

**Literarische Präsenz- und
Unmittelbarkeitseffekte
Evidenzverfahren in den Arbeiten Rolf Dieter
Brinkmanns**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt
von

Tobias Zier

aus
Bayreuth

Bonn, 2012

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Helmut J. Schneider
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Eva Geulen
(Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Patrizio Collini
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Lucia Bruschi Borghese
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Mai 2012

*Naturngemäß meinen Eltern und
natürlich Anne, die stets präsent ist*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
-------------------------	----------

***Evidentia* systematisch**

1. Mediale Gegenwärtigkeit – medienvergessene und medienreflektierende Wirkungen von Evidenzverfahren	27
1.1 Begriffsdefinitionen und -abgrenzungen I: Evidenzverfahren, Präsenzeffekte und pragmatische Argumentationsstrukturen	33
<i>Exkurs: Zum Bildbegriff in der vorliegenden Studie</i>	36
1.2 Begriffsdefinitionen und -abgrenzungen II: Aggregatzustände der Evidenz	37
1.3 Evidenz in der (kultur-)wissenschaftlichen und mediologischen Forschung	45
1.4 <i>Der Film in Worten</i> , ‚wilde Typographie‘, ‚unritualisiertes Sprechen‘ und ‚wirre Zeichen‘: Evidenzverfahren bei Brinkmann	48
Zusammenfassung: Begriffsdefinitionen und -abgrenzungen	53

***Evidentia* historisch**

2. <i>Evidentia</i>: (trans-)disziplinäre und historische Semantiken	55
2.1 Zur Entstehung der <i>evidentia: enárgeia</i> in der hellenistischen Tradition und die Übersetzung Ciceros	58
2.2 Zur epistemischen Evidenz	60
Zusammenfassung: epistemische Evidenz	65
2.3 Zur semantischen Evidenz	65
2.4 Eine rhetorische Armierung der semantischen Evidenz – Der Begriff der ‚Hypotypose‘ in Kants Schematismus	67
Zusammenfassung: Kants Hypotypose als rhetorisch-semantische Evidenz und die (medien-)kulturwissenschaftlichen Folgen	72
3. Evidenzverfahren in der klassischen Rhetorik	76
3.1 <i>Enérgeia, enárgeia</i> – zwischen Narratologie, Metapherntheorie und Affekt ..	77
3.2 Verfahren der <i>enérgeia</i>	83
3.2.1 <i>Phantasia</i> . Anschauliche Vergegenwärtigung des Abwesenden	83
3.2.2 Lebendige Metaphern	86
3.3 Die detaillierende Beschreibung: Verfahren der <i>enárgeia</i>	87
3.3.1 Präsens als Mittel der Präsenzsuggestion	89
3.3.2 Datierungen und Markierungen der Uhrzeit	90
3.3.3 <i>Topographía, chronographía</i> und deiktische Verfahren	91
Zusammenfassung der Ergebnisse	92

Evidenzverfahren in ausgewählten Texten Rolf Dieter Brinkmanns

4. <i>Piccadilly Circus</i> und <i>Strip</i>. Die <i>Ästhetik der Beschreibung</i>: Referenzillusion oder Selbstreferenz in deskriptiven Texten	96
4.1 Verfahren der Referenzillusion – Das ‚Aufscheinen der Präsenz‘ in der <i>histoire</i> : Perzeption der erzählten Welt	101

4.2 Verfahren der Illusionsstörung – Das ‚Aufscheinen der Präsenz‘ im <i>discours</i> : Apperzeption der Rezeption	104
4.3 Textauswahl und Forschungslage	106
4.4 Präsenz der Dinge oder Präsenz der Worte? Brinkmanns hyperrealistische Detaillierungen und der Nouveau Roman	109
4.5 Hyperrealismus der Beschreibung: <i>Piccadilly Circus</i>	115
4.6 Evidenzverfahren in <i>Strip</i> : Detaillierung und semantische Evidenz	127
5. <i>Der Film in Worten</i>	137
5.1 <i>Der Film in Worten</i> als bildhafte Präsenz suggestion und transparentes Evidenzverfahren	137
5.2 Verfahren der Evidenzproduktion in den poetologischen Texten der 1960er Jahre	151
5.2.1 Wechsel zwischen Schrift und Bild	151
5.2.2 Leseranrede	158
5.2.3 Datierungen und Uhrzeiten in der Kopplung mit Musiktiteln	161
5.2.4 Erzählsituation, Deixis und (performative) <i>evidentia</i>	166
6. <i>Rom, Blicke</i>	171
6.1 Forschungsstand und Anliegen	171
6.2 Evidenzverfahren in <i>Rom, Blicke</i>	185
6.2.1 Paratextuelle Evidenz: Handschrift und Stadtplan	188
6.2.2 Handschrift und Grundriss	190
6.2.3 Maschinenschrift, Fremdmaterial und Markierungen von Wegen auf Stadtplänen	194
6.2.4 Handschrift, Stadtplan, Fremdmaterialien, Maschinenschrift	200
6.2.5 Handschrift und Instamatic-Fotos	205
6.2.6 Ansichtskarten vs. eigene Fotos	206
6.2.7 Zur Illustration der Trias aus Sex, Geld und Tod	212
6.2.8 Die ‚revoltierende Subjektivität‘ und Stilisierungen als Einzelner	215
7. <i>Erkundungen und Schnitte</i>	217
7.1 Vorbemerkungen	217
<i>Exkurs: Brinkmann und Sexualität/Pornographie: Die Godzilla-Gedichte</i>	223
7.2 ‚Das Buchstäblich-Werden des Signifikanten‘	237
7.3 Schnittpunkte in der Stille: Unmittelbarkeit und Präsenz der Wahrnehmung	241
7.4 Evidenzverfahren zwischen Medialität und Referentialität	246
7.5 Sexbilder, Gangster und ‚Polizeiwörter‘	258
7.6 Systemverstoß und Ausrichtung am Visuellen: die poetologischen Konsequenzen des Nouveau Roman	262
7.7 Abflüge und ‚Wortkollisionen‘	265
7.8 Das quantitative Prinzip: ‚Papierschnitzelkompositionen‘	269
Zusammenfassung und Ausblick	272
Abstract (Deutsch und Italienisch)	285
Verzeichnis der Siglen	287
Literaturverzeichnis	288
Primärwerke	288
Sekundärliteratur	291
Bildnachweise	313

Zur Zitierweise: Forschungsliteratur wird stets mit Kurztiteln markiert. Die vollständigen Literaturangaben sind im Literaturverzeichnis am Ende der Ausführungen zu finden. Für Quellen gilt gleiches Vorgehen, wobei immer wieder auftretende Primärtexte mit Siglen abgekürzt werden. Ein Verzeichnis der Siglen gibt über die Abkürzungen Aufschluss.

Wegen der leichteren Lesbarkeit wird in der ganzen Arbeit auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung, wie z. B. Leser/Innen verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter.

„Im Zeitalter medialer Megamaschinen kommt alles darauf an, die Herstellung von Ursprünglichkeit durch Substitution, von Unmittelbarkeit durch Vermittlung als wirklichkeitsmächtigen Prozeß zu beschreiben.“¹

Einleitung

In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist mit Blick auf Rolf Dieter Brinkmann darauf verwiesen worden, dass der Schriftsteller an der literarischen Inszenierung von sinnlicher Wahrnehmung und im Zuge dieser an der Darstellung von Gegenwart und Präsenz interessiert gewesen sei. Dieses Augenblickliche, das Hier-und-Jetzt der Perception versuche Brinkmann zu verschriftlichen oder mittels Text-Bild-Verbindungen zu codieren. Eckhard Schumacher weist zu Recht darauf hin, dass dabei Brinkmanns Ideen von Gegenwart weniger auf Fragen der Zeitlichkeit und Aktualität abzielen, sondern vielmehr auf die Darstellung von Gegenwart im Sinne von Unmittelbarkeit und Präsenz.² Die Frage, wodurch sich Gegenwart auszeichnet, beantwortet Brinkmann nicht im Sinne einer präzisierenden Begriffsbestimmung. Vielmehr sind in seinen Texten Variationen von immer wiederkehrenden Verfahren zur literarischen Präsenz- und Evidenzsuggestion zu entdecken. Die „Grundlagenforschung der Gegenwart“³, die er besonders in seinen Arbeiten nach 1970 betreibt, schlägt sich dabei unter anderem in Konzepten zur Evidenzproduktion nieder. Diese Methoden werden daher in der hier vorliegenden Studie im Blickpunkt der Ausführungen stehen. Die Texte Brinkmanns gilt es unter dem Blickwinkel der Evidenzkonzepte zu lesen. Evidenzverfahren scheinen mir *eine* angemessene Option zu sein, die Umsetzung von Gegenwarts- und Unmittelbarkeitseffekten in den Arbeiten des 1940 in Vechta geborenen Autors zu untersuchen.

Was meint aber nun Evidenz konkret und welche Rolle spielen dabei die immer wiederkehrenden Aspekte der Visualität und des Sehsinns? Auf welche Evidenzkonzepte stützen sich die Artefakte Brinkmanns und mit welchen rhetorischen und kulturgeschichtlichen Konzeptualisierungen kann der Terminus aufwarten?

Evidenz ist ein Begriff, der in verschiedenen Disziplinen, wie etwa der Philosophie, der Jurisprudenz oder der Rhetorik, unterschiedlichen Definitionen unterliegt. Die rhetorischen Evidenzeffekte äußern sich dabei auf dem Feld der Literatur oder der Ästhe-

¹ Koschorke 1999, S. 346.

² Vgl. Schumacher 2003.

³ Brinkmann 1987, S. 129. Die *Erkundungen* Brinkmanns im Folgenden im Fließtext zitiert mit der Single ‚Erk‘ und der Seitenangabe.

tik, indem sie Unmittelbarkeits- oder Präsenzsuggestionen herstellen. Literarische Evidenz, so könnte man es auch umschreiben, ist das ästhetische Erleben, das „an der Struktur und Prozeduralität eines literarischen Textes [und damit an seinen rhetorischen Anlagen] auszuweisen“⁴ ist. Auch wenn die Produktionsästhetik schon immer den „Aspekt der praktischen Verwendbarkeit der durch das Produzieren ausgelösten ‚ästhetischen Erfahrung‘“⁵ mit meint, ist doch eine Perspektive der Evidenz, die den hergestellten Unmittelbarkeitseffekt in einen eigenen rezeptionstheoretischen Rahmen rückt, unumgänglich.⁶ Die *ästhetische oder literarische Evidenz*, welche den wahrnehmungsbedingten Präsenz-, Unmittelbarkeits- und Augenzeugenschaftseffekt an die Prämissen einer wie auch immer gearteten medialen Verfasstheit und eines rhetorischen Hergestellenseins koppelt, fungiert quasi als rezeptionstheoretische Kategorie, welche die Wirkungsmechanismen der Evidenztechniken über materielle Eigenheiten der Medien rekonstruiert. Dass weder Ludwig Jäger, der Evidenz von der semiologischen Seite im Zuge seiner Kommunikationstheorie konturiert, noch Rüdiger Campe, der sich dem Begriff von der Rhetorik her nähert, die ästhetisch-literarische Evidenz näher in den Blick rücken, wurde von Jan-Dirk Müller angemerkt. Er weist darauf hin, dass eine ästhetische Evidenz bei der Differenzierung Jägers von epistemischer, diskursiver und semantischer Evidenz fehlt.⁷ Für Müller stellt sie „die sinnlich emotive Überwältigung durch den ‚anschaulich‘ dargestellten Gegenstand“⁸ dar. Diese macht die präsentische, visuelle, unmittelbare und emotionale Wirkungs- oder Überzeugungsabsicht evidentieller Techniken stark, die in den Texten Brinkmanns in mindestens zweifacher Hinsicht nachgewiesen werden kann: einmal über die *Visualität* und *Anschaulichkeit des Medialisierten* und über die *Visualität des Mediums*.⁹

Brinkmanns Verfahren zur Darstellung von Präsenz und Unmittelbarkeit in seinen literarischen Arbeiten nehmen Bezug auf Techniken, die bei aller Mediennutzung auf

⁴ Scherer 2005, S. 145.

⁵ Semsch 2005, Sp. 140.

⁶ Die Produktionsästhetik untersucht das Verhältnis von Produktion und Rezeption, sodass eine Theorie der literarischen Produktion immer auch schon produktive Verfahren vor dem Panorama rezeptiver Wirkungen konzeptualisiert. Vgl. Peters 1982. Allgemein zur Produktionsästhetik vgl. Semsch 2005, bes. Sp. 142–145.

⁷ Zu den Differenzierungen zwischen den unterschiedlichen Formen der Evidenz vgl. den historischen Abschnitt im Theorieteil über die Evidenz.

⁸ Müller 2007, S. 67.

⁹ Die *Visualität* der Schrift und die Annäherung der Schrift an das Bild in den Arbeiten Brinkmanns wurde schon mit Blick auf die Materialbände *Erkundungen* und *Schnitte* in der literaturwissenschaftlichen Forschung thematisiert. Vgl. dazu Lehmann 1995; Klawitter 2004; Schrumpf spricht von einer „Ikonisierung der Schrift“ (Schrumpf 2010, S. 200). Anstatt des Begriffs der ‚Mediatisierung‘, der in der Geschichtswissenschaft und den Sozialwissenschaften schon anderweitig semantisch belegt ist, wird hier der ‚Medialisierung‘ der Vorzug eingeräumt. Er scheint mehr dem hier fokussierten Primat der Medialität der literarischen Arbeiten Brinkmanns gerecht zu werden. Vgl. einleitend zur Präferenz der Medialisierung Bösch; Frei 2006.

die ‚Medienvergessenheit‘ in einem ‚transparenten‘ Aggregatzustand der Evidenz setzen. Darunter kann man größtenteils die Evidenztechniken subsumieren, welche bereits bei den Rhetorikern in der Antike verhandelt wurden: Die Figuren der affektischen Emphasisierung, der Verlebendigung (*enérgeia*) oder die Verfahren der *enárgeia* – der Detaillierung des Gesamtgegenstandes oder Sachverhaltes, wie etwa die Beschreibung von fiktiven oder realen Orten (*topothesía/topographía*), Vorgangs- und Personenbeschreibungen (*effictio*), die Verwendung des Präsens (auch bei der *translatio temporum*), Anregungen der Phantasie, der Gebrauch der die Anwesenheit ausdrückenden Ortsadverbien oder anderer deiktischer Konstruktionen. Vereinfacht könnte man behaupten, dass fast alle schon in der Antike erörterten Evidenztechniken auf eine Darstellung von Unmittelbarkeit setzen, die eine möglichst problemlose Erscheinung des Medialisierten und damit die weitgehend evidente und anschauliche Geltung von Bedeutung gegenüber der Sichtbarkeit der Medialität bevorzugen.¹⁰ Transparente Evidenztechniken zielen dann auf eine Repräsentation des Signifikats, das in einer scheinbaren ontologischen Unmittelbarkeit dem Zuhörer oder Leser einen Sachverhalt oder ein Ereignis vor Augen führt und vergegenwärtigt. Das „Aufscheinen der Präsenz im Augenblick“¹¹, wie Campe Evidenz in einem seiner Beiträge definiert, bezieht sich dann auf die *histoire* und damit auf das erzählte Geschehen. Die transparenten Formen der Evidenzsuggestion, wenn sie denn den Leser affizieren, verwischen den Eindruck der artifiziellen Konstruktion und des Gemachtseins (*celare artem*). Die Wahrnehmung der angewendeten Verfahren tritt oft zugunsten der erzielten literarischen Präsenzeffekte zurück, sodass die Trennung zwischen der physischen Präsenz oder der Unmittelbarkeit (eines Gegenstandes oder einer Erfahrung) und der sprachlichen Evokation derselben im Idealfall unbemerkt bleiben soll. „Medien“, in diesem Falle Wörter, so könnte man mit Sybille Krämer konstatieren, „wirken [dann] wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren.“¹² Die Unmittelbarkeits-effekte sind bei den transparenten Evidenzkonzepten aber trotzdem Resultat einer rhetorischen Verfasstheit, der hier nachgegangen werden soll. Ergebnis kann dann eine Medienvergessenheit sein, die sowohl produktionstheoretisch hergestellt als auch rezeptionstheoretisch erzielt wird.

Sowohl im Falle transparenter als auch bei den störenden Evidenzsuggestionen kann die semantische, rhetorische und ästhetische Evidenz als Ergebnis semiotischer

¹⁰ Für eine ausführliche Untersuchung der verschiedenen Techniken von *enérgeia* und *enárgeia* in ihrem diskursiven Umfeld vgl. besonders Kap. 3 der vorliegenden Abhandlung.

¹¹ Campe 2006, S. 28.

¹² Krämer 2000, S. 74.

Prozeduren rekonstruiert werden. Auf der einen Seite erfolgt die Herstellung von Präsenz *systemkonform* oder *medienvergessen* im Falle der *Transparenz*, bei der die bildhaften, performativen und präsentischen Potentiale von Sprache und Schrift genutzt werden. Andererseits ist aber mit der Störung oder Abweichung eine Möglichkeit der Evidenzherstellung genannt, die sich ihren Weg über die *systemüberschreitenden* oder *medienreflexiven* Möglichkeiten bahnt. Objekt der Evidenz ist einmal bei den transparenten Verfahren die Präsenz in der *histoire*. Abweichende Evidenzverfahren suchen hingegen das ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ produktionsästhetisch jenseits normierter Medienverwendungen und rezeptionstheoretisch erfolgt eine „Umkehrung der Aufmerksamkeit“¹³ auf die Wahrnehmung selbst.

Wenn Dietmar Till betont, dass alle Rhetoriktheorie stets Kommunikationstheorie ist,¹⁴ scheint es mir recht unproblematisch, die von Jäger veranschlagten Parameter Transparenz und Störung, die er für seine Sprachproduktions- und Kommunikationstheorie in den Diskurs einführt, in den rhetorischen Kontext zu überführen. Jäger beschreibt die Wechselwirkungen zwischen den beiden Aggregatzuständen der Kommunikation als „Produktivitäts-Prinzip sprachlicher Sinngenese“¹⁵ und nennt das prozessualisierte Changieren der Aggregatzustände als konstitutives Merkmal von sprachlicher Kommunikation. Evidenz-, Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte sind dabei nicht als statische Konzepte zu denken, sondern die Übergänge zwischen den Aggregatzuständen können vielmehr fließend sein. Dabei ist neben transparenten Aspekten in literarischen Texten mit ‚störenden‘ Faktoren zu rechnen. Im Gegensatz zu Ludwig Jäger, der mit Störungen „innere Planungs- oder Performanzdefekte, die auf den verschiedenen Stationen von der Äußerungsplanung zur Ausführung auftreten“, meint, welche dann „Unterbrechungen der flüssigen Rede – gleichsam Time-out-Phasen [bewirken] – in denen die klärende Ausarbeitung der Redeintention vorangetrieben werden kann“¹⁶, sind bei Brinkmann Störungen vielfach *bewusst* eingesetzte sprachkritische Abweichungen von normativen Medialisierungsleistungen. „Der vorübergehende oder länger anhaltende Zustand des Herausgelöstseins symbolischer Zeichen aus der Transitorität ihrer Performanz“¹⁷ ist bei ihm Teil eines poetologischen Kalküls, das die „Bedeutungstransparenz‘ der Sprachzeichen“¹⁸ suspendiert, um so zum einen durch die Entstellung der Zeichenoberfläche die Manipulation durch die Massenmedien sichtbar zu

¹³ Mersch 2005, S. 11.

¹⁴ Vgl. Till 2007, S. 435.

¹⁵ Jäger 2004.

¹⁶ Ebd. S. 45–46.

¹⁷ Ebd. S. 48.

¹⁸ Schaff 1973, S. 183–184, zitiert nach Jäger 2004, S. 52.

machen,¹⁹ aber auch gleichzeitig Evidenz jenseits „von der semiotischen Normalitätserwartung“²⁰ zu evozieren. Trotz aller Sprach- und Medienkritik knüpft Brinkmann aber die „Produktion von Präsenz“²¹ stets an das eigene Medium der literarischen Äußerung, wie es das folgende Zitat zeigt: „:tippe und tippe/: will offenbar, was ich gerade merke, bis zu dem präzisen Augenblick mich vorantippen/:bis zur Unmittelbarkeit?/:“ (Erk, 254).

Unter den Kunstgriffen, die das instantane ‚Aufscheinen der Präsenz‘ transparent erzeugen, nimmt neben den Techniken der *enérgeia* und *enárgeia* der Einsatz von abweichenden Zeichen oder störenden Verfahren eine weitere, quasi entgegengesetzte Funktion der Unmittelbarkeitssuggestion ein.²² Durch den avantgardistischen Impetus der „Befreiung des Signifikanten, oder allgemeiner: des sprachlichen (literarischen) Zeichens, von der Referenz“²³ verspricht sich Brinkmann ein Stück Präsenz und Unmittelbarkeit jenseits der sprachlichen Ordnung. Indem sich die klassischen Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts einem konventionalisierten Gebrauch von Medien widersetzen und stattdessen die Medialität der Zeichen akzentuierten, wurde ihnen eine erhöhte Glaubwürdigkeit, Unmittelbarkeit und Authentizität zugeschrieben.²⁴ Das Unterlaufen von Rezeptions-, Orientierungs- und Lesegewohnheiten ging mit der Suche nach neuen ästhetischen Verfahrensweisen gegen die literarischen Traditionen des *juste milieu* einher.²⁵ Diese Einstellung gegen das Mittelmäßige oder die *richtige Mitte* ist es dann auch, die Brinkmann besonders in *Rom, Blicke* einer Stilisierung des Einzelnen

¹⁹ Brinkmann dazu unter anderem: „Ja, aber die Sprache heute wird von den Massenmedien bestimmt“ (Brinkmann 2005b, S. 263). Das *Unkontrollierte Nachwort*, aber auch der gesamte *Westwärts*-Band wird im Folgenden mit der Sigle ‚WW‘ und der Seitenangabe im Fließtext zitiert.

²⁰ Assmann 1995, S. 239.

²¹ Gumbrecht 2004.

²² In veränderter Form ist das schon ein unter dem Namen der Verfremdung oder dem „Verfahren der erschweren Form“ von den russischen Formalisten Victor Šklovskij und Roman Jakobson beobachtetes Konzept, bei dem Entautomatisierungen von Wahrnehmungskventionen im Mittelpunkt stehen. Durch die Verfremdung alltäglicher Begriffe soll ein verlängerter Rezeptionsprozess erreicht werden. Ziel ist es, ein vorstrukturiertes, automatisches Wahrnehmen durch ein reflektiertes abzulösen, „um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen“. Beide: Šklovskij 1994, S. 15. Was bei den Formalisten mit Blick auf die Entautomatisierung der Wahrnehmung allerdings noch an abweichende Figurenrede, Kreation von neuen Metaphern oder eine eher allgemeine von der Alltagssprache abweichende Normalsprache gekoppelt war, ist nun bei der Störung der semantischen Evidenz in den Arbeiten Brinkmanns auch an modifizierte Schreibweisen und damit einhergehende semantische Verschiebungen sowie (Zer-)Störungen der medialen Oberfläche von Schrift und Bild gekoppelt.

²³ Schulz-Buschhaus 1997, S. 342.

²⁴ Die „Traditionslinie zur klassischen Moderne“ (Boyken et al. 2010, S. 14) oder die (post-)modernen Diskurse sind hier nicht Untersuchungsgegenstand. Eine Verortung auf dem Feld der (Post-)Moderne ist im Blick auf die Brinkmann-Forschung schon unternommen worden. Vgl. dazu exemplarisch Schäfer 1998, S. 29–142; Herrmann 1999, S. 209–225; Seiler 2006, S. 80–89. Weitere Akzente liegen neben der Flanerie, der Großstadtwahrnehmung, der Arkadientopik, der Collage- und Montage-technik (Intermedialität) und der Sprachkritik besonders auf den Theoriemodellen der Popliteratur.

²⁵ Vgl. Wild 2004. Eine Distanzierung von der Moderne erfolgt dann allerdings in der Betonung Brinkmanns gegen den Fortschritt und für die Erweiterung der Kunst, wie er es im *Film in Worten* postuliert.

gegenüberstellt.²⁶ Natürlich meint er damit auch sich selbst als Autor, der sich vom Literaturbetrieb zurückgezogen hat und mit alten Freunden aus der Pop-Zeit gebrochen hatte. Aber auch an der Beschäftigung mit der Literatur selbst kann dies abgelesen werden. Die Auseinandersetzung mit Giordano Bruno, Jean Paul oder Hans Henny Jahn ist ein Zeugnis für das Interesse Brinkmanns an den Außenseitern und Einzelgängern der Literatur- und Kulturgeschichte. Dass bei der Stilisierung als Einzelner stets auch ein gehöriges Maß an Selbstinszenierung dazu gehörte, hat bereits Wolfgang Lange in seiner Vergleichsstudie von *Rom, Blicke* mit Goethes *Italienischer Reise* bemerkt. Dirk Niefanger greift in seinen Arbeiten diesen Aspekt auf und baut ihn aus.²⁷

Die Frage nach der Medialität und der Reflexion von Materialität, welche in der Kunst der klassischen Moderne diskutiert wird, stellt sich Brinkmann also in ähnlicher Form und erweitert sie zugleich.²⁸ Markus Fauser und die Autoren eines aktuellen Sammelbandes betonen in diesem Zusammenhang „die Medialität der literarischen Arbeit“²⁹ Brinkmanns. Darüber hinaus wird aber von Fauser „ein neuer Mythos namens Gegenwart“ akzentuiert, der an die „Stelle des bloßen Selbstbezugs der ihm wohl bekannten avantgardistischen Moderne“³⁰ trete. Nicht nur die pure Selbstreferentialität oder Metafiktion als „Sonderfall von Selbstbezüglichkeit“³¹, sondern eben auch die medienreflexive Darstellung von Gegenwart und Präsenz in der Literatur ist ein Anliegen Brinkmanns. Diesem soll in der vorliegenden Arbeit nachgegangen werden, wobei die Evidenzverfahren eine rhetorische Option darstellen, mit denen Präsenz, Unmittelbarkeit und Gegenwart vermittelbar sind.

Das Interesse an der Materialität und Medialität künstlerischer Medien im Zusammenspiel mit medientheoretischen Neuansätzen hat zwischenzeitlich einen eigenen interdisziplinären Forschungsdiskurs im Zeichen des ‚material turn‘ ausgebildet. „Medialität“, so schreibt Fauser, ist die „Grundlage unseres Weltverhältnisses“, und „wenn der Doppelcharakter des Mediums als Instrument und Potenzial eigens reflektiert wird, dann muss ästhetische Erfahrung in ihrem Verhältnis zu den Verkörperungen der Ver-

²⁶ Brinkmann 2006. *Rom, Blicke* im Folgenden zitiert mit der Sigle ‚Rom‘ und der Seitenangabe im Fließtext.

²⁷ Lange 2000, S. 262. Weiterhin zur Selbstinszenierung Brinkmanns: Niefanger 2004, bes. S. 90–95; Niefanger 2011.

²⁸ Ein Vergleich von Futurismus, Dada und Surrealismus bei Herrmann 1999, S. 195–209. Zum Einfluss der französischen Avantgarde vgl. Röhnert 2004. Brinkmann bemerkt zu den Futuristen: „Auch ganz unverständlich geworden die Schreie der Futuristen, ‚Bloße Lettern, nackter Druck! Auto schöner als ‚ne Funz in der Antike!‘, und jetzt steht am Ende Italiens ein Nödelfiat und drinnen ißt jemand ein trockenes Brötchen, belegt mit einem Salatblatt, verkrebste Bäume, Vegetation gebrochen, schleichende Hunde.“ (WW, 316)

²⁹ Fauser 2011, S. 15.

³⁰ Ebd. S. 10.

³¹ Böhn 2010, S. 11.

mittlungen beachtet werden.³² In dem Band, der die Ergebnisse einer Tagung im März 2010 in Vechta aus Anlass von Brinkmanns 70. Geburtstag zusammenfasst, werden einerseits die zeichenhaften Repräsentationen von Wahrnehmungen und die Materialität der literarisch-künstlerischen Vermittlungsstrategien unterstrichen. Andererseits favorisiert Fauser die Darstellung von ‚unmittelbarer Gegenwart‘, die in vermittelter Form immer nur im Rahmen ästhetischer Verfahren einlösbar ist. Dies wertet er als „technisch herbeigeführte Magie“³³. Unmittelbarkeits- und Präsenzeffekte, ließe sich vielleicht auch einfacher sagen, sind Resultate rhetorischer Verfahren. Unter anderem die Techniken der *evidentia* wurden in diesem Zusammenhang bereits in der klassischen Rhetorik beschrieben. Von der Beobachtung der medialen und materiellen Aspekte der von Brinkmann verwendeten Kommunikationsformen (Schrift, Bild, Tonband, Hörspiel) verspricht sich nicht nur Fauser Aufschluss darüber, wie ‚unmittelbare Präsenz‘ in den literarisch-künstlerischen Arbeiten hergestellt werden kann. Auch in der vorliegenden Arbeit werden diese medialen Faktoren hervorgekehrt. In diesem Zusammenhang ist die Transformation der medienaffirmativen Einstellung Brinkmanns zu Sprache, Bild und Text hin zu einer Kritik an den Formen des literarischen Ausdrucks besonders wichtig. In der Forschung ist sie spätestens seit der Untersuchung von Burglind Urbe betont worden.³⁴ Diese mediale Wende der Brinkmann-Forschung soll in der vorliegenden Analyse poetologisch fundiert werden. Dabei nehme ich Bezug auf ein Desiderat, auf das erneut Markus Fauser hingewiesen hat. Er fordert, die „poetologischen Grundannahmen“³⁵ Brinkmanns, die sich aus dem „Wandel in der Bewertung von Sprache, Text und Bild“ ergeben haben „in ihrer Zwiespältigkeit“ zu eruieren. „Aus dem anfänglichen blinden Vertrauen in die imaginativen Bilder“, so schreibt Fauser, „wird schließlich das fundamentale Misstrauen in die Vernichtung von Realität durch jede Art von Vermittlung. Daraus können sich Fragen entwickeln wie die nach dem Verhältnis von medialer Zerstörung der Welt und gleichzeitiger Rettung der ‚befreiten Realität‘ in der Poetik der Präsenz.“ Diese Poetik der Präsenz gilt es, sich genauer anzusehen.

³² Fauser 2011, S. 12.

³³ Ebd. S. 10.

³⁴ Urbe 1985.

³⁵ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt, der Verweis auf eine bislang unveröffentlichte Rezension von Markus Fauser. Nicht nur für die Überlassung des Typoskripts der Rezension von Fauser für die ZfdPh 2012 danke ich Eva Geulen sehr herzlich. Fauser rezensiert den Band von Boyken et al. 2010 und nimmt dabei Bezug auf die „befreite Realität“, ein Zitat, das in *Die Lyrik Frank O'Haras* zu finden ist (Brinkmann 1982c, S. 216). Im Folgenden werden die einzelnen Texte aus dem Sammelband Brinkmann 1982i mit der Sigle ‚FiW‘ und den jeweiligen Seitenangaben im Fließtext zitiert.

Die Literatúrauswahl beruht neben der Berücksichtigung quasi kanonischer Texte Brinkmanns wie *Der Film in Worten* oder den Materialbänden *Rom, Blicke, Erkundungen* und *Schnitte*³⁶ auch auf den vergleichsweise unbekanntem „Beschreibungen“ *Piccadilly Circus* und *Strip*,³⁷ nimmt aber insgesamt mehr Bezug auf die Prosa als auf die Lyrik. Immer dann, wenn es nötig und argumentativ stützend erscheint, werde ich allerdings auch auf lyrische Texte oder auf Passagen aus den Originaltondokumenten Bezug nehmen. Die unterschiedlichen poetologischen Entwicklungen und Parallelen zwischen den einzelnen Arbeitsphasen wurden bereits von Urbe auf dem Feld der Lyrik untersucht. Jörgen Schäfer widmet sich in seiner Studie auch auf knapp 20 Seiten der persönlichen und schriftstellerischen Zäsur, die am Anfang der 1970er Jahre erfolgte.³⁸ Eine umfassende Abhandlung, in welcher der Bruch in Brinkmanns Schaffen untersucht wird, stammt von Thomas Groß, der sich bei der vergleichenden Betrachtung der Pop-Phase und der „Strategien der Distanzierung“³⁹ aus den 1970er Jahren mit dem Thema des „empirischen Schreibens“⁴⁰ beschäftigt. Christa Merkes ist es weiterhin, die sich vergleichend mit den Arbeiten Brinkmanns aus den drei Arbeitsphasen, die man hier vereinfachend als a) vom Nouveau Roman beeinflusst, b) popliterarische und c) medienkritische bezeichnen könnte, auseinandergesetzt hat. Ihr Fokus liegt auf den „Strukturen des Ich-Sagens“, die sie an der Lyrik und Prosa vor der Kontrastfolie der Benn-Referenzen Brinkmanns konturiert.⁴¹ Die besonders von Eckhard Schumacher pointierten „Evidenz- und Präsenzeffekte“⁴² untersucht er mit dem Resultat, dass Vorstellungen von Gegenwart und Unmittelbarkeit in literarischen Schreibverfahren zum Ausdruck kommen, die sich an Wirkungsmechanismen anderer Medien wie Musik, Fotografie und Film orientieren, denen Brinkmann zufolge bekannterweise ein gesteigerter Unmittelbarkeitseffekt inhärent sei. Die Präsenzeffekte vermag Schumacher plausibel an die performativen Potentiale anderer Medien rückzubinden, fragt aber weniger nach den literarisch-rhetorischen Verfahren dieser Effekte, was demgegenüber Gegenstand der vorliegenden Studie sein soll.⁴³ In der vorliegenden Arbeit sollen daher

³⁶ Brinkmann 1988. *Schnitte* im Folgenden zitiert mit der Sigle ‚Sch‘ und den jeweiligen Seitenangaben.

³⁷ Brinkmann 1982e; Brinkmann 1982f. *Piccadilly Circus* und *Strip* im Weiteren zitiert mit den Siglen ‚P‘ und ‚S‘ und den jeweiligen Seitenangaben aus dem mit ‚FiW‘ abgekürzten Band.

³⁸ Schäfer 1998, bes. S. 242–259.

³⁹ Groß 1993, S. 155.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Schwalfenberg 1997. Zum Einfluss des Nouveau Roman auf die frühen Erzählungen Brinkmanns vgl. Merkes 1982.

⁴² Schumacher 2003, S. 105.

⁴³ Um den Forschungsüberblick in der Einleitung nicht aufzublähen, wird jeweils zu Beginn der einzelnen Abschnitte ein Abriss der Brinkmann-Forschung gegeben.

die *Evidenz- und Präsenzeffekte* den spezifischen Strukturen, Regeln, Konventionen oder dem Überschreiten eben jener in der ‚wilden Semiose‘ zugeordnet werden.

Medienwandel: Die mediale Wende Brinkmanns um 1970

Brinkmanns Antrieb kann speziell in den Arbeiten nach 1970 wie folgt umschrieben werden: Um die normierten Reflexionsbarrieren von Wörtern zu durchbrechen, versucht er auf die Wörter „so lange draufzuschlagen“ (FiW, 246) bis die herkömmliche Semantik aus ihnen verschwunden ist, sie entsemantisiert und eben nicht mehr vorprogrammiert sind. Das dann aus ihnen herausdrängende Leben oder Dasein, diese Präsenz, schlage sich dann in neuen sinnlichen Bildern und Vorstellungen nieder, die in einer wilden Semiose die Materialität des Mediums betont und gleichzeitig eine Gegenwart suggeriert, die hinter der Repräsentation der konventionalisierten Symbole vorbei auf die unvermittelte Präsenz des Realen abzielt.

Schrift ist oft typographisch, semantisch oder grammatikalisch „sähere ähntfrämde“ dargestellt und für Brinkmann gilt: „je ‚ähntfrämde‘ desto besser“. Der „[v]ergammelte[n], verrottete[n] Semantik“ (beide: WW, 284, 302) tritt er unter anderem mit Modifikationen der medialen Oberfläche von Text und Bild gegenüber.⁴⁴ Er stellt damit zum einen die ‚Ähntfrämdung‘ durch die Sprache aus und markiert mit der Strategie einer (Zer-)Störung von gewohnten medialen Gebrauchskontexten eine Produktion von Unmittelbarkeit und Präsenz, die auch mit der Entautomatisierung von Wahrnehmungskonventionen durch den „Einsatz *unpassender Zeichen*“⁴⁵ erklärt werden kann. Das „*Sichtbarwerden* der medialen Verfahren, d.h. die Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte“⁴⁶ ist dann eine Möglichkeit, sich mit Mitteln der Störung und Abweichung eine Präsenz zu verschaffen, die nicht mehr in den normierten Grenzen der Schrift konzeptualisiert ist; ein phantasmatisches Begehren nach Ausdrücken jenseits konventioneller, gesellschaftlich determinierter Zeichen. Die Rolle eines bloßen Benutzers festgelegter Zeichen, auf die sich der Autor reduziert sieht, führt Brinkmann zu ei-

⁴⁴ Eine mögliche Vorbildfunktion Arno Schmidts, dessen Erstausgabe von *Zettels Traum* (1970) Brinkmann aus Geldnöten verkaufen musste, um die Instamatic-Fotos für *Westwärts 1&2* zu bezahlen, kann hier in Bezug auf die typografischen Verfremdungen Brinkmanns lediglich erwähnt werden. Vgl. Brinkmann 1999, S. 156. Die *Briefe an Hartmut* nachfolgend zitiert mit der Sigle ‚BaH‘ und der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext. Zu Schmidt exemplarisch: Joost 2006. Das *instantane* Aufscheinen der (fotografischen) Präsenz und die von Brinkmann gemachten Fotos, die er fast immer mit Fotomodell der *Instamatic* macht und dies auch oft betont, gehen hier eine interessante semantische Koinzidenz ein.

⁴⁵ Lethen 2006, S. 68 (Herv. im Text).

⁴⁶ Jäger 2005, S. 12 (Herv. im Text).

ner Suche nach einem intensiveren Sein außerhalb des „Netzes der Semantik“⁴⁷. Darüber hinaus ist er aber auch an einer Erforschung der medial-asthetischen Strukturen der Sinneswahrnehmung interessiert, weshalb er sich in den 1970er Jahren bis zu seinem Tod besonders intensiv mit dem menschlichen Gehirn beschäftigt. Indem er Verfahren der Störung und Abweichung *bewusst* nutzt, so die hier vertretene These, erscheint es ihm möglich, Präsenz und Evidenz jenseits sprachlicher Normen herzustellen. *Der Film in Worten*, der sich über die störungsfreie und konventionalisierte Medienverwendung (von Sprache oder Schrift) einstellen kann, gerät dann ins Stocken. In den Originaltondokumenten aus dem Jahr 1973, unter dem Titel *Wörter Sex Schnitt* publiziert, äußert sich Brinkmann sehr aufschlussreich: „Bei großer Verselbstständigung der Wörter tritt eine körperliche Abwesenheit, das Gefühl einer Desorientierung auf. Und diese Abwesenheit aus dem Moment ist, glaube ich, das Schlimme an der Überfülle an Wörtern und Begriffen.“⁴⁸ Um der Absenz aus der unmittelbaren Gegenwart der Aisthesis gegenzusteuern, bedient er sich literarischer Verfahren, die in der Abweichung von einer konventionalisierten medialen Oberfläche eben jene körperliche Anwesenheit im Augenblick der Wahrnehmung wiederherstellen können.⁴⁹ Dem „Körpergefühl, in der Gegenwart anwesend zu sein“ (WW, 272) stellt Brinkmann die „Polizeiwörter“⁵⁰ des sprachlichen Archivs gegenüber. Denn: „Die Begriffe sind ja eigentlich Polizisten, die Polizisten führen die Körper von sich selber weg.“⁵¹ Die problemlose und transparente Geltung von Zeichensinn – mit Jägers Worten die „semantische Evidenz“⁵² – verhindert gerade die Präsenz in der körperlichen Wahrnehmungssituation. Entweder man ist in der Erzählung anwesend und verlagert seine Aufmerksamkeit in die Welt des Dargestellten oder man ist im ‚unmittelbaren‘ und ‚realen‘ Wahrnehmungsraum anwesend, wenn die Störung der medialen Oberfläche ein Aufgehen in der *histoire* verhindert. Produktionsästhetisch bedeutet das für Brinkmann, Zeichen zu verwenden, die teilweise jenseits des sprachlichen Archivs stehen. Das ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ wird dann nicht rezeptionsästhetisch über eine Art Immersion in die Erzählung konzeptualisiert, sondern vielmehr als „Umkehrung der Aufmerksam-

⁴⁷ Gumbrecht 2004, S. 90.

⁴⁸ Brinkmann, Jetzt fällt draußen gleichmäßig. In: Ders. 2005c, CD 1 orange. Im Folgenden zitiert als ‚WSS‘ mit dem Titel des Dokuments und der Angabe der CD.

⁴⁹ Im Hinblick auf die Kategorie der Referenz kann man die transparenten Evidenzverfahren dann auch an die Referenzillusion koppeln. Die störenden Evidenzverfahren sorgen wiederum bei einer fehlenden medienadäquaten Verwendung für eine Illusionsstörung. Vgl. Wolf 1993. Auf die Unterscheidung zwischen textinternen und textexternen Faktoren der Referenzillusion oder eben -störung wird in dem Abschnitt über die Beschreibungen *Piccadilly Circus* und *Strip* näher eingegangen.

⁵⁰ WSS, Jetzt fällt draußen gleichmäßig, CD 1 orange.

⁵¹ Ebd.

⁵² Jäger 2008a, S. 291.

keit⁵³ auf die Wahrnehmung selbst. Auch die Störung von Illusion werde ich hier als medienreflexive Form der Evidenz, die dann zu einem ‚Aufscheinen der Präsenz‘ der unmittelbaren Gegenwart der eigenen Wahrnehmung führt.

Diese abweichenden Verfahren sind bei Brinkmann unter sprach- und medienkritischen Auspizien zu sehen und verfolgen die Absicht einer „anti-ideologische[n] Subversion“⁵⁴. Die fehlende Bewusstheit und Orientierung in zeitlicher und räumlicher Dimension des Hier-und-Jetzt, die mit dem psychologischen Begriff der Desorientierung gemeint ist, und die gerade mit der Verselbstständigung von Wörtern einhergehen kann, ist dabei einem Programm Brinkmanns geschuldet, das eben gerade den *Film in Worten* und das konventionalisierte „Rückkopplungssystem der Wörter“ (FiW, 223) stören und unterbrechen will. Aus der schriftlichen „Vergegenwärtigung konkreter bildlicher Inhalte“⁵⁵, dem Schreibverfahren, das der Prämisse folgt „Wörter, Gelesenes wieder in Bilder, Gesehenes zurückzuführen“⁵⁶, ist für Brinkmann ein Wort- und Medien-Film geworden. Wenn man im Anschluss an Genia Schulz von einem doppelten Sinn einer Auffassung der Literatur als *Film in Worten* ausgeht, der „das filmische Ablaufen der Bilder im Kopf möglichst präzise in Wörter“ übersetzt und dem Leser diese Worte wieder in Bilder überführt, aber auf der anderen Seite zugleich den „Wort-Film, der sich wie ein Schleier über die Wirklichkeit legt, so daß sie ‚direkt‘ nicht mehr greifbar ist“⁵⁷, dann sind die Ausgangspunkte der literarischen Schreibverfahren Brinkmanns genannt.⁵⁸ *Der (transparente) Film in Worten*, der schon die Sprache von den Bedeutungen entlasten und stattdessen flickernde Bilder produzieren soll, wird zu einem Schreibprogramm, das in bewusst vorangetriebener medieninadäquater Verwendung von Schrift, Bild und Sprache anstatt der Bilder des Signifikats eher die Materialität des Mediums betont. Brinkmanns literarische Gestaltungsprinzipien sind dabei keineswegs zufällig gesetzt. In einem Brief an Hans Bender, damals Herausgeber der Literaturzeitschrift *Akzente*, schreibt er:

Die beigelegten abgelichteten Seiten des Manuscriptes [der Prosa *Work in Progress*] mögen Ihnen beim Durchlesen voll Schreibfehler und beliebig verwendeter Lautsprache erscheinen, die für eine Drucklegung schwierig sind? Die Arbeit ist jedoch so gehalten, daß eben diese ‚Fehler‘, die ‚Beliebigkeit‘ einen Teil des Inhalts ausmachen, der Prosa. Sie werden auch so in dem Buch kommen, dem die Seiten entnommen sind.⁵⁹

⁵³ Mersch 2005, S. 11.

⁵⁴ Röhnert 2007, S. 298.

⁵⁵ Ebd. S. 299.

⁵⁶ Kramer 1995, S. 155.

⁵⁷ Beide: Schulz 1985, S. 1018.

⁵⁸ An einer Stelle in *Schnitte* erwähnt Brinkmann in einem Cut-up den Ausdruck: „Der Blaue [sic] Film der Wörter.“ (Sch, 74)

⁵⁹ Brinkmann in einem Brief an Hans Bender, den damaligen Herausgeber der *Akzente*, zitiert nach Bender 1995, S. 36.

Was Brinkmann in dem Brief mit Blick auf den Prosatext *Work in Progress* aus dem Jahr 1973 beschreibt, der wegen allzu großen Umfangs und Problemen mit dem Setzer erst später veröffentlicht wurde, kann auch für die Materialbände *Erkundungen* und *Schnitte* gelten. In den letztgenannten ist das Originaltyposkript fotomechanisch reproduziert, sodass man einen direkten Einblick in die Arbeitsweise des Autors bekommt und auch gleichzeitig seine Funktion als Autor und Setzer nachvollziehbar ist.⁶⁰ In der vom Verlag geglätteten Publikationsform von *Rom, Blicke* zeichnet sich allerdings schon ein Programm der Dekonditionierung von Sprache ab, das dann in *Erkundungen* und in *Schnitte* aufgrund der formalen Gestaltung besser erkennbar ist.⁶¹ Denn die Typoskripte sind durchsetzt mit Tippfehlern, Verbesserungen, Unterstreichungen, Kommentaren, Comics, herausgerissenen oder -geschnittenen Zeitungsschnipseln, Post- und Landkarten, Stadtplänen sowie unterschiedlichen Schriftarten, die allesamt das Verfahren und den Prozess der Literaturproduktion im Kontext von Montage und Collage, aber auch die körperliche Arbeit der Textproduktion akzentuieren.⁶² Schrift ist dabei einerseits ein transparentes Medium des begrifflichen Bezeichnens, des Inventarisierens, Beschreibens und der Dokumentation, aber auf der anderen Seite in der Betonung der Materialität des Medialen eines der subjektiven Aneignung und des individuellen, teilweise auch asignifikanten und nicht-repräsentativen Gebrauchs. Mit Dekonditionierung meint der Autor dabei eine Art ‚Entsemantisierung‘ von Wörtern, die in der genannten Poetologie der Abweichung von standardisierten sprachlichen, semantischen, typographischen, interpunktionellen etc. Formen skizzierbar ist.⁶³ Aber nicht nur

⁶⁰ Schrupf 2010 weist auf die Entwicklung in der Editionspraxis des Rowohlt-Verlags hin, auf die noch einmal bei der Untersuchung von *Erkundungen* und *Schnitte* Bezug genommen wird. In der vorliegenden Abhandlung sollen größere Passagen aus den *Erkundungen* oder *Schnitte* als fotomechanische Reproduktion in den Text integriert werden, um die Arbeitsweise Brinkmanns zu verdeutlichen.

⁶¹ Zitate wie: „Rußland – ‚Ruß‘? Land? Ruß?? Kaminruß?? = Ruß – Land?“ (Rom, 354). Ferner: „Wörterbrch, – ‚Wörterbruch‘, vertippe mich gerade bereits, nicht schlecht: ist ein Wörterbuch nicht auch ein Wörter-Bruch, da werden einzelne Wörter aus dem Sprechberg herausgebrochen! – (oder ist das: Wörter-Bruch, ein Bruch durch Wörter? Wie Leistenbruch, Armbruch, Beinbruch, Genick-Bruch? Den Körper durch Wörter gebrochen? Die Sinne?)“, Rom, 367. Brinkmann nimmt in diesem Zitat das Vertippen auf der Schreibmaschine als Anlass, die Semantiken des Wortes ‚Wörterb(r)uch‘ durchzudeklinieren und wird sich so auch seiner eigenen ‚Schreib-Szene‘ bewusst. ‚Wörterbruch‘ und ‚Sprechberg‘ sind im Übrigen Wortneuschöpfungen, die den Blick länger auf der Materialität der Schrift haften lassen. Die Medialität tritt damit deutlicher hervor. Was hier im Vertippen als Zufall konzeptualisiert ist, gewinnt in den nicht geglätteten Veröffentlichungen *Erkundungen* und *Schnitte* Züge eines poetologischen Programms der Abweichung von standardisierten Normen medialer Verwendungsweisen.

⁶² Vgl. Schönborn 2011.

⁶³ Die *Entsemantisierung* kann hier als ‚Entwertung‘, ‚Aufbrechen‘, ‚Aushöhlen‘, ‚Zermürben‘ und ‚zur Disposition Stellen‘ überlieferter Bedeutungsträger der normierten Semantik gefasst werden. Die so ‚frei‘ gewordene Bedeutung kann in der Resemantisierung wieder eine neue, individuellere Bedeutung erhalten. Es handelt sich bei den beschriebenen Phänomenen weniger um eine *Desemantisierung*, mit der ein Verlust des lexikalischen Inhalts einer grammatikalischen Einheit gemeint ist. „Desemantisierung bedeutet, dass die Semantik einer sprachlichen Einheit abstrakter wird.“ Nübling et al. 2006, S. 222.

das: Auch der Einsatz von (im weitesten Sinne) interpunktionellen Zeichen kann die Störung von herkömmlichen Bedeutungszuschreibungsprozessen in die Schrift überführen. In einem weiteren Brief Brinkmanns an Bender heißt es: „Zweimal vor einer Klammer sollen Pünktchen kommen, dh.: Sternchen/zweimal vor einem Einschub, jeweils am Anfang und Ende ein schwarzer größerer Punkt.“⁶⁴ Die Vorgaben sind auch in den Text, der 1982 in dem Sammelband *Der Film in Worten* erschienen ist, integriert worden.⁶⁵ Die schriftliche Umsetzung von Lautsprache („Ich:konntzjamal“; „Wies huz-zeklte!“, „Biefstäk“), die ‚neologistischen Zusammenrückungen‘ („&: ist ichierda“) und Wortneuschöpfungen („Stretchstreßstrumpfhosengefühl“) sowie die bewusst gesetzten Tippfehler – „(Antropomorff lallte Fleischmaul Bäbielalle.)“, die auch im Verbund mit weiteren Mitteln der Störung in dem Text *Work in Progress* vorkommen, kann man in den Worten Brinkmanns mottohaft mit „Semiologie in den Arsch“ zusammenfassen.⁶⁶ Brinkmann spricht selbst über seine eigene Verfahrensweise von „wilder Typografie“ und einem „unritualisierte[n] Sprechen“ (BaH, 134, 44) und produziert „wirre Zeichen“ (Erk, 197). Was er für *Work in Progress* poetologisch geltend macht, kann auch besonders im erweiterten Rahmen der Materialbände gelten: Statt ‚Medienvergessenheit‘ rückt die ‚Medienreflexivität‘ in den Blickpunkt. Die *Immersion*, das Aufgehen oder *Eintauchen* in die erzählte Welt geht dann baden. Die Wahrnehmung der Aisthesis selbst gewinnt hingegen Oberwasser.

Dass Brinkmann neben der semantischen und typographischen Zermürbungsarbeit auch auf die Herstellung von Präsenz im Rahmen ‚medienvergessener‘ Evidenztechniken setzt, die besonders mit Hilfe der antiken Traditionsbestände der *enárgeia* und *enérgeia* Evidenz herstellen, muss aber immer wieder betont werden. Dieses Wechselspiel zwischen Evidenzsuggestionen, die sich ‚transparenter‘ und ‚störender‘ semantischer Gehalte bedienen, ist schon in den frühen Texten Brinkmanns erkennbar. So ist vielleicht für die Erzählungen aus dem Band *Die Umarmung* oder die *Raupenbahn* auf den ersten Blick eine Dominanz transparenter enargetischer Evidenztechniken spürbar.⁶⁷ Die Detaillierungen der *enárgeia* scheinen so im Verbund mit einer lebendigen und *energetischen* Darstellung Präsenz herzustellen. Für die beiden ‚Beschreibungen‘ *Strip* und *Piccadilly Circus* kann hier besonders das detaillierende Verfahren der *des-*

⁶⁴ Bender 1995, S. 36.

⁶⁵ Im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt, Brinkmann 1982g.

⁶⁶ Offensichtlich verfasst Brinkmann *Work in Progress* während des Aufenthalts in Rom in der Villa Massimo, denn Bender schreibt in seinem Beitrag im Literaturmagazin Nr. 36, dass Brinkmann „aus dem jetzt verschwitzten trockenem [sic] Rom“ (Bender 1995, S. 35) das Manuskript zusammen mit einem Begleitbrief geschickt habe.

⁶⁷ Brinkmann 1985, S. 85–199 und S. 201–349.

criptio in Anschlag gebracht werden.⁶⁸ Die Beschreibungen werden dann aber besonders in dem Text, der den Londoner Platz im West End beschreibt, so exzessiv, dass der referenzorientierte Blick verloren geht. Neben qualitativ-verfremdenden Aspekten der Texte kann dabei ein quantitativer Faktor stark gemacht werden.⁶⁹ Nicht nur die Qualität und damit die Beschaffenheit der medialen Oberfläche, sondern auch die Quantität scheinen damit Aufschluss über den Status des instantanen Aufscheinens der Präsenz zu geben: Wenn die (qualitativen) Entstellungen und Ver- oder Zerstörungen der medialen Oberfläche den Blick auf die Materialität der Kommunikation lenken, können auch exzessive und quantitativ überladene Beschreibungen etwa im Ausschöpfen des Paradigmas die Wahrnehmung vom „looking through“⁷⁰ auf das Signifikat umkehren und zu einer Anästhetisierung des Signifikationsprozesses führen. In der zügellosen Ekphrasis tritt Klarheit des Bedeutungsgehalts eines Textes über sich hinaus und sorgt für eine Verwirrung der beschriebenen Welt. Für die späten Schrift-Bild-Verbindungen der Materialbände, besonders für *Schnitte*, wird der quantitative Aspekt auch noch eine Rolle spielen. Die transparente Vergegenwärtigung von Personen, Sachen und Orten schlägt also unter bestimmten quantitativen oder qualitativen medialen Voraussetzungen um in eine Wahrnehmung der Materialität des Mediums, die die Referenz auf das Beschriebene relativiert.

