

Joachim Paech<sup>1</sup>

## **Die Töne und die Bilder: BRINKMANNS ZORN (Harald Bergmann 2005)**

### 1. Vom Ton ins Bild

Wie immer, wenn es um die Verfilmung von Literatur geht, ist es angebracht, zuerst die beiden Seiten, die auf diese Weise in Beziehung gesetzt worden sind, die literarische und die filmische, jede für sich kurz vorzustellen. Auf der Seite der Literatur wird es sich im Unterschied zu Texten, die üblicher Weise gedruckt vorliegen, im Folgenden in erster Linie um Ausschnitte aus Aufnahmen auf 29 Tonbändern, die der deutsche ‚Pop-Poet‘ Rolf Dieter Brinkmann im Zeitraum von Oktober bis Dezember 1973 in Köln aufgenommen hat, handeln. ‚In erster Linie‘ deshalb, weil auch Material aus Notizen und Textfragmenten, die Brinkmann für einige der Aufnahmen vorbereitet oder aus anderen Kontexten übernommen hatte, sowie aus der postum erschienenen Fotografie/Text-Collage ‚Rom, Blicke‘ und aus Super-8 Filmen, die Brinkmann in derselben Zeit gedreht hat, für die Literaturverfilmung verwendet worden sind. Die Tonband-Aufnahmen, insgesamt fast 11 Stunden, hat Brinkmann in Zusammenarbeit und mit Geräten des Westdeutschen Rundfunks in Köln ursprünglich für eine Sendereihe ‚Autorenalltag‘ gemacht; eine Sendung wurde daraufhin auch am 26.1.1974 ausgestrahlt. Die Tonbänder sind nach dem tödlichen Unfall Brinkmanns 1975 in London im Nachlass verschwunden, bis sie von seiner Frau Maleen für eine CD-Veröffentlichung freigegeben wurden. Diese Edition von Herbert Kapfer und Katharina Agathos enthält einen Großteil der verfügbaren Tonbandaufnahmen<sup>1</sup>. Der Film, der auf der Grundlage dieser Aufnahmen Brinkmanns entstanden ist, verwendet sowohl veröffentlichtes als auch unveröffentlichtes Material.

---

<sup>1</sup> Erschienen in: Eugenio Spedicato, Sven Hanuschek (Hg.) Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg 2008, S.183-195

Da es sich im Folgenden um ein Beispiel für die Transformation zwischen Literatur und Film handeln soll, wird auch zu diskutieren sein, ob es sich in diesem Fall überhaupt um so etwas wie ‚Literatur‘ handelt, die in einer intermedialen, transformativen Beziehung zum Film untersucht werden kann.

Doch zunächst zur andern, filmischen Seite. Der Film ‚Brinkmanns Zorn‘<sup>2</sup> wurde unter der Regie von Harald Bergmann auf 35mm Material gedreht (Kamera Elfi Mikesch) und ist 2006 in die Kinos gekommen. Der Film gibt ein Portrait des Dichters zur Zeit der Tonbandarbeit in Köln, er endet mit den Reisen nach Rom, Cambridge und London, wo Brinkmann 1975 bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist. Die Grundlage (fast) des gesamten Films sind Ausschnitte aus den Tonbändern mit der monologisierenden Stimme Brinkmanns in verschiedenen Situationen in seiner Familie, mit Freunden, am Schreibtisch und vor allem beim Gehen während seiner Streifzüge durch das meist nächtliche Köln. Geräusche hat er zusammen mit seiner Stimme oder separat –zum Beispiel Verkehrs- oder Eisenbahngeräusche – aufgenommen. Das Medium selbst ist von ihm immer wieder durch Kratzen, Schlagen etc. am Mikrofon, Laut- und Leisestellen des Rekorders oder durch sog. Cut-up Montagen (Inserts durch Wiederholung) thematisiert worden.

Der Film nun stellt die Situationen der Aufnahmen nach, er gibt den Stimmen wieder einen Körper und stellt die Ursachen von Geräuschen dar. Die Tonbänder evozieren ihre Visualität in situativen Bewegungen, raum-zeitlichen Handlungen, etc. die zu einer filmischen Erzählung organisiert worden sind, die Brinkmann während seines Tonbandprojekts zum Thema hat. Das Prinzip des Films ist nichts anderes als das der umgekehrten Sprach-Synchronisation. Während normalerweise für Sprachversionen die Stimme eines Schauspielers auf der Tonspur durch eine andere Stimme ersetzt wird, wurden hier originale Stimme(n) und Geräusche durch andere Körper von Schauspielern, durch Objekte, Situationen etc. im Bild ergänzt und ‚synchronisiert‘. Unter Vorbehalt kann man auch sagen, dass Stimme und Geräusch dokumentarisch,

ihre visuelle Repräsentation im Film fiktional sind und dass beide Ebenen im Film verschmelzen. Die Schauspieler, allen voran Eckhard Rhode für Rolf Dieter Brinkmann, haben die Aufgabe, die zugrunde liegenden Stimmen möglichst lippensynchron, gestisch und bis in die Körperhaltung genau zu ‚verkörpern‘, wie ich meine, bewundernswert gelöst.

