

# Von unlesbaren Zeichen, unmöglichen Büchern und delirierenden Bibliotheken

## 1. Das unlesbare Buch

1987 überraschte der chinesische Künstler Xu Bing sein Pekingener Publikum mit einem Set von vier Büchern, die im Stil der kanonischen Bücher gestaltet waren und über tausendzweihundert chinesische Schriftzeichen enthielten. Die seltsamen Schriftzeichen versetzten die Betrachter in Erstaunen. Unermüdlich versuchten sie, die Zeichen zu entziffern, aber stets scheiterten sie daran, den Zeichen einen Sinn zuzuweisen, obwohl sie den ihnen bekannten doch zu gleichen schienen. Einige Besucher der Ausstellung waren verärgert und fühlten sich hinter Licht geführt. Dabei handelte es sich doch offenbar um reale chinesische Zeichen. Was war das Problem?

Viele vermuteten, sie hätten es mit alten Schriftzeichen zu tun, die aufgrund ihrer langen Geschichte und wegen der Schriftreform unter Mao für sie nicht mehr so einfach zu lesen seien. Tatsächlich aber waren die Schriftzeichen, die Xu Bing in diesen Büchern verwendete, alle frei erfunden. Obwohl auf den ersten Blick den alten chinesischen Zeichen täuschend ähnlich, unterschieden sie sich jedoch von ihnen in einigen wenigen Details, die entscheidend für das Verständnis waren. Xu Bings Idee bestand darin, einem alten Wörterbuch reale Zeichen zu entnehmen, sie in ihre Grundbestandteile zu zerlegen und sie wieder zusammensetzen, jedoch nicht so, wie sie vorher waren, sodass sie ihrer Bedeutung beraubt wurden.

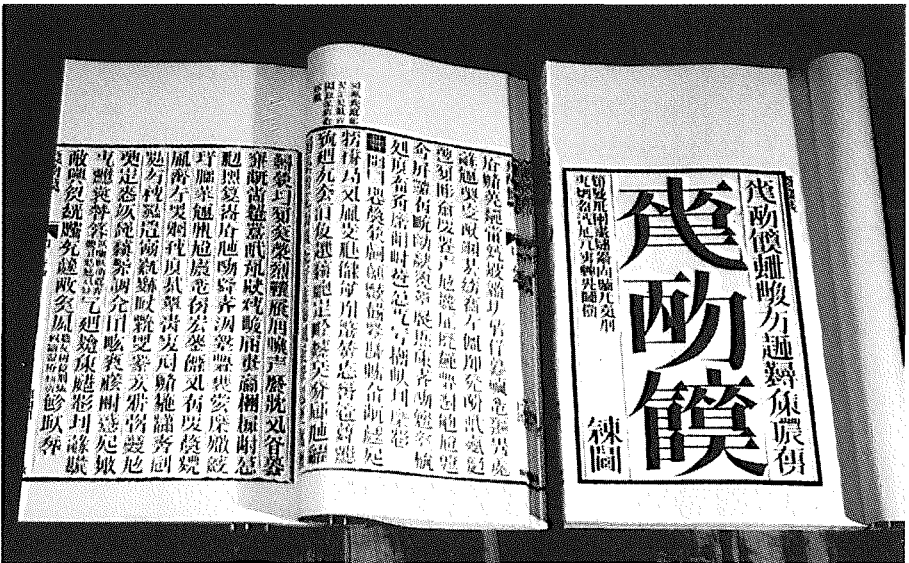


Abb. 1: Ein Buch aus Tianshu (*Buch des Himmels*), rechts drei fingierte große Zeichen als Titelüberschrift.

Ein Jahr später weitete Xu Bing sein Bücherprojekt zu einer Installation aus, die in den darauffolgenden Jahren auch in den USA und in anderen Ländern zu sehen war. Sie besteht aus drei großen, mit Schriftzeichen bedruckten Papierbahnen, die wie ein Baldachin von der Decke herabhängen und gigantischen buddhistischen Schriftrollen ähneln. Darunter befindet sich, auf dem Boden ausgelegt, eine Vielzahl von aufgeschlagenen Bänden, die aus zahllosen mit Schriftzeichen bedruckten Blättern alten chinesischen Papiers zusammengeheftet sind. Mit der auffälligen weißen Fadenbindung, den indigofarbenen Einbänden und den Anordnungen der Überschriften entsprechen die Bücher den Regeln der traditionellen Buchbindekunst der späten Song-Dynastie aus dem 11. Jahrhundert. Auch in der Drucktechnik folgt Xu Bing exakt der Tradition der alten chinesischen Buchdruckkunst, was er den Betrachtern zusätzlich vor Augen führt, indem er zu den Büchern einige der verwendeten Druckwerkzeuge ausstellt. Ganze Jahre hat es gedauert, bis Xu Bing jedes der Schriftzeichen spiegelverkehrt in Holzblöcke geschnitzt hatte, die beim Druck als Vorlage dienten. Die Zahl der unlesbaren Zeichen ist mittlerweile auf 4000 angewachsen, und das hat einen bestimmten Grund. Denn genau soviel Zeichen muss ein Chinese kennen, um literarische Bücher lesen zu können. Sobald man 4000 Schriftzeichen beherrscht, gilt man in China als gelehrt.

Im Format und Layout gleichen die von Xu Bing mit äußerster Sorgfalt gefertigten Bücher den kanonischen Geschichtsbüchern. Auf der ersten Seite sind rechts (man liest von rechts nach links und von oben nach unten) drei große Zeichen zu erkennen, die den Titel des Buches benennen; links davon ist ein Inhaltsverzeichnis wiedergegeben. Die Seitenangaben befinden sich unten, wobei die Zahlen in viereckige Kästchen gesetzt worden sind. Auf der linken Buchseite beginnt der Text. Auf einer Buchseite befinden sich je Spalte maximal siebzehn Zeichen und je Zeile neun Zeichen. Oberhalb des Schriftfeldes oder an den Seiten sieht man kleingedruckte Randbemerkungen, was offenbar den philosophischen Klassikern wie den Büchern des Laozi und Zhuangzi nachempfunden worden ist.

