

ARNE KLAWITTER

Ent-Schreibung der Schrift

Sinnentzug und Umweg

Rolf Dieter Brinkmann galt lange Zeit mit seinen provokanten Gedichten, die man sogleich der Beat- und Pop-Ära zurechnete, als *enfant terrible* der jungen deutschen Literatur. Man feierte seine Lyrik als Ausdruck der neuen Generation von »lonesome cowboys«. Schnell verfestigte sich die Auffassung von einem Protestautor. Im Gegenzug hielt man ihm mangelndes politisches Engagement vor. Zur Ikone der Pop- und Underground-Kultur geworden, war Brinkmann gleichzeitig schlimmsten Verleumdungen und Verdächtigungen ausgesetzt. Im *Spiegel* ging Hermann Peter Piwitt beispielsweise so weit, ihn als modischen Jung-Faschisten zu deklassieren (Piwitt 1979, 252).

Über die ideologische Debatte hat sich inzwischen eine Staubschicht gelegt. Doch gleichzeitig kann man seitens der Literaturwissenschaft eine gewisse Unsicherheit im Umgang mit dem Werk Brinkmanns beobachten. Noch bis weit in die 80er Jahre wurden Brinkmanns Texte im Zuge der Spätaufklärung, deren un-abgeschlossenes Projekt von den Philosophen der Frankfurter Schule eingeklagt wurde, als eine »Entmythologisierung des Alltags« oder im Sinne einer bewusst nach Authentizität strebenden Literatur als totale Selbstentblößung des schreibenden Ichs gelesen.

Es war stets der Gestus des Schreibens, der bei der Betrachtung von Brinkmanns Texten die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich zog. Martin Walser unterstellte Brinkmann in Hinblick auf die schonungslose Selbstentblößung eine blinde Verherrlichung der Gewalt (Walser 1970). Vorherrschend blieb allerdings die Klassifizierung seiner Dichtung als Ausdruck einer Neuen Innerlichkeit. Brinkmann gilt heute noch als ein Schriftsteller, der mit der Ohnmacht der Worte gegen die Wirklichkeit anrennt und in eine radikale Innerlichkeit emigriert. In seinem Schreibgestus erblickte man seit je die individualistische Revolte eines »wild um sich schlagende[n] Paranoiker[s]« (Witte 1981, 7).¹ Als ein gegenüber sich selbst rücksichtsloses Subjekt, das sich in den »Ekstasen eines destruktiven Allmachtstraums« verliert und den »totalen Terror« entfesseln will, wurde Brinkmann zum Inbegriff eines Schriftstellers, der die restlose Ausleerung des Individuums zur Darstellung bringt und so ein äußerst authentisches Bild der Zeit entwirft.²

Vergleichsweise wenig Beachtung dagegen hat man Brinkmanns Textmontagen und Doku-Montage-Texten geschenkt, obwohl sie aus literaturgeschichtlicher Sicht eine einzigartige Position in der deutschen Literatur einnehmen. Um

¹ So fasst Bernd Witte das Bild zusammen, welches Dieter Wellershoff in seinem Aufsatz *Destruktion als Befreiungsversuch* von Brinkmann entwarf.

diese Position zu bestimmen, werde ich zunächst einem literaturwissenschaftlichen Interesse nachgehen, das durch eine auf den ersten Blick ungewöhnliche Parallelisierung verdeutlicht sei. Brinkmanns Texte sollen dazu aus dem Dunstkreis der ideologischen Debatten herausgeholt und mit den Entwicklungen der französischen Literatur der 60er Jahre in Zusammenhang gebracht werden. Dieser Zugang verspricht eine Lektüre, die Brinkmanns Textkonvolute aus der dialektischen Klammer herauslöst und hinsichtlich einer Negationsbewegung untersucht. Dies kann allerdings nur gelingen, wenn Brinkmanns Arbeit an der Sprache bzw. an der Schrift selbst ins Blickfeld gerückt wird.

Für die Analyse dieser Arbeit mit und an Sprache reichen jedoch ideengeschichtliche Begriffe wie der Begriff »Entmythologisierung« nicht aus. Ebenso wenig lässt sich diese Arbeit an der Sprache mit den herkömmlichen literaturgeschichtlichen Termini erschöpfend beschreiben. Es müsste einer Analyse vielmehr darum gehen, den Strategien der Negation, des Sinnentzugs, der Sinnverweigerung oder Sinnvergewaltigung Rechnung zu tragen. Im besonderen Maße taucht bei Brinkmann die Frage der Gewalt auf. Gewalt hat einen irreversiblen Status bekommen. Von Befreiung kann keine Rede mehr sein, ebenso wenig von Gewaltfreiheit. Für Brinkmann impliziert Sprache eine Gewaltanwendung, sofern man darunter eine intensive Einwirkung des Subjekts auf das Objekt – in Vermittlung durch Sprache – versteht, die sichtbare Markierungen im Medium hinterlässt, und eine ebenso intensive Rückwirkung des Objekts auf das Subjekt gleichermaßen durch Sprache hindurch. Zur gleichen Zeit rückt das Zusammenspiel von Sprache und Bildern immer stärker in den Mittelpunkt. Brinkmann zeigt auf, dass Bilder diesbezüglich eine reizvollere, genussüchtigere und weit gewalttätigere Intensität spürbar werden lassen. Dabei wird auch auf die Sprache Gewalt ausgeübt: Sie wird fragmentiert, zerberstet in verrottete Flickwörter (Brinkmann 1975, 110), so dass ein Fäden ziehendes, mäandrisches Lesen notwendig wird, das sich über verstreute Sprachräume, über Raumfragmente hinwegsetzen muss.

Der Umweg über die französische Literatur, mit dem ich meine Lektüre beginnen werde, ist methodischer Art und soll dazu dienen, die Aufmerksamkeit auf einen Problemzusammenhang zu lenken, der sich Ende der 50er Jahre dem literarischen Schreiben zu erschließen beginnt. Für die Schriftsteller des *Nouveau Roman*, beispielhaft seien Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Ollier, Georges Perec und Marguerite Duras genannt, kam es vor allem darauf an, die Sprache im Sinne einer Redeordnung unter den Gesichtspunkten der Erstellung bzw. Aufrechterhaltung sprachlicher Ordnung zu problematisieren. Bezeichnend ist der Titel eines Romans von Claude Ollier *Le Maintien de l'ordre* aus dem Jahr 1961. Aber bereits die Romane *L'Emploi du temps* und *Degrés* von

2 Beispielhaft ist die Aussage von Wolfgang Rothe in der FAZ: »Auf keinen deutschen Schriftsteller seiner Generation hätte dieser gewaltsame Tod des Fünfunddreißigjährigen mehr gepasst, entsprach doch Brinkmann der geläufigen Vorstellung vom genialischen Künstler geradezu perfekt: unstet, nicht kompromissbereit, ohne Rücksicht auf sich und andere, ungeschickt im ›Daseinskampf‹, ein ›lebensuntüchtiger‹ Hungerleider und schwieriger Outsider.« (Rothe, Wolfgang: Keine Hymne mehr, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.7. 1978; zit. n.: Witte 1981, 23.)