Da ich auf das Verfahren im Sinne eines intermedialen Transformationsprozesses später noch genauer eingehen werde, schließe ich hier nur ein kurzes Resumée der Ausgangslage für die Analyse dieser recht besonderen, jedenfalls untypischen ‚Literaturverfilmung‘ am Beispiel von ‚Brinkmanns Zorn‘ an: Ein Dichter der Pop-Kultur der 1960er Jahre, der sich dafür entschieden hat, nicht mehr ‚Schrift‘steller zu sein, sondern sich mit Mitteln der Fotografie (auch des Films, des Hörspiels) und des Tonbands über seine Realität zu äußern, produziert 11 Stunden Tonbandaufnahmen mit der Absicht, auf diese Weise sein bisheriges literarisches Werk (Lyrik und Epik) medial zu erweitern. Nicht mehr das geschriebene Wort und die Beschreibung, sondern das gesprochene Wort und das Authentische der hörbaren Situation des Sprechens werden Gegenstand seines dichterischen Schaffens. Ein Film übernimmt diese Töne unmittelbar und organisiert sie auf seiner Tonspur für die (Re-)konstruktion des visuellen Anteils auf der Bildebene, um schließlich beide Seiten für eine neue ‚filmische‘ Darstellung und audio-visuelle Erzählung von der Entstehung der Töne (seiner eigenen Tonspur also) zu synchronisieren. Literaturverfilmung, wenn es sich denn um verfilmte Literatur handelt, kann in diesem Fall nicht mehr als die intermediale Transformation einer Vorlage aus dem Modus der symbolischen Schrift in eine indexikalische, akustisch-fotografische Ebene des tönenden Bewegungsbildes des Films beschrieben werden, sondern als eine neue Art der medialen Kombinatorik, die teilweise mit demselben (Ton-) Material operiert und daher andere oder auch nur erweiterte Verfahren ihrer Analyse und Beschreibung erfordert.

## 2. Von der Literatur (Kunst, Text, Medium) zum Film

Ein kleiner Überblick über die Diskursgeschichte der Literaturverfilmung könnte deutlich machen, wie unter ‚normalen‘ Umständen die Beziehung zwischen Literatur und Film behandelt wurde und welche anderen Methoden die veränderte Situation erfordert. Am Anfang noch jeder Geschichte der Theorie und Praxis der Literaturverfilmung heißt es: Seit es den Film gibt, ist vorgefundene oder speziell produzierte Literatur als Material und Vorlage für Filme verwendet worden. Und die Umkehrung ist auch richtig, schon sehr früh sind auch Filme literarisiert und zu sog. ‚Ciné romans‘ umgearbeitet worden. Das literarische Erzählen in seinen verschiedensten Gattungs-, Genre- oder Stilvariationen hat bis heute erheblichen Einfluss auf den Film in seiner sehr unterschiedlichen Entwicklung gehabt. Weil auch (mit Brecht<sup>3</sup>) derjenige, der Erzählungen schreibt, seinerseits ein Filmsehender ist, hat auch der Film entsprechenden Einfluss auf die moderne Literatur ausgeübt. Dass in der Diskussion der Beziehungen zwischen dem technischen Medium Film und der (noch) traditionell handwerklichen Literatur diese Verbindungen als Mesalliance dargestellt und von beiden (!) Seiten teils heftig kritisiert wurden, hängt mit der Ebene zusammen, auf der Literatur und Film überhaupt verglichen und letztlich nur miteinander konfrontiert werden konnten. Solange auf der Grundlage der Werkästhetik jeweils Kunstwerke, durchaus auch auf der Seite des Films, in Beziehung gesetzt werden, kann es nur darum gehen, sie (z.B. in Gattungen) gegeneinander abzugrenzen, um ihre Autonomie zu betonen. Während tatsächlich quasi ‚werkneutrale‘ (besser medien-indifferente) Erzählungen zwischen Literatur und Film hin und her flottieren, wurden sie als singuläre Werke der Literatur, aber auch des Films, mit ihren Autoren vor jeder Grenzüberschreitung, die die Auflösung des Werkes (die ‚Untreue‘ gegenüber dem Werk) zur Folge hätte, bekämpft. Das ‚cinéma pur‘ der europäischen Filmavantgarde der 1920er Jahre wollte den Film zugunsten seiner medialen Eigenständigkeit genauso vor der Literatur schützen wie die Literatur den