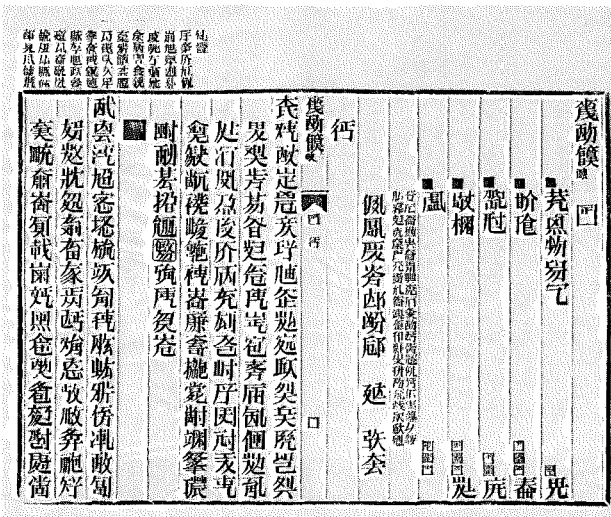


Abb. 2: Eine Seite aus dem *Tianshu* (*Buch des Himmels*) mit Randbemerkungen (oben links).

Angesichts dieser gekonnt inszenierten und verwirrenden Lektüererfahrung stellt sich die Frage: Ist das überhaupt Literatur, wo es doch nichts zu lesen gibt?

Diese Frage mag ungewöhnlich klingen und nicht wenige werden sie vielleicht sogar für falsch gestellt halten. Schließlich gilt Xu Bing als Künstler und nicht als Schriftsteller und seine ausgestellten Bücher sind in dem Ausstellungsraum eines Museums zu finden und nicht in einer Bibliothek. Und dennoch, so die Hypothese dieser Überlegungen, findet man in seinen Büchern etwas zur Darstellung gebracht, was nach Foucault so etwas ist wie der unsagbare Kern der Literatur. In Xu Bings Ausstellung geht es um die sichtbare Manifestation dessen, was Literatur im sprachontologischen Sinne begründet, um ihre Existenzbedingung: das Nichtsignifikative im Zeichen, das die Signifikation erst ermöglicht. In Analogie zu Blanchots Begriff »désœuvrement« (vgl. Blanchot 1955, 48f.) könnte man von einer *désignification* sprechen: Durch winzige Veränderungen am Gefüge der Striche wird dem Zeichen der Sinn entzogen.

Doch wie lässt sich der Bezug dieses unlesbaren Buches, das aufgrund seiner Unlesbarkeit nur noch als Ausstellungsobjekt taugt, zum literarischen Buch herstellen?

## 2. Das unmögliche Buch

In einer seiner phantastischen Geschichten imaginiert Jorge Luis Borges ein Buch, das keinen Anfang und kein Ende hat. Die Vorstellung des Unendlichen (Literatur als ein ›unendliches Sprechen‹) korrumpiert die Ordnung des Buches: »Keine Seite ist die erste, keine die letzte. Ich habe keine Ahnung, warum es so willkürlich paginiert ist. Vielleicht um zu verstehen zu geben, daß jeder Term einer unendlichen Serie eine beliebige Zahl tragen kann« (Borges 1993, 184), sagt der geheimnisvolle Bibelverkäufer in Borges' Erzählung *Das Sandbuch*. Entsprechendes gilt für den Raum, in dem wir uns gerade befinden: »Wenn der Raum unendlich ist, befinden wir uns an einem beliebigen Punkt des Raumes. Wenn die Zeit unendlich ist, befinden wir uns an einem beliebigen Punkt der Zeit.« (Ebd.) Diese Worte verweisen bereits auf die Existenzweise der Literatur, wie sie in der Bibliothek ein Eigenleben führt: autonom, unabhängig von der Realität, nur den Zeichen folgend, nur Zeichen wiedergebend.

Wie sich am Ende der Erzählung herausstellt, ist der angebliche Bibelverkäufer ein Bibliothekar, der das unendliche Buch nicht ertragen kann, denn was sollte ein Buch, bei dem man sich nach jedem Umblättern auf einer beliebigen Seite befindet und niemals wieder zu der Seite zurückkehren kann, die man gerade aufgeschlagen hatte und niemals die Seite findet, die jener folgt? Das Sandbuch macht aus dem Leser einen Gefangenen des Buches. Dem Besitzer bleibt nicht einmal die Möglichkeit, sein Buch zu verbrennen, denn ein Buch mit unendlich vielen Seiten hätte zur Folge, dass das Feuer ebenfalls unendlich wäre und die Erde in seinem Rauch erstickte. Ihm bleibt nur, die Unachtsamkeit eines Bibliotheksangestellten auszunutzen und unbeobachtet das Buch auf einem der Regale loszuwerden.

Borges' Erzählung *Das Sandbuch* ist nicht nur ein Spiel mit der Idee des Unendlichen, die vielleicht die ideellste der Ideen ist, die zugleich unwirklichste und unmöglichste – eine Idee, die ihre einzige Existenz womöglich nur in der Mathematik hat. Sein Vorhaben besteht darin, aus den Büchern der unüberschaubaren Bibliothek eine ebenso ideelle wie phantastische Welt herauszulösen und sie der Wirklichkeit aufzuzwingen. Hier lässt sich eine unvermutete Gemeinsamkeit mit Xu Bings Projekt entdec-

ken. Xu Bing zieht sein Zeichenmaterial aus einem alten Wörterbuch aus der Han-Zeit<sup>1</sup>, um die Zeichen anschließend zu zerlegen, abzuwandeln und zu variieren und dann ein unmögliches Buch zu kreieren. Seinem Leser geht es ähnlich wie dem Erzähler bei Borges. Was ihm vom möglichen Buch bleibt, ist einzig und allein der Buchdeckel: »Mit einer Lupe untersuchte ich den ramponierten Buchrücken und die Einbanddeckel, und ich verwarf die Möglichkeit irgendeines Tricks.« (Ebd., 186) Das befremdliche Innere hingegen erregt ein intellektuelles Schaudern: »Ich hatte das Gefühl, es mit einem Gegenstand für Albträume zu tun zu haben, mit etwas Obszönem, das die Wirklichkeit schändete und korrumpierte.« (Ebd.) Was sich seinem Blick darbietet, ist ein delirierendes Potpourri aus allen erdenklichen Büchern:

Ich schlug das Buch aufs Geratewohl auf. Die Schrift war mir fremd. Die Seiten, die mir abgenutzt und typographisch armselig vorkamen, waren in Bibelmanier zweiseitig bedruckt. Der Text war eng und in bibelartige Verse unterteilt. In der oberen Ecke der Seite standen arabische Ziffern. Er [der Verkäufer; A.K.] machte mich darauf aufmerksam, daß die gerade Seite die Nummer (sagen wir) 40514 trug und die folgende ungerade die Nummer 999. Ich blätterte sie um; die Rückseite war mit acht Ziffern paginiert. Auf ihr befand sich eine kleine Abbildung, wie sie in Lexika üblich sind: ein Anker, wie von der unbeholfenen Hand eines Kindes mit der Feder gezeichnet. (Ebd., 183)

Während Xu Bing Simulakren von Zeichen herstellt, um den Betrachter zu täuschen, entwirft Borges das Simulakrum des Buches, um den Leser in den Abgrund einer schwindelerregenden Lektüre zu stürzen. Auf der Ebene der Zeichen scheint alles intakt, aber die Existenzweise des Buches, die paginierte Seite und ihr Zusammenhang zu der vorhergehenden und zu der ihr folgenden, die Identität des Buches, ist zerstört. Was bei Xu Bing willkürliche Anordnungen von Strichfolgen sind, die zum Teil zwar den grafischen Grundkomponenten (in der chinesischen Schrift »Radikale« genannt) entsprechen, aber nicht gemäß der Konvention mit anderen Strichfolgen kombiniert sind, ist bei Borges eine beliebige und undurchdringliche Aufeinanderfolge von Buchseiten. Was dort nicht-signifikative Zeichenfragmente sind, sind hier mit sich unidentische Buchseiten, die, so scheint es dem Erzähler, unablässig sich selbst hervorbringen, sich selbst als andere: »Immer schoben sich einige Blätter zwischen Titelblatt und Hand. Es war, als brächte das Buch sie hervor.« (Ebd. 184) Das Sandbuch verändert seine Seiten wie die Wüste ihre Dünen: Es ist die wandernde Wüste des Nicht-Sinns.

Das Irritierende an diesem Buch ist also nicht der Inhalt (das, was dargestellt wird, wirkt erschreckend banal: ein wie mit kindlicher Hand gezeichneter Anker), sondern der Umstand, dass die Zwischenräume zwischen den Seiten fehlen, jene Zwischenräume, die die Seiten voneinander trennen und ihnen gewissermaßen ihre Identität geben. Das Verstörende bei Xu Bing hingegen ist, dass das Aussehen der Zeichen, d.h. ihre Ähnlichkeit mit den bekannten Grundformen über die Tatsache hinwegtäuscht, dass es keine signifikanten Zeichen sind. Zwar folgen Xu Bings Schriftzüge den wirklichen Zeichen bis zu einem bestimmten Punkt, an irgendeiner Stelle sind sie aber verstellt, irgendwo fehlt ein Strich, anderswo ist ein Strich zu viel, dann wiederum ist eine

---

1 Es handelt sich um das *Shu'wén ji'zi* (chin. 說文解字), welches um 100 n. Chr. von dem Gelehrten Xu Shen als das erste chinesische Zeichenlexikon zusammengestellt wurde und insgesamt fast 10.000 Schriftzeichen umfasst.

Anordnung von Strichen auf den Kopf gestellt. Die Zeichen sind modifiziert statt kodifiziert: modifiziert und mumifiziert in der Wüste des Nicht-Sinns.

Xu Bing und Borges rühren an zwei Fundamenten des Buches: an der Kodifizierung bzw. Signifizierbarkeit der Zeichen und an dem Prinzip der Identität jener Buchseite, auf der die Zeichen aneinandergereiht werden.

### 3. Die ›fiebernde‹ Bibliothek

Fragt sich, wie die Geschichte von Borges weiter gehen könnte. Was geschieht mit einer Bibliothek, in die ein solches unlesbares »Sandbuch« eingeschleust wird, das dort plötzlich zu zirkulieren beginnt? Was geschieht mit einer Bibliothek, in der sich Bücher ins Unabsehbare vervielfältigen?

Mit diesen Fragen hat sich Borges in der Erzählung *Die Bibliothek von Babel* beschäftigt, die er bereits mehr als dreißig Jahre vor dem *Sandbuch* verfasst hat. In dieser Erzählung geht es um Bücher, die nichts bedeuten oder in denen sich inmitten unlesbarer Zeichen lediglich ein sinnvoller Satz befindet: »Auf eine vernünftige Zeile oder korrekte Notiz entfallen Meilen sinnloser Kakophonien, sprachlichen Plunders, zusammenhanglosen Zeugs.« (Borges 1992, 69)

Versteht man das Abfassen von Büchern rein mathematisch als Kombination einer begrenzten Anzahl möglicher Zeichenelemente, so wie einige Bibliothekare in der Erzählung es tun<sup>2</sup>, grenzt es an ein Wunder, dass ein Buch in der unendlichen Bibliothek überhaupt einen Sinn hat. Dank der beflissenen Bibliothekare (und den Bibliothekaren in den Köpfen der Schriftsteller) wird jedoch für gewöhnlich der Nicht-Sinn getilgt, so dass sich das Verhältnis umkehrt. Und dennoch gibt es irgendwo in der Bibliothek einen Bereich mit Büchern ohne Sinn, geschrieben in möglicherweise fremden oder toten Sprachen, unübersetzbar, unlesbar:

Lange Zeit glaubte man, diese undurchdringlichen Bücher entsprächen vergangenen und entlegenen Sprachen. Zwar haben die frühesten Menschen, die ersten Bibliothekare, eine von der heute gesprochenen recht verschiedene Sprache benutzt; zwar ist ein paar Meilen weiter nach rechts die Sprache mundartlich und neunzig Stockwerke höher unverständlich. All das, ich wiederhole, ist richtig, aber 410 Seiten, auf denen unwandelbar M C V wiederkehrt, können keiner noch so mundartlichen oder rudimentären Sprache entsprechen. Einige unterstellten, jeder Buchstabe könne Einfluß auf den folgenden haben und der Wert von M C V in der dritten Zeile auf Seite 71 sei nicht der, den dieselbe Reihe vielleicht in anderer Stellung auf einer anderen Seite habe, aber diese vage These fruchtete nicht. Andere dachten an Kryptogramme; diese Deutung hat sich allgemein durchgesetzt, wenn auch nicht in der Bedeutung, wie ihre Erfinder sie verstanden. (Ebd., 69f.)