Die „intellektuelle Gewißheit des Textsinns während der Lektüre“⁷¹ und damit die ‚semantische Evidenz‘ des Rezipierten ist keineswegs immer und sofort einlösbar. Sprachliche Mehrdeutigkeiten, Neologismen oder lebendige Metaphern agieren dabei an der Schwelle zwischen Transparenz und Störung.⁷² Sie markieren einmal für den Leser die Unterbrechung der habitualisierten Wahrnehmungskontexte, verweilen aber andererseits in den konventionellen Grenzen der Schrift.

⁶⁸ Den Textpublikationen von *Piccadilly Circus* geht eine Lesung Brinkmanns im Radio voraus. *Strip* erstmals veröffentlicht in: Dollinger 1967, S. 377–382; auch in: Reich-Ranicki 1972, S. 278–283; *Piccadilly Circus* zunächst unter dem Titel *London, Piccadilly Circus*: In: Die Welt, 1.4.1967. Ebenso in: Franke; Bachér 1967, S. 29–37. Beide mit der Erwähnungen des Untertitels „Beschreibung“ wieder abgedruckt in: FiW, S. 61–64 und S. 65–71.

⁶⁹ Unter anderem auf die bekannte Definition der poetischen Sprache von Jakobson, die er über die Paradigma-Syntagma-Relation herleitet, wird in dem Abschnitt über die deskriptiven Texte näher eingegangen.

⁷⁰ Bolter; Grusin 2001, S. 41.

⁷¹ Scherer 2005, S. 137.

⁷² Neben den lebendigen Metaphern, so Bauer, gibt es aber noch weitere „Topoi [...] zur Bezeichnung der nicht mitteilbaren Präsenz“, zu denen man „in ausgezeichneter Weise die Übereinstimmung widersprüchlicher Attribute und das Oxymoron“ (Bauer 2002, S. 222) zählen kann. Bauer verweist für die Unsagbarkeitstopoi auf Haas 1996, bes. S. 116. In *Rom, Blicke* heißt es dann etwa: „sanft und gewalttätig“, „lautlosen flammenden Poltern“ oder „feurig kalt“ (Rom, S. 392–393).

Aleida Assmanns bereits erwähnter „Theorie der wilden Semiose“⁷³ folgend, stellt der „Kommunikationsbruch“ eine Basis für eine „*Rhetorik der unmittelbaren Evidenz*“⁷⁴ dar; eine Evidenz, die noch nicht in den Verliesen der Zeichenarchive eingeschlossenen ist. Dies könne, zumindest ein Stück weit, die Präsenz der Welt wiederherstellen, welche durch die Sprache auf Abstand gehalten wird. Im Grunde liefert Assmann rezeptionstheoretisch die Gegenüberstellung zwischen Jägers Begriffen Transparenz und Störung, wenn sie den schnellen (*reading*) und langen Blick (*gazing*) betont. In der Bemerkung, dass ein „Zeichen, um semantisch erscheinen zu können, materiell verschwinden muss“⁷⁵, umschreibt sie „ein einfaches Gesetz“, nämlich „die *inverse Relation von Anwesenheit und Abwesenheit*. [...] Der Blick muß die (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht zu gelangen.“⁷⁶ Assmann formuliert mit dem „schnellen schlaun Blick durch die Oberfläche“ dann auch noch die Entsprechung zu der von Jay David Bolter und Richard Grusin ins Feld geführten Bezeichnung des ‚*looking through*‘. Wo etwas transparent medialisiert wird, verschwindet die Welt in ihrer Präsenz hinter dem Raster der Begriffe. Das ‚*looking at*‘ würde dann dem Starren (*gazing*) auf das Medium entsprechen, die erst durch Verfahren der Störung sichtbar gemacht werden. Diese (Zer-)Störung ist dann ein Fundament des experimentellen Schreibprogramms von Brinkmann, das Präsenz im Grenzübertritt vom Reich der normierten Zeichen in das einer unmittelbaren und scheinbar entsemantisierten Welt suggeriert. Diese Umriss einer Utopie gehen davon aus, dass auf der anderen Seite der fixierten Bedeutungszusammenhänge eine ‚Präsenz‘ und ‚Evidenz‘ zu finden ist, die ‚reale‘ und ‚unmittelbare‘ Erfahrung als möglich erscheinen lässt. Dieses utopischen Charakters ist sich Brinkmann auch bewusst, wenn er schreibt: „Schöne Utopie: wahrnehmen, sehen, aufnehmen, erleben ohne durch Wörter, Verstehen, vorprogrammiert zu sein – direkt.“ (BaH, 78) Trotzdem offenbart sich dieser Wunsch einer Herstellung direkter Evidenz in einer literarischen Experimentalanordnung und einer „Sprachgestaltung“⁷⁷, welche Gegebenes nicht medial-re-

⁷³ Assmann 1995, S. 248.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Assmann 1995, S. 238–240.

⁷⁶ Bildwissenschaftlich reformuliert, hat Lambert Wiesing dies treffend ausgedrückt: „Schaut man auf ein physisch existentes Bild, so schaut man doch in eine physikfreie Zone. Denn auf der Bildoberfläche sieht man einen Gegenstand, der empirisch nicht als Gegenstand vorhanden ist, sondern [...] ausschließlich und bloß sichtbar ist.“ (Wiesing 2000, S. 10). Vielen Dank an dieser Stelle an Dr. Martin Arnold Gallee, nicht nur für diesen Hinweis, sondern auch für überaus kompetente und moralische Unterstützung sowie besonders für die kritische und sehr aufmerksame Lektüre des hier vorliegenden Manuskripts.

⁷⁷ Gero von Wilpert definiert Rhetorik neben ‚Redekunst‘ bekanntermaßen auch als ‚Sprachgestaltung‘. Heinrich Lausberg stellt ferner mit Blick auf die bewusste Verwendung rhetorischer Aspekte fest: „Derjenige, der eine Form des Systems verwendet, braucht nicht bewußt und aktuell daran zu denken, daß er jetzt diese Form verwendet.“ (Lausberg 1990b, S. 15) Literatur, die nach Heinrich F. Plett

ferentiell abbildet, sondern Medien fernab habitualisierter Verwendungsbereiche nutzt. Die Absage an sprachliche Normierungen, weg von den ‚besetzten‘ oder ‚vorprogrammierten‘ Ausdrücken, dem „Schmand der Wörter und Begriffe“ (WW, 261), kann demnach als Zugang zu einer erhöhten Beglaubigung von Unmittelbarkeit gewertet werden.

Daneben sind noch drei weitere Formen der Evidenzsuggestion für die vorliegende Studie von nicht unerheblicher Relevanz, welche Helmut Lethen in Anlehnung an Boris Groys in seinen Ausführungen schildert: den „Griff zur niedrigeren Kategorie“, die „Herstellung von Evidenz durch Kontrast“ und den „Wechsel der Medien“⁷⁸. Diese von Lethen genannten möglichen Evidenzverfahren können dann um jene erweitert werden, welche einer ‚Rhetorik der unmittelbaren Evidenz‘ Vorschub leisten, indem sie mit ‚wilder Typographie‘ eine ‚wilde Semiose‘ evozieren und damit versuchen, Evidenz in der Überschreitung normierter Gebrauchsformen von Medien herzustellen. Sie bilden aber auch genauso eine Ergänzung der transparenten Evidenztechniken, die seit den Rhetorikern um Cicero und Quintilian diskutiert werden.

Vorgehen

Zunächst schildere ich in den beiden ersten theoretischen Kapiteln die Facetten der verschiedenen Formen von Evidenz. Die transparenten oder auf Störung setzenden Verfahren werden dabei genau unter die Lupe genommen, genauso wie der Begriff *evidentia* in seinem philosophisch-rhetorischen Entstehungsumfeld beleuchtet wird. Der rhetorischen *evidentia*, wie sie schon seit der Antike als Methode zur Präsenzsuggestion und Augenzeugenschaft verwendet wurde, gilt dabei das Hauptaugenmerk. Daneben treten hingegen auch Konzepte aus der jüngeren kulturwissenschaftlichen Forschung auf den Plan, die besonders mit den Ergebnissen von Aleida Assmann, Boris Groys und Helmut Lethen verbunden sind. Es ist ferner auch nötig, die verschiedenen Anwendungsbereiche der Evidenz in der Epistemologie, Semantik und der Rhetorik zu untersuchen. Neben der rhetorischen Evidenz, die im Mittelpunkt der Ausführungen stehen wird, sollen aber auch die epistemische und semantische Lesart nicht unerwähnt bleiben, da sie doch für das gesamtheitliche Verständnis des Terminus in der Philosophie- und Kulturgeschichte von großem Wert sind. Nach diesem ersten Theorieteil und der methodischen Erarbeitung der Evidenzverfahren erfolgt dann im zweiten Abschnitt die Diskussion der Evidenz-Konzepte in den Texten Brinkmanns. Eine Beschränkung

⁷⁸ ‚rhetorisch‘ ist, zeichnet sich durch „eine besonders sprachliche Gestaltung“ (Plett 1975, S. 29) aus. Lethen 2006, S. 68 (Herv. im Text).

auf Fallbeispiele soll dabei genügen. Die Auswahl dieser exemplarischen Texte ist dem Wunsch geschuldet, in einem Querschnitt durch alle Werkphasen Brinkmanns Evidenzkonzeptionen nachzuweisen.

Die einzelnen Abschnitte thematisierten zum einen Evidenzverfahren in *Piccadilly Circus* und *Strip*, Texte, die in der Forschung bisher wenig Beachtung fanden. Sie werden ferner als Referenztexte ausgewählt, weil sie die Textformbezeichnung *Beschreibung* im Untertitel tragen und die *descriptio* ein wichtiges Verfahren der Detaillierung (*enárgeia*) ist. Dort wird die Frage im Mittelpunkt stehen, wie und ob Evidenz in diesen Texten hergestellt wird und welche Auswirkungen der Hyperrealismus der Beschreibungen auf die Präsenzeffekte hat.

Ein weiteres Kapitel geht auf die poetologischen Texte *Der Film in Worten*, *Die Lyrik Frank O'Haras* und in den *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘* (alle zitiert nach: FiW, 207–269) ein. Als evidenzproduzierende Verfahren werden dort einmal intermediale Zugänge zwischen Schrift und Bild analysiert, bevor dann der Schwerpunkt auf textuelle Techniken (Leseranrede, Datierungen, Erzählsituation und Deixis) zur Herstellung von Präsenz gelegt wird.

Der Anschlusspassus nimmt die Romaufzeichnungen Brinkmanns aus der Villa Massimo und der Casa Baldi im Jahr 1972/73 in den Blick und betont dabei besonders die zahlreichen intermedialen Facetten der Evidenzsuggestion in *Rom, Blicke*. Unter anderem wird dabei die Illustration näher im Fokus stehen. Das ‚Ins-Licht-Rücken‘, wie es von Cicero bereits untersucht wurde, ist eine der klassischen rhetorischen Verfahren zur Evidenzherstellung. Brinkmann verfährt aber gleichzeitig mittels produktiver Störungen der *illustratio*, die er über intermediale Prozesse vorantreibt. In der heterogenen Zusammenstellung der Materialien (aus Schrift und Bild) entstehen Irritationen, die in ihrer Kombination les- und sichtbare Entkontextualisierungen von konventionellen medialen Verwendungsweisen generieren.

Der letzte Kapitel fragt nach den Evidenzverfahren in den Materialbänden *Erkundungen* und *Schnitte* und geht dabei besonders auf das im Cut-up-Kontext von William S. Burroughs entwickelte Konzept der *Schnittpunkte in der Stille* ein. Eine Stille, die sich auf Grund des formalen Arrangements an einem *point of intersection* einstellen kann und eine instantan evozierende wortlose Unmittelbarkeit und Präsenz zu fördern imstande ist, welche zunächst einmal die Materialität der Kommunikationsformen abtastet und nicht gleich den Bedeutungsfokus scharf stellt. Ein Exkurs soll im abschließenden Abschnitt Evidenzverfahren im Zusammenhang mit Sexualität und Pornographie untersuchen. Besonders wird dabei neben dem Medienwechsel und der Evokation

von Evidenz durch Kontrast auch auf eine weitere (kulturwissenschaftliche) Möglichkeit, Evidenz herzustellen, eingegangen: Der „Griff zur niedrigeren Kategorie“⁷⁹ ist demnach ein bewährter „Schachzug zur Erzielung von Evidenz-Effekten“. Lethen nennt in diesem Zusammenhang die „Unterbrechung sublimer Sphären des Erotischen durch pornographische Passagen, kurz: durch *naturalistische* Unterwanderung eines idealistischen Diskurses wird zuverlässig der Effekt, den *Dingen* näher zu kommen, erzeugt.“ Bei dem 1968 zunächst in einer bibliophilen Auflage von 200 Stück publizierten Gedichtband *Godzilla* tritt dieser Griff zur niedrigeren Kategorie deutlich auf den Plan, wenn die vergleichsweise harmlosen Werbefotos von Bikinimodels als Schriftunterlage für die manchmal unflätigen und obszönen Texte in Anlehnung an die *dirty speech*-Bewegung dienen.⁸⁰

Die Anlage der vorliegenden Schrift ist unter anderem auch dem Versuch geschuldet, alle drei Arbeitsphasen Brinkmanns, zumindest in exemplarischer Weise, in die Untersuchung einzugliedern.⁸¹ Immer dann, wenn es nötig erscheint, gehen Zitate aus anderen Texten Brinkmanns in die Analyse mit ein. Der Schwerpunkt der Studie liegt aber auf der Prosa. Daneben fragt die Studie nach den produktionsästhetischen Prämissen, setzt allerdings ebenso an wirkungsästhetischen Momenten von Evidenzeffekten und deren Interpretation an.⁸²

Die auf ‚Transparenz‘ und ‚Störung‘ setzenden Präsenzsuggestionen sind beide als „Effekt der Illudierung kraft literarisierter Zeichen“⁸³ einem unterschiedlichen Zeichenstatus verpflichtet. Dieses Spiel mit den literarisierten Zeichen hat Manfred Sommer, Bezug nehmend auf zwei verschiedene Erkenntnis Modi schon 1987 in ähnlicher Terminologie wie Jäger in seiner Studie *Evidenz im Augenblick* wie folgt formuliert: „Das Maximum der Evidenz, das Extrem des Erkennens ist: Klarheit *und* Verschwommenheit, Transparenz *und* Konfusion.“⁸⁴ Genau um dieses Maximum der Evidenz und dieses Extrem des Erkennens zwischen Transparenz und Konfusion/Störung geht es im Kontext der vorliegenden Studie zum Werk von Rolf Dieter Brinkmann.

⁷⁹ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Lethen 2006, S. 68.

⁸⁰ Brinkmann 1968b.

⁸¹ Dass natürlich das Untersuchungsfeld auch für weitere Texte offen ist, liegt auf der Hand. Diese müssten allerdings im Rahmen von weiteren Analysen im Hinblick auf die Darstellungen von Gegenwart, Unmittelbarkeit und Evidenz untersucht werden. Ich denke dabei etwa an die Hörspiele, aber auch an den Roman *Keiner weiß mehr* oder die frühe Prosa aus den Erzählbänden *Die Umarmung* oder *Raupenbahn*.

⁸² Damit greife ich die Bemerkung von Dietmar Till auf, der für den literaturwissenschaftlichen Bereich einen Rückgang bei der Untersuchung produktionsästhetischer Fragestellungen im Kontext der Rhetorik feststellt. Demgegenüber seien vielmehr analytische Aspekte im Fokus der Aufmerksamkeit, was Till mit dem Interesse der „neuen Rhetorik“ in den Kulturwissenschaften“ (Till 2007, S. 439) verbindet.

⁸³ Scherer 2005, S. 137.

⁸⁴ Sommer 1987, S. 292 (Herv. im Text).

Brinkmann ist sich stets der medialen Beschaffenheit und der Realitätskonstruktion durch (Massen-)Medien bewusst. Gerade in den Arbeiten der 1970er Jahre setzt er sich mit eben jenen kritisch auseinander und thematisiert in seinen Arbeiten immer wieder den Hiatus zwischen medialer Verfasstheit der Aufzeichnungsinstrumente (Schrift, Sprache, Bild, Foto, Postkarte etc.) und dem medial induzierten Effekt körperlicher Unmittelbarkeit und Präsenz. Gerade die Einsicht Brinkmanns, dass in einem „Zeitalter medialer Megamaschinen“, wie es Albrecht Koschorke in dem eingangs markierten Zitat formuliert, die Produktion von Unmittelbarkeit über den Weg der Vermittlung erfolgt, erklärt die immer wiederkehrenden Versuche, Präsenz über mediale Wege herzustellen. Brinkmanns Verfahren zur reflektierten Integration von Präsenz in die Literatur kann dabei, und das sei hier noch einmal betont, mit der Brille der Evidenztechniken betrachtet werden. Entgegentreten ist der Ansicht von Christian Kohlroß, der im Hinblick auf Brinkmanns Arbeiten behauptet: „Ihr Ziel ist sinnliche Unmittelbarkeit – das ‚Jetzt-Dieses‘ und ‚Jetzt-Jenes‘ – aber sie ist weder selbst ein sinnlich Unmittelbares, noch bringt sie es zum Vorschein.“⁸⁵ Vor allem den zweiten Teil der Aussage gilt es hier entschieden zu korrigieren. Denn es ist sehr wohl möglich, mit rhetorischen Operationen die Suggestion eines sinnlich Unmittelbaren und Präsenten zu erreichen, so dass diese zumindest mittelbar ‚zum Vorschein‘ kommt: Evidenz als ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘. Die vorliegende Untersuchung geht mit Albrecht Koschorke davon aus, dass eine „mediale Unmittelbarkeit der Poesie“⁸⁶ konzeptualisierbar ist und die literarischen Präsenzsemantiken beschreibbar sind.

Methodisch nimmt die Untersuchung vor allem Anleihe bei der (Medien-)Kulturwissenschaft. Eben jene bringt der Materialität von Kommunikationsformen genauso viel Aufmerksamkeit entgegen wie den mit ihr transportierten Inhalten. Es soll hier zwar selbstverständlich auch eine inhaltserfassende, aber andererseits keineswegs eine sprach- oder medienvergessene Lektüre der Texte Brinkmanns erfolgen, wie es etwa die strukturalistischen Verfahren der Literaturwissenschaft vorgeschlagen haben.⁸⁷ Die Medienkonfigurationen werden demnach stets auch nach ihrer Materialität befragt. Die Arbeit folgt dabei einer von Markus Fauser und anderen Autoren geschlagenen Schneise in den Wald der Brinkmann-Forschung, die Fragen der Medialität in seinem Werk in den Mittelpunkt rücken. Damit ist in dieser Studie die Darstellungsweise und -form

⁸⁵ Kohlroß 2000, S. 202.

⁸⁶ Koschorke 1999, S. 292.

⁸⁷ Mit Blick auf die Materialität von sprachlichen Bedeutungsprozessen, die auch die Ausdrucksseite und damit die Signifikaten in den Fokus rückt, vgl. Jäger 2000. Die mediale Verfasstheit von Medien wird in der Forschungsrichtung der Mediensemiotik näher analysiert und geht damit der Verdrängung des Medialitätsproblems auf die Spur. Vgl. dazu grundlegend Nöth 1997.

des Mediums gemeint. Sie nimmt dann in ihrer Referenz auf die Materialität von Kommunikationsprozessen Bezug auf den materialen Selbstwert. So hat etwa Schrift eine andere Körperlichkeit, Konkrettheit oder Medialität als gesprochene Sprache. Einmal ist es die Materialität der Lettern und im anderen Fall die der Laute. Fotografien hingegen unterscheiden sich in ihrem medialen Selbstwert dadurch, dass die Produktion, aber auch Rezeption wieder nach anderen Regeln funktioniert. Diese orientieren sich in verschiedenen Zeiten und Kulturen natürlich an unterschiedlichen Parametern, deren Fundamente hier nicht erörtert werden sollen.

Ein bemerkenswerter Aspekt bei der Untersuchung des visuellen Potentials von geschriebener Sprache scheint mir aber zu sein, dass sich das Verhältnis von Schrift und Bild mit Blick auf die „jeweils avancierte Form der Bildlichkeit“⁸⁸ generiert. Im *Paradigma Fotografie*⁸⁹ wäre dann etwa die bildhafte Anlehnung der Sprache eine andere als etwa in dem des Holzschnitts oder der Lithographie. Für Brinkmann ist eben jenes Paradigma Fotografie, aber auch das des Films von zentraler Relevanz. Überschriften wie der *Film in Worten* oder Worte wie ‚Film‘, ‚Bild‘ oder ‚Photographie‘ in Gedichttiteln lassen dieses Interesse des Autors für die verschiedene Medienkonfigurationen offenkundig werden. Brinkmann nutzt dabei sprachliche oder schriftliche Möglichkeiten und Potenziale der Evidenzsuggestion aus, indem er einmal die performativen Potentiale der Medien Film und Musik in der Sprache zu imitieren versucht. Darauf haben Eckhard Schumacher und Stephanie Schmitt⁹⁰ hingewiesen. Demnach gehe es Brinkmann stets im Bewusstsein der medialen Überformung von Realität und Kommunikation vor allem darum, medial codierte Präsenzeffekte von Fotografie, Film oder Musik in Schrift oder Sprache transparent zu evozieren. Dass es aber nicht mehr nur sprachliche Imitationen der filmischen oder fotografischen Medien sind, soll zumindest der Verweis auf die Evidenzverfahren nahe legen. Denn in Sprache und Schrift selbst sind bereits die performativen Potentiale von Bildern vorhanden, die in der Lage sind, literarische Gegenwartseffekte herzustellen. Die immer wiederkehrende Betonung der Visualität (Foto, Film) der *evidentia*, die im Vor-Augen-Stellen oder im Augenzeugentopos ihren Niederschlag finden, ist dafür ein Indiz. Sprache imitiert dann nicht nur die performativen Wirkweisen der anderen Medien, sondern legt die im Medium selbst liegenden intermedialen Kräfte frei.⁹¹

⁸⁸ Drügh 2006, S. 18.

⁸⁹ Vgl. die vorzüglichen Sammelbände von Wolf 2002; Dies. 2003.

⁹⁰ Schmitt 2011; Schumacher 2003, S. 81.

⁹¹ Ludwig Jäger weist darauf hin, dass Sprache selbst ein „in verschiedenen medialen Formaten auftretendes Medium“, wenn man so will, selbst ein „*Intermedium*“ ist: Ders. 2010, S. 302. Zur aktuellen Debatte über die (Inter-)Medialität von Sprache in den unterschiedlichen disziplinären Kontexten der Kulturwissenschaften vgl. eben jenen sehr instruktiven Sammelband von Deppermann; Linke 2010.

Evidentia systematisch

1. Mediale Gegenwärtigkeit – medienvergessene und medienreflektierende Wirkungen von Evidenzverfahren

Medien haben Einfluss auf das, was wir Wirklichkeit nennen. In ihnen ist es möglich, zeitlich und räumlich Abwesendes vor Augen zu führen und *gegenwärtig zu machen*. Die Einsicht, dass die Repräsentation, also das *Präsentmachen* von Abwesendem über die mediale Form, an die Präsenz des Gegenstandes, den sie bezeichnet, geknüpft wird, scheint ebenso banal wie zentral.⁹² Diese Gegenständlichkeit des medialisierten Sachverhalts oder Phänomens im Vorstellungsbild, die uns „von Situationen und Schauplätzen, von Figuren und deren Schicksalen, von Ereignissen⁹³, Handlungen, Befindlichkeiten“ sprechen lässt, „ganz so, als handle es sich hierbei um Äquivalente empirischer Anschauung oder lebensweltlicher Erfahrung“⁹⁴ offenbart eine Gegenwärtigkeit, die, trotz aller medialen Vermitteltheit und damit *Gemachtheit*, den Anschein von Präsenz und Unmittelbarkeit hervorrufen kann:

„Unmittelbar“ nennen wir gewöhnlich eine direkte Beziehung auf etwas oder jemanden, eine zeitliche oder räumliche Nähe. Unmittelbarkeit in diesem Sinne ist Gegenwärtigkeit und Präsenz, die nicht durch etwas Anderes verstellt ist. Unmittelbar sind wir bei den Dingen selbst, direkt, ohne weitere Instanzen oder Hilfsmittel bemühen zu müssen. Die Unmittelbarkeit bezeichnet gleichsam den Berührungspunkt mit der Oberfläche von etwas, was uns räumlich und zeitlich präsent ist. [...] Sie bezeichnet sowohl die Wirkung eines Kunstwerks [...] als auch eine Darstellungsweise, die den Gegenstand oder das Selbst des Künstlers so zum Ausdruck bringt, dass wir in Bezug auf das Kunstwerk direkt mit ihm in Berührung zu stehen meinen.⁹⁵

In diesem Abschnitt von Andreas Arndt sind die wichtigsten Aspekte des Begriffsfeldes von Unmittelbarkeit und Präsenz genannt, die auch für die hier vorliegende Studie Geltung haben: die raum-zeitliche Nähe, die Gegenwärtigkeit, Präsenz und die Suggestion von vermittlungsfreier Direktheit, die ich im Folgenden gerne in Anlehnung an Christoph Zeller ‚Effekt der Amedialität‘ nennen möchte.⁹⁶ Unmittelbar kann ferner sowohl die Wirkung als auch die Darstellungsweise eines Kunstwerks sein, womit auch

⁹² Zur Erfahrung der Gegenständlichkeit bei der Lektüre vgl. als historischen Ausgangspunkt: Ingarden 1965. Den Repräsentationsbegriff beleuchtet kritisch Müller-Muth 2001. Zum Zusammenhang zwischen Repräsentation und Präsenz im kunstwissenschaftlichen Kontext vgl. Boehm 2003.

⁹³ ‚Ereignis‘, aus dem althdt. Verb ‚eröugen‘ in der Bedeutung von ‚vor Augen stellen‘, gibt den Evidenzverfahren, die auf bildhafte und anschauliche Vergegenwärtigung zielen eine etymologische Fundierung. Vgl. Kluge 1999, S. 229.

⁹⁴ Lobsien 1990, S. 89.

⁹⁵ Zum Begriff der ‚Unmittelbarkeit‘, der neben ‚Gegenwärtigkeit‘ und ‚Präsenz‘ für die Paraphrase der Evidenz aufschlussreich ist, vgl. Arndt 2004, S. 6.

⁹⁶ Vgl. Zeller 2010, S. 10.

schon zwei Arten von Unmittelbarkeit, Präsenz und Evidenz konzeptualisiert werden können: die ästhetische und rhetorische Evidenz.

Medien stehen allerdings auch unter dem Verdacht jenes, was sie vergegenwärtigen, eben nur als Mediales in Erscheinung treten zu lassen.⁹⁷ Das ‚eigentlich‘ Wirkliche, Gegenwärtige, Anwesende, Präsenze, das hinter der medialen Oberfläche des Zeichens – Brinkmann spricht vom „Raum hinter den Wörtern, der Sprache“ (FiW, 277) – durchzuschimmern scheint, kann im Gebrauch der Medien allenfalls als medialer Effekt nachgezeichnet werden. Trotz aller medialen Konstruktionen, „durch die uns oder überhaupt jemandem so etwas wie Realität gegeben oder zugänglich ist“⁹⁸, besteht dennoch ein Verdacht, dass sich hinter dem Zeichen eine unmittelbarere Wirklichkeit zeigt, die nicht den Auspizien einer medialen Vermittlung zu folgen scheint. Der Philosoph Martin Seel bemerkt dazu: „Die Wirklichkeit erweist sich hier als reicher als alles, dem wir im Medium eines Mediums begegnen können, auch wenn wir das Wirkliche selbst nur aus Möglichkeiten seiner medialen Zugänglichkeit zu denken vermögen.“⁹⁹

Diese Bemerkungen fordern es geradezu heraus, den medialen Formen einer Erzeugung von Gegenwärtigkeit, Präsenz, Wirklichkeit und Evidenz näher auf den Grund zu gehen. *Evidenz*, Präsenz und Unmittelbarkeit, so könnte man es besonders für die Literatur(-wissenschaft) formulieren, ist immer *Ergebnis von Verfahren*, die, medial codiert, sowohl auf Seiten des Produzenten als auch auf der des Rezipienten einen *Effekt von Präsenz*, Unmittelbarkeit und Augenzeugenschaft suggerieren können.¹⁰⁰ Was ‚vor Augen liegt‘, vergegenwärtigt wird und sich damit der sinnlichen Wahrnehmung präsentiert, hat eine zweifelsfrei starke Wirkung auf Verstand, Imagination und Affekte. Für die Literaturwissenschaft stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln und Instrumenten Effekte der Präsenz und Evidenz in literarischen Erzeugnissen ausgelöst werden können, deren Suche nach Ausdrucksformen schon immer im kulturellen Archiv der Zeichen gespeichert ist oder über Poetologien der Abweichung versucht, eben jenes Archiv konventionalisierter Zeichenstrukturen zu überwinden. Die Selbstüberschreitung der Medialität nimmt sich dann in einer ent- oder resemantisierten Medialität beim Wort.¹⁰¹ Die eingangs formulierten Beobachtungen, dass Medien scheinbar in der

⁹⁷ Vgl. Groys 2000.

⁹⁸ Seel 2000b, S. 255.

⁹⁹ Ebd. S. 267.

¹⁰⁰ Allgemein zu Evidenzverfahren vgl. Campe 2004; Jäger 2005; Balke 2005a.

¹⁰¹ Zur „Selbstüberschreitung der Medialität in der Medialität“ Andree 2006, S. 24 (Herv. im Text). Mit Medialität ist hier im Folgenden die Darstellungsweise und -form des Mediums und damit die Materialität gemeint. Medialität nimmt dann in ihrer Referenz auf die Materialität von Kommunikationsprozessen Bezug auf den materialen Selbstwert. Auf die Bedeutung der Ausdrucks- und Signifikantenseite haben bereits Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer 1988 in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Materialität und Kommunikation* verwiesen. Die Autoren fragen dort nach „dem Ort, den Trägern und den Modalitäten der Sinn-Genese“

Lage sind „das Mediatisierte in ontologischer Unmittelbarkeit und Evidenz erscheinen“¹⁰² zu lassen, aber auch den Verdacht schüren können, dass es hinter der medialen Oberfläche ein eigentlich ‚Evidentes‘, ‚Unmittelbares‘ und ‚Gegenwärtiges‘ oder ‚Reales‘ gibt, werden Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen sein.¹⁰³

Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass sich von diesem misstrauischen Mittelpunkt [oder Punkt des Misstrauens] aus natürlich in beide Richtungen weiterdenken lässt. Das gilt einerseits für die etwa von Jean Baudrillard vorgetragene These von der *Hypersimulation*, derzufolge unsere kulturell erzeugten (etwa sprachlichen) Referenten auf nichts verweisen als andere Referenten. Daraus resultiert einerseits die „Angst, dass [...] wir uns nur noch unter unseren eigenen Kreationen bewegen“¹⁰⁴ – andererseits aber auch eine ungleich leichtfüßiger daher kommende Semantik, etwa in Umberto Ecos *Semiotik ohne Referenten*. (Der letzte Satz in Ecos *Der Name der Rose* beginnt etwa mit den Worten „*Nomina nuda tenemus*“¹⁰⁵: ‚wir haben nur die nackten Namen‘). – Die zweite von Groys aus einzuschlagende, phänomenalistische Argumentationsrichtung legt jeden Gedanken an ein Jenseits der medialen Oberfläche kategorisch *ad acta*, wirkmächtig vorgetragen etwa von Goethe – „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre“¹⁰⁶ und Nietzsche: „Die ‚scheinbare‘ Welt ist die einzige: die ‚wahre Welt‘ ist nur hinzugelogen“¹⁰⁷.

Einmal, um den hier geknüpften Faden wieder aufzugreifen, gelingt es Medien einen ‚transparenten‘ oder ‚medienvergessenen‘ Bewusstseinszustand zu induzieren, in dem die Medialität zugunsten eines Effekts, der vermittlungsfreie Direktheit sugge-

(Buchrückumschlag der 2. Aufl. 1995). Jäger weist dann in seinen Arbeiten auf „die linguistische [...] Verdrängung des Medialitätsproblems“ hin und spricht von einer „Medialitätsvergessenheit der Sprachtheorie“ (Jäger 2000, S. 13). Die Materialität des Zeichenkörpers ist durch seine technische Verfasstheit bestimmt und steht in einem Verhältnis der Interdependenz mit der Semantik des Mediums. Eine pointierte Definition des Medienbegriffs gestaltet sich auf Grund der unterschiedlichen Theoriebildung und der fast schon inflationär zu nennenden Zitation des Terminus als schwierig. Ferner müsste man mit Blick auf die Disziplinen, die sich gegenwärtig mit dem Feld der Medien beschäftigen, eher fragen: ‚Was ist kein Medium?‘, nachdem eine Schulklasse und ein Wartezimmer (Flusser), ein Generalstreik und eine Straße (Baudrillard), Geld und Macht (Parsons), Liebe und Glaube (Luhmann) schon als Medien bezeichnet wurden. Eine Darstellung der Medienforschung kann hier nicht geleistet werden. Beispielhaft sei hier lediglich auf einen Sammelband verwiesen, dessen Autoren es sich zum Ziel gesetzt haben, der semantischen Entgrenzung des Medienbegriffs entgegenzuwirken: Münker; Roesler 2008. Für die vorliegende Studie ist ‚Medium‘ sehr allgemein als Kommunikationsmittel definiert, das sich durch Zeichengebrauch auszeichnet, eine Übertragungsfunktion übernimmt und eine Form- wie Inhaltsseite hat. Die Medialität oder Materialität des Mediums nimmt Bezug auf die Form des Mediums. Die Zeichenbedeutung (Inhalt), die Semantik, resultiert dabei aus dem Prozess der Semiose. Wenn also von semiotischen Prozeduren oder ‚Prozessen der Wirkungsentfaltung‘ (Charles Sanders Peirce) die Rede ist, so ist damit die Bedeutung des Zeichens gemeint.

¹⁰² Jäger 2008a, S. 314.

¹⁰³ Das ganze Zeichenarsenal sei, wie Helmut Lethen mit Referenz auf Groys notiert, nur deshalb so interessant, „weil es mit allen Mitteln der technischen Medien den *Verdacht* erzeugt, dass es einen wie auch immer verschachtelten Zugang zur Wirklichkeit *unter* oder *hinter* der medialen Oberfläche erschließt“ (Lethen 2006, S. 66, Herv. im Text).

¹⁰⁴ Rorty 1983, S. 90.

¹⁰⁵ Eco 1982, S. 635.

¹⁰⁶ Goethe 1978, S. 567.

¹⁰⁷ Nietzsche 1990, S. 95.

riert, nicht wahrgenommen wird. Die erzählten Dinge oder Sachverhalte stehen dann so klar, deutlich und evident vor Augen, dass man meint, das Dargestellte selbst zu erleben. Auf der anderen Seite stellt der Verdacht, dass sich hinter der medialen Oberfläche eine eigentliche Unmittelbarkeit verbirgt, ein Motiv dar, sich der „Produktion von Präsenz“¹⁰⁸ über eine Poetologie der Abweichung von der „semiotischen Normalitätserwartung“¹⁰⁹ zu nähern. Einerseits geht der Evidenzeffekt in der Medienvergessenheit auf, die einem Bewusstseinszustand der Immersion Vorschub leisten kann.¹¹⁰ Und zudem ist es über die autoreferentielle Problematisierung („Medienreflexivität“) in der Störung und Abweichung von normierten Formen der Kommunikation möglich, Evidenz herzustellen. Diese beiden „Aggregatzustände von Evidenz“, die man „medienvergessen“ und „medienreflexiv“ oder „transparent“ und „abweichend“ nennen könnte, sollen im Folgenden näher in den Blick genommen werden.¹¹¹ Transparenz und Störung

¹⁰⁸ Zur Semantik der Begriffe Produktion und Präsenz, die Gumbrecht als „vorführen“ oder „nach vorne rücken“ sowie „ganz im Sinne der lateinischen Form *prae-esse*“ als in „Reichweite unseres Körpers und für diesen greifbar“ (alle: Gumbrecht 2004, S. 33) definiert. Mir erschließt sich zwar nicht ganz, warum der in Stanford lehrende Wissenschaftler für die Produktion von Präsenz das körperliche Begreifen an die lateinische Form von *prae-esse* koppelt, da eben jene doch besser mit ‚leiten‘, ‚an der Spitze stehen‘, ‚verwalten‘ oder ‚kommandieren‘ übersetzt würde; aber auch die lateinische *praesentia*, die mit ‚Gegenwart‘, ‚in Gegenwart von‘, ‚Anwesenheit‘ oder ‚Kraft‘ übersetzt wird, schlägt in eine ähnliche Kerbe der Suggestion von körperlicher Anwesenheit und Gegenwart. Produktion meint im Weiteren die Herstellung von etwas, in diesem Fall eben von Präsenz und Evidenz. Im Folgenden wird Evidenz jeweils attributiv zu Präsenz, Unmittelbarkeit, Suggestion von körperlicher Anwesenheit und Augenzeugenschaft sowie Gegenwart oder Gegenwärtigkeit verwendet. Vgl. Arndt 2004.

¹⁰⁹ Assmann 1995, S. 239.

¹¹⁰ Mit Immersion ist im Folgenden die „Absorption der Aufmerksamkeit“ (Voss 2008, S. 69) gemeint. *Immersion* bedeutet einmal: *Medienvergessenheit* im Prozess der Mediennutzung und weiterhin medienpsychologisch ein *Eintauchen in die Erzählung bei gleichzeitigem Vergessen der körperlichen Rezeptionssituation*. Das lateinische Wort *immersio* rekurriert auf das körperliche Eintauchen in Flüssigkeit. In der Medizin ist eine Immersion ein stunden- oder tagelanges Vollbad bei bestimmten Verbrennungen oder Hautkrankheiten. Vgl. Dudenredaktion 2002, S. 425. Reformuliert könnte man dann von einer referenzillusionistischen Verschmelzung des Subjekts mit dem Objekt sprechen; etwa das Eintauchen in eine Erzählung (Sprache, Text), in ein Bild (Foto, Gemälde etc.), eine Theateraufführung, einen Film etc. Immersion ist ein in den Geisteswissenschaften und besonders in der Filmtheorie sowie der Medienpädagogik recht beliebter Begriff, um das Involviert-Sein, sich Hineinziehen-Lassen und das Eintauchen in (meist audiovisuellen) medientheoretischen Zusammenhänge zu beschreiben. Oliver Grau notiert über Immersion: „It is characterized by diminishing critical distance to what is shown and increasing emotional involvement in what is happening“, und ferner schreibt er ihr „[t]he quality of apparently being present“ (Grau 2004, S. 13–14) zu. Eigenschaften, die auch den transparenten Evidenzeffekten zugeschrieben werden können (verminderte kritische, rationale Distanz wegen der Betonung von Emotionalität, Deixis, Gegenwart und Augenscheinlichkeit). Wenn man die Flow-Theorie von Mihaly Csikszentmihalyi noch ins Spiel bringen möchte, könnte man für die transparenten Mittel der Evidenzsuggestion auch von einem Flow-Erlebnis sprechen. Der Flow oder das Flow-Erleben kennzeichnet den körperlichen und mentalen Status eines Menschen, der in seiner momentanen Tätigkeit vollkommen aufgeht und dabei alles um sich herum vergisst. Nicht jedes Immersionserlebnis muss allerdings als Flow empfunden werden. Vgl. Csikszentmihalyi 1990.

¹¹¹ Ludwig Jäger spricht mit Blick auf seine Kommunikationstheorie von den Aggregatzuständen von Kommunikation, welche er mit dem Gegensatzpaar ‚Transparenz‘ und ‚Störung‘ definiert. Stephanie Metzger beschreibt in ihrem Beitrag über *Theater und Fiktion* „Modelle der Fiktionsaffirmation und Gegenmodelle der Antifiktion“, die beide ‚Weisen zur Welterzeugung‘ und ‚Realitätserzeugung‘ seien. Fiktionsaffirmation könnte als Begriff mit den transparenten Evidenztechniken, die auf die Medienvergessenheit bei der Vergegenwärtigung der Sachverhalte und Ereignisse setzen, in Verbindung gebracht werden. Verfahren der Antifiktion dann mit den Evidenzverfahren, der Abweichung und Störung, die dadurch die Fiktion brechen. Vgl. Metzger 2010, S. 51–52. Sie nimmt bei dem Begriff der ‚Antifiktion‘ Anleihen bei Marquard 1983. Drügh spricht mit Blick auf die Funktion von Bildern von einer „illusionistischen“ und einer „anti-illusionistischen Verfahrenslogik“ (Drügh 2001, S. VII–XIX). Und letztlich sei hier noch die Habilitationsschrift von Werner Wolf genannt, der die ästheti-

sowie Medienvergessenheit und -reflexivität sind dabei keineswegs als statische Gebilde zu denken. Die transparenten und auf Störung setzenden Verfahren der Evidenzsuggestion stehen in einem steten Wechselspiel zueinander. In Texten oder Text-Bild-Verbindungen können stets beide Arten von Evidenztechniken auftreten, sodass es immer am Einzelfall zu prüfen ist, welche ‚Aggregatzustände der Evidenz‘ bei der Herstellung von Unmittelbarkeit und Präsenz festgestellt werden können. Während die Begriffe ‚Transparenz‘ und ‚Störung‘ auf den semantischen Gehalt und damit auf das ‚looking through‘ oder das ‚looking at‘ *the medium* Bezug nehmen, sind mit den Kategorien der ‚Medienvergessenheit‘ und ‚Medienreflexion‘ mehr die medialen Wirkungsformen gemeint.

Die Verfahren zur Suggestion der Unmittelbarkeit von bildhaft-sinnlicher Wahrnehmung und von sichtbarer Evidenz entstammen einem Kanon rhetorischer Formeln und Operationen; genauso wie Ausdrucksformen der Leidenschaften Affektkatalogen zu entnehmen sind. Gerade die Verfahren der rhetorischen, aber auch semantischen Evidenz ermöglichen das Phantasma der Präsenz, das bei medialer Vermitteltheit in der Lage ist, einen Effekt zu evozieren, der bei aller Betonung der *vermittelten Unmittelbarkeit* und *suggerierten körperlichen Präsenz* den bewusstseinsmäßigen Appell an die ‚Medienvergessenheit‘ richtet. Evidenzverfahren sind ästhetische Operationen, die den medialen Charakter von Wahrnehmung zugunsten einer ‚Medienvergessenheit‘ bewirken können. *Gegenwartsversessenheit* und *Medienvergessenheit* sind in der Lage, eine Verbindung einzugehen, die sich im Zurücktreten der medialen Vermittlung zugunsten des Präsenz- und Evidenzeffekts äußern kann.¹¹²

Um bei Texten nicht nur Buchstaben, Zeichen und Worte, sondern eine Erzählung oder Geschichte erkennen zu können, sind wir zwangsläufig auf eine gewohnheitsmäßige Ausblendung der Materialität der Schrift gezwungen. Erst wenn die Medialität selbst thematisiert wird, d.h. die ostentative Autoreferenz ins Spiel kommt, hat sich die ‚Medienvergessenheit‘, die sich für die Schrift besonders wegen der psycho-semiotischen Fähigkeit des automatisierten Lesenkönnens und einer konventionalisierten Normsprache einstellen kann, in eine Problematisierung des eigenen Mediums transformiert. Das Medium tritt in seiner Materialität in den Blickpunkt und nimmt auf sich selbst Bezug, wird also ‚medienreflexiv‘. Mit der ‚Medienvergessenheit‘ und der ‚Me-

sche Illusion und die Illusionsdurchbrechung unter besonderer Beachtung von englischer Prosa in den Blick nimmt (vgl. Wolf 1993).

¹¹² Zum Begriff der ‚Medienvergessenheit‘ vgl. Friedrich; Kramer 2008; Kramer; Dünne 2009, bes. S. 18.

dienreflexivität‘ sind damit Kategorien genannt, die Transparenz und Störung ergänzen.¹¹³

Die vorliegende Schrift verfolgt bei der Untersuchung der Evidenzverfahren ein systematisches und ein historisches Interesse, wenn die medialen Verfahren einer „Produktion von Präsenz“¹¹⁴ in den Zusammenhängen einer schon immer medial vermittelten Kultur untersucht werden.¹¹⁵ Zunächst soll ein systematischer Horizont gezeichnet werden, vor dem die Evidenz, die „als Oberbegriff für eine ganze Reihe von Techniken des Vor-Augen-Stellens“¹¹⁶ dient, in den verschiedenen Differenzierungen und unter besonderer Berücksichtigung des ‚störenden‘ oder ‚medienreflexiven‘ Aggregatzustands von Evidenz unter die Lupe genommen wird. Nach dem systematischen Abriss soll die historische Semantik der verschiedenen Umschreibungen dabei helfen, die Begrifflichkeiten in die Diskurse ihrer (historischen und aktuellen) Verwendung einzuordnen. Besonders die ‚medienvergessenen‘ und ‚transparenten‘ Evidenzverfahren gilt es in diesem Zusammenhang dann genauer zu untersuchen.

Der Begriff der Evidenz (lat. *evidentia*; griech. *enárgeia*, *hypotypose*) erscheint mir ein produktiver Terminus zu sein, um zum einen die Präsenz im „Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen“¹¹⁷ sowie weiterhin die Unmittelbarkeit in der Suggestion von körperlicher Anwesenheit zu beschreiben. Quintilian räumt dem Begriff eine zentrale Stellung in seiner Rhetorik ein, wenn er die „evidentia“ (Anschaulichkeit) [...], die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint“ mit den „Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen“¹¹⁸ in Zusammenhang bringt. „Evidentia“, so resümiert Christian Kiening,

¹¹³ Das ‚looking through‘ vom Signifikanten auf das Signifikat lässt die Materialität des Mediums nicht erkennbar werden. Bolter und Grusin verwenden das Begriffspaar im Zusammenhang mit der Hypermedialität, wenn sie schreiben: „In all its various forms, the logic of hypermediacy expresses the tension between regarding a visual space as a mediated and as a ‘real’ space that lies beyond mediation. Lanham calls this the tension between looking *at* and looking *through*, and he sees it as a feature of twentieth century art in general and now digital representation in particular.“ (Bolter; Grusin 2001, S. 41) Zu Transparenz und Störung besonders: Jäger 2007. Dass aber auch durch Störung und Abweichung Evidenz hergestellt werden kann, ist eine wesentliche These der hier vorliegenden Studie. Gerade im Unterwandern von habitualisierten Verwendungskontexten eines Mediums kann eine Unmittelbarkeit und Präsenz erreicht werden, die zu einer erhöhten Authentifizierung beitragen kann. Besonders als wirkungstheoretische Kategorie ist die Störung ein Verfahren, die gewohnten medialen Decodierungsprozesse aufzuschieben und sich der (in Anlehnung an Campes Begriff der ‚Schreib-Szene‘) ‚Lese-Szene‘ bewusst zu werden. Abweichungen von der Regelgrammatik oder eigenwillige typographische Gestaltungen wie sie für Brinkmanns Spätwerk zu konstatieren sind, sollen aber auch den Modus der Störung auf Seiten der Produktionsästhetik verdeutlichen.

¹¹⁴ Gumbrecht 2004.

¹¹⁵ Vgl. Kiening 2007, S. 9–70. In seinem einführenden Beitrag gibt Kiening eine Übersicht der Paradigmen und Semantiken von medialen Effekten.

¹¹⁶ Kemmann 1996, Sp. 40.

¹¹⁷ Lausberg 1990a, S. 400.

¹¹⁸ Quintilian 1972, VI, 2, 32.

das wäre all das, was mit den Mitteln der Sprache, sinnlich oder imaginativ zur Erscheinung und Anschauung gebracht werden kann, was phantasiai oder visiones erzeugt, die den Eindruck erwecken, man sei bei den Vorgängen selbst zugegen. Evidentia, das wäre auch das, was in einer plötzlichen ‚blendenden Erleuchtung‘ Rezipienten zu überwältigen vermag.¹¹⁹

Neben der Suggestion der Augenzeugenschaft, Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit sowie einer scheinbar vermittlungsfreien Direktheit und körperlichen Anwesenheit können die rhetorischen Operationen der *evidentia* also in der Lage sein, beim Rezipienten „das Aufscheinen der Präsenz im Augenblick“¹²⁰ zu evozieren. Das, wie hier zu zeigen sein wird, kann in zwei unterschiedlichen ‚Aggregatzuständen von Evidenz‘ operationalisiert werden.

1.1 Begriffsdefinitionen und -abgrenzungen I: Evidenzverfahren, Präsenzeffekte und pragmatische Argumentationsstrukturen

„Den Begriff ‚Evidenz‘ definieren wir nicht; denn dies ist unmöglich.“ So schreibt Wolfgang Stegmüller in seiner wissenschaftstheoretischen Studie *Metaphysik, Skepsis, Wissenschaft*. „Nur an Hand von Beispielen“, so fährt er fort, „kann dasjenige, was damit gemeint ist, erläutert und können Mißverständnisse darüber beseitigt werden.“¹²¹ Diese Beispiele sollen hier mit Blick auf die im Zentrum stehenden Bereiche der Rhetorik und Ästhetik angeführt werden, um den unterschiedlichen Semantiken des Begriffs der *evidentia* auf die Spur zu kommen; gleichwohl immer im Hinblick auf das Anwendungspanorama der Texte Brinkmanns und den in ihnen erkennbaren Evidenzverfahren, die in der Lage sind, Präsenz und Unmittelbarkeit mittelbar herzustellen.

Evident sind gemeinhin Einsichten, die keiner argumentativen Herleitung benötigen und demnach Erkenntnishorizonte konturieren, die unmittelbar einleuchten, weil sie quasi aus sich selbst herausstrahlen.¹²² In Philosophie, Mathematik, Semantik, Jurisprudenz, in der Naturwissenschaft, der Wissenschaftstheorie, der Rhetorik oder Ästhetik: Evidenz gibt sich den Anschein einer Präsenz und Unmittelbarkeit, die offenbar auf nicht-diskursiven Wegen zustande kommt. Besonders auf dem Feld der visuellen Kultur wurden in der letzten Zeit Evidenzphänomene recht intensiv diskutiert, unter anderem vor dem Hintergrund von erkenntnis- und wissenschaftstiftenden Funktionen von Bildern.¹²³ Evidenz scheint also zunächst einmal etwas mit Erkenntnis, Sinn und Wissen

¹¹⁹ Kiening 2007, S. 30.

¹²⁰ Campe 2006, S. 28.

¹²¹ Stegmüller 1969, S. 162.

¹²² Vgl. Kemmann 1996, Sp. 33.

¹²³ Vgl. den Sammelband von Nortmann; Wagner 2010, der den Auftakt zu einer neu ins Leben gerufenen bildwissenschaftlichen Reihe mit dem Titel *evidentia* im Fink Verlag bildet. Mit vier Nennungen von ‚Evidenz‘ im Register ist dabei aber leider der explizite Ertrag zur Evidenzforschung ein wenig dünn gesät. Weiterhin zur Evidenz von technischen Bildmedien den Sammelband von Nohr 2004.

sowie den jeweiligen historischen, ideengeschichtlichen und medialen Entstehungskontexten von bedeutungsgenerierenden Prozessen zu tun zu haben.¹²⁴

Im Rahmen eines axiomatischen Verständnisses erscheint Evidenz als nicht weiter zu explizierendes Vorverständnis. Sie stellt eine „umstrittene Instanz der offenkundigen, unmittelbar einleuchtenden Selbstbezeugung wahrer Erkenntnis und der immanenten Legitimation von Urteilen“¹²⁵ dar und braucht keine durch vorausgehende (logische) Urteile entstehende Explikation. Um mit Jürgen Mittelstraß zu argumentieren, „stellt sich E.[videnz] ein oder E.[videnz] bleibt aus, sie kann *erzeugt*, aber nicht *bewiesen* werden. Damit gehört E.[videnz] zu den pragmatischen Konstituenten jeglicher Argumentation und Einsicht.“¹²⁶

Es ist der Dunstkreis des Intuitiven, welcher sich besonders in der Philosophiegeschichte seit den hellenistischen Denkern über die Evidenz legt. Epikur, der *enárgeia* (lat. *evidentia*) als offenkundige Präsenz und Augenscheinlichkeit im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung situiert, skizziert sie zunächst einmal erkenntnistheoretisch. Zu einem philosophischen Leitbegriff avanciert Evidenz dann spätestens in den Studien von Franz Brentano und seinem Schüler Edmund Husserl. Letzterer war es, der die

Eine transdisziplinär organisierte, terminologiegeschichtlich fundierte Arbeit, die sich dem Thema der Evidenz in den verschiedenen Bereichen widmet, fehlt bisher. Rüdiger Campe weist aber auf zwei Vorarbeiten für solch ein Unternehmen hin: Franklin 2001 und den in dieser Arbeit auch als wichtige Referenz auf das Schild gehobenen Kemmann 1996. Vgl. Campe 2004, S. 109. Ferner allgemein die Arbeiten Campe 1990, 1999, 2004, 2006. Für den Bereich der semantischen Evidenz könnten dann noch die Arbeiten Jägers angeführt werden, vgl. Jäger 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b, 2009a, 2009b, 2011.