Übertritt zum Film verurteilte. Verlustrechnungen auf beiden Seiten waren die Folge, obwohl nur gelesene und wiedererzählte Geschichten zwischen Literatur und Film die Fronten wechselten und bestenfalls bestimmte mediale Eigenschaften des Literarischen oder Filmischen darüber hinaus im jeweils anderen zum Ausdruck kamen. Insofern war diese frühe Debatte um die Literaturverfilmung Ausdruck eines Missverständnisses, denn nicht ‚Werke‘ wurden verfilmt oder literarisiert (deren Identität hat niemand angetastet), sondern gelesene Erzählungen (Novellen, Romane etc.) wurden adaptiert und allenfalls Autorenrechte wurden berührt, die von der Filmindustrie schon in ihren Anfängen besser honoriert worden sind als von vielen literarischen Verlagen.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts haben die Massenmedien, die von nun an die populäre Kultur in den Industrieländern dominieren, die traditionelle Vorstellung und ‚Autorenpolitik‘ des Werkes gründlich ab absurdum geführt. Die Literatur wurde multimedial und der ‚Tod des Autors‘ eine Folge der Auflösung der Identität des Werkes. Ebenso wenig wie die Literatur auf das Buch blieb der Film auf das Kino beschränkt (die Literatur war auch vorher schon als Fortsetzungsroman im Feuilleton der Presse zu Hause und der Film war längst als wissenschaftliche, politische, schulische etc. Filmveranstaltung außerhalb des Kinos ‚fremd‘ gegangen). Wenn Literatur nun auch im Radio genuin oder als Adaption im Hörspiel wiederkehrt, dann war nicht (mehr) das Problem, ob es sich ebenfalls um ein literarisches ‚Werk‘ handelt, sondern gefragt wurde, wie der Medienwechsel im Rahmen der Literatur (ohne Schrift, nur als Klangraum aus gesprochenen Wörtern und Geräuschen) begründet werden konnte, da es sich doch von vornherein um eine Literatur für ein anderes Medium handelte. Eine Hilfskonstruktion durch den Rekurs auf die schriftliche Vorlage, die auch separat veröffentlicht werden konnte, hatte auch schon auf der Seite des Films mit dem Drehbuch nicht verfangen. Die Literatur sollte nun auch Hörspiel sein können, ebenso wie der Film künftig auch Fernsehen, Video, DVD

etc. sein würde. Die Beziehungen zwischen einer dermaßen erweiterten Literatur und dem sich ähnlich multimedial entwickelnden Film konnte nicht mehr die des singulären Werkes sein<sup>4</sup>, erforderlich war eine dritte Ebene, auf der beide Seiten sich ‚unbelastet‘ von den Zufälligkeiten ihrer medialen Realisierung (im Buch, mit technischen Apparaten, durch unterschiedliche Dispositive ihrer öffentlichen oder privaten Rezeption) begegnen konnten. Für Strukturalismus und Semiotik war es die Universalisierbarkeit des Textbegriffes, vor dessen Hintergrund Literatur und Film nun problemlos ohne ihre jeweiligen medialen Differenzen intertextuell interagierten. Das ‚cinéma impur‘ (Bazin<sup>5</sup>), dem eine ‚littérature impure‘ entsprach, waren bereits als ‚Film‘ und als ‚Literatur‘ eine unreine Mischung, deren besondere Qualität jeweils in dem von ihnen realisierten singulären System zu suchen war, auf das sich beide in ihrer Realisierung einer gemeinsamen Erzählung bezogen. Dieses System konnte bis auf die mythischen Grundlagen des Erzählens zurückverfolgt werden, so dass bestimmte narrative Dispositionen zur Urform einer anderen, zum Beispiel der oedipalen Erzählung, als ihr Modell in Beziehung gesetzt und vor dem Hintergrund einer anderen Wissenschaft, hier der Psychoanalyse, wiedererzählt werden konnten.<sup>6</sup> Die Konstruktion eines ‚textuellen Systems‘ funktionierte durchlässig wie ein Sieb, durch das man Texte unterschiedlicher Provenienz, die ‚großen‘ und die kleinen Erzählungen, wissenschaftliche Diskurse etc. schütten und gut gemischt auf der Oberfläche eines singulären Textes aufsammeln konnte. Der große Vorteil der Analysen von Literaturverfilmungen auf dieser textuellen Ebene war, dass man von vornherein die Aufmerksamkeit auf den transformativen Prozess und die Codes, die ihn *zwischen* Literatur und Film steuern, richtete. Der Nachteil war, dass systematisch das, was als unhintergehbare Differenz zurückgeblieben war, ausgeblendet wurde, nämlich die eigentümliche Medialität beider Seiten, die letztlich im Spiel der Signifikanten die Unterscheidung spezifischer Formen kultureller Kommunikation gewährleisten. Diese Analyse von Literaturverfilmungen als

komplexe textuelle Systeme beherrschte die 1960er und 1970er Jahre. Das Universalmedium Computer und die Datenströme des Internet haben seit den 1980er Jahren schließlich die Medienfrage neu stellen lassen.

Im Strom der Programme und Daten sind mediale Formen Differenzierungsmerkmale, durch die die kulturelle, apparative oder Produkt-Identität von bestimmten Formaten markiert werden kann. Sie verweisen auf den Kontext ihres jeweiligen Entstehungszusammenhangs als Element der Presse, des Buchmarktes oder als Hypertext im Internet; oder als Hörspiel, Fernsehspiel, Spielfilm im Kino oder auf dem Monitor, per Video oder DVD etc. Jedes z.B. narrative oder Sujet-Element ist in jedem Medium verwertbar, interessant ist die Frage, ob es in dem einen Medium Spuren eines oder mehrerer anderer enthält, die sich zum Beispiel ‚stilistisch‘ bemerkbar machen könnten.

Es sind diese Formen artikulierter medialer Eigenschaften in der literarischen bzw. filmischen Kommunikation, deren Beobachtung die Analyse intermedialer Prozesse ermöglicht. Es sind nicht die sog. (apparativen etc.) ‚Medien‘ (Hardware oder Institutionen), die von der literarischen zur filmischen Seite transportiert werden, sondern Spuren ihrer Formen, die bestimmte Eigenschaften formulieren, die im anderen Medium auf deren Herkunft im alten und deren Effekt im neuen Medium verweisen.