Michel Butor stellen sich dem Problem, die zeitliche Strukturierung einer Erzählung zu veranschaulichen und – exemplarisch in *Degrés* – eine enorme Masse unzusammenhängender Informationen erzähltechnisch in eine Ordnung zu bringen. In *Degrés* schildert Butor den aussichtslosen Versuch eines Lehrers, den zeitlichen Verlauf eines Schuljahres in möglichst detaillierten Aufzeichnungen über seine Schüler (über das Unterrichtsprogramm einer französischen Mittelschule, über das Familienleben und die Freizeitbeschäftigungen der Schüler) abzubilden. In dem Augenblick aber, als der Lehrer beginnt, seinen Entschluss umzusetzen, wächst sein Vorhaben ins Unüberschaubare und entwindet sich seinem Zugriff. Er ist auf die Mithilfe anderer angewiesen – seines Neffen, der zugleich Schüler dieser Klasse ist, aber von seinen Mitschülern der Spionage bezichtigt wird, und seines Schwagers, der ebenfalls ein Lehrer an dieser Schule ist – und so wechseln die Erzählpositionen in der polyphonen Schreibweise des Romans.

Dennoch ist bei dem Versuch, eine zufriedenstellende, flächendeckende Ordnung zu erstellen, das Scheitern stets offenkundig: Die Wörter und die Dinge bleiben unvereinbar auf den zwei Seiten von ein und derselben Planfläche liegen, welche das Denken konstruiert. Es hat den Anschein, dass Butor die Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit und die Ordnung des Denkens, auf eine gemeinsame Ebene gestellt, gegeneinander ausspielt, um der Denkkategorie der Diskontinuität einen größeren Spielraum zuzugestehen. Im gewissen Sinne kann man Butors Vorhaben als eine Dekonstruktion einer Ordnung bezeichnen, die erst im Scheitern (d.h. in der Aberkennung ihrer signifikanten Geschlossenheit) ihren Konstruktionscharakter *als diskursive* Ordnung sowie ihre Bedingungen und Grenzen deutlich werden lässt.

Ein ähnliches Projekt stellt der Roman *Passage de Milan* dar, wo versucht wird, den mannigfaltigen Beziehungen der Bewohner eines Mietshauses nachzugehen. Dabei entwirft Butor ein bewegtes Raumbild, dessen Strukturteile zu unzähligen räumlichen Dispositionen zusammen gesammelt werden, wobei sie unablässig (und eigensinnig) andere Beziehungen hervorrufen. Die Beweglichkeit, auf die Butor im Titel eines anderen Buches (*Mobile*) abzielt, auf das ich später noch eingehen werde, impliziert die notwendig gewordene Mobilität des Blicks: eine Wandlungsfähigkeit der Perspektive.

Das Problem, eine sprachliche Ordnung in demselben Moment, in dem man ihr folgt, zu indizieren und in ihrem Regelzusammenhang darzulegen, bleibt nicht nur auf das literarische Schreiben beschränkt, sondern wird zum entscheidenden epistemologischen Problem der 60er Jahre. Über die moderne Literatur hinausgehend, aber offensichtlich von dieser inspiriert, entwirft Michel Foucault schließlich in seiner wissensarchäologischen Studie *Les Mots et les Choses* ein Tableau historisch verschiedener epistemologischer Ordnungen, die ihrerseits als verschiedenartige Konfigurationen des Wissens angesehen werden können. In dieser Studie macht Foucault deutlich, dass das Wissen von den empirischen Gegenständen sich nicht auf ontologische Gegebenheiten zurückführen lässt, sondern jeweils auf einer bestimmten diskursiven Ordnung beruht, die unter bestimmten Bedingungen entstanden und einem historischen Wandel unterwor-

fen ist. Gleichzeitig stellt sich Foucault die Frage nach dem Ort, an dem die Differenzierungen des epistemisch-fundierten Diskurses und die Determinierung des Denkens vorgenommen werden bzw. an dem sie sich ereignen. Für ihn zielt das Denken auf denjenigen Ort, von dem ausgehend die Bedingungen und konstitutiven Regelmäßigkeiten des gegenwärtig diskursiv Sagbaren beschrieben werden können: Ursprung der Differenzierung von Ordnung, aber bereits gespalte-ner Ursprung, da er außerhalb der Ordnung liegt. Diese Sichtweise auf die histo-rischen Wissensordnungen, die Foucault in seiner *L'Archéologie du savoir* meth-odologisch ausarbeitet, wurde ihm insbesondere durch die zeitgenössische Literatur eröffnet.

Im Anschluss an die Unternehmungen des *Nouveau Roman* und der Archäo-logie von Wissensordnungen und Denksystemen zeichnete sich eine Verschie-bung der Perspektive ab. In dem Augenblick nämlich, als man in der Literatur-theorie der 70er Jahre die Materialität der Sprache und die Körperlichkeit zu the-matisieren begann, geriet verstärkt eine Ent-Ordnung, d.h. die gewaltsame Frag-mentierung der Schrift ins Blickfeld der literarischen Tätigkeit. Genau hier sehe ich ein bislang unbeachtetes literaturwissenschaftliches Interesse, welches an den Texten Brinkmanns seine spezielle Lektüre erproben könnte.

Beschreibung, Entschreibung, Einschreibung

Die Problematisierung sprachlicher Ordnung erschließt uns die semantische Vielfalt des Begriffs »Schreibung«, von der ausgehend eine systematische Charak-teristik der polyphonen Schreibweisen entwickelt werden könnte. Einen Ansatz dazu bietet Foucault mit seinem Aufsatz *Le langage de l'espace*, wo er unter dem Gesichtspunkt der Erschreibung sprachlicher Ordnung neben anderen Texten auch die *Description de San Marco* von Michel Butor untersucht. Im Grunde genommen handelt es sich bei diesem im Jahre 1963 publizierten Text von Butor um eine Art Reisebericht, in dessen Mittelpunkt die Kathedrale San Marco in Venedig steht. Dennoch gibt Butor keinesfalls eine Beschreibung im engeren Sin-ne, kein Abbild der Kathedrale; das Geschriebene ist bei ihm keine Reprodukti-on des Sichtbaren. Was nach Foucaults Meinung Butor in seinem Text über dessen Inhalt hinaus darzulegen versucht, ist der Umstand, dass die Ordnung des Sprechens der Ordnung der Dinge zugrunde liegt, dass also die Dinge gerade nicht vor der Sprache existieren. Für Foucault zeigt sich darin das zentrale Pro-blem, das sich Butor gestellt hat. In Butors Texten findet man die Beschreibung um sich selbst verdoppelt: Es handelt sich zugleich um eine geordnete Rede über das (gleichzeitig de-konstruierende und scheiternde) In-die-Ordnung-Setzen der Dinge. Das Verfahren besteht darin, die Dinge als »entdinglichte« Objekte der Rede darzubieten, die durch das Aufschreiben innerhalb eines vielschichtigen Raumes in eine Ordnung gebracht werden.