¹²⁴ Peters und Schäfer schreiben in ihrem Vorwort von der „unmöglichen Evidenz [...], die nicht von vornherein gegeben ist, nicht gottgegeben sich einstellt, sondern figuriert wird, wobei ihrer Figuraton, sobald man sie als solche betrachtet, die Defiguration schon eingeschrieben ist.“ (Hier und im Folgenden: Peters; Schäfer 2006, S. 9, S. 14) Die Herstellung von Bedeutung und Wissen gehe mit der „Figuration von Evidenz“ einher. In dem Sammelband wird die unmögliche Evidenz „zur entscheidenden Figur einer Fundierung des Wissens, die sich selbst problematisch ist“. Die „intellektuelle Anschauung“ dient dabei den Autoren als „Kehrseite und Inversion der Figur der unmöglichen Evidenz“. Die Herausgeber des Sammelbandes koppeln diese Figur mit der „intellektuellen Anschauung“, um die ambivalente Beziehung zwischen Sprachlichkeit und Bildlichkeit auszuloten. Mit Kant werden die Bilder (Anschauungen) zu den Begriffen vom Schema abgeleitet, das wiederum einer verstandesmäßigen Vorstellung gehorcht. Das Bild, das bei Kant ein Wort begrifflich strukturiert, kann zwar vom Verstand geschaut werden, aber die präsupponierte Einheit von Schrift und Bild, von Begrifflichkeit und Bildlichkeit ist ihrerseits nicht greifbar und damit uneinsichtig. Dem Wort wird so sein Bild gegeben oder anders formuliert: die Anschauungen werden unter allgemeine Begriffe subsumiert. Dabei kann aber, wie Peters und Schäfer betonen, das „Ineinander von Begriff und Bild, Sinnhaftem und Sinnlichem [...] ihrerseits [sic] nicht begriffen oder angeschaut werden“. Die Formel unmögliche Evidenz/intellektuelle Anschauung umreißt damit die problematische Herstellung von Wissen, die sich der prekären Bedingungen ihrer Entstehung bewusst ist. Die „Generation von Wissen“, die laut Peters und Schäfer mit der „Figuration von Evidenz“ einhergeht, wird für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit zur *Generierung* oder zum *Generieren* von Bedeutung, Sinn und Wissen, womit immer semiotische Prozesse gemeint sind.

¹²⁵ Halbfaß 1972, S. 829.

¹²⁶ Mittelstraß 1980, S. 609–610 (Herv. im Text). Dieser Möglichkeit der Herstellung von Evidenz soll in der vorliegenden Studie auch in der Sprache ihren Widerhall finden: Oft wird das Modalverb ‚können‘ oder werden weitere sprachliche Konstruktionen, die auf das nicht planmäßig herstellbare Vermögen der Evidenztechniken, Präsenz und Unmittelbarkeit zu produzieren, in die Ausarbeitung integriert.

„offenkundige Selbstgegebenheit“, wie Stefan Scherer schreibt, zur „Abwehr eines falsch verstandenen Szientismus“¹²⁷ lancierte. „Sie ist hier“, so Scherer weiter, „eine diskursiv vorbereitete nicht-diskursive Erkenntnis, eine Art intellektuelle Anschauung, die augenblicklich und unverzüglich einsetzt. Ihr eignet damit etwas Instantanes [sic], so daß sie sich auch in dieser Hinsicht von geregelten Schlußfolgerungsverfahren aus Prämissen unterscheidet.“¹²⁸

Die Einsicht in die Evidenz als ‚diskursiv vorbereitete, nicht diskursive Erkenntnis‘ legt dann aber trotz aller Augenblicklichkeit die Schlussfolgerung nahe, dass anhand von begrifflich zu fassenden Techniken ‚das Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ beschreibbar ist. Problematischer Aspekt solch einer Schilderung von (rhetorischen und damit kommunikationstheoretischen) Techniken der Evidenzherstellung ist allerdings der fragwürdige intersubjektive Geltungsanspruch, welcher sich mit der pragmatischen Valenz von Evidenzverfahren erklären lässt. Deren Verwendung, die von einem ‚Rhetor‘, ob bewusst oder unbewusst eingesetzt werden, sagt zunächst einmal nichts darüber aus, ob der Rezipient im ästhetischen Erleben die Einsicht in die Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte auch wahrnimmt, oder nicht: „E.[videnz] zeigt sich lediglich, stellt sich ein oder bleibt aus, wie die anschauliche Gewißheit, die eine lebendige Schilderung vermittelt.“¹²⁹ Evidenz kann allenfalls als ein Zustand subjektiver *Gewissheit* – der Philosoph Nicolai Hartmann verwendet den Begriff „Gewißheitsbewußtsein“¹³⁰ – beschrieben werden, der sich unter Verwendung *gewisser* Verfahren einstellen *kann*. Die Rhetorik, genauer das Potential der Sprache, das verbal vermittelte anschaulich zu vergegenwärtigen, wie die *evidentia* in der antiken Rhetoriktradition definiert wurde, fungiert dabei nicht nur als Technik, „solche Wirkung zu erzielen“¹³¹, gemeint sind die Effekte der Evidenz wie die Herstellung von Präsenz und Suggestion von Augenzeugenschaft, „sondern immer auch, sie durchschaubar zu halten: sie [die Rhetorik] macht Wirkungsmittel bewußt, deren Gebrauch nicht eigens verordnet zu werden braucht, indem sie expliziert, was ohnehin schon getan wird.“¹³² Der im Zuge der vorliegenden Arbeit, auch in Anlehnung an Hans Blumenberg verwendete ‚Technikbegriff‘ legt dabei den Eingriff des Menschen nahe, der trotz aller vorgeblichen Unmittelbarkeit von Evidenz ein hergestelltes und medialisiertes Ergebnis oder Ereignis

¹²⁷ Scherer 2005, S. 137.

¹²⁸ Ebd. Das *Instantane* spiegelt sich auch in der übergeordneten Definition der Evidenz als ‚Aufscheinen der Präsenz im *Augenblick*‘ wider.

¹²⁹ Kemmann 1996, Sp. 39.

¹³⁰ Hartmann 1923, S. 486, zitiert nach Stegmüller 1969, S. 176.

¹³¹ Blumenberg 1981, S. 117, zitiert nach Kemmann 1996, Sp. 39.

¹³² Ebd.

ist und damit Evidenz als Effekt umreißt, der Unmittelbarkeit und Präsenz lediglich suggeriert.

Trotz aller unmittelbaren und augenblicklichen Wirkung der „Figurationen von Evidenz“¹³³ sind eben jene auf Kombinationen von Zeichen zurückzuführen.¹³⁴ Bei einer Betonung des wie auch immer gearteten *Hergestelltseins* von medial induzierten Evidenzeffekten ist es unumgänglich, die mediale Verfasstheit der jeweiligen Evidenzsuggestion in den Blick zu nehmen.¹³⁵ Die Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte gilt es daher im Folgenden besonders unter dem Blickwinkel von Zeichenstrukturen und deren performativen Potentiale zu untersuchen.¹³⁶ Auf die Kopplung von Präsenz und Unmittelbarkeit mit der Offenkundigkeit, *Einsichtigkeit*, *Anschaulichkeit* und Gegenständlichkeit sowie dem recht vielschichtigen Begriff des Bildes verweist schon die Semantik der einzelnen Attribuierungen, die dem Wortfeld des Sehens und Schauens zugeordnet ist. Nicht nur die sprachlich vermittelte Suggestion körperlicher Anwesenheit ist es schließlich, die schon bei Quintilian als Evidenzwirkung beschrieben wurde, sondern auch „eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen, daß man eher glaubt, sie zu sehen, als zu hören“¹³⁷. Im Augenzeugentopos, der auch ein wesentlicher Effekt evidentieller Verfahren ist, fällt dann das Sehen und die (Suggestion) körperliche(r) Anwesenheit zusammen. Eine Begriffsdefinition des Terminus Bild soll im Folgenden die Verbindungen zwischen intellektueller Erkenntnis und der Semantik des Visuellen und Optischen für den Zusammenhang der *evidentia* in den Blick nehmen.

Exkurs: Zum Bildbegriff in der vorliegenden Studie

Die Definition des Bildbegriffs lehnt sich hier an die Arbeiten von W.J.T. Mitchell an. Er bringt dabei zunächst einmal den Terminus ‚Bild‘ mit den Attributen ‚Ähnlichkeit‘ und ‚Ebenbild‘ in Verbindungen, um dann in einem zweiten Schritt graphische, optische, perzeptuelle, geistige und sprachliche Bilder zu unterscheiden. Die verschiedenen Bilder, so Mitchell müsse man sich als „weitverzweigte Familie vorstell[en], die

¹³³ Peters; Schäfer 2006.

¹³⁴ Figuration ist hier weniger in der spezifischen Verwendung des Begriffs bei Erich Auerbach gemeint, sondern allgemein als ein Geflecht aus Zeichen. Zu Auerbach besonders Barck; Martin 2007.

¹³⁵ Zum Begriff ‚Hergestelltsein‘ im Hinblick auf Evidenzverfahren: Siegmund 2007, S. 15 ff.

¹³⁶ Performativität wird hier in Anlehnung an John L. Austin und seine Sprechakttheorie recht allgemein verwendet, um die Handlungen zu akzentuieren, die mit Worten einhergehen. Weiterhin sind damit aber auch die Handlungen oder Techniken gemeint, durch die Evidenz erst entstehen kann. Vgl. Austin 2005.

¹³⁷ Quintilian 1975, IX, 2, 40. Mit Blick auf die ‚neue Rhetorik‘, die nicht mehr die Rhetorik in der *face-to-face*-Kommunikation untersucht, sondern in der Schrift auf die Spur geht, kann dementsprechend auch von sehen und lesen die Rede sein. Zu den (medien-)kulturwissenschaftlichen Implikationen der Rhetorik vgl. auch die hier folgenden Ausführungen.

sich zeitlich und räumlich auseinandergelebt und in diesem Prozeß grundlegende Veränderungen durchgemacht hat¹³⁸. Die Genealogie der Bilder markiert Mitchell dann, indem er den einzelnen Formen von Bildlichkeit verschiedene Disziplinen zuordnet:

[G]eistige Bildlichkeit gehört zur Psychologie und zur Erkenntnistheorie; optische Bilder zur Physik; graphische, plastische und architektonische Bilder zur Kunstgeschichte; sprachliche Bilder zur Literaturwissenschaft; perzeptuelle Bilder gehören zu einem Grenzgebiet, auf dem Physiologen, Neurologen, Psychologen, Kunsthistoriker und solche, die sich mit der Optik befassen, mit Philosophen und Literaturwissenschaftlern gemeinsam arbeiten.¹³⁹

Für eine erweiterte Darstellung der Interdependenzen in den unterschiedlichen Konzeptualisierungen von Bild, aber auch für eine Vervollständigung der disziplinären Zuständigkeiten – so könnte man sicher auch die Chemie und in deren Folge die Fotografie für die optischen und graphischen Bilder oder die sprachlichen Bilder auch für die Psychologie in Anschlag bringen – ist hier nicht der geeignete Ort. Für den weiteren Verlauf der Analyse ist es aber von Bedeutung, dass, wenn vom Bild oder von Bildern die Rede ist, stets die geistigen, perzeptuellen, graphischen und, wie sollte es auch im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Abhandlung anders sein, sprachlichen Familienmitglieder gemeint sind. Die Bilder, die Brinkmann aus den perzeptuell-aktuellen und geistig-präterialen Bildern seiner individuellen Wahrnehmung in die Literatur überführt, sind sowohl (foto-)grafische als auch sprachliche Bilder. Dieser Einblick in das Innere einer handelnden Person und ihre Gemütsregungen ist es dann auch, der im Text durch die Effekte von Evidenztechniken erkennbar werden kann.¹⁴⁰ Damit ist auch eine Kategorie genannt, die immer wieder mit Blick auf die *evidentia* ins Gespräch gebracht wird: die affektive Wirkung der Evidenztechniken auf den Leser.

1.2 Begriffsdefinitionen und -abgrenzungen II: Aggregatzustände der Evidenz

Da Evidenzeffekte auf Wirkungen von bestimmten Texturen beruhen, die an semiotische Prozeduren gekoppelt sind, ist die Erörterung von Wirkungsmechanismen von Schrift ein erster Schritt, um der Verfasstheit und des Hergestelltseins des jeweiligen medial induzierten Evidenzeffekts auf die Spur zu kommen. Hier lässt sich die Konzentration auf performative Potentiale von medialen Strukturen, die spätestens mit dem so genannten ‚cultural turn‘ virulent geworden ist, in den Blickpunkt rücken. Das „Pa-

¹³⁸ Mitchell 1990, S. 19.

¹³⁹ Ebd. S. 19–20.

¹⁴⁰ Cicero 1998, I, 19, 27. Auch: Hübner 2010, S. 124.

radigma Performativität¹⁴¹ bindet die Überlagerung von Performativität und Semiotizität an die Zeichenstrukturen und deren prozesshafte Züge. Zur Frage, mit welchen Techniken Evidenz hergestellt werden kann, sind neben rhetorischen Strategien auch Verfahren einer Semantisierung von Begriffen im Kontext sprachlicher Sinnogenese zu erklären. Erst wenn die Bedeutungen von Zeichen definiert sind und die für Texte unumgängliche psycho-semiotische Lesefähigkeit ausgebildet ist, können die Evidenztechniken der „intellektuelle[n] Gewißheit des Textsinns während der Lektüre“¹⁴² ihre Geltung verschaffen. Es geht also zunächst einmal um eine ‚semantische Evidenz‘ des Zeichensinns, damit eine rhetorische und ästhetisch-literarische Evidenz des anschaulich Mitzuteilenden hergestellt werden kann. Dass die *evidentia* im rhetorischen Diskurs der Antike seinen Bedeutungsschliff erhält und besonders bei Kant in der Hypotypose als Konzept des menschlichen Geistes, den Begriffen und Ideen seine Anschauungen zu geben, verwendet wird, illustriert die Verbindung aus Philosophie, Semantik und Rhetorik, die in dem ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ formuliert ist, und der Visualität eines Vor-Augen-Stellens eine gemeinsame wirkungstechnische Referenz hat.

Die Effekte von Texten und die von ihnen ausgelösten Gefühle wurden traditionell in den rhetorischen Kategorien der Affektenlehre und der *evidentia* untersucht. *Evidentia* ist ein Oberbegriff für Techniken, die dem Leser oder Hörer eine Begebenheit so plastisch schildern, dass er meint, sie vor Augen zu haben. Unmittelbares wird dabei durch die Suggestion von ‚Augenschein‘ vermittelt. Das ‚Vor-Augen-Führen‘ (*demonstratio ad oculos*) der Evidenz ist eine sprachliche Operation, die Präsenzeffekte auslösen kann. In den antiken Texten zur Rhetorik ist sie als Resultat des Zusammenspiels der ‚Verlebendigung‘ und der Vergegenwärtigung des Anwesenden (griech. *enérgeia*) sowie der detaillierten Darstellung (griech. *enárgeia*) eines Gegenstands beschrieben. *Evidentia* kann in verschiedenen Abschnitten der Rede auftreten, kommt aber oft in der ‚Erzählung, *narratio*, die den Sachverhalt berichtet, zum Einsatz“¹⁴³

In den letzten Jahren rückte das Phänomen der Evidenz in einen medienkulturwissenschaftlichen Kontext.¹⁴⁴ Evidenz wird im Zusammenhang der *Invisibilisierung der*

¹⁴¹ Hülk 2004.

¹⁴² Scherer 2005, S. 137.

¹⁴³ Kemmann 1996, Sp. 40. Cicero übersetzt das griech. *enárgeia* mit *evidentia*. *Enérgeia* ist ein aristotelischer Begriff, der mit der Metapher in Verbindung gebracht werden kann. Zu den Begriffsverwechslungen, die verschiedenen Sprachkonzepten zugrunde liegen und bei näherer Betrachtung sich keineswegs mehr so verwirrend darstellen vgl. Campe 1990, S. 230, S. 532 und das historische Kapitel zur *evidentia* in der vorliegenden Untersuchung.

¹⁴⁴ Die Medienkulturwissenschaft, so könnte man in aller Kürze resümieren, bringt der Materialität von Kommunikationsformen genauso viel Aufmerksamkeit entgegen wie den mit ihr transportierten Inhalten.

rhetorischen Operationen der Evidenzsuggestion diskutiert. Diese Verfahren setzen auf die „Durchsichtigkeit des Sachverhalts“¹⁴⁵ und stellen so eine Referenzillusion her. Das Als-Ob des Sehens, das uns quasi das Geschehen ‚vor Augen führt‘, greift dabei auf Verfahren zurück, die selbst nicht sichtbar werden. Sie sind verdeckt durch den Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekt, den sie auslösen.

Daneben sind dann aber auch Verfahren zu beobachten, welche die *Betonung der Materialität des Mediums* für die Produktion von Evidenz veranschlagen. Nach der oben erwähnten Logik des Verdachts, nach der hinter der medialen Oberfläche ein eigentliches ‚Präsentes‘, ‚Unmittelbares‘, ‚Evidentes‘, ‚Gegenwärtiges‘ durchschimmert, scheint die Akzentuierung der Medialität des Mediums eine weitere Option zu sein, Präsenz und Unmittelbarkeit in der Abweichung und Störung von normierten Medienverwendungen herzustellen. Nicht mehr das Dargestellte, sondern das Medium der Darstellung stellt dann in der divergierenden Verwendung von ritualisierten und hochkonventionalisierten Zeichenlogiken die Materialität der Kommunikation und die eigene Aisthesis durch die „Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte“¹⁴⁶ vor Augen.

In beiden Fällen ist Evidenz ein Ergebnis von Zeichenstrukturen, die sich in verschiedenen ‚Aggregatzuständen von Kommunikation‘ zeigen. Jäger nennt diese im Kontext seines Modells der rekursiven Transkriptivität ‚Transparenz‘ und ‚Störung‘ und meint damit einmal die transparente, problemlose Geltung von Sinn.¹⁴⁷ Störung richtet hingegen den Blick auf die Medialität des Mediums¹⁴⁸ und damit auf den Signifikanten selbst:

Es ist dieses Verfahren rekursiver Transkriptivität, das die Zustände Störung und Transparenz durchläuft und so die Prozesse der kulturellen Semantik in Gang hält und stabilisiert. Die These, die hier vertreten wird, ist also die, dass die Transparenz des Mediums keine ‚Eigenschaft‘ des Mediums ist, sondern ein Aggregatzustand, den das Medium dann annimmt, wenn die mediatisierte Semantik als stilles Wissen kommunikativ nicht ‚gestört‘ ist, ebenso wie umgekehrt Störung kein parasitärer Defekt der Kommunikation ist, sondern jener kommunikative Aggregatzustand, in dem das Zeichen/Medium als solches sichtbar und damit semantisierbar wird, jener Zustand also, der, wenn er eintritt, immer

¹⁴⁵ Kemmann 1996, Sp. 40.

¹⁴⁶ Jäger 2005, S. 12.

¹⁴⁷ Jäger bezeichnet mit Transkription ein „Verfahren [...] der Sinnkonstitution und -erschließung [...], das generell für die Operationen der kulturellen Semantik konstitutiv ist“ (Jäger 2011, S. 31). Ferner: Jäger 2008b.

¹⁴⁸ Friedrich Balke erwähnt in seiner Zusammenfassung des Forschungsprojekts des ‚SFB Medien und kulturelle Kommunikation‘ die zwei sprachlichen Prozesse, mit denen Evidenz herstellbar ist: einmal nennt Balke die „*Invisibilisierung*“ – bei Jäger die Transparenz – „des zu ihrer Herstellung nötigen Verfahrens, das gewissermaßen im Effekt verschwindet“. Und zweitens nimmt er Bezug auf die „*Ausstellung* des Verfahrens“ (alle: Balke 2005a, S. 3, Herv. im Text), was man mit Jäger als „selbstthematisierenden Rückbezug (=Störung)“ (Jäger 2006a, S. 39) auf die Materialität des Mediums bezeichnen könnte.

mit Remedialisierungs- d.h. Transkriptionsbedarfen, mit einer Aktivierung ‚struktureller Parasität‘ verknüpft ist.¹⁴⁹

Das semiotische Verfahren der Signifizierung und Bedeutungsproduktion, wie es hier in transparenten und störenden Parametern entworfen wurde, die sich jeweils im Übergang zwischen den beiden genannten kommunikativen Zuständen sowie als sinngenerierendes Element von jeglicher Art von (sprachlicher) Kommunikation beschreiben lässt, fokussiert also einmal die störungsfreie Vermittlung, gewährt aber andererseits die Konzentration auf die Materialität und Medialität des Mediums. Dadurch, dass das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat und damit der Informationsfluss nicht ins Stocken gerät, sind „wir uns einer Anstrengung oder irgendwelcher Alternativen oder der Tatsache, daß wir interpretieren, überhaupt nicht bewußt“¹⁵⁰, wie es Nelson Goodman in seiner Symboltheorie formuliert. Was Jäger als „performative Skizze des Medialen“¹⁵¹ auf eine kommunikationstheoretische Plattform hebt, soll in der vorliegenden Studie auf rhetorische Evidenztechniken übertragen werden. Friedrich Balke resümiert die Aggregatzustände von ‚Transparenz‘ und ‚Störung‘ im Zusammenhang der Explikation der Evidenzverfahren folgendermaßen:

Medien bringen nicht nur etwas zur Erscheinung, was ohne ihre Mithilfe sich jeder Sichtbarkeit entzöge; sie bringen auch sich selbst zur Erscheinung, nämlich immer dann, wenn sich die latent gehaltenen medialen Inszenierungsbedingungen von Sinn in ihrer Faktizität aufdrängen und die Aufmerksamkeit von der Ebene des Mediatisierten auf das Medium selbst, also auf die Rahmungen, dispositiven Strukturen und habitualisierten Gebrauchskontexte der mediatisierten Objekte, die deren soziale Geltung garantieren, verlagert wird.¹⁵²

Invisibilisierung und *Akzentuierung* sind zwei Möglichkeiten einer Produktion von Evidenz. Einmal geht es um eine eher immersive Wirkweise, die sich durch die Lektüre eines Textes einstellen kann. In der „Gewahrung eines Anderen, Erschütternden, Überraschenden“¹⁵³, wie es Dieter Mersch formuliert, ist es dann aber möglich, dass Störungen in Erscheinung treten. Weder Versenkung noch Immersion konfigurieren dann die Präsenz, sondern die „Gegenwärtigkeit eines Anderen oder Fremden im Sehen [...] deuten auf eine *amediale Erfahrung*, welche der Intentionalität der Wahrnehmung in Ihrem ‚Sich-richten-auf‘ widerspricht. Was sich derart *zeigt* oder entdeckt, untersteht nicht länger den Zugriffen einer ‚Kategorialität‘ oder ‚Identifikation‘; es erscheint der Sprache und den Zeichen entzogen“. [...] „Die Wahrnehmung wird ange-

¹⁴⁹ Jäger 2004, S. 65.

¹⁵⁰ Goodman 1995, S. 45.

¹⁵¹ So der Titel der Studie von Jäger 2004.

¹⁵² Balke 2005a, S. 3.

¹⁵³ Mersch 2004, S. 57.

sprochen.¹⁵⁴ Dieses Thematisieren der Aisthesis selbst in der Störung von semiotischen Normalitätserwartungen und dem Auflösen der etablierten medialen Form, erzeugt dann eine Präsenz, bei der der Betrachter sich der unmittelbaren Gegenwart des Vollzugs der ästhetischen Wahrnehmung bewusst wird.¹⁵⁵

Für den Rezipienten kann die „Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte“¹⁵⁶ ein produktives Moment der Störung sein, bei der er sich der präsentischen Wahrnehmungssituation bewusst werden kann, die sonst bei einem direkten ‚looking through‘ vom Signifikanten auf das Signifikat nicht im primären Aufmerksamkeitshorizont liegt. Für den Autor/Künstler kann die beschriebene Irritation der Verwendungszusammenhänge von Medien in der „Verstörung auf der medialen Fläche“¹⁵⁷ eine Möglichkeit darstellen, sich den Konventionen zu entwinden und in der eingangs von Boris Groys explizierten Logik des Verdachts, eine Präsenz und Evidenz hinter oder unter der medialen Oberfläche zu erfahren.

Das unmittelbare Erscheinen der Bedeutung und die Suggestion von körperlicher Präsenz und Augenzeugenschaft durch die versteckt gehaltenen semiotischen Entstehungsmodalitäten und die Referenz auf die eigene Materialität des Mediums, die *beide* hier als Evidenzverfahren verstanden werden, bewirken dann

¹⁵⁴ Mersch 2001, S. 277 (Herv. im Text). Mersch's Begriff der ‚Amedialität‘ wird hier in seiner Definition nicht übernommen. Trotz aller semiotischen „Abweichung vom Programm“ (Groys 2000, S. 69) und damit der fehlenden Identifikation des Zeichens mit einem Signifikat ist ja dennoch die amediale Erfahrung medial vermittelt. Auch Zeichen, die von der Norm abweichen und referenzlos sind, sind dennoch Zeichen und als solche ebenso in der Störung medial codiert. Mit Blick auf die Semantik und weniger medientheoretisch argumentiert Wolfgang Iser, wenn er schreibt: „Wird das Bezeichnen durchgestrichen, dann ist das Nicht-mehr-Meinen des Bezeichneten doch ebenfalls ein Bezeichnen“ (Iser 1991, S. 429). Bei Mersch ist dann die amediale Wahrnehmung mit dem Konzept der Abweichung verbunden, sodass er Amedialität als medienreflexive Kategorie konzeptualisiert. Amedialität bezieht sich bei Mersch daher auf das Wahrgenommene selbst, das in der Störung die „Gewahrung einer Präsenz“ (Mersch 2001, S. 277) bewirkt. Dass in der Störung der Intentionalität der Aisthesis die Wahrnehmung selbst angesprochen und thematisiert wird, trifft hier auf Zustimmung. Im Gegensatz zu Mersch wird der Amedialitätsbegriff in der hier vorliegenden Studie als medienvergessener Entwurf abgesteckt. Bei der Rede von ‚Amedialität‘ ist dann immer der Effekt gemeint, der einen immersiven Bewusstseinszustand evoziert. Ergebnis der Immersion, Faszination, Versenkung und des Gefesseltseins kann dann der Zustand einer scheinbaren Vermittlungslosigkeit und Direktheit des medial Vermittelten bei einem gleichzeitigen Vergessen der subjektiven Wahrnehmungssituation im Prozess der Mediennutzung sein.

¹⁵⁵ Gilles Deleuze und Félix Guattari sprechen in ihrem Kafka-Buch mit Blick auf das ‚Tier werden‘ vom Extremfall der Auflösung der Form und damit aller „Bedeutungen, Signifikanten und Signifikate, um lediglich ungeformte Materie, deterritorialisierte Ströme, asignifikante Zeichen übrig zu lassen“. So entstünden „befreite Intensitätszonen, in denen sich die Inhalte ebenso ihrer Formen entledigen wie die Ausdrücke ihres Signifikanten, der sie formalisiert hatte“ (alle: Deleuze; Guattari 1976, S. 20). Die befreiten Intensitätszonen werde ich hier als Effekte von Unmittelbarkeit und Präsenz, die durch die ‚medienreflexiven‘ Evidenztechniken verursacht werden können.

¹⁵⁶ Jäger 2005, S. 12.

¹⁵⁷ Goys 2000, S. 69.

a) ein augenblickliches ‚Aufscheinen der Präsenz‘ der Bedeutung und der Vergegenwärtigung des Abwesenden im Vor-Augen-Führen ‚transparenter‘ evidentieller Techniken oder

b) die selbstbezügliche Thematisierung der eigenen Medialität und damit die Evokation von Unmittelbarkeit in der Abweichung einer standardisierten Zeichenlogik, die den Rezipienten die eigene Wahrnehmungssituation erfahrbar machen lässt. Präsent ist dann nicht mehr die Bedeutung des Medialisierten oder die Vergegenwärtigung eines abwesenden Sachverhalts oder Phänomens, sondern die eigene Aisthesis.

Produktionsästhetisch gewendet macht sich der Autor im Falle transparenter Evidenzverfahren die Tatsache zunutze, dass Medien im Allgemeinen und Sprache oder Schrift im Besonderen in der Lage sind, Unmittelbarkeit und Effekte von Gegenwärtigkeit und Evidenz in den Grenzen des Mediums herzustellen. Er verwandelt sich zunächst selbst und dann das Publikum oder die Leser/Betrachter in Augenzeugen des Geschehens.¹⁵⁸

Evidenzverfahren sind aber nicht nur für die Semantik und die Methoden der Bedeutungs- und Sinnherstellung, sondern auch für den Bereich der Rhetorik und der Ästhetik virulent. „Rhetoriktheorie“¹⁵⁹, schreibt Dietmar Till, „ist immer Kommunikationstheorie“, warnt jedoch auch vor einer „Gleichsetzung beider Begriffe“. Rhetorik ist für Till ferner unter kommunikationstheoretischen Auspizien „eine Form sprachlicher Pragmatik“. Allerdings ist auch ohne Kenntnis von rhetorischen Verfahren ein intuitives „sprachliches Überzeugungshandeln“ möglich, sodass „nicht alle Kommunikation nach rhetorischen Gesichtspunkten verfährt“. Mit Blick auf eine andere Konzeptualisierung von Rhetorik, die Till als das „rhetorische System“ von Regeln und Normen der Textproduktion“ bestimmt, erwähnt er noch das „Gebot der *dissimulatio artis*“. Die transparenten Zustände der Kommunikation und der Evidenz könnte man mit diesem Gebot aus der Rhetorik in Verbindung bringen. Nicht die Sichtbarkeit der Medialität, sondern die Latenz¹⁶⁰, welche gerade die Materialität nicht in Erscheinung treten lässt, bewirkt das ‚looking through‘ vom Medium auf das Mediatisierte. Die Medienvergessenheit soll das Artifizielle der Rede nicht künstlich aussehen lassen.¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl. Kemmann 1996, Sp. 40–41.

¹⁵⁹ Hier und wenn im Folgenden nicht anders vermerkt: Till 2007, S. 435.

¹⁶⁰ Latenz wird besonders in der aktuellen Kultur- und Medientheorie diskutiert. Die Autoren analysieren dabei die Unsichtbarkeit medialer Wirkungsprozesse. Vgl. dazu beispielhaft: Ellrich et al. 2009. Ferner auch bei Balke, der von den „latent gehaltenen medialen Inszenierungsbedingungen von Sinn“ (Balke 2005a, S. 3) spricht. Weiterhin: Haverkamp 2004, bes. S. 15–23.

¹⁶¹ In dieser Studie ist bei der Rede von Rhetorik weniger die Rhetorik als Disziplin und System einer regelgeleiteten Textproduktion nach den fünf bereits in der Antike beschriebenen Arbeitsschritten *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *actio* angesprochen. Es handelt sich hier vielmehr um

„Effektive Kommunikation“, um erneut Dietmar Till zu zitieren, „ist [...] ohne bewusste Anwendung der Normen rhetorischer Kunstlehre möglich. Insofern gibt es natürlich ‚rhetorisch‘ wirkungsvolle Texte auch nach dem Ende der Rhetorik als Disziplin im 18. Jh.“¹⁶² Diese effektive Kommunikation soll hier besonders mit Blick auf das ‚Aufscheinen der Präsenz‘ in den Texten Brinkmanns untersucht werden. ‚Effektiv‘ kann hierbei mindestens zwei Bedeutungsimplicationen haben: zum einen nimmt es Bezug auch auf ein Verwandeln von arbiträren Zeichen in die mentale Repräsentation einer gegenwärtigen intellektuellen Anschauung im Falle der ‚transparenten‘ Geltung von Zeichensinn. ‚Effektiv‘ verweist am Beispiel der Störung aber auch auf eine Verwandlung der Aufmerksamkeit in der „Achtung auf das und Achtung dessen, was sonst unbemerkt bleibt: Dass ist und nicht Nichts.“¹⁶³ Die Aufmerksamkeitsverlagerung stellt dann „die Performativität ihrer Setzung“¹⁶⁴ gleich mit aus.

Andererseits kann aber auch in der eher geläufigeren Bedeutung effektiv mit dem Attribut ‚wirksam‘ oder ‚wirkungsvoll‘ versehen werden. Effektive literarische Kommunikation, so könnte man es vielleicht bezüglich der Evidenzsuggestionen in den Texten Brinkmanns formulieren, wartet mit ‚Effekten‘ auf, die wirkungsvoll die Unmittelbarkeit einer sinnlich wahrnehmbaren Präsenz in Kategorien eines schon immer mittelbar definierten Mediums transformiert oder in der Ver- und Zerstörung der medialen Oberfläche die Medialität des Mediums ausstellt, sodass dem Verdacht Vorschub geleistet wird, dass sich hinter dem Medium eine eigentliche Präsenz und Evidenz zeigt. „Die Präsenz markiert die *Selbstüberschreitung der Medialität in der Medialität*“¹⁶⁵, so formuliert es Martin Andree. Er stellt dabei eine wirkungsbasierte Medientheorie in den Mittelpunkt seiner Forschungen und ist unlängst auch mit einer „Medientheorie des Marketing“¹⁶⁶ sehr anwendungsorientiert an das Licht der Öffentlichkeit getreten.¹⁶⁷ Die möglichen Aggregatzustände der Evidenz, die auch als Optionen

eine ‚Rhetorik nach dem Ende der Rhetorik‘, die zum einen mehr ‚Rhetorik als Texttheorie‘ untersucht und nicht mehr, wie in antiker Tradition die Wirkungen von *face-to-face*-Kommunikation in den Blick nimmt. Vgl. Kopperschmidt 1991. Weiterhin ist mit Rhetorik mehr eine pragmatische „Re-deleistung“ auf Textebene gemeint, was Renate Lachmann das „Rhetorische“ (Lachmann 1994, S. 2) nennt. Braungart und Till sprechen mit Blick auf den Wirkungsbezug der Rhetorik von „Rhetorizität“: Till; Braungart 2003, S. 290.

¹⁶² Till 2007, S. 458.

¹⁶³ Mersch 2004, S. 57.

¹⁶⁴ Ebd. Mit Joachim Knappe könnte man noch von einer Transformation der „korporalen Präsenz“ des Autors bei der Textarbeit in eine „intellektuelle Präsenz“ (beide: Knappe 2000, S. 104) sprechen: Das ‚Effektiv‘ oder auch die ‚Resultativität‘ nehmen in der Sprachwissenschaft Bezug auf die Aktionsarten eines Verbs und akzentuieren dabei das Moment des Verwandeln. Vgl. auch: Dudenredaktion 2002, S. 253.

¹⁶⁵ Andree 2006, S. 24 (Herv. im Text).

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ferner: Andree 2010, der auf das weite Feld einer Medienwirkungsforschung hinweist, die auch in der Wirtschaft ihre Anwendung findet.

gewertet werden können, die Selbstüberschreitung der Medialität zu konzeptualisieren, fungieren dabei als Praxis, Unmittelbarkeit, Präsenz und Evidenz in einer direkten Anschauung des Medialisierten (Transparenz) oder der Medialität (Störung) herzustellen. *Selbstüberschreitungen der Medialität in der Medialität* können demnach in zwei verschiedenen Formen erfolgen: einmal in einer Art immersiven Illusionswirkung des Mediums, die eine vermittlungsfreie, unmittelbare Aura der Rezeption herstellt. Diese Form der medialen Selbstüberschreitung möchte ich im Folgenden daher als *transparente oder medienvergessene Evidenz* bezeichnen. Die Medialität überschreitet sich dann selbst durch die Suggestion von Vermittlungsfreiheit und Amedialität. Mediale Vermittlung der Botschaft und ihre Erzeugung scheinen in der Präsenz sowie dem Präsentischen der Wahrnehmungssituation kongruent.¹⁶⁸ Das Eintauchen in die *histoire* und das Vergessen der eigenen Aisthesis in der Absorption der Aufmerksamkeit der (produktions- und rezeptions-)ästhetischen Erfahrung kann es auch rechtfertigen, hier den Begriff der Immersion anzuführen.¹⁶⁹ Das Aufsaugen (lat. *absorbere*) der Aufmerksamkeit lässt sich als mediales Resultat beschreiben, bei dem das Medium die Materialität desselben abzusaugen scheint. Dieses Verschwinden der Materialität des Zeichens kann dann den Effekt der Amedialität im Sinne einer vermittlungsfreien Direktheit suggerieren.

Die mediale Selbsttransgression kann dann aber auch die Grenzen einer standardisierten Medienverwendung überschreiten. Durch die Ausstellung der Materialität des Mediums wird dem Wunsch der Sprache oder der Schrift, sich selbst zu entkommen, auf andere Art und Weise Ausdruck verliehen. Im ‚looking at‘ auf die Medialität, induziert durch die Störungen der medialen Oberfläche, überschreitet sich die Medialität selbst im Überwinden einer konventionellen und regelhaften Mediennutzung. Die zugrunde liegende Logik nimmt darauf Bezug, dass es hinter den Grenzen der Symbole und Zeichen etwas zu geben scheint, was man als das ‚Reale‘, Unmittelbare oder nicht medial Codierte bezeichnen könnte: „Regungen, die unterhalb der Wortschwelle liegen“ (Rom, 123). Diese Form der Präsenz, die auf eine Poetologie der Abweichung

¹⁶⁸ Christoph Zeller markiert mit dem Hinweis auf den Soziologen Georg Simmel (1858–1918) eine ästhetische und kulturgeschichtliche Verortung der Vorstellungen des Präsentischen, die bei Simmel stark von den Begriffen Intensität und Steigerung ausgingen, und resümiert folgendes: „Seit Simmels kunstphilosophischen Ausführungen bildete der Begriff der Präsenz – über die 1960er und 1970er Jahre hinaus und bis in die Gegenwart der Theoriebildung hinein – das emphatische Korrelat zum Prinzip der Unmittelbarkeit“ (Zeller 2010, S. 14).

¹⁶⁹ Die Absorption der Aufmerksamkeit ist nicht nur bei ästhetischer Erfahrung möglich. Auch Alltagssituationen können dafür in Frage kommen. Vgl. Voss 2008, S. 69–70. Green; Brock 2000 beschreiben mit ‚transportation into a narrative world‘ jene Immersion in eine Geschichte als Auswirkung des narrativen Einflusses. Sie weisen auch auf die Gemeinsamkeiten mit dem Flow-Erlebnis hin.

setzt, wird im Folgenden daher auch *abweichende- oder medienreflexive Evidenz* genannt.

Die problemlose Verwandlung von Zeichen in Sinn und Bedeutung, die in der bildhaft-anschaulichen, gegenständlichen Darstellung eine Präsenz evoziert, wird also genauso als Evidenztechnik in Anschlag gebracht wie die Akzentuierung der Medialität des Mediums in einer Divergenz medienadäquater Verwendung. Diese medialen Renegaten und Partisanen leisten dann ihren Eid auf eine negative Dialektik.

1.3 Evidenz in der (kultur-)wissenschaftlichen und mediologischen Forschung

Die Autoren und Mitglieder des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“ des Sonderforschungsbereichs FK 427 der Universitäten Köln, Bonn und Aachen haben sich besonders auf dem publizistischen Feld der Evidenzforschung hervorgetan.¹⁷⁰ Darüber hinaus ist die Evidenzdebatte, die sich in den letzten Jahren um die Begriffe Präsenz, Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit rankte, aktueller denn je. Neben den (intellektuellen) Schwergewichten auf dem Feld der Präsenz wie Albrecht Koschorke, Hans Ulrich Gumbrecht und Dieter Mersch konnten sich auch Martin Andree, Marie-Luise Angerer in der Affektforschung oder auffallend im mediävistischen Bereich etwa Christian Kiening, Jan-Dirk Müller oder Gert Hübner profilieren.¹⁷¹

Die Beiträge aus dem SFB „Medien und kulturelle Kommunikation“ sowie aus dem „NFS (Nationaler Forschungsschwerpunkt) um Christian Kiening beschäftigen sich weiterhin mit verschiedenen Aspekten der Medialität: Das vielfältige Spektrum an literatur- und kulturwissenschaftlichen Publikationen, die sich unter zahlreichen Aspekten den medialen Phänomenen widmen, ist besonders in der *Schriftenreihe Mediologie* zum Ausdruck gekommen. Ludwig Jäger bezeichnet in einer übergeordneten Begriffsdefinition „Evidenzverfahren“¹⁷² als „mediale Prozesse“, die „*Schauplätze der Evidenz* konstituieren, Aushandlungsbühnen, auf denen die kulturelle Semantik in ihren verschiedenen dispositiven Formaten unter den Bedingungen einer *Rhetorik der Evidenz* inszeniert wird.“ Er differenziert im Anschluss an die philosophische und rhetorische Evidenztradition die epistemische und diskursive Evidenz. Die epistemische Form, die

¹⁷⁰ Nur beispielhaft: Cunz et al. 2006; Voßkamp; Weingart 2005.

¹⁷¹ Koschorke 1999; Gumbrecht 2004; Mersch 2002a, 2002b; Andree 2005; Angerer 2007; Kiening 2007; Müller 2007; Hübner 2010.

¹⁷² Alle, wenn nicht anders vermerkt im Folgenden: Jäger 2005, S. 10. Mit ‚Rhetorik der Evidenz‘ nimmt Jäger Bezug auf einen Beitrag von Holert 2002.

hier schon eingangs erwähnt wurde und im historischen Teil der vorliegenden Abhandlung zur Evidenz noch einmal genauer unter die Lupe genommen werden soll, meint „den *subjektiven mentalen Zustand unmittelbarer Gewissheit*“¹⁷³ des Eingesehenen. Die diskursive Evidenz verortet Jäger hingegen in der Tradition der Rhetorik. Bei beiden steht Evidenz in Verbindung mit Wahrheitsuggestion. Müller weist hingegen zu Recht darauf hin, dass eine ästhetische Evidenz in dieser Differenzierung Jägers fehlt, „die die sinnlich emotive Überwältigung durch den ‚anschaulich‘ dargestellten Gegenstand meint“¹⁷⁴. Genau diese ästhetische Evidenz, die weniger ein Wahrheitskriterium avisiert, sondern die präsentische, visuelle, unmittelbare und emotionale Wirkungsabsicht stark macht, kann in den transparenten oder störenden Verfahren eingelöst werden. Mit Blick auf die Materialbände Brinkmanns ist dies in der literaturwissenschaftlichen Forschung schon angeklungen.¹⁷⁵

Beide Male kann ästhetische Evidenz als medialer Effekt rekonstruiert werden. Die Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte funktionieren dabei in der Literatur anders als bei den Medien Film¹⁷⁶, Fotografie¹⁷⁷, in der visuellen Kultur¹⁷⁸ oder den Bildwissenschaften¹⁷⁹. Der bei der sprachlichen Vergegenwärtigung und dem ‚Vor-Augen-Führen‘ bildhaft-sinnlicher Wahrnehmung zu bemerkende wechselseitige Austausch zwischen der sprachlichen Verfasstheit und dem literarischen Status sowie der Rezeption des Lesers durch die textuellen Vorgaben der Fiktion kann sinnliche Gewissheit, Augenzeugenschaft, Präsenz, Unmittelbarkeit und Evidenz über die beiden explizierten Aggregatzustände herstellen.¹⁸⁰

¹⁷³ Jäger 2005, S. 11 (Herv. im Text).

¹⁷⁴ Müller 2007, S. 67.

¹⁷⁵ Exemplarisch: Lehmann 1995; Klawitter 2004.

¹⁷⁶ Zur Evidenzproduktion im Film siehe beispielhaft: Niehaus 2002.

¹⁷⁷ Für die ‚Evidenz der Photographie‘ vgl. Barthes 1989.

¹⁷⁸ Etwa: Holert 2002.

¹⁷⁹ Vgl. den Sammelband von Boehm et al. 2008.

¹⁸⁰ Koschorke weist in seiner sehr instruktiven Habilitationsschrift darauf hin, dass noch Hegel in den *Vorlesungen über Ästhetik* die Poesie an das Sinnesorgan des Ohres knüpft. Dass Malerei oder Bilder mit dem Auge und Poesie mit dem Ohr rezipiert werden würde, sei „Topos einer langen Tradition“ (Koschorke 1999, S. 291). Gerade wegen der Lautlichkeit und „Immaterialität ihrer Zeichen“ erfordere die gesprochene Poesie „von allen Künsten die geringste Selbstentäußerung des Künstlers“ (ebd. S. 291). Bis ins 19. Jahrhundert gab es also die „ästhetische Fiktion, Poesie sei als Wortkunst eine mündliche Kunst“ (ebd. S. 292). Mit der Betonung der Materialität der Schrift rückt dann hier aber ein Verständnis von Wortkunst in den Blickpunkt, das eben jene als textbasierte Kunst konzeptualisiert. Die Interpretation soll dabei die genannten Präsenz-Effekte der schriftlichen Zeichen in den Arbeiten Brinkmanns herausstellen. Die Unterschiede zwischen gesprochener, situationsgebundener Rede und geschriebener, situationsunabhängiger Schrift sind bekannt. Dass geschriebener Text nicht einfach mündliche Rede in verschriftlichter Form ist, leuchtet ein, ist quasi hoffentlich in einem axiomatischen Verständnis evident. Da Literatur im weitesten Sinn fixierter Text ist und eine besonderes Augenmerk in der vorliegenden Studie auf der Medialität von Schrift und Bild und damit der Materialität der verschriftlichten Kommunikation liegt, ist im Folgenden der Schwerpunkt auf (maschinen-)schriftliche Texte gelegt.

Wegweisenden Forschungsarbeiten wie Albrecht Koschorkes Studie zur Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert gelang es, in ihren historischen Konstellationen die „Präsenz-Effekte des Zeichens zu denken“¹⁸¹. Die Frage bei Koschorke ist, mit welchen sprachlichen Mitteln jene Effekte ausgelöst werden, die das Phantasma (lat. Bild, Vorstellung) der Präsenz nähren, wobei er von der Grundthese der „*Interdependenz von technischer Medialität und Semiose*“¹⁸² ausgeht. Er stellt so ein Instrumentarium bereit, das „die enge Verflochtenheit der ‚Formen‘ und der ‚Inhalte‘ von Zeichenvorgängen nachzuvollziehen“ imstande ist und etabliert dabei einen Medienbegriff, den er „versuchsweise“ als Rückkopplungssystem verstehen will, das „beide Komponenten der Zeichenproduktion, ihre Materialität und ihre Bedeutungspotenz, wechselseitig aufeinander einwirken lassen“ Dieser Medienbegriff impliziert dann eine Untersuchung der Praktiken des Mediengebrauchs, genauso wie inhaltliche Fragen der Kommunikationspraxis. Koschorkes Einsicht in den Konnex zwischen Technik und der Wirkungsentfaltung von Zeichen kann im Anschluss an Rüdiger Campe und den Begriffen der ‚Schreibszene/Schreib-Szene‘ noch um den Aspekt der Körperlichkeit des Schreibens erweitert werden. In den mehrbändigen Publikationen *Zur Genealogie des Schreibens* ist in einem Beitrag von Martin Stingelin die von Campe entworfene Konzeption konkretisierend definiert worden. Danach meint die ‚Schreibszene‘ eine historisch und individuell veränderliche Schreibkonstellation, in der die *Sprache* (Semantik des Schreibens), die *Instrumentalität* (Technologie des Schreibens) und die *Geste* (Körperlichkeit) einen Rahmen für den Autor oder die Autorin darstellt. Der semantische Unterschied zwischen ‚Schreibszene‘ und ‚Schreib-Szene‘ besteht dann im Anschluss an Stingelin in dem Selbstverweis der Literatur auf ihr Geschriebensein und damit in der Problematisierung des Schreibens selbst, die eine Selbstreflexion der rahmenmäßigen Faktoren (*Sprache, Instrumentalität, Geste*) impliziert. Bei der ‚Schreibszene‘ wird hingegen das triadische Ensemble der historischen und faktischen Varianz des Schreibaktes nicht zum Gegenstand oder Anlass einer Problematisierung oder Autoreflexion.¹⁸³

Wie bei der ‚Schreibszene/Schreib-Szene‘ rückt auch bei den Evidenzverfahren das Mediatisierte (Transparenz oder Medienvergessenheit) oder das Medium als Material

¹⁸¹ Koschorke 1999, S. 343.

¹⁸² Hier und im Weiteren, wenn nicht anders vermerkt: Koschorke 1999, S. 11.

¹⁸³ Vgl. zunächst Campe 1991, wo noch recht undifferenziert und implizit zwischen den beiden Begriffen unterschieden wird. Mit den Arbeiten der mehrbändigen Reihe *Zur Genealogie des Schreibens* wird die terminologische Fundierung allerdings explizit: Stingelin 2004. Weiterhin für die typographischen Schreibformen vgl. den Sammelband: Giuriato et al. 2005. Dass sich Campe dem Vorschlag der begrifflichen Definitionen von ‚Schreibszene‘ und ‚Schreib-Szene‘ anschließt, markiert er in dem genannten Band. Vgl. Campe 2005, Anm. 21, S. 120.

(Störung oder Medienreflexivität) in den Blickpunkt. Eine Differenz von medialer Selbstreflexivität oder problemloser Nichtthematisierung des Medialen ist demnach sowohl bei der ‚Schreibszene/Schreib-Szene‘ als auch bei den Evidenzverfahren registrierbar. Besonders in seinen poetologischen Reflexionen zu den poplitarischen Arbeiten der 1960er Jahre geht es Brinkmann stets auch um eine Vergegenwärtigung und ein Vor-Augen-Führen seiner unmittelbaren Schreibsituation. Die gestischen, instrumentellen und sprachlichen Rahmenbedingungen werden dabei immer wieder thematisiert.

Von einer ausgiebigen Beschäftigung mit den medialen Bedingungen und Effekten evidentieller Techniken der Vergegenwärtigung, Verlebendigung und Detaillierung besonders im Blick auf Rolf Dieter Brinkmann kann, was die Forschungslandschaft angeht, allerdings noch keine Rede sein. Das ist insofern verwunderlich, als er doch in seinen Arbeiten immer wieder Medien in ihrer materiellen und wirkungstechnischen Funktion auf den Grund geht und besonders die Verkörperungen sowie Erfahrungen einer unerwarteten, aber doch immer zeichenhaft codierten Präsenz thematisiert. Mit dem 2011 von Markus Fauser erschienenen Band *Medialität der Kunst* ist allerdings ein Anfang gemacht. In der Publikation, welche die Ergebnisse einer Tagung im März 2010 in Vechta aus Anlass von Brinkmanns 70. Geburtstag zusammenfasst, werden einerseits die zeichenhaften Repräsentationen von Wahrnehmungen und die Materialität der literarisch-künstlerischen Vermittlungsstrategien unterstrichen. Andererseits favorisiert Fauser die Darstellung von ‚unmittelbarer Gegenwart‘, die in vermittelter Form stets im Rahmen ästhetischer Verfahren einlösbar ist. Eines dieser Verfahren ist *Der Film in Worten*, welcher im Folgenden in Abgrenzung von Evidenzverfahren, die auf Abweichung und Störungen von normierter Medienverwendung setzen – Brinkmann selbst spricht dabei von ‚wilder Typographie‘, einem ‚unritualisierte[n] Sprechen‘ (BaH, 137, 44) oder ‚wirre[n] Zeichen‘ (Erk, 197) –, näher analysiert werden sollen.

1.4. *Der Film in Worten*, ‚wilde Typographie‘, ‚unritualisiertes Sprechen‘ und ‚wirre Zeichen‘: Brinkmanns Evidenzverfahren

Die diskursiven Techniken der Verlebendigung und Detaillierung (*enérgeia* und *enárgeia*) und ihre jeweiligen untergeordneten sprachlichen Operationen werde ich hier zunächst vereinfachend als transparente Evidenzverfahren.¹⁸⁴ Gerade die Verschleierung der medialen Inszenierungsprozesse kann einen subjektiven Zustand ‚unmittelbare[r]

¹⁸⁴ Zur genauen Untersuchung der antiken Rhetorikbestände der *evidentia* vgl. hier die historischen Ausführungen zur Evidenz.

Gewißheit des anschaulich Eingesesehenen“¹⁸⁵ evozieren. Die „korrespondierende Anschauung“¹⁸⁶ zu dem Begriff wird dabei ungestört, d.h. ohne ablenkenden Blick auf die Materialität des Mediums erkannt. „Die Beschränkung auf die Oberfläche führt zum Gebrauch der Oberfläche“ (FiW, 233), wie Brinkmann im *Film in Worten* schreibt. Mit der regelgemäßen Benutzung der Medienmatrix kann eine direkte Transkription zwischen dem Medium und der mentalen gegenständlichen Anschauung erfolgen. Johann Christoph Adelung beschrieb diesen Vorgang folgendermaßen: „Die Lebhaftigkeit des Styles ist folglich diejenige Vollkommenheit desselben, [...] welche eine anschauende Erkenntnis gewähret, bey welcher man das Bezeichnete klärer denkt als das Zeichen oder Bezeichnende.“¹⁸⁷ Und bereits Lessing spricht 1766 in der Laokoon-Schrift vom bekannten poetischen Gemälde, bei dem der „Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte“¹⁸⁸. Der Blick des Lesers ist nicht auf die Materialität, sondern auf das Bezeichnete gelenkt, sodass die Wörter zugunsten der von ihnen frei gesetzten Bilder zurücktreten. Brinkmann schreibt dazu: „Die Wörter lassen sich in den aus ihnen befreiten Imaginationen ... selbst zurück“ (FiW, 242). Die schriftlichen Zeichen geben sich selbst in den aus ihnen projizierten (mentalen) Bildern den Laufpass. Die Materialität der Schrift tritt in den Hintergrund; trotz der Aneinanderreihung der Wörter können sich die Imaginationen (Bilder), der *Film in Worten*, einstellen.

Trotz aller medialen Vermittlung *kann* der Rezipient in einen Zustand der *Immersion* eintreten, in dem er seine eigene Wahrnehmungssituation im Realraum nicht mehr wahrnimmt, die durch die künstliche und artifizielle Welt der virtuellen Erzählung absorbiert erscheint.¹⁸⁹ Das sprachliche Potential, Bilder heraufzubeschwören, diese aneinanderzureihen und dem Leser/Betrachter vor Augen zu führen (Film in Worten), sodass die Suggestion von Augenschein provoziert wird, kann so zu einem immersiven Zustand körperlicher Selbstvergessenheit bei gleichzeitiger Konzentration auf die ‚virtuelle‘ Erzählung führen. Medien- und Selbstvergessenheit sind dann zwei Seiten einer

¹⁸⁵ Kemmann 1996, Sp. 33.