Auch der Erzähler weiß von einer »zerklüfteten Region« zu berichten, in der die Bibliothekare aus gutem Grund »die abergläubische und eitle Gewohnheit, Sinn in Büchern zu suchen, verschmähen und mit Sinnsuche in Träumen oder in den chaotischen

2 Ein Bibliothekar versuchte, mit Hilfe von Begriffen der kombinatorischen Analysis das »Gesetz der Bibliothek« zu bestimmen, und kam zu dem Schluss, »daß sämtliche Bücher, wie verschieden sie auch seien, aus den gleichen Elementen bestehen: dem Abstand, dem Punkt, dem Komma, den zweiundzwanzig Lettern des Alphabets« (ebd., 70).

Linien der Hand vergleichen... Sie geben zwar zu, daß die Erfinder der Schrift die fünfundzwanzig natürlichen Symbole nachgeahmt haben, behaupten aber, daß diese Anwendung zufällig sei und die Bücher an sich nichts bedeuten.« (Ebd., 69) In dieser Region lagern Bücher, die, wie gerade ausgeführt, »aus den Buchstaben M C V, in perverser Wiederholung von der ersten bis zur letzten Zeile« bestehen oder »ein reines Buchstabenlabyrinth« beinhalten, aus dem plötzlich die lesbare Zeile »O Zeit deine Pyramiden« (ebd.) hervortritt. Diese »Zufallsbände« laufen ständig Gefahr, »sich in andere zu verwandeln«; sie können »alles behaupten, leugnen und durcheinanderwerfen wie eine delirierende Gottheit« (ebd., 74).

Die unendlich viele Zeichen und Bücher umfassende Bibliothek hat inmitten ihrer verschachtelten und ineinander übergehenden sechseckigen Galerien gleichermaßen Sektierer und Inquisitoren hervorgebracht. Die Bibliophilen sind auf die Identität der Bücher bedacht. Geringe Abweichungen werden von ihnen ebenso ausgemerzt wie solche Bücher, die Seiten undeutbarer Zeichen oder unsinnigen Zeugs enthalten. Von den Sektierern hingegen geht eine gewisse Gefahr aus: Sie haben die Vorstellung einer »fiebernden Bibliothek«, in der das Fehlen des Sinns nicht nur der Normalzustand ist, sondern in der die »Zufallsbände«, die man in ihr finden kann, sich unablässig in andere verwandeln, indem sie angebliche Druckfehler tilgen oder unbewusst neue einfügen, indem sie eine bislang nicht vorhandene Seite dazwischen schieben oder eine Seite umstellen, oder indem sie ihre eigene Existenz und die Existenz aller anderen Bücher vehement leugnen (das heilige Buch, das beansprucht, die einzige Wahrheit zu offenbaren, oder *Die satanischen Verse*, die behaupten, dass dem Propheten die Verse nicht vom göttlichen Botenengel Gabriel, sondern vom Teufel eingegeben worden seien).

Eine andere Erzählung Borges' beschreibt das erstaunliche schriftstellerische Werk eines gewissen Pierre Menard, der zwei Kapitel des *Don Quijote* von Cervantes wortwörtlich nachschrieb<sup>3</sup>, diese, was die Zeichen betrifft, verdoppelte, aber zugleich ein völlig anderes Buch schrieb, in einer anderen Zeit, unter anderen Umständen hervorgebracht: eine Wiederholung, die nicht auf sich selbst zurückkommen kann, weil bereits unendlich viele Ereignisse stattgefunden haben, die eine exakte Rückkehr zu sich selbst unmöglich machen. »In der ungeheuren Bibliothek gibt es nicht zwei identische Bücher.« (Borges 1992, 71) Dieser Umstand sorgt für ungeahnte Überraschungen. In einer berühmten Enzyklopädie trifft der Ich-Erzähler einer anderen Erzählung<sup>4</sup> plötzlich auf den letzten Seiten des Bandes XXVI auf einen Artikel über das sagenhafte Land Uqbar, doch bei Nachforschungen in anderen Exemplaren dieser Enzyklopädie lässt sich dieser Artikel nicht wiederfinden. (Borges 1992, 15f.) Einige Zeit später fällt ihm ein Buch in Großoktav in die Hände:

Ich begann darin zu blättern und verspürte einen leichten Schwindel der Bestürzung [...]. Das Buch war auf englisch verfaßt und bestand aus 1001 Seiten. Auf dem gelben Lederrücken las ich diese seltsamen Worte, die sich auf dem Vorsatzblatt wiederfanden: *A First Encyclepaedia of Tlön, Vol. XI, Hlaer to Jangr*. Erscheinungsort und -jahr waren nirgends angegeben. Auf der ersten Seite und auf einem Blatt aus Seidenpapier, das eine der Farbtafeln bedeckte, war ein blaues Oval eingedruckt mit der Inschrift: *Orbis Tertius*. (Borges 1992, 19f.)

3 *Pierre Menard, Autor des Quijote* (Borges 1992, 35–45).

4 *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (Borges 1992, 15–34).

Die Geschichte von Tlön ist ein Beispiel dafür, wie sich im Werk von Borges die ›fiebernde Bibliothek‹ ausbreitet. Aus dem sagenhaften Land Uqbar wird der unbekannter Planet Tlön. Auf Tlön verdoppeln sich die Dinge wie die Bücher in der ›fiebernden Bibliothek‹. Die Geometrie auf Tlön kennt keine Parallelen und behauptet, dass Menschen, die sich bewegen, ihre Umgebung verändern. Die Bücher tragen nicht die Namen ihrer Verfasser, der Begriff des Plagiats existiert nicht. Stattdessen geht man allgemein davon aus, dass sämtliche Werke von einem Autor stammen, der zeit- und namenlos ist. Die Literaturkritik hingegen erfindet Autoren, indem sie zwei einander unähnliche Werke auswählt und sie demselben Autor zuschreibt, um dann ausführlich die Psychologie dieses widersprüchlichen Charakters darzulegen. Ein Buch ohne Selbstwiderlegung gilt ihnen als unvollständig.