Im Fluss massenmedialer Programme (analog) und digitaler Daten, die wiederum durch Programme erst zu ‚lesbaren‘ Mitteilungen werden, ist wie gesagt die mediale Form ein zusätzliches Indiz ihrer Unterscheidung, die im Fall der digitalen Datenprogrammierung auf derselben Ebene der Daten getroffen wird, damit zum Beispiel ein geschriebener Text von einem Bild unterschieden werden kann. Die Frage nach der Literaturverfilmung auf dieser digitalen Ebene ist die Frage nach den Algorithmen, die ein Programm steuern, damit eine Mitteilung so oder so aussehen lassen.

### 3. Tonband-Literatur und ‚Beat‘

Ich komme zurück zu meinem Beispiel für eine Literaturverfilmung, ‚Brinkmanns Zorn‘ von Harald Bergmann. Es handelt sich um einen kinematographischen Film, weshalb es wichtig war, zu betonen, dass er auf 35mm gedreht wurde, also keine elektronische analoge oder gar digitale Produktion ist. Auch die Tonbänder, auf die Rolf Dieter Brinkmann gesprochen hat, sind noch richtige alte Magnetbänder auf Spulen, beide, fotografischer Film und Magnetband, sind Inbegriff analoger Aufzeichnungsverfahren, auch wenn ihre neuerliche Überspielung und Wiedergabe auf CD (Tonbänder) und DVD (Film) digital erfolgt ist und hier in dieser Form zugrunde gelegt wurde. Das Kriterium ist, dass beide nach wie vor wesentlich durch Merkmale medialer Eigenschaften ihrer analogen Produktion bestimmt sind (das gilt auch umgekehrt, wenn ein digital produzierter Film auf Zelluloid kopiert wird und doch ein ‚typisch‘ digitaler Film bleibt).

Vielleicht kann jetzt die Frage beantwortet werden, ob es sich bei den Tonbandaufzeichnungen Brinkmanns um ‚Literatur‘ handelt, damit bei deren Verwendung im Film von ‚Literatur‘verfilmung gesprochen werden kann. Die Antwort hat zwei Seiten, eine mediale und eine auktorielle. Auf der medialen Seite ist klar, dass ein wesentliches traditionelles Merkmal (eine bestimmende mediale Eigenschaft) von Literatur seit der frühen Neuzeit, nämlich in Buchform angeordnete Schrift zu sein, fast ganz fehlt. Literatur tritt hier jedoch im Status ihrer Mündlichkeit auf, ohne dem Transitorischen der Stimme als ihrem Träger ausgeliefert zu sein, weil sie in der magnetischen Aufzeichnung tradiert werden kann. Diese Literatur ist durch die mediale Form ihrer stimmlichen Verlautbarung einerseits und deren technische Aufzeichnung ‚als Stimme‘ und Spur ihrer medialen, das heißt körperlichen Hervorbringung andererseits bestimmt. Literatur ist hier also ganz wesentlich eine Literatur der Stimme, sie ist auch eine Literatur ihres Aufzeichnungsmediums, das sich im reflexiven Gebrauch ständig als mediale Form mit formuliert.



Die auktorielle Antwort auf die Frage, ob die Tonbandaufzeichnungen Brinkmanns ‚Literatur‘ sind, ist in diesem Zusammenhang medialer Transformationen sekundär, aber literaturwissenschaftlich natürlich von besonderem Interesse. Rolf Dieter Brinkmann ist in den 1960er Jahren (seit 1963) in der Literaturszene der deutschen Bundesrepublik als deutscher Vertreter der in erster Linie amerikanischen Beat- und Pop-Literatur bekannt geworden. Heute wird er in einem Atem u.a. mit William Burroughs, Jack Kerouac genannt, die er übersetzt und in Anthologien (z.B. ACID oder Silverscreen, beide 1969) in Deutschland bekannt gemacht hat. Seine eigene Lyrik ist stark bis in den Protest-Gestus hinein vom amerikanischen Vorbild beeinflusst. Sein Roman ‚Keiner weiß mehr‘ (1968) ist thematisch (seine anarchische Protesthaltung eines gesellschaftlichen Außenseiters) und sprachlich (fuck you!) der Beat, der ihm zum Ausdruck seiner verzweifelten Wut auf alles, was ihn umgibt, dient. Wut und Verachtung richten sich auch auf die traditionelle Ausübung von Literatur, er weiß, dass die Wörter die Wirklichkeit nicht mehr erreichen, sie sind von ihren Referenten abgeschnitten und ‚verfaulen in den Schreibmaschinen der Literaten‘<sup>7</sup>. Um dennoch ‚literarisch‘ Wirklichkeit ausdrücken zu können, bedarf es anderer medialer Verfahrensweisen, die in der Lage sind, die Spur des Realen unmittelbarer aufzuzeichnen und wiederzugeben. Das sind zuerst die Fotografie, die Brinkmann (seit 1970) collageartig in seine Texte einfügt und das ist schließlich das Tonband, das die Stimme ohne den Umweg über die Arbitrarität symbolischer Schrift (scheinbar?) unmittelbar zur Geltung bringen und damit wirkliche Beobachtung und Wiedergabe des Realen garantieren kann. Experimente mit dem Film (seit 1968), der fotografische und akustische Aufzeichnungen im audiovisuellen Bewegungsbild verbindet, sind noch zu aufwendig; vielleicht wäre der Video-Camcorder sein ideales Medium geworden. Brinkmann betont immer wieder, dass Fotografie und Tonband ‚Erweiterungen‘ der Kunst (d.h. der Literatur) darstellen, sie sind Literatur mit anderen Mitteln/Medien. Das Tonband für die Erweiterung der Literatur zu