¹⁸⁶ Kant 1974b, S. 295. Im Folgenden mit die *Kritik der Urteilskraft* mit der Sigle ‚KdU‘ und der Seitenangabe in der Fußnote markiert.

¹⁸⁷ Adelung 1974, S. 349. Ferner: Campe 1997.

¹⁸⁸ Lessing 1974. Zudem: Campe 2006, S. 37–38, wo er den „rhetorikterminologische[n] Subtext“ der Begriffsverwendung Lessings untersucht und dabei zu dem Befund kommt, dass „Lessing so etwas wie seinen ästhetischen Darstellungsbegriff *avant la lettre* formuliert“.

¹⁸⁹ Der Begriff Virtualität wird hier weniger mit Blick auf den Cyberspace oder die virtuelle Realität der Kybernetik bezogen, sondern gilt in der vorliegenden Studie vielmehr allgemeiner als ‚echt erscheinend, dem Auge, den Sinnen vortäuschend‘. Vgl. Dudenredaktion 2002, S. 1037. Damit wäre auch eine Verbindung zu den Verfahren der Evidenz genannt, die eben auch darauf zielen, Augenschein zu suggerieren.

Medaille, die allerdings nicht nur rezeptions-, sondern auch produktionstheoretisch geltend gemacht werden können:

: bis gegen halb 9 abends durchgehend geschrieben, ohne anzuhalten/die Bilder und Vorstellungen kamen sehr schnell, ich schrieb ohne nachzudenken, kreuzte wieder und wieder durch die Vergangenheit, schüttelte die einzelnen augenblicke [sic] durcheinander und ohne auf Fehler, auf Folgerichtigkeit zu achten, tippte die Zeit weg./Dieses Durchschütteln von Wörtern und Bildern im Schreibakt selber, ohne links und rechts und um mich herum-zuschauen, ohne Rücksicht auf Konstruktionen und Folgerichtigkeit, erfahre ich beim Schreiben tatsächlich als eine physiologische Befreiung aus dem zusammengezogenen, geduckten Verharren. (Erk, 187)

Brinkmann ist hier selbstvergessen in der Schreibsituation versunken und akzentuiert gleichzeitig das Eintauchen in den Schreibakt, ohne sich der Medialität von Schrift und der eigenen körperlichen Wahrnehmungssituation bewusst zu sein. Ohne links und rechts zu schauen und die typographische oder semantische Korrektheit missachtend, schreibt er, ohne anzuhalten, „die Bilder und Vorstellungen“ auf. Die Abkehr von der standardisierten Zeichenlogik,¹⁹⁰ die sich in diesem Beispiel noch recht gemäßigt niederschlägt und sich hier auch auf einen eher *immersiven* Bewusstseinszustand während des Schreibakts selbst zurückführen lässt, zeigt sich dann an anderen Stellen der Materialbände *Erkundungen* und *Schnitte* etwa in Neologismen, *bewusst* gesetzten Abweichungen von der Schriftnorm, Cut-ups, sprachlichen Mehrdeutigkeiten und der Vermeidung konventioneller grammatikalischer Strukturen. Weiterhin verweigert sich Brinkmann vielfach den Standards der Silbentrennungen in den Textblöcken, die er oft nicht mit einem Trennstrich absteckt. Folge dieser so zerhackten Wörter sind unverständliche Lexeme und abgetrennte Wörter. Dazu kommen noch bewusst gesetzte Versprecher (in den Originaltondokumenten), Tippfehler und absichtliche Übersetzungsfehler, die besonders in der Zeit der Materialbände zu einer Poetologie werden, welche einer abweichenden oder medienreflexiven Evidenz Vorschub leistet.¹⁹¹ Auch bei den

¹⁹⁰ Im Beispiel hier achtet zwar Brinkmann auf die Trennung von „ck“ in „kk“, schreibt aber „augenblicke“ klein und macht keinen Trennstrich. Die physiologische Befreiung wertet Sibylle Schönborn 2011, S. 223 als „ganzheitliche, therapeutische Funktion des Schreibens“. Vielen Dank an dieser Stelle für die sehr unkomplizierte Vorabzusendung des Typoskripts des Beitrags, der im Mai 2011 im von Markus Fauser herausgegebenen Sammelband *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne* erschienen ist.

¹⁹¹ Brinkmanns Briefe, tagebuchartige Aufzeichnungen und Notizen der 1970er Jahre, die in der Forschung, wenngleich nicht ohne kritische Stimmen, auch als ‚Materialienbände‘ oder ‚Materialbände‘ (daneben wegen der literarischen Form ‚Collage- und Montagebände‘) bezeichnet werden – der Autor selbst nennt sie ‚Materialalben‘ (Rom, 34) –, stellt mit Blick auf die *Materialität des Materials* noch eine interessante Koinzidenz zwischen Medialität und Material(ität) dar. So könnte man auch Lehmanns und in dessen Nachfolge Selgs Einwand, dass doch der Begriff ‚Materialienbände‘ [...] zu Unrecht“ verwendet würde, „weil sie vollgültige Texte, Werke sind, keineswegs nur Material dazu“ (Lehmann 1995, S. 184) seien, ergänzen. Weiterhin Selg 2001, S. 352. Der Schwerpunkt liegt dann nicht auf der Definition von Material als unvollständige Textsammlungen, sondern meint mehr die Stofflichkeit und damit die Materialität des Medialen. Gerade in den Materialbänden tritt die *Materialität* auf den Plan. Dass Brinkmann selbst seine Arbeiten als ‚Materialalben‘ bezeichnet, weist auf den ambivalenten gattungsunspezifischen Status seiner Aufzeichnungen hin. Ein Album (lat. das

eher witzigen und amüsan wirkenden Oberflächenübersetzungen wird die Transparenz der Übertragung unterlaufen. Nach dem Prinzip der produktiven Missverständnisse, der spontanen Wiedererkennungseffekte und Assoziationen bei Übersetzungen aus anderen Sprachen wird etwa aus dem Gedicht Apollinaires *La jolie rousse* bei Brinkmann und Rygulla *Der joviale Russe*. Aus der Zeile „Connaissant plusieurs langages“¹⁹² wird dann „Kenne Blumen länger“.

Durch die erwähnten Abweichungen von der Normalsprache, die Aleida Assmann als ‚wilde Semiose‘ bezeichnet, verschiebt sich das Verhältnis von Anwesenheit des Zeichens und Abwesenheit des Bezeichneten. Bei den abweichenden Evidenzverfahren, die durch „wilde Typographie“, einem „unritualisierte[n] Sprechen“ (BaH, 137, 44) oder „wirre[n] Zeichen“ (Erk, 197) auf die „wilde Semiose“ und auf den Aggregatzustand der Störung setzen, ist weniger die Bedeutung, als das Medium selbst anwesend. „Wilde Semiose“, so schreibt Aleida Assmann, „bringt die Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnung zum Einsturz, indem sie auf die Materialität der Zeichen adaptiert und die Präsenz der Welt wiederherstellt. In jedem Fall erzeugt sie Unordnung im bestehenden Beziehungssystem der Konventionen und Assoziationen, sie stellt neue, unmittelbare Bedeutung her, sie verzerrt, vervielfältigt, sprengt bestehenden Sinn.“¹⁹³ Die „Erzeugung von Evidenz“¹⁹⁴ erfolgt dann „durch die Ausstellung des Verfahrens“¹⁹⁵ oder mit dem „langen faszinierten Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag“¹⁹⁶ Sie schreibt weiter bezüglich des Begriffes des „Schrift-Lesens“, der die Materialität des Mediums betont: „Der flüssige und behende Duktus wird gehemmt, ja u.U. ganz zum Stillstand gebracht, wenn die Buchstaben eine resistente Materialität annehmen. [...] Der Text wird selbst zu einem Bild, das den Betrachter in den Bann schlägt und ihm nicht gestattet, kurzerhand zur Sache zu kommen.“ Das „Buchstäblich-Werden des Signifikanten“ ist bei Brinkmann, so die hier vertretene These, einem Wunsch geschuldet, „hinter die Grenzen der Repräsentation zu gelangen und das Reale selbst zu erreichen“¹⁹⁷. Dem Schriftsteller geht es darum, Spra-

Weißer) kann ein Musikalbum, Fotoalbum oder allgemein ein Buch mit stärkeren Seiten sein, in das Fotos oder etwa Postkarten eingeklebt werden können. An anderer Stelle in *Rom, Blicke* erwähnt Brinkmann noch den Begriff der „Materialhefte“ (Rom, 385). Der Bezug zur Schrift (Heft) ist hier eindeutiger markiert, auch wenn er das Material weiterhin betont.

¹⁹² Beide: Rygulla; Brinkmann 1984c, S. 70. Ferner: Weingart 2005b, bes. S. 230.

¹⁹³ Assmann 1995, S. 239.

¹⁹⁴ Balke 2005a, S. 3.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Assmann 1995, S. 238–241.

¹⁹⁷ Bolter; Grusin 2001, S. 53, zitiert nach Jäger 2004, S. 66, der auch die deutsche Übersetzung besorgte. Boris Groys behauptet bekanntermaßen, dass die Sehnsucht nach einer unvermittelten Wirklichkeit aus der Dynamik der Kulturökonomie nicht mehr wegzudenken sei. Das ganze Zeichenarsenal sei nur deshalb interessant, da es mit allen Mitteln der technischen Medien den Verdacht erzeuge, es gebe einen Zugang hinter oder unter der medialen Oberfläche.

che zu deconditionieren und „Regungen, die unterhalb der Wortschwelle liegen“ (Rom, 123), sichtbar zu machen. Um dem „Hörighaltungs- und Abrichtungscharakter, der in tradierten Ausdrucksformen steckt wie in jener längst angewöhnten Teilung zwischen außen und innen, Form und Inhalt“ zu entkommen, gilt es für ihn, „auf Wörter oder Sätze und Begriffe solange draufzuschlagen, bis das in ihnen eingekapselte Leben (Dasein, einfach nur: Dasein) neu daraus aufspringt in Bildern, Vorstellungen, dem synthetischen Leuchten, in einer sinnlichen Überfülle.“ (Beide: FiW, 246) Dieses ‚Draufschlagen‘ äußert sich dann in den poetologischen Programmen der Abweichung.

Wenn Assmann in den Begriffen Lesen und Starren (*reading* and *gazing*) ein Gegensatzpaar erkennt, kann dies auf die Aspekte von Transparenz und Störung in der Kommunikationstheorie Jägers übertragen werden. Lesen „bewegt sich vom materiellen Signifikanten zum immateriellen Signifikat, wobei das erstere dem letzteren im gedankenschnellen Prozeß des Verstehens zum Opfer fällt“¹⁹⁸. Der lange Blick (*gazing*) markiert den Wahrnehmungsakt, der sich mit der Störung des semantischen Gehalts, welcher die Materialität des Mediums aufscheinen lässt, verbindet. *Reading* und *gazing* sind somit wahrnehmungstechnische Korrelate zu Jägers kommunikationstheoretischer Konzeption. Die Abkehr vom Standard der Zeichenlogik in der ‚wilden Semiose‘, die den Vorhang und Rahmen einer hochkonventionalisierten schriftlichen Kommunikation zerstört und so für eine Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen sorgt, unterbricht die „Korrelation zwischen gegenwärtigen und abwesenden Entitäten“¹⁹⁹ und damit die überkommene Semiose; sie *verwildert*, wird wild. Die Wahrnehmung vom Gegenwärtigen des Zeichens zum Abwesenden des Bezeichneten – ein habitualisierter, automatisierter und gedankenschneller Prozess – wird in einer plötzlichen und unvermittelten ‚Zuwiderhandlung‘ gebrochen, die die Traditionskette und die Zirkulation menschlicher Kommunikation suspendiert. „Die Nicht-Mittelbarkeit wird zum Stempel der Unmittelbarkeit“²⁰⁰.

Strukturalistisch reformuliert könnte man Folgendes behaupten: Einerseits, im Falle transparenter Evidenztechniken, geht es um das instantane *Aufscheinen der Präsenz körperlicher Anwesenheit in der histoire*, die Genette als „Signifikat oder den narrativen Inhalt“²⁰¹ bezeichnet. Ergebnis kann dann eine fiktionale Immersion durch die Suggestion vermittlungsfreier Direktheit und Amedialität sein. Auf der anderen Seite tritt Präsenz und damit das Bewusstwerden der *körperlichen Anwesenheit in der Rezeptionssituation* auf, die Folge der Störung der medialen Oberfläche sein kann. Hier

¹⁹⁸ Assmann 1995, S. 241.

¹⁹⁹ Eco 1987, S. 20.

²⁰⁰ Assmann 1995, S. 248.

²⁰¹ Hier und Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Genette 1998, S. 16.

wird der Blick auf den *discours*, „den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text“ gelenkt.

Der medienontologische Verdacht, den auch Brinkmann in seinen Arbeiten der 1970er Jahre teilt, dass es hinter oder unter der Zeichenoberfläche von Medien und den Symbolen noch etwas ‚Unvermitteltes‘, ‚Reales‘, ‚Gegenwärtiges‘, ‚Präsentes‘ und ‚Evidentes‘ gibt, lässt dann den Kommunikationsbruch durch die Störung der medialen Oberfläche als Möglichkeit erscheinen, die „*Rhetorik der unmittelbaren Evidenz*“²⁰² als Evidenzverfahren zu konzeptualisieren, das der ‚Präsenz der Welt‘ wieder ein wenig näher kommt. Einer Präsenz und Unmittelbarkeit, die durch die gewohnheitsmäßigen sprachlichen Verwendungsweisen die Welt im transparenten Fall der Evidenzsuggestion auf Abstand halten kann.

Zusammenfassung: Begriffsdefinitionen und -abgrenzungen

Bei der Beschäftigung mit dem Forschungsfeld der Evidenz sind für den gegebenen Kontext vier verschiedene Teilbereiche von Bedeutung. Grundannahme aller Evidenzformen (*epistemisch, semantisch, rhetorisch und ästhetisch-literarisch*) ist ihr medialer und *resultativer Status*.²⁰³ Denn in „das Evidente“ ist „seine mediale Erzeugung untillbar eingeschrieben“²⁰⁴. Mit Blick auf die kulturelle Semantik kann man von einer „verfahrensgenerierten Evidenzauszeichnung von Wissen“²⁰⁵ sprechen. Diese Verfahren folgen stets dem Grundsatz: Evidenz *kann erzeugt, aber nicht bewiesen* werden und sie kann erkennbare *Einsichten im Sichtbaren vergegenwärtigen*.

²⁰² Assmann 1995, S. 248.

²⁰³ Jäger spricht mit Blick auf die „Evidenzauszeichnung von Sinn“ von einem „Verfahrensresultat“ (beide: Jäger 2006a, S. 43).

²⁰⁴ Beide: Interview von Helmut Lethen mit Ludwig Jäger 2009, S. 89–90.

²⁰⁵ Jäger 2006a, S. 43. Die kulturelle Semantik ist bei Jäger „auf die Evidenzgenerierungsmaschine der Transkriptivität angewiesen.“ (Ebd. S. 42) Zur semantischen Evidenz vgl. ferner das gleichlautende Kapitel in der vorliegenden Studie im Abschnitt über die *evidentia* im historischen Teil der Ausführungen. Bedeutung ist damit einerseits an diskursive Voraussetzungen und mediale Prozesse, aber genauso an kulturelle Parameter gebunden. Gerade die Evidenztechniken scheinen mir auch beispielhaft zu sein, um die jeweils kulturelle Abhängigkeit von offenkundiger Präsenz und medialer Darstellung zu erörtern. Ob innerhalb einer Kultur Evidenz als ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ erzeugt wird, kann schon schwer bewiesen werden, sodass ein Vergleich zwischen zwei oder mehreren Kulturen sehr wahrscheinlich die unterschiedlichen Vorstellungen einer medial hergestellten Präsenzsuggestion offenbaren würde. Eine Vergleichsstudie, die die kulturelle Abhängigkeit der Evidenzverfahren und die rezeptionstheoretische Resonanz herausstellt, fehlt meiner Kenntnis nach. Sie könnte Anliegen einer anthropologischen Analyse sein, die von der Grundannahme ausgeht, dass Texte immer Produkte von Wissensordnungen und subjektiven Bedeutungszuschreibungen sind und demnach gerade auch der interkulturelle Status der Evidenz prekär ist. Für diesen Hinweis danke ich sehr herzlich Marcus Causaras.

Bei den literarischen Texten Brinkmanns soll in der vorliegenden Studie die Logik ihres „Produziertseins“²⁰⁶ erörtert werden. Im Zusammenhang mit dem hier zu lesenden Beitrag ist diese Logik beschränkt auf Evidenzeffekte. Die vorliegende Abhandlung versteht sich dabei lediglich als Prolegomenon zu einer (medien-)kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Brinkmanns Arbeiten. Dabei wird der Versuch unternommen, besonders die semantischen, rhetorischen und ästhetischen Evidenzverfahren vor dem Hintergrund einer wechselseitigen Beziehung zwischen ‚transparenten‘ und ‚störenden‘ Aggregatzuständen und den ‚medienvergessenen‘ sowie ‚medienreflexiven‘ Wirkweisen und Effekten zu konturieren. Als Basistheorem dient Rüdiger Campes Diktum, der Evidenz als ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ skizziert. Evidenz kann als augenblickliches ‚Vor-Augen-Führen‘ der Bedeutung von Zeichen oder als Vergegenwärtigung der Materialität des Mediums und der eigenen Wahrnehmung bei der Lektüre präsent aufscheinen. In pragmatischen Kontexten ist es hingegen recht selten, dass die mediale Oberfläche *und* die submediale Bedeutung gleichzeitig erkennbar sind.²⁰⁷ Nichtsdestoweniger ist die Selbstreferentialität von Sprache zum Beispiel für linguistische Untersuchungen geradezu die Basis, um etwa die Semantik über die Materialität zu (re-)konstruieren. Sobald hingegen ein Wahrnehmender die eigene Aisthesis reflektiert und sich seiner subjektiven Wahrnehmung bewusst ist, verlässt er den ‚Vorstellungsraum‘, den Raum der narrativ vermittelten *histoire*.²⁰⁸ Bei einem transparenten semantischen Gehalt der Zeichen ist es demgegenüber möglich, im ‚Vorstellungsraum‘ der *histoire* die eigene mediale Vermittlung nicht wahrzunehmen. In diesem Fall könnte man von einem immersiven Bewusstseinszustand sprechen, der die Aufmerksamkeit von der ‚realen‘ Welt absorbiert und ganz in der Welt der Narration aufgeht. Diese Formen der medienvergessenen Evidenzverfahren sollen im folgenden Kapitel näher in den Blick rücken.

²⁰⁶ Adorno 1961, S. 43; Szondi 1978, S. 286.

²⁰⁷ Ob man mit Kiening 2007, S. 10 gleich allgemein vom „blinden Fleck, der das Mediale konstituiert“ und von der „Unmöglichkeit gleichzeitig die mediale Oberfläche (Materialität) und die submediale Dimension (Bedeutung, Sinn) zu fokussieren“ sprechen sollte, erscheint mir demnach etwas voreilig.

²⁰⁸ Beispiel einer ‚medienreflexiven‘ Wirkung bei ‚transparentem‘ semantischem Gehalt kann die exzessive *descriptio*, die in einem Hyperrealismus der Beschreibung ausartet, die direkte Lesersprache, aber auch die Verwendung von lebendigen Metaphern sein. Paul Ricœur meint mit lebendiger Metapher einen „Akt unerhörter Prädizierung“. Die lebendige Metapher ist „wie ein Funke, der beim Zusammenstoß zweier bisher voneinander entfernter semantischer Felder neues Leben verleiht und impertinente Prädikation erzeugt.“ (Ricœur 1986, S. VI)

***Evidentia* historisch**

2. *Evidentia*: (trans-)disziplinäre und historische Semantiken

Mit Blick auf die schon in der antiken Tradition diskutierten Evidenzverfahren können zwei Kategorien unterschieden werden, die aufgrund ihrer lautlichen Ähnlichkeit in der Rhetorikgeschichte schon für Verwechslungen gesorgt haben: *enárgeia* und *enérgeia*. Mit *enárgeia* sind dabei die Methoden der Detaillierung gemeint, wie „ausmalende Beschreibung, plastische Ausprägung und Modellierung; Beispiele hierfür sind weitere rhetorische Verfahren, die teilweise einen ähnlichen semantischen Status haben wie *hypotyposis*, *diatyposis*, *illustratio*, *demonstratio* mit den Unterformen *effictio*, *conformatio*, *descriptio*, *topographia*.“²⁰⁹ Die Verfahren der „Vergegenwärtigung des Abwesenden, indem es gleichsam lebendig vorgeführt wird und so für alle in Erscheinung tritt“²¹⁰ sind mit dem Begriff der *enérgeia* verknüpft. Beide Mechanismen zielen auf eine *demonstratio ad oculos* und eine Präsenzsuggestion. Die hergestellte Anschaulichkeit nimmt dabei auch auf Erkenntnisfunktionen Bezug, zielt aber mehr auf affektivische Wirkung.²¹¹ Die Visualisierung in Worten hat demnach eine emotionale Dimension.

Im Folgenden soll eine begriffliche Ausarbeitung des methodischen Inventars der verschiedenen Konturierungen von Evidenz erfolgen, die die *epistemischen*, *rhetorischen*, *semantischen* und *ästhetischen* Bereiche untersucht. Es gilt, die wesentlichen Aspekte der unterschiedlichen Evidenzkonzeptionen aus dem Traditionsbestand der antiken Rhetorik stets vor dem Vorschlag von Rüdiger Campe, Evidenz als ‚Aufscheiden der Präsenz im Augenblick‘ zu konzeptualisieren, herauszuarbeiten und in die jeweiligen Kontexte einzubinden. Neben der historischen Verortung der Evidenzprinzipien und den Verbindungen zwischen den einzelnen Anwendungsbereichen drehen sich die Ausführungen besonders um den historisch-semantischen Gehalt der Evidenz.²¹² Inwieweit sich *epistemische*, *rhetorische*, *semantische* und *ästhetische* Evidenz etwas zu sagen haben oder eben auch nicht und welche Konsequenzen aus einer philosophischen, rhetorischen (in deren Nachgang auch narratologischen), semantischen und lite-

²⁰⁹ Kemmann 1996, Sp. 40.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Campe 1997, S. 213: „Das Vor-Augen präsentiert [...] das Bild oder auch die Sache selbst ohne ausdrückliche Rückbindungen an die Erkenntnis.“ Zur Anbindung der *enérgeia* als Begriff an die Metapherntheorie und der *enárgeia* an die Erzähltheorie vgl. ebd. S. 213. Hübner 2010, S. 124 spricht in diesem Zusammenhang von einer „affektischen Emphasisierung“.

²¹² Zur Terminologiegeschichte der Evidenz für die Verwendungsbereiche Philosophie, Rhetorik und Jurisprudenz vgl. Kemmann 1996 und für die Rhetorik im Besonderen Campe 1997.

rarischen Begriffsverwendung entstehen, soll hier im weiteren Verlauf skizziert werden.

Evident kann auf dem Feld der Philosophie a) die Bedeutung von Begriffen sein, sodass sich damit die Semantik und Definitionstheorie zu befassen hat. Evident kann weiterhin b) die Wahrheit von Aussagen sein, dann ist die Beweis- oder Wahrheitstheorie für diese Formen von Evidenz zuständig. Neben c) der evidenten Geltung von Normen und Werten, mit der sich die Ethik und Wertlehre beschäftigt, ist dann noch d) die Logik für die Korrektheit von Schlüssen verantwortlich. So gibt es insgesamt mindestens vier Bereiche der Philosophie, in denen Evidenz eine Rolle spielt. Mit Blick auf die Anwendungsperspektive der Texte Brinkmanns soll es hier weniger um die evidente Geltung von Normen und Werten gehen, genauso wenig um eine Korrektheit von Schlüssen und damit um logische Themen. Im Mittelpunkt philosophisch evidenter Kategorisierung wird in diesem Abschnitt zunächst die Axiomatik und Erkenntnistheorie stehen. Die Verhandlung der semantischen Evidenz wird einen eigenen Unterpunkt darstellen.

Einige Studien zur epistemischen und rhetorischen Evidenz zeugen von einer recht intensiv geführten Debatte, die besonders in der letzten Zeit durch die literaturspezifischen Forschungen im Kontext der Mediävistik und der Frühen Neuzeit an Qualität zugenommen hat.²¹³ So tat sich besonders der „Sonderforschungsbereich 573 Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit“ der LMU München mit einem Sammelband zur *evidentia* hervor, für den auch Jan-Dirk Müller einen Beitrag zu den Theoretisierungsbefunden und Anwendungspraktiken der *evidentia* in Sebastian Brandts *Narrenschiff* verfasst hat.²¹⁴ Für die mittelalterliche Forschung hat sich Gert Hübner mit den Instrumenten der Suggestion von Evidenz in einem vergleichenden Ansatz beschäftigt. Besonders in der ‚Fokalisierung‘, wie sie Gérard Genette skizziert, meint Hübner, ein Funktionsäquivalent der rhetorischen Mittel der Evidenzsuggestion gefunden zu haben: „Der moderne Begriff Fokalisierung“, schreibt Hübner „könnte ihre Funktion [die der Evidenztechniken] gleichwohl durchaus adäquat treffen, insofern sie der Inszenierung des erlebenden Ichs dienen und dessen Differenzierung gegenüber dem erzählenden Ich das sinnkonstitutive Erzählverfahren darstellt.“²¹⁵ Er verweist dabei auf Ähnlichkeiten eines evidentiellen Erzählens mit Fokalisierungen, da in beiden Fällen das „Geschehen in Gestalt von Wahrnehmungen, Gefühlsregungen, Motiven und Reflexio-

²¹³ Beispielhaft hier: Zanker 1981; Campe 1990, 1999; Jäger 2006, 2009; Otto 2009; Hübner 2010. Zu den methodologischen Konsequenzen einer literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema der Evidenz vgl. Soeffner 2010.

²¹⁴ Müller 2007.

²¹⁵ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Hübner 2010, S. 134–135.

nen einer Figur“ erzählt wird, ohne die Unterschiede der rhetorischen und narratologischen Konzeptualisierungen zu unterschlagen. So kommt Hübner auf die *evidentia* als Methode zu sprechen, ein Wirkungskalkül zu produzieren, das vor allem eine argumentative Belegfunktion hat, die an die affektivische Vergegenwärtigung appelliert und die Suggestion von Augenzeugenschaft und körperlicher Unmittelbarkeit heraufbeschwören soll. Die Fokalisierung der narratologischen Konzeption von Genette wertet Hübner als Mimesisprinzip mit dem Ziel, „die unhintergehbare Subjektivität des menschlichen Weltverhältnisses darzustellen“. Aber: „Gleichwohl wird in beiden Fällen erzählt, wie Figuren die Welt erleben; die Gemeinsamkeiten der narrativen Praktiken dürfen deshalb ebenso wenig übersehen werden wie die konzeptionellen Unterschiede der historischen Phänomenologien.“ Dieser Ansatz von Hübner, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Evidenztechniken mit den narratologischen Theorien moderner Couleur zu verknüpfen, scheint mir ein angemessenes Konzept zu sein, um die Heuristiken der Rhetorik mit denen der Narratologie zu koppeln. Die Konzeption Hübners stellt ein verständliches Analyse-repertoire zur Verfügung, um die erzähltechnischen Konsequenzen der rhetorischen Evidenzverfahren zu untersuchen. Damit wird in einem weiteren Schritt auch zeitgleich eine Basis für die Analyse moderner Texte mit antiken Konzeptualisierungen von Evidenz und deren modernen Verfahren der Perspektivierung geliefert.

Die von Jäger ins Feld geführt ‚semantische Evidenz‘, die einen Aggregatzustand von Kommunikation meint, bei dem das Kommunizierte problemlos und ohne die Thematisierung der Materialität des Mediums der Bedeutungsherstellung zuarbeitet, ist ein vergleichsweise junges Arbeitsfeld einer transdisziplinär organisierten kulturwissenschaftlichen Forschergruppe.²¹⁶ Die Semantisierung, die von dem Begriff auf seine Anschauung und damit seine Bedeutung schließt, resultiert aus (rhetorischen) medialen Verfahren der (anschaulichen und gegenständlichen) Sinnetablierung.²¹⁷

Zunächst wird hier die epistemische Begriffstradition im Blickpunkt der Ausführungen stehen. Die beiden Formen der epistemischen und der wahrnehmungs- oder wir-

²¹⁶ Zum keineswegs einheitlichen Begriff der ‚Kulturwissenschaft‘ und ihrem Methodengeflecht vgl. Nünning 2004, S. 368–371.

²¹⁷ Hier sei noch auf den von Ulrich Gaier und Ralf Simon herausgegebenen Sammelband hingewiesen. Vgl. Dies. 2010, S. 7–17. Dabei kann es nicht um eine vergleichende Darstellung der Diskussion einer Herder’schen Sprachphilosophie, die eine „zentrale Referenz für einen Sprachbegriff-vom-Bildher“ ist, mit Kants Frage „wie man Kategorien veranschaulicht“ (S. 8) gehen. Letztlich wird für die vorliegende Arbeit die These präsupponiert, nach der Sprache selbst schon der Ort einer „ikonischen Poiesis“ (S. 9) ist, sodass das bildhafte Element stets Teil der Sprache ist. Transparente Evidenztechniken zielen unter anderem genau darauf ab, das ikonische Potential der Sprache hervorzulocken, um damit das ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ an die Bildhaftigkeit der Sprache zu koppeln. Zur Neukonzeption der Hypotypose und zur Sinnlichkeit bei Herder vgl. weiter Laak 2003, bes. S. 333–372. Zur Sprache als Intermedium etwa den Sammelband von Deppermann; Linke 2010.

kungsästhetischen Evidenz können dabei kongruent sein, sind dies aber keineswegs immer.²¹⁸

Gemeinsam ist wohl den meisten Ansätzen in der Philosophiegeschichte und besonders in der Epistemologie das Moment der Intuition, subjektiven Gewissheit, Klarheit und Sinnlichkeit sowie der Augenscheinlichkeit. Intuition verdichtet sich zur subjektiven Gewissheit durch die Evokation von nicht weiter zu begründenden ästhetischen Phänomenen. Zur Vermeidung des Rückschreitens vom Bedingten auf die Bedingung, von der Wirkung auf die Ursache oder allgemeiner formuliert, um Begründungsverpflichtungen zu umschiffen, gehen wissenschaftliche Systeme von unbeweisbaren Axiomen aus, die „zugleich wahr, unvermittelt und früher sind als der Schlußsatz“²¹⁹. Gerade im Hinblick auf das unmittelbare Verständnis von Grundbegriffen und damit von Axiomen, wie sie Aristoteles in seiner Logik und Wissenschaftslehre nennt, die keine Definition brauchen würden, da sie eben unmittelbar verständlich und so evident sind, ist die Evidenz ein wichtiger Faktor. Blaise Pascal ergänzt dann noch die aristotelische Unbeweisbarkeit der Axiome durch die undefinierbarkeit eben jener, die evident sein müssen, um überhaupt erst als Grundbegriffe akzeptiert zu werden. Die Selbstevidenz der Axiome ist in der aristotelischen Tradition bei den Begriffen und damit der Sprache verortet, die den Ausgangssatz auszeichnet. Evidenz unter Bezugnahme auf Semantik und Wahrheit überschneiden sich damit bei Aristoteles. Gerade für die ‚semantische Evidenz‘ ergeben sich dabei interessante Überlappungen, wenn man, wie Aristoteles es tut, die Selbstevidenz der Axiome an eine sprachliche Vermittlungsebene koppelt.

2.1 Zur Entstehung der *evidentia*: *enárgeia* in der hellenistischen Tradition und die Übersetzung Ciceros

In der Erkenntnistheorie ist *enárgeia* seit der hellenistischen Zeit (4. Jahrhundert v. Chr.) präsent. Epikureer und Stoiker verwenden den Begriff entsprechend der Wahrheits- und Beweistheorie.²²⁰ Für die Rhetorik leistet die philosophische Heuristik des

²¹⁸ Vgl. Müller 2007, S. 61.

²¹⁹ Aristoteles: *Analytica Posteriora*, I, 2, 71b, 20, zitiert nach Kemmann 1996, Sp. 34.

²²⁰ Nina Otto weist darauf hin, dass *enárgeia* zuerst bei den Epikureern genannt, dann aber recht schnell von den Stoikern übernommen wurde. Diese übertrugen dann auch den Begriff in die Literaturkritik, sodass sie von einer „Entlehnung aus dem Wortschatz der Stoa“ (Otto 2009, S. 134) spricht. Erkenntnis beginnt für Epikureer und Stoiker bei den Sinnesorganen. Man kann daher von einer empirisch-sensualistischen Epistemologie sprechen, deren Vertreter sich intensiv mit den Wahrheitskriterien von sinnlicher Erkenntnis auseinandersetzen. Das Wahrnehmbare und die Sinnesorgane, die es erschließen, sind in der Ontologie und Erkenntnislehre der Epikureer und Stoiker fest verankert. Die Sinne sind zuverlässiges Erkenntnismittel, solange die Wahrnehmung stabil ist. Das bedeutet aber nicht, dass es nicht auch zu Sinnestäuschungen kommen kann. Der Evidenz als Wahrheitskriterium

Evidenzbegriffs eine wichtige Vorarbeit. Die Bedeutungsäquivalenzen und Ähnlichkeiten zwischen der hellenistischen Erkenntnistheorie und den rhetorischen sowie literaturkritischen Texten, auf die hier im Einzelnen nicht eingegangen werden soll, hat Nina Otto in ihrer Studie über die *enárgeia* in der alexandrinischen Dichtung analysiert. *Enárgeia* stellt das griechische Pendant zu Ciceros lateinischer Übersetzung des Begriffs mit *evidentia* dar, wobei er aber mit *evidentia* die *philosophische*, nicht die rhetorische Konnotation des Begriffs meint.²²¹

In der hellenistischen Epistemologie meint *enárgeia* die sinnliche Evidenz, die dann von der griechisch-römischen Literaturkritik und den Rhetorikern aufgegriffen wurde.²²² Mit den Stoikern erfährt die *enárgeia* eine Neudefinition, die mit dem Moment der sinnlichen Gegenwart verbunden wird, die die Gegenstände vor den Augen der Wahrnehmenden ‚präsent‘ erscheinen lässt. In der Logik der Stoiker ist nicht nur die menschliche Seele körperlich und materiell, sondern auch die Vorstellung, sodass die wahrgenommenen Dinge einen Eindruck (lat. *hypotypose*) beim Menschen hinterlassen. Erst mit der Zustimmung wird dann allerdings die Vorstellung zu einem Urteil, wofür das Kriterium die *enárgeia* ist, die Klarheit und Anschaulichkeit mit der sich die Abbildungen der menschlichen Vorstellung ein- und ausprägen. Die stoischen Rheto-

darf demnach nichts im Weg stehen. Wenn man zuträgliche Wahrnehmungsbedingungen geschaffen hat, ist auch an der Zuverlässigkeit der Wahrnehmungen nicht mehr zu zweifeln. Nina Otto nennt dabei fünf Punkte, die eine ‚wahre‘ Wahrnehmung gewährleisten würden. Die Bedingungen der Aisthesis, die der Wahrnehmende für subjektiv und objektiv normal hält, beziehen sich auf die Parameter des (a) Sinnesorgans, (b) des Gegenstandes, (c) des Ortes, (d) des Lichts und (e) des Verstandes. Wenn der Wahrnehmende meint, dass alle Bedingungen erfüllt sind, gibt er seine Zustimmung, wenn nicht, erteilt er eine Ablehnung. Ausschlag für die Zustimmung zu einer Vorstellung gibt letztlich die Evidenz der Aisthesis. Trotzdem kann auch bei Einhaltung aller fünf Bedingungen ein Irrtum oder eine Sinnestäuschung auftreten, was die Erkenntnis unmöglich macht, wenn etwa der Kontext der Wahrnehmungen für unglaubwürdig befunden wurde. Für Präzisierungen: Otto 2009, S. 56–58. Wenn allerdings die Normalbedingungen der Wahrnehmung gegeben sind, ist das Vertrauen der Stoiker in die Leistungsfähigkeit der unversehrten und unverdorbenen Sinne so stark, dass sie selbst auf Nachfrage eines Gottes, ob die Menschen zufrieden seien mit den Sinnen oder sie etwaige Verbesserungsvorschläge hätten, kein Aktionspotential gesehen hätten, die Umstände zu verändern. Die Sinne sind also solch ein sicheres Erkenntnisinstrument, dass auch keine göttliche Hand daran etwas verändern könnte. Bei den jüngeren Stoikern wird dann bei Zweifeln an der Qualität der Wahrnehmungen mit den Bedingungen von Wahrnehmung so lange experimentiert, bis der Gegenstand klar und deutlich sowie präsent und evident zu erkennen ist.

²²¹ Vgl. Otto 2009, S. 128. Ciceros Übersetzung von *enárgeia* ins Lateinische im Kontext der Rhetorik erfolgt mit *subiectio sub aspectum* und dem Adjektiv *inlustris*, was eine Vergegenwärtigung und ein ‚Aufführen‘ des Sachverhaltes meint. *Inlustris* kann hier mit ‚klar‘, ‚anschaulich‘ oder ‚deutlich‘ übersetzt werden. Momente der Vergegenwärtigung würden wieder dem Begriff der *enérgeia* entsprechen, was im Anschluss an Aristoteles die Verfahren der Verlebendigung und des Präsent-Machens des Abwesenden durch, heute könnte man sagen, performative Sprachpotentiale meint.

²²² Aristoteles nennt mit der wirksamen und lebendigen Darstellung (*enérgeia*) schon einen Begriff, den er Verfahren der Detaillierung gegenüberstellt. Damit sind bereits die beiden Techniken genannt: Verfahren der Verlebendigung (*enérgeia*) und solche der Detaillierung (*enárgeia*). Bei Aristoteles sind jene allerdings nicht mit dem ‚Vor-Augen-Führen‘ einer Sache in Verbindung gebracht worden. Das übernehmen dann die Stoiker. Bei Aristoteles sind *enárgeia* und *enérgeia* noch mit einer Metaphorik beschrieben, die Unbeseeltes zu Beseeltem macht und eine Steigerung der Rede meint, die aber noch nicht auf eine sinnlich wahrnehmbare Evidenz oder Anschaulichkeit abzielt. Vgl. hier und im Folgenden: Kemmann 1996, Sp. 41.

ren verwendeten dann *enárgeia*, um die Anschaulichkeit einer Rede oder eines Textes zu bezeichnen.²²³ Die Autoren der hellenistischen Literaturkritik sahen dabei wohl kein Problem darin, sich den Terminus bei den Kollegen aus der Philosophie zu borgen, um den Fokus auf das Sehen und die Anschaulichkeit gewisser *literarischer* Ausdrucksformen zu lenken. Damit steht die Philosophie in einem Beeinflussungsverhältnis auf die Literaturtheorie und die Rhetorik. Ohne auf einzelne Unterschiede zwischen der griechischen und römischen Begriffsverwendung eingehen zu wollen und ferner den begrifflichen Wirrwarr zwischen *énérgēia* und *enárgeia* auszuführen²²⁴, sei hier nur auf die Pionierarbeit der hellenistischen Philosophen verwiesen, die den Evidenzbegriff vom Diskurs der Philosophie in den der Rhetorik einbrachten, welcher besonders die Beobachtung von Wahrnehmung und die sinnliche Gegenwärtigkeit und das ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ der Erzählung von Sachverhalten oder Gegenständen fokussiert.

Karneades von Kyrene (214/13–129/128 v. Chr.) lieferte dann eine überzeugende Lösung des Problems, das noch die Stoiker unter Bezugnahme auf die Skepsis und die Bedingungen von Wahrnehmung beschäftigte. Er gab ganz einfach den Wahrheitsanspruch evidentieller Erkenntnisse auf, wenn er meinte, dass der Wahrnehmende prinzipiell keinen Zugriff auf den tatsächlichen Wahrheitsgehalt der Vorstellungen hat. Einzig die Glaubwürdigkeit der Vorstellungen könne man beurteilen, d.h. ob sie ihm wahr *scheint*, nicht ob sie wahr *ist*. Diese Einsicht wird später Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) in seiner *Wissenschaft der Logik*²²⁵ aufgreifen, wenn er die Begriffe Sein und Schein in seinem Entwurf einer ontologisch-metaphysischen Logik voneinander abgrenzt.

2.2 Zur epistemischen Evidenz

Erkenntnistheoretisch evident sind Aussagen, deren unmittelbare Einsichtigkeit nicht bestreitbar ist. *Evidentia* bedeutet also in der epistemischen Tradition „deskriptiv zur Bezeichnung derjenigen Eigenschaft von Aussagen, die den Inhalt dieser Aussage als

²²³ Dass sich die hellenistischen Literaturkritiker begriffstechnisch mit Blick auf die *enárgeia* wohl bei den Philosophen, die in der gleichen Zeit lebten, bedienten, hat Zanker in seiner grundlegenden Studie zur *enárgeia* in der antiken Literaturkritik vermutet: „Having surveyed the development of the term down to the second century B.C., I wish to suggest that Hellenistic literary critics borrowed it from contemporary philosophy and that its use by the Epicureans, with its emphasis on sight, made it particularly attractive to them. There is nothing inherently implausible about thinking that literary critics could have borrowed a technical term from philosophy“ (Zanker 1981, S. 309).

²²⁴ Vgl. besonders Otto 2009, S. 31–66 und für die Rhetorik Ebd. S. 67–127 mit einer Zusammenfassung von S. 128–137.

²²⁵ Hegel 1979, bes. S. 17–24.

unmittelbar einleuchtend und deshalb unzweifelhaft wahr erscheinen läßt“, dass die „Vermeidung eines unendlichen Regresses im Beweisen“ von „unbeweisbaren Grundsätzen“ ausgeht, die „zugleich wahr, unvermittelt und früher sind als der Schlußsatz“²²⁶. Anders und sehr prägnant formuliert, kann man auch mit Jürgen Mittelstraß konstatieren: „Evidenz (engl. evidence, franz. évidence), in erkenntnistheoretischen Zusammenhängen eine Einsicht ohne methodische Vermittlungen.“²²⁷ In der Epistemologie ist Evidenz weniger präskriptiv, sondern mehr deskriptiv: eine Eigenschaft von Aussagen, die gleichsam aus sich herausstrahlt und daher einleuchtend ist.²²⁸ Sie steht dann als Gegengewicht für die methodisch durch Erklärung, Beweis oder Theoreme herbeigeführten Urteile und kann ferner mit dem Attribut der Intuition in Verbindung gebracht werden. Für die verschiedenen Traditionen und die unterschiedlichen erkenntnistheoretischen Horizonte ist die Bedeutung und Verwendung des Evidenzbegriffes in der Philosophie und Wissenschaftstheorie entsprechend uneinheitlich. Die jeweiligen Positionen von Epikur, René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz über David Hume, Immanuel Kant bis zu Franz Brentano und Edmund Husserl können hier nicht dargestellt werden.²²⁹ Ein kurzer Abriss des epistemischen Feldes soll allerdings die erkenntnistheoretischen Grundlagen evidentieller Entwürfe in Erinnerung rufen.

Epistemisch evident, wie oben vorgestellt, sind Aussagen, die unmittelbar einsichtig, präsent und offenbar sind oder nicht bestritten werden können. Wolfgang Stegmüller (1923–1991) nennt Aussagen dieser Art ‚metaphysisch‘ und führt sie auf „vorratio-nale Entscheidungen“²³⁰ zurück. Wenn der Beweisregress und damit ein mit Aristoteles deduktiv nicht mehr begründbares oder die Begründung scheuendes Axiom auf den Plan tritt, ist es evident. Stegmüller weiter: „An Einsicht kann man glauben oder nicht glauben, man kann diesen Glauben oder Unglauben aber nicht weiter begründen, es sei denn, man wolle unter ‚begründen‘ nur die Angabe gewisser Motive verstehen, etwas zu tun oder nicht zu tun.“

Begründungen von epistemischen Evidenzkriterien sind unergründbar, da Evidenz in der Erkenntnistheorie so etwas meint wie ‚sicher Gewusstes‘ oder auch ‚nicht weiter Begründbares‘. Sie referiert immer auf ein Gewissheitsmoment, ein augenblickliches ‚Aufscheinen der Präsenz‘ der Wahrheit, das allerdings nicht beweisbar ist und deren Verfahren zur Herstellung dieser Sicherheit damit gar nicht sichtbar

²²⁶ Kemmann 1996, Sp. 33–34. Vgl. ferner: Cicero 1996, 2, 19 und Otto 2009, S. 55–56.

²²⁷ Mittelstraß 1980, S. 609.

²²⁸ Vgl. Kemmann 1996, Sp. 33.

²²⁹ Für eine übersichtliche Darstellung der ontologischen und erkenntnistheoretischen Positionen der *evidentia* in der Philosophie, allerdings auch im Blick auf die Umsetzungen in der Literatur vgl. Otto 2009, S. 31–66.

²³⁰ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Stegmüller 1969, S. 169.

sein können, da es sie offenbar nicht zu geben scheint: Etwas, das nicht bewiesen werden kann und dessen Zustandekommen nicht in logischen und ableitbaren Kategorien beschreibbar ist, aber dennoch intersubjektiv (scheinbar) offenkundig und präsent ‚vor Augen‘ steht. Klarheit und Deutlichkeit von Axiomen, Bedeutungen oder Wahrheiten können gerade in puncto Intersubjektivität auch trügerisch sein. Denn intersubjektive Affirmation bringt keine Wahrheitsgarantie, da sich auch Mehrere gemeinsam irren können. Lange Zeit galt das etwa für die Vorstellung, dass die Erde eine Scheibe sei und in sich ruht. Dies war für Menschen, die das geozentrische Weltbild akzeptierten, lange evident, hat sich dann hingegen als falsch herausgestellt. Intuition oder Augenscheinlichkeit ist in der Erkenntnistheorie eben auch widerlegbar.

In einem weiteren heuristischen Schritt kann Evidenz entweder als subjektives Sehen oder als objektives ‚Sich-Zeigen‘ eines Sachverhalts konzipiert sein, sodass von einer subjektiven und objektiven Form der Wahrheitserkennung und Einsicht gesprochen werden kann.²³¹ Neben der logischen Evidenz, die man auch als objektive Form der Wahrheitserkennung definieren kann und die etwa den axiomatischen Wahrheitsanspruch, dass Feuer brennt oder dass Gleiches von Gleichem abgezogen, erneut Gleiches ergibt, nicht in Frage stellt, kann auch noch die Bewusstseins- oder Sinnesevidenz differenziert werden. Letztere zielt auf die Einsichtigkeit, das Sehen des Subjekts von erlebten Sachverhalten und Phänomenen, die unmittelbar in einer Beziehung zueinander stehen. Bei dieser auf die sinnliche Wahrnehmung setzenden Evidenz kann etwa als Beispiel die Farbwahrnehmung angeführt werden: Für viele wird evident sein, dass Gelb nicht Blau ist, dass beides aber Farben sind. Sinnliche Wahrnehmung spielt eine übergeordnete Instanz im Vergleich zur Wahrheit, sie ist ihr quasi vorgeschaltet.²³²

In einer prävalenten Bedeutung meint Evidenz in der erkenntnistheoretischen Tradition also – egal ob subjektiv fasslich oder objektiv zeigend – ein Wahrheitskriterium für Axiome. Mit David Hilbert (1863–1943) tritt im wissenschaftstheoretischen Kontext verstärkt die Forderung nach Widerspruchsfreiheit auf den Plan, die jene nach der Evidenz der nicht weiter zu begründenden Axiome im Sinne eines Wahrheitskriteriums ablöst. Forderungen nach Widerspruchsfreiheit lassen im hier gegebenen Zusammenhang die Suche nach Wahrheit in eine hintere Reihe treten.²³³

²³¹ Mittelstraß 1980, S. 609. Wenn nicht anders markiert, dann erfolgt hier im weiteren Verlauf der Rekurs auf den Beitrag von Mittelstraß. Hier ist nicht ‚objektiv‘ im Sinne Nicolai Hartmanns gemeint (vgl. das systematische Kapitel zur Evidenz in der vorliegenden Arbeit), der damit ein „absolutes, unbezweifelbares Wahrheitskriterium“ (Stegmüller 1969, S. 176) kennzeichnet, sondern mehr eine logische Evidenz. Dabei zeigt sich die Evidenz „als objektiver Grund für das subjektive Gewißsein“ (Kemmann 1996, Sp. 34).

²³² Vgl. Kemmann 1996, Sp. 34–35.

²³³ Vgl. Mittelstraß 1980, S. 609. Auch die vorliegende Studie sieht sich, wenn überhaupt, dem Primat der Widerspruchsfreiheit verpflichtet, da *die* allgemeinverbindliche Wahrheit, im Sinne einer zwei-

Eine übergeordnete erkenntnistheoretische Bedeutung gewinnt der Begriff spätestens mit René Descartes (1596–1650), der gegen den Primat der logischen Verfahren die Intuition und die *klare und distinkte Anschauung* stellt.²³⁴ Logik sollte zugunsten der Evidenz das Feld räumen. Wenn Descartes das Fundament aller Erkenntnis in der *clara et distincta perceptio* verortet, ist die subjektiv erfasste Intuition endgültig der Wahrheit vorgeordnet. Topik und Rhetorik haben bei Descartes dementsprechend keinen Platz mehr, da dem nach strengen Regeln vorgehenden Subjekt cartesischer Prägung eine Wissensbildung aus reiner sinnlicher Erkenntniskraft zugesprochen wird.

Neben der unmittelbaren und damit voraussetzungslosen Einsicht, die sich aus der intuitiven Vorgehensweise einstellen kann, ist Evidenz auch in einer das Schema bei Immanuel Kant (1724–1804) betreffenden Lesart interpretierbar. Damit ist die sinnliche und bildhafte Anschauung eines Begriffes gemeint, was nach Kant das „Schema zu diesem Begriff“²³⁵ ist. Mit heutigem terminologischen Inventar könnte man das Verfahren des Königsberger Philosophen als Prozess der Wirkungsentfaltung eines Zeichens (Charles Sanders Peirce) bezeichnen. Welche Rolle Kant bei der Konzeption der semantischen Evidenz hat, wird noch genauer zu untersuchen sein.

Bei Franz Brentano (1838–1917) – um den philosophischen Bereich der Evidenz noch zu ergänzen – ist Evidenz als Definiens von Wahrheit interpretiert. Der bestimmende Begriff der Wahrheit von Aussagen ist Evidenz und wird nicht mehr in der Adäquationstheorie gefasst. Als Eigenschaft von evidenten Urteilen ist Wahrheit bei Brentano im Hinblick auf apodiktische Urteile konzipiert, d.h. auf Urteile, die eine Affirmation oder Negation für notwendig erachten. Brentano ersetzt die Adäquation, nach der eine Aussage wahr ist, wenn die Proposition mit der Wirklichkeit übereinstimmt, mit der Evidenz. Die Wahrheit eines Urteils knüpft der Lehrer Husserls so an dessen Evidenz und nicht mehr an die Übereinstimmung des begrifflichen Gebildes mit der konkreten Realität. Edmund Husserl (1859–1938) konzipiert hingegen „Evidenz als Leistung [...], die wie intentionale Leistungen überhaupt eingeflochten auftreten in systematisch aufgebauten Leistungen, bzw. Vermögen.“²³⁶ Husserls Terminus der Intentionalität, den er von Brentano übernimmt und ausarbeitet, bedeutet bei der Rede vom Bewusstsein immer das *Bewusstsein von etwas*. Intentionalität meint das psychische

felsfreien Bedeutung eines Textes oder Kunstwerks spätestens mit den postmodernen Parametern einer pluralistischen und dekonstruktivistischen Weltansicht nicht mehr einlösbar ist.

²³⁴ Ich kürze hier die Übersicht der Evidenz in der Philosophiegeschichte ab, da der Scholastik zwar der Begriff bekannt ist, deren Autoren ihm aber keine besondere Funktion zuweisen. Vgl. Halbfass 1972, S. 830 und für den weiteren Verlauf der historischen Bedeutung: Ebd. S. 831–832.

²³⁵ Immanuel Kant 1974a, Bd. 3, S. 189. Im Folgenden wird die *Kritik der reinen Vernunft* mit der Sigle ‚KdRV‘ und der Seiten- und Bandangabe in der Fußnote zitiert.

²³⁶ Husserl 1929, S. 250.

