen Geräusch-Erzählungen" (in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*) im Kapitel *Alltagslyrik, Neue Subjektivität?*, zum Gedicht "Lift" (ebd.) den Exkurs über *Fenster und Türen*.

sie erinnert an Beckers Versuche, in der experimentellen Prosa die Linearität des Mediums Schrift zu durchbrechen.

Schnell betont in seiner Inszenierung die Schwierigkeit, eine Textpassage einem bestimmten Subjekt zuzuordnen, wenn er *eine* (durch semantische Kohärenz als die Rede *eines* Individuums erkennbare) Rede von verschiedenen Sprechern vortragen läßt; in einem extremen Fall wird ein Monolog durch verschiedene (beidgeschlechtliche) Sprecher abwechselnd solo und in verschiedenen besetzten Duetten vorgetragen.³⁶

Hausfreunde in der Regie von Klaus Schöning setzt stärker noch als die Inszenierung von *Häuser* auf die Thematisierung technischer Umstände der Rundfunksituation. Hier werden regelmäßig Effekte wie Echo, Verzerrung und Hall eingesetzt. Musik wird nur in kürzesten Zitaten geboten, sie bricht immer nach wenigen Takten abrupt ab, deutet sozusagen nur an: "Hier könnte jetzt Musik eingespielt werden". Schöning läßt seine acht Sprecher manchmal betont abgehackt - mit langen Pausen zwischen einzelnen Worten oder Wortgruppen - sprechen, was eine Künstlichkeit des Vortrages suggeriert. Eine spielerische Selbstthematisierung der Produktionssituation findet statt, wenn sich nach einer lustvoll inszenierten erotischen Szene (an deren Ende die Sprecherin und ihr Partner in lautes Lachen ausbrechen) eine "Regie"-Stimme fordert: "Bitte nicht so eindeutig!", woraufhin die Szene gemessener wiederholt wird.³⁷ Diese Einführung einer Metaebene wird wiederum ironisch gebrochen an einer anderen Stelle, wo die Regie sich meldet: "Ja, bitte können wir die letzten Sätze nochmal machen?", die Sprecher aber ungerührt im Text fortfahren.

-

Alle drei Inszenierungen der Hörspiele betonen (unter verschiedener Schwerpunktsetzung) zwei Themen: die Vielstimmigkeit der Rede und die Schwierigkeit ihrer Zuordnung zu erkennbaren Individuen. Die Stimmen bleiben anonym. So lassen sich die Realisierungen der Hörspiele (wie auch schon ihre Textfassungen)

36 Vgl. *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 83 f. - Der gut einminütige Text wird zuerst von einer weiblichen Solostimme, dann von ihr und einer zweiten, dann von dieser allein, dann von der zweiten und einer parallelen männlichen Stimme etc. vorgetragen - insgesamt 15 Sequenzen in den Variationen W_1 , W_2 , M , W_1+M , W_2+M und W_1+W_2 .

37 Vgl. *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 101. ("Ich habe ehrlich versucht [...] bis "Da wo das Schlafzimmer liegt.")

interpretieren als Thematisierungen der Vielschichtigkeit des Bewußtseins, wobei letztendlich unentscheidbar bleibt, ob es sich um ein "(multiples) individuelles" oder ein "kollektives" Bewußtsein handelt.

Ein Photobuch: "Eine Zeit ohne Wörter"

Aufbau

Welches Medium verfügbar ist, sei "entscheidend für die Vermittlung des Gegenstandes", heißt es in *Umgebungen*.³⁸ Das Hörspiel *Bilder* thematisiert Möglichkeiten und Grenzen einer optischen Weltaneignung. Nun legt Becker selbst ein Photobuch vor.³⁹ Es erschien unter dem Titel *Eine Zeit ohne Wörter* 1971 und versammelt etwa 280 Schwarz/Weiß-Photographien, die in 38 'Kapitel' geordnet sind.⁴⁰ Diese Kapitel werden in einem Inhaltsverzeichnis aufgelistet und tragen oft lakonische Titel. Nur drei Bilder stehen allein, bilden ein eigenes Kapitel; in der Regel handelt es sich um Bildfolgen, die zwischen zwei und zweiunddreißig Bilder umfassen.⁴¹

Aus den Titeln geht zum Teil hervor, daß es sich um Motive in der Nähe von Köln und in West-Berlin handelt. Beispiele für die erste Gruppe sind: "Kölner Bucht" bzw. "Kölner Bucht mit Kölner" und "Gegenstand in der Dellbrücker Landschaft",⁴² für die zweite Gruppe "Moabit", "Einst in Dreilinden", "Die Seen von West-Berlin" oder schlicht "Berlin".⁴³ Andere Titel beziehen sich auf literarische Produktionen Beckers. Ganz deutlich der Titel der ersten Bildfolge: "Der letzte Satz in den Umgebungen", schon weniger "Die Zeit nach der Zeit nach Harrimann"⁴⁴ oder

38 *Umgebungen*, S. 115.

39 Einen Überblick über photographisch-literarische Experimente der siebziger Jahre gibt G. Bechtold: *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit*.

40 J.B.: *Eine Zeit ohne Wörter* - Verwiesen wird unter Angabe der "Kapitel"- oder Abschnittsnummer.

41 Nur ein Bild enthalten Nr. 8: "Maier ist heute in Osten"; Nr. 11: "Ein Schornstein. Ein Backsteinhaus. Ein Schiff. Eine Wasserstraße" und Nr. 22: "Berlin"; die längsten sind Nr. 21: "Die Seen von West-Berlin" (32 Bilder) und Nr. 2: "Dreißig Minuten in der alten Umgebung" (30 Bilder).

42 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 33, 34, 38.

43 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 10, 15, 21, 22.

44 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 18; der Titel spielt an auf Beckers Theaterstück *Die Zeit nach Harrimann*. 29 Szenen für

"Erinnerungen ans Schreiben und Filmen"⁴⁵. Schließlich gibt es Titel, die sich nur bei genauerer Betrachtung als auf die literarischen Bücher Beckers bezogen erweisen: "Die näherkommende Katastrophe des Autobahnzubringerbaus" ist ein wörtliches Zitat aus den *Umgebungen*⁴⁶; "Die Suche nach den Motiven des Malers Erich Schuchardt" läßt sich sinngemäß im selben Buch nachweisen⁴⁷.

Der Band ist recht zirkulär komponiert. Er beginnt und endet mit Motiven aus der Kölner Gegend, die Berliner Bilder finden sich dazwischen; im siebzehnten der achtunddreißig Kapitel wird mit "Bielefeld" die geographische Mitte zwischen den beiden

Nora, Helen, Jenny und den stummen Diener Moltke, 1971 (nur als Bühnenmanuskript, vgl. Bibliographie). - Hier vom Photobuch abschweifend einige Stimmen zu dem Stück, das sonst in dieser Arbeit nicht behandelt wird. Aus den Berichten zur Uraufführung 1973: Jürgen Schmidt: "Nicht spielbar. J.B.s 'Zeit nach Harrimann' - Uraufführung in Münster" (*Stuttgarter Zeitung*) und Jochen Schmidt: "Von Wörtern überquellend" (*Frankfurter Allgemeine*): "Die Geburt eines neuen Dramatikers, mit dem in Zukunft zu rechnen wäre, fand in Münster nicht statt". Vgl. auch H. Vormweg: "Fast nur eine Parodie" (*Süddeutsche Zeitung*). - Von weiteren Inszenierungen gibt es keine Nachricht.

45 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 36; der Titel spielt auf Beckers Fernsehfilm *Schreiben und Filmen* an.

46 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 3; vgl. *Umgebungen*, S. 165: "[...] kleine leuchtende Marken markieren die näherkommende Katastrophe des Autobahnzubringerbaus" und ebd. S. 150: "ringsum [...] kommen Autobahnzubringer näher".

47 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 37; vgl. *Umgebungen*, S. 25. - Hier werden nur einzelne Parallelen zwischen der *Zeit ohne Wörter* und den früheren Büchern Beckers aufgezeigt. Einen Überblick über den engen Zusammenhang zwischen dem Photobuch und den literarischen Werken Beckers gibt die "Konkordanz zu den Wörtern in *Eine Zeit ohne Wörter*" im Anhang.

Städten etwa in der Mitte des Buches erwähnt.⁴⁸ Allerdings finden sich auch Motive bzw. Titel, die nicht lokalisierbar sind.⁴⁹

Was sind das nun für Bilder? Sie sind schwarz-weiß und oft nicht besonders scharf - wozu das nicht gerade zum Kunstdruck geeignete Papier des Suhrkamp-Taschenbuches beiträgt.

Beispiele (1): Kölner Bucht

Die Serien aus der Kölner Landschaft können als Parallele der Beschreibungen aus *Umgebungen* angesehen werden. So z.B. "Der letzte Satz in den Umgebungen":⁵⁰ fünf Bilder, die eine Landschaft zeigen. Offenbar Winter, der Himmel ist grau, die Wiesen sind schneebedeckt, es scheint sich um Weiden zu handeln, da ein Zaun zu sehen ist. Der Zaun läuft auf den winterlich kahlen Baum zu, der in einer ersten Aufnahme formatfüllend im Hochformat, auf drei weiteren Querformatbildern in seiner Umgebung zu sehen ist, die aus weiteren verstreut stehenden Bäumen besteht. Den Horizont bildet ein grauer Streifen, er mag ein Waldrand sein. Auf dem fünften Bild schließlich (auch im Querformat) ist der Baum nicht mehr zu identifizieren. Also eine Weidelandschaft. - "Der letzte Satz in den Umgebungen", den der Titel ja benennt, lautet:

Heute bin ich abgebogen auf die Mielenforster Wiesen, auf denen Erich Schuchardt Wiesenbilder gemalt hat, und bin dem Bruchbach nachgegangen unter den Bachweiden her und habe Bombentrichter voll Wasser entdeckt mit dreiunddreißig Kühen drumherum, die alle mir nachgeguckt haben, bis ich auf einen Hochstand geklettert bin und wieder heruntergeklettert und im Wald verschwunden bin.⁵¹

48 Diese Sequenz "In der Nacht zurück nach Berlin oder Erinnerungen an Bielefeld" (*Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 17) zeigt auf vier identischen Tafeln eine weiße Fläche in schwarzem Rahmen; eine graue Struktur am linken Bildrand kann man mit viel Phantasie als einen Vorhang vor einem dann zu 'erkennenden' Eisenbahnfenster deuten. Der Informationsgehalt der Bilder geht gegen Null; nur mit Hilfe des Titels kann man schließen, daß die "Erinnerungen an Bielefeld" wohl aus diesen nichtssagenden weißen Flächen bestehen. Mit solchem Minimum an Bedeutungsqualität korrespondieren diese 'blinden Bilder' mit dem zentralen Kapitel Nr. 6 in *Ränder*; wie dieses teilen sie mehr über die Unmöglichkeit des Sprechens (hier: des bildlichen Zeigens) mit, als tatsächlich etwas mitzuteilen (*zu zeigen*).

49 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 18 f., 24-26 und 30 f.

50 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 1.

51 *Umgebungen*, S. 168.

Kühe sind nicht zu sehen auf den Bildern, Bombenrichter auch nicht, wohl aber (auf dem ersten Photo deutlich, auf den anderen zu erahnen) der Hochstand. So erklärt sich vielleicht auch das fünfte Bild, auf dem der Baum nicht zu sehen ist: es ist vom Hochstand hinab aufgenommen; dafür spricht die veränderte Perspektive dieses Bildes (der Horizont liegt tiefer).

"Erich Schuchardt", von dem im zitierten letzten Satz der *Umgebungen* auch die Rede ist, ist titelgebend für die vorletzte Folge von Bildern in der *Zeit ohne Wörter*. "Die Suche nach den Motiven von Erich Schuchardt"⁵² ist eine Serie von sechs Bildern, in denen der Photograph zuerst einem Dorf, dann einem Bauernhof und schließlich einem Fachwerkhaus jeweils zwei Aufnahmen widmet. Diese Bildpaare unterscheiden sich jeweils leicht in Perspektive und Nähe zum Objekt, sie 'probieren verschiedene Ansichten aus'. Becker 'sucht' also nach den Motiven klassischer Landschaftsmalerei - was dabei herauskommt, sind Bilder, die nie eine unberührte Natur darstellen. Immer ist die Landschaft auf diesen Photographien eine instrumentalisierte; im besseren Falle als landwirtschaftlich genutzte, im schlechteren als die aufgerissene Landschaft einer Kiesgrube.

Als inhaltliche Fortsetzung der zivilisationskritischen Haltung Beckers in *Umgebungen* können auch die Serien "Die näherkommende Katastrophe des Autobahnzubringerbaus" und "Kölner Bucht"⁵³ gesehen werden. In der einen werden zersägte und gestapelte Baumstämme gezeigt; die andere besteht aus Photos von Schaufenstern, hinter denen Möbel ausgestellt werden. In den Glasflächen spiegeln sich ein großer leerer Parkplatz, Hochspannungsmasten, eine Fisch-Imbißbude, Tankstelle und Autowaschanlage; eine verbaute, kaputte Großstadtperipherie. - Ihre Fortsetzung findet diese Serie in der Bildfolge "Kölner Bucht mit Kölner";⁵⁴ hier finden sich auch Selbstportraits des Autors, der sich photographierend in den Schaufenstern spiegelt.⁵⁵

52 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 37.

53 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 3 u. 33.

54 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 34.

55 Das einzige andere 'Selbstportrait' zeigt ein kleines Photo auf dem Umschlag, mit dem der Autor seinen Schatten photographiert hat.

Beispiele (2): Berliner Bilder

Die Berliner Bilder zeichnen sich vor allem durch eines aus: die Seltenheit, mit der Menschen abgebildet sind. Was bei Landschaftsbildern aus dem westdeutschen Raum noch verständlich ist, ist bei den Bildern aus der Großstadt auffällig. Die Berliner Bilder zeigen oft Natur - sei es der Englische Garten, seien es "Die Seen von West-Berlin".

Diese Serie spielt mit dem dokumentarischen Charakter, der der Photographie eignet.⁵⁶ Der bestimmte Artikel *Die* im Titel suggeriert, daß es sich um sämtliche Seen der Halbstadt handele, insbesondere da im Untertitel dieses Kapitels 32 Seen Berlins namentlich aufgezählt werden. Dies ist aber nicht der Fall: Ein Blick auf den Stadtplan Berlins zeigt, daß zwar alle genannten Seen im damaligen Westberlin liegen, aber nicht alle Seen Westberlins aufgeführt sind.⁵⁷ Den 32 Namen im Untertitel folgen 32 Bilder, die meist spiegelnde Wasseroberflächen zeigen, kaum Umgebung, manchmal 'spezifische' Merkmale wie Schilfgras im Wasser. Um welche Gewässer es sich handelt, bleibt unüberprüfbar. Auch unterstellt, daß es sich bei den 32 Aufnahmen tatsächlich um Aufnahmen von ebensovielen Berliner Seen handelte, sagen sie nichts über "die Seen West-Berlins" aus. Jedenfalls nichts Dokumentarisches; wohl aber läßt sich nach der Lektüre der *Umgebungen* eine subjektive Aussage des Autors vermuten. Es mag sein, daß der Becker in den spiegelnden Wasseroberflächen "der Seen West-Berlins" eine gewisse Ruhe und Kontemplation fand, die ihm in der Großstadt mangelte. Die typischen Motive einer modernen Großstadt interessieren Becker scheinbar nicht, wie zum Beispiel das Bild mit dem schlichten Titel "Berlin" zeigt: zwei Bäume sind zu sehen, eine Gegenlichtaufnahme bei bedecktem Himmel; vielleicht keine Idylle, aber doch ein ruhiges Plätzchen. Jedenfalls nicht das, was einem spontan zum Thema 'Berlin' einfällt.⁵⁸

In der *Zeit ohne Wörter* findet sich keine einzige Aufnahme moderner Wohnbauten oder zeitgenössischer Berliner Straßenszene-

56 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 21. - Vgl. R. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 90 u. 92.

57 Es fehlen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): der Pechsee, der Barssee und der Pichelssee. Vgl. etwa den *patentgefalteten Stadtplan "Berlin"*, 441983, F7 und E9-10.

58 Allerdings handelt es sich bei den beiden Bäumen um die typischen Kiefern im 'märkischen Sand'.

rie;⁵⁹ Becker blendet modernes Leben weitestgehend aus, mit Sozialreportage haben diese Bilder nichts zu tun. - Ein Gegenbeispiel ist da etwa der seinerzeit ebenfalls photographierende Schriftsteller Peter Handke, der seine "Reise nach La Défense" in einer Photogeschichte dokumentiert hat.⁶⁰

Ist das Objektiv der Kamera bei den Seen immer streng nach unten gerichtet, nur an der Struktur der Wasseroberfläche interessiert, schaut es in den Serien "Nachmittage im neunzehnten Jahrhundert" und "Eine Art von Kaiserzeit" generell nach oben. Die Bilder zeigen Fassaden, verfallene und restaurierte. Becker ist offensichtlich bemüht, das identifizierbare Leben auf der Straße auszublenden, indem er die Kamera nach oben richtet. Nur an wenigen Details kann man die Bilder als in Beckers Gegenwart gemachte identifizieren: einmal ist ein Autoheck zu sehen, einmal ein modernes "P[arkplatz]"-Schild, zweimal elektrische Straßenbeleuchtung. - Hier haben die Photos eine dokumentarische Funktion: *noch* gibt es sie, die Relikte aus der Welt des 19. Jahrhunderts, wenn man sich nur bemüht, sie zu sehen - gleichzeitig aber auch eine illusionistische, denn sie dokumentieren Relikte. Die Bilder aus dem vergangenen Jahrhundert kommen nur zustande, indem der Photograph das Straßenleben ausblendet und sich auf Details konzentriert.

Zur photographischen Technik

Die Bilderfolgen in *Eine Zeit ohne Wörter* weisen einige Merkmale 'filmischer Sehweise' auf. Es gibt zum Beispiel den *Kamera-schwenk*. Die Serie "Oft schweift der Blick über den Englischen Garten"⁶¹ besteht aus neun einzelnen Aufnahmen, deren Blickrichtung jeweils ein wenig nach rechts versetzt ist. Dieses

59 Wohl gibt es eine Kölner Straßenszene: "Was kaufen wir? Ein Boot? Ein Zelt?" (*Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 29).

60 Siehe P. Handke: "Die Reise nach La Défense". - Hier handelt es sich um eine Photogeschichte aus s/w-Bildern mit erklärenden Bildzeilen. In einem der Bildgeschichte vorangestellten Aufsatz über *Die offenen Geheimnisse der Technokratie* beschreibt Handke seinen Besuch in der ihn schockierenden Pariser Vorstadt. Dort kommt er zu dem ironisch anmutenden Schluß: "La Défense müßte eigentlich Sperrzone sein - weil da die Geheimnisse der technokratischen Welt sich ganz unverschämt verraten. Ein Stacheldraht gehört ringsherum und die Schilder 'Fotografieren verboten'." (P.H.: *Als das Wünschen noch geholfen hat*, 1971, S. 31-54.)

61 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 5.

Panorama ist allerdings recht kunstlos gemacht; die Bilder überlappen sich deutlich und halten nicht den Horizont. Zu sehen sind nur (unscharfe) Bäume vor milchigem Himmel, die sich überall befinden könnten. Erst im letzten Bild wird der Blick als einer über den "Englischen Garten" im Berliner Tiergarten verifizierbar, wenn nämlich die Siegestsäule sichtbar wird. - Es scheint weniger die Absicht des Photographen gewesen zu sein, ein perfektes Panorama herzustellen, als vielmehr, das "Schweiften" des Blickes abzubilden, wie es im Titel angesprochen wird. Dies ist ja oft ein unsystematisches, suchendes.

Einige Serien lassen sich als *Kamerafahrt* beschreiben. Die Serie "Moabit"⁶² (sieben Bilder) zeigt Palettenstapel zuerst in einer waagerechten Ansicht (Bild 1), nähert sich ihnen dann, um sie von schräg unten zu betrachten (B. 2), behält diese Perspektive bei, entfernt sich aber, so daß das dahinterliegende Haus sichtbarer wird (B. 3), um den Blick dann wieder zu senken und gleichzeitig nach rechts zu drehen (B. 4). Es folgt ein 'Schnitt', die folgenden drei Aufnahmen zeigen die Stapel in einer frontalen Ansicht (B. 5-7). Oder die Serie "Prozession",⁶³ deren zehn Bilder dem Gang auf einem Feldweg folgen, wobei ein einsamer Baum auf einem Feld immer größer wird. Erst auf den letzten drei Bildern wird das Ziel dieser 'Prozession' deutlich, ein kleines Heiligenhäuschen im Schutze des Baumes. Christhart Burgmann hat gezeigt, wie sich diese Bilderfolge 'lesen' läßt: "ihr 'Erzähltext' besagt: Eine allmähliche Bewegung auf etwas zu, die zuletzt zum Abschluß kommt."⁶⁴

Als *Zeitraffer* lassen sich die Bilderfolgen "Alles ändert sich", "Verschwindende Geräusche" und "Der Chinese geht zum Bahnhof Bellevue"⁶⁵ verstehen. In "Alles ändert sich" steht die Kamera still auf einer Brücke über Bahngleisen, die gerade auf den Horizont zulaufen. Auf dem ersten der vier Bilder liegen neue Schwellen neben der Trasse und neue Schienen zwischen den Gleisen. Kein Mensch ist zu sehen. Auf dem zweiten sind etwa fünfzehn Arbeiter mit dem Anschrauben der neuen Gleise an die bereits verlegten neuen Schwellen beschäftigt, einer hält eine wartende Straßenbahn auf, die alten Schwellen liegen abseits, die

62 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 10.

63 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 35.

64 C. Burgmann: "Lesen in Fotos und Fotogeschichten", S. 114.

65 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 27, 23 u. 6.

ausgetauschten Schienen zwischen denen des anderen Gleises. Das dritte Bild zeigt die Arbeiter, wie sie dem wartenden Zug Platz machen; die Gleise sind frei. Auf dem vierten ist der Zug durchgefahren, die Arbeiter stehen wieder auf den Gleisen und schrauben weiter. Eine alltägliche Szene, die man auch beschreiben kann; doch hier wird der zeitliche Verlauf eben durch Bilder dargestellt, eine "Bilderfolge [...], die viel eher den Fortgang der Ereignisse erfaßte, als es einer Wörterfolge möglich ist"?⁶⁶ In gewisser Weise ja, denn ein Blick auf die Bilder wird zeigen, daß diese (meine) Beschreibung dieser Szene viele Details unterschlägt. (Vergleiche Abbildung 3.)

"Verschwindende Geräusche"⁶⁷ zeigt eine große Kiesgrube, in die schwere Lastwagen leer hinein- und beladen wieder herausfahren. Perspektive und Bildausschnitt sind auf allen zwölf Bildern dieser Serie gleich, allein die Lastwagen verändern ihren Ort. Auf dem zwölften Photo ist nur noch das Heck eines letzten Lastwagens zu sehen, der gerade 'aus dem Bild herausfährt'. Diese Serie hat systematische Ähnlichkeit mit dem Hörspiel *Bilder*; wurde dort im akustischen Medium optische Sinneswahrnehmung thematisiert, so wird hier durch den Titel ("Verschwindende Geräusche") die Aufmerksamkeit bzw. die Imaginationskraft des Rezipienten auf den Lärm der Lastwagen gelenkt, der im Medium "Photographie" nicht wiedergegeben werden kann.

Lesarten

Der Titel des Buches, *Eine Zeit ohne Wörter*, erweist sich als eigentlich nicht zutreffend. Zwar besteht das Buch zum größten Teil aus Bildern, aber die Kapitelüberschriften und gelegentlichen Untertitel, damit also die *Wörter*, sind wichtig. Die "Wörter" in der *Zeit ohne Wörter* sind gleichrangige Sinnträger; Text und Bild sind gegenseitig voneinander abhängig, es gibt keine Hierarchie. Zum Verständnis der Text/Bild-Beziehung ist eine Vertrautheit mit den 'literarischen' Texten Beckers hilfreich.⁶⁸

Das Photobuch läßt sich also einerseits als Aufgreifen und Fortsetzung zentraler Themen aus den parallel entstandenen *Umge-*

66 Vgl. *Umgebungen*, S. 115.

67 *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 23.

68 Vgl. die "Konkordanz zu den 'Wörtern' in *Eine Zeit ohne Wörter*" im Anhang.

bungen verstehen. Dabei ist es mehr als eine Illustration der Prosa; die Photographien entwickeln eine eigene Mitteilung. Andererseits aber ist *Eine Zeit ohne Wörter* nicht nur inhaltlich, sondern auch *formal* eine konsequente Fortsetzung der experimentellen Prosa. Wie Becker bereits in seinem ersten Buch *Felder* fremde Rede zitierte, um sie als Material zur Darstellung seiner subjektiven Realität zu verwenden, benutzt er hier Sichtbares als 'Material' zur Darstellung einer nicht inszenierten, 'wirklichen' Welt. Die Zitate etwa von Werbesprüchen in *Felder* sind vergleichbar dem photographischen Blick in das Fenster eines Möbelhauses, der auf einem Sofa das Schild "Messe-Modell 1971" registriert.⁶⁹ Auch im Photobuch zitiert Becker 'fremde Medien' - Literatur und Film, Plakatwände, Zeitungen und Musik.⁷⁰

Der Anspruch der Authentizität ist beim Photographen Becker derselbe wie der des Literaten. Mit der Photographie wird er gar noch ein Stückchen weiter getrieben; Photos haftet stärker als allem Geschriebenen eine "Aura des Authentischen, des So und so ist es wirklich gewesen"⁷¹ an.

Daß die Bilder teilweise schwer oder gar nicht zu entschlüsseln sind, ist innerhalb dieses streng subjektiven Programms konsequent. Eine andere als *seine* Welt/Umgebung will er nicht dar-

69 Vgl. *Felder*, F 68 und 89 und *Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 33 ("Kölner Bucht") - Siehe auch "Die deutsche Möbellandschaft", *Umgebungen*, S. 113.

70 *Literatur und Film*: Die *Chronik der laufenden Ereignisse* Peter Handkes, Buch und Fernsehfilm, beide 1971. Die Photosequenz Nr. 32 heißt "Gegend in der Chronik der laufenden Ereignisse von Handke" und gehört zu den Bildern aus der Kölner Umgebung. Nach Handkes Vorstellung sollten die entsprechenden Sequenzen des Films in den USA gedreht werden; aus Kostengründen inszenierte der WDR sie jedoch in einer "amerikanisierten Landschaft um Köln", vgl. P.H.: *Chronik der laufenden Ereignisse*, S. 131 f. - *Plakatwand*: "Lebewesen gibt es" (Nr. 31) fotografiert ein (durch den Faltenwurf des Papiers erkennbares) auf eine Litfaßsäule geklebt Plakat). - *Zeitungsbericht*: "Weimarer Zeit etc." (Nr. 14) ist offenbar die optische 'Verifizierung' eines Artikels im Berliner *Tagespiegel* ("Das Ende der häßlichsten Mietskaserne von Neukölln", 12.5.1971) Becker zitiert Teile des Artikels als Erläuterung zu seinen Bildern. - *Musik*: "Night and Day" (*Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 20) besteht aus zwei Bildern, die die Glienicker Brücke bei Tageslicht und nachts zeigen. Der Titel gleichzeitig das Jazz-Thema "Night and Day" von Cole Porter, das um 1970 in Einspielungen u.a. von Dave Brubeck und Stan Getz/Chick Corea populär war.

71 C. Burgmann: "Lesen in Fotos und Fotogesichten", S. 110; vgl. auch R. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 92.

stellen, auch im neuen Medium versucht er nichts anderes, als "die Erfahrung so unmittelbar wie möglich zu fixieren", wie er im Gespräch mit Reinhard Lettau 1968 formulierte, um dann sogleich zu präzisieren, welche Erfahrung er damit meint, nämlich: "meine Erfahrung."⁷²

Der 'Kunstcharakter' dieser Photographie liegt nicht in einer Präsentation von Bildern als autonomer Artefakte, vielmehr im Spiel mit der Differenz von optischer und literarischer Welterfahrung.⁷³ "Jürgen Becker", so verkündet der Klappentext etwas feierlich, "hat das Medium gewechselt, aber er versteht sich damit fortan nicht als Fotograf, sondern weiterhin als Schriftsteller, der freilich statt mit Wörtern dieses Mal mit Bildern umgeht."⁷⁴ Ihren Wert haben diese Photographien denn auch nicht als Ergebnisse professionellen *photographischen* Schaffens, sondern eher als Dokument der intermedialen Suche eines Autors, der fotografiert, "wie man Notizen macht, wie man Sätze der Erfahrung in ein Tagebuch schreibt."⁷⁵

Ein Fernsehfilm: "Schreiben und Filmen"

Thema des Fernsehfilms *Schreiben und Filmen*⁷⁶ ist das Verhältnis von Literatur und neuen Medien. Das einstündige Feature widmet sich Fragen wie der Zukunft des Hörspiels und des Autorenfilms - angesichts des zu erwartenden Siegeszuges der 'Bildplatte'. Er versucht aber auch, hinter die Kulissen der Filmbranche zu blicken, indem er das Verhältnis zwischen Autor, Regisseur und

72 J.B./R. Lettau: [Gespräch], S. 78 - Hervorhebung J.L.

73 Allerdings ist eine der Bildfolgen so etwas wie der Versuch einer Realisierung von *Concept Art*. Die 30 Photos in "Dreißig Minuten in der alten Umgebung" (*Eine Zeit ohne Wörter*, Nr. 2) entstanden bei einem Spaziergang, bei dem alle 60 Sekunden ein Bild gemacht wurde. Für die exakte Zeitmessung sorgte die Ehefrau des Künstlers mit einer Stoppuhr. Vgl. J.B./C. Linder: "Eine Zeit ohne Wörter. Gespräch mit J.B."; diese Passage findet sich *nicht* in der kürzeren Version, vgl. Bibliographie.

74 Klappentext in der 1. Aufl. 1971 von *Eine Zeit ohne Wörter* (Vortitel) - Ähnlich äußert sich Becker auch im Gespräch mit C. Linder: "[...] nicht als Fotograf, sondern als Schriftsteller, der freilich seine Wahrnehmungen jetzt nicht mit Wörtern, sondern in Bildern vorführt." (J.B./C. Linder: "Gespräch", S. 37.)

75 J.B.: "Das Gedicht als Tagebuch" (1974), S. 39.

76 Autoren: J. Becker und K. Schöning; Sendung: Westdeutsches Fernsehen (Köln), 15. April 1971.

Kameramann thematisiert oder einen Produzenten nach seiner Arbeitsweise befragt.

Dabei ist der Film Jürgen Beckers und Klaus Schönings in höchstem Maße autoreflexiv; er thematisiert seine eigene Entstehungssituation, befragt *seinen* Produzenten, läßt den beteiligten Kameramann zu Wort kommen etc.

Aufbau

Der Film beginnt mit dem Blick der unbewegten Kamera auf einen leeren Tisch in einem Garten.⁷⁷ Aus dem Off kommen verschiedene Stimmen, unterlegt von Geschirrkloppern und Vogelgezwitscher:

"Unser Problem nach wie vor: nicht *für* das Medium zu arbeiten, sondern *mit* dem Medium zu arbeiten. Daß Du nicht sozusagen ablieferst etwas [...]" - "Es geht schon eigentlich um die Frage: Literatur im Fernsehen" - "Nein, um einen Emanzipationsprozeß, an dessen Ende die Aufhebung der Literatur stehen wird. Sie werden Fernsehen dann nur noch machen." - "Nein, keineswegs".

Diese Collage von Gesprächsfetzen - deren Montagecharakter durch rhythmische Wiederholung einzelner Aussagen und das deutlich hörbaren Knacken beim Ein- und Ausschalten des Tons betont wird - findet ihre optische Ergänzung durch die nach etwa einer Minute (bei unveränderter Kameraeinstellung) plötzlich am Tisch sichtbaren Gesprächsteilnehmer. Ein lockerer intellektueller Gesprächskreis im Garten, der über die Zukunft der Literatur diskutiert? Ein Schnitt.

Die nächste Einstellung zeigt einen Mann mit dem Rücken zur Kamera, maschineschreibend.⁷⁸ Die Kamera fährt näher heran, schaut dem Tippenden über die Schulter, zeigt ganz kurz das eingespannte Blatt: "Ansagetext für Christine Steinfeld. // So hat es angefangen: Autoren und Regisseure sitzen zusammen und reden, aber ein Film entsteht nicht, indem man über ihn redet [...]". Die Kamera schwenkt nach rechts, zeigt eine Fernsehansagerin vor einer Wand aus sechs Monitoren.⁷⁹ Vier davon zeigen ein Testbild, einer etwas zunächst nicht Identifizierbares⁸⁰ und der letzte die

77 *Schreiben und Filmen*, 0:00 ff. - Wörtliche Zitate beruhen auf Transkriptionen. Zu den Zeitangaben für die einzelnen Szenen und als Überblick über den ganzen Film vgl. die Strukturskizze im Anhang.

78 *Schreiben und Filmen*, 3:25 ff.

79 *Schreiben und Filmen*, 4:00 ff.

80 Es handelt sich um Bilder aus dem Film *Der Kopf des Vitus Bering* von F. Radax nach dem Roman von K. Bayer, der im Ver-

junge Frau selbst aus einer anderen Perspektive und (im Unterschied zum Gesamtbild) in Schwarz/Weiß. Vor diesem Environment sagt die Sprecherin zum Hintergrundgeräusch der mechanischen Schreibmaschine einen Film an - den Film, der bereits seit fast fünf Minuten läuft. Sie beginnt mit einer Erläuterung des Stimmengewirrs vom Beginn: "So hat es angefangen: Autoren und Regisseure sitzen zusammen [...]". Nach ihrer differenzierten und elaborierten Ankündigung, die die Fragestellung des Film präzisiert,⁸¹ blickt die 'Ansagerin' von ihrem Skript hoch und fährt fort:

Mein Name ist Christine Steinfeld. Ich bin Ansagerin des Westdeutschen Fernsehens. Meine Ansagen schreiben die Redaktionen. Die Ansage dieses Films hat Jürgen Becker geschrieben. Indem ich seinen Text spreche, spiele ich bereits eine der Rollen, die in diesem Film vorkommen: die Rolle einer Ansagerin.

Die Ansagerin erhebt sich. Schnitt zu einer Straßenszene in Köln, vor einer Buchhandlung, deren Auslagen Steinfeld betrachtet.⁸²

Zum Verkehrslärm kommt ihre Stimme aus dem Off:

Bevor ich Ansagerin wurde, spielte ich eine andere Rolle. Ich war Buchhändlerin. In diesem Film begegne ich wieder dem Buchhandel, anders als früher [...], ich bin Beobachter, mache Interviews mit Buchhändlern. Man hat mir also wieder eine neue Rolle gegeben, aber ich spüre, wie konstruiert für mich diese neue Rolle ist [...].

Mit dem inneren Monolog der ehemaligen Buchhändlerin beginnt der 'eigentliche' Film. Sie erzählt, warum sie sich von der Literatur abgewandt habe: von den Büchern habe sie sich anfangs einen Erkenntnisgewinn versprochen, der sich jedoch als Illusion erwiesen habe. "Die Wörter" seien ihr "fremd geblieben"; sie

laufe des Films als Beispiel einer Literaturverfilmung eine Rolle spielt (*Schreiben und Filmen*, 25:14 ff., vgl. unten den Abschnitt *Vorgeführte Montage*).

81 "Ob dieses Medium [...] imstande ist, eigene und neue literarische Ausdrucksformen von sich aus zu entwickeln, das ist zunächst das Problem der Literatur. Nämlich, ob Schriftsteller willens und imstande sind, das Material ihrer Wörter um das Material der Bilder, Klänge und Geräusche zu erweitern. Es gibt Schriftsteller, die dazu willens und imstande sind - jedoch: sind sie auch imstande, ihre Vorstellungen im Medium des Fernsehens zu verwirklichen? Denn dieses Medium stellt Bedingungen, die nicht allein ästhetische sind, sondern Bedingungen einer Apparatur, einer Organisation, einer Verwaltung. [...]"

82 *Schreiben und Filmen*, 6:00 ff.

schilderten nur "Vorgedachtes" und "Vorgelebtes"; sie hätten ihr "die eigene Erlebnisfähigkeit" genommen, sie "unfrei in [ihrer] eigenen Kreativität" gemacht. "Meine Gedanken sollen meine eigenen Erlebnisse sein" - das Resümee der Buchhändlerin spielt mit Beckers Betonung der Subjektivität im Dienste höchstmöglicher Authentizität seiner Literatur.

Der langgezogene, verschachtelte Anfang des Films zeigt einige für *Schreiben und Filmen* charakteristische Merkmale. Zunächst natürlich die Selbstthematisierung. Die Anfangsszene im Garten schildert die Geburt der Idee zu dieser Produktion (oder gibt es zumindest vor): 'Autoren und Regisseure sitzen zusammen und reden.' Die Filmbilder des schreibenden Autors repräsentieren einen (kleinen) Teil des Produktionsprozesses, sie nehmen dabei das Motiv der ersten Einstellung auf, indem sie *beschreiben*, was man zuvor sah. Die Ansagerin repräsentiert zunächst das Medium dieses Films (das Fernsehen), indem sie den Film als Teil des Programmes ankündigt. Auch sie nimmt das Motiv der ersten Einstellung auf, wenn sie *spricht*, was in der zweiten Szene geschrieben wurde. Der Zusammenhang von der ersten zur dritten Einstellung wird durch das Schreibmaschinengeräusch hergestellt, das in den letzten Sekunden der Gartenszene einsetzt und bis in die Ansage hinein anhält. - Diese Schilderung eines Vorgangs auf dreierlei Weise - *zeigen, schreiben, sprechen* - thematisiert Intermedialität, indem sie sie vorführt.

Dann aber 'fällt' die Ansagerin 'aus der Rolle'. Indem sie sich als Privatperson mit ihrer individuellen Geschichte vorstellt, bricht sie die Fiktion auf, hier handele es sich 'nur' um eine Sprecherin, und das ist ein weiteres Charakteristikum des Films. Doch wer weiß? "Die Ansage dieses Films hat Jürgen Becker geschrieben", sagt sie - ein unauflösbares Rätsel zwischen "Authentizität" und Fiktion. Denn es kann natürlich ihre Rolle sein, aus der Rolle zu fallen und so zu tun, als sei sie "Christine Steinfeld, Ansagerin des Westdeutschen Fernsehens".

Ein weiterer Motivkomplex ist die Differenz Bild-Ton. Die erste Einstellung besteht aus zwei Teilen: zuerst sind die Redenden unsichtbar, aber akustisch präsent, auf einmal sitzen sie am Tisch, und der Zuschauer kann das Gehörte einer optischen Wahrnehmung zuordnen. Diese Differenz von Bild und Ton wird im Film mehrfach betont. Mit diesem Komplex verwandt ist auch die

verdoppelte Präsenz der Ansagerin durch ihr Fernsehbild an der Studiowand während der Ansage; das Bild wird *als Bild* präsentiert.

Schließlich das Thema: in den Gesprächsfetzen der ersten Szene wird die Zukunft der Literatur und ihr Verhältnis zum Film angedeutet, in der Ansage dann ausführlich erläutert. Auch die vorgeblich autobiographischen Bemerkungen Christine Steinfelds über die Bedeutung der Literatur in ihrem Leben berühren das Thema des Films und damit eine Grundfrage der Literatur Beckers: wie verhält sich Sprache zur Realität; ist die Literatur als Medium in der Lage, subjektive Wirklichkeitserfahrung angemessen wiederzugeben; leisten andere Medien vielleicht mehr?

Autoreflexivität

Von den "Bedingungen einer Apparatur, einer Organisation, einer Verwaltung" soll in *Schreiben und Filmen* die Rede sein, verspricht die Ansage. Diese Ankündigung wird (und zwar ziemlich radikal, da autoreflexiv) erfüllt. Die Apparatur als *Apparat* zum Beispiel: der Kameramann erläutert die Funktionsweise einer Fernsehkamera in einem rasanten Monolog, dem man kaum folgen kann.⁸³ Die Organisation: Ein Literaturredakteur des WDR (Leo Kreuzer, der auch *diesen* Film betreute), diskutiert im Gespräch mit dem Regisseur Klaus Schöning und einem weiteren Redakteur des WDR das Konzept des Autorenfilms im Unterschied zum herkömmlichen Fernsehspiel.⁸⁴ Der Regisseur interviewt den (externen) Produzenten des Films und befragt ihn nach seiner Freiheit als Unternehmer und der Gewinnspanne seiner Branche.⁸⁵

83 *[prestissimo]* "Und nun erklären wir uns das optische System. - Zunächst die Lichtstrahlen. Die Lichtstrahlen passieren zunächst den Varioteil des Objektivs und was ist das? Das ist ein afokales System mit winkelperändernder Wirkung. Klar? Weiter. Zwischen dem Varioteil und dem Grundobjektiv, hören Sie: zwischen dem Varioteil und dem Grundobjektiv sitzt ein was? - Richtig, ein Strahlenteilungsprisma und was dies ablenkt ist ein geringer Teil des Lichts. Weshalb denn das? Nun ja, um nämlich damit den Sucher und *Gedankenstrich* über ein Spiegelsystem *Gedankenstrich* den Photowiderstand des Blendenautomaten zu bedienen. Klar? Weiter im optischen System. Es ist inzwischen auf dem Weg, das Licht, [...]" - *Schreiben und Filmen*, 12:45 ff.

84 *Schreiben und Filmen*, 43:15 ff.

85 "- Herr Riesenfeld, Sie produzieren auch diesen Film im Auftrag des Westdeutschen Fernsehens als freier Unternehmer. Wie frei sind Sie?
- Ja, wie frei bin ich? So frei wie ein Unternehmer sein

Der kreativen Versammlung von Literaten und Fernsehleuten am Anfang des Films korrespondiert eine inszenierte 'Party' gegen Ende, bei der sich alle Beteiligten treffen. Die Szene beginnt mit einem 'Standbild' einer Gruppe von Menschen, das zuerst als Photographie erscheint, bis einzelne kleine Bewegungen der Personen bemerkbar werden.⁸⁶ Dieses 'lebende Bild' verwandelt sich dann in eine lebhafteste Party, bei der wie in der Eingangsszene von Literatur und Film im allgemeinen, aber auch von den jeweiligen persönlichen Erfahrungen bei der Realisierung *dieses* Films die Rede ist. Der Film zeigt einzelne redende und gestikulierende Menschen und läßt Gesprächsfetzen hörbar werden, wobei Bild und Ton fast nie synchron sind.⁸⁷ Nur einmal wendet sich eine Stimme aus dem Off direkt an den Zuschauer: "Hier findet eine Party statt, das steht im Drehbuch."

Die Selbstthematizierung bestimmt auch den so eingeleiteten Schluß des Films. Von der 'Party' wird übergeblendet in eine Landschaftsaufnahme, die blaugrauen Himmel zeigt - das Stimmengewirr geht über in Rauschen und dann sphärische Musik.⁸⁸ In einem Schwenk werden zuerst einzelne, wird schließlich ein 'Wald' von Sendemasten erfaßt (das ist der Weg, den die Sendung dann, d.h. im Moment ihrer Ausstrahlung 1971: *jetzt*, nimmt). Das Bild der Sendemasten wird darauf zu einem Abbild auf einem der Monitore hinter dem Pult der Ansagerin aus der dritten Szene.⁸⁹ - 'Die Ansagerin' kommt ins Bild, man *sieht* sie sprechen, hört aber nichts. Im Verlauf dieser fast zweiminütigen 'Absage' erlischt von den sechs Monitoren hinter der Ansagerin einer nach dem anderen - mit dem Ausschalten des letzten wird ihre Stimme hörbar: "Guten Abend!". Das Bild friert ein, etwa 30 Sekunden

kann. Ich bin natürlich abhängig, abhängig von meinem Auftraggeber, in diesem Fall dem Westdeutschen Fernsehen, ich muß billiger sein, [...] ich muß versuchen, einen guten Film zu machen - dann bin ich frei. [...]
 - Gibt es bei der Zusammenarbeit zwischen Ihnen als privatwirtschaftlichen Unternehmer und einer öffentlich-rechtlichen Anstalt festgesetzte Verdienstspannen?
 - [Zögern] Ja, es gibt 7_ Prozent Handlungsunkosten und 7_ Prozent Gewinn, das sind also 15 Prozent, und die liegen fest." (*Schreiben und Filmen*, 47:30 ff.)

86 *Schreiben und Filmen*, 50:26 ff.

87 Es gibt vier (nur wenige Sekunden lange) Ausnahmen in der gut fünfminütigen Szene.

88 *Schreiben und Filmen*, 56:45 ff.

89 *Schreiben und Filmen*, 58:45 ff.

sitzt sie unbeweglich, bis sie schließlich aufsteht und weggeht. Zu ihren verklingenden Schritten läuft der Abspann, zuletzt ist das Signet des WDR zu sehen, das Schlagen einer Tür zu hören - dann ist es dunkel.

Die Zukunft der Literatur

Zum Thema *Schreiben und Filmen* gehört die Frage nach der Zukunft der Literatur. Im Film werden Interviews mit Buchhändlern und Verlegern geführt.⁹⁰ Die Buchhändler werden gefragt, ob sie sich vorstellen könnten, neben Büchern auch andere Medien zu vertreiben, etwa "Cassetten-Filme", die kurz vor der Markteinführung stünden. Die Händler bejahen dies. Auf die - zugeben etwas utopische - Frage, ob sie (als Händler) sich vorstellen könnte, den Autoren Produktionsmittel z.B. für Filme zur Verfügung zu stellen, reagieren sie eher zurückhaltend.

Der Verleger Unseld (*Suhrkamp*, also Beckers Verleger) wird in einem Fernsehstudio interviewt.⁹¹ Aus der Vogelperspektive sieht man ihn zwischen zwei (nicht besetzten) Studiokameras auf der Bühne stehen, von der Decke oben hängen Scheinwerfer ins Bild. Unseld wirkt etwas klein und verloren mit seiner eloquenten Rhetorik, weil deren unterstützende Gestik keinen Gesprächspartner erreicht, denn er ist allein. Die Fragen werden ihm über den Regielautsprecher gestellt - mit stilechtem Knacken beim Ein- und Ausschalten der Sprechanlage. Durch diese technische Szenerie wird das Thema des Gesprächs illustriert. Unseld gibt zu, die neuen Medien "mit einer gewissen Skepsis" zu sehen, betont aber, daß er in die Zukunft denke, indem er zum Beispiel bei der Vergabe von Filmlizenzen die Cassettenrechte bei seinem Verlag lasse. Die Einrichtung von Suhrkamp-Filmstudios wäre "eines

90 U.a. der Kölner Buchhändler W. König. Siehe auch Beckers Werbetext für die Buchhandlung (1969): "Diese neue Buchhandlung liegt nicht im Wald [...]", als Annäherung mit Hilfe von Landkartenzeichen eine schöne Miniatur. (Repr. in in: W. Herzogenrath/G. Lueg (Hg.): *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole - Vom Happening zum Kunstmarkt*, S. 524) Vgl. dazu dann den Abschnitt "Noch einmal zur Erinnerung die Reklame für den Bücherladen von Walther König zur Eröffnung und wie es mit dem Passierten ungefähr gewesen ist" in *Umgebungen* (S. 75-79), der eine Montage dieses Werbezettels mit den Eindrücken während der Eröffnung selbst darstellt (die in *Umgebungen* in Klammern gesetzten Passagen sind die späteren Zusätze).

91 *Schreiben und Filmen*, 35:15 ff.

Tages" denkbar. Aber, so wird er gefragt, wo fühle sich der Verleger wohler: in der Druckerei oder im Fernsehstudio? "Das ist gar keine Alternative. Der Verleger ist immer in erster Linie Partner des Autors, und er richtet seine Produktionsmittel eben nach der Intention der Autoren ein." Erst zu diesem menschenfreundlichen Schlußsatz fährt die Kamera näher an den Befragten heran, zeigt sein Portrait.

Das Interview mit einem anderen Großen der Medienbranche, dem Geschäftsführer von Bertelsmann namens Lendorf, wird telephonisch geführt.⁹² Die Sequenz beginnt mit Telephonklingeln und dem (bewegten) Filmbild des telephonierenden Interviewers Schöning; die Stimme seines Gesprächspartners wird eingeblendet. Die ersten Sekunden sind vorbereitenden Fragen gewidmet, die bei einem normalen Interview weggeschnitten würden. Dieses Vorgespräch ist ein unfreiwillig komischer Dialog.⁹³ Während des Interviews wird zunächst nur Schöning gezeigt; anlässlich des Stichwortes "Produktionsmittel-Konzentration" wird dann ein s/w-Luftbild von Fabrikdächern eingeblendet, später ist auch der Gesprächspartner einmal (im unbewegten Bild, das ihn mit einem Telephonhörer am Ohr zeigt) zu sehen: wie ein Fernsehkorrespondent. Die Tonqualität ist schlecht; das Gespräch ist durch Brummen und Rauschen deutlich als *Telephongespräch* zu erkennen. Lendorf kündigt die Einführung der Bildplatte für 1972 an, glaubt aber nicht, daß neue Medien das Buch ganz verdrängen würden. Die Frage nach einer notwendigen Kontrolle des privaten Medienriesen Bertelsmann durch die Öffentlichkeit läßt Lendorf nicht zu: "Ich glaube, in diesem ganzen Bereich stellen sich solche Fragen von Monopolstellung nicht so leicht." Schöning kommentiert das - wir

92 Oder Wendorf? - die Tonqualität dieser Telephonesequenz ist transkriptionsunfreundlich. *Schreiben und Filmen*, 38:10 ff.

93 Der Interviewer Schöning fragt seinen Gesprächspartner vorweg, wie er ihn denn nun vorstellen solle: "Als Geschäftsführer oder als Leiter der Verlagsgruppe?" - "Als *Geschäftsführer*, das ist ja 'ne GmbH und da ist der Geschäftsführer der Verantwortliche, nicht? Als Geschäftsführer der Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH." - "Ja. Also als Geschäftsführer der Verlagsgruppe des Hauses Bertelsmann." - "Nein, der *Verlagsgruppe Bertelsmann*. Das ist 'ne Firmenbezeichnung, nicht, *Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH*, dann kann man das GmbH ja weglassen." - "Ah ja, okay, gut, das GmbH lasse ich dann weg." Nach diesem Hin und Her beginnt Schöning das 'eigentliche' Interview prompt mit einem Versprecher: "Hallo Herr Lendorf? Ja, Guten Tag Herr Lendorf. Sie sind *Geschäftsgruppe* - äh - Sie sind *Geschäftsführer* der ..."

schreiben das Jahr Drei nach 1968 - mit einem lakonischen "Wir werden abwarten, Herr Lendorf, auf Wiederhören!"

An diesen Sequenzen wird deutlich, wie *Schreiben und Filmen* 'hinter die Kulissen' zu blicken sucht. *Inhaltlich*, indem Schlüsselfiguren des Medienbetriebs Fragen nach Vertriebswegen, Produktionsmitteln, neuen Medien und ihrem Selbstverständnis als 'Meinungsfabrikanten' gestellt werden - wobei diese Fragen zum Teil heute als Dokumente des '68er-Bewußtseins' erscheinen. Aber auch *formal*, und autoreflexiv, indem das Zustandekommen der Interviews durch demonstratives Aufzeigen der Produktionsmittel und -situation thematisiert wird (Unseld wird im Fernsehstudio 'als ganzem' gezeigt und nicht in der üblichen Einstellung, die sich auf die Figur konzentriert; bei dem Bertelsmann-Interview sind solche 'Kunstmittel' das Nicht-Wegschneiden der vorbereitenden Unterhaltung und das Brummen der Telefonleitung).

Vorgeführte Montage

Einen Höhepunkt findet die Parallelität von Inhalt und Form in einer Sequenz, die dem Thema "Literaturverfilmung" gewidmet ist.⁹⁴ Am Beispiel der Verfilmung des experimentellen Textes *Der Kopf des Vitus Bering* von Konrad Bayer (1965) durch Ferry Radax (1971) erläutert der in einem Studio sitzende Becker das Verfahren der Montage.

Diese Thematisierung von "Montage" dauert 7:06 Minuten und besteht aus 36 Einstellungen, deren längste als Vor- und Abspann gelten können. Die zentralen 32 Einstellungen dauern zusammen nur 2:14 Minuten. (Es liegen also im Mittel nur gut vier Sekunden zwischen den *Schnitten*, die die Einstellungen trennen, was ja - als *Montage* - zugleich Thema der Sequenz ist).⁹⁵

94 *Schreiben und Filmen*, 25:14 ff.

95 Vgl. zum Folgenden die detaillierte Auflistung dieser Sequenz im Anhang. Die dort als Nr. 1 benannte Einstellung gilt hier als "Vorspann", die Nrn. 34-36 als "Abspann" innerhalb der Sequenz. Letztere Entscheidung ist schwierig: als Ende der 'eigentlichen' (inneren) Montagesequenz wurde der Übergang vom Filmbild zum Fernsehbild in der 34. Einstellung angesehen. Man könnte diesen Übergang auch mit dem Beginn des Interviews erst in Einstellung 36 setzen. Am Befund der sehr raschen Schnitte innerhalb der Sequenz würde dies jedoch nichts ändern. (Die durchschnittliche Länge der Einstellungen stiege von 4,19 auf 4,32 Sekunden.)

Die Sequenz beginnt mit einer Ansagerin vor dem WDR-Logo, die einen Beitrag über Radax und Bayer ankündigt.⁹⁶ Der Film sei im Hamburger Hafen entstanden, Jürgen Becker sitze dort im Studio, und seine Rolle verlangt von ihm, eine Sendung über Konrad Bayer und sein Buch zu moderieren. Er zitiert sich dabei in seiner Rolle als Schreiber eines Nachwortes, das er im Jahre 1964 für die Buchausgabe des *Vitus Bering* geschrieben hat, und zugleich demonstriert er damit die Rolle eines Autors, dem der Platz im Studio so vertraut geworden ist wie der Platz am Schreibtisch daheim.⁹⁷

Mit der penetranten Erwähnung der 'Rollen', die ein Auftretender spiele, genügt der Film seiner betont antifiktionalen Haltung. Außerdem werden in dieser Ansage die Themen des Films noch einmal kurz angerissen: Neben dem *Rollenverhalten* der Beteiligten sind das die verschiedenen Medien - Becker als im Fernsehen Auftretender zitiert sich selbst als Literaten - und die Frage nach der Zukunft der Literatur - Becker wird vorgeführt als Typus des 'neuen Autors', der sich im Studio daheimfühlt.

Das Filmbild zeigt Jürgen Becker vor technischem Gerät (an einem Schnittplatz?!); er beginnt mit einem kurzen Vortrag zum Thema. Montage sei "eine Schreibweise, die Unvereinbares, Widersprüchliches, weit Auseinanderliegendes, Gleichzeitiges sprachlich zusammenbringt. Das ist", erläutert Becker, "kein Trick, sondern das demonstriert ein Verfahren, das gewissermaßen in unserem Bewußtsein stattfindet, nämlich die gleichzeitigen Vorgänge im Bewußtsein." Becker gibt hier nicht nur eine gute Definition von "Montage"; er thematisiert damit gleichzeitig ein wichtiges Problem seines Schreibens: das der Simultaneität.

96 Hier handelt es sich also um einen *Film₃ im Film₂ im Film₁* - der Beitrag Beckers als gesondert angekündigter *Film₃* in dem *Film₂ Schreiben und Filmen*, der ja selbst ein "Beitrag in sich selbst" ist, da er erst (durch die Ansagerin angekündigt) 'begann', als der *Film₁ Schreiben und Filmen* schon seit fünf Minuten lief.

97 Vgl. dazu Beckers "Nachwort" in: K. Bayer: *Der Kopf des Vitus Bering* (1965). - Es ist nicht klar, ob Becker sich hier nur als "Schreiber eines Nachwortes" zitiert oder nicht auch zusätzlich als Schauspieler in den folgenden Filmausschnitten: Das *Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* von H. Scheugl und E. Schmidt jr., *Eine Subgeschichte des Films*, nennt einen "Jürgen Becker" als Darsteller in Radax' Film. (Art. "Radax", Bd. 2, S. 724). Hier tut sich möglicherweise eine Subgeschichte zu *Schreiben und Filmen* auf, der jedoch nicht weiter nachgegangen werden soll.

"Hier", fährt Becker fort, "geht es um das Bewußtsein von Vitus Bering". Das Filmbild, das bisher den sprechenden Becker zeigte, wechselt nun zu einem Ausschnitt aus dem Film *Vitus Bering*,⁹⁸ während Becker fortfährt: "Vitus Bering war krank im Bewußtsein, er litt an Epilepsie". Beim Stichwort 'Epilepsie' verwackelt das Bildzitat aus *Vitus Bering*, und während die Lesung aus *Vitus Bering* fortgeführt wird, zeigt das Bild die entsprechenden Zeilen aus dem Buch - zum Mitlesen. Diese Bilder werden im folgenden unterbrochen von mehr oder minder illustrierenden Bildeinblendungen: auf das Stichwort 'Muskelkrämpfe' z.B. wird die Zeichnung eines Skeletts, zu 'Persönlichkeitsveränderungen' eine Zeichnung dreier "Wilder" (soll heißen: nichteuropäischer Menschen in historischer Abbildung) eingeblendet. Zu Beckers Erwähnung der 'göttlichen Gnade' als welche die Epilepsie von den Alten angesehen worden sei, zeigt die Bildregie ein Gemälde religiösen Inhalts.

Dieses Verfahren der Illustration der jeweiligen Rede wird dann ad absurdum geführt in den Bildern, die zu Beckers Rede von historischen Persönlichkeiten gezeigt werden. Becker spricht davon, daß "schließlich auch Cäsar, Nero, Mohammed, Napoleon I. von dieser heiligen Krankheit befallen" gewesen seien. Parallel zu diesen Namensnennungen zeigt das Filmbild: zum Stichwort "Cäsar" ein Portrait eines (mir) Unbekannten, jedenfalls keines der tradierten Bilder Cäsars, zu "Nero" das eines dunkelhäutigen Menschen (!), zu "Mohammed" das Abbild eines Asiaten und zu "Napoleon" - das Bild Napoleons. Die einzelnen Portraits sind dabei jeweils nur etwa eine Sekunde lang zu sehen, so daß der Betrachter stutzt, aber keine Zeit hat, Unbehagen oder gar Widerspruch in Gedanken zu fassen. So wird das Prinzip der Montage, von dem Becker wenige Sekunden vorher gesprochen hat - nämlich "Unvereinbares, Widersprüchliches, weit Auseinanderliegendes" zusammenzubringen -, wirkungsvoll demonstriert.

Das Motiv des Auseinanderklaffens von paralleler visueller und akustischer Wahrnehmung ist auch Inhalt einer Folge von Einstellungen, in der ein zweiter Sprecher aus dem Buch *Vitus Bering* zitiert. Er liest einen Abschnitt, der Vitus Bering als Person

98 Falls die Vermutung in der letzten Fußnote zuträfe, wäre dies also ein Schnitt von 'Becker als Kommentator' zu 'Becker als Schauspieler'.

vorstellt. "Vitus Bering", beginnt er, ist sein eigener Herr [...] - der Film (*Schreiben und Filmen*) zitiert zwei Sekunden lang aus dem Film *Vitus Bering* - "ist sein eigener Herr [...]" - die Kamera folgt den vorgelesenen Zeilen in der Buchausgabe von *Vitus Bering*, wobei die gerade vorgetragene Stelle auf der Buchseite durch einen von Zeile zu Zeile springenden hellen Lichtbalken hervorgehoben wird - und wenn der Sprecher zu der Stelle kommt, in der es heißt, Vitus Bering habe "die Zähne fest aufeinandergepreßt", wechselt das Bild von den Buchstaben des Textes zu der Abbildung eines Mundes mit gebleckten Zähnen. Diese Folge von Sprache-Bild-Entsprechungen wird gebrochen, wenn die Kamera wenige Sekunden später wieder (parallel zum gesprochenen Wort) den Text beobachtet, wo es heißt: "Er [sc. Bering] atmete nicht und sein Gesicht wurde langsam blau." Die vom Sprecher vorgelesene Zeile wird im Filmbild wieder jeweils hell unterlegt, wobei die Buchzeilen (horizontal) formatfüllend abgebildet werden, bis es zu der Stelle kommt "[und sein Gesicht wurde langsam] blau". Das Wort "blau" steht in der abgefilmten Buchausgabe als einzelnes Wort in der letzten Zeile des Abschnittes. Der Sprecher liest also vor: "sein Gesicht wurde langsam", woraufhin er *nicht* fortfährt und den Satz mit "blau" abschließt, sondern plötzlich verstummt. Die Kamera hingegen, die bisher die gelesenen Zeilen in ihrer ganzen Breite abbildete, zoomt in diesem Moment auf die vier Lettern "blau" und bildet sie synchron zum abrupten Verstummen des Sprechers fast formatfüllend ab. Durch den plötzlichen Abbruch des Vortrages, dessen Verlauf ja durch die Möglichkeit des parallelen Lesens vorherzusehen war, tritt ein gewisser Schockeffekt beim Zuschauer ein. Das ist Montage nicht nur 'als Zusammenbringen des Widersprüchlichen', sondern als Verweigerung der scheinbar mühelosen gleichzeitigen Präsentation des Zusammengehörigen - als *provozierte Dissoziation*.

Schlußbemerkung

Die Hörspiele, das Photobuch und der Fernsehfilm erweisen sich als *konsequente Fortführung* der experimentellen Bewußtseinsliteratur Beckers in den sechziger Jahren. Hatte der Autor im sprachkritischen Zusammenhang der Prosa gelegentlich Gedankenexperimente auch mit nicht-literarischen Medien angestellt, so

führt er sie hier aus. Die metapoetische Ebene, die sich in der Prosa vor allem auf die Sprache als Medium und auf die 'authentische' Schreibsituation bezog, bleibt dabei erhalten: die Hörspiele (insbesondere *Bilder*) und *Eine Zeit ohne Wörter* thematisieren den "Gattungsunterschied" Sprache-Bild; *Schreiben und Filmen* ist höchst autoreflexiv. Dabei werden intertextuelle (intermediale) Bezüge zwischen den verschiedenen Artikulationsformen deutlich: es ist derselbe Autor, der seine künstlerischen "Impulse" verschieden artikuliert. Doch ist der systematische Unterschied zwischen der ('literarischen') Äußerung z.B. in Prosa und derjenigen in einem anderen Medium gar nicht so groß.⁹⁹ - Das sind Schritte hin zu einer von Becker so genannten "intermedialen Praxis" im Sinne einer "vollständigen Verwischung jener Grenzen, welche die Künste bislang getrennt haben",¹⁰⁰ allerdings auch deren vorläufiger Höhepunkt.

99 Vgl. Beckers Monolog in *Schreiben und Filmen*, 9:10-12:45: "[...] Dinge, Gegenstände, Beobachtungen, Erlebnisse, Entdeckungen, Erinnerungen, Aussichten: all das produziert *Impulse* [...]. In meinem Bewußtsein findet sie statt, die Vermischung der Wörter und Bilder, die Gleichzeitigkeit der Erfahrungen, der Wahrnehmungen, der Impulse. In meinem Kopf läuft der Film aus Geräuschen und Gegenständen [...]."

100 J.B.: "Der Schrei" (Antwort auf L. Fiedler, 1968).

EXKURS: (MASSEN)MEDIEN

*Wirklichkeit heute: die
Wetterkarte / von gestern
abend / - so, siehst du, /
leben wir heute.*

Die Problematisierung der Sprache als Medium des Schriftstellers ist im Kapitel zur *Experimentellen Prosa* untersucht worden und wird auch in den folgenden Interpretationskapiteln anzusprechen sein. Ein Experimentieren mit Medien im Sinne eines Wechsels der Ausdrucksmittel konnte ebenfalls schon beschrieben werden: das Photobuch als Versuch einer Artikulation *ohne Wörter*. - Gegenstand dieses Exkurses sind "Medien" in einem engeren Sinne: als Massenmedien, die die Wirklichkeitswahrnehmung zunehmend prägen. Noch enger: vor allem das Fernsehen als modernes elektronisches Massenmedium (denn auch *das gute Buch* ist ein Massenmedium).¹

Medien als alltägliche Wahrnehmung

Ende der sechziger Jahre ist das Fernsehen offensichtlich zum Teil der täglichen Realität geworden. In *Umgebungen* wird es mehrfach direkt und indirekt angesprochen. Indirekt zum Beispiel in der Anspielung auf verschiedene Fernsehserientitel und -helden bei der Schilderung eines Mädchens aus dem Bekanntenkreis:

Sinah will jetzt ein Pferd haben. Zwei Hamster hat sie schon. Jetzt will sie ein Pferd haben. Die Wellblech-Garage, leergemacht, wäre der Stall. Sie drängt. Die Wiese wäre die Weide. Bald wird man ihr ohne Pferd nicht mehr unter die Augen treten können. Der nahe Wald

1 Zur Definition der Massenmedien vgl. N. Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, S. 6 ff. Er schlägt als Kriterium vor, "daß keine Interaktion unter Anwesenden zwischen Sender und Empfänger [im Kommunikationsprozeß] stattfinden kann. Interaktion wird durch Zwischenschaltung von Technik ausgeschlossen." - Die in diesem Exkurs nicht berücksichtigte Reaktion Beckers auf andere Massenmedien wird, soweit sie *Literatur* betrifft, passim unter dem Stichwort *Intertextualität* verhandelt; zum Umgang mit den bildenden Künsten vgl. den Exkurs *Photographie und Malerei als Themen*.

steht voller Reiter. Sinahs helfende Truppe. Die Cartwrights sind auch dafür. Oder Cobra übernimmt die Sache. Nicholas und Inge kämpfen mit dem Rücken zur Wand.²

Die Familie Cartwright (aus der Westernserie *Bonanza*) und der Agent aus der Serie *Cobra, übernehmen Sie!* scheinen für das Kind eine Realität gewonnen zu haben, die sich bruchlos in die 'realistische' Argumentation zur Verwirklichung eines Wunsches einfügen läßt - aus der Sicht der Erwachsenen wirkt eine solche Verknüpfung eher komisch, wie die ironisch übertreibende Formulierung von den "mit dem Rücken zur Wand" kämpfenden Eltern zeigt. Doch die Television hat ihren Platz auch im Horizont der Erwachsenen; wenn der Autor von der Kölner Bucht berichtet als einer "Landschaft, deren Täler, Wälder und Dörfer planvoll und zukunftsbezogen zerstört werden", dann kann er gleich anfügen:

Wer die Gegend hier nicht kennt, kennt aber die Phänomene aus der eigenen Umgebung (Ausnahmen vielleicht noch in Schleswig-Holstein und in der Lüneburger Heide) oder aus irgendeinem abendlichen *Fernsehfeature*.³

Unter dem *Entwurfs-Satz* "Bilder sehen und sprechen dich an" findet sich in *Umgebungen* eine längere Passage, die aus knappen Beschreibungen von (meist Fernseh-) Bildern und gelegentlichen Kommentaren besteht.⁴ Sie beginnt mit der Erwähnung des Nachrichtensprechers der Nation: "Da ist er wieder, Karl Heinz Köpke." Es folgt eine Montage disparater geographischer Bezeichnungen, Personen und Vorgänge: Von der Erwähnung schottischer, französischer und rheinischer Schlösser springt der Text zurück zur Olympiade in Amsterdam (1928) und zum "Roten Kampfflieger" des ersten Weltkrieges, Manfred von Richthofen, dann mit dem "mutmaßlichen Mörder der Sharon Tate" und dem "neuen Entlauben der neuen Dschungel-Distrikte" ganz eindeutig in die 1970er Gegenwart nach Nordamerika bzw. Vietnam. Neben dem zeitlosen "Wirtshaus im Spesart" referiert der Text auch auf genau datierbare Ereignisse, etwa ein "Privat-Wiedersehen auf beiden Kanälen mit einem Bahnhof, einem Bahnhofsvorplatz und dem einstigen Hotel Kosenshaschen in der historischen Augenblicklichkeit deutsch-deutschen Händeschüttelns": das Treffen der Regierungschefs

2 *Umgebungen* (1970), S. 36.

3 *Umgebungen*, S. 48 - Hervorhebung J.L.

4 Vgl., auch für die folgenden nicht einzeln nachgewiesenen Zitate, *Umgebungen*, S. 131-134.

Brandt und Stoph in Erfurt 1970 auf einem Bahnhof, der beim Autor persönliche Erinnerungen an Kindheitserlebnisse und die Flucht aus Thüringen auslöst.

Passivität des Rezipienten

Auf beiden Kanälen - die beiläufige Bezifferung der Programmvielfalt 1970 mutet im Zeitalter von Verkabelung und Satellitenschüsseln überholt an. Die in den Text gestreuten Kommentare sind jedoch frappierend aktuell.

Die Serie der Retrospektiven reißt in dem Maß nicht ab, wie der Apparat die Wünsche wachsen läßt, zu wissen, wie es gewesen ist.

Anders formuliert: das Medium schafft die Bedürfnisse, die zu befriedigen es verspricht - angesichts der heutigen Privatprogramme eine Binsenweisheit. Der Zuschauer wird zunehmend passiv, wie es schon Günter Anders in seiner Schrift über die *Antiquiertheit des Menschen* aus den Vereinigten Staaten der 50er Jahre dargestellt hat: "Die Ereignisse kommen zu uns, nicht wir zu ihnen"⁵. Der Fernsehzuschauer Becker 1970:

[...] Berühmter Fallrückzieher von Heinz Schlömer. Unzweifelbar indessen geht die visuelle Information dahin, daß wir alle mitmachen die weiteren Schritte der Menschheit, ebenso daß wir weiter mitmachen das neue Entlauben der neuen Dschungel-Distrikte samt allen Mexico-Runden und Forschungen am Seelöwen-Strand, denn jeder weitere Abend ist uns eine weitere Schau, sieh hin, wie Andy in die Küche tritt. Und jeden Abend liege ich auf der Lauer nach Tina's ansagender Erscheinung. Mein Zimmer, das ich niemals mehr verlasse, säumt an den grünen Rand der Idealen Landschaft. Hinter meinem Rücken glüht die Spitze des Empire State Building auf im Ruß und Dunst. Dies ist Stockholm neben der Insel Sylt [...]

Die Häufung der geographischen Namen in diesem Text ist schon plausibel durch die nachgewiesene Neigung Beckers zu 'topographischer' Orientierung in der Welt; sie bekommt jedoch eine zusätzliche Bedeutung durch das Stichwort von der *Idealen Landschaft*. Das Bewußtsein des Fernsehenden, in dem geographische Distanzen keine Rolle mehr spielen, wird parallelisiert mit den "idealen Landschaften" in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Phantasielandschaften, in denen tatsächlich Entferntes sich als benachbart wiederfindet.

5 Vgl. G. Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, S. 97-211, hier S. 110.

Erfahrung und Informiertheit

So *anschaulich* das Fernsehen "die Realität" auch präsentiert - das Gesehene ist zweifelhaft, denn zu austauschbar sind die Bilder, zu kurzlebig auch die Themen:

[...] Alle Korrespondenten stehen mit einer Zeitung in der Hand auf den Straßen der europäischen Hauptstädte und sprechen in Kameras hinein Kommentare vor dem Hintergrund des fließenden Verkehrs. Ins Archiv sind gewandert Biafra-Streifen. Der Abschied von den Wintermeldungen. Thilo Koch wartet auf Schalke und bittet um eine Minute noch. Siehst du etwas, was du noch niemals gesehen hast? [...]

Zur kritischen Thematisierung des Fernsehens als einer wirklichkeitsvermittelnden Instanz gehört auch die Schilderung eines Rhein-Hochwassers, das nicht als Natur-, sondern als *Medienereignis* dargestellt wird. Das Medium setzt sich selbst als Teil des Berichteten in Szene:

[...] Kähne legen an den Bahnsteigen des Omnibusbahnhofes an und Kameramänner springen aus den Kähnen und in die Kähne, Kameramänner in Kähnen filmen Kameramänner in Kähnen [...]⁶

Die Vereinsamung gewisser Hochhausbewohner am Rande der großen Stadt - ein Motiv, das sich in Beckers Gedichten der siebziger Jahre und seiner Prosa nach 1980 verstärkt findet⁷ - und deren Medienkonsum sind vielleicht verwandte Erscheinungen. Ein Ausschnitt aus dem Gedicht "Wir in unserem Hochhaus":

[...] und ich sah
meinen Nachbarn auf dem Balkon,
meinen Nachbarn
- nanu, den kenne ich doch?
Ich kenne, jeder kennt sie, einige Zeitgenossen:
den spanischen König, den bayerischen Nationaltorwart,
Herrn Honecker und Mister Carter,
die Korrespondenten der ARD -
den Mann nebenan
kenne ich nicht. [...]⁸

"Ich kenne [...] den spanischen König", jeder kennt ihn - die Absurdität dieser 'Kenntnis' formuliert Becker in einem Interview 1981 so: "[...] daß wir von unserer Wirklichkeit ein bestimmtes Bild haben, das uns die Medien vermitteln. Wir leben mehr oder weniger in dieser zweiten Wirklichkeit, die Kontinente umspannt.

6 *Umgebungen*, S. 119.

7 Vgl. die Kapitel *Alltagslyrik*, *Neue Subjektivität?* und *Erzählversuche*, *Rollenspiele*.

8 "Wir in unserem Hochhaus", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg* (1977), S. 91 f.

Wir wissen aus den Nachrichten, was irgendwo auf der Welt passiert ist - ohne daß wir selber diese Erfahrung gemacht haben. [...] Unsere Informiertheit geht weit über das hinaus, was wir persönlich erfahren können."⁹

In der Prosa *Erzählen bis Ostende*, 1981, gibt Becker (im Brotberuf Hörfunkredakteur!) in der Figur des Nachrichtenredakteurs Johann Bausteine zu einer Innenperspektive der Nachrichtenhändler. Johann leidet zunehmend unter einer Distanz zur sog. *Wirklichkeit*, da er das Nachrichtengeschäft als hohl durchschaut: "Nichts passiert, aber wir müssen berichten. Wir könnten es sagen, daß nichts passiert ist; wir sagen es nicht [...]". Seine Bankrotterklärung: "Den ganzen Tag lang glaubte ich mir kein Wort. Dabei hatte ich eine ganze Menge Argumente und Kommentare hervorzubringen. [...] Ich benutzte die Worte wie immer; es waren ja die Bestandteile des immergleichen Mitteilungsmusters, die bei allen, die sie benutzten, keinerlei Zweifel und Skrupel verursachten. Bei mir auch nicht. Jedenfalls meistens nicht."¹⁰

Das "immergleiche Mitteilungsmuster": die Instanz 'Nachrichten' in den elektronischen Massenmedien erscheinen bei Becker häufig als 'Flimmern und Rauschen': da hört jemand ein "Nachrichtengeräusch nebenan",¹¹ die Kiste zeigt "das weiße Rauschen / von Sony",¹² und im jüngsten Gedichtband werden während einer Autofahrt Radionachrichten zu einem *akustischen Film*:

[...] Wieder zieht die Heimfahrt sich hin; die Nachrichten rutschen zusammen zu einem Dauergeräusch, das manchmal sich anhört wie ein akustischer Film, wie Marktplatz und Bahnhof voll Flüchtlinge, Truppen, Touristen, und Schneefall wird angesagt mit Öl, Modenschau, Krise und Außenminister.¹³

Dieses Gedicht ist - wenn auch durch die den Rahmen zeichnende Situationsbeschreibung der 'sich hinziehenden' Autofahrt sozusagen abgefedert - in seiner Struktur der Prosa-Montage in *Umgebungen* sehr ähnlich: das Aneinanderreihen disparater Elemente führt die schnelle Folge der durch die Nachrichten hervorgerufenen inneren Bilder vor. Und es führt ihre Zusammenhanglosigkeit

9 J.B./M. Schreiber: "Die Rückkehr des Landschaftsmalers".

10 *Erzählen bis Ostende*, S. 129 u. 63. - Vgl. weiterführend das Kapitel *Erzählversuche, Rollenspiele*.

11 *Die Türe zum Meer* (1984), S. 122.

12 *Odenthals Küste* (1986), S. 75.

13 "Reisefilm; Ausschnitte", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion* (1993), S. 47-49, hier S. 49.

vor, denn was haben zu tun miteinander "Schneefall", "Öl" und "Modenschau"? In dieser Schlagworthaftigkeit nichts, als daß sie typische Partikel unseres täglichen (und eigentlich immergleichen) 'Informationsflusses' sind.

Öffentliches und privates Erinnern

Daß dem lyrischen Ich in der oben zitierten Passage aus *Foxtrott im Erfurter Stadion* mit den akustischen Nachrichten innere Bilder entstehen, rührt an einen anderen Aspekt medial, also mittelbar, erlangter Information. Unter dem nicht sehr spezifischen Titel "Fernsehen, 1972" zeigt Becker in einem Gedicht im Band *Das Ende der Landschaftsmalerei*, wie öffentliches Erinnern ein privates anregen kann:

Draußen, dies ist Sommer, und drinnen,
ein Film, dies ist ein Film
über den Sommer von Thomas Wolfe
in Berlin, vor sechsunddreißig Jahren,

als unser Garten voll weißer Gartenmöbel
stand und alle die Fotos entstanden
der Unwissenheit, auf denen ich wiedererkenne
diesen Sommer, der jetzt im Fernsehen lief.¹⁴

Bemerkenswert ist zunächst die genaue deiktische Grenzziehung zwischen tatsächlicher und medialer Welt: "Draußen, dies ist Sommer, und drinnen, / [...] dies ist ein Film / über den Sommer". Diese Unterscheidung ist auf merkwürdige Weise trivial: wäre sie nicht getroffen worden, würde man sie zunächst nicht vermissen - trifft man sie hier an, stößt sie einen unübergebar auf die Zweiteilung der Welt in eine direkt und eine indirekt (medial) wahrgenommene, die uns allerdings selbstverständlich erscheint. Dem Autor offensichtlich nicht. Warum, zeigt sich im Fortgang des Gedichts, wenn eine dritte Ebene der Wahrnehmung eingeblendet wird. Der halbdokumentarische Fernsehfilm *Erinnerungen an einen Sommer in Berlin* von Rolf Hädrich,¹⁵ der ausgehend von einem Text des amerikanischen Schriftstellers Thomas Wolfe die Stimmung im faschistischen Berlin der Olympischen Spiele 1936 zu re-

14 "Fernsehen, 1972", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei* (1974), S. 50.

15 Gesendet am 22. August 1972, 21 Uhr in der ARD; siehe "Diese Woche im Fernsehen", in: *Der Spiegel* 35/1972, S. 121. - Vgl. die kritische Besprechung M. Walsers im folgenden Heft: "Hitler halbnahe", *Der Spiegel* 36/1972, S. 112.

konstruieren suchte - mit Spielszenen, Filmdokumenten, aber auch Interviews mit Zeitzeugen -, setzt im Fernsehzuschauer Becker offensichtlich einen eigenen Erinnerungsprozeß in Gang. Durch eine Leerzeile typographisch abgetrennt, syntaktisch an der Grenze zur Anakoluthie, springt die Aufmerksamkeit des lyrischen Ichs vom "Sommer von Thomas Wolfe / in Berlin" zu der gleichzeitigen Situation, "als unser Garten voll weißer Gartenmöbel / stand". Der private Erinnerungsvorgang - der für den 1936 erst vier Jahre alten Becker wiederum medial vermittelt, nämlich über Familienfotos stattfindet - wird nicht nur angeregt, sondern auch korrigiert durch den Fernsehfilm: in Kenntnis der historischen Reportage erweisen sich die Familienbilder als "Fotos [...] / der Unwissenheit". Sei dies die Unwissenheit der Familie, sei es nur diejenige des Kindes - jedenfalls erkennt das lyrische Ich auf den Familienfotos jenen Sommer wieder, "der jetzt im Fernsehen lief" (!, nicht etwa umgekehrt, daß es im Fernsehen wiedererkannt habe, was es vorher schon 'privat' erinnerte); der Fernsehfilm interferiert also die private Erinnerung. Der Titel des Gedichtes, "Fernsehen, 1972", ist mehrdeutig: zum einen schlichtes Notat dessen, wie die Medien im Jahr der Münchner Olympiade an die Spiele sechsunddreißig Jahre zuvor im faschistischen Berlin erinnern - gleichzeitig aber auch ein Bild für den medial vermittelten und/oder angeregten Blick in die öffentliche wie private Vergangenheit.

Umgekehrt gibt es auch die mediale Verkürzung der Erinnerung. Darauf deutet etwa eine Formulierung in dem Gedicht "Wörter im Sommer" hin, dessen Thema vor allem die Zeitgebundenheit bestimmter Wörter und Begriffe, aber auch das mediale Erinnern ist.

Super-Sommer; [...]

Früher

sagten wir: Sommerfrische -

und die Endlosigkeit

war ein Zustand im August: Große

ferien; im Meer der Weizenfelder. Nun

muß ich sagen, was Garben sind; die ganz Neue Generation kennt nicht mehr (es gibt

nicht mehr) Garben; minutenlang dauert
 der Dreizehnte August.
 [...] ¹⁶

Der Jahrestag des Berliner Mauerbaus von 1961 ist Mitte der siebziger Jahre zum 'Spot' innerhalb der Nachrichtensendungen geworden. Das Ereignis, das dem Zeitgenossen noch als intensives (wohl vor allem Radio-) Erlebnis präsent sein mag, wird in der medialen Rückschau auf 'Minuten' verknüpft.

Zum Schluß: Das Wetter

Die Differenz zwischen direkt wahrnehmbarer und medial vermittelter Welt ist der Kern eines wiederkehrenden Motivs in der Lyrik Beckers: dasjenige der Wetterkarte bzw. -vorhersage. Mit diesem einfachen, alltäglichen Motiv zeigt er die zunehmende Mediengebundenheit der Wahrnehmung auf. Im "Berliner Programm-Gedicht; 1971" fühlt sich das lyrische Ich durch die Wettervorhersage zur Vergewisserung über das 'tatsächliche Wetter' durch einen Blick aus dem Fenster animiert.¹⁷ Unter dem Titel "Im schönen Wetter" (!) wird im selben Band von 1974 die durch das Medium vermittelte Prognose zur Chiffre für das (medial bestimmte) moderne Leben, denn das Medium konstituiert Wirklichkeit: "Wirklichkeit heute: die Wetterkarte / von gestern abend / - so, siehst du, / leben wir heute [...]"¹⁸. Dabei bemüht sich das lyrische Ich um ein kritisches Bewußtsein und überprüft die Vorhersage auf ihre Übereinstimmung mit der Wirklichkeit: im selben Gedicht wird konstatiert, daß "die Wetterkarte, / ganz überraschend, / heute, im Recht bleibt."

In *Odentals Küste* (1986) werden in dem Zyklus "Sommerfilm" der meteorologische Begriff des "Vorhersagegebiets" und die herkömmlichen Indikatoren Bauernregeln/Naturbeobachtung etwas bissig kontrastiert:

16 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 97.

17 *Das Ende der Landschaftsmalerei* (1974), S. 10.

18 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 30. - Vgl. auch das *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988), S. 39: "Was weiter geschieht, / hängt vom Wetter ab, nicht alleine vom Wetter, wie es / über den kontinentalen Bildschirm rutscht und / dem nächsten Tag seine Neuigkeit nimmt."

[...]
 nach dem Auftauchen des Küstengewölks
 entstehen lautlos *Vorhersagegebiete* Nun
 wissen die Bauern Bescheid und lassen
 die Katastrophen liegen Die Schwalben
 taumeln in wechselnden Höhen
 ratlos
 [...]¹⁹

Der Wetterbeobachtung und ihrer Verbreitung via Television setzt Becker auch in dem 1990 erschienenen Band *Das englische Fenster* den schlichten Blick nach draußen entgegen:

Es gibt keinen Satellitenfilm: der Satellit
 sieht nichts, sagt Münchenhagen und läßt
 ein Lächeln auf dem dunklen Bildschirm zurück. Draußen
 sind aber Sterne zu sehen, und der Weg über'n Hügel
 zur Schönen Aussicht geht weiter bis an den Rand
 einer glitzernden, riesigen Ebene. [...]²⁰

Dabei liegt eine feine Ironie nicht nur darin, daß das unbewaffnete Auge draußen mehr sieht als die technologische Apparatur, sondern auch darin, daß der Weg des möglichen Nachspazierganges ausgerechnet am Gasthof mit dem sprechenden Namen *Schöne Aussicht* in Odenthal vorbeiführt - dessen Lage dem aufmerksamen Leser bereits aus der exakten topographischen Beschreibung im 85. Abschnitt der *Felder* (1964) bekannt ist.²¹

19 *Odenthals Küste*, S. 64.

20 "Vorbereitungen im Herbst", in: *Das englische Fenster*, S. 71-93, hier S. 86.

21 Vgl. *Felder*, F 85 (S. 102): "[...] Position Punkt p rechts (y) 77 + 0,80 = 77,80 / hoch (x) 56 + 0,95 = 56,95; Meßtischblatt 2844 (Burscheid) [...] den Gasthof Schöne Aussicht vor Augen [...]", vgl. auch das ausführlichere Zitat jener Passage im Exkurs *Landschaft*. - Zur *Schönen Aussicht* vgl. auch *Odenthals Küste*, S. 86, *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 50 und *Das englische Fenster*, S. 60.