nutzen, ist ursprünglich eine Idee von William S. Burroughs, der 1967 vorgeschlagen hat<sup>8</sup>, die „eigene Tonspur in die Strassen“ zu tragen. Weil nach McLuhan<sup>9</sup>, der ebenfalls zur ‚Szene‘ gehörte, das Tonbandgerät ein externer Teil des technisch erweiterten menschlichen Nervensystems ist, ist es umso besser geeignet, eine direkte Koppelung mit der urbanen Umwelt herzustellen. Das Tonband selbst soll gestört werden, bis es „Worte die der Apparat buchstäblich selbst gemacht hat“ mit seinen Eigengeräuschen hervorbringt. Burroughs hat derartige Störungen durch das Ineinanderschneiden parallel laufender Sequenzen, die wie fortlaufende ‚Jump Cuts‘ lose verbunden werden, Cut Ups genannt und selbst das Szenario für einen Kurzfilm mit diesem Titel (Antony Balch: Cut Ups, 1966) geschrieben. Cut Up-Montagen könnten jedoch nicht nur als Wort-Bild-Collagen verwendet, sondern auch auf der Tonspur mit Einfügungen neuer Aufnahmen durch das Überspielen bestehender Aufnahmen gemacht werden,- alles Vorschläge, die Brinkmann in seine Tonband-Arbeiten aufgenommen hat.

Resumée: Literatur ist selbst eine multimediale Form, die sich in unterschiedlichen Medien artikuliert, indem sie ihre eigenen medialen Eigenschaften formuliert. Diese Eigenschaften sind bestimmte Strukturen von Mitteilungen von Sinn in der literarischen Kommunikation, die Zerstörung der Strukturen und die Verweigerung von Sinn kann bis an die Zerstörung von Literatur selbst reichen, unabhängig davon, ob sie zwischen Buchdeckeln, auf Fotografien, auf Tonbändern oder auf Zelluloid erscheint. Brinkmann geht es in einer Situation, in der die Literatur in der traditionellen medialen Form offenbar versagt, explizit um die Fortsetzung oder Erweiterung der Literatur durch ihre Transformation in andere mediale Formen, eben die Fotografie und das Tonband, die seinen Ansprüchen an Literatur besser entsprechen.

#### 4. Intermediale Analyse

Auch der Film ist eine multimediale Form, die sowohl als Kinofilm und gleichzeitig als Film im Fernsehen, Video oder DVD in Erscheinung treten kann. Weder in Produktion, noch in Distribution und Konsumtion ist ‚Film‘ medial eindeutig. Was ‚Film‘ ist, bestimmt erst der mediale Kontext, in dem er erscheint und der sich jeweils filmisch mit formuliert.

Hinsichtlich der Literaturverfilmung zu untersuchen ist also die ‚intermediale Beziehung‘ zweier (multi-)medialer Formen ‚Literatur‘ und ‚Film‘ hier auf der Seite ihrer filmischen Realisierung.

Wenn also nicht ‚Literatur an sich‘ und ‚Film an sich‘ in ihrer Verbindung in diesem Film ‚Brinkmanns Zorn‘ Thema sein können, was sind dann die ‚medialen Formen‘, die als Formulierung ihrer jeweiligen medialen Bedingungen sich im jeweils anderen Medium ‚formulieren‘?

Auf der Seite der Literatur sind es die mit einem Mikrophon aufgezeichneten Stimmen und Geräusche, die als ‚Material‘ in den Prozess der ‚Literaturverfilmung‘ eingehen. In der Abfolge der Schrift, des Bildes und der Stimme ist es die aufgezeichnete Stimme, die im Transformationsprozess am meisten mit sich identisch bleibt. Während die Schrift symbolisch bedeutet, das Bild ikonisch ähnlich ist und fotografisch womöglich den Index des Abgebildeten bewahrt, ist die Stimme auch ohne den artikulierenden Körper in ihrer Aufzeichnung noch das, was sie im Moment ihrer Artikulation gewesen ist, nämlich diese Stimme<sup>10</sup>. Eine fotografisch abgebildete Person z.B. ist nicht diese Person, sondern bedeutet sie in deren Abwesenheit -dokumentarisch/ontologisch -; eine aufgezeichnete Stimme ist nicht das Bild dieser Stimme, sondern deren technisch-apparative Wiederholung. Wenn nun Brinkmanns aufgezeichnete Stimme und die Geräusche, die sie umgeben, in den Film transponiert werden, dann ändert sich an ihrem Status so gut wie nichts, aus der elektromagnetischen wird eine optische Aufzeichnung auf der Tonspur des Films, wo Brinkmanns

Stimme wiederum als diese technisch-apparative Wiederholung seiner eigenen Stimme hörbar wird. Die Bearbeitung des ‚Materials‘ betrifft (wenn das nicht anders gewollt ist) nicht die Stimme (und die Geräusche), sondern das, was mit ihr mitgeteilt wird, also Anordnung und Umfang des mit seiner Stimme Ausgedrückten (Gesagten, Geschrieenen, etc.).