Die ›fiebernde Bibliothek‹ impliziert die serielle Häufung sprachlicher Formen (von Schriftzügen oder Strichfolgen), die nicht signifizieren; keine Akkumulation von Sinn, sondern dessen systematische Auslöschung. Ihre Axiome sind einfach: Erstens, die Bibliothek ist total, d.h. unendlich und ewig; zweitens, ihre Bücher ergeben sich aus der Kombination einer begrenzten Anzahl von Symbolen (für die europäischen Sprachen genügen etwa dreißig Zeichensymbole). Diese beiden Axiome machen aus der ›fiebernden‹ Bibliothek einen gefährlichen Ort von minimalen Modifikationen mit drastischen Folgen: wuchernde Verkehungen, leere Zeichensimulakren, delirierende Bücher.

#### 4. Das unendliche Sprechen

Verfolgen wir nun die These weiter, dass Xu Bings Zeichenkonstrukte auf gewisse Weise den unsagbaren Kern der Literatur zur Darstellung bringen, den Borges in seinen Erzählungen ebenfalls einzukreisen versucht: die Möglichkeit des unendlichen Sprechens, für die metaphorisch die unendliche Bibliothek steht. »In der Tat birgt die Bibliothek alle Wortstrukturen, alle möglichen Variationen der fünfundzwanzig orthographischen Symbole, aber nicht *einen* absoluten Unsinn.« (Borges 1992, 74) Es gilt, die Perspektive zu wechseln und danach Ausschau zu halten, was in der Unterbrechung des Sinns sichtbar wird. Allerdings müsste man, will man diese Problemstellung auf Xu Bings Zeichenwelt übertragen, den sehr begrenzten Bestand von etwa dreißig Symbolen, der für die westliche Schriftkultur charakteristisch ist, beträchtlich erweitern. Es wäre von so etwas wie elementaren Strichkombinationen auszugehen. An dieser Stelle bieten sich Xu Bings Verfahren an, die realen chinesischen Schriftzeichen in ihre Grundelemente zu zerlegen und sie wieder neu zusammensetzen. Dabei kann es natürlich durchaus geschehen, dass reale Zeichen, wie sie in alten Wörterbüchern zu finden sind, entstehen, was ein amerikanischer Sinologe für zwei Zeichen aus dem *Buch des Himmels* tatsächlich nachgewiesen hat (vgl. Wu Hung 1994, 411–418), die Gefahr laufen, Sinn zu ergeben.

Ausgangspunkt der folgenden Betrachtung ist die Feststellung, dass Xu Bings Zeichenkonstrukte gezielt den Grundsatz der Bibliothek unterlaufen und die Zeichen von ihrem Sinn ›säubern‹. (Wogegen der Bibliothekar aus Borges' Erzählung *Die Bibliothek von Babel* einwenden könnte, dass es immerhin zwei reale Zeichen gebe, um die es in dem *Buch des Himmels* eigentlich gehe.) Wenn die Befreiung des Zeichens von Sinn tatsächlich auch die Strategie von Xu Bing sein sollte, so ist diese Strategie nicht weit

von derjenigen der modernen Literatur entfernt, folgt man den Auffassungen von Blanchot, Foucault oder Barthes.

Blanchot sieht in der Literatur der Moderne (seit Baudelaire und Mallarmé) eine »machtvolle Negationsbewegung« am Werk und kennzeichnet sie als eine Redeweise, die sich »über ihren Trümmern errichtet«. Aus ihrer Nichtigkeit schöpft sie seiner Meinung nach eine wunderbare Kraft, um darauf hinzuwirken, »daß sie sich rückhaltlos jenem Teil öffnet, den das Nichts an ihr hat, daß sie ihre eigene Unwirklichkeit verwirklicht« (Blanchot 1993, 12). Ausgehend von Blanchots literaturontologischen Ansatz, behauptet Foucault, dass in der modernen Zeit die Literatur das ist, »was das signifikative Funktionieren der Sprache kompensiert (und nicht bestärkt)« (Foucault 1971, 77). Die Radikalität dieser Aussage ist häufig übersehen worden. Foucault formuliert hier das Kriterium dafür, was als moderne Literatur im engeren Sinn anzusehen wäre. Gleichzeitig weist er der modernen Literatur eine Funktion in Bezug auf die Signifikation und die Episteme zu, die ohne die literaturontologischen Prämissen, die er in seinen früheren *Schriften zur Literatur* hat, kaum zu verstehen ist: Seit dem 19. Jahrhundert – von Hölderlin über Mallarmé bis zu Artaud und darüber hinaus – fungiert die Literatur als eine Art »Gegendiskurs«, indem sie sich von der repräsentativen und signifikativen Funktion der Sprache abwandte, um nunmehr ihr Sein zu indizieren. Foucault zieht den Schluss, dass es unbedingt notwendig sei, das zu denken, was Literatur ist. Aber zur gleichen Zeit ist für ihn Literatur etwas, »was in keinem Fall ausgehend von einer Theorie der Bedeutung gedacht werden kann«, und zwar weder von der Seite des Bezeichneten, noch von der Seite des Bezeichnenden her: »Im einen wie in dem anderen Fall sucht man sie außerhalb des Ortes, an dem sie für unsere Kultur seit anderthalb Jahrhunderten [man müsste nunmehr sagen: seit mehr als zwei Jahrhunderten; A.K.] nicht aufgehört hat, zu entstehen und Eindrücke zu hinterlassen.« (Ebd.) Die Frage, die man sich nun stellen müsste, wäre also: An welchem Ort befindet sich für uns die Literatur?