ALLTAGSLYRIK, NEUE SUBJEKTIVITÄT? - LYRIK DER 70ER JAHRE

Das experimentelle Schreiben Beckers schien mit *Umgebungen* an eine Grenze geraten. Die um 1970 zu beobachtenden Experimente mit Medien lassen sich als Konsequenz dieser Grenzerfahrung verstehen: der literarische Autor versucht sich in und mit *nicht-literarischen* Medien und Formen. Parallel zu diesen medialen Experimenten wiederum gibt es erste literarische Artikulationen Beckers in einer 'neuen' literarischen Gattung: er schreibt Gedichte. Grundsätzlich neu ist diese Äußerungsform für ihn nicht, denkt man an die ganz frühen Gedichte; auch lassen sich in der "experimentellen" Prosa "lyrische" Komponenten erkennen.¹ Neu ist sie allerdings in ihrer Konzentration, da diese Gedichte nicht wie die Texte der sechziger Jahre in einer schwer beschreibbaren Mischform, sondern eben als *Gedichte* auftreten. Die Gattungszuordnung macht hier vorderhand weniger Schwierigkeit. - Es sollen in diesem Kapitel einzelne Gedichte anhand bestimmter Fragestellungen als *typische* präsentiert werden. Diese Fragen betreffen Bauformen der Gedichtbände und einzelner Gedichte, Stil und Ton sowie Themen dieser Lyrik. Es wird zu fragen sein, wie sich die in der experimentellen Prosa deutlich sichtbare Subjektivität des "Authentizitätsfanatikers" in der *Lyrik* äußert, ist das Gedicht doch die klassische Form *subjektiver* Artikulation. Es wird auch zu untersuchen sein, wie die Lyrik Beckers aus den 70er Jahren sich zur "Neuen Subjektivität" oder "Alltagslyrik" verhält, die als charakteristische Richtung jenes Jahrzehnts angesehen wird.²

1 F.J. Raddatz hat bereits in *Felder* "'versteckte' Gedichte" erkannt. Er stellt die starke These auf, man könne die Prosatexte in ihre "evidente Gedichtform" 'rückübersetzen', und führt das auch an einem Abschnitt aus *Felder* vor (F.J.R.: "In dieser machbar gemachten Welt", S. 156). Auch V. Hage sieht 1979 rückblickend in der experimentellen Prosa "wahrhaft poetische Texte": "Becker war im Grunde schon ein Lyriker, bevor er Gedichte geschrieben hat." (V.H.: "Eine neue Dunkelheit".)

2 Vgl. stellvertretend H. Hartung: *Deutsche Lyrik seit 1965*, S. 48-65; W. Hinderer: "Komm!, ins Offene, Freund! Tendenzen in

Textkorpus

Es handelt sich um vier bzw. fünf Publikationen: ein schmales Heft in der Schriftenreihe des "Literarischen Colloquiums Berlin",³ drei Bücher mit der Gattungsbezeichnung "Gedichte" im Titel,⁴ schließlich eine kleine Sammlung als Anhang zu dem Sammelband "Gedichte 1965-1980", der die genannten Bücher vereint.⁵ Zusammen enthalten sie gut dreihundert Gedichte unterschiedlicher Länge.

Kompositionen

Die einzelnen Bücher weisen charakteristische Kompositionsprinzipien auf. Das erste, *Schnee* (1971), enthält neun Gedichte. Zwei 'längere' (mit einem Umfang von 13 bzw. 8 Seiten) an erster und letzter Stelle rahmen sieben 'kürzere' (meist eine Seite) ein. Auffällig ist hier die häufige ausdrückliche Benennung einzelner Gedichte *als Gedichte*: sie tragen ihre Gattungsbezeichnung sozusagen offensiv im Titel. Das gilt auch für "poetologische" Begriffe wie etwa "Fragment" oder "Zitate" oder - im Zusammenhang mit der gleichzeitigen Radio- und Fernseharbeit Beckers interessant - etwa auch für den Titel "Takes", womit in der Fachsprache der Cutter im engeren Sinne "O-Ton-Mitschnitte" bzw. in einem weiteren die zusammenschneidenden Partikel der Sendung oder des Films überhaupt benannt werden.⁶

Der erste umfangreichere Band, *Das Ende der Landschaftsmalerei* (1974), enthält 48 Gedichte in sieben römisch nummerierten Gruppen, die sich symmetrisch um eine Mittelachse gliedern. Die Gruppen I und VII enthalten jeweils nur ein, aber recht langes Gedicht (18 bzw. 14 Seiten); II und III bzw. V und VI jeweils elf

der westdeutschen Lyrik seit 1965"; H. Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, S. 144-184; R. Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, S. 392-440.

3 *Schnee. Gedichte* (1971).

4 *Das Ende der Landschaftsmalerei. Gedichte* (1974); *Erzähl mir nichts vom Krieg. Gedichte* (1977); *In der verbleibenden Zeit. Gedichte* (1979).

5 *Die gemachten Geräusche*, im Sammelband *Gedichte 1965-1980*, (1981), S. 327-377. - Der neuere Sammelband *Die Gedichte* (1995) ist in seiner ersten Hälfte identisch (auch seitenidentisch) mit dem vergriffenen Band von 1981; *Die gemachten Geräusche* sind also auch dort zu finden.

6 Das betrifft sieben der neun Gedichte in *Schnee*: "Gedicht aus Köln", "Gedicht im Königsforst", "Landschaftsgedicht", "Schnee-Gedicht, 1969", "Gedicht über Schnee im April" und "Fragment aus Rom" bzw. "Takes". (Hervorhebungen J.L.)

kürzere (oft nur wenige Zeilen, ganz selten mehr als eine Seite), die mittlere Gruppe IV enthält zwei 'mittellange' Gedichte (3 bzw. 8 Seiten). Die beiden Gedichte dieser Gruppe sind in der Bandsymmetrie wie auch inhaltlich zentral: das eine enthält (etwa in seiner Mitte) die titelgebende Stelle zum "Ende der Landschaftsmalerei"⁷, das andere poetologische Reflexionen über "das sogenannte lyrische Ich" in 'seiner' Stadt Köln.⁸ - Das erste der beiden 'äußeren' Gedichte ("Berliner Programm-Gedicht; 1971") kann poetologisch programmatisch für das ganze Buch gelesen werden: "- da draußen alles / ist ein tägliches Gedicht".⁹

Der dritte Band, *Erzähl mir nichts vom Krieg* (1977), weist auf den ersten Blick keine solche Makrostruktur auf. Im Gegenteil: die 126 Gedichte dieses Bandes sind nicht einmal durch die sonst bei Gedichtbänden übliche Zäsur einer jeweils 'neuen' Seite für jedes einzelne Gedicht voneinander abgetrennt. Vielmehr werden sie einfach aneinandergereiht; typographisch entsteht so der Eindruck eines homogenen, kontinuierlichen Textes, der nur durch die Gedichtüberschriften in Abschnitte geteilt wird. Dies hat mit der inhaltlichen Struktur der Sammlung zu tun: die Gedichte bilden als ganzes das Tagebuch eines Jahres. Auch in diesem Band allerdings kommen dem ersten und letzten Gedicht besondere inhaltliche Bedeutung zu, auch hier kann man wie in den beiden vorherigen davon sprechen, daß sie die übrigen einrahmen. Das erste ("Zuvor die Jahre") stellt das poetologische Programm eines *Journals* auf: "Gestern / passierte mir nichts; was passierte denn gestern." Das vergangene "Jahr ging verloren, / ging nicht": dies läßt sich als Impuls für das folgende Tagebuch lesen. Das letzte Gedicht des Bandes ("Übergang") resumiert das Jahr, wenn in ihm die vorstehenden Gedichte als "die Fotos / des Jahres" bezeichnet werden, an denen "keine Korrekturen" anzubringen seien.¹⁰

In der verbleibenden Zeit, der 1979 erschienene vierte Gedichtband Beckers, ist wie *Das Ende der Landschaftsmalerei* in

7 "Mielenforster Wiesen", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 59-62; zur Interpretation vgl. den Exkurs *Landschaft*.

8 "Kölner Fernseh-Gedicht [...]", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 63-70, hier S. 63.

9 "Berliner Programm-Gedicht; 1971", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 9-26, hier S. 26 - Zu dieser Lesart unten mehr.

10 Zum Tagebuchcharakter vgl. unten den Abschnitt *Das Gedicht als Tagebuch*; zur Bild- bzw. Photometaphorik den Exkurs *Photographie und Kunst als Themen*.

Gruppen eingeteilt. Neun sind es hier, allerdings nicht nummeriert, sondern mit Überschriften versehen. Unter Gruppentiteln wie "Bilder" oder "Reise-Erzählungen", "Monate und Gegenden" oder "Innen und außen" sind 91 Gedichte versammelt, die sich diesen (hinreichend vagen) Themenkreisen zuordnen lassen. - Auch hier wieder lassen sich die erste und die letzte Einheit als 'Einrahmung' verstehen: "Vorbereitungen" zu Beginn und "Dämmerung" am Schluß.

"Gedichte, die in keiner Sammlung enthalten, unveröffentlicht oder neu sind, entstanden 1974-1980", enthält laut einer Vorbemerkung die Sammlung *Die gemachten Geräusche*, die zuerst in dem Sammelband *Gedichte 1965-1980* (1981) veröffentlicht wurde: 36 meist kurze Gedichte und zwei Gedichtzyklen.¹¹ Eine Binnenstruktur dieses Ensembles ist (mir) nicht erkennbar.

Gemeinsamkeiten. - Die beschriebenen Strukturen sind sicher nicht zufällig. Sie lassen deutlich einen Gestaltungswillen schon in der äußeren Komposition der Bände erkennen (mit Ausnahme der letztgenannten Sammlung, deren Selbständigkeit sowieso fraglich ist). Charakteristisch ist eine symmetrische Struktur, bei der besondere Gedichte andere einrahmen. Diese Struktur kann einfach sein wie in *Schnee* mit seinen neun Gedichten, deren erstes und letztes die übrigen einrahmen; das 'Besondere' der Rahmgedichte ist hier zunächst nur ihre äußeren Länge (die sich auch in einer bestimmten narrativen Qualität zeigt). Komplexer ist sie im *Ende der Landschaftsmalerei*, dessen sieben Gruppen in ihrer Reihenfolge symmetrisch *ein / elf / elf / zwei / elf / elf / ein* Gedicht(e) enthalten. Nicht so deutlich erscheint diese Struktur in *In der verbleibenden Zeit*: dort führt eine simples Abzählen der Gruppenumfänge zu nichts.¹² In dem "Textkontinuum" *Erzähl mir nichts vom Krieg* verbietet sich eine solche Betrachtungsweise in Ermangelung von Zäsuren überhaupt. Doch auch in diesen beiden Fällen läßt sich das "Symmetrieargument" wohl halten: auch hier rahmen inhaltlich 'besondere' Gedichte (bzw. Gedichtgruppen) die übrigen ein, motivieren das Thema ("Zuvor die Jahre" vor dem 'Ta-

11 "Vom Wandern der Gedanken übers Papier", in: "Die gemachten Geräusche", *Gedichte 1965-1980* (1981) bzw. in *Die Gedichte* (1995), S. 345-349 und "Die Kirschen, der Schnee", beiderorts S. 370-377.

12 Die neun Gruppen von *In der verbleibenden Zeit* enthalten 7, 2, 12, 6, 10, 11, 13, 10 und 10 Gedichte.

gebuch' *Erzähl...*) oder "bereiten es vor" ("Vorbereitungen" in *...Zeit*) beziehungsweise lassen es ausklingen ("Übergang" in *Erzähl...*) und schließen es ab ("Unterbrechung" als letztes Gedicht in der abschließenden Gruppe "Dämmerung" in *...Zeit*). Auch die Frage nach dem jeweiligen von einer einrahmenden Symmetrie bezeichneten Mittelpunkt läßt sich in allen Fällen beantworten: ganz deutlich die oben erläuterte Gruppe IV im *Ende der Landschaftsmalerei*; thematisch verwandt und bei der Bedeutung dieses Topos für Becker wohl evident die Thematisierung von "Landschaft" mit dem "Landschafts-Gedicht" im Zentrum von *Schnee* und der Gruppe "Landverluste" inmitten von *In der verbleibenden Zeit*. Im Falle des Tagebuchbandes *Erzähl mir nichts vom Krieg* ist der "Kern" in dieser Betrachtungsweise die Summe der 124 'eingerahmten' "Bilder des Jahres" in Form von Gedichten. - Die Symmetriestruktur läßt sich also sowohl in 'topologischer' (das Vorhandensein jeweiliger 'Ränder' bzw. eines jeweiligen 'Mittelpunktes') als auch in 'semantischer' Hinsicht (der inhaltlichen Beziehbarkeit von Rahmen- und Zentralgedichten) belegen. In diesem Zusammenhang an das Buch *Ränder* zu denken, liegt nahe; die symmetrischen Bauformen dieser Gedichtbände sind ähnlich.¹³

'Kürzere' und 'längere' Gedichte

Die oben getroffene Unterscheidung zwischen 'längeren' und 'kürzeren' Gedichten muß präzisiert werden. Diese Differenzierung kann nicht scharf sein: die beiden Komparative definieren sich gegenseitig. Da mit ihr allerdings mehr als die schiere äußere Länge des jeweiligen Gedichts gemeint ist, sollen im folgenden einige Beobachtungen an je einem charakteristischen längeren und kürzeren Gedicht vorgeführt werden.

Konzentration der Wahrnehmung

Unter einem 'kürzeren' Gedicht wird hier eine Form verstanden, in und mit der ein subjektiver Eindruck verdichtet "auf den Punkt" gebracht wird; eine Definition, die sich recht nah am Begriff der Erlebnislyrik bewegt. Ein Beispiel aus dem Band *Erzähl mir nichts vom Krieg*:

Eine der vielen Geräusch-Erzählungen

13 Für *Das Ende der Landschaftsmalerei* hat darauf R. Michaelis hingewiesen (siehe R.M.: "Selbstgespräche für Zuhörer").

Es war ein ruhiger Nachmittag.
 Draußen, auf dem Korridor, hörte ich
 eine Türe zuschlagen
 und das Weinen einer Frau, das sich
 langsam entfernte. Dann hörte ich die Türe
 noch einmal, aber es blieb still.¹⁴

Ein ruhiger Duktus des Sprechens: In drei (syntaktisch vollständigen und interpunktierten) Sätzen wird eine kleine Geschichte mitgeteilt. Die Exposition in der ersten Zeile ist klar. Die dort angesprochene "Ruhe" des Nachmittags ist zunächst Voraussetzung für die folgende "Geräusch-Erzählung"; befände sich das Ich dieser Zeilen nicht in einem Ruhezustand, wäre die Wahrnehmung der schlagenden Tür und des Weinens vielleicht nicht möglich gewesen. Die Mitteilung des Wahrgenommenen läßt den einleitenden Satz allerdings auch anders verstehen: So ruhig ist der Nachmittag nicht gewesen, denn die fremden Geräusche werden als Störung aufgefaßt. Darüber hinaus scheint er für die unsichtbare und dem lyrischen Ich wohl nicht bekannte Frau nicht sehr ruhig gewesen zu sein: Türeenschlagen und Weinen signalisieren emotionale Aufregung, Wut oder Schmerz, vielleicht Trauer. Die Hintergründe der Emotionen bleiben allerdings im Dunklen; das Ich begibt sich nicht aus seinem Zimmer (einem Appartement in einem größeren Haus?) hinaus, um der Sache auf den Grund zu gehen. Doch eine Beunruhigung bleibt: es achtet auf möglicherweise folgende Geräusche, hört auch die Türe noch einmal, "aber es blieb still". Nur daß die dem lauschenden Ohr sich nun darbietende Stille eine andere ist als diejenige vor dem kleinen Zwischenfall: die Aufmerksamkeit des Ich richtet sich zum Teil auf mögliche akustische Wahrnehmungen, der Leser stellt sich die dem Gedicht implizite, allerdings nicht ausgesprochene Frage: *was war los?* Diese Frage ist für das lyrische Ich nicht zu beantworten, für den Rezipienten erst recht nicht. "Eine der vielen Geräusch-Erzählungen" eben: Die Überschrift des Gedichtes legt ein über die Beantwortung dieser Frage hinausgehendes Verständnis des Gedichtes nahe. Zum einen thematisiert Becker das Spezifische der Wahrnehmungsform "Hören": die im Gedicht angesprochenen Geräusche bilden einen Ausschnitt der Wirklichkeit ab, auf den sich das Ich allerdings *keinen Reim* machen kann. Die Frage nach der Bedeutung dieser Episode bleibt offen, und das ist ein Thema des Ge-

14 *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 63.

dichts.¹⁵ Auf ein anderes deutet das Attribut "viele" hin: unüblich sind solche "Geräusch-Erzählungen" offenbar nicht. Beckers Gedicht skizziert ein durch eine alltägliche, nebensächliche Wahrnehmung irritiertes Subjekt.¹⁶

Dieses kleine, eine alltägliche Wahrnehmung thematisierende Gedicht zeigt einige Merkmale, die für die Lyrik Beckers in den siebziger Jahren typisch sind.

Die Bindung an das wahrnehmende *Subjekt* zeigt sich deutlich an der Rollenrede, die das lyrische Ich *nicht* einnimmt: es versetzt sich (was möglich gewesen wäre) nicht in die Rolle der weinenden Frau, deren Perspektive wohl spektakulärer wäre als diejenige des ruhig dasitzenden Ich (über dessen Tätigkeit wir nichts erfahren). Doch das berichtende Ich verzichtet auf eine solche Fiktion, es beschränkt sich auf die Wiedergabe dessen, was es erlebt hat: hier läßt sich auch in der Lyrik der Primat des Authentischen beobachten.

Die Thematisierung der *Wahrnehmung* läßt sich parallelisieren mit derjenigen in der experimentellen Prosa und den Medienexperimenten Beckers, wenngleich sie hier beiläufiger daherkommt. Doch die Apostrophierung der Episode als "Geräusch-Erzählung" weist auch hier auf die Sensibilität Beckers für die je spezifische Qualität der Wahrnehmungsformen hin - hier: der des Hörens. Denn eine Pointe des Gedichts ist, daß der Hörende sich aufgrund der akustischen Information kein *Bild* des Vorgefallenen machen kann.

Wenn der Autor das rudimentär Gehörte im Titel als *Erzählung* bezeichnet, so ist dies ein ironischer Seitenblick auf literarische Entwürfe und damit implizit ein Verweis auf *Gattungsfragen* (denn eine konventionelle - unter Gattungsgesichtspunkten

15 Vgl. strukturell und thematisch die Passage in *Umgebungen* unter dem 'Entwurfssatz' "Erzählungen finden in den Geräuschen statt", S. 97-102. Dort werden verschiedene (alltägliche und durch Medien vermittelte) Geräusche deskriptiv aufgelistet; die "Erzählungen" dazu entstehen auch hier erst durch die Imagination des Rezipienten.

16 Es ließe sich eine weitergehende Interpretation anschließen, deren Kernbegriff die "Anonymität" im Mehrparteienwohnhaus wäre. Vgl. dazu die häufige Thematisierung des Lebens im "Hochhaus", in dem man die Nachbarn nicht kennt und durch anonyme Geräusche terrorisiert wird, im selben Band etwa "Das Fenster am Ende des Korridors", S. 20; "Lift", S. 46-48; "Zur Erinnerung [...]", S. 68 f.; "Die Hölle, sagt Sartre, das sind die anderen", S. 80; "Wir in unserem Hochhaus", S. 91 f.

- Erzählung ist das Wahrgenommene nicht), aber auch ein Hinweis auf die Wichtigkeit der Phantasie, denn das in der berichteten Form vorliegend Gehörte regt zur Imagination einer Geschichte an. Nur daß sie unausgesprochen bleibt: sie entsteht - wenn sie entsteht - allein im Bewußtsein des Lesers, findet sich nicht im Gedicht. Die Welt konstituiert sich erst im Kopf des Wahrnehmenden, sie präsentiert sich nicht als abgerundete Geschichte.¹⁷

Die *Alltäglichkeit* der Situation schließlich - das Thematisierte in diesem Gedicht ist nicht nur alltagsweltlich zu verstehen (was die naheliegende Assoziation von "Appartement", Anonymität etc. zeigt), es wird auch als alltäglich charakterisiert: eine der *vielen* Geräusch-Erzählungen eben. Das Gedicht präsentiert keine Sensation, sondern beschränkt sich auf die sensible Wiedergabe einer gewöhnlichen Situation, die an einem weniger ruhigen Nachmittag leicht hätte überhört werden können.

Zu den Merkmalen des Gedichtes gehört zuletzt, daß es sich konzentriert *einem* Ereignis widmet - es hat ein klar benennbares, abgeschlossenes Thema. Darin unterscheidet es sich von den im folgenden so genannten 'längeren' Gedichten.

Assoziation der Gedanken

Am "Berliner Programm-Gedicht; 1971" im Band *Das Ende der Landschaftsmalerei* kann der für die längeren Gedichte typische Assoziationsstil gezeigt werden. Das 567 Zeilen umfassende Gedicht beginnt so:

Enten fliegen über den englischen Garten - dies
ist eine tägliche Wahrnehmung
jetzt
wieder knallt es,
und es sind keine Schüsse. Es sind im Wind
die knallenden Flaggen auf dem Brandenburger Tor
so fängt hier der Mai an
mit Panzern und Protest
- sieh mal, Lebewesen
gibt es, nämlich ahistorische Sperlinge
hin und her zwischen, sagen wir,

17 Vgl. auch das Gedicht "Erzählung", in: "Die gemachten Geräusche", *Gedichte 1965-1980*, S. 338. Hier wird der Gattungsbe-
griff im Titel melancholisch gewendet. Eine Fahrt im Automob-
il führt zu Assoziationen und Erinnerungen, die das lyrische
Ich dann doch lieber für sich behalten will (nachdem es sie
allerdings im Gedicht angedeutet hat); das Gedicht endet:
"[...] später, daheim, nichts erzählen." - Vgl. auch
"Fragment einer Geschichte", in: *In der verbleibenden Zeit*,
S. 101.

deutschem und deutschem

Denkmal.
 Sagen wir. Also bestimmte Wörter kann ich
 nicht sagen.
 Sag doch mal: Reichstag - da wartet
 die Stille
 auf ein komplettes Parlament,
 und draußen
 bewegen Bagger das Nichts der Umgebung;
 einen Flintenschuß
 weiter würde Heißenbüttel sagen: Bewacher bewachen Bewacher -
 Die S-Bahn fährt nach Osten.
 Die S-Bahn fährt nach Westen.
 [...] ¹⁸

Der Titel des Gedichts benennt Ort und Zeit: Berlin 1971. Die beschriebenen Details lassen eine genauere Lokalisierung zu: es sind Wahrnehmungen aus einem Fenster der Akademie der Künste in West-Berlin, in deren unmittelbarer Nähe das Brandenburger Tor, der Englische Garten und das Reichstagsgebäude liegen.¹⁹ Brandenburger Tor und Reichstagsgebäude, 1971 die exponiertesten Punkte an der Grenze zwischen östlicher und westlicher Hemisphäre, bilden die Folie für 'innerdeutsche' Reflexionen: angesichts der absurden Szenerie im Zentrum der geteilten Stadt, in der "Bagger das Nichts" bearbeiten, werden vermeintliche Schüsse erst in einem zweiten Verständnisvorgang als knallende Flaggen erkannt; die sich nicht an politischen Grenzen orientierenden Spatzen werden als "ahistorische" Lebewesen zur Kuriosität. Dabei verarbeitet Becker nicht nur unmittelbare sinnliche Wahrnehmungen, sondern auch mediale. "so fängt hier der Mai an / mit Panzern und Protest": diese zwei Zeilen lassen sich erkennen als Reproduktion einer aktuellen politischen Nachricht. Der Tag der Arbeit 1971 war in Ostberlin mit einer Militärparade gefeiert worden, worauf die Westalliierten - eine jährliche Übung - mit diplomatischem Protest reagiert hatten.²⁰ Auch literarische Assoziationen werden notiert: das Helmut Heißenbüttel in den Mund gelegte Bonmot "Be-

18 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 7-26, hier S. 9.

19 Becker arbeitete seinerzeit gelegentlich in einem Atelier der Akademie, deren Mitglied er seit 1969 ist. - Vgl. auch die Bildfolge "Oft schweift der Blick über den Englischen Garten" in *Eine Zeit ohne Wörter*, auch die Nrn. 4 und 6: sie zeigen (wohl) einen Arbeitsplatz in der Akademie und (sicher) den Blick auf den nahegelegenen Bahnhof Bellevue.

20 Vgl. etwa die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. Mai 1971, S. 4: "Zu der Maiparade in Ost-Berlin erklärte ein alliierter Sprecher, die alliierten Kommandanten verurteilten diese Verletzung von Viermächteabkommen über den entmilitarisierten Status der Stadt [...]".

wacher bewachen Bewacher", mit dem Becker die gespannte und doch ereignislose Situation im Zentrum der geteilten Stadt grotesk pointiert, spielt auf Heißenbüttels Text "Politische Grammatik" aus dessen *Textbuch 2* von 1961 an, wo es heißt: "Verfolger verfolgen die Verfolgten. Verfolgte aber werden Verfolger [...]".²¹ Ebenso finden sich sprachkritische Reflexionen: "Also bestimmte Wörter kann ich / nicht sagen. / Sag doch mal: Reichstag - da wartet / die Stille / auf ein komplettes Parlament": in der zementierten Situation der deutschen Teilung ist *Reichstag* ein Wort, für das es keine Entsprechung in der Wirklichkeit mehr gibt.

Und so geht es weiter in diesem langen Gedicht, dessen zitiertem Anfang kaum ein Zwanzigstel des Gesamttextes ausmacht. Becker thematisiert Aktuelles und Vergangenes; der Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker am 3. Mai 1971 wird ironisch erwähnt,²² Stätten des gescheiterten Widerstandes gegen Hitler werden lakonisch genannt und nicht kommentiert.²³ Er zitiert Medien als Quelle der Information: die Nachrichtensendung des DDR-Fernsehens "Aktuelle Kamera" wie die Westberliner Zeitung "Tagesspiegel"²⁴, thematisiert mythisierende Malerei²⁵ wie den aktuellen Autorenfilm²⁶ und Literarisches,²⁷ protokolliert seine eigenen medialen Experimente mit der Kamera²⁸ und erwähnt zahlreiche

21 Vgl. H. Heißenbüttel: *Textbücher 1-6*, S. 87. - Just diese Passage aus der "Politischen Grammatik" zitiert Becker in seinem Aufsatz über Heißenbüttel 1963; vgl. J.B.: "Helmut Heißenbüttel", S. 148.

22 "aber jetzt zeigt / die Aktuelle Kamera die Gesichter des Führungswechsels / und zufällig erfahren wir vom Meteorologischen Institut die Weiteren Aussichten: wenig Änderung", S. 10.

23 "[...] Nachmittage im Neunzehnten Jahrhundert. / *Bendler-Block: Plötzensee*. / Das Dasein der Rentner [...]". S. 10; Hervorhebung J.L.

24 Vgl. S. 10 bzw. 11.

25 Vgl. S. 13: "treten wir heraus / aus einem Böcklin-Bild".

26 Vgl. S. 12: "Pappeln lang am Anfang der *Chronik der laufenden Ereignisse* / von Handke"; Handkes Fernsehfilm lief am 11.5.1971 im Fernsehen (ARD), vgl. *Der Spiegel* 20/1971, S. 180 f.27 Etwa H. Heißenbüttel (s.o.) oder Felix Hartlaub (S. 12).

28 "nun / fotografieren wir die zweiunddreißig Seen / von West-Berlin, und das heißt, / ich beschäftige mich mit Wasser-Strukturen", S. 18. Es finden sich zahlreiche weitere Parallelen zwischen dem "Berliner Programm-Gedicht" und der *Zeit ohne Wörter*; mehrere dortige "Kapiteltitel" finden sich hier wörtlich oder sinngemäß, vgl. die "Konkordanz zu den 'Wörtern'" in *Eine Zeit ohne Wörter* im Anhang.

Schriftstellerkollegen aus dem Umfeld der Akademie und des Literarischen Colloquiums, "Höllersers Zirkus":²⁹ "bald hängt ja die ganze westdeutsche Provinz / hier herum in den Kneipen".³⁰

Der nahezu bruchlose Übergang von augenblicklicher Wahrnehmung zu kollektiven und auch privaten Erinnerungen zeigt sich an einer Stelle wie der folgenden:

[...] am Bahnhof Wannsee
 hört alles auf -
 im kühlen literarischen Salon
 der Kaiserzeit-Villa am Wannsee
 [...] hockt Ramsbott auf seinem grünen Sessel,
 träumt Filme,
 und es ist still; nur
 Ulla Ludwig telephonierte jederzeit und im Treppenhaus
 steht ein Kater, alt -
 alte Zeiten, als es anfing,
 Cuba-Krise und die Stille in der Luft
 machte uns alle nervös;
 [...]

Aber

wir warteten ja noch auf Augstein, und
 während wir warteten, tat sich
 "der Abgrund"
 auf. Augstein verhaftet. Die Gruppe schreibt
 ein solidarisches Papier, und
 "nun werden wir alle
 verhaftet"
 nach den plötzlichen Hamburger Gerüchten,
 also was ist -
 die Betten krachten in der *Alten Post*
 und von den Freundschaften war noch keine kaputt;
 [...]³¹

In der eher bedächtigen Atmosphäre des Literarischen Colloquiums am Wannsee entwickelt sich zunächst ein schlichtes Protokoll von Wahrnehmungen und Assoziationen: der Filmemacher Wolfgang Ramsbott wird wohl "Filme träumen", Ursula Ludwig, die (Film-)Produktionsleiterin des Colloquiums, waltet ihres organisatorischen Amtes. Die Wahrnehmung einer Katze (vielleicht auch einer Figurine), genauer: das ihr beigelegte Attribut "alt", führt zu den "alten Zeiten", hier der Tagung der *Gruppe 47* im Oktober 1962 in Berlin. Mit der "Spiegel-Affäre" evoziert Becker

29 S. 23; W. Höllerer war der Leiter des Literarischen Colloquiums Berlin. Als Artisten im Höllerserschen Zirkus werden genannt oder angedeutet: H.C. Artmann, W. Bächler, G. Grass, P. Härtling, H. Heißenbüttel, U. Johnson, K. Nonnenmann, F.J. Raddatz, H.W. Richter.

30 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 22.

31 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 19 f.

ein zentrales Datum für die Politisierung der Intellektuellen im "CDU-Staat". In Zeiten des heißesten Kalten Krieges (der Kuba-Krise im Herbst 1962) waren Redakteure des "Spiegel" und dessen Herausgeber Augstein nach einem Bericht über die Bundeswehr ("Bedingt abwehrbereit") verhaftet worden - der damalige Kanzler Adenauer sprach von einem "Abgrund an Landesverrat". In Beckers Zitat wird Adenauers Wort allerdings gewendet: tatsächlich stand wohl eher die Nachkriegsdemokratie an einem Abgrund, wenn unliebsame Journalisten im Handstreich inhaftiert werden konnten. Vermischt mit diesen politischen Erinnerungen werden eher private und nebensächliche: daß die Betten in einem Gasthaus "krachten", mag wie die Andeutung zerbrochener Freundschaften von geringerem historischem Interesse sein.

Diese Beispiele genügen, um die spezifische Assoziationstechnik in den 'längeren' Gedichten Beckers zu zeigen: scheinbar ziellos schweifend, wird aus verschiedenen Momenten und Bruchstücken ein Mosaik zusammengesetzt, das - im Unterschied zu den 'kürzeren' Gedichten - kein *eigentliches*, klar benennbares Thema hat, sondern durch die Vielfalt seiner Bausteine lebt. Thema eines solchen Gedichts ist nichts Externes, sondern es selbst: also das Bewußtsein dessen, der es schreibt. Damit ist es thematisch recht nah an bestimmten Produkten der oben so genannten experimentellen Prosa, abgesehen von dem irritierenden Umstand, daß das Protokoll des Bewußtseins hier in einem *Poem* deutlich *narrativer* daherkommt.

Die Mehrdimensionalität jenes Bewußtseins wird in diesen längeren Gedichten stärker als in den kürzeren gezeigt (was natürlich gerade durch ihren Umfang ermöglicht wird), man kann sie eher als jene als eine Fortsetzung der "offenen Schreibweise" in der experimentellen Prosa betrachten;³² die 'Randgedichte' im *Ende der Landschaftsmalerei* wurden mit der Textform von *Ränder* verglichen.³³ Die problematische Gattungszuordnung dieser "Erzählgedichte"³⁴ schlägt sich in der schönen Formulierung Peter Demetz' nieder, es handele sich um "Poesie wider Willen, die lieber Prosa wäre"³⁵. Vergleichbare Gedichte gibt es eher in der

32 Vgl. E. Ribbat: "Subjektivität als Instrument", S. 493.

33 Vgl. V. Hage: "Eine neue Dunkelheit".

34 F.J. Raddatz: "Umzingelung - Entzingelung", S. 601, ebenso H. Piontek: "Schritte ins Dunkel".

35 P. Demetz: "Reporter des Bewußtseins".

amerikanischen Lyrik seit der Jahrhundertmitte (etwa W.C. Williams) als in der deutschen.³⁶

Dabei bedient sich Becker einer eigentümlichen typographischen Technik, indem er neue Zeilen häufig nicht linksbündig, sondern um die Laufweite der vorhergehenden Zeile eingerückt anordnet. Dieser "reihende, unverfugte Stil"³⁷ der "ausgefächerten Langzeile"³⁸ hat gleichzeitig poetische und prosaische Qualitäten. Ein Beispiel aus der Eingangspassage des "Berliner Programm-Gedichts":

Reichstag - da wartet die Stille auf ein komplettes
Parlament, und draußen bewegen Bagger das Nichts der
Umgebung[.]

Dies ist Prosa, ein beschreibender Satz. Der Gedankenstrich setzt eine einzelne Betonung, indem er durch eine Pause das vorhergehende Schlüsselwort weiterklingen läßt. - Poetisch akzentuiert werden einzelne Elemente im linksbündigen Schriftsatz, der herkömmlichen typographischen Form von "Lyrik":

Reichstag - da wartet
die Stille
auf ein komplettes Parlament,
und draußen
bewegen Bagger das Nichts der Umgebung

"die Stille" und "und draußen" als kurze Zeilen treten hervor, einzelne Begriffe bekommen Gewicht. Dieser Zeilenfall entspricht demjenigen im "Berliner Programm-Gedicht", dessen tatsächliches *Layout* eine Mischung aus den beiden fingierten Formbeispielen ist:

[...] Reichstag - da wartet
die Stille
auf ein komplettes Parlament,
und draußen
bewegen Bagger das Nichts der Umgebung [...]

Die ausgefächerte Langzeile verbindet die Kontinuität der prosaischen Beschreibung mit der akzentuierenden Qualität der lyri-

36 Vgl. H.D. Schäfer: "Zusammenhänge der deutschen Gegenwartslyrik", der eine briefliche Äußerung Beckers von 1974 über den "spontanen Zugang" zu W.C. Williams zitiert. (S. 185) - Eine genauere Parallelisierung der Gedichte Beckers mit dieser amerikanischen Lyrik erfolgt im Kapitel *Extensive Texte*.

37 H. Gnüg: "Gespräch über Bäume", S. 116. - Vgl. auch dies.: "Nachschrift 1977" [zum Artikel 'J.B.' von W. Hinck], S. 50: "eine lyrische Struktur, die schon optisch die geschlossene Zeile aufbricht in graphische Parallelen".

38 H.D. Schäfer: "Das Ende der Landschaftsmalerei", S. 587.

schen Absetzung. Der Satz bleibt als Satz flüssig lesbar, und doch bekommen die einzelnen semantischen Elemente durch ihre typographische Herausstellung je mehr Gewicht.³⁹ - Zusätzlich wird im obigen Beispiel der Zäsur setzende Gedankenstrich noch betont, indem die beiden ihm folgenden Worte bis zum rechten Rand des Satzspiegels ausgetrieben werden.⁴⁰

Ein weiteres Spezifikum im Zusammenhang mit dieser Form ist die Verklammerung zweier Sinneinheiten durch gemeinsame Wörter oder Satzteile. Im "Fragment aus Rom", mit dem *Schnee* eröffnet wird, findet sich folgende Impression aus der italienischen Hauptstadt:

Hammer & Sichel
sah ich erst wieder, ganz legal
auf der
 Piazza Bologna
 kreisen
mit Horst-Wessel-Lied die Fiats 500 des MSI.⁴¹

Das sind zwei Sätze: "Hammer & Sichel sah ich [...] auf der Piazza Bologna" und "auf der Piazza Bologna kreisen [...] die Fiats [...]", denn die beiden angedeuteten Ereignisse sind inhaltlich klar zu trennen: das *kommunistische* Hammer-und-Sichel-Emblem und der *neofaschistische* MSI mit charakteristischem Liedgut. Auch haben die beiden Sätze verschiedene Tempi: der eine ist erinnerte, der andere präsentische Wiedergabe einer Wahrnehmung. Sie werden verbunden durch die grammatisch und semantisch bi-

39 *Eine Anmerkung zur Technikgeschichte:* Die Ausarbeitung dieser Schreibpraxis ist vermutlich wesentlich durch die bei der mechanischen Schreibmaschine gegebene Autonomie der vertikalen Bewegung von der horizontalen (= Schreibrichtung) begünstigt worden: die Walze wird drei Rasten weitergedreht, und man ist, wo man hinwill (nämlich gerade unterhalb der vorherigen Position, nicht etwa am linken Rand der folgenden Zeile). Hätte der Autor 1971 mit einem der heute gebräuchlichen elektronischen Textverarbeitungssysteme gearbeitet, wäre die ausgefächerte Langzeile vielleicht nicht entstanden. Jedenfalls wäre sie mühsamer zu erstellen gewesen (was die Praxis des Transkribierens zeigt). Vgl. hierzu weiterführend vom Verf.: *Auf-Schreiben/Nieder-Schreiben: Studien zum Verlust der vertikalen Autonomie im Spannungsfeld von Technik und Geist* (in Vorbereitung).

40 Diese Austreibungen sind im Erstdruck 1972 deutlicher als im Wiederabdruck in *Das Ende der Landschaftsmalerei*, wo die entsprechenden Partikel nur mit etwas größerem Abstand von den vorhergehenden gesetzt werden; ich zitiere hier sozusagen die größeren Abstände aus dem 1972er Druck.

41 *Schnee*, S. 8.

valente topographische Angabe des Wahrnehmungsorts, der Piazza Bologna.⁴²

Diese "sprachliche Eigenart" kommentiert Becker selbst in einer Interpretation eines frühen Gedichtes von H.M. Enzensberger, das ähnliche Merkmale aufweist. Die "Verschmelzung syntaktischer Elemente zu einem Zusammenhang, in dem die Wörter und Satzteile sich mehrdeutig aufeinander beziehen können", nennt er ein "Verfahren, das beispielsweise die Mehrschichtigkeit des Bewußtseins und das gleichzeitige Wahrnehmen verschiedener Vorgänge abbildet".⁴³ Die in der Prosa thematisierte *Simultaneität* findet sich also auch in diesen "Bewußtseins-Puzzles".⁴⁴

Themen

Alltägliches

Für die Themen und Inhalte der Gedichte der 70er Jahre gilt grosso modo die Sottise F.J. Raddatz' zu *Umgebungen*: "Jürgen Beckers *Nachdenken über Jürgen B.*"⁴⁵ Die Gedichte sind eindeutig zentriert um das wahrnehmende Subjekt *B.*; der Ablehnung der Fiktion in der Prosa entspricht hier die Identität von lyrischem und empirischem Ich.⁴⁶ Diese Zentrierung wie auch die Rekonstruierbarkeit und Beziehbarkeit äußerer (etwa politischer oder kultureller) Ereignisse belegen das Weitergelten des Authentizitätsanspruches.

42 Vgl. auch im oben zitierten Anfang des "Berliner Programm-Gedichts" (Z. 1 bis 4): "[...] dies / ist eine tägliche Wahrnehmung / jetzt / wieder knallt es [...]": Hier hat das "jetzt" in Z. 3 eine solche Angelfunktion. Es läßt sich sowohl im Zusammenhang der "täglichen" (also mehrfach auftretenden) optischen Wahrnehmung der Enten lesen als auch zu der punktuellen akustischen des Knalls. Im ersten Falle wäre das "jetzt" eine temporale Abgrenzung der Berliner von der (gewohnten) Kölner Umgebung und könnte durch die lokale "hier" ersetzt werden; im zweiten Falle hätte sie eher den Charakter einer Interjektion: "jetzt, im Moment des Schreibens". Diese beiden Lesarten schließen sich nicht aus, sondern werden durch Beckers Schreibweise gerade verbunden.

43 J.B.: "Eine Realität im Konjunktiv", S. 271.

44 H. Gnüg: "Gespräch über Bäume", S. 116.

45 F.J. Raddatz: "Zur Entwicklung der Literatur in der DDR", S. 381.

46 Vgl. dazu H. Gnüg: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*, S. 263.

Es artikuliert sich ein zeitgenössisches Subjekt mit mehr oder weniger typischen, meist unspektakulären Sorgen, Freuden und Interessen. Das können familiäre Umstände sein,⁴⁷ ganz alltägliche Wahrnehmungen⁴⁸ oder persönliche Erinnerungen.⁴⁹ Hervorzuheben ist die wichtige Rolle bestimmter Themen wie *Landschaft* (zunehmend in der speziellen Betrachtung als gestörte *Umwelt*) oder der Komplex "Medien/Wahrnehmung" mit seinen Motiven *Photographie, Malerei, Massenmedien* etc. Die Wichtigkeit des Themas "Medien" läßt sich einerseits mit der in der experimentellen Prosa begründeten Sensibilität für Gattungs- und Medienprobleme in Verbindung bringen, andererseits mit dem Brotberuf des Hörfunkredakteurs, den Becker seit Mitte der 70er Jahre ausübte.

Poetologisches

Neben diesen tatsächlich 'thematischen' Inhalten fällt an den Gedichten die häufige Selbstthematization ihrer Form als *Gedichte* auf. Anlässlich des ersten Bandes *Schnee* wurde bereits auf die Häufigkeit der Gattungsbezeichnung im Titel der Gedichte hingewiesen; für das *Ende der Landschaftsmalerei* gilt das ebenso,⁵⁰ für die beiden folgenden Bände kaum noch. Dies mag mit

47 Etwa "Wir trafen uns in der Stadt, mein Sohn und ich; / so oft sehen wir uns nicht. Welche Interessen / hat er jetzt? [...]" ("Was kaufen wir: ein Boot, ein Zelt?", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 26). Oder "Spät, als mein Vater anrief, erschrak ich / zunächst. Er wollte aber nur erzählen. / [...]" ("Im Alter", ebd., S. 50).

48 "[...] Links und rechts die Appartements; / die Feuerlösch-Anlage. Das Summen des Aufzugs [...]" ("Das Fenster am Ende des Korridors", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 21); "Im Rückspiegel die Stadt, / [...] / Dichte Kolonne, absolutes Halteverbot [...]" ("Stadtautobahn", ebd., S. 89).

49 Etwa die Kindheitserinnerung an den zweiten Weltkrieg unter dem Titel "Regen. In der Küche stehend, mit einem Leberwurst-Brötchen", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 64, oder "Radio-Skala, abends", ebd., S. 21; vgl. auch das Gedicht "Geschichte", in: *Die gemachten Geräusche*, Gedichte 1965-1980, S. 332. - Deutlich autobiographisch auch die Passage im "Berliner Programm-Gedicht": "ich vergleiche das / mit der ganzen Angst in Thüringen, als / die kurze Chesterfield-Epoche aufhörte und / die Panje-Wägelchen kamen" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 16): Becker erlebte das Kriegsende in Erfurt (Thüringen), das zuerst von den Amerikanern ("Chesterfield") besetzt war, dann aber der sowjetischen Besatzungszone zugeschlagen wurde ("Panje-Wägelchen").

50 Vgl. im *Ende der Landschaftsmalerei* neben dem "Berliner Programm-Gedicht; 1971" (S. 9-26) etwa "Natur-Gedicht" (S. 34), "März, einziges Gedicht" (S. 44), "Dezember-Gedicht" (S. 53-55), "Kölner Fernseh-Gedicht" (S. 63-70) etc. pp.

einer programmatischen Selbstverständigung zu Beginn der 'lyrischen Phase' respektive mit einem Selbstverständlicherwerden dieser Textform im Laufe der Zeit zusammenhängen.

Die immanente poetologischen Reflexion der Gedichte berührt Themen wie die Schreibsituation selbst, das Selbstverständnis Beckers als Lyriker in einer Phase der verbreiteten "Alltagslyrik" sowie Sprach- und Gattungskritik. Nur wenige Beispiele:

Schreibsituation. - In dem Gedicht "Coney Island"⁵¹ thematisiert Becker das 'Unterbrochen-Werden' beim Schreiben eines Gedichts. Was in dieser Anlage ein schlichtes Alltagsgedicht mit dem beliebten Thema "Schreiben über das Schreiben" hätte werden können, wird hier zu einem hochartifizialen kurzen Erzählgedicht, in dem zwei Ebenen (der Versuch der Verarbeitung einer Erinnerung und die private Situation, die momentan daran hindert) sich zu einem Gebilde fügen, in dem beide gleichermaßen thematisiert und miteinander verschränkt werden. Das führt zu dem paradoxen Ergebnis, daß das fertige Gedicht mit der Bemerkung schließt, es sei eben doch "kein Gedicht" geworden - obwohl es das ist. Allerdings kein 'einfaches', nur der spezifischen Erinnerung gewidmetes, sondern ein mehrschichtiges, das neben dem eigentlichen Gegenstand auch seine eigene Entstehungssituation und den Vorgang (die Schwierigkeit) des Erinnerns mit thematisiert.

Sprach- und Gattungskritik. - Ansätze einer Sprachkritik zeigen sich zunächst in der Sensibilität für einzelne Begriffe und Wörter, die nicht einfach gebraucht, sondern pointiert werden ("Sag doch mal: *Reichstag* - [...]", im "Berliner Programm-Gedicht"). Ein Ergebnis dieser Herausstellung ist oft das Bewußtwerden des zeitlichen Horizonts bestimmter Begriffe resp. ihrer Unzeitgemäßheit, womit neben der Veränderung der Sprache auch diejenige der ihr korrespondierenden Welt kenntlich gemacht wird. Etwa in dem Gedicht "Wörter im Sommer": "Super-Sommer; [...] / Früher / sagten wir: Sommerfrische - [...] Nun / muß ich sagen, was Garben sind; die ganz Neue / Generation kennt nicht mehr (es gibt / nicht mehr) Garben [...]"⁵² Hier handelt es sich nicht nur um Sprache als 'Thema' im Rahmen einer "Archäologie",⁵³

51 In: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 47 f.

52 In: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 97.

53 J.B./Chr. Linder: "Gespräch", S. 38.

sondern auch um ein (sprachkritisches) Offenlegen der Formulierungsschwierigkeiten im Gedicht selbst und somit wiederum um eine immanente Thematisierung der Frage, wie die Welt sprachlich zu fassen sei.

In diese Kategorie gehören auch vereinzelt "Materialsammlungen", Gedichte, in denen Gedankensplitter aufgelistet werden, ohne daß ein rhetorischer oder thematischer Zusammenhang dieser Fragmente sichtbar würde.⁵⁴ Sie haben den Charakter von Notizzetteln und tendieren (jedenfalls vor dem Hintergrund der übrigen) gelegentlich ins Hermetische. Solche Sammlungen haben hier in der Lyrik der siebziger Jahre sicher einen ganz anderen Charakter als jene Passagen in der Prosa, in denen Sprache "als Material" behandelt wurde, denn neben ihrer relativen Seltenheit haben sie auch nichts von der spielerischen Aggressivität, mit der Becker in den experimentellen Texten sozusagen die Diskurse aufeinanderprallen ließ. Natürlich finden sich auch hier fremde Stimmen, Zitate und montierte Passagen, in denen Disparates konfrontiert wird - aber diese Lyrik ist, verglichen mit der ihr vorhergehenden Prosa, zweifellos geglätteter und harmonischer. (Und zwar: *je kürzer, desto.*)

Eine Sensibilität für Gattungsfragen artikuliert sich in der oben angesprochenen offensiven Titulierung einzelner Gedichte als "Gedicht ...", weil diese (eigentlich überflüssige) Benennung ihren Gedicht-Status eher problematisiert als bestätigt. Ähnlich (nur umgekehrt) die Benennung von Gedichten als *Erzählung*, auf die am Beispiel des "Geräusch-Erzählungs"-Gedichts hingewiesen worden ist, oder die häufigen Titel aus dem Bereich optischer oder akustischer Wahrnehmung.⁵⁵ - Solche Benennungen stellen erst die Frage, die zu beantworten sie vorgeben: *Was ist ein Gedicht?*

Die Schlußpassage des "Berliner Programm-Gedichts" scheint hier eine Antwort zu geben. Sie wird eingeleitet von Reflexionen über die Frage 'was ist erzählbar'? am Beispiel eines Auto-

54 Vgl. etwa "Kontaktabzüge", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 97-99 oder den Zyklus "Vorbereitungen" in: *In der verbleibenden Zeit*, S. 7-14, darin v.a. S. 8-10 und das Gedicht "Vorbereitungs-Sätze", S. 13 f.

55 Vgl. etwa in *Schnee*: "Takes", S. 31-38; in *Das Ende der Landschaftsmalerei*: "Mittags-Geräusch", S. 39; "Bildbeschreibung", S. 90; in *Erzähl mir nichts vom Krieg*: "Ansichtskarten [...]", S. 39-43; "Kontaktabzüge", S. 97-99; in *In der verbleibenden Zeit*: die Zyklen "Bilder", S. 17-30 und "Reise-Erzählungen", S. 49-56;.

Passage läßt jedoch noch weitere Befunde zu, angesichts derer die Nähe Beckers zur Alltagslyrik differenzierter zu beurteilen ist.

Im rhetorischen Aufbau dieser einunddreißig Zeilen fällt ihr diskursiver, sich selbst widersprechender Charakter auf: Fünfmal wird eine Behauptung sogleich relativiert oder gar dementiert. Solche argumentativen Richtungswechsel werden durch äußere Signale angezeigt oder lassen sich aus dem Sinn des Gesagten ableiten.⁵⁹ - Die Passage läßt sich so reformulieren: (1) Ein Mangel an Authentizität ist beklagenswert: Wahrnehmungen sind meist 'vermittelt', medial transportiert. (2) *Aber* es gibt "Räume ohne Wörter", Empfindungen und Wahrnehmungen vor ihrer sprachlichen Erfassung. In diesem Sinne ist die Außenwelt in ihrer subjektiven Wahrnehmung ein polyphones, widersprüchliches "tägliches Gedicht". Mehr als in den 'Begriffen' passiert in der 'Umgebung'. - Soweit handelt es sich um die Thematisierung von Reflexionen; dann passiert jedoch so etwas wie eine 'innere Wahrnehmung': (3) *Plötzlich* sind "die Wörter" wieder da (nicht etwa die Dinge: in der sophistischen Formulierung "Wörter für *das, was wir Enten nennen*" wird die Frage nach dem Repräsentationscharakter von Sprache ganz bewußt offen gelassen); sie lassen sich aufzählen, es entsteht ein Gedicht im Gedicht, denn die aufgezählten Begriffe verweisen auf den Verlauf des gesamten "Berliner Gedichts", an dessen Ende sie stehen. - Diese 'innere' Wahrnehmung wird unterbrochen durch eine tatsächliche, äußere: (4) *Auf einmal*: "- da sehe ich etwas [...] was ich sage [...] mit den Wörtern": Eine "Ente" etwa darf sich der geneigte Leser hier wohl vorstellen, doch auch an dieser Stelle wird eine Entsprechung zwischen optischer Wahrnehmung und ihrer begrifflichen Fassung durch das eingeklammerte Wörtchen "(etwas)" wieder in Frage gestellt, das "etwas" wird nicht benannt. Die gleichwohl naheliegende Korrelation wird schließlich (5) ausdrücklich dementiert: "*aber* ich sehe nicht Wörter" - was sich "fliegend und still" dem Auge darbietet, sind eben nicht Wörter (sondern beispielsweise das (*etwas*), wofür wir *das Wort "Ente"* haben) - und deshalb "gibt

59 Beispiele für 'signalisierte' Richtungswechsel sind die drei Stellen, an denen die Konjunktion "aber" auftritt, unterstrichen durch die Absetzung von der vorherigen Zeile und den vorangestellten Spiegelstrich. Beispiele für 'sinngemäße' sind die Zeilen "Mehr passiert in der Umgebung der Wörter" und "- da sehe ich etwas"; in beiden Fällen ließe sich zur Verdeutlichung ein "aber" voranstellen.

es kein Gedicht", jedenfalls nicht "in der Luft". Wo aber dann, denn diese abschließende Bemerkung steht ja am Ende eines *Gedichts*? - "Das Gedicht" *ist* (existiert) eben nicht in der schieren Außenwelt ("da draußen"), sondern *entsteht* erst in der Wahrnehmung eines Subjekts und in deren literarischer Präsentation.

Vor diesem Hintergrund erscheint der (richtige) Hinweis darauf, daß "da draußen alles" zum Vorwurf eines Gedichts dienen könne, fast trivial. Er ist vielmehr nur ein Baustein in einem komplexen Verhältnis sprach- und gattungskritischer sowie das Verhältnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit thematisierender Momente. Von einem "System" soll nicht gesprochen werden - es handelt sich nicht um einen argumentativen Text, sondern um ein (dialogisches) *Poem*. Zwar legt der Titel ein Verständnis des Textes (auch) als "Programm" nahe, doch der Titel hat noch eine ganz andere, viel materiellere Implikation, auch ist dieser Titel nicht der ursprüngliche. Was anhand der Passage allerdings gezeigt werden konnte, ist die Autoreflexivität dieser Lyrik bezüglich ihrer sprachlichen Verfaßtheit. In diesen Zusammenhang gehört auch die Formulierung von den "riesigen Räumen ohne Wörter" und das Erstaunen über deren Wiederauftauchen ("aber da sind / die Wörter wieder"): in Kenntnis des Titels von Beckers gleichzeitig entstandenem Photobuch *Eine Zeit ohne Wörter*, dessen Zwischenüberschriften im Gedicht mehrfach genannt werden, offenbart sich hier die Differenz zwischen seinen nicht-sprachlichen Experimenten mit der Kamera (denn in der *Zeit ohne Wörter* wird ja gerade der Versuch einer 'Beschreibung' von "Räumen ohne Wörter" unternommen) und dem Neubeginn in literarischer Manier, in Gedichten, mit "Worten".⁶⁰ **Ton und Stil**

Melancholie

Inhaltlich zeigt sich in den Gedichten der siebziger Jahre viel deutlicher als in der Prosa der sechziger ein nachdenkliches, oft melancholisches, jedenfalls immer skeptisches Subjekt. Dominierte in der Prosa das Sprachspiel, finden sich hier eher kurze, prägnante Augenblicksbeschreibungen des Alltags, wobei oft negativ zu bewertende Details im Vordergrund stehen. Allerdings

60 Vgl. zum "Programmhaften" des "Berliner Programm-Gedichts" weiterführend unten den Abschnitt *Das Gedicht als Tagebuch*.

erfolgt deren Präsentation stets hoch reflektiert und gebrochen, zuweilen ironisch; melancholisch heißt nicht weinerlich.

Dialogizität

Verschiedentlich ist der "Parlando-Stil" der Gedichte Beckers in den siebziger Jahren hervorgehoben worden; tatsächlich ist Dialogizität eines ihrer Charakteristika. Unter diesem Oberbegriff können verschiedene (teilweise verwandte) Phänomene differenziert werden.

Parlando als Selbstgespräch. - Mit "Parlando" ist zunächst einmal ein Stil gemeint, der unpräzise und lakonisch über Dinge spricht, deren besondere Bedeutung zunächst nicht offensichtlich ist. "Grübelnd über der Zeitung. Gestern / passierte mir nichts; was passierte denn gestern. / Es regnete hier. [...]" - Dieser Plauderton in der Exposition von *Erzähl mir nichts vom Krieg* hat etwas von einem 'Selbstgespräch für Zuhörer'.⁶¹ "Was passierte denn gestern" ist - auch ohne Fragezeichen - eine Frage, und ihr Adressat ist klar: das lyrische Ich spricht mit sich selbst. Dieser Ton ist typisch für berichtende Gedichte, in denen sich das Ich - häufig anhand konkreter Vorfälle - seiner Lage zu vergewissern sucht. In solchen Fällen ist das angesprochene "Du" eindeutig das "Ich" des Autors.⁶² Dies wird auch an 'diskursiven' Stellen wie dem oben zitierten Ende des "Berliner Programm-Gedichts" deutlich: "[...] Kruste der Gewohnheiten, / - aber, sag, / es gibt doch [...]".⁶³ Nur vereinzelt wendet sich das lyrische Ich tatsächlich an Dritte.⁶⁴

Dialogischer Monolog. - Der assoziierende Stil, der ein aus vielen Momenten (Erinnerungen, Wahrnehmungen, Zitaten etc.) sich zusammensetzendes "Ich" entstehen läßt, hat monologische wie dialogische Züge. Er ist monologisch, wenn man seine Zentriertheit um *das (eine)* wahrnehmende, sich erinnernde, zitierende etc.

61 So der Titel von R. Michaelis' Rezension des *Endes der Landschaftsmalerei*.

62 Etwa in "Ansichtskarten aus einem Hotel", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 39-43, hier S. 41: "Frag deinen alten Vater, den Architekten, [...]".

63 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 26; Hervorhebung J.L.

64 Vgl. etwa "Zwei Collagen von Rango Bohne, 1 / Vom Entstehen eines Bildes", in: *In der verbleibenden Zeit*, S. 19. Oder "Eine Amerikanerin war in Berlin", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 38 f.: "Café Schilling; du rauchst immer noch / vor dem Frühstück. / Wie lange lebst du hier? / Als ich dich wiedersah, [...]".

doppelter Weise auf Gottfried Benn: einmal allgemein und ironisch auf den *Dr. med.*, zum anderen speziell auf ein spätes Gedicht Bennis, "Restaurant":

Der Herr drüben bestellt sich noch ein Bier,
das ist mir angenehm, dann brauche ich mir keinen Vorwurf zu
daß ich auch gelegentlich einen zische. \ machen
Man denkt immer gleich, man ist süchtig,
in einer amerikanischen Zeitschrift las ich sogar,
jede Zigarette verkürze das Leben um sechsunddreißig Minuten,
das glaube ich nicht, [...] ⁶⁷

So wird das Gedicht Beckers als ironische Kontrafaktur erkennbar. Becker kehrt Bennis Argumentation um, bleibt aber in ihrer Logik. Das Ergebnis ist nicht ohne Witz: Ein Ausbleiben dessen, was bei Benn für Wohlbehagen sorgte, wird für Becker Anlaß zur Sorge. Der alte Arzt bleibt gelassener als der Autor in den besten Jahren, welcher die zitierte Aufforderung zum Arztbesuch mit einem offenen Gedankenstrich kommentarlos und doch vielsagend abbrechen läßt. ⁶⁸ -

Einen anderen Fall von Intertextualität bietet das Zitat in der zweiten Gedichthälfte. "und [las] schließlich, / seufzend, Hermann Schreiber: »unsere Generation, / mit ihren Krisen, Brüchen, Trennungen«": Das Zitat wird als fremde Rede gekennzeichnet, ein Autor genannt. Die einer gewissen Authentizität verpflichtete Schreibweise Beckers ermöglicht eine Einschränkung der ansonsten hoffnungslosen Suche nach der Quelle, denn die "Ansichtskarten aus einem Hotel" lassen sich auf einen Sommerurlaub 1976 beziehen. ⁶⁹

Tatsächlich findet sich im *Spiegel* (in seinem Magazinformat eine geeignete Restaurantlektüre!) im Sommer 1976 ein Artikel Hermann Schreibers. Dessen Thema ist nun nicht etwa, wie es das Zitat erwarten ließe, die psychosoziale Betrachtung einer bestimmten Altersgruppe. Vielmehr ist er dem soeben verstorbenen ehemaligen Bundespräsidenten Heinemann gewidmet. Schreiber hatte ihn als letzter Journalist besucht und berichtet von der Gelassenheit des Todkranken; daneben wird in Andeutungen so etwas wie ein politisches Vermächtnis Heinemanns ahnbar - kein unwich-

67 G. Benn: *Lyrik. Auswahl letzter Hand*, S. 274

68 Zur Benn-Rezeption Beckers vgl. auch "Radio-Skala, abends", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 21, dazu G.B.: "Destille", III, in: G.B.: *Lyrik. Auswahl letzter Hand*, S. 293.

69 Zur Datierbarkeit des Bandes *Erzähl mir nichts vom Krieg* vgl. unten den Abschnitt *Das Gedicht als Tagebuch*.

tiges Thema, denn Heinemann war als erster sozialdemokratischer Bundespräsident auch ein Symbol der gesellschaftlichen Veränderungen Ende der sechziger Jahre.

Interessant ist nun zunächst, was Becker aus Schreibers Artikel *nicht* zitiert, nämlich das obige. Statt dessen fasziniert ihn offensichtlich ein kurzer Absatz am Schluß des Artikels, wo der Reporter erwähnt, daß er von Heinemann auf *sein* (Schreibers) Leben als Angehöriger einer jüngeren Generation angesprochen worden sei. Und dann ist bemerkenswert, *wie* er zitiert, nämlich nicht ganz getreu. Schreibers Text lautet:

Wir haben dann nicht mehr über Politik gesprochen, auch nicht über ihn, sondern, weil er mich danach gefragt hat, über ein paar Probleme im Leben einer ganz anderen Generation (eben meiner), deren Krisen, Brüche, Trennungen ein Mann mit der nie versagenden Innensteuerung Gustav Heinemanns wohl politisch, aber nicht privat erlebt hat. Er hat aufmerksam zugehört, zuweilen genickt, keine Kommentare gegeben.⁷⁰

Aus der bei Schreiber distanziert benannten "anderen" Generation, die dieser nur erläuternd in Klammern als "eben meine" bezeichnet, wird bei Becker "unsere"; dies kann man wohl 'identifizierende Lektüre' nennen. Das ist kaum zufällig, sondern signifikant: das lyrische Ich, beunruhigt vom Herrn am Nebentisch und verdrängend die Frage nach dem Alkoholkonsum, bemerkt (und kolportiert) gerade jene Passage Schreibers, die sich in diesen Kontext fügt, indem sie den Zusammenhang von "Krise" und "Generation" herstellt. "Grau, zum Frösteln / der Abend": gegenüber dieser subjektiven Befindlichkeit tritt der eigentliche Gegenstand von Schreibers Bericht in den Hintergrund.

Metaphorik

In der Verwendung übertragener sprachlicher Bilder ist Becker zu Beginn der siebziger Jahre relativ abstinent. Die Gedichte lassen sich 'blank' lesen, müssen - jedenfalls für ein erstes Verständnis - nicht übersetzt werden. Dieser Nicht-Befund wird gestützt durch gelegentliche eine ironische metasprachliche Erwähnungen des Begriffs "Metapher", die auf ein problematisches Verhältnis hinweist. Beispielsweise im

Gedicht über Schnee im April

70 Hermann Schreiber: "Gustav Heinemann. Den Tod hat er nicht gefürchtet", in: *Der Spiegel*, 12. Juni 1976.

leiht dem Gedicht so eine runde Struktur; es 'schließt sich' wie der Kreis der Jahreszeiten, die in schneller Folge aufgerufen werden. Schlüsselbegriffe erscheinen jeweils zweimal, also paarweise ("Krokus", "Winter", "Herrschaft", "Warhol", "Gedicht"); wichtigere noch häufiger: "fünfzehn Minuten" und "April" jeweils drei-, "schnell" fünf- und "Schnee" sechsmal. Das betonte "metaphorisch gesagt" - auch dies doppelt vorhanden - erscheint zum erstenmal genau in der Mitte des Gedichts, isoliert in der elften von 23 Zeilen stehend. - "Schnell, / ein Gedicht über Schnee im April"? Der Schreibprozeß kann hier wohl nicht gemeint sein, eher wohl die Vergänglichkeit des Gegenstandes und damit das Problem der Simultaneität. Oder das des künstlerischen Mediums; was zunächst als ein Naturgedicht "nah am Klischee von der Inspiration", der "Schablone vom Stimmungsgedicht"⁷⁴ erscheint, erweist sich durch das Zitat von Andy Warhols bekanntem Bonmot⁷⁵ als eine Reaktion auf das Zeitalter der Massenmedien.

Explizit äußert sich Becker zum Problem der Metapher im Nachwort zu einer Sammlung mit Gedichten von Elisabeth Borchers, in dem er 1976 die Veränderung ihrer lyrischen Sprache beschreibt:

[...] an den Wörtern, die Elisabeth Borchers zum Beispiel in den sechziger Jahren verwendete, ließe sich erkennen, daß es einen Trend zum Fliehen gab, zur Flucht in Spiel- und Märchenträume. Ein sehr bewußter Trend war das; keine Mystifikationen, sondern kühl kalkulierte, experimentelle Schritte bestimmten den Weg, den Aufenthalt im Paradies der Metaphern. *Vielleicht lassen unsere Erfahrungen heute diese poetische Sprache nicht mehr zu [...].*⁷⁶

Dies ist zugleich eine Positionsbestimmung des Lyrikers Becker. Deutlich wird sein Anspruch, *Erfahrungen* möglichst direkt in Literatur umzusetzen und dabei auch den Schreibprozeß zu thematisieren. Wenn er an den neueren Gedichten Borchers' gerade lobt,

74 H. Hartung: *Deutsche Lyrik seit 1965*, S. 39. - Vgl. zu diesem Gedicht auch ders.: "Die fünfzehn Minuten Utopie"; H. Korte: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, S. 162; R. Michaelis: "Aus der Geschichte der Gleichzeitigkeit".

75 "In the future everybody will be world famous for fifteen minutes." Nach: *Andy Warhol* (Katalog Stockholm 1968, n.p., hier: letzte Textseite vor dem Abbildungsteil).

76 Becker: "Nachbemerkung", in: E.B., *Gedichte* (1976), S. 105-109, hier S. 108; Hervorhebung J.L. Das folgende Zitat dort S. 109. - Vgl. dazu auch den 'Tagebucheintrag' in "Was denn, der 17. Juni", *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 35: "[...] natürlich, wie immer / müßte ich arbeiten. Das Nachwort für E. B.; / Konzepte fürs Programm, [...]".

daß durch "Fragen nach der Realität der Poesie" ihr "Ich" deutlicher sichtbar werde, so läßt sich folgende Charakterisierung wohl auch auf seine eigene Lyrik beziehen: "Zugleich teilt sie mit, wie das Ich dabei freigekommen ist, wie es Wörter für seine Erfahrungen gesucht hat."

Dabei bedeutet ein weitgehender Verzicht auf Metaphern nicht das Fehlen von Bildern und (Leit-)Motiven. Beispielsweise der im obigen Beispiel thematisierte Schnee ist, wie es in einem anderen Gedicht heißt, "ein bleibendes Motiv";⁷⁷ kristallisiertes Wasser findet sich bei Becker verschiedentlich als Bild für die Schwierigkeit literarischer Bewältigung von Wirklichkeit.⁷⁸ Doch eine solche 'bildliche' Lektüre ist für das Gedicht nicht konstitutiv; seine Lesbarkeit vor der Übersetzung des Bildes (als ein Gedicht über Schnelligkeit und Simultaneität) unterscheidet es von einer Lyrik, deren sprachliches Material allein aus dem (verlorenen) "Paradies der Metaphern" stammt.

Diese Beobachtung gilt nur eingeschränkt für den 1979 erschienenen Band *In der verbleibenden Zeit*. Viele Gedichte dieses Buches erscheinen verglichen mit den vorhergehenden recht hermetisch. Wie etwa das folgende (ungekürzt zitierte) Gedicht ohne Titel:

Einen Zweig mitgenommen, der blühte,
bis Übermorgen ein Versprechen,
wie es dann weitergeht, ging weiter mit Ästen.⁷⁹

Das erscheint dunkel und unverständlich. Der Parlando-Ton deutet hier nur mehr an, teilt nicht mehr explizit etwas mit. Diese "mehr beschwörenden als beschreibenden"⁸⁰ Gedichte sind (im terminologischen Anschluß an die "Neue Subjektivität") kritisch als Anzeichen einer "neuen Dunkelheit" (Volker Hage) rezipiert

77 "Takes", in: *Schnee*, S. 32

78 Vgl. etwa *Umgebungen*, S. 113-115, wo der "weißgraue Schneehimmel" Anlaß ist zur Reflexion über die "Nichtpraktizierbarkeit eines Prinzips, das den Moment als Momentvorgang des Schreibens verifiziert sehen will" (hierzu die Interpretation im Kap. *Experimentelle Prosa*); vgl. auch die eröffnenden Sequenzen im Photobuch *Eine Zeit ohne Wörter*: sie zeigen verschneite Landschaften.

79 *In der verbleibenden Zeit*, S. 89.

80 H. Piontek: "Schritte ins Dunkel".

worden.⁸¹ Auch Metaphern treten hier häufiger auf, oft als einfache Genitiv-Metaphern.⁸²

Vor dem Hintergrund der auf diesen Band folgenden Bücher erscheint *In der verbleibenden Zeit* wie eine Sackgasse, aus der sich Becker zu Beginn der achtziger Jahre dann durch Neuorientierung in Kurzprosa und Hörspiel befreien, aus der er sozusagen jedoch nicht mit der Lyrik herausgelangen konnte. - Eine verblüffende andere Lesart schlägt Heinz Piontek in seiner Rezension dieser Lyrik vor. Piontek bewertet die von Hage beklagte "Dunkelheit" gerade positiv: "Eine neue Dunkelheit wird bejaht. Es ist ein gewagter, ein kühner Schritt."⁸³ Piontek sieht den "Hermetismus" von *In der verbleibenden Zeit* als konsequente Fortführung des "offenen Schreibens": "der Autor [sucht] seine Eindrücke und Erfahrungen gleichzeitig als etwas Äußeres und Inneres (ohne Grenze dazwischen) festzuhalten". Ein kluges Argument: so gesehen wäre die Metaphorisierung hier eine Radikalisierung der Subjektivität. Auch Piontek sieht allerdings Schwierigkeiten der "Lesbarkeit".

"Das Gedicht als Tagebuch"

Im Zusammenhang mit dem Authentizitätsanspruch Beckers konnte an der experimentellen Prosa wie auch hier am Beispiel einiger Gedichte gezeigt werden, daß sich viele Details in diesen Texten eigentümlich realistisch lesen lassen: der Autor verzichtet auf Fiktion. Was Becker 1968 in seiner Antwort auf die 'postmodernen' Thesen Leslie Fiedlers eine 'Verschmelzung von Kunst und Leben' genannt hatte,⁸⁴ findet sich in der Lyrik in einer besonderen Spielart: der chronologischen Notiz, vulgo *Tagebuch*. Unter diesem Aspekt sollen zwei Beispiele untersucht werden: Das "Berliner Programm-Gedicht; 1971" als ein für den Übergang von der experimentellen Prosa zur Lyrik werkgeschichtlich aufschlußreicher Text und der Band *Erzähl mir nichts vom Krieg* als ausgeprägtestes Beispiel dieser Dekade für eine Hinwendung zum tatsächlich 'langen'

81 V. Hage: "Eine neue Dunkelheit".

82 Vgl. etwa *In der verbleibenden Zeit*, S. 33: "die silberne Haut des Nebels"; S. 49: "zwischen den Schluchten von raselnden Brücken", "in den Schneisen des Himmels" etc.

83 Vgl. H. Piontek: "Schritte ins Dunkel".

84 Vgl. J.B.: "Der Schrei" bzw. das Kapitel *Beckers Positionen*.

Gedicht - im Hinblick auf Phänomene in den "Extensiven Texten" Beckers seit Mitte der achtziger Jahre.

Tägliches Gedicht / Programmierendes Gedicht / Programm-Gedicht?
Sind die wenigen Gedichte in *Schnee* als Parallelarbeiten zu *Ränder* und *Umgebungen* zu datieren,⁸⁵ so entstand das "Berliner Programm-Gedicht, 1971" gerade während der Medienexperimente; auf die Arbeit am Photobuch wird ja in diesem Gedicht mehrfach angespielt. Dabei steht der Tagebuch-Charakter des Gedichts in engem Zusammenhang mit der "Wiederaneignung" der Sprache nach den Medienexperimenten.

Becker hat in einer Rede "Das Gedicht als Tagebuch" 1975 die Entstehungsgeschichte des "Programm-Gedichts" berichtet.⁸⁶ Es sei eine Auftragsarbeit gewesen, ein Verleger habe Autoren zur Mitarbeit an einer Anthologie eingeladen. Einen Monat lang (Mai 1971) sollten die Beteiligten protokollieren, was sie erleben. Diese ungewohnte, weil finanziell abgesicherte Produktionssituation ("Der Auftrag war nicht schlecht dotiert") habe die "Wiederentdeckung eines Ausdrucksverfahrens, mit dem ich einmal angefangen, das ich aber selten mit der notwendigen Ausschließlichkeit praktiziert hatte", ermöglicht. Die Schilderung des Schreibverfahrens liest sich wie eine Prosafassung des Gedichtes selbst:

Morgens wach werden und die Vögel im Park hören, die Geräusche der S-Bahn. Was habe ich geträumt? Aufstehen, nach dem Wetter schauen, die Enten über dem Englischen Garten. [...] Undsoweiter. Eindrücke und Wahrnehmungen an einem West-Berliner Vormittag, dem ein Nachmittag, ein Abend und weitere Tage und Nächte folgen: mit Zeitungen und Nachrichten [...].⁸⁷

Also tatsächlich ein *Tagebuch*, dessen Einträge allerdings nicht voneinander getrennt gehalten, sondern zum Bild eines virtuellen (aber doch 'authentischen') Bewußtseins montiert werden.

Dabei ist der Titel doppeldeutig. "Berliner Programm-Gedicht; 1971" - das Wort "Programm" läßt sich, gerade rückblickend vor

85 *Schnee* erschien 1971; das erste Gedicht dieses Bandes ist im Untertitel datiert: "Fragment aus Rom; 1966" und erschien zuerst ohne Datierung im *Kursbuch* 1967 als "Momente. Ränder. Erzähltes. Zitate". Vgl. auch die Datierung im Untertitel des Sammelbandes *Gedichte: 1965[!]-1980*.

86 Rede vor der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, vgl., auch im folgenden, J.B.: "Das Gedicht als Tagebuch".

87 J.B.: "Das Gedicht als Tagebuch", S. 35.

dem Hintergrund der Alltagslyrik der 70er Jahre, als "programmatisch" verstehen, als Plan zu einem Vorhaben ("da draußen alles / ist ein tägliches Gedicht"). Es enthält allerdings noch eine zweite Konnotation: "Programm" im Sinne von "programmiert", nach einem bestimmten Schema. Diese Doppeldeutigkeit läßt sich an der Genese des Titels ablesen. Das Manuskript zirkulierte als "Tägliches Gedicht",⁸⁸ die erste Publikation 1972 erfolgte als "Programmiertes Gedicht",⁸⁹ erst diejenige zwei Jahre später im *Ende der Landschaftsmalerei* unter dem Titel "Berliner Programm-Gedicht; 1971", nun unter Hinzufügung der Jahreszahl.⁹⁰ Das Programmhafte am "Berliner Programm-Gedicht" war also zunächst die *programmierte* Schreibweise: es wurde nach planmäßigen täglichen Notizen verfaßt. Diese Bedeutung liegt in den beiden ersten Titeln. Erst der endgültige Name des Gedichts im *Ende der Landschaftsmalerei* ist mehrdeutig. - Die Motivation der Umbenennung hat Becker in seiner späteren Darstellung so begründet: Das "Tagebuch-Gedicht [...] nahm [...] von seinem Autor mehr und mehr Besitz, auf eine Weise, daß sich sein Autor veränderte [...]. Das ganze Unternehmen wurde ja mehr und mehr zu einem Programm, in dem sich verschiedene Einsichten, Reflexionen und Möglichkeiten versammelten [...]". So erhielt der Titel erst nachträglich die Konnotation "Manifest". - Angesichts dieser Genese erscheint eine Interpretation im Sinne von "programmiert" eher einleuchtend als eine, die das Wort "Programm" als "programmatisch" liest.

Auch werkgeschichtlich ist dieses lyrische Tagebuch aufschlußreich, weil die literarische Schreibweise offensichtlich durch die außerliterarischen Medienexperimente beeinflusst worden ist. Becker schildert 1975, daß er sich nach der Arbeit an der

88 Vgl. H. Bender: "Einunddreißig Tage", in: *Notizbuch. Neun Autoren - Wohnsitz Köln*, S. 36: "Jürgen Becker gibt mir sein 'Tägliches Gedicht' zu lesen". Vgl. auch H. Heißenbüttels "Brief an Jürgen Becker über Gedichte und Erinnerung", in dem dessen "*Tägliches Gedicht* (1971 während eines Berlin-Aufenthaltes)" erwähnt wird (S. 173).

89 In: *Notizbuch. Neun Autoren - Wohnsitz Köln*, S. 11-27.

90 Die Fassung in *Das Ende der Landschaftsmalerei* weist gegenüber dem Erstdruck in *Notizbuch* nur kleinere Varianten auf, neben typographischen v.a. orthographische. Zwei Zeilen des Erstdrucks wurden nicht in die spätere Fassung übernommen (vgl. *Notizbuch*, S. 16 bzw. *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 18.) - Hier wird zitiert nach der Ausgabe *Das Ende der Landschaftsmalerei*.

experimentellen Prosa in "einem Zustand von Sprachlosigkeit" be-
funden habe, "der den Wechsel ins Medium der Photographie be-
dingte". Er habe begonnen zu photographieren, "wie man Notizen
macht, wie man Sätze der Erfahrung in ein Tagebuch schreibt." Das
habe schließlich wieder *zur Sprache* geführt:

Was immer dabei herauskam, es entwickelte sich eine
neue Art des Empfindens, des Wahrnehmens, des Sehens;
eine neue Intensität der sinnlichen Fähigkeiten, die
ganz unmittelbar wieder zur Sprache, zu verdrängten und
verschütteten Wörtern führten.⁹¹

Der "Kamera-Blick"⁹² des Autors führte zur Reaktivierung der li-
terarischen Kompetenz; in den Worten des Tagebuch-Gedichts: "da
sind / die Wörter wieder: / die Wörter für das, was / wir Enten
nennen."

Gedichte eines Jahres

Die 126 Gedichte in *Erzähl mir nichts vom Krieg* (1977) sind in
sich abgeschlossene Gedichte, die - wie erwähnt - als 'Fließtext'
gesetzt sind. Dieses Textkontinuum läßt sich auch als *ein* großer
Zyklus lesen, der chronologisch ein gutes Jahr umfaßt: vom März
1976 bis zum April 1977.

Es werden in chronologischer Reihenfolge die Monatsnamen
genannt, die Jahreszeiten einschließlich der rheinländischen
fünften erwähnt und Feiertage benannt. Die Jahreszahlen 1976 und
'77 nennt Becker nicht explizit, sie lassen sich aber leicht
plausibilisieren.⁹³ Auch die häufige Verwendung relativer
Datierungen wie "heute", "gestern", "vergangene Woche", "am
Sonntagnachmittag" usw. unterstreicht den Tagebuchcharakter.

91 J.B.: "Das Gedicht als Tagebuch", S. 39.

92 "Geräusch-Moment", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*,
S. 40.

93 Etwa durch die Erwähnung von S. Becketts 70. Geburtstag
("Beckett im Programm; das siebzigste Jahr; noch einmal
dieser dreizehnte [...]"), S. 17; Becketts Geburtstag ist der
13. April 1906), durch die Notiz zum erwähnten Nachwort für
Elisabeth Bochers, das im Herbst 1976 gedruckt wurde ("arbei-
ten. Das Nachwort für E. B.", S. 35), durch die Erwähnung ei-
ner Reise zum "masurischen Freund" "in der Erwartung seines
fünfzigsten Geburtstages" (S. 10 f.; Siegfried Lenz konnte
dieses Jubiläum 1976 feiern), durch das im Zusammenhang mit
dem "Restaurant"-Gedicht erwähnte Zitat aus dem *Spiegel* vom
Sommer 1976 (S. 42); durch den Besuch einer Ausstellung
"Zweihundert Jahre amerikanische Malerei" im "Rheinischen
Landesmuseum" (S. 45), die 1976 stattfand (vgl. *200 Jahre
amerikanische Malerei, 1776-1976*, Katalog Bonn 1976) etc.

Das Zyklische des Buches wird betont durch die ausdrückliche Bezugnahme auf früher thematisierte Ereignisse, wenn etwa im vorletzten Gedicht Bezug auf eines der ersten genommen wird,⁹⁴ oder durch die besondere Apostrophierung der Frühlingsmonate im zweiten Jahr als "*Wieder im März*" bzw. "*Neuer April*".⁹⁵

Die Autonomie der Einzelgedichte in *Erzähl mir nichts vom Krieg* steht außer Frage;⁹⁶ die Situierung im Rahmen eines lyrischen Tagebuches ermöglicht daneben ihre Lektüre als "Fotos / des Jahres"⁹⁷, angefertigt mit der Intention, im Alltag "mit einem Tagebuch [zu] versuchen, die vergangenen Tage zu finden, zu ordnen"⁹⁸ - im Einzelnen wie im Ganzen der Versuch einer Registratur dessen, was in der Regel vergessen zu werden droht.

"Neue Subjektivität"?

Die Thematisierung alltäglicher Vorkommnisse in lyrischer Form legt eine Rubrizierung dieser Gedichte unter die "Alltagslyrik" oder "Neue Subjektivität" der siebziger Jahre nahe. Dies kann nur mit Einschränkungen geschehen. - Die "Neue Subjektivität" als Strömung war, literarhistorisch betrachtet, eine Reaktion auf das Scheitern der großen Entwürfe, vor allem der Politisierung der Literatur in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Grob gesagt: Nachdem Agitprop sich als wirkungslos und damit lächerlich erwiesen hatte, blieb das scheinbar außergesellschaftliche Leben als Thema: *Das Private ist das (eigentlich) Politische*. So gesehen ist die Konzentration auf die Subjektivität bei 'den Alltagslyrikern' der siebziger Jahre ein *politisches* Programm.⁹⁹

Ganz anders bei Becker: bei ihm ist sie *ästhetisches* Programm, und überdies ist seine Subjektivität nicht *neu*. Beckers

94 Vgl. "Ein ganzer Freitag", S. 16: "Der Angler / jede Woche hier, seit zweiundfünfzig Jahren", später dann: "Notizen am Fluß", S. 102: "Ich suchte / einen Angler, der im vergangenen März / am Ufer saß."

95 Vgl. S. 90 bzw. S. 96; Hervorhebungen J.L.

96 Vgl. etwa die Interpretation von "Eine der vielen Geräusch-Erzählungen" (S. 63) oben.

97 "Übergang", S. 103.

98 "Zwischenbericht", S. 16.

99 Diese schematische Darstellung erfolgt in Kenntnis der wahren Feststellung H. Kortés: "Das 'Alltagsgedicht' der 70er Jahre gibt es ebensowenig wie es eine verbindliche poetologische Doktrin gibt [...]." (H.K.: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, S. 148.)

Subjektivität ist die Konsequenz seines Authentizitätsanspruches, und in den Gedichten der siebziger Jahre findet sie sich in einer Form, die sich auf mancherlei Weise mit derjenigen der vorhergehenden Prosa vergleichen läßt.

Was die Subjektivität "der Alltagslyrik" und diejenige Beckers gemein haben, ist ihr Anti-Hermetismus, ihre blanke Lesbarkeit. In diesem Zusammenhang wurde der erstgenannten gelegentlich eine gewisse Oberflächlichkeit oder gar Austauschbarkeit bescheinigt;¹⁰⁰ dieses Urteil läßt sich auf die untersuchten Gedichte Beckers nicht übertragen.¹⁰¹

Freisetzung des 'lyrischen Impulses'?

Der poetologische und thematische Zusammenhang dieser Gedichte mit der experimentellen Prosa hat sich gezeigt: der "authenti-

100 Vgl. etwa W. Hinderer: "Komm!, ins Offene, Freund!".

101 Zur Subjektivität der "Neuen Subjektivität" vgl. J. Theobaldys Nachbemerkung in seiner Anthologie *Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968* (1977), dann die Debatte in *Akzente* 1977: Initiierend J. Drews' Aufsatz "Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik", darauf antwortend J. Theobaldy: "Literaturkritik, astrologisch. Zu Jörg Drews Aufsatz [...]", H.D. Zimmermann: "Die mangelhafte Subjektivität", L. Fischer: "Vom Beweis der Güte des Puddings. Zu Jörg Drews' und Jürgen Theobaldys Ansichten über neuere Lyrik" und schließlich replizierend J. Drews: "Antwort auf Jürgen Theobaldy". -

Zur direkten Abgrenzung Beckers von der "Neuen Subjektivität" siehe das Resümee E. Ribbats in seiner Untersuchung zu Becker und N. Born, "Subjektivität als Instrument?": "[...] Beckers Texte lassen sich nicht zuschlagen jenem Lyrik-Typus, den Jürgen Theobaldy 1977 in seiner Anthologie als ein Instrument politisch-publizistischer Praxis zu charakterisieren suchte [...] Theobaldy verfehlt die spezifische Wirklichkeit der Sprache als Kunst. Wahrheit der Kunst ist in der Neuzeit schon immer gebunden an Subjektivität, an den Widerspruch zwischen Ich und Welt [...]. Es gibt gewiß auch bei Becker und Born Texte, in denen sich sentimentale, empfindsame Privatheit spreizt, in denen das sprechende Ich keine andere Wirklichkeit erfaßt als die zufälligen Lebensumstände und Ticks seines Autors. Beide aber halten - und auf diesen Hinweis kam es hier an - in einer Krise der Kunstformen, die seit langem die Signatur der Moderne ist, an der Möglichkeit der Sprache, Wahrheit zu vergegenwärtigen, fest. So reagieren sie denn auch ironisch, ja sarkastisch auf jenes verbreitete Interesse an 'neuer Subjektivität' [...]" (S. 497 f). - Eine solche Reaktion findet sich bei Becker etwa in dem Gedicht "Neue Sachlichkeit" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 96) Vgl. auch den Abschnitt *Neue Subjektivität versus Neue Sachlichkeit* im folgenden Exkurs.

sche" Ansatz, das Interesse für Wahrnehmungsvorgänge und die explizite poetologische Reflexion finden sich hier wie schon dort. Es bleibt zu fragen, was das eigentümlich *Lyrische* dieser Texte ist, angesichts ihres prosaischen Charakters "Erzählgedichte" genannt werden könnten.