Für Foucault zeichnet sich hier ein neuer Problemzusammenhang ab: die Räumlichkeit der sprachlichen Ordnung. Es handelt sich jedoch nicht um eine strukturalistische Konzeption, der lediglich eine andere, »weniger offensichtliche« Herleitung zugrunde liegt, wie nur zu oft behauptet worden ist (Wunderlich

2000, 159). Der Raum spielt für Foucault insofern eine fundamentale Rolle, als die moderne Literatur nicht mehr den ursprünglichen, entzogenen Sinn einzufangen versucht (was durch die Bewegung einer Rückkehr zu beschreiben wäre). Statt dessen behauptet Foucault, dass die moderne Literatur den Raum der Differenzierung indiziert, wo die diskursiven Differenzen erst entstehen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Foucault eine sprachliche Distanz, eine Differenz, die sich in der Sprache selbst öffnet, als Existenzbedingung der modernen Literatur ansieht. Um diese fundamentale Differenz denken zu können, entwirft Foucault das Konstrukt eines nicht-signifikativen Seins der Sprache, das von der modernen Literatur als uneinholbares Außen konstruiert wird, welches wiederum von der signifikativen Rede ausgeschlossen werden muss, damit sie überhaupt signifizieren kann. Somit stellt sich für den Diskurs Literatur die Differenz zwischen dem nicht-signifikativen Sein der Sprache und der Signifikation als ursprünglich und unhintergebar dar. Die moderne Literatur zeichnet sich aus dieser Sicht insbesondere dadurch aus, dass sie den Zusammenhang von Bedingtheit und notwendigen Ausschluss, von diskursiver Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zur Darstellung bringt (dass sie also ihre eigene Existenzbedingung im Sprechen gleichsam aus einer Distanz heraus reproduziert) – aber nicht vermittels einer Repräsentation, sondern vermittels einer Indikation.

Dieses Problem der Darstellung findet man bei Butor auf eine besondere Art und Weise inszeniert, indem zwei verschiedene Seinsweisen konfrontiert werden (Dinge und Wörter, Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten), die in einem Prozess des Ordners (der Signifikation) gleichzeitig zueinander finden und auseinanderfallen. Um diese simultanen Bewegungen zu veranschaulichen, thematisiert Foucault das Sprechen Butors vor dem Hintergrund gleichzeitiger Entschreibung (*déscription*) und Einschreibung (*inscription*).³ Er zielt damit auf eine konkrete sprachliche Differenz ab, die er den Verfahren von Raymond Roussel entnommen hat. Dieser hat in seinen um die Jahrhundertwende verfassten Texte die Differenz zwischen Lautbild und Schriftbild sprachlicher Zeichen genutzt, um eine weitere, vor allem aber sinnhafte Differenz, nämlich die zwischen Form und Bedeutung, zu produzieren. Dies gelang ihm durch die schriftbildliche Umkehrung eines einzigen Buchstabens (b zu p) innerhalb eines Satzes, der gänzlich aus Homonymen zusammengesetzt ist und der in der einen Bedeutungsvariante die Erzählung eröffnet, während derselbe Satz (im Wortlaut identisch, im Schriftbild aber um einen Buchstaben verändert) in einer zweiten Bedeutung die Erzählung beschließt. Diese Wiederkehr mit Abweichung, in der die Wörter dazu verurteilt sind, nie zu sich selbst zurückkommen zu können, sondern unablässig in sich selbst gespalten werden, eröffnet einen Raum von Differenzen und Distanzen, auf den auch Butors literarische Unternehmungen im Versuch, auf verschiedenartige Weise sprachliche Ordnung zu erstellen, unablässig verweisen.

3 Vgl. dazu das französische Original (Foucault 1994, 412). Die deutsche Übersetzung (*Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*; Bd. 1) übersieht diesen Zusammenhang völlig und lässt die für das Textverständnis überaus wichtige Unterscheidung zwischen *description* und *déscription* unbeachtet; beides erscheint als *Beschreibung*.

Foucaults Spiel mit dem *accent aigu*, das mit seiner Präsenz die *Descriptions* Butors an einer entscheidenden Stelle auftrennt, um ihr Verfahren zu markieren, weist auf die vielfältigen Bewegungen hin, die simultan im Schreibprozess als einem Prozess der Herstellung von Ordnung und Sinnproduktion ablaufen, wobei Foucault den Begriff der *écriture* weitaus differenzierter entfaltet als viele derjenigen, die diesen Begriff ebenso uniform wie inflationär gebrauchen.

Gleichzeitig wird die philosophische Relevanz einer Dekonstruktion deutlich. Die Dekonstruktion von Ordnung umfasst in diesem Fall, bezogen auf das Schreiben, mehrere Aspekte: erstens die Erstellung einer Ordnung (das Erschreiben von Ordnung), zweitens die Selbstreflexion dieses Strukturierungsprozesses (beispielsweise als »strukturalistische Tätigkeit« oder als Einschreibung) und drittens die gleichzeitige Herausstellung einer Diskrepanz, die das Fehlschlagen der ersten Bewegung sichtbar macht. Während sich der strukturalistische Begriff der *écriture* ausschließlich auf die Strukturierung von Sinn und deren Selbstreflexion beschränkt, wird hier ein dritter Aspekt (als Entschreibung) mitbedacht, der im Folgenden im Übergang zu einer neuen Perspektive konzipiert werden soll.

Die Entschreibung wird zum einen durch das Auseinanderfallen von Wörtern und Dingen sichtbar, also durch die Diskrepanz, die sich im Ordnungsprozess zeigt. Zum anderen artikuliert sie sich in einer Entleerung der Rede, als Verweigerung und Entzug von Sinn. Aus Foucaults sprachontologischer Sicht ist die moderne Literatur durch eine wesentliche Entleerung gekennzeichnet. In *Les Mots et les Choses* spricht Foucault davon, dass in der Moderne die Literatur das ist, »was das signifikative Funktionieren der Sprache kompensiert (und nicht bestärkt)« (Foucault 1971, 77)⁴, was nichts anderes heißt, als dass die moderne Literatur ein nicht-signifikatives Sein der Sprache indiziert und diese Indikation in einer um sich selbst verdoppelten Rede ausspricht, d.h. signifiziert. Es handelt sich also um eine Signifikation, die sich selbst die Signifikation entzieht, folglich um Zeichen, die zeigen, dass sie nicht zeigen.

Die Entschreibung, wie man sie bei Butor findet, kann in diesem Zusammenhang als ein diskursives Verfahren angesehen werden, dieses nicht-signifikative Sein der Sprache zu indizieren und gleichzeitig eine geordnete Rede über das Ungeordnete zu konstituieren. Wir haben es also mit einer Entschreibung zu tun, die nicht nur dazu da ist, den Sinn auszulöschen, um Konstruktionen des Absurden zu schaffen, sondern um gleichzeitig in die ordnende Rede (den Diskurs) ein nicht-diskursives Außen *inzuschreiben*. Was schließlich im Text zustande kommt, ist eine geordnete Rede über die Ordnung der Dinge, die das Ordnen, das sie vornimmt, zugleich durch die Markierung von Entschreibung und Einschreibung indiziert. Folglich hat man es mit einer verdoppelten Rede zu tun: Einerseits werden die Dinge *entdinglicht*, um zu zeigen, dass die Ordnung nicht in den Dingen liegt (Aspekt der Entschreibung), andererseits wird der Prozess des Ordnen als Einschreibung der Dinge in ein Tableau markiert, dessen Grundlage ein unbeschriebener Raum der Sprache ist (Aspekt der Einschreibung).