Foucault hat in seinem Essay »Die Sprache, unendlich« (in der ursprünglichen deutschen Übersetzung: »Das unendliche Sprechen«), auf den Text von Borges Bezug nehmend, ein literaturontologisches Konzept von Literatur skizziert, mit dem er versucht, diese Frage zu klären. In jenem Essay erkundet er einen sprachlichen Raum, in dem das Sprechen, an seine Grenzen getrieben, mit dem Tod konfrontiert wird und seine eigene Endlichkeit reflektiert. In diesem Zusammenhang befasst sich Foucault mit einer Episode aus der *Odyssee* von Homer, in der Odysseus aus dem Munde eines blinden Sängers die Erzählung seiner Irrfahrten vernimmt, die gewissermaßen seinen eigenen Tod vorwegnimmt. Denn indem der Sänger die Abenteuer des Odysseus besingt, tut er so, als sei dieser bereits tot und als seien seine Abenteuer abgeschlossen. In der flüchtigen Figur einer inneren Spiegelung wird Odysseus für einen Augenblick seines eigenen Todes gewahr. In dem Moment nämlich, wenn Odysseus dem Sänger, der seine Geschichte erzählt, lauscht, spiegelt sich das Werk in der Dichte seiner Erzählung. Dabei trifft die Rede an der Grenzlinie des Todes auf eine Art Sprachspiegel, und indem sie versucht, den Tod aufzuhalten, lässt sie in diesem Spiegel ihr eigenes Bild entstehen und wirft es zurück in die Erzählung. In der Tiefe des Spiegels, wo sich die Rede zu verlieren droht, macht sich nach Ansicht Foucaults ein anderes Sprechen bemerkbar, und zwar als »winziges, inneres und virtuelles Modell«, das einen wesentlichen Zusammenhang von Tod, grenzenlosem Sich-selbst-Verfolgen und Selbstdarstellung der Sprache impliziert (Foucault 2003).



Foucault nimmt diese Textbeobachtungen zum Anlass, um in diesem Spiegelraum inmitten des literarischen Werks eine Existenzmodalität der Sprache ohne Referenz zu thematisieren und den Blick auf jene »ontologischen Ereignisse der Sprache« zu richten, wo Sprache sich selbst zur Darstellung bringt. In der Spiegelreflexion über den Tod konstituiert sich laut Foucault ein virtueller Raum, »in dem die Sprache die unbegrenzte Möglichkeit ihres eigenen Bildes findet und in dem sie sich unendlich repräsentieren kann; wo sie schon hinter sich selbst zurückgehen und über sich selbst hinausgehen kann« (ebd. 87f.). Das sprachliche Werk, wie es beispielsweise in Homers *Odyssee* vorliegt, findet in dieser Form der Duplikation, d. h. in der virtuell ins Unendliche sich verlängernden Spiegelkonfiguration seinen Ursprung. Literatur als solche hingegen konstituiert sich für Foucault im vollen Umfang erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Als Kriterium für diese Unterscheidung dient Foucault die Art und Weise, wie sich das Sein der Sprache im jeweiligen sprachlichen oder literarischen Werk artikuliert. Denn erst in der Literatur wird die Bibliothek konstitutiv für das Sprechen, und zwar als »eine Konfiguration, die genau das Gegenteil der klassischen Rhetorik darstellt«: Während die Rhetorik das Sprechen mit einem ursprünglichen, stummen und unentzifferbaren Wort, das voll und ganz sich selbst gegenwärtig und absolut war, in Beziehung setzte (dem Wort Gottes, dem Logos, der Stimme der Natur usw.), ermöglicht die Bibliothek eine »kontinuierliche und eintönige Linie einer sich selbst überlassenen Sprache«, die dazu bestimmt ist, »unendlich zu sein«, weil sie sich nicht mehr auf das absolute und in sich selbst unendliche Wort stützen kann, das ihr einst voranging. Doch damit findet die Rede in sich selbst die Möglichkeit, sich zu verdoppeln, »sich zu wiederholen, das vertikale System von Spiegeln, Bildern ihrer selbst und Analogien entstehen zu lassen«. Es handelt sich also um ein Sprechen, das nicht mehr das Absolute in endliche Worte übersetzt und das keine Verheißung mehr wiederholt, »sondern endlos vor dem Tod zurückweicht und dabei unaufhörlich einen Raum eröffnet, in dem sie stets Analogon ihrer selbst ist« (ebd. 98f.). Sobald sich das Sprechen im Unendlichen ausbreitet, sich in Spiegelkonfigurationen unablässig selbst verdoppelt, verweist es nicht mehr auf ein Korrelat (real oder fiktional), welches es bezeichnet. Es überlässt sich jener Negationsbewegung, die es schließlich erforderlich macht, Literatur jenseits der Kategorie der Bedeutung zu denken. Vor dem Hintergrund der These, dass die Verdoppelung der Sprache, selbst wenn sie im Werk noch verborgen ist und sich nur durch Risse an der Oberfläche kundtun kann, konstitutiv ist für das sprachliche Werk und erst recht für die Literatur, wo sich die Verdoppelung zu einem unendlichen Sprechen ausweitet, folgert Foucault, dass die Zeichen, die auf diese Weise zutage treten, »als ontologische Hinweise« (ebd. 89) zu lesen seien.

Herzstück von Foucaults Literaturontologie ist die Annahme, dass es eine Redeweise gibt (und diese Redeweise wäre als ein operationales Element einer Diskursanalyse zu verstehen), die das nicht-signifikative Sein der Sprache zur Sprache bringt, und dass diese Redeweise sich etwa gegen Ende des 18. und im verstärkten Maße im Laufe des 19. Jahrhunderts als Literatur etabliert hat. Diese These, die er in seinen frühen Überlegungen zur Literatur (zwischen 1961 und 1964) entwickelt, findet auch Eingang in seine Studie über die Humanwissenschaften und erhält eine enorme epistemologische Relevanz, wenn er zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Formationen des Wissens eine »Wiederkehr der Sprache« konstatiert bzw. ein »Wiedererscheinen der Sprache in einem multiplen Gewimmel« (Foucault 1971, 367). Nach Ansicht Foucaults hat die Sprache damit die »rätselhaften Dichte« wiedererlangt, »die ihr in der Renaissance eigen