Becker selbst hat mehrfach von einer "Freisetzung des lyrischen Impulses" gesprochen, die ein Ergebnis der "Entflechtung verschmolzener literarischer Elemente" nach dem "Zustand der Sprachlosigkeit" am Ende der Prosa-Phase gewesen sei.¹⁰² So seien aus der multimedialen experimentellen Prosa verschiedene Artikulationsformen hervorgegangen: "visuelle Motive" seines Schreibens hätten zur Photographie, "akustische und szenische Impulse" zum Hörspiel und der "lyrische Impuls" zur Form des Gedichts geführt.¹⁰³ Nun fällt es angesichts der auf ihre dialogische Weise ebenfalls 'szenischen' Gedichte und auch der ausgeprägten Thematisierung von visueller Wahrnehmung¹⁰⁴ schwer, dies als hinreichende Beschreibung zu nehmen. Wenn Becker seine 'lyrische' Schreibweise Mitte der siebziger Jahre so charakterisiert, daß sie "nicht auf Stoffe und Inhalte setzt, sondern das Material des eigenen Lebens in Sprache verwandelt" und dadurch eine "neue Subjektivität" [!] schaffe, in der ein Ich "alleine und einzeln und zugleich für die Stummheit der Vielen beispielhaft" spreche,¹⁰⁵ dann finden sich hier Gedanken, die bereits die Prosa motivierten (*der Autor als exemplarisches 'Medium'*).

Doch es deutet sich auch etwas an, das die Lyrik von der Prosa unterscheidet - wenn auch nur graduell. Vergleicht man die 'lyrische' mit der 'experimentellen' Subjektivität Beckers, so fällt die stärkere biographische Bezogenheit auf. Die - um es etwas paradox auszudrücken - gegenüber der experimentellen Prosa gesteigerte *Narrativität* der Lyrik sorgt für eine deutlichere Sichtbarkeit des schreibenden Ichs, wobei sich das narrative Element reziprok aus dem Verzicht auf sprachliche Experimente ergibt. Das betrifft auch die - gegenüber der Prosa - in dieser Lyrik geminderte Collagenhaftigkeit. Die Zitate fremder Rede

102 Vgl. J.B.: "Das Gedicht als Tagebuch", S. 38 f. Siehe auch den Klappentext zu *Das Ende der Landschaftsmalerei*, sowie im gleichen Sinne denjenigen in *Gedichte 1965-1980*. Die Klappentexte wurden vom Autor selbst verfaßt.

103 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, 1. Aufl., vordere Klappe.

104 Vgl. den Exkurs *Photographie und Malerei als Themen*.

105 J.B.: "Das Gedicht als Tagebuch", S. 40 bzw. 41.

(wiewohl vorhanden) werden weniger deutlich gemacht und somit stärker auf das Subjekt zentriert.¹⁰⁶

Beiden Formen liegt die Authentizität zugrunde. Das zeigt eine nun nach der Analyse der Lyrik naheliegende Beobachtung ex negativo: In den Gedichten der siebziger Jahre fehlen "konkrete" Züge im Sinne der Konkreten Poesie, wie sie an der "experimentellen" Prosa verschiedentlich hervorgehoben worden sind. Das ist zunächst erstaunlich; hätte es nicht geradezu auf der Hand gelegen, sich bei einer Hinwendung zur Lyrik an dieser Richtung zu orientieren? Nein, denn die 'konkreten' Züge der experimentellen Prosa waren offenbar nur Mittel zum Zwecke der Sprachkritik, nicht aber Selbstzweck. Sie funktionierten in der Prosa nur vor dem Hintergrund der Authentizität, die ihren Wirklichkeitsbezug garantierte. So plausibilisiert das Fehlen "Konkreter Poesie" in der Lyrik Beckers der siebziger Jahre zum einen das Weitergelten eines basalen Authentizitätsanspruches, der offensichtlich nicht in Frage gestellt wird.

106 E. Ribbat konstatiert für die Lyrik gegenüber der experimentellen Prosa den Verzicht auf einen "Holz-Döblinschen Ehrgeiz einer extensiven Sprachtotalität". (E.R.: "Subjektivität als Instrument?", S. 492.)

EXKURS: PHOTOGRAPHIE UND MALEREI ALS THEMEN

*Bilder entstanden, / die
nicht mehr erzählen als das,
was / man sieht.*

Beckers Verbindung zu den bildenden Künsten

Auf seinen Gebrauch des Wortes "intermedial" angesprochen, antwortete Becker in einem Interview 1970, für ihn sei

künstlerische Arbeit nicht denkbar ohne Kenntnis und Reflexion dessen, was in anderen Künsten geschieht, und zwar nicht der bloßen Kollegialität wegen, sondern weil sich gezeigt hat, daß bestimmte Probleme, Erkenntnisse, Schwierigkeiten und Absichten solche eines allgemeinen ästhetischen Bewußtseins sind.¹

Die Effekte dieses Interesses sind in der Analyse der experimentellen Prosa deutlich geworden: der Autor reflektiert die Fragen des Mediums, in dem er sich bewegt. Einen Höhepunkt fand dieses Interesse dann wohl in den Versuchen des Schriftstellers als Photograph und Filmemacher.

Darüber hinaus hat sich Becker Mitte der sechziger Jahre für die damalige Avantgarde engagiert: zusammen mit dem Aktionskünstler Wolf Vostell gab er 1965 die Dokumentation *Happenings. Fluxus / Pop Art / Nouveau Réalisme* heraus.² In seiner theoretisierenden

1 J.B./K. Schöning: "Gespräch", S. 31.

2 Im Rowohlt-Verlag. - Die Buchtaufe fand in Form eines "Happenings im Reinbeker Verlagshaus" statt; sie wird dokumentiert durch eine Photographie in *Heinrich Maria Ledig-Rowohlt zuliebe. Festschrift zu seinem 60. Geburtstag*, hg. v. S. Unseld, Reinbek 1968. Sie zeigt den Verleger Ledig-Rowohlt, die Herausgeber Becker und Vostell sowie den damaligen Rowohlt-Lektor F.J. Raddatz zwischen aufgetürmten Bierdosen vor einer Wand voller Sonderangebotsplakate. Der Verleger scheint eine Trillerpfeife zu traktieren, Becker daneben ins Gespräch mit Raddatz vertieft, der "UNION"-Dosenbier trinkt. - Betrachtet man diese Photographie (mit R. Barthes zu sprechen) als "anschauliches Historienbild", so zeigt das *studium* dem Literaturhistoriker mancherlei. Nicht nur, daß "Civino Vermouth weiß oder rot" 1965 für nur "2.95" offeriert wurde. Interessant ist der Kontrast zwischen der Erscheinung des Verlegers (Krawatte locker, Hemd offen, ohne Jacke) und

Einleitung stellt Becker die Happening-Bewegung in die Tradition von DADA, Merzkunst und der Futuristen.

Seit Arno Holz' Satz, daß die Kunst die Tendenz hat, wieder die Natur zu sein, ist die Kunst der Realität nicht ähnlicher gewesen. Ob sie ihr näher in der Erkenntnis gekommen ist, ist eine Frage, über die die Zukunft entscheidet. Denn das verzweifelte Verlangen, der Realität mit ihren eigenen Mitteln auf den Leib zu rücken, wird begleitet von Ohnmacht. Von der Ohnmacht nämlich, daß die Mittel der Kunst geschlagen sind.³

Die hier von Becker für den Bereich einer ihre herkömmlichen Grenzen überschreitenden bildenden Kunst konstatierte Tendenz ist leicht zu parallelisieren der von ihm selbst für die Literatur propagierten Abwendung von der Fiktion. Der "Realität mit ihren eigenen Mitteln auf den Leib" rückte er dort mit Hilfe des Zitats.

In dem *Happening*-Buch praktizieren die Herausgeber das Prinzip des visuellen Zitats nicht nur mit den eigentlichen Dokumenten. Vor die eigentlichen Kapitel des Buches ist ein Abschnitt "Realitäten" gestellt, in dem Zeitungsausschnitte, Photographien, ein Faksimile der offiziellen Zivilschutzfibel u.a. "ein wenig erinnern, in welcher Zeit diese Kunst gemacht wird".⁴ Das ist nicht nur ein witziger Einfall, sondern eigentlich dasselbe wie die literarische Methode des Montierens und Collagierens von Fremdmaterial in der experimentellen Prosa.⁵ -

derjenigen Beckers (deren Korrektheit durch eine über das Revers des zugeknöpften Sakkos ragende Kragenspitze des weißen Hemdes nachgerade betont wird). Das *punctum* dieser Photographie ("jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)", Barthes) ist für mich jedoch das unbeschreibliche Muster auf den Hosenträgern Ledig-Rowohlts. (Zur Terminologie vgl. R. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 35 f.) - Siehe zu diesem *Happening* auch die Notiz Beckers in seinem Beitrag zu dieser Festschrift ("Aus den Reinbeker Erinnerungen"): "Zuletzt nachdem Vostell die Nägel wieder in den Kühlschrank geschaufelt hatte koblolzte er noch einmal durch die Halle hin und zurück."

3 J.B.: "Einführung", in: *Happenings*, S. 15.

4 J.B.: "Einführung", in: *Happenings*, S. 17.

5 Einen direkten Bezug zwischen literarischer und bildender Kunst formuliert Becker etwa zur selben Zeit (1964) in einem Kommentar zum Abdruck einer Collage Rango Heusser-Bohnes in der Studentenzeitschrift *Diskus*. "So reden wir: in Sprichwörtern, Zitaten, Slogans und Parolen. [...] Diese Einsicht wirkt in der fortgeschrittenen Literatur, daß keine Redewendung mehr naiv zu setzen ist [...]. Malerei dagegen schien bislang von solchem Dilemma verschont [...]. Doch auch Malerei könne heute nichts anderes als Zitat mehr sein,

Nagelschuhe und Schirmmütze, sitzt im Schatten
 einer Kirchennische auf einer Wolldecke;
 vier Streichholzschachteln zwischen den Beinen.
 Ein Invalide in Köln, ohne Beine
 und mit rechter Armprothese, sitzt
 in einem Karren mit Holzrädern
 vor einer geöffneten Zigarrenkiste.
 Zwei Insassen eines Blindenheims in Düren,
 auf einer Bank vor einem Drahtzaun;
 der eine hält eine Brille zwischen den Händen,
 die Hände des anderen liegen auf der Bank.
 Zwei Kinder, Blindenheim in Düren,
 halten sich an den Händen.
 Das Mädchen hält den linken Arm hoch,
 der Junge hört zu.
 Ein gebrechlicher Alter im Westerwald,
 gestützt auf zwei Stöcke, wendet sich um,
 auf einem Weg zu einem Fachwerkhaus.
 Zwischen 1926 und 1930,
 sechs Fotos von August Sander.¹¹

Auch ohne eine Gliederung in Strophen ist dieses Gedicht deutlich unterteilt in sechs jeweils einem Sujet gewidmete Einheiten und eine Art Nachspann. Die sechs Einheiten sind jeweils etwa gleich lang (die erste und die sechste jeweils drei, die übrigen je vier Zeilen) und durch die Interpunktion gekennzeichnet: sie bilden vollständige Sätze.¹² Auch sind sie in ihrer Binnenstruktur gleich, als Gesamtheit also seriell: *Personenbezeichnung[en] - Ortsangabe - Tätigkeit bzw. Charakteristikum der Person[en]*.

Erst im siebten Satz werden die vorhergehenden als Beschreibungen von *Photographien* gekennzeichnet und auch (als) historisch verortet: "Zwischen 1926 und 1930, / sechs Fotos von August Sander". Zetzsche stellt fest, daß Beckers "Bildlektüren" hier denjenigen Roland Barthes' vergleichbar seien, allerdings mit dem Unterschied, daß hier die beschriebenen Bilder nicht abgebildet seien:

Das Spannungsverhältnis zwischen den Photographien und ihrer Beschreibung löst Becker auf, indem er allein auf seinen sprachlichen Nachinszenierungen beharrt. Nicht nur entgeht Becker damit der Gefahr der Verdoppelung, sondern erneut [d.h.: wie etwa schon in dem Hörspiel *Bilder*] überläßt er es der Einbildungskraft des Lesers, die Bildbeschreibungen zu vervollständigen. Mit den Ortsangaben [...] und der Zeitangabe am Ende des

11 "Das Thema der Vergänglichkeit", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 51.

12 Eine Ausnahme ist die Beschreibung der "Zwei Kinder [...]", deren zweite Hälfte zwar durch einen Punkt abgetrennt, doch eindeutig auf die erste bezogen ist: Die Demonstrativpronomina "Das Mädchen" und "der Junge" verwiesen sonst auf nichts.

Gedichtes [...] verankert Becker die beschriebenen Photographien im Raum-Zeit-Kontinuum, als ob er das photographische *Es-ist-so-gewesen* nicht verlorengelassen lassen will.¹³

Man kann Beckers Gedicht als die sprachliche Wiedergabe einer *einzig* Buchseite begreifen. In einer bestimmten Buchausgabe der Photographien (*Menschen ohne Maske*, 1971) findet sich eine Abteilung mit dem Titel "Die Vergänglichkeit". Sie enthält sechs Photographien, die auf einer Übersichtsseite gemeinsam reproduziert werden (siehe Abbildung 4).¹⁴ Betrachtet man *diese* Seite (nicht etwa die folgenden Seiten mit den großformatigen, aber isolierten Abbildungen der sechs Photographien, wie es Zetzsche vorschlägt¹⁵), so findet man dort neben der Abschnittsüberschrift noch ein Gutteil des Sprachmaterials des Gedichtes. Die Übersicht besteht aus folgenden Abbildungsnummern und Text:

- 229 Kretin (Westerwald, 1926)
- 230 Streichholzverkäufer (Köln, 1926)
- 231 Invalide (Köln, 1926)
- 232 Insassen eines Blindenheims (Düren, 1930)
- 233 Kinder eines Blindenheims (Düren, 1930)
- 234 Gebrechlicher Alter (Westerwald, 1930)

Die beiden ersten Teile der seriellen Beschreibungen im Gedicht Beckers - *Personenbezeichnung[en]* und *Ortsangabe* - sind offenbar Zitate dieser Bildtitel. Aus "Kretin (Westerwald, 1926)" als Bildzeile wird "Ein Kretin im Westerwald" usw.; die Spanne der Datierungen wird in der summierenden Zeitangabe am Ende des Gedichtes zusammengezogen. Der jeweils dritte Teil - die genauere Charakterisierung - sind ganz treffende Kurzbeschreibungen der Bilder, die Auffallendes nennen, sich aber nicht im Detail verlieren. - So erweist sich Beckers Gedicht als ein intertextuelles und intermediales Gebilde, das fast nur aus Referenzen auf die Bilder Sanders bzw. den Text auf der Übersichtsseite besteht; es resultiert offensichtlich direkt aus der Bild-Lektüre. Doch es verweist natürlich auf mehr: durch die historische Einordnung der Bilder in die zwanziger Jahre bekommt der Titel "Das Thema der Vergänglichkeit" einen über die Sandersche Implikation von "Letzten Menschen" hinausgehenden

13 J. Zetzsche: *Die Erfindung*, S. 324 f.

14 Auf der nicht paginierten S. 275 dieser Ausgabe wird das Kapitel "III / Die Vergänglichkeit" angezeigt.

15 Vgl. J. Zetzsche: *Die Erfindung*, S. 324, der sich auf die Photographien "S. 279 ff." bezieht.

Sinn:¹⁶ es sind *vergangene* Zeiten, die durch die Photos evoziert werden; die Bilder als Dokumente sind auch Anlaß für ein Nachdenken über Veränderungen in der Zeit.

René Magritte

In dem lyrischen Tagebuch *Erzähl mir nichts vom Krieg* gibt es vier Gedichte, in denen der Name des surrealistischen Malers Magritte (zusammen mit anderen) erwähnt wird. Sie tragen merkwürdige Titel und sind in ihrem Aufbau dem Sander-Gedicht jeweils ähnlich: zunächst erwecken sie den Eindruck, als gäben sie einen unmittelbaren sinnlichen Eindruck Beckers wieder, werden dann aber durch eine Datierung als historisch gekennzeichnet. So zum Beispiel das Gedicht

Auf der Straße nach Kansas

Wir sehen sechs Menschen, Rückenansichten:

Agy Ubac

Irène Hamoir

Louis Scutenaire

Jaqueline Delcourt

Georgette und René Magritte.

Bruxelles, 1942.

Es ist richtig; man bewegt sich fort. Durch

die Beine von Louis sehe ich den Horizont;

Madame Delcourt trägt einen Hut.¹⁷

Das ist offensichtlich die Beschreibung eines Bildes, wenn man der Datierung "Bruxelles, 1942" traut. Die Personennamen deuten auf das Umfeld des Malers, der sich um diese Zeit in der belgischen Hauptstadt aufgehalten haben mag - doch jene Gesellschaft dort "Auf der Straße nach Kansas"? Ähnlich verhält es sich bei den anderen Gedichten; man kann sie auch als Gemälde Magrittes imaginieren. (Etwa: "*Die Vergessens-Verkäuferin* // Georgette Magritte / liegt, / unter einer Pfeife, neben einer Kette, / mit geschlossenen Augen / im Sand. / Belgische Küste, 1936".

16 In Sanders Hauptwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts* sind die Photographien nach 'Mappen' geordnet. Einige der hier unter dem Motto der "Vergänglichkeit" versammelten Motive stehen dort unter "Letzte Menschen". (Nicht alle: den beinamputierten Einarmigen in seiner Karre finden wir dort unter "Ambulantes Gewerbe" in der Mappe "Die Großstadt".)

17 "Auf der Straße nach Kansas", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 9 f. - Vgl. außerdem ebd.: "Die tausend und erste Straße", S. 36 f.; "Taumel", S. 66; "Die Vergessens-Verkäuferin", S. 100.

Ein fünftes Gedicht erschließt das Verständnis dieses surrealen Sachverhaltes. Kurz vor Schluß des Diariums vermerkt Becker: "René Magritte zeigte mir *Die truglosen Bilder*, / eine längere Zeit; ich versuchte zu sagen, / ganz einfache Bilder, und was ich sah."¹⁸ Tatsächlich gibt es unter diesem Titel eine Sammlung von Photographien Magrittes, die zwischen 1928 und 1947 entstanden sind und surrealistische Arrangements im Freundes- und Familienkreis zeigen. Der surrealistische Effekt der Bilder wird durch die - nicht von Magritte, sondern dem Herausgeber Louis Scutenaire stammenden - meist absurden Bildlegenden verstärkt. Diese Sammlung erschien als Dokumentation einer Ausstellung in jenem Jahr 1976, das auch das Journal protokolliert. Zu allen vier Gedichten lassen sich die korrespondierenden Bilder finden, siehe Abbildung 5 a-d.¹⁹

An den Bildbeschreibungsgedichten fällt Beckers Treue zum vorgegebenen Text auf. Zwar verändert er gelegentlich eine Schreibweise, verwendet jedoch stets die gesamte schriftliche Information aus der Bildlegende als Textmaterial für sein Gedicht. Und manchmal eben nicht mehr als diese: für das Bild "Taumel" hat Scutenaire nur vier der (insgesamt sechs) Abgebildeten benannt; Beckers Umsetzung lautet ganz entsprechend: "René Magritte / Paul Nougé / Jean Grimeau / Marcel Marien / Sechs [!] Personen stehen am Rand des Kais. René Magritte und Paul Nougé drehen sich um / und sehen mich an [...]."²⁰ Im Unterschied zum Sander-Gedicht tritt hier auch das lyrische Ich hervor; aus dem *So-ist-es-gewesen* der Photographie wird ein irritierendes, weil in diesem Falle *sur-reales So-ist-es*: "Magritte und Nougé sehen mich an".

Paul Virilio

Aus dem Zyklus "Ansichtskarten aus einem Hotel" (man beachte nebenbei die 'Bildlichkeit' dieses Titels) ist im vorigen Kapitel bereits ein Gedicht interpretiert worden ("Dinner, der Herr am Nebentisch macht heute / abend immerzu Notizen [...]"). In einem

18 "Blick nach Belgien", *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 100.

19 R. Magritte: *Die truglosen Bilder / Bioskop und Photographie*. - Vgl. zu den Gedichten Beckers in der Reihenfolge ihres Erscheinens die jeweils gleichnamigen Tafeln Nr. 57, 56, 53 und 44.

20 "Taumel", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 66. - Vgl. Tafel 53 in R. Magritte: *Die truglosen Bilder*.

anderen Gedicht dieses Zyklus wird explizit auf Photographien Bezug genommen. Dabei verschwimmen tatsächliche und vermittelte Wahrnehmung.

Dies sind Fotografien der Küste, so sahen
Bunker aus. Frag deinen alten Vater, den Architekten,
was der Atlantikwall war -

»Pendant ma jeunesse,
le littoral européen était interdit au public
pour cause de travaux; on y bâtissait un mur
et je ne découvris l'Océan
qu'au cours de l'été 45«: Paul Virilio,
Jahrgang 1932 -

liegend am Strand, radelnd
in den Dünen; Wehrbezirk Niederlande,
15. Festungsspionierstab. Die Arbeit
von Wind und Sand am Vergessen; wie ein Kopf
ragt dieser Kommandoturm -

viel Zeit
für Archäologie, und eine Ausstellung im Museum
der dekorativen Künste, Paris; Zitate im Katalog
von Hölderlin, Rilke, Ernst Jünger.

Eingegraben
im Sand, mein Kopf der Bewußtseinsturm;
grabt ihn aus,

Spuren zum *Zeitgeist*; später
Entzücken, Entsetzen -

dies sind Fotos:
See und Sand kommen zurück. Kinder, neu
und blond, rennen und bauen im Schlamm.²¹

Hier bündeln sich verschiedene wichtige Motive;²² das Gedicht wird an dieser Stelle nur bezüglich der Photographie untersucht. Es beginnt mit einer deiktischen Geste: "*Dies sind* Fotografien [...], so sahen Bunker aus" - damit hat es Ähnlichkeit mit der Redesituation des Hörspiels *Bilder*. Das lyrische Ich - soviel ist im Kontext des Zyklus' klar - befindet sich an der Nordseeküste im Urlaub. Dort betrachtet es Photographien des Atlantikwalls, auch von "Zitaten im Katalog" ist im Verlauf die Rede. - Beckers Lektüre ist der Ausstellungskatalog *Bunker Archéologie* von Paul Virilio.²³ ("viel Zeit / für Archäologie", im Urlaub!). Die

21 *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 41 f.

22 Etwa: das Meer als Fluchtpunkt, Familiengeschichte im Krieg, das Erinnern als Archäologie, auch die in dem 'Dinner'-Gedicht traktierte Frage "unserer Generation, / mit ihren Krisen, Brüchen und Trennungen" (vgl. die Interpretation im vorigen Kapitel) - nicht nur Virilio ist "Jahrgang 1932", sondern auch Becker selbst. Unter diesem Titel ließ Becker das Gedicht in der Auswahl *Beispielsweise am Wannsee* 1992 erscheinen (dort S. 120).

23 Centre Georges Pompidou, Paris 1975. Zitiert wird nach der dt. Ausgabe, P. Virilio: *Bunker ... Archäologie* (1992).

schriftlichen Zitate und Bezüge sind eindeutig.²⁴ Auch für den "wie ein Kopf" ragenden Kommandoturm findet man eine plausible photographische Vorlage (siehe Abbildung 6 a).²⁵ Auch eine Landkarte zitiert Becker aus diesem Buch: diejenige zum "État des travaux défensifs du Wehrbezirk Niederlande (15° Festung Pionier Stab) a la date du 25-6-1944" - hier zitiert er die in der französischen Beschriftung auffälligen deutschen Wörter (siehe Abbildung 6 b).²⁶

Interessant ist, wie nah in Beckers Gedicht gegenwärtige Wirklichkeit des Urlaubers und durch die Dokumente hervorgerufene 'archäologische' Gedanken nebeneinander liegen: Ein Semikolon trennt die Gegenwart des Urlaubers 1976 vom deutsch okkupierten "Wehrbezirk Niederlande" 1944 (als die alliierte Invasion in der Normandie schon begonnen hatte). Eine Bemerkung wie diejenige über die Arbeit von Wind und Sand am Vergessen läßt sich gar nicht genau zuordnen: ist sie ein Reflex auf eine Abbildung im Katalog oder eine durch die Lektüre geschärfte Wahrnehmung in der Gegenwart des lyrischen Ichs?

Die abschließenden drei Zeilen des Gedichts setzen einen Kontrapunkt zur Introduction. Waren es dort eindeutig historische "Fotografien", so werden hier friedliche Urlaubsbilder (nun in der mod. abgek. Schreibw. "Fotos" genannt) betrachtet oder imaginiert. Doch so unspektakulär diese auf den ersten Blick auch erscheinen - es bleibt eine Beunruhigung: "Zurück" kommen nicht nur See und Sand, die durch ihre schleifende Kraft die "Arbeit am Vergessen" betreiben. Es kommen auch "neue" blonde (d.h.: deutsche) Kinder; sie "bauen im Schlamm". Sandburgen, ganz ohne Stahlbeton.

Malerei und Zeichnung

Wenn man eine systematische Nähe der experimentellen Prosa Beckers zu einer avancierten Kunst etwa im Bereich von Collage

24 Vgl. P. Virilio: *Bunker ... Archäologie*, S. 9 (das französische Zitat bei Becker, Zeile 4-8), S. 75, 167 (Hölderlin), S. 89, 121, 139 (Rilke) u. S. 35 (Jünger).

25 P. Virilio: *Bunker ... Archäologie*, S. 90: "Stahlkuppel eines Beobachtungsstandes", siehe dort etwa auch S. 91 u. 92.

26 Vgl. P. Virilio: *Bunker ... Archäologie*, S. 62. - Hervorhebungen hier im Text J.L.

und Happening oder zur abstrakten Kunst unterstellen kann,²⁷ so ist für die dieser Prosa folgende Lyrik eine ganz andere Parallelität zu konstatieren. Die von ihm hier thematisierte bildende Kunst ist weniger avantgardistisch; sie ist jedenfalls nicht abstrakt, sondern wird von Becker gerade in ihrer Gegenständlichkeit wahrgenommen. Dazu drei Beispiele.

Theo Champion

Wie ein historisches Dokument nimmt Becker ein Bild auf, dessen Maler und Titel er gleich in der Überschrift nennt:

Theo Champion, Straße in der Morgensonne

Im Jahre 1934 sah man einen Doppeldecker am Himmel, Bilder entstanden, die nicht mehr erzählen als das, was man sieht. Ruhige Straßen, Schatten der Häuser. Wahrscheinlich wenig Geräusche. Beim Malen hört man nichts. Zehn Menschen waren unterwegs, darunter vier Kinder, bürgerliche Kleider, Baumreihen, dahinter der Rhein. Der Ruhm der Düsseldorfer Akademie. Bilder entstanden mit sachlich angeordneten Gegenständen; Häuser, Bäume, Personen. Im Jahre 1934 ein Doppeldecker am Himmel, und wolkenlos.²⁸

Becker beschreibt inventarisierend: er zählt, charakterisiert, benennt. Dies ist jedoch kein Selbstzweck; es geht nicht um die Beschreibung eines Gemäldes, sondern die Erfahrbarkeit einer Situation (sonst gäbe die Vermutung "Wahrscheinlich / wenig Geräusche" wenig Sinn). Dabei läßt die wiederholte, also betonte Erwähnung des Flugzeuges (eine höchst augenblickliche Situation) das Bild wie einen Schnappschuß erscheinen, was seinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit und Realismus verstärkt.

Beckers Beschreibung erweist sich beim Vergleich mit dem Vorbild (einer Reproduktion des Vorbildes) als präzise (siehe Abbildung 7).²⁹ Eine auffallende, jedoch nur scheinbare Ungenauigkeit ist allein die Beschreibung des Himmels, dem bei Becker - in der zweiten Erwähnung des Doppeldeckers - das Attribut "wolkenlos"

27 So etwa H. Vormweg zu *Felder*: "Es liegt nahe, hier zum Vergleich die gegenstandslose Malerei zu zitieren." (H.V.: *Die Wörter und die Welt*, S. 17.)

28 *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 11.

29 Vgl. E. Weiss (Hg.): *Katalog der Gemälde des 20. Jahrhunderts [...] im Wallraf-Richartz-Museum*, Tafel 69. Beschreibung des Gemäldes dort auf S. 46.

beigegeben ist. Auf Kleins Gemälde sind Wolken zu sehen. Da mag doch nicht etwa die ahnungslose Vorkriegssituation gemeint sein? Das "wolkenlos" läßt sich in der unvollständigen Nebensatzkonstruktion auf den Himmel wie auch "[*die Situation*] Im Jahre 1934" beziehen.

Die inventarisierende Beschreibung korrespondiert zunächst mit den Anspielungen des Gedichtes auf die "Neue Sachlichkeit": "Bilder entstanden, / die nicht mehr erzählen als das, was / man sieht. [...] Bilder [...] / mit sachlich angeordneten Gegenständen". Auch Beckers Gedicht 'erzählt' auf dieser Ebene erst einmal nur das, was er sieht. Allerdings - das zeigen das "wolkenlos" wie auch der quasi metasprachliche kunsthistorische Exkurs im Gedicht selbst - ist dies nicht die einzige Ebene.

Die Neue Sachlichkeit in der Malerei der zwanziger Jahre läßt sich in einem Aspekt gut mit Beckers Lyrik der siebziger Jahre vergleichen. Sie war, schreibt Wieland Schmied, weniger ein neuer Stil als eine neue Sichtweise: sie habe sich ausgezeichnet durch eine "Nüchternheit und Schärfe des Blicks, eine unsentimentale, von Emotionen weitgehend freie Sehweise". Der Blick dieser Maler habe sich gerichtet "auf das Alltägliche, Banale, auf unbedeutende und anspruchslose Sujets".³⁰ Gerade in Bezug auf die Landschaftsschilderungen Beckers zeigt sich eine frappierende Parallelität. In ihrer Darstellung der Landschaft als verdinglichte und genutzte einerseits und andererseits wegen des daraus resultierenden Bewußtseins, daß eine "intakte" Landschaft sich deshalb nicht mehr darstellen lasse, ohne zum Klischee zu geraten, gilt die Neue Sachlichkeit in der Kunstgeschichte als das vorläufige "Ende der Landschaftsmalerei"³¹ - man denke etwa an die im Exkurs *Landschaft* vorgestellten Bilder Peter Berndts, die "Landschaft" nur noch ironisch als Kulisse oder surrealistisch als Wirklichkeit gewordene Landkarte präsentieren.

Das Bild *Champions* als ein Zeugnis (oder eine Ahnung) "wolkenlosen" bürgerlichen Vorkriegslebens scheint für Becker eindrucksvoll gewesen zu sein. Fünfundzwanzig Jahre später lesen wir in dem Zyklus "Ausschnitte" folgende Zeilen:

30 W. Schmied: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, S. 26.

31 So wörtlich R. Wedewer: *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit*, S. 215.

[...] Jetzt
 fliegt einer für Reklame, und
 das entstehende Bild reicht
 bis zu den Rheinwiesen in Düsseldorf, bis
 zum Anfang der Dreißiger Jahre. Warum
 fällt Dir nichts auf ... [...] ³²

Das vor langer Zeit tatsächlich *betrachtete* Gemälde ist hier zum innerlich *entstehenden* Bild geworden - ein gutes Beispiel dafür, daß die vermittelte Wahrnehmung der Realität durch Malerei selbst ein Aspekt der Wahrnehmung der Welt ist.

Andrew Wyeth

Über drei Gedichte des "Tagebuches" *Erzähl mir nichts vom Krieg* hinweg kann man die Bekanntschaft Beckers mit einem populären nordamerikanischen Maler verfolgen. Unter dem Titel "Zweihundert Jahre amerikanische Malerei" zunächst das Notat eines Museumsbesuches: "[...] Es war Sonntag, der letzte Tag der Ausstellung; der Eintritt / ins Rheinische Landesmuseum war frei. Andrew Wyeth, / geboren 1917 im Staate Pennsylvania, lebt / in einer alten Mühle und malt seine Nachbarn, seine Familie und das Land um ihn herum." ³³

Später ein Gedicht mit dem langen Titel "Zur Erinnerung an die Bestellung eines Kataloges in der Buchhandlung König". Dessen kurze erste Strophe lautet: "Andrew Wyeth lebt auf dem Land / und malt seine Nachbarn, / Leute mit Geduld, / im Jahr drei Bilder, Tempera." Das Gedicht handelt in der Folge auch von ganz anderem, kommt jedoch in der letzten Strophe angesichts der Industrielandschaft des Rheinlandes zurück auf "Die seltenen Farben Tempera, Geduld und / das schwierige Handwerk des Vaters, der Söhne, / und das Gerücht der Einfachheit." ³⁴ - Der Hinweis auf Vater und Söhne gilt dem Umstand, daß Andrew Wyeth Sohn eines berühmten Malers (Newell Convers Wyeth) und sein Sohn (James Wyeth) seinerseits Künstler ist. Wichtiger ist jedoch die (bereits am Anfang und auch im zuvor zitierten ersten Gedicht erfolgte) Betonung der "Geduld" und vor allem "das Gerücht der Ein-

32 "Ausschnitte", in: *Das englische Fenster*, S. 35-69, hier S. 38.

33 "Zweihundert Jahre amerikanische Malerei", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 45 f. - Vgl. dazu den Ausstellungskatalog: *200 Jahre amerikanische Malerei, 1776-1976* (Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1976).

34 "Zur Erinnerung an die Bestellung eines Kataloges [...]", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 68 f.

fachheit". Ein geordnetes, erfülltes Leben ist das Subthema dieser beiden Gedichte - in Ruhe und konzentriert "drei Bilder im Jahr" zu malen, scheint dem *Landschaftsmaler* B. eine reizvolle Vorstellung zu sein.

Dann ein drittes Gedicht, fast zwei Seiten umfassend (und damit für diesen Band schon eines der längeren). Hieß es zu Champion, "beim Malen hört man nichts", so wird hier gerade das Gegenteil behauptet:

Andrew Wyeth malt ein Geräusch

Wintermorgen, Pennsylvania.

Zwischen den braunen Hügeln,
die Scheune von Kuerner's Farm; die Nähe von Quelle
und Bach.

Dies ist das Bild:

Die Milchammer,
zwischen den Wänden die steinerne Wanne,
in der Wand unter dem Fenster ein Hahn,
aus dem das Quellwasser fließt,
das Wasser fließt über den Rand der Wanne,
[...]³⁵

Das betreffende Bild (*Spring Fed*,³⁶ 1967, siehe Abbildung 8) wird exakt und umfangreich beschrieben (Beckers Beschreibung im Gedicht wird hier nur zum Teil zitiert). Sie hat eine bestimmte Bewegungsrichtung: sozusagen von der Totale ins Detail. Zunächst gibt Becker ganz allgemeine Informationen über die Jahreszeit, eine grobe (Pennsylvania) und dann eine feine Lokalisierung des Geschehens (Kuerners Farm). Daß Wyeth in Pennsylvania viel auf der Farm seiner Nachbarn Kuerner gemalt hat, ist zwar notorisch (es gibt einen eigenen Band mit Zeichnungen *Wyeth at Kuerners*³⁷), aber nicht dem Bild zu entnehmen. Die eigentliche Bildbeschreibung leitet Becker dann auch mit dem deiktischen Satz "Dies ist das Bild" ein, worauf auch hier zunächst eine Totale gegeben wird ("die Milchammer" wird als ganze benannt) und dann Details immer feiner beschrieben werden.

Nach der behutsamen, fast betulichen Beschreibung zitiert Becker einen Kommentar des Malers: "[...] - Es ist nicht / ein bukolisches Bild, sagte der Maler. Seine Aufenthalte / auf Kuerners Farm haben ihn hellhörig gemacht / für die Verschiedenheit

35 "Andrew Wyeth malt ein Geräusch", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 81 f.

36 Reproduziert etwa in W.A. Corn: *The Art of Andrew Wyeth*, S. 153.

37 Erschienen Boston 1976.

der Geräusche. / Eines Tages / wurde mir bewußt, daß hier immer Wasser läuft [...]" Er habe ein Gefühl bekommen für "das endlos / von den Hügeln rinnende Wasser - / ich hörte, wie es rann und rann."

Die Umsetzung von Geräuschen in ein Gemälde scheint für Becker das Faszinosum dieses Bildes zu sein. (Thematisch geworden ist eine solche Medienentgrenzung beispielsweise ja auch schon in der Photoserie "Das Verschwinden der Geräusche" in *Eine Zeit ohne Wörter*.) So erklärt sich der Titel des Gedichtes, wird aber auch die zunächst triviale Lokalisierung der Farm in der "Nähe von Quelle / und Bach" in der Introdution bedeutsamer: diese Nähe ist das *sine qua non* des Gemäldes, sie ist wichtiger als z.B. der zuerst viel informativer erscheinende Name der Farmer. Die nicht bildimmanente Information über Wyeth's Intention ermöglicht dem Betrachter Becker offenbar eine qualitativ neue Betrachtung des Bildes, die hier wiederum sprachlich wiedergegeben wird. "Jedes Ding ein Geräusch", schließt das Gedicht, das Ich ist hier wieder das lyrische, nicht mehr das zitierte des Malers:

[...] Jedes Ding ein Geräusch,
 das er malte
 (ich war erregt, ich konnte hören), alles
 im Bild mit Eimer, Kühen, Schatten und Wasser.

(Wobei die poetische Wiedergabe des gemalten Geräusches eines *Schattens* (!) bislang unbekannte Dimensionen intermedialer Synästhesie eröffnet.)³⁸

Werner Heldt

Als letztes Beispiel ein Sonderfall der Rezeption bildender Kunst. Hier läßt die Bildbetrachtung ein quasi synthetisches neues Bild entstehen:

Beim Betrachten eine Bildes das Betreten eines Hauses

Treppenhaus, 1935. Eine Ecke Holzgeländer mit Türe zum Klo. Wir blicken in den Hof auf Hinterhaus-Fassaden; es ist eine Zeichnung von Werner Heldt. Wir hören nichts als unsere Schritte, Schritte über Scherben, Schutt. Dann kommen Stimmen aus der Mansarde, Stimmen aus der Türkei. Ein grünes Sofa, ein Tisch.

38 Auch für dieses Gedicht, nebenbei angemerkt, ließe sich neben der bildlichen auch literale Quellenforschung betreiben. Vgl. etwa die Zeilen "Still an der Wand / der Eimer, hing wie ein Helm" mit dem Kommentar B.J. Wyeth': "The metal bucket glistens like a new helmet" (*Wyeth at Kuerners*, S. 224).

Eingebrochene Wände; dies war eine Küche,
 hier im Dunkeln geschlafen; baumelnde Kabel.
 Wir blicken in den Hof, die Trümmer, und
 steigen wieder hinab. Besichtigung unverbindlich.
 Kohlezeichnung; Katalognummer 310.³⁹

Die Bildbetrachtungssituation wird schon im Titel offengelegt und im Text weiter differenziert: "Treppenhaus, 1935" könnte der Titel sein; das Bild ist eine "Zeichnung" von "Werner Heldt", eine "Kohlezeichnung", sie trägt die "Katalognummer 310". Manche der Details sind nicht ganz einfach zusammenzubringen: Es sind Stimmen da, sie sprechen türkisch. Dann das "grüne" Sofa in einer Kohlezeichnung (die ja gewöhnlich s/w ist). Drei, vielleicht vier etwas inkohärente Begriffsfelder prägen dieses Gedicht.

"Treppenhaus 1935" läßt nicht an die Trümmerbeschreibung in der zweiten Hälfte denken, die vielleicht eine persönliche Erinnerung ist: "wir hören [...] unsere Schritte". Aber die türkischen Stimmen? Und das grüne Sofa in der Umgebung eingebrochener Wände? Wohl Imagination; darauf scheint der Titel hinzudeuten. "Beim Betrachten eines Bildes das Betreten eines Hauses" - das könnte auch meinen, durch ein Bild zu einer Erinnerung angeregt zu werden.

Sucht man das Bild auf,⁴⁰ findet man tatsächlich eine Abbildung mit der Bezeichnung "Treppenhaus, 1935. / Kohle (Kat. Nr. 310)". Sie zeigt - wir hätten es nicht anders erwartet - ein Fenster, durch das man in einen Hof schaut, sie zeigt eine Ecke Treppengeländer und eine angeschnittene Türe. Ein grünes Sofa zeigt sie nicht. Die in dieser Publikation gegenüberliegende Abbildung zeigt dafür unerwartet Interessantes. Sie ist bezeichnet "Das freigelegte Hinterhaus, 1947. / Kohle (Kat. Nr. 405)" - und ist offensichtlich Vorlage für den mittleren Teil des Gedichtes: eingebrochene Wände, baumelnde Kabel, Trümmer. (Siehe Abbildung 9.)

Das Gedicht läßt sich also rekonstruieren als Produkt der Lektüre zweier, in dieser Konstellation zufällig nebeneinander präsentierter Bilder, die mit persönlicher Erinnerung verwoben und wohl auch noch mit einer gegenwärtigen Wahrnehmung assoziiert werden (denn türkische Stimmen lassen sich eher als 1976er Wahrnehmung denn als Erinnerung an 1935 oder die unmittelbare Nachkriegszeit

39 "Beim Betrachten eines Bildes das Betreten eines Hauses", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 59.

40 In: W. Schmied (Hg.): *Werner Heldt*, n.p. (dort Abb. 7).

verstehen). Das wären drei Zeitebenen, die jeweils unterschiedliche "Handlungsebenen" haben können (etwa die persönliche 1947er Erinnerung und die von Werner Heldt gezeichnete). Eingebettet ist diese mehrschichtige Komposition in die Betrachtungssituation vorgeblich *eines* Bildes, denn die beiden Teile der Bildbeschriftung in der Vorlage stellen den ersten und letzten Satz des Gedichts "Treppenhaus, 1935. / Kohle (Kat. Nr. 310)".

Die poetologische Bedeutung der Präsenz bildender Kunst

Beckers in den sechziger Jahren artikuliertes Interesse an einer Überschreitung herkömmlicher Gattungsgrenzen bezog sich nicht nur auf Gattungsgrenzen innerhalb der Literatur. Seine Experimente mit Medien um 1970 sind deutlicher Ausdruck dieser Tendenz. Die (wenn auch dokumentierende, nicht etwa ausübende) Beschäftigung mit der künstlerischen Avantgarde im *Happening*-Buch deutet in dieselbe Richtung. Becker sah (und sieht wohl immer noch⁴¹) eine Gemeinsamkeit gewisser ästhetischer Grundprobleme aller Künste. Davon zeugt auch die in diesem Exkurs nicht untersuchte direkte Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern.⁴² Gegenstand dieses Exkurses war die *Thematisierung* von Photographie und Malerei. Dabei hat sich gezeigt, daß Erzeugnisse bildender Kunst (unter

41 Gegen diese Vermutung spricht, jedenfalls dem Buchstaben nach, eine briefliche Äußerung Beckers an Brigitte Oleschinski über Fragen der Poetik 1994. In Abwehr zu einer ihm von seiner Korrespondentin unterstellten "digitalen" Schreibweise und der von Oleschinski behaupteten Affinität seiner Texte zur Videoästhetik bezeichnet Becker Tendenzen künstlerischer Entgrenzung als "Versuche, die ich längst nicht mehr unternehme. Mir ist auch an den inzwischen gängigen Grenzüberschreitungen wenig gelegen, und mit Begriffen wie 'Multimedial' oder 'Interdisziplinär' kann man mich jagen." - Gegenstand dieser harschen Abgrenzung ist allerdings vor allem das "Video von MTV". Eine tatsächliche Abkehr Beckers von jeglicher "Intermedialität" stünde in krassem Widerspruch zu den bis heute praktizierten Gemeinschaftsunternehmen mit (bildenden) Künstlern und der - auch im vorliegenden Exkurs - nachweisbaren Offenheit auch seiner postexperimentellen Literatur für 'außerliterarische' Aisthesis. Vgl. J.B./B. Oleschinski, "Korrespondenzen an den Rändern des Sprechens", S. 41 f, auch den *Aktuellen Querschnitt* am Schluß dieser Arbeit.

42 Zur Zusammenarbeit mit der Künstlerin R. Bohne vgl. die Kapitel *Erzählversuche*, *Rollenspiele* und *Aktueller Querschnitt*. Zu der mit dem Photographen B. Becker letztgenannten. - Vgl. auch die gemeinsamen Mappenwerke mit W. Vostell 1960 und KP Brehmer 1968.

die hier auch private Photographie wie etwa im Falle des 'grobkörnigen Mädchens' oben gerechnet werden soll) von Becker oft als realistische Zeugnisse angesehen werden. Das gilt nicht nur für Photographie, deren authentischer Anspruch meist allgemein anerkannt wird,⁴³ sondern auch für Malerei. In den untersuchten Gedichten wird Kunst, so gesagt, nicht mit interesselosem Wohlgefallen betrachtet, sondern stets unter einem realistischen Blickwinkel, als Dokument, als Möglichkeit, etwas über die Welt zu erfahren. - Auch in den späteren Gedichten spielen Bilder eine solche Rolle. Sei es, daß das lyrische Ich der achtziger Jahre imaginäre Spaziergänge in "*Constable's England*" unternimmt (und zwar "zwischen Flatford und Dedham", wo zahlreiche Bilder John Constables entstanden),⁴⁴ sei es, daß es den Anhang eines Kunstbandes studiert, um ein Gemälde genauer lokalisieren zu können. Mit der für eine Bildbetrachtung typischen deiktischen Geste beginnend:

[...] Und dies ist
der *Lageplan der Gemäldemotive* von Colville; da läuft,
zwischen Grand Pré und Horton Landing, über die Brücke
ein Hund. [...] ⁴⁵

Auch hier werden zwei (diesmal an entfernten Stellen eines Buches gedruckte) Abbildungen, eine künstlerische und eine dokumentierende, zu einem realistischen Bildeindruck synthetisiert. "Da läuft [...] über die Brücke ein Hund" verweist auf ein Gemälde ("Hund und Brücke" Alex Colvilles); daß es sich jedoch um die Brücke "zwischen Grand Pré und Horton Landing" handele, ist dem Bild nicht zu entnehmen, wohl aber dem "Lageplan der Gemäldemotive" im Anhang einer bestimmten Monographie.⁴⁶

"Neue Sachlichkeit" versus "Neue Subjektivität"

Bildende Kunst wird von Becker in den siebziger Jahren stärker thematisiert als davor und danach. Obige sechs Beispiele aus dem Band *Erzähl mir nichts vom Krieg* könnte man um weitere aus demselben Buch vermehren; erinnert sei auch an das nicht nur zi-

43 W. Benjamin etwa spricht explizit von der "Authentizität der Photographie". Vgl. W.B.: "Kleine Geschichte der Photographie", S. 64.

44 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 20. Vgl. dazu G. Reynolds (Hg.): *Constable's England*.

45 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 70 f.

46 D. Burnett: *Colville*, S. 223: "Hund und Brücke" (Acryl, 1976) und S. 248: "Lageplan der Gemäldemotive", Pos. 7.

vilisationskritisch, sondern ebenso poetologisch interpretierbare *Ende der Landschaftsmalerei*.

Diese Häufung läßt sich gut im Zusammenhang mit der Neu-Orientierung in der lyrischen Gattung nach den Medienexperimenten sehen. Nicht zufällig sind die untersuchten Kunstwerke allesamt *gegenständlich*: sie thematisieren nicht abstrakt etwelche Strukturen der Welt, sondern beschreibbare Gegenstände und Situationen. Magrittes Szenen und Sanders Invaliden wie auch das Treppenhaus aus den dreißiger Jahren und die pennsylvanische Milchammer: alle diese Bilder teilen sichtbare Wirklichkeit mit. (Das gilt auch für die "truglosen Bilder" Magrittes. Zwar wird durch die Titeleien Louis Scutenaires der Wahrheitsanspruch des Mediums ironisch hinterfragt - was ist eine "Vergessens-Verkäuferin"? -, doch zunächst einmal gilt für den Betrachter: "Magritte und Nougé sehen mich an".) Die Betrachtung dieser Bilder mag unterschiedliche Assoziationen auslösen (Möglichkeiten dazu führt Becker in seinen Bildlektüren vor), diese Assoziationen sind jedoch sekundär. Wichtig ist zunächst der Anspruch dieser Gemälde und Photographien: *So ist es (gewesen)*.

"Bilder entstanden, / die nicht mehr erzählen als das, was / man sieht", heißt es in dem Gedicht nach Champions Gemälde, und im letzten der Magritte-Gedichte: "[...] ich versuchte zu sagen, / ganz einfache Bilder, und was ich sah": Beide Formulierungen sind auch als Poetik dieser Gedichte lesbar. Dabei läßt sich auch hier wieder zeigen, daß die Klassifizierung als Gedichte einer "Neuen Subjektivität" zu kurz greift. Denn mit seiner Thematisierung von Abbildungen, die er wie Zeugnisse betrachtet, sucht Becker sozusagen Objektivität (oder Intersubjektivität). "Im Jahre 1934 sah man einen Doppeldecker [...]": soviel läßt sich jedenfalls sagen, dafür gibt es ein Dokument. Besser als "Neue Subjektivität" scheint hier der im Champion-Gedicht angedeutete kunsthistorische Begriff der "Neuen Sachlichkeit" im Sinne der oben zitierten Beschreibung Wieland Schmieds zu greifen.⁴⁷ Die massive Orientierung Beckers an dieser realistischen bildenden Kunst sah auch Peter Demetz in seiner Rezen-

47 Vgl. auch das Gedicht mit dem Titel "Neue Sachlichkeit" in *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 96. Hierzu das Bild "Bahnübergang" von Bernhard Klein (1926), reproduziert etwa in: *Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus* (Kat. Bielefeld 1990), Tafel 98.

sion von *Erzähl mir nichts vom Krieg* als poetologisch relevant an: "am liebsten schriebe er doch, wenn's nur möglich wäre, wie Eugène Adget und August Sander photographieren oder wie Andrew Wyeth malt [...] - und ganz ohne Abstraktionen."⁴⁸

Anhang zum Exkurs: 'Bildliche' und technische Metaphern

Ganz ohne Abstraktionen und übertragene Bedeutungen funktioniert auch die Sprache einer Neuen Sachlichkeit nicht. Anders als Malerei und Photographie, die unvorgreiflich einer inneren sprachlichen Umsetzung durch den Betrachter etwas erst einmal zeigen können (wie subjektiv und lenkend dieses Zeigen immer sein mag), muß Literatur von vornherein *be-* und *umschreiben*. Im vorigen Kapitel ist darauf hingewiesen worden, daß Becker in der Lyrik der siebziger Jahre sparsam und kritisch mit Metaphern umgeht. Um so bemerkenswerter ist die relative Häufung sprachlicher Bilder aus dem visuellen bzw. technischen Bereich.

Da werden nicht weiter thematisierte Erinnerungen als "Spulen mit nichtentwickelten Filmen" apostrophiert, wird eine Sammlung unzusammenhängender Wahrnehmungsfragmente mit einem Fachbegriff aus der Photographie "Kontaktabzüge" überschrieben (und also bezeichnet als nicht individuell und sorgfältig vergrößerte, sondern gesamthafte Abzüge aller Bilder eines Filmes in Größe der Negative, die nur einen Überblick geben sollen und können); da benennt das lyrische Ich des Tagebuchs *Erzähl mir nichts vom Krieg* die Gedichte dieses Journals abschließend als "die Fotos des Jahres".⁴⁹ Der verhinderte Landschaftsmaler sammelt sprachliches Material in Gedichten mit Titeln wie "Skizzenblock" und "Möglichkeiten für Bilder".⁵⁰ Ein Gedicht, das - als eine Art Versuch lesbar - für Becker ganz ungewöhnlich dunkle Chiffren aneinanderreicht, steht unter der lakonischen Überschrift "Bilder", womit nicht nur auf die sprachliche Bildlichkeit, sondern

48 P. Demetz: "Reporter des Bewußtseins".

49 Vgl. *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 9, 97-99 u. 103. - Die Verbindung von Photographie und Erinnerung zeigt sich etwa auch in dem 1988 erschienenen *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*: "Noch sind nicht alle Photos wiedergefunden (nicht / einmal entwickelt [...])" (S. 16).

50 Vgl. *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 58 u. 33.

auch auf ein mögliches Verständnis als un- oder surrealistische Fragmente hingewiesen wird.⁵¹

Film und Massenmedien liefern Schlagwörter zur Bezeichnung collagierender Darstellungen. Wenn etwa in einem Gedicht zwischen verschiedenen Sinneinheiten durch das Wort "Schnitt" eine Überleitung geschaffen wird, zitiert der technische Begriff aus der Filmbearbeitung den abrupten Übergang von einem Bild zum nächsten.⁵² Ähnlich verhält es sich mit der "Blende" des Films im Sinne von Ab- oder Ausblenden, als die etwa die Abenddämmerung erscheint.⁵³ Eine Passage aus dem jüngsten Gedichtband verbindet diese Metaphern:

[...] mach
die Türen leise zu ... Dämmerung, lange Blende und
Schnitt: Die Nacht steht vorm Fenster [...]⁵⁴

Die einfache typographische Maßnahme der Leerzeile ist fast ein 'konkretes' Element, wie wir es aus der experimentellen Prosa kennen: der "Schnitt" wird durch die unwillkürliche Lesepause betont, erfolgt sozusagen scharf nach dem Ausblenden; er wird durch die Leerzeile angezeigt, aber auch mit seiner technischen Bezeichnung benannt.

Da liegt es nicht fern, das Bewußtsein des lyrischen Ichs ganz einfach als "Film" zu benennen: "im Schlaf der Arbeitsfilm war weitergegangen"⁵⁵ oder als "laufende Talk-Show [...] in unse-

51 Vgl. *In der verbleibenden Zeit*, S. 17 f. - Etwa: "die Scherben springen weg von den Bäumen / der Himmel versprüht heute neues Metall / [...] / die Angst hat eine Schelle und läuft / in den Wald [...]".

52 Vgl. z.B. die sechs "Schnitte" in "Abends; der Blick auf die unregelmäßig beleuchteten Vierecke der Fenster", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 61 f. - Siehe auch Beckers Bildtext zu Photos T. Rauterts in *Zugänge - Ausgänge* (1990), S. 54. Becker verbindet drei Photos, indem er aus den Standbildern verbal einen 'Film' macht. Er leitet den kurzen Text mit einem Verweis auf das Kino ein ("Wie es ausgeht, wissen wir schon. Alle die alten Filme") und trennt (/verbindet) dann seine kurzen Kommentare zu den Bildern mit dem 'Zwischentitel' "Schnitt". - Zu beidem vgl. den nächsten Exkurs, *Fenster und Türen*.

53 Vgl. etwa *Die Türe zum Meer*, S. 109. Auch *Odenthals Küste*, S. 55.

54 "Winter, helle Fenster", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 36.

55 "Zwischenzeit", in: *In der verbleibenden Zeit*, S. 69-72, hier S. 69.

ren Radio-Köpfen"⁵⁶ - wobei die Formulierung von "Radio-Köpfen" aus dem Gedichtband 1977 ein Hinweis auf die Existenz des Autors als Rundfunkredakteur un Köln sein mag, aber auch ein Bild aus *Felder* (1964) wiederaufnimmt, das dort die spezielle Rezeptionsfähigkeit des weitgehend aus Zitaten bestehenden 'multiplen Ichs' schön umschreibt:

es war während der allgemeinen Geräuschvermischung und des Stimmentauschens in meinem Radiokopf voll täglich vergangener Erfahrung und Jetzt und Vorbei und Kommt wieder dies⁵⁷

56 "Übergang", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 102 f., hier S. 103.

57 *Felder*, F 10 (S. 15).

ERZÄHLVERSUCHE, ROLLENSPIELE - HÖRSPIELE, PROSA UND TEXTE ZU BILDERN

Verschiedene Textformen

Anfang der achtziger Jahre ist erneut ein Formenwechsel zu beobachten. Bei dem ersten, um 1970, konnte die Grenze nur unscharf gezogen werden: die *Experimente mit Medien* fanden parallel zur experimentellen Prosa in *Umgebungen* und den Gedichten *Schnee* statt. Hier nun scheinen die neuen Bücher wirklich im Anschluß an den letzten selbständigen Gedichtband *In der verbleibenden Zeit* entstanden zu sein. Es handelt es sich um drei Hörspiele (veröffentlicht 1981 und '82), um zwei Prosabücher (1981 und '83) und zwei Bild/Text-Bände in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Rango Bohne (1982 und '89). Nach dem 'lyrischen' Jahrzehnt orientiert Becker sich offensichtlich um. Dabei scheint es sich auf den ersten Blick nicht um neue Formen zu handeln; 'Kurze Prosa' sind die Bewußtseinsfelder des ersten Buches in gewissem Sinne ebenfalls, und 'Hörspiele' hatten wir auch schon. Doch in beiden Kategorien handelt es sich um etwas Neues: wenn auch der Band *Erzählen bis Ostende* nicht tatsächlich Eine *Erzählung* im konventionellen Sinne ist, so ist diese Prosa - wie auch die neueren Hörspiele - deutlich narrativeren Charakters als die experimentelle Prosa oder das "Neue Hörspiel" ein gutes Jahrzehnt zuvor.

Es geht in diesem Kapitel zunächst um die Beschreibung dieser Formen - für sich und in Abgrenzung von den früheren. Dann wird nach Gemeinsamkeiten und spezifischen Leistungen dieser Textformen zu fragen sein. Schließlich wird eine grundlegende Hypothese der Untersuchung: die Behauptung, daß Becker sich zugunsten der Authentizität von der Fiktionalität abgewandt habe, überprüft werden müssen - denn das hier (für diesen Autor) wirklich Neue eines *Erzählens* von Geschichten, deren Protagonisten in

der dritten Person beschrieben werden, scheint ihr scharf zu widersprechen.

Narrative Hörspiele

Bilder, Häuser, Hausfreunde: die ersten Hörspiele waren Textmontagen ohne Regieanweisungen, ohne benannte Rollen, ohne eigentliche Handlung. In diesen Hörspielen manifestierte sich wie in der experimentellen Prosa das "multiple Ich" des Autors. - Alles anders nun. Die drei späteren Hörspiele haben jeweils klar benannte Figuren, erzählen Geschichten und sind vom Autor mit präzisen Regieanweisungen versehen worden.

Themen

Die Abwesenden lautet der Buchtitel,¹ unter dem die Hörspiele veröffentlicht worden sind. Er benennt das unterschiedlich thematisierte Motiv aller drei: die Abwesenheit von Personen. In *Versuchtes Verschwinden* hat sich der Protagonist Jean Pütz, ein Funkredakteur und Schriftsteller, von seiner Familie abgesetzt, geht auch nicht mehr zur Arbeit. Eine Art von *midlife crisis*: er hält das alles nicht mehr aus, "weil ihm zu der großen Sache, die er endlich schreiben will, keine Zeile einfällt."² Pütz wohnt in einem Hotel, in dessen Halle sich Begegnungen und Gespräche mit seiner Lebensgefährtin und deren Tochter, mit seiner geschiedenen Frau und einem väterlichen Vorgesetzten aus dem Funkhaus ergeben. - Die Hauptfigur von *Im August ein See* ist Jörn, ein erwachsener Mann, der mehrere gescheiterte Beziehungen hinter sich hat. Aus Kommentaren seiner (früheren) Frauen, Rückblenden in seine Kindheit und Gesprächen mit seinem Vater ergibt sich, daß Jörn die Trennung seiner Eltern und den frühen (Frei-?)Tod der Mutter nie verwunden hat. Die derart *abwesende* Mutter ist, so scheint durch, die Ursache für Jörns Beziehungsunfähigkeit. - In *Eigentlich bin ich stumm* bleibt der Abwesende namenlos. Die ihn vermißt, Agnes, richtet ihre monologische Rede an das abwesende *Du*, sie dient ihr aber genauso zur Selbstvergewisserung in der

1 *Die Abwesenden. Drei Hörspiele* (1983), darin: *Versuchtes Verschwinden* (1981), *Im August ein See* (1982), *Eigentlich bin ich stumm* (1982). Im folgenden zitiert unter den einzelnen Titeln.

2 *Versuchtes Verschwinden*, S. 50.

Einsamkeit. Dazu gehören auch Erinnerungen an die Kindheit im Krieg.

Es geht also um Zustandsbeschreibungen bzw. Rekonstruktionen einzelner Lebensgeschichten. Im Falle des Jean Pütz in *Versuchtes Verschwinden* handelt es sich um eine momentane Bestandsaufnahme. Seine Vergangenheit ist als Hintergrund des aktuellen Zustandes ahnbar, wird aber kaum explizit thematisiert. Dabei ist das Bild des Pütz nicht monologisch aus seiner Perspektive, sondern durch die unterschiedlichen Kommentare und Beschreibungen seiner Umwelt multiperspektivisch gezeichnet. Die Dialoge mit dem Hotelbesitzer und Barman Anselmo dienen der allgemeinen Exposition der Probleme Pützens; speziellere Probleme werden in Gesprächen mit den anderen entfaltet. Diejenigen mit seiner geschiedenen Frau Milly, die als Schauspielerin zufällig gerade im selben Hotel wohnt, kreisen u.a. um das Problem mangelnder oder nachlassender Anerkennung als Künstler; Pütz' verlassene Frau Lene sorgt sich um die Zukunft der Beziehung und der Person Jean; Lenes Tochter Maja reagiert auf die verfahrenere Situation zuhause, indem sie auszieht; der väterliche Vorgesetzte Bob Boetticher aus dem Funkhaus betont die berufliche Situation. Das Ende dieses Gesprächshörspiels ist offen, aber nicht hoffnungslos: Vielleicht wird man es noch einmal miteinander versuchen.

Komplexer ist die Situation in *Im August ein See* mit seinen drei Zeitebenen. Chronologisch sind das: einmal die Geschichte der Trennung der Eltern und des Todes der Mutter der Hauptfigur Jörn um 1943, dann Fragmente aus den Ehe- und Trennungsgeschichten Jörns mit Grit und Ellen und seinen Gesprächen mit dem Vater etwa dreißig Jahre später, also Mitte der 70er Jahre, und drittens eine aktuelle Situation, in der Jörns derzeitige Partnerin, Thessy, spricht. - Die einzelnen Zeitebenen werden unter verschiedenen Aspekten präsentiert: Die Geschichte aus den vierziger Jahren erscheint in Jörns Erinnerungen an die noch lebende Mutter, durch Erinnerungen an die Versuche des Vaters, dem Kind die Trennung der Eltern zu erklären, durch die nachträglichen Berichte eines Ehepaares namens Gerstenberger (bei dem die Mutter bis zu ihrem Tod lebte) und durch Dialoge zwischen Frau Gerstenberger und der Mutter unmittelbar vor ihrem Tod. Ebenso die später anzusiedelnden Szenen: die Beziehungsschwierigkeiten Jörns werden dargestellt durch jeweils getrennte

Gespräche und Telephonate fast aller Beteiligten untereinander; Jörns mit dem Vater, Jörns mit Ellen, Grits mit Ellen, des Vaters mit Ellen, des Vaters mit Grit, Jörns mit Grit usw. Allein die aktuelle ("heutige") Zeitebene ist monologisch: Thessys resumierende Bemerkungen betten die Fragmente aus den beiden anderen Ebenen ein und beschreiben damit einen zurückgezogenen, resignierten Mann: "Er sagt, seine Worte: ich befinde mich auf einem langsamen Rückzug. Klar, am liebsten möchte er immer verschwinden. Sich herauslösen aus allen, wie drück ich mich aus, aus allen Beziehungen, oder, Bindungen und all so'n Scheiß."³ *Versuchtes Verschwinden*; die thematische Nähe zum anderen Hörspiel muß nicht erläutert werden. Das Generalthema "Abwesenheit" artikuliert sich in diesem Stück doppelt: in der der Mutter, aber auch in der merkwürdigen Absenz des Protagonisten. Es wird viel mehr *über* ihn gesprochen, als daß er selbst zu Wort käme; das Bild Jörns ist überwiegend indirekt.

Die historische Fundierung individueller Lebensgeschichten spielt auch in *Eigentlich bin ich stumm* eine wichtige Rolle. Agnes ist von ihrem Mann verlassen worden. In ihren Gesprächen mit sich selbst und den Bewohnern der kleinen Ortschaft, in der sie lebt, entsteht ein Bild menschlicher Beziehungen: Freundschaften, verfeindete Nachbarn, Ehestreitigkeiten, Tratsch und Gerede. Dieses Bild wird durch seine Vorgeschichten lebendig und vielschichtiger: Agnes ist mit einzelnen ihrer Nachbarn bereits zur Schule gegangen, die Familiengeschichten sind ihr vertraut. Ihr Nachbar Kroll beispielsweise wird wegen einer Streitigkeit von der Polizei befragt, was bei Agnes zur Erinnerung an den Besuch einer Militärstreife bei Kroll im Krieg führt. Damals wurde Kroll verdächtigt, einen Deserteur zu verstecken. Dessen lernbehindertem Sohn bringt Agnes heute das Lesen bei - um die vielfältigen Beziehungen der dreizehn Charaktere nur anzudeuten. Agnes' Erinnerungsprozeß wird initiiert durch die Abwesenheit ihres Mannes (der namenlos bleibt). Ihre Monologe sind an ihn gerichtet: "Ich erzähle dir, wie es ist", sagt sie in der Eröffnungssequenz, und am Ende: "Suchen kann ich dich, sicher, aber darauf wartest du nicht. [...] Dich könnte ich zum Erzählen brauchen. Wenn du zuhören könntest. Unsichtbar bleibst du;

3 *Im August ein See*, S. 87.

eigentlich gibt es dich gar nicht."⁴ *Eigentlich* ist sie stumm: erst die veränderte Lebenssituation bringt sie zur Erinnerung an Kindheitserlebnisse, Schule und Krieg, und dazu, sie auszusprechen.

Strukturen

Hier werden zusammenhängende Geschichten erzählt - dieser Unterschied zu den frühen schlägt sich auch in der Strukturierung der jüngeren Hörspiele nieder. Zunächst in der Zuweisung und Benennung von *Rollen*, die die einzelnen Sprecher unterscheidbar machen. Diese Differenzierung reicht bis zur Trennung von früherer und gegenwärtiger Person. Jörn in *Im August ein See* bzw. Agnes und zwei ihrer Klassenkameraden in *Eigentlich bin ich stumm* erscheinen doppelt in den dramatis personae: "Jörn" und "Jörn, elf Jahre alt" bzw. "Agnes" und "Agnes als Kind".

Auch gibt es Regieanweisungen, die etwa Musik oder Geräusche festlegen (eine Feststellung, die vor dem Hintergrund der Hörspiele um 1970 nicht banal ist). Vereinzelt schreiben sie den Personen eine Emphase zu ("Agnes erschrickt"). Interessant an den Regieanweisungen des Autors ist vor allem, daß sie häufig im Rahmen eines *Hörspiels* kaum realisierbar scheinen: sie sind optischer Natur. Da gibt es "Schwalben, die auf den Telegraphendrähten" sitzen, jemand steht "auf der anderen Seite des Zauns", es erklingt das Geräusch eines Flugzeuges "über den Hügeln", wird also optisch lokalisiert, Maja "sitzt [...] auf ihrem Rucksack".⁵ Das sind keine (Hörspiel-)Regieanweisungen, sondern Beschreibungen; sie sind nur zu verstehen als latent *erzählerische* Momente.

4 *Eigentlich bin ich stumm*, S. 99 bzw. 149. - Vgl. auch die regelmäßigen Interjektionen in Agnes' Erzählungen, durch die der Adressat ins Gedächtnis gerufen wird, S. 104: "Hörst du mir zu?", S. 107: "Habe ich dir doch erzählt", S. 109: "du bist nicht mehr hier", S. 122: "Einmal hat es dich interessiert, wie das hier oben im Ort war, als ich Kind war", S. 141: "Soll ich dir mal 'ne Ansichtskarte schreiben". Vgl. auch Agnes' Auskünfte am Telephon gegenüber Dritten S. 108: "Nein, mein Mann ist nicht da" bzw. S. 125: "Ja, das ist seine Büro-Adresse".

5 *Im August ein See*, S. 103, 105, 108; *Versuchtes Verschwinden*, S. 26; Hervorhebungen J.L. - Vgl. auch *Im August ein See*, S. 110, wo Kindergelächter vom Prasseln eines Feuers "überblendet" wird - eine technische Anweisung, aus der die Praxis des Hörspielredakteurs B. spricht.

Im August ein See enthält Szenen, die nur aus Regieanweisungen bestehen: das Aufnehmen eines Telephonhörers, Atmen, Tuten und schließlich wieder Auflegen.⁶ Solche Passagen erinnern an die mehrfach aufgewiesene Thematisierung von "Geräuschzitate" in Prosa und Lyrik Beckers. Hier jedoch haben sie eine klar bestimmbare dramatische Intention. Es geht um Beziehungen, die in Gesprächen geklärt werden sollen; die (ohne Worte) vorgeführten scheiternden Kommunikationsversuche versinnbildlichen gleich doppelt eine Sprachlosigkeit. - Eine ähnliche Rolle spielt die Photographie in *Eigentlich bin ich stumm*. Dort sehen die Regieanweisungen mehrfach "Das Geräusch einer Sofortbild-Kamera" vor. Das *So ist es gewesen*-Versprechen der Photographie steht für Agnes' Versuche der Bestandsaufnahme und Orientierung, wobei sie einen Unterschied zwischen Photos und Erinnerungen bzw. sprachlichen Bildern macht: "Bilder bereite ich vor, und sofort sind die Bilder da. Aber die schnellen Bilder sind nicht die Bilder im Kopf. Wenn ich erzähle, verlassen die Bilder den Kopf."⁷

Die Gliederung der drei Hörspiele ist durchaus unterschiedlich. *Versuchtes Verschwinden*, das aus chronologisch aufeinanderfolgenden Dialogen an einem Ort (dem Hotel) besteht, ist in zehn nummerierte Szenen unterteilt, deren Abfolge dem wechselnden Personal entspricht. Die Handlung ist linear. - *Im August ein See* mit seinen Rückblicken auf verschiedene Zeitebenen besteht aus 49 Sequenzen, die nicht nur in der groben Zeiteinteilung (Vierziger Jahre / später / heute), sondern auch innerhalb dieser Epochen ineinander und gegeneinander montiert sind. So folgt auf Jörns im Präteritum formulierte (also spätere) Erinnerung an den Todestag der Mutter der Bericht der Gerstenbergers über ihr Bemerkens des Verschwindens der Mutter, dann aber ein an Jörn adressierter Monolog der Mutter. Die nächste Sequenz ist nicht genau bestimmbar, handelt aber wahrscheinlich von der Reaktion des Jungen auf die Todesnachricht; es spricht *Jörn, elf Jahre alt*. Es folgt ein weiterer offensichtlich an den Sohn gerichteter Monolog der Mutter, dann die Wiedergabe eines Dialogs zwischen *Jörn, elf Jahre alt* und dem Vater, der dem Kind den Auszug der Mutter zu

6 *Im August ein See*, S. 67, 69, 73, 76 u. 87.

7 *Eigentlich bin ich stumm*, hier S. 100. Vgl. S. 104, 113 u. 114. - Vgl. auch Agnes' Blättern im *Photoalbum*, das zur Erinnerung von Kindheitsgeschichten führt, S. 120 f.

erklären sucht.⁸ Eine genaue (chrono)logische Abfolge der geschilderten Ereignisse zu rekonstruieren, wäre müßig; so war sie jedenfalls sicher nicht. Hier wird durch das offensichtlich gewollte Verschränken der Zeitebenen der Gedanke einer Linearität dementiert, die Montage hebt gerade die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit hervor. Diese Intention zeigt sich auch in der Aufteilung zusammengehöriger Szenen in einzelne Sequenzen, die jeweils erst nach Unterbrechung durch eine andere Zeitebene ihre Fortsetzung finden.⁹

Agnes' Zustandsbeschreibung in *Eigentlich bin ich stumm* ist vom Autor nicht in Szenen oder Sequenzen unterteilt. Ihr Bericht an den abwesenden Mann setzt sich aus einer lockeren Folge ihrer Monologe und Dialoge mit anderen zusammen. Dabei werden Übergänge meist durch thematische Verbindungen motiviert, auch die Erinnerungen an ihre Kindheit kommen durch Assoziationen zustande.

Realisierungen

Die Dramatisierung solcher Manuskripte läßt dem Regisseur nicht so große Spielräume wie diejenige der sehr viel offeneren "Neuen Hörspiele". Sowohl *Im August ein See* wie auch *Eigentlich bin ich stumm* sind nah an ihren Vorlagen realisiert worden.¹⁰

Einige Unterschiede fallen gleichwohl auf. - Obwohl Beckers Rollenrede durchaus umgangssprachliche Elemente enthält, also im Lexikon wie der Syntax von der Schriftsprache abweicht, wird in beiden Inszenierungen die Rede weitergehend kolloquialisiert. Aus "hinauf und hinunter" wird "rauf und runter", aus "wußte" "wußt", Interjektionen wie "na" und "ach" werden eingefügt, aus "Da kannte ich überhaupt die Sophie noch nicht" wird "Da hab ich [...] noch nicht gekannt" - wobei im letzten Beispiel das vor das

8 *Im August ein See*, Seq. 3-8, S. 67 ff.

9 Etwa das Abendessen von Jörns Vater Rob und seiner früheren Frau Ellen, das von einem Dialog zwischen Jörn und seiner Mutter unterbrochen wird (*Im August ein See*, S. 82-85; Seq. 33-35) oder der Spaziergang des erwachsenen Jörn mit seinem Vater, der von - getrennten - Erinnerungen der beiden Gesprächspartner unterbrochen wird: *Jörns* an seinen Abschied von der Mutter und *Rob*s an ein Gespräch mit dem Ehepaar Gerstenberger nach dem Tod seiner Frau (ebd., S. 90-95; Seq. 42-46).

10 Zu den genauen Produktionsdaten vgl. die Bibliographie. - Die Inszenierung von *Versuchtes Verschwinden* war dem Verf. nicht zugänglich.

Objekt gezogene Adverb die schon in Beckers Vorlage gegebene Abweichung von der Schriftsprache zeigt.¹¹

Beide Hörfassungen weisen gegenüber den gedruckten Texten Kürzungen auf. Der Regisseur Jürgen Flimm strich in *Im August ein See* eine Szene, Arturo Möller in *Eigentlich bin ich stumm* zwei größere zusammenhängende Passagen im Gesamtumfang von etwa 3_ Druckseiten.¹² Diese Kürzungen und geringfügigere kleine sind unerheblich; sie verändern - wie die gelegentlichen Angleichungen an die gesprochene Sprache - weder Handlung noch Tendenz. Enigmatisch bleibt allerdings, warum Grit in *Im August ein See* ihr Taxi schriftlich in die *Blumenstraße*, mündlich aber in den *Abendrot[h?]sweg* bestellt. -

Die in Beckers Regieanweisungen vorgeschlagenen Musik- und Geräuschelemente werden von den Regisseuren beider Hörspiele weitgehend realisiert. Darüber hinausgehend arbeitet Möller mit den Effekten eines Leitmotivs, wenn er Agnes' an ihren abwesenden Mann gerichtete Monologe fast mit immer derselben zarten, nachdenklichen Jazzimprovisation *Piano solo* (Thelonius Monk mit *Jackieing*) unterlegt und so dem Hörer das Wiederaufnehmen einer bestimmten Erzählebene signalisiert. - Bei Erinnerungen an den 2. Weltkrieg wird durch Geräuschuntermalung zu Beginn der Szenen der Zeitsprung akustisch verdeutlicht, wenn etwa "Feindsender" eingespielt werden: "Hier spricht England!".

Kurze Prosa

Die beiden Bücher *Erzählen bis Ostende* und *Die Türe zum Meer* enthalten Prosa. Sie sind ohne Gattungsbezeichnung erschienen.

"Erzählen bis Ostende"

"Zum Beispiel bedeutet ein Bahnhof einen Ort, wo man ankommen kann und den man verlassen kann", sagt eine der Stimmen des multiplen Ichs in *Felder* (1964); in *Umgebungen* (1970) heißt es: "Ostende, das Wort Ostende fällt mir immer ein wenn ich sage: ich

11 Diese Beispiele aus A. Möllers Inszenierung von *Eigentlich bin ich stumm* (1982); vgl. im Text S. 99, 102 f. und 140.

12 Vgl. *Im August ein See*, S. 89 f. (Seq. 40); *Eigentlich bin ich stumm*, S. 134-136 (von "Frau Wascha: Die Kinder [...] bis "Frau Wascha: [...] weiß sie noch genau") und S. 138 f. (von "Bruno: Aua!" bis "Agnes: Sophie" und von "Sophie: Aber der Kroll [...]" bis "Sophie: Ja ja.")

fahre jetzt weg, irgendwohin wo die See ist, graue See im Winter [...], dieses eingebildete Anders-wo-sein, Ostende", und in einem späteren Gedicht (1977): "Gestern Abend ging es nach Aachen. / [...] ich wäre gern / gleich weitergefahren ans Meer, nach Ostende".¹³ - Dieses latente Motiv bildet das Gerüst des 1981 erschienenen Buches. Er besteht aus 93 Prosastücken, deren erstes und letztes die übrigen einrahmen. Das erste schildert eine Abreise (oder deren Imagination). Als Ort darf Köln angenommen werden.

"Stell dir jetzt vor: du gehst einfach zum Bahnhof. Vorher machst du ein paar Türen auf und wieder zu. Es gibt einen Menschen, der dich sofort begreift; das ist der Mann hinter der Scheibe des Fahrkartenschalters. [...] Du weißt, daß ungefähr drei Stunden Fahrt vor Dir liegen, Richtung westliche Küste, nach Ostende. Du bist sicher, daß du dorthin willst und nichts dich erwartet. Natürlich, du hast ein paar Vorstellungen, und du hast den Kopf voll von Erinnerungen. Setz dich ruhig in deine Fensterecke und döse ein bißchen. Kannst auch einschlafen, wenn du spürst, der Zug ist unterwegs.¹⁴

"Du hast den Kopf voll von Erinnerungen" - die folgenden Stücke thematisieren solche Erinnerungen, sie handeln *nicht* von der Reise, die im ersten begonnen wird. Erst der letzte Text greift sie wieder auf.

[...] Nach der Ankunft in Ostende überlegte ich einen Moment, ob ich nach Zügen für die Rückfahrt schauen sollte. [...] Das kleine Hotel an der Ecke war fast leer. Tag der Abreise? Ich wußte es nicht. [...] ¹⁵

Dieser letzte Text trägt die Überschrift "Vorläufiges Verschwinden"; der Gedanke an Jean im Hörspiel *Versuchtes Verschwinden* liegt nahe. Auch die Exposition deutet in eine Richtung, die der Grundsituation der Hörspiele ähnlich scheint: "Es gibt einen Menschen, der dich sofort begreift [...]" - das heißt im Umkehrschluß, daß das Subjekt dieser Rede sich sonst nicht sehr verstanden fühlt, man denke an Jörn, der "am liebsten [...] immer verschwinden" möchte.

13 Felder, F 100 (S. 139); *Umgebungen*, S. 59 f.; "Am 21. Oktober 1944", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 78. - Zur Genese des "Ostende"-Motivs (durch M.v. Richthofen u. I. Keun) vgl. die Skizze des Hörspiels *Bahnhof am Meer* (1996) im *Aktuellen Querschnitt*.

14 *Erzählen bis Ostende*, S. 7.

15 *Erzählen bis Ostende*, S. 169.

Es wird an diesen Beispielen aus dem ersten und dem letzten Textabschnitt von *Erzählen bis Ostende* bereits ein Problem deutlich, das sich in den dazwischenliegenden Stücken verschärft stellt: Wer spricht? Die Exposition ist als Selbstgespräch im Präsens gehalten, das Ich spricht sich mit "du" an. Die zitierte Schlußpassage ist ein Bericht in der ersten Person und Präteritum. - Dazwischen wird der Protagonist in ganz unterschiedlichen Formen angesprochen: als "Johann", auch als (namenloser) "er", jemand spricht von sich als "ich" und "wir", auch kommen Dialoge vor, in denen jemand in verteilten Rollen Selbstgespräche führt. Also: Wer spricht?

Und wovon? Das Problem stellt sich auch in der Thematik. In den eingeklammerten 91 Prosastücken, die zwischen fünf Zeilen und 4_ Seiten umfassen (im Schnitt gut eine Seite), wird Unterschiedliches verhandelt. Zunächst Fragmente aus dem Berufsalltag eines Funkredakteurs, der unter der Bürokratie und dem Leerlauf seiner Anstalt leidet. Eine groteske Episode ergibt sich, als er seinen Hausausweis vergessen hat: der Pförtner verweigert den Einlaß, verlangt, daß er sich einen Besucherausweis ausstellen lasse, wozu er aber seine eigene Referenz bräuchte - nur meldet sich an seinem Arbeitsplatz natürlich niemand. Konferenzen werden als Kriegszustand beschrieben, die Tagesordnungspunkte scheint niemand zu begreifen, aber alle machen mit: in der Regel wird ja doch vertagt.¹⁶ Vor allem jedoch leidet der Redakteur unter einer immer stärker werdenden Unwirklichkeit der Wirklichkeit: er ist täglich mit der Produktion von Nachrichten beschäftigt, doch: "Den ganzen Tag lang glaubte ich mir kein Wort. Dabei hatte ich eine Menge Argumente und Kommentare hervorzubringen". Denn "nichts ist passiert, aber wir müssen berichten. Wir könnten sagen, daß nichts passiert ist; wir sagen es nicht [...]".¹⁷ Das führt zu fortschreitendem Verstummen und Identitätsproblemen. Ist die oben kurz referierte Pförtner-Episode vor allem als Satire auf die Bürokratie zu lesen, so geht dasselbe Problem in einem

16 Vgl. *Erzählen bis Ostende*, S. 37 f. ("Konferenz"), 56 f. ("Wochenschau"), 61 f. ("Geschäftsbesuch"), 109 f. ("Am Fenster stehend"), 113 ("Dementi"), 124 ("Mann auf Stuhl") u. 158 ("Nächste Konferenz").

17 *Erzählen bis Ostende*, S. 63 f. ("Übers Eis") u. 129 f. ("Stündlich Nachrichten"); vgl. S. 11 ("Was für Nachrichten"), 72 ("Produktion"), 73 f. ("Recherchen am Nachmittag") u. 150 f. ("Drei Variationen über Veränderungen").

Text unter der Überschrift "Nicht ich sagen" schon eher an die Substanz des sogenannten "Ich":

Telephon. Soll ich drangehen? Die Sekretärin ist zu Tisch; ich muß den Hörer aufnehmen und nenne meinen Namen nicht, sondern die ganze Abteilung. Die weibliche Stimme will nicht die ganze Abteilung; sie nennt meinen Namen. Bedaure, der Kollege, nein, in seinem Zimmer sitzt er nicht. Ob ich nicht sagen könne, wo und wann er zu erreichen sei. Schwierig zu sagen, sage ich, wahrscheinlich sei ich zu Tisch, vielleicht säße ich auch noch in der Konferenz, möglicherweise könnte ich auch verreist sein. Einen Moment Schweigen, dann fragt die weibliche Stimme, von wem ich eigentlich die ganze Zeit gesprochen hätte, von meinem Kollegen, oder von mir selber. Schweigen meinerseits. Dann frage ich, um was es eigentlich gehe. Sie sei nicht gekommen, um Verwirrung zu stiften, sagt die weibliche Stimme. Sie sei gekommen, weil sie mit mir verabredet sei. Ich frage, ob sie etwa schon im Hause sei. Ja, sie stehe unten beim Pförtner. Einen Moment noch, sage ich, ich schaue noch mal nach. Und nun dehnt sich dieser Moment; ich weiß nicht weiter und sitze da, mit dem Hörer in der Hand.¹⁸

Hier ist die Situation in zweifacher Hinsicht umgekehrt: Das Ich muß hier jemandem die Erlaubnis zum Betreten des Funkhauses geben - vor allem jedoch will es beweisen, daß es *nicht* mit sich selbst identisch ist. Dabei liegt der Reiz der Episode nicht nur in der Situation, sondern auch in Beckers Verwendung des Pronomens "Ich": es bleibt unklar, ob es in der Behauptung "wahrscheinlich sei *ich* zu Tisch" in indirekter Rede für ein "er" im gesprochenen Satz steht oder ein Versprecher gegenüber der Anruferin ist - was ihre Zweifel motivieren könnte. In normaler indirekter Rede benutzte man "er" (wie der Erzählers es in seiner ersten Äußerung auch tut); durch die Verwendung der ersten Person manifestiert sich das absurde Rollenspiel auch sprachlich.