4 Das Original lautet: »A l'âge moderne, la littérature, c'est ce qui compense (et non ce qui confirme) le fonctionnement significatif du langage.« (Foucault 1966, 59)

Das *Buch* als Objekt

Nach Auffassung Foucaults ist die moderne Literatur noch auf eine andere Weise dem Raum verschrieben: Denn wo sonst könnte diese Sprache siedeln, »wenn nicht in diesem *gebundenen Volumen*, welches das Buch ist?« (Foucault 2001, 538). Sowohl in seinen Reisebeschreibungen als auch in seinen Aufsätzen, die er in seinem mehrbändigen *Repertoire* vereint hat, hat sich Butor zur Aufgabe gesetzt, die Gesetze dieses Raumes zu formulieren. Reiseberichte wie *Le Génie du Lieu* und *Description de San Marco* versuchen gerade nicht, im gewöhnlichen Sinne Beschreibungen zu sein, der ein gewisses Vorbild, architektonisch oder empirisch, zugrunde liegt. Vielmehr durchläuft die Beschreibung »sämtliche Sprachräume, die mit dem steinernen Gebäude verbunden sind«:

ältere Räume, die es wiederherstellt (die von den Fresken illustrierten heiligen Texte), unmittelbar und materiell über die bemalten Flächen gelegte Räume (die Inschriften und Legenden), spätere Räume, die die Elemente der Kirche analysieren und beschreiben (Kommentare aus Büchern und Führern), von Wörtern aufgespießte benachbarte und einander entsprechende Räume, die ein wenig vom Zufall abhängen (Überlegungen von schauenden Touristen), nahe Räume, deren Blicke jedoch gleichsam der anderen Seite zugewandt sind (Bruchstücke von Dialogen). (Foucault 2001, 538)⁵

Diese verschiedenartigen Räume überlagern sich an dem Ort ihrer Einschreibung: Manuskriptrollen, Mauerflächen, auf denen Zeichen eingekritzelt wurden, Bücher, Tonbänder, Photoalben. Es ergibt sich ein dreifaches Spiel, in dem das Ding (die Kathedrale aus Stein) mit dem sprachlichen Raum zusammentrifft, und zwar am Ort des Aufgeschriebenseins, wo sich die Elemente zum einen entlang des Besucherweges und zum anderen entlang des Weges, den die Seiten des Buches vorgeben, verteilen. Foucault begreift gemäß diesem Spiel die *Description* Butors nicht als Repräsentation oder Reproduktion, sondern als »ein peinlich genaues Unternehmen, um dieses Gewirr unterschiedlicher Sprachen, das die Dinge sind, auseinanderzunehmen« (Foucault 2001, 539), als eine Entzifferung derjenigen sprachlichen Ordnungen, in denen die Dinge auf verschiedene Weise erscheinen, als zu entziffernde Schrift, als Hieroglyphe, als Bild, um alles »an seinen natürlichen Ort zurückzusetzen«, der eben nicht der Ort der evidenten Dinge ist, sondern der der geordneten Rede über die Dinge, und »um aus dem Buch den weißen Ort zu machen, an dem alle [Sprachen] nach ihrer *Ent-Schreibung* einen universellen Raum der Einschreibung wiederfinden können.«⁶

In den Texten Butors wird das *Buch* als derjenige Raum des Aufschreibens konzipiert (und gleichsam als Raum der modernen Fiktion), in dem Sprache die

5 »La *Description de San Marco* ne cherche pas à restituer dans le langage le modèle architectural de ce que le regard peut parcourir. Mais elle utilise systématiquement et à son propre compte tous les espace de langage qui sont connexes de l'édifice de pierres: espaces antérieurs que celui-ci restitue (les textes sacrés illustrés par les fresques), espaces immédiatement et matériellement superposés aux surfaces peintes (les inscriptions et légendes), espaces ultérieurs qui analysent et décrivent les éléments de l'église (commentaires des livres et des guides), espaces voisins et corrélatifs qui s'accrochent un peu au hasard, épinglés par des mots (réflexions des touristes qui regardent), espaces proches mais dont les regards sont tournés comme de l'autre côté (fragments de dialogues).« (Foucault 1994, 411)

Dinge zu einem Diskurs formiert und in dem gleichzeitig dessen Konstitutionsbedingungen (der Differenzierungsraum dieses Diskurses) indiziert werden. Dazu ist es nach Foucaults sprachontologischem Verständnis erforderlich, das *Buch* als einen unbeschriebenen Raum (als einen »weißen Raum«) sichtbar werden lassen, der im Zuge einer Entschreibung (dé-description) als Raum der universellen Einschreibung (inscription) hervortreten kann.

Die simultane Entschreibung der Dinge und Einschreibung der *Dinge* als gesprochene in eine Rede- und Sinnordnung macht zugleich das *Buch* als ein materielles Volumen diskursiver Ereignisse sichtbar, in dem diese gleichzeitige Ent-Ein-Schreibung stattfindet. Eine solche Konzeption bedeutet jedoch einen Angriff auf die Kategorie »Buch« und zieht deren Infragestellung nach sich, was sich an dem Text *Mobile* von Butor verdeutlichen lässt.

Dieser Text Butors besteht in einer Anordnung, die dem *Buch* in gewisser Weise widerstrebt; in einer Ansammlung von Sätzen, Zitaten, Auszügen, die Seiten nicht ausnutzend, über einen zu umfangreichen Gegenstand (die Vereinigten Staaten von Amerika), dessen Teile (die einzelnen Staaten) in alphabetischer Reihenfolge präsentiert werden. *Mobile* ist weniger ein Notizbuch subjektiver Eindrücke, was man von Reiseimpressionen erwarten könnte. Dennoch handelt es sich durchaus um eine »durchdachte Komposition«, wie Barthes behauptet, die nicht aus Nachlässigkeit der Idee des Buches widerspricht und deren Material die Typographie ist (Barthes 1969, 86). Barthes konzentriert seine Betrachtungen vorrangig auf die Erschütterung der graphischen Normen, wenn er das Schriftbild nachzeichnet: isolierte Wörter, die sich über eine Seite verteilen, Einsatz von Kursiv oder Großbuchstaben ohne sichtlichen Zweck, Zerschneiden der Satzlinie, Gleichstellen von Wort und Satz in ihrer Bedeutung und ihrem signifikativen Wert.

Was zunächst unter dem »Buch als Objekt« zu begreifen ist, beschreibt Butor als das typographische Arrangement einer kontinuierlichen Rede in einem dreidimensionalen Raum (Butor 1965, 121). Die traditionelle Auffassung des Buches setzt zwei Prämissen voraus: erstens den Zusammenhang von Typographie (Form) und Gehalt und zweitens die Kontinuität der Rede (das traditionelle Buch entwickelt und verknüpft Gedanken bzw. Aussagen). Ein solches »*Buch als Objekt*« fällt laut Barthes materiell mit dem »*Buch als Idee*« zusammen, d.h. die Drucktechnik koinzidiert mit der literarischen Institution, »so daß einen Angriff auf die materielle Regelmäßigkeit unternehmen, ein Attentat auf die Idee der Literatur begehen heißt« (Barthes 1969, 87). Der Angriff richtet sich folglich gegen das Verständnis der Typographie als Garantie für den Gehalt und als formales Arrangement für die Bedeutung.