Ohne irgendeine Übersetzung besteht das Übertragen der literarischen Seite in den (analogen) Film zunächst lediglich im Einfügen der Tonspur mit Brinkmanns Stimme auf dem Film, was in der Regel die technische Umformung vom Magnetton zum Lichtton erfordert. Allerdings muss die Tonspur, die technisch zunächst separat vom Bild im Film funktioniert, für die gemeinsame Artikulation von Bild und Ton im Film synchronisiert werden. Die Stimme bekommt das Bild eines Körpers, mit dem sie eine neue Einheit bilden muss. Anders als im üblichen Synchronisationsverfahren mit Sprachversionen passt sich in diesem Fall nicht die (neue) Stimme dem abgebildeten Körper an, sondern das (neue) Bild eines Körpers muss sich der originären Stimme anpassen. In diesem Vorgang besteht der eigentliche Prozess der Verfilmung der Tonband-Literatur.

Für diesen Prozess ist die Ausgangslage wesentlich: Während in der üblichen Synchronisation für Sprachenversionen zum Beispiel Marilyn Monroe nach der ontologischen Theorie der Fotografie wirklich gewesen IST, was das Bild von ihr repräsentiert und die z.B. deutsche Stimme nur Marilyn Monroe bedeutet (sie IST die technische Wiederholung der Stimme ihrer deutschen Synchronsprecherin Margot Leonard), kann der Schauspieler, der Brinkmann darstellt, ihn nur bedeuten, während seine Stimme wirklich die (technische Wiederholung) der Stimme Brinkmanns IST. Im ersten Fall findet die Koppelung von neuer Stimme und Körperbild im Synchronstudio post festum durch den Austausch der Tonspur statt; im zweiten Fall muss diese Koppelung bereits *vor* der Kamera erfolgen, wo das Körperbild (von der Lippensynchronität bis zum Körper-Gestus etc.) auf die Stimme hin modelliert werden muss. Der

Film muss bereits so gedreht werden, dass er zur Tonspur, die ihm hinzugefügt wird, kompatibel ist. Hier also dirigiert die literarische Seite (die Tonspur in diesem Fall) die Organisation des Films noch wesentlich strikter, als es die literarische Erzählung tut, die einer Literaturverfilmung zugrunde liegt.

Die Verbindung der Tonspur (das IST Brinkmann) und der Inszenierung eines Darstellers in (biographisch motivierten<sup>11</sup>) Szenen (sie bedeuten Brinkmann) vor der Kamera zu einem Film geschieht durch die Kamera und deren Umkehrung, den Projektor, während der Film als neues Trägermedium Bild und Ton zwar gemeinsam enthält, aber separat aufnimmt und wiedergibt, so dass erst auf der Leinwand (oder auf dem Monitor) und den dazu angeordneten Lautsprechern der ganze Film und also auch der ganze filmische Brinkmann zu sehen und zu hören sind.

5. Die Koppelung von literarischem Ton und filmischem Bild durch die Kamera

Ein stilistisches Merkmal, das bereits ganz zur Ebene der Verfilmung, also nicht mehr nur zur Stimme oder deren Verkörperung, sondern zum Film selbst gehört, ist die Art und Weise, wie die Kamera die Verbindung von Stimme und ihrer filmischen Visualisierung herstellt und zugleich interpretiert. Wenn man sich eine Passage aus den Tonbändern anhört (Literatur) und sich dieselbe Passage unter Verwendung dieser Aufnahme im Film ansieht, kann man an vielen Beispielen hören und sehen, wie auf der visuellen Ebene nicht nur ein Sprecher Brinkmanns Text vorträgt, sondern ihn darüber hinaus im szenischen Spiel auf die dargestellte Situation ‚anwendet‘. Wenn Brinkmann zum Beispiel den ‚gelben, schmutzigen Himmel‘ über Köln beschimpft, dann macht die Tonbandversion neben der Expressivität von Sprache und Stimme durchaus den Eindruck, dass hier ein literarisch geformter Text vorgetragen und im Vortrag interpretiert wird (nicht von Ungefähr kommt einem Goethes ‚Prometheus‘ in den Sinn mit den Anfangsversen ‚Bedecke Deinen Himmel Zeus ...‘). Der Text

verläuft zyklisch, er schraubt sich mit Drehungen zu immer lauterem, krasserem Beschimpfen des Himmels über Köln hoch, man hat aber jeden Moment den Eindruck, dass der Sprecher nie wirklich die Kontrolle über seinen Text verliert. Nachdem zuerst der Kölner Himmel allgemein Gegenstand der Beschimpfung ist, lokalisiert der Sprecher sich an einem Bahndamm vor Köln, es ist dieser Himmel an diesem Bahndamm an einem Vorort von Köln, gegen den Brinkmann anschreit. Die Tonaufnahme wird am Ende dieses ‚Takes‘ ausgeblendet, d.h. dass Brinkmann auch technisch die Situation voll kontrolliert. Nun zur filmischen Version, in der diese Textpassage visuell dargestellt wird, indem sie von Brinkmanns Schauspieler vor Ort in Köln an einem Bahndamm stehend gesprochen wird. Es ist die erste Sequenz des Films überhaupt, noch vor dem Vorspann, sie soll uns an dieser exponierten Stelle des Films einen Vorgeschmack auf das geben, was uns zum Thema ‚Brinkmanns Zorn‘ erwartet.