Gerichtet-Sein des Bewusstseins auf etwas, das im Gegensatz zu physischen Phänomenen immer intentional sei. Diese Intentionalität strebt Husserl auch für die Evidenz an. Sie ist „die intentionale Leistung der Selbstgebung“²³⁷. In der Auseinandersetzung mit Descartes verweigert er die Vorstellung von „Evidenz im Sinne einer absoluten Apodiktizität“²³⁸. Es handelt sich keineswegs um die Vorstellung einer „ursprünglichen Selbsthabe von wahren oder wirklichem Sein“²³⁹, sondern ganz im Gegenteil: Da Evidenz Ergebnis einer intentionalen Leistung ist, ist es vielmehr eine „Evidentmachung der Wahrheit oder Falschheit jedes Urteils“²⁴⁰ und so ein Verfahren zur Herstellung von Evidenz. Das Hergestelltsein und die Veränderbarkeit tritt an die Stelle der scheinbar konstruktionslosen Selbsthabe, mit der Evidenz als intuitives Verfahren entworfen wurde. Die Pragmatik diskursiver Operationen schafft Evidenz. Sie ist – so könnte man in Anlehnung an Husserl formulieren – dann in ihrer epistemischen Gestalt ein Produkt von Inszenierungsverfahren von Sinn und Bedeutung. Gegen die „Evidenzgefühle“²⁴¹ und die Intuition von evidentiellen Vorannahmen stellt also Husserl die Konstruktion des Sinnes und der Bedeutung. Die Schrift kann dabei das Wiedererinnern leisten, das sich zunächst in raum-zeitlichen Interaktionen einer *face-to-face*-Kommunikation offenbart. Die schriftliche Notation des Autors ist dann an die Reaktivierungskraft des Lesers gebunden. Es ist möglich, den ursprünglichen Sinn entsprechend zu verlebendigen, indem der Leser die schriftliche Mitteilung wieder „evident werden“ lässt, „die Evidenz“²⁴² reaktiviert. Mit dem Hinweis auf die Schrift und die Reaktivierung von semantischer Evidenz beim Prozess des Lesens liefert ferner der Transzendental-Phänomenologe Husserl einen Beitrag zur Exploration des Begriffes der semantischen Evidenz, den dann Ludwig Jäger erneut aufgreift.²⁴³

Eine weitere Begriffsdifferenzierung, und dies sei als Endpunkt der hier markierten überblickshaften Darstellung des philosophisch-epistemischen Evidenzbegriffes erwähnt, bietet dann im 20. Jahrhundert der ethische Intuitionismus, deren Teilnehmer am Diskurs zwischen Beobachtungs- und Wertevidenz unterscheiden. Die Beobachtungsevidenz hat dabei einen definitorischen Überhang aus der schon erwähnten Be-

²³⁷ Beide: Husserl 1929, S. 141.

²³⁸ Ebd. S. 140.

²³⁹ Ebd. S. 113.

²⁴⁰ Ebd. S. 175.

²⁴¹ Ebd. S. 140.

²⁴² Husserl 1954, S. 371. Der Beitrag Husserls wurde erstmals 1939 in der *Revue International de Philosophie*, Jg. 1, Nr. 2, S. 203–225 veröffentlicht.

²⁴³ Jäger rekurriert im Übrigen bei seiner Explikation der Evidenz als Resultat von Operationen auf Husserl, wenn er von „Verfahren der intra- oder intermedialen Veranschaulichung“ (Jäger 2005, S. 11) spricht. Er meint mit der rekursiven Transkriptivität, dass Medien intermedial aufeinander Bezug nehmen, aber auch intramedial korrespondieren, sodass sprachliche Um- oder Überschreibungen entstehen (vgl. Jäger 2010, S. 304).

wusstseins- oder Sinnesevidenz. Die Wertevidenz bekommt dann allerdings einen normativen Trend, wenn dabei ein Bezug zu Wertannahmen und sittlichen Urteilen hergestellt wird. Entsprechend der pluralistischen, postmodernen und heterogenen Welt, in der auch sogenannte Wertevidenzen oft divergieren, ist eine intersubjektive Verbindlichkeit mit Blick auf die Berufung von Evidenz kaum einlösbar, sodass die Rhetorik und die Verfahren der Evidenzproduktion auf den Plan treten.²⁴⁴

Zusammenfassung: epistemische Evidenz

Die philosophisch-erkenntnistheoretische Tradition des Evidenzbegriffes verweist auf intuitive, deduktiv nicht mehr begründbare axiomatische Grundsätze, die in ihrer Abwendung von diskursiven Verfahren auf die unmittelbare Geltung von Wahrheit oder Widerspruchsfreiheit ohne diskursive Vermittlungen setzt. Evidenz nimmt dabei immer Bezug auf ein augenblickliches *Aufscheinen der Präsenz der Gewissheit* von Erkenntnisprozessen, das allerdings nicht beweisbar ist und deren Verfahren und Inszenierungsbedingungen von Husserl kritisch befragt werden. Evidenz scheint auf, kann aber nicht bewiesen werden. Dennoch gibt sie sich den Anschein intersubjektiv (scheinbar) offenkundig und präsent ‚vor Augen‘ zu liegen. Klarheit und Deutlichkeit von Axiomen, Bedeutungen oder Wahrheiten können gerade hinsichtlich der Intersubjektivität auch trügerisch sein. Husserl befreit dann das intuitive Verständnis von Evidenz aus den luftigen Höhen einer konstruktionslosen ‚Selbsthabe‘ und verweist hingegen auf die logischen Verfahren zur ‚Evidentmachung‘, die keineswegs in apodiktischer Selbsthabe einzulösen seien. Die subjektiven und mentalen Zustände unmittelbarer Gewissheit des medial Interpretierten gehen selbst auf Konzepte von Sinninszenierungen zurück. Unter medientechnischem Aspekt könnte man mit Ludwig Jäger argumentieren, dass „in das Evidente seine mediale Erzeugung untilgbar eingeschrieben bleibt“²⁴⁵.

2.3 Zur semantischen Evidenz

Da sowohl die Rhetorik als auch die Philosophie immer auf Medien als Vehikel angewiesen sind, bietet es sich an, epistemische und rhetorische Evidenz als Verfahren von Sinngenerierung zu betrachten, die auf semiologischen Prozeduren einer medialen, meist sprachlichen Erzeugung von Bedeutung basieren. ‚Semantische Evidenz‘ könnte

²⁴⁴ Vgl. auch Kemmann 1996, Sp. 36.

²⁴⁵ Jäger im Interview mit Lethen 2009, S. 89–90.

dann als das *instantane Aufscheinen der Bedeutung* eines Signifikanten im Rezeptionsprozess gewertet werden.

Meine These ist, dass die ‚transparenten‘ rhetorischen Evidenztechniken aus den Traditionsbeständen der Antike meist auf eine ‚semantische Evidenz‘ hin konzeptualisiert sind, die ein unmittelbares ‚looking through‘ vom Medium auf das Mediatisierte bewirken. So können Sinn und Bedeutung eines Signifikanten quasi augenblicklich und präsentisch aufscheinen. Dass die ‚semantische Evidenz‘ von Symbolsystemen immer Ergebnis einer semiotischen Bewegung ist, hat Jäger nachhaltig herausgestellt. Sprache und alle anderen Formen von Medialität sind für die Sinnherstellung niemals selbstevident, sondern rekurren immer auf eine Prozedur von Bedeutungszuschreibungen, die Jäger als ‚rekursive Transkriptivität‘ bezeichnet. Wenn mit der ‚Transparenz‘ der Kommunikation ein Verschwinden der Materialität des Mediums hinter dem semantischen Gehalt des zu Kommunizierten zu verbinden ist, dann wird durch die ‚Störung‘ das Symbol erst in seiner Medialität wahrgenommen.²⁴⁶

Die rhetorischen Evidenzprinzipien wollen das Gemachtsein, die Inszenierung und die Konstruktion von Unmittelbarkeit und Präsenz mittels diskursiver Verfahren beschreibbar machen, gleichzeitig soll bei den transparenten Verfahren allerdings auch der Effekt der unmittelbaren Geltung von Sinn den Status der Gemachtheit überspielen. Das Mediatisierte rückt vor die Materialität des Mediums und der mentale Zustand unmittelbarer subjektiver Gewissheit lässt die Medialität verschwinden.

So erklärt auch Jäger den Begriff ‚Transparenz‘ im Kontext seiner Kommunikationstheorie. Da die Semantik sowohl die Philosophie als auch die Rhetorik betrifft, kann die ‚semantische Evidenz‘ als Verbindung zwischen den beiden Disziplinen fungieren. Damit die Rhetorik ihre Wirkungen entfaltet, müssen sowohl der Autor als auch der Rezipient in der Lage sein, die Bedeutung der Zeichen zu codieren bzw. zu decodieren. Semantische Evidenz eines Begriffs meint dann die „Geltung seiner Bedeutung“, die auf die „Evidenzgenerierungsmaschine der Transkriptivität angewiesen“²⁴⁷ ist. „Im Horizont ihrer medialen Prozessualität“, so Jäger weiter,

verdankt Sinn also seine temporäre Aktualität nicht mehr transzendenten Gründen, sondern medienimmanenten Verfahren, die ihn unter je verschiedenen diskursiven Bedingungen mit je variierenden Halbwertszeiten in Geltung setzen und mit (fallibler) Evidenz ausstatten. Semantische (und nicht nur rhetorische) Evidenz ist insofern ein prozedurales Ergebnis medialer Diskursivität.

²⁴⁶ Vgl. den systematischen Teil der vorliegenden Untersuchung zur Evidenz.

²⁴⁷ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Jäger 2006a, S. 44, S. 42.

Neben einer eher deskriptiven Lesart, wie sie die Philosophie und Erkenntnistheorie auszeichnet, kann Evidenz auch „präskriptiv“²⁴⁸ abgesteckt werden. Damit sind dann die „Mittel und Verfahrensweisen“²⁴⁹ mit denen eine Aussage als ‚evident‘ bezeichnet werden kann, definiert. Die Verfahren der antiken Tradition rekurrieren dabei meist auf die Transparenz zwischen Signifikant und Signifikat. Präsenz, Unmittelbarkeit, Bildlichkeit, Augenschein und scheinbar gegenwärtige Vermittlungslosigkeit sind dann Resultat von evidentiellen Verfahren, die selbst nicht in Erscheinung treten, da sie im Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekt untergehen. „Die Rhetorik untersucht also, wie das unmittelbar Einleuchtende durch vielfältige Verfahren vermittelt werden kann. Unter diesen Verfahren kommt der Suggestion von Augenschein die zentrale Bedeutung zu, so sehr, daß *evidentia* weithin nichts anderes als ‚rhetorisch hergestellter Augenschein‘ heißt.“²⁵⁰ Dieser rhetorisch-transparent hergestellte Augenschein suggeriert dann die Vorstellung von Unmittelbarkeit und Präsenz in der ‚histoire‘, indem die Aufmerksamkeit auf die Ereignisse fokussiert werden kann, die in der Erzählung vermittelt werden.²⁵¹ Bevor nun die einzelnen rhetorischen Evidenzverfahren genauer untersucht werden, soll ein kurzer Verweis auf Kants Vorstellungen der Hypotypose, deren Begriff er aus der Rhetorik übernimmt und für seine Zwecke der Untersuchung der Bedeutungsgenese transformiert, die enge Verbindung von Rhetorik und Semantik verdeutlichen.

2.4 Eine rhetorische Armierung der semantischen Evidenz – Der Begriff der ‚Hypotypose‘ in Kants Schematismus

Immanuel Kant verwendet *Hypotypose* als Instrument der Bedeutungszuschreibung, um die Wechselwirkung zwischen Begriff und Anschauung zu fassen, wobei die An-

²⁴⁸ Kemmann 1996, Sp. 33.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Müller 2007, S. 61 (Herv. im Text).

²⁵¹ Vgl. ferner das Konzept der ‚transportation‘ von Green; Brock 2000. Der medienpsychologische Effekt der Immersion, der das Bewusstsein für die unmittelbare Gegenwart des Vollzugs der Wahrnehmung verschwinden lässt und stattdessen die vermittelte Gegenwart der Narration ‚real‘ werden lässt, kann m. E. nach mit Blick auf die transparenten Evidenzverfahren kaum überbewertet werden. Auch Green und Brock sprechen von „the person [...] who is immersed in the story“ und ferner schreiben sie: „The first consequence of transportation is that parts of the world of origin become inaccessible. In other words, the reader loses access to some real-world facts in favor of accepting the narrative world that the author has created. This loss of access may occur on a physical level – a transported reader may not notice others entering the room, for example – or, more importantly, on a psychological level, a subjective distancing from reality.“ (Beide und auch im Folgenden: Green; Brock 2000, S. 702) Präsent ist dann eben nicht mehr die körperlich wahrnehmbare „world of origin“ der Rezeption, sondern die Welt der vom Autor vermittelten Narration. Weiterhin betonen Green und Brock noch, dass das Phänomen der „transportation“ nicht nur auf „the reading of written material“ beschränkt sei: „Narrative worlds are broadly defined with respect to modality; the term reader may be construed to include listeners, viewers, or any recipient of narrative information.“

schauungen die Sprache mit Sinn und daher mit semantischem Gültigkeitsanspruch ausstatten. Die Begriffe konturieren hingegen den unbestimmten Sinn als bestimmte Bedeutung. Bei Kant ist demnach die *Hypotypose* eine Kategorie der Semiotik. Bedeutung und Sinn entstehen durch Verfahren der *Hypotypose*, die dem (abstrakten) Begriff, seine (bildhafte) Anschauung verleihen.

In *De principiis formae mundi sensibilis* meinte Kant mit Vor-Augen-Stellen noch die Art und Weise, in der die geometrische Zeichnung und Konstruktion dem Begriff des Raumes seine Anschauung verleiht.²⁵² In der *Kritik der Urteilskraft* wird das als schematische Hypotypose bezeichnet, bei der dem Verstandesbegriff eine Anschauung zugewiesen wird. Die Abgrenzung zur symbolischen Hypotypose, mit der die sinnliche Darstellung von anschauungsfernen Moralbegriffen gemeint ist, hat Rudolf Gasché gut herausgearbeitet.²⁵³ Die rhetorische Verwendung der *Hypotypose* wird dabei von Kant aufgelöst und auf seinen Zusammenhang der Versinnlichung von Begriffen angewendet. Man könnte von einer „Dissoziation des rhetorischen Evidenz-Begriffs“²⁵⁴ sprechen oder das Vorgehen Kants allgemeiner als Relektüre werten. Besonders betrifft das die Verbindung von Vor-Augen-Stellen mit der Lebhaftigkeit und der pathetischen Wirkung, wie sie bei Adelung nachzulesen ist.²⁵⁵ Bei Kant ist davon nämlich nichts mehr geblieben. Sinnliche Anschauung, Lebendigkeit oder Verlebendigung sind getrennte Sphären. Um den Prozess der Signifizierung zu schildern, bedient er sich des rhetorischen Begriffs der *Hypotypose*, die dann die korrespondierende Anschauung zu einem Begriff ist. Sie kann in einem eher modernen Begriff als semiologisches Verfahren interpretiert werden.

Die hypotypotischen Aspekte Kants in den Passagen der *Kritik der reinen Vernunft* sind im Hinblick auf die konzeptuelle Fassung des Evidenzbegriffs neben der rhetorischen und epistemischen Begriffstradition im Kontext der vorliegenden Arbeit besonders hilfreich und stellen begriffsgeschichtlich eine wichtige Verknüpfung zwischen Rhetorik und Semantik her. Mit der Verwendung des Begriffs der *Hypotypose* dockt Kant zwar an die stoisch-epistemologische Tradition bezüglich der mentalen Repräsentation von Begriffen an. Die Relektüre Kants deutet dann hingegen *Hypotypose* als Schematismus um. Die bedeutungsmäßige Geltungsevidenz von Begriffen bindet er

²⁵² Kant 1912. Weiterhin Campe 1997, S. 210. Bei Brinkmann wird besonders in *Rom, Blicke* die Verwendung von Land- und Stadtkarten eine Möglichkeit darstellen, den Raum – bei aller Abstraktion in der Darstellung von Dreidimensionalität auf Papier – zu veranschaulichen.

²⁵³ Gasché 1994. Mit dem Begriff der Darstellung ist bei Kant genauso wie bei der *Hypotypose* die korrespondierende Anschauung zu den Begriffen gemeint. *Hypotypose* modelliert oder tritt an die Stelle des Darstellungsbegriffs in der *Kritik der Urteilskraft*. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ‚KdU‘ und der Seitenangabe.

²⁵⁴ Müller 2007, S. 75. Ausführlicher: Campe 1997, S. 210–212.

²⁵⁵ Adelung 1974, S. 348–349. Ferner besonders: Campe 1997, S. 210–211.

dabei an ein „Verfahren der Einbildungskraft“²⁵⁶ welches Begriffe *hypotypotisch* (bildhaft) veranschaulicht.

Kant definiert die Hypotypose als *subiectio sub adspectum*, das heißt als sichtbare Darstellung oder, um genau zu sein, als ein Vor-Augen-Stellen, ein Zurschaustellen des Aussehens oder der Erscheinungsform von etwas. Das ist die gleiche Definition, die Cicero in *De oratore* gibt, wenn er ausführt, daß das ‚Verweilen bei einem Gegenstand‘ sowie ‚die lichtvolle Erläuterung und Veranschaulichung, durch die die Dinge gleichsam vor das Auge gestellt werden, als ob sie vor uns geschähen‘, sehr effektvolle Mittel sind, um einen Sachverhalt zu schildern oder etwas hervorzuheben. Quintilian betont bei seiner Erörterung der Gedankenfigur der Hypotypose in seiner *Institutio oratoria* das Charakteristische an dieser lebhaften Darstellung noch mehr, wenn er sagt, sie sei eine ‚so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen, daß man eher glaubt sie zu sehen als zu hören‘. [...] Die Gedankenfigur der Hypotypose wird auch als *enárgeia*, *evidentia*, *illustratio* und *demonstratio* bezeichnet; und all diese Synonyme betonen die Fähigkeit der Hypotypose, etwas so zu präsentieren, als würde es tatsächlich vom Auge wahrgenommen.²⁵⁷

Gasché akzentuiert hier die Gemeinsamkeiten zwischen Kant und Cicero und postuliert für Quintilian ein weiteres Charakteristikum, auf das auch Jäger eingeht: das bildhafte Potential von Sprache, das weniger den Hör- und vielmehr den Sehsinn aktiviert. Die *Hypotypose*, so schreibt dann Gasché weiter, hat „mit betont sinnlich wahrnehmbarem, sichtbarem Charakter alle Merkmale einer bildlichen Darstellung“²⁵⁸ Wenn Kant Bezug nimmt auf die *Hypotypose* als rhetorische Figur, dann stets vor dem Hintergrund der Versinnlichung von Begriffen. Auch wenn sich die Rhetorikbegeisterung Kants im Allgemein in Grenzen hielt, ist doch in Gestalt der *Hypotypose* zumindest eine terminologische Einflussnahme zu konstatieren, wenn es um das semiotische Problem der Darstellung von Begriffen geht.

Bei Kant ist die, wie er es definiert, schematische *Hypotypose* die Basis für ein semantisches Intersubjektivitätsmoment, das zunächst einmal zwischenmenschliche Verständigung ermöglicht. Es ist die hypotypotische Mission des Aufklärers, dem Begriff sein Bild zu geben. Einer der hauptsächlichen Unterschiede zur *ars rhetorica* ist, dass Kant mit der Hypotypose weniger auf die Affekte zielt. Er will eine anschauliche Darstellung der Begriffe, die Verständigung und Kommunikation ermöglichen sollen.²⁵⁹ Das Vor-Augen-Stellen, ob in behelrend-detaillierender *enárgeia* oder in der affektivisch-emphatisierenden *Hypotypose*, sind „einander zugekehrte Spiegel“²⁶⁰. So sollen auch im weiteren Verlauf der vorliegenden Studie die Evidenzverfahren als Techniken

²⁵⁶ KdrV, Bd. 3, 189.

²⁵⁷ Gasché 1994, S. 158. Weiterhin: Cicero 1873, III, 53, 202, zitiert nach ebd. Ferner: Quintilian 1975, IX, 2, 40.

²⁵⁸ Gasché 1994, S. 159.

²⁵⁹ Ueding; Steinbrink 2005, S. 285 vermerken mit Blick auf die *evidentia*, dass sie sowohl auf die *ratio* als auch die Affekte wirkt. Lausberg hingegen rechnet die Verfahren der Evidenz zu den affektischen Figuren (vgl. Lausberg 1990a, S. 399).

²⁶⁰ Campe 1997, S. 219. Diese komplizierte spiegelbildliche Genealogie der Verfahren der *enárgeia* und der Hypotypose hat Rüdiger Campe vorbildlich herausgearbeitet.

gewertet werden, die, wie gerade erwähnt, sowohl die Vernunft als auch die Emotionen ansprechen, wenngleich ein affektivischer Überhang nicht geleugnet werden soll.

Mit der terminologischen Nähe der *Hypotypose* zu rhetorischen Kontexten des *evidentia*-Diskurses können Analogien zu den Modalitäten des Sehens und der raum-zeitlichen Wahrnehmungen konstatiert werden. Sowohl in der Kunst der Rhetorik als auch in der Kant'schen Darstellungstheorie geht es um (sprachlich) vermittelte sinnlich-bildhafte Anschauungen, die lokal und temporal abwesende Gegenstände, Personen oder Sachverhalte visuell vergegenwärtigen. Wie auch schon Quintilian fasst Kant die Vorstellung der *Hypotypose* „als intermediales Verfahren der Evidenzinszenierung auf“²⁶¹. Die abstrakten Begriffe haben dann ihre sinnlichen und bildhaften Anschauungen, um so in einer Vermittlung zwischen mentaler Repräsentation und anschaulichem Begriff Sinn und Bedeutung zu generieren. In einer rhetorischen Lesart, worauf schon Gasché hingewiesen hat, macht dies im Übrigen auch Quintilian, wenn er schreibt, dass die „Anschaulichkeit“ [...] bei anderen heißt sie ὑποτύπωσις (Ausprägung), eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen ist, das man eher glaubt, sie zu sehen als zu hören“²⁶². *Hypotypose* kann damit als eine (bildliche) Transkription zwischen Zeichen und der gegenständlich mentalen Repräsentation gewertet werden.²⁶³ Mit Blick auf die Anschaulichkeit verwendet Quintilian den Begriff der ‚*evidentia*‘ und der ‚*sub oculos subiectio*‘, was Helmut Rahn mit ‚Anschaulichkeit‘ und ‚Unmittelbarvor-Augen-Stellen‘ übersetzt. Bei der *evidentia* oder der *Hypotypose*, wie sie Quintilian in den Blick nimmt, ist demnach ein intermediales Moment – mit Uwe Wirth könnte man von einer ‚*medialen Aufpfropfung*‘²⁶⁴ sprechen – akzentuiert, indem die (*gesprochenen*) Worte glauben machen sollen, dass sie *gesehen* und nicht auditiv rezipiert werden.

Auch für Kant kann die hier übergeordnete Definition von Evidenz – das ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ – in Anschlag gebracht werden. In dem Moment, in dem eine Anschauung zu einem Begriff da ist, kann der Gehalt desselben als Aufscheinen der bedeutungsgebenden Präsenz im Augenblick gewertet werden. Kant differenziert im Rahmen seiner Darstellungstheorie zwischen der schematischen und der sym-

²⁶¹ Jäger 2005, S. 10.

²⁶² Quintilian 1975, IX, 2, 40.

²⁶³ Zum Begriff der Transkription vgl. Jäger 2002 und den Sammelband von Jäger; Stanitzek 2002.

²⁶⁴ Wirth 2006, S. 33 (Herv. im Text). Wirth gelingt es gut, die verschiedenen Formen der Intermedialität begrifflich zu fassen. Die ‚*mediale Aufpfropfung*‘ meint das Aufpfropfen der ‚Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf die mediale Konfiguration eines anderen Zeichenverbundsystems‘ (ebd.). Als Beispiel nennt er hierfür den ‚Einfluss der Schnitt-Technik des Films auf experimentelle Schreibweisen‘ (ebd.). Für Quintilian kann wegen der noch etwas geringfügiger ausfallenden medialen Differenzierung in der Antike der Einfluss des Visuellen auf das (in der Antike und noch weiter darüber hinaus) gesprochene Wort und damit das Hören festgestellt werden.

bolischen Hypotypose, die einmal auf eine Veranschaulichung von *Verstandesbegriffen* abzielt. Dann aber entwirft Kant, wie Campe nachgewiesen hat, für die *Vernunftbegriffe*, mit denen keine Gegenstände erkannt werden können, eine „metaphorische Analogie im Fall der symbolischen Hypotypose“²⁶⁵. Mit der Versinnlichung von Begriffen, mit der eben jene in ihrer Bedeutung überhaupt erst vor Augen gestellt werden, meint Kant Folgendes:

Alle *Hypotypose* (Darstellung, *subiectio ad adspectum*), als Versinnlichung ist zwiefach: entweder *schematisch*, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; oder *symbolisch*, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche untergelegt wird, mit welcher das Verfahren der Urteilskraft demjenigen, was sie im Schematisieren beobachtet bloß analogisch, d.i. mit ihm bloß der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin bloß der Form der Reflexion, nicht dem Inhalt nach übereinkommt.²⁶⁶

Egal, ob a priori schon *gegeben* und damit schematisch oder a posteriori *unterlegt* und daher symbolisch, die Versinnlichung von Begriffen ist niemals selbstevident.²⁶⁷ Die schematische *Hypotypose* ist immer ein Verfahren der Imagination oder produktiven Einbildungskraft, um dem Begriff das entsprechende Bild zu geben.²⁶⁸ Kant geht dabei von der demonstriblen Darstellung der genannten Hypotyposeform für die Verstandesbegriffe aus und zeichnet für die symbolische Hypotypose das bereits erwähnte metaphorisch analoge Verhältnis. Schematisch müssen die „Begriffe als solche jederzeit demonstribel sein“²⁶⁹. Es muss demnach einen Nachweis geben, dass dem Begriff eine konkrete Anschauung entspricht, die ein Subjekt beweisen (,demonstribel‘) kann. Die symbolische Hypotypose referiert auf die Veranschaulichung der Vernunftbegriffe. Die „indirekte[n] Darstellungen des Begriffs“²⁷⁰ erfolgen über Analogieverfahren und so über indirekte und symbolische Semantisierungen. Schematische Hypotyposen können demnach im Kontext der referentiellen Semantik erörtert werden, wohingegen, wie Jäger vorgeschlagen hat, symbolische Semantisierungen sich in einer Transition von referentieller zu inferentieller Semantik analysieren lassen.²⁷¹

Campe hat in seinem Beitrag zur rhetorischen Bildgebung erhellend die Dissoziation des rhetorischen Stranges des Evidenzbegriffs nachgewiesen. Beide Formen der

²⁶⁵ Campe 1997, S. 212. Weiterhin: KdU, 294–299.

²⁶⁶ KdU, 295.

²⁶⁷ Campe weist darauf hin, dass Kant mit den beiden Verben ‚geben‘ und ‚unterlegen‘ *subiectio (ante oculos)* übersetzt, „womit Cicero wieder Aristoteles’ ‚pro ommatôn poiein‘ übersetzt hatte (subicere heißt: hinzufügen, [dar]unterlegen, unterschieben.)“ Campe 1997, S. 212.

²⁶⁸ Vgl. KdrV, Bd. 3, 189: „Diese Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nenne ich das Schema zu diesem Begriffe.“

²⁶⁹ KdU, 284.

²⁷⁰ Ebd. 296.

²⁷¹ Vgl. Jäger 2008a.

Kant'schen Hypotypose verbindet die ‚anschauende Erkenntnis‘, unterscheidet sie aber von der rhetorischen Begriffstradition der Hypotypose insofern, da eine ausmalende Beschreibung und weitere Verfahren der Detaillierung keine Rolle spielen. Nachdem versucht wurde, eine Parallele zwischen den rhetorischen Verfahren der Evidenz, die auf eine „detaillierte, konkrete Einzelheiten bildkräftig formulierende Darstellung“²⁷² abzielen, und den semantischen Konzeptualisierungen des Begriffs²⁷³ herzustellen, sollen nun nach einer kurzen Zusammenfassung der Ergebnisse die (transparenten) rhetorischen Evidenzverfahren näher in den Blick rücken.

Zusammenfassung: Kants Hypotypose als rhetorisch-semantische Evidenz und die (medien-)kulturwissenschaftlichen Folgen

Das hypotypotische Verfahren der Versinnlichung von Begriffen/Ideen, wie es Kant erläutert, kann im Kontext einer verbindenden Lektüre von Rhetorik, Philosophie und Semantik, die trotz aller terminologischen Adaptionen und Gemeinsamkeiten weiterhin unterschiedliche Konzeptualisierungen der *Hypotypose* in den Blick nimmt, analysiert werden. Mit der ‚Versinnlichung‘ meint Kant immer Semantisierung oder Bedeutungszuschreibung. Die anschauliche Darstellung nimmt dabei mit der bildhaften Vergegenwärtigung Bezug auf das Diskursive der Rhetorik.²⁷⁴ *Hypotypose* ist dann die Versinnlichung von Begriffen, durch die eben jene zu anschaulichen und intersubjektiv decodierbaren medialen Entitäten werden. Nach Kants Begriffsmodifikation scheinen die rhetorischen Momente der Präsenzsuggestion, der Fiktion von Augenschein und auch Augenzeugenschaft noch hinter seiner Verwendung der Hypotypose hindurch, wenngleich vor anderer Kulisse. Was in der rhetorisch-antiken Tradition der Evidenz auf die übergeordnete Instanz der Erzähltheorie durch die bildhafte, quasi ekphrastische und verlebendigende Narration „eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes“²⁷⁵ Bezug nimmt, rekurriert bei Kant auf die „Semantisierung von Begriffen im Vollzug ihrer Schematisierung bzw. Symbolisierung“²⁷⁶. Beiden gemeinsam ist hingegen das Moment des Vor-Augen-Stellens. Die rhetorische Kategorie der Evidenz ist gleichzeitig ein semantisches Verfahren, das den Begriffen mit den unterlegten Anschauungen Ob-

²⁷² Ueding 1996, S. 81.

²⁷³ Vgl. besonders Jäger, der ausführlich die Hypotyposeformen untersucht und sie an das Konzept der Transkription bindet, die er als „Um-Schreibung [...] des Mentalen in die Register der (Sprach-)Medialität“ (Jäger 2009b, S. 98) konzipiert.

²⁷⁴ Stephan Otto weigert sich allerdings, von Anschaulichkeit oder Bildlichkeit zu sprechen. Vgl. Otto 2007, S. 111.

²⁷⁵ Lausberg 1990a, S. 399.

²⁷⁶ Jäger 2009b, S. 103.

jektivität verleiht und im Umkehrschluss den Anschauungen durch die Begriffe Allgemeinheit. Bedeutung und Sinn sind damit an das Bild gekoppelt und Rhetorik sowie Semantik sind wechselseitig aufeinander bezogen. Die *Semantik der Rhetorik* ist demnach im Zusammenhang hypotypotischer Verfahren bei Kant für die semiologischen Prozeduren der Definition sprachlicher Zeichen von grundsätzlicher Bedeutung. Jäger schreibt dazu:

Das Verfahren der Versinnlichung folgt dabei insofern gleichsam einer Transkriptionslogik, als es die Semantisierung der Begriffe bzw. (im Falle der symbolischen Hypotypose) der Ideen an das intermediale Verfahren ihrer Umschreibung in Formate der Anschaulichkeit bindet, eine Transkription, ohne die sie leer bleiben müssten, oder – wie es auch heißt – keine Bedeutung erlangten.²⁷⁷

Mit den Termini ‚*looking through*‘ und ‚*looking at*‘ aus der englischsprachigen Forschung bei Bolter und Grusin ist dabei das *Sehen* markiert, das dann den *Blick* auf den Inhalt oder die Form des Zeichens lenkt. Letztendlich will Jäger mit der Untersuchung der Aggregatzustände der Kommunikation, die zwischen den Polen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit (des Mediums) oder Störung und Transparenz (der Bedeutung) angesiedelt sind, darauf hinweisen, dass die transparente Semantik von Zeichen stets eine anschauliche Versinnlichung und bildhafte Wirkung zum Ziel hat.

Bei Jägers Konzeption der semantischen Evidenz steht im Mittelpunkt das „In-Szene-setzende-Wahrnehmbarmachen“²⁷⁸ von Sinn und Bedeutung im Zuge medialer Performanz. Die kulturelle Sinnproduktion ist immer Ergebnis von medialen Verfahren, die er selbst Transkriptionen nennt. Sinn wird jeweils als bedeutungserzeugende Prozedur behandelt und orientiert sich dabei an Verfahren der Rhetorik (wie etwa der Hypotypose in Kants Darstellungstheorie). Kants Verwendung der Hypotypose soll demnach hier die Strahlkraft rhetorischer Begrifflichkeiten und deren Bedeutung für die Wirkungsentfaltung des Zeichens beschreiben. Jäger geht weiterhin in seinen Untersuchungen davon aus, dass Sinn schon immer als Prozess medialer Performanz zu sehen ist und damit Bedeutung niemals in apodiktischer Selbstevidenz gegeben ist. Die prozeduralen Verfahren der Semantisierung verweisen ferner auf ein inter-, und intramediales Potential.²⁷⁹ Intramedialität rekurriert auf das Konzept der inferentiellen Seman-

²⁷⁷ Jäger 2005, S. 10–11 (Herv. im Text).

²⁷⁸ Krämer 2004, S. 25.

²⁷⁹ Hier könnte man noch den Begriff der Inframedialität in Anschlag bringen, dem sich besonders Michael Wetzel in seinen Arbeiten widmet. *Inframedial* meint hier die eigenen medialen Bedingungen und Voraussetzungen und somit die eigene *Infrastruktur* mitdenkend. Wetzel nimmt bei der Konzeptualisierung der Inframedialität Bezug auf Marcel Duchamps, der im Gedicht *Inframince* das Verhältnis des *Hauchdünnen* zwischen einer Spur und dem, was diese Spur hinterlässt, betont „Es geht bei der Inframedialität also um die Infrastruktur des Medialen als virtuelle Dispositivität des Mediums“ (Wetzel 2002, S. 171). Medienkulturwissenschaftlich reformuliert geht es auch in der Anlage der Inframedialität um die Gleichstellung bei der Untersuchung der Materialität der Kommunikati-

tik, welches Zeichen immer in ihrem Verweis auf weitere Zeichen versteht, und auf das „Vermögen rekursiver Selbstbezugnahme“²⁸⁰ auf das eigene Medium (Sprache, Schrift, Fotografie, Film, Musik etc.) bei der semantischen Bedeutungskonstitution. So können etwa Formen wie Zitat, Paraphrase, Allusion, Parodie oder Persiflage für die Kunst im 20. Jahrhundert intramediale Verweisungsformen sein, die auf das eigenen Medium Bezug nehmen. Für die Musik ist vor allem das Sampling erwähnenswert, das mit Hilfe von Mixern verschiedene Stücke miteinander kombinieren kann. Remixes oder Coversongs fallen ebenso unter die Kategorie einer musikalischen Selbstreferentialität.²⁸¹

Mit der beliebten Vokabel der Intermedialität meint Jäger Formen, die bei der Entstehung von Bedeutung mindestens auf zwei unterschiedliche Medien Bezug nehmen: Text-Bild- oder Text-Bild-Musik-Kombinationen können hier genauso wie multimediale Kopplungen in hypertextuellen Kommunikationsformen gemeint sein. Die „transkriptive Kopplung von medialen Symbolsystemen“ und die „intramediale Rekursivität von Medien“ wertet er „nicht als ein optionales Verfahren neben anderen Operationen der Sinnkonstitution und -erschließung [...], sondern vielmehr weitergehend als ein Verfahren, das generell für die Operationen der kulturellen Semantik konstitutiv ist.“²⁸² Bei der Attribuierung von Sinn veranschlagt er mit ‚Transparenz‘ und ‚Störung‘ auch zwei Modi der Sichtbarkeit: die einmal den Blick auf das Mediatisierte oder die Bedeutung des Zeichens unmittelbar freiwerden lässt, wohingegen die ‚Störung‘ auf die Materialität der Kommunikation rekurriert. ‚Störung‘ hat dabei weniger den Status oder die „Rolle des Unglücksboten“²⁸³ wie etwa in der Kommunikationstheorie von Claude Shannon.²⁸⁴ In dem Entwurf des theoretischen Modells medialer Performanz von Jäger ist Störung ein „spezifisches Durchgangsstadium in kommunikativen Prozessen, in dem sprachliche Entitäten eine vorübergehende oder dauerhafte Starre derart annehmen, dass auf sie kommunikativ Bezug genommen werden kann, Sinn generiert

onsformen mit den transportieren Inhalten.

²⁸⁰ Jäger 2011, S. 16. Zur inferentiellen Semantik: Brandom 2001. Der Gebrauch und der Gehalt von Begriffen ist mit Brandom schon immer aufgrund der inferentiellen Beziehungen untereinander definiert. Für ihn ist es überdies nicht vorstellbar, „überhaupt irgendwelche Begriffe zu haben, wenn man nicht viele hat“ (Brandom 2001, S. 28). Zur Relation von referentieller und inferentieller Semantik: Jäger 2008a.

²⁸¹ Vgl. zu verschiedenen intramedialen Rekursen auch Jäger 2011, S. 15–16. Für die Musik ist etwa an bekannte Interpretationen Madonnas des Songs *American Pie* von Don McLean zu denken oder an die aufsehenerregende Darbietung der amerikanischen Nationalhymne („The Star-Spangled Banner“) von Jimi Hendrix auf dem Festival in Woodstock. Stets gibt es dabei einen Prätext, der musikalisch-performativ und intramedial (re-)inszeniert wird.

²⁸² Ebd. S. 30–31.

²⁸³ Jäger 2004, S. 42.

²⁸⁴ Shannon 1949. Er bestimmt diesen Begriff als sprachlichen Unfall, den man als Missverständnis zwischen Sprecher und Rezipient oder vice versa werten könnte.

und weiter verarbeitet werden vermag.²⁸⁵ Sie sind demnach ein wichtiges Verfahren der Sinnproduktion, das den flüchtigen oder länger andauernden Übertritt von Störung zu Transparenz nicht als Defekt einer Äußerung markiert, sondern als Hinweis für die notwendige transkriptive Weiterbearbeitung der Aussage.

Diese Übergänge zwischen den beiden Aggregatzuständen der Kommunikation können auch für die rhetorischen Evidenztechniken in Anschlag gebracht werden. Die Methoden zur Herstellung von Präsenz, die aus dem antiken Kontext mit den Verfahren der Verlebendigung und denen der Detaillierung bekannt sind, gelten dabei größtenteils als transparente Evidenzprozesse. Mit den Konzepten der Abweichung, Störung oder durch ‚wilde Semiose‘ sind hingegen weitere Evidenzverfahren genannt. „Der vorübergehende oder länger anhaltende Zustand des Herausgelöstseins symbolischer Zeichen aus der Transitorität ihrer Performanz“²⁸⁶ ist bei Brinkmann Teil eines poetologischen Kalküls, das die „Bedeutungstransparenz‘ der Sprachzeichen“²⁸⁷ verdunkelt, um so zum einen durch die Entstellung der medialen Oberfläche die Manipulation durch das Medium sichtbar zu machen. Diese indiziert dann das ‚Aufscheinen der Präsenz‘ jenseits von konventionalisierten sprachlichen und semiotischen Gebrauchskontexten. Diese (Ver-)Störung stellt bei Brinkmann, so die hier vertretene These, ein bewusst verfolgtes Kalkül dar, das die Präsenz im Grenzübertritt vom Reich der normierten Zeichen in das einer unmittelbaren und zeichenlosen Welt sucht. Er hat aber auch stets versucht, über medienvergessene und transparente Konzepte der Evidenzsuggestion, Gegenwart, Unmittelbarkeit und Direktheit in seinen Arbeiten herzustellen. Die schon mehrfach erwähnten rhetorischen Techniken der *enárgeia* und *enérgeia* sollen nun näher eruiert werden, wobei es auch in diesem Zusammenhang fruchtbar ist, die Unterscheidung zwischen Transparenz und Störung zu treffen.

²⁸⁵ Jäger 2004, S. 48.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Schaff 1973, S. 183–184, zitiert nach Jäger 2004, S. 52.

3. Evidenzverfahren in der klassischen Rhetorik

Evidentia ist in der klassischen Rhetorik ein Oberbegriff für Verfahren, die in der Regel sich selbst nicht sichtbar werden lassen. Trotz aller Vermitteltheit haben transparente Evidenzverfahren das Ziel im Auge, eine unmittelbare Gewissheit des Erzählten zu erzeugen, welche die Produktion von Präsenz, Augenzeugenschaft und Unmittelbarkeit suggeriert. Dieses *Phantasma* (lat. *Bild, Vorstellung, Erscheinung*) einer vermittlungsfreien Direktheit in einer rhetorisch hergestellten Unmittelbarkeit korrespondiert mit der problemlosen Decodierung oder Semantisierung des Bedeutungsgehalts der Wörter.

Im Mediengebrauch können sich mindestens zweierlei Effekte zeitigen: einmal ist es möglich, gerade die Medialität, durch die ein Subjekt affiziert wird, im Prozess der Mediennutzung zu vergessen. Die Erzählung der Sachverhalte und Ereignisse, in denen man ‚aufgeht‘ oder in die man ‚eintaucht‘, transgrediert dann in der Aisthesis die Materialität des Mediums.²⁸⁸ Eine weitere Medienwirkung ist dann die „Absorption der Aufmerksamkeit“²⁸⁹, die den Blick auf sich selbst in der Fokussierung der unmittelbaren Gegenwart des Vollzugs der Wahrnehmung verstellt und stattdessen vollkommen in der Vergegenwärtigung der *histoire* bleibt. Diese medienvergessene Wirkung hat also einmal einen medienimmanenten Effekt, bei dem die Vermittlung zugunsten des Vermittelten weicht, und besitzt weiterhin Auswirkungen auf das Subjekt in der fiktionalen Immersion.²⁹⁰

Medien können mit Albrecht Koschorke als Rückkopplungssysteme verstanden werden, die beide Teile der Zeichenproduktion, das Zeichen selbst in seiner Medialität und die Vorstellungsbestände korrelativ wirken lassen.²⁹¹ In strukturalistischen Kategorien gesprochen: Der Signifikant und das Signifikat stehen in einem Verhältnis der Interdependenz. Die sekundenschnelle Sinnzuschreibung im Augenblick des Zeichenverstehens lässt die medialen Prozeduren unsichtbar werden.

²⁸⁸ Transgression, die allgemein als ‚Überschreitung‘ oder ‚Übertretung‘ übersetzt werden kann, dann aber auch für den geologischen Spezialfall die Überflutung von sich senkenden Festlandteilen meint, ist als Korrelat zur Immersion konzeptualisierbar. Mit dem ‚Eintauchen‘ in die Geschichte wird die Medialität überschwemmt und damit unsichtbar.

²⁸⁹ Voss 2008, S. 69.

²⁹⁰ Jäger verwendet den Medienimmanenz-Begriff mit Blick auf die kulturelle Semiosis und die referentiellen Bezüge von Zeichen auf Zeichen bevor sie auf die Welt referieren. Indem er einer inferentiellen Semantik das Wort redet und dabei auf Peirce und Wittgenstein verweist, stellt das „Medienimmanenz-Theorem“ von Jäger ein Instrument dar, die semiologischen Voraussetzungen bei der Genese von kultureller Semantik zu beschreiben. Vgl. Jäger 2011, S. 23–26. Im Modell transkriptiver Semantik unterscheidet Jäger weiterhin das Spurtheorem (ebd. S. 19–23), das „Medialitäts-Theorem“ (ebd. S. 26–28) und das „Rekursions-Theorem“ (ebd. S. 28–30).

²⁹¹ Vgl. Koschorke 1999, S. 13. Brinkmann selbst schreibt in seinem Essay *Der Film in Worten* „Rückkopplungssystem der Wörter“ (FiW, 223).

Evidentia, so könnte man mit Ansgar Kemmann und in Referenz auf die Etymologie konstatieren, „heißt die unmittelbare Gewißheit des anschaulich Eingesesehenen oder notwendig zu Denkenden. Das Wort *evidentia* ist ein Ableitung von *e-videri* ‚heraus-scheinen‘, ‚hervorscheinen‘ und bezeichnet dasjenige, was ein-leuchtet, weil es gleichsam aus sich herausstrahlt.“²⁹² Unmittelbares wird durch die Suggestion von ‚Augenschein‘ vermittelt. Das ‚Vor-Augen-Führen‘ (*demonstratio ad oculos*) der *evidentia* ist somit eine sprachliche Operation, die *Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte* auslösen soll. Sie kann dabei in Verfahren der Verlebendigung, im Anschluss an die *enérgeia* von Aristoteles und solche der Detaillierung (*enárgeia*), die sich auf das römisch-hellenistische Sprachkonzept beziehen lassen, unterschieden werden.²⁹³ Das medial Geschilderte kann eine eigene, quasi ontologische Realität erringen und scheint in der Wahrnehmung direkt vor Augen zu stehen.

Die rhetorische *evidentia* ist dabei nicht nur eine rezeptionstheoretische Kategorie. Es wird immer wieder betont, dass der Redner/Autor „erst einmal in eigener Vorstellung durchleben [muß], was er hernach vor Augen führen will. Denn nur wer selbst der Sache wie ein Augenzeuge gegenübersteht, vermag sie so deutlich, lebendig oder detailliert zu schildern, daß alle sich als Augenzeugen fühlen.“²⁹⁴

3.1 *Enérgeia*, *enárgeia* – zwischen Narratologie, Metapherntheorie und Affekt

Bei Lausberg werden die rhetorischen Verfahren zur Produktion von *evidentia* unter die affektischen Figuren eingeordnet. Er tut dies mit Verweis auf Quintilians Ausbildung des Redners: „Die Figuren nun, die zur Steigerung der Gefühlswirkungen passen, beruhen meist auf Verstellung. Denn wir stellen uns, als ob wir zürnten, uns freuten, fürchteten, wunderten, Schmerz empfänden, erbittert seien, etwas wünschten und dergleichen mehr.“²⁹⁵ Die Affekte oder Emotionen gehen dann meist eine Verbindung mit der Anschaulichkeit, Augenscheinlichkeit und Bildhaftigkeit des Erzählten ein, die sich

²⁹² Kemmann 1996, Sp. 33.

²⁹³ Zu dem recht komplizierten Geflecht der Begriffsverwendung von *enárgeia* und *enérgeia* und ihren synonymischen Verwendungen vgl. besonders den Beitrag vom Campe 1997. Im Folgenden soll lediglich ein Überblick der verschiedenen Konzepte die Anbindung an die Erzähltheorie der *enárgeia* und jene an die Metapherntheorie der *enérgeia* beschreiben.

²⁹⁴ Kemmann 1996, Sp. 40–41.

²⁹⁵ „Quae vero sunt augendis adfectibus accomodatae figurae, constant maxime *simulatione*. Namque et irasci nos et gaudere et timere et admirari et dolere et indignari et optare quaeque sunt similia his *fingimus*.“ Quintilian 1975, IX, 2, 26 (Herv. T.Z.). Mit dem Verb ‚fingieren‘ und damit ‚vortäuschen‘ oder ‚erdichten‘ ist die Suggestion auf der einen und andererseits aber auch die Imagination schon angedeutet; ferner die Simulation von Affekten, welche einhergeht mit der Produktion von Evidenz und Präsenz.

dabei einstellen kann. Es scheint demnach erlaubt zu sein, von einer emotionalen Dimension der Visualisierung zu sprechen. Bei Quintilian sind ferner die meisten Beispiele zur *enárgeia* Figuren der *ekphrasis* (lat. *descriptio*) von Gefühlen, Personen, Orten oder Ereignissen, die ebenso auf ein Vor-Augen-Führen abzielen. Eine intensive verbale und anschauliche Darstellung des Visuellen mit dem Ziel etwas „völlig und restlos deutlich [zu] [m]achen“²⁹⁶. Die Zeichnung von Sprachbildern und die gleichzeitige Akzentuierung der Emotionen und der *ratio* mit dem Ergebnis einer scheinbar unmittelbar vor Augen stehenden Darstellung des Geschehens und einer Suggestion von Präsenz und Unmittelbarkeit sind zwei essentielle Bestandteile der Wirkungsabsicht transparenter Evidenztechniken. Das „Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen“²⁹⁷ ist ein weiteres Ziel der medial vermittelten Vorgänge und Beschreibungen.

Cicero hat sich bei der Übersetzung des griechischen Ekphrasisbegriffs ins Lateinische nicht eindeutig festgelegt, sodass er mit *perspicuitas* („durchsichtige Klarheit“), *illustratio* („Ins-Licht-Rücken“) oder *evidentia* („Vor-Augenstehen“) verschiedene Möglichkeiten bietet, bei denen aber immer das Visuelle dominierend ist.²⁹⁸ Die literarische *descriptio* ist als ästhetische Visualisierungsmöglichkeit von großer Bedeutung. *Evidentia* ist dann aber nicht nur auf das Potential des Textes, Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit zu erreichen, restringiert, sondern hat auch die bereits erwähnte emotionalisierende Wirkungsabsicht. Gerade bei Brinkmann kann man einen Bezug zwischen der affektgestützten Wahrnehmung und der Affektwirkung der *evidentia* herstellen, die über die Ansprache des Verstandes auch auf die Phantasie und die Emotionen zielt, sodass die Rezipienten „das Dargestellte selbst zu erleben glauben“²⁹⁹. Gert Hübner resümiert treffend: „Wer *evidentia*-Verfahren einsetzt, bekommt eine Tendenz nahegelegt, menschliches Handeln als Konsequenz von Wahrnehmungen, Affekten, Reflexionen und Intentionen darzustellen, und muss deshalb dann auch die Wahrnehmungen, Affekte, Reflexionen und Intentionen von Figuren erzählen. Dass der Einzelne dabei als Subjekt seines Handelns erscheint, ist eine Folge der anthropologischen Implikationen rhetorischen Wissens.“³⁰⁰ Die literarischen Figuren, mit deren Hilfe Brinkmann in den

²⁹⁶ Graf 1995, S. 143.

²⁹⁷ Lausberg 1990a, S. 400. Vereinfachend könnte man behaupten, dass Evidenzverfahren in der detaillierenden Form auf die *ratio* und affektivisch-emphatisierend im energetischen Potential wirken. Auch wenn solch eine grob simplifizierende Differenzierung sicher stets im Einzelfall geprüft werden muss, bietet sie eine Möglichkeit, die unterschiedlichen Wirkungen an die verschiedenen Konzepte rückzubinden.

²⁹⁸ Vgl. Graf 1995, S. 145. Im Kontext der hier vorliegenden Arbeit soll die Parallele der *evidentia* auf den Ekphrasisbegriff lediglich den eher allgemeineren Aspekt einer literarischen Visualisierungsstrategie fokussieren und weniger den kunsthistorisch restringierten Gesichtspunkt der Bild- oder Skulpturenbeschreibung im Verbund mit Bildtiteln oder Katalogtexten.

²⁹⁹ Kemmann 1996, Sp. 40.

³⁰⁰ Hübner 2010, S. 146.

frühen Erzählungen und in seinem Roman *Keiner weiß mehr* noch arbeitet, werden dann aber mit seiner eigenen Subjekthaftigkeit in den autobiographisch geprägten Materialbänden, die auch immer Tagebuch-, Notiz- und Dokumentationscharakter haben, ersetzt.

Die Mittel, mit denen Evidenz transparent erreicht werden kann, sind nach Lausberg im Wesentlichen solche, die eine „lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes [...] durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten“³⁰¹ bewirken. Er rechnet zu den sprachlich-detaillierenden Evidenzverfahren den Gebrauch des Präsens, Ortsadverbien und Pronominalstämme, die direkte Rede sowie die Personen- und Ortsbeschreibungen. Neben den deskriptiven und narrativen Mitteln der Detaillierung nennt er weiterhin den Augenzeugentopos. Er spricht weiterhin zwar von der ‚Anrede des Autors an in der Erzählung vorkommende Personen‘ und der ‚direkte[n] Rede der in der Erzählung‘ auftretenden Figuren als Operationen der *evidentia*, erwähnt hingegen nicht die direkte Lesersprache. Sie kann dabei in den beiden beschriebenen Aggregatzuständen der Transparenz und Störung Evidenz herstellen.

a) Einmal, indem die Lesersprache die Aufmerksamkeit auf den Moment des Lesens und damit der Wahrnehmung selbst lenkt: Sie stört so den problemlosen Anschluss an die textuelle Vermittlung des Geschehens und rückt die Vermittlerinstanz des Dargestellten in den Fokus. Sie wirkt dann als Fiktionsreduktion und besitzt eine Appellstruktur für den Leser. Die Aufmerksamkeit wird wie bei den Verfahren, die auf semantische, grammatikalische oder typographische Störungen und damit Abweichungen von der normierten medialen Oberfläche setzen, auf die Präsenz und das Bewusstwerden der eigenen Anwesenheit in der Rezeptionssituation gelenkt. Durch den Appell an den Leser tritt ferner ein performativer Aspekt von Evidenztechniken auf den Plan, der es dem Leser ermöglicht, die vom Autor ins Feld geführten Argumente selbst zu untersuchen. Fiktionsreduktion und Appellfunktion, die beide eine Unterbrechung der Präsenz in der *histoire* zugunsten einer unmittelbaren Gegenwart des Vollzugs der ästhetischen Wahrnehmung bewirken können, sprechen damit die störende Reichweite der Evidenz an, sind hingegen mit Blick auf die Semantik transparent. Bei der Lesersprache lohnt es also besonders zwischen der Medialität sowie der individuellen Wirkungsform von Evidenzeffekten zu unterscheiden. Sie ist semantisch transparent und wirkt bei aller problemlosen Geltung von Zeichensinn störend.