Die Bestrebung einer textualistischen Literaturwissenschaft läuft bekanntlich darauf hinaus, möglichst viele Zeichen zu sammeln, um sie einem Deutungspro-

6 Die Übersetzung wurde entsprechend von mir verändert und die Veränderung hervorgehoben. Die ganze Passage lautet im Original: »La *description* ici n'est pas reproduction, mais plutôt déchiffrement: entreprise méticuleuse pour déboîter ce fouillis de langages divers que sont les choses, pour remettre chacun en son lieu naturel, et faire du livre l'emplacement blanc où tous, après dé-description, peuvent retrouver un espace universel d'inscription.« (Foucault 1994, 412)

zess zuzuführen. Der Text besteht ihrer Ansicht nach aus einem Gefüge von Differenzen, die sich auf unterschiedlichen Ebenen ausstreuen: der Lexik, der Orthographie, der Phonologie und schließlich auch der Typographie. Aber alle diese Differenzen dienen dazu, eine semantische Unterscheidung zu ermöglichen. Die Auffassung vom *Text* setzt stets die Existenz entzifferbarer und speicherbarer Bedeutungsträger voraus. Doch mit dieser Prämisse entgeht den Textualisten der Aspekt der Entschreibung.

Butor versucht (man könnte meinen gegen die Auffassungen etablierter Textinterpreten), die Funktion der Typographie als Garantie für einen Gehalt zu suspendieren und die Kontinuität der Rede in diskontinuierliche Anordnungen aufzulösen. Die Idee des Buches wird damit zerstört. »Entschreibung« meint damit zweierlei: zum einen, dass der Raum der weißen Buchseite sichtbar gemacht wird, in den sich die Zeichen einschreiben können, aber mit der Konsequenz, dass die Funktion des Buches als Vermittler eines Logos bzw. eines Sinns zurücktritt (somit auch seine referenzielle Funktion); zum anderen, dass das Buch, wie Lyotard⁷ es ausdrückt, »zum Opfer oder Komplizen libidinöser Vorgänge« (Lyotard 1986, 131) wird. Der Träger und seine Bearbeitung treten in den Vordergrund. Der Austragungsort, d.h. das Feld dieser libidinösen Vorgänge ist die Typographie (der Satzspiegel, der Drucksatz, das Buch mit seinen Seiten und Zeilen).

Diese Veränderung charakterisiert die Texttheorie der 70er Jahre mit ihrer Hinwendung zur *Körperlichkeit* und der Thematisierung der *Lust am Text*. Allerdings wird durch die in der Literaturwissenschaft etablierte Textpraxis diese entfesselte Körperlichkeit wiederum in Sinnstrukturen zurückgeholt, ohne dass die Körperlichkeit in ihrer Heterogenität erfasst wurde, nämlich sobald man Texte nach einem »zweiten Sinn« befragt. Das ist der Fall, wenn sprachlichen Formen als signifikativ für libidinöse Ströme aufgefasst werden – zwar nicht als Zeichen, aber als Symptome.

Gerade an diesem Punkt gewinnt das Werk Brinkmanns an Relevanz. Dem erfahrenen Brinkmann-Leser werden grundsätzliche Bezüge sicher nicht entgangen sein: die Einschreibung des Buches als Objekt durch die Benutzung einer Typographie, welche die Materialität des Buches hervorhebt; die Einschreibung der Körperlichkeit durch die Markierung des Libidinösen und des körperlich Sinnlichen. Brinkmanns Strategie der Entschreibung stellt jedoch eine gewisse Radikalisierung dar, denn die Entschreibung schließt bei ihm die konsequente Ablehnung sprachwissenschaftlicher und textualistischer Kategorien wie Ausdruck, Sinn, Kommunikation ein, kurz die Entschreibung der *Schrift*. Darüber hinaus erhält die Sprachontologie bei Brinkmann eine neue Dimension, die ihr von ihren Theoretikern her nicht eigen ist: die Körperlichkeit.

7 Der Artikel erschien zuerst als Beitrag zum Colloquium in Cerisy zum Werk von Butor (Paris 1974) unter dem Titel *Faux-fuyant dans la littérature* und wurde anschließend im Band *Rudiments paiens* (Paris 1977) veröffentlicht.

Ent-Schreibung der Schrift

Die von Brinkmann als Tagebuch deklarierten *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* sind ein als Buch publiziertes Typoskript, getippt auf der Schreibmaschine, durchsetzt mit Zeitungsausschnitten, Bildern, Überschriften, gespickt mit Tippfehlern; Korrekturen, Unterstreichungen, Kommentare, Dialoge, Comics, Berichte von Skandalen, Attentaten, Flugzeugabstürzen. Die Perversion dieses Textes liegt zunächst in einer Umfunktionierung des *Buches*, die im Leerlauf eines signifikativen Sprechens sichtbar wird: »Frage nach'm Sinn? Also Was? Von anderen geklauter Sinn und so reduziert bis zur eigenen Bedeutungslosigkeit.« (Brinkmann 1987, 86)

Das *Buch* als Objekt lässt eine Oberfläche von Fluchtlinien und Intensitäten in Erscheinung treten, »die nichts verbirgt und nichts bezeichnet« (Lyotard 1986, 131) oder nur seinen eigenen Leerlauf signalisiert: Inmitten der Zerstückelung und Auslöschung des Sinns finden sich bei Brinkmann Hinweise auf diese Auslöschung (denn selbst der Nullpunkt der Kommunikation ist auf Kommunikation angewiesen): »Der Wahnsinn der Kommunikation unter den gegebenen Umständen heißt: Wörter.« (Brinkmann 1987, 12)

Dieser »Wahnsinn« wird an den Wörtern selbst demonstriert. Die Rede, zerrissen durch die das Auge anspringenden Überschriften und Bilder, ist eher *fiktionslos*. Sie spricht von sich selbst als »endloses Gefasel und wirre Zeichen und ruckartige Gesten« (Brinkmann 1987, 161); sie berichtet von Geschichten, wie sie sich in einem Hausflur finden, auf der Straße oder auf der Titelseite der Abendzeitung; Geschichten, die eintauchen in das Unfabulöse, Alltägliche. Phantom-Geschichten, in denen die Fiktion selbst zum Phantom wird. Statt von Fiktion (im herkömmlichen Sinne) ist deshalb von *Erkundungen*, von *Schnitten* die Rede, von der Dokumentation eines »Aufstands«.

Brinkmann erklärt, man müsse »von der Sprache wegkommen, um klar denken zu können« (Brinkmann 1988, 72). Er bezieht sich dabei auf Mauthner, der nachzuweisen versuchte, dass die Sprache als Erkenntnismittel untauglich ist. Für Brinkmann ruft die Sprache nicht nur einen verbalen Widerspruch hervor, sondern vor allem einen sinnlichen Widerspruch: Die zähen Bedeutungen der Wörter und Bilder sind es, die laut Brinkmann den »taktile Kontakt mit der Umgebung« verhindern (Brinkmann 1987, 75). Brinkmann hält Mauthners Sprachkritik für problematisch, weil sie statt bei der Wahrnehmung beim sprachlichen Ausdruck ansetzt. So ist für Mauthner das Primat der Sprache und die Identität von Sprache und Denken unumstößlich: »Was in uns denkt, das ist die Sprache; was in uns dichtet, das ist die Sprache.« (Mauthner 1923, 42)

Brinkmanns Dokumentagen brechen diese Identität auf, indem sie die Schrift als kontinuierliche Rede, als Anordnung und Entwicklung zerschneiden: »(sprachen Wörter, die auf der Oberfläche der Körper zerplatzten / wie Blasen, an die Oberfläche der Körper gestiegen/ ist/ und sprachen)/« (Brinkmann 1988, 149). Dieser Gesichtspunkt wird besonders an dem deutlich, was ich Brinkmanns *Wort-Bild-Dokumentagen* nennen möchte. Mit dem Begriff »Dokumentage« beabsichtige ich insbesondere auf die Technik der Montage von Bildern (»Schnitte:

Und Fortsetzung/«, »(:&Forts./Schnitte)« (Brinkmann 1988, 149) als auch auf den Charakter der Dokumentation hinzuweisen: Erkundungen und Report, um die Erfahrung des Aufstands zu präzisieren.