Abb. Ein gelber, schmutziger Himmel ...

Ein zorniger junger Mann mit einem Mikrofon in der Hand ist zu sehen und zu hören, der sich mit sich steigender Expressivität gegen den Himmel über Köln auflehnt. Der Himmel ist in der Tat schmutzig gelb, die Kamera zeigt ihn aus

der Untersicht und projiziert Brinkmann damit gegen diesen ‚schmutzig gelben Himmel‘. In schnellen Drehungen umfährt die Kamera den Mann, der sich seinerseits dreht, dadurch kommt es zu Verwischungen, aus beiden Bewegungen entsteht in den Bewegungsunschärfen zusätzlich ein ‚Bild von Bewegung‘, das die Dynamik der Szene weiter erhöht. Die Drehungen der Kamera und des dargestellten sprechenden Körpers übernehmen den zyklischen Ablauf des Textes und ‚schrauben‘ somit den Ton förmlich in das Bild hinein. Es ist deutlich, dass es die Kamera ist, die den Ton (die Stimme des Sprechers) mit dem Bild verbindet und Bild und Ton zum Film und dem filmischen audiovisuellen ‚Bewegungsbild‘ zusammen ‚dreht‘. Das Prometheische des nur gesprochenen Textes wird im Schwindel der Drehungen vor dem Gelb des Himmels eher personalisiert oder sogar banalisiert. Das Artifizielle des akustischen Zorns wird im Film zum sichtbaren Veitstanz eines Mannes im Mantel mit Mikrofon. Wir wissen nun Bescheid, dass uns ein Schreihals erwartet, eine Art Mick Jaecker des Wortes, der sich wie jener um sein Mikrofon windet. Diese Sequenz wird mit dem Vorspann fortgesetzt, dazu sehen wir Brinkmann fotografierend in einem Hinterhof, er stößt Mülltonnen um und schlägt darauf ein, er schreit in sein Mikrofon, er pöbelt eine Frau an, die vom Fenster her zu ihm heruntersieht und droht ihr, sie mit der Brechstange zu schlagen. In völligem Gegensatz dazu stellt sich Brinkmann anschließend auf dem Tonband mit ruhiger Stimme vor, dazu sehen wir ihn auf einem eigenen Super-8 Film selbst, dieser Film *von* ihm wird vom Film *über* ihn in eine beide Ebenen verbindende Spielszene gestellt, die ihn mit seiner Frau Maleen bei der Projektion des Films zeigt. Es spricht der Autor seiner Stimme, die durch sein dokumentarisches Bild im ‚Film im Film‘ verifiziert wird (oder ist es umgekehrt, dass die Stimme auch Brinkmanns dokumentarisches ‚eigenes‘ Filmbild erst zu ‚Brinkmann‘ macht?).



Abb. Film im Film

Die Verfahren, die der Film für die Verbindung der Tonbandaufnahmen mit ihrem Sprecher und Urheber Rolf Dieter Brinkmann anwendet, sind durchaus unterschiedlich entsprechend der Situation, in der die Aufnahmen in der Familie, mit Freunden oder allein am Schreibtisch oder nachts auf den Kölner Strassen gemacht wurden. Eine sehr komplexe Sequenz aus dem letzten Drittel des Films unternimmt es, die Stimme und ihre Szene, in der sie situativ dargestellt und durch Geräusche konkretisiert wird, mit Brinkmanns literarischen Fotografie – Text - Kollagen visuell zu erweitern, weg von einem vordergründigen Realismus der Sprechersituation zu einer im Sinne Brinkmanns literarisch aufgeladenen Darstellung, die bewusst seine ‚Literatur‘ im Film zitiert.

Die Kamera zeigt Brinkmann auf einer Strassen- Kreuzung nah in Aufsicht, sie befindet sich also dicht bei und über ihm, er spricht zunächst nicht, hat aber das Mikro vor dem Mund, starke Verkehrsgeräusche, die im Bild synchron mit dicht vorbeifahrenden Autos verbunden sind. Dann zählt er ‚eins ...‘ und es erscheint eine Kitschpostkarte von der Kölner Skyline mit Dom, dann läuft eine schnelle Bild-Text-Kollage ab, die aus ‚Rom Blicke‘ stammen könnte, hier aber in Farbe. Brinkmann zählt ‚zwei ...‘, wir hören Musik über dem Standbild einer der Kollagen, dann wieder in Aufsicht die Totale der Straßenkreuzung. Brinkmann beginnt mitten auf der Kreuzung ein Gedicht zu rezitieren: ‚Die Tiere waren unruhig ...‘ Die weitere Sequenz wechselt in schnellen Folgen zwischen Aufsicht, Augenhöhe neben Brinkmann, dicht hinter ihm etc. Deutlich ist, dass sich die Visualisierung jetzt an Brinkmanns Kollageverfahren anlehnt, indem Großstadtgeräusche, Musik und Brinkmanns Gedichtvortrag wie die Fotos und



Texte im Buch ineinander geschnitten werden, indem zusätzlich eine durchgehende Situation ‚nächtliche Stadt‘ als Geräuschbasis durchgehalten wird, wie sie vom Tonband angeboten wird. Das Zitat der Buchkollagen fügt ein Bild von ‚Literatur‘ ein, das für die Pop-Literatur steht und bekanntlich auch von Alexander Kluge u.a. praktiziert wurde.