³⁰¹ Lausberg 1990a, S. 399. Im Weiteren, wenn nicht anders vermerkt: Ebd. S. 400–407.

b) Genauso kann aber auch die Leseranrede die Funktion der Suggestion eines sprachlich vermittelten gemeinsamen Wahrnehmungsraums haben. Die Aufmerksamkeit kann durch die direkte Adressierung an den Leser gesteigert werden. Diese Produktion von Aufmerksamkeit bewirkt dann eine Annäherung zwischen Autor und Leser. Ähnlich wie in einer mündlichen Rede die direkte Ansprache an das Publikum als ein Mittel zur Steigerung der Aufmerksamkeit gewertet werden kann, ist dies auch für die Leseranrede möglich. Die Reichweite der Evidenz ist demnach in diesem Fall transparent.³⁰²

Bei den antiken Texten, die Evidenz als rhetorische Kategorie und als Resultat des Zusammenspiels der ‚Verlebendigung‘ (griech. *enérgeia*) und der detaillierten Darstellung (griech. *enárgeia*) eines Gegenstands beschreiben, liegt zum einen das ontologisch-dynamische Sprachverständnis eines Aristoteles zu Grunde, wohingegen bei der Detaillierung eine repräsentationslogisch-statische Sprachauffassung Kennzeichen war, die als prägend für die römisch-hellenistische Rhetorik gilt.³⁰³ In den beiden Subkategorien, die den rhetorischen Evidenzbegriff auszeichnen, ist demnach schon ein Gegensatz zwischen Dynamik und Statik gezeichnet. Dynamische Konnotationen haben die Verfahren der *enérgeia*, deren Paraphrase mit dem Begriff der Verlebendigung der Rede auch eine handelnde, bewegende, kraftvolle und emotionalisierende Konnotation hat. Die Verfahren der Detaillierung zielen demgegenüber aber mehr auf die statisch beschreibende Ausmalung oder Modellierung von Gegenständen oder Sachverhalten. Wenn das Ausgeprägte und Detaillierte der *enárgeia* sich in der *Hypotypose* (wörtlich übersetzt: ‚Eindruck‘ oder ‚Abbild‘) dem Rezipienten einprägen soll, muss *enérgeia* hinzukommen. Kemmann schreibt dazu: „Semantisch bildet dieses Wort [Hypotypose] das genaue Gegenstück der *enárgeia*: während diese das Moment der Ausprägung hervorhebt, bezeichnet jene eher die Einprägung, aus der die Ausprägung hervorgeht.“³⁰⁴ Es kann also von einer produktiven Verwechslung gesprochen werden. Heinrich F. Plett bemerkt diesbezüglich:

Der kritische Philologe mag mit diesem terminologischen Wirrwarr unzufrieden sein, der Poetologe ist es nicht, spiegelt doch die Ausdrucksfülle die große Breite der Realisations-

³⁰² Wie sich das im Einzelnen in den Arbeiten Brinkmanns darstellt, soll dann im Rahmen der Evidenzverfahren in den poetologischen Texten untersucht werden (vgl. das entsprechende Kapitel in der vorliegenden Studie über den *Film in Worten*).

³⁰³ Vgl. Kemmann 1996, Sp. 40. Überdies: Campe 1990, S. 230.

³⁰⁴ Kemmann 1996, Sp. 44.

möglichkeiten von rhetorischer Energie: Klarheit, Anschaulichkeit, Handlung, Kraft, Bewegung, Deixis, Expressivität, Konkretheit, Exhibition, verlebendigende Metaphorik.³⁰⁵

Dieser terminologische Wirrwarr, der wohl auch auf die verschiedenen Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen zurückzuführen ist, kann aber zwischen den beiden Polen Bewegung und Verlebendigung sowie Detaillierung und Konkretion verortet werden. Die Genauigkeit der Darstellung wird erst wirksam, wenn der Gegenstand lebendig vor Augen gestellt wird, und umgekehrt wirkt *enérgeia* letztlich durch die detaillierte Schilderung. Im gemeinsamen Auftreten kann sich Evidenz und damit die Suggestion von Präsenz und Unmittelbarkeit einstellen. Das ist wohl auch der Grund, warum sich in der Beschreibung *Piccadilly Circus* von Brinkmann trotz aller Genauigkeit in der textuellen Darstellung keine ‚semantische Evidenz‘ einstellen mag. Der Detaillierung fehlt es an Lebendigkeit.³⁰⁶ Es genügt also nicht eine zergliedernde, analysierende oder exakte Beschreibung (*descriptio*), sondern es gilt, den Gegenstand oder das Phänomen als ein lebendiges Ganzes vor den Augen (*ad oculos*) zu präsentieren: „Von *Energeia* und *Enargeia* heißt es abwechselnd, sie stellten in Worten etwas so anschaulich vor Augen, daß dieses nicht tot, sondern lebendig, nicht abwesend, sondern gegenwärtig, nicht erzählt, sondern handelnd vorgeführt erscheine; die Folge ist, daß das Publikum vom Hörer/Leser zu einem fiktiven Zuschauer wird.“³⁰⁷

Detaillierende Genauigkeit und Exaktheit der Darstellung erlauben es dem Zuschauer/Rezipienten also noch nicht, sich das Geschehen oder den Gegenstand so vorzustellen, als habe er sie selbst gesehen. Jan-Dirk Müller weist auf die enge Verbindung des Konzepts der Detaillierung mit dem der *descriptio* hin und bemerkt, dass „keineswegs jede detaillierende *descriptio* jenen Präsenzeffekt“³⁰⁸ evozieren kann. Die *enérgeia* müsse hinzukommen. Damit ist seit Aristoteles bekanntlich die Verlebendigung der Rede gemeint, die in ihrer Wirkung auf Affekte zielt und die Entfernung in eine unmittelbare Reichweite von Handlung und Empfindung manövriert.³⁰⁹ Somit ist auch eine Raumsemantik für die Evidenztechniken feststellbar. Die Weite und die Entfernung werden durch die Evidenzverfahren nah gemacht, sodass die Rede von der Reichweite der Evidenz durchaus nachvollziehbar ist. Neben der *Räumlichkeit* nennt Lausberg im Anschluss an den Altphilologen Karl Felix Halm die *Personen* und die

³⁰⁵ Plett 1975a, S. 188.

³⁰⁶ Vgl. das entsprechende Kapitel der vorliegenden Studie über *Piccadilly Circus*.

³⁰⁷ Plett 1975a, S. 135–136. Er meint, dass die „*Energeia* eher die Dynamisierung des Stils durch pathetisch-anschauliche Verlebendigung der Darstellung, die *Enargeia* hingegen eher die sinnliche Evidenz einer detaillierten Beschreibung bezeichnet. Erstere umfaßt besonders die affektischen, letztere besonders die ekphrastischen Figuren, darüberhinaus auch alle anderen Mittel der *Amplificatio*.“ (Ebd. S. 187)

³⁰⁸ Müller 2007, S. 62.

³⁰⁹ Vgl. Campe 1997, S. 208–209.

Zeit, die es sinnlich zu vergegenwärtigen gilt.³¹⁰ *Persona*, *loco* und *tempore* sollen beim Vor-Augen-Führen der Phänomene und Gegenstände durch Techniken der Evidenz versinnlicht und vergegenwärtigt werden. Orte (*topographía*), Zeiten (*chronographía*) und Personen (*descriptio personarum*) sind demnach die Faktoren, an denen sich die Evidenztechniken der *enárgeia* orientieren. Oft mit *actus*, *actio*, *actualitas*, *motus* u.ä. übersetzt, zeichnet sich der *energetische* Teil der Evidenz durch Bewegung aus. Beide stehen in einem Wechselverhältnis, da „*enárgeia*, lat. *evidentia*, [...] die Sinne erst mit Hilfe der *enérgeia* der Rede überrumpeln kann, so daß Evidenz im prägnanten Sinn entsteht, die Präsenzsuggestion. Der *enárgeia* werden gewissermaßen energetische Qualitäten zugeschrieben. Umgekehrt wirkt die *enérgeia* durch die Genauigkeit (*enárgeia*), mit der der Gegenstand ‚vor Augen gestellt wird‘.“³¹¹ *Evidentia*, Anschaulichkeit oder Hypotypose sind bei dem römischen Rhetor eine (sprachlich) intermediale Konstellation, welche die visuelle Wirkungskraft der Worte betont.³¹² Johannes Susenbrotus, ein Rhetoriker der Renaissance, erweitert die Hypotypose um einige ekphrastische Figuren. So gehören etwa die Beschreibung körperlicher Einzelheiten (*effictio*), das Reden einer abwesenden oder imaginären Person (*prosopopoeia*), die Beschreibung von örtlichen Begebenheiten (*topographía*) und zeitlichen Umständen (*chronographía*), die Schilderung der Stimme, direkter Rede oder Gedanken einer anderen Person (*fictio personae*) zum Arsenal der Hypotypose.³¹³

Es kann hier nicht der Ort einer umfassenden historischen Rekonstruktion der beiden Verfahren zur Suggestion von Präsenz und Direktheit in ihren facettenreichen semantischen Valenzen sein.³¹⁴ Der in der Forschung weiterhin immer wieder betonte Vergleich zwischen Verfahren der Detaillierung und Verlebendigung mit der von Wayne Booth ins Feld geführten Opposition von *showing* und *telling* soll überdies lediglich Erwähnung finden.³¹⁵ Weniger das Sprechen, sondern das deiktische Potential der

³¹⁰ Vgl. Lausberg 1990a, S. 402. Ferner: Halm 1863, S. 71–77.

³¹¹ Müller 2007, S. 63.

³¹² Vgl. den instruktiven Sammelband: Deppermann; Linke 2010.

³¹³ Bei einem Blick in die Rhetorikgeschichte wird allerdings, wie bereits schon angedeutet, deutlich, dass Quintilian Ciceros Figur der *subiectio sub oculos*, die er der *enárgeia* als sprachliches Muster zugrunde legt, selbst als *Hypotypose* bezeichnet. Kemmann gibt das semantische Ungleichgewicht zwischen *Hypotypose* („Ausprägung“) und *enárgeia* („Einprägung“) zu bedenken. *Hypotypose* heißt bei Quintilian die detaillierte Darstellung von Gegenständen oder Sachverhalten. Stets gilt des dabei, eine möglichst ausmalende Beschreibung oder plastische Modellierung eines Sachverhalts, Gegenstands oder Ereignisses so anschaulich zu gestalten, dass der Rezipient die Schilderung meint, vor Augen zu haben.

³¹⁴ Das komplizierte semantische Geflecht der Begrifflichkeiten der *enárgeia* und *enérgeia* hat Campe 1990, S. 230 sehr gut entzerrt. Campe resümiert allerdings bezüglich der komplexen Terminologie: „In der Geschichte der metaphorischen und narrativen Rollen des Vor-Augen-Stellens – die auch seine Literaturgeschichte ist – sieht man die Terme sich bilden und sich verflüssigen, sich trennen und aufeinander verweisen. Man kann von einer Rhetorik der Rhetorik sprechen.“ (Campe 1997, S. 223)

³¹⁵ Vgl. Booth 1961. Ferner: Campe 1997, S. 219, mit einem kurzen Hinweis Müller 2007, S. 63–64 und Rippl 2005, S. 72.

Sprache steht dabei im Vordergrund. Die Zeigefähigkeit wird besonders dann aktiviert, wenn es darum geht, einen Sachverhalt oder einen Gegenstand vor Augen zu stellen oder anschaulich darzustellen. Die „auf Quintilian zurückgehende Unterscheidung der Narrationstheorie von ‚showing‘ und ‚telling‘“³¹⁶ setzt das *showing* betreffend Evidenzverfahren so ein, dass sie zur Anschaulichkeit führen, wohingegen *telling* die Funktion des genauen Beschreibens übernimmt.³¹⁷

Im Folgenden sollen die Verfahrensweisen der *enárgeia* narratologisch gefasst und die Techniken der *enérgeia* in der aristotelischen Tradition metaphortheoretisch rekapituliert werden.³¹⁸ Neben den lebendigen Metaphern gilt es aber zunächst, die Wirkweisen der *phantasia* herauszuarbeiten, die im Zusammenhang mit der *enérgeia* diskutiert werden.

3.2 Verfahren der *enérgeia*

3.2.1 *Phantasia*. Anschauliche Vergegenwärtigung des Abwesenden

Phantasia taucht zunächst in der stoischen Philosophie in Verbindung mit *enárgeia* auf. Bei Aristoteles ist die Phantasie ein – zugegebenermaßen recht vages – Beispiel für ein Verfahren der lebendigen Vergegenwärtigung des Abwesenden. Die Stoiker beziehen in ihrer Erkenntnistheorie die *phantasia* auf die mentale Repräsentation eines Objekts, das einen Eindruck oder eine Prägung (lat. *hypotyposis*) in den Menschen hinterlässt. Daran knüpft letztlich auch Kant an, wenn er seine Darstellungstheorie mit Hilfe der Hypotypose erklärt. Die evidenz erzeugende mentale Repräsentation hat dann Gültigkeit, wenn sie das Begreifen des Bildes (Katalepse) induziert. Diese könne wiederum zu einem wahren Urteil führen.³¹⁹

In der Rhetorik wird allerdings *phantasia* anders bewertet, auch wenn der stoische Diskurs doch nicht unwichtige Auswirkungen hatte: Quintilian beschreibt die Evidenz als einen Effekt der Phantasie im Sinne der Einbildungskraft:

³¹⁶ Rippl 2005, S. 72.

³¹⁷ Eine eigenständige Untersuchung, die sich den begrifflichen Auswirkungen Quintilians mit Blick auf die Terminologie von Wayne Booth widmet, steht meinen Nachforschungen zufolge noch aus.

³¹⁸ Campe weist auf Quintilians „narrative Prägung“ hin, der sich gegen die „Metaphernanbindung“ stelle (beide: Campe 1997, S. 218–219). Quintilian macht dann auch den Begriff der Hypotypose stark. Evidenz und Hypotypose sind dann „einander zugekehrte Spiegel: Sie sind dasselbe – aber einmal als deskriptive Qualität der Narration, einmal als figurative Narrativierung der Deskription“ (ebd. S. 219). Bei Aristoteles in: Rhetorik, Buch III, Kap. 10–11; 1410b6–1413b2 zitiert nach Campe 1990, S. 230.

³¹⁹ Vgl. Kennedy 1991, S. 210–211.

Jeder, der das, was die Griechen φαντασία nennen – wir könnten ‚visiones‘ (Phantasiebilder) dafür sagen –, wodurch die Bilder abwesender Dinge im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie leibhaftig vor uns haben: jeder also, der diese Erscheinung gut erfaßt hat, wird in den Gefühlswirkungen am stärksten sein.³²⁰

Die Phantasiebilder bewirken damit eine Vergegenwärtigung von Absentem, das weiterhin mit dem Sehen (‚vor Augen‘) in Verbindung steht und Körperlichkeit (‚leibhaftig‘) und Unmittelbarkeit evoziert. Dies alles steht in der Absicht, bei einer adäquaten bildhaften Vergegenwärtigung die Gefühlswirkungen beim Rezipienten möglichst stark zu manipulieren.

Die Phantasie oder *Einbildungskraft* (lat. *phantasia*) fungiert, so die These, als übergeordnete Begrifflichkeit *zwischen der epistemischen, semantischen, rhetorischen und ästhetischen Evidenz*.³²¹ Schon in der hellenistischen Philosophie und Erkenntnistheorie diente die *phantasia* zunächst als Referenzpunkt für die mentale Repräsentation von Objekten, die eine Prägung (lat. *hypotyposis*) in der Seele hinterlässt. Nur die Repräsentation, die Evidenz und visuelle Klarheit besitzt, kann zur Katalepsis und so zum bildhaften Verstehen führen.³²² Die menschliche Fähigkeit zur mentalen Bildlichkeit ist die notwendige Bedingung der Produktion von Bildern, die dann von der ‚Vor-Stellung zur Dar-Stellung fortschreiten‘³²³ kann. Der Schritt von der geistigen Vorstellungskraft, Bilder zu repräsentieren, zu einer Entäußerung dieser Bilder in Form von semiotischem Material kann dann für den Rhetor zu einer Verfügungsmasse für die kommunikationstheoretischen Verfahren werden, die mit der Wirkungskraft der Worte Repräsentationen der Wirklichkeit in Szene setzen. Ergebnis ist eine ästhetische Evidenz, die anhand einer medialisierten Textur dann erneut an die Phantasie oder Imagination des Rezipienten appelliert. Im günstigsten Fall entsteht dann eine Kreisbewegung von der Einbildungskraft des Autors, der sich beim Rezipienten schließt und eventuell wieder Ausgangspunkt für weitere Verfahren ist, die an die *phantasia* appellieren.

³²⁰ Quintilian 1972, VI 2, 29: „Quas φαντασία Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur.“

³²¹ *Phantasia* ist zunächst einmal mit Vorstellung oder Vorstellungskraft zu übersetzen. Zu den unterschiedlichen Sprachkonzepten (ontologisch-dynamisch und repräsentationslogisch-statisch), denen die beiden Verfahren der Evidenz zugeordnet werden können, vgl. Campe 1990, S. 230.

³²² Vgl. Lunde 2007, S. 124. Katalepsis wird im *Allgemeinen Handbuch der philosophischen Wissenschaften* noch mit ‚Erfassung‘ oder ‚Ergreifung‘ markiert. Mit der kataleptischen Phantasie, mit der die Stoiker eine Erkenntnis eines Gegenstandes nach seiner wirklichen Beschaffenheit meinten, ist dann auch weniger die Einbildungskraft gemeint, sondern vielmehr die Anschauung zu Begriffen; vgl. Krug 1833, S. 582.

³²³ Jonas 1987, S. 40; zur anthropologischen Bildtheorie: Belting 2001. Lambert Wiesing bietet ferner einen sehr guten Überblick der jeweiligen Hauptströmungen der Bildwissenschaft: Wiesing 2005, bes. S. 17–36.

Alessandra Manieri weist in ihrem Beitrag auf drei wegweisende Stationen einer historischen Semantik der Einbildungskraft hin.³²⁴ Für den semantischen Gehalt des Begriffs der Phantasie veranschlagt Manieri mindestens drei Phasen, die sie historisch und systematisch differenziert: Einmal ist damit der Modus der Weltwahrnehmung der Wirklichkeit eines Betrachters gemeint, der das Verstehen an die bildhafte Einsicht der Katalepsis knüpft. Zweitens referiere er, so Manieri weiter, auf die menschliche Eigenschaft, Bilder mental zu speichern und zu reproduzieren und in einem dritten Passus ist mit *phantasia* auch die Phantasie im Sinne der Imagination oder Fiktionalität gemeint, die es dem Menschen ermöglicht, ein Bild von der nicht unmittelbar wahrnehmbaren Wirklichkeit zu kreieren. Die drei Phasen entsprächen mit Blick auf die drei Formen der Evidenz ihrer *epistemischen, semantischen und rhetorischen* Ausgestaltung.

Die erkenntnistheoretische Vorannahme, dass die mentale Repräsentation eines Objekts für das epistemologische Verfahren an das bildhafte Begreifen geknüpft ist, gilt dann auch für die Sinnkonstitution und Bedeutungserschließung im Zuge der *semantischen* Evidenz.³²⁵ Durch die Vorstellungskraft sind Menschen in der Lage, bei Wörtern ein wie auch immer geartetes Bild zu speichern, das sie dann auch unabhängig von einer konkret wahrnehmbaren sinnlichen Rezeptionssituation imaginieren können. Dazu kommt in der Rezeptionssituation die *ästhetisch-literarische* Evidenz, die Ergebnis der (bewusst oder unbewusst eingesetzten) produktionsästhetischen Vorgaben eines Autors ist. Literarische oder ästhetische Evidenz kann vereinfacht als Wirkung eines Kunstwerkes oder literarischen Textes beschrieben werden, die „als Effekt der Illudierung kraft literarisierter Zeichen“³²⁶ konzeptualisiert ist. Dabei ist es unumgänglich, Evidenzeffekte an der semiotischen Struktur und Prozeduralität der literarischen Texte nachzuweisen. Es entstehen damit jedoch gewisse Probleme, die eine wissenschaftliche Erkenntnissicherung im Sinne von Rationalitätskriterien der Wiederhol- und Überprüfbarkeit der für die Argumentation erbrachten Beweise erschweren. Denn es geht bei Evidenztechniken um die Explikation von eben jenen Verfahren, die Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte auslösen *können*. Nun sind diese Konzepte allerdings – rezeptionstheoretisch – an den subjektiven Leseindruck einer individuellen Rezeptionssituation gebunden, sodass ein Leser Gegenwartseffekte wahrnehmen kann, aber es nicht in jedem Fall so erleben muss. Das ‚Aufscheinen der Präsenz [der Bedeutung, eines Sachverhalts oder eines Ereignisses] im Augenblick‘ ist daher nicht zu beweisen. Man kann allerdings in Anlehnung an Stefan Scherer versuchen, den „Evidenz-Effekt

³²⁴ Manieri 1998, bes. S. 17–26.

³²⁵ Zur Evidenz in erkenntnistheoretischen Kontexten siehe: Kutschera 1981, bes. S. 36–42.

³²⁶ Scherer 2005, S. 137.

ab[zu]sichern³²⁷, indem die Interpretation „die Regeln seines Eintretens begrifflich konsistent rekonstruiert und ihn damit als soweit intersubjektiv wiederholbar ausweist“³²⁸. Der Begriff der Interpretation scheint mir von Scherer auch klug gewählt, um dabei in Abgrenzung von der ‚strukturalistischen Analyse‘ oder der ‚dekonstruktivistischen Lektüre‘ die Subjektivität des Leseindrucks zu betonen.

3.2.2 Lebendige Metaphern

Die „Metaphernversion des Vor-Augen-Stellens“³²⁹ bewirkt im Falle eines wirkenden Evidenzeffekts eine „Vergegenwärtigung des Abwesenden, in dem es gleichsam lebendig vorgeführt wird und so für alle in Erscheinung tritt; Beispiele hierfür sind lebendige Metaphern, die *subiectio sub oculos, phantasia* und *visio*.“³³⁰ Lebendige Metaphern zeichnen sich im Gegensatz zu lexikalisierten oder konventionalisierten durch eine hohe Emphase und Resonanz aus.³³¹ Wegen ihres ‚subversiven‘ Charakters erschweren sie im Vergleich mit lexikalisierten Metaphern das Verstehen und rücken mehr ein kreatives Verfahren der interpretativen Handlung in den Vordergrund. In gewisser Hinsicht könnte man auch den lebendigen Metaphern ein semantisches Störungspotential zuschreiben, das ein ‚schnelles‘ Verstehen erschwert. Denn, so Jörg Jost mit Blick auf Paul Konrad Liessmann: „Lebendige Metaphern brechen mit gewohnten und etablierten Bezugnahmen und Erwartungen: ‚Angesichts des Interessanten empfinden wir die Verlockungen und Gefahren einer Abweichung vom Gewohnten““³³². Metaphern wie ‚Tischbein‘ oder ‚Handschuh‘ sind Teil der Lexik. Bei ihnen lässt „die Praxis [...] die Symbole transparent werden [...], daß wir uns einer Anstrengung oder irgendwelcher Alternativen oder der Tatsache, dass wir interpretieren überhaupt nicht bewußt sind.“³³³ Jost spricht in diesem Zusammenhang von einem „Zustand von Immer-bereits-im-Verstehen-Sein“³³⁴. Lebendige Metaphern setzen hingegen auf eine semantische Störung, die eine unproblematische, unmittelbare und lexikalisierte Geltung von Sinn erschweren. Brinkmann setzt in seinen Arbeiten auch auf lebendige Metaphern, um mit Figuren des bewegten und affektiv gesteigerten Schreibens in den Grenzen ei-

³²⁷ Scherer 2005, S. 140.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Campe 1997, S. 213.

³³⁰ Kemmann 1996, Sp. 40. Paradigmatisch zur lebendigen Metapher: Ricœur 1986.

³³¹ Jost 2008. Lexikalisierte Metaphern werden auch ‚tote‘ Metaphern bezeichnet. Konventionalisierte Metaphern sind zwar noch nicht lexikalisiert, aber auch nicht so hoch emphatisch und semantisch ‚störend‘ wie lebendige Metaphern. Jost nennt „das bereits klassische Beispiel für konventionalisierte Metaphern: „Der Mensch ist ein Wolf““ (Jost 2008, S. 131).

³³² Ebd. S. 137–138.

³³³ Goodman 1995, S. 45.

³³⁴ Jost 2008, S. 131.

ner normierten Rechtschreibung einmal auf die instabile Referenz „auf außerhalb des Ausdrucks liegende Gegenstandsbereiche“³³⁵ hinzuweisen und so ein Moment der Störung von habitualisierten Verstehenskontexten zu forcieren. So verweisen etwa Brinkmanns ad hoc-Bildungen, Neologismen und die lebendige Metaphern auf eine ‚Abweichung vom Gewohnten‘, wie es Liessmann schreibt, die aber noch in den Grenzen der Rechtschreibung eine Unmittelbarkeit und Präsenz sucht, welche sich einer konventionalisierten Semantisierung verweigert: „Miniatur-Hochhäuser der Gräber“, „Halb-Affen-Mythologie“ (Rom, 246, 250), „Reptiliengehirnzeit“ oder „Titten-mit-Gliedern-Show“ (FiW, 284) geben darüber Auskunft. Ich werte hier demnach lebendige Metaphern als Evidenztechnik, die über Konzepte der Abweichung versucht Präsenz und Direktheit jenseits der normierten Lexik, aber in den Grenzen der Orthographie herzustellen.³³⁶ Im Unterschied zur lexikalisierten Metapher ist bei der lebendigen nicht mehr ein problemloses oder unmittelbares Verstehen gewährleistet. Der schnelle Blick von der medialen Oberfläche auf den Bedeutungsgehalt (beim Lesen) wird vom langen Blick des Starrens (*gazing*) abgelöst, der, falls er schon nicht länger auf der medialen Oberfläche haften bleibt, so doch im Prozess der Semiose ein semantische Irritation bewirkt. Auch wenn das Starren nicht zum medialen Akt wird, da die Oberfläche des Mediums nicht zer- oder gestört wird, geht dennoch die Bewegung vom materiellen Signifikanten zum immateriellen Signifikat nicht im „gedankenschnellen Prozeß des Verstehens“³³⁷ auf. Die Schrift bleibt in den normierten Grenzen der Ordnung, aber die „schnelle Bewegung des Intellekts vom Buchstaben zum Geist“ wird suspendiert, das ‚looking through‘ auf das Signifikat zumindest verzögert.

3.3 Die detaillierende Beschreibung: Verfahren der *enérgeia*

Die Beschreibung körperlicher Einzelheiten (*effictio*), das Reden einer abwesenden oder imaginären Person (*prosopopoeia*), die Beschreibung von örtlichen Begebenheiten (*topographía*) und zeitlichen Umständen (*chronographía*), die Schilderung der Stimme, direkter Rede oder Gedanken einer anderen Person (*fictio personae*) gehören zum Arsenal der Verfahren des „anschaulichen Bildstil[s]“³³⁸. Mit der Beschreibung ist

³³⁵ Jost 2008, S. 136.

³³⁶ Die Explikation der Wirkungsweise der lebendigen Metapher erfolgt deswegen im Zusammenhang der transparenten Evidenztechniken, da es mir geeigneter erscheint, die Evidenzeffekte in ihren diskursiven Entstehungskontexten zu schildern. Lebendige Metaphern werden dabei eben als paradigmatische Operationen für Evidenzverfahren genannt, die in der Tradition der *enérgeia* stehen.

³³⁷ Beide: Assmann 1995, S. 241.

³³⁸ Vgl. Henkel 1997, S. 337. Die Unterscheidung zwischen *enérgeia* als „dynamische Bewegungsstil“ und *enárgeia* als „anschaulichem Bildstil“ vgl. weiterhin: Plett 1975a, S. 187.

damit ein wichtiger Begriff genannt, der besonders wichtig für die Techniken der *enárgeia*.³³⁹ Die *ekphrasis* oder *descriptio* ist eine genaue und gründliche Beschreibung.³⁴⁰ In der Paraphrase der *enárgeia* nimmt Kemmann den Ball aus der Tradition der *ekphrasis* erneut auf, indem er die Evidenztechniken der Konkretion etwa mit „ausmalende Beschreibung“ paraphrasiert. Deskriptive Auflistungen und weitere Verfahren detaillierender Beschreibungen, wie sie gerade genannt wurden, können „die Zuhörer zu Zuschauern“³⁴¹ werden lassen. In der Fülle der Details, die die Beschreibungen, Auflistungen, Modellierungen und sprachlichen Ausprägungen in den Texten Brinkmanns markieren, kann sich dann allerdings ebenso ein gegenteiliger Effekt einstellen: In dem Anspruch über deskriptiv-detaillierende Verfahren, visuelle und unmittelbare Evidenz zu vermitteln und in der Tendenz, dass bei dieser Darstellung der Überblick in der Menge der Details verloren geht, offenbart sich eine Störung, die den Verlauf der Beschreibung außer Kraft setzt und stattdessen in den exzessiven Wortanhäufungen das semiotisch-pragmatische Tau der Referenz über Bord wirft: in der „Fülle aufzulistender Details“, so Heinz Drügh, geht dann „der angestrebte Überblick verloren, [...] die Kommunikation zwischen Leser und Text (bzw. Redner und Zuhörer) [wird] gestört“³⁴². Bei sperrigen und ausufernden Beschreibungen läuft ein Text Gefahr, in *obscuritas* umzuschlagen: „den Gegenstand im Dunkel und dafür die Wörter umso hörbarer klappern zu lassen.“³⁴³ Dieses Kippmoment von der „Durchsichtigkeit des Sachverhaltes“³⁴⁴ zu einer Verdunklung in der „deskriptive[n] Strapazierung der rednerischen wie textuellen Ökonomie“³⁴⁵, tritt besonders in der ‚Beschreibung‘ *Piccadilly Circus* von Brinkmann auf. Heinz Drügh weist in seiner Habilitationsschrift im Verweis auf Aleida Assmann darauf hin, dass bei Deskriptionsexzessen die „*Materialität der Beschreibung*“³⁴⁶ sichtbar werden könne. Die beschreibende Akribie bricht die referentielle Ausrichtung an der Wirklichkeit und die Materialität der Textverfahren rücken „auf Kosten ihrer Rolle als semiotisch transparentes und kommunikativ pragmatisches Medium in den Vordergrund“³⁴⁷. Aus der semantisch transparenten medialen Vergegenwärtigung des Abwesenden über die Sprache stellt sich dann die Reflexivität auf die eigene Medialität ein. Schlägt die Genauigkeit, Exaktheit und Vollständigkeit in

³³⁹ Einführend: Henkel 1997; ferner: Rippl 2005, S. 63–72.

³⁴⁰ Das Verb *phrazein* steht dabei für „zeigen, bekannt, deutlich machen“ und *ek-* ist eine intensivierende Form, „ein Tun, das ohne Rest an sein Ziel gelangt. Ekphrasis ist mithin ein ‚völlig und restlos deutlich Machen‘“ (alle: Graf 1995, S. 143).

³⁴¹ Myra: Progymnasmata, zitiert nach Graf 1995, S. 145.

³⁴² Drügh 2006, S. 5.

³⁴³ Ebd. S. 7.

³⁴⁴ Kemmann 1996, Sp. 40.

³⁴⁵ Drügh 2006, S. 7.

³⁴⁶ Ebd. S. 13 (Herv. im Text).

³⁴⁷ Ebd. S. 2.

den Exzess um, so verkehrt sich das Prinzip der Referentialität in das der medialen Selbstbezüglichkeit.³⁴⁸ Der enargetische Exzess (lat. *excedere*) betäubt und *anästhetisiert* den Prozess der Signifizierung.

Medienvergessenheit und Medienreflexivität scheinen also auch bei den beschreibenden Verfahren Parameter zu sein, mit deren Hilfe sich die Wirkweisen von Evidenztechniken untersuchen lassen. Der Deskriptionsexzess lässt das Zeichen dann in seiner Medialität sichtbar werden. Nicht nur die Qualität und damit die Beschaffenheit der medialen Oberfläche, sondern auch die Quantität scheinen damit Aufschluss über den Status des instantanen Aufscheinens der Präsenz zu geben: Wenn die (qualitativen) Entstellungen und Ver- oder Zerstörungen der medialen Oberfläche den Blick auf die Materialität der Kommunikation lenken, können auch exzessive und quantitativ überladene Beschreibungen die Wahrnehmung vom ‚looking through‘ auf das Signifikat umkehren und zu einer Anästhetisierung des Signifikationsprozesses führen. Perspektivische Brechungen und die Akzentuierung bestimmter Details bei den fotografieartigen Ding- und Szenebeschreibungen vermischen sich mit inneren Bildern des Bewusstseins und gewähren entweder eine Durchsicht auf das Referenzobjekt oder betonen die Medialität in einer exzessiven ekphrastischen Darstellung.

3.3.1 Präsens als Mittel der Präsenzsuggestion

In der oft (wohl fälschlicherweise) Cicero zugeschriebenen *Rhetorica ad Herennium* ist unter dem Begriff der *demonstratio*, der auch oft für die Simulation von Augenschein verwendet wurde (daneben auch noch *sub oculos subiectio*, *evidentia*, *enargeia*, *hypotyposis*), auch die immer wiederkehrende visuelle Wirkungskraft der Evidenz gemeint.³⁴⁹ Es handelt sich dann weniger um eine Erzählung, als vielmehr um eine Vorführung.³⁵⁰ In der Herennius-Rhetorik wird als Mittel zur Erzeugung von Augenschein das narrative Präsens benutzt, das eine emphatische Figur von affektischer Vergegenwärtigung darstellt.³⁵¹ Wie Rüdiger Campe bemerkt hat, ist seit den Arbeiten von Aristoteles und Quintilian die Zeitform der Gegenwart eine Möglichkeit, Zukünftiges, aber auch Vergangenes präsentisch darzustellen. Er bezeichnet die „Ersetzung des Zu-

³⁴⁸ Vgl. Theorie des nouveau roman. Hier nur paradigmatisch: Hollerbach 1980. Ferner das Kapitel 4.2 der vorliegenden Untersuchung.

³⁴⁹ Ähnlich wie bei Quintilian heißt es da, dass „die Sache so mit Worten ausgedrückt wird, dass der Vorgang sich abzuspielen und die Sache vor Augen zu stehen scheint“; vgl. *Rhet. ad. Her. IV, LIV, 68*: „*demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur*“. In: *Rhetorica ad Herennium* 1998, S. 314. Ferner: Kemmann 1996, Sp. 42.

³⁵⁰ Die Verbindung zwischen der Evidenz und performativen Verfahren ist damit gegeben.

³⁵¹ Vgl. Hübner 2010, S. 124, Lausberg 1990a, S. 404–406, der „den Gebrauch des Präsens“ als „Mittel der *evidentia*“ (ebd. S. 402) markiert.

künftig-Geplanten durch etwas, das gegenwärtig geschieht³⁵² als „politisches Präsens“, wohingegen die „Ersetzung des Faktums, das etwas geschehen ist, durch die Art und Weise eines augenblicklich Geschehenden“ von ihm mit dem Begriff des „historischen Präsens“ versehen wird. Sowohl die Zukunft als auch die Vergangenheit können im indikativischen Präsens präsent erscheinen.

Quintilian selbst bringt neben dem Modus des Indikativs auch noch den Konjunktiv ins Spiel und betont dabei den fiktionalen Charakter der Evidenz: „Und nicht nur was geschehen ist oder geschieht, sondern auch was geschehen wird oder geschehen sein würde, malen wir bildhaft gegenwärtig.“³⁵³ Das andere temporal-modale Ausdrucksmittel des Konjunktivs spielt also auch für den Vergangenheitsbezug eine Rolle, der dann aber erneut im Präsens aufgeht. Die Umstellung der Zeitstufen (*translatio temporum*) oder wie Quintilian korrigiert, die *metástasis* von den präterialen und futurischen Formen ins Präsens, wirkt, worauf Lausberg hinweist, „affekterregend durch ihren [...] höheren Konkretheitsgrad“³⁵⁴. Die Verwendung des Präsens ist ferner mit Lausberg auch ein paradigmatisches Mittel, Evidenz auf transparentem Wege herzustellen.

3.3.2 Datierungen und Markierungen der Uhrzeit

Mit Datierungen und der Markierung von Uhrzeiten kann ein weiteres Instrument transparenter Evidenzherstellung in Anschlag gebracht werden. Nicht nur die Schreibsituation des Autors wird dabei einem Rezipienten vor Augen geführt, sondern die Nennung von Datierungen und Uhrzeiten können als Versuch gewertet werden, aus Texten Dokumente und Protokolle zu machen, die eine Beleg- oder Beweisfunktion haben, welche auf das Prinzip der Augenzeugenschaft Bezug nimmt. Ein weiterer Ef-

³⁵² Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Campe 1997, S. 209. Sowohl das politische als auch das historische Präsens sind Ausgangspunkt der Überlegungen Campes, wenn er die beiden Zeitformen als ergänzende Formeln für das Vor-Augen-Stellen wertet, die in der historischen und politischen Lesart „nicht nur der grammatischen Struktur, sondern auch dem Verhältnis der Disziplin Rhetorik zum grammatischen Inventar der Sprache voraus[liegen]. Insofern kann man Vor-Augen-Stellen ‚selbst‘ eine poststrukturelle Metafigur der Rhetorik nennen.“ (Ebd. S. 209). Hier gibt es Gemeinsamkeiten mit der Konzeption des Gegenwartsbewusstseins bei der phänomenologischen Methode Husserls. Dieses ist dabei als das aktuelle Jetzt der Empfindung sowohl ein Ort der Vergegenwärtigung von präterialen als auch von zukünftigen Erlebnissen. Gegenwart ist für Husserl keine punktuelle Konstruktion, sondern offenbart eine Ausdehnung, weswegen auch das Gewesene noch gegenwärtig behalten wird (Retention) und das Kommende bereits erwartet wird (Protention). Vgl. Kunzmann et al. 2003, S. 195.

³⁵³ „Nec solum quae facta sunt aut fiant, sed etiam quae futura sint aut futura fuerint imaginamur.“ (Quintilian 1975, IX, 2, 41)

³⁵⁴ Lausberg 1990a, S. 405.

fekt der Markierung zeitlicher Angaben und Datierungen ist auch eine Annäherung, die sich dadurch zwischen Autor und Leser, einstellen kann.³⁵⁵

Die Datierungen und Erwähnungen der Uhrzeiten in Brinkmanns Texten sind Instrumente zur Produktion von Evidenz, um die eigene Schreibsituation darzustellen. Auch wenn der Autor die Orte und Zeiten nicht ausführlich schildert, ist aber dennoch deren Nennung im Verbund mit der Integration von Musiktiteln und Bands ein Mittel, die Schreibsituation dem Leser bildlich vor Augen zu stellen. Mit der Datierung von Texten wird das Schreiben ferner in seiner Registraturfunktion selbst thematisiert. Aber eben nicht nur das. Rüdiger Campe schreibt dazu: „Bei solcher Verkettung des Datums des Schreibens mit dem Schreiben des Datums nun handelt es sich nicht nur um ein Beispiel der Thematisierung des Schreibens; und man ist nicht länger einfach in der Poetologie. Das Datum ist vielmehr ein unersetzbarer, logisch relevanter Fall des Schreibens, der Schrift, in dem sich festschreibt, was aufgeschrieben wird.“³⁵⁶ Im Festschreiben des Textes als Dokument mit seiner Beleg- und Beweisfunktion stellt sich der Schriftsteller selbst als Augenzeuge seiner eigenen Wahrnehmungen gegenüber. Diese Wahrnehmungen versucht er dann so deutlich, transparent, detailliert oder lebendig zu schildern, dass auch die Rezipienten sich als Augenzeugen fühlen können. Die räumliche Anwesenheit und unmittelbare Präsenz leuchtet instantan durch das Medium hindurch auf. Das ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ der lebendigen Darstellung von Sachverhalten oder Ereignissen ist auch durch die Datierungen und Markierungen von Uhrzeiten einlösbar. Diese treten bei Brinkmann oft im Zusammenhang mit Musiktiteln auf, denen er eine größere performative und präsentische Wirkung zuschreibt.

3.3.3 *Topographía, chronographía* und deiktische Verfahren

In der detaillierten Beschreibung von örtlichen Begebenheiten und zeitlichen Umständen kann weiterhin Evidenz hergestellt werden. Dabei treten Ortsadverbien auf, die eine Anwesenheit ausdrücken. Lausberg erwähnt hingegen nicht die Bedeutung der Temporaladverbien (‚jetzt‘) und von Personalpronomen (‚Ich‘), was die Evidenzsuggestion in den deiktischen Verortungen steigert. Der Zusammenhang zwischen Deixis und Evidenz ist auch erst kürzlich in einem sehr guten Sammelband untersucht worden.³⁵⁷ Die Gebärde des Zeigens wird dabei unter vielfältigen thematischen und metho-

³⁵⁵ Vgl. Selg 2001, S. 88–89.

³⁵⁶ Campe 1991, S. 761.

³⁵⁷ Vgl. Wenzel; Jäger 2008.

dischen Perspektiven stets vor dem Hintergrund der Frage, inwiefern deiktisch-indexikalische Aspekte an der Herstellung semantischer Evidenz beteiligt sind, in den Blick genommen. Durch Zeigwörter, wie sie Karl Bühler beschreibt, erscheint es möglich, Evidenz herzustellen. Das ‚Hier-Jetzt-Ich‘-System der Sprachtheorie von Bühler bricht das referierende Darstellen der Sprache durch die Präsenz des zeigenden Subjekts.³⁵⁸ Der deiktische Zeigefinger (Körper) wird ersetzt durch Zeigwörter wie *jetzt*, *hier*, *dort*, *du* und *ich*, die in der Schrift den menschlichen Körper ersetzen. Die Verwendung von Zeigwörtern kann als Verfahren gewertet werden, mit dem sich ein Autor näher an die Gegenwart und Unmittelbarkeit des körperlichen Wahrnehmungsraums heranschreibt. Jene verlagern das ‚Hier-Jetzt-Ich‘-System vom Körper in den Text. Eben jenes kann aber auch in der Rezeptionssituation aktualisiert werden.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Die transparenten Evidenzverfahren der *enérgeia* und *enárgeia* wirken überwiegend *emotionalisierend*, indem sie an die affektivische Vergegenwärtigung appellieren und die Suggestion von Augenzeugenschaft und körperlicher Unmittelbarkeit bei einer gleichzeitigen immersiv-medialen Wirkung herstellen. Mit Heinrich Lausberg, der mit *evidentia* mehr die Verfahren der narratologischen Beschreibungstechniken untersucht, kann man eben jene demnach als Affekt-Figur(en) bezeichnen, die dann erneut in unterschiedlichen Ausprägungen, den Verfahren der *enérgeia* und *enárgeia*, kategorisiert sind. Die anschauliche, verlebendigende und vergegenwärtigende Vorführung oder Darstellung des Geschehens geht einher mit den „Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen“³⁵⁹. Die Evidenzverfahren können demnach so stark affektiv wirken, dass das eigentlich räumlich und zeitlich Ferne den Effekt einer raumzeitlichen Nähe, körperlichen Anwesenheit und Präsenz produziert. Die Suggestion der Körperreichweite ist dann Ergebnis von medialen Prozeduren der Evidenz. Neben der Detailfülle können allerdings auch die lebendigen Metaphern für eine emotionalisierende Wirkung sorgen. Jene sind neben der konkretisierenden Darstellung genauso ein Mittel des affektiv gesteigerte Schreibens.

Ein weiterer Effekt von transparenten Evidenztechniken ist die *visuelle Wirkungskraft*, die etwa in Ausdrücken wie *sub oculos subiectio* notorisch werden. Quintilian schreibt, dass die „Anschaulichkeit“ [...], bei anderen heißt sie Hypotypose (Ausprägung), eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen ist, daß man eher

³⁵⁸ Bühler 1982.

³⁵⁹ Quintilian 1972, VI, 2, 32.

glaubt, sie zu sehen als zu hören³⁶⁰. Mit den Begriffen *illustratio* („Ins-Licht-Rücken“) und *evidentia* („Anschaulichkeit“) nimmt ferner Quintilian Bezug auf Cicero, der die griechische *enérgeia* mit den beiden genannten Bezeichnungen paraphrasiert. Der Effekt, das Dargestellte vor Augen zu haben, es also zu sehen, kann dann weiterhin die *Vergegenwärtigung des Erzählten* zur Folge haben, sodass sich der Rezipient als Augenzeuge fühlt. Aber nicht nur der Leser/Betrachter kann in die Position des Augenzeugen versetzt werden, der Rhetor/Autor muss dies zunächst einmal selbst tun. In Anlehnung an die *phantasia* und die *visiones* oder „Phantasiebilder“ schreibt Quintilian, dass dadurch die „Bilder abwesender Dinge im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie leibhaftig vor uns haben“³⁶¹. Die Vergegenwärtigung geht dann eine Verbindung mit dem Sehen, der Visualität und der Bildlichkeit ein. Dass dann die Beschreibung des Sehens in gewissen Kontexten mit haptischen Metaphern einhergeht, ist nicht verwunderlich.³⁶² Etwas, das vor Augen steht, ist berührbar, präsent, nahe oder unmittelbar; körperliche Nähe entsteht. Dass der Rekurs auf Bild- und Anschaulichkeitstheorien keineswegs selbstverständlich ist, hat Christoph Rapp in seinem *Rhetorik*-Kommentar von Aristoteles vermerkt.³⁶³ Da aber das Vor-Augen-Führen schon bei ihm in Verbindung mit dynamischen Metaphern gebraucht wurde, scheint gerade die Verwendung eben jener bei der Herstellung von Bildlichkeit in einem Vor-Augen-Stellen zu rechtfertigen. Denn Aristoteles meint mit Vor-Augen-Führen eine Darstellungsweise, „die, was sie darstellt, lebendig darstellt“³⁶⁴. Wenn man nun das Lebendige der Darstellung mit lebendigen Metaphern in der oben genannten Begriffsdefinition einer affektivisch-störenden Wirkungsweise veranschlagt, dann wäre hingegen das Vor-Augen-Stellen nicht mehr nur wie es Christoph Rapp im Aristoteles-Kommentar formuliert „eine lern-/verstehenspsychologische Qualität, die der beherrschenden Kategorie des Klaren untergeordnet ist“³⁶⁵. Über die Lern- und Verstehenskategorie kann man noch eine metaphortheoretische Lesart geltend machen, die weniger einer transparenten als einer störenden oder abweichenden Wirkung Vorschub leistet. Mit der Erwähnung der lebendigen Metaphern ist auch ein Verfahren der *enérgeia* genannt, das neben der *phantasia* und der *subiectio sub oculos* in der Lage ist, transparente Potentiale zu aktivieren, die den Hörer/Leser zum Zuschauer machen kann. Der Topos der Augenzeugenschaft suggeriert ferner die Authentizität und Echtheit des Ge-

³⁶⁰ Quintilian 1975, IX, 2, 40.

³⁶¹ Ders. 1972, VI, 2, 29.

³⁶² Vgl. Frank 2000, bes. S. 106–107.

³⁶³ Vgl. Aristoteles 2002, S. 909.

³⁶⁴ Kemmann 1996, Sp. 41.

³⁶⁵ Aristoteles 2002, S. 905.

sehenen, sodass man die rhetorisch-transparente *evidentia* als Effekt einer visuellen Zeugenschaft durch Worte interpretieren kann. In der Bezugnahme auf ein gemeinsames Bildgedächtnis kann der Rhetor/Autor in der Lage sein, zunächst einmal in seiner eigenen Phantasie das Dargestellte zu visualisieren, um dann in der Vorstellung der Rezipienten ein mentales Bild hervorzurufen. Dass sich dabei die „Bildwerdung von Wortvorstellungen“³⁶⁶ im Rahmen des gemeinsamen Bildgedächtnisses einer Veränderung unterzogen hat, ist von Koschorke nachgewiesen worden.

Enérgeia und *enárgeia* sind poetologische Normen, die Abwesendes bildhaft anwesend machen; das Vor-Augen-Stellen durch die Worte lässt die geschilderten Ereignisse gegenwärtig, präsent und unmittelbar erscheinen. Dass sich das Wort ‚Ereignis‘, wie bereits oben erwähnt, als Nomen aus dem althdt. Verb ‚eröugen‘ in der Bedeutung von ‚vor Augen stellen‘ herleitet, gibt den Evidenzverfahren, die auf die bildhafte und anschauliche Vergegenwärtigung von Ereignissen zielen eine etymologische Fundierung.³⁶⁷ Das Vor-Augen-Gestellte des Ereignisses wird so vor Augen gestellt.

Bei den Formen der *enárgeia* sind noch weitere Untergattungen zu unterscheiden, die unter anderem von der konkreten Beschreibung von Orten (*topographía*), Zeiten (*chronographía*) bis zur Schilderung von Personen (*fictio personae*) reichen. Mit dem Mittel der Deixis erscheint es möglich, eine Detaillierung des Gesamtpanoramas des zu Vermittelnden zu erreichen. Neben der Verwendung des Präsens sind auch die Leseranrede und die Markierung von Uhrzeiten sowie Datierungen Möglichkeiten, Präsenz herzustellen. Die genannten sprachlichen Operationen der *enárgeia* gehen von der einfachen Aufzählung bis zu einer sehr genauen Konkretisierung mittels raffinierter sprachlicher Möglichkeiten.

In der Betonung des Visuellen und der lebendigen Vergegenwärtigung ist *evidentia* in der antiken Tradition der Rhetorik meist ein Verfahren, das in der verbal geschaffenen Evidenz die Vermittlung des Geschehens zugunsten eines Effekts der Unmittelbarkeit und Präsenz invisibilisiert. Das ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ ist an die Evokation von körperlicher Anwesenheit in der Erzählung gebunden. Die Immersi-

³⁶⁶ Koschorke 1999, S. 423. So beschreibt er den „Funktionswandel der Einbildungskraft, die sich ihrer traditionellen Zuordnung der Memoriation und damit zu den Bedingungen der Gedächtniskultur entzieht und als freie Phantasie konstituiert“ als Vervielfältigung der Artikulationswege, „die von den Zeichen zu den Vorstellungsbeständen hinleiten“ (ebd. S. 423–424). „Kurz: *das Autonomwerden der Phantasie bildet das subjektive Korrelat zu einer gesteigerten semiotischen Kontingenz*. Es setzt der Verdunklung der Relation zwischen Zeichen und Sachen ein Vermögen zur subjektiven Synthese entgegen.“ (Ebd. S. 424, Herv. im Text). Der „Umbruch im Gesamtprozeß der gesellschaftlichen Semiose“, der nicht mehr in der „*memoria* [...] die traditionelle, reproduktiv verstandene Einbildungskraft“, sondern eine „freie Phantasietätigkeit“ induziert, kann aber dennoch nicht umhin, Bezug auf ein gemeinsames Bildgedächtnis zu nehmen. Auch wenn sich dessen „Artikulationswege“ im Vergleich zu den „topischen Bindungen“ (beide: ebd. S. 423) vervielfältigt haben mögen.

³⁶⁷ Vgl. Kluge 1999, S. 229.

on in die Erzählung, die das Subjekt die unmittelbare Wahrnehmungssituation nicht realisieren lässt, ist es gerade, die durch die Störung suspendiert wird. Verfahren dieser abweichenden Herstellung der Evidenz in der antiken Tradition sind die lebendigen Metaphern und die Deskriptionsexzesse, die das Zeichen in seiner Medialität, die Beschreibung in seiner Materialität sichtbar werden lässt. Damit kann für die antiken rhetorischen Verfahren schon die Unterscheidung zwischen transparenten und abweichenden Modi der Evidenzherstellung in Anschlag gebracht werden. Die beiden genannten Formen der auf Transparenz oder Abweichung setzenden Evidenzverfahren sind nicht als statische Konzepte zu denken. In konkret vorliegenden Texten und Kunstwerken treten immer beide auf. Einmal, im Falle transparenter oder medienvergessener Konzeptionen verlagert sich die Präsenz in die Erzählung, wohingegen bei den Verfahren der Abweichung und Medienreflexivität die ‚Umkehrung der Aufmerksamkeit‘ auf die unmittelbare Gegenwart und Präsenz der ästhetischen Wahrnehmungssituation gelenkt wird.

Diesem Changieren zwischen den beiden Polen der Evidenzverfahren soll nun im Folgenden in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns nachgegangen werden. Den Anfang machen dabei die beiden Beschreibungen *Strip* und *Piccadilly Circus*, an Hand derer die deskriptiven Evidenzverfahren auf ihren energetischen und referenzillusionistischen Gehalt geprüft werden.

Evidenzverfahren in ausgewählten Texten Rolf Dieter Brinkmanns

4. *Piccadilly Circus* und *Strip*. Die *Ästhetik der Beschreibung*: Referenzillusion oder Selbstreferenz in deskriptiven Texten

Beschreibungen sind gemeinhin referenzorientierte literarische Techniken. Die *descriptio* ist dabei ein enargetisches Evidenzverfahren, das „die Zuhörer zu Zuschauern“³⁶⁸ macht und die Ereignisse, Personen, Orte und Zeiten so vergegenwärtigt und vor Augen führt, „als trügen sie sich wirklich zu“³⁶⁹. Darüber hinaus besteht ein Zusammenhang zwischen Beschreibungen und der Bildhaftigkeit von Texten.³⁷⁰ Gerade sie sind demnach besonders gut in der Lage, Visualität in der Schrift darzustellen.³⁷¹ Die detaillierenden Evidenztechniken der *enargeia* können für eine problemlose Geltung von Zeichensinn sorgen. Auflistungen, ekphrastische Passagen oder deskriptive Nennungen stellen dann eine Referenzillusion auf das Beschriebene her. Die ästhetisch-literarische Illusion lässt den Schein einer Quasi-Wirklichkeit am Lesehorizont entstehen.³⁷²

Allerdings haben schon antike Rhetoren den Umschlag der referentiellen Beschreibung in die Selbstbezüglichkeit untersucht. Quintilian hat für die *enargeia* die Aggregatzustände *perspicuitas* und *ornatus* festgestellt.³⁷³ Einmal wäre *enargeia* „die Eigen-

³⁶⁸ Myra: Progymnasmata, zitiert nach Graf 1995, S. 145.

³⁶⁹ Cicero 2003, III, 202.

³⁷⁰ Diesem Konnex wollen die Mitglieder des Netzwerks „Literarische Visualität“, ein von der DFG geförderter Verbund zur literaturwissenschaftlichen Visualitätsforschung, auf den Grund gehen. Sie erörtern dabei auch die Rolle der Deskription für die Bildhaftigkeit von literarischen Texten und loten aus, ‚welchen Anteil das Deskriptive an der Konstitution einer Perspektive im visuellen Sinn, eines point of view oder von Fokalisierung hat‘. Die Autoren des Netzwerks interessieren sich dabei weniger für die *ancilla narrationis*- oder *mater narrationis*-Konzeptionen von Gérard Genette und Michael Riffaterre, sondern „deren wechselseitige Kontamination, deren Varianten weit komplexer sind als die erneute Aufteilung in ‚narrativized description‘ [...] und ‚descriptivized narrations‘ suggeriert“: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/litvis/Deskription.htm> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).