Die dazu vorgenommene Entschreibung der *Schrift* vollzieht sich zunächst als Desemantisierung und zugleich als Versinnlichung von desemantisierten Zeichen (sowohl von sprachlichen Formen als auch von Bildern). Die Zeichen werden in ihrer Materialität ausgestellt: typographische Abweichungen, mit der Hand eingefügte Korrekturen, Anstreichungen, Unregelmäßigkeiten im Satzspiegel; asymmetrisch bevölkern die Buchstaben die weißen Seiten; verwischte Bilder lassen nur Schattierungen, Kontraste erkennen. Man könnte meinen, es werde versucht, die »Stimmbänder der Schrift« sichtbar zu machen:

betrunken in die Nacht gestammelt / wirre Laute, die aus dem Fleisch kommen / wegspringende Wörter / ein langer Zug von Vorstellungen, alle von Gedanken zerfetzt / Euphorie einer Angst? Treibt die Kehlmuskeln und Stimmbänder zu rasender Geschwindigkeit an / Woran sind Sie interessiert? Bloß schnell weg aus dieser vergammelten Schau. / Diese Nächte, die durch das Unterbewußtsein geistern /: springende Sekunden, ein stolperndes Tasten nach einem Sinn.// (Brinkmann 1987, 86)

Wenn die Zeichen als *materielle* Träger ausgestellt werden, so jedoch nicht nur als Träger von Botschaften, sondern von »Bearbeitungen«. Dass dabei das »Buch« als »Opfer oder Komplize libidinöser Vorgänge« (Lyotard 1986, 131) in den Vordergrund rückt, ist nur die eine Seite. Die ausgestellte Bearbeitung des materiellen Trägers macht aus der Schrift kein Medium der Vermittlung, sondern eines der Aneignung, des Gebrauchs. Das Zeichen bekommt etwas Dinghaftes; es wird zum Objekt von Gewalt.

Wenn in diesem Zusammenhang von einer Versinnlichung die Rede war, dann nicht, weil die Bilder und Collagen durch ihre obszönen Inhalte erregen. Aber aufgrund ihrer visualisierten Objekte zwingen sich die Bilder dem Blick auf und lassen das betrachtende Subjekt erkennen, dass es selbst im Anblicken der Bilder zum Objekt wird. Brinkmanns Dokumentationen machen die Objektivität des Subjekts bewusst, indem sie das Subjekt mit den Produkten und Produktionen der diskursiven Ordnung konfrontieren.⁸

Von den Wörtern und Bildern geht die Aufforderung aus, sich mit ihnen zu identifizieren. Das Subjekt wird im Zuge einer Anrufung einer Ordnung unterworfen. Die Ordnung produziert unablässig Identifikationsmuster, die das Subjekt objektivieren. Subjektconstitution ist folglich immer gleichzeitig eine Objektivierung. Im Prozess der Subjektconstitution indizieren Brinkmanns Dokumentationen gleichzeitig einen Raum, wo die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt noch nicht besteht. Dieser Raum ist der Bezugspunkt des Sprechens, welches das Subjekt »durch einen Nebel an flimmernden Bedeutungen und ge-

⁸ Lehmann bringt Brinkmanns Schreibweise mit der »Wahrnehmungsrevolution« in Zusammenhang, »wie sie die Bildmedien in den sechziger und siebziger Jahren durchzusetzen begann« (Lehmann 1995, 202) und stellt darüber hinaus eine Beziehung zur »dezentrierte[n] Genauigkeit« des *Nouveau Roman* her (Lehmann 1995, 203).

spenstischen Stimmen« (Brinkmann 1987, 75) treibt; eine Bewegung, die, wie Brinkmann es ausdrückt, das Selbst von sich selbst abhält. Das Subjekt irrt

[d]urch ein Labyrinth an gespenstischen Gesten und Worten, durch sinnlose Unterhaltungen, zuckenden Reflexen in den Gesichtern, durch zerfallene Spiegelsäle der Augen und verzerrten Körperausdruck tastete ich mich weiter. / Durch Gesichter wie öde Hallen voller lärmender, rattern-Groschenautomaten, durch obszöne Laute und bettelnden Drohungen, durch Gänge und Flure und lichtlosen Hinterhöfen voller vergangenem Gerümpel, durch lichtlose Flecken und durch leere, zerfallene Körper [...]. (Brinkmann 1987, 75)

Bei den Dokumentagen handelt es sich im Grunde um den Versuch, das geordnete Sprechen zu durchdringen, aber nicht, um zu einem anderen Zustand zu gelangen (einem authentischen womöglich oder dem Zustand der Dinge, befreit von einer sprachlichen Hülle), sondern um das Ungeordnete in der Ordnung zu indizieren.

Wie ist in diesem Zusammenhang der Aufstand zu verstehen, der im Titel erwähnt wird? Brinkmanns Dokumentagen inszenieren einen Aufstand der Zeichen und Bilder gegen die Praktiken ihres Gebrauchs. Aus diesem Blickwinkel erhalten das Flimmern der Bedeutung und die Übergriffe der Bilder auf das betrachtende Subjekt ihre Funktion. So in *Rom. Blicke* die verschwommenen Schnappschüsse aus der Bahn, die Typoskripte persönlicher Briefe, Postkarten, Stadtpläne mit eingezeichneten Gängen; so in *Schnitte* die touristischen Hochglanzphotos, die sich neben Aufnahmen von grauen Häuserblocks und Hinterhöfen vollgefüllt mit Müll, Kadavern reihen; und so in den *Erkundungen* die Blutspuren vor kahlen Häuserwänden, die verwackelten Selbstportraits, die aufgespießten Menschenköpfe, das Geld verschlingende Reklamemodell, die großen Brüste und nackten Geschlechter: die wilden und exakten Körperhythmen.

»Ist Alles Wahnsinn!/ (und der Wahnsinn ist so normal!« (Brinkmann 1987, 113) Was hier zur Darstellung kommt, ist vor allem der erdrückende Überfluss an Wörtern und Bildern, die Überproduktion von Träumen, Alpträumen, Körpern, Texten, die Produktion einer Unordnung, die zur Ordnung gehört. Die Bilderflut, die Zeitungsartikel und Groschenhefterotik geben zu verstehen, dass die Obszönitäten und Vulgarismen keine Tabubrüche um ihrer selbst Willen sind, sondern die geordnete Unordnung der Ordnung. Damit sprengt die Darstellung den Rahmen der Repräsentation.

Gewöhnlich wird den *Erkundungen* die Erzeugung einer Distanz zu den internalisierten Normierungen des Kultursystems unterstellt. Aber dies impliziert die vorgeordnete Haltung eines sprechenden Subjekts und einen emphatischen Begriff von Subversion. Die Dokumentagen legen nicht einfach die Ordnung bloß, sondern praktizieren eine Entordnung der kulturellen Ordnung und eine Ent-Identifizierung, wobei nichts unversucht bleibt, die Notwendigkeit dieser Entordnung zu verdeutlichen. Was damit ins Blickfeld rückt, ist die Art und Weise, wie die Ordnung eine geordnete Unordnung erzeugt und wie die gegenwärtige Ordnung Gegenstand von Macht ist; eine Beziehung, »zu kompliziert für Worte« (Brinkmann 1987, 78), d.h. für die von der herrschenden Diskursord-

nung hervorgebrachten Worte, denn sie werden durch jene Machtpraktiken produziert.