war«, als sie auf besondere Weise (über Ähnlichkeitsbeziehungen) mit den Dingen verbunden war (ebd. 363). Doch sind es jetzt nicht mehr Ähnlichkeitsbeziehungen, die das Verhältnis der Sprache und ihrem Sein definieren. Mit dem Begriff der *Selbstimplikation* versucht Foucault, dieses neue Verhältnis zu erfassen, wodurch die Zeichen, nunmehr als ontologische Hinweise betrachtet, ein Sein der Sprache indizieren. Foucault lanciert diesen Begriff in Abgrenzung zum strukturalistischen Begriff der Selbstreferentialität, der Zeichen voraussetzt, die auf ihr Funktionieren in einem Zeichenzusammenhang verweisen und damit *zeigen, dass sie zeigen*. Selbstimplikation des Sprechens besagt im Gegensatz dazu, dass das Sprechen sich selbst zur Voraussetzung hat. Während das referentielle Sprechen als ein Sprechen aufgefasst werden kann, das einem bestimmten Kode gehorcht, und das selbstreferentielle Sprechen als ein Sprechen *über* einen Kode, handelt es sich beim selbstimpliziten Sprechen gewissermaßen um ein Sprechen *ohne* Kode: ein Sprechen, das keine Entzifferung verlangt, weil es nicht kodiert. Das heißt also, dass durch die Selbstimplikation der Verweisungszusammenhang der Zeichen suspendiert wird. Sofern die Figurationen der Sprachverdopplung *zeigen, dass sie nicht zeigen*, können sie als Indikatoren eines nicht-signifikativen Seins der Sprache aufgefasst werden.

### 5. Was sind das für Sprachfigurationen, die zeigen, dass sie nicht zeigen?

Für Foucault sind die Figuren der Verdopplungen und Spiegelungen, die man innerhalb eines Werkes feststellen kann, Formen einer Reduplikation von Sprache, die zugleich eine semantische Entleerung bewirken und die Sprache in ihrem nicht-signifikativen Sein zur Darstellung zu bringen. In solchen Fällen hat man es nicht mehr mit Signifikanten zu tun, die mit einem Signifikat verbunden sind. Im Poststrukturalismus wird dieser Sachverhalt als Trennung zwischen Signifikant und Signifikat bezeichnet: »Wenn der Strukturalismus das Zeichen von seinem Referenten getrennt hat, so geht diese Denkweise – oft unter dem Namen ›Poststrukturalismus‹ bekannt – noch einen Schritt weiter: sie trennt den Signifikanten vom Signifikat.« (Eagleton 1988, 111) Was Foucault mit den Poststrukturalisten wie Derrida und dem späten Barthes gemein hat, ist also, dass seine speziell auf die moderne Literatur zugeschnittene Sprachontologie das linguistische Zeichenmodell von Saussure sprengt. Während für die Textualisten die Bedeutung entlang der Signifikantenkette verstreut ist, sieht Foucault die Bedeutung im Spiel der Verdopplungen in einer Sinn-Reserve aufgehoben – Reserve aber nicht als Vorrat verstanden, sondern als Figur eines Rückhalts, »die den Sinn zurück- und in der Schwebel hält und eine Leere einrichtet, in der allein die noch nicht vollzogene Möglichkeit so zur Vorlage kommt, dass irgendein Sinn sich darin niederlässt, oder irgendein anderer, oder gar noch ein dritter, und dies vielleicht in unendlicher Folge« (Foucault 2003, 182).

Blicken wir jetzt von dieser literaturontologischen Problematisierung zurück auf die Zeichenkonstrukte von Xu Bing, dann wird sofort deutlich, dass wir es hier mit einem ähnlich außergewöhnlichen Versuch zu tun haben, den Verweisungszusammenhang der Zeichen zu suspendieren und die Selbstimplikation von Zeichenfigurationen zur Darstellung zu bringen. Dennoch gibt es bei Xu Bing einige interessante Unterschiede zu den sprachverdoppelnden Figuren, die Foucault im ›wahnsinnigen

Sprechen« (oder besser: »wahnsinnenden Sprechen«) eines Raymond Roussel oder Antonin Artaud beschreibt. Auf den ersten Blick lässt sich Analoges auch bei Xu Bings Zeichenkonstrukten konstatieren, die genau genommen keine Zeichen sind, denn sie referieren weder auf ein Korrelat (als Signifikat), noch verweisen sie auf den Zeichenzusammenhang, in dem sie funktionieren. Sie laden den Betrachter zunächst zu einer Entzifferung ein, da sie so aussehen wie Zeichen, aber die Entzifferung im gleichen Zuge unmöglich machen. Niemand kann ihnen ein Korrelat zuweisen, niemand vermag es, ihnen einen Sinn zu entlocken. Was aber einen wesentlichen Unterschied ausmacht, ist, dass niemand diese merkwürdigen Zeichen aussprechen kann. Es gibt keinen Laut, der ihnen zuzuordnen wäre. Schriften mit lateinischen Lettern können wir lesen, ohne den Sinn der Wörter zu verstehen. Sofern man das jeweilige Alphabet dekodiert hat, also den Symbolen einen Laut zuordnen kann, lässt sich jeder Text, der in alphabetischer Schrift geschrieben ist, lesen, auch ohne dass man ihn versteht. Das ist bei einer logographischen Sprache wie dem Chinesischen nicht möglich.

Schon Leibniz, der ein großes Interesse für die chinesische Schrift hegte und mit in China missionierenden Jesuiten in Verbindung stand, sah die chinesische Schrift von der Stimme befreit und deshalb prädestiniert dafür, das Modell einer philosophischen Sprache abzugeben, das der Geschichte entzogen ist: »*Sprechen* heißt, seinem Denken mit artikulierter Stimme Ausdruck zu geben. *Schreiben* desgleichen, nur vermittelt dauerhafter Züge auf Papier. Diese müssen aber nicht notwendig auf die Stimme bezogen werden, wie an den Schriftzeichen der Chinesen ersichtlich ist.« (Zit. nach Derrida 1974, 140)

Allerdings basiert dieses Urteil auf einem Irrtum bzw. auf einer Unkenntnis der chinesischen Sprache. Denn die chinesische Schrift bezieht sich durchaus auf die Lautung der chinesischen Sprache, wobei jedes Schriftzeichen in der Regel eine Silbe repräsentiert. Grob lassen sich komplexe chinesische Schriftzeichen in ein Radikal, das als sogenanntes »Wurzelzeichen« die Bedeutung des Zeichens bestimmt (deshalb oft auch als »Signifikum« bezeichnet wird), und ein Phonetikum, dem lauttragenden Teil des Zeichens, unterteilen. Das Phonetikum ist oft auf der rechten Seite des Schriftzeichens zu finden, aber es gibt keine Garantie dafür. Es kann auch links stehen, oben oder unten. Lesbar ist das Zeichen nur, wenn man es kennt. Obwohl circa 90 % der Schriftzeichen ein Phonetikum enthalten, schätzen Sprachwissenschaftler, dass ein Leser die Chance von nur knapp 40% besitzt, um die Aussprache eines ihm unbekanntes Schriftzeichens zu erraten. Er hat also kaum eine andere Möglichkeit, als die Schriftzeichen auswendig zu lernen (vgl. dazu Taylor/Taylor 1983, 40).