³⁷¹ Inwieweit der Ausschließlichkeitsanspruch, mit dem William J. T. Mitchell das literarisch-sprachliche Sehen mit der Beschreibung in Verbindung bringt, noch immer besteht, ist hier nicht Thema. Mir scheint hingegen, dass narrative Verfahren die Handlung in ähnlicher Form vor dem inneren Auge sichtbar werden lassen, sodass nicht nur für das Feld der Beschreibung das Sehen in Anschlag gebracht werden kann. Mitchell dazu: „Whatever our reading leads us to ‚see‘, not simply in the visual sense but in the entire field of perception, is part of the field of descriptive space in literary experience.“ (Mitchell 1980, S. 551)

³⁷² Werner Wolf meint mit Illusion den „Schein des Miterlebens einer Realität“, die „auf einer Analogie mit lebensweltlicher Erfahrung bzw. Wahrnehmung“ (beide: Wolf 1993, S. 467) beruhe.

³⁷³ Zum Konzept der *enargeia* als *perspicuitas* vgl. Quintilian, IV, 2, 31; IV, 2, 63. An anderer Stelle subsumiert er die *enargeia* unter die Schmuckmittel, „weil die Veranschaulichung oder, wie andere sagen, Vergegenwärtigung mehr ist als die Durchsichtigkeit (*perspicuitas*), weil nämlich die letztere nur den Durchblick gestattet, während die erstere sich gewissermaßen selbst zur Schau stellt.“ (Quintilian 1975, VIII, 3, 61) Ansgar Kemmann dazu: „Wird jedoch mehr vorgeführt, als für die Durchsichtigkeit des Sachverhaltes notwendig ist, oder tendiert die Veranschaulichung sogar dazu, sich selbst zu verselbstständigen, ist ein Grad an Steigerung erreicht, der als Schmuckform der Rede ein-

schaft der Rede, Vergangenes – oder allgemeiner: nicht Gegenwärtiges – innerlich präsent zu machen und dabei scheinbar den Wortcharakter des Textes aufzuheben³⁷⁴. Dann aber macht sich „auf dem Rücken des deskriptiven Appetits auf Evidenzen“³⁷⁵ ein „semiotische[r] Materialismus“ breit. Schlägt die Exaktheit und Vollständigkeit der Beschreibung in den Exzess um, so verkehrt sich das Prinzip der Referentialität in das der medialen Selbstbezüglichkeit. „Die Beschreibung wird demnach gerade dadurch interessant, dass ihr Zugriff auf die Gegenstände sich in seiner eigenen Textur verstrickt und dadurch die Referenzillusion unterläuft.“ Wenn die *enárgeia* als *perspicuitas* den dargestellten Sachverhalt oder Gegenstand transparent werden lässt und vor Augen stellt, so präsentiert sich der *ornatus* in seiner Materialität selbst. *Perspicuitas* und *ornatus* sind Antagonisten, ähnlich Transparenz und Störung sowie Illusionsbildung und Illusionsstörung. Voraussetzung für so eine Einsicht ist ein Konzept von Sprache, das von „einem grundlegenden Widerspruch zwischen dem deskriptiven Anspruch, visuelle Evidenz zu vermitteln, und der Tendenz [ausgeht], dass in der Fülle aufzulistender Details der angestrebte Überblick verloren geht, die Kommunikation zwischen Leser und Text (bzw. Redner und Zuhörer) gestört wird“³⁷⁶.

Im Verweis auf Roman Jakobson stellt Drügh eine Verbindung zwischen der referentiellen und poetischen Funktion von Sprache her und setzt die *enárgeia* in Bezug zu syntagmatischen und paradigmatischen Beziehungen.³⁷⁷ Normalerweise werden bei referentiellem Sprachgebrauch, der auf die Verständigung zwischen den Personen abzielt, lediglich ein oder zumindest wenige Elemente des Paradigmas im Syntagma umgesetzt. Sprachnutzer treffen dann bei Beschreibungen eine Auswahl von Wörtern, die in ihrer Bedeutung, Phonetik oder syntaktischen Funktion ähnlich, aber dennoch differenzierbar sind. Im poetischen Konzept hingegen werden diese gehäuft verwendet. Dann bewirkt die „syntagmatische Realisation paradigmatischer Bedeutungsfelder“ beim Rezipienten, vorausgesetzt ist eine akribische Lektüre, wie sie etwa Roland Bar-

zustufen ist und deshalb dem *ornatus* angehört.“ (Kemmann 1996, Sp. 40)

³⁷⁴ Graf 1995, S. 145.

³⁷⁵ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Drügh 2006, S. 17. Drüghs *Ästhetik der Beschreibung* lotet neben der Thematisierung von Fremd- und Eigenreferenz, bildhaftem und illusionärem Vor-Augen-Stellen von Sachverhalten und Ereignissen sowie der Materialität der Kommunikation auch das Verhältnis von Schrift und Bild mit Blick auf die „jeweils avancierte Form der Bildlichkeit“ (Ebd. S. 18) aus. Die Zeitspanne reicht vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, von Barthold Heinrich Brockes über Adalbert Stifter, Robert Musil bis zu Peter Weiss, sodass Differenzen mit Blick auf die kulturgeschichtlich jeweils unterschiedlichen Bildformen (Gemälde, Stiche, Fotografie, Film etc.), an denen sich die Schrift orientiert hat, festzustellen sind. Für die hier vorliegende Studie soll durch das recht kleine kulturgeschichtliche Zeitfenster (1965–1975) und das Interesse Brinkmanns neben Literatur für Fotografie und Film der Bezug auf diese beiden Bildformen genügen.

³⁷⁶ Ebd. S. 5.

³⁷⁷ Vgl. Drügh 2001, VII–XIX; Drügh 2006.

thes in *Die Lust am Text*³⁷⁸ vorschlägt, „Stauungen, die den Text in seiner Materialität exponieren“³⁷⁹. Die Wiederholung von Begriffen eines Wortfeldes im Syntagma kann so die Darstellungsweise selbst zum Thema machen. Nicht mehr das ‚Was‘ und damit die Relation des Zeichens auf das Signifikat steht dann im Blickpunkt, sondern das ‚Wie‘ des *discours*.³⁸⁰ Da Beschreibungen sowieso schon der „üblichen Textökonomie, derzufolge jeweils nur ein Element oder sehr wenige ausgesuchte aus einem Paradigma im Syntagma realisiert werden“³⁸¹, entgegenstehen und sie „tendenziell von der Ausschöpfung des Paradigmas [...] träumen“, laufen sie stets Gefahr, „in *obscuritas* umzuschlagen“³⁸².

Die griechische Ekphrasis, die man als ‚genaue, gründliche Beschreibung‘ übersetzen kann, lässt dabei schon Rückschlüsse auf das Verhältnis von Syntagma und Paradigma zu. Anstatt des Vor-Augen-Stellens bewirkt eine zu minutiöse *descriptio* eine „Anästhetisierung“³⁸³ des Lesers. Gerade die Beschreibungs- und Differenzierungswut und die lange Auflistung von Teilen (*enumeratio partium*) des zu beschreibenden Phänomens rücken die „Materialität der Textverfahren auf Kosten ihrer Rolle als semiotisch transparentes und kommunikativ pragmatisches Medium in den Vordergrund“³⁸⁴. Das „moderne Bedürfnis, die Kunst auf ihre Grundlagen, auf ihre ‚Buchstaben‘ und Mittel zurückzuführen“³⁸⁵, kommt dann zum Tragen.

Bei Brinkmann geschieht diese Anästhetisierung besonders im Text *Piccadilly Circus* über verschachtelte und nicht enden wollende Satzkonstruktionen, die auch *Strip*, die zweite hier im Blickpunkt stehenden Beschreibung, auszeichnen.³⁸⁶ Auf der einen Seite bieten diese ‚die Möglichkeit der Parallelführung‘ von Wahrnehmungen und fungieren damit als Option, Simultaneität in der Beschreibung zu simulieren.³⁸⁷ Mit der

³⁷⁸ Barthes 1974.

³⁷⁹ Drügh 2006, S. 16.

³⁸⁰ Ein ähnlicher Ansatz, der die Doppelstruktur des Lesens in der literarischen Sprache zwischen Bildlichkeit und Selbstreferenz thematisiert, ist bei Riffaterre 1981 zu entdecken, der auch einen mimetischen und einen semiotischen Diskurs unterscheidet. Ferner: Lobsien 1990, S. 96–97.

³⁸¹ Drügh 2006, S. 17.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Bei diesem Begriff beziehe ich mich auf Drügh, der vom ‚Anästhetisieren des Lesers‘ spricht, wenn sich der Rezipient nicht „an der strahlenden Leuchtkraft dargestellter Gegenstände“, sondern an dem „sich in der Regel selbst genügenden Wortgeklingel“ (beide: Ebd. S. 1) erfreuen darf. Die Subsumtion der *descriptio* Quintilians unter den *egressus*, die Abschweifung, erscheint unter Auspizien des Schmucks auch folgerichtig. Die Tugend (*virtus*) der *perspicuitas* ist damit dem Fehler oder Laster (*vitium*) der *obscuritas* gegenübergestellt. Das ‚dunkle Sprechen‘ durchkreuzt die wirklichkeitsbezogene Repräsentation und hebt in einer autorekursiven Schleife die Textualität des Textes auf das Schild der Aufmerksamkeit.

³⁸⁴ Drügh 2006, S. 1–2.

³⁸⁵ Boehm 1995, S. 27.

³⁸⁶ Im Folgenden werden Passagen aus den beiden Texten mit den Siglen ‚S‘ und ‚P‘ sowie den jeweiligen Seitenangaben im Fließtext markiert.

³⁸⁷ Die *descriptio* solle nämlich, „synchron gegebene Sachverhalte mimetisch ‚vor das innere Auge‘ stellen“ (Henkel 1997, S. 337).

„hohe[n] Frequenz der Verschachtelungen [...] schwimmt das Neben- oder Nacheinander zum Miteinander“³⁸⁸. Die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmungen wird besonders in der Verwendung der temporalen Ausdrücke „während“, „währenddessen“, „genau in dem Augenblick“, „jetzt“, „gleichzeitig“, „unterdessen“ (alle: S, 61–64) im Text markiert. Ferner ist es möglich, die *hypotaktischen* Satzkonstruktionen wohl einmal als *Unterordnung* des Wahrnehmenden unter die vielen Einzelwahrnehmungen zu interpretieren. Dann können sie aber im Verbund mit der Anlage der Beschreibungen in einem Satz die Parallelen des Wahrnehmungsvorgangs darstellen. Der syntaktische Anschluss etwa eines Relativpronomens ist dabei nicht immer sofort zu erkennen, sodass das Lesen manchmal zu einem „sorgsam[en] [A]bgrasen“³⁸⁹ der Materialität der Beschreibung wird.

Es lässt sich also feststellen, dass die „Beschreibung [...] von Beginn an nicht bloß als referenzorientiert, sondern auch als künstlerisch verstanden“³⁹⁰ werden kann.³⁹¹ Dies gilt es für die folgenden Ausführungen stets im Hinterkopf zu behalten, wenn es um die beiden *Beschreibungen Piccadilly Circus* und *Strip* von Rolf Dieter Brinkmann geht.³⁹² Über beide Texte hat sich Brinkmann selbst spärlich geäußert, und auch die literaturwissenschaftliche Forschung hat die Texte wenig behandelt. *Piccadilly Circus* ist als Auftragsarbeit für den Deutschlandfunk entstanden. Über die Entstehungsgeschichte von *Strip* ist nichts Genaues bekannt. Wenn die Texte nun im Untertitel als

³⁸⁸ Selg 2001, S. 198–199.

³⁸⁹ Barthes 1974, S. 20.

³⁹⁰ Drügh 2006, S. 4.

³⁹¹ Auf eine historische Abgrenzung der ästhetisch-literarischen Illusion unter anderem vom Illusionsbegriff aus nichtästhetischen Bereichen soll an dieser Stelle verzichtet werden. Im Verlauf der vorliegenden Arbeit geht es mehr um den Versuch einer systematischen Darstellung der pro- oder contrailusionistischen Aspekte, die ich beide als transparente oder eben auf Störung setzende Evidenzverfahren werte. Für Einblicke in die historische Semantik des Illusionsbegriffs vgl. Wolf 1993, S. 21–69.

³⁹² Bei beiden Texten ist in der editorischen Notiz des Bandes *Der Film in Worten* aus dem Jahr 1982 der Untertitel „Beschreibung“ vermerkt. Vgl. FiW, Editorische Notiz. *Strip* erstmals veröffentlicht in: Dollinger 1967, S. 377–382; dann in: Reich-Ranicki 1972, S. 278–283; *Piccadilly Circus* zunächst unter dem Titel *London, Piccadilly Circus*: In: Die Welt, 1.4.1967. Weiterhin in: Franke; Bachér 1967, S. 29–37. Den Textpublikationen von *Piccadilly Circus* geht eine Lesung Brinkmanns im Radio voraus: „Rolf Dieter Brinkmann liest: Straßen und Plätze: London (Erstsendung am 4. März 1966)“. Leider ist aufgrund von urheberrechtlichen Einschränkungen die inhaltliche Zitation eines Briefwechsels zwischen Brinkmann und Hans Paeschke, dem damaligen Herausgeber des *MERKUR*, hier nicht möglich. Eine laut Auskunft von Maleen Brinkmann bei Rowohlt geplante Edition der im Marbacher Literaturarchiv einsehbaren Korrespondenz zwischen Brinkmann und Paeschke könnte gerade mit Blick auf die Entstehungs- und Publikationsgeschichte von *Piccadilly Circus* sehr aufschlussreich sein. Dies vor allem, weil nach Auskunft der Witwe, in der Regel, wie Selg anmerkt, „zu den Erzählungen keine nicht veröffentlichten Vorstufen oder Skizzen mehr existieren“ (Selg 2001, S. 146). Allem Anschein nach wurde *Piccadilly Circus*, oder zumindest eine Fassung davon, schon in der ersten Hälfte des Jahres 1966 verfasst. Genaueres müsste aber die laut Auskunft von Maleen Brinkmann (Stand: Februar 2011) „in Kürze“ erscheinende Publikation der Briefe offenbaren (vgl. private Korrespondenz zwischen Frau Brinkmann und mir). Zu dem Briefwechsel zwischen Brinkmann und Paeschke noch das *Nachwort* von Michael Töteberg zu Brinkmann 2010, S. 87–94, der aus wenigen Briefen zitieren durfte.

„Beschreibungen“ ausgezeichnet werden, wirft dies vor dem Hintergrund der erwähnten deskriptiven Aggregatzustände *perspicuitas* und *obscuritas* die Frage nach dem referentiellen Status auf.

Das heißt für die Texte Brinkmanns: Vielleicht sind sie auf reale Gegebenheiten oder in der Realität anzutreffende Dinge zurückzuführen [...], die in ihnen – oftmals nicht gezielt koordinierend, sondern willkürlich-häufend – beschrieben werden. Die Bedeutung der Texte ist jedoch nicht allein bzw. primär in der Wiedererkennbarkeit des Beschriebenen zu suchen, sondern in der durch die subjektive Wahrnehmung betonten und damit für die Leser selbst erst als bedeutsam (und nicht als nebensächlich) wahrnehmbaren Erscheinungsweise des Beschriebenen.³⁹³

Neben der Frage der Wiedererkennbarkeit und der Referenz auf die beschriebenen Objekte, Orte oder Personen steht also immer auch das ‚Wie‘ der Beschreibung im Fokus der Aufmerksamkeit. Bei *Piccadilly Circus* ist der Bezug auf den titelgebenden Platz im Londoner West End offensichtlich. *Strip* nimmt zumindest im Ablauf des Striptease Bezug auf das gängige Entblößungsritual im Großbritannien der Jahre von 1964 bis 1968, worauf noch detaillierter eingegangen wird; genau der Zeitraum, in dem die 1967 erstmals publizierte Beschreibung entstand. Entscheidend ist, dass die Handlung in den hier im Zentrum stehenden Texten quasi komplett reduziert ist: „Intensität und Komplexität des Wahrnehmungsvorganges überlagern das eigentliche Geschehen. Die Aufnahme der Außenwelt durch die Sinnesorgane und ihre Spiegelung bzw. Reflexion kann um so ausführlicher geschehen, je weniger die aktuelle Situation (Basiserzählung) nach Aktion (Handlung) verlangt.“³⁹⁴ Das macht den neutralen Erzähler zu einem Beobachter des optisch Wahrnehmbaren. Die Wahrnehmungen sind so detailliert, dass sie im Verlauf der Beschreibung des Piccadilly Circus zu einem Hyperrealismus mutieren, der in seinem „ausschweifenden Inventarisieren“³⁹⁵ den Bezug zur Außenwelt verliert. An welchem Punkt die illusionistisch-referentielle Funktion der Beschreibung in den Worten Drüghs ‚künstlerisch‘ wird, ist neben der Paradigma-Syntagma-Konstellation abhängig von weiteren Bedingungen.³⁹⁶ Diese sollen im Anschluss an die Studie von Werner Wolf über illusionsbildende und illusionsstörende Verfahren erläutert werden.³⁹⁷ Danach geht es darum, den referentiellen oder poetischen Status der Beschrei-

³⁹³ Selg 2001, S. 151 (Herv. im Text).

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Koebner 1988, S. 159.

³⁹⁶ Dieses Kippmoment kann sich als intersubjektiv unterschiedlich gestalten. Was ein Rezipient bei der Lektüre noch referentiell wahrnimmt, wird vielleicht ein anderer schon selbstreferentiell lesen. Die textinternen sowie -externen Faktoren können so wirkungsästhetisch verschieden wahrgenommen werden. Auch dabei ist also, wie bei den Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekten der Evidenz, eine gewisse rezeptionstheoretische Varianz feststellbar.

³⁹⁷ Vgl. Wolf 1993, S. 115–207, für die illusionsbildenden Prinzipien und für die Verfahren der Illusionsdurchbrechung (ebd. S. 208–474). Auf Einzelheiten sei hier verzichtet. Die verknappten Grundzüge der Argumentation Wolfs sollen hier genügen, um die Kategorien der Illusionsbildung und der Illusionsstörung voneinander abgrenzen. Vgl. ebenso Wolf 1993, S. 214, S. 474, wo er eine syntheti-

bungen Brinkmanns zu erörtern, um herauszufinden, wie die beiden Texte Evidenz herstelle: ob über die „Durchsichtigkeit des Sachverhaltes“³⁹⁸ oder die selbstreferentielle Betonung der Materialität, welche „den Gegenstand im Dunkel[n] und dafür die Wörter umso hörbarer klappern“³⁹⁹ lässt.

4.1 Verfahren der Referenzillusion – Das ‚Aufscheinen der Präsenz‘ in der *histoire*: Perzeption der erzählten Welt

Bei der literarischen Illusionsbildung können textexterne und textinterne Eigenschaften unterschieden werden. Die textexternen Faktoren sind schwierig zu rekonstruieren. Werner Wolf unterscheidet dabei zwischen kontextabhängigen und leserseitigen Aspekten. Kulturhistorische Variabilitäten stehen für die Wahrscheinlichkeit von Referenzillusionen im Blickpunkt. Auf Aristoteles referierend, führt er ‚zwei Beurteilungskriterien des Wahrscheinlichen‘ ein: das Mögliche und das Unmögliche sowie das Glaubwürdige und das Unglaubwürdige. Diese üben wiederum Einfluss darauf aus, was „in einer Kultur in einer gegebenen Zeit für wirklich gehalten wird und was daher die außerliterarische Realitätserfahrung des Lesers prägt“⁴⁰⁰. Die Art und Weise, wie ästhetische Artefakte wahrgenommen werden, ist abhängig vom lebensweltlichen Setting der epochenspezifischen Episteme. Der Leser ist ebenso kulturgeschichtlich variabel. Neben seinen subjektiven Erfahrungen, den Normen und Werten, ist es auch die „willentlich wählbare ästhetisch-illusionistische Einstellung des Rezipienten“⁴⁰¹, die über die semantische Evidenz entscheiden. Da die leserseitigen Gesichtspunkte (Erfahrungsgeschichte, Bewusstseinsinhalte, Gruppenzugehörigkeit, Geschlecht etc.) nicht immer für den Einzelfall theoretisierbar sind, hat Wolf eine Leserkonstruktion vorgeschlagen: den idealen mittleren Leser. „Er bringt alle illusionsnotwendigen Dispositionen mit und ist bei der Erstlektüre willens und in der Lage, sie auch anzuwenden.“⁴⁰² Zu den illusionsnotwendigen Gegenständen gehören in besonderem Maße die „Fähigkeit zur Vorstellungsbildung und zur Entschlüsselung textueller Signale“ sowie „die Partizipation an den grundlegenden Anschauungsformen“⁴⁰³. Nicht zuletzt stellen spezifische kognitive Aufmerksamkeitsreserven einen wichtigen Aspekt dar.

sierende tabellenähnliche Übersicht der verschiedenen Kategorien bietet.

³⁹⁸ Kemmann 1996, S. 40.

³⁹⁹ Drügh 2006, S. 7.

⁴⁰⁰ Wolf 1993, S. 119.

⁴⁰¹ Ebd. S. 126.

⁴⁰² Ebd. S. 130.

⁴⁰³ Ebd. S. 124.

Die textinternen Faktoren der Illusionsbildung reichen von Aspekten der Anschaulichkeit oder Sinnzentriertheit, womit „die sinnhafte Präsentation der Textwelt im weitgehenden Einklang mit den Anschauungsformen der Erfahrung“⁴⁰⁴ gemeint ist, über solche der Perspektivität und Interessantheit bis zu dem der Mediumadäquatheit und dem *celare-artem*-Prinzip. Wenn diese Faktoren auch schon teilweise in Texten erkennbar sind, lassen sie das Mittelbare (*mediatus*) als Unmittelbarkeitseffekt (*immediatus*) in einer medienvergessenen Konzeption erscheinen.

Mit Perspektivengebundenheit ist eine textuelle Kohärenz etwa bei Beschreibungen räumlicher Wahrnehmungen mit der lebensweltlichen Erfahrung gemeint. Mediumadäquatheit bedeutet zunächst einmal die Einhaltung der medialen Grenzen. Wolf führt dabei ein qualitatives und ein quantitatives Merkmal ein. Solange die Deskription eine ‚ancilla narrationis‘ bleibt und daher nicht die Erzählung überwuchert, sei Referenzillusion möglich. Gerade das ist es, was bei Brinkmann nicht der Fall ist. Christa Merkes weist für die Erzählungen *Der Arm*, *Die Umarmung*, *Der Riß* und *Weißes Geschirr* aus dem Erzählband *Die Umarmung* nach, dass sie von einer strukturellen Wucherung durchzogen sind.⁴⁰⁵ Nicht nur in *Der Arm* gibt es anschwellende Lymphknoten, sondern auch in anderen Prosastücken treten Bilder von Geschwülsten oder Blasen auf, die Merkes mit dem Motiv des Wucherns in Verbindung bringt⁴⁰⁶. Weiterhin spricht sie von einem „Wucherungsprozeß der Prosa“, der eine „regelrechte Eskalation von Bildern, die in riesenlangen Sätzen beschrieben werden“, evoziere. „Die Sprache gebärdet sich obsessiv und holt weit aus, in einer „schlingernden Sprachbewegung“⁴⁰⁷; sie zählt endlos auf und hakt sich an Personen und Dingen förmlich fest, indem sie diese immer noch näher bestimmt und qualifiziert.“⁴⁰⁸ Die Wucherungen des literarischen Verfahrens kehren wieder im Motiv des Wucherns der einzelnen Körperteile, sodass der zerstörten Referenz, eine Kohärenz zweiter Ordnung beigelegt wird.⁴⁰⁹

Der Grundsatz der Interessantheit tritt für Wolf neben die aristotelische Wahrscheinlichkeit. Sie dienen allein „dem Vermeiden von Langweiligkeit, die nicht nur deshalb illusionsgefährdend ist, weil sie das Weiterlesen in Frage stellt, sondern auch, weil sie

⁴⁰⁴ Ebd. S. 140.

⁴⁰⁵ Brinkmann 1985, S. 85ff.

⁴⁰⁶ Vgl. Merkes 1982, S. 96–97.

⁴⁰⁷ Blöcker 1965. Christa Merkes hat sich vertippt, wenn sie den Artikel auf den 07. Dezember 1965 datiert. Der Text wurde erneut veröffentlicht unter dem Titel: Rolf Dieter Brinkmann. *Die Umarmung*. In: Blöcker 1966, S. 129–133.

⁴⁰⁸ Merkes 1982, S. 99.

⁴⁰⁹ Darin liegt auch die Pointe der Argumentation von Merkes, dass sie die vermeintlich zerstörte Referenz der Texte Brinkmanns in der Überwucherung der Erzählung durch die *descriptio* im Motiv des Wucherns auf eine referenzillusionistische sekundärliterarische Basis stellt. Zur Störung der Referenzillusion durch quantitative Verfahren und eine „Hypertrophie des Erzählens“ vgl. Wolf 1993, S. 307–320, hier: S. 307.

den Blick auf die – enttäuschende – Gemachtheit des Textes lenken kann (ein Effekt, der selbstverständlich auch bewußt ausnutzbar ist)⁴¹⁰. Das Ausmaß dieses bewussten Ausstellens der Gemachtheit soll in den beiden erwähnten Texten Brinkmanns näher untersucht werden. Mit dem *celare-arterem*-Prinzip ist die Transparenz des Mediums und die Verschleierung eben jener Artifizialität von Texten gemeint.

Die Verbindung zwischen dem Prinzip der Mediumadäquatheit und dem der Transparenz des Mediums kann man demnach wie folgt zusammenfassen: Nur unter Einhaltung der (quantitativen oder qualitativen) Sprachgrenzen ist semantische Evidenz möglich. Aristoteles fundiert die ästhetisch-literarische Illusionsabsicht rhetorisch, indem er darauf besteht, die Artifizialität der Rede zu umgehen.⁴¹¹ Neben diesen, den *discours* betreffenden Techniken der Herstellung von literarischer Illusion, untersucht Wolf weiterhin inhaltlich-qualitative, auf die *histoire* Bezug nehmende Prinzipien der Illusionbildung. Dabei nennt er die Heteroreferentialität und die Betonung der Geschichtebene bei einer gleichzeitigen Transparenz der Vermittlungsebene.⁴¹² Er reiht so die narrativen Verfahren der Illusionsbildung (Heteroreferentialität) und der Illusionsstörung oder -brechung (Metafiktion) in die Konzepte von Fremd- und Selbstreferenz ein, die hier mit den Begriffen Transparenz und Störung gemeint sind: Transparente Evidenzverfahren halten die Referenzillusion aufrecht, sodass das ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ als wirkungsästhetischer Effekt beschrieben werden kann. Die störenden Verfahren hingegen lassen nicht das erzählte Geschehen im Augenblick aufscheinen, sondern die Medialität und Gemachtheit der Vermittlung. Produktionsästhetisch sind diese Evidenzverfahren an einer medieninadäquaten Verwendung interessiert, die im Kontext eines subversiven Medieneinsatzes, die Unmittelbarkeit und Evidenz jenseits von konventionalisierten Verwendungsweisen interpretieren. Aus der Perzeption der Geschichte kann so die Apperzeption, ein bewusstes Wahrnehmen der Rezeptionssituation werden.⁴¹³

⁴¹⁰ Ebd. S. 176.

⁴¹¹ Siehe Aristoteles 2002, 1404b, 18–19: „Man muss (die Rede) unmerklich komponieren und nicht den Anschein des gekünstelten, sondern des natürlichen Redens erwecken“.

⁴¹² Wolf führt für die Explikation von Fremd- und Selbstreferenz das begriffliche Gegensatzpaar von Heteroreferentialität und Metafiktion ein. Die Heteroreferentialität unterscheidet sich von der Referenzillusion, da es nicht um die „Einzelreferenz zu Dingen der Lebenswelt“ (Wolf 1993, S. 203) handelt. Heteroreferentialität meint vielmehr zahlreiche Referenzen auf die lebensweltliche Wirklichkeit. Mit dem Begriff der Metafiktion meint Wolf Bestandteile eines Textes, „die nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit zielen, sondern zur Reflexion veranlassen über Textualität und Fiktionalität im Sinne von Künstlichkeit und Gemachtheit oder Erfundenheit“ (Wolf 2004, S. 447).

⁴¹³ Die Begriffe Perzeption und Apperzeption nehmen als psychologisch-kognitives Substrat Bezug auf die unbewussten Prozesse der literarisch-ästhetischen Wahrnehmung und andererseits auf das Bewusstwerden der *Medialität der Kunst*, so der Titel des jüngst erschienenen, von Markus Fauser herausgegebenen Sammelbandes zum Gesamtwerk Brinkmanns. Apperzeption meint das Bewusstmachen von wirkungsästhetischen Unmittelbarkeits- und Evidenzeffekten in den Texten Brinkmanns.

4.2 Verfahren der Illusionsstörung – Das ‚Aufscheinen der Präsenz‘ im *discours*: Apperzeption der Rezeption

Wenn die Operationen, die die Referenzillusion begünstigen, auf eine Imitation der lebensweltlichen Wahrnehmung in der Literatur abzielen, ist es die antiillusionistische Wirkungsästhetik, die „die Differenz zwischen Lebenswelt und Kunst als auch der ästhetischen Distanz zwischen Kunstwerk und Rezipienten an[strebt]“⁴¹⁴. Um allerdings die Illusionsstörung oder -durchbrechung genauer in den Blick zu nehmen, ist es sinnvoll, sich erst einmal „der Grundlage des Sekundärphänomens ‚Illusionsstörung‘“⁴¹⁵ anzunehmen: der ästhetischen Illusion. Die bereits erwähnten Verfahren zur Herstellung ästhetisch-literarischer Illusion dienen dann als Kontrastfolie. Dass es unterschiedliche Intensitätsgrade und Zwischenformen des Gegenteils der Illusionbildung gibt, die von der „Gefährdung“ über die „Störung“ bis hin zur „Durchbrechung“ und „Zerstörung“ von Illusion reichen, hat Wolf unterstrichen. Aus pragmatischen Gründen schlägt er die binäre Opposition von Illusionsbildung und Illusionsstörung vor.⁴¹⁶ Bei Brinkmann haben die störenden und auf Abweichung setzenden Verfahren auch eine sprachkritische Dimension. Dass bereits die grundlegenden Wahrnehmungsebenen medial und so durch unserer Sinnessysteme vermittelt sind, kann Brinkmann dabei wohl gerade noch akzeptieren; seine Auseinandersetzung mit dem menschlichen Gehirn und Autoren wie Robert Bilz oder William Grey Walter zeugt allerdings von dem Wunsch den „Ablauf unbewusster psychophysischer Umweltreaktionen bewusst erfahrbar und beschreibbar zu machen“⁴¹⁷. Gegen alle weiteren Formen der Medialisierung setzt er sich (be-)schreibend zur Wehr. Illusionsstörende Verfahren sind bei Brinkmann stets eine Form der Medien- und Sprachkritik.

Besondere Erwähnung verdienen im hier gewählten Zusammenhang die Verfahren zur qualitativen Entwertung der Geschichte: Handlungsreduktion, Ereignislosigkeit, Zerstörung der Kohärenz. Wenn für Wolf ein gewisser „Reichtum an äußeren Handlung-

⁴¹⁴ Wolf 1993, S. 211. Von den bei Wolf sehr ausführlich analysierten Charakteristika der illusionsstörenden und -brechenden Verfahren seien hier nur die für den Zusammenhang wichtigen herausgestellt. Es soll daher auch eine Beschränkung auf textinterne Faktoren genügen.

⁴¹⁵ Hier und im Folgenden, solange nicht anders vermerkt: Ebd. S. 465–466.

⁴¹⁶ Illusionsstörung passt sich damit gut in die Evidenzverfahren der Störung ein. Der Begriff scheint mir auch deshalb gut gewählt zu sein, auch wenn Wolf im Titel seiner Habilitation ‚Illusionsdurchbrechung‘ verwendet, da sich doch selten oder vielleicht sogar gar nicht eine ‚Durchbrechung‘ der Referenz auf das zu Bezeichnete einstellt. Auch wenn sich diese Referenz über inferentielle Bezugnahmen äußert, ist sie doch stets referentiell konzipiert, selbst wenn sich diese, mit Derrida gesprochen, immer im Aufschub befindet. Anders formuliert ist es schwer, keine semantischen Bezugnahmen herzustellen und daher wohl auch unvermeidlich Sinn herzustellen, auch wenn manche literarisch-ästhetischen Programmatiken einer emphatischen Logik der Bedeutungszertümmung oder -durchbrechung folgen.

⁴¹⁷ Schönborn 2011, S. 216.

gen und die Ereignishaftigkeit der Fabel [...] wesentliche Qualitäten einer im traditionellen Sinne interessanten und illusionsbildenden *histoire*⁴¹⁸ sind, dann könnten die äußerst ereignisarmen und handlungsmäßig reduzierten Beschreibungen *Strip* und *Piccadilly Circus* geradezu als paradigmatische Texte für eine Illusionsstörung gelesen werden. Die Tendenz zur Langeweile – Brinkmann wird später selbst in den *Briefen an Hartmut* im Rückblick auf seine beiden Prosabände *Die Umarmung* (1965) und *Rau-penbahn* (1966), also Texte in zeitlicher Nähe zu den hier verhandelten Beschreibungen aus dem Jahr 1966/67, von einer „ziemlich nervtötenden Beschreibungsart“ (BaH, 40) sprechen – ist *Piccadilly Circus* gerade schon vom ersten Satz an eingeschrieben. Und Langeweile ist sicher nicht das geeignete Mittel, um den Leser referenzillusionistisch bei der Stange zu halten. Das Ausmaß der Langeweile kann bei *Piccadilly Circus* sogar so weit gehen, dass die Lektüre abgebrochen wird.

Die Kombinationsmöglichkeiten von Ereignishaftigkeit oder -losigkeit sowie Handlungsarmut und -reichtum kommen bei *Piccadilly Circus* in der Zusammenstellung ereignislos und handlungsarm vor. Eine narrative Entwicklung fehlt ganz. Die visuellen Wahrnehmungen werden nur durch ein objektives Erzählerauge vermittelt. Eine Figur wird erst gar nicht beschrieben, außer Eros, die Figur auf dem Brunnen auf dem Londoner Platz. Bezüge auf menschliches Leben sind kaum vorhanden.⁴¹⁹

Tot, leer, erloschen, wie ausgebrannt, als ob alles längst schon veraltet wäre und nicht mehr in Betrieb sei, stillgelegt, die Fassungen und Halter verrostet und einem langsam fortschreitenden Verfall überlassen, die Gerüste, die Aufbauten, die querverlaufenden und hochstrebenden Stangen und Eisenträger mit den verschiedenen Schriften, den verschiedenen großen Buchstaben, die immer anders in immer anderen Schrifttypen ausgeführt worden sind, dies buntgespritzten, bauklotzartigen Blechgehäuse der übergroßen, mächtigen Druckbuchstaben [...] (P, 65, Herv. T.Z.).

Alles ist tot, leer, erloschen, ausgebrannt, veraltet, nicht mehr in Betrieb, stillgelegt und verfallen, sodass das Paradigma des Todes schon im ersten Teilsatz recht ausgiebig im Syntagma realisiert wird.⁴²⁰ Kein Blick auf grelle, bunt flimmernde Leuchtreklamen bei Nacht. Eine lebhaftere Darstellung des beliebten Treffpunkts und quirligen Orts Londoner Lebens, wie es vielleicht der Titel hätte erwarten lassen, wird gleich in den ers-

⁴¹⁸ Wolf 1993, S. 325.

⁴¹⁹ Anthony Wayne schreibt mit Blick auf *Piccadilly Circus*: „Furthermore during the entire length of his portrait there are no specific references to people. Its subject appears as a dehumanized technological organism, and as if to alienate the reader yet further the entire essay consists of only *one* sentence, broken up by commas.“ Wayne 1992, S. 389. Das stimmt aber nicht ganz. Denn es ist von „Personenwagen und Bussen, roten, länglichen Kästen mit Oberdeck“ und einem „Gewirr von Passanten an den Seiten“ (P, 69) die Rede.

⁴²⁰ Ähnlich verhält es sich mit den immer wiederkehrenden Nuancierungen von Schrift und Buchstaben sowie bei den Beschreibungen der Häuserfassaden. Stets versucht Brinkmann die topographischen Strukturen so darzustellen, dass die allzu detaillierende Vergegenständlichung und Vergegenwärtigung des *Piccadilly Circus* dem Leser kein kohärentes Bild des Platzes vermittelt.

ten Zeilen verweigert. Der Beobachter zerlegt vielmehr die Schrift- und Reklameflächen, Gerüste und Aufbauten sowie die einzelnen architektonischen Elemente der verschiedenen Häuserfassaden in viele Einzelbilder, die in ihrer überbordenden Detaillierung den Referenzverlust ankündigen. Die Ekphrase wird hypertroph und lässt in der Präzision der Darstellung das Beschreibungsobjekt zerfallen: „Je präziser und detaillierter das Sprachregister seine Objekte zu fixieren versucht, umso mehr zerfallen sie“⁴²¹. Was Heinz Drügh mit dem Ausschöpfen des Paradigmas im Syntagma auf eine semantische Basis stellt, hat Wolf als Hypertrophie des Erzählens konzeptualisiert. Diese resultiert in einem Hyperrealismus anstatt der Anschaulichkeit des Beschriebenen. Wenn dann auch noch dem Text die Energie und „Antriebskraft“, wie Rahm die *enérgeia* bei Quintilian übersetzt, fehlt, dann wirkt „das, was gesagt wird, [...] müßig“⁴²². Das Ziel, den „Wortcharakter des Textes aufzuheben“ und „aus Zuhörern Zuschauer zu machen“⁴²³, wird dekonstruiert. Die natürliche Rede (*celare-artem-Prinzip*) wird zur künstlichen (*ostentatio artem*).

4.3 Textauswahl und Forschungslage

Die „Beschreibungen“ *Strip* und *Piccadilly Circus* sind in der literaturwissenschaftlichen Forschung wenig untersucht worden. Brinkmann selbst hat den beiden Texten offensichtlich wenig Wert beigemessen. Sie werden etwa nicht in der von ihm selbst zusammengestellten Bibliographie in den *Briefen an Hartmut* erwähnt (BaH, 107–111) und fehlen auch beim Überblick der Gedichtveröffentlichungen, bei dem auch die Prosaabände, Hörspiele und Kurzfilme erwähnt werden (BaH, 42–43). In diesem Zusammenhang heißt es aber: „1966 bis 1968 literarische Rundfunkkritiken beim WDR“ (BaH, 43). *Piccadilly Circus* ist zwar keine „Rundfunkkritik“; der Text wurde aber erstmals im März 1966 im Deutschlandfunk von Brinkmann selbst gelesen.⁴²⁴ Bei *Strip* scheint die Druckfassung aus dem Jahr 1967 die Erstveröffentlichung zu sein.

Sibylle Späth erwähnt die beiden Beschreibungen im Kontext der „Detailbesessenheit des Beschreibungsstil im nouveau roman“⁴²⁵ und dem filmischen Schreiben in der Kurzprosa Brinkmanns von 1965–1967, die an die „Warholeschen Filmexperimente“⁴²⁶

⁴²¹ Komfort-Hein 2003, S. 354.

⁴²² Quintilian, VIII, 3, 89.

⁴²³ Graf 1995, S. 145.

⁴²⁴ Brinkmann 2005d. Ferner: Schmitz 2005, S. 1. An dieser Stelle möchte ich Herrn Andreas Schöllig vom Archiv des Deutschlandradios sehr herzlich danken, der mir äußerst unkompliziert den Mitschnitt der Lesung Brinkmanns aus dem Jahr 1966 zukommen ließ.

⁴²⁵ Späth 1989, S. 35.

⁴²⁶ Ebd.

erinnerten. Im Verweis auf den achtstündigen Film *Empire* des amerikanischen Pop-Künstlers, der in einer Einstellung den oberen Teil des Empire State Buildings von der einbrechenden Dunkelheit bis in die Nacht filmte, wertet Späth *Piccadilly Circus* als „Film in Worten“, der mit einer festen Kamera die filmischen Verfahren auf textueller Ebene imitiert. Olaf Selg resümiert hingegen für die Textform:

Und je mehr Handlung in den Hintergrund gerückt wird und optische Beschreibungen dominieren, desto mehr wird die Textformbezeichnung ‚Erzählung‘ [...] fraglich, während gerade (die objektiv erscheinende, indes ebenso subjektiv bestimmte) ‚Beschreibung‘ als Bezeichnung an Bedeutung gewinnt und daher für die späteren Texte *Strip* und *Piccadilly Circus* nicht nur gerechtfertigt, sondern auch konsequent erscheint.⁴²⁷

Insofern entsprechen sie auch der Einschätzung Heinrich Vormwegs, dass es Brinkmanns Absicht gewesen sei, „beim Schreiben dahin zu kommen, daß der ‚Er‘ seiner bisherigen Geschichten [aus den Erzählbänden *Die Umarmung* und *Raupenbahn*], also der Wahrnehmende und Erfahrende, auf den ja die Anordnung der Wahrnehmungen noch immer bezogen sei, noch weiter an Belang verliere. An seine Stelle müsse eine Art Hohlraum, ein leerer Fleck im Zentrum treten.“⁴²⁸ Der Hohlraum oder leere Fleck ist dann in den Beschreibungen *Strip* und *Piccadilly Circus* der quasi unsichtbar bleibende neutrale Erzähler, der Objektivität suggerieren soll, aber dann doch den Hohlraum subjektiv in hyperrealistischer Manier ausfüllt.

Anthony Waine untersucht in seinem 1992 erschienen Beitrag *Piccadilly Circus* im Kontext des Einflusses britischen Lebens und Kultur auf Brinkmann. 2007 hat er seine überarbeiteten Beobachtungen in den Zusammenhang mit dem Platz im Londoner West End als symbolischem Ort des Großstadtlebens untersucht.⁴²⁹ Andreas Kramer erwähnt die „experimentelle Beschreibungsprosa, die keine narrative Entwicklung aufweist“ und behandelt den Text im Zusammenhang mit einem Blick auf die Hauptstadt Englands. Im Rahmen eines Vergleichs von London-Texten von Jörg Fauser und Brinkmann geht Kramer neben *Piccadilly Circus* und *Keiner weiß mehr* auch auf Gedichte aus *Westwärts 1 & 2* ein, die einen Bezug auf die britische Hauptstadt haben.⁴³⁰

Michael Kohtes ist es, der sich 1994 *Strip* im Kontext einer Untersuchung des Nachtlebens widmet und in den Zusammenhang mit Eindrücken und Empfindungen aus der Großstadt sowie Merkmalen der Faszination stellt.⁴³¹ Claudia Öhlschläger be-

⁴²⁷ Selg 2011, S. 224 (Herv. im Text).

⁴²⁸ Vormweg 1990, S. 9–10. Der Text geht zurück auf einen Besuch Heinrich Vormwegs in Brinkmanns Kölner Wohnung in der Engelbertstraße 65 im Winter 1965/66. Das Portrait wurde dann im Frühjahr 1966 im Hessischen Rundfunk gesendet. Bis 1990 lag es in ungedruckter Form vor.

⁴²⁹ Waine 1992; Waine 2007, bes. S. 117–119.

⁴³⁰ Kramer 2010, S. 59. Die Gedichte aus *Westwärts 1 & 2: Brief aus London, In London, Flat 6*, beide in: WW, 50–51; 136–137.

⁴³¹ Kohtes 1994, S. 147–148.

schäftigt sich in ihrer Dissertation zur Konstruktion von Geschlechtern im voyeuristischen Kontext ebenso mit dem Text Brinkmanns. Die Wörter seien bei der Verschleierung der Wahrnehmung die Kleidungsstücke, die sich „um den Körper der Strip-Tänzerin legen, ihn verkleiden und verbergen, ihn gleichermaßen enthüllen und verhüllen“⁴³². Sie räumt ein, dass *Strip* „Störmomente“ aufweist, „die ein kohärente Wahrnehmung durchkreuzen“⁴³³ und „die Ordnung der ‚objektiven‘ Wirklichkeit [...] perspektivisch bricht, einzelne Details heraushebt, diese neue zusammensetzt und wieder auflöst“. Gerade die einheitliche oder zusammenhängende Wahrnehmung werde so gestört, indem die sprachlichen Ordnungsstrukturen der Detaillierungen fragwürdig werden. Arletta Szmorhun weist noch in ihrer Studie auf den weiblichen „Körper als Fabrikat des männlichen Auges“ hin, wobei der „Körper der Striptease-Tänzerin [...] als ein fremdbestimmtes Territorium [erscheint], auf dem sich Phantasmen männlichen Begehrens ablagern und es in ein phallisches Emblem transformieren“⁴³⁴. Thematisch widmet sich also die Forschung mit Blick auf *Piccadilly Circus* und *Strip* narratologischen Aspekten. Es werden aber auch die übergeordneten Themenfelder der Großstadt- und Londontexte als Bezugsrahmen ins Feld geführt. Für *Strip* wäre noch besonders die *gender*theoretische Lesart hervorzuheben. Über diese Publikationen hinaus sind die Texte Brinkmanns in der Forschung meines Wissens nicht untersucht worden. Selbst Olaf Selg, der die poetologischen Texte, die Erzählungen, den Roman *Keiner weiß mehr* und die Hörspiele in seiner Monographie aus dem Jahr 2001 inhaltlich, formal sowie strukturell untersucht, streift sie lediglich in seinen Ausführungen.⁴³⁵

In ihrem Untertitel verweisen die „Beschreibungen“ *Piccadilly Circus* und *Strip* jeweils schon auf die literarische Form der *descriptio*, was die Auswahl der Texte für den gegebenen Zusammenhang nahe gelegt hat. Die „ausmalende Beschreibung“ und „plastische Ausprägung“ ist in der rhetorischen Tradition eng mit der *demonstratio* und den „Unterformen *effictio*, *conformatio*, *descriptio* und *topographia*“⁴³⁶ verbunden. Formal interessant ist an den beiden Texten, dass sie aus nur einem Satz bestehen. Dies soll wohl den Effekt des Kamera-Auges nachzeichnen und eine Einstellung ohne Schnitte suggerieren.⁴³⁷ Gerade weil jedes optische Detail in dem nicht enden wollenden Satz betont wird, verliert sich der Blick in der Einzelheit und der Text wirkt illusionsstörend. Die Suchbewegung des lesenden Auges nach dem Punkt und der inter-

⁴³² Vgl. Öhlschläger 1996, S. 151.

⁴³³ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Öhlschläger 1996, S. 153–154.

⁴³⁴ Szmorhun 2011, S. 263, S. 266.

⁴³⁵ Für die Erzählungen vgl. bes. Selg 2001, S. 142–225.

⁴³⁶ Kemmann 1996, Sp. 40.

⁴³⁷ Vgl. Waine 1992, S. 389.

punktionellen Markierung einer Textkohäsion kann sich in beiden Fällen erst nach vier (*Strip*) oder sechs Seiten (*Piccadilly Circus*) zur Ruhe setzen. Brinkmanns Vorgehen, die Wahrnehmungen in einem Satz und ohne Absatz zu formulieren, kann im Zusammenhang mit dem Spiel mit der Phantasie des Rezipienten gesehen werden, das die Kapazität der Vorstellungskraft und der Referenzillusion testet. Die Zeigefunktion sowie die Rolle der Sprache als pragmatischer Mittler von Sinn wird in den hypertrophen Detaillierungen trotz der verwendeten deiktischen Instrumentarien entkräftet.

4.4 Präsenz der Dinge oder Präsenz der Worte? Brinkmanns hyperrealistische Detaillierungen und der Nouveau Roman

Brinkmanns literarisches Verfahren in den frühen Erzählungen und Beschreibungen ist in der Forschung im Zusammenhang mit ästhetischen Verfahrensweisen des Nouveau Roman eingeordnet worden. Registrierend, weniger interpretierend sollte sich dabei der Schriftsteller auf die sichtbare Oberfläche der Dinge konzentrieren. Eine Dominanz des registrierenden und protokollarischen Blicks sei dafür notwendig. Alain Robbe-Grillet, einer der führenden Theoretiker der Nouveaux Romanciers, wertet dabei die Fotografie als Zeichen der Authentizität. Die Literatur solle die unmittelbare Präsenz der Fotografie, die sich mit Charles S. Peirce durch ihre ikonisch-indexikalische Beschaffenheit auszeichnet, nachahmen.⁴³⁸ Ziel dieser literarischen Simulation der performativen Eigenschaften der Fotografie ist dann eine Entautomatisierung und Verfremdung der Wahrnehmung. Das „optische, beschreibende Wort“⁴³⁹ soll ein neues Sehen in der Literatur implementieren, das in der detaillierten fotografischen Beschreibungsform, Authentizität schafft; das Ganze dann aber ohne symbolhaltige Sinnstrukturen. Coenen-Mennemeier pointiert das Programm der ‚Neuen Romanciers‘ wie folgt:

Die ‚signification‘ wird abgelöst durch die ‚présence‘. Das gilt nicht nur für die Objekte, die in dieser neuen Sichtweise freilich eine Autonomie erlangen, die ihnen der traditionelle Roman verwehrt, sondern auch für die ‚personnages‘. Auch sie sind charakterisiert durch ihre ‚présence irréfutable‘⁴⁴⁰, angesichts derer alle denkbaren psychologischen, psychoanalytischen, religiösen oder politischen Kommentare als unangemessen und unehrlich erscheinen. Als Illustration für die Vorherrschaft der Präsenz, des bloßen Vorhandenseins, zieht Robbe-Grillet die verschiedenartig interpretierbaren, zunächst aber einfach nur zu sammelnden Beweisstücke polizeilicher Untersuchung heran: Der Kriminalroman wird daher nicht zufällig als Folie und gattungstypologischer Prätext seiner eigenen Romane

⁴³⁸ Vgl. Peirce 1986, S. 193.

⁴³⁹ Robbe-Grillet 1965, S. 23.

⁴⁴⁰ Robbe-Grillet 1963, S. 24. Die deutsche Übersetzung: Robbe-Grillet 1965. Auf die Heterogenität der Aufsatzsammlung hat kürzlich Paul Strohmaier hingewiesen „Neben Aufsätzen, die eine möglichst nüchterne Deskription als Desiderat entwerfen, stehen solche, die eine Art selbstreferentielle Bewusstseinspoetik entwerfen, die sich von der Abbildung externer Wirklichkeit weitgehend lossagt.“ (Strohmaier 2010, S. 70).

eine wichtige Rolle spielen und in der Entwicklung der gesamten jüngeren Erzählliteratur trotz aller Paradigmenänderungen diese Rolle nicht mehr aufgeben.⁴⁴¹

Coenen-Mennemeier nimmt hier Bezug auf zwei Aspekte des Nouveau Roman, die auch für die Arbeiten Brinkmanns in Anschlag gebracht werden können. Zum einen das Interesse an der ‚unwiderlegbaren Präsenz‘ von Objekten und Personen mit deren Hilfe zumindest theoretisch eine „Gegenwart jenseits jeder Deutungstheorie“ in einem Realismus der Oberfläche und des „Hierseins“⁴⁴² literarisiert werden sollte. „Tief schürfende Sinnsuche“ gilt es „durch präzise Beschreibung“⁴⁴³ zu ersetzen. In jedem Fall rückt der Fokus der Aufmerksamkeit im Nouveau Roman von der *histoire* auf den *discours*. Den Schriftstellern des ‚Neuen Romans‘ geht es nicht um eine Aufladung der beschriebenen Gegenstände mit Bedeutung, sondern um den Versuch, „eine *Dichtung des reinen Tatbestandes* zu begründen“⁴⁴⁴. Auf die Schwierigkeiten eines solchen Literaturverständnisses komme ich gleich noch zu sprechen, ist doch der Wunsch der Nouveaux Romanciers und in deren Anschluss Brinkmanns, die Sprache von Bedeutungen freizuhalten, geradezu auf Kollisionskurs mit der Tatsache, dass „Sprache nicht bedeutungsfrei sein kann“⁴⁴⁵. Mit der Präsenz der Dinge (‚*présence des choses*‘) dominiert bei Robbe-Grillet Husserls phänomenologischer Ansatz bei einem stilistischen Privilegieren der Beschreibung.⁴⁴⁶ Weiterhin ist mit dem Bezug auf Elemente von Kriminalgeschichten ein Faktor genannt, der auch für die frühen Prosatexte Brinkmanns nicht irrelevant ist. Besonders in der Erzählung *Der Auftrag*, die Späth als „Drehbuchfragment zu einem Kriminalfilm“⁴⁴⁷ liest, tritt diese gattungstypologische Referenz auf den Plan.

Moritz Baßler – und damit möchte ich auf die bereits angerissene problematische literaturtheoretische Konstellation des Nouveau Roman zurückkommen – hat unlängst die Erzählung Brinkmanns *In der Grube* analysiert. Er referiert auf die Problematik des Nouveau Roman und in deren Anschluss des Neuen Realismus, dass die Präsenz von erzählten Personen, Dingen, Orten und Sachverhalten schwierig von der Semanti-

⁴⁴¹ Coenen-Mennemeier 1996, S. 10.

⁴⁴² Robbe-Grillet 1956, S. 317.

⁴⁴³ Geduldig 2001.

⁴⁴⁴ Barthes 1956, S. 306 (Herv. im Text). Ähnlichkeiten zwischen Robbe-Grillet und frühen literaturtheoretischen Überlegungen von Roland Barthes sind damit gegeben. Dass Brinkmann in den frühen Erzählungen „dicht an Robbe-Grillet orientiert war“ (Merkes 1982, S. 15), hat Wellershoff in einem Gespräch mit Merkes formuliert. Zu den uneinheitlichen ‚neuen‘ Bestrebungen der verschiedenen Autoren wie Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier oder Jean Ricardou, die „nur zusammengehalten [werden] durch den Willen zur Freiheit von Zwängen realistischen Epigontums“ (Coenen-Mennemeier 1996, S. 25–136, hier: S. 3).

⁴⁴⁵ Strauch 1998, S. 52.

⁴⁴⁶ Vgl. Coenen-Mennemeier 1996, S. 11.