Brinkmanns Texte gehen weit über das Problem einer nicht-signifikativen Typographie hinaus. Die Dokumentage ist, wie es Brinkmann selbst formuliert, ein »Schaugeschäft« und »zeigt Macht in Aktion« (Brinkmann 1987, 81), d.h. Macht in ihrer Wirkung auf das Subjekt: Objektivierung, Ich-Auflösung. »Die Erfahrung der Ich-Auflösung in allen Stadien durchgemacht/diese schäbige und zufällige Identität, dieses Eingesperrtsein durch einen Zweiten, der mich in dieser zufälligen Identität sieht.« (Brinkmann 1987, 117) Die Bilder halten den Blick fest im Griff und die Wörter erzählen das Schauspiel einer von Worten und Bildern erzeugten Wirklichkeit, die den Individualismus zum Diktat erhebt: fabrizierte Träume, Lust in der Gewalt, Tod und Pornographie. »Komm her und friß eine Kugel« (Brinkmann 1987, 110).

In ihrer Gewalt, die sie transportieren, repräsentieren die Bilder nicht, bedeuten die Wörter nicht: statt dessen indizieren sie das Ordnen der Ordnung durch Macht. Sie machen die Bedingtheit der diskursiven Ordnung durch Objektivierungspraktiken und Machttechniken sichtbar. Was die *Erkundungen* tatsächlich erkunden, ist der Punkt, an dem die Ordnung in ihrer Überproduktion aussetzt (im Nichts an Sinn, im Nichts an Lust, in der Präsenz des Todes) und von dem aus die Organisation bzw. Formation dieser Ordnung untersucht werden kann, und zwar nach ihren Bedingungen und Regelmäßigkeiten. Sie weisen auf, um welchen Preis die diskursive Ordnung zeigt und inwiefern die Produktion von Sinn zugleich eine Unordnung erzeugt: Entropie. Die Dokumentagen sind deshalb zugleich »Nachrichten-Magazin«, »verrecktes Traumbuch« und »Totenbuch« (Brinkmann 1988, 5), aus dem ein schriller Schrei der Zeichen (der »Schrei eines Schmetterlings«) dringt, deutungslos.

Die Ent-Häutung der Sprache

In dem vorliegenden Aufsatz habe ich den Versuch unternommen, die an Brinkmanns Texten zu beobachtende Sinnverweigerung nicht als eine ideologisierende Gegenwarts kritik zu werten, sondern sie als Eröffnung einer neuen Thematik aufzufassen und der Lektüre mit dem Rekurs auf Butor und Foucault eine entsprechende (sprachontologische) Grundlage zu geben. Dieser Richtung folgend, war ich deshalb bestrebt, die deutungslosen Zeichen nicht wieder mit Sinn (ob allegorisch oder ideologisch) aufzuladen, sondern sie in ihrer Existenz zu befragen. Indem ich in meiner Lektüre bei der Entschreibung angesetzt habe, standen nicht mehr die Möglichkeitsbedingungen von Sinn bzw. die sinnstiftenden Prozesse im Mittelpunkt meiner Betrachtung. Von Interesse wird statt dessen das, was in der Unterbrechung des Sinns zutage tritt. Brinkmanns Antwort ist nicht minder radikal: »Es ist der Körper, der in den Wörtern explodiert.« (Brinkmann 1975, 56)

Das explosive Inerscheinungtreten der Körperlichkeit wird durch eine schonungslose Inszenierung der Gewalt hervorgerufen, die weniger die Lust des Subjekts offenbart, als vielmehr dessen Objektwerdung in der Welt von Lust und

Begehren demonstriert. Diese Welt, entgrenzt durch permanente Überschreitungen, bietet dem Subjekt keine Zufluchtsräume mehr, sondern liefert es der fortlaufenden Entgrenzung aus. Die einzige Abwehr bestünde darin, sich nicht mehr zu wehren, obgleich jede Reaktion als Widerstand begriffen werden könnte – gleichwohl aber auch als Anerkennung des Zustands.

Diese Welt unumschränkter Affirmation führt Brinkmann vor Augen, indem er den Verlust der Schutzzonen, die einst der Subjektivität eingeräumt wurden, nicht bloß konstatiert, sondern sie selbst unablässig niederreißt, um klarzustellen, dass die in der Literatur errichteten Schutzdämme vor der Wirklichkeit, die man Imagination und Fiktion hieß, ein für allemal verloren sind. Die Literatur ist nicht Fiktion: Sie konstruiert unablässig Fiktionen von sich selbst. Das Subjekt ist dem Wortwucher und der Bilderflut schutzlos ausgeliefert – »offen nach allen Seiten / und schutzlos preisgegeben« (Brinkmann 1966, 77).

Zurecht hat man Brinkmanns Spätwerk als »Röntgenbild unserer *Angst-Landschaften*« (Schweikert 1981, 83) bezeichnet, da es mit leeren Wiederholungen und Wortphrasen versucht, uns die blendende Helligkeit vor Augen zu führen, die uns zugleich sehen lässt und blind macht. Statt eine neue Utopie zu entwerfen oder eine alte weiter zu vor sich herzuschieben, seziert Brinkmann die Sprache. Wie der Körper durch die auf ihn einströmenden Wörter und Bilder umzingelt und vergewaltigt wird (Brinkmann 1975, 170), vergewaltigt Brinkmann die Sprache: »Die Wortidyllen haben Häute. Man muß sie abziehen.« (Brinkmann 1975, 120)

Der Sprache die Haut abziehen. Mit anderen Worten, der Sprache die Sinn-schichten herunterziehen; die Sprache in ihrer Ordnung (Grammatik, Syntax, Semantik) zertrümmern, um ihren mundtoten, stummen Träger sichtbar werden zu lassen. Brinkmann benutzt spezielle Techniken, um einen Textkörper als materiellen Träger zu akzentuieren. Indem zuerst die Form vom Gehalt (dem Sinn) getrennt wird, kann anschließend der Textkörper als Träger von Bearbeitungen sichtbar gemacht werden, wodurch er dem Leser als ein immer schon fragmentierter Körper präsentiert wird wie in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Peter Weiss oder aber als eine rissige Haut wie im Spätwerk von Brinkmann: als eine mit der Schreibmaschine gehämmerte Zeichenoberfläche, deren Schriftgestalt heute schon fremdartig anmutet; dazu Linien und Furchen, die Brinkmann mit seiner Hand zog. Typographisch stellen Brinkmanns Texte ein zerfurchtes Feld von Zeichen dar. Doch das Zeichen ist hier nicht etwas, das sich leicht objektivieren ließe (beispielsweise als Materialität der Sprache, als Gegenstand des Begehrens und der Macht). Der Zeichenkörper widerstrebt gewissermaßen einer wissenschaftlichen Objektivierung: Er wird für die Textwissenschaft unzugänglicher gemacht. Brüche in den Textcollagen werden beispielsweise durch »/« markiert, während ihr Zitatcharakter durch ein vorangestelltes »:"« gekennzeichnet werden. Das Resultat ist weniger eine formale Distanzierung des wissenschaftlich betrachtenden Blicks, als vielmehr ein Ineinanderfallen von Form und Inhalt. Je mehr sich Brinkmanns Textcollagen selbst zitieren (indem sie ihre Techniken des Schnitts aus dem gleichnamigen Text Schnitte entlehnen

und damit unablässig wiederholen), je weniger lassen sie sich nach wissenschaftlichen Regeln zitieren und philologisch verwerten.