In anderen Stücken dieser Prosa ist von den privaten Verwicklungen des Protagonisten die Rede. Seine Familiengeschichte wird angedeutet - er ist geschieden, lebt(e?) mit einer zweiten Frau zusammen, eine weitere scheint gut befreundet zu sein; es werden Erinnerungen an die Kindheit angedeutet, in denen der 2. Weltkrieg eine zentrale Rolle spielt. Johann hat (neben seinem Büro) drei Bleiben: er wohnt zeitweise in einem anonymen Hochhausappartement, wo sein Name "auf keinem Klingelknopf" steht, auch in einem "stillen Vorort", wo er in 'seinen' Kiefernwäldern

18 *Erzählen bis Ostende*, S. 104.

spazieren geht; gelegentlich sucht er Zuflucht in einem "ländlichen Anwesen", an dessen Adresse "noch keiner herangekommen ist", wie ein besorgter Freund konstatiert.¹⁹ Die drei Wohnsitze scheinen im Zusammenhang mit dem komplizierten Beziehungsgeflecht dieses bürgerlichen Helden zu stehen. Damit ist er in seiner Umgebung nicht allein; mehrfach wird in ironisch überspitzten Passagen auf hochkomplexe Ehe- und Freundschaftssituationen seiner Bekannten eingegangen.²⁰ Einige der Stücke spielen in New York, wo er sich wohl einmal länger aufgehalten hat, andere erinnern an Reisen in Europa.

All diese Geschichten werden mehr oder weniger bruchstückhaft mitgeteilt. Drei Stränge jedoch, durch gleichbleibende Überschriften markiert, ziehen sich leitmotivisch durch das Buch. "Aus der Vorgeschichte": das sind Kindheitserinnerungen, "Aus der Geschichte einer Trennung": Beziehungs- und Eheprobleme, und "Terry ruft an": eine gute Freundin, die sich gelegentlich telephonisch meldet.²¹ (Wobei die Kindheits- und Ehegeschichten nicht nur in diesen kleinen Serien thematisiert werden.) Doch das ist nur der kleinste Teil - die übrigen Stücke sind nach einer frei assoziierenden Methode angeordnet, die als Collage bezeichnet werden kann. Die Anordnung ist - ähnlich wie für *Im August ein See* beschrieben - nicht nur in den groben Zeitepochen, sondern auch innerhalb ihrer selbst diskontinuierlich. So wird einmal von der Vorbereitung eines Interviews gesprochen, das vorher schon stattgefunden hatte; ein anderes Mal ist von einer Austauschschülerin die Rede, die - in der durch die Lektüre gegebenen Reihenfolge - zuerst nach einem Jahr USA-Aufenthalt wiedergesehen wird, bevor es dreißig Seiten später heißt, sie fliege "nächstes Jahr" dorthin.²²

19 *Erzählen bis Ostende*, S. 42 ("Freunde fragen").

20 Vgl. etwa *Erzählen bis Ostende*, S. 25 f. ("Bekanntenkreis"), und 91 ("Ehekrise").

21 Vgl. *Erzählen bis Ostende*, S. 18 f., 39, 66 f. u. 119 ("... Vorgeschichte"); S. 15 f., 68-70 u. 159-163 ("...Trennung"); S. 54 f., 111 u. 154 ("Terry ...").

22 Vgl. etwa *Erzählen bis Ostende*, S. 15: "Maja war es gelungen, in einem Jahr [ihres USA-Aufenthaltes] drei Familien hinter sich zu bringen [...]" mit S. 44: "Maja fliegt nächstes Jahr nach Toledo/Ohio, sagte Lene [...]". - An das auf S. 15 beschriebene Wiedersehen erinnert sich der Erzähler bereits vorher, auf S. 8: "[...] nach dem Wiedersehen mit Lene und Maja; getrennt flogen wir [...] zurück [...]".

Also eine Diskontinuität auf mehreren Ebenen: es gibt einen Protagonisten, der allerdings aus verschiedenen Perspektiven spricht bzw. über den gesprochen wird. Seine Geschichte(n) werden in kleinen Episoden ohne Chronologie erzählt, was durch die Rahmenhandlung legitimiert ist: es handelt sich um fragmentarische Erinnerungen, Tagträume im Halbschlaf einer Bahnreise.

Dabei wird das Versprechen des Titels eingelöst und doch nicht: viele der einzelnen Episoden sind tatsächlich kleine *Erzählungen* (wenn man auch lieber von "Episoden" oder "Fragmenten" sprechen möchte), in denen geschlossene Geschichten berichtet werden. Als Ganzes jedoch ist das Buch sicher keine (kontinuierliche) *Erzählung*, sondern eher ein Mosaik aus Bewußtseinsfragmenten, die sich erst gegenseitig erläutern, sozusagen wechselseitig ihre Umgebung oder ihren Horizont bilden.²³

Der Autor (wenn man folgendes Zitat einer solchen Instanz zuordnen darf) thematisiert untergründig seine Schreibweise, wenn er Johann wie folgt schildert:

Johann mit seinen Widersprüchen auf einen Nenner bringen, das denkst du dir so. Ich denke mir gar nichts, nur sehe ich den Mann auf die Autobahn zurasen, obschon ich weiß, daß er in seinem Büro auf ein Telefongespräch wartet. Tatsächlich lag Johann mehr als er saß hinterm Steuer seines Zweisitzers, konzentriert vor allem auf die Rückspiegel und die Kolonnen auf den Fahrspuren, zwischen denen er rasch hin- und herwechselte. Bei seiner augenblicklichen Fahrweise kamen Identitäts-Fragen gar nicht an ihn heran; der Johann im Büro am Telephon war für ihn nicht vorhanden [...]²⁴

Noch einmal: Wer spricht? Zunächst wohl tatsächlich der Autor mit sich, wobei "ich" und "du" im Dialog durchaus kontroverser Meinung sind. Die Person des "ich" scheint auch nicht identisch mit "Johann" zu sein, sonst müßte ja nicht in der dritten Person über ihn geredet werden. Doch auch "Johann" gibt's doppelt: im Sportwagen und gleichzeitig im Büro. Die Realitätsebenen verschwimmen: es gibt keine Instanz, die zwischen den widersprüchlichen Befunden des "Denkens", "Sehens" und "Wissens" bzw. des auktorialen "tatsächlich" vermittelte. Und doch ist da immer

23 Wobei hier "Umgebung" nicht nur als Anspielung auf *Umgebungen* 1970 zu verstehen ist, sondern durchaus auch auf L. Wittgensteins Theorie des Verständnisses von (sprachlichen) Bildern. (L.W.: *Philosophische Untersuchungen*, __ 583 f.)

24 *Erzählen bis Ostende*, S. 145 f. ("Drei Variationen [...]")

nur von einem die Rede, der eben nicht "auf einen Nenner" zu bringen ist. - Das zuletzt zitierte Stück ist insofern ein Sonderfall, als daß in den Abschnitten dieses Buches die unterschiedlichen "Stimmen" meist einzeln auftreten. Dabei ist in etwa der Hälfte "Johann" oder "er" der Protagonist, weniger häufig ein berichtendes "Ich" oder "Wir"; gelegentlich gibt es innere Monologe (oder Dialoge) ohne Referenz auf eine Person. Die Abfolge der einzelnen Stücke sorgt jeweils, mit ganz wenigen Ausnahmen, für einen Wechsel der Perspektive: auf eine "Johann-" folgt etwa eine "Ich-", darauf eine "Wir-" oder eine "Er-Episode". Nur in wenigen Fällen wird - wie oben - parallel in der ersten und dritten Person erzählt.²⁵ Die *inhaltlichen* Bezüge zwischen den einzelnen Prosastücken sind deutlich und auch durch Vorausweisungen bzw. Rückbezüge nachzuweisen.²⁶

Diese Multiperspektivität des Buches findet eine Bündelung im letzten Stück, "Versuchtes Verschwinden". Erst dort wird, wie erwähnt, das Motiv der Bahnfahrt nach Ostende wieder aufgenommen. Äußerst dicht werden hier das Motiv der Reise (während der die in den einzelnen Stücken erzählten Erinnerungen ja auftreten) und die Erinnerungen selbst in *einem* Bewußtseinsstrom eingeführt. Der Beginn lautet:

Der Zug rollte durch den dunklen Abend nach Westen; ich saß alleine auf der grünen, schmalen Polsterbank eines belgischen Abteils: durch die nassen, beschlagenen Fenster versuchte ich die Lichter der rasch entschwindenden Stadt zu identifizieren. Jenseits der Autobahn, [...] das mußten die Lichter des Hochhauses sein, in dem Terry gelebt hatte, in dem Johann gelebt hatte, einige Jahre lang, achtzehntes Stockwerk, mit Blick und Spiegeltürenblick auf unverstellte Wolkenflächen, Hügelzüge bis in den Himmel und in die Sonnenuntergänge hinein, [...] auf die [...] Landschaft, in der laut rauschend die Züge klein und kleiner werdend nach Westen verschwanden; [...]²⁷

25 Vgl. in *Erzählen bis Ostende* neben den zitierten "Drei Variationen" noch: S. 18 ("Aus der Vorgeschichte", dort allerdings Aufteilung in drei Sub-Geschichten mit wechselnden Protagonisten), 71 ("Autobahnnähe und alte Bilder") u. 115 f. ("Stimmen").

26 Vgl. etwa das oben unter dem Stichwort "Diskontinuität" gegebene Beispiel "Majas USA-Aufenthalt" oder die Passage "Theorie der Zeichnung" (*Erzählen bis Ostende*, S. 30), in der die beiden vorhergehenden Stücke "Baumgeschichte" und "Apfelgeschichte" aufgenommen und in einen neuen Zusammenhang gestellt werden.

27 *Erzählen bis Ostende*, S. 166 ("Versuchtes Verschwinden").

Nach der Exposition im Präsens ("Setz dich ruhig in deine Fensterecke") am Anfang des Buches schließt es hier mit einer Erinnerung im Präteritum. Das "Ich" betrachtet die entschwindenden Lichter (Kölns), vermeint das Hochhaus zu sehen, in dem Johann einmal gelebt hat [auch Freundin Terry, sieh an]. Das "achtzehnte Stockwerk" mit seinem durch die Spiegeltüren verdoppelten Blick über die Landschaft ist ein mehrfaches Selbstzitat: aus *Erzählen bis Ostende* selbst -

Nun sah Johann aber wieder, wie sich in den Spiegeltüren des Kleiderschranks die ganze hinter seinem Rücken im breiten Ausschnitt der Fensterwand befindliche Wolkenlandschaft zeigte²⁸

- wie auch aus früheren Gedichten:

Ich schaue ins Zimmer. In den Spiegeln
der schwarzen Schranktüren finde ich die Landschaft
wieder, die Hügel des Vorgebirges, Braunkohle-Abbau, [...] ²⁹

Dabei bringt die Erinnerung an die Aussicht aus dem achtzehnten Stockwerk eine Umkehr der Perspektive mit sich: von dort aus sah Johann "die Züge [...] nach Westen verschwinden" - jetzt befindet sich das Erzähler-"Ich" in einem dieser Züge, den er in der Erinnerung quasi von außen sieht. - Das Ineinandergewobene der Zeitebenen zeigt sich an folgender Passage.

Hinter der Grenze fuhr der Zug langsamer und mit veränderten Geräuschen [...]; ich zog das Fenster herunter und roch die nasse Schieferluft, die Wurzelluft, die Moosluft; sie hatten, Lene und Johann, ein Picknick gemacht am Waldrand, als der plötzliche Regen den Geruch aus der Erde holte, zerwühlter Kriegserde; leg dein Ohr auf diese Erde, hatte er gesagt, du hörst noch die Ketten klirren, das Schaben der Hirnknochen im Helm; für uns, die singenden Kinder war's das letzte Wunder in der hohlen Kriegsweihnacht, mit Kerzen im

28 *Erzählen bis Ostende*, S. 12 f. ("Appartement 157, achtzehnter Stock"). Vgl. auch ebd. S. 23 f. ("Alte Umgebung"): "Wenn er nicht im Hochhaus in seinem Appartement vor den riesigen Fenstern stand, [...]", S. 55 ("Entfernung"): "Ebenen, weiterfahrende Züge [...]. Wohin schaust du, Johann, wenn du aus den Fenstern schaust?"; S. 86-88 ("Um ein Gedicht herum"); S. 136 ("Just friends, lovers no more"): "Wie lebt es sich denn so, in deinem Hochhaus, im achtzehnten Stock, fragte Pal."

29 *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 19 ("Die Trockenheit dieses Frühlings"). Im selben Gedicht (S. 20) erscheint auch das Ausgangsmotiv von *Erzählen bis Ostende*, wenn nach dem Arbeitstag bemerkt wird: "[...] Dann kam die graue Ruhe im Leeren, / im Parkhaus, und wir fuhren nicht ans Meer." - Zum "achtzehnten Stockwerk" vgl. auch ebd. S. 14 ("Notiert, der weißen Wand gegenüber") u. S. 46-48 ("Lift").

kalten Bergwald, mit Angst vor dem Todeswind aus der brennenden Stadt am Horizont, vor dem prasselnden Feuerregen über den Gärten; jetzt aber, als im Picknick-Frieden die Luft über den Wipfeln knallend zerriß, war es ein plötzlicher, unsichtbarer Abfangjäger. Es war kühl geworden im Abteil. [...] Der Zug rauschte talwärts vorbei an den Kohlenhalden von Lüttich. Festungswort, Erdkunde. Liège, die weiche Biegung eines Wortes unterwegs auf der langen Fahrt erstes Mal in die Stadt des Orphée, so sahen wir Anfang der fünfziger Jahre die ferne Legende Paris. Nora war total durchgefroren und halbverhungert, als sie mit ihren alten Wehrmachtsaffen von der offenen Ladefläche des Lastwagens herabstiegen. Johann war noch ganz begeistert gewesen [...] ³⁰

Die aktuelle Wahrnehmung des "Ich" im Zug (dem Geruch nasser Luft) führt zu einer Erinnerung an ein Picknick "Johanns" mit seiner Frau Lene wohl in den siebziger Jahren, in die eine (weitere) Erinnerung eingearbeitet ist: an die Kindheit im Krieg (also an die vierziger Jahre), die - wie die 'Rahmenerinnerung' auch - durch einen feuchten Geruch ausgelöst wird. Nach der Rückkehr aus der 'Erinnerung in der Erinnerung' in die erste kommt kurz die Gegenwart wieder ins Bewußtsein, bevor über das Stichwort *Lüttich/Liège* eine Erinnerung an die fünfziger Jahre einsetzt: an eine Fahrt Johanns mit seiner ersten Frau Nora (zuerst heißt es: "wir"!) nach Paris, wobei durch die Erwähnung des Tornisters und der Reise auf einem offenen LKW einerseits und des Films *Orphée* von Jean Cocteau (1949) andererseits ein zugleich realistisches wie mythisches Zeitkolorit aufgerufen wird. (Diese Erinnerung findet sich, in vielen Details identisch, auch schon in *Umgebungen*. ³¹)

Im weiteren Verlauf imaginiert der Reisende (angeregt durch ein zugestiegenes älteres Ehepaar) eine Reise seiner Eltern in den dreißiger Jahren; in seinem Halbschlaf tauchen (zufällig nach

30 *Erzählen bis Ostende*, S. 166 f. ("Versuchtes Verschwinden")

31 *Umgebungen* S. 58: "Lüttich, in dieser wallonischen Stadt fängt ja ziemlich Frankreich schon an: jedenfalls waren wir ganz hin von dieser *Atmosphäre*, als wir, Sommer 55, zum ersten Mal via Aachener Straße losgetrampt waren den Kopf voller Cocteau-Filme und mit zweihundert von Gina geschenkten Mark in der Tasche und den alten Wehrmachts-Affen auf dem Rücken und hinten auf dem hölzernen offenen Lastwagen dann hinunterrumpelten in den schwarzen Talkessel der Maas: Liège. Schwarz alles. Regen und schwarzes Pflaster und sieh mal! ein Café des poètes neben dem anderen mit den Spiegeln aus Orphée und *ich hab doch solchen Hunger*, warte, heul nicht, ah, diese Bruchbude von Hotel im Nebel [...]."

dem Halt in Brüssel?!) "Gesichter, Gestalten aus den Fotos und Bildern von Magritte" auf,³² erinnert er sich an die Flucht aus Thüringen mit seinem Vater nach dem Krieg - lauter Elemente, die in den vorhergegangenen Stücken des *Erzählens bis Ostende* oder an anderer Stelle bereits thematisch vorbereitet worden waren. So wird dieses letzte Stück zu einem hochartifizialen, gedrängten Text, der viele Motive der vorhergehenden bündelt - wobei er durch die Engführung die scheinbare Isoliertheit der Einzelerzählungen dementiert (ihren Zusammenhang in einem Bewußtsein vorführt), er andererseits aber ohne die vorausgehenden Stücke kaum verständlich wäre. Darin ist dieser letzte Abschnitt "Vorläufiges Verschwinden" dem 100. Abschnitt von *Felder* ähnlich, in dem alle Motive des Buches noch einmal aufgenommen werden (dort allerdings streng chronologisch an den vorhergehenden 99 Abschnitten orientiert und durch Leerzeilen sauber voneinander getrennt). Nur auf der letzten Druckseite dieses 4_-seitigen Abschnittes wird die 'eigentliche' Erzählung aus der Exposition im ersten Textabschnitt wieder aufgenommen, indem, wie oben zitiert, die Ankunft in Ostende geschildert wird. - Das ist eine *Rahmenerzählung* aus sehr schmaler Leiste, für ein Bild dieser Größe etwas fragil, doch sehr elegant.

"Die Türe zum Meer"

Zwei Jahre später erschien ein weiteres Buch mit kurzer Prosa: *Die Türe zum Meer*³³ ist etwas schmaler als *Erzählen bis Ostende*. Es enthält gut 200 kurze Prosastücke, die in vier Kapitel unterteilt sind, innerhalb derer sie durch Leerzeilen abgetrennt werden, aber keine eigenen Titel tragen. Die vier Kapitel sind überschrieben "Auf den Hügeln", "Geräusche im Tal", "Die innere Umgebung" und "Besuch im Exil", wobei das erste und das letzte umfangreicher sind als die beiden mittleren. Eine Inhalts- oder Themenangabe fällt hier schwerer als beim vorhergehenden Buch. "Die innere Umgebung", Titel eines Kapitels, wäre auch eine treffende Überschrift des Ganzen: Es handelt sich um Reflexionen eines nicht näher bezeichneten "Ich", die sich vor allem auf optische und akustische Wahrnehmungen stützen, sich dann aber oft in der Art von Tagträumen verselbständigen. Das Ich lebt "auf den

32 *Erzählen bis Ostende*, S. 168.

33 *Die Türe zum Meer* (1983).

Hügeln" in einer ländlichen Umgebung, beobachtet die Natur, vor allem Obstbäume und Singvögel, in ihrer saisonalen Entwicklung. Man kann in den vier Kapiteln den Jahreslauf vom Frühling bis zum Winter sehen; im ersten Kapitel wird das Reifen der Kirschen vorausgesehen, im letzten der Wintereinbruch erwartet.³⁴

Erzählt wird hier kaum, eher annotiert. Zwar kehren einzelne Motive immer wieder, doch entstehen bis auf wenige Ausnahmen keine Geschichten. Solche Ausnahmen wären etwa die Beobachtungen am benachbarten Haus eines Verstorbenen, dessen Witwe als verstörte "schwarze Gestalt" sich "sinnlos im Garten umher[bewegt]".³⁵ Oder ein mehrfach erscheinender anonymer "Mann", der dem Schreibenden aus der Ferne zuwinkt.³⁶ Doch solche Episoden sind eher potentielle als tatsächliche Geschichten: sie deuten an, daß es Geschichten geben könnte, die aber dann doch nicht erzählt werden. Eher vermitteln sie eine allgemeine Rätselhaftigkeit und die Einsamkeit des "Ich". Der Ton ist meditativ und melancholisch; ironische Passagen wie in *Erzählen bis Ostende* finden sich nicht. Ein Beispiel.

Nach dem Mähen, in der Dämmerung, leuchtet die Wiese. Eine Schneefläche wird vorstellbar im Juni. Aber Trost wird nicht gegeben. Schutzlos winden sich die Würmer, das wissen die Vögel bereits; verwirrt taumeln die jungen Kaninchen davon. Solche Ordnung hinterläßt einige Schrecken; es sind aber auch die Gewohnheiten, die ans Selbstverständliche erinnern, und durch die Nacht zieht frisch der grüne Geruch.³⁷

Ausgangspunkt dieses Prosastückes ist eine optische Wahrnehmung: das spezielle Leuchten der geschorenen Wiese. Wer gemäht hat, bleibt unklar. ("Fragen eines lesenden Arbeiters" werden hier nicht gestellt.) Vielmehr fühlt sich das lyrische Subjekt (angesichts des poetischen Tonfalls sei diese Bezeichnung gestattet) an den Eindruck einer verschneiten Landschaft gemahnt, die als mögliche Vorstellung angedeutet wird. Doch der für den Betrachter mit Schneelandschaften scheinbar verbundene "Trost" kommt nicht nur ihm (wegen der Jahreszeit) nicht zu; erst recht

34 P. Buchka sieht in der "poetischen Sonate" darüberhinaus eine "Pastorale [...] für Streichquartett" und ordnet den Kapiteln folgende Satzbezeichnungen zu: Allegro ma non troppo (Frühling) - Adagio (Sommer) - Scherzo (Herbst) - Allegretto (Winter). (P.B.: "Die Rückerobertung der Landschaft")

35 *Die Türe zum Meer*, S. 11 f., vgl. S. 23, 36, 41 f. u. 83 ff.

36 *Die Türe zum Meer*, S. 8, 20 u. 43.

37 *Die Türe zum Meer*, S. 31.

mangelt er dem Getier, das seinen natürlichen Feinden nun deckungslos ausgeliefert ist. Woher der Betrachter das weiß, ist unklar - die Sicht auf die Wiese spricht eher für eine distanzierte Perspektive (aus der einzelne Würmer nicht erkennbar wären); vielleicht weiß er's aus Erfahrung, vermutlich schließt er es darüber hinaus aus dem Verhalten der Vögel. Das Ich fühlt sich in die Seelen der Tiere ein (Vögel "wissen", Kaninchen sind "verwirrt"). Die folgende abstraktere Bemerkung bringt die doppelte Bedeutung des Mähens auf den Punkt: "Ordnung" für den Menschen, "Schrecken" für niedrigere Arten. Die daran in direkter Bindung ("aber") anknüpfende Sentenz, es seien "auch Gewohnheiten, die ans Selbstverständliche erinnern", bleibt in ihrer Allgemeinheit einigermaßen dunkel. Durch die Nacht jedenfalls - und wie zu Beginn dominiert eine konkrete sinnliche Wahrnehmung - duftet das gemähte Gras.

Diese Beschreibung des Sommerabends mit seinen beschaulichen Gedanken darf man wohl fast eine Idylle nennen, obwohl die Reflexionen von melancholischen Elementen nicht frei sind. Doch die Idylle trägt. Solche von (Natur-)Wahrnehmungen ausgehenden Skizzen deuten in *Die Türe zum Meer* oft auf ein höchst verunsichertes Subjekt hin, das sich durch Sprache seiner Welt zu versichern sucht. Das ist nicht immer deutlich und kann am isolierten Beispiel - etwa dem obigen - nicht immer eindeutig gezeigt werden, doch es gilt in der Masse der Eintragungen, in denen bestimmte Motive des Sprachzweifels sich wiederholen. - Eine Verunsicherung zeigt sich einerseits in der oft stupenden Simplizität des Notierten ("Gehen im Geröll der Äpfel" als eine geschlossene - Eintragung), die kaum anders als ein Versuch der *Fixierung* der Wahrnehmung durch Notation verstanden werden kann. Sie äußert sich auch in ganz expliziten Thematisierungen des Schreibvorganges, in denen etwa die "Wahrheit" der Wörter problematisiert wird:

Später bemerke ich, wie rasch sich eine Pfütze ausdehnen kann, ohne Einwirkung des Regens.
 Von allen Seiten strömen Rinnsale heran, zumeist herab von den Hügeln, wo es die Quellen wissen müßten: mit uns, hier fängt das Meer an.
 Solange ich die Ränder wahrnehmen kann, bleibt die Pfütze überschaubar. *Aber bald heißt es: falsches Wort.*
 Denn der Zustrom läßt nicht nach, weshalb ich die

Bezeichnung ändern und von Ufern sprechen muß, den Ufern eines Sees.³⁸

Eine in dieser Konzentration neue Problematisierung der "Wirklichkeit" zeigt sich in diesem Buch in der Thematisierung des *Traumes* und des *Tagtraumes*. Mutet in der gerade zitierten Passage die Bezeichnung der Pfütze als "See" schon etwas phantastisch an, so steigert sich dies noch in der Fortsetzung. Es wird in der Imagination des Betrachters "die Luft schrill von der Unruhe der Möwen", er sieht "nur noch den Horizont", bis er zu der Überzeugung kommt: "Kein Zweifel, ich bin am Meer angelangt." Ausgehend von einer konkreten sinnlichen Wahrnehmung (der Pfütze nach dem Regen) ist das Subjekt durch freies Assoziieren in einen Tagtraum geraten.

Die zuweilen ausdrückliche Kennzeichnung bestimmter Sequenzen als *Träume*³⁹ gibt den Schlüssel zum Verständnis, mindestens zur Einordnung der oft kryptischen Passagen in diesem Buch: es handelt sich um Notate des Halb- oder Unbewußten. Damit wird, um in der Nomenklatur zu bleiben, die Darstellung des "multiplen Ichs" sozusagen um eine Schicht erweitert. Daß solche Notizen eher privater Art sind und sich deshalb einer referenzialisierenden Lektüre verschließen, die bei den Bewußtseins(!)-Ebenen zu einigem Erfolg führten, liegt in der Natur der Sache.

So steht diese Prosa zwischen realistischer Wahrnehmung und träumerischer Imagination. Auf den sur-realen Charakter dieses Buches deutet auch der Titel hin. *Die Türe zum Meer* könne "ein Bild von Magritte sein", teilt der Klappentext mit. Tatsächlich gibt es entsprechende Bilder Magrittes.⁴⁰ Der Verweis auf den Surrealismus läßt sich als poetologischer Hinweis lesen: Hatte

38 *Die Türe zum Meer*, S. 120, Hervorhebung J.L. - Dort (und S. 121) auch die folgenden Zitate.

39 Vgl. etwa *Die Türe zum Meer*, S. 40 ff.

40 Siehe etwa das *Portrait de Germaine Nellens* (1962), in: *René Magritte* (Katalog). - Ironischerweise verzichtet der Umschlag der Erstausgabe (Gestaltung: Willy Fleckhaus) auf jede bildliche Darstellung: er ist rein typographisch gehalten, wenn er auch graphisch wie farblich so etwas wie eine "Türe zum Meer" erkennen läßt: auf einem satt grünen Hintergrund befindet sich ein weißes hochformatiges weißes Rechteck, darin die Titelei in dunkelblauer Schrift. - Vgl. im Unterschied dazu etwa die Photographie auf dem Umschlag von *Erzählen bis Ostende*, die einen Horizont auf See zeigt - bewegtes Meer und graublauer Himmel, die im Unendlichen aufeinanderstoßen, oder diejenige auf *Odenthals Küste*, die eine ganz ähnliche Perspektive auf hügelige Wälder zeigt.

Becker in seinen kurzen Gedichten auf Magrittes Photographien (in *Erzähl mir nichts vom Krieg*) deren Widerspruch aus oft lapidaren Motiven und hintergründig-mysteriösen Titeln durch ihre Erwähnung und *Beschreibung* als eine Referenz auf eine bestimmte Art der Wahrnehmung zitiert,⁴¹ so schreibt er hier selbst im surrealen Stil, indem er sinnliche Wahrnehmung und Imagination miteinander verknüpft. (Wie in der surrealen Malerei besteht der Reiz im Kontrast fraglos "wahrer", realistischer Elemente mit sur-realen, die erst durch diesen Kontrast überraschend werden.) Die "Türe zum Meer" ist in dieser Prosa gegenständlich zu verstehen als Übergang zum Unbewußten und verschütteten Schichten. Diese Türe ist zwar imaginiert, als solche aber *ist* sie die Imagination:

Die Türe zum Meer steht offen.
 Fast habe ich sie übersehen; es ist keine gewöhnliche Tür.
 Manchmal befindet sie sich in einem Bild; manchmal weckt sie mich mit einem Geräusch aus dem Schlaf; manchmal ist sie durchsichtig wie ein Fenster.
 Vor der Tür stehend, zögere ich noch, denn die nächsten Schritte führen gleich hinaus aus dem Land.⁴²

Im letzten Abschnitt des Buches scheint der poetische Erzähler diese Schwelle überwunden zu haben. Er steht

mit dem Rücken zum Fenster, in einem leeren Raum, der über der rollenden See schwebt. Durch die offene Tür gegenüber sehe ich mich weitergehen, an Zäunen und Gärten vorbei, durch eine Ebene auf einen Hügelzug zu, auf dem ich stehenbleibe unter einem Kirschbaum, umgeben von Wiesen im Schnee.⁴³

Doch dies ist kein offener Schluß, der Spekulationen über kommende Erlebnisse im Reiche der Phantasie erlaubte. Vielmehr verweist dieser Schluß auf den Anfang, indem er dessen Situation rekapituliert⁴⁴ - und so ist auch dieses zirkuläre Ende als poetologische Beschreibung des Verfahrens zu lesen: es erläutert nachträglich, wie die Notizen zustande gekommen sind, nämlich als Selbstbeobachtungen durch eine geöffnete Türe der Imagination.

41 Vgl. den Exkurs *Photographie und Malerei als Themen*.

42 *Die Türe zum Meer*, S. 119.

43 *Die Türe zum Meer*, S. 129.

44 Vgl. *Die Türe zum Meer*, S. 7: "Die Kirschen unterm Fenster werden im Juni reif sein. [...] am Morgen gibt es Flecken auf der Wiese, die an Schnee erinnern."

Formbestimmung als Prosagedichte

Erzählungen konventioneller Art oder Romane sind das nicht. Die Benennungen dieser kurzen Prosa blieben bislang bewußt vage: *Prosastücke, (Text-)Abschnitte, Episoden, Geschichten, Notizen, Fragmente, Skizzen* - denn eine präzisere Bezeichnung liegt nicht auf der Hand. Um typische "Einfache Formen" (André Jolles) handelt es sich nicht. *Einzelne* der Textabschnitte könnte man vorsichtig als Memorabilia bezeichnen, *andere* als Aphorismen, wieder andere als Denkbilder - doch als Genusbezeichnungen des Ganzen greifen solche Begriffe in ihrer Spezialisierung nicht.

Die Stücke in diesen Büchern *erzählen*, wie wir gesehen haben, wenn auch auf eine hintergründige Art, die Rollen, Personen, Autorschaft etc. mit thematisiert und problematisiert, sie schildern eher Episoden als eine 'abgerundete' Geschichte. Sie widmen sich Alltäglichem. Gleichzeitig haben sie zweifellos etwas *Lyrisches*, das man durch ihre Ambiguität, ihre Konzentration auf den Moment und die subjektive Perspektive kennzeichnen kann. Kurz: sie haben lyrische *und* prosaische Züge.

Da liegt es nahe, an das "Prosagedicht" zu denken. Zwar ist dieser Begriff durch die Intention des Autors gedeckt,⁴⁵ er hat jedoch den Nachteil, schwer definierbar zu sein. - Das Prosagedicht wird erklärt als "lyrische Behandlung eines epischen Stoffes in [...] Prosa, die sich von der Lyrik nur durch Fehlen von Reim und Verstrennung unterscheidet", eine im französischen Sprachraum "als Folge der romantischen Auffassung von der Vermischung und Überlagerung der lit. Gattungen" entstandene Form, deren Übertragung auf die deutsche Literatur "bei fehlender Tradition umstritten" sei.⁴⁶ Einen solchen Versuch hat Ulrich Füllborn mit seinen zwei reichhaltigen Anthologien zum deutschen Prosagedicht unternommen, deren Textsammlungen allerdings mehr beeindrucken als die Definitionen des Herausgebers.⁴⁷ - Neuere

45 Becker hatte die Absicht, *Erzählen bis Ostende* und *Die Türe zum Meer* mit dieser Gattungsbezeichnung erscheinen zu lassen, was aber aufgrund einer Verlagsentscheidung nicht geschah. (Mitteilung an den Verfasser.) - Im Klappentext zu *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter* (1989) wird dann rückblickend auf das "Prosagedicht *Die Türe zum Meer*" verwiesen.

46 G.v. Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 635.

47 "[...] kommt uns die Bezeichnung "Prosagedicht" am ehesten dann in den Sinn, wenn dieser Text 1. keine formalen Eigenschaften aufweist, die uns vom Versgedicht her vertraut sind; wenn er 2. nicht primär als eine bekannte kleine Prosaform oder -gattung erscheint; und wenn er 3. Gedichtqualitäten

Definitionsversuche gehen einen anderen Weg. Sie akzeptieren die Schwierigkeit des Begriffs (der innerhalb des tradierten Gattungssystems eine *contradictio in adjecto* ist) und machen sich seine Widersprüchlichkeit zunutze.

Dieter Ingenschay hat überzeugend die Rolle des Prosagedichtes seit Baudelaires *Petits poèmes en prose* nachgezeichnet als Phänomen einer spezifisch modernen Bemühung um die "Erweiterung des poetischen Diskurses".⁴⁸ Ein Gattungsmerkmal des Prosagedichts sei gerade seine Unbestimmtheit gegenüber 'Prosa' wie 'Poesie'; es annulliere die Dichotomie zwischen diesen beiden: "seine Konstruktion [folgt] der Dekonstruktion der Opposition Poesie vs. Prosa". Durch die Thematisierung seiner eigenen Unabgeschlossenheit bzw. Unabschließbarkeit meistere es "dank seiner *Vielperspektivität* eine Erfahrungskomplexität, die sich einer narrativen Ausarbeitung erst einmal entzog" und sei damit ein Wegbereiter spezifisch moderner Erzählformen.

Auch Jonathan Monroe betont eine "fundamentally polemical function" dieser Anti-Gattung "within the network of genres".⁴⁹ Als in sich widersprüchliche Form ("a mode of discourse that speaks against itself in the very act of defining itself") sei das *prose poem* prädestiniert, soziale und ästhetische Gegensätze, Konflikte und offensichtliche Widersprüche darzustellen. Dabei biete es imaginäre bzw. ästhetische Lösungen für tatsächliche Konflikte an. In seiner diskursiven Heterogenität sei es ein paradigmatisches "genre of *concentrated dialogical struggle*" (im Sinne Michail Bachtins). Die Gegenstände des Prosagedichts können dabei - was Monroe für die deutsche Literatur an *Spuren* von Ernst

besitzt [...]". U. Fülleborn (Hg.): *Deutsche Prosagedichte vom 18. Jahrhundert zur letzten Jahrhundertwende*, S. 16. Vgl. auch die Abhandlung in ders. (Hg.): *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*, S. 15-43. In diese Sammlung nimmt Fülleborn auch zwei Stücke Beckers aus *Ränder und Umgebungen* auf (S. 243-245); im Kommentar (S. 325) bezieht er sich implizit auf W. Hincks Formulierung von der "offenen Schreibweise", wenn er anmerkt, "daß man 'offene Gebilde', sofern sie noch 'poetischen Gesetzen' gehorchen, sehr wohl als Prosagedichte präzisieren kann, ohne sie deshalb in irgendeinem traditionellen Sinn zu verstehen" - wobei sich hier die Definition selbst einem "offenen Gebilde" annähert.

48 Vgl., auch im folgenden, D. Ingenschay: "Poesie des Deskriptiven".

49 Vgl., auch im folgenden, J. Monroe: *A Poverty of Objects*, S. 15-42 und 329.

Bloch und *Palisaden* von Helga Novak zeigt - durchaus 'prosaische' kleine Themen wie die ungelösten Konflikte des Alltags sein.

Mit diesen Vorschlägen zur Begriffsbestimmung kommt man im Falle der kurzen Prosa Beckers nun allerdings weiter als mit den vagen Beschreibungen, das Prosagedicht sei eine Nebenform des freien Verses (ohne dessen typographische Zäsuren). Sieht man das Prosagedicht mit Ingenschay als eine historisch relevante Form im Zuge einer spezifisch *modernen* Gattungskritik, so liegen die Parallelen zur bisher aufgezeigten Werkgeschichte Beckers auf der Hand, denn die Analysen der experimentellen Prosa, der Medienexperimente wie auch der Lyrik der siebziger Jahre haben ergeben, daß die Problematisierung der tradierten literarischen Gattungen ein verbindendes Element dieser heterogenen Formen ist. Nichts anderes als eine "Erweiterung des poetischen [bzw. literarischen] Diskurses" ist es, was Becker dort anstrebte (man denke etwa an die *narrativen* Gedichte) - und dasselbe ist es im Falle der kurzen Prosa, in der der dialogische Monolog des "multiplen Ichs" um Rollenspiele (vor allem in *Erzählen bis Ostende*) und den Bereich des Unbewußten (*Die Türe zum Meer*) bereichert wird. Daß im Prosagedicht - nach Monroe - gerade das Widersprüchliche thematisiert wird, wobei *Alltagserfahrungen* (also gerade nicht die 'großen' Themen) der Ausgangspunkt der Reflexion sein können, läßt sich an vielen Beispielen aus diesen beiden Büchern zeigen, wobei die laut Monroe dem Prosagedicht stets zugrundeliegende Dichotomie bei Becker - das muß einschränkend vermerkt werden - weniger in den "discourses of class and gender" sich zeigt als vielmehr im (persönlichen, individuellen, subjektiven) Widerspruch zwischen *Innen* und *Außen*, zwischen *Ich* und *Welt* bzw. sinnlicher (äußerer) *Wahrnehmung* und (innerer) Reflexion. Daß zwischen "Johann" und "Ich" im einen wie zwischen "Ich" und "Ich" im anderen Buch ein *dialogisches* Verhältnis besteht, muß nach den obigen Beispielen nicht weiter erläutert werden. Wenn - wie Monroe an anderen Autoren beobachtet hat - in der (poetischen) Lösung solcher Konflikte der *Imagination* eine besondere Rolle zukommt, so zeigt sich dies in den beiden Büchern auf etwas unterschiedliche Weise: im *Tagtraum* während der eskapistischen Fahrt nach Ostende, wo sie eher eine rekonstruierende, bestandsaufnehmende Funktion hat (wobei, nebenbei bemerkt, die Reise als Ganze imaginiert sein könnte:

"*Stell dir jetzt vor: du gehst einfach zum Bahnhof*", lautet der erste Satz) und im *Nachttraum*, der vor allem im zweiten Buch zum Thema wird, wo seine Funktion eine tatsächlich 'bewußtseinserweiternde' ist. - In Anbetracht dieser (werk)historischen wie systematischen Parallelen zu neueren Begriffsbestimmungen des *poème en prose* scheint es sinnvoll, Beckers kurze Prosa als "Prosagedichte" zu apostrophieren - bei allen begrifflichen Schwierigkeiten dieser "Anti-Gattung".

Texte zu Bildern

Die im Exkurs *Malerei und Photographie als Themen* vorgestellten Bild-Text-Verhältnisse waren unterschiedlicher Art. Es konnten zwei Weisen der Bild-Lektüre differenziert werden: eine rein inventarisierende und eine andere, bei der Bilder zum Ausgangspunkt für Assoziationen werden, die über die dargestellte Bildwirklichkeit hinausgehen. Ein Merkmal jedoch teilten diese Beispiele: die 'besprochenen' Bilder waren nicht präsent; sie wurden in den Texten nur (sprachlich) repräsentiert. - Dies ist in den in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Rango Bohne entstandenen Büchern *Fenster und Stimmen* (1982) und *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter* (1989) gerade nicht der Fall. Sie enthalten 25 bzw. 19 Bilder Bohnes und jeweils gleich viele, den Bildern zugeordnete "Gedichte" bzw. "Stimmen" Beckers.⁵⁰ Die Anordnung ist in beiden Büchern gleich: auf jeweils einer linken Buchseite das Bild, auf der gegenüberliegenden rechten der zugehörige Text (oder sein Beginn).

Die Bilder R. Bohnes im ersten Band sind in verschiedenen Techniken gehalten: Collage, Radierung, Aquatinta, Tempera, Bleistift - oft in Mischtechniken kombiniert, meist farbig; der zweite Band enthält (mit einer Ausnahme) nur Radierungen. Die Bilder sind gegenständlich. *Fenster und Stimmen* enthält Bilder, auf denen *Fenster* das wiederkehrende Sujet sind. Meist zeigen sie Interieurs, innerhalb derer ein Fenster den Blick nach draußen ermöglicht. Gelegentlich haben sie surrealistische oder naive Züge, wenn etwa die Perspektivierung nicht 'stimmt' oder Bildelemente derart inkongruent sind, daß die Darstellung 'un-

50 *Fenster und Stimmen. Gedichte von Jürgen Becker. Bilder von Rango Bohne* (1982); *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter. Bilder von Rango Bohne. Stimmen von Jürgen Becker* (1989).

realistisch' wird. Die Fenster wirken oft einrahmend, wie Bilder im Bild. Auf weniger als der Hälfte der Bilder sind Personen abgebildet. Sie schauen aus dem Fenster oder sind durch es zu sehen. Man könnte die Bilder - diese Beschreibung muß skizzenhaft bleiben - charakterisieren als (mal realistische, mal surreale) Auseinandersetzungen mit dem Thema "Innen und Außen". - Die Radierungen in *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter* zeigen, was der Titel verspricht: weibliche Figuren, die aus der Bildperspektive nicht zu identifizieren sind, da sie von hinten oder allenfalls im Profil dargestellt werden. Sie werden nicht isoliert, sondern in jeweiligen Umgebungen gezeigt, die wiederum Innenräume oder Landschaften sind - wobei auch hier gelegentlich durch Fenster eine Verbindung hergestellt wird. Der im Titel des Buches erwähnte Betrachter (*mask., sing.*) ist oft nicht allein: auf etwa einem Drittel der Bilder werden im Vordergrund Frauen (*fem., pl.*) gezeigt, die eine oder mehrere andere Frauen im Mittel- oder Hintergrund betrachten.

Hierzu nun Texte Beckers. Die Gattungsbezeichnungen in den Untertiteln markieren einen ersten Unterschied: "Gedichte" im einen, "Stimmen" im anderen Band. Die Differenz manifestiert sich in den Texten: die "Gedichte" sind recht einheitlich als solche zu erkennen, die "Stimmen" experimentieren mit verschiedenen Textformen. Erstere sind monologisch (wenn auch nicht immer aus derselben Perspektive), letztere häufig dialogisch. Die Gedichte überschreiten nie den Umfang einer Seite, die "Stimmen" greifen mit jeweils drei Druckseiten etwas mehr Raum.

Ein Beispiel aus dem *Fenster*-Buch. Das "Fensterbild 7", hochformatig, zeigt in der oberen Bildhälfte ein Sprossenfenster, dessen rechter Flügel geöffnet ist (siehe Abbildung 10). Die umgebende Wand, halbhoch vertäfelt, ist kahl. Ebenso der Fußboden, wohl Parkett. Am äußeren Rand des linken Fensterflügels hängt zur Seite geschoben ein Vorhang an einer Stange. Vor dem geöffneten Fensterflügel steht ein schlichter Stuhl, dessen zwei Lehnenverstrebenungen wie auch die Vorderbeine gedrechselt sind. Der Stuhl steht mit dem Rücken zum Fenster, wer darauf säße, blickte ins Zimmer. Das Fenster eröffnet den Blick auf eine hügelige Landschaft, die fast nur aus den Umrissen von Höhenzügen besteht; wenig Schraffur gibt ihr Tiefe. Ein ruhiges Interieur auf dem Lande.

Beckers Gedicht dazu:

Abhängig sind wir vom Wind

Von den Hügeln der Stuhl
ist herabgestiegen. Jetzt biegt sich
der Fußboden unter der Last
eines Waldes. Im Herbst, wenn
der Flügel offen bleibt,
fliegt aus dem Fenster das Laub.⁵¹

Der erste Satz ist merkwürdig. "Hügel" und "Stuhl" sind Elemente des Bildes, doch ein "herabgestiegener" Stuhl? Diese Formulierung wird klar durch die Mitteilung, daß der Fußboden sich "unter der Last eines Waldes" biege: Der Stuhl ist aus Holz, jetzt fällt auf, daß die Hügel kahl sind. Der Wald, der dort gestanden haben mag, existiert nicht mehr - aber der Stuhl, das Fenster, das Parkett sind natürlich aus Holz. Durch die - dem Bild nicht immanente - Reflexion über Ausbeutung der Natur wird im Gedicht eine Verbindung zwischen Innen und Außen hergestellt. Der abschließende Gedanke verknüpft ein bildliches und ein aus der Reflexion rührendes phantastisches Moment, indem eine herbstliche Entlaubung des (Stuhl gewordenen) Waldes imaginiert wird, wobei die Flugrichtung des Laubes der normalen entgegengesetzt ist: aus dem Zimmer heraus in die verkarstete Landschaft. *Verkehrte Welt, wie soll das weitergehen?* Der Titel, vor der Lektüre des Gedichts nichtssagend, wird zum doppeldeutigen Menetekel: Der Flug des Laubes im Herbst wird von der Windrichtung abhängig sein, bedrohlicher jedoch ist die naheliegende Ersetzung des Dativobjekts: *Abhängig sind wir vom Wald*. - Beckers Gedicht ist keine Bildbeschreibung. Vielmehr nimmt das Gedicht das Bild zum Anlaß einer imaginativen Reflexion; es wird zu einem eigenen (sprachlichen) Bild, das auch ohne die gegenüberliegende Abbildung verstanden werden kann, wenn es auch ohne die bildliche Darstellung der Erosion keine so bedrohliche Extension hat. (Genau so, wie auch das Bild ohne Gedicht selbständig ist, aber nicht ohne weiteres die Implikation "Naturbedrohung" enthält.)

Das lyrische Ich der Texte in *Fenster und Stimmen* monologisiert meist als "Ich" (selten im Plural). In nicht wenigen Fällen (etwa einem Drittel) spricht es mit einem "Du", wobei die Grenze zwischen der Ansprache einer anderen Person und ei-

51 *Fenster und Stimmen*, S. 19.

nem Selbstgespräch schwer zu ziehen ist. Einmal - apart - ist nicht "Ich", sondern "das Ich" Gegenstand der Rede.⁵² Doch das lyrische Ich tritt in verschiedenen Rollen auf: es kann ein (weibliches) Ich der Frauen auf den Bildern sein wie auch eindeutig das betrachtende Ich außerhalb des Bildes.⁵³ Dabei wird die *Bildlichkeit* des Bildes explizit zum Thema des Gedichts.

Ein zweites Beispiel, aus dem *Frauen-Buch*, "Der Vormittag, der Nachmittag". Das Bild: eine Radierung, fast quadratisch, zeigt im Vordergrund nebeneinander drei Klappstühle, auf zweien sitzen Frauen (*mit dem Rücken ...*), der mittlere ist leer. (Siehe Abbildung 11.) Von einer nur angedeuteten Decke hängen drei Glühbirnen (eine vierte ist skizziert); es muß sich um ein Vordach handeln, denn die Frauen sitzen im Freien. Den Mittelgrund bildet ein Lattenzaun und ein etwas schematisch dargestelltes Teppichstangengebilde aus einer horizontalen und drei vertikalen Stangen. Die dadurch gebildeten Rechtecke wirken wie Rahmen, die zwei Bereiche des Hintergrundes separieren. Dieser Hintergrund ist eine Landschaft; bei genauerem Hinsehen sind es zwei: verschiedene Details der beiden Ausschnitte sind nicht kongruent. Daneben fällt auf, daß der (beiden Segmenten gemeinsame) Lattenzaun im Mittelgrund unterschiedliche Schatten wirft: vor dem linken Ausschnitt fällt er nach links, vor dem anderen nach rechts.

Der diesem Bild beigegebene Text besteht aus 14 durch Leerzeilen getrennten Absätzen in Blocksatz.⁵⁴ Sie werden jeweils durch Auslassungspunkte eingeleitet und 'beendet', wodurch sie als Ausschnitte aus einem größeren Zusammenhang gekennzeichnet sind. Die Absätze lassen sich unschwer als Gedankenfragmente der beiden Frauen identifizieren, die einander abwechseln (diese Zuordnung ist allerdings nicht zweifelsfrei möglich). Die beiden sprechen offenbar nicht miteinander, denken aber an dieselben Dinge (neben allerlei Despektierlichem über die jeweils andere). Dabei widersprechen ihre Ansichten einander teilweise - es wird klar, daß sie "die Realität" unterschiedlich sehen, wie auch die "Ausschnitte" der Landschaft, vor denen sie sitzen,

52 *Fenster und Stimmen*, S. 43.

53 Vgl. etwa *Fenster und Stimmen*, S. 23, 29 u. 33 bzw. S. 15 u. 31.

54 Vgl. im folgenden *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter*, S. 31-34.

unterschiedlich sind. Becker übernimmt in seinen Text einige Details aus der Radierung, was den Bezug zum Bild herstellt, aber auch die unterschiedlichen "Realitäten" verdeutlicht: nur in einem der Ausschnitte beispielsweise sind Bäume zu sehen, und eine der Stimmen behauptet in ihrem Unverständnis der Gedanken der anderen, sie habe "ewig keine Bäume gesehen ... hier jedenfalls steht kein Baum". Sogar die Zeitempfindung ist different: *Vormittag* ist's für die eine, *Nachmittag* für die andere - womit der Titel des Textes den merkwürdigen Schattenwurf im Bild aufnimmt und gleichzeitig andeutet, daß die beiden schon längere Zeit so sitzen und schauen.

Auch dieser Text ist keine inventarisierende Bildbeschreibung. Er arbeitet mit Elementen der Graphik, doch verselbständigt er sich wie eine Improvisation über ein Motiv, *quasi una fantasia*. Auch er könnte autonom stehen - was ihm, wie auch dem zitierten Gedicht, allerdings den Reiz der synästhetischen Bild/Text-Wahrnehmung nähme.⁵⁵

Die Texte im zweiten Buch sind in ihrer Feinstruktur recht unterschiedlich. Etwa zur Hälfte Monologe und Dialoge, lassen sie sich noch differenzieren in Monologe der dargestellten Frauen und solche eindeutig *nicht* dargestellter Personen, darunter (mindestens) einmal sicher die Betrachterin des Bildes. Die dialogischen Formen lassen sich trennen in *tatsächliche* Dialoge (in denen man miteinander spricht) und *faktische*, also etwa solchen wie den oben interpretierten, die man auch als das Nebeneinander von Monologen bezeichnen könnte. Dabei sind bis zu fünf Personen zu erkennen. Alle erkennbaren Sprecherinnen sind weiblichen Geschlechts. - Bei der typographischen Markierung der Sinneinheiten waltete beneidenswerte Phantasie: eingesetzt werden Leerzeilen, Anführungszeichen, Kursivsatz, Auslassungspunkte, (nur) vorangestellte oder vorangestellte und abschließende

55 Die Behauptung potentieller Autonomie der Texte wird gestützt durch die Tatsache, daß eine der Bildbeschreibungen aus *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter* (S. 7-9 sich identisch im (vorher) erschienenen Band *Die Türe zum Meer* (S. 71 f.) findet, wo sie ohne begleitendes Bild nicht unangenehm auffällt. - Für die mit einer *möglichen* Autonomie nicht unvereinbare Vermutung, daß die Texte jedoch bewußt zu diesen Bildern geschrieben wurden und weiter mit ihnen gemeinsam veröffentlicht werden sollen, spricht die Nicht-Aufnahme der Gedichte aus *Fenster und Stimmen* in die ansonsten komplette Sammlung *Die Gedichte* (1995).

Spiegelstriche, vorangestellte Doppelpunkte, hängende Zeilen - meist in Kombination. Auch dadurch hat fast jeder der Texte einen eigentümliche Charakter.

Wenn bei Text/Bild-Büchern oft eine Dominanz eines Elements zu vermerken ist - sei es diejenige im "Bildband", bei der kurzen Zeilen nur eine Erläuterungsfunktion zukommt, sei es die mancher "illustrierter" Literaturausgabe, bei der die Bilder nur Dreingabe zu einem in sich schon geschlossenen Text sind -, so finden wir hier eine seltene Harmonie der beiden Elemente. Die Bilder Bohnes illustrieren die Gedichte und Stimmen nicht (schon deshalb, weil diese ihnen folgten), aber auch die Texte sind weder Inventarisierungen noch Kommentare, welche bei genauer Betrachtung der Bilder überflüssig würden. Vielmehr kann man - in Umkehrung normaler Verhältnisse und mit Respekt vor den Bildern Bohnes - mit Karl Riha etwas paradox konstatieren, daß die zwar autonomen, doch in Präsenz der Bilder reicheren Texte Beckers *die Bilder* illustrieren.⁵⁶

Gemeinsamkeiten

Es gibt inhaltliche und strukturelle Gemeinsamkeiten dieser Prosa, Hörspiele und Bildtexte. Zunächst einige Fakten, später zur Form.

Kleines Adreßbuch für Köln und New York

Jörn ist Photograph. Zurückgezogen sitzt er unter dem Dach "und fotografiert, was er aus seinem Dachfenster sieht" (*Im August ein See*). Diese Angewohnheit teilt er mit seinem berühmten amerikanischen Kollegen Edward **Steichen**, der "nun, in seinem Haus, einzig / beschäftigt [ist,] zu fotografieren / vor seinem Fenster den Baum" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*). **Johann** kauft sich in New York ein Buch mit Photographien von **Steichen** (*Erzählen bis Ostende*). Doch **Johann** ist kein Photograph, sondern Nachrichtenredakteur, er arbeitet beim Funk wie auch **Jean** (*Versuchtes Verschwinden*). Ob der verschwundene **Mann von Agnes** (*Eigentlich bin ich stumm*), ein "Auslandskorrespondent", bei dersel-

56 K. Riha: "Bilder - mit Texten illustriert". - Vgl. zu *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter* neuerdings auch das "Hörspiel nach Bildern von Rango Bohne" gleichen Titels, skizziert im *Aktuellen Querschnitt*.

ben Anstalt arbeitet, wissen wir nicht. Bekannt ist, daß er im "Büro achtzehnter Stock" sitzt, wo er "drei Telephone" hat - wie **Johann** in *Erzählen bis Ostende*, der unter "drei Telephonnummern" zu erreichen ist (falls er abhebt). In welchem Stockwerk dessen Büro sich befindet, ist nicht bekannt, wohl aber, daß er im 18. Stock wohnt. Im Regal hat er ein Buch, in dem sich das Gedicht "eines **Kollegen**" **Johanns** nachlesen läßt, das er zitiert - es wird sich um den Band *Erzähl mir nichts vom Krieg* des Kölner Autors **Becker** handeln, wo sich nämliches Gedicht findet. Im selben Buch wird auch die Kindheitserinnerung eines "**Jungen**" beschrieben (ein von Soldaten geschenktes Leberwurstbrötchen), die fraglos identisch mit einer der **Agnes** in *Eigentlich bin ich stumm* ist. Jener **Becker** hatte in einem früheren Buch (*Umgebungen*) gelegentlich einen "Rektor **Bendel**" erwähnt, Verfasser eines Heimatbuchs: *Der Landkreis Mülheim am Rhein*, erschienen 1911. Wenn Fräulein **Heyermann**, die Lehrerin der **Agnes**, den Kindern lokale Sagen von "Mäusen ohne Schwänze" und anderem Hexenwerk erzählt oder ihnen Geschichtsunterricht über die "Franzosenzeit" erteilt, dann kompiliert sie großteils wörtlich Schilderungen **Bendels**. Die verlassene **Agnes** erinnert sich an diese Geschichten und erzählt sie ihrem - abwesenden - **Mann**. In Ihrer Einsamkeit sitzt **Agnes** viel an ihrem "Platz am Fenster" und überlegt, ob sie ihm "Fensterbilder" zeigen soll, sie photographiert oft mit einer "Sofortbild-Kamera", wie auch die "**Frau des Fotografen**", von der **Johann** in *Erzählen bis Ostende* berichtet. **Johanns** Frau - **Lene** - malt, Landschaften, sie wohnt auf einem "ländlichen Anwesen". **Jeans** Frau in *Versuchtes Verschwinden* - sie heißt ebenfalls **Lene** - wohnt "im Grünen am Stadtrand", die verlassene **Agnes** in *Eigentlich bin ich stumm* offensichtlich auf einem Höhenzug, denn sie kann beobachten, wie die Vögel "ins Tal" hinabfliegen. Das erinnert an das namenlose **männliche Ich** in *Die Türe zum Meer*, das bekanntlich "auf den Hügeln" wohnt und "Geräusche im Tal" hört (und wie **Agnes** und **Johann** gern am Fenster sitzt). Hört es einen Häher rätschen, erinnert es sich, daß "im vergangenen Winter [...] die letzten Dialoge entstanden" sind und assoziiert "eine Säge [...], auch eine Fahrradklingel". Häher und Säge erscheinen als Regieanweisung in *Eigentlich bin ich stumm*, eine Fahrradklingel in *Im August ein See*. Dort lautet eine Musikvorschrift: *Just friends, lovers no more* - ein Musikzitat,

das in *Erzählen bis Ostende* als Überschrift gebraucht wird. Doch zurück zum **Ich** in der *Türe zum Meer*: es meditiert viel über sinnliche Wahrnehmungen, es ist "von Bildern umgeben, mit denen im Kopf ich angefangen habe etwas zu sehen. [...] den Flug des Laubes durchs Fenster bemerke ich, seit das Bild des Stuhls vor dem Fenster mir seine Herkunft erzählt, die wiederum mit dem Schicksal des Waldes draußen auf den Hügeln zu tun hat" - ein Gedanke, der sich im oben interpretierten Gedicht aus *Fenster und Stimmen* ganz ähnlich findet. Auf dieses Gedicht wiederum wird angespielt in dem späteren Band *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter*, wo es unter dem Titel "Zitate" heißt: "... das Fenster stand offen, der Fensterflügel, der rechte, ragte ins Zimmer. Richtig." (Richtig. Aber wer spricht? Das **männliche Ich** aus *Die Türe zum Meer* oder das **lyrische Ich** aus *Fenster und Stimmen*? Weder noch, hier ist es weiblich: "**ich** war es, **die** auf die Hügel hinausschaute".) - Richtig ist auch, daß die Tochter von **Johanns** Lebensgefährtin **Lene** den Namen **Maja** trägt, wie auch die Tochter von **Jean**s verlassener Frau **Lene Maja** heißt; daß **Jean** in *Versuchtes Verschwinden* im "Hotel Anselmo" logiert, welches "vormals Hotel du Nord" geheißen habe und daß die geheimnisvolle **Terry** in *Erzählen bis Ostende* **Johann** um einen Rückruf im "Hotel du Nord" bittet, sich unter der Telefonnummer aber ein "Hotel Anselmo" meldet. - Soweit dies kleine *Who's Who* zur Orientierung. (Daß es neben all diesen fiktionalen Verwicklungen auch noch Verbindungen in die sogenannte Realität gibt - daß der Vorname **Beckers** denen seiner Helden **Johann**, **Jörn** und **Jean** ähnelt, seine **Frau** auch Landschaften und Fensterbilder malt, daß sein Vater **Robert** einen ähnlichen Namen trägt wie **Jörns** Vater **Rob** in *Im August ein See* und **Jean**s väterlicher Vorgesetzter **Bob** in *Versuchtes Verschwinden*, daß **Johann** in New York verschiedene Schriftsteller trifft: **Maurice** "sitzt an der Fortsetzung seines Tagebuchs", seine Frau **Marie** arbeitet an der Übersetzung der Geschichten von **Duck**, der Autor **Karsch** schrieb "einen Roman über das Leben einer Emigrantin in dieser Stadt", die hier nicht benannt wird, doch **Johann** überlegt an anderer Stelle, eine gewisse **Gesine Cresspahl** anzurufen - diese schnöden Realismen bedürfen kaum einer Erwähnung.)⁵⁷

57 Siehe hierzu im einzelnen: *Eigentlich bin ich stumm*, S. 99, 104, 108 f., 114, 121 f., 142, 144-146, 149; *Das Ende der*

Fragment und Geschichte(n)

Strukturell fällt an den untersuchten Büchern auf, daß sie in verschiedenen Formen das Verhältnis von Fragment und Geschichte thematisieren (*Geschichte* durchaus doppeldeutig), doch sie traktieren es kaum, sondern führen es vor. (Das ist, wenn man so will, wie in der experimentellen Prosa ein konkreter Zug.) Das Ich in der *Türe zum Meer* katalogisiert ("fast krampfhaft", P. Buchka) die Gegenstände auf dem Tisch, will aber mit "Zusammenhänge[n], Beziehungen [...] gar nicht erst anfangen", denn jeder "Gegenstand verbindet sich mit einer Erinnerung, einer Geschichte", was zu einer "grenzenlosen Dissoziation" führt.⁵⁸ Jörns Geschichte in *Im August ein See* wird gewollt diskontinuierlich präsentiert, Johanns *Erzählungen* ebenso. Die semantische Struktur könnte man so beschreiben: lauter kleine Geschichten (*Erzählen ...*, auch die Hörspiele) oder gar nur Fragmente (*Türe ...*) sprechen jeweils für sich, erläutern sich gegenseitig, bieten sich gegenseitig eine *Umgebung* oder einen *Horizont*, vor dem die einzelnen besser als bei einer isolierten Lektüre verstehbar werden. Es gibt nicht eigentlich *die Geschichte*, wohl aber ein Konglomerat von *Geschichten*, das man als Geschichte zu verstehen geneigt ist. (Und auch unter Vorbehalt nacherzählen kann.) Durch das bewußte Aufrechterhalten einer Struktur, die die Brüche und Übergänge betont, wird der Gedanke an *die Geschichte*

Landschaftsmalerei, S. 45; *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 21, 64; *Erzählen bis Ostende*, S. 12, 30, 42, 89-91, 131, 154, 156, 163, 166; *Fenster und Stimmen*, S. 19; *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter*, S. 52 f.; *Im August ein See*, S. 87-89; *Die Türe zum Meer*, S. 5, 16, 47, 49, 85, 95; *Umgebungen*, S. 14, 46; *Versuchtes Verschwinden*, S. 21, 35. - Ferner: Johann **Bendel**: *Der Landkreis Mülheim am Rhein* (1911), S. 119, 291-296, 302-305; Max [und **Maurice**] Frisch: *Tagebuch 1966-1971*, 1972; Donald [**Duck**] Barthelme: *City Life*.

Erzählungen, übers. v. Marianne Oellers [i.e. **Marianne Frisch**, vgl. A. Stephan: *Max Frisch*, S. 179], 1972; Uwe Johnson: *Das dritte Buch über Achim*, 1961 [dessen Hauptfigur der Journalist **Karsch** ist], ders.: *Jahrestage, Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, 1. Bd. 1970 [S. 284 f.: **Karsch** - hier in einer Nebenrolle - schreibt ein Buch "über Familien, Familienbände, Familienbesuche" - gemeint ist hier die italienische Mafia, jede Assoziation literarischer Cliques ist zufällig]. Vgl. zuletzt [bezüglich "Rob"] das *International Who's Who*, Art. "Becker, Jürgen" und R. Michaelis' *Kleines Adreßbuch für Jerichow und New York. Ein Register zu Uwe Johnsons Roman Jahrestage*, das überhaupt sehr nützlich ist.

58 *Die Türe zum Meer*, S. 73 f. - Vgl. P. Buchka: "Die Rückeroberrung der Landschaft".

jedoch immer wieder in Frage gestellt und auf die Notwendigkeit (aber auch das notwendig Artifizielle) einer Verknüpfung hingewiesen. *Geschichte* soweit immer im narrativen Sinne; für *Geschichte* als *Historie* zeigt sich eine vergleichbare Struktur. Die aktuellen Befindlichkeiten von Johann, Jörn und Jean, der Agnes und des anonymen Ichs haben - das ist offensichtlich - mit ihrer Vergangenheit zu tun. Aber was? Es werden Angebote gemacht, aber keine Lösungen präsentiert.

Unterschiedliche Konsequenzen der Formen

Neben den Gemeinsamkeiten in Thematik und Stoff sowie der immanenten Thematisierung des Spannungsverhältnisses Fragment vs. *Geschichte* lassen sich signifikante Unterschiede dieser verschiedenen Formen beobachten. Sie hängen mit dem jeweiligen Medium zusammen. Die Prosabücher lesen sich als eher monologische, bei aller Betonung des Fragments gleichwohl verhältnismäßig kontinuierliche Texte. Verschiedene Stimmen intonierend, ist in ihnen doch mehr als in anderen Büchern ein Ich erkennbar. Das ist in den Hörspielen anders - schon in der Lektüre durch die jeweils vorangestellten Rollenbezeichnungen, erst recht in ihren Realisationen mit unterschiedlichen Sprechern. Sind es im Prosagedicht verschiedene Stimmen eines Ich, so kommen hier tatsächlich Mehrere (und Verschiedene) zu Wort. Dies ist natürlich für eine Realisierung (als *narrative*, nicht Neue Hörspiele) unabdingbar und deshalb eigentlich trivial, nicht aber vor dem Hintergrund der Umsetzung desselben Stoffes in anderer Form in der Prosa - die man sich auch *dialogischer*, d.h. mit umfangreicherer direkter Rede vorstellen könnte. Die Texte zu Bildern schließlich haben - in Folge ihrer Präsentation parallel zu den Grafiken - quasi synästhetische Qualität, indem sie eine intermediale Lektüre provozieren und diese häufig auf die medialen Charakteristika des Bildes bzw. der Sprache lenken.

Fiktionalität, Authentizität und Imagination

In einem Interview zum Erscheinen von *Erzählen bis Ostende* 1981 wird Becker die naheliegende Frage gestellt, ob er sich nicht von seinen früheren Positionen *Gegen die Erhaltung des literarischen*

status quo distanzieren müsse, wenn er jetzt *erzähle*.⁵⁹ Becker antwortet, er müsse den Standpunkt von 1963 "etwas relativieren, wenn auch nicht widerrufen". Er halte es "mittlerweile durchaus für möglich, etwas zu erzählen", allerdings nicht nach den "Mustern [...] der Literaturgeschichte". Er habe die "Figur erfunden, um sie als Beispiel nutzen zu können für Erfahrungen, die ein Zeitgenosse, der in diesem Beruf arbeitet, heute macht." Natürlich habe sie einen "autobiographischen Hintergrund", doch *als Figur* könne sie viel mehr "tragen als jenes Rollen-'Ich', das mit der Person des Autors identisch ist". Johann sei eine vielperspektivische "multiple Figur". -

Nun kommt es uns (in der Sache) gar nicht darauf an, ob die verschiedenen Aspekte Johanns und der anderen fingiert oder authentisch sind. Systematisch allerdings ist diese Frage wichtig, denn falls sich Fiktivität erwiese, müßte die Annahme, daß sich die im Kontext der Debatten der sechziger Jahre bei Becker zu beobachtende Ersetzung von "Fiktion" durch "Authentizität" durch das ganze Werk ziehe, modifiziert werden (und damit eine Grundthese dieser Arbeit widerrufen). Es ist unmöglich, eine durchgehende Nicht-Fiktionalität zu beweisen. Allerdings kann man mit guten Argumenten für das Aufrechterhalten des Authentizitätsanspruches plädieren - die im Verlauf der Untersuchungen gelegentlich und im *Kleinen Adreßbuch* konzentriert aufgewiesenen Überschneidungen zwischen den hiesigen "fiktiven" Figuren, dem "authentischen" Ich der vorhergehenden Werke und dem empirischen Autor-Ich sprechen sehr dafür.⁶⁰

Zu deutlich sind die "authentischen" Überschneidungen mit jenem "Rollen-'Ich', das mit der Person des Autors identisch ist" (welch eine Konstruktion Beckers im Interview!), als daß man eine Fingiertheit *erheblichen Ausmaßes* annehmen müßte. (Diese vage Formulierung hält bewußt eine Lücke für die *Phantasie im Detail*

59 J.B./M. Schreiber: "Die Rückkehr des Landschaftsmalers".

60 Das "Authentische" *als Thema* manifestiert sich in der Person des Johann, der als Redakteur den Kontakt mit der Wirklichkeit immer mehr verliert, da er seine Informationen nur noch indirekt bezieht. Einmal fragt er sich mit Blick über die Stadt: "[...] was anders geworden war, woher sollten wir das hier oben wissen" - was angesichts der Perspektive grotesk ist, denn er blickt aus dem Fenster seiner Nachrichtenredaktion (*Erzählen bis Ostende*, S. 147, "Drei Variationen über Veränderungen"). Vgl. auch die oben für dieses Buch nachgewiesenen Passagen über Journalismus und Wirklichkeit.

offen.) Vielmehr kann man Beckers (vor dem Hintergrund der früheren Werke) in der Tat neuartige Rollenrede durch dritte Personen bezeichnen als Versuche einer Erweiterung des Horizonts des bisher durch seine grammatikalische Ich-Zentrierung *in der Anlage* monologischen multiplen Ichs (bei allen dialogischen Zügen, die diesem Ich eignen und auf die ja hingewiesen wurde). Für das vom "multiplen *Ich*" zum "multiplen *Er*" (Becker: "multiple Figur") gewordene grammatische Subjekt erschließen sich neuartige Perspektiven, nämlich Blicke von außen und - ganz basal - etwa im Hörspiel die Möglichkeit des (tatsächlichen) Dialogs. Die Innenperspektive bleibt erhalten, was summa summarum einen Gewinn ergibt.

Dabei wird die Innenperspektive zusätzlich durch imaginäre Elemente bereichert. Das Imaginäre in Form des (Tag-)Traums ist eine Schicht des Bewußtseins, die in den vorhergehenden Werken weniger deutlich thematisiert wurde (oder weniger deutlich markiert worden ist), aber fraglos die Aspekte des authentischen multiplen Ichs erweitert. (*Imagination* ist nicht *Fiktion* und deshalb nicht dem 'Unvereinbarkeitsbeschluß' des Authentischen unterworfen.⁶¹) Daß imaginäre Elemente, anders als realistische, kaum referentialisierbar sind, liegt in ihrer Natur und spricht nicht gegen die Annahme, daß es sich um Imaginationen eines 'authentischen' Subjekts handele. - Nebenbei bemerkt, berührt das Imaginäre einen schon mehrfach hervorgehobenen, für Becker charakteristischen Punkt: den der Simultaneität von Ereignissen und ihrer sprachlichen (Re-)Präsentation.⁶² "Im Traum", sagt Agnes, "ist es die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse. Beschreiben kann ich sie nicht. Es gibt dafür keine, keine *Grammatik*."⁶³ Mit

61 Zur Unterscheidung des Fiktiven vom Imaginären vgl auch W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 21 f: Das Imaginäre geht dem Fiktiven voraus. In der Form des Fiktiven ist das Imaginäre "in eine bestimmte Gestalt [überführt], welche sich von Phantasmen, Projektionen und Tagträumen unterscheidet, durch die das Imaginäre direkt in unsere Erfahrung tritt."

62 Vgl. *Erzählen bis Ostende*, S. 107: "[...] wurde ihm wieder bewußt, daß ihm ständig mit dem laufenden zugleich ein anderer Vorgang beschäftigte. Was ihm gerade durch den Kopf ging, ging ihm selten einzig und allein durch den Kopf."

63 *Eigentlich bin ich stumm*, S. 99. - Hervorhebung J.L.

der Thematisierung des Imaginären im Traum stellt sich Becker in die Tradition des Surrealismus, auf die er selbst anspielt.⁶⁴

64 In einem besonderem Zusammenhang mit Imagination und Rollenrede steht die ebenfalls zu beobachtende Zunahme des Erinnerns in diesen Schriften. Dazu der Exkurs *Erinnerung*.

EXKURS: FENSTER UND TÜREN

*Wohin schaust du, Johann,
wenn du aus den Fenstern
schaust?*

Viele Fenster

Durch das Fenster schaut man hinaus und hinein: es ermöglicht eine Sicht der Welt wie auch einen Blick auf die Anderen. Der Blick durch das Fenster ist (auch) eine spezifische "Wahrnehmungsform des vereinzelteten Subjekts der großen Städte".¹ Dabei zeigt dieser Blick immer auch etwas von dem Wahrnehmenden selbst.

Das Ich in *Felder* orientiert sich auf den ersten Seiten des Buches morgens durch einen Blick aus dem Fenster über die Vorgänge auf der Straße; *Ränder* beginnt mit der Beschreibung eines Innenraumes, zu dem auch "das hohe Fenster mit den Bäumen im Park" gehört.² Jene wichtige Passage in *Umgebungen*, in welcher das Drehen eines Films erwogen wird, um der Schnelligkeit aller Sinneseindrücke überhaupt noch Herr werden zu können, wird initiiert durch einen Blick aus dem Fenster des 'Dichtierzimmers':

Land vor unseren Fenstern. Der Vorgang, den ich beschreibe, findet im Moment des Schreibens statt, aber so rasch geht das gar nicht; einige Zeilen weiter ist in Wahn drüben die Boeing schon gelandet, deren augenblickliches Vorkommen im Ausschnitt des Fensters ich zu notieren mich beeile [...]³

Wie der Rahmen eines Bildes begrenzt der des Fensters den Blick auf einen Teil der Welt: dem "Ausschnitt des Fensters" begegnen wir oft.⁴ Im "Berliner Programmgedicht; 1971" figuriert das Fenster als Mattscheibe: "Grün / wird im großen Bildschirm des Fen-

1 H. Brüggemann: *Das andere Fenster. Einsichten in Häuser und Menschen*, S. 10.

2 *Felder*, F 6: "hinab es steht das Fenster ist auf der Bierwagen unten ich unterbreche das Kauen in der Küche [...] und kucke raus" bzw. *Ränder*, S. 7.

3 *Umgebungen*, S. 113-115, hier S. 114.

4 Vgl. etwa *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 19 u. 27; *Erzählen bis Ostende*, S. 12; *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 72.

sters / der Park / täglich", in einem Gedicht aus den achtziger Jahren ist es die Projektionsfläche eines Filmes: "Krähen taumeln im Sturm, nachmittags / ein Fensterfilm / vom Widerstand der beachtlichen Bäume [...]".⁵ Daß Agnes im Hörspiel *Eigentlich bin ich stumm* sinnend am Fenster sitzt wie Johann in *Erzählen bis Ostende* und das namenlose Ich des zweiten Prosagedichtbuches, daß Agnes und im Hörspiel *Im August ein See* Jörn ihren Fensterblick mit der Kamera dokumentieren, ist Ausdruck ihrer Melancholie - daß dem berühmten Lichtbildner Steichen solches in einem Gedicht zugeschrieben wird, hat etwas Tragisches: der Horizont des greisen Photographen ist verengt auf das, was der "Ausschnitt des Fensters" noch freigibt. "Im Jahr vor seinem Tod" (so der Titel) sei Steichen "nun, in seinem Haus, einzig / beschäftigt zu fotografieren / vor seinem Fenster den Baum".⁶ (Eine solche *Behinderung* des Blickes durch das Fenster wird im extremen Sinne vorgeführt in der Bildfolge Nr. 17 des Photobuchs *Eine Zeit ohne Wörter* unter dem Titel "In der Nacht zurück nach Berlin oder Erinnerungen an Bielefeld". Auf vier Bildern wird dieselbe helle Fläche gezeigt, von der sich nur an einer Seite eine etwas Graues abhebt. Mit Phantasie und in Kenntnis des Titels kann man die helle Fläche als ein *Zugfenster* und das graue Etwas als den Vorhang identifizieren. Darüber hinaus enthält die Sequenz keinerlei Information: Die "Erinnerungen an Bielefeld" gibt es nicht, sie bestehen aus einem *blinden Fenster*.)

Im Text/Bild-Band *Fenster und Stimmen* ist das Fenster eine Chiffre für den Einblick in fremde Leben wie auch für den Blick über die momentane persönliche Situation hinaus in "die Welt". Ebenfalls schon im Titel signifikant ist der Übergang zwischen Innen und Außen im Falle des Gedichtbandes *Das englische Fenster* (1988). Die Fremderfahrung während eines Aufenthaltes in England eröffnet hier hier Einblicke in die Vergangenheit. - An zwei Ge-

5 Vgl. "Berliner Programm-Gedicht; 1971", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 10 bzw. "Die Scheune", in: *Odenthals Küste*, S. 99.

6 "Im Jahr vor seinem Tod", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 45. - Den Sachverhalt kolportiert Becker auch im Gespräch mit C. Linder: "Man erzählt, er sei einzig damit beschäftigt, den Baum vor seinem Fenster zu fotografieren". Siehe C. Linder: "Eine Zeit ohne Wörter. Gespräch mit J.B.", S. 20 (*Nicht* in der kürzeren Version J.B./C. Linder: "Gespräch", vgl. Bibliographie.)

dichten aus den siebziger Jahren sollen Blicke *hinein* und *hinaus* genauer analysiert werden.

Blicke hinein

Ein längeres Gedicht des 'lyrischen Tagebuchs' von 1977 trägt den Titel "Abends; der Blick hinab auf die unregelmäßig beleuchteten Vierecke der Fenster". Hier werden Fenster beobachtet:

Die Kante eines leeren Küchentisches.
 Eine Hand läßt eine Zeitung fallen.
 Der Schatten eines stehenden Mannes.
 Hinter dem Rücken einer gebückten Frau erscheint der Rücken
 eines Mannes.
 Rote Vorhänge. Rote Vorhänge.
 Die Füße eines Kindes vor einem Kühlschrank.
 Fahrendes Auto. Schnitt. Gesicht hinter den Scheibenwischern
 der Windschutzscheibe.
 Der Fuß eines Mannes drückt auf einen Knopf
 auf einem Teppich; dunkles Fenster.
 [...] ⁷

Durch die Art der Präsentation liegen Assoziationen zu Film und Fernsehen nahe. Der Titel suggeriert viele kleine Bildschirme: "unregelmäßig beleuchtete Vierecke". Die Bewegungsrichtung des Blickes, das hat Heinz Brüggemann festgestellt, läßt sich als Abwärtsschwenk einer Filmkamera nachvollziehen, "immer neue Gegenstände tauchen innerhalb des Bildrandes auf und verschwinden dann wieder."⁸ Das betrachtende Subjekt artikuliere keine Emotionen oder Kommentare, es stehe im Hintergrund, so daß man 'den Blick selbst' bzw. etwa eine Kamera als betrachtende Instanz annehmen könne. "Und diesen Blick hat [Beck]ler literarisch so in Szene gesetzt, daß der Unterschied zwischen Augen- und Kamerabewegung vollständig aufgehoben erscheint." Durch den filmtechnischen Ausdruck "Schnitt" (der im Gedicht sechsmal vorkommt) wird das Nebeneinanderstehen bzw. Unmittelbar-Aufeinander-Folgen dieser einzelnen Bilder betont. Das Unpersönliche der einzelnen Bilder ist u.a. ein Effekt der Perspektive: der Standort des Beobachters ist höher als die beobachteten Fenster, "der Blick hinab" zeigt Füße und Schatten, jedoch - außer dem Gesicht des Autofahrers als wiederkehrendem Zwischenbild - keine individuellen Züge (diese Perspektive wird erst am hier nicht zitierten Schluß durchbro-

7 "Abends; der Blick [...]", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 61 f.

8 H. Brüggemann: *Das andere Fenster*, S. 311. - Dort auch das folgende Zitat.

chen). Die hinter den Wahrnehmungsfragmenten stehenden Geschichten klammert das lyrische Ich aus, wenn es auch durch die Montage ("Schnitt") und Wiederholungen ("Rote Vorhänge") den Blick des Lesers lenkt und Ansätze einer Dramaturgie schafft. Zur 'filmischen' Darstellung gehören schließlich die knappen Beschreibungssätze, die wie das Protokoll oder Drehbuch einer Bildfolge wirken.

Die Fensterfront eines Wohnhauses ist hier zur Guckkasten-Bühne geworden, zu einem (nur aus Andeutungen bestehenden) Panoptikum anonymer, denkbar typischer Lebensformen; die einzelnen Fenster zur 'Schnittstelle' zwischen Innen und Außen, durch die der Betrachter und mit ihm der Leser die Intimität der einzelnen Zellen aufbricht - nahe am Voyeurismus, ob er will oder nicht.

Der Blick hinaus

Aus dem selben Band ein für Beckers Verhältnisse fast utopisch zu nennender Text, dessen nämliche Eigenschaft konstitutiv mit dem 'Fenster' zusammenhängt:

Das Fenster am Ende des Korridors

Der Himmel, die Landschaft, der Fluß:
das Bild am Ende des Korridors.
Links und rechts die Appartements;
die Feuerlösch-Anlage. Das Summen des Aufzugs.
Die Zeit nach Büroschluß. Abweisende Gesichter,
kein Wort und keine Zärtlichkeit.
Jemand wird den Anfang machen
und an seiner Tür vorbeigehen
und weitergehen durch das Bild
hinaus in den Raum zum Fliegen.⁹

Das Gedicht besteht - nach der Überschrift - aus drei Teilen. Die Beschreibung (eher nur: Erwähnung) eines Bildes am Ende des Korridors zählt sehr Allgemeines auf: Himmel, Landschaft, Fluß. Es wird nicht illustriert, ob es sich um blauen Himmel, eine schöne Landschaft oder einen kanalisierten Fluß handele - so unspezifisch diese Begriffe sind, so positiv erscheinen sie nach der Lektüre des Folgenden, der Charakterisierung des Flures, in dem es hängt, und der unzugänglichen Bewohner. Im dritten Teil des Gedichts wird das Bild zum Fluchtpunkt eines imaginären Ausbruchs aus der isolierten Hochhaussituation; jemand werde "durch das Bild / hinaus" gelangen - "zum Fliegen", was nicht

9 "Das Fenster am Ende des Korridors", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 21.

deutlich ist, aber 'Freiheit' konnotiert. Diese Tat werde ein "Anfang" sein; ob damit der Beginn eines persönlichen Befreiungsprozesses oder ein Umsichgreifen des Fluggedankens auch unter den den anderen Appartementbewohnern gemeint ist, ist nicht klar. Jedenfalls scheint von dem 'Bild' eine große Kraft auszugehen.

Im Gedicht wird das Bild Bild genannt, in der Überschrift heißt es Fenster. Anders gesagt: Das Fenster wird nur im Titel Fenster genannt, im Text dann Bild. Noch anders: es bleibt unbestimmt, ob es sich um ein Fenster oder ein Bild handelt. (Hier bleibt es unbestimmt; es gibt Gründe anzunehmen, daß das Fenster wirklich eines ist - in den das Hochhausleben thematisierenden Gedichten des Bandes wird es beiläufig an anderer Stelle noch erwähnt als Fenster, hinter dem sich etwas verändere.¹⁰) Diese Unbestimmtheit macht einen Reiz des Gedichtes aus, denn recht unterschiedlich wäre das "Fliegen": seine mögliche Bedeutung reicht von kontemplativer Bildbetrachtung bis zum Suizid. Die Unbestimmtheit ist jedoch in unserem Zusammenhang noch von anderer Bedeutung. Sie zeigt, daß das "Fenster" hier (wie ein Bild) einen 'anderen', fremden Teil der Wirklichkeit zeigen kann. "Der Himmel" etc. in ihrer Simplizität und Natürlichkeit sind Gegenbegriffe zum uneigentlichen Leben der Hochhausbewohner. Sie manifestieren sich im Fenster als einer Schnittstelle zwischen Innen und Außen: nicht nur zwischen Haus und Draußen, sondern auch zwischen Ich und Welt. Daß dabei die "wirkliche Welt" hinter dem Fenster als *Bild* angesehen wird, betont ihre Ferne (bzw. die Entfremdung des Betrachters von ihr).

Bei aller Kritik anonymer Hochhausverhältnisse ist der Blick aus dem Fenster des Hochhauses bei Becker grundsätzlich eher positiv besetzt. Darauf hat Walter Hinck in einer Interpretation dieses Gedichtes hingewiesen.¹¹ Becker erlebe "das Hochhaus nicht nur als Ort der Verlorenheit, sondern auch als Warte, von der aus der Blick weit über die Stadt und das Land und zu den nahen Höhenzügen geht." Dieser Befund läßt sich bestätigen anhand der Prosa *Erzählen bis Ostende*: Johann steht im Büro wie in seinem Hochhaus oft am Fenster, um sich sozusagen der Realität zu

10 Vgl. "Lift", in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 46: "Als ich den Lift im achtzehnten, im letzten Stockwerk / verließ, sah ich draußen vor dem Fenster am Ende / des Korridors einen gelben Hubschrauber / in der Regenluft hängen."

11 Vgl. W. Hinck: "Jemand wird den Anfang machen".

vergewissern und sich selbst klarer zu werden.¹² Erinnert sei daran, daß die Bahnfahrt am Ende von *Erzählen bis Ostende*, in der viele Motive der vorhergehenden Prosastücke gebündelt zusammengeführt werden, auch eine imaginäre sein könnte. In dieser Lesart spielte der Blick aus dem Fenster eine konstitutive Rolle, wenn man unter dem Titel "Entfernung" dort lesen kann: "Ebenen, weiterfahrende Züge, Bewegungen in der weißen Luft, Drähte und Pappelreihen. Wohin schaust du, Johann, wenn du aus den Fenstern schaust?"¹³ (Man beachte den Plural, der auf eine notorische Angewohnheit hinweist.)