Ganz anders verhält es sich bei Xu Bings fingierten Schriftzeichen. Xu Bing scheint zunächst einmal der mathematischen Vorstellung von Borges viel näher zu sein, wenn er das Schriftzeichen als ein Konstrukt versteht, das sich aus bis zu acht Grundstrichen zusammensetzt, die in immer neuen Varianten kombiniert werden können. Seine Bücher eröffnen ein Reich schwarzer, schweigsamer Zeichen.

Xu Bings Zeichenwelt ist stumm. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu den endlosen Kakophonien der »fiebernden Bibliothek« aus der Erzählung von Borges. In seinen »Himmelsbüchern« findet man keine Zeichen im eigentlichen Sinne, sondern deren stumme Rohformen: die reine Möglichkeit von Zeichen.

Abgewandelte Schriftzüge, dem Nicht-Sinn geöffnet, die Spur der Schrift vor jeder Bedeutung... Das sind Motive, die sich durchaus mit Derridas Vorstellung einer Ur-Schrift vereinbaren lassen. Auch wenn Derrida die Auffassung von Leibniz, der in der

chinesischen Sprache das Modell einer philosophischen und damit der Geschichte entzogenen Sprache erblickte, als ein Verkennen kennzeichnet, das gleichsam »rationalistisch und berechnend« (Derrida 1974, 142) ist, folgt er in gewisser Weise den Weg jener Philosophen, die die chinesische Schrift aus der abendländischen Metaphysik herausheben wollen. Er bezieht sich dazu (ziemlich unkritisch übrigens) auf den Sprachwissenschaftler Ernest Fenollosa, der bereits Ezra Pound zu einer graphischen Poetik inspirierte, die mit der abendländischen Tradition brach, wie Derrida betont. Dennoch geht er nicht so weit – auch wenn das einige seiner Kritiker unterstellen –, die chinesische Schrift als »Ur-Schrift«, wie er sie in der *Grammatologie* entwickelt hat, anzusehen.



Abb. 3: Drei fingierte Schriftzeichen einer Titelseite aus dem *Buch des Himmels* (Tianshu).

Xu Bings fingierte Schriftzeichen hingegen sind in Hinsicht auf eine grammatologische Schrifttheorie verführerischer.<sup>5</sup> Denn mit ihrer unablässigen Abwandlung inszeniert diese Kunstschrift das »Ende des Buches« und den »Anfang der Schrift« (Derrida 1974, 16), indem sie unter der Voraussetzung eines abwesenden (transzendentalen) Signifikats das entgrenzte Spiel der Differenzen zur Darstellung bringt. Mit anderen Worten: Nicht die wirkliche chinesische Schrift, sondern Xu Bings Schriftsimulation inszeniert jenes freie Spiel der Zeichenspuren, das Derrida in seiner *Grammatologie* propagiert, da sie die Signifikanten als rein räumliche Differenzen einzelner Striche (Markierungen) sichtbar macht – aber um den Preis der Signifikation. Aus diesem Grund ist die Beziehung zu Derrida unter Vorbehalt zu sehen. Denn während sich die Zeichenspuren bei Derrida zu Zeichenkomplexen zusammenfügen und ihre Bedeutung in der jeweiligen konkreten Zeichenkonstellation blitzartig aufscheinen lassen, ist die große Zahl der variierten Zeichenspuren bei Xu Bing völlig bedeutungslos (wenn wir von den zwei Zufallszeichen einmal absehen). Derrida hätte diese simulierte Schrift wahrscheinlich als eine »désécriture« bezeichnet, als eine »Dekonstruktion aller Bedeutungen, deren Ursprung in der Bedeutung des Logos liegt« (ebd. 23). Begreift man Xu Bings Kunstschrift derart als Inszenierung einer »reinen Spur der Schrift«, dann müsste sie, weil die Spur der Schrift laut Derrida auch »Spur vor dem Seienden« (ebd. 82) ist, als eine notwendig verborgene Schrift bzw. im Verborgenen sich präsentieren. Sie kann daher

5 In der Tat kam es im Jahr 2000 zu einer Begegnung zwischen Derrida und Xu Bing, auf die Xu Bing eher lakonisch reagierte: Derridas Bücher seien zu schwierig für ihn und würde er sie verstehen, dann könne er womöglich seine Kunst nicht mehr fortsetzen (vgl. das Interview mit Ann Wilson Lloyd in: Ann Wilson Lloyd 2004, 26).

nur in der Exteriorität, im nicht-signifikativen Niemandsland der Kunst erscheinen, welche die Signifikation nicht bestärkt, sondern kompensiert.

### Bibliographie

- Blanchot, Maurice: Die Literatur und das Recht auf den Tod. In: Ders.: Von Kafka zu Kafka. Frankfurt a.M. 1993.
- Blanchot, Maurice: L'espace littéraire. Paris 1955.
- Borges, Jorge Luis: Das Sandbuch. In: Ders.: Spiegel und Maske. Erzählungen 1970-1983. Frankfurt a.M. 1993, 182-187.
- Borges, Jorge Luis: Fiktionen. Erzählungen 1939-1944. Frankfurt a.M. 1992.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a.M. 1974.
- Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart 1988.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M. 1971.
- Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 2003.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Opusculs et fragments inédits de Leibniz. Hg. von Louis Couturat. Paris 1903, Reprint Hildesheim 1961.
- Taylor, Insup u. M. Martin Taylor: The Psychology of Reading. New York, London 1983.
- Wilson Lloyd, Ann: Die verschwindende Tusche. In: »Sprachräume«. Xu Bing in Berlin. Ausstellungskatalog, Museum für Ostasiatische Kunst. Berlin 2004.
- Wu Hung: A ›Ghost Rebellion‹: Notes on Xu Bing's ›Nonsense Writing‹ and Other Works. In: Public Culture 6/2 (Winter 1994), 411-418.