Die Literaturwissenschaft kennt an diesem Punkt oft nur eine Ausflucht. Der als geschundener Körper markierte Text wird als Analogie für das vergewaltigte Subjekt gelesen. Diese Analogie über den textuellen Spiegelkörper mutet allerdings wie ein Kurzschluss oder eine Schockreduzierung an. Brinkmann wirkte dieser fachwissenschaftlichen Entsorgung im Vornherein entgegen, indem er eine zweite, gleichermaßen aggressive Rede in seine Textkonvolute integrierte, die sich vehement dagegen sträubt, den Körper, wie er bei Brinkmann konstruiert wird, als eine Prothese und damit als Verlängerung des reflexiven Geistes, dessen Erfassungsvermögen durch die Bilderfluten gewaltsam begrenzt wird, aufzufassen. An dieser Stelle wird ein wichtiger Unterschied zu neueren literaturgeschichtlichen Tendenzen deutlich: Während in der Gegenwartsliteratur (insbesondere in der Literatur der 90er Jahre, bei Wolfgang Hilbig und Heiko Michael Hartmann) dem Körper die Fähigkeit zuerkannt wird, den Puls der Zeit authentisch zu erspüren, da am Körper die Zeichen abgelesen werden können, die der reflexive Geist nicht mehr wahrzunehmen vermag, interessiert sich Brinkmann für eine Körperlichkeit, die in der Gewaltanwendung in Erscheinung tritt. Der gemarterte Körper, den Brinkmanns Texte zur Darstellung bringen, weist nicht über sich selbst hinaus auf einen Zustand der Realität, der ansonsten verschlossen bliebe. Ich halte in diesem Zusammenhang die Behauptung für unzulässig, dass der zstückelte Bildtext auf »reale Verletzungen« verweise, für die Brinkmann angeblich die schmerzhaft erfahrenen physischen und psychischen Zumutungen der Realität verantwortlich mache (Späth 1989, 115). Statt dessen favorisiere ich die Kohärenz einer Lektüre, die den Körper gerade nicht zum Lakmusstreifen für unser eigentliches Befinden macht. Weit entfernt davon, das Denken außer Kraft zu setzen, fordert uns Brinkmann, indem er seine Texte der signifikativen Funktion von Zeichen widersetzen lässt, zu einem anderen Denken auf, das sich von der Dynastie ihrer Signifikation losreißt und den gepeinigten Körper nicht rücklings zum Komplizen der Vernunft werden lässt: Denn man muss von der Sprache wegkommen, um klar denken zu können.

Hier gilt es deshalb mit einer anderen Konzeption anzusetzen. Die *Einschreibung* bietet dazu einen produktiven Zugriff insofern, als die Sinnverweigerung, konzeptualisiert man sie auf einer sprachontologischen Grundlage, in Hinblick auf eine Sprengung der Repräsentation problematisiert werden kann. Was sich dann als einzigartig an den Dokumenten von Brinkmann erweist, ist eine *Indikation* von Körperlichkeit, die über die Konstruktion eines zerschundenen Textkörpers erfolgt (daher die besondere Rolle der Typographie). Genau das scheint mir tatsächlich das Besondere an den Texten Brinkmanns zu sein und der Lektüre mit all ihren Aspekten der Sinnverweigerung, Auslöschung des Subjekts (das zugleich das Subjekt der Repräsentation ist) und der inhumanen Gewaltdarstellungen eine Kohärenz zu geben. Quasi als ein Zwischenraum wird im Text ein zerfurchter Textkörper konstruiert, der im Zuge einer Darstellungsverdopplung (zugleich diskret hinweisend und schockierend überdeutlich verweisend) eine Körperlichkeit indiziert, die sich dem Zugriff der Vernunft entzieht:

der Körper nicht mehr als Utopie oder reflexives Medium, sondern als Heterotopie.

Bibliographie

- Barthes, Roland: Literatur und Diskontinuität. Über *Mobile* von Michel Butor, in: Literatur oder Geschichte, Frankfurt/Main 1969, 85-100. [zitiert als: Barthes 1969]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Ohne Neger. Gedichte 1965, Berlin 1966. [zitiert als: Brinkmann 1966]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Westwärts 1 & 2. Gedichte. Mit Fotos des Autors, Reinbek 1975. [zitiert als: Brinkmann 1975]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Reise Zeit Magazin, Reinbek 1987. [zitiert als: Brinkmann 1987]
- Brinkmann, Rolf Dieter: Schnitte, Reinbek 1988. [zitiert als: Brinkmann 1988]
- Butor, Michel: Das Buch als Objekt, in: ders.: Repertoire 2. Probleme des Romans, München 1965, 117-146. [zitiert als: Butor 1965]
- Foucault, Michel: Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966. [zitiert als: Foucault 1966]
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/Main 1971. [zitiert als: Foucault 1971]
- Foucault, Michel: Dits et Écrits I, 1954-1988, Paris 1994. [zitiert als: Foucault 1994]
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits; Bd. 1, Frankfurt/Main 2001. [zitiert als: Foucault 2001]
- Lehmann, Hans-Thies: Schrift / Bild / Schnitt. Graphismus und die Erkundung von Sprachgrenzen, in: Rolf Dieter Brinkmann, hg. von Maleen Brinkmann, Reinbek 1995, 182-197. [zitiert als: Lehmann 1995]
- Lyotard, Jean François: Ausflüchte in der Literatur, in: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986. [zitiert als: Lyotard 1986].
- Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache; Bd. 1. Reprograf. Nachdruck der 3. Aufl. Leipzig 1923, Hildesheim 1967-69. [zitiert als: Mauthner 1923]
- Piwitt, Hermann Peter: »Rauschhafte Augenblicke«. Über Rolf Dieter Brinkmann: »Rom, Blicke«, in: Der Spiegel 38 (1979). [zitiert als: Piwitt 1979]
- Roussel, Raymond: Comment j'ai écrit certains de mes livres, Paris 1963.
- Schweikert, Uwe: Alles ist Kaufhof und nichts mehr Leben. Rolf Dieter Brinkmanns »Rom, Blicke« lesend, in: Text und Kritik: Rolf Dieter Brinkmann, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, 83-89. [zitiert als: Schweikert 1981]
- Späth, Sibylle: Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1989. [zitiert als: Späth 1989]

- Walser, Martin: Über die Neueste Stimmung im Westen, in: Kursbuch 20. Über ästhetische Fragen, hg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt/Main 1970, 19-42. [zitiert als: Walser 1970]
- Witte, Bernd: Vechta. Ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann, in: Text und Kritik 71: Rolf Dieter Brinkmann, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, 7-23. [zitiert als: Witte 1981]
- Wunderlich, Stefan: Michel Foucault und die Frage der Literatur, Frankfurt/Main 2000. [zitiert als: Wunderlich 2000]