Daß der, der aus dem Fenster schaut, vor allem sich selbst sieht, wird in *Erzählen bis Ostende* unter dem Titel "Um ein Gedicht herum" deutlich. Hier nimmt Becker das "Korridor"-Gedicht nicht nur im Motiv, sondern direkt zitierend wieder auf.¹⁴ Aus dem Lift tretend sieht Johann dort "sofort *Das Fenster am Ende des Korridors*, unter welchem Titel ein Kollege, der hier mal lang gelaufen war, ein paar Zeilen veröffentlicht hatte." (Zur Erinnerung: "Jemand wird den Anfang machen / und an seiner Tür vorbeigehen", heißt es im Gedicht.) Johann wird von dem Fenster angezogen: er "ließ die Tür geschlossen, schlich an den Türen der anderen Appartements vorbei, horchend, ob hinter den Türen etwas zu hören war, aber es war nichts zu hören, und stand vor dem Fenster. Was siehst du: den Fluß, die Pappeln [...]? Johann öffnete das Fenster: sogleich stand er im Rauschen der nahen Autobahnbrücke. Du spürst wohl den Sog, der dich in dieses Luftgeräusch hinausziehen möchte?" - Nach innerem Kampf mit einer "Stimme [...], die immer mit ihm sprach", schließt Johann das Fenster wieder "und blickte durch die Scheibe hinauf in den Himmel. Dort bewegte sich eine Kette von Vögeln. [...] Du spürst das Plumpe deiner Existenz? Ich werde hier ausziehen müssen, sagte Johann, dies ist keine Rampe für Träume mehr [...]". Im Schluß dieses Prosastückes geht Johann noch einmal "an seiner Tür vorbei", allerdings in anderer Richtung als im früheren Gedicht apostrophiert und doch in dessen Sinne: dem Fenster den Rücken

12 Vgl. etwa *Erzählen bis Ostende*, S. 12 f., 23 f. u. 53.

13 *Erzählen bis Ostende*, S. 53

14 Vgl. im folgenden *Erzählen bis Ostende*, S. 86-88.

kehrend, geht er wiederum an seiner Tür vorbei und fährt mit dem Lift hinab.¹⁵

Noch im jüngsten Text/Bildband zusammen mit Rango Bohne 1996 zitiert Becker dieses Gedicht und damit das Motiv. Eine Collage Bohnes zeigt in Braun- und Sandtönen etwas, was eine flächige Landschaft mit Horizont sein könnte, davor zwei Objekte, in denen man gefiederte Flügel sehen kann. Ausgehend von der 'geriffelten' Oberflächenstruktur der Collage und der Flügelform spielt Becker zunächst auf die Sage von Ikarus an, assoziiert damit aber dann sein zwanzig Jahre früher geschriebenes Gedicht:

Der Himmel, die Küste ... Die Küste schien nahe
zu sein; jedenfalls sah es so aus, als Geriffeltes, Sandfarbenes
auftauchte im Dunst -

oder wolltest du wirklich weiter
und weiter in den Himmel hinein, durch
die kältesten Routen der Luft, einer Sonne entgegen,
die eine Entdeckung verhieß, die Entdeckung
völlig vereister Landschaft...

»Jemand

wird den Anfang machen

und an seiner Tür vorbeigehen

und weitergehen

durch das Bild hinaus in den Raum

zum Fliegen«

- meinst du das? Ich erzählte es so.

Alte Geschichte. Mißlungener Fluchtversuch. Danach gingen wir
wieder in den Wäldern spazieren. [...] ¹⁶

(Wobei sich das "Mißlingen" des Fluchtversuchs nicht auf eine Fenstersturz-, sondern auf die Geschichte mit dem Appartement im Hochhaus beziehen dürfte - was aber nur im Rahmen einer biographischen Interpretation von Interesse wäre. Ansonsten geht sie wohl nur Johann und seine, übrigens malende, Frau Lene etwas an.)

15 Das Selbstzitat (Gedicht in der Prosa) bleibt vollständig konjunktivisch: es wird zitiert, obwohl nicht zitiert wird. Johann kann sich des Wortlauts nicht mehr erinnern, er *müßte* nachschauen: "[...] mit seinem schlechter werdenden Gedächtnis hätte er erst die Tür seines Appartements aufschließen, das Zimmer betreten, ins Regal greifen und die Seite suchen müssen, um nachzulesen, was da lautete:" - Es folgt, ohne die bereits vorher im Text zitierte Überschrift, das komplette Gedicht. Nur konjunktivisch, denn noch ist das Nachlesen nur Vorsatz, den zu realisieren der Protagonist nun schreitet: "Johann schloß die Türe seines Appartements auf, zögerte einen Moment und zog die Türe dann wieder zu. [...] Johann ließ die Tür geschlossen, schlich an den Türen der anderen Appartements vorbei [...]". Das Zitat bleibt virtuell. (*Erzählen bis Ostende*, S. 86 f.) - Hervorhebung J.L.

16 Becker/Bohne: *Korrespondenzen mit Landschaft*, S. 6 f.

Einige Türen

Das Prosagedicht *Die Türe zum Meer* ist als Prosa zwischen realistischer Wahrnehmung und träumender Imagination beschrieben worden. Die *Türe* selbst - als Chiffre dem *Fenster* vergleichbar - stand dort für den Übergang zwischen diesen beiden Bereichen: "Die Türe zum Meer steht offen. Fast habe ich sie übersehen; es ist keine gewöhnliche Tür. Manchmal befindet sie sich in einem Bild; manchmal weckt sie mich mit einem Geräusch aus dem Schlaf, manchmal ist sie durchsichtig wie ein Fenster."¹⁷ Diese Türe ist vergleichbar gewissen Gemälden René Magrittes, in denen Türen oder Fenster in der freien Landschaft stehen und durch die so gegebene Rahmung auf die Möglichkeit einer sur-realen Betrachtung der 'realen' Welt hinweisen.

Ein entlegenes, im Zusammenhang mit dem Fenster-Motiv kurioses Nebenwerk Beckers sind Texte zu Photographien von Türen, die als Beitrag zu einer Publikation mit dem schönen Titel *Zugänge - Ausgänge* in der Schriftenreihe eines ambitionierten Türklinkenfabrikanten veröffentlicht worden sind.¹⁸ Der Photograph Timm Rautert hat in diesem Buch fast achtzig Bilder von Ein- und Ausgängen gesammelt - nicht nur Türen mit und ohne Menschen, sondern auch ein antikes Tempelportal im Museum, Bilder der gerade geöffneten Berliner Mauer, U-Bahn-Eingänge und so fort - ein anregender Photoessay zum Thema "Offen oder zu?". Programmatisch scheint der erste Text Beckers zu sein: "Komm doch mit ... worauf wartest du? Stehenbleiben bringt dich nicht weiter."¹⁹ Eine Einladung an die Leser, sich auf die Reise durch Rauterts Photos zu begeben und über die Bilder wie durch Türen fremde Welten zu betreten? Auch; eine feine Ironie liegt jedoch darin, daß diese Aufforderung neben dem Photo eines Mannes plaziert ist, der das Gemälde einer Türe betrachtet; eine wahrhaft verschachtelte Situation, angesichts derer der Aufforderungssatz zu Beginn etwas spöttisch klingt.

Beckers Texte - im Inhaltsverzeichnis "Wortbilder" benannt - greifen oft (nicht immer) Details der Bilder auf und nehmen sie als Ausgangspunkt für Assoziationen. Dabei fällt auf, daß sie häufig in einer Art Rollenrede sich in die abgebildeten Personen

17 *Die Türe zum Meer*, S. 119.

18 O. Aicher, J. Becker, W. Pehnt: *Zugänge - Ausgänge*. Fotos von T. Rautert. (1990). [Edition FSB, 5]

19 *Zugänge - Ausgänge*, S. 15.

hineinzudenken versuchen - daß eine solche Rollenrede sich aber gelegentlich auch dort findet, wo keine Menschen zu sehen sind. Er gibt keine einzige protokollierende Bildbeschreibung, dafür aber imaginäre Miniaturszenerien in verschiedenen Variationen, wenn auch meist nur in Andeutungen - was auf zweierlei hindeutet. Einmal - und das korrespondiert mit einem Ergebnis des Exkurses zu Kunst und Photographie - zeigt es, wie "realistisch" Becker diese Bilder nimmt. Er reagiert auf sie, als zeigten sie ihm ein Stück Realität (was sie ja auch tun), zu dem er sich dann aber auch verhalten müsse (was nicht selbstverständlich ist). - Zum anderen kann man vor dem Hintergrund des das Werk durchziehenden *Fenster*-Motivs behaupten, daß offensichtlich gerade Bilder von *Türen* solche Reaktionen provozieren. Ganz parallel zu den am Fenster-Motiv beschriebenen Sichtweisen kann man auch hier differenzieren zwischen Bewegungen hinein und hinaus, die sich in ihrer basalen Bedeutsamkeit gut als Artikulationen einer Korrespondenz zwischen Subjekt und Welt verstehen lassen. Auch hier gibt es Einblicke in Intimität²⁰ und Reflexionen über Fluchtversuche²¹ gleichermaßen.

20 Vgl. etwa *Zugänge - Ausgänge*, S. 26: "Vorbeigehend an einem Hauseingang sieht man darin Leute stehen, die einen anschauen. Bleibt man stehen und erwidert den Blick, entsteht wohl bald die erste Verlegenheit. Die zweite folgt, falls man näher tritt [...]"

21 Vgl. etwa *Zugänge - Ausgänge*, S. 34 (neben einem Photo eines Reisenden im Sessel neben einer Kabinentür, wohl auf einer Fähre): "Da ist er ja wieder, unser Reisender, unser Flüchtling. Nach Flüchtling sieht er zwar nicht aus, aber sicher sein kann man nicht. So mancher Gentleman hat unversehens einen Ortswechsel vornehmen müssen [...]" - "Da ist er ja wieder" bezieht sich auf einen Text ebd. S. 18, wo angesichts einer U-Bahn von Flucht die Rede war; die Wendung läßt aber auch Formulierungen anklingen aus dem zwei Jahre vor dem *Türenbuch* veröffentlichten Gedichtband *Das englische Fenster*, in dem ein exilierter Reisender leitmotivisch auftaucht. Vgl. dort S. 12, 14, 29, 34 u. 78. - S. Cramer hat auf die Ähnlichkeit dieses Exilanten mit Uwe Johnson hingewiesen, vgl. S.C.: "Baumeister einer poetischen Architektur der Erinnerung".

EXTENSIVE TEXTE

Gegenstand dieses Kapitels sind die 1986 bis 1993 erschienenen Bücher Beckers; alle führen die Gattungsbezeichnung "Gedicht".²² Ihre Abgrenzung von den im Kapitel über die Lyrik der siebziger Jahre untersuchten ist zweifach motiviert. Zum einen bilden die Prosagedichte und Hörspiele 1981 bis '83 eine deutliche Zäsur, nach der nun kontinuierlich (etwa jedes zweite Jahr) und ausschließlich *Gedichtbände* erschienen. Zum anderen unterscheiden sich diese späteren Gedichte in wichtigen Punkten von jenen der siebziger Jahre. Es ist keine ganz andere Lyrik, bestimmte Charakteristika jedoch radikalisiert sich, so daß man von einer neuen (eigenen) Werkgruppe sprechen kann. Das Textkorpus ist gemessen am Umfang der Bücher etwa gleich dem der siebziger Jahre, gemessen an der Anzahl der Gedichte jedoch kaum halb so groß: die Gedichte werden deutlich länger.

Nach einer einleitenden Charakterisierung der vier Bücher in struktureller und thematischer Hinsicht wird die Weiterentwicklung speziell der 'langen' Gedichte genauer beschrieben. Aufgrund bestimmter Merkmale wie auch der verstreuten immanenten poetologischen Bemerkungen (*explizit* äußert sich Becker in dieser Dekade wie auch schon in den siebziger Jahren kaum je) wird schließlich der Vorschlag gemacht, sie als "Extensive Texte" zu begreifen.

Bauformen

Vier Bände, knapp 400 Seiten Gedichte. Schon beim Versuch, deren Anzahl zu bestimmen, beginnen Schwierigkeiten. *Odenthals Küste* (1986) etwa hat sechs Abteilungen, deren erste fünf zusammen 81 Gedichte enthalten; ihr Umfang beträgt nie mehr als eine Seite. Die sechste Abteilung besteht aus einem Zyklus von 91 Gedichten auf 46 Seiten, die fortlaufend gesetzt sind. Sie sind nicht einzeln titulierte, aber numeriert. Handelt es sich um *ein* Gedicht? Dagegen spricht, daß im Inhaltsverzeichnis die jeweiligen Anfangswörter zitiert und mit Seitenzahlen versehen sind. Dafür spricht jedoch nicht nur, daß dieser Text um *ein* Thema kreist,

22 *Odenthals Küste. Gedichte* (1986); *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988); *Das englische Fenster. Gedichte* (1990); *Foxtrott im Erfurter Stadion. Gedichte* (1993).

sondern vor allem, daß sie zum Teil ineinander übergehen: man kann oft ungeachtet der Unterbrechung durch die Numerierung weiterlesen.²³ - Einfacher ist es beim folgenden Band, dem *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988): Es ist ein langes Gedicht (der Singular im Titel!), wenn auch in fünf römisch numerierte Abschnitte gegliedert. Es umfaßt 90 Seiten. - *Das englische Fenster* (1990) ist in drei Teile geteilt. Der erste und der letzte enthalten jeweils durchgehende Texte im Umfang von 28 bzw. 21 Seiten: eindeutig lange Gedichte. Der mittlere ist ähnlich problematisch wie die oben angesprochenen: er heißt "Ausschnitte" und besteht aus 33 Textblöcken von je maximal einer Seite, die meist durch Auslassungspunkte eingeleitet und beendet werden. Man kann sie als 33 fragmentierte Einzeltexte oder als - eben -: "Ausschnitte" eines größeren Textes begreifen. Das letzte Buch dieser Gruppe, *Foxtrott im Erfurter Stadion* (1993), enthält 33 Gedichte unterschiedlicher Länge, wobei die längeren dominieren: jene fünf Gedichte von sechs oder mehr Seiten Umfang nehmen die Hälfte der Druckseiten ein.

Feinstrukturen

Im einzelnen weisen die Gedichte wie diejenigen der siebziger Jahre gewisse Struktur-Eigenarten auf. Teilweise sind sie interpunktiert und bilden also "regelmäßige" Sätze, teilweise verzichten sie (offensichtlich systematisch) auf Schlußpunkte, so daß sie "offen" enden, zum Teil sind sie gar nicht mit Satzzeichen ausgestattet, wobei aber Großschreibung der Satzanfänge die syntaktischen Einheiten markiert.²⁴ Gelegentlich wird solcherlei Markierung durch einen vergrößerten Wortzwischenraum vor dem Beginn des neuen Satzes verstärkt. - Wird interpunktiert, so gewinnen die Satzzeichen oft sinntragende Bedeutung, etwa die bereits erwähnten Auslassungspunkte (nicht nur) in "Ausschnitte", die die Unabgeschlossenheit der Fragmente hervorheben. Auch fällt - gerade in den längeren Gedichten - eine Tendenz zu Parenthesen in langen Sätzen auf, die durch Klammern und Gedankenstriche

23 "Die Scheune", in: *Odenthals Küste*, S. 97-144. Siehe dort etwa die Nummern 4, 22, 38, 41, 57, 61 und 70 und ihre jeweils folgenden.

24 Vgl. etwa "Gläserne Gebäude" in *Odenthals Küste*, S. 27-40: "Die Luft ist zum Fürchten weiß Fortwährend / summen die Schreibmaschinen Der Horizont / steht dicht vor den gepanzerten Fenstern [...]" (S. 30).

abgesetzt werden. Die Gedichte sind zum Teil traditionell linksbündig gesetzt, zum Teil mit hängenden Einrückungen in "ausgefächerten Langzeilen". Das lange *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* ist teilweise durch Leerzeilen in Blöcke unterteilt.

Gedichte unterschiedlicher Länge

Kurze Gedichte

Für die kürzeren Gedichte gilt manches zur Lyrik der Siebziger bereits Vermerkte. Sie haben etwa sehr häufig aktuelle sinnliche Wahrnehmungen zum Gegenstand.

Ein Blau im Tagesrest ein Verblühn
eine glitzernde Stimme und es fliegt
übern Parkplatz die gläserne Elster²⁵

Eine Abendsituation. Man fragt sich, was eine "glitzernde" Stimme sein mag, das 'optische' Attribut wirkt fremd zum 'akustischen' Objekt. Auch die "gläserne Elster" ist wohl nicht im Brehm zu finden, läßt sich aber als Beschreibung einer durch das Zwie- oder Gegenlicht getäuschten Wahrnehmung verstehen. Man könnte spekulieren, ob das lyrische Subjekt wohl gerade aus dem Büro kommt und auf Parkplatz tritt, wo ihm die Farbe des Himmels besonders auffiele. Dieser Dreizeiler ohne Titel ist eine poetische Momentaufnahme. - Auch das Stilmerkmal der "Verschmelzung syntaktischer Elemente"²⁶ findet sich in den kürzeren Gedichten:

Chronik

Der Himmel heute ist klar. Ein Wetter für
Bomberpiloten. Gleich brechen sie auf, oder erst morgen,
die Blüten des Rhododendron.

Die Wiesen sind trocken. Am Wiesenrand
stehen Männer und schauen hoch in die Luft, in der
sich der Bussard kreisend entfernt.
[...]²⁷

Die erste Strophe setzt ein mit der Beschreibung einer optischen Wahrnehmung. Die Bemerkung über "Bomberpiloten" klingt für

25 *Odenthals Küste*, S. 32.

26 Vgl. hierzu die Interpretation des "Berliner Programm-Gedichts; 1971" im Kapitel *Alltagslyrik, Neue Subjektivität?*

27 *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 55.

nachgeborene Ohren etwas martialisch, läßt sich aber vor dem Hintergrund persönlicher Erfahrung (des Autors Kindheit im zweiten Weltkrieg) gut verstehen. Der erste Teil des dritten Satzes macht zunächst erschrecken; auch wenn sich dann im Fortgang herausstellt, daß das "Aufbrechen" sich nicht auf Bomberpiloten, sondern auf Blüten bezieht, bleibt wegen der Erinnerung an eine Bedrohung aus der Luft die angedeutete Idylle zwischen den Rhododendren fragwürdig. Die Beschreibung der Männer in der zweiten Strophe spielt ebenfalls mit der imaginierten Bedrohungssituation: dem Buchstaben nach beobachten sie einen Vogel, doch der Leser ahnt Flugzeuge. Die ineinander verschränkten, an sich harmlosen Sätze in einfacher Beschreibungssprache geben dem Titel des Gedichts eine doppelte Bedeutung: einerseits sind die Notate Elemente einer "Chronik" des ereignisarmen Sommertages, andererseits schwingt durch die Erinnerung an Krieg etwas Bedrohliches mit; zur Beschreibung momentaner Idyllen ist die Vergangenheit sozusagen stets mitzudenken.

Ein Zyklus

Am Beispiel des Zyklus "Die Scheune" in *Odenthals Küste* läßt sich, wie angedeutet, das Problem der Abgrenzung eines einzelnen ('abgeschlossenen') Gedichtes zeigen: soll man die 91 nummerierten Abschnitte als einen Zyklus aus vielen Gedichten auffassen oder als ein großes Gedicht (dessen Strophen aparterweise nummeriert wären)? - Darüber hinaus läßt sich an diesem Text ein für diese Phase der Lyrik Beckers typisches Kreisen der Gedanken und Assoziationen zeigen. "Die Scheune", die im Mittelpunkt des Textes steht, mag man sich mit einiger Gewißheit als auf einem ländlichen Anwesen gelegen vorstellen, wie man es als Fluchtpunkt etwa des namenlosen Ich aus dem Prosaband *Die Türe zum Meer* imaginieren kann. Genauer: sie läge, falls sie mit einer Scheune auf dem Landwohnsitz des Autors identisch wäre, nicht nur im (für das Buch titelgebenden) bergischen Ort *Odenthal*, sondern dort an der *Johann-Häck-Straße*, der Becker in *Umgebungen* 1970 zwei Abschnitte gewidmet hat. Die Straße ist benannt nach einem Bauern, der am 29. Juni 1796 (in der "Franzosenzeit") sein Anwesen, nur mit einem Dreschflügel bewaffnet, gegen 63 berittene französische Soldaten verteidigte, die er schließlich in die Flucht schlagen konnte. Dies war nur möglich, weil Häck im Tor seiner Scheune stand, die ihm gegen die große Übermacht der Angreifer den Rücken

freihielt.²⁸ - "Hier suchten", so heißt es im Gedicht "Die Scheune", "Bauern Schutz vor Husaren, als ein Dreschflegel / die Geschichte des Dorfwegs freischlug"²⁹. Der authentische Ort des Gedichts läßt sich also topographisch wie historisch recht genau lokalisieren. "Die Scheune" ist schlicht eine alltägliche empirische Wahrnehmung des beobachtenden lyrischen Ichs. Um diese Scheune³⁰ nun kreisen die 91 Gedichte (oder Strophen eines Gedichts). Sie selbst steht nur selten explizit im Vordergrund des Textes; vielmehr werden neben alltäglichen optischen und akustischen Wahrnehmungen aus einem noch intakten ländlichen Bereich auch deren Gegenbilder thematisiert: "Neubauten" und Bahnfahrten, "Zeitpläne" und "Dienstzeit[en]" sowie Biotope mit "Teeküche und Gummibaum".³¹ Das lyrische Ich registriert wehmütig-resignierend die Veränderungen der Infrastruktur: "die Mühle vernichtet, verwirklicht / die Tennishalle";³² gelegentlich scheint in der Gegenüberstellung vergangener und heutiger Zeiten bittere Ironie auf:

damals die Wiese; am Wiesenrand
tauchten Leute auf. Es regnete; sie hatten sich
verirrt und suchten, wo
jetzt der nasse Asphalt glänzt, die Straße³³

-
- 28 Dazu *Umgebungen* (1970), S. 43-50. Als Quelle Beckers vgl. wiederum J. Bendel: *Der Landkreis Mülheim am Rhein* (1911), S. 284-286. Eine umfangreiche und sehr eindrucksvolle Schilderung der "Kriegsereignisse und Plünderungen" in Odenthal gibt V.v. Zuccalmaglio ("Montanus"): *Der Peter- und Paultag 1796 zu Odenthal* (1842), S. 50-58 (Zuccalmaglios Schrift ist offensichtlich die Vorlage für Bendels Darstellung). - Zur überregionalen militärgeschichtlichen Würdigung vgl. auch die Antwort eines Schriftstellers auf die Frage M. Prousts, *Welche militärische Leistungen bewundern sie am meisten?*: "Wie Johann Häck 1796 seine Scheune mit einem Dreschflegel gegen dreiundsechzig Husaren verteidigte." (J.B.: "Fragebogen", in: *FAZ-Magazin* 1990.)
- 29 *Odenthals Küste*, S. 113.
- 30 Um der historischen Wahrheit willen: es geht um *eine* Scheune an der Johann-Häck-Straße in Odenthal, nicht um diejenige, vor der Johann Häck drosch; diese fiel 1921 einem Brand zum Opfer. Vgl. Bendels *Der Landkreis Mülheim am Rhein* in der aktualisierten 2. Auflage als *Heimatchbuch des Landkreises Mülheim am Rhein* (1925), S. 284.
- 31 *Odenthals Küste*, S. 115, 119, 113 u. 123.
- 32 *Odenthals Küste*, S. 106.
- 33 *Odenthals Küste*, S. 103; Hervorhebungen J.L.

In all diesen unterschiedlichen Reflexionen, Erinnerungen und Assoziationen - zu denen auch Selbstzitate gehören³⁴ - wird die "Scheune" zu einem Fixpunkt der Wahrnehmung. Sie verhindert eine grenzenlose Dissoziation, indem sie die Gedanken durch konkrete Wahrnehmung fokussiert: "das Scheunendach grenzt das Nachdenken ab".³⁵ Dadurch wird sie selbst zu einer Art Erinnerungsspeicher, zum Aufbewahrungsort der Erinnerungen:

[...] jetzt

[...]
 gehen Erinnerungen auf eine alte, leere Scheune zu,
 in der sie entstanden, zuhause gewesen sind; nun
 sind sie verschlissen, kaputt; die Scheune ist für sie da.
 Ich bin es, der ihnen folgt, vor Augen die Bilder,
 in denen sie ihre Erscheinung beweisen; [...]³⁶

Diese "Bilder" "erscheinen" im Zyklus jedoch nicht in einer kontinuierlichen, 'einfach' erzählten Folge. Die "verschlissenen, kaputten" Erinnerungen werden vielmehr durch den Autor erst rekonstruiert und rekombiniert und treten dem Leser in diskontinuierlicher Form entgegen. In der Scheune herrscht sozusagen ein Durcheinander - nicht, weil unser Landmann sonderlich nachlässig wäre, sondern weil Verschiedenes lange nicht gebraucht worden ist und in einer mit der Zeit immer komplexer gewordenen Sedimentierung herumliegt, nicht systematisch geordnet, sondern historisch gewachsen.

Lange Gedichte

Die ersten neunzig Abschnitte von "Die Scheune" in *Odenthals Küste* sind jeweils kurz: kaum eine halbe Seite im Schnitt. Der ab-

34 Vgl. neben dem oben angeführten indirekten Zitat aus *Umgebungen* (1970), S. 46 ("Johann Häck") etwa die im Gedicht unvermittelt (in Anführungszeichen, also als kenntliches Zitat) gestellte Frage "Rätschte der Häher?" (*Odenthals Küste*, S. 121), die das Anfangs- und Schlußmotiv des Hörspiels *Eigentlich bin ich stumm* (1982) aufnimmt (vgl. *Die Abwesenden*, S. 99 u. 149). Im selben Abschnitt der "Scheune" findet sich die in Anführungszeichen gesetzte Beschuldigung "Du fragst nie", was wohl eine zulässige Kürzestfassung der Vorwürfe Agnes' an ihren abwesenden Mann im genannten Hörspiel wäre. - Ebenso *Odenthals Küste*, S. 135: "schon gesagt: dieser Stuhl, ebenso dieser Tisch, setzt / die Geschichte des Waldes fort, und sie erscheint / im Ausschnitt des Fensters." (Hervorhebung J.L.) Dies spinnt die im Kapitel *Erzählversuche, Rollenspiele* angezeigte Intertextualität zwischen der Bildbeschreibung in *Fenster und Stimmen* (1982, S. 19) und *Die Türe zum Meer* (1983, S. 16, 85 u. 95) ausdrücklich fort.

35 *Odenthals Küste*, S. 66.

36 *Odenthals Küste*, S. 143.

schließende einundneunzigste fällt mit seinen fünf Seiten deutlich heraus. Er bündelt verschiedene Motive; es scheint, als habe der Autor hier die gliedernde Numerierung einfach weggelassen. Die vorher getrennten Einzelabschnitte werden, wenn man so will, zu einem Kontinuum komprimiert. Dieses Ende weist - in der Rückschau - auf die folgenden zwei Bücher voraus, die nun wirklich *lange* Gedichte enthalten. *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988) wie auch die Gedichte "Das englische Fenster" und "Vorbereitungen im Herbst" in *Das englische Fenster* (1990) bieten große Textkontinuen.

Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft, 90 Seiten stark, ist in fünf römisch nummerierte Teile gegliedert, deren erster und letzter jeweils etwa doppelt so stark sind wie die drei von ihnen eingefaßten. Insgesamt umfaßt es etwas mehr als 2.400 Zeilen. Die Teile I bis IV weisen gelegentliche Leerzeilen auf, wobei nur in I damit tatsächliche semantische Zäsuren verbunden sind. In II, III und IV handelt es sich bei den Leerzeilen eher um optische 'Auflockerungen', denn die Sätze greifen über sie hinweg.³⁷ Teil V weist gar keine Zäsuren auf. Meist sind die Verse linksbündig gesetzt; allein im mittleren Teil III wird die separierende Wirkung der Leerzeilen durch die Verwendung 'hängender' Zeilen abgemildert, so daß sich trotz der vertikalen Sprünge eine kontinuierliche Lektüre ergibt. Trotz der ins Auge fallenden Leerzeilen kann man also von *einem* durchgehenden Text sprechen.³⁸

"Vorbereitungen im Herbst" im *englischen Fenster* ist - wie Teil V der *wiedervereinigten Landschaft* ungegliedert: ein einziger kontinuierlicher Text. "Das englische Fenster", das jenem Band den Titel gibt, ist ganz anders. In typographischer wie auch semantischer Hinsicht handelt es sich wohl um den herausforderndsten Text dieser Gruppe: in fast 'zerklüftet' zu nennender

37 Vgl. etwa S. 73: "[...] Damals ging ich umher / [Leerzeile] / in einem alten Garten, der noch zögerte zu verkommen, / [Leerzeile] / und immer gingen andere Zeiten mit [...]".

38 Bei einer öffentlichen Lesung eines späteren, ähnlich strukturierten Textes (*Journal der Wiederholungen*, siehe den *Aktuellen Querschnitt* zum Schluß) spricht Becker von einer die Lektüre erleichternden Funktion der Leerzeilen, die den Text in "Felder"(!) unterteilten - dieser Kommentar zeigt, daß eine sinnkonstituierende Funktion der Leerzeilen wohl kaum intendiert ist. ("Literarisches Colloquium Berlin"/Studio LCB, Deutschlandfunk, 3. September 1994.)

Typographie reiht das Gedicht Gedankensplitter aneinander, arbeitet mit Hervorhebungen (Kursivierungen und Anführungszeichen) wie Parenthesen (durch Klammern, Gedankenstriche und Auslassungszeichen). Relativ kurze Absätze, besser: "Zeilengruppen" (von "Strophen" möchte man nicht reden) werden hier durch hängende Zeilen voneinander geschieden, oft scheinbar ungeachtet semantischer Zusammenhänge.

Die Sprache dieser langen Gedichte ist nicht kompliziert; wie bei den kurzen handelt es sich meist um eine nüchterne Beschreibungssprache, oft von nachvollziehbaren sinnlichen Wahrnehmungen ausgehend, die vorderhand keine größeren Verständnisschwierigkeiten zu bereiten versprechen. Eine offensichtlich "uneigentliche", metaphorische Rede fällt nicht auf. Allerdings sind die semantischen Einheiten in der Regel klein: häufig wechseln Themen und Motive. Dadurch entsteht ein irritierender Gesamteindruck: einerseits handelt es sich um einen fast schlicht zu nennenden, sehr gegenständlichen Sprachgestus - andererseits entsteht durch die assoziative, sprunghafte Aneinanderreihung vieler solcher kleiner an sich simpler Elemente ein hochkomplexer Text, der gewisse Orientierungsschwierigkeiten bereitet.

Explizite Themen, implizite Thematik

Themen der Bände

Der Ort der Handlung ist der Aufenthaltsort des empirischen Autors - dieser Befund aus der Analyse der vorhergehenden Bücher gilt auch hier.³⁹

Die Gedichte in *Odenthals Küste* thematisieren einen Gegensatz von Stadt und Land. Der Ort Odenthal liegt im Bergischen Land in der Nähe von Köln.⁴⁰ Es entsteht eine Polarität zwischen dem Arbeitsort *Stadt* mit ihren "Gläserne[n] Gebäude[n]" und einer (erhofften) Kontemplation auf dem *Land*. Das lyrische Ich leidet unter der synthetischen Künstlichkeit der Stadt und sucht in der 'gewachsenen', natürlichen Umgebung auf dem Land Orientierung.

39 Vgl. noch einmal H. Gnügs Formulierung von der Identität des lyrischen und des empirischen Subjekts (bezogen auf Beckers Lyrik der siebziger Jahre). H.G.: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*, S. 263.

40 Vgl. auch Beckers früheres Gedicht "Odenthal" in: *In der verbleibenden Zeit*, S. 64.

Dabei gerät die Darstellung des Landlebens nicht zur Idylle - dazu sind die Wahrnehmungen dieses Ichs zu genau und seine Reflexionen zu scharf. Es ist aber keine Wut, die sich hier ausspricht, eher eine Melancholie, deren einzig aggressiver Zug eine gewisse Ironie ist. Fluchtpunkt der Orientierungssuche ist Erinnerung, die durchaus in Imagination übergehen kann: die titelgebende "Küste" Odenthals etwa ist "Drüben die Küste der Wälder" auf den gegenüberliegenden Hügeln,⁴¹ wobei die Assoziation "Meer" auf das Motiv der Flucht verweist.⁴² Sie ist zugleich "Erinnerung" an ein prähistorisches Meer, das vor Zeiten in dieser Gegend an Ufer geschlagen haben mag: "Westlich von hier tritt im nächsten Moment / aus dem Schatten das vergessene Meer".⁴³

Erinnerung und Imagination sind ebenfalls wichtig im langen *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*. Entstanden offensichtlich in einer Zeit gesundheitlicher Krisis (die Teile III und IV thematisieren Krankenhausaufenthalte), präsentiert es phantastische Reisen verschiedener Art - historische (die Erinnerung an Familiengeschichtliches im Bergischen Land in Teil I; Kindheitsjahre in Thüringen in Teil V) wie halluzinatorische (das Imaginieren von "Zuhause" aus dem Krankenhausbett heraus). - Die *Wiedervereinigung* im Titel des Buches (1988!) bezieht sich zwar auf *deutsche* Landschaften, ist jedoch zu lesen als ein Bild für eine (utopische) allgemeine Aufhebung von Entfremdung.⁴⁴

Die beiden langen Gedichte in *Das englische Fenster* gehen von tatsächlichen Reisen aus. Das titelgebende Gedicht 'spielt' an der mittelenglischen Universität Warwick (Coventry), wo Becker im Winter 1988 als *Writer-in-Residence* zwei Monate verbrachte. Einerseits werden dortige Erlebnisse verarbeitet; andererseits jedoch ermöglicht die Fremderfahrung einen neuen Blick auf das Eigene: der Blick durch das "englische" *Fenster* setzt in den auch hier dominierenden Erinnerungsassoziationen einen besonderen

41 *Odenthals Küste*, S. 77. - Siehe auch das Photo auf dem Schutzumschlag der Erstausgabe 1986.

42 Zur Verbindung von "Meer" und "Flucht" vgl. (natürlich) *Erzählen bis Ostende*, aber etwa auch folgende Passage aus "Tage auf dem Land", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 109: "[...] Der Wald, gegenüber, / der Wald bildet jetzt eine Küste; mit einem anderen Land / in der Nähe werden Fluchtgedanken erträglich [...]".

43 *Odenthals Küste*, S. 34.

44 Vgl. die Interpretation im Exkurs *Landschaft*.

Akzent. - "Vorbereitungen im Herbst", das andere große Gedicht dieses Bandes, hat eine Reise in die DDR zum Gegenstand, die, schon länger geplant, durch tatsächlichen Zufall genau am Tag nach der Öffnung der deutsch-deutschen Grenze am 9. November 1989 stattfand - eine hochgradig erinnerungsbeladene Situation, denn Becker hatte Ostdeutschland nach der Flucht aus Thüringen 1947 nie bereist. Dabei nimmt das Ereignis der tatsächlichen Reise nur einen kleinen Raum des Gedichtes ein; *vorbereitend* in dramaturgischer wie auch inhaltlicher Hinsicht wird der Herbst 1989 geschildert - eine ganz unspektakuläre Wiedergabe subjektiver Wahrnehmungen und Assoziationen aus westdeutscher Perspektive.⁴⁵ Im krassen Gegensatz zu den zeitgenössischen Äußerungen der politischen Klasse, in denen sich 'historische Daten' so bruchlos aneinanderreihen, daß einem ganz schwindlig werden konnte, finden wir hier "keine Parade der großen Ereignisse, funkelnden Gedanken und inständigen Gefühle, sondern Bilder aus dem Alltag des Bewußtseins, wo das Säkulare zusammenlebt mit den Dingen, die der Rede nicht wert scheinen. Eine sehr rheinische Chronik des Herbstes 1989, schön nüchtern [...]" (Sibylle Cramer).⁴⁶ - "Ausschnitte", der mittlere Teil des Buches, versammelt Fragmente.⁴⁷

Die Gedichte in *Foxtrott im Erfurter Stadion*, dem 1993 erschienenen Gedichtband, schildern zum Teil Reisen in die "Kindheitslandschaft": Erfurt, auch Rügen. Auf die nun politisch wiedervereinigte Landschaft reagiert Becker nicht triumphierend,

45 Vgl. zu dieser Thematik auch die Prosaschilderung der Reise in die DDR in J.B.: "Für einen Brief an meinen Sohn" (1995), siehe dazu den *Aktuellen Querschnitt*.

46 S. Cramer: "Deutscher Herbst, englisches Fenster".

47 Für "Ausschnitte" läßt sich eine ganz ähnliche Strukturbeschreibung geben wie für "Die Scheune" in *Odenthals Küste*: Man kann sie als Einzeltexte lesen oder als Teile, eben "Ausschnitte", eines größeren. Die Gedichte (die Teile eines Gedichts?), durch Auslassungspunkte eingeleitet und 'beendet', kreisen vor allem um Familiengeschichten, Freundschaften, Nachbarschaften etc. - immer fragmentiert, immer unabgeschlossen, und doch zentriert. Unter Anspielung auf des Autors Gewohnheit, sich gegenwärtiger oder historischer Realität durch Landkarten zu versichern (vgl. den Abschnitt "Landkartenzeichen" im Exkurs *Landschaft*), beginnt das erste Gedicht: "... jederzeit eine Familiengeschichte, und man / braucht dazu keinen Fahrplan, keinen / der ausrangierten Atlanten. Ein Glas kalte Milch, / was hat es gekostet, und das Fragen geht / weiter bis unter die Farbreiste / auf einer Reihe von Brettern. [...]" (S. 37; Hervorhebung J.L.)

sondern erstaunt: "[...] daß du umhergehen kannst / in der *wiedergefundenen* Landschaft ... [...]"⁴⁸ Die Hervorhebung des Adjektivs "wiedergefunden" nimmt deutlichen Bezug auf den Buchtitel von 1988, wo - in einem unpolitisch utopischen Sinne - von *Wiedervereinigung* die Rede gewesen war. Es sind dies tatsächliche Reisen mit gewissen Orientierungsschwierigkeiten ("[...] eine Straße, die / so oft den Namen gewechselt hat wie jedes System / seine Zigarettenmarken und Medaillen [...]"⁴⁹), wie auch Reisen in die Erinnerung an Kindheitserlebnisse. Der titelgebende "Foxtrott" etwa wurde von Ilse Werner gepfiffen, und die Schüler drehten schlittschuhlaufend ihre Runden auf dem Eis der *"Mittel-deutschen Kampfbahn"*⁵⁰:

[...]
 Foxtrott im Erfurter Stadion, bis die Kondensstreifen zogen
 hoch in die blaue Luft. *Komm zurück*; die Lautsprecher
 zogen die Sehnsucht der Mädchen in eine Leere, die
 der Urlauberzug auf dem Bahnsteig zurückließ; vielleicht,
ich warte auf dich, sah man sich wieder sonntags [...]⁵¹

Dies ist zunächst 'nur' eine Erinnerungsszene. Durch die ironische Montage von Schlagertiteln und die Andeutung von Soldaten, die nach ihrem Urlaub wieder an die Front zurückgefahren sind, bekommt sie jedoch etwas Bitteres. Das schmalzige onomatopoetische "*Komm zurück*" aus Lautsprechern und die (aus heutiger Kenntnis, denn viele sind nicht zurückgekommen) naiv erscheinende Erwartung, sich "sonntags" wiederzusehen, erzeugen in ihrem Nebeneinander eine gespenstische Szenerie.

Implizite Thematik

Bei der Charakterisierung des *Inhalts* der vier Bände fiel oft das Stichwort "Erinnerung". Diese eher abstrakte Thematik kann als ein Subthema beschrieben werden, das den Büchern zugrundeliegt. Es geht in ihnen um die Organisation des Gedächtnisses - nicht in Form analytischer Abhandlung, sondern durch eine *Demonstration* von Gedächtnisvorgängen. Becker führt vor, wie Erinnerung 'pasziert': sprunghaft, assoziativ, ungeordnet. Und hier schließt sich die Verbindung zur *Form*: der fragmentarische Charakter dieser Gedichte - sei es in "Ausschnitten" oder nummerierten

48 *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 42.

49 *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 76 f.

50 *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 76.

51 *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 23.

Strophen, sei es im typographisch ungegliederten, scheinbar kontinuierlichen Text, der aber bei der Lektüre sich als aus vielen Bruchstücken montiert herausstellt - korrespondiert mit dieser Thematik.

Dabei ist "Erinnerung" als (wichtiges) pars pro toto eines Gesamtkomplexes zu verstehen. Die erinnerten Details werden eingebettet in ein durchaus gegenwartsbezogenes Gesamtbild aus aktuellen Wahrnehmungen, Anspielungen und Verknüpfungen. Als *das* Subthema kann man das Bewußtsein an sich bezeichnen, als die Summe gegenwärtiger und vergangener Eindrücke, Wahrnehmungen, Gefühle und Reflexionen, auch zu Tage kommender unbewußter Regungen (und all ihrer Verknüpfungen *etc. pp*). Dieses Bewußtseinsbild bleibt in Folge des Authentizitätsanspruches immer subjektiv, aber es könnte durch seine Bezüge zu Gegenwart und Geschichte eine gewisse Exemplarität für seine Zeit beanspruchen.

Analyse einer Passage aus *Das englische Fenster*

"Das englische Fenster", das Titelgedicht des 1990 erschienenen Bandes, steht offensichtlich im Zusammenhang mit Beckers Aufenthalt als *Writer-in-Residence* an der Universität von Warwick 1988. Es beginnt mit Auslassungszeichen in einem Zitat:

»... und was erzählst du«

von Compton Hall, wenn
Möwen kreisen über Rasenflächen, die in der Frühe
frostweiß sind? Der Riß beginnt nicht Ende dieses
Januars; es waren schon Kinderaugen, die Ausschau hielten
nach Kreidefelsen

»The Warwick Poem, and
how it begins ...«

(such mir das Photo heraus, das
mit den Sandsäcken [...]); etwas aus Tagträumen
wird wiederholbar, die unter glänzenden Fittichen
aufgebläht sind, auch wenn es
der Schatten von Tragflächen war. So oder so,
ich bin unterwegs; [...]⁵²

"»... und was erzählst du«"? - Im Hintergrund der einleitenden Frage mag stehen, daß es eine gewisse Tradition deutscher Gäste an der Universität Warwick gibt, ihren Aufenthalt literarisch zu verarbeiten.⁵³ "»The Warwick Poem«" nennt Becker sein Gedicht

52 *Das englische Fenster*, S. 7.

53 Vgl. die Anthologie von K. Bullivant (Hg.): *Englische Lektionen*.

stilgerecht englisch.⁵⁴ Der Titel weckt Assoziationen an die "Warwick lesson" Helmut Heißenbüttels, der zwei Jahre vorher am Ort gewesen war. Heißenbüttels im *Textbuch 11* erschienene "Lesson" war Becker bekannt; er zitiert später daraus.⁵⁵ Der Beginn des Gedichts zeigt das typische Ausgehen von sinnlicher Wahrnehmung (Vögel über Landschaft) wie auch den assoziativen Sprung zu anderen Themen. Offensichtlich vom "frostweißen" Rasen angeregt, erinnert sich das lyrische Ich seiner Anreise, auf der es wohl nach den Kreidefelsen der südenglischen Küste Ausschau gehalten hat. Doch es "waren schon Kinderaugen, die Ausschau hielten [...]": diejenigen der Ostseeinsel Rügen sind es wohl, an die das Ich hier tatsächlich denkt.⁵⁶ Diese Doppeldeutigkeit bzw. Mehrstufigkeit der Assoziation ist typisch - und hier am Anfang des Gedichts läßt sie sich geradezu programmatisch lesen: die Distanz zwischen einer aktuellen Wahrnehmung und einer Erinnerung ist nicht groß.

Es soll eine längere Passage aus dem Gedicht interpretiert werden. Die 'Ausgangssituation' der zu untersuchenden Stelle exakt zu umschreiben, ist ob der Dichte des Textes schwierig; das Gedicht thematisiert auf seinen ersten Seiten⁵⁷ u.a. die Lyrik Günter Eichs (die Becker offensichtlich im Seminar mit Studenten bespricht), Korrespondenzen mit Zuhause und "Anderswo", Erinnerungen an die Bergische Landschaft (darunter "die halbwegs vertraute / Geschichte unserer Scheune"). Es berichtet von Anglern am Fluß Avon und spielt mit der Nicht-Nennung des Namens "Shakespeare"; die Shakespeare-Stadt Stratford on Avon liegt in

54 In einem Teil-Vorabdruck war das Gedicht tatsächlich so betitelt. Vgl. J.B.: "Das englische Fenster/'The Warwick Poem' (Auszug)", in: K. Bullivant (Hg.): *Englische Lektionen*, S. 232-240.

55 H. Heißenbüttel: "Warwick lesson", in: *Textbuch 11 in gereinigter Sprache* (1987), S. 31-35. - Vgl. dort S. 34: "Blau der januarkahlen Wälder Kurzschrift der englischen Eichen" und S. 35: "Eiche efeuumschlungen", zusammengezogen im direkten und indirekten Zitat Beckers im *Englischen Fenster*, S. 18: "»Blau / der januarkalten Wälder Kurzschrift der englischen Eichen«, / die von Jahrzehnten Efeu umschlungen sind [...]".

56 Vgl. zur Rügen-Reise das "Berliner Programm-Gedicht; 1971", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, hier S. 18, dies kommentierend den Aufsatz Beckers *Das Gedicht als Tagebuch*, (1976), S. 37. Vgl. auch "Kurz die Themsemündung", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, hier S. 66.

57 Die folgenden Zitate ohne Einzelnachweis aus *Das englische Fenster*, S. 7-12.

Warwickshire. Kursiv und in Anführungszeichen zitiert Becker etwas, was sich liest wie Literaturgeschichte aus der Fremdenverkehrsbrochure: "*Er verließ seine Frau; infolge seiner Leidenschaft fürs Theater ging er nach London [...]*".⁵⁸ Genannt wird der Name Shakespeares nach der hintersinnigen Frage "Aber geht es / um einen Ort -?" in der Erwähnung der berühmten Pariser(!) Buchhandlung "Shakespeare and Company". - Nach vielen solchen Details setzt die nun genauer zu untersuchende Passage ein mit einer atypisch ruhigen, fast epischen Erzählsituation. Das Vorhergehende wird durch einen Gedankenstrich abgebrochen.

[...] -

Der Nachtzug läuft im Bahnhof der kleinen Küstenstadt ein. Im Winter, die wenigen Hotels sind geschlossen; die wenigen Reisenden sind hier zu Hause. Einer, der zuletzt ausgestiegen ist, ist es nicht; er sucht eine Bleibe für die Nacht. Es gibt keine Bleibe; so setzt sich der Reisende, gegenüber der Kirche, auf eine Bank. Die Nacht ist mild; daß er einschläft, ist so ein Routine - Vorschlag der Dramaturgie. Ich tippe die Wörterzahl ein und liefere ins Drama-Department diesen weiterzuspinnenden Plot. *Was will geschehen ...* der Reisende schläft noch immer, obschon ein Blizzard sich nähert (»Radio Twooo -«), und eine Gruppe von Nachtschwärmern plötzlich die Bank umstellt hat

(es ist, lieber Vater, eine von diesen Bänken, die dein Enkel, vielleicht nach einer zufälligen Lektüre, übers Wochenende geordert hat)

(... im Garten ... hm ... werden wir haben diese englischen Möbel ... hm ... wie du schriebst, stünden sie allerorten herum ... hm ... in den Cotswolds, auch an den Ufern des Flusses, wo der Verfasser von ... hm ... sag doch, der wegen, so schriebst du ... nun sag doch, nein, nicht für immer ...? ... verlassen hat ...);

dann flattert ein schwerer Nachtvogel ab, landet im Ausschnitt des Fensters und weiß nicht mehr weiter

- NEVERMORE

(wie folgenlos blieb eine Poetik, an die zwischen *Nullpunkt* und *Kahlschlag*

Albrecht Fabri

58 Vgl. stilistisch und inhaltlich etwa John Sykes: *Nord- und Mittelengland* ("Richtig reisen"), S. 51: "Um 1568 nutzte der ehrgeizige junge Mann [sc. Shakespeare] die Gelegenheit [...] und schloß sich einer in Stratford gastierenden Theatertruppe an".

erinnerte. »Dachten Sie,
 etwa, daß englische Germanisten ...«; nein,
 ich dachte an Brandgeruch, der aufging in einem Geruch nach
 Baracke, Brotbeutel, Tabak, der die Grammatik
 damals durchzog ... nicht einmal mit Trümmerfeldern,
 Kreideinschriften, verbotenen Photos und Ansätzen
 einer abstrakten Antwort kam sie zurecht)

- die Nacht

geht noch weiter, die Verlängerung
 eines dunklen Augenblicks, den du im Kino, ehe
 der *Hauptfilm* beginnt, wiedersehst: ein Reisender
 geht durch Schnee, durch die Nacht, setzt sich
 auf eine Bank; [...] ⁵⁹

Etwa ein Dutzend Themenbereiche auf 49 (von fast 900!) Zeilen.
 Solche Dichte mag zunächst eine kommentierende Lektüre rechtfertigen.

Die untypische "Erzählung" von neun Zeilen am Anfang erweist sich als epischer Entwurf für einen Kurs in Creative Writing. Nach dem Abbrechen dieser 'fiktionalen' Episode durch einen metasprachlichen Kommentar ("Ich tippe die Wörterzahl ein") fragt sich das lyrische Ich, was die englischen Studenten wohl aus diesem Beginn machen werden ("*Was will geschehen*" als verballhornende Transkription von 'What will happen'), spinnt die Geschichte aber auch gleich selbst weiter. Einen Blizzard imaginiert es (samt lautmalerisch notierter Ansage im "Radio Twooo -"), auch Nachtschwärmer, die die Bank des Reisenden umstellen - doch das Stichwort "Bank" verleitet zu einer Abschweifung, sauber durch Einklammerung markiert, in der der "liebe Vater" in direkter Ansprache über das Wesen dieser Bänke genauer informiert wird: ein Briefausschnitt im Gedicht. Nebenbei erfährt man noch etwas über die Enkelgeneration: Sie "ordert" Bänke nach "zufälligen Lektüren" übers "Wochenende". [*Manufactum: Es gibt sie noch, die guten Dinge. Gott sei Dank.*] An diese eingeklammerten vier Zeilen schließt sich sogleich eine weitere Klammer an. Eine stockende Rede, deren Zögern gleich doppelt markiert wird durch Auslassungspunkte, die Schweigen bedeuten, und gefüllte Pausen: "hm". Es wird mit der Übertragung englischer Wortstellung auf den deutschen Satz gespielt, wenn das Verb nicht postponiert wird: "werden wir haben diese Möbel". Wie in der vorhergehenden eingeklammerten Passage wird jemand direkt angesprochen, hier aber nicht benannt. Wohl aber wird ein "du" zitiert: "der Verfasser von ... [...], der wegen, *so schriebst du*, nun sag doch, nein,

59 *Das englische Fenster*, S. 12-14.

nicht für immer ...? ... verlassen hat..." Wer schrieb so? "nun sag doch": der Verfasser des *Warwick Poem*, vier Seiten zuvor; und der meinte den Verfasser von ..., nun, *Sommernachtsträumen* und manchen *Lärms um nichts* in gewissen Königshäusern. Nein, jener verließ Stratford nicht für immer; er kehrte in den mittelenglischen Ort zurück, nachdem er wegen des *Theaters* früh seine Familie verlassen hatte, und starb auch dort. Klammer zu. Semikolon. Neue Zeile.

Denn "dann / flattert ein schwerer Nachtvogel ab, landet / im Ausschnitt des Fensters und weiß nicht mehr / weiter": wir scheinen uns wieder im Arbeitszimmer des Autors zu befinden, der von der sog. Realität eingeholt wird: beendet die Phantasie über das Schicksal des Reisenden, beendet auch die beiden Zwischenbemerkungen in Klammern. Im "Ausschnitt des Fensters" als einer Schnittstelle zwischen Innen und Außen präsentiert sich (will es der Zufall oder ist es ein "Routine- / vorschlag der Dramaturgie"?) ein "Nachtvogel" mit dem unverkennbaren Zitat eines prominenten Gedichts: "- NEVERMORE", dem Schlüsselwort aus Edgar Allan Poes "The Raven". Daß der Rabe Poes hier so bruchlos sich einfügt, ist kein Zufall; schließlich sitzen beide Protagonisten spät nachts am Schreibtisch.⁶⁰

Für den Autor 1988 in Warwick ist dies gleich der Anlaß, weiter über Poe zu reflektieren, eine Klammer zu öffnen und anzudeuten, daß "eine Poetik", über die ein "Albrecht Fabri" "zwischen *Nullpunkt* und *Kahlschlag*" erinnert habe, "folgenlos" geblieben sei. "Nullpunkt" und "Kahlschlag" sind eingeführte Termini der neueren deutschen Literaturgeschichte, deren Erwähnung hier kaum verblüfft, befindet sich der Autor doch als Gast im germanistischen Seminar. Als der "Nullpunkt" der deutschen Literatur werden die allerersten Versuche einer neuen literarisch-politischen Orientierung bei Kriegsende bezeichnet. Den Begriff "Kahlschlag" prägte Wolfgang Weyrauch vier Jahre nach Kriegsende für einen bestimmten, schnörkellosen Stil.⁶¹ 'Dazwischen', nämlich 1946 bzw. '48, erinnerte der Essayist Fabri an

60 "Einst, um eine Mitternacht graulich, da ich trübe sann und traulich / müde über manchem altem Folio lang vergess'ner Lehr' - / da der Schlaf schon kam gekrochen [...]" (E.A. Poe: "The Raven/Der Rabe", S. 135.)

61 Vgl. W. Weyrauch: "Nachwort", in: ders (Hg.) *Tausend Gramm* (1949), dazu: V.C. Wehdeking: *Der Nullpunkt*.

die Poetik Edgar Allan Poes.⁶² Diese Erwähnung scheint nun gleichermaßen 'zufällig' zu sein wie das Auftauchen des Raben: "Ich will zeigen," zitiert Fabri Poe, "daß nichts in diesem Gedicht sich dem Zufall oder der Eingebung verdankt", "daß es vielmehr, Vers für Vers, mit derselben Genauigkeit und Logik aufgebaut ist wie die einzelnen Glieder eines mathematischen Beweises."⁶³ Dies nun wörtlich auf das Gedicht Beckers übertragen zu wollen, wäre nicht angemessen. Worum es Fabri geht, ist, daß Gedichte *gemacht* werden:

Der Haupteinwand ist der: alle guten Gedichte, von denen man wisse, seien offensichtlich *nicht* gemacht. Einem Gedicht nämlich, das gemacht sei, sehe man das immer an. Es sei eben ... *gemacht*: die Doppelbedeutung dieses Wortes drücke das sehr tiefsinnig aus ... Worauf ich erwidere, daß ein in diesem Verstande gemachtes Gedicht allerdings kein Gedicht *ist*. Es gehört zum Wesen des Gedichtes, nicht gemacht zu erscheinen [...]. Ein Gedicht erscheint nicht darum gemacht, weil es *gemacht*, sondern weil es *schlecht* gemacht ist; es erscheint nicht darum gemacht, weil sein Autor *zuviel*, sondern weil er *zuwenig* Mühe darauf verwendet.⁶⁴

Dies hat einiges mit dem Gedicht Beckers zu tun: es *erscheint* nicht gemacht, sondern wie eine unwillkürliche Gedankenfolge - tatsächlich jedoch ist es (und das zeigt sich auch an einer solchen Stelle) ein Artefakt, dessen Elemente ganz präzise so gesetzt sind, wie sie dann 'hingeworfen' erscheinen.⁶⁵

Der Erinnerung des lyrischen Ichs an Fabri folgt eine unvollständige Interjektion, wohl aus der Diskussion im Seminar:

"Dachten Sie, / etwa, daß englische Germanisten ..." Ja, was? Man darf imaginieren: ihren Poe nicht gelesen haben? Fabri nicht kennen? Was auch immer: das lyrische Ich dachte an etwas anderes, nämlich an "Brandgeruch, der aufging in einem Geruch nach / Baracke, Brotbeutel, Tabak, der die Grammatik / damals durchzog" - wobei "Brandgeruch" eine persönliche Erinnerung wie auch eine

62 A. Fabri: "Notiz über Edgar Allan Poe" (1946) und "Nachtrag" (1947), in: A.F.: *Der schmutzige Daumen. Essays* (1948).

63 A. Fabri: "Notiz über Edgar Allan Poe", S. 37; vgl. E.A. Poe: "Die Methode der Komposition", S. 533 f.

64 A. Fabri: "Notiz über Edgar Allan Poe", S. 38 f.

65 Die von Fabri referierten Vorstellungen Poes einer quasi mathematischen Komposition von Dichtung zitiert Becker 1993 in einem "Gedicht mit Wörtern [...] von Albrecht Fabri"(!): "Bis die Dämmerung kommt, krächzt / draußen im Geäst der Rabe, eine schwarze Komposition, / die man entwerfen und nachvollziehen kann / wie Schritte einer Rechenaufgabe." (*Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 70.)

allgemeine Metapher für das materiell wie ideologisch zerstörte Land sein könnte. Der danach beschriebene "Geruch" der Grammatik jedoch bezieht sich ganz deutlich auf die Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit, konkret auf das Gedicht "Inventur" Günter Eichs ("Dies ist meine Mütze, / dies ist mein Mantel, / hier mein Rasierzeug [...]"⁶⁶). Diese reduzierte Grammatik eines radikalen Neuanfangs, die - so der zutreffende Vorbehalt des lyrischen Ichs - mit "Ansätzen einer abstrakten Antwort" ihre Schwierigkeiten hatte, ist von ganz anderer Art als jene hochartifizielle Poetik der Linie Poe-Baudelaire-Mallarmé-Valéry, die Fabri in seinem Essay beschwört. Doch erneut 'Klammer zu', Ende der literarhistorisch-poetologischen Reflexion, denn "- die Nacht / geht noch weiter [...]", eine weitere Episode wie zu Beginn des zitierten Ausschnittes wird angedeutet. Wieder ein Reisender in einer Winternacht - wohl nicht derselbe, denn oben war die Nacht mild, hier geht er durch Schnee. In einer verschlungenen Formulierung wird die mit dieser Szene "weitergehende" Nacht bezeichnet als "die Verlängerung / eines dunklen Augenblicks, den du im Kino, ehe / der *Hauptfilm* beginnt, wieder siehst". Dies kann nun in verschiedener Weise gedeutet werden: Die "Verlängerung" eines Augenblicks aus dem Kino-Vorprogramm (den *Hauptfilm* einmal 'realistisch' genommen) könnte das gedankliche Weiterarbeiten an einem irgendwo aufgeschnappten Stoff sein. Versteht man den (im Text kursivierten, also vielleicht 'uneigentlichen') "*Hauptfilm*" nicht als Film, sondern etwa als Traum, und entsprechend den "dunklen Augenblick" (im *déjà-vu*) als eine Phantasie oder einen Tagtraum, hätten wir's mit dem Bewußtsein als "Kino" zu tun, dessen Hauptprogramm vom Unterbewußten gesteuert würde. - Untertrieben erscheint die Bemerkung Herbert Wiesners über *Das englische Fenster*: "Wahrscheinlich wird kaum einer alle Zitate und Anspielungen gänzlich verstehen."⁶⁷

66 G. Eich, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Bd. 1, S. 35 f. - Eichs Gedicht diente Weyrauch, nebenbei bemerkt, als das Exempel der "Kahlschlagsliteratur": "[...] die Kahlschlägler fangen in Sprache, Substanz und Konzeption, von vorn an. Es sei erlaubt, das was ich meine, durch ein Gedicht zu exemplifizieren, durch die außerordentlichen Verse Günter Eichs, die er "Inventur" überschrieben hat [...]" ; W.W., "Nachwort", S. 214.

67 M. Braun/H. Wiesner: "Erinnerung an die Zukunft. Briefe über *Das englische Fenster* von Jürgen Becker", S. 77.

Was diese kommentierende Lektüre zeigen kann, ist eine spezifische Irritationspotenz dieser Gedichte Beckers. Zunächst fällt der schnelle Wechsel zwischen verschiedenen Themen und die recht freie Assoziation zwischen ihnen auf. Diese Vielschichtigkeit wird unterstützt (markiert) durch den Zeilenumbruch (hängende Zeilen, z.T. Herausstellung einzelner Wörter ["/ - NEVERMORE /"]) und durch Interpunktion. Fremde oder uneigentliche Rede wird durch Anführungszeichen (oder Kursivierung) gekennzeichnet, Gedankensprünge durch Gedankenstriche, Einschübe durch Klammern. Eine extreme Form ist es, wenn, wie im obigen Fall einmal, zwei eingeklammerte Passagen direkt aneinanderstoßen.

Die Sprache ist einfach und gegenständlich; sie enthält nichts Dunkles, das unmittelbar nach einer metaphorischen Lesart verlangte. Verständnisschwierigkeiten ergeben sich nicht auf der lexikalischen oder syntaktischen Ebene, eher durch die Knappheit mancher Sinneinheiten und ihre rasche Folge.

Trotz der manifesten Dissoziation ist es erkennbar *eine* Stimme, die da spricht. Daraus entsteht ein irritierender Gesamteindruck: Einerseits besteht das Gedicht offenkundig aus sehr vielen kleinen aneinandergereihten Partikeln. Andererseits gibt es einen Zusammenhang. Der assoziative Übergang zwischen den Partikeln ist oft deutlich, gelegentlich aber auch nicht. Die Partikel können gewissermaßen autonom sein, stehen aber trotzdem im Gesamtzusammenhang des Textes. Dieser Zusammenhang ist einerseits der 'Rahmen' des Textes (hier: der Aufenthalt an einer englischen Universität). Andererseits ist der Rahmen gar kein "größerer Zusammenhang", sondern die Gesamtheit seiner Teile: sie geben sich gegenseitig Halt, erläutern einander (wie etwa die Passagen der Nicht-Nennung des Namens Shakespeare). Dabei spielt es im einzelnen keine Rolle, ob die Lektüre mit einem propositionalen "Verständnis" einhergeht (d.h. 'dechiffrierend' ist) oder nicht, denn ein poetisches 'Verständnis' des Textes kann auch auf einer nicht-literalen Ebene stattfinden. - Kurz gesagt: diese Texte zeichnen sich aus durch eine Gleichzeitigkeit von kontinuierlichem Parlando im ganzen und diskontinuierlicher Präsentation von Bewußtseinsfragmenten im einzelnen.

Immanente Poetik: "Satzwerk, Fachwerk, Netzwerk"

Wenn die poetologischen Aussagen Beckers in den Siebzigern seltener waren als in den sechziger Jahren, so versiegen sie in den Achtzigern ganz: Explizit hat sich Becker zur Poetik dieser Gedichte nicht geäußert.⁶⁸ Aufschlußreich ist seine Antwort auf eine Umfrage des "Literaturmagazins", in der zahlreiche Autoren Ende 1986 gebeten wurden, zu erklären, "warum Sie schreiben wie Sie schreiben". Dabei wurde insbesondere gefragt, wie sich "die gegenwärtige Häufung von Katastrophen" auf das Schreiben auswirke (Tschernobyl war im Frühjahr havariert), welche Rolle der gegenwärtige "Verlust der Utopie" spiele, ob die "allenthalben feststellbare Tendenz zur Unterhaltung" eine Gefährdung der jeweiligen literarischen Arbeit darstelle; schließlich, ob sich der Befragte "noch einer republikanischen Tradition verpflichtet" sehe.⁶⁹ - Beckers Antwort besteht vor allem aus einem Kommentar:

Über Ihre Fragen habe ich nachgedacht, mit dem Ergebnis, daß ich nicht darauf antworten kann, jedenfalls nicht direkt und programmatisch, allenfalls durch die Praxis des Schreibens selber. Zur Zeit sitze ich an einem neuen, sehr langen Gedicht, dessen Motive, Impulse und Hintergründe ich außerhalb seines Entstehens nicht ermitteln mag - die beiliegenden Zeilen daraus zeigen Ihnen eine Spur, die aktuelle Erfahrungen hinterlassen haben.

... und deren Tage gezählt sind. Der Sommer geht, seltsam zu sagen, auf natürliche Weise zuende; in jedem Fall spüren die Schwalben das richtig, auch wenn kein Lebewesen imstande war, die furchtbare Luft dieses Sommers zu riechen, zu schmecken, zu sehen. [...] Strahlend verging der Nachmittag, als wir Löwenzahn pflückten [...] ...⁷⁰

Die Zeitgenossenschaft mit Tschernobyl ist deutlich in diesem "Sommer 86" datierten Textauschnitt. Das "neue, sehr lange Gedicht" ist dasjenige von *der wiedervereinigten Landschaft* (1988), in dem sich die angeführte Passage wiederfindet.⁷¹ Bemerkenswert ist, daß der von Becker als *Zeilen* aus einem *Gedicht* apostro-

68 Eine Ausnahme ist seine ablehnende Reaktion auf den Vorschlag Brigitte Oleschinskis 1994, seine Gedichte als Produkte einer 'digitalen Ästhetik' zu verstehen. Er fühle sich eher dem "inzwischen wohl antiquierte[n] Prinzip Collage" verpflichtet. (J.B./B. Oleschinski, "Korrespondenzen an den Rändern des Sprechens", vgl. den *Aktuellen Querschnitt*.)

69 Vgl. den Musterbrief an "Herrn Georg Forster, Postfach 1793, 6500 Mainz 1" in: *Literaturmagazin* 19 (1987).

70 *Literaturmagazin* 19 (1987), S. 20.

71 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 16 f.

phierte Text hier als Fließtext im Blocksatz erscheint, was kaum eine Eigenmächtigkeit der Zeitschrift sein dürfte. Interessant ist jedoch vor allem Beckers Weigerung (seine vorgegebene Unfähigkeit), sich "direkt und programmatisch" zu äußern, verbunden mit der Bemerkung, daß sich die "Impulse" etc. des Schreibens durchaus in der "Praxis des Schreibens" artikulieren könnten. Und das tun sie deutlich: durch die Gedichte ziehen sich verschiedene Begriffe oder Denkbilder, die sich als immanente Poetik der oben konstatierten irritierenden Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität lesen lassen. Die folgenden verstreuten (!) Zitate stammen sämtlich aus dem *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*.⁷²

Die Frage des lyrischen Ichs, ob seine Gedanken "ein geregeltes Spiel, / ein System?" seien, wird nicht beantwortet. "Ich weiß nur, daß die ganze Erzählung / aus einem Muster von Sprüngen besteht". "Schwierig / ist nicht der Anfang, sondern die Fortsetzung der Suche / nach abgerissenen Fäden", da sich das Schreiben unweigerlich verzweigt: "Jede Zeile verbirgt / einen anderen Text, der in den Schichten unter / den Wörtern zu suchen ist." "Ein Satz / ist zu kurz, wenn sein Verfasser versäumt hat, hinter / all diesen Türen nach den Stimmen zu sehen, die / noch anwesend sind". Zwar seien unter diesen 'Stimmen' "nicht alle wichtig, [...] aber es kommt darauf / an, im Durcheinander den Hintergrund zu erkennen". Nicht nur die 'Stimmen' sind selbständig, auch die beschreibende Sprache bekommt quasi eine Eigendynamik: "Die nächste Zeile treibt weiter das Sprechen"; "der Satz hat / seine eigene Dauer, und er hat eine Möglichkeit, indem / er seine Vermehrung betreibt". Das "Satzwerk" (auch "Fachwerk" und "Netzwerk") soll "die Gleichzeitigkeit / des Geschehens auf ein *einziges* Sprachfeld" verteilen - das bekannte Problem der Simultaneität.⁷³ Womit das lyrische Ich zu tun hat,

72 Vgl. im folgenden *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, in der Reihenfolge der Zitate: S. 11, 22, 25, 33, 55, 55 f., 34, 35, 51, 68, 56, 51, 39 f., 56, 50 f., 48, 77 f., 85.

73 Vgl. die Analyse des 6. Abschnittes von *Felder* (1964) im Kapitel *Experimentelle Prosa*. Die dortige Bemühung, verschiedene gleichzeitige Vorgänge parallel zu schildern, ist genau das: der Versuch, "die Gleichzeitigkeit des Geschehens auf ein *einziges* Sprachfeld" zu bringen. Man könnte die dortige Aneinanderreihung und Verschachtelung von Satzfragmenten mit

ist das "Netz / einer Gegenwart, die umgeben von Ungenauigkeit ist, / den Rändern des Früher und Jetzt; sie verschieben sich / täglich". In diesem "täglich entstehenden Netzwerk / der Assoziationen" ist "nichts, kein Gegenstand, kein Gedanke [...] frei", denn durch die Assoziationen sind sie miteinander verknüpft, ergeben sich vielleicht zufällig, aber nicht ohne Grund. Ziel dieser Poesie scheint zu sein die Präsentation eines "weitgestaffelten Raum[es], / in dem es möglich ist, die Einbildungen auszudehnen, / die Sprünge des Assoziierens mühelos zu vollziehen"; es kommt ihr darauf an, "die Momente der Überraschung, das für die Plötzlichkeit / zuständige Gespür fortwährend neu zu entdecken und / zu entwickeln wie ein unerprobtes Verfahren, das ab jetzt / die bekannten Zusammenhänge sondiert". Was sich ergibt, "ist / nur ein Knäuel, das sich aus Linien / so vieler Bedeutungen, Herkünfte, Schicksalsverläufe / gewickelt hat". Dabei kommt dem Akt des Schreibens als Fixierung des Erinnerungs- und Assoziationsprozesses nicht nur eine dokumentierende, sondern eine konstitutive Rolle zu: "das Schreiben / (und wenn es gelingt, auch das Lesen) dehnt den Augenblick / aus und bleibt unterwegs zu diesem Horizont / aus Herkunft, Zeit, Gesichtern und Dingen, der nie / zu erreichen ist, aber doch in dein Leben tritt mit / einer Folge von Wörtern. Mitunter entsteht / eine überraschende Nähe [...]". -

"Ein geregelttes Spiel, / ein System?" Keine Frage. Was sich hier in geometrischen (*Linie, Netz, Knäuel*) oder topographischen Begriffen (*Horizont, Raum*) artikuliert, ist eine Ästhetik der Gleichzeitigkeit von Wahrnehmungen und Erinnerungen verschiedenster Provenienz. Weniger durch externe Themen wird dieses Konglomerat innerer und äußerer 'Sensationen' zusammengehalten als durch die Person des Wahrnehmenden, die Klammer der subjektiven Authentizität. Dieserart nähern sich solche Texte einem *stream of consciousness*. Deshalb werden die Sätze so lang und so ineinander verwoben: Erst in der schriftlichen Notation nämlich stellt sich "die Frage, wie viele Themen / passen in einen einzigen Satz"⁷⁴. Und deshalb auch bekommen die Sätze solche Eigendynamik (die

der hiesigen Bildlichkeit als ein "Satzwerk" im Sinne von 'Gefüge' bezeichnen usw.

74 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 57.

"Möglichkeit", ihre "Vermehrung" zu "betreiben"): die sich bewegende Sprache *ist* das Erinnern.⁷⁵

Intertextualität

Eigenzitate

Die Wiederaufnahme bestimmter Themen und Motive auch in diesen späteren Gedichten ist erwähnt worden. Darüber hinaus soll hier nur auf den gelegentlich ironischen Umgang Beckers mit solchen Selbstzitatzen hingewiesen werden. So nimmt er etwa zwei Jahrzehnte nach dem Band vom *Ende der Landschaftsmalerei* dessen Titelmotiv wieder auf:

[...] ... Jahrelang stand ein Kistchen parat mit ein paar Sachen zum Anzieh'n; dann wurde beantragt die Todeserklärung, und ehe die Motten drangehen: probier mal, die Sachen müßten dir passen. Das Ende der Landschaftsmalerei. Photos der Spuren von Erich Schuchardt; du erwähntest den Namen bereits. [...]⁷⁶

Das ist nicht nur das erneute Thematisieren des offensichtlich prägenden Erlebnisses vom Verschwinden des Onkels im Krieg. Durch die Bemerkung, der Name sei bereits erwähnt worden, ruft Becker verschiedene literarische Stellen wie auch photographische Bilder auf. Schuchardt wird in mindestens vier seiner Bücher, zum Teil mehrfach, genannt; er ist für die Titelgebung des Bandes vom *Ende der Landschaftsmalerei* indirekt konstitutiv.⁷⁷ Angesichts dieser relativen Prominenz erscheint die Wendung vom 'bereits-erwähnt- worden-Sein' etwas lapidar; es liegt nahe, sie als milde Selbstironie des Autors zu verstehen, der weiß, daß er sich wiederholt. - Krasser wird diese Ironie bei einer Formulierung in einem Gedicht, das den Begriff der Wiederholung bereits im Titel trägt:

[...] vorm Fenster flattert die Amsel auf, die nur gewartet hat, daß sie erwähnt wird. [...]⁷⁸

75 Vgl. weiterführend den folgenden Exkurs *Erinnerung*.

76 "Winter, helle Fenster", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 34-42, hier S. 40.

77 Der Nachweis der einzelnen "Schuchardt"-Stellen erfolgte im Exkurs *Landschaft*.

78 "Reisefilm; Wiederholungen", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 50-54, hier S. 50.

- denn diese Erwartung ist natürlich eine Projektion des Autors, der sich einer Redundanz bewußt wird. Tatsächlich zählt "die Amsel" keineswegs zu den vernachlässigten Motiven dieser Lyrik; schon an anderer Stelle hatte der genaue Beobachter Becker notieren können: "unterm Kirschbaum wartet das Amselmotiv".⁷⁹ So bekommt die Fortführung bestimmter Motive eine zusätzliche Bedeutungsebene: es wird nicht nur 'in der Sache' zitiert, sondern auch das Zitieren selbst zum Thema gemacht.⁸⁰

Zitate Anderer

Neben den angeführten Zitaten etwa aus Heißenbüttels "Warwick lesson", der Auseinandersetzung mit poetologischen Standpunkten Poes via Fabris Essay, neben Eichs Gedicht "Inventur" und dem unterstellten Reiseführer-Zitat in der untersuchten Passage aus dem *Englischen Fenster* finden sich zahlreiche weitere intertextuelle Verweise. Sie sind gelegentlich offen durch Nennung eines Autorennamens oder kursivierte Verwendung eines Buchtitels in Beckers poetischer Rede.⁸¹ Es gibt auch den Fall eines collagierenden Gedichts, das zum großen Teil aus fremder Rede besteht bzw. auf diese reagiert: eine Hommage an den "strengen Essayisten" (so Becker schon in *Umgebungen*) Albrecht Fabri.⁸² Ebenso "zitiert" Becker bildende Kunst und Landkarten.⁸³

79 *Odenthals Küste*, S. 107. Zum Amsel-Motiv vgl auch ebd. S. 12, 15, 18, 53, 55, 108, 125; *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 56, 58, 71; *Das englische Fenster*, S. 27; *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 16.

80 Vgl. hierzu auch Interpretation des Gedichts "Journal der Wiederholungen" im abschließenden *Aktuellen Querschnitt*.

81 Vgl. etwa die Erwähnung "Salingers" und "Seymours" im *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 57, mit J.D. Salingers Prosa *Hebt den Dachbalken hoch, Zimmerleute und Seymour wird vorgestellt* (1965). Oder den "knirschenden Morgen" im *englischen Fenster*, S. 17, mit V. Braun: *Langsamer knirschender Morgen*, Gedichte (1987).

82 "Gedicht mit Wörtern aus dem *Interview mit Sisyphos* von Albrecht Fabri", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 70 f. - Siehe dazu Fabris Essayband *Interview mit Sisyphos*, 1952. Eine erste Durchsicht ergab folgende Parallelstellen:

<i>Becker</i> (Zeile)	<i>Fabri</i> (Seite)
Sisyphos ist / verschwunden (2 f.)	Sisyphos verstummte. Als ich von meinen Notizen aufsaß, war er verschwunden (71)
Rehe und Palmen gibt es ja nicht (17)	Auch den Menschen, das Reh, die Palme gibt es ja nicht (35)

Interessant sind auch die nicht gekennzeichneten Zitate. Etwa das folgende:

[...] das Haus, dessen Fachwerk erzählt, was sie war: die *Identität der ländlichen Architektur*; nun streiten Rechtsanwälte um Baustoff mit *doppelten Komponenten*; damals wußte ein Esel Bescheid: er zog unten durchs Tal, und die Mönche schwiegen, bis er zu grasen begann auf einer Wiese, und die Mönche riefen: dies ist der Bauplatz - [...]⁸⁴

ganz gleich, / wer den Sommer mag und wer nicht
(19 f.)

Mallarmé liebt den Sommer nicht, das heißt [...] der Dichter Mallarmé liebte den Sommer nicht, der Professor Mallarmé ging im Sommer aufs Land (S. 46)

Eine Bibliothek, in der neben Wörterbüchern / Kochbücher stehen (23 f.)

Die Frage, ob Kochbücher Literatur seien (14); Die Unterhaltung ging über Wörterbücher (79)

Einladungen, Rückseiten
(28)

Sätze für die Rückseite einer Einladung zu einer Ausstellung (49)

(Die Passage über "Raben" und "Komposition" in den Zeilen 3 bis 5 dieses Gedichts ist ein indirektes Zitat nicht aus Fabris *Interview mit Sisyphos*, sondern aus dessen Poe-Essay in *Der Schmutzige Daumen* (1946/48), vgl. oben das Referat der Poe-Rezeption in *Das englische Fenster*.) - An jener Stelle allerdings, an der in diesem Gedicht explizit vom "Zitieren" die Rede ist, zitiert Becker nicht Fabri, sondern sich selbst. Vgl. hier Z. 26 f. ("auch wenn du zitierst und / die Nebelfront weiß wie chinesische Trauer ist") mit dem Gedicht *in memoriam Donald Barthelme*: "Man muß / durch eine Nebelfront, deren Weiß so weiß / wie chinesische Trauer ist" ("Ausschnitte", *Das englische Fenster*, S. 68). - Zur Wertschätzung Fabris durch Becker vgl. die Autorennote zu Fabri im *Schreibheft* 43 (1994), S. 228. Dort wird Becker (ohne Quellenangabe) zitiert: "[...] Anfang der 50er, da war er Talk of the town. Da gingen wir zu den Vernissagen der Galerie Der Spiegel, und viele gingen nur, um einen Schriftsteller zu hören, der nicht länger als drei Minuten von einem zitternden Maschinenblatt Sätze ablas, die niemand verstand, aber jedermann faszinierten. Dabei hatte er nie so ein regelrechtes Thema; er sprach über das Malen, so, wie er über das Schreiben schrieb, ohne nach Bedeutungen, Meinungen zu schielen." - Vgl. auch die Erwähnung Fabris schon in *Umgebungen* (1970), S. 122.

83 Etwa im *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 70 f.: "Und dies ist / der Lageplan der Gemäldemotive von Colville; da läuft, / zwischen Grand Pré und Horton Landing, über die Brücke ein Hund." Vgl. dazu Alex Colville: *Gemälde und Zeichnungen*, S. 248: "Lageplan der Gemäldemotive" und S. 223: "Hund und Brücke" (1976).

84 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 51.

Die Bezeichnung des Fachwerks als "Baustoff mit / *doppelten Komponenten*" ruft Befremden hervor: warum sagt man das so kompliziert und wieso sind Rechtsexperten damit befaßt? Mit der "*Identität der ländlichen Architektur*" haben solche Verhältnisse jedenfalls nichts zu tun. Dem juristischen Sachverstand setzt Becker einen "Esel" (sic!) entgegen, der "damals" Bescheid gewußt habe. Hier zitiert er die Sage von der Gründung des Klosters Altenberg, das, von einer gewissen Scheune in Odenthal aus betrachtet, "unten" im Tal liegt. Wir lesen bei Rektor Bendel, 1911:

Was die Sage von der Verlegung des Klosters erzählt.

Als Abt Berno die Verlegung des Klosters beschlossen hatte, konnte man sich über die neue Baustelle lange nicht einigen. Da schlug der Abt vor, einem Esel die Entscheidung zu überlassen. Mit dem Abzeichen des Klosters und dem Baugelde beladen, führte man ihn vor das alte Burgtor. Das Tier wandelte bedächtig ins Tal hinab, und die Mönche folgten ihm schweigend. Mehrmals hielt der Esel still und kam endlich an die Stelle, wo der Kaibach von der Spechtshard niederrinnt und wo sich damals ein frischer Wiesenstreifen hinzog[.] Dort machte der Esel halt und legte sich behaglich ins Gras. Sogleich riefen alle Mönche: "Das ist der Bauplatz. Gott will es!" Der Ort wurde sofort eingeweiht, und bald erhoben sich hier die Mauern des neuen Klosters.⁸⁵

Es ist offensichtlich, daß diese Sage die Vorlage für Beckers poetische Kolportage ist. (Trotz einer Unstimmigkeit: dort beginnt der Esel zu grasen, bei Bendel nicht.⁸⁶) - Becker nimmt das Esel-Motiv dreißig Seiten weiter im selben Band wieder auf:

[...] ... hinter den Hügeln
rollt das Gewitter, und die Ohren legt an der Esel

85 Bendel: *Der Landkreis Mülheim am Rhein* (1911) S. 313 f.

86 Zum Grasen des Esels vgl. auch Franz Leibing: *Sagen und Märchen des Bergischen Landes* (1868), S. 12: "Die Neugründung des Klosters zu Altenberg": "[...] So kam er endlich an die Stelle, wo der Kaibach von der Spechtshard herunterrieselt und damals mitten im Walde einen frischen Wiesenstreifen tränkte. Da machte er vor dem klaren Bergwasser Halt, beugte sich hernieder, trank und *begann dann am Uferrande zu grasen* [!]. Endlich richtete er sich hoch auf, machte einige Schritte und als die Mönche eben zu fürchten begannen, er möchte von dieser Stelle wieder hinweg schreiten, da streckte er sich ins Gras und ließ weithin sein wohllautendes: Ia, ia, ia! erschallen. Sogleich riefen alle Mönche: 'Das ist die Baustelle, Gott will es!'" - Leibing zitiert dies aus "Mont. II. 182", d.i.: Montanus: *Die Vorzeit der Länder Jülich, Cleve, Berg* [...] (1836). Montanus ('Der Bergische') hinwiederum ist das Pseudonym Vinzenz von Zuccalmaglios, auf dessen grundlegende Schrift über den *Peter- und Paultag 1796 zu Odenthal* aus dem Jahre 1842 in den oben bereits hingewiesen worden ist.

von Altenberg; er weiß nicht, sind die Mönche
im Recht oder die Leute, die noch erzählen, wie
rasch und heiß der Gedanke der Götter
herabsticht. [...] ⁸⁷

In Unkenntnis lokaler Kirchengeschichte bliebe diese Stelle vollständig dunkel. So allerdings erschließt sie sich uns in leuchtender Klarheit, und es drängt sich auf, sie vor dem Hintergrund der oben aufgezeigten Poe-Fabri-Rezeption als poetologische Auseinandersetzung mit der Wichtigkeit der Intuition in dichterischen Schaffensprozeß zu lesen - 'der Gedanke der Götter sticht herab'. (Eine solche Lesart implizierte allerdings zwingend, daß die Vorstellung einer *dualen* Identität von lyrischem Ich und empirischem Autorensujet zugunsten einer heiligen *Dreifalt* verabschiedet werden müßte. Die Konsequenzen eines poetologischen Modells, in dem der "Esel von Altenberg" mit dem empirischen Autor zwangsläufig in eins gesetzt werden würde, können hier nicht einmal angedeutet werden.)

Was ist der Sinn solcher Zitate? Das ist nicht unmittelbar klar. Wohl aber läßt sich etwas über ihre poetologische Bedeutung sagen. Ähnlich wie in den Diktat-Passagen der Lehrerin im Hörspiel *Eigentlich bin ich stumm* zitiert Becker hier sozusagen 'ohne Not'; diese Zitate können im normalen Lesevorgang nicht referentiell aufgelöst werden. Daß er trotzdem zitiert, soll hier (wie auch schon dort) als ein Hinweis für das Weitergelten der dezidiert antifiktionalen Haltung Beckers gewertet werden. Der Autor *finziert* selbst solche Passagen nicht, an Stelle einer Fiktion steht auch hier die Montage 'authentischer', d.h. referentialisierbarer Wirklichkeitspartikel aus dem Wahrnehmungshorizont des empirischen Autors. Daß diese Behauptung bei 'offenen' Zitaten zutrifft, liegt auf der Hand (etwa im Gedicht als Collage aus Essays Fabris), bedeutsamer für die Grundthese dieser Arbeit sind die verdeckten Zitate. Das Gelingen eines Nachweises *kompletter* Referentialisierbarkeit eines solchen Textes ist unwahrscheinlich (und wahrscheinlich unwahrscheinlich langweilig). Wohl aber kann man m.E. gestützt auf die obigen Beispiele mit guten Gründen für die *Plausibilität* einer solchen Annahme argumentieren; solange sich bei Stichproben die Referentialisierbarkeit selbst eher marginaler Details erweist, spricht vieles dafür, die anhaltende Geltung der 'authentischen' Grundhaltung anzunehmen.

87 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 87.

Vergleich dieser langen Gedichte mit anderen *Langen Gedichten*

Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft oder Das englische Fenster haben in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre wenig Verwandtes. Betrachtet man etwa die der Form nach ebenfalls als "lang" beschreibbaren Gedichte Peter Handkes oder Botho Strauß', so gehen Vergleiche bald ins Leere, obwohl sich zunächst auch neben dem schieren Umfang Ähnlichkeiten andeuten: ihr gemeinsames Thema ist nicht zuletzt Erinnerung. So scheint etwa Handkes lyrische Situation in der Exposition seines *Gedichts an die Dauer* (1986) zunächst ganz ähnlich derjenigen Beckers: "Schon lange will ich über die Dauer schreiben / keinen Aufsatz, keinen Szene, keine Geschichte - / die Dauer drängt zum Gedicht. / Will mich befragen mit einem Gedicht, / mich erinnern mit einem Gedicht [...]"⁸⁸, doch bleibt diese Ähnlichkeit oberflächlich. Handkes ganz unironische Hinwendung zu einer klassizistischen Ästhetik⁸⁹ führt zu einem 'hohen Ton' - viel höher, als Beckers Parlando reicht. Handke schreibt, so kann man polarisieren, bewußte Bewußtseinslyrik, *verhandelt* seine Themen, während Becker die Bewußtseinsvorgänge recht unpräntentiös *vorführt*.