Abb. Die Tiere waren unruhig ...

Noch einmal ein Resumée, das nun auf die Intermedialität als Methode<sup>12</sup> abhebt: Eine Literaturverfilmung, die von einer auf Tonband aufgenommenen Stimme des Autors und zusätzlichen Geräuschen ausgeht und diese Tonbandaufnahmen wiederum als Grundlagen für einen biographischen Film über den Autor verwendet, kann gar nicht mehr anders als deutlich, d.h. selbstreferenziell, ‚intermedial‘ zu verfahren. Die Transformation von der Literatur zum Film findet hier im Wesentlichen als Adaption des Tonbandmaterials für den Film statt, der seinerseits von der Entstehung desselben Materials erzählt. Literaturverfilmung ist dann ein Verfahren, durch das in der Verbindung von Ton und Film, Stimme und Körper in der audio-visuellen Rekonstruktion auditiver Literatur eine neue Form, der vorliegende Film entsteht. Eine ‚intermediale‘ Analyse von Literaturverfilmungen interessiert sich generell für

den Anteil oder den Effekt des im neuen Medium wiederkehrenden Ausgangsmediums als dessen Form oder Formulierung oder auch als dessen ‚Spur‘, die in der Analyse aufgenommen werden soll. In diesem Fall ist es das Tonband als Ausgangsmedium, das als Ton ‚spur‘ unmittelbar Bestandteil des neuen Mediums Films wird und sich dort mit der ‚Szene‘ (wo die Geräusche lokalisiert sind) und dem Körper des die Stimme verkörpernden Darstellers verbindet. Diese Verbindung selbst generiert eine neue Form, wenn die Kamera z.B. den Rhythmus des Sprechens auf das Bild überträgt. Die Kamerabewegung ist dann kein irgendwie gearteter ‚subjektiver Blick‘, sondern die Figur des ‚Zusammennähens‘ (‚suture‘) von Stimme und Körper im Bild. Sie interpretiert die Stimme nicht nur durch ihre Verkörperung, sondern auch durch ihre ‚Einbildung‘ (‚imagination‘) in das Bewegungsbild des Films. Eine derartige Literaturverfilmung und ihre ‚intermediale Analyse‘ sind sicherlich auch heute noch Spezialfälle, die aber mit der Verfügung über technisch-apparative Medien auch im Prozess des literarischen Schaffens künftig immer selbstverständlicher werden. Ihre adäquate Analyse-Methode ist die der ‚intermedialen Analyse‘.

---

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Herbert Kapfer, Katharina Agathos (Mitarbeit Maleen Brinkmann) (Hg.) Rolf Dieter Brinkmann. Wörter Sex Schnitt. Originalaufnahmen 1973. Prod. BR Hörspiel und Medienkunst 2005

<sup>2</sup> Harald Bergmann: Brinkmanns Zorn (2005)

<sup>3</sup> Bertold Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd 18, Frankfurt/M. 1967, S.156 (Kritik der Vorstellungen)

<sup>4</sup> Brinkmann polemisiert nicht zufällig gegen den „künstlich am Leben gehaltenen Werkbegriff“. In: Der Film in Worten. In: Ders. Hg. ACID, S.386

<sup>5</sup> André Bazin: Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption. In Ders. Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975, S45-67

<sup>6</sup> Vgl. zur Einführung Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis: New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. London, New York 1992

<sup>7</sup> Die buchstäbliche Umsetzung dieses krassen Bildes zeigt David Cronenberg in seinem Film ‚Naked Lunch‘, 1991 nach dem gleichnamigen Roman von William S. Burroughs

<sup>8</sup> William S. Burroughs: Die unsichtbare Generation. In ders. The Ticket that Exploded. New York (Grove Prss) 1967 (dt. In: ACID, S.166-174)

---

<sup>9</sup> Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Düsseldorf 1968, S.309 McLuhan erwähnt im Zusammenhang mit dem Grammophon, dass „das Tonband sich so auswirkte, dass nunmehr die gesprochenen wie die geschriebenen Sprachen studiert werden ...“

<sup>10</sup> Vgl. Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hg.) Stimme. Frankfurt/M. 2006. Dort bes. Thomas Macho: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme, S.130-146; Dieter Mersch: Präsenz und Ethizität der Stimme, S.211-236; Sybille Krämer: Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus, S.269-295

<sup>11</sup> Der Verleih spricht davon, dass durch die ‚Verknüpfung von Hörfilm, Dokumentation und Spielfilm eine neue Art der filmischen Biographie entsteht‘

<sup>12</sup> Joachim Paech: Intermedialität als Methode und Verfahren. In: Marion Froeger, Jürgen E. Müller (Hg.) Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d’un concept. Münster (Nodus Publ.) 2007