⁴⁴⁷ Späth 1989, S. 36.

sierung jener Aspekte der erzählten Welt zu trennen sei.⁴⁴⁸ Die Bezeichnung „Neuer Realismus“ geht auf Dieter Wellershoff zurück, der den Begriff in seiner Eigenschaft als Lektor des Verlags Kiepenheuer & Witsch prägte. Mitte der 1960er Jahre war mit der so genannten „Kölner Schule“ oder „Kölner Schule des neuen Realismus“, wegen des Verlagsortes des KiWi-Verlags, eine lockere Literatengruppe gemeint, die sich um die Autoren Nicolas Born, Rolf Dieter Brinkmann und Günter Herburger konfigurierte.⁴⁴⁹ Baßler weist in seinem Beitrag anschaulich nach, dass die frühe, vom Nouveau Roman beeinflusste Erzählung „In der Grube“ keineswegs reine Gegenwart fernab jeglicher Deutungen im Rahmen eines „Realismus des Hierseins“ Robbe-Grillet'scher Vorgaben konsequent umsetzt. Die von den Nouveaux Romanciers beeinflusste literarische Absicht Brinkmanns und anderer Autoren des Neuen Realismus, das Dasein von Gegenständen jenseits von ihrer Semantik abzubilden und sich damit dem Sinngehalt der Erzählung zu widersetzen, weiß Baßler geschickt auszuhebeln, indem er nachweist, dass die theoretischen Forderungen nach Gleichgültigkeitsbehauptungen „In der Grube“ letztlich nur zugunsten einer künstlichen Verschleierung der Sinnstrukturen zu haben ist. Die Komposition und die Hintergrundstrukturen der Erzählung versorgen den vermeintlichen Oberflächenrealismus mit Bedeutung. Die realistische Schreibweise, die dazu neigt, ihre eigene Medialität zu verhüllen, erweist sich daher als kaum geeignet, Semantisierungen von der Sprache abzukoppeln und infrage zu stellen sowie reine Oberfläche darzustellen.

In den frühen Erzählungen Brinkmanns dominieren, Bezug nehmend auf die literaturtheoretischen Verfahren des Nouveau Roman, genaue Beschreibungen, was dem Postulat der Detaillierung und damit der *enargeia* formal gerecht werden würde. Johannes Schillo und Jan Thorn Prikker haben festgestellt, dass es sich bei den frühen

⁴⁴⁸ Baßler 2011.

⁴⁴⁹ Zur Entstehung und zum Programm des Neuen Realismus vgl. Merkes 1982, S. 1–18. Wegen der losen Verbindung ist die Bezeichnung Schule vielleicht auch wenig irritierend (vgl. ebd. S. 4). Baßler weist in seinem Aufsatz darauf hin, dass zum Zeitpunkt der Begriffsbildung Wellershoffs schon mindestens drei Publikationen Brinkmanns – *In der Grube* und *Eine Bootsfahrt* (1962/63) sowie der Erzählband *Die Umarmung* aus dem Jahr 1965 – erschienen sind, die sich eben jenem realistischen Verständnis verpflichtet fühlten. Insofern kann also Wellershoff bei der Formulierung schon auf Arbeiten, unter anderem von Brinkmann, zurückgreifen (Baßler 2011, S. 17) Baßler stellt darüber hinaus die Bezeichnung „Neuer Realismus“ prinzipiell in Frage, wenn er, Wellershoff zitierend, von einem „Widerstand der Realität gegen das vorschnelle Sinnbedürfnis“ schreibt (Dieter Wellershoff (1979): Neuer Realismus [Die Kiepe 13/1965]. In: Vollmuth, Eike H.: Dieter Wellershoff. Romanproduktion und anthropologische Literaturtheorie. Zu den Romanen *Ein schöner Tag* und *Die Schattengrenze*. München: Fink, S. 22, zitiert nach Baßler 2011, S. 23. Der Neue Realismus trage, so Baßler, „geradezu antirealistische Züge: Gerade weil er nicht im traditionellen Sinne realistisch operiert, also die bekannten Bedeutungen der Dinge in Form kultureller Codes automatisiert, soll er in der Lage sein, Konstellationen von Wirklichkeit als personal synthetisierte Oberflächenphänomene in neuer, anti-bürgerlicher Weise zu beschreiben. Dieser referentielle Skopus rechtfertigt es hier, im Unterschied zu modernistischen Textverfahren, überhaupt noch von Realismus zu sprechen. Beschreibung, und das heißt: metonymische Repräsentation von Wirklichkeit bleibt der Anspruch“ (ebd.).

Prosatexten Brinkmanns aus den 1960er Jahren um „Beschreibungsliteratur auf die Spitze getrieben“⁴⁵⁰ handelt und sich Brinkmann die „exakte Beschreibung zum Prinzip erhoben“ habe. In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist dann von „Verrätselungsstrategien“⁴⁵¹ gesprochen worden, die besonders Maurice Blanchot in den Deutungen der Texte Robbe-Grillet stark macht. Diese Enigmatisierungsverfahren, die man auch als Störungen oder Verfremdung der Wahrnehmung⁴⁵² werten kann, sind Resultat einer objektivierend-genauen Dingbeschreibung, welche die Texte mit dem im Verweis auf den Stichwortgeber Robbe-Grillet nötigen Maß an Authentizität ausstatten sollen. Echtheit, Präsenz und Unmittelbarkeit ist also konzeptualisiert über die Verabschiedung von semantischen Tiefen hin zu einer Erfahrung der Oberfläche der Dinge, die ihre materielle Undurchsichtigkeit und Widerständigkeit betont. Gerade der authentische Anspruch, aus Texten, Dokumente einer reinen Präsenz zu machen, sorgt besonders bei *Piccadilly Circus* für den schon erwähnten Verstörungseffekt. Das quantitative Prinzip einer zu detaillierten Beschreibung könnte die beiden Einschätzungen von Barthes (präzise Beschreibung und neutral registrierender Blick) und Blanchot (Enigmatisierung) zusammenführen. Die Verrätselung oder Störung wäre so neben den qualitativen Aspekten einer Illusionsstörung Resultat des Detaillierungsgrades der Beschreibungen. Robbe-Grillet selbst schreibt über Franz Kafka:

Die sichtbare Welt seiner Romane ist für ihn durchaus die wirkliche Welt, und was dahinter liegt (falls es da etwas gibt), scheint ohne Wert gegenüber der Evidenz der Objekte, Gesten, Wörter usw. *Die halluzinatorische Wirkung rührt von ihrer außerordentlichen Schärfe her, und nicht vom Verschwimmen oder vom Nebel. Im Endeffekt ist nichts phantastischer als die Genauigkeit.* Vielleicht führen Kafkas Treppen anderswohin, aber sie sind da, man betrachtet sie, Stufe für Stufe, und man folgt allen Einzelheiten der Gitterstäbe und des Geländers. Vielleicht verbergen seine grauen Wände etwas, doch das Gedächtnis verhält bei ihnen, bei ihrem abblättrenden Anstrich und ihren Rissen. Selbst das, wonach der Held sucht, verschwindet, angesichts der Beharrlichkeit, die er auf seine Suche verwendet, auf seine Wege und Bewegungen, die als einziges sichtbar gemacht werden [...].⁴⁵³

Robbe-Grillet differenziert hier nicht eindeutig zwischen den beiden Begriffen Phantasie und Halluzination. In jedem Fall droht bei einem Vor-Augen-Stellen der beschrie-

⁴⁵⁰ Auch das folgende Zitat: Schillo; Prikker 1981, S. 77.

⁴⁵¹ Stiegler 2004, S. 583.

⁴⁵² In der formalistischen Tradition bei Šklovskij könnte man auch von Verfahren der Verfremdung sprechen, die die Wahrnehmung entautomatisieren wollen und das poetische Potential der Sprache ausdrücken wollen. Vgl. Šklovskij 1994. Bei Jakobson tritt bei der poetischen Funktion von Sprache das Element der Selbstreferentialität auf den Plan. Wichtig ist dabei nicht mehr der fremdreferentielle Blick auf die Dinge, Personen und Sachverhalte, sondern auf das Zeichen und den *discours* selbst. Vgl. Jakobson 1994.

⁴⁵³ Robbe-Grillet 1965, S. 117 (Herv. T.Z.) Im französischen Original: „L’effet d’hallucination provient de leur netteté extraordinaire, et non de flottements ou de brumes. Rien n’est plus fantastique, en définitive, que la précision.“ (Robbe-Grillet 1963, S. 180, zitiert nach Coenen-Mennemeier 1996, S. 16)

benen Aspekte in schärfster Klarheit, Deutlichkeit und Präzision, dass sie im semiotischen Nebel unscharf werden und die Zeichen nicht ihre medienvergessene Wirkung entfalten.⁴⁵⁴ In der Überformung der Realität durch die Schärfe und Genauigkeit in der literarisch-imaginierten Darstellung verschimmt die sichtbare Welt und wird nicht mehr greifbar. Die minutiösen Detaillierungen eines beschriebenen Objekts lassen die Stützen der Referenzillusion einstürzen oder bringen sie zumindest ins Wanken. In Brinkmanns Beschreibung verschwindet der Held und macht einem neutralen Beobachter Platz, der das, wonach er sucht, zum Verschwinden bringt. Der real existierende titelgebende Ort im Londoner West End, der zusammen mit dem Untertitel ‚Beschreibung‘, eine referentielle Erwartung weckt, wirkt in der Darstellung hyperreal:

Die zergliedernde Detailgenauigkeit und die geometrisch-abstrakte Sprache mit der [...] die äußere Beschaffenheit der Gegenstände, ihre Form, ihre Größe und ihre Lage im Raum beschrieben wird, erschwert oder verhindert [...] die Vorstellungsbildung. Das geht so weit, daß die in der Theorie ursprünglich angestrebte Präsenz der Dinge im Bewußtsein des Lesers in eine Präsenz der Worte umschlägt.⁴⁵⁵

Der „Hyperrealismus der Beschreibungen“⁴⁵⁶ und „deskriptive Überdeterminierungen“⁴⁵⁷ trüben oder versperren die Sicht auf den Platz. Der genannte Text Brinkmanns scheint also einer derjenigen zu sein, die den Forderungen des Nouveau Roman recht nahe kommen, die Präsenz der Dinge zu beschreiben, ohne auf das zu zeigen, was sie beschreiben. Wenn Robbe-Grillet in seinem Essay *Zeit und Beschreibung im heutigen Roman* die neue Rolle der *descriptio* definiert, dann notiert er:

Früher erhob sie den Anspruch, eine schon vorher existierende Wirklichkeit zu reproduzieren; jetzt bekräftigt sie ihre eigene schöpferische Funktion. Und schließlich zeigte sie früher die Dinge, während sie jetzt diese zu zerstören scheint, als ob ihre Besessenheit, von ihnen zu sprechen, nur zum Ziele hätte, die Linien zu verwirren, sie unverständlich zu machen oder sie gar vollständig zum Verschwinden zu bringen.⁴⁵⁸

Auf den Londoner Platz wird in der Beschreibung von Brinkmann zwar im Titel verwiesen. Aber im Laufe des Textes tragen die besessenen Schilderungen in ihrer Detailliertheit die Schichten der Architektur ab, die sich zumindest in der Nennung des Circus als mentale Repräsentation beim Rezipienten eingeschlichen haben. Trotz aller

⁴⁵⁴ Wenn es sich um einen halluzinatorische Wirkung handelt, dann wären es Wahrnehmungen, zu denen die Reizgrundlage fehlen würde. Der physikalische Nachweis des Wahrgenommenen und damit die Referenzillusion kann so nicht geleistet werden. Die Phantasie bewirkt aber doch eine Vergegenwärtigung von Abwesendem, das mit dem Sehen (‚vor Augen‘) in Verbindung steht und so die imaginierten Dinge oder Personen zeichenhaft vergegenwärtigt. Einmal sieht man etwas, das man nicht sehen kann, da es gar keine Referenz gibt. Das andere Mal nimmt man etwas wahr, das durch das Zeichen stellvertretend bezeichnet wird.

⁴⁵⁵ Tschilschke 2000, S. 216.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 215.

⁴⁵⁷ Wolf 1993, S. 189.

⁴⁵⁸ Robbe-Grillet 1965, S. 97.

Versuche einer ostentativen Ausstellung der Präsenz der Dinge jenseits von Semantisierungen produziert der Text aber zum einen sehr wohl Bedeutung und nimmt dabei Bezug auf den Realraum des Piccadilly Circus. Auch bei *Strip* ist die Referenz auf die beschriebenen Objekte erkennbar. Dort gelingt es dem Erzähler zwar auch, den Leser durch deskriptive Überdeterminierungen zu verwirren. Der Blick auf das Signifikat ist dabei hingegen weniger getrübt; die Sicht auf die Strip-Tänzerinnen, die sich ihrer Textilien entledigen, wirkt weniger hyperrealistisch als bei *Piccadilly Circus*.

Besonders interessant bei der Untersuchung Brinkmanns im Zusammenhang mit dem Nouveau Roman ist die These von Michael Strauch, nach der die frühen Erzählungen eine Schlüsselrolle für das Gesamtwerk haben: „Die poetologischen und rezeptionsästhetischen Konsequenzen, die sich aus den Verfahrensweisen des Nouveau Roman ergeben, sind mitentscheidende Voraussetzungen für Brinkmanns spätere Text-Bild-Montagen.“⁴⁵⁹ Stets geht es dabei nämlich um mediale Überschreitungsexperimente (und damit eine Abwendung von medienadäquater Verwendungsweise): einmal bei den exzessiven Beschreibungen, die im „detailbesessenen Registrieren von Tatsachen“⁴⁶⁰ die Kommunikation zwischen Leser und Text stören. Neben dieser mehr quantitativen medialen Experimentalanordnung kann man aber auch qualitative Verfremdungen in den Materialbänden geltend machen: besonders der „Ordnungsbruch bzw. der Systemverstoß“⁴⁶¹, der sich später auch in typographischen, syntaktischen oder grammatikalischen Abweichungen in *Rom*, *Blicke*, *Erkundungen*, und *Schnitte* niederschlägt, sowie die „Ausrichtung am Visuellen“ wird von Strauch mit Blick auf die poetologischen Verfahren Brinkmanns in Anschlag gebracht. Als rezeptionstheoretische Konstanten wertet er das „Sinn-Spiel-Angebot“ der Texte, welches sich auf der Leserseite als „Schöpfungserlebnis“⁴⁶² niederschlägt. Ein aktiver Leser ist gefragt, der vom „Gängelband des Erzählers entlassen“⁴⁶³, sich selbst auf die Suche nach Sinn oder Sinnlosigkeit des Textes macht. Wenn der Autor kein Sinnstifter mehr sein will, dann gewinnt das von Umberto Eco formulierte Konzept des *Opera aperta* immer mehr Relevanz.⁴⁶⁴ Demnach sind Kunstwerke offen für unterschiedliche und auch divergierende Interpretationen. Die Rezipienten oder Leser sind gleichzeitig Interpreten. Kunst und Literatur werden erst durch die interpretative Mitwirkung des Zuschauers oder Le-

⁴⁵⁹ Strauch 1998, S. 35.

⁴⁶⁰ Ebd. S. 38.

⁴⁶¹ Ebd. S. 40.

⁴⁶² Ebd. S. 37.

⁴⁶³ Höhnisch 1967, S. 161.

⁴⁶⁴ Eco 1973.

sers an den künstlerischen Arbeiten vollendet. Ergebnis ist eine strukturelle Mehrdeutigkeit.

Diese Einsichten von Strauch sind zentral für die Betrachtung des Brinkmann'schen Werks. Denn von Anfang an sind es Prinzipien der Abweichung von medienadäquater (quantitativer und qualitativer) Verwendung sowie die Ausrichtung am Visuellen, welche konstitutiv für Brinkmanns Arbeit ist. Das „optische, beschreibende Wort“⁴⁶⁵ ist dabei die Umsetzung der rhetorischen Vorgaben Quintilians, nach denen Evidenz „eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen [ist], daß man eher glaubt, sie zu sehen als zu hören“⁴⁶⁶. Darüber hinaus kann eine Weiterentwicklung dieses optischen Interesses festgestellt werden, wenn Brinkmann besonders in den Materialbänden neben den optisch-deskriptiven Wörtern und Beschreibungen auch noch ‚reale‘ Bilder (Fotografien, Ansichtskarten, ausgeschnittene Reklamebilder etc.) mit in seine Texte arrangiert.⁴⁶⁷ Diese steigern dann den Grad an Evidenz in ihrer ikonisch-indexikalischen Beschaffenheit. Stets versucht er dabei das bildliche Potential der Sprache auszuschöpfen, was auch in den Gedichten seinen Niederschlag findet; nicht ohne Grund heißt einer seiner Gedichtbände *Standphotos* und nicht zufällig thematisieren viele Gedichte sehr oft Bilder, Fotografien oder Filme. Brinkmann interessiert dabei eine möglichst präzise und konkrete Wiedergabe des Gesehenen.⁴⁶⁸ Die sprachlichen Konkreta sollen die Wirklichkeit konkret machen und festzurren.

4.5 Hyperrealismus der Beschreibung: *Piccadilly Circus*

Ein neutraler Erzähler tastet wie mit einer sprachlichen Kamera im Rundschwenk die Hausfassaden des Piccadilly Circus samt ihrer popkulturellen Warenembleme ab und betont dabei die ‚Buchstabenblocks‘ und ‚Schriftbalken‘ der Reklametafeln, die Formen der Fassaden der am Platz sich befindenden Häuser und seine Umgebung. Die im Titel geweckte Erwartung einer (vielleicht naturalistisch) beschreibenden Wiedergabe des Circus wird schnell enttäuscht. Brinkmann nutzt für die Schilderungen dominant das enargetische Verfahren der *topographia*. Der Text ist daher als topographische oder fassadentechnische Vermessung lesbar. Das von Robbe-Grillet „privilegierte Vokabular des Geometers“⁴⁶⁹ zeigt sich auch bei Brinkmann. Ähnlich wie der Fotorealismus in der Malerei weist aber die Überdetaillierung den Status des Beschriebenen als referen-

⁴⁶⁵ Robbe-Grillet 1965, S. 23.

⁴⁶⁶ Quintilian 1975, IX, 2, 40.

⁴⁶⁷ Vgl. Strauch 1998, S. 41.

⁴⁶⁸ Brinkmann 1980. Im Folgenden der Band *Standphotos* mit der Sigle ‚Sph‘ und den Seitenzahlen.

⁴⁶⁹ Coenen-Mennemeier 1996, S. 14.

zillusionistisch prekär aus. Die Präsenz des Signifikats mutiert zur Präsenz der Signifikanten, wenn das Reale als Hyperreales inszeniert wird. Die „deskriptive Registratur des Wirklichen im Zeitalter der Markennamen und Massenmedien“⁴⁷⁰ scheitert, weil der Grad an Genauigkeit bei der Schilderung zu hoch ist.

Die *effictio*, *topographia*, *descriptio*, die Verwendung des Präsens oder der Gebrauch deiktischer Adverbialkonstruktionen dienen *nicht* „der Erzeugung von *energeia*, dem wirksamen Beleben [...] der darzustellenden Gegenstände“⁴⁷¹ und der sinnlichen Vergegenwärtigung des Beschriebenen in einem vor-Augen-Stellen. Wenn die *energetischen* Verfahren der Verlebendigung im Anschluss an Aristoteles normalerweise eine Dynamisierung des Vermittelten bezwecken – mit Quintilian „stammt ihr Name [der *energeia*] doch von *agere* (trieben) –, deren eigentümlicher Vorzug darin liegt, daß das, was gesagt wird, nicht müßig wirke“⁴⁷². Das, was gesagt wird, ist bei *Piccadilly Circus* allerdings so müßig, wie es Quintilian gerade eben nicht intendiert hatte. Die anfangs erwähnte Leere und der Tod können dabei als Versuch gewertet werden, die Zeichen bedeutungslos erscheinen zu lassen. Wenn man also die Reklamewände mit den Halterungen, Fassungen und (Eisen-)Trägern und den darauf befestigten Schriftbahnen und Buchstaben als Metaphern für die Materialität (Träger) sowie die Semantik, das „Schaubild“ (P, 65) interpretiert, dann problematisiert Brinkmann schon von Anfang an die Verfahren der Verlebendigung von Sprache (*energeia*). Diese bereits inhaltlich in den ersten Zeilen vorweggenommene Absage wird dann über ein quantitatives Leerschreiben im Text umgesetzt. Die Leere, das sich „selbst genügende Wortgeklänge“⁴⁷³, versperrt den Blick auf das Signifikat. Brinkmann kommt daher den Prämissen des Nouveau Roman in dieser Beschreibung recht nahe, die Objekte in ihrer Oberfläche darzustellen und damit die Präsenz der Dinge zu zeigen, ohne Bedeutung herzustellen; „wir leben in der [medialen] Oberfläche von Bildern [...] auf der Rückseite ist nichts – sie ist leer“ (FiW, 215). Das paradoxe Projekt, Sprache und Oberflächen der Erscheinungen soweit als nur irgend möglich von ihrer Bedeutung freizuhalten, „ja Bedeutung mittels undurchdringlicher Oberflächenbeschreibung zu tilgen“⁴⁷⁴ kann zwar Brinkmann nicht vollständig realisieren, da Menschen sinnproduzierende Wesen sind, die trotz aller Versuche, die Semantik von Medien zu unterlaufen, doch stets Bedeutung herstellen. Weiterhin schreibt Brinkmann mindestens am Anfang und

⁴⁷⁰ Drügh 2006, S. 414.

⁴⁷¹ Rippl 2005, S. 70.

⁴⁷² Quintilian 1975, VIII, 3, 89.

⁴⁷³ Drügh 2006, S. 1.

⁴⁷⁴ Strauch 1998, S. 52.

Ende ganz dezidiert den Reklameflächen und Fassaden eine Bedeutung zu. Die kreisförmige Bewegung von *Piccadilly Circus*, welche die Wortfelder „tot, leer, erloschen, ausgebrannt“ – am Schluss dann in gespiegelter Anordnung – nahelegen, lässt ein Statement über die Einstellung des neutralen Erzählers zu. Beziehen sich die Adjektive zunächst auf die „Gerüste“, „Aufbauten“, „Stangen“ und „Eisenträger mit den verschiedenen Schriften“ sowie die „gläsernen Leuchtstäbe“ und „blaßbroten oder blaßgrünen Neonröhren, die die einzelnen Reklameflächen umranden“ (P, 65), so meint das Wortfeld am Ende das „einst helle, gelbliche Grau, die gelblichgraue oder fahlbraune Tönung des Sandsteins“, die „überzogen mit Ruß, mit Staub, mit einer dichten Schicht sprödefeinen Schmutzes, der sich überall festgesetzt hat“, die „Fronten schwärzlich-grau, wie ausgebrannt, erloschen, leer, tot, tot, tot, tot“ (P, 71) hat werden lassen.

„Zwischen zwei Toden“⁴⁷⁵ beschreibt der Beobachter auf knapp sechs Seiten pedantisch die Szenerie mit einer Überblendung auf den chaotischen Großstadtverkehr, die Menge der Passanten, den historischen Brunnen mit der Erosstatue in der Mitte des Platzes und einem „griechischen Tempel nachgeahmten, aber unverzert gebliebenen Architrav“ (P, 70). Immer wieder sind die Ausführungen durchsetzt von Reklameschilder(unge)n (Wrigleys Chewing Gum, BP, Lemon Hart (Rum), Schweppes, Max Factor, Osram oder Hennessy Cognac Brandy). Daneben bleibt der Beobachter vor allem bei Dächern, Schornsteinen, Säulen, „Gurt- und Kappgesimsen“ (P, 69), Fenstern, Giebeln, Kapitellen, Rundbögen, Biegungen von Gebäuden, Dachstühlen oder „Fronten der Gebäude“ und „Gebäudefronten“ (P, 67) hängen. Das ausgeprägte Orientierungsbedürfnis schlägt sich dann in der Ortsbestimmung und der Verortung der jeweiligen Straßen im Spektrum der Himmelsrichtungen nieder. Dieses Orientierungsbedürfnis, das sich dann in fiktionalisiert abgespeckter und collagierter sowie montierter Form in den Materialbänden wiederfinden wird,⁴⁷⁶ mutiert in seiner exzessiven Darstellungsweise zu einer Desorientierung. Der „Beschreibungsrigorismus des nouveau roman“⁴⁷⁷, genau jenes rigoros-detaillierende Verfahren einer möglichst minutiösen Schilderung der Dinge und Personen sorgt für das Gegenteil: in der Betonung „jede[r] unbedeutende[n] Einzelheit“ (Rom, 407) durch die „Zooms auf winzige banale Gegenstände“ (FiW, 267) geht die Orientierung im Detail verloren. Der ‚Redner‘ selbst, um mit Quintilian zu ‚sprechen‘, will vielleicht der Sache wie ein Augenzeuge gegenüber-

⁴⁷⁵ „zwischen zwei toden/between two deaths“ so der Titel einer Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe im Jahr 2007.

⁴⁷⁶ Besonders *Rom, Blicke* (etwa 429) und das Longkamp-Kapitel der *Erkundungen* (268–362) sind dabei zu nennen. Vgl. dazu das entsprechende Kapitel der vorliegenden Studie zu *Rom, Blicke*.

⁴⁷⁷ Schönborn 1997.

stehen, alles möglichst genau dokumentieren und damit auch dem Zuhörer⁴⁷⁸ die Dinge in einem Gleichzeitigkeitserlebnis vor Augen führen. Aber das Ergebnis dieser intensiven Beschreibung, die versucht, möglichst viele Sinnesdaten bei der Wahrnehmung des Platzes in die Schrift zu bannen, ist ein schmückendes Ausstellen (*ornatus*) ihrer eigenen Materialität. Wenn man nun diese rhetorische Rückbindung als „surreal picture in words of the world-famous square“⁴⁷⁹ wertet und das Adjektiv surreal in seiner allgemeinen und weniger in der durch die Avantgarde-Bewegung theoretisch fundierten Bedeutung mit ‚unwirklich‘ paraphrasiert, dann trifft dies auf die Wirkung des Textes zu. Die Wörter verselbstständigen sich in den „Beschreibungsexerzitien“⁴⁸⁰, wenn der Beobachter

das Schaubild einer bekannten Kaugummimarke [wiedergibt], *healthful, delicious, satisfying* oder daneben, etwas höher angebracht, noch an der Fassade desselben Eckhauses, **die** aber an der Stelle schon zur Straßenfront der dort von Norden her auf den dem Gebäudekomplex vorgelagerten Platz mündeten Shaftesbury Avenue gehört, in einer ähnlich großen, rechteckig abgesteckten Fläche wie die von Wrigley's das Firmenzeichen in einer Art Wappenschild, **dessen** obere Linie nicht waagrecht verläuft, sondern genau in der **Mitte** geteilt, sich zu eben der **Mitte** in zwei angedeuteten Bögen hinaufschwingt und **dessen** innere Fläche von zwei mächtigen gelben Buchstaben ausgefüllt wird, das Zeichen einer wie alle die anderen Namen und Markenartikelbezeichnungen weltbekannten Firma für Öle und Benzine, **deren** Hausfarben gelb und grün sind, petrolgrün schimmernd der Untergrund, von **dem** sich in einem genauso ölig oder fettigschwer wirkenden, aber doch reinen Gelb die beiden großen, dicht nebeneinanderstehenden Druckbuchstaben BP abheben, **die** aus dem Glas oder dem wie Glas aussehenden Kunststoff des Wappenschildes herausgepreßt sind, **so daß** das **Schild**, obwohl mit den beiden Buchstaben eins, durch die erhabenen Buchstaben plastisch erscheint, das Firmenschild, wieder wie die anderen Firmenzeichen daneben und darunter an Gestänge befestigt, schmalen, gitterartig gefügten Eisenbändern, **die** von in die Hauswand hier und da eingelassenen Trägern und Klammern gehalten, abgerückt von der Gebäudefront, **so daß** trotz der in sich schon plastisch wirkenden Schrift und des ebenso plastisch wirkenden Firmenschildes die ganze rechteckige Reklamefläche eine Tiefe erhält, Aufbauten und Gerüste, ein Gewirr von Stangen, von Klammern, Haltern und Blechkästen, von dünnen, fließenden wie vergrößerten Handschriften aussehenden Glasröhren, **die** nur am Anfang und Ende an dem Gestänge befestigt sind und frei zu schweben scheinen, dieses Gewirr von breiten, erloschenen Schriftbahnen, von ausgebrannten Buchstaben, **die** an einigen Stellen ineinandergesetzt sind und bei Tageslicht nur schlecht entwirrt werden können, was gleich über den kleineren, dichter zusammengedrängt stehenden Neonleuchtschriften, **die** zu den Läden im Erdgeschoß gehören und unmittelbar über den Ladeneingängen und Schaufenstern angebracht sind, beginnt und über die gesamte Vorderfront des Eckhauses sich ausgebreitet hat bis hinauf zu dem abschließenden Gesimse und darüber hinausgehend, da am Ansatz des Daches weitere Flächen hochgezogen worden sind, längliche hohe Flächen blau gespritzt, auf **die** wieder Schriftbahnen aufgesetzt sind, für Schönheit Max Factor für Charme, wobei die mittlere blaue Fläche mit dem Firmennamen Max Factor, **die** genau an der Biegung des Gebäudes errichtet wurde und diesen Bogen selber mitschreibt, höher aufragt als die beiden Aufbauten daneben mit dem Werbespruch *for charm*, **der** über der Front an der von Osten kommenden Coventry Street steht und dem *for beauty*, **der** sich auf dem Teil der Gebäudefront

⁴⁷⁸ Brinkmann hat die ‚Beschreibung‘ des Piccadilly Circus zuerst im Rundfunk selbst vorgelesen. Sie wurde vom Deutschlandfunk in Auftrag gegeben und die Erstsending am 4. März 1966 ausgestrahlt, bei der Brinkmann „16 Minuten und 55 Sekunden lang“ (Schmitz, 2005, 2) seine eigene Prosa in einer gekürzten Fassung vortrug.

⁴⁷⁹ Waive 2007, S. 117.

⁴⁸⁰ Drügh 2005, S. 156.

erhebt, **der** an der Shaftesbury Avenue liegt, oder dann die über dem abschließenden Sims am Ansatz des Daches hinausgezogenen Aufbauten des Gebäudes gegenüber, **dessen** durchgehende Front in einer gleichen sanft abgerundeten Biegung vom Platz her sich zur dort endenden Shaftesbury Avenue hinzieht und von **der** noch weniger zu erblicken ist als von der mit den Reklamen für Lemon Hart, Wrigley's Chewing-Gum, BP-Energol und der unter der BP-Reklame liegenden Fläche mit dem breiten Schriftbalken *Associated Rediffusion* bedeckten Fassade, über **der** sich der Aufbau von Max Factor befindet, *for beauty Max Factor for charm*, klein, groß, klein die Flächen, da diese gegenüberliegende Fassade nahezu völlig verkleidet ist, verborgen hinter senkrecht hochlaufenden Bahnen, **die** über den kleinen Reklameschriften der Läden beginnen, **dem** zwei Uhren des Juweliergeschäftes Saqui and Lawrence, von **denen** strahlenförmig dünne Leuchtstäbe ausgehen und **die** jeweils über einem der beiden Fenster auf der Fläche zwischen Erdgeschoß und erstem Stock, dieses zur Gliederung der Fassade deutlich durch Gesimse gekennzeichneten Zwischenraumes angebracht sind, breite Bahnen aus aufeinandergesetzten Glaskästen, auf **die** unregelmäßig verteilt helle Kreise, gläserne Ringe aus Neonröhren, die wahrscheinlich hochperlende Luftblase, darstellen sollen, aufgesetzt sind [...] (P, 65–67, fette Herv. T.Z.).

Auffällig ist zunächst einmal die häufige Verwendung von Relativpronomen, welche man eben einmal aufgrund der Gesamtkonzeption der Beschreibung in einem Satz erklären kann. Gehäuft auftretend sorgen sie in ihrer verschachtelten Struktur dafür, dass die Lektüre unübersichtlicher wird. Dazu kommen noch Widersprüche, wenn man der textexternen Referenz auf die beschriebenen Objekte näher auf den Grund geht. So wird etwa eine Reklamewand eines Unternehmens beschrieben, das unter dem Namen *Associated Rediffusion* nur bis zum Frühjahr 1964 existierte, dann aber auch eine Filmplakat des James Bond Films Thunderball, der seine Premiere am 29. Dezember 1965, also knapp eineinhalb Jahre später im Pavilion Theatre am Piccadilly Circus feierte. Es ist daher wahrscheinlich, dass Brinkmann nicht nur eine Vorlage des Piccadilly Circus für seine Beschreibung benutzt hat, sondern mehrere Referenzquellen. Die Dichte der syntaktischen Verschachtelungen in der Deskription erschweren zudem den Anschluss beim Lesen. Die konsekutive Subjunktion ‚so daß‘, welche normal die Folge eines Geschehens ausdrückt, kann diese nur schwer vermitteln. Im folgenden Passus erstreckt sich die Suche nach dem Bezug des Relativsatzes über mehrere Zeilen. Bei der Erwähnung der

Coventry Street, die nicht wie die Shaftesbury Avenue in einem Bogen auf den Platz zuläuft, sondern geradlinig auf ihn zustößt, und **in die**, obwohl sie als einer der sechs wichtigen Straßenzüge gilt, die auf den engen Platz zulaufen, **kurz vor dem Platz**, der trotz des in der Mitte errichteten Brunnens, auf dessen wie die den Brunnen umgebende freie Fläche und die zwei Treppenabschnitte zu je vier Stufen nicht runden, sondern achteckig gebrochenen, dreiteiligen Aufbau eine Skulptur gesetzt ist, die eines mehr in einem Schweben als im vollen Lauf erstarrten, leicht vornübergeneigten, geflügelten Eros, nichts anderes darstellt als einen gewöhnlichen Hauptverkehrsknotenpunkt, oder aber tatsächlich schon am Rande des Platzes, je nachdem ob der keilförmig sich verbreiternde Ausgang der Coventry Street noch als Teil eben des Platzes genommen wird, dort, wo vom Brunnen aus gesehen in dieser Straßenflucht ein Gebäude vorspringt, dessen vorstehende Ecke, mit drei gleich großen, fast quadratischen Reklameflächen verkleidet ist, einer roten Fläche mit darin eingelassener oder aufgesetzter weißer Schrift, *Hennessy Cognac Brandy*,

der darunterliegenden dunkelblauen Fläche, auf der wieder in weißer Leuchtschrift *Osram adds life to your lighting* steht und dessen untere Hälfte von einer stark vergrößerten, waagrecht liegenden Glühbirne ausgefüllt wird, und der darunter befindlichen, gleich über dem Eingang des Ladens hochgezogenen, von einem weißen Streifen eingefassten, hellblauen Fläche der Luftfahrtgesellschaft BOAC mit dem Firmenzeichen, einem liegenden V in der Mitte zwischen der kleineren Schrift *fly* und den größeren Buchstaben BOAC, **der aus Süden kommende Haymarket einmündet** [...] (P, 69–70, Herv. T.Z.)

Bis der relativische Anschluss hergestellt ist, muss man lange den Text in seiner Materialität abtasten. Bevor also die „Coventry Street“ in den „Haymarket“ einmündet, offenbaren die Verschachtelungen zunächst einmal den simultan wahrgenommenen Platz mit der Statue, die Feststellung, dass die Coventry Street doch nur ein einfacher Verkehrsknotenpunkt sei und formulieren die Unsicherheit, ob nicht vielleicht doch schon am Rande des Piccadilly der Haymarket beginnt, da der „keilförmig sich verbreiternde Ausgang der Coventry Street noch als Teil eben des Platzes“ gewertet werden könne. Vom „Brunnen aus gesehen“ wird dann noch die vorstehende Ecke des Gebäudes mit den Reklameflächen beschrieben und danach erwähnt, dass dort die andere Straße (Haymarket) beginnt. Anstatt den Blick auf das, was beschrieben wird, zuzulassen, rückt hier besonders deutlich „das Wie der Ekphrasis in den Mittelpunkt des Interesses, die Verfahren, mit denen das Gedicht zu Werke geht“⁴⁸¹. Der Bezug von Drüghs Aussage auf die *Inventur* Günter Eichs wird hier auf die Beschreibung Brinkmanns übertragen.⁴⁸² Was die zergliedernde und verschachtelte Präzision noch intensiviert, ist die „geometrisch-abstrakte Sprache“⁴⁸³, die besonders durch die Zahlenangaben zum Ausdruck kommt (,vier Stufen [...] achteckig gebrochenen, dreiteiligen Aufbau eine Skulptur‘). Ferner lösen die in der Beschreibung immer wieder auftretenden Wiederholungen anstatt eines „traditionell hermeneutischen Bestätigungs- [...] einen semiotischen Zerrüttungseffekt“⁴⁸⁴ aus.

Ein fotografischer Blick auf den Piccadilly Circus aus dem Jahr 1960 soll die detailgetreuen Beschreibungen illustrieren. Die erwähnten Werbetafeln von Max Factor, BP, Lemon Hart, Wrigleys und Associated Rediffusion sind darauf gut erkennbar, genauso wie das „Durcheinander von Personenwagen und Bussen, roten, länglichen Kästen mit

⁴⁸¹ Drügh 2006, S. 355.

⁴⁸² Brinkmanns Neigung die Dinge, Ereignisse und Sachverhalte zu inventarisieren, schlägt weiter besonders in den frühen Erzählungen durch. Der Bestand seiner sinnlichen wahrnehmbaren Umgebung offenbart sich aber auch in beschreibender Manier in vielen seiner Gedichte. Sehr deutlich wird das bei dem *Gedicht am 19. März 1964*. Dort heißt es: „Ein Bleistift / ein Blatt Papier / eine Tasse Kaffee / eine Zigarette // der letzte Schlager / der Rolling Stones / der kommende Frühling / das Familienbild // eine Hand / einige Worte / ein Auge / ein Mund.“ Aus: *Le Chant du Monde*. Erneut abgedruckt in: Sph, 45.

⁴⁸³ Tschiltschke 2000, S. 216.

⁴⁸⁴ Lobsien 1995, S. 13.

Oberdeck“ (P, 69), der Brunnen mit der Erosstatue sowie die Treppen. Wenn man besonders die Deskriptionen der Reklamewände mit der fotografischen Ansicht vergleicht und sie in ihrer jeweiligen Medialität wirken lässt, dann wird die übertriebene Detailliertheit der schriftlichen Darstellungen des Beobachters erst richtig deutlich.⁴⁸⁵

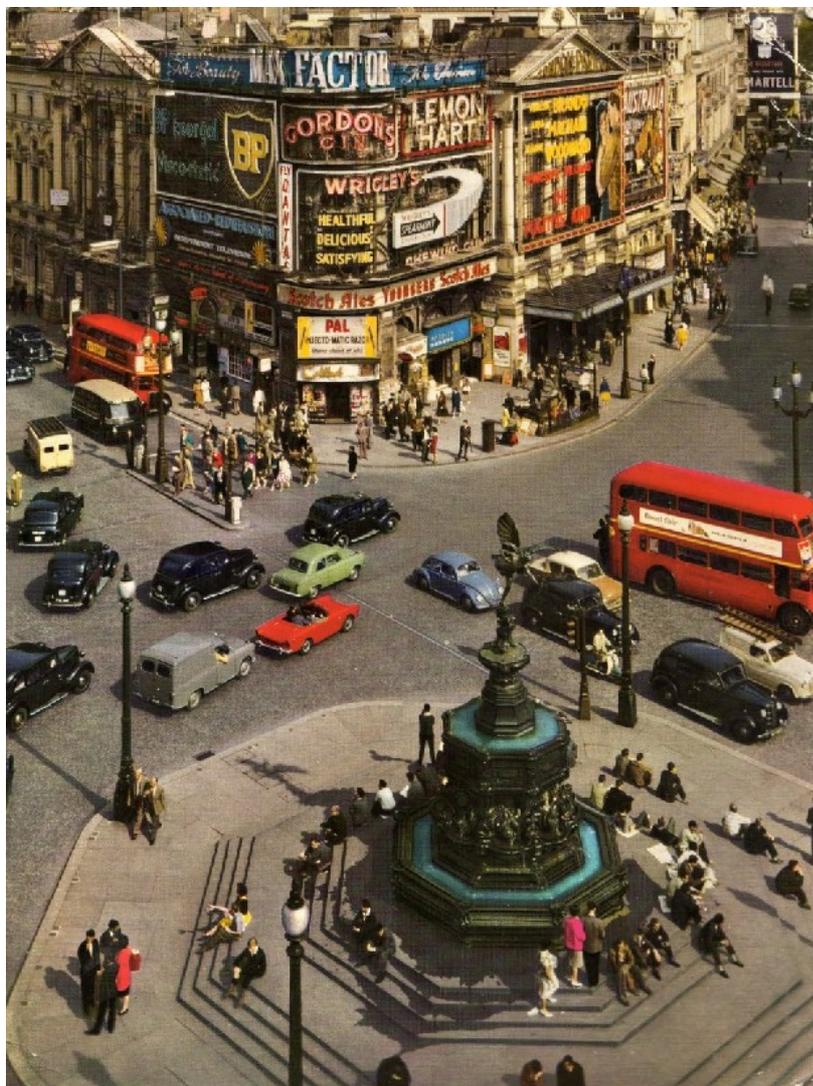


Abbildung 1: <http://www.oldukphotos.com/graphics/England%20-Photos/London,%20Piccadilly%20Circus%20-%201960%27s.jpg>

Ein bereits erwähntes Detail scheint mir noch besonders erwähnenswert zu sein: die kurze Erwähnung von *Associated Rediffusion*, einer öffentlichen Fernsehanstalt in England, die 1964 in *Rediffusion London* umbenannt wurde. Wenn nun Michaela Schmitz *Piccadilly Circus* der „frühen zwischen 1965 und 1967 entstandenen Kurzprosa“⁴⁸⁶ zuordnet, muss die Erwähnung der Reklamefläche zumindest stützig machen. Wurde das Unternehmen denn nicht schon im Frühjahr 1964 unter einem anderen Na-

⁴⁸⁵ Vgl. dazu die Passagen P, 65–66 und die folgende Abbildung.

⁴⁸⁶ Schmitz 2005, S. 2.

men (*Rediffusion London*) fortgeführt? Entweder Brinkmann hatte als Vorlage genauso eine Fotografie von der aus er seine Beschreibungen ins Bild setzte, sodass nicht für die ganze Beschreibung von einer realen „Ortsbesichtigung des Piccadilly Circus in London“⁴⁸⁷ die Rede sein.

Da der Autor aber öfter in der britischen Metropole war, kann es auch sein, dass er den Platz in verschiedenen Stadien beschrieben hat.⁴⁸⁸ Oder aber Brinkmann hat zahlreiche Quellen für den Text verwendet; sowohl eigene Sinneswahrnehmungen vor Ort als auch Reproduktionen in Form von Ansichtskarten oder Fotos, die er ja auch im Text erwähnt. Wenn er aber seine eigene Beschreibung nicht nur auf die körperliche Wahrnehmungssituation in London, sondern auf fotografische Reproduktionen stützt, hat dies auch Auswirkungen auf den referentiellen Status der Beschreibung und die Pop-Koordinate des Textes. Die „Aufnahmen“ „Postkarten“, „Photographien in den Bildbänden über London, schwarzweiß oder bunt, meistens bunt“, die „retuschiert und in den Farben greller, leuchtender gemacht worden sind“ (P, 68), lassen eine Verwendung von Fotografien nahe liegend erscheinen. Werden dann die „avantgardistischen Beschreibungsexerzitionen“ nicht noch intensiver „mit den Dingen des popkulturellen Alltags“⁴⁸⁹ aufgeladen, die sie sowieso schon im Text beschreiben? Wird dann nicht der individuelle, nur durch die Sinneswahrnehmung medial codierte Blick auf den titelgebenden Geschäfts-, Werbungs- und Verkehrsknotenpunkt von seinen ‚authentischen‘ Attributen befreit? Handelt es sich dann nicht „um das Betrachten von etwas bereits Betrachtetem, das Sehen von etwas *Vorgesehenem*, das nicht selten auch als ein bereits beschriebenes, vorgeschriebenes und eben vorgesehenes – im Voraus normativ festgelegtes – Sehen erscheint“⁴⁹⁰? Brinkmanns Beschreibung wäre demnach eine schon bereits beschriebene oder besser *vorgesehene*. Die Medialität der (Sinnes-)Wahrnehmung delegiert dann ihre Referenz an eine andere Präsentationsform; nämlich nicht mehr die der individuellen körperlich-räumlichen, sondern der bereits medial kanalisierten. Der Text wäre dann nicht mehr nur ein schriftliches Abbild des Platzes, sondern auch ein Abbild des Abbilds. Der Bezug auf den ‚realen‘ oder bereits *vorgesehenen* Ort des Piccadilly Circus wird dann aber in der gesamten Beschreibung durch die minutiösen und hyperrealistischen Deskriptionen verwirrt und verschwimmt so oder so. Die „artifiziel-

⁴⁸⁷ http://www.dradio.de/dlf/programmtipp/vorschau_dlf/363368/ (zuletzt geprüft am 20.12.2011).

⁴⁸⁸ Nach eigenen Angaben war Brinkmann erstmals im Frühjahr 1965 in London. Vgl. die Anmerkung in dem Villa Massimo Druck *Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom World's End, Text & Bilder*, wo Brinkmann sich zur Entstehungsgeschichte äußerte: „Anmerkung: Als ich im Frühjahr 1965 zum 1. Mal in London war, kam ich am Ende eines längeren Spaziergangs eine lange Geschäftsstraße entlang in eine immer schäbiger werdende und zerfallendere Gegend [...]“ vgl. *Editorische Notiz* in FiW, unpaginiert.

⁴⁸⁹ Drügh 2005, S. 156.

⁴⁹⁰ Schumacher 2011, S. 56 (Herv. im Text).

le Präsenz⁴⁹¹ der Bildvorlage(n), die Brinkmann offenbar neben den Notizen der Ortsbesichtigung verwendete, spiegelt sich in der Künstlichkeit der Darstellung, die die Gemachtheit der Vermittlungsbedingungen betont. Brinkmann spielt so mit den Emblemen und Slogans der popkulturellen Warengesellschaft. Tschiltschke weist darauf hin, dass sich der Nouveau Nouveau Roman, also die zweite Phase des Nouveau Roman, in der die „Ersetzung der Romanwirklichkeit durch Kollektivmythen und Klischeevorstellungen der Populärkultur“⁴⁹² vorangetrieben würde, „gegen die außertextuelle Wirklichkeit dadurch ab[schottet], daß er sie nur noch in Form bereits reproduzierter Wirklichkeit, nämlich als Klischees zuläßt. Das auf diese Weise entwirklichte Material unterwirft er dann seinen subversiven Strategien.“⁴⁹³ Was hier Tschiltschke für Robbe-Grille formuliert, gilt genauso für Brinkmanns Text *Piccadilly Circus*.

Ein weiteres Beispiel sei hier noch erwähnt, das die Methode der totalen Veranschaulichung und die gleitenden Bewegungen des Beobachters gut illustriert. Nach knapp drei Seiten, in denen abwechselnd „Eisenträger“, „Schrifttypen“ und „Neonröhren“, welche die Reklameflächen ergeben, und die Fassaden der Gebäude am Piccadilly Circus beschrieben wurden, heißt es im Text, erneut mit dem Fokus auf den Reklamewänden, dass

sich in gleicher Höhe wie der von Max Factor der Aufbau für die Zigarettenmarke Players erhebt, der auch die Krümmung der Gebäudefront mitvollzieht und der in der Mitte ebenfalls etwas höher ist für die Aufforderung *smoke, rauche*, so daß das dahinter liegende Dach völlig verschwunden ist, die aus dem Dachstuhl nach vorn gebauten Mansardenfenster und die weiter hinten aufragenden Schornsteine mit ihren breiten, überstehenden Abdeckungen, die eckigen Kaminknöpfe mit den drei, vier Röhren, Dächer, die bei allen Gebäuden ringsum flach sind und stumpfwinklig, walmdachartig angelegt, verschwunden hinter diesen hohen Aufbauten, den breiten Schriftbahnen, die die Reklamen an den Fassaden nach oben hin fortsetzen und abschließen, **so daß wegen der Überfülle an Leuchtschriften, des buntfarbenen Gewirrs von Buchstaben, der verschiedenen großen Glasflächen und Blechgehäuse, diesem verwirrenden Durcheinander von gerüstartigen Eisenkonstruktionen, Schienen, Gestänge und Neonröhren**, wegen all dieser verbliebenen Farben, dieser unterschiedlichen Formen, die die Fronten der Gebäude bedecken, als ob alle Gebäudefronten ringsum die gleiche Fülle an Reklamen aufwiesen, **das gleiche verwirrende Durcheinander** in dem Maß wie an dieser Seite des Platzes, **und als ob es sich tatsächlich um beliebige Ausschnitte handelte**, um beliebig gewählte Standpunkte, von denen aus die Ansichten gemacht worden sind, es immer aber nur diese eine Seite ist, die Nordseite des Platzes, die auf den Aufnahmen wieder und wieder erscheint auf den Postkarten und Photographien in den Bildbänden über London, schwarzweiß oder bunt, meistens bunt, wobei auf den ersten Blick sich feststellen läßt, daß die Bilder, besonders diejenigen Farbaufnahmen, die den Platz mit den erloschenen Reklamen an den Gebäuden der Nordseite und dem üblichen Großstadtverkehr⁴⁹⁴, der chaotisch anmutet, in

⁴⁹¹ Vgl. Wiesing 2005.

⁴⁹² Tschiltschke 2000, S. 215.

⁴⁹³ Ebd. S. 218.

⁴⁹⁴ Mit der Erwähnung des Großstadtverkehrs und dann eine Seite später der Beschreibung von „Personenwagen und Bussen, roten, länglichen Kästen mit Oberdeck“ (P, 69) muss wohl auch die Einschätzung von Waive relativiert werden, dass alle „humans and manmade paraphernalia (buses, taxis cars, etc.) removed“ (Waive 2007, S. 118) wurden.

Wirklichkeit aber, wenn auch etwas stockend, durch die Ampeln geregelt sich abwickelt, daß diese Bilder retuschiert und in den Farben greller, leuchtender gemacht worden sind, Photographien mit dem Brunnen im Vordergrund, der, in der Mitte des Platzes errichtet, sich wie eine Verkehrsinsel ausnimmt und auf keinem der Bilder fehlt, die entweder hauptsächlich eine Ansicht des Eckgebäudes bieten mit dem großen Schaubild von Wrigley's Chewing Gum, diesem weitausgeschwungenen Bogen von hintereinander gestaffelten weißen Packungen, neben denen genau an der Biegung der Hausfront in gelber Schrift *healthful, delicious, satisfying* in drei untereinander gesetzten Schriftbalken zu lesen ist und auf deren mittleren Balken, dem Wort *delicious*, die Spitze eines grünen Pfeils weist, dessen Schaft zugleich die Umrandung der letzten, vorderen Packung, mit der Aufschrift Spearmint, darstellt, dieser Reklamefläche, die über zwei Stockwerke ausgedehnt worden ist und noch über die Biegung hinaus sich in den Shaftesbury Avenue hinzieht [...] (P, 67–68, fette Herv. T.Z.).

Auf dass der Kopf „rauche“, hält Brinkmann die Überfülle an Leuchtschriften, das bunte Gewirr der Buchstaben und das Tohuwabohu von gerüstartigen Eisenkonstruktionen und Neonröhren in der Schrift fest. Der Tod und das Erloschensein der „Gerüste“, „Aufbauten“, „Stangen und Eisenträger“ sowie der verschiedenen „Schriften“, „Buchstaben“, „Schrifttypen“, „Druckbuchstaben“, „Buchstabenblocks“ und „Schriftbalken“ (alle Zitate: P, 65) kann einmal als Dekonstruktion einer flirrenden, bunten und lebendigen Welt der Reklame gelesen werden.⁴⁹⁵ Zu diesem Zweck hat sich wohl auch Brinkmann dazu entschieden den Piccadilly Circus tagsüber zu beschreiben. Denn „die bewegten Neonlichtreklamen täuschen Leben vor, und am nächsten Morgen das Grau verstaubter, erloschener Neonlichtreklamen an den Hausfronten“ (WW, 267). Dies wertet auch Waive als Aspekt der „deconstruction of the powerful magic of the Circus“⁴⁹⁶. Im Zusammenhang mit dieser Lesart ist dann auch Andreas Kramers Einschätzung, dass die „Bild-, Ton- und Schriftbotschaften der Reklamewelt [...] sich dem Beschreibenden als attraktive Reizoberfläche dar[stellen], die den begehrliehen Blick des Betrachters provozieren“ zweifelhaft. Ob die „Vitalität der artifiziellen und technischen Umwelt“⁴⁹⁷ gegen die „Bürgerhäuser“, welche „dem Betrachter als überlebte, erstarrte Zeichen des Todes“ erscheinen, ausgespielt wird, bleibt ebenso fraglich. Stellen denn nicht sowohl die Reklameflächen als auch die Fassaden der Häuser, eine kreisfö-

⁴⁹⁵ Der hier verwendete Begriff von Dekonstruktion entspricht einer stärker alltagsprachlichen Verwendung im Sinne von Kritik und bezieht sich damit nicht auf avanciertere Konzepte wie etwa von Paul de Man oder Jacques Derrida. Für *Piccadilly Circus* kann der Begriff im Übrigen auch im Sinne der hyperrealistischen und hypertrophen Beschreibungen gewertet werden, mit deren Hilfe der neutrale Erzähler den Londoner Platz im West End ‚zerlegt‘ oder ‚auflöst‘.

⁴⁹⁶ Waive 2007, S. 118. Zumindest in den 1960er Jahren, also zur Zeit, in der Brinkmann London das erste Mal besucht hat, sind die Reklametafeln tagsüber nicht angeschaltet gewesen, was anhand von Postkarten und anderen Abbildungen erkennbar ist. Die Aussage von Andreas Kramer, dass sich die betont visuellen Wahrnehmungen „auf grelle Leuchtreklamen mit ihren laufenden Schriftzügen