Auch Botho Strauß' Gedicht *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war* (1985) hat nur auf den allerersten Blick Ähnlichkeit mit Beckers langen Gedichten. Dieses "weltweite und in vielen Zeiten schürfende Gedicht [...] produziert nicht nur ein Geschichtsgefühl, sondern ein Geschichtsvertrauen" (Martin Walser⁹⁰), was man den skeptischen Gedichten Beckers überhaupt nicht zuschreiben kann. - Überhaupt scheitert ein (natürlich oberflächlich bleibender) Vergleich der hier untersuchten Lyrik mit diesen anderen Gedichten der achtziger Jahre an der grundsätzlichen Unterschiedlichkeit der "Poetisierung der Welt" bei Handke oder Strauß einerseits und Becker andererseits. Dort geht sie einher mit einer massiven Tendenz zur Mythisierung, es "tritt ein raunender 'Autor' auf"⁹¹ - hier tritt dem Leser 'die Welt'

88 P. Handke: *Gedicht an die Dauer*, S. 9.

89 P. Handke: *Gedicht*, S. 12: "'Tage währts, Jahre dauerts': / Goethe, mein Held / und Meister des sachlichen Sagens, / du hast es wieder einmal getroffen [...]". Vgl. hierzu auch N. Gabriel: "Neoklassizismus oder Postmoderne? [...]".

90 M. Walser: "Nachbemerkung", in: Strauß, *Diese Erinnerung*, (1992), S. 80.

91 C. Neubaur: "Das neue Heilige und sein Subjekt. Romantische Tendenzen in der Literatur der Gegenwart", S. 110. Vgl. auch

zwar auch poetisch entgegen, doch geraunt wird nicht. Hier spricht *nur* ein Subjekt, das allerdings - paradoxerweise - gerade durch seine häufige Selbstproblematisierung und das Vorführen der Unmöglichkeit einer kongruenten Welt Darstellung recht glaubwürdig wird.

Das amerikanische 'long poem'

Ganz überraschende Parallelen gibt es jedoch zwischen diesen Gedichten Beckers und gewissen angloamerikanischen: das *long poem* hat dort eine lange Tradition. Schon Poe eröffnet 1850 seine Überlegungen (*an die uns via Becker Albrecht Fabri erinnerte*) mit der Frage nach der Länge des Gedichtes.⁹² Es seien nur Ezra Pounds *Cantos* (1919-1972) genannt, T.S. Eliots *The Waste Land* (1922), William Carlos Williams' *Paterson* (1946-1958) oder Charles Olsons *The Maximus Poems* (1953-1956).⁹³

So unterschiedlich diese Gedichte im einzelnen sind, verbindet sie doch das Bemühen, mit 'langem Atem' eine über die Augenblicksbeschreibung hinaus reichende neue poetische Weltsicht zu schaffen. Pounds *Cantos* sind ein lebenslang erweitertes Konglomerat von Gedichten, in dem der Autor vielfältig aus der Weltliteratur zitiert und verschiedene Stile 'probiert' - bis hin zur Verwendung asiatischer Schriftzeichen im lateinisch gesetzten Text. Ebenso Eliots *Waste Land* als der Versuch einer Momentaufnahme gegenwärtiger Kultur, die als Trümmerfeld (Wüste) der Vergangenheit begriffen werden müsse: ein Gedicht, das konstitutiv aus Zitaten besteht. Williams' *Paterson* ist ein sehr umfangreiches episches Gedicht in fünf Büchern, dessen Hauptfigur und Ort 'identisch' sind: ein Mann namens Paterson in der Stadt Paterson, New Jersey, USA. Es ist teilweise in Versen, teilweise in Prosa gefaßt; der Autor zitiert Dokumente zur Stadtgeschichte und kommentiert das Gedicht *im* Gedicht in petit gesetzten Passagen. Die Konfrontation Mensch - Ort (Subjekt - Topographie) in *Paterson* ist vergleichbar in den *Maximus Poems* Olsons: ein monumentaler Zyklus, in dem Olson vor dem Hintergrund der Stadt

B. Sorg: "Erinnerung an die Dauer. Zur Poetisierung der Welt bei B. Strauß und P. Handke".

92 Vgl. E.A. Poe: "Das poetische Prinzip", S. 673-703.

93 Ungenannt bleiben W. Whitman, W. Stevens u.v.a. - die folgende Exkursion in die amerikanische Literatur verfährt ein wenig nach dem Prinzip *Europa in zehn Tagen*. Bitte um Nachsicht.

Gloucester in Massachusetts ein vielschichtiges Modell des dortigen Lebens entwirft. Olson wurde in der nordamerikanischen Nachkriegsliteratur auch wichtig als Lehrer am avantgardistischen *Black Mountain College*, wo er indirekt prägend etwa für die *beat culture* der späten fünfziger Jahre wurde. Sehr einflußreich war sein Essay über den "Projektiven Vers" (1950).⁹⁴ Olson entwickelt dort eine Poetik der offenen Gedichtzeile: der 'projektive' Vers ordne die Wörter auf der Manuskript- oder Buchseite als einem "offenen Feld" so an, wie sie kommen - ein Verfahren, das die Brüche und Widersprüche der Wahrnehmung mit abbilden soll. In einer Formulierung des Schülers und Freundes Olsons, Robert Creeley:

This would seem to me to be a principal advantage of Pro[jective] Verse, OPEN FIELD, that: the *objects* which occur, at the moment of recognition (you had com-
position - how ab[ou]t that/ same damn thing) can [...] be treated exactly as they do occur [...], can keep their confusions."⁹⁵

Der Kern dieser 'projektiven' Poetik ist die permanente Mit-Darstellung des Schaffensprozesses,⁹⁶ die sich in der sehr eigenwilligen typographischen Gestaltung etwa der *Maximus Poems* artikuliert: "Olson offers an 'open' reading experience, to borrow a key term often associated with his work".⁹⁷

Hier bieten sich verschiedene Anknüpfungspunkte. Zum einen zeigen schon Schlagworte die Parallelität dieser *long poems* zur Lyrik Beckers: Betonung des Zitats, Verortung des Subjekts in seiner Topographie, Mit-Thematisierung des Wahrnehmungsprozesses. Zum zweiten ist interessant, daß sich ein direkter Einfluß von Olsons "Projective Verse" auf Walter Höllers "Thesen zum langen Gedicht" (1965) nachweisen läßt.⁹⁸ Drittens hat die Poetik Olsons

94 "Projective Verse", ergänzend dazu: "Letter to Elaine Feinstein" (1959), dt.: "Projektiver Vers" in W. Höllers *Theorie der modernen Lyrik I* (1965) und "Brief an Elaine Feinstein" in derselben Anthologie *Ein Gedicht und sein Autor* (1969).

95 Brief Creeleys an Olson vom 7. Juli 1950. In: C. Olson/R. Creeley: *The Complete Correspondence*, Vol. 2, S. 60.

96 Vgl. E. Bollobás: *Charles Olson*, S. 24.

97 J. Halden-Sullivan: *The Topology of Being. The Poetics of Charles Olson*, S. 2.

98 W. Höllers: "Thesen zum langen Gedicht" (1965). - Vgl. auch die eben angeführten Erscheinungsorte der deutschen Fassungen von Olsons Aufsätzen. Zum Zusammenhang siehe L. Jordan: *Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik im deutschen Sprachraum 1920-1970*, S. 66 u. 168-170.

Ähnlichkeit mit der "offenen Schreibweise" Beckers in den sechziger Jahren.⁹⁹ (Es wurde sogar ein *direkter* Einfluß Olsons auf Becker unterstellt, allerdings ohne einen eindeutigen Nachweis.¹⁰⁰) Aus der systematischen Nähe der in den Vereinigten Staaten in den 50er Jahren als *postmodernism* apostrophierte Strömung zu dem, was für Europa als *Zweite Moderne* beschrieben worden ist, lassen sich viertens wichtige Hinweise für eine fällige Verortung Beckers 'zwischen' Moderne und Postmoderne ableiten.¹⁰¹

Eine gewisse Vertrautheit Beckers mit jener amerikanischen Tradition kann schon für die siebziger Jahre nachgewiesen werden. Er ist mit der brieflichen Auskunft zitiert worden, zur Lyrik W.C. Williams' habe er einen "spontanen Zugang" gehabt, an anderer Stelle bezeichnet er *Paterson* als "Jahrhundertgedicht".¹⁰² So

99 H. Heißenbüttel stellt als eine Gemeinsamkeit schon 1966 heraus, daß Beckers *Felder* wie Pounds *Cantos*, Williams' *Paterson* oder Olsons *Maximus Poems* nicht denkbar wären ohne "Materialien der Selbstentblößung [...], strikt autobiographische Elemente" (H.H.: "Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblößer", S. 93).

100 Vgl. L. Jordan: *Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik*, S. 170: "Von den Olsonschen Kernbegriffen Silbe-Zeile-Feld wird in Höllersers Thesen vor allem die (Öffnung der) Zeile übernommen, während der Feldbegriff ebenfalls unter Rückgriff auf Olson etwa bei Jürgen Becker eine wichtige Rolle spielte." - Einen expliziten "Rückgriff", der sich in Form einer Referenz oder Reverenz zeigte, sehe ich nirgends. (Es mag sein, daß der Buchtitel *Felder* hier zu dieser in der Sache zutreffenden Assoziation geführt hat.) - Den Zusammenhang zwischen Becker, Olson (und auch W.C. Williams) sieht H.D. Schäfer in einer kurzen Charakterisierung der "Kurz- und Langzeilen" Beckers vor dem Hintergrund der internationalen Moderne: "[...] eine Technik, die er u.a. bei Paul van Ostaijen vorgebildet fand und die W.C. Williams und Charles Olson in den USA weiterentwickelt hatten." (H.D. Schäfer: "Zusammenhänge der deutschen Gegenwartslyrik", S. 188) - Zu Beckers Auseinandersetzung mit dem flämischen Dichter van Ostaijen vgl. Beckers Rezension: "Gedichte ohne Gegenstand" (1967). Was Becker an diesen Gedichten herausstreicht, ist quasi seine eigene "offene Schreibweise" dieser Zeit: "[...] Gedichte, die [...] nach den Intentionen eines offenen, eines freien Schreibens entstanden sind. Solche Praxis ist imstande, alle nur denkbaren sprachlichen Impulse aufzunehmen und zu vereinigen [...]" (S. 64).

101 Dazu im Schlußteil der Abschnitt *Moderne oder Postmoderne?*

102 Siehe H.D. Schäfer: "Zusammenhänge der deutschen Gegenwartslyrik", S. 185; Schäfer zitiert einen Brief Beckers von 1974. Siehe auch das kleine Portrait "William Carlos Williams" (1979), wo Becker *Paterson* "ein Jahrhundertgedicht, vergleichbar Ezra Pounds 'Cantos' und T.S. Eliots 'Waste Land'" nennt (S. 161). - Übrigens hat Becker die deutsche

verwundert es nicht, im *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* Williams' großes Gedicht als Synonym für einen ganzen "poetischen Kontinent" angeführt zu finden:

[...] du

kannst die Rückseite einer Sprache, die dich interessiert in Gestalt eines langen, verwirrenden Gedichts, (*Paterson*, beispielsweise) nicht unvermittelt erkennen, weshalb ein poetischer Kontinent nie ganz zugänglich wird, bei aller Nähe und Sympathie zu Leuten, denen man so viele Beweglichkeiten verdankt.¹⁰³

Dies ist eine offene Hommage an Williams und gleichzeitig eine Verbeugung vor der genannten Tradition des *long poem* auf jenem "poetischen Kontinent".

Eine Parallele, die Verwandtschaft genannt werden kann, gibt es zwischen diesen späten Gedichten Beckers und denen John Ashberys (geboren 1927). Rolf Dieter Brinkmann als aufmerksamer Beobachter der *Neuen amerikanischen Szene* sah in Ashbery schon 1969 den (neben Frank O'Hara) einflußreichsten Lyriker für "die Generation nach 1940";¹⁰⁴ er gilt heute als einer der führenden 'postmodernen' Autoren der Vereinigten Staaten.¹⁰⁵ Ashberys Lyrik steht in engem Zusammenhang mit zeitgenössischer bildender Kunst und Musik: er ist auch ein namhafter Kunstkritiker.

Von den in Prosa gehaltenen *Three Poems* (1972) bis zu dem großen Gedicht *Flow Chart* (1991) und der jüngsten Sammlung *Hotel Lautréamont* (1992, dt. 1994) kann man in Ashberys Werk viele Merkmale finden, die wir an dem Becker entdecken konnten. Klaus Martens hat Ashberys Gedichte so charakterisiert: sie ließen "nur selten [...] ein thematisches Profil erkennen"; statt dessen bleibe es "dem Leser überlassen, aus dem heterogenen Sprach- und Erfahrungsangebot dieser multiperspektivischen Texte 'seinen'

Übersetzung von *Paterson* (1970) im Funk rezensiert (WDR 4.5.1970); diese Besprechung ist bibliographisch nachgewiesen (L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 188), aber nicht greifbar.

103 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 79 f.

104 R.D. Brinkmann: "Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie 'Silverscreen'", S. 257.

105 Vgl. K. Martens: "John Ashbery" (1989). - Zur amerikanischen Rezeption vgl. vor allem die Arbeiten H. Blooms, etwa in *The Map of Misreading* (1975) und *Deconstruction and Criticism* (1979), jetzt gesammelt in H.B. (Hg.): *John Ashbery* (1985), und die Studien M. Perloffs, etwa "Contemporary/Postmodern: The 'New' Poetry?" (1980) und *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (1981), S. 248-288.

Text zu konstruieren [...]."¹⁰⁶ Ashberys Lyrik bestehe aus möglichst weit gefaßten interagierenden Feldern von Wörtern, die eine Sprachlandschaft ergäben: "Seine langen Gedichte könnten mit einem englischen Begriff aus der bildenden Kunst als sprachliche *environments* bezeichnet werden" - eine vor dem Hintergrund von Ashberys Nähe zur zeitgenössischen bildenden Kunst sehr sinnfällige Benennung.

Ashbery ist 1992 mit dem Horst Bienek-Preis für Lyrik ausgezeichnet worden; Becker laudierte.¹⁰⁷ Becker betont in seiner Charakterisierung der Lyrik des Amerikaners zunächst die Verwandtschaft der Poesie mit dem Traum: "das Äußerste, das ein Gedicht erwirken kann, ist die zwingende Struktur, die widersprüchliche Logik des Traums":

So momenthaft ein Gedicht erscheinen mag, so privat auch in seinem Bezug auf alltägliche Vorkommnisse, mitgeschrieben hat darin so etwas wie ein Bewußtsein, daß der Moment des Schreibens eine komplexe, unter Umständen kollektive Erfahrung verlängert und in der Gestalt eines Gedichts spezifiziert. Das Schreiben dehnt immer einen Augenblick aus, indem es unterwegs ist zu einem Horizont aus Herkunft, Zeit, Gesichtern und Dingen, zu einem Hintergrund, der konkret, über den Landweg, nicht zu erreichen, aber in einer Folge von Wörtern zu konkretisieren ist.

Das ließe sich ganz zutreffend auch über die Lyrik Beckers sagen. Becker betont das Nebeneinander vom Jetzt des Schreibens zum Damals des Erinnerten: der 'gedehnte Augenblick', den das Schreiben schaffe, bündele die im Bewußtsein simultan auftretenden augenblicklichen und erinnerten Wahrnehmungen. Diese Passage ist jedoch nicht nur inhaltlich nahe an der oben anhand des *Gedichts von der wiedervereinigten Landschaft* rekonstruierten immanenten Poetik, sondern hat gar eine wörtliche Entsprechung in dem vier Jahre früher erschienenen Band:

[...] das Schreiben
(und wenn es gelingt, auch das Lesen) dehnt den Augenblick aus und bleibt unterwegs zu diesem Horizont aus Herkunft, Zeit, Gesichtern und Dingen, der nie zu erreichen ist, aber doch in dein Leben tritt mit einer Folge von Wörtern.¹⁰⁸

106 K. Martens: "John Ashbery", S. 3; das folgende Zitat S. 6.

107 Vgl. im folgenden J.B.: "Die schwarzen Wolken werden sinnloser. Der amerikanische Lyriker John Ashbery". - Siehe auch das Gespräch zwischen Ashbery und Becker in *Litfass* 61 (1994).

108 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 85.

"Mitunter", so heißt es im Anschluß an diese Stelle im *Gedicht*, "entsteht eine überraschende Nähe". Wie wahr. Wir nehmen diese Wiederholung außerhalb einer *eigentlich poetischen* Rede einerseits als eine Bestätigung des Rekonstruktionsversuches, andererseits (und wichtiger) jedoch als Berechtigung, das hier über Ashbery Geäußerte *auch* als Selbstbeschreibung Beckers zu lesen. Und als solche bestätigt es nicht nur obige Beschreibung der Lyrik Beckers als eine Poesie fluktuierender Assoziationsströme. Interessanterweise greift Becker zur Beschreibung des amerikanischen Lyrikers auf einen Begriff zurück, der schon im Zusammenhang seiner Gattungskritik in den sechziger Jahren wichtig gewesen war: den der "offenen Schreibweise":¹⁰⁹

John Ashberys Gedichte erzählen, nicht nach Maßgabe des Anekdotischen, des Referierbaren, sondern in der Art, wie im Bewußtsein sich Gedanken, Bilder, Empfindungen, Wahrnehmungen zu einem mehrstimmigen Selbstgespräch fügen. [...] Erzählen, das sich nicht im Nachbilden von Mustern erschöpft, sondern sich frei hält fürs Schweifen der Assoziationen: darin äußern sich die Impulse der offenen Schreibweise, die Ashberys Gedichten den Elan geben, die Kraft und den Atem für den langen, widersprüchlichen Zusammenhang.

Offene Schreibweise -: indem sie uns die Gedichte Ashberys sehr nahe bringt, macht sie sie zugleich unvorhersehbar in ihrem Verlauf; sie überrascht uns mit fortwährenden Schnitten, Brüchen, Abschweifungen; sie hinterläßt uns konfus.

Zum Begriff des "Extensiven Textes".

Die Bezeichnung dieser späteren Gedichte Beckers als "Lange Gedichte" ist nicht ganz zufriedenstellend. Sie gehen nicht auf in dem, was Walter Höllerer in seinen "Thesen zum langen Gedicht" 1965 angerissen hat. Zwar gibt es Überschneidungen, wenn Höllerer etwa (unter nachweisbarem Einfluß Charles Olsons) den "freieren Atem" fordert, der "im Schriftbild Gestalt" annehmen sollte usw.¹¹⁰ Doch "Langes Gedicht" ist ein "Weiter Begriff". Besser sind sie vielleicht mit dem Begriff "Extensive Texte" umrissen.

109 Vgl. Beckers Formulierung in "Gegen die Erhaltung des literarischen status quo" (1964) über die notwendigen "Versuche [...], eine Wendung ins *Offene*, in den unbesetzten Bereich des literarisch Neuen" zu initiieren (S. 694).

110 Zu Höllerers "Thesen" vgl. die Darstellung im 2. Teil der Arbeit, *Beckers Positionen*. Zum Einfluß Olsons siehe L. Jordan, *Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik*, S. 168-170.

Was kann das heißen? *Extensiv* heißt "ausgedehnt", *Text* heißt "Gewebe".

Text. - Weniger deutlich als in den anderen 'Werkgruppen', aber doch auch hier greifbar ist Beckers Auseinandersetzung mit literarischen Gattungsfragen. Zwar sind es Gedichte, mit denen wir zu tun haben, doch sind sie in gewisser Hinsicht sehr prosaisch. Es sind erzählende Gedichte, die man in veränderter typographischer Form (Blocksatz) auch als sehr dichte, poetische Prosa aufnehmen würde. Der diese Problematik scheinbar eliminierende *Text*-Begriff ist hier wie in den vorangegangenen Kapiteln zunächst vermieden worden, da eine Beschreibung unter (herkömmlichen) Gattungskriterien bei allen Schwierigkeiten immerhin heuristischen Wert hat.¹¹¹ Warum nun also doch *Text*? *Text* heißt auch *Gewebe*. Und dies scheint über die Frage einer phänomenologischen Beschreibung der vielleicht Gattungen zuordbaren Merkmale dieser Literatur hinaus ein treffender Ausdruck für ein Charakteristikum zu sein, das in dieser deutlicher als in den vorhergehenden 'Werkgruppen' hervortritt: das der Rück- und Querbezüglichkeit. Durch ausgeprägte Intertextualität, aber auch durch Strukturen einer gegenseitigen Erläuterung von Textstellen (wie sie an einigen Beispielen vorgeführt werden konnten) entsteht - wenn man so will - ein *Gewebe* von Textpartikeln ohne eine eigentliche Mitte. Ein - um auf Beckers Bildlichkeit zurückzugreifen - *Netzwerk* der Assoziationen bzw. *Satzwerk* sprachlicher Äußerungen. Dabei steht nichts definitiv im Zentrum, vielmehr werden die einzelnen Partikel mal fokussiert, mal bilden sie den Hintergrund bei der Betrachtung anderer Partikel. So geben sie sich quasi wechselseitig den Rahmen und Halt.

Extensiv/Extension. - Wenn man als 'Intensität' eines Gedichtes seine Stärke verstehen möchte, sich konzentriert einem Thema zu widmen, dazu mehr oder weniger konzise poetische Aussagen zu machen, die dann auch referierbar sind, so sind diese Gedichte nicht intensiv. Vielmehr schweifen sie ab; auch dafür steht der Begriff des *Parlando*. Dieses Abschweifen hat systematischen Charakter, denn gerade die Vielfalt, die Brüche und Widersprüche als Strukturmerkmale von Wahrnehmung und Erinnerung sind die eigentlichen Themen dieser Lyrik. Der Gegenbegriff zu

111 Vgl. in Teil Eins den Abschnitt *Gattungs- und Gliederungsproblematik*.

"intensiv", "extensiv", bietet sich nun aus verschiedenen Gründen zur Benennung dieser Texte an.

Extensiv heißt *ausgedehnt*. Und ausgedehnt ist die Bewußtseins- und Sprachlandschaft Beckers, die seine Gedichte zeichnen. Diesen 'Bildern' fehlt das Zentrum, sie verleiten den Blick zum Schweifen über Details, von denen keines besonders heraussticht. Beziehungsweise: die abwechselnd dann doch im Vordergrund stehen, wenn der Blick sie streift, die ihn aber nicht binden können, wenn er weiterschaut. Wenn diese Bilder auch kein (einzelnes) zentrales Motiv haben, so bieten sie in ihrer Flächigkeit doch viele Einzelheiten, die sich untereinander in Beziehung setzen lassen (was die Arbeit des Lesers ist).

"*Extensiv*" ist auch der Begriff, auf den in den sechziger Jahren Franz Mon zur Abgrenzung von Beckers (Prosa-)Texten gegenüber den damals diskutierten "Langen Gedichten" in der Projektion Höllersers verfiel. Mon hoffte mit diesem Begriff dem "Ausgreifenden" einer bestimmten Art von Bewußtseinsliteratur gerechter zu werden als mit dem Attribut 'lang'; dem "extensiven Gedicht" eigne "eine ganz bestimmte Struktur" mit der Tendenz, "über einen bestimmten, zu kleinen Rahmen hinauszukommen",¹¹² was man für diese langen Gedichte wohl auch reklamieren kann. Diese Ähnlichkeit zu einem (zugegeben: négligeablen) Fragment aus der Poetik der *Zweiten Moderne* ist bemerkenswert vor dem Hintergrund von Beckers eigenem Rückgriff auf das Wort von der "offenen Schreibweise" zur Charakterisierung der seiner eigenen so ähnlichen Lyrik Ashberys.

Eine verblüffende Parallele ergibt sich zu A.G. Baumgarten, dem Begründer der Ästhetik als selbständiger Wissenschaft. Baumgarten definiert 1735 in seinen *Philosophischen Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*¹¹³ das Gedicht als "vollkommene sensitive Rede", wobei 'sensitiv' hier bedeutet, durch den 'niedereren Teil des Erkenntnisvermögens' erworben zu sein, also durch die Sinne (nicht durch begriffliche Analyse). Eine solche sensitive Rede wird nach Baumgarten "umso vollkommener, je

112 *Sprache im technischen Zeitalter*, 1969, S. 250. - Vgl. auch den Abschnitt "Probleme des langen Gedichts, heute" [1968] im zweiten Teil der Arbeit, *Beckers Positionen*.

113 A.G. Baumgarten: *Meditationes philosophicae*, vgl. im folgenden I-XX. - Den Hinweis auf Baumgartens Begrifflichkeit verdanke ich M. Mayer: *Aufklärung und Vernunft. Studien zu Lichtenberg, Knigge und Baumgarten*.

mehr Bestandteile in ihr dazu beitragen, sensitive Vorstellungen anzureizen", wofür er den Begriff der "extensiven Klarheit" prägt. H. Paetzold erläutert Baumgartens Modell: "Extensive Klarheit steigert die Klarheit einer Vorstellung. Man erreicht sie, indem man einer gegebenen Vorstellung eine Fülle von Merkmalen zugesellt."¹¹⁴ - Angesichts von Beckers nachgewiesener Affinität zu durch den niederen Teil des Erkenntnisvermögens erworbenen Vorstellungen und seiner Neigung, seine Lyrik aus einer Fülle solcher sinnlicher Wahrnehmungen zu gestalten (angesichts aber auch der Nicht-Existenz neuerer theoretischer Literatur zur Poetik des *Extensiven Textes*), mag die Anleihe bei Baumgartens frühmoderner Nomenklatur zur Beschreibung dieser vielleicht postmodernen Poesie gestattet sein. Denn die Wendung von der "extensiven Klarheit" trifft recht gut jene poetische Erfahrung, die sich bei der Lektüre der langen Gedichte Beckers einstellt: eher fasziniert die Vielzahl der Partikel im zentrumslosen *Environment* der Bewußtseinslandschaft und die Genauigkeit der sinnlichen Wahrnehmung, als daß die meisten Stellen durch brillante analytische Zergliederung hervorstächen. (Diese führt nach Baumgarten zu 'intensiver Klarheit'.) Außerdem bietet Baumgarten in seiner strengen Systematik eine elegante Möglichkeit, das Wesen des Poetischen endlich (und auch noch zugunsten des Untersuchungsgegenstandes) zu definieren. Denn 'extensiv klaren' Vorstellungen kommt eine besondere Poetizität zu:

In extensiv sehr klaren Vorstellungen wird mehr sensitiv vorgestellt als in weniger klaren. Folglich tragen sie mehr zur Vollkommenheit des Gedichtes bei. Daher sind extensiv klare Vorstellungen äußerst poetisch.
(_ XVII)

So betrachtet sind die langen Gedichte Beckers in den achtziger und neunziger Jahren als *Extensive Texte* vielleicht gut titulierte, als ausgedehnte Bewußtseins-Landschaften, als gewobene Netzwerke, als *Environments* - welche Metaphorik man auch wählt.

Über eine Charakterisierung der langen Gedichte in ihrer spezifischen Komplexität hinaus bietet diese Begrifflichkeit auch die Möglichkeit einer Integration der 'langen' und der 'kurzen' Gedichte (welche - letztere - in dem jüngsten Band *Foxtrott im Erfurter Stadion* ja wieder stärker vertreten sind als in den vor-

114 H. Paetzold: "Einleitung", in: A.G. Baumgarten: *Meditationes philosophicae*, S. XX.

hergenenden zwei Bänden) zu einem Gesamt-Text. Denn wegen des 'authentischen', d.h. auf das empirische Autorensubjekt referierenden Stoffes dieser Lyrik ergibt sich eine Quer- und Rückbezüglichkeit zwischen den einzelnen Gedichten: wie die Details innerhalb der längeren, erläutern sich z.T. die Gedichte untereinander gegenseitig.

Diese Beobachtung läßt eine eigenartige Struktur erkennen: Die einzelnen Texte, in der oben rekonstruierten Poetik *Netzwerke* aus Erinnerungen etc., wären dann selbst "Knoten in einem Netz", nämlich dem des größeren Textes, als den man die Gesamtheit der Gedichte Beckers auffassen kann. Dieses Netz wiederum ('der große, im Grunde *eine* Text Beckers') ist selbst nur ein Knoten in einem größeren Netz - die intertextuellen Bezüge zu anderen Autoren und Texten in diesen Gedichten belegen es. - Die Metaphorik einer infiniten Vernetzung in den unendlichen Weiten der Bedeutung soll nicht überstrapaziert, doch auf eines hingewiesen werden: diese Strukturähnlichkeiten verschiedener Ebenen ist ganz parallel derjenigen, die für die frühe experimentelle Prosa als eine Übereinstimmung von Mikro- und Makrostruktur beschrieben werden konnte (dort bezüglich des Montage-Charakters).

Die letzte von Höllerers "Thesen zum langen Gedicht" ist sehr sibyllinisch: "Das lange Gedicht als Vorbedingung für kurze Gedichte". Daran anlehnend und in Kenntnis der Verknüpfungsstrukturen der extensiven Texte läßt sich zum Verhältnis der kürzeren und der längeren Gedichte Beckers etwas paradox formulieren: *Beckers Gedichte sind lang auch dort, wo sie kurz sind* - denn

Jede Zeile verbirgt
einen anderen Text, der in den Schichten unter
den Wörtern zu suchen ist.¹¹⁵

115 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 33.

EXKURS: ERINNERUNG

[...] es geht so rasch wie
auf einem Polaroid-Foto in
der Luft, nur umgekehrt, die
Dinge werden immer blasser
[...]

Das Problem der Simultaneität ist am Beispiel der experimentellen Prosa, aber auch anderer Stücke Beckers bisher vor allem dargestellt worden als das Problem einer literarischen Umsetzung real simultaner Vorgänge, anders gesagt: von Vorgängen, die gleichzeitig stattfinden.¹ Tatsächlich kann man im Werk Beckers - das trat in der Beschreibung der extensiven Texte stärker in den Blick - auch noch eine andere Art von Simultaneität beschreiben als eine Gleichzeitigkeit von Vorgängen, die zu verschiedenen Zeiten stattgefunden haben, im Bewußtsein des lyrischen Ichs. Das *sine qua non* solch einer 'virtuellen Simultaneität' ist Erinnerung.

"Archäologie des Bewußtseins", Erinnerungslandschaften

Das Abstraktum "Erinnerung" wird von Becker in (im Rahmen seiner antimetaphorischen Tendenz) ungewöhnlich gegenständlichen Sprachbildern thematisiert. Auf das Bild von der "Scheune" als einem Erinnerungsspeicher, als Ort der 'verschlissenen, kaputten Erinnerungen' ist im letzten Kapitel hingewiesen worden.²

Die Gedächtnismetaphorik knüpft an den Topos der Orientierung des Ich in der "Landschaft" an, wenn etwa in *Felder* von der "nahezu unbegrenzten Landschaft [der] Erinnerung" die Rede ist, wie auch in der Formulierung in *Ränder*, wo sich "eine Gegend" durch eine Abwesenheit des Subjekts "in lauter Gedächtnis verwandelt

1 Etwa die 'Wirt-Martin'-Geschichte in *Felder* (F 6) oder die 'Man sollte einen Film drehen'-Stelle in *Umgebungen* (S. 115) - vgl. zu beiden oben das Kapitel *Experimentelle Prosa*.

2 Vgl. dazu weiterführend "Reisefilm, Ausschnitte", in: *Fox-trott im Erfurter Stadion*, S. 47-49, hier S. 48: "Nichts wegwerfen, sag ich / wenn die Scheune aufgeräumt wird; es ging schon / zu viel in zu vielen unbedachten Momenten verloren, und jetzt / fehlt das Adressheft [...]"

hat"³. Wenn für die Thematisierung von Landschaft gilt, daß 'Topographie' nichts anderes heiße als "Orts- beziehungsweise Lagebeschreibung" (so Becker 1963 über Helmut Heißenbüttels Texte *Topographien*⁴) und immer auch eine Topographie des Ich sei, dann gilt dies auch in historischer Dimension: Erinnerung als Vergegenwärtigung des Gewesenen dient der Lagebeschreibung nicht nur eines früheren, sondern auch des momentanen Subjekts. Noch einmal ein Blick auf die bereits zitierte Äußerung Beckers über Spaziergänge durch die Landschaft, die zu einem Gang durch das 'Selbst' können, diesmal unter besonderer Berücksichtigung der zeitlichen Perspektive:

Die Spaziergänge durch sich selbst sind gefährlich, und ich kann sie nicht täglich unternehmen, weil ich mich lange dabei aufhalte und weil ich fürchte, nicht mehr zurückzukommen ... Was ich entdecke? Ich stoße auf Verschüttetes und finde Verlorenes; ich betreibe die Archäologie meiner Vergangenheit. Und ich nehme Stimmen wahr, die in mir reden [...]⁵

Diese Formulierung vom Erinnern als einer "Archäologie" findet sich wiederholt. Auf einer der "Ansichtskarten aus einem Hotel" einige Jahre später hat das lyrische Ich im Urlaub "viel Zeit / für Archäologie": seine Strandlektüre ist das Photobuch *Bunker ... Archäologie* von Paul Virilo.⁶ Die bildliche Vergegenwärtigung eines "wie ein Kopf" aussehenden Kommandoturmes und Reflexionen über "Die Arbeit / von Wind und Sand am Vergessen" führen nicht nur zur Erinnerung jüngerer deutscher Geschichte am "Atlantikwall", sondern auch zu einer Standortbestimmung des Autors. "Eingegraben / im Sand, mein Kopf der Bewußtseinsturm; / grabt ihn aus, / Spuren zum *Zeitgeist*; später / Entzücken, Entsetzen".

Ganz direkt in Verbindung mit dem Vorgang des Erinnerns gebracht wird die Archäologie in einer Passage des *Gedichts von der wiedervereinigten Landschaft*, "[...] wo auch deine Herkunft aufgeht / in den Befunden der Archäologie [...] die Tonscherbe / ein sinnvolles Detail, das eine Beziehung aufs neue / herstellt."⁷ Denn nichts anderes geschieht in den extensiven Texten: daß eine momentane Gegenwart aus lauter Fragmenten zusammen-

3 Vgl. *Felder*, F 85 bzw. *Ränder*, S. 73.

4 J.B.: "Helmut Heißenbüttel", S. 146.

5 J.B./Ch. Linder: "Gespräch" (1971), S. 38.

6 *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 39-43, hier S. 41 f. - Nachweise des folgenden im Exkurs *Photographie und Malerei*.

7 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 41.

gesetzt wird, wobei - wie in den Interpretationen deutlich werden mußte - gleichermaßen wie in einem rekonstruierten antiken Objekt Lücken bleiben können.

Es ist erklärte Intention schon des experimentellen Autors, neben den Sinnen auch das "Gedächtnis" des Lesers zu "aktivieren", um "am Ende vielleicht einiges von den Verschüttungen frei[zulegen], unter denen seine Identität verschwunden ist."⁸ Schon in *Felder* ist Vergangenheit integraler Bestandteil der Gegenwart; im Gespräch mit Reinhard Lettau sagt Becker 1968, "Vergangenheit" sei für ihn etwas,

was immer anwesend ist, etwas, was da ist, was noch gelebt wird, so wie auch die Zeit, in der wir alle leben, nie eine unbedingt aktuelle Zeit ist, sondern eine Zeit, die gemischt ist von vielen Zeiten. [...] Das alles ins Schreiben hineinzunehmen, das ist die Dimension der Zeit, die mich beim Schreiben interessiert. Hinzukommt die Dauer des Schreibens selber. Inwieweit bin ich imstande, während des Schreibvorgangs den Augenblick, den jetzt passierenden und vergehenden Augenblick, mit zu fixieren mit all dem, was durch die Vergangenheit hineinkommt. Das ist das Problem Zeit, was im Grunde genommen eigentlich eines der ganz großen Motive meiner Arbeit ist.⁹

Erinnerung in und anhand von Dokumenten

Einzelne Abschnitte in *Felder* sind als ganze der Erinnerung verpflichtet. Auffällig an ihnen ist, daß Becker häufig von Erinnerung stiftenden Gegenständen (Dokumenten) ausgeht. Das können Zeitungsberichte sein oder Photos, gar Gebäude.¹⁰ Auch das zunächst skurril erscheinende völlig leere Feld Nr. 25 ist als 'erinnerungsträchtig' verstehbar. Im davorstehenden 24. wird sich der Bombennächte im Weltkrieg erinnert ("klirren in meinem Erinnern die Nachtjäger nachts über das thüringische Haus [...]"). Der unbedruckte Raum im 25. Feld konnte oben mit Hilfe einer kommentierenden Passage aus dem 100. Feld interpretiert

8 J.B./M. Leier: Gespräch, S. 25 (1970).

9 J.B./R. Lettau: [Gespräch], S. 82.

10 Vgl. etwa F 74: Zeitungsbericht über eine Rede des Kölner Oberbürgermeisters Adenauer zum Abzug der französischen Truppen 1926; F 49: "Fotos im Kopf vom Einst des riesigen reichsdeutschen Platzes [...]"; F 75: ein Rundgang um die römische Stadtbefestigung Kölns.

werden als "die Stille, die auf ein *Erinnern* folgt oder es einführt".¹¹

Photographien verbürgen Geschichte und regen Erinnerung an; sie *sind* quasi Erinnerung. In *Umgebungen* heißt es:

Dieses Zimmer hängt voller bleich-gewordener Erinnerung, und wenn du sehr verzweifelt auf der Suche nach der verlorenen Kindheit auf ein gerettetes Album stößt, ist für mögliches Beschreiben alles wieder ersichtlich da: da sitzt an einem heißen Sommertag der junge arbeitslose kurzhaarige Vater mit der jungen schwangeren kurzhaarigen Mutter auf einem vorstädtischen Balkon [...]¹²

Auf diese Passage rekurriert Becker im selben Buch dreißig Seiten weiter:

Wiederholung eines Satzes: da sitzt an einem heißen Sommertag der junge arbeitslose kurzhaarige Vater mit der jungen schwangeren kurzhaarigen Mutter auf einem vorstädtischen Balkon. Dieser Satz zitiert ein Foto aus dem Jahre 1932: 10. Juli; Proust hat Geburtstag; Satz und Foto sind autobiographisch bezogen [...]

Nicht zufällig zitiert er gerade hier den Großmeister literarischer Erinnerungsversuche; jedoch sind nicht nur Satz und Photo "autobiographisch bezogen", sondern auch der Geburtstag, den Becker mit Proust teilt.¹³ - Zusammenfassend kann man hier zum

11 Siehe das Kapitel *Experimentelle Prosa*; vgl. *Felder*, F 25 u. 100 (S. 25 u. 139).

12 *Umgebungen*, S. 133, das folgende Zitat S. 163.

13 Vgl. auch das Gedicht "Zehnter Juli", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 38.- Eine längere Nebenbemerkung zur Suche Beckers nach der 'verlorenen Zeit' im Zusammenhang mit der Photographie der (schwangeren!) Mutter: Eine direkte Thematisierung des frühen Todes der Mutter findet sich in der Figur des Kindes "Jörn" im Hörspiel *Im August ein See*. In *Erzählen bis Ostende*, S. 18 f., gibt es "Drei Geschichten vom Sterben". Die mittlere dieser Geschichten handelt vom Tod eines Tieres: "Mit dreizehn Jahren hatte Johann einen Hund. Der Hund starb an Rattengift [...]". Nur beiläufig teilt der Erzähler mit, daß auch die Mutter des Jungen tot ist: "Die plötzlich tote Mutter hatte er, nachdem sie aus dem Schiellow-See gezogen worden war, nicht mehr sehen dürfen; zuvor im Sommer hatte sie gesagt, ich gehe jetzt und lasse dir den Hund." Es fällt auf, daß diese ausführlicheren Thematisierungen im sonst so 'authentischen' Werk in die Phase der "Rollenspiele" mit ihrer distanzierteren Rede in der dritten Person fallen. Direkte Äußerungen des lyrischen Ichs wie die folgende aus dem Gedicht "Wetterbericht" sind ganz seltene Ausnahmen: "meine Mutter / hatte sehr viel, hat nie mehr Sorgen" (*In der verbleibenden Zeit*, S. 96). Die früh gestorbene Mutter ist in dem so sehr einem 'authentischen Realismus' verpflichteten Werk auf eine bemerkenswert indirekte Weise präsent. Doch das ist sie durchaus; etwa in den

selben Befund kommen wie in der Untersuchung von Malerei und Photographie als Themen dieser Literatur: Becker behandelt Photos auch im Zusammenhang mit Erinnerung als *Dokumente*, die Realität bezeugen können; mit Roland Barthes zu sprechen: 'So ist es gewesen'; die Betonung liegt diesmal nicht auf dem deiktischen "So", sondern auf dem Zeitwort.¹⁴

folgenden beiden Stellen aus späteren Gedichten, in denen die Anspielung auf die Thematisierung des Todes der Mutter im Hörspiel quasi Erinnerungen an die Erinnerung (und damit Erinnerung an Rekonstruktionsversuche) sind. Im *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 29, erscheint die Mutter zunächst als eine "Frau", dann als die "Schwester" eines "Malers" - letzterer wohl der mehrfach erwähnte "Landschaftsmaler" Schuchardt, Beckers Onkel. Die Erinnerung geht von der Betrachtung eines Bildes aus: "Am Fenster / stand dieser Korbstuhl, auf dem eine Frau saß / mit ihrem Strickzeug; woran sie dachte, konnte der Maler / nicht wissen, obschon er die Schwester wiedererkannte / in seinem Bild. Woran sie dachte: eine simple, / unerwartet folgenschwere Utopie, die ihr Leben hinab / in das Schilf zog. Im Radio eine Variation, die / sich mit Zweifeln und Vermutungen einließ / und dennoch auf eine Gegenwart zurückkam, / in der sich nur Schatten begegneten. Wer / waren die Zeugen? Es gab immer nur eine Wiederholung / von Fragen [...]" - Die folgende Passage aus dem jüngsten Band ist zunächst ein Dialog des lyrischen Ichs mit dem Kind, das es war, dann wiederum die Anspielung des aktuellen lyrischen Ichs an seine Autorschaft eines Hörspiels. "[...] vorbei an Pimpfen / und alten Männern, eine junge, vermutlich polnische / Frau, der nachzustarren du vorläufig nicht / aufhörst; frierend auf dem Schlitten nach Hause, / deine Mutter lebt hier nicht mehr; die Szene / wird dunkel [...]. / Nie gesehen den See, / den ich, außerhalb dieser Jahre, umschrieb mit Dialogen nach / einer Zeltnacht, für die kein Zeuge sich fand [...]". ("Reisefilm, Wiederholungen", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 51.) - Vgl. auch die Vorführung des *Assoziativen* im Erinnerungsvorgang in *Die Türe zum Meer*: Die Mutter ließ das Kind in einer Muschel "das Meer hören" (S. 103), worauf das erwachsene Ich am Strand nicht etwa wegen des Wassers, sondern wegen des Muschelgeräusches des Todes der Mutter gedenkt: "Nach den Stunden der Ebbe rollt die Flut wieder vor. Die ersten Geräusche verkünden die Zertrümmerung der Muscheln. Da fällt mir das Ertrinken der Mutter ein, und rückwärtsgehend entfliehe ich dem Sog des Watts." (S. 128) - Die Erinnerung an das Meeresrauschen in der von der Mutter geschenkten Muschel wird erneut thematisiert in dem Hörspiel *Bahnhof am Meer* (1996).

- 14 Vgl. R. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 90. - Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung vgl. auch Beckers Vorwort zu dem Photoband *Gruppenbilder* von H. u. C. Baus (1988). Photographie sei gleichermaßen das "Medium des Erinnerns" und "des Erschreckens" (S. 5) wie auch "der Phantasie" (S. 7).

Beiläufige Erinnerung

Neben der konkreten Erinnerung anhand mehr oder weniger kompakter, *beschreibbarer* Dokumente gibt es noch eine andere Form der Erinnerung in diesen Texten. Die sozusagen nicht thematische, sondern beiläufige Erinnerung, die Erinnerung als *ein* Moment des Bewußtseinsstromes unter anderen ist in der experimentellen Prosa zu beschreiben, sie ist jedoch häufiger in den späteren Gedichten. Es ist in den Interpretationen dieser Gedichte mehrfach auf die Präsenz des Vergangenen in den eben auch in zeitlicher Hinsicht vielschichtigen extensiven Texten hingewiesen worden. Deshalb seien hier nur ergänzende Bemerkungen gemacht.

Erinnerung als Schreibprozeß

Die direkte Verflechtung von Schreibprozeß und Erinnerung - das assoziative "Schneeballrollengedächtnis", wie es in *Felder* einmal heißt¹⁵ - betont Becker im Gespräch mit Reinhard Lettau 1968. Der "Vorgang des Erinnerns" sei "sozusagen ein Vorgang des Schreibens - ein syntaktischer, ein grammatischer Vorgang".¹⁶ Erst die Formulierung der Erinnerung läßt sie also 'wirklich' werden. Die Wendung aus dem *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* zwanzig Jahre später, es gehe "das Wirkliche auf / in einer grammatischen Form"¹⁷ bedeutet, kehrt man sie um, das gleiche: erst was in einer grammatischen Form 'aufgeht', d.h. irgendwie kommunizierbar ist, ist wirklich. Auch in jener aus demselben Band im vorigen Kapitel bereits angeführten Stelle, die Becker dann später in der Ashbery-Laudatio wiederholt, ist es der *Schreibprozeß*, dem eine erinnerungskonstitutive Rolle zugesprochen wird: "das Schreiben / [...] dehnt den Augenblick / aus und bleibt unterwegs zu diesem Horizont / [...] der nie / zu erreichen ist, aber doch in dein Leben tritt mit / einer Folge von Wörtern."¹⁸

Erinnerungslücken als tendenzielle Sprachunsicherheit

Wenn sinnkohärente Erinnerung sich in grammatisch einigermaßen wohlgeformten Sätzen artikuliert, müßten Erinnerungslücken als Sprachprobleme erscheinen. So ist es etwa an folgender Stelle in

15 *Felder*, F 35 (S. 36).

16 J.B./R. Lettau: [Gespräch], S. 82.

17 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 41.

18 *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, S. 85.

der Erinnerung an die Geräusche einer Flugzeugabwehrkanone im Krieg:

[...] das Rauschen der Kiefernwälder von Königs Wusterhausen. Bellte, oder wie hieß es, die Flak? In der Stille begann der Drahtfunk zu ticken [...]¹⁹

Das Rauschen und Ticken scheinen zweifelsfrei, das "Bellen" der Flak hingegen wird durch die Interjektion hervorgehoben: hieß es wirklich so oder doch anders? Dies ist eine problematische Sinnkonstruktion: Der Satz teilt etwas mit und stellt es zugleich in Frage (und das auch noch verschachtelt, nämlich als Frage nach der richtigen Benennung in der Frage nach dem Sachverhalt selbst).

Die - auch sprachliche - Konfusion einer lückenhaften Erinnerung zeigt sich in der Kategorienvermischung in folgender Passage. Sie thematisiert das Eintreffen der letzten Nachricht von dem im Krieg verschollenen Landschaftsmaler Schuchardt.

[...]
ich weiß, wir haben alles gewußt, ob dienstags oder spät im Oktober, nein, früh im Februar war es, als mit einem Brief die letzte Zeichnung von den Hügeln von Lysa Gora durchkam ... [...]²⁰

"Dienstags oder im Oktober" - diese 'Alternative' ist nur durch Schleifen der Grenzen gewisser sprachlich-logischer Kategorien (hier: *Wochentage* und *Monatsnamen*) möglich. Sie ist in logischer Hinsicht unsinnig - und führt literarisch überzeugend vor, wie Erinnerung 'passiert', auch und gerade wenn sie nicht vollständig ist. (Und sie macht nebenbei deutlich, daß es auf eine präzise Rekonstruktion der Termini gar nicht ankommt.)

Rekonstruktion des Nicht-Erinnerten

Eine zynische Bemerkung im Hörspiel *Bilder* angesichts eines Reiseprospektes: "Was ist denn das: mit Dr. Tigges nach Auschwitz? Ah ja, *Reise in die Erinnerung*, in der Erinnerung ist immer etwas los."²¹ Ganz anders, völlig unaggressiv, vielmehr mit offensichtlicher Trauer und Fassungslosigkeit thematisiert der reifere Autor diesen Kontext, wenn er sich zu erinnern sucht, was

19 "Kirschzweig mit Nachrichten", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 20-27, hier S. 22.

20 "Winter, helle Fenster", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 34-42, hier S. 40.

21 *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 27.

er als Kind gesehen habe oder haben könnte. Es stellt sich hier über die Frage nach dem Erinnernten hinaus die Frage, was man erinnern können müßte. Aus einem zuerst 1991 veröffentlichten Gedicht:

[...] so viel ist gelaufen

nebeneinanderher. Dann stehen Züge abfahrbereit;
 der eine Bahnsteig in die Ferien, Ostsee, der andere abgesperrt,
 leer, ein Güterzug voller Leute, die man nicht sieht. Vielleicht
 hat jemand nach Wasser gerufen. Sommer auf Rügen;
 Birkenwäldchen hinter den Rampen. Hörtest du
 Stimmen ... wohin schautest du ... die Züge, in denen ich saß,
 kamen immer irgendwo an, wo
 nichts weiter passierte. Ruhige Nächte. Sonntags
 auf weißen Möbeln im Garten; erst jetzt hörten wir
 von Baracken zwischen den Kiefern gleich drüben, hinter
 der Sägemühle. [...] ²²

Das Abstraktum paralleler Vorgänge und Schicksale - deren Verschiedenheit kaum gravierender gedacht werden kann als in dieser Gegenüberstellung des verreisenden Kindes mit den in Güterwagen gepferchten Deportierten im Faschismus - wird im Bild von den gegenüberliegenden Bahnsteigen auf drastische Weise sichtbar gemacht. Becker arbeitet mit Oppositionen: Der eine Bahnsteig führt "in die Ferien" - voller Heiterkeit wird er gewesen sein - der andere ist "abgesperrt, leer", also still. Hier "Sommer auf Rügen", dort "Birkenwäldchen hinter den Rampen" als Ziel der Reise. Die Assoziation zur berüchtigten "Rampe", an der die "Selektion" der Opfer im KZ Auschwitz (mit Außenlager Birkenau) betrieben wurde, liegt nahe. "Vielleicht hat jemand nach Wasser gerufen": sicher, sollte man denken, hat jemand nach Wasser gerufen. Es gibt, bei der Imagination dieser furchtbaren Szene, sozusagen nur schlimme Möglichkeiten. Interessant im Kontext "Erinnerung" ist nicht nur, daß, sondern auch *wie* sich die nichtvorhandene Erinnerung als Frage formuliert. Das sich erinnernde Ich fragt nicht "hast du hingeschaut" (falls nicht, wäre eben nichts zu machen), sondern: "wohin schautest du", denn jedes Schauen in eine andere Richtung ist aus heutiger Sicht ein Wegschauen. So klingt die Bemerkung des lyrischen Ichs, seine Züge seien immer irgendwo angekommen, wo "nichts weiter passierte", hilflos. ²³

22 "Kurz die Themsemündung", in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*, S. 59-69, hier S. 66. Zuerst 1991 in *Akzente*.

23 Der Zug nach Rügen in der zitierten Gedichtsstelle endete in der Sommerfrische. In einem ganz neuen Hörspiel (*Gegend mit Spuren*, 1996) geht Becker der Frage nach, was er dort als

Das Thema am Schluß der hier zitierten Passage ist das nachträgliche Entdecken nicht-gewußter Sachverhalte, also ein Thema der Gegenwart und des Nicht-Erinnerns von Dingen, die man vielleicht hätte wissen können oder müssen. Aus der Formulierung "gleich drüben" im Zusammenhang mit den "Baracken", von denen man "erst jetzt" gehört habe, darf man als Leser im Kontext des Vorhergehenden wohl auf Unterkünfte, vielleicht von Zwangsarbeitern, in einer vertrauten Umgebung schließen. - Dabei zeigt der Übergang zwischen der 'Bahnhofs-' und der 'Baracken'passage wie schon oft Beckers Charakteristikum, semantische Einheiten polyvalent einzusetzen. "Ruhige Nächte. Sonntags auf weißen Möbeln im Garten" - das kann sich auf die (verglichen mit den Deportierten) idyllische Kindheit im Dritten Reich beziehen (und damit an die Formulierung von Orten, "wo nichts weiter passierte", anschließen); es kann aber auch die heute (im Vergleich zu den Bombennächten der Kindheit, siehe etwa oben das Zitat aus "Feld" Nr. 24) so schönen und ruhigen Umstände bezeichnen. Diese Doppeldeutigkeit sorgt für eine Spannung wegen der Untrennbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart - was Beckers Ansicht von der permanenten Präsenz der Vergangenheit entspricht. (Es gibt allerdings gute Gründe, die Szene als *erinnerte* zu verstehen - andernorts ist einmal vom Sommer 1936 die Rede, "als unser Garten voll weißer Gartenmöbel / stand und alle die Fotos entstanden / der Unwissenheit"²⁴.)

Kind eigentlich gesehen oder nicht gesehen habe von dem gleichzeitig dort entstehenden gigantischen Strandbad Prora, das die NS-Organisation "Kraft durch Freude" dort für 20.000 Urlauber entstehen ließ. Dazu eine kurze Skizze im folgenden *Aktuellen Querschnitt*.

- 24 "Fernsehen, 1972", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 50. - Text und Interpretation im Exkurs (*Massen-*)Medien.

AKTUELLER QUERSCHNITT

Der Berichtszeitraum der Untersuchung endet 1993 mit dem Gedichtband *Foxtrott im Erfurter Stadion*. Die Idee dieses zunächst nicht geplanten abrundenden *Querschnitts* entstand bei der Beobachtung der laufenden Produktion Beckers - reizvoll erschien es, aktuelle Artikulationen des Autors vor dem Hintergrund des aus dreißig Jahren Beschriebenen zu kommentieren, wünschenswert aber aber auch, an ihnen noch einmal stichprobenhaft die Brauchbarkeit des Erarbeiteten zu überprüfen. Dabei wird im folgenden weder eine neue 'Werkgruppe' eröffnet noch jedem Strang im Detail nachgegangen. Der Querschnitt gibt nur Skizzen: dreier Hörspiele, zweier Text/Bild-Bände, eines Gedichtes und - wie könnte es anders sein - des *fehlenden Rests*.

Drei Hörspiele

Die Hörspiele *Die Abwesenden* (1983) hatten sich gegenüber den frühen "Neuen Hörspielen" durch ihre eher herkömmliche Narrativität ausgezeichnet: es wurden Personen und ihre Geschichten erzählt, Rollen waren zugeordnet. Hier nun, 1995/96, scheint sich eine erneute Tendenzwende anzudeuten: es gibt in diesen neuesten Hörspielen wieder mehr nicht so genau zuordbare Stimmen; in den Mittelpunkt rückt dadurch wieder eher das Ensemble der Wahrnehmungen im Kopf des Rezipienten, wenn auch nicht in so unüberschaubarer Vielfalt wie bei den ersten. Gleichzeitig tritt der Versuch eines Verständnisses von Geschichte als ein Vorgang ins Blickfeld; die *Recherche* wird thematisch.¹

Frauen mit dem Rücken zum Betrachter (1996)

Das Hörspiel trägt einen vertrauten Titel: der zweite gemeinsame Band Beckers mit R. Bohne (1989) hieß bereits so. Becker hatte "Stimmen" zu den Bildern Bohnes geschrieben: Monologe und

1 Zu den Produktionsdaten dieser Hörspiele vgl. die Bibliographie. Die Hörspiele sind ungedruckt; wörtliche Zitate beruhen auf Transkriptionen.

Dialoge, die den auf den Bildern dargestellten Frauen in den Mund gelegt oder über sie geäußert werden. Das Hörspiel basiert auf diesen Texten, erreicht jedoch eine eigene, durch die andere Medialität über die der Buchpublikation herausreichende Qualität.

Die "Stimmen" des Buches werden in der Inszenierung von verschiedenen Sprechern (beiderlei Geschlechts) intoniert. Auch ohne die in der gedruckten Variante gegenüberstehenden Bilder 'funktionieren' die Texte - aber sie funktionieren ganz anders. In der Lektüre (des Buches) kann der Rezipient die Bilder kaum ausblenden - er nimmt die Dualität von Bild und Text als gegebene Einheit hin. Er kann bei der Lektüre der gedruckten Stimmen im Text/Bild-Band sozusagen nachschauen (und dabei durchaus Eigenes entdecken). Hier nun fällt die visuelle Darstellung weg - die Texte bekommen ein größeres Eigenleben, dem Hörer öffnen sich mehr (oder jedenfalls andere) Möglichkeiten der Imagination als dem Leser, der das Bild vor Augen hat.

Bemerkenswert gegenüber der Buchpublikation ist hier eine sich nur als "Ich" identifizierende männliche Stimme, die eine Introduction und den Schluß spricht. Der Beginn des Hörspiels ist ein Monolog dieser Stimme, dessen Details im Verlauf (jedenfalls für den Kenner des Buches) immer deutlicher auf das erste Bild in der Buchausgabe referieren. Die Rede dieser Stimme wendet sich an die dort abgebildete Frau. - Der abschließende Monolog nimmt diese Situation wieder auf, bringt aber auf einer Metaebene die Bildbetrachtungssituation ins Spiel: Der Betrachter ist sich auf einmal nicht mehr sicher, ob er es mit der Realität oder einer bildlichen Darstellung zu tun hat. Er erinnert sich an die Situation zu Beginn:

Wie hatte es angefangen? Ich war ins Haus zurückgekommen, ich hatte dich auf der Bank im kleinen Vorzimmer sitzen [...] sehen. [...] Oder hatte ich mich getäuscht? [...] Aber ich war ja nicht sicher, ob ich nicht von einem Bild erzählte. Jetzt, mitten im Zimmer stehend, bin ich sicher, daß es ein Bild war. Aber es war kein Bild, das den Stand der Dinge bewahrte, sondern das ihre Veränderungen beschrieb. Die Vorstellungen und Assoziationen, wie sie ein Bild in Gang setzt, um für einen Moment lang zu beweisen, daß es mit nichts übereinstimmt.

Diese explizite Problematisierung der Wirklichkeitskonstitution des Bildes geht über die in der Druckfassung hinaus. (Hier spricht, sozusagen, *der Betrachter*, der als eine im Rezeptions-

prozeß des Druckwerkes nicht vorhandene Zwischeninstanz zwischen Kunstprodukt und Rezipienten, hier dem *Hörer*, steht und einen Querverweis auf andere Wahrnehmungsformen gibt.) Klarheit über den Wirklichkeitsstatus der Adressatin dieses Rahmenmonologs schafft übrigens - ganz am Schluß des Hörspiels - ein Blick aus dem *Fenster*, nachdem schon die Stimme der Frau als Indiz genommen war, daß sie sich nicht in einem (an-akustischen!) Bild befinde. Dieses Detail knüpft an die Befunde aus der Interpretation der Medienexperimente um 1970 an, wo auch häufig gerade die vom jeweiligen Medium nicht zu leistende Sinneskompetenz angesprochen wurde. Schon der Untertitel des Funkwerks ist in diesem Sinne ein intermediales Bonbon: "Hörspiel *nach Bildern* von Rango Bohne."

Bahnhof am Meer (1995)

"Lange Zeit bin ich nicht in Ostende gewesen", sagt ein Mann ganz zu Beginn des Hörspiels *Bahnhof am Meer*. Welchen Grund es gebe, hierher zu kommen, fragt ihn eine Frau. "Es gibt", antwortet er, "es gibt Erinnerungen an Momente, an Zeiten, in denen lebte ich noch nicht."

In lockerer Szenenfolge entwirft das Hörspiel ein Panorama, in dessen Zentrum scheinbar die belgische Hafenstadt, tatsächlich jedoch die Erinnerungen jenes Mannes stehen. *Ostende* ist ihm ein magisches Wort, seitdem er als Kind im Krieg, noch nie am Meer gewesen, in den Lebenserinnerungen des "Roten Kampffliegers" Richthofen das Kapitel über Ostende las. Diese Geschichte wird nicht linear erzählt, sondern in Sequenzen, deren Lokalisierung in der Zeit wie auch im Verhältnis zum Gegenstand ganz unterschiedlich sind. Eine Rahmenhandlung gibt das Gespräch zwischen dem Mann und der Frau. Sie ist nach Ostende gekommen, um ein Interview mit ihm, einem Schriftsteller aus Köln, zu führen. Sie befragt ihn zur Person Irmgard Keuns, der 1982 gestorbenen Kölner Schriftstellerin, die während des Faschismus in Ostende im Exil war. Nein, persönlich habe er sie nicht gekannt, ihre Bücher zwar gelesen, aber fasziniert habe ihn etwas anderes an dieser Frau. Er vergleicht den Lebensweg der zwei Jahrzehnte älteren Autorin mit seinem eigenen.

Sie hatte sich eines Tages in Köln in den Zug gesetzt und war nach Ostende gefahren. Nur, als sie in Ostende ankam, kam sie im Exil an. [...] 1935. Der kleine Junge lebte damals glücklich im Garten seiner Kindheit in Köln.

Daß die biographischen Details jenes Kölner Autors, die referierten Einzelheiten aus dem Leben der Keun wie Richthofens, Ernst Tollers und Egon Erwin Kischs ihre Entsprechungen in der sog. "Wirklichkeit" haben, muß nicht betont werden. Darauf kommt es nicht so an wie auf das, was durch die Struktur der Montage hervortritt: Erinnerung wird als Erinnerungsarbeit, als Prozeß, als Recherche vorgeführt. Dabei problematisiert der Kölner Autor im Gespräch mit der Interviewerin das Problem der Authentizität: Erinnerung an Zeiten, in denen man noch gar nicht gelebt hat, sagt er, seien "ein ziemliches Problem, wenn man sie erfinden muß." Das konsterniert seine Gesprächspartnerin, die ihn offenbar für einen Realisten hält. "Aber", hält sie ihm ungläubig vor, "Sie erfinden doch nichts!?" - "Ich fürchte", antwortet der namenlose Schriftsteller bescheiden, "dazu fehlt es an Talent."

Im Gespräch mit dem Hotelier freut sich der Gast über die geringe Belegung des Hotels im Winter:

- Einmal saß ich allein in der Halle [...], ich frühstückte, schaute durch die Fenster, sah dem Geflatter der Möwen zu, und ich sah das Meer näherkommen.
- So ähnlich hat das auch einmal Monsieur Johann gesagt.
- Monsieur ...?
- Eh ... ein Landsmann von Ihnen. Er war lange nicht hier.²

Gegend mit Spuren (1996)

Der Protagonist des Hörspiels *Gegend mit Spuren* heißt Jörn, ist also ein Namensvetter der Hauptfigur des früheren Hörspiels *Im August ein See* von 1982. Jörn hat nach der Maueröffnung die ostdeutschen Landschaften seiner Kindheit wiederentdeckt. Besonders fasziniert ihn ein Bauwerk aus den dreißiger Jahren auf der Ostseeinsel Rügen: Der Badeort Prora, eine gigantische Erholungsanlage für 20.000 Menschen als Projekt der nazistischen "Kraft durch Freude"-Organisation (KdF), nach dem Krieg teilweise gesprengt, zum Teil weiter genutzt durch die Nationale Volksarmee der DDR. - Seitdem Jörn entdeckt hat, daß der Architekt dieser monströsen Anlage aus seiner (Jörns) Heimatstadt Köln kam, wo er

2 Vgl. den Schluß von *Erzählen bis Ostende*: "[...] zum Frühstück fuhr ich hinunter in die Halle; dort, unter einzelnen ruhigen Gästen, saß ich hinter den großen, nassen Scheiben mit meinen Croissants und schaute ins näherkommende Meer." (S. 170)

viel gemäßigtere Bauten erstellt hatte, recherchiert er die Geschichte des Bauwerks, seines Architekten Clemens Klotz und dessen Umfeld. Dabei werden nicht nur schwierige Fragen angerissen wie die definitorische Unterscheidung zwischen *faschistischer* und *moderner* Architektur. Ganz Erstaunliches kommt zutage, denn allgemeine und persönliche Geschichte überschneiden sich unerwartet: Klotz war ein Protegé des KdF-Gründers Robert Ley, über den eine alte Tante Jörns auch einiges zu erzählen hat, weil er in Waldbröhl, wo die Familie damals lebte, immer in die Kneipe kam. Ley initiierte dort den Bau der Adolf Hitler-Schule durch Klotz, auf die nach der Vorstellung eines (wie sich die Tante ausdrückt) "gottlosen Onkels" auch der kleine Jörn hätte gehen sollen, wozu es dann aber nicht kam.

"Es war einmal eine Reise nach Rügen", heißt es im "Berliner Programm-Gedicht; 1971".³ Die Erinnerung an jene frühere Reise und an andere Kindheitserinnerungen einerseits, die Rekonstruktion des Bauprojekts und seines Schicksals nach dem Krieg andererseits stehen für Jörn im Zusammenhang:

Ich muß mir selber etwas klarmachen. Seit ich angefangen habe, mir die Geschichte dieses Geländes zu vergegenwärtigen, seitdem habe ich das Gefühl, dies hier hat mit mir selber etwas zu tun. Während ich aufwuchs, wuchs hier kilometerlanges Bauwerk hoch. Und als der kleine Jungenschaftsführer dann auf die Insel kam, stand das alles schon, was Jörn, der Erwachsene, jetzt fotografiert.

Jörn, sagt seine Frau Lene, "wirft sich oft Versäumnisse vor, zu wenig die Leute gefragt zu haben, die so etwas wie Authentisches hätten erzählen können. Zum Beispiel dieser Architekt: 1969 in Köln gestorben. Aber das wären genau doch die Jahre gewesen, in denen man ihm hätte über den Weg laufen können." Es gibt, konstatiert Jörn, "Gerüchte und ein paar Erinnerungen, Zeitungsartikel, 'n paar Photos und Bücher." So bleibt, über die Kindheitserinnerungen hinausgehend, nur die Recherche in Dokumenten. Das Hörspiel besteht zu nicht geringem Teil aus Berichten, die Figuren mit Verweis auf ihre Lektüre geben: die bibliographischen Notizen - die der Recherche Jörns dienen, die aber auch die Quellen des Wissens Beckers sein dürften - liefert es (ganz unaufdringlich) mit. So erwähnt Lene etwa "das Buch hier: *Die Paradiesruinen*. Meine Strandlektüre. Die Photos von ...

3 *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 15.

wer sind denn die Autoren [...] Jürgen Rostock und Franz Zadnicek, der Photograph". (Das ist sozusagen der Bildnachweis im a-visuellen Medium.) Oder "Die Dissertation von Petra Leser, da sind alle Bauten von Klotz verzeichnet". Im Gespräch mit einer Freundin erwähnt sie eine weitere Quelle: "[...] 1960 war doch diese Amerikanerin bei ihm ... Barbara Miller-Lane, das Interview mit Klotz, ja, ja ... Da beklagt er seine Situation". Auch korrespondiert Jörn mit dem Archivar der Akademie der Künste in Berlin über die Mitgliedschaft Klotz' in der Preußischen Akademie. (Jörn und seine Frau Lene bewegen sich im Umfeld der Berliner Akademie; vielleicht treffen sie gelegentlich den Kölner Autor Becker, der seit 1969 Mitglied ist). Die dokumentarischen Elemente werden also nicht (was denkbar gewesen wäre) in eine historisch abgesicherte Narration überführt, sondern im Rahmen einer Gesprächscollage als Dokumente belassen.

So entsteht ein mosaikhaftes (und in der Inszenierung von Norbert Schäfer sehr spannend zu hörendes) Bild einer Vergangenheit, die nicht vergangen und, so nah sie auch an unserer Gegenwart liegt, schon nicht mehr vollständig zu rekonstruieren ist, denn jeder Verständnisversuch wirft neue Fragen auf. Die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit und ihre Untrennbarkeit sind das Subthema dieser Hörspiele.

Zwei Bildbände

Geräumtes Gelände (1995)

Der Bildband *Geräumtes Gelände* des Architekturphotographen Boris Becker - Sohn Jürgen Beckers -, zu dem der Autor ein Gedicht "Heidelandschaft vor den Kriegen" beisteuert,⁴ zeigt eine verlassene Kaserne in Kölner Stadtteil Dellbrück, in deren "unmittelbarer Nähe" der Photograph aufgewachsen ist, wie man aus dem Klappentext erfährt. Das Faszinosum der in den Dreißiger Jahren als Hermann-Göring-Kaserne gebauten Anlage ist ihre plötzliche Zugänglichkeit in einem seit über fünfzig Jahren konservierten Zustand, denn die dort stationierten belgischen und amerikanischen Truppen hatten bis zu ihrem Abzug 1992 kaum etwas verändert. *Geräumtes Gelände* ist damit in der Sache sehr verwandt

4 Boris Becker/J.B.: *Geräumtes Gelände* (1995).

den Prora-Recherchen: neben dem basalen Thema *Architektur* verbindet sie die plötzliche Zugänglichkeit nach jahrzehntelanger Verschlossenheit - im Falle der Kaserne die eines benachbarten alltäglichen Objekts, im Falle Proras diejenige einer politisch (Becker war nie in die DDR gereist) wie auch militärisch (Prora war Sperrgebiet auch für Bürger der DDR) verschlossenen Zone.

Die Bilder Boris Beckers zeigen sehr sachlich und auch technisch in ausgezeichneter Qualität (ganz anders als diejenigen seines Vaters in der eher am *Happening* orientierten *Zeit ohne Wörter* 1971) schwarz/weiß das verlassene Kasernenareal. Die Anordnung der Bilder spiegelt das Betreten des lange unzugänglichen Geländes vom Hauptwachgebäude über den Exerzierplatz immer mehr ins Detail gehend. Kurze Bildzeilen erläutern die 29 Abbildungen.

Das lange (sieben der großformatigen Seiten umfassende) Gedicht Beckers ist weder ein Kommentar zu den Bildern noch ein davon unabhängiges Poem über die Dellbrücker Kaserne oder ihre der Zivilbevölkerung zugängliche Umgebung - und doch spielt all das eine Rolle. Der Text nimmt seinen Ausgang von einem optischen Eindruck, der entweder durch eine der Photographien oder durch (die Erinnerung an) eine alltägliche Wahrnehmung hervorgerufen worden sein kann, jedenfalls die Kaserne zeigt: "Im Hintergrund Gebäuderiegel, und man sieht nichts / von der Gegend, wie sie weitergeht [...]". Schon in der fünften Zeile fängt das lyrische Ich an, zu schweifen ("fängt wieder / ein Reisefilm an?", was eine Anspielung auf einen in *Foxtrott im Erfurter Stadion* zweifach vergebenen Gedichttitel ist) und bewegt sich, wie es anhand der extensiven Texte gezeigt worden ist, durch Raum und Zeit. Jedoch nicht frei schwebend: Zentrum des Assoziationen ist der *Ort* der Kaserne, wie er vor der Bebauung als "Heidelandschaft vor den Kriegen" sich gezeigt haben mag und wie er (unter anderem) anhand der Zeichnungen des *Landschaftsmalers* Schuchardt noch sichtbar ist (*wir erwähnten den Namen bereits*; in diesem Gedicht wird Schuchardt nicht namentlich genannt, aber ohne Zweifel angesprochen). Wenn Becker aus dem lyrischen Monolog seine Rede dann richtet an ein namenloses Gegenüber, so kann man dies als Selbstgespräch wie auch als Mitteilung an den Jüngeren verstehen:

Falls du nachmessen willst, die Messtischblätter
sind veraltet, und es gab nie ein Zeichen für Wachtürme

[...]

Falls du nachschauen willst, auf
Ansichtskarten ein Rest des vorigen Jahrhunderts

[...]

im Photoalbum,
da siehst du deine Großeltern gehen. Einige Seiten sind
leer; ein Pfad führt undeutlich
hinab ins vergilbende Bild des Kieslochs, das
unerwähnt bleibt, wenn es um Lager, Baracken, Gefangene
geht. Das Fernsehen war noch nicht da; es gibt
keine Zeugen, die wenigstens sagen könnten, das haben wir
alles vergessen [...]

Auch das *geräumte Gelände* ist eine *Gegend mit Spuren*. Zwar ist die alte Heidelandschaft, wie es am Schluß des Gedichts heißt, "fast verschwunden / unter Bauflächen", doch das geräumte Kaserengelände hat sich "langsam verändert in ein Projekt / der Bilder und Wörter, mit dem man anfangen kann, / die Räume fürs Einst zu entwerfen und die Gegenwart später."

Korrespondenzen mit Landschaft (1996)

Ein drittes Buch in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Rango Bohne: nach *Fenster und Stimmen* 1982 und *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter* 1989 nun *Korrespondenzen mit Landschaft*. Der Band enthält 21 Collagen und Gedichte, die einander jeweils auf gegenüberliegenden Seiten *korrespondieren*.⁵ Die Collagen sind teils gegenständlich (jedoch nie - das liegt schon im Wesen der Collage - realistisch), teils abstrakt. Die Gedichte umfassen nie mehr als eine Seite. Sie tragen keine eigentlichen Titel, jedoch kursiv gesetzte Anfangswörter oder erste Sätze, die sich auch als Titel oder Motto der gegenüberliegenden Collage verstehen lassen.

Diese Gedichte korrespondieren mit den Collagen nicht, indem sie sie beschrieben. Sie nehmen die visuelle Erfahrung als einen Anstoß für ihre Assoziationen, gehen tatsächlich mit ihr um, in ihr umher, kleben jedoch nicht schematisch an den Bildern. So kommt es auch vor, daß sie sich von der 'Vorlage' (die eben keine ist) entfernen: Unter dem kursiven Leitwort "Unbewohnte Gegend" lesen wir etwa: "Es gibt keine Spuren, und was ich / erfinde, erzähle, / kommt in der Gegend nicht vor." Auch thematisieren sie die materielle Gemachtheit der Bilder, wenn es etwa zu einem Bild, als dessen Collagematerial seitenverkehrt durchschimmernder Text zu sehen ist, in poetischer Wendung heißt:

5 *Korrespondenzen mit Landschaft. Collagen von R.B., Gedichte von J.B. (1996).*

"[...] ob
 die Landschaft eine Erklärung verlangt.
 Man könnte sagen: sie ist einfach da und erzählt,
 was hinter ihr liegt, was ihre Rückseite ist.
 Oder umgekehrt. Es kommen ja wieder Zitate ins Spiel,
 übriggebliebene Wörter aus einer anderen Zeit [...]"

(Selbstverständlich gibt es in den Gedichten zahlreiche Selbstzitate; auf eines ist im Exkurs *Fenster und Türen* vorgreifend hingewiesen worden.)

Ein Stückchen 'antiquierter' Poetik

Beckers für die achtziger Jahren konstatierte Abstinenz in expliziten Artikulationen zur Begleitung seiner Arbeit (jedenfalls gemessen am poetologischen *output* der sechziger Jahre) hält an. Auf die Aufforderung zu einer Debatte über die Frage, ob sich über Lyrik streiten lasse, stellt er "gleich zu Beginn meiner Antwort das Desinteresse an einer Lyrik-Debatte" fest.⁶ Becker mag sich, so schreibt er 1994 an die Lyrikerin Brigitte Oleschinski, zu solchen Fragen eher nicht äußern; er würde sich "dem Auftrag, diesen [Schreib-]Vorgang zu versuchen bis ins letzte zu analysieren, entziehen", denn "nichts fürchtet der Photograph mehr, als wenn beim Entwickeln die Tür zur Dunkelkammer aufginge." Er besteht darauf, daß seine "sprachlichen Gebilde nicht ohne einen entscheidenden Anteil von Irrationalität, von Unvorhersehbarkeiten und Rätselhaftem" auskämen.⁷ Dies allerdings "bei aller Machbarkeit der sprachlichen Gebilde" - und das heißt eben auch *Gemachtheit*. Dazu, wie sie gemacht werden, artikuliert sich Becker in diesem Brief aufschlußreich.

Oleschinski schreibt Becker drei "Thesen zu [seiner] Arbeit, die sich grob - und einigermaßen plakativ - mit den Stichworten *digitales Schreiben*, *Ränder des Sprechens* und *poetische Kommunikation* umschreiben lassen". Eingegangen wird jetzt nur auf die zuerst genannte. Beckers spezifische Schreibweise, schreibt Oleschinski, sei, "obwohl Du es an zivilisationskritischen Motiven nicht fehlen läßt, im Zeitalter der Digitalisierung und der Video-Ästhetik plötzlich verblüffend eingängig; sie passen viel

6 J.B.: "Das Entstehen von Korrespondenzen" (1996).

7 Vgl., auch im folgenden: "Korrespondenzen an den Rändern des Sprechens. Jürgen Becker antwortet auf einen Brief von Brigitte Oleschinski." (1995; der Brief B.O. an J.B. datiert September, dessen Antwort Dezember 1994).

besser zu den neuen Rezeptionsmustern einer fortgeschrittenen Medienkultur als manche anderen Textverfahren, die in und seit den sechziger Jahren entstanden sind."

Becker begegnet diesem Vorschlag reserviert. Es möge sein, daß seine Texte in dieser Hinsicht "verblüffend eingängig" seien - er selbst jedoch sei "nach dieser Richtung hin inzwischen fast taub und blind": "Nach einem Video von MTV sehe ich mich geradezu nach einer Seite von Proust." Eine Ästhetik 'digitalen Schreibens' könne er, so sagt Becker, nicht so recht nachvollziehen:

Vielleicht, daß wir uns näher kommen, wenn ich auf das inzwischen wohl antiquierte Prinzip Collage verweise, jene Herstellungsweise, die aus ganz heterogenen Materialien Gebilde schafft, die so etwas wie die widersprüchliche Struktur unseres Bewußtseins spiegeln, und zwar in der Erfahrung unserer widersprüchlichen Wirklichkeit. Mir wäre diese Herstellungsweise noch ziemlich vertraut [...]

Es ist bemerkenswert, daß Becker hier so offensichtlich an die Methoden und Begrifflichkeiten einer *Zweiten Moderne* oder *Avantgarde* der sechziger Jahre anknüpft - mehr soll hier aus dieser Passage gar nicht gelesen werden.⁸

Das Zitat als Abbreviatur

Journal der Wiederholungen (1994)

"Eine vorläufige Topographie", beginnt der letzte Abschnitt im letzten Gedicht in *Foxtrott im Erfurter Stadion* (1993): "Du kannst sie verwischen. Du kannst sie / verändern, bis eine Serie entsteht, bis wir erreichen / die Ufer der Wiederholung". Die Wiederholung, der Bezug auf eigenes und fremdes früher Geschriebenes, ist dem extensiven, langen Gedicht Beckers eigen. Für das Gedicht "Journal der Wiederholungen" erhielt er 1994 den Berliner Literaturpreis.⁹ Das Gedicht enthält nicht nur zahlreiche Zitate - es *besteht* scheinbar aus nichts anderem denn aus Zitaten (wörtlichen Zitaten, Motivwiederholungen, Andeutungen auf die Poetik des Zitierens usw.). Es beginnt:

8 B. Oleschinski führt ihre Überlegungen (ohne expliziten Bezug auf diesen Briefwechsel) fort in dem Aufsatz "Schwanenfüße in der Schnellen Literatur. Über analoges und digitales Dichten", in: *Schreibheft* 48 (Nov. 1996), S. 200-206.

9 Gedruckt in *Sprache im technischen Zeitalter* 131 (1994).

Zurück an die Küste. Wieder in Odenthal,
 in die Nähe eines Zitats [...]
 Oder du wiederholst die Erzählung
 von lauter Augenblicken, deren letzter sich ausdehnt
 zwischen Richthofens Kampffliegerbuch und
 den Bildern von Irmgard Keun im Exil. Da wären wir
 wieder in einem Hotel [...]."

Odenthals Küste und *Erzählen bis Ostende* sind offenkundig Gegenstand dieser Anspielungen, aus letzterem der summierende letzte Abschnitt, der parallel zur Bahnfahrt von Köln nach Ostende die Lebensgeschichte von der Kindheit (die Lektüre von Richthofens *Der rote Kampfflieger*) bis zur Gegenwart (Versuch des Hineindenkens in Keuns Ostendeaufenthalt durch Lektüre ihrer *Bilder aus dem Exil*). Und so geht es fort: Zitate, Zusammenfassungen und Andeutungen aus und auf *Eigentlich bin ich stumm*, *Im August ein See*, aus *Die Türe zum Meer*, dem Gedicht von der *wiedervereinigten Landschaft* und "Vorbereitungen im Herbst" (dem 3. Teil von *Das englische Fenster*) lassen sich eindeutig feststellen - neben den beiden genannten.

Hat der Mann nichts mehr zu sagen? Das ist eine mögliche Lesart; eine andere besteht in dem Vorschlag, diesen Text als avanciertes (und sicher nicht dauernd und endlos *wiederholbares*) Experiment zu verstehen, das früher Geschriebene als integralen Bestandteil eines sich ständig verändernden (lebenden) Bewußtseins zu verstehen. Teil des Autorensubjekts, dessen Literatur als ein Versuch verstanden werden kann, das Bewußtsein in schwieriger gewordenen modernen Zeiten mit seinen Brüchen und Widersprüchen 'abzuschildern', wäre eben auch der bereits (in Form von Literatur) dokumentierte Teil; diese Zitate sind Abkürzungen für bereits beschriebene komplexe Zustände.

Diese Lesart wird gestützt dadurch, daß es beileibe nicht nur Zitate sind, die hier collagiert werden, sondern auch - wie an vielen anderen Stellen bereits gezeigt - Sinneseindrücke, Kunst, Landschafts- und Medienerfahrungen etc. Die Erinnerung an Geschriebenes ist ein spezieller Teil dieses Bewußtseins (dessen Träger nun mal ein Schriftsteller ist).

Das exzessive Zitieren dieses Gedichtes ist eine spezifische Form des Erinnerns. Die im Verlaufe des Oeuvres wichtiger gewordene Erinnerung erreicht überhaupt in diesen aktuellen Werken einen Höhepunkt - die Hörspiele und Gedichte lassen sich trefflich fassen mit der schönen Formulierung, in der es irgendwo heißt,

diese Gedichte seien "Versuche, in der Gleichzeitigkeit spazieren zu gehen".

Neue Prosa

Für einen Brief an meinen Sohn (1995)

Die Camouflage 'Jürgens' mit 'Jörn' im oben angesprochenen Hörspiel wie auch schon in dem früheren von 1982 wird vom Autor explizit angesprochen in dem Prosastück "Für einen Brief an meinen Sohn".¹⁰ Es handelt sich um eine Auftragsarbeit über das persönliche Erleben des Kriegsendes 1945. Die Identität des Sprechers ist ganz offensichtlich: Becker schildert die "Erinnerungen an die Bilder und Geräusche im Kopf des kleinen Jungen, der ich damals war." Nach einigen Präliminarien über den Beginn des Krieges, über früheres Erinnern an die Zeit des Zweiten Weltkrieges und Probleme des Erinnerns überhaupt wechselt Becker, zum Thema kommend, ausdrücklich in die dritte Person und schlüpft dezidiert in eine *Rolle* (des Jörn):

Den Jungen, der ich damals war, nennen wir jetzt endlich Jörn ... Jörn nämlich stellt in einem vor vielen Jahren geschriebenen Radiostück die erst jugendliche, später erwachsene Person dar, hinter der sich eines der Ichs seines Erfinders und Autors verbirgt. Von Jörn erzählen heißt einen Pimpf sich vorstellen in dunkelblauer Winteruniform, der im Morgengrauen des 12. April 1945 hinter einer Dachluke steht auf dem Speicher eines Hauses im Erfurter Süden [...]

Am Schluß dieser Prosa schildert Becker nach ganz kurzer Erwähnung der Flucht in den Westen 1947 - jetzt wieder changierend zwischen der ersten und der dritten Person - den Zufall seiner ersten Reise in die DDR am Tag nach dem Fall der Mauer.

Seitdem hatte Jörn das Land nicht mehr betreten wollen. Doch einmal nahm er die Einladung für eine Reise nach Leipzig an, und als er hinfuhr, war es der 10. November 1989. Nun kam ich einmal in die DDR, und da hörte sie schon auf zu existieren. Drei Tage später zurück nach Köln. [...] Im Zug, der [...] überfüllt war mit Leuten, die jetzt zum ersten Mal diese Grenze passierten, hing alles an den offenen Fenstern und lachte und heulte, und im Gang stand zusammengedrückt ein kleiner alter Mann, der wischte sich immer die Tränen weg und murmelte ein paar Mal, jetzt, jetzt ist der Krieg aus.

10 In: *Sinn und Form* 47 (1995).

Der offensichtlichen (und nur zu verständlichen), ungeheuren Emotionalität dieser Situation weicht Becker durch den Wechsel der grammatischen Person aus - wie bereits in den Hörstücken und der Prosa zu Beginn der achtziger Jahre, in denen persönliche Geschichte *in einem Erzählzusammenhang* besser durch eine Namensmaske kolportiert werden konnte. (Jean, Johann, Jörn.)

Der Umstand einer jahrelangen Unerreichbarkeit der Kindheitsorte wirft auch ein bezeichnendes Licht auf die fast manische Beschäftigung des Hörspiel-"Jörns" mit der Geschichte der Prora; einen "deutschen Archäologen" nennt ihn seine Frau einmal spöttisch (und lacht sich mit ihrer Freundin krank bei der Vorstellung, wie er aus dem Hotel ausgezogen sei, um in einem spontan gekauften Zelt zwischen den Ruinen zu schlafen). Schließen wir für einmal kurz zwischen der Figur und ihrem Autor, so erklärt die plötzliche Erreichbarkeit auch die deutliche Dominanz historischer Themen in den literarischen Produkten Beckers in diesen Jahren.

"Der fehlende Rest" (1997)

In Zeiten digitaler Ästhetik kommt Literaturgeschichtsschreibung, will sie nicht antiquiert erscheinen, kaum um den Begriff und das Problem der *Echtzeit* herum. Vor allen Dingen um das *Problem*: Parallel zur Endredaktion dieser Arbeit erscheint in Fortsetzungen eine neue "Erzählung" Jürgen Beckers: *Der fehlende Rest*.¹¹ Dazu nur wenige Bemerkungen - eigentlich nur ein Kommentar zu dieser Gattungsbezeichnung. Die Hauptfigur heißt Jörn und ist von Beruf Photograph. Jörn lebt mit seiner Frau Lena (nicht etwa Lene wie "Jörns" Frau in *Erzählen bis Ostende*, aber der war ja auch Redakteur) auf einem "Fachwerkgehöft" mit Scheune im Bergischen Land. Weitere Parallelen müssen nicht expliziert werden; es gibt sie. Interessant ist die Struktur des Textes und die Haltung des Erzählers. Der Ich-Erzähler ist nämlich nicht Jörn, sondern ein Namenloser, der sich als Jörns "Zuhörer und Nacherzähler" bezeichnet. Wie ein Besucher beschreibt er "Jörn" in seiner Umgebung und gibt wieder, was er sagt. Dabei verwischen die Grenzen zwischen Ich und Er, denn die wörtliche Rede Jörns in der ersten Person Singular ist oft nicht von der seines "Nacherzählers" zu

11 In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.12.1996 ff. - Das Erscheinen der Buchausgabe ist für März 1997 angekündigt.

trennen. Durch diese Undeutlichkeit entsteht ein mehrperspektiver Eindruck.

Der Prosatext enthält kurze, kursiv gesetzte Zwischentexte oder -überschriften, die an die "Entwurfssätze" des Buches *Umgebungen* (1970) erinnern. Dort gaben sie jeweils eine Themenangabe oder ein Motiv der folgenden Passage. Waren sie jedoch dort (ohne daß dies hätte festgestellt werden müssen) *monologisch* in dem Sinne, daß sie fraglos vom selben Sprecher artikuliert wurden, so sind sie hier oft, aber nicht immer, *dialogisch*. Nach einer dieser Zäsuren heißt es:

Jörn unterbrach sein Erzählen manchmal mit Zwischenrufen, mit Fragen, die nicht unmittelbar an mich [...] gerichtet waren. Umgekehrt kam ich ihm mit Bemerkungen und Fragen dazwischen, die seinen Erinnerungen vielleicht eine neue Richtung gaben, aber nicht in jedem Fall einen Zusammenhang herstellten, der so etwas wie Logik in seine, ja, in seine Art des Assoziierens brachte. Auf meinem Notizblock ging das alles ineinander über [...]

Die Instanz des "Zuhörers und Nacherzählers" in dieser Prosa als eine Hilfsinstanz läßt sich auf frappierende Weise kurzschließen mit einer Äußerung Beckers im Gespräch mit Christian Linder 1972, wo er über die Schwierigkeit des Erzählens sagt:

[...] manchmal erscheint mir etwas erzählbar und ich bringe auch Ansätze von Erzählung hervor, wenn ich sicher bin, da ist jemand, der will etwas wissen und ist imstande auf eine Art zuzuhören, daß seine Art zuzuhören mich dazu bringt, die Phantasie loszulassen, vorzugreifen, zurückzuspulen [...]. Ja, da muß ein Zuhörer sein, sondern der heimliche Dramaturg meiner Erfindungen ist. Bloß gibt es ihn nicht, sehr selten vielleicht, und so passiert nichts in Sachen Erzählung [...] ¹²

Die Konstruktion aus *Zwischenrufen* und *Erzähltem* läßt keine Kontinuität, kein Ausholen des 'Erzählens' aufkommen. Vielmehr handelt es sich um die Aneinanderreihung von Erzähl- und Erinnerungsfragmenten, mehrfach gebrochen und diskontinuierlich. Die im Oeuvre Beckers erstmals auftauchende Gattungsbezeichnung "Erzählung" steht hier also nicht für eine Renaissance (im Falle dieses Autors: *Naissance*) etwaiger ungebrochen linearer Erzählformen. Ebenso wenig steht sie für ein fiktionales Erzählen im Sinne eines Fingierens. (Diese Feststellung "Erzählung ist nicht gleich Fik-

12 J.B./C. Linder: "Eine Zeit ohne Wörter", S. 18 (nicht in der kürzeren Version J.B./C. Linder: "Gespräch").

tion" ist der eigentliche Anlaß dieser Bemerkungen zum *Fehlenden Rest*.) Das mag der Beginn der Erzählung dem geneigten, inzwischen mit einigen Motiven der Literatur Beckers vertrauten Leser plausibilisieren. Fünfundzwanzig Jahre überspringend, schließt dieser Beginn scheinbar bruchlos an die zitierte Passage aus dem 1972er Gespräch an, "[...] und so passiert nichts in Sachen Erzählung":

Lange Zeit hatte Jörn nichts erzählen wollen. Einfach so anfangen, wenn schon, es wäre in jedem Fall das Fortsetzen von etwas, das längst angefangen hat. Aber wo und zu welcher Zeit ... Ich kenne meine Startlöcher nicht, sagte Jörn, und wahrscheinlich gibt es gar keine. Wir schauten auf die Landkarten hinab, die auf der Tischfläche unter dem Atelierfenster ausgebreitet lagen. Die Reisen nach Rügen und in die belgischen Seebäder; die Fahrten durchs bergische Hügelland hinunter in die Rheinebene, in die Städte; [...] Noch ehe ein Geräusch zu hören war, tauchten in der oberen Fensterhälfte die beiden glitzernden Scheinwerfer einer näherkommenden Abendmaschine auf. Draußen die Wiesen verschwanden langsam im Dunkel, und von der fern gegenüberliegenden Küste der Wälder war nur noch das widerscheinende Grün des Horizonts zu sehen, der sich ausdehnte hinter den Hügeln. [...]

Daß es sich hier - unter welcher Gattungsbezeichnung auch immer - nicht um Prosa in "epischer Selbstherrlichkeit" handelt, die Becker 1963 in seiner Rede "Gegen die Erhaltung des literarischen Status Quo" kritisiert hatte, scheint klar.¹³

13 Vgl. J.B.: "Gegen die Erhaltung [...]", S. 695.

ERGEBNISSE UND SCHLUSS

Rekapitulation

Was war das Problem? - Es galt, ein Oeuvre zu beschreiben, das in künstlerischen (zumeist schriftlichen) Artikulationen von auf den ersten Blick recht unterschiedlicher Art sich zeigt. Ihr Zusammenhang durch die Autorschaft ist fraglos, doch ihre Unterschiedlichkeit und die Formenwechsel machten neugierig. Ein erster 'Durchgang' in der Einleitung ließ eine Einteilung in drei Gruppen vornehmen (Experimentelle Prosa, Alltagslyrik, Lange Gedichte), ein zweiter, differenzierterer, zeigte zusätzlich zwei dazwischen anzusiedelnde Gruppen auf (Experimente mit Medien um 1970, Prosagedichte etc. zu Beginn der achtziger Jahre). (Soweit erwies sich der Gattungsbegriff als brauchbares Instrument für die innere Organisation dieser Monographie: er führte zur Abgrenzung der Kapitel.) Eine dritte Betrachtung - noch in der Einleitung - hat gezeigt, daß der Begriff der literarischen Gattung für die hier zu untersuchende Literatur problematisch ist in doppelter Hinsicht: einerseits läßt sich die klassische Gattungstrias dieser avanciert modernen Literatur nicht überstülpen - man kann den Gattungsbegriff aber auch nicht einfach vernachlässigen, denn andererseits ist er auch problematisch in dem Sinne, daß er *Teil des Problems* dieser Literatur ist.

Der zuletzt genannte Gesichtspunkt zeigte sich in der Rekonstruktion der theoretisierenden Äußerungen Beckers detaillierter. In der allgemein recht lebhaften literarischen Diskussion der sechziger Jahre ist Becker hervorgetreten als ein von gewissen Grundproblemen der literarischen Moderne (Wahrnehmungsproblematik, Sprachzweifel etc.) nicht unberührter Autor, der sich "Gegen die Erhaltung des literarischen status quo" engagiert. Insbesondere der Gattungsbegriff ist Gegenstand seiner Kritik: er fordert die Ablösung *des* (realistischen) *Romans* durch andersartige Textgebilde, deren wichtigstes Merkmal ihre "Offenheit" ist. Sie sollen offen sein für verschiedene sprachliche

Artikulationen. 'Verschieden' bedeutet hierbei unterschiedliche Arten von Artikulationen (also, etwa, in den klassischen Begriffen, *lyrische, dramatische* etc.) wie auch deren unterschiedliche *Provenienz*: die Öffnung des Textes für fremde Rede, also offene und verdeckte Zitate, die in den literarischen Text hineinmontiert werden (oder deren Montage, im avancierteren Fall, den literarischen Text erst ergibt). 'Offen' sollten die geforderten Textgebilde auch sein gegenüber nichtliterarischen 'Gattungen', also anderen Medien.

Neben der Gattungskritik ist die Problematisierung der Fiktion ein elementarer Punkt der theoretisierenden Äußerungen Beckers in den sechziger Jahren. Die Fiktion sei kein adäquates Mittel für einen gelingenden künstlerischen Umgang mit der Welt: Um der modernen Wirklichkeit gerecht zu werden, dürfe der Autor nichts erfinden (fingieren), sondern müsse sich dieser Wirklichkeit selbst zuwenden. Auch unter diesem Aspekt ist das Zitat fremder Rede wichtig für Beckers Konzept.

Die Gattungs- und Fiktionalitätskritik ist im Rahmen der Debatten jener Jahre nicht originell (gleichwohl wichtig in der Sache und auch des Folgenden wegen zu erwähnen). Bemerkenswert ist jedoch Beckers Gegenbegriff zur Fiktion: jener der *subjektiven Authentizität*. "Authentisch" bedeutet den Vorsatz einer weitestgehenden Realitätsverknüpfung der literarischen Produktion durch möglichst direkte Präsentation nicht fingierten Materials; die Subjektivität ist eine zwangsläufige Folge der Verknüpfung dieses Vorgangs mit dem das Authentische präsentierenden Autor. Der Autor ist in dieser Vorstellung durchaus als "Medium" im Sinne eines (Ver-)Mittlers anzusehen, allerdings nicht als passives, 'dummes' Medium. Vielmehr rückt Becker nicht von der Vorstellung eines gestaltenden Urhebers ab - das unterscheidet dieses Konzept kategorial von der Dokumentarliteratur und der *écriture automatique*.

Ergebnisse der Interpretationen

Die Textinterpretationen erfolgten in chronologisch nach Werkgruppen angelegten Einzeluntersuchungen und thematisch orientierten Exkursen. Dabei erwiesen sich Gruppenidentitäten und Kontinuitäten zwischen den Gruppen, aber auch Veränderungen.

Gruppenidentitäten

Die anhand diverser Gattungsmerkmale in der Einleitung vorgeschlagene Unterteilung in fünf Werkgruppen war haltbar. Für die Experimentelle Prosa, die Lyrik der siebziger Jahre und die Extensiven Texte ließen sich jeweils hinreichend viele gemeinsame Merkmale finden, die eine Einordnung in so zu beschriftende Schubladen rechtfertigen. Auch für die zunächst einer Einordnung sich entziehenden Hörspiele, Prosagedichte und verschiedenen visuellen Produkte (Film und Photographie, Texte zu und mit Bildern) um 1970 und Anfang der achtziger Jahre erscheint die Einordnung in die beiden "Angelgruppen" nicht als Vergewaltigung. Die drei zuerst genannten Werkgruppen zeichnen sich eher durch eine Homogenität ihrer literarischen Formen aus als die beiden dazwischenliegenden. Jene allerdings halten auch thematisch zusammen: die 1970er-"Angelgruppe" in ihrer offensiven Thematisierung von Medialität, die spätere in ihren autobiographischen *Rollenspielen*.

Zu den einzelnen Gruppen:

Juvenilia. - In dieser nicht eigentlichen Gruppe zeigt sich an zwei kontrastiven Beispielpaaren aus Prosa und Lyrik deutlich die Orientierung des zunächst einem "Magischen Realismus" verpflichteten Autors an einer konkreten, modernen Sprach- und Literaturauffassung, wie sie seinerzeit H. Heißenbüttel und andere vertraten. Dient Sprache im einen Modell als Medium der Artikulation von etwas eigentlich Unsagbarem, so wird sie in dem anderen fast technisch als "Material" behandelt.

Experimentelle Prosa. - Die ersten drei selbständigen Veröffentlichungen Beckers sind charakteristische Beispiele der avantgardistischen *Zweiten Moderne* in der bundesdeutschen Literatur der sechziger Jahre. Sie zeichnen sich aus durch Stilpluralismus und Formenvielfalt. Dadurch thematisieren sie offensiv Wahrnehmungs- und Sprachproblematik, das Problem literarischer Gattungen und medialer Begrenzungen der Literatur überhaupt. So konvergieren sie mit den parallelen theoretischen und poetologischen Äußerungen des Autors.

Experimente mit Medien. - Das Photobuch, der Fernsehfilm und die Hörspiele um 1970 erwiesen sich als die konsequente Fortführung des sprachexperimentellen Programms mit erweiterten Mitteln. Hatte er dort die Möglichkeiten der (schriftlichen) Sprache bis an die *Ränder* des Schweigens erkundet, nähert er sich

dieser Grenze nun von der anderen Seite auf akustischem bzw. optischem Wege im Hörspiel bzw. mit stillen und bewegten Bildern. Dabei sind die *medialen* Eigenschaften des Präsentierten häufig ein Subthema.

Lyrik der siebziger Jahre. - Die Gedichte dieses Jahrzehnts sind in ihrer Mehrzahl kurz, auf den ersten Blick scheinbar gewollt kunstlos, unpräventiös und karg: sie protokollieren Alltägliches. Es konnte jedoch gezeigt werden, daß sie oft sehr *kunstvoll* im Sinne komplexer Komposition sind. Deswegen und da die Subjektivität dieser Gedichte für diesen Autor nichts Neues ist, kann ihre Subsumierung unter der 'Alltagslyrik' oder 'Neuen Subjektivität' jener Jahre nur unter Vorbehalt erfolgen.

Rollenspiele, Erzählversuche. - Diese zweite "Angelgruppe" zeichnet sich wie die erste durch eine Varianz der Formen aus. Gemeinsam ist den beiden Prosagedichtbüchern, den Hörspielen und den Gedichten zu Bildern R. Bohnes, daß in einem für diesen Autor (abgesehen von den Juvenilia) bislang unbekanntem Maße Versuche des *Erzählens* unternommen werden. Auch wenn dabei Rollen eingenommen werden, die fremde Namen tragen, so sind sie doch offensichtlich autobiographisch bezogen, wie durch zahlreiche intertextuelle Bezüge und Aufschlüsselung verschiedener Andeutungen nachgewiesen werden konnte.

Extensive Texte. - Die diesen Versuchen folgenden Gedichte sind deutlich länger als diejenigen der siebziger Jahre. In ihrer Breite muten sie episch an, der "Erzählfluß" ist allerdings höchst assoziativ. So präsentieren sie eine Art lyrischen (!) *stream of consciousness*. Damit weisen sie verblüffende Parallelen zum angelsächsischen *long poem* auf. Die Quer- und Rückbezüglichkeit dieser Gedichte und ihre immanente Poetik einer Verknüpfung der Raum- und Zeitebenen lassen das einzelne Gedicht als Bestandteile eines größeren Textes erscheinen. In Anknüpfung an eine Terminologie A.G. Baumgartens wurden diese Gedichte "Extensive Texte" genannt.

Die hier jeweils angeführten Merkmale sind hinreichend charakteristisch, um die Werkgruppen voneinander abzugrenzen. Eine solche Systematik darf jedoch nicht vergessen lassen, daß sie eine künstliche und nachträgliche ist - keine intendierte. Sie tut in heuristischer und dramaturgischer Hinsicht gute Dienste, ist aber nicht so randscharf, daß man sie blindlings als Maßstab zur

Verortung bestimmter Phänomene benutzen könnte. Auch berühren, ja überschneiden sich die Gruppen sogar: man beachte etwa das Nebeneinander des 'letzten' experimentellen Textes *Umgebungen*, der gleichzeitig (und schon vorher) entstandenen 'frühen' Gedichte *Schnee* und der medialen Experimente in Photobuch und Film - alles parallel 1970/71. (Der *systematischen* Geltung der vorgeschlagenen Differenzierung im Werk Beckers tun diese Einschränkungen keinen Abbruch.)

Kontinuitäten

Die oben pointierten Unterschiede verdecken nicht, daß es zwischen den Werkgruppen auch ganz deutliche Kontinuitäten gibt, die inhaltlich wie strukturell beschrieben werden können.

Inhaltliche Kontinuität zeigt sich etwa in den prominenten Motiven dieses Werks, wie sie z.T. in den Exkursen hervorgehoben worden sind; andere wurden en passant erwähnt. Motive und Themen wie "Landschaft", "Fenster" und "Erinnerung", aber auch die Thematisierung von Kunst, Photographie und (Massen-)Medien konnten für das ganze Werk belegt werden. Das sind keine beliebigen oder zufälligen Motive. Sie werden zusammengehalten durch die ihnen jeweils immanente Problematisierung von *Subjektivität* in verschiedenen Varianten. Eine Landschaft bekommt ihre Bedeutung erst durch das Ich, das sich in ihr bewegt und sie wahrnimmt; Fenster sind sinnbildlich für den Austausch zwischen Innen und Außen, zwischen Ich und Außenwelt; Erinnerung wird erst sinnvoll mit dem und für das Subjekt, das sich erinnert. Massenmedien wie auch die bildenden Künste, das konnte gezeigt werden, werden thematisiert als Spezialfälle subjektiver Wahrnehmung mit ihren bestimmten Eigenarten. - Dabei ist die Subjektivität nicht, wie man jetzt vielleicht einwenden möchte, wenn sie überall mitzudenken ist, auch überall wegzukürzen, weil nicht weiter bedeutungstragend. Vielmehr ist sie nicht nur immanenter Gegenstand, sondern auch Konstituente der Darstellung genannter Motive und Themen, denn getreu dem durchgehaltenen Authentizitätsanspruch dieser Literatur ist es stets ein bestimmtes und identifizierbares Subjekt, das da aus dem Fenster schaut etc. pp.

-

Eine *strukturelle* Kontinuität zeigt sich zunächst ganz global in der vielfach nachgewiesenen Identifizierbarkeit des Subjekts dieser Literatur und der Referentialisierbarkeit vieler Details

(*Authentizität*). Das *lyrische Ich* dieser Literatur ist kein beliebiges, ist nie eine Rolle, über deren Träger man spekulieren könnte oder müßte, sondern stets diejenige eines gewissen *J.B.*, geboren 1932 in Köln, Kindheit im Rheinland und in Thüringen usw. Die Rollen-Ichs, die der Autor in den Hörspielen und den Prosagedichten sprechen läßt, müssen kaum demaskiert werden, um als *Rollen* erkannt zu werden.

Die strukturelle Kontinuität zeigt sich jedoch auch etwa in der durchgehenden impliziten Thematisierung und Problematisierung literarischer Gattungen. Wenn man in der experimentellen Prosa *lyrische* Momente aufzeigen, die extensiven Texte als *epische* Gedichte beschreiben und bei den Prosaminiaturen zu Beginn der achtziger Jahre Überlegungen anstellen kann, ob es sich um eine Sammlung von *Prosagedichten* handele, die durch einen thematischen Rahmen zusammengehalten würden und so eigentlich etwas wie eine größere Erzählung ergäben - so sind das keine gattungstheoretischen Pirouetten, sondern Reflexionen einer in dieser Hinsicht (mit Grund) unscharf gewordene Literatur. Das ganze Oeuvre mit seinen verschiedenen literarischen und medialen Formen kann im Grunde - etwas plakativ gesagt - verstanden werden als ein einziges Herum- und Gegenanschreiben um bzw. gegen "den Roman" als Sinnbild der kritisch zu würdigenden literarischen Gattungen. Dieser Befund wird nicht dementiert durch die jüngste "Erzählung", auf die im *Aktuellen Querschnitt* kurz hingewiesen wurde.

Auch die durchgehende Thematisierung des 'modernen' Wahrnehmungs- und Expressionskomplexes zählt zu den Kontinuitäten; die Sprachkritik kann hier als *pars pro toto* angeführt werden. Sprachskeptische Elemente als Anzeichen eines Zweifels an der Übereinstimmung von Welt und ihrer sprachlichen Repräsentation finden sich durchgängig, wenn auch in den späteren Büchern eher hintergründig, nicht so dominant und aggressiv wie in den früheren.

Ein sehr wichtiges und auf der stilistischen Ebene basales Charakteristikum, das für alle Werkphasen konstatiert werden konnte, ist das einer zumeist unmetaphorischen Sprache. Becker war und ist sehr vorsichtig mit der Verwendung sprachlicher Chiffren und Bilder.

Diese Kontinuitäten bezeugen eine gewisse Beharrlichkeit des Autors - und können durchweg mit seinen poetologischen Positionen der *Zweiten Moderne* in Verbindung gebracht werden. Anstelle von Beharrlichkeit könnte man wohl auch von einer wirksamen (nachhaltigen) literarischen Sozialisation in jener Zeit sprechen. Jedenfalls konnte - um es aus der Position des Interpreten zu schildern - aus den poetologischen Äußerungen der sechziger Jahre ein begrifflicher Apparat gewonnen werden, dessen Kategorien und Fragemuster sich auch auf die späteren und andersartigen literarischen Artikulationen des Autors sinnvoll 'anwenden' ließen und dort zu sinnvollen Analysen führten (was nicht heißt, das dies die einzig möglichen Fragestellungen sind).

Veränderungen ...

Nun ist aber offensichtlich zwischen den *experimentellen* und den *extensiven* Texten der sechziger bzw. der neunziger Jahre doch etwas passiert. Die Identität dieser beiden Textformen zu behaupten, scheint waghalsig (wiewohl dies in einem eingeschränkten Sinne später noch geschehen soll). Was hat sich verändert? Schlagworthaft gesagt: eine Abnahme des Spielerischen bzw. Aggressiven und eine Zunahme der Erinnerung.

In der Beschreibung der Kontinuität mußte am Beispiel der Sprachskepsis eingeschränkt werden: sie trete nicht mehr so dominant und aggressiv auf wie in den früheren Büchern. Diese experimentelle Prosa besteht sozusagen konstitutiv aus Formenwechseln, Stilbrüchen, Aufmerksamkeit heischenden Momenten - was man 'spielerisch', aber auch 'aggressiv' oder 'provokativ' nennen könnte. Die späten Texte (um die Beschreibung hier auf die beiden Pole zu beschränken) treten viel ruhiger auf - allerdings verbergen sich unter der scheinbar gemächlichen Oberfläche des Parlando durchaus hintergründig-schwierige Texte, wie an einigen Stellen gezeigt werden konnte. Diese Tendenz läßt sich auch an der Veränderung der Thematisierung literarischer Gattungen und Schreibstile beschreiben - von der expliziten ('unser Mann heißt nicht Manig', in *Felder* eine Anspielung auf eine fiktionale Figur R. Lettaus) über eine ironische (die häufige Problematisierung des Status' der Gedichte durch eine ausdrückliche, eigentlich überflüssige *Benennung* als Gedicht in ihrem Titel in den siebziger Jahren) bis hin zur implizit-versteckten in den späteren langen Gedichten (die Andeutung der nordamerikanischen

Tradition des *long poem* in der Erwähnung eines ganzen "poetischen Kontinents" im *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*).

Eine von der anfänglich dominierenden Lust am Spiel, der Kombination und Rekombination verschiedener Elemente in der Montage oft überdeckte Melancholie und Nachdenklichkeit zeigt sich seit den siebziger Jahren deutlicher und in den langen "elegischen Gedichten" (W. Hinck) manifest. Dies geht einher mit einer Zunahme der Thematisierung von Erinnerung. Dabei ist eine Veränderung festzustellen, die den Gegenstand des Erinnerns betrifft: Das Erinnern in der Prosa der sechziger Jahre ist mehr als dasjenige in den Extensiven Texten ein Erinnern in und anhand von Dokumenten, mithin ein Erinnern, das nicht an die persönliche Wahrnehmung des Erinnernden geknüpft ist. In den Extensiven Texten handelt es sich mehr um persönliches, privates Erinnern. Das zunächst dominierende kollektive tritt hier zugunsten des privaten Gedächtnisses in den Hintergrund.

... und Zusammenhang (Eine evolutionäre Fiktion)

Erstaunlich bleibt, daß die "erinnernden" langen Gedichte mit Maßstäben und Kriterien gelesen werden konnten, welche durch Analyse der "experimentellen" poetologischen Artikulationen gewonnen worden waren. Das spricht - *ceterum censeo* - für den Zusammenhang dieses Werkes.

Man könnte die oben unter der Rubrik "Gruppenidentitäten" gegebenen Kurzcharakteristika auch als eine Abfolge von Reaktionen auf das jeweils (oder: insgesamt) Vorhergehende darstellen und damit *einen* zusammenhängenden Prozeß suggerieren. Demnach wären die Medienexperimente die Fortsetzung der experimentellen Prosa mit erweiterten Mitteln, die Lyrik der Siebziger die Wiederaneignung der Sprache nach deren 'Verlust' in diesen Medienexperimenten. (Soweit wurde dieser Gedanke bereits erörtert.) Die folgenden Experimente mit narrativeren Formen wären eine Reaktion auf den gewissen Stillstand, der sich in den kurzen Gedichten *In der verbleibenden Zeit* zeigte: eine zunehmende Dunkelheit. Die in den Prosagedichten und den erzählenden Hörspielen gewonnene Freiheit einer imaginativen Assoziation hätte - in dieser Darstellung - den Weg geebnet für den breiter angelegten, epischeren Extensiven Text, dessen Stammbaum mithin skizziert wäre.

Was bringt eine solche 'evolutionäre' Rekonstruktion? Sie birgt zunächst (wie alle wissenschaftliche Fiktion) die Gefahr, daß man sie für die Wirklichkeit selbst halten könnte. Doch bleibt einem bewußt, daß solche Erzählungen mit Verkürzungen arbeiten und aus der Rückschau sowieso alles folgerichtiger erscheinen mag, als es gewesen ist, so gibt sie vielleicht doch nützliche Hinweise auf die - bleiben wir in diesem Bild - Evolution des Extensiven Textes. Sie hätte nämlich den augenfälligen Vorteil, alle oben unter den Lemma "Kontinuität" genannten Faktoren als 'genetisch verankert' und alle "Veränderungen" als 'Mutationen' beschreiben zu können. Doch im Ernst: sie trägt vielleicht zur Plausibilisierung des Umstandes bei, daß die anhand der Avantgarde der sechziger Jahre erarbeiteten Kriterien so sinnfällige Lektüren dieser melancholischen *fin de siècle*-Epen erlauben.

Demnach hätten wir es nämlich sozusagen mit *einem* durchgehenden Text zu tun, dessen aufeinanderfolgende Teile in direktem Zusammenhang miteinander stehen: sie reagieren auf das Vorhergehende und versuchen, dort aufgetretene Probleme durch Veränderung der Schreibweise zu lösen oder zu vermeiden. Das wäre *ein* Text, der mit verschiedenen Stilen versucht, die Welt jeweils anders (jeweils besser? angemessener?) zu beschreiben. Zu diesem Modell fallen vier Momente aus den Interpretationsergebnissen auf. Zum einen des Autors Neigung zum Selbstzitat. Sie spricht dafür, daß diese Texte tatsächlich 'aufeinander reagieren, sich aneinander erinnern'. (Respektive: daß *der Autor* sich seiner früheren Texte erinnert und mit den neueren auf sie reagiert.) Zweitens die am Beispiel der *Erzählversuche und Rollenspiele* aufgezeigte parallele Lesbarkeit der (ohne Frage eigenständigen) Texte, wie sie im "Kleinen Adreßbuch für Köln und New York" vorgeführt wurde. Drittens die damit verwandte, aber radikalere Eigenart der Quer- und Rückbezüglichkeit der *extensiven Texte*, die sich im Binnen- und im Außenverhältnis quasi gegenseitig erläutern und stützen: auf die immanente Poetik von Netzwerk/Fachwerk/Satzwerk ist in der Interpretation hingewiesen worden. Viertens sei erinnert an die Überlegungen zum *experimentellen Text* in seiner Montagestruktur: viele kleine "Felder" ergeben ein changierendes Bild. - Zusammengeführt heißt dies nichts anderes als: Das gesamte Oeuvre ließe sich beschreiben

entweder als *ein* großer experimenteller Text, in dem die Werkphasen mit ihren spezifischen Ausrichtungen die für experimentelle Literatur typische Formvarianz präsentierten, oder aber als totaler extensiver Text. Beide Modelle ersetzen den vielleicht veraltet klingenden "Werk"- durch den moderneren "Text"-Begriff. Beide sind sich in ihrer fraktalen Struktur sehr ähnlich: ihre Bestandteile weisen in sich dieselben Ordnungsprinzipien auf wie untereinander; die Teile sind strukturell gleich wie (nur kleiner als) das Ganze. Dafür spricht auch, daß extensiver und experimenteller Text eigentlich die gleiche Montagestruktur haben: ob das Material eines vielschichtig gewobenen Textes nun vor allem momentane Außenwelt-*Wahrnehmungen* sind (so könnte man den experimentellen Text verkürzt skizzieren) oder in die Vergangenheit reichende Innenwelt-*Erinnerungen* (als Kurzdarstellung des extensiven Textes) - das Prinzip ist dasselbe. Und so läßt sich auch erklären, daß man Beckers späte Gedichte recht gut interpretieren kann mit einem Fragenkatalog, der an der frühen Prosa genossen wurde: die 'genetischen Codes' des experimentellen und des extensiven Textes sind, wie unter Verwandten üblich, eben ähnlich. Q.e.d. (Das ist das Ende dieser Großen Evolutionären Erzählung; die Zeit der großen Erzählungen sei vorbei, sagt Lyotard. Zur diesbezüglichen Einordnung der hier verhandelten poetologischen Entwürfe der übernächste Abschnitt, *Moderne oder Postmoderne?*)

Authentizität und Subjektivität als Schlüsselphänomene

Der Begriff der Authentizität dieser Literatur stand im Verlauf der Untersuchungen für den Umstand, daß die literarischen Arbeiten Beckers (mit Glück, Geduld und Gedächtnis) auf eine bemerkenswerte Weise referentialisierbar sind: sie haben ihre Entsprechungen in der "Wirklichkeit", sind in diesem Sinne nicht fingiert. Dieser Autor, so kann man nach den zahlreichen Stichproben in den Interpretationen mit großer Plausibilität sagen, erfindet nicht, sondern 'benutzt' 'Material', wie er es vorfindet. (Das zeigt sich insbesondere an den Stellen, wo Becker ein authentisches Zitieren 'ohne Not', d.h. ohne die geringste Wahrscheinlichkeit einer Referenzialisierung im 'normalen' Lektüreprozeß, nachgewiesen werden konnte - man denke etwa an die treu übernommenen Details aus der Heimatgeschichte des Rektors

Bendel.) Dieses Material ist - wie sollte es anders sein - streng subjektiv und personengebunden. Hauptfigur der Bücher Beckers ist stets und erkennbar der oben bereits einmal erwähnte *J.B.*, geboren 1932 etc.

Diese subjektive Authentizität ist Konsequenz seiner Fiktionalitäts- und Gattungskritik zu Beginn der sechziger Jahre, welche aus jener bei den Autoren der *Zweiten Moderne* verbreiteten nicht heraussticht. Daß diese Konsequenz jedoch prägend für das ganze Werk werden sollte und nicht - wie bei vielen anderen nachzuweisen ist - durch andere Paradigmen ersetzt wurde, ist selten zu beobachten. Um so erstaunlicher ist, daß sie nicht zu einer schematischen Lösung führte, sondern mit so unterschiedlichen wie den über die Jahre vorgefundenen zu vereinbaren ist. Das liegt natürlich daran, daß die subjektive Authentizität ein methodischer, jedoch kein formaler Zug der Literatur Beckers ist. Gleichwohl ist die Prägung eines ganzen Werks durch jenen Gedanken, der ganz zu Beginn das Authentische als Kontrapunkt des Fiktionalen setzte, bemerkenswert. ("Erst jenseits des Romans findet das Schreiben den Sinn des Authentischen", 1963 in der Rede "Gegen die Erhaltung des literarischen status quo").

Der Authentizitätsanspruch aus Fiktionalitätskritik macht Becker zu einem paradigmatischen Beispiel für jene Entwicklung, die Odo Marquardt in seiner hypothetischen Betrachtung über die Reaktion zeitgenössischer Kunst auf ein 'Fiktiverwerden der Wirklichkeit' in der Moderne skizziert hat, ohne allerdings konkrete Beispiele zu geben. Marquardt stellt die "These [auf]: *die Kunst wird - wo die Wirklichkeit selber zum Ensemble des Fiktiven sich wandelt - ihrerseits zur Antifiktio*n; und die Frage in dieser These ist: verhält sich das so?"¹ Bezüglich der Kunst dieses eines Autors kann man wohl ohne Einschränkung sagen: Ja.

Der andere Begriff: Subjektivität. In der Moderne ist Objektivität als Allgemeingültigkeit fragwürdig geworden, aber auch die Vorstellung vom Individuum als einer nicht spaltbaren Persönlichkeit. Beckers (diese Formulierung sei gestattet:) *persönliche* Antwort darauf ist: strengste Subjektivität. Der Leser erfährt nicht, wie die Welt ist, sondern wie der Autor sie sieht. Dabei handelt dieser sozusagen stellvertretend. Interessant ist

1 O. Marquardt: "Kunst als Antifiktio" (in: *Poetik und Hermeneutik*, X), S. 54.

ja auch weniger, wie Jürgen B. aus K. über alles denkt, sondern, wie er dem Leser Wahrnehmungs- und Reflexionsvorgänge vorführt. Die in diesen Demonstrationen aufscheinenden Widersprüchlichkeiten, Wiederholungen, Ungewißheiten und Lücken sind als *Inhalt* gelegentlich völlig privat und damit für den Rezipienten sinnlos - die vorgeführte *Struktur* jedoch wertvoll für unser Wissen über die Welt, ein Nachdenken etwa über den Prozeß des Erinnerens. Darüber hinaus sind sie meist von hohem ästhetischen Wert.

So gibt diese Literatur doppelt Auskunft über zeitgenössische Subjektivität. Einerseits macht sie auf die Widersprüchlichkeit und die ständige Veränderung des Subjekts aufmerksam und damit auf die Unmöglichkeit einer (Ab-)Schilderung von Persönlichkeit. Andererseits gibt sie eben dadurch durchaus Auskunft - allerdings stets mit der ausgesprochenen oder impliziten Warnung, daß es eben prinzipiell sehr schwierig sei, etwas zu sagen.

Dabei gelten diese Bemerkungen in ihrer Betonung des Erkenntnisgewinns selbst privatester Subjektivität nur eingeschränkt für - sozusagen - *exemplarische* Subjektivität. Es ist in den Interpretationen an vielen Stellen herausgearbeitet worden, daß Beckers Arbeiten durchaus exemplarischen, auskunftgebenden Charakter haben (etwa über die Bedeutungszunahme des Mediums Fernsehen, über die Wahrnehmung von Stadtlandschaften, über die Vorzüge von WOLF-Handrasenmähern, über die Musik von Percy Sledge ('When a man loves a woman': "eine wirklich irre Scheibe", *Umgebungen*) und über vieles andere mehr)).

Die Bedeutung des "Authentischen" als einer Art garantiertem Wirklichkeitsbezug der Dinge zeigte sich auch in Beckers 'Lektüre' von bildender Kunst und Photographie: interessiert ihn an letzterer vor allem ihr Dokumentcharakter, so betrachtet er selbst Gemälde mit einem Wirklichkeitsanspruch. ("Da läuft über die Brücke ein Hund", bei der Betrachtung einer Kartenskizze (!) zu Gemälden Alex Colvilles im *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*.)

Ohne Einschränkung kann man festhalten, daß der Autor als Subjekt und Person in dieser Literatur sicht- und greifbar ist. Mehr noch: er ist konstitutiv. (Kleines Gedankenexperiment: man streiche aus den Büchern von J.B. alle Stellen, die mit J.B. zu tun haben ...)

Moderne oder Postmoderne?

Die einschlägigen Formen der Wirklichkeitsproblematisierung bei Becker (Sprachkritik, Wahrnehmungszweifel etc.) sind in der vorliegenden Arbeit stets als typisch *moderne* Charakteristika im Sinne einer gegenüber der 'klassischen' Moderne radikalisierten *Zweiten Moderne* in Deutschland nach 1945 (mit einem Höhepunkt in den sechziger Jahren) bezeichnet worden. Es stellt sich nun aus verschiedenen Gründen die Frage, ob man Beckers Literatur als 'moderne' oder 'postmoderne' Literatur bezeichnen möchte (diese Bezeichnungen scheinen einander auszuschließen).

Einer dieser Gründe ist schlicht, daß man beides getan hat, wie der Forschungsüberblick im ersten Teil dieser Arbeit ergab. Die überwiegende Zahl der Arbeiten sieht Becker in einer Tradition der Moderne, zwar avantgardistisch über die klassische Moderne hinausgehend, jedoch fraglos (unausgesprochen beim Autor wie meist bei den Interpreten) noch innerhalb eines Konsenses, der in einer sozusagen schwieriger gewordenen Situation der Moderne immer noch an die approximative Annäherung an etwas wie "Wirklichkeit" etc. 'glaubt', so problematisch diese Begriffe auch geworden sein mögen. - Einzelne Untersuchungen sehen in Beckers Literatur gerade der sechziger Jahre etwas Neues, darüber Hinausgehendes. Das wichtigste Argument hat wohl P.V. Zima gebracht: verlasse Becker mit seinen Texten nicht jenen Konsensus, indem er in der Montage eine karnevalistische Ambivalenz erzeuge, deren Ergebnis die totale Indifferenz sei? Beckers experimentelle Prosa zerstöre die semantischen und syntaktischen Grundlagen der Subjektivität. Diese Auffassung ist ein typisches Beispiel für 'moderne' Kritik an einer 'postmodernen Beliebigkeit'. (N.B.: Gegenstand dieser Überlegungen ist die experimentelle Prosa der sechziger Jahre!)

Ein anderer Grund ist die in der Interpretation der Extensiven Texte herausgearbeitete Ähnlichkeit der Arbeiten Beckers mit dem amerikanischen *long poem*. John Ashbery etwa gilt als ein führender Autor des *postmodernism*. In der amerikanischen Diskussion stellt sich die Frage nach der Modernität oder Postmodernität dieser Literatur nicht so; der Begriff des *postmodernism* wird unbefangener benützt. - Kann man die Extensiven Texte also als postmodern bezeichnen und sich auf die Ähnlichkeit mit ihren amerikanischen Verwandten berufen? Oder soll man sie wegen der (wohl plausibel gemachten) Genese aus einer Poetik der *Zweiten*

Moderne unverdrossen als avantgardistische *moderne* Texte bezeichnen?

Der dritte Grund eines Klärungsbedarfs erwächst aus der in der Analyse der Extensiven Texte Beckers herausgearbeiteten immanenten Poetik einer Lyrik ohne Zentrum, eine Poetik des "Satzwerk/Fachwerk/Netzwerk" und der daran anknüpfenden obigen Überlegung, ob man nicht das gesamte Oeuvre als *einen* Text, vielfach vernetzt und selbstbezogen, verstehen könne. Beckers Metaphorik des "Netzwerks", meine weiterführende Interpretation (Weiterspinnen des sprachlichen Bildes) von "Text als Gewebe" hin zum "Extensiven Text" ist - in der Bildlichkeit - sehr nah an derjenigen gewisser poststrukturalistischer und -moderner Text- und Weltinterpreten. Michel Foucault etwa sieht Texte auch als "Knoten in einem Netz".² Die 'sich einander erinnernden Texte' Beckers ließen sich vielleicht trefflich einer dekonstruktiven Lektüre als "Rhizom" unterziehen. :-("Gehen Sie zurück auf Los"?!?)

Ein letzter Grund ist schließlich, daß diese Frage angesichts der Konjunktur des Postmoderne-Begriffes in den letzten Jahren (wiewohl sie abzuflauen scheint) nicht ohne den Versuch einer Antwort bleiben sollte für einen Autor, der sich schon an der ersten deutschen Debatte dieses Themas beteiligt hat: 1968, als Reaktion auf Leslie Fiedlers Thesen in Freiburg, lange bevor der Begriff in den achtziger Jahren zum Schlagwort wurde.

Was nun? Anhand dieses konkreten Falles können einige Bemerkungen zur Genese der verschwommenen Moderne/Postmoderne-Begrifflichkeit hier vielleicht zu einer Klärung beitragen. Dabei erheben die folgenden Überlegungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Postmodernism in den USA findet sich ab etwa 1950 zur (Selbst-)Charakterisierung einer bestimmten Art von Lyrik.³ Die anerkannt *Modernen* T.S. Eliot, E. Pound, W.B. Yeats u.a. werden von einer neuen Generation als unzeitgemäße 'Symbolisten' empfunden. Der Begriff, zunächst von dem Historiker A. Toynbee als eher pessimistischer eingeführt, wird von dem Lyriker Ch. Olson euphemistisch gebraucht; die Postmoderne ist ihm ein neues Zeitalter.

2 M. Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 36.

3 Ich folge hier zunächst M. Calinescu: *Five Faces of Modernity*, 1987, S. 136 ff. und 265 ff.

Auf Olsons Theorie des "Projektiven Verses" (1950), in der die Wichtigkeit des "freien Atems" für "offene Feld-Kompositionen" im Gedicht betont wird, stützt sich später W. Höllerer in seinen "Thesen zum langen Gedicht" 1965.⁴ M. Calinescu vergleicht die Postmoderne jener Jahre in den USA mit der europäischen "Neo-Avantgarde" (die sich und die man durchaus noch im 'Rahmen' der Moderne sieht). Als Beispiele einer "postmodernist avant-garde" nennt er den französischen *nouveau roman* und die "Stuttgart group" um Max Bense - letztere zweifellos ein Phänomen dessen, was hier als *Zweite Moderne* gehandelt wurde (wie auch J. Becker).⁵ An diesen transatlantischen Parallelen zeigt sich, daß Postmoderne im US-amerikanischen literaturkritischen Verständnis jener Jahre und *Zweite Moderne* als Versuche einer avantgardistischen Überbietung der klassischen Moderne zusammenfallen faktisch zusammenfallen.

Die in den letzten Jahren diskutierte Postmoderne wird anders akzentuiert; sie trägt stärker als die eben genannte die ursprünglichen geschichtsphilosophischen Implikationen. Sie läßt sich im philosophisch-epistemologischen Bereich zuspitzen auf die Diskussion zwischen Francois Lyotard und Jürgen Habermas. Lyotard hält die Zeit der 'großen Erzählungen' (\approx theoretischen Entwürfe) für beendet, die Moderne mit ihrer Rationalität für gescheitert und unglaubwürdig geworden. Für Habermas hingegen ist die Moderne ein 'unvollendetes Projekt', sind ihre Möglichkeiten noch nicht ausgeschöpft. Statt der von Lyotard geforderten Rückbesinnung auf verschiedene (auch etwa mythische) Diskurse proklamiert Habermas den (einen) vernünftigen Diskurs - was von Lyotard wiederum als illusionär abgetan wird.

Die Konsequenz dieser Überlegungen für die Literaturdebatten der vergangenen Jahre sind nicht stringent zu referieren. So hebt ein neuerer Darstellungsversuch damit an, daß es sich um ein "Modewort" handle, "das jeder, der es benutzt, mit anderen Inhalten und Beispielen verbindet", ein anderer schlägt vor, die Postmoderne aufzufassen als "einen Fächer, ein Set von Interpretamenten, Zugriffen/Annäherungen, die eine deutliche Selbständig-

4 Vgl. die Darstellung und Nachweise im Kap. *Extensive Texte*.

5 Vgl. M. Calinescu: *Five Faces of Modernity*, S. 144 f. und H. Kinder: "Die Zweite Moderne", S. 90.

keit haben".⁶ Grob skizzierend kann man sagen: 'Die' (literarische) Postmoderne wird entweder als leichtfertiger, oberflächlicher Umgang mit (künstlerischen) Traditionen und abendländischen Werten verdammt oder, bei entgegengesetzter Bewertung derselben Charakteristika, als eine spielerische Haltung verstanden, deren Weltsicht den gegebenen Umständen sehr viel angemessener ist, da sie den unüberbrückbaren Widersprüchen und Unverständlichkeiten unserer Welt keine Scheinlösungen entgegensetzt.

Zweifellos ist "Postmoderne" ein Sammelbegriff; sehr unterschiedliche ästhetische Konzepte werden mit diesem Namen bezeichnet. Die "Postmoderne" ist kein Stil - es werden sehr verschiedene Autoren als 'postmodern' bezeichnet. Nicht nur von verschiedenen Forschern. Wenn etwa M. Calinescu in seiner sonst vertrauenerweckenden Darstellung so verschiedene Schriftsteller aufführt, daß er selbst sich über die Ansammlung heterogener Charakteristika, Weltsichten, politischer Anschauungen und literarischer Stile wundert, kann er sich nur mit dem Hinweis aus der Affäre ziehen, daß die Genannten immerhin ein gutes breites Bild der Postmoderne ergäben (spöttisch könnte man jedoch anmerken, daß "Postmoderne" in diesem Fall synonym mit *"das weltweite Spektrum der Gegenwartsliteratur seit ca. 1960"* wäre).⁷

Ein wiederkehrendes Argument ist die "Lesbarkeit" postmoderner Literatur gegenüber der oft etwas zerquälten Moderne (die "Oberflächlichkeit" gegenüber dem "tieferen Sinn", würde die andere Seite sagen). Umberto Eco etwa - dessen Roman *Der Name der Rose* gerne als Beispiel dafür herangezogen wird, daß "enjoyment and complexity go together well in postmodernism" (Calinescu) - sieht die Postmoderne als eine "reaction to the ultimate 'silence' or unavoidable sterility of the avant-garde" an.⁸

Verschiedentlich ist ein epistemologischer Unterschied zwischen Moderne und Postmoderne hervorgehoben worden, der an die

6 Vgl. H.-J. Ortheil: "Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen" (1995), S. 800 und A.v. Bormann: "Konzept der Postmoderne" (1993), S. 228.

7 Vgl. M. Calinescu, a.a.O., S. 301 f. - Genannt werden: Th. Bernhard, M. Butor, I. Calvino, J. Cortazar, U. Eco, J. Fowles, C. Fuentes, G. Garcia Marquez, P. Handke, M. Kundera, A. Robbe-Grillet, C. Simon, T. Stoppard, B. Strauß.

8 Zit. nach M. Calinescu, a.a.O., S. 276. Dort auch die Charakterisierung des Rosenromans, S. 284.

oben angesprochene philosophische Grundsatzfrage anschließt und für unseren Fall fruchtbar gemacht werden kann. Sie geht auf den bereits via P.V. Zima erwähnten Grundkonsens der Moderne zurück und macht ihn zur Gretchenfrage. Ein wichtiges Merkmal der künstlerischen Moderne ist - ich folge nun Matei Calinescu⁹ - die Wahl von Konstruktionen, die Ungewißheit und Provisorität ausdrücken: aber immer auf der Basis der Annahme einer tatsächlichen Gewißheit, die zu finden (oder der sich anzunähern) es gilt. Diese Basis fällt für die Postmoderne nun weg, da sie nicht von *einer* wirklichen Welt ausgeht (sondern von verschiedenen parallelen). Wenn das moderne Kunstwerk stets seine Artifizialität (sein Gemachtsein) betont, dann tut es das (implizit) vor dem Hintergrund einer *wirklichen* Welt. Das postmoderne Kunstwerk betont ebenfalls seine Fiktionalität, geht aber nicht mehr von einer detektierbaren Wirklichkeit aus, sondern hält die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion im Grunde für obsolet. In diesem Sinne, meint Calinescu, könne man Moderne und Postmoderne so unterscheiden: in der Moderne sei Epistemologie dominant, in der Postmoderne eine Ontologie. So betrachtet wären die Kernfragen der Moderne: was kann man wissen, wer weiß es, wie weiß man es und mit welchem Grad an Gewißheit? usw., wohingegen die Postmoderne eher fragte: was ist überhaupt eine Welt, welche Arten von Welt gibt es, wie unterscheiden sie sich? -

Es gibt gute Gründe, Beckers Literatur bei der *Postmoderne* einzuordnen. Folgen wir Ihab Hassan, der - nachdem er die "semantic instability" der Termini zugegeben hat - der Moderne u.a. Begriffe wie (geschlossene) Form, Zweck, Hierarchie, Narration, das (abgeschlossene) Kunstwerk und Metaphysik zuordnet und diesen die (offene) Antiform, Spiel, Anarchie, den (unabgeschlossenen) Prozeß als Happening und die Ironie der Postmoderne entgegenstellt,¹⁰ so finden wir unter den Merkmalen der letztgenannten mehr dessen wieder, was die Interpretationen ergeben haben.

Für diese Lokalisierung spricht auch, was Marjorie Perloff just am Beispiel John Ashberys über die Postmoderne sagt:

What distinguishes postmodern poetry for me is what John Ashbery has called its "mysteries of construction", its "open field of narrative possibilities".

9 Bzw. dessen Referat von D.W. Fokkema und B. McHale. Vgl. M. Calinescu: *Five Faces of Modernity*, S. 302-307.

10 I. Hassan: "The Question of Postmodernism", S. 123.

Symbolist Poetry, we know, was also mysterious but not in the same way. For in the most interesting Poetry of our own time, the ambiguity [...] is an irreducible ambiguity, a verbal labyrinth without exit. We find in this poetry stark particulars that refuse to cohere in a consistent referential scheme at the same time that they tempt the reader to unscramble their associations and find the missing links.¹¹

Ein "open field of narrative possibilities" als "verbal labyrinth" wäre weder für die experimentellen noch für die extensiven Texte Beckers eine schlechte Bezeichnung. Doch sie - wie auch die von Ihab Hassan aufgelisteten Merkmale - konvergiert mit den Charakteristika der (europäischen) *Zweiten Moderne*. Die von Perloff hervorgehobene Überwindung der 'symbolistischen' Lyrik durch eine 'offene' Literatur entspricht sowohl den oben referierten Vorstellungen Charles Olsons wie auch der Übertrumpfung der klassischen Moderne durch eine "Avantgarde".

Dafür spricht auch Perloffs Beschreibung der Lektüre jener postmodernen Poesie, die sie im Auge hat: zwar stellten sich dem Rezipienten 'krasse' Verständnisschwierigkeiten, weil Einzelheiten sich einem konsistenten Referenzschema verweigerten, doch das ist nicht das Ende des Rezeptionsvorganges. Der Perloffsche Idealeser macht sich vielmehr daran, die "missing links" zu finden, um die Fäden dieser verworrenen Literatur zu entwirren. Also (sagt der Modernist erleichtert) gibt es wohl doch etwas zu entdecken und zu beschreiben, beläßt dieser Leser es nicht bei der 'Erkenntnis', daß diese Kunst offensichtlich die Widersprüchlichkeit der Welt perfekt abbilde. Eine Postmoderne im Sinne vom beliebigen Nebeneinander vieler Welten kann Perloff nicht meinen, denn dann hätte der Leser kein Erkenntnisinteresse.

-

Kein Fazit, aber ein Vorschlag: Vielleicht sollte man zwei Arten von Postmoderne trennen. Unterscheidungskriterium ist die oben angesprochene epistemologische Gretchenfrage: wie hältst du's mit der *einen* Wirklichkeit? Diese Frage ist ein hartes Kriterium in dem Sinne, daß sie keine diffusen Antworten zuläßt. Je nach Antwort wären zu unterscheiden: Postmoderne *light* als diejenige, die mit dem europäischen Avantgarde-Begriff auch zu fassen wäre; die *hard core*-Version als diejenige, welche sich von

11 M. Perloff: "Contemporary/Postmodern: The 'New' Poetry?" - Sie zitiert Ashbery aus: "On Raymond Roussel", in: *Portfolio and Art News Annual* 6 (1962).

erstgenannter durch ihre grundsätzliche Verneinung der Möglichkeit einer intersubjektiven, vielleicht nur approximativen Intelligibilität der 'Welt' unterscheidet und sich präsentiert als "Vorstellung von Kunst als Artistik, als selbstbezogenes Spiel, wie sie unter dem Stichwort Postmoderne in den 80er Jahren neu formuliert" worden ist (Reinhart Baumgart).¹²

Beckers Literatur wäre demnach *postmodern* im Sinne der frühen amerikanischen Definition als einer Avantgarde, die sich durch ihre Radikalität und ihr verschärftes Krisenbewußtsein von Sprache, Wahrnehmung etc. von der klassischen Moderne unterscheidet, mit ihr jedoch den Grundkonsens einer Erkenntnismöglichkeit teilt. - Sie ist keinesfalls postmodern, sondern *modern*, wenn der Begriff der Postmoderne die Negation der Möglichkeit einer verbindlichen Beschreibung der Welt beinhaltet, so schwierig, persönlich und unvollkommen eine solche Beschreibung auch sein mag. Beckers Literatur wird, das hat sich in den Interpretationen laufend gezeigt, nicht müde, die Schwierigkeiten ihrer selbst zu thematisieren. Wenn sie das tut, dann jedoch nicht mit der Botschaft, es sei sowieso unmöglich, etwas 'Wahres' zu sagen, sondern im Sinne einer 'kritischen' Beschreibung als Thematisierung der Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit. Das häufig thematisierte Problem der Simultaneität etwa, um nur mit einem Beispiel zu erinnern, wird in verschiedenen Weisen immer wieder angegangen unter steter Mitthematisierung seiner eigenen Unlösbarkeit. Also doch: Unlösbarkeit? Nein, denn erstens gelingen diese Weisen ja in Maßen, und zweitens, wichtiger, lernen wir durch diese Thematisierung etwas über die Welt, nämlich die Schwierigkeit, im linearen Medium Sprache Gleichzeitiges darzustellen.

Weil diese Antwort mit all ihren Kautelen jedoch etwas unständig ist und sie in ihrem ersten Teil die Frage nach der Postmodernität unter Verweis auf die Parallelität mit der Zweiten *Moderne* positiv beantwortet, plädiere ich dafür, Beckers Literatur unter Weglassung des schwierigen Post-Präfixes als eine *moderne* zu betrachten.

(Eine Diskussion von Konzepten der Postmoderne, deren Clou der "Tod" des Autors oder das "Verschwinden" des Subjektes ist,

12 Vgl. R. Baumgart: "Authentisch schreiben", S. 635.

erübrigt sich angesichts der konstitutiven Präsenz des Verfasser-subjektes in diesem Werk.)

Noch einmal: Forschungslage und -lücken

Die in der Einleitung als Desiderat angeführte monographische Darstellung des Oeuvres Beckers ist mit den oben differenzierten Ergebnissen, Kontinuitäten und Veränderungen betreffend, möglich gewesen. Die zu Beginn in einem Überblick referierte Forschung konnte zu einem guten Teil in diese Darstellung integriert werden. Das gilt zunächst für die beiden monographischen Arbeiten aus den siebziger Jahren. So erscheinen auch nach diesem Durchgang durch das wesentlich (und nicht nur quantitativ) gewachsene Werk die Darstellung D. Janshens vom entfremdeten Subjekt in der experimentellen Literatur Beckers nicht überholt. Auch H.-U. Müller-Schwefes Überlegungen zu einer *Präsentation* (statt *Repräsentation*) der Wirklichkeit in diesen Texten und ihre Folgerungen bezüglich der Erkenntniskritik wurden - wenn auch mit einer anderen Nomenklatur - bestätigt.

Die sehr frühe Darstellung W. Hincks einer offenen Schreibweise Beckers hat sich selbst als zukunfts offen erwiesen: strukturell kann man sie nach der Lesart der vorliegenden Arbeit auf das ganze Werk bis hin zu den späten langen Gedichten anwenden. Problematisch erscheint jedoch Hincks Darstellung dieser langen Gedichte als erneuerte elegische Dichtung: als literarhistorischer Beitrag zur Geschichte der Elegie ist sie materialreich; als Charakterisierung der späteren Gedichte Beckers scheint sie jedoch fragwürdig, denn im Begriff des Elegischen gehen diese sicher nicht auf. (Was um so schwieriger zu behaupten ist, als an Hincks Darstellung nichts *falsch* ist.)

J. Zetzsches Darstellung der Rolle der Photographie konnte ein wenig über den von ihm vor allem untersuchten Zeitraum bis etwa 1975 hinaus bestätigt werden. Weiterführend wurde gezeigt, daß etwa der Fernsehfilm eine zu dem von Zetzsch untersuchten Photobuch ganz parallele Thematisierung nichtsprachlicher Medien ist.

S. Volckmanns in geringem zeitlichen Abstand zur Lyrik der siebziger Jahre aufgestellte These einer 'esoterischen' Wendung im Sinne einer Abkehr von der Authentizität und Hinwendung zu

kompensatorischen Funktionen der Ästhetik hat sich nicht bestätigt.

U. Greiner-Kemptoners Ansatz, in der oft fragmenthaften Schreibweise Beckers eine "aphoristische" Technik zu sehen, die für die Postmoderne typisch sei, ist interessant nur in Bezug auf diese Einordnung. Ihr kann zugestimmt werden - wiewohl sich der von ihr konstatierte "erkenntnistheoretische Fragmentarismus" Beckers ebenso mit dem herkömmlichen Begriff der "Avantgarde" oder dem genealogisch klareren der *Zweiten Moderne* bezeichnen ließe.

Konträr ist das Ergebnis der vorliegenden Arbeit zu P.V. Zimas Kategorisierung von Beckers Literatur als einer postmodernen. Daß das Ergebnis der - von Zima richtig beschriebenen - 'karnavalistischen Ambivalenz' in Beckers Zitatmontagen eine sozio-semantische Indifferenz sei, stimmt nicht. Diese Indifferenz wird nach der hier vorgeschlagenen Lesart völlig aufgefangen durch die außerordentliche Präsenz des Autorensubjekts in dieser Prosa (und auch den späteren Büchern). Natürlich ist das Subjekt dieser Literatur ein höchst problematisches - von der von Zima unterstellten völligen Ablehnung des Subjektbegriffs kann jedoch keine Rede sein. Beckers Faszination von empirischer Exaktheit, so Zima, führe in Verbindung mit seinem Authentizitätsanspruch zu einer Beliebigkeit des Geschriebenen. Gerade andersherum kann man konstatieren, daß das authentische Subjekt dieser Bücher den natürlich in gewisser Hinsicht beliebigen exakten Zitaten ihren Platz gibt: Es geht ja gerade um die Erkenntnisprozesse und die Art und Weise, wie sich das Wahrgenommene im Bewußtsein organisiert (und das Bewußtsein überhaupt organisiert ist). Beckers Kritik an den Diskursen der Moderne rührt sicher nicht, wie Zima meint, aus seiner "absoluten Negativität" - Becker ist Melancholiker und deshalb keinesfalls Nihilist. Die Interpretationen dürften hinreichend gezeigt haben, daß die von Zima als "Beliebigkeit" apostrophierte (Un-)Ordnung der authentischen Realitätspartikel in diesen Texten eher ein Phänomen 'realistischer' Bewußtseinsschilderung ist - wenn sie überhaupt so unordentlich ist. Denn es konnte vielfach nachgewiesen werden, daß Becker nicht unkontrolliert protokolliert, sondern die Texte meist komplexe Artefakte sind, die

sich bei genauerem Hinsehen als bis ins Detail komponiert erweisen.

Es bleiben Lücken. Der Schwerpunkt dieser Arbeit lag auf mitunter raumgreifenden genauen Textuntersuchungen. Ihre Ergebnisse mögen dies rechtfertigen. Die z.T. frappierenden, aber verschlungenen intertextuellen Befunde etwa sind nur in präzisen Untersuchungen nachzuweisen - wie auch (und vor allem) die Belege für das vielleicht wichtigste Ergebnis, dasjenige von einer über mehrere Jahrzehnte konstanten antifiktionalen Authentizität (bei gleichzeitiger ästhetischer Gestaltung), die eine durchgängige Referentialisierbarkeit dieser Literatur mit sich bringt. Dieser Befund läßt sich aus Prinzip nicht kurz deduzieren, sondern nur durch Stichproben plausibilisieren. - Der Umfang der Untersuchungen muß nicht entschuldigt werden, aber er kann vielleicht anderes entschuldigen.

Eine erste monographische Darstellung des (dies eine Grundhypothese der Arbeit) wichtigen Autors Becker über seine Werke der sechziger Jahre hinaus war desiderat, weil nicht vorhanden. Unter diesen Umständen mußte das Hauptgewicht zunächst auf der genauen Beschreibung des Korpus', einer Reihe von Einzel- und Gruppeninterpretationen und dem Vorschlag einer in sich schlüssigen Gesamtlektüre liegen. Dabei konnte nicht allen sich eröffnenden Fragen nachgegangen werden, weil das mit dem monographischen Konzept nicht vereinbar gewesen wäre. Abschließend seien nur zwei Stichworte genannt, die auf weiterführende Untersuchungsmöglichkeiten verweisen.

Die in den letzten Jahren umfangreich gewordene *Memoria*-Forschung wurde nicht berücksichtigt - für sich selbst sprechendes Material im *Erinnerungs*-Exkurs und andernorts, etwa über die "Scheune" als Ort der Erinnerungen, mußte genügen. Hier wäre eine systematischere Untersuchung der Rolle von Erinnerung bei Becker angebracht und wohl vielversprechend. In diesem Zusammenhang böte sich ein Vergleich mit der Literatur Uwe Johnsons an: Eine Gegenüberstellung von Beckers Erinnern in Fragmenten und Johnsons episch-dokumentarischem Realismus in *Jahrestage* könnte interessante Unterschiede in der Gedächtniskonzeption und auch der Vermittlung von Geschichte(n) ergeben. Ein solcher Vergleich wäre auch interessant in Bezug auf die unterschiedlichen, aber struk-

turell vielleicht ähnlichen Entwicklungslinien der beiden Autoren: Beckers vom experimentellen zum stark narrativen extensiven Text, Johnson vom 'Roman über den Roman' zum Epos - beide ausgehend von einer Kritik traditionellen *Erzählens*.

Ein zweites Stichwort: *Subjektivität*. Überlegungen zu diesem Punkt könnten ebenso fraglos in systematischer Hinsicht ausgebaut werden. Hier wäre eine genauere Gegenüberstellung dieser spezifischen authentischen Subjektivität Beckers und anderer Subjektivitätskonzeptionen in der deutschen Nachkriegsliteratur möglich; es bieten sich Vergleiche z.B. mit Rolf Dieter Brinkmann und Herbert Achternbusch an.

Zuletzt sei auf die im Aktuellen Querschnitt angedeuteten zwangsläufig offenen Probleme der weiteren Entwicklung dieses Werks hingewiesen - man wird die 'offene Schreibweise' in ihren Metamorphosen weiter beobachten können. Die Suche nach Gattungsbegriffen und -verstößen, Intertextualitäten und Intermedialitäten wird jedoch stets bestimmt bleiben von dem, was präziser als in jeder selbstkritischen Reflexion zur Methode mit Charles Olson¹³ so beschrieben werden kann:

We still look
 and see

 what we see

 We do not see
 ballads

 other than our own.

13 Ch. Olson: "I, Mencius, Pupil of the Master ...", in: *The Collected Poems of Charles Olson excluding the Maximus poems*, S. 320. [Ausschnitt.] (Erstdruck 1954.)

ANHANG

Anhang 1 zum Kapitel "Experimente mit Medien":

KONKORDANZ ZU DEN 'WÖRTERN' IN "EINE ZEIT OHNE WÖRTER"

<u>Nr.</u>	<u>Titel</u>	<u>Parallele(n)</u>
--	<i>Eine Zeit ohne Wörter</i>	<i>Ränder</i> , S. 67: "es gibt keine Wörter"; <i>Umgebungen</i> , S. 8: der "totale Schwund seiner Wörter"; "Berliner Programm-Gedicht; 1971": "- aber, sag, / es gibt doch die unbenennbaren Erfahrungen, / ja, / die riesigen Räume ohne Wörter" (<i>Das Ende der Landschaftsmalerei</i> , S. 26)
1	Der letzte Satz in den Umgebungen.	<i>Umgebungen</i> , S. 168
2	Dreißig Minuten in der alten Umgebung.	<i>Umgebungen</i> , S. 112 ff: "Die Winterlandschaft" - Vgl. auch das Gespräch mit C. Linder über die Entstehung dieser Sequenz (in der längeren Fassung, C.L.: <i>Schreiben und Leben</i> , S. 15)
3	Die näherkommende Katastrophe des Autobahnzubringerbauts.	<i>Umgebungen</i> , S. 165 [wörtliches Zitat], vgl. auch ebd. S. 150
4	Eine Spur von Samuel Beckett.	<i>Ränder</i> , S. 158 ("Dichtezimmer"); <i>Umgebungen</i> , S. 114 f. [Blick aus dem Fenster in die Schneelandschaft]
5	Oft schweift der Blick über den Englischen Garten.	"Berliner Programm-Gedicht; 1971": "Enten fliegen über den Englischen Garten / dies / ist eine tägliche Wahrnehmung" (<i>Das Ende der Landschaftsmalerei</i> , S. 9)
6	Der Chinese geht zum Bahnhof Bellevue.	"Berliner Programm-Gedicht; 1971": "Ich nehme wahr / [...]"

- den Bahnhof Bellevue" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 9)
[Die Perspektive ist der Blick aus der Akademie der Künste in Berlin]
- 7 Maier ist heute im Osten. Gedicht "You are leaving the American Sector (In memoriam Wolfgang Maier)", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 76)
- 8 Warneke hat montags geschlossen. ?
- 9 Dann aßen wir in der Paris-Bar. ?
- 10 Moabit. ?
- 11 Ein Schornstein. Ein Backsteinhaus. Ein Schiff. Eine Wasserstraße. [Systematische Parallele:] deiktischer Sprachgebrauch, vgl. *Umgebungen*, S. 114: "Versuch einer Identifizierung [...]"
- 12 Nachmittage im neunzehnten Jahrhundert. *Felder*, S. 137: "Erzählen von Nachmittagen im neunzehnten Jahrhundert"; "Berliner Programm-Gedicht; 1971": "In dieser Umgebung / überlebt die Architektur der Erinnerung. / Nachmittage im Neunzehnten Jahrhundert" und "Ich nehme wahr / [...] das Alter der Straßenbeleuchtung" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 13)
- 13 Eine Art von Kaiserzeit. *Umgebungen*, S. 143: "Kaisertreue Zeit", ansonsten wie Nr. 12.
- 14 Weimarer Zeit etc. "Berliner Programm-Gedicht; 1971": "Ich schneide Zeitungsartikel aus" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 22); Vgl. *Der Tagesspiegel* (Berlin), 12.5.1971, S. 10: "Das Ende der häßlichsten Mietskaserne von Neukölln / Die 'Richardsburg' wird abgerissen"
- 15 Einst in Dreilinden. "Berliner Programm-Gedicht; 1971": "Nun sind plötzlich verschwunden / die Kulissen des alten Kontrollpunkts Dreilinden / bloß liegt voll Reifen und Autoschrott / die Piste / - ich wollte noch Aufnahmen machen / und das Verschwinden dokumentieren" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 21 f.)
- 16 Deutschland-Kohlhasenbrück. ?
- 17 In der Nacht zurück nach Berlin oder Erinnerungen an [Systematische Parallele:] Thematisierung der 'Nicht-Erinnerung' bzw. der 'Nicht-Aus-

- Bielefeld. sprechbarkeit'; vgl. die leeren Abschnitte in *Felder*, F 25 und *Ränder*, S. 59
- 18 Die Zeit nach der Zeit nach Harrimann. [Theaterstück] *Die Zeit nach Harrimann* (1971, ungedruckt; vgl. die Rezensionen zur Uraufführung von J. Schmidt, J. Schmidt und H. Vormweg, alle 1973); "Harrimann" als mehrfach erwähnte, aber nie präsente Figur im Hörspiel *Bilder* (vgl. z.B. *Bilder Häuser Hausfreunde*, S. 44 u. 46)
- 19 Unterwegs zum Himmel. ?
- 20 Night and Day. "Berliner Programm-Gedicht; 1971": "was ist denn los, nachts, an der Glienicker Brücke?" und "Wochenend-Sternfahrt / in den sterbenden Buchten der Havel" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 22 u. 13); "Night and Day" als populäres Jazz-Thema Ende der sechziger Jahre (D. Brubeck bzw. St. Getz/Ch. Corea, vgl. C. Bohländer et al.: *Reclams Jazzführer*, S. 498, auch den *Bielefelder Katalog*).
- 21 Die Seen von West-Berlin. "Berliner Programm-Gedicht; 1971": "nun / fotografieren wir die zweiunddreißig Seen / von West-Berlin, und das heißt, / ich beschäftige mich mit Wasser-Strukturen" und "es glitzert der See / der glitzernde Große Wannsee" (*Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 15 u. 12)
- 22 Berlin. ?
- 23 Verschwindende Geräusche. [Systematische Parallele:] Thematisierung des 'Medienfremden'. Hier Akustisches in der Photographie - im Hörspiel *Bilder* Thematisierung des Optischen.
- 24 Keiner weiß das so genau. ?
- 25 Nicht traurig sein. Nicht traurig sein. ?
- 26 Wie weiter. ?
- 27 Alles ändert sich. ?
- 28 Einst, als kein Geld für die Straßenbahn da war. Vgl. *Umgebungen*, S. 83 f., unter der Überschrift *Erzähle mal, was war denn Luxus?*: "[...] Fünfzig Mark geschenkt an dem Tag, als kein Geld für die Straßenbahn da

- war."
- 29 Was kaufen wir: ein Boot,
ein Zelt? Gedicht gleichen Titels in: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, S. 26
- 30 Der Sonntag. ?
- 31 Lebewesen gibt es. Wörtliches im "Berliner Programm-Gedicht; 1971" in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 9 - dort allerdings auf Tiere bezogen.
- 32 Gegend in der Chronik der laufenden Ereignisse von Handke. Vgl. das "Berliner Programm-Gedicht; 1971", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 12. Vgl. auch das Nachwort in P. Handke: *Chronik der laufenden Ereignisse*, wo berichtet wird, daß der in den USA spielende Film aus finanziellen Gründen in der Nähe von Köln gedreht wurde (S. 131 f.) - Gesendet wurde der Film im (datierbaren, siehe die Interpretation im Kap. *Alltagslyrik?*) Zeitraum der Entstehung des Berliner Programm-Gedichts Anfang Mai 1971, nämlich am 10.5.'71. Vgl. *Der Spiegel* 20/1971, S. 180.
- 33 Kölner Bucht. Felder, F 85; *Umgebungen* (passim); "Möbellandschaft" (*Umgebungen*, S. 113)
- 34 Kölner Bucht mit Kölner. [wie zu Nr. 33]
- 35 Prozession. *Spaziergänge* passim in den *Umgebungen*
- 36 Erinnerungen ans Schreiben und Filmen. [Drehort der Filmszene] 'Und nun erklären wir uns das optische System' in *Schreiben und Filmen* (WDR 1971), 12:45-15:10
- 37 Die Suche nach den Motiven von Erich Schuchardt. *Umgebungen*, S. 25: "Wo Erich Schuchardt gemalt hat" und S. 168: "Heute bin ich abgebogen auf die Mielenforster Wiesen, wo Erich Schuchardt Wiesenbilder gemalt hat [...]"; das Gedicht *Mielenforster Wiesen*: "Wo Erich Schuchardt die Wiesen / malte", in: *Das Ende der Landschaftsmalerei*, S. 60. Vgl. auch Felder S. 119 f. bzw. den Exkurs *Landschaft*
- 38 Gegenstand in der Dellbrücker Landschaft *Umgebungen*, S. 61: "Ich wandere zwischen Ginsterbüschen auf Panzerspuren durch den Sand der Dellbrücker Heide, [...] und ich lasse mich jetzt faszinieren vom Stahlgespinst des neuen

Radarturms an der Bahnlinie zwischen Bergisch-Gladbach und dem Hauptbahnhof." (Hervorhebung J.L.) - Siehe neuerdings auch *Geräumtes Gelände* (1996): Der militärische Funkturm auf einem Kasernengelände in Köln-Dellbrück gehörte zur täglichen Wahrnehmung des Autors, denn der Photograph Boris Becker, Jürgen Beckers Sohn, ist "in Dellbrück in unmittelbarer Nähe der Kaserne aufgewachsen" (Klappentext). Die in der Dellbrücker Kaserne stationierten Amerikaner betreuten "den Radarturm nördlich der Bahnlinie, über den angeblich der 'heiße Draht' geleitet wurde" (Vorwort).

**Anhang 2 zum Kapitel "Experimente mit Medien":
AUFBAU DES FILMS "SCHREIBEN UND FILMEN"**

<u>Zeit</u>	<u>Inhalt</u>	<u>Dauer</u>	<u>Thema</u> ¹
00:00	Zuerst leerer, dann besetzter Tisch in einem Garten. Gespräche über Literatur und Film, die Idee dieses Films wird geboren, Becker wird in den Gesprächsfetzen als Autor von <i>Ränder, Felder</i> und Hörspielen erwähnt.	3:25	S
03:25	Ein Mann an der Schreibmaschine. Er schreibt den Ansagetext für die folgende Szene.	0:35	S
04:00	Ansagerin im Studio, kündigt den Film <i>Schreiben und Filmen</i> von J. Becker und K. Schöning an. Im Hintergrund sechs Monitore; vier zeigen ein Testbild, einer die Ansagerin.	2:00	S
06:00	Die Ansagerin in einer Buchhandlung spricht über ihr Verhältnis zu Büchern. Ihre Rolle in diesem Film: Interviews mit Buchhändlern.	2:45	S, LM
08:45	Kamerafahrt an Häusern vorbei bis zum Rhein. Stimme: "Jetzt hast Du ihn...", langsamer Schwenk über die Flußlandschaft. Text und Stimme Beckers aus dem Off: Die Landschaft gibt Impulse zum Schreiben; Bilder dazu: Industrielandschaft (Kölner Rheinhafen), dann Felder.	4:00	S, LM
12:45	In einer Sandgrube: Der Kameramann erklärt seine Kamera.	2:25	S
15:10	Im Studio: Kameramann und Regisseur, zwischen sich eine auf den Betrachter gerichtete Kamera, geben Statements zu ihrer Arbeit und ihrem Verhältnis ab.	4:00	S
19:10	Wieder Kiesgrube: Abbruch der Dreharbeiten (für diesen Tag).	0:39	S

1 S = Selbstthematization als Film;
LM = (abstraktere) Thematisierung des Verhältnisses "Literatur und andere Medien".

19:49 Innerer Monolog des durch Fernsehstudios wandelnden Autors Becker; Themen: Literatur und Medien, Geschichte des Hörspiels; neue Autoren als "Macher", die am Medium partizipieren wollen. Dazwischen: Hörspielaufnahmen mit Diskussion zwischen Sprechern und Autor; es handelt sich um Beckers Hörspiel *Die Wirklichkeit der Landkartenzeichen* (WDR 1971). 5:25 LM

(Die folgenden beiden Sequenzen, 25:14 bis 32:19, detaillierter in Anhang 3: *Die "Montage-Sequenz" in Schreiben und Filmen*)

25:14 Beispiel für Literaturverfilmung: *Der Kopf des Vitus Bering* von Ferry Radax nach Konrad Bayer. - Becker erläutert das Prinzip "Montage", das gleichzeitig praktiziert wird: Zu Beckers gesprochenem Text werden in schneller Folge Bilder aus dem Film, eine Photographie Bayers, Zeichnungen und Radierungen sowie abgefilmter Text aus Bayers Buch (parallel zu den gesprochenen Zitaten) gezeigt. [Vgl. den folgenden Anhang, "Die Montage-Sequenz in *Schreiben und Filmen*"] 3:13 LM

28:27 Interview mit dem Regisseur F. Radax über Literaturverfilmungen und Konrad Bayer vor laufendem Fernsehgerät mit Radax/Bayer-Film. Zum Schluß übertönt der Film das Gespräch. 3:53 LM

32:20 Interview Buchhändler König: kann er sich vorstellen, neben Büchern auch andere Medien zu verkaufen? Hat er darüber nachgedacht, Autoren Produktionsmittel (Studio) zur Verfügung zu stellen? 1:40 LM

34:00 Interview Buchhändler Ludwig, dito. 0:40 LM

34:40 Interview Buchhändlerin Herzing, dito. - Beim Stichwort "Verleger" Schnitt: Unseld kommt ins Bild, Ton Herzing läuft weiter. 0:35 LM

35:15 Interview mit Siegfried Unseld (Suhrkamp, also Beckers Verleger) zu Fragen der neuen Medien. Totale eines Fernsehstudios von schräg oben. Unseld steht in einem Studio zwischen zwei unbesetzten Kameras, unter Scheinwerfern. Er wirkt in dieser Szenerie klein und verloren; die Fragen kommen über einen knackenden 'Regielautsprecher'. Erst zum Schluß zoomt das Objektiv zum Porträt. 2:55 LM

38:10 Bild: Fabrikdächer aus der Vogelperspektive, s/w. Ton: Telephonklingeln, 5:05 LM

vorbereitende Fragen, dann:
 Telephoninterview mit Herrn Lendorf,
 Geschäftsführer des Medienriesen
 Bertelsmann. Das Bild zeigt abwechselnd
 die Fabrikdächer (eine Photographie),
 den Interviewer (und Regisseur)
 Schöning farbig und bewegt,
 telephonierend, und den Ge-
 sprächspartner in einer s/w-
 Photographie mit Telephonhörer am Ohr
 (wie einen Fernsehkorrespondenten). Der
 Ton ist schlecht: das typische Knacken
 und Brummen einer schlechten
 Verbindung. - Thema: Wann wird
 Bertelsmann die Bildplatte auf den
 Markt bringen? (Bald.)

- | | | | |
|-------|--|------|------|
| 43:15 | Nach dem Auflegen des Telephonhörers löst sich die Kamera vom Gesicht Schönings und zeigt die Anwesenheit zweier weiterer Männer an seinem Tisch. Sie werden als die Redakteure Burgmann und Kreutzer vorgestellt. Wie sehen sie "Literatur im Fernsehen"? - Burgmann: Das war bisher Information über Literatur, soll aber in Zukunft ergänzt werden um direkte Zusammenarbeit zwischen Literaten und TV. | 4:15 | S/LM |
| 47:30 | Interview mit dem Produzenten des Films, Horst Riesenfeld, über Verdienstspannen freiberuflicher Filmproduzenten. | 2:56 | S |
| 50:26 | Eine Gruppe von Menschen in einem Raum, still und unbeweglich. Das Bild erscheint zuerst als Photographie, dann werden leichte Bewegungen sichtbar. Plötzlich 'belebt' sich die Szene. Eine Feier ("Hier findet eine Party statt, das steht im Drehbuch"). Die Beteiligten des Films sind wiederzuerkennen. Gesprächsfetzen wie in der Eingangsszene: Literatur und Film. Die Kamera beobachtet einzelne diskutierende und gestikulierende Menschen und Grüppchen, der Ton ist (fast) nie synchron zum Bild. | 6:19 | S |
| 56:45 | Die Gesprächsfetzen der Party begleiten den Anfang von Außenaufnahmen. Landschaft, die Kamera richtet sich in den dunstigen blaugrauen Himmel, einzelne Masten kommen ins Bild, schließlich ein Wald von (Sen- de-!)Masten. "Sphärenklänge": ein unidentifizierbares Sirren und Rauschen ist zu hören. | 2:00 | S |
| 58:45 | Das bisher formatfüllende Bild der Sendemasten wird zum Fernsehbild auf einem der Monitore hinter der Ansagerin, die | 1:41 | S |

nun wieder sichtbar wird. Vor sechs laufenden Monitoren hält sie die Absage: sie spricht, aber man hört nichts. Ein Monitor nach dem anderen erlischt, mit dem Ausschalten des letzten wird ihre Stimme hörbar: "Guten Abend!". Das Bild friert ein, sie sitzt etwa 30 Sekunden lang unbeweglich, dann steht sie auf und geht.

60:26 Zu den hallenden und verklingenden Schritten der Ansagerin läuft der Nachspann, das WDR-Logo bleibt kurz stehen, eine Tür schlägt zu, Dunkel.

S

Anhang 3 zum Kapitel "Experimente mit Medien":
DIE "MONTAGE-SEQUENZ" IN "SCHREIBEN UND FILMEN"²

<u>Nr.</u>	<u>Dauer</u> (sek)	<u>Filmbild</u>	<u>Text</u> (gesprochen)	<u>Ton</u> (non- verbal)
1	46	Ansagerin des WDR in einem Studio	[Ansagerin:] " <i>Der Kopf des Vitus Bering</i> von Ferry Radax. Radax hat diesen Film nach dem gleichnamigen Buch von Konrad Bayer gedreht, einem "Porträt in Prosa", einer Textmontage über der Polarforscher Vitus Bering. Der Film ist zum größten Teil im Hamburger Hafen [...] entstanden. Jürgen Becker sitzt dort im Studio [...] und seine Rolle verlangt von ihm, eine Sendung über Konrad Bayer und sein Buch zu moderieren. Er zitiert sich dabei in seiner Rolle als Schreiber eines Nachwortes [...], und zugleich demonstriert er damit die Rolle eines Autors, dem der Platz im Studio so vertraut geworden ist wie der Platz am Schreibtisch daheim."	- - - ; Musik be- ginnt mit den letzten Worten der Ansä- gerin ca 3 Sek. vor Ende der Ein- stellung
2	2	Wellen vom Deck eines Schiffes aus gesehen (Filmszene VB)	- - -	Musik, Wellen
3	30	Becker im Studio, von hinten, dreht sich um, beginnt zu sprechen:	[Becker:] "Montage, habe ich mir notiert, nennt man eine Schreibweise, die Unvereinbares, Widersprüchliches, weit Auseinanderliegendes, Gleichzeitiges sprachlich zusammenbringt. Das ist kein Trick, sondern demonstriert ein Verfahren, das gewissermaßen in unserem Be-	Musik, klingt aus

2 Absoluter Beginn bei 25:14, Gesamtdauer inclusive des abschließenden Interviews 426 sek. (7:06 min.), ohne dieses 193 sek. (3:13 min.). - Die Abkürzung VB steht für *Vitus Bering*.

			wußtsein stattfindet, nämlich die gleichzeitigen Vorgänge im Bewußtsein. Hier geht es um das Bewußtsein von Vitus Bering.	
4	3	Filmausschnitt VB	[weiter Becker:] Vitus Bering war krank im Bewußtsein, er litt an	- - -
5	1	", wackelnd	Epilepsie.	Musik setzt e
6	3	Zeilen aus dem Buch VB: "chronisches, meist erbliches Leiden..." (parallel zum gesprochenen Text, die gerade vorgelesene Zeile wird durch einen Lichtbalken hervorgehoben)	[weiter Becker:] Chronisches, meist erbliches Leiden	", wird lauter
7	3	Vorlesender Becker im Studio	[weiter Becker:] mit Anfällen von Bewußtseinsverlust und allgemeinen	", blei laut
8	4	Zeichnung. Motiv: ein Skelett	[weiter Becker:] Muskelkrämpfen...	"
9	4	[Überblendung auf] Photographie (Bayer?)	[Becker zitiert weiter]	"
10	2	[Überblendung auf] Zeichnung. Motiv: drei "Eingeborene"	[weiter Becker:] ... und bestimmten Persönlichkeitsveränderungen ...	"
11	2	Zeichnung. Motiv: zwei "Schwarze"	"	"
12	2	Radierung. Motiv: "Handwerk"	[weiter Becker:] ... Die Alten hielten den epileptischen Anfall für eine	"
13	2	Gemälde, religiöses Motiv.	[weiter Becker:] göttliche Gnade, für einen	"
14	6	Zeichnung: Motiv: Skelett, die Kamera fährt langsam vom Kopf abwärts zu den Füßen	[weiter Becker:] Eintritt in die Transzendenz...	"
15	5	[Überblendung auf:] Zeichnung; Füße eines (anderen) Skeletts, die Kamera fährt langsam zum Kopf	[Becker beendet das Zitat:] ... so zitierte Bayer 1963 aus Life International.	", mit Gesang
16	3	Becker im Studio	[Becker:] Und schließlich waren auch	", leis werdend
17	1	Radierung. Motiv: Portrait einer Person,	[weiter Becker:] Cäsar,	", im Hinter-

		aber <i>nicht</i> Cäsars		grund
18	1	Portrait eines Schwarzen	[weiter Becker:] Nero,	"
19	1	Portrait eines Chinesen	[weiter Becker:] Mohammed,	"
20	1	Portrait Napoleon	[weiter Becker:] Napoleon I.	"
21	10	Becker im Studio [dreht an einem Knopf am Instrumentenpult]	[weiter Becker:] von dieser heiligen Krankheit befallen." [schweigt]	", wird lauter
22	2	Filmszene VB	[anderer Sprecher, aus dem Buch VB zitierend:] "Vitus Bering ist	", leise
23	7	Zeilen aus dem Buch VB (Hervorhebung wie in Nr. 6)	[weiter Sprecher:] sein eigener Herr...	"
24	3	Nahaufnahme eines Mundes: gebleckte Zähne	[weiter Sprecher:] ... die Zähne fest aufeinandergepreßt.	"
25	3	Zeilen aus dem Buch VB, parallel zum gesprochenen Text (Hervorhebung wie in Nr. 6)	[weiter Sprecher:] Er hatte den Rumpf gekrümmt und Arme und Beine durchgestreckt,	"
26	6	Filmszene VB	[weiter Sprecher:] die Finger waren über die eingeschlagenen Daumen gelegt.	"
27	1	Zeile aus dem Buch VB, parallel zum gesprochenen Text (Hervorhebung wie in Nr. 6)	[weiter Sprecher:] Er atmete nicht und sein Gesicht wurde langsam"	"
28	2	[Zoom auf] ein Wort aus dem Buch VB, größer als die vorhergehenden, fast formatfüllend]: <i>blau</i>	- [Sprecher schweigt, spricht das Wort <i>blau</i> nicht aus]	"
29	9	Zeilen aus dem Buch VB, parallel zum gesprochenen Text (Hervorhebung wie in Nr. 6)	[Becker liest wieder vor:] "Der verwirrte Geist des von der heiligen Krankheit Befallenen ist nach der Legende fähig, in Vergangenheit und Zukunft zu reisen und alles in einem Punkt zu verbinden, zu	"
30	1	Blackout	[weiter Becker:] koordinieren.	Musik verstumt
31	1	Bild. Motiv: Gesicht	[weiter Becker:] Geschichte	"
32	6	Becker in einem Schneiderraum	[weiter Becker:] entsteht im Bewußtsein der Gegenwart. Der Autor	"

- 33 10 [Schwenk auf ein] Photo, Motiv: Konrad Bayer. [Die Kamera fährt immer näher an das Gesicht heran] [weiter Becker:] aber, dem zeitgenössische Wirklichkeit die Sprache verschlagen möchte, wird die vergangene erst recht nicht verständlicher, humaner und vernünftiger finden."
- 34 5 [Die Kamera entfernt sich vom] Gesicht Bayers, als Rahmen wird ein Fernsehgerät sichtbar - Musik sehr la
- 35 8 [Kamera zoomt in Weitwinkelposition] zwei Zuschauer vor dem Fernsehgerät werden sichtbar. - - - "
- 36 233 Die beiden Personen (Radax und Schöning) vor dem laufenden Fernseher, der Ausschnitte aus VB zeigt. [Schöning wendet sich an Radax:] "Herr Radax, was verbindet Sie als Filmemacher mit dem Werk des Wiener Autors Konrad Bayer?" [Es folgt ein Interview über die Bekanntheit Radax-Bayer, über Bayer als Autor, über Literaturverfilmungen Radax' und allgemein.] Musik leise i Hintergrund, wird nach ca 10 Sek. vom Ton des laufenden Fernsehers abgelöst (Also Tonspur aus VB)

In den letzten 23 Sekunden dieser Einstellung wird der Ton des Films immer lauter, übertönt Schöning und Radax (der gerade über ein Projekt mit Thomas Bernhard berichtet, in dem er etwas völlig Neues schaffen wolle mit "gesprochenen Texten, die nicht gelesen werden - das ist ein großer Unterschied ..."). Die Stimme aus dem Fernseher trägt eine monoton gesprochene Namensliste vor: "[...] nicht Professor Sepp nicht Fürst von Waldburg-Zeil auch nicht Antonio Vecerina oder Beethoven nicht König Ludwig XIV, nicht Sverdrup [...]"³

3 Der Anfang der Aufzählung ist im Fernsehfilm nicht vernehmbar. Es handelt sich um einen Abschnitt aus *Vitus Bering*, der mit "feststellung" überschrieben ist und beginnt: "vitus bering war weder zar peter I. oder der grosse noch [...]".

BIBLIOGRAPHIE

Das Verzeichnis der Werke Beckers enthält neben den zitierten Titeln auch verstreut Gedrucktes, das nicht genannt wurde. Vollständigkeit beansprucht es nicht.

Das Verzeichnis der übrigen Literatur hingegen notiert ausschließlich *Zitiertes*. Das gilt insbesondere für Rezensionen. Einen Überblick geben hier die Bibliographie in Leo Kreutzers *Über Jürgen Becker* (bis 1971) und das gelegentlich ergänzte Literaturverzeichnis in Peter Bekes' Artikel "Jürgen Becker" im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (derzeitiger Stand: 1989).

Sammelbände, aus denen Verschiedenes zitiert wird, werden unter den Einzeltiteln verkürzt, unter dem Gesamttitel komplett zitiert. Die Primärliteratur ist chronologisch, die Sekundärliteratur alphabetisch geordnet, und zwar in folgende Abteilungen:

Werke Beckers in zeitlicher Folge

- Selbständige Titel
- Verstreut Gedrucktes
- Gesendetes (Hörspiele und Fernsehen)
- Becker in Zusammenarbeit mit Anderen
- Gespräche, Interviews, Briefwechsel

Sonstige Literatur in alphabetischer Ordnung

- Allgemeine und spezielle Sekundärliteratur
- Kartenmaterial

Quellenverzeichnis der Abbildungen

Werke Beckers**Selbständige Titel**

- Felder*. 1964 [es, 61]. 146 Seiten.
Seitenidentische Neuauflage: *Felder*. Mit einem Nachwort von Heinrich Vormweg, 1988 [BS, 978].
- Ränder*. 1968. 112 Seiten.
Seitenidentische Taschenbuchausgabe 1969 [es, 351].
- Bilder Häuser Hausfreunde*. Drei Hörspiele. 1969. 108 Seiten.
- Umgebungen*. 1970. 168 Seiten.
Seitenidentische Taschenbuchausgabe 1974 [es, 722].
- Eine Zeit ohne Wörter*. 1971. [st, 20] n.p. (269 Seiten)
- Schnee*. Gedichte. Berlin: Literarisches Colloquium, 1971 [LCB-Editionen, 22]. 38 Seiten.
- Häuser*. Hörspiel. Mit einem Nachwort des Autors. Stuttgart: Reclam, 1972 [RUB, 9331]. 50 Seiten.
- Das Ende der Landschaftsmalerei*. Gedichte. 1974. 119 Seiten.
- Erzähl mir nichts vom Krieg*. Gedichte. 1977. 109 Seiten.
- In der verbleibenden Zeit*. Gedichte. 1979. 130 Seiten.
- Erzählen bis Ostende*. 1981. 170 Seiten.
Neuausgabe 1984 [BS, 842].
- Gedichte 1965-1980*. 1981 [st, 690]. 390 Seiten.
(Enthält: *Schnee*; *Das Ende der Landschaftsmalerei*; *Erzähl mir nichts vom Krieg*; *In der verbleibenden Zeit* und als Erstveröffentlichung *Die gemachten Geräusche*, 1974-1980)
- Die Abwesenden*. Drei Hörspiele. 1983 [st, 882]. 149 Seiten.
- Die Türe zum Meer*. 1983. 129 Seiten.
- Felder Ränder Umgebungen*. 1983 ["Weißes Programm"]. 409 Seiten.
- Odenthals Küste*. Gedichte. 1986. 151 Seiten.
- Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*. 1988.
97 Seiten.
- Das englische Fenster*. Gedichte. 1990. 93 Seiten.
- Beispielsweise am Wannsee*. Ausgewählte Gedichte. 1992 [BS, 1112].
144 Seiten.
- Foxtrott im Erfurter Stadion*. Gedichte. 1993. 86 Seiten.
- Die Gedichte*. 1995 [st, 2596]. 748 S.
(S. 7-377 seitenidentisch mit *Gedichte 1965-1980*, zusätzlich *Odenthals Küste*, *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, *Das englische Fenster* und *Foxtrott im Erfurter Stadion*. - Enthält S. 713-726 ein Register der Gedichtanfänge.)
- (Erscheinungsort dieser Titel, wo nicht anders vermerkt: Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag)

Verstreut Gedrucktes**1956**

"Kerze im Wind". In: *Auch in Pajala stechen die Mücken. 22 deutsche Erzähler der Gegenwart*. Hamburg-Sinsdorf: Stromfeld, 1956, S. 155-162.

1957

"Zonen". In: *Lyrische Blätter* 12/1957, S. 3 f.

"Spätzeit" und "Vergängliche Wohnstatt". In: Günther, Joachim und Rudolf Hartung (Hg.): *Lyrik der Zeit* (Eine Veröffentlichung der Neuen Deutschen Hefte). Gütersloh: Bertelsmann, o.J. [1957], S. 11 f.

1960

"Im Zaumzeug der Sprache". In: *Neue deutsche Hefte*, H. 74 (1960), S. 550-551. (Rezension zu Djuna Barnes: *Nachtgewächs*.)

"'Mutmassungen über Jakob'. Über den gleichnamigen Roman von Uwe Johnson". In: *Über Uwe Johnson*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, S. 51-54. [es, 1821] (Zuerst: Deutsche Welle, 6.9.1960)

"material 1" / "material 2". In: Bender, Hans (Hg.): *Junge Lyrik 1960. Eine Auslese*. München: Hanser, o.J., S. 54-55. (Jetzt auch in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Die deutsche Literatur 1945-1969*, Bd. 4: *Die Wunderkinder. 1957-1960*. München: Beck, 1995, S. 508.)

1961

"Ein Weg, nicht mehr zu betreten". In: *Deutsche Zeitung*, 18./19.11.1961. (Rezension zu Djuna Barnes: *Eine Nacht mit den Pferden*.)

"Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers". In: *Neue Deutsche Hefte*, H. 83 (1961), S. 151-152.

"September-Text". In: *Augenblick. Zeitschrift für Tendenz und Experiment* 5 (1961), H. 1, S. 43-46.

"Colonia alive". In: *Augenblick. Zeitschrift für Tendenz und Experiment* 5 (1961), H. 2, S. 39-43.

"Gleisdreieck". In: Loschütz, Gert (Hg.): *Von Buch zu Buch - Günter Grass in der Kritik. Eine Dokumentation*. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1968, S. 166-168. (Rezension zu Günter Grass; zuerst: WDR, Köln, 15.2.1961.)

1962

"Das Riesen-Phantasmus-Nonplusultra-Poem". In: *Deutsche Zeitung*, 14./15.7.1962. (Rezension zu Arno Holz: *Phantasmus*.)

"Im Bienenbezirk und Ameisen". In: *Der Monat* 14 (1962), H. 167, S. 28-30.

1963

"Sprache demonstriert Wirklichkeit". In: *Deutsche Zeitung*, 29./30.3.1963. (Rezension zu Helmut Heißenbüttel: *Textbuch 3*.)

"Helmut Heißenbüttel". In: Nonnenmann, Klaus (Hg.): *Schriftsteller der Gegenwart: Deutsche Literatur. Dreiundfünfzig Porträts*. Olten, Freiburg: Walter, 1963, S. 143-150.

1964

"Am Ende unbestimmter Tage". In: *Akzente* 11 (1964), H. 5-6, S. 433-436.

"Gegen die Erhaltung des literarischen status quo". In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 9-10 (1964) (Sonderheft: "Maßstäbe und Möglichkeiten der Kritik zur Beurteilung der zeitgenössischen Literatur"), S. 694-698. Jetzt auch in: L. Kreutzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 13-19)

"Rango Heusser-Bohne. Kollagen". In: *Diskus (Frankfurter Studentenzeitung)* 14 (1964), H. 2, S. 10. (Collage v. R.H.-B. auf S. 12)

1965

"Glücksreihen". In: *Kursbuch* 1 (1965), S. 16-10.

[Nachwort]. In: Bayer, Konrad: *Der Kopf des Vitus Bering*. Olten, Freiburg: Walter, 1965, S. 61-64. [Walter-Druck, 6]

"Einführung". In: J.B. und Wolf Vostell (Hg.): *Happenings. Fluxus, Pop Art, nouveau réalisme. Eine Dokumentation*. Reinbek: Rowohlt, 1965, S. 7-18.

"Modell eines möglichen Politikers". In: Richter, Hans Werner (Hg.): *Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965, S. 121-125. [rororo, 782]

1966

"Nun schreibe aber auch, und alles". In: *Manuskripte* 6 (1966), H. 3, S. 16-17. (Zuerst in: *Villa Massimo 1966*. Privatdruck Deutsche Akademie Rom, 1966. U.d.T. "Blickwinkel Massimo" in: H. Piontek (Hg.): *Augenblicke unterwegs. Deutsche Reiseprosa unserer Zeit*, Hamburg 1968, S. 182-185)

"Peter Handkes erster Roman 'Die Hornissen'". In: Scharang, Michael (Hg.): *Über Peter Handke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 17-21. [es, 518] (Zuerst WDR 1966)

1967

"Die Künstler und die Villa Massimo in Rom". In: *Die Kunst und das schöne Heim*, September 1967, S. 282-286.

"Momente. Ränder. Erzähltes. Zitate". In: *Kursbuch* 10 (1967), S. 164-177.

"Gedichte ohne Gegenstand". In: *Der Monat* 19 (1967), H. 225, S. 62-65. (Rezension zu Paul van Ostaijen: *Poesie*)

1968

"Eine Art zu leben". In: *Der Spiegel*, 30/1968, S. 102-103. (Rezension zu Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters*)

"Der Schrei" (Wer rettet den Roman? Antworten auf Leslie A. Fiedlers Thesen zur nachmodernen Literatur). In: *Christ und Welt*, 4.10.1968. (jetzt auch in: U. Wittstock: *Roman oder Leben*, S. 40-43)

"Ideale Landschaft". In: *Merkur* 1968, S. 1114-1116. (zusammen mit einer Serigraphie KP Brehmers auch erschienen als "Farbmusterbuch" in der galerie rené block, Berlin)

"Kunst und Gesellschaft. Rede anlässlich der Verleihung des Kölner Kunstpreises". In: *Die Zeit*, 1.11.1968.

"Über die 'Ränder'". In: *Dichten und Trachten* Nr. 30 (1968), S. 27-29. (Werbeschrift des Suhrkamp-Verlages)

"Aus den Reinbeker Erinnerungen". In: S. Unseld (Hg.): *Heinrich Maria Ledig-Rowohlt zuliebe. Festschrift zu seinem 60. Geburtstag am 12. März 1968*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968, S. 11-13.

"'Hörspiel' von Peter Handke". In: K. Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel*, S. 117-120. [es, 476] (Zuerst 1968)

[Antwort auf eine Umfrage]. In: *Der Spiegel fragte: Ist eine Revolution unvermeidlich? 42 Antworten auf eine Alternative von Hans Magnus Enzensberger*. Hamburg: Spiegel-Verlag, o.J. [1968], S. 7.

1969

"Schreckliche Märchenstunde". In: *Der Spiegel* 6/1969, S. 124 (Rezension zu Donald Barthelme: *Schneewittchen*.)

"Daß alles ein Dreck ist. Oswald Wieners monströse Verbesserung von Mitteleuropa". In: *Die Zeit*, 1.8.1969.

"Wen spricht Ursula Trauberg frei - sich oder Martin Walser?". In: *Der Monat* 21 (1969), H. 245, S. 85-88. (Rezension zu U.T.: *Vorleben*.)

"Winterlich". In: *Ensemble. Lyrik Prosa Essay*. München: Oldenbourg, 1969, S. 181-182. [Sonderband des Jahrbuchs "Gestalt und Gedanke" der Bayerischen Akademie der schönen Künste] (zwei Gedichte: "Landschafts-Gedicht", "Etwas im Januar", später in *Schnee*)

[Werbetext zur neuen Buchhandlung König, März 1969: "Diese neue Buchhandlung liegt nicht im Wald (...)]. Repr. in: Herzogenrath, Wulf und Gabriele Lueg (Hg.): *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole: vom Happening zum Kunstmarkt*. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1986, S. 524. (Katalog)

[Statement zu "Häuser"]. In: *wdr-Hörspielbuch 1969*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1969, S. 9-10.

1970

[Statement]. In: Matthei, Renate (Hg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1970, 59-60. (Das 'Statement' ist montiert aus Interviewäußerungen 1970, vgl. etwa J.B./M. Leier. Dazu eine Textprobe aus *Ränder* und eine Skizze Beckers aus H. Vormwegs "Material und Form", 1965.)

"Von Haus zu Haus". In: walther, elisabeth und ludwig harig (Hg.): *muster möglicher welten. eine anthologie für max bense*. Wiesbaden: Limes, 1970, S. 9 f.

1971

"Die Zeit nach Harrimann. 29 Szenen für Nora, Helen, Jenny und den stummen Diener Moltke" (Theaterstück, nur als Bühnenmanuskript gedruckt - bibliograph. nachgew. in L. Kreutzer, *Über Jürgen Becker*). 1971.

"Geräusche in der Umgebung". In: *Merkur* 25 (1971), S. 570-577.

"Takes". In: *Neue Rundschau* 82 (1971), S. 478-485.

1972

"Programmiertes Gedicht". In: *Notizbuch. Neun Autoren - Wohnsitz Köln*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972, S. 11-27. (Später in *Das Ende der Landschaftsmalerei*.)

1973

"In ein Gedächtnis-Buch für Günter Eich". In: Unseld, Siegfried (Hg.): *Günter Eich zum Gedächtnis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973, 14 f. (Später in *Das Ende der Landschaftsmalerei*.)

"Zwei Gedichte". In: *Akzente* 20 (1973), S. 149-151. ("Generations-Gedicht" und "Coney Island", später in *Erzähl mir nichts vom Krieg*)

1975

"Gedicht-Geschichte". In: *Merkur* 29 (1975), S. 1117-1118.

1976

"Gestern war ein Jahrzehnt". In: *Akzente* 23 (1976), S. 18-19. (U.d.T. "Zuvor die Jahre" später in *Erzähl mir nichts vom Krieg*)

"Nachbemerkung". In: Borchers, Elisabeth: *Gedichte* (Ausgewählt von Jürgen Becker). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, S. 105-109. [BS, 509]

"Das Gedicht als Tagebuch". In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Hg.): *Jahrbuch 1975*. Heidelberg: Lambert Schneider, 1976, S. 36-41.

"Sätze für Peter Berndt". In: *Peter Berndt*. Braunschweig Galerie Schmücking, 1976 (Katalog). (Wieder in: *Peter Perndt*, Neuer Berliner Kunstverein, 1982)

1977

"Kölner Gedicht für Hans Mayer". In: *Hans Mayer zu Ehren*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.

"Eine Realität im Konjunktiv". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.4.1977. (Jetzt in: M. Reich-Ranicki (Hg.) *1000 Deutsche Gedichte*, Bd. 9, S. 270-272. - Interpretation von H.M. Enzensberger: "call it love", aus: *verteidigung der wölfe*, 1957;)

"Zwei Gedichte". In: *Akzente* 24 (1977), S. 203-205. ("Gegend mit einem Feldweg [...] und "Anderes Jahr [...]", später in *Erzähl mir nichts vom Krieg*.)

1978

"Der verlorene Blick". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. Juni 1978. (Rezension v. R. v. Mangoldt [Photos]/W. Höllerer [Text]: "Berlin. Übern Damm und durch die Dörfer", LCB 1978.)

"Nachtwachen". In: *Der Reiz der Wörter. Eine Anthologie*. Stuttgart: Reclam, 1978, S. 10-12. [RUB, 9999]

"Gute Zeiten, nicht nur für Lyrik" In: Hinck, Walter (Hg.): *Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, 64-66. [es, 927] (Zu Brechts Gedicht *Schlechte Zeiten für Lyrik*).

[Eine Bemerkung über Photographie] In: *Pardon*, September 1978.

1979

"Zeilen aus der Erinnerung an Hans Werner Richter". In: Neunzig, Hans A. (Hg.): *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*. München: Nymphenburger, 1979, 188-189.

"William Carlos Williams". In: *Poesie. Aus den Gedichtbüchern der Bibliothek Suhrkamp*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979, 161. [BS, o.N.]

1981

"Die Kirschen, der Schnee". In: *Akzente* 28 (1981), S. 193-200. (Auch in: "Die gemachten Geräusche", in: *Gedichte 1965-1980*)

"Damals in der Sackgasse". In: *Aus Wörtern eine Welt. Zu Helmut Heißenbüttel*. Frankfurt/M.: Qumram, 1981, S. 18-19. (Auch in *Erzählen bis Ostende*.)

"New York, Fifth Avenue Hotel, 1972 oder: Wie eine Erzählung eine Begegnung mit Max Frisch verändert". In: *Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, S. 13-16. (Fast identisch in *Erzählen bis Ostende*.)

1982

"für Walter Höllerer zum 60. Geburtstag: Kriegsgespräch, mittags, am 23.10.1982". In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 84 (1982). (Sonderheft "Walter Höllerer")

1983

"Besuch im Exil". In: *Akzente* 30 (1983), S. 289-303. (Teil von *Die Türe zum Meer*, 1983)

"Tagträume". In: B. Nellesen (Hg.): *Sätze sind Fenster. Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz*. Lebach: Hempel, 1983, S. 29-30.

1984

"Der Mann im Trenchcoat". In: *Literatur in Köln* 16, 1984, S. 5.

1985

[Interpretation des Gedichts von Michael Buselmeier: "Auf dem Eppersberg"] In: K. Stocker: *Wege zum kreativen Interpretieren*, Baltmannsweiler 1993, S. 112. (Zuerst in: *Die Zeit*, 18.7.1985)

1986

"Odenthals Küste. Aus einem Zyklus". Gedichte. In: *Akzente* 33 (1986), S. 6-12.

1987

[Antwort auf eine Umfrage, "Warum sie schreiben wie sie schreiben"]. In: *Literaturmagazin* 19 (1987), S. 20.

"Vom Entstehen einer Umgebung beim Entstehen eines Gedichts". In: Miller, Norbert/Volker Klotz und Michael Krüger (Hg.): *Bausteine zu einer Poetik der Moderne* (Festschrift für Walter Höllerer). München: Hanser, 1987, S. 37-39. (Später in *Das Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft*, Teil II.)

1988

"Das poetologische Erinnern". In: *Literatur im technischen Zeitalter* (Suppl. z. *Sprache im technischen Zeitalter*) 2 (1988), S. 52. (Später in *Das englische Fenster*.)

"Mythos einer Flußlandschaft". In: *ZEIT-Magazin* 10/1988, S. 8-10. ("Zeitmuseum der 100 Bilder", 22, zu Max Ernst, "Vater Rhein".)

[Vorwort]. In: Baus, Hermann und Clärchen (Hg.): *Gruppenbilder. Belegschaften der Firmen Pesch, Rüggeberg und Schauspiel Köln*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1988, S. 5-7.

1989

"Erinnerung an Köln 1967". *Kölner BücherJournal* 1 (1989), S. 22-23. (Zuvor als "Gedicht aus Köln: zum 60. Geburtstag von Hans Mayer", in: *Schnee*, 1971)

"Das englische Fenster. / 'The Warwick-Poem' (Auszug)". In: Bullivant, Keith (Hg.): *Englische Lektionen. Eine andere Anthologie deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: iudicum, 1989, S. 232-240.

"Tagträume". In: Nellesen, Bernhard (Hg.): *Sätze sind Fenster. Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz*. Lebach: Hempel, 1989, S. 29-30. (Zuerst in *Die Zeit*, 4.11.1983)

"Erstaunlich vielseitige Qualitäten". In: Schwab, Hans-Rüdiger (Hg.): *Literatur als Heimat. Hans Bender zu Ehren*. Karlsruhe: Braun, 1994, 9-15. (Rede auf Hans Bender, 1989)

1990

[Fragebogen]. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Magazin), 21.12.1990, S. 48.

"Wortbilder". In: Otl Aicher, J.B. und Wolfgang Pehnt (Hg.): *Zugänge - Ausgänge* (Fotos von Timm Rautert). Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1990, 15-86.

"Die rechtsrheinische Umgebung. Brief an einen linksrheinischen Freund". In: Arlt, Jochen (Hg.): *Ganz unten fließt der Rhein. Kölner Autoren über den Platz, den sie lieben*. Unkel: Horlemann, 1993, S: 5-11. (Zuerst in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 22.9.1990)

1991

"Kirschzweig mit Nachrichten". In: *Merkur* 45 (1991), S. 419-424. (Jetzt in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*)

"Kurz die Themsemündung". In: *Akzente* 38 (1991), S. 537-545. (Jetzt in: *Foxtrott im Erfurter Stadion*)

1992

"Die schwarzen Wolken werden sinnloser. Der amerikanische Lyriker John Ashbery". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.7.1992. (Laudatio auf J.A.)

"Winter, helle Fenster". In: *Manuskripte* 32 (1992), H. 116, S. 24-28. (Jetzt in *Foxtrott im Erfurter Stadion*)

1993

"Stille Liebe". In: *Die Zeit*, 10.12.1993 (Rezension der Gesamtausgabe der Photographien von *Walker Evans*)

1994

[Albrecht Fabri] In: *Schreibheft* 43 (1994), S. 228. (In dieser Autorennotiz zu A.F. wird Becker ohne Quellenangabe zitiert.)

"Die Baustellen unserer Gedichte. Über Monica Adolph". In: *Akzente* 41 (1994), S. 13-14.

"Journal der Wiederholungen". In: *Sprache im technischen Zeitalter* H. 131 (1994), S. 244-255.

"Konzept eines Bildes", "Weiter wohin", "Im Rheinland. An der Oder". In: *Litfass* 61 (1994), S. 93-94. (Gedichte)

"Vom Dichten nebenbei". In: *Sinn und Form* 46 (1994), S. 789-791. (Dankesrede zum Peter Huchel-Preis 1994)

1995

"Für einen Brief an meinen Sohn". In: *Sinn und Form* 47 (1995), S. 97-105.

"Korrespondenzen an den Rändern des Sprechens: J.B. antwortet auf einen Brief von Brigitte Oleschinski". In: *Zwischen den Zeilen*. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik H. 5 (1995), S. 21-43.

"Stimme im Sommer". In: *neue deutsche literatur* H. 500, 1995, S. 45-51.

"Das Entstehen von Korrespondenzen". In: *Das Gedicht* 5 (1995).

"Momente mit Huchel". In: Walther, Peter (Hg.): *Peter Huchel. Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt/M.: Insel, 1996, S. 177-178. [it, 1805] (Gedicht, datiert 1995).

1996

"Korrespondenzen mit Landschaft". In: *Sinn und Form* 48 (1996), S. 406-410. (Sieben der 21 Gedichte aus dem gleichnamigen Band mit Collagen von R. Bohne.)

"Der fehlende Rest". Erzählung. Vorabdruck in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.12.1996 ff. (Buchausgabe für März 1997 angekündigt.)

Gesendetes (Hörspiele und Fernsehen)

"Bilder". Hörspiel. Regie: Hans Bernd Müller, Produktion: SR/SDR/SWF/WDR, Ursendung: SR, 1969, Dauer: 52 Min. - Gedruckt in *Bilder Häuser Hausfreunde*, 1969.

"Häuser". Hörspiel. R.: Raoul Wolfgang Schnell, P.: WDR/SDR/ SWF, U.: WDR, 1969, D.: 46 Min. - Gedruckt in *Bilder Häuser Hausfreunde*, 1969.

"Hausfreunde". Hörspiel. R.: Klaus Schöning, P.: WDR, U.: WDR, 1969, L.: 26 Min. - Gedruckt in *Bilder Häuser Hausfreunde*, 1969.

"Schreiben und Filmen" [Fernsehfilm]. Eine Sendung von J.B. und Klaus Schöning. Kamera Peter Schaefer, Ton Hans Nicolai, Schnitt Renate C. Tietze. Redaktion Leo Kreutzer. Rhewes Filmproduktion. Westdeutsches Fernsehen, 15.4.1971. D.: 60 Min.

"Versuchtes Verschwinden". Hörspiel. R.: Heinz Dieter Köhler, P.: WDR/SFB, U.: WDR, 1981. - Gedruckt in: *Die Abwesenden*, 1983.

"Im August ein See". Hörspiel. R.: Jürgen Flimm, M.: Herbert Grönemeyer, P.: WDR/SWF, U.: WDR 1982, L.: 59 Min. - Gedruckt in: *Die Abwesenden*, 1983.

"Eigentlich bin ich stumm". Hörspiel. R.: Arturo Möller, P.: WDR 1982, U.: WDR 1982, L.: 102 Min. - Gedruckt in: *Die Abwesenden*, 1983.

"Bahnhof am Meer". Hörspiel. R.: Hans Gerd Krogmann, P.: WDR/SWF 1995, U.: SWF, 1996, L.: 50 Min.

"Frauen mit dem Rücken zum Betrachter. Hörspiel nach Bildern von Rango Bohne". R.: Hermann Naber, M.: Peter Zwetkoff, P.: SWF/WDR 1996, U.: SWF 1996, L.: 58 Min.

"Gegend mit Spuren". Hörspiel. R.: Norbert Schäfer, P.: WDR 1996, U.: WDR 1996, L.: 59 Min.

(Weitere Hörspiele und ein weiterer Fernsehfilm sind bei Bekes bzw. Kreuzer nachgewiesen.)

Becker in Zusammenarbeit mit Anderen

- mit W. Vostell:

Phasen. Texte von J.B. Typogramme Wolf Vostell. Köln: Verlag Galerie Der Spiegel, 1960. (20 S. in Mappe, Auflage 60 St.; bibliogr. nachgewiesen in L. Kreuzer, *Über Jürgen Becker und Die Kunst der Schrift*, 1964)

J.B. und Wolf Vostell (Hg.): *Happenings. Fluxus, Pop Art, nouveau réalisme. Eine Dokumentation.* Reinbek: Rowohlt, 1965.

- mit Rango Bohne:

Fenster und Stimmen. Gedichte von J.B., Bilder von R.B. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.

Frauen mit dem Rücken zum Betrachter. Bilder von R.B., Stimmen von J.B. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.

Korrespondenzen mit Landschaft. Collagen von J.B., Gedichte von J.B. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996

- mit Boris Becker:

Boris Becker, J.B.: *Geräumtes Gelände.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1995. (Photographien v. B.B.; Gedicht "Heidellandschaft vor den Kriegen" v. J.B.)

Gespräche, Interviews, Briefwechsel

J.B. und Reinhard Lettau: [Gespräch]. In: Koch, Werner (Hg.): *Selbstanzeige. Schriftsteller im Gespräch.* Frankfurt/M.: Fischer, 1971. (Zuerst: Westdeutsches Fernsehen, Köln, 1968) [ft, 1182]

J.B. und Manfred Leier: "Interview mit Jürgen Becker". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 20-25. (Zuerst in: *Die Welt der Literatur*, 8.1.1970)

J.B. und Klaus Schöning: "Gespräch mit Jürgen Becker". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 26-35. (Zuerst in: K. Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel*, 1970, S. 192-201)

J.B. und Christian Linder: "Gespräch mit Jürgen Becker". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, 1972, S. 36-43. (Zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.1.1972 - Erweiterte Fassung u.d.T. "Eine Zeit ohne Wörter. Gespräch mit J.B." in: C.L.: *Schreiben und Leben. Gespräche mit Jürgen Becker*, Peter Handke [...], Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1974 [Pocket, 40])

J.B. und Matthias Schreiber: "Die Rückkehr des Landschaftsmalers. Gespräch mit dem Kölner Schriftsteller Jürgen Becker". In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1.12.1981.

J.B. und Rainer Hartmann: "Im Sog der Erinnerungen. Wie Gedichte entstehen: Gespräch mit dem Kölner Lyriker Jürgen Becker, der heute sechzig wird". In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 10.6.1992.

J.B. und John Ashbery: "Eine Stimme für viele Ichs". In: *Litfass* H. 61 (1994), S. 86-90. (Gespräch)

J.B. und M. Oehlen: "Der Rost an der Milchkanne bleibt haften. Gespräch mit dem Autor Jürgen Becker, der Kölns Böll-Preis erhält - Spuren der Vergangenheit - Das Abenteuer Sprache". In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 30.11.1995.

J.B. und Brigitte Oleschinski: "Korrespondenzen an den Rändern des Sprechens". In: *Zwischen den Zeilen (Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik*, 5, 1995, S. 28-43. (Briefwechsel, datiert 1994.)

Sonstige Literatur

Aicher, Otl, Jürgen Becker und Wolfgang Pehnt: *Zugänge - Ausgänge* (Fotos von Timm Rautert). Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1990.

Allemann, Beda: "Experiment und Erfahrung in der Gegenwartsliteratur." In: Walter Stolz (Hg.): *Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst*. Freiburg, München: Alber, 1963, S. 266-296.

Ashbery, John: *Three Poems*. New York: The Ecco Press, 1989. (Zuerst 1970-1972)

- : *Flow Chart*. New York: Alfred A. Knopf, 1992. (Zuerst 1991)

- : *Hotel Lautréamont*. New York: Alfred A. Knopf, 1994. (Zuerst 1992; deutsch: München 1994)

Achternbusch, Herbert: *Du hast keine Chance, aber nutze sie* (Sechs Bände). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986-1991. [st, 1231, 1232, 1233, 1394, 1395, 1769]

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* (Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. [stw, 2] (Zuerst 1970)

- : "Kulturkritik und Gesellschaft". In: Th.W.A.: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen, Ohne Leitbild* (Hg. v. Rolf Tiedemann). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, 10-30. [Gesammelte Schriften, Bd. 10,1] (Zuerst 1951)

Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck, 1992. [BR, 319] (Zuerst 1956)

Andy Warhol (published on the occasion of the Andy Warhol exhibition at Moderna Museet in Stockholm, February-March 1968). Stockholm, 1969. (1. Aufl. 1968)

Anonym: "Dichter, Dichter". In: *Der Spiegel* 43/1967, S. 179-182.

Anonym: "Jürgen Becker / deutscher Schriftsteller". In: *Munzinger-Archiv/Internationales Biographisches Archiv*, 1995.

Arnold, Heinz Ludwig: "An den Rändern des Sagbaren. Jürgen Beckers experimentelle Prosa". In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 15.9.1968. (Jetzt in: H.L.A.: *Brauchen wir noch die Literatur? Zur literarischen Situation der Bundesrepublik*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972, S. 153-155)

Barthelme, Donald: *City Life*. Erzählungen (Übers.: Marianne Oellers). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.

Bätschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*. Köln: DuMont, 1989.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (Übersetzt von Dietrich Leube). Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1985. [st, 1642]

Battock, Gregory: "Vier Filme von Andy Warhol". In: Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla (Hgg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Berlin: März, 1969, 294-307. (Zuerst: *Four Films by Andy Warhol*, in: G.B.: *The New American Cinema*, New York 1967)

Baumgart, Reinhard: *Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft?* (Frankfurter Vorlesungen). Neuwied u. Berlin: Luchterhand, 1968.

- : "Die Fünfte Kolonne der Literatur. Der Prediger Leslie A. Fiedler streichelt die Furien der Nach-Moderne" (Wer rettet den Roman? Antworten auf Leslie A. Fiedlers Thesen zur nachmodernen Literatur). *Christ und Welt*, 11.10.1968. (Jetzt auch in: U. Wittstock: *Roman oder Leben*, S. 46-57)

- : "Authentisch schreiben. Deutsche Literatur der 70er Jahre". In: Rolf Grimminger, Jurij Murasov und Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek: Rowohlt, 1995, 608-636. [re, 553]

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus / Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts* (Übersetzt und mit einer Einleitung herausgegeben von Heinz Paetzold). Hamburg: Meiner, 1983. [PhB, 352]

Bayer, Konrad: *Der Kopf des Vitus Bering*. Olten, Freiburg: Walter, 1965. [Walter-Druck, 6]

Bechtold, Gerhard: *Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multimedialen Montage-Texte Alexander Kluges*. Tübingen: Narr, 1983. [Medienbibliothek, Serie B, Bd. 7]

Bekes, Peter: [Art.] "Jürgen Becker". In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text+kritik, 1989. (Mit fortgeführter Bibliographie; zuerst 1982, Stand: 1989)

Bendel, Johann: *Der Landkreis Mülheim am Rhein. Beschreibung, Geschichte, Sagen und Erzählungen. Von J.B., Rektor in Mülheim am Rhein*. Mülheim am Rhein: Selbstverlag des Verfassers, 1911. (Später verändert u.d.T.: *Heimatbuch des Landkreises Mülheim am Rhein. Geschichte und Beschreibung, Sagen und Erzählungen*, 2. und 3. Aufl., Köln-Mülheim 1925. Davon als Faksimile die 5. Auflage Köln: Scriba, 1981)

Bender, Hans: "Einunddreißig Tage". In: *Notizbuch. Neun Autoren - Wohnsitz Köln*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972, 29-44.

Benjamin, Walter: "Kleine Geschichte der Photographie". In: W.B.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, 45-64. [es, 28] (Zuerst 1931)

Benn, Gottfried: *Lyrik. Auswahl letzter Hand* (Mit einem Essay von Max Rychner). Wiesbaden und München / Zürich: Limes Verlag / Verlag der Arche, 1975. (Zuerst 1956)

"Berliner Kritiker-Colloquium 1963". In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 9-10 (1964), S. 685-836. (Sonderheft: "Maßstäbe und Möglichkeiten der Kritik zur Beurteilung der zeitgenössischen Literatur")

Bieneck, Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: dtv, 1965. (Zuerst 1962)

Blöcker, Günter: "Der große Zweifel". In: Leo Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 66-71. (Zuerst in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.5.1968)

- Bloom, Harold (Hg.): *John Ashbery*. New York: Chelsea House, 1985. [Modern Critical Views]
- Bohrer, Karl Heinz: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. München: Carl Hanser, 1970. [RH, 40]
- : "Die drei Kulturen". In: Jürgen Habermas (Hg.): *Stichworte zur 'Geistigen Situation der Zeit'* (2. Band: Politik und Kultur). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979, 636-669. [es, 1000]
- Bollobás, Enikő: *Charles Olson*. New York: Twayne, 1992.
- Borchers, Elisabeth: *Gedichte* (Ausgewählt von Jürgen Becker). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976. [BS, 509]
- Bormann, Alexander von: "Der Tagtraum als poetische Sprache". In: *Der Tagesspiegel*, (März) 1991.
- : "Konzept der Postmoderne". In: Lothar Jordan und Winfried Woesler (Hg.): *Lyrikertreffen Münster: Gedichte und Aufsätze 1987-1991*. Bielefeld: Aisthesis, 1993, 225-249.
- Braun, Michael: "Lyrik". In: K. Briegleb und S. Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*, S. 424-455.
- und Herbert Wiesner: "Erinnerung in die Zukunft. Briefe über *Das Englische Fenster* von Jürgen Becker". In: *neue deutsche literatur* 39 (1991), 70-77.
- Brecht, Bertolt: "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit". In: B.B.: *Gesammelte Werke in acht Bänden* (Bd. 8, d.i.: Schriften 2: Zur Literatur und Kunst / Zur Politik und Gesellschaft). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967, 222-239. (Zuerst 1935)
- : [Lyrik-Wettbewerb 1927]. In: B.B.: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. 8, a.a.O., S. 54-59.
- Briegleb, Klaus: "Literatur in der Revolte - Revolte in der Literatur". In: K.B. und S. Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*, S. 19-73.
- : *1968. Literatur in der antiautoritären Bewegung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. [st, 1669]
- und Sigrid Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: dtv, 1992. [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 12]
- Brinkmann, Rolf Dieter: "Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie 'Silverscreen'". In: R.D.B.: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1976*. o.O.: Rowohlt, 1982, S. 248-269.
- : *Rom. Blicke*. Reinbek: Rowohlt, 1986. [dnb, 94] (Zuerst 1979)
- Brock, Bazon: "Auf dem Wege zu einer Grammatik akustischer Umweltwahrnehmung". In: K. Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel*, S. 214-220. [es, 476] (Zuerst 1969)
- Brüggemann, Heinz (Hg.): *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt/M.: Fischer, 1989. [ft, 7422]
- Buch, Hans Christoph und Gisela Lindemann: "'Umgebungen'. Ein Buch, zwei Meinungen". In: L. Kreutzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 91-99. (Zuerst 1970)

- Buchka, Peter: "Die Rückeroberung der Landschaft. Jürgen Beckers poetische Sonate 'Die Türe zum Meer'". In: *Süddeutsche Zeitung*, 30.11.1983.
- Bullivant, Keith (Hg.): *Englische Lektionen. Eine andere Anthologie deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: iudicum, 1989.
- Burgmann, Christhart: "Lesen in Fotos und Fotogeschichten". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 108-116.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke Univ. Press, 1987. (Zuerst 1977 als *Faces of Modernity*, ohne das Kapitel 'Postmodernism')
- Carnap, Rudolf: "Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache". In: *Erkenntnis*, 2, 1932, S. 219-241.
- Colville, Alex: *Gemälde und Zeichnungen* (Bearb. v. David Burnett). München: Schirmer/Mosel, 1983.
- Corn, Wanda M.: *The Art of Andrew Wyeth* (With Contributions by Brian O'Doherty, Richard Meryman, E.P. Richardson). Boston: The New York Graphic Society, 1973.
- Cramer, Sibylle: "Deutscher Herbst, englisches Fenster. Jürgen Beckers poetische Chronik der Wendezeit". In: *Süddeutsche Zeitung*, 20./21.10.1990.
- : "Baumeister einer poetischen Architektur der Erinnerung" (Laudatio auf J.B. zum Peter-Huchel-Preis 1994, MS). - Geringfügig verändert als: S.C.: "Poetische Architektur der Erinnerung. Jürgen Beckers lyrisches Schaffen", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27./28.8.1994.
- Demetz, Peter: "Reporter des Bewußtseins. Zu den Gedichten Jürgen Beckers und Günter Kunerts". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.8.1978.
- Dingler, Hugo: *Das Experiment. Sein Wesen und seine Geschichte*. München: Ernst Reinhardt, 1928.
- Döhl, Reinhard: *Das neue Hörspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. (Zuerst 1988) [Geschichte und Typologie des Hörspiels]
- Drews, Jörg: "Selbsterfahrung und neue Subjektivität in der Lyrik". In: *Akzente* 24 (1977), S. 89-95.
- : "Antwort auf Jürgen Theobaldy". In: *Akzente* 24 (1977), S. 397-382.
- Eco, Umberto: "Die Karte des Reiches im Maßstab eins zu eins". In: *Freibeuter* H. 14, 1982, S. 143-147.
- Eich, Günter: *Gesammelte Werke in vier Bänden* (Revidierte Ausgabe). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Eliot, T.S.: *The Waste Land* (A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound). London: Faber & Faber, 1971.
- Emrich, Wilhelm: "Arno Holz und die moderne Kunst". In: W.E.: *Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1960.

Enzensberger, Hans Magnus: "Die Sprache des Spiegel". In: H.M.E.: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983, S. 74-105. [es, 63] (Zuerst 1957)

- : "Einführung". In: *Vorzeichen. Fünf neue deutsche Autoren, eingeführt von H.M.E.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1962, S. 7-24.

- : "Die Aporien der Avantgarde". In: H.M.E.: *Einzelheiten II: Poesie und Politik*. o.O., 1980, S. 50-80. [es, 87] (Zuerst 1962)

- : "Poesie und Politik". In: H.M.E.: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. o.O., 1980, 113-138. [es, 87] (Zuerst 1962)

- : "Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend." In: *Kursbuch* 15, 1968, S. 187-198.

"Erklärbarkeit oder Nicht-Erklärbarkeit der Welt als Axiom der Literatur". In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 31, 1969, S. 185-256. (Dokumentation eines deutsch-schwedischen Literatentreffens im Literarischen Colloquium Berlin 1968)

Esselborn, Karl: "Neuer Realismus". In: L. Fischer (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*, S. 460-468.

Fabri, Albrecht: "Notiz über Edgar Allan Poe" (1946) und "Nachschrift [dazu]" (1947). In: A.F.: *Der schmutzige Daumen. Essays*. München: Nymphenburger, 1948.

- : *Interview mit Sisyphos*. Köln: Verlag Galerie der Spiegel, 1952.

Faßen, Florian: "Politische Lyrik". In: L. Fischer (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik bis 1967*, S. 436-459.

Fausser, Jörg: "Kontinuum der Trauer". In: *Frankfurter Hefte*, 1976, S. 67-68.

Faust, Wolfgang Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München: Hanser, 1977. [Literatur als Kunst]

Fiedler, Leslie A.: "Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik". In: *Christ und Welt* 37 u. 38, 13. und 20.9.1968. (Engl. zuerst [nach der Notiz in Welsch, *Unsere post-moderne Moderne*, S. 15] u.d.T. "Cross the Border - Close the Gap" zuerst in *Playboy*, Dez. 1969; Deutsch u.d.T. "Überquert die Grenze, schließt den Graben!" jetzt auch in: W. Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne*, S. 57-74 und in U. Wittstock (Hg.): *Roman oder Leben*, S. 14-39.)

Fischer, Ludwig: "Vom Beweis der Güte des Puddings. Zu Jörg Drews' und Jürgen Theobaldys Ansichten über neuere Lyrik". In: *Akzente* 24 (1977), S. 371-397.

- (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München: dtv, 1986, S. 420-435. [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 10]

Fisher, Philip: "City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur". In: K.R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 106-128.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.

- Friedrich, Heinz (Hg.): *Schwierigkeiten, heute die Wahrheit zu schreiben. 1 Frage und 21 Antworten*. München: Nymphenburger, 1964.
- Frisch, Max: *Tagebuch 1966-1971*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.
- Fülleborn, Ulrich (in Zusammenarb. mit Peter Dencker): *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung*. München: Fink, 1976. [Kritische Information, 44]
- (in Zusammenarbeit mit Klaus Engelmann): *Deutsche Prosagedichte vom 18. Jahrhundert bis zur letzten Jahrhundertwende. Eine Textsammlung*. München: Fink, 1985.
- Glaser, Hermann: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland* (3 Bände). München: Hanser, 1989.
- Gnüg, Hiltrud: "Gespräch über Bäume. Zur Brecht-Rezeption in der modernen Lyrik". In: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hg.): *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* (Band 7). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 89-117 u. S. 235-237. [st, 420]
- : "Nachschrift 1977" [zum Art. 'J.B.' v. W. Hinck]. In: Dietrich Weber (Hg.): *Deutsche Literatur der Gegenwart* (II). Stuttgart: Kröner, 1977, S. 47-55.
- : "Die Aufhebung des Naturgedichts in der Lyrik der Gegenwart". In: In: L. Jordan u.a. (Hg.): *Lyrik - von allen Seiten*, S. 264-283.
- : *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart: Metzler, 1983. [Germanistische Abhandlungen, 54]
- gomringer, eugen: "definitionen zur visuellen poesie". In: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. eine anthologie von e.g..* stuttgart: reclam, 1972, S. 163-164. [RUB, 9350]
- Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. Roman. Neuwied: Luchterhand, 1977. [sl, 147] (Zuerst 1959)
- : "Das Gelegenheitsgedicht oder - es ist immer noch, frei nach Picasso, verboten, mit dem Piloten zu sprechen". In: *Akzente*, 1961, S. 8-11.
- Grasshoff, Wilhelm: "Jürgen Becker, 'Umgebungen'". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 103-107. (Zuerst in *Neue Rundschau*, 1971)
- Greiner-Kemptner, Ulrike: *Subjekt und Fragment: Textpraxis in der (Post-)Moderne. Aphoristische Strukturen in Texten von P. Handke, B. Strauß, J. Becker, Th. Bernhard, W. Hildesheimer, F.Ph. Ingold und A.V. Heiz*. Stuttgart: Heinz, 1990. [Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; Unterreihe: Salzburger Beiträge; zugl.: Diss. Salzburg 1988]
- Groh, Dieter und Ruth: "Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung". In: Heinz-Dieter Weber (Hg.): *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*. Konstanz: Univ.-Verl., 1989, S. 53-96. [Konstanzer Bibliothek, 13]
- - : "Petrarca und der Mont Ventoux". In: *Merkur* 45 (1992), S. 290-307.
- Gustafsson, Lars: "Beobachtungen an Gedichten". In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 31, 1969, S. 240-248.

Gutschke, Willibald (Hg.): *Geschichte der Stadt Erfurt*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf., 1986.

Hädecke, Wolfgang: "Fossil mit Vernunft" (Wer rettet den Roman? Antworten auf Leslie A. Fiedlers Thesen zur nachmodernen Literatur). In: *Christ und Welt* 42, 18.10.1968.

Härtling, Peter: "Die Stimme und die Felder". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 52-57. (Zuerst in: *Der Monat*, 1964)

Hage, Volker: "Eine neue Dunkelheit. Jürgen Beckers Lyrikband 'In der verbleibenden Zeit'". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.10.1979.

- : *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Theorie und Praxis eines Schreibverfahrens*. Frankfurt/M. etc.: Lang, 1984. [Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 5]

Halden-Sullivan, Judith: *The Topology of Being. The Poetics of Charles Olson*. New York: Peter Lang, 1991. [American University Studies; Series XXIV: American Literature, Vol. 18]

Handke, Peter: *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971. [st, 208]

- : *Chronik der laufenden Ereignisse*. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1981. [st, 3] (Zuerst 1971)

- : *Gedicht an die Dauer*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. [BS, 930]

Hartmann, Peter: *Syntax und Bedeutung. Erster Teil: Die syntaktische Bedeutungsmatrix*. Assen: Van Gorcum, 1964.

- : "Text, Texte, Klassen von Texten". In: *Bogawus*, 2, 1964, S. 15-25.

Hartung, Harald: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975. [KVR, 1405]

- : *Deutsche Lyrik seit 1965, Tendenzen - Beispiele - Porträts*. München: Piper, 1985. [SP, 447]

- : "Die fünfzehn Minuten Utopie". In: M. Reich-Ranicki, (Hg.): *1000 Deutsche Gedichte*, Bd. 9, S. 436-438. (Zuerst *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1978)

Hartung, Rudolf: "Kein Verzicht auf Welt". In: *Akzente* 8 (1961), S. 13-15.

Hassan, Ihab: "The Question of Postmodernism". In: Harry L. Garvin (Hg.): *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. London and Toronto: Associated Univ. Press, 1980, S. 117-126. [Bucknell Review, vol. 25, no. 2]

Heimann, Bodo: *Experimentelle Prosa der Gegenwart*. München: Oldenbourg, 1978. [Analysen zur deutschen Sprache und Literatur]

Heißenbüttel, Helmut: "Von der Selbständigkeit der Buchstaben". In: *Deutsche Zeitung*, 1./2.10.1960.

- : "Konkrete Poesie". In: H.H.: *Über Literatur*. Olten, Freiburg: Walter, 1966, S. 71-74. [Texte und Dokumente zur Literatur] (Zuerst 1961)

- : "Spekulation über eine Literatur von übermorgen". In: H.H.: *Über Literatur*, a.a.O., S. 113-122. (Zuerst 1962)

- : "Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963". In: H.H.: *Über Literatur*, a.a.O., S. 123-205.

- : "Vater Arno Holz". In: H.H.: *Über Literatur*, a.a.O., S. 36-39. (Zuerst 1963)
 - : "Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort". In: H.H.: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1972, 126-135. [sl, 51] (Zuerst: Club Voltaire, 1965)
 - : "13 Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten". In: H.H.: *Über Literatur*, a.a.O., S. 206-215.
 - : "Anmerkungen zu einer Literatur der Selbstentblößer". In: H.H.: *Zur Tradition der Moderne*, a.a.O., S. 80-94. (Zuerst in *Merkur* 1966)
 - : "Tote Aura" (Wer rettet den Roman? Antworten auf Leslie A. Fiedlers Thesen zur nachmodernen Literatur). In: *Christ und Welt* 40, 4.10.1968. (Jetzt auch in: U. Wittstock: *Roman oder Leben*, S. 43-45)
 - : "Horoskop des Hörspiels". In: K. Schöning (Hg.): *Neues Hörspiel*, S. 18-36. (Zuerst 1968)
 - : "Brief an Jürgen Becker über Gedichte und Erinnerung". In: L. Kreutzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 172-177.
 - : *Textbücher 1-6*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980. (Zuerst 1960 bis 1967)
 - : "Warwick lesson". In: H.H.: *Textbuch 11 in gereinigter Sprache*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, S. 31-35.
- Herburger, Günter: "Dogmatisches über Gedichte". In: *Kursbuch* 10, 1967, S. 150-161.
- Heusser-Bohne, Rango: "Kollagen". In: *Diskus* 14, H. 2/1964, S. 12.
- Hildesheimer, Wolfgang: "Stimme der Ohnmacht". In: L. Kreutzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 61-66. (Zuerst in *Der Spiegel* 1968)
- Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans*. Band II: *Von Hegel bis Handke*. München: Winkler, 1972.
- Hinck, Walter: "Die 'offene Schreibweise' Jürgen Beckers". In: L. Kreutzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 119-139. (Zuerst in *Basis* 1, 1970)
- : "Jemand wird den Anfang machen". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.8.1978. (Jetzt auch in: M. Reich-Ranicki (Hg.): *1000 Deutsche Gedichte*, Bd. 9, S. 428-430)
 - : Vielleicht das letzte Glänzen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.7.1992.
 - : "Das Landschaftsgedicht Jürgen Beckers". In: Lothar Fietz, Paul Hoffmann und Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Regionalität, Nationalität und Internationalität in der zeitgenössischen Lyrik* (Erträge des Siebten Blaubeurer Symposions). Tübingen: Attempto, 1992, S. 466-480.
- Hinderer, Walter: "'Komm! ins Offene, Freund!': Tendenzen in der westdeutschen Lyrik nach 1965". In: Paul Michael Lützeler und Egon Schwarz (Hg.): *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1980, 13-29. (Jetzt auch in: W.H.: *Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*. Würzburg 1994)

Höllerer, Walter: "Thesen zum langen Gedicht". In: *Akzente* 1965, S. 128-130.

- : "Gedichte in den sechziger Jahren. Antwort auf Karl Krolows Essay". In: *Akzente*, 13 (1966), S. 375-383.

- (Hg.): *Autoren im Haus. 20 Jahre Literarisches Colloquium Berlin*. Berlin: Galerie-Wannsee-Verlag, 1982. [Wannseeer Hefte zur Kunst, Politik und Geschichte, 13]

Hoffmann, Dieter: "Zerstörte Landschaft, gestörtes Gedicht". Wiesbaden: Steiner, 1980. [Abhandlungen der Klasse der Literatur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz; Jg. 1979, Nr. 2]

Hohmann, Klaus: *Experimentelle Prosa. Eine neue Literatur des Sprachexperiments* (Texte und Einführung für den Deutschunterricht). Paderborn: Schöningh, 1974.

Holthusen, Hans E.: *Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur*. (Zuerst 1951, erweitert 1955) Neuausgabe München: dtv, 1964. [dtv, 215]

Holz, Arno: *Die neue Wortkunst*. Berlin: Dietz, 1925. [Das Werk von A.H., Erste Ausgabe, Zehnter Band]

- : *Phantasmus. I-III*. Berlin: Dietz, 1925 [Das Werk von A.H., Erste Ausgabe, Siebenter bis Neunter Band]

Ingenschay, Dieter: "Poesie des Deskriptiven. Figuren der Beschreibung im poème en prose des frühen 20. Jahrhunderts". In: Warning, Rainer u.a. (Hg.): *Lyrik und Malerei. Die Avantgarde der Jahrhundertwende*. München: Fink, 1982, S. 211-241.

The International Who's Who 1994/95 (58th Edition). London: Europa Publ. Ltd., 1994.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

Janich, Peter: [Art.] "Experiment". In: Mittelstraß, Jürgen (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1980 ff.

Jansen, Peter W.: "Dann und wann das Empire State Building". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 86-90. (Zuerst in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1968.)

Janshen, Doris: *Opfer und Subjekt des Alltäglichen. Denkstruktur und Sprachform in den Prosatexten Jürgen Beckers*. Köln, Wien: Böhlau, 1976. [böhlau forum litterarum, 5]

Johnson, Uwe: *Mutmaßungen über Jakob*. Roman. Frankfurt/M.: Fischer, 1974. [Fischer Taschenbuch, 457] (Zuerst 1959)

- : *Das dritte Buch über Achim*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. [st, 169] (Zuerst 1961)

- : "Über die Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit". (Gespräch mit Anselm Neusüss). In: Fahlke, Eberhard (Hg.): *"Ich überlege mir die Geschichte..." Uwe Johnson im Gespräch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988, S. 184-193. [es, 1440] (Zuerst in *konkret*, 1962)

- : *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* (4 Bände). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970-1983.

- : *Berliner Sachen*. Aufsätze. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975. [st, 249]

Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* (2., unveränd. Aufl.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958. (Zuerst 1930)

Jordan, Lothar: *Europäische und nordamerikanische Gegenwartslyrik im deutschen Sprachraum 1920-1970. Studien zu ihrer Vermittlung und Wirkung*. Tübingen: Niemeyer, 1994. [Communicatio, 8]

- , Axel Marquardt und Winfried Woesler (Hg.): *Lyrik - von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster [1979]*. Frankfurt/M.: Fischer, 1981, [collection s. Fischer, 20]

Jung, Werner: "Vom Alltag, der neuen Subjektivität und der Polarisierung des Privaten. Anmerkungen zur Lyrik der 70er Jahre". In: Breuer, Dieter (Hg.): *Deutsche Lyrik nach 1945*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988, S. 261-283. [stm, 2088]

Kaiser, Gerhard: *Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. [stm, 2107; = G.K., Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart, Bd. 2]

Karst, Karl H.: "Frische Worte für 'alte' Sachen. Jüngste Gedichte des Kölner Autors Jürgen Becker: 'Odenthals Küste'". In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 12.12.1986.

Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule* (21. Aufl.). Bern, München: Francke, 1982. (Zuerst 1946)

Kesting, Marianne: "'Umgebungen' von Jürgen Becker". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 99-103. (Zuerst im Hessischen Rundfunk, 1970)

Keun, Irmgard: *Bilder aus der Emigration*. In: I.K.: *Wenn wir alle gut wären* (Herausgegeben u. mit e. Nachwort von Wilhelm Unger). Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1983, S. 129-157 [KiWi, 21] (Zuerst 1947)

Kinder, Hermann: "Die Zweite Moderne. Innovative Prosa der Bundesrepublik von den fünfziger bis siebziger Jahren." In: H.K.: *Von gleicher Hand. Aufsätze, Essays zur Gegenwartsliteratur und etwas Poetik*. Eggingen: Edition Isele, 1995, S. 89-128. (Zuerst in: H.J. Piechotta/R.-R. Wuthenow/S. Rothemann (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 3, Opladen: Westdt. Verlag, 1994, S. 244-269)

Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin* (Mit 10 Abbildungen). München: Hanser, 1969.

Korte, Hermann: *Eine Gesellschaft im Aufbruch. Die Bundesrepublik Deutschland in den sechziger Jahren*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987. [st, 1471]

Korte, Hermann: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. Stuttgart: Metzler, 1989. [SM, 250]

Kreuzer, Leo (Hg.): *Über Jürgen Becker*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972. [es, 552] (Mit umfassender Bibliographie bis 1971.)

Krispyn, Egbert: "Günter Eichs Lyrik bis 1964". In: Müller-Hanpft, Susanne (Hg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970, S. 69-89. [es, 402]

Kröll, Friedhelm: "Die konzeptbildende Funktion der Gruppe 47". In: Fischer, Ludwig (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*, S. 368-378.

Krolow, Karl: "Das Problem des langen und kurzen Gedichts - heute". In: *Akzente* 13 (1966), S. 271-287.

- : "Nachrichten der Phantasie. 'Die Tür zum Meer' - Neue Prosa von Jürgen Becker". In: *General-Anzeiger* (Bonn), 12.10.1983.

Die Kunst der Schrift. Unesco-Ausstellung in fünfzig Tafeln (Hg. v. d. staatl. Kunsthalle Baden-Baden). Hamburg/Baden-Baden: Hauswedell, 1964.

Laakmann, Jörn: *Sprache und Wahrnehmung bei Jürgen Becker* (Magisterarbeit, Univ. Konstanz). Konstanz 1992.

Laufhütte, Hartmut: "Über eine Folge von Abschnitten aus Jürgen Beckers Buch 'Felder'". In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 1, 1975, S. 27-39.

Ledanff, Susanne: *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik*. München: Hanser, 1981. [Literatur als Kunst]

Leibing, Dr. Franz: *Sagen und Märchen des Bergischen Landes*, gesammelt von Dr. Franz Leibing, Ord. Lehrer an der Realschule I. Ordnung zu Elberfeld. Elberfeld 1868. (Reprint: Remscheid, Verlag Ute Kierdorf, 1983)

Lermen, Birgit H.: *Das traditionelle und das neue Hörspiel im Deutschunterricht. Strukturen, Beispiele und didaktisch-methodische Ansätze*. Paderborn: Schöningh, 1975. [UTB, 506]

Leser, Petra: *Der Kölner Architekt Clemens Klotz (1886-1969)*. Köln: Abt. Architekturgeschichte des kunsthistorischen Instituts, 1991. [Veröff. d. Abt. Architekturgeschichte d. Univ. zu Köln, 41]

Lettau, Reinhard: *Schwierigkeiten beim Häuserbauen / Auftritt Mannig*. München: Hanser, 1979. (Zuerst 1962 u. 1963)

- (Hg.): *Die Gruppe 47. Bericht - Kritik - Polemik. Ein Handbuch*. Neuwied u. Berlin: Luchterhand, 1967.

Literatur in Köln (Hg. von der Stadt Köln, Stadtbücherei). Heft 16: "Jürgen Becker". Köln 1984

Lorenz, Otto: [Art.] "Helmut Heißenbüttel". In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik (Stand: 1990).

Lützel, Heinrich: "Einleitung". In: Sander, August: *Deutschen-spiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts*. Gütersloh: S. Mohn, 1962, S. 7-30.

Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.

Magritte, René: *Die truglosen Bilder. Bioskop und Photographie* (Einführung und Bildlegenden von Louis Scutenaire). Köln: Walther König in Zusammenarbeit mit Edition Lebeer Hossmann, Brüssel, 1976.

Marquardt, Odo: "Kunst als Antifiktio - Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive". In: D. Henrich/W. Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink, 1983 [Poetik und Hermeneutik, X]

Martens, Klaus: [Art.] "John Ashbery". In: H.L. Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text+kritik (Stand 1989).

Matthei, Renate (Hg. und Vorwort): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1970 (2. Aufl. 1972).

Mayer, Hans: *Deutsche Literatur seit Thomas Mann*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1968. [rororo, 1063]

Mayer, Matthias: *Aufklärung und Vernunft. Studien zu Lichtenberg, Knigge und Baumgarten*. (Manuskript; vermutl. Diss. Konstanz 1997)

Merkes, Christa: *Wahrnehmungsstrukturen in Werken des neuen Realismus. Theorie und Praxis des neuen Realismus und des nouveau roman - eine Gegenüberstellung*. Frankfurt/ M.: Lang, 1982. [Europ. Hochschulschriften, R. 1, Bd. 567]

Michaelis, Rolf: "Selbstgespräche für Zuhörer. Jürgen Beckers Gedichte 'Das Ende der Landschaftsmalerei'". In: *Die Zeit*, 5.4.1974.

- : "Aus den Mustern der Trauer". In: *Die Zeit*, 12.10.1979.

- : "Aus der Geschichte der Gleichzeitigkeit. Versuch einer Rede auf Jürgen Becker". In: *Akzente*, 1983, S. 304-311.

- : *Kleines Adreßbuch für Jerichow und New York. Ein Register zu Uwe Johnsons Roman 'Jahrestage'*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.

Monroe, Jonathan: *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1987.

Müller, Lothar: "Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel". In: K.R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 14-36.

Müller-Schwefe, Hans-Ulrich: *Schreib' alles. Zu Jürgen Beckers 'Rändern', 'Feldern', 'Umgebungen', anhand einer Theorie simuliert präsentativer Texte*. München: Fink, 1977. [Diss. Hamburg 1975]

Nägele, Rainer: "Die Arbeit des Textes: Notizen zur experimentellen Literatur". In: Paul Michael Lützel und Egon Schwarz (Hg.): *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchungen und Berichte*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1980, S. 30-45.

Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthal-le Bielefeld, 1990. (Katalog)

Nonnenmann, Klaus (Hg.): *Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur (Dreiundfünfzig Porträts)*. Olten und Freiburg/B.: Walter, 1963.

Notizbuch. Neun Autoren - Wohnsitz Köln. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972.

Novalis: *Schriften*, Bd. 2 u. 3: *Das philosophische Werk I u. II*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1981.

Ohde, Horst: "Die Magie des Heilen. Naturlyrik nach 1945". In: Fischer, Ludwig (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*, S. 349-367.

- : "Das Hörspiel. Akustische Kunst in der Nische". In: K. Briegleb und S. Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*, S. 586-615.

Ohff, Heinz: "Peter Berndt oder Die Mentalität einer neuen Landschaft". In: *Peter Berndt* (Ausstellungskatalog). Ladenburg (b. Mannheim): Galerie Herzog, 1972.

Olbert, Frank: *Der Landschaftsmaler im Radio. Jürgen Becker als Hörspielautor*. Süddeutscher Rundfunk, 14.11.1993. (Manuskript)

- : "Akustische Kunst. Das Studio des Klaus Schöning". In: *Publizistik & Kommunikation* 9/1993, S. 14 f.

Oleschinski, Brigitte: "Schwanenfüße in der Schnellen Neuen Welt. Über analoges und digitales Schreiben". In: *Schreibheft* 48 (Nov. 1996), S. 200-207.

Olson, Charles: "Projektiver Vers". In: Höllerer, Walter (Hg.): *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I*. Reinbek: Rowohlt, 1965, S. 395-406. [rde, 231,232,233] ("Projective Verse", zuerst in *Poetry New York* 1950)

- : "Brief an Elaine Feinstein" und das Gedicht "To Gerhardt, There, ...". In: Höllerer, Walter (Hg.): *Ein Gedicht und sein Autor*. München: dtv, 1969, S. 114-137. (Brief datiert 1959, Gedicht 1951/52) [dtv sr, 80]

- : *The Maximus Poems* (Edited by George F. Butterick). Berkeley: Univ. of California Press, 1983.

- : *The Collected Poems excluding the Maximus Poems* (Edited by George F. Butterick). Berkeley: Univ. of California Press, 1987.

- & Robert Creeley: *The Complete Correspondence, Vol. 2* (Edited by George F. Butterick). Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1980.

Ortheil, Hanns-Josef: "Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen". In: Rolf Grimminger, Jurij Murasov und Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek: Rowohlt, 1995, S. 800-823. [re, 553]

Paeschke, Hans: "Hörspiel-Gedanken". In: *Merkur*, 15 (1961), S. 1207-1212.

Paetzold, Heinz: "Einleitung". In: Baumgarten, Alexander Gottlieb (Hg.): *Meditationes philosophicae [...] / Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts* / Hamburg: Meiner, 1983, S. VII-LX. [PhB, 352]

Perloff, Marjorie: "Contemporary/Postmodern: The 'New' Poetry?" In: Garvin, Harry L. (Hg.): *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. London and Toronto: Associated Univ. Press, 1980, S. 171-179. [Bucknell Review, v. 25, no. 2]

- : *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton Univ. Pr., 1981.

Peter Berndt (Katalog). Ladenburg (b. Mannheim): Galerie Herzog, 1972.

Peter Berndt (Katalog). Braunschweig: Galerie Schmücking, 1976.

- Peter Berndt* (Katalog). Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 1982.
- Peter Berndt*. "Märkische Landschaft", *Malerei und Grafik* (Katalog). Berlin-Charlottenburg: Kulturforum in der Villa Oppenheim, 1993.
- Piepmeyer, R.: [Art.] "Landschaft". In: Ritter, Joachim und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Band 5). Basel, Stuttgart, 1980.
- : "Das Ende der ästhetischen Kategorie 'Landschaft'". In: *Westfälische Forschungen*, 30, 1980, 8-46.
- Piontek, Heinz: "Schritte ins Dunkel. Jürgen Beckers neues poetisches Muster". In: *Rheinischer Merkur / Christ und Welt*, 1.2.1980.
- Poe, Edgar Allan: The Raven/Der Rabe. In: E.A.P.: *Gedichte, Drama, Essays 1* (Hg. von K. Schumann u. H.D. Müller). Olten, 1979, 134-145. [Das gesamte Werk in zehn Bänden, Bd. 9]
- : "Das poetische Prinzip". In: E.A.P.: *Essays 2, Marginalien*, a.a.O. [Bd. 10], S. 673-703 .
- : "Die Methode der Komposition" In: E.A.P.: *Essays 2, Marginalien*, a.a.O. [Bd. 10], S. 531-548.
- Pohl, Gerhart: "Magischer Realismus?". In: *Aufbau* 8 (1948), S. 650-653.
- The Cantos of Ezra Pound*. London: Faber & Faber, o.J.
- Raddatz, Fritz J.: "In dieser machbar gemachten Welt. Überlegungen zu Jürgen Becker". In: L. Kreutzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, S. 155-171. (Zuerst in *Merkur*, 1971; etwas weitergeführt in F.J.R.: *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Bd. 2: *Die Nachgeborenen*, Reinbek 1987, S. 202-214)
- : "Umzingelung - Entzingelung. Zu zwei Gedichtbänden aus den zwei Deutschland". In: *Merkur* 1974, S. 599-601.
- : "Zur Entwicklung der Literatur in der DDR". In: Manfred Durzak (Hg.): *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen* (3., erw. Aufl.). Stuttgart: Reclam, 1976, S. 362-390.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. (Bd. 9: Von Erich Fried bis Hans Magnus Enzensberger). Frankfurt/M.: Insel, 1994.
- René Magritte*. (Katalog) München: Kunsthalle der Hypo-Kunststiftung, 1987.
- Reynolds, Graham: *Constable's England* (Published in conjunction with the exhibition "Constable's England" held at the Metropolitan Museum of Art [...]). New York: Metropolitan Museum of Art, 1983.
- Ribbat, Ernst: "Subjektivität als Instrument? Zu Jürgen Becker und Nicolas Born". In: L. Jordan u.a. (Hg.): *Lyrik - von allen Seiten*, S. 485-501.
- Richter, Hans Werner (Hg.): *Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965. [rororo, 782]

- Richthofen, Manfred von: *Der rote Kampfflieger* (Die persönlichen Aufzeichnungen des Roten Barons, mit dem "Reglement für Kampfflieger und vierzig historischen Abbildungen. Einführung von NATO-Generalsekretär Dr. Manfred Wörner). Hamburg: Germa-Press, 1990. (Zuerst 1917; angebl. textidentisch)
- Riha, Karl: "Bilder - mit Texten illustriert. Ein Buch von Rango Bohne und Jürgen Becker". In: *Frankfurter Rundschau*, 4.6.1983.
- Ritter, Joachim: "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft". In: J.R.: *Subjektivität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, 141-190. [BS, 379]
- Rostock, Jürgen und Franz Zadniecek: *Paradiesruinen. Das KdF-Seebad der Zwanzigtausend auf Rügen* (3. aktualis. Aufl.). Berlin: Links, 1995.
- Roters, Eberhard: [o.T.]. In: *Peter Berndt* (Ausstellungskatalog). Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 1982.
- Rühmkorf, Peter: "Die regenerierte Unschuld". In: *Akzente*, 1961, S. 34-38.
- : "Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen". In: P.R.: *Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1986, 88-110. [rororo, 5804] (Zuerst 1962)
- Salinger, Jerome D.: *Hebt den Dachbalken hoch, Zimmerleute und Seymour wird vorgestellt*. Aus dem Amerikanischen von Annemarie und Heinrich Böll. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1965.
- Sander, August: *Menschen ohne Maske*. Luzern, Frankfurt/M.: Bucher, 1971.
- : *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952* (Hg. von Gunther Sander, Text von Ulrich Keller). München: Schirmer/Mosel, 1994.
- Sang, Jürgen: *Reflektierte Rollenspiele. Untersuchungen zur Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/M.: Lang, 1975. [Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Bd. 126]
- Sartorius, Joachim: "Leuchtfeuer latenter Spannungen. Laudatio auf Jürgen Becker, Träger des Heinrich-Böll-Preises." In: *Frankfurter Rundschau*, 6.12.1995.
- Schäfer, Carmen und Wolfgang Storch (Hg.): *Die Sprache der Landschaft. Texte von Friedrich Nietzsche bis Rolf Dieter Brinkmann*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- Schäfer, Hans Dieter: "Zusammenhänge der deutschen Gegenwartsliteratur". In: Manfred Durzak (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur: Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam, 1981, S. 166-203.
- : "Das Ende der Landschaftsmalerei". In: *Neue Deutsche Hefte*, 1974, S. 585-591.
- Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek: Rowohlt, 1988, S. 14-36. [re, 471]
- Scheugl, Hans und Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* (2 Bände). Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1974. [es, 471]

- Schmidt, Jochen: "Von Wörtern überquellend. Jürgen Beckers 'Zeit nach Harrimann' in Münster uraufgeführt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.9.1973.
- Schmidt, Jürgen: "Nicht spielbar. Jürgen Beckers 'Zeit nach Harrimann'. Uraufführung in Münster". In: *Stuttgarter Zeitung*, 25.9.1973.
- Schmidt, Siegfried J.: *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation* (Zweite, verb. u. erg. Aufl.). München: Wilhelm Fink, 1976. (Zuerst 1973) [UTB, 202]
- : *Elemente einer Textpoetik. Theorie und Anwendung*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1974. [Grundfragen der Literaturwissenschaft, 10]
- : *Kunst und Experiment und*. Siegen: Univ.-GH, 1982. [Veröff. des Forschungsschwerpunkts Massenmedien und Kommunikation, MuK, 18]
- (Hg.): *Das Experiment in Literatur und Kunst*. München: Fink, 1978. (Beiträge der 5. Karlsruher Tage für experimentelle Kunst und Kunstwissenschaft, 1975) [Grundfragen der Literaturwissenschaft, N.F., 3]
- Schmied, Wieland: *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*. Hannover: Fackelträger, 1969.
- : *Werner Heldt*. Mit einem Werkkatalog von Eberhard Seel. Köln: DuMont, 1976.
- Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- Schöning, Klaus (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970. [es, 476]
- (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. [es, 900]
- Schreiber, A.R.: "Interview mit Peter Berndt". In: *Apex Interview Nr. 1*. Göttingen: Galerie Apex, 1975.
- Schreiber, Hermann: Gustav Heinemann. *Der Spiegel*, 12.7.1976, S. 30-31.
- Schrembs, Edigena: "Experimentelle Prosa der letzten Jahre und ihr Verhältniss zur gesellschaftlichen Wirklichkeit - am Beispiel Thomas Bernhard, Ror Wolf, Jürgen Becker, Gert Friedrich Jonke". In: *Der Deutschunterricht* (Stuttgart), H. 2/1973, S. 68-82.
- Schwerte, Hans: "Der Begriff des Experiments in der Dichtung". In: Reinhold Grimm u.a. (Hg.): *Literatur und Geistesgeschichte* (Festgabe für Heinz Otto Burger). Berlin: Erich Schmidt, 1968, S. 387-405.
- Schwitzke, Heinz: "Ortsbestimmung des Hörspiels". In: *0+20. Almanach der Nymphenburger Verlagshandlung 1946-1966*. München: Nymphenburger, 1966, 83-107.
- Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.
- Simmel, Georg: "Die Großstädte und das Geistesleben". In: Michael Landmann und Margarete Susman (Hg.): *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zu Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Stuttgart: Koehler, 1957, S. 227-242. (Zuerst 1903)

Smuda, Manfred (Hg.): *Landschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. [stm, 2069]

Der Spiegel fragte: *Ist eine Revolution unvermeidlich? 42 Antworten auf eine Alternative von Hans Magnus Enzensberger*. Hamburg: Spiegel-Verlag, o.J. [1968]

Stephan, Alexander: *Max Frisch*. München: Beck, 1983. [Autorenbücher, 37]

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: "Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz". In: *Poetica*, 1, 1968, S: 44-66.

Sykes, John: *Nord- und Mittelengland*. Köln: DuMont, 1992. ["Richtig Reisen"]

Theobaldy, Jürgen: "Das Gedicht im Handgemenge. Bemerkungen zu einigen Tendenzen in der westdeutschen Lyrik". In: Hans Christoph Buch (Hg.): *Literaturmagazin 4: Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Bilanz der Politisierung*. Reinbek: Rowohlt, 1975, S. 64-71. [dnb, 66]

- : "Literaturkritik, astrologisch. Zu Jörg Drews' Aufsatz über Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik". In: *Akzente*, 1977, S. 188-191.

Theobaldy, Jürgen: "Nachbemerkung". In: J.T. (Hg.): *Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968*. München: Beck, 1977, S. 221-224. [BSR, 157]

Trauberg, Ursula: *Vorleben*. Mit einem Nachwort von Martin Walser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968.

Unsel, Siegfried (Hg.): *Heinrich Maria Ledig-Rowohlt zuliebe. Festschrift zu seinem 60. Geburtstag am 12. März 1968*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968.

Ursula Prinz: [o.T.]. In: Peter Berndt. "*Märkische Landschaft, Malerei und Grafik* (Katalog). Berlin-Charlottenburg: Kulturforum in der Villa Oppenheim, 1993.

Vietta, Silvio: "Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 48 (1974), S. 354-373.

Virilio, Paul: *Bunker ... Archäologie* (Aus dem Französischen von Bernd Wilczek). München: Hanser, 1992. (Zuerst frz. als *Bunker Archéologie*, Paris 1991; Ausstellung Paris 1975)

Volckmann, Silvia: *Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartslyrik: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger*. Königstein/Ts.: Hain, 1982. [Hochschulschriften: Literaturwiss., 56]

Vormweg, Heinrich: "Material und Form. Zur Ästhetik der modernen Literatur". In: *Merkur* 1965, S. 429-445.

- : *Die Wörter und die Welt. Über neue Literatur*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1968.

- : "Das wiederentdeckte Ich". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, 80-85. (Zuerst in *Merkur* 1968)

- : "Fast nur eine Parodie. Jürgen Beckers 'Die Zeit nach Harri-man' in Münster uraufgeführt". In: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16.9.1973.

- : "Auf den Spuren der Erinnerung". In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 6.12.1988.
- : Nachwort. In: Jürgen Becker: *Felder (Neuausgabe 1988)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. [BS, 978]
- Walser, Martin: *Halbzeit*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981. (Zuerst 1960) [st, 684,1]
- : *Das Einhorn*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981. (Zuerst 1966) [st, 684,2]
- : "Mythen, Milch und Mut" (Wer rettet den Roman? Antworten auf Leslie A. Fiedlers Thesen zur nachmodernen Literatur). In: *Christ und Welt* 42, 18.10.1968. (Jetzt auch in: U. Wittstock: *Roman oder Leben*, S. 58-60)
- : "Ein Nachwort zur Ergänzung". In: Trauberg, Ursula: *Vorleben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968, S. 269-285.
- : "Über die Neueste Stimmung im Westen". In *Kursbuch* 20 (1970), S. 19-41.
- : "Hitler halbnah". In: *Der Spiegel*, 28.8.1972, S. 112.
- (Hg.): *Die Alternative oder Brauchen wir einen neue Regierung?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961. [rororo, 481]
- Wedewer, Rolf: *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt*. Köln: DuMont, 1978. [DuMont-Dokumente]
- Weiss, Christina: "Konkrete Poesie als Sprachkritik". In: Fischer, Ludwig (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*, S. 420-435.
- Weiss, Evelyn (Bearb.): *Katalog der Gemälde des 20. Jahrhunderts, die älteren Generationen bis 1915 im Wallraf-Richartz-Museum - mit Teilen der Sammlung Ludwig - und im Kunstgewerbemuseum*. Köln, 1974. [Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, VII]
- Weiss, Peter: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964. [es, 53] (Zuerst 1960)
- : *Fluchtpunkt*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983. [es, 125] (Zuerst 1962)
- Wellershoff, Dieter: *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1969. [pocket, 1]
- : "Ein neues Konzept für das Hörspiel". In *Merkur*, 1970, S. 188-189.
- : *Die Auflösung des Kunstbegriffs*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976. [es, 848]
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne* (3., durchges. Aufl.). Weinheim: VCH, Acta Humanoira, 1991. (Zuerst 1987)
- (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoira, 1988.
- Wiegenstein, Roland H.: "Die Sprache soll es schaffen". In: L. Kreuzer (Hg.): *Über Jürgen Becker*, 47-52. (Zuerst in *Frankfurter Hefte*, 1964)
- Williams, William Carlos: *Paterson*. New York: New Directions, o.J.. (Zuerst 1946, 1948, 1949, 1951, 1958. / Übertragung ins Deutsche: Anselm und Josephine Hollo, Stuttgart: Goverts, 1970)

Wilpert, Gero von (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur* (6., verb. u. erw. Aufl.). Stuttgart: Kröner, 1979. [Kröners Taschenausg., 231] (Zuerst 1955)

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. [stw, 203]

- : *Tractatus logico-philosophicus/Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. [es, 12]

Wittstock, Uwe (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam, 1994. [Reclam-Bibliothek, 1516]

Wyeth, Betsy James (Hg.): *Wyeth at Kuerners*. Boston: Houghton Mifflin Comp., 1976.

Zeltner-Neukomm, Gerda: *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960. [rde, 109]

Zetzsche, Jürgen: *Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker*. Heidelberg: Winter, 1994. [Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 27; zugl.: Diss. Frankfurt/M. 1990]

Zima, Peter V.: "Vom nouveau roman zu Jürgen Beckers Prosa. Eine Studie zur Auflösung der Subjektivität". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 104 (1985), S. 244-270. (Jetzt auch in: P.V.Z., *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, München: Fink, 1986, S. 247-269)

Zimmermann, Hans Dieter: "Die mangelhafte Subjektivität". In: *Akzente* 1977, S. 280-287.

Zuccalmaglio, Vinzenz von [Pseud.: Montanus]: *Der Peter= und Paulstag 1796 zu Odenthal*. Solingen, 1842.

Zürcher, Gustav: *Trümmerlyrik. Politische Lyrik 1945-1950*. Kronberg: Scriptor, 1977. [Monographien Literaturwissenschaft, 35]

200 Jahre amerikanische Malerei, 1776-1976 (Eine Ausstellung des rheinischen Landesmuseums Bonn und der Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika). Bonn, 1976. (Katalog)

Kartenmaterial

Berlin. Stadtplan, patentgefaltet, 44. Aufl. Berlin: Falk, 1983.

Insel Rügen (Kompass Wanderkarte 1:50.000). Starnberg: Kompass, o.J. [1992]. (Nr. 1004)

Köln. Stadtplan, patentgefaltet, 47. Aufl. Hamburg: Falk, 1989.

Street Plan of Coventry (1:16.896). Sevenoaks, Kent: Geographer's A-Z Map Company, 1995.

Topographische Karte 1:25.000 (Blätter 4908: *Burscheid*, 5007: *Köln*, 5008: *Köln-Mülheim* u. 5108: *Köln-Porz*). Bonn: Landesvermessungsamt Nordrhein-Westfalen, 1990.

Quellenverzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: Peter Berndt: "Postkartenlandschaft" (1973), aus: *Peter Berndt*. (Katalog Galerie Schmücking, Braunschweig 1976, n.p.; dort farbig, Original 145 x 200 cm).

Abb. 2 a) Peter Berndt: "Wolken im Oval" (1972), aus: *Peter Berndt*. (Katalog Galerie Herzog, Ladenburg 1972, n.p., Tafel 3; dort auch s/w, Original 125 x 110 cm);

b) "Schnellstraßenschafe" (1973), wie Abb. 1 (dort auch s/w, Original 100 x 125 cm);

c) "Weizen" (1974), wie Abb. 1 (dort auch s/w, Original 130 x 160 cm);

d) "Schnelle Wiese" (1973), wie Abb. 1 (dort auch s/w, Original 100 x 130 cm).

Abb. 3: J. Becker: "Alles ändert sich", Photosequenz Nr. 27 aus J.B.: *Eine Zeit ohne Wörter*, 1971. (Hier verkleinert auf 65 % der dortigen Größe.)

Abb. 4: August Sander: "Die Vergänglichkeit", Übersichtsseite aus: A.S.: *Menschen ohne Maske*, Luzern 1971, S. 277. (Beides dort in der reproduzierten Größe.)

Abb. 5 a) René Magritte: "Auf der Straße nach Kansas";

b) "Die tausendunderste Straße";

c) "Taumel"

d) "Die Vergessens-Verkäuferin":

alle aus: R.M.: *Die truglosen Bilder. Bioskop und Photographie*. Köln, Brüssel 1976, S. 57, 56, 53 u. 44. (Hier verkleinert auf 90 % der dortigen Größe.)

Abb. 6 a) Paul Virilio: "Bunker für eine Person an der Nordsee" (Photographie);

b) anonym: "État des Travaux Défensifs" (Landkarte):

beides aus: P.V.: *Bunker ... Archäologie*, München 1992, S. 96 u. 62. (Beides dort in der reproduzierten Größe.)

Abb. 7: Theo Champion: "Straße in der Morgensonne" (1937), aus: Weiss, Evelyn (Bearb.): *Katalog der Gemälde des 20. Jahrhunderts*, [...]. Köln 1974, Tafel 69. (Dort auch s/w, Original 50,4 x 39,9 cm.)

Abb. 8: Andrew Wyeth: "Spring fed" (1967), aus: W.A. Corn: *The Art of Andrew Wyeth*, Boston 1973, S. 153. (Dort farbig, Originalgröße 70,2 x 100 cm.)

Abb. 9: Doppelseite aus W. Schmied (Hg.): *Werner Heldt*, Köln 1976, n.p. (Tafeln 7 u. 8). (Hier verkleinert auf ca. 45 % der dortigen Größe.) Links: W.H.: "Treppenhaus" (1935), rechts: W.H.: "Das freigelegte Hinterhaus" (1947).

Abb. 10: Rango Bohne: "Fensterbild 7" (1981), aus: J.B./R.B.: *Fenster und Stimmen*, 1982, S. 18. (Dort in der reproduzierten Größe, Original 32 x 25 cm.)

Abb. 11: Rango Bohne: "Der Vormittag, der Nachmittag" (1987), aus: J.B./R.B.: *Frauen mit dem Rücken zum Betrachter*, 1989, S. 30. (Dort in der reproduzierten Größe, Original 18 x 17 cm.)

Das Zitat im Titel der Arbeit stammt aus Jürgen Beckers *Gedicht von der wiedervereinigten Landschaft* (1988), S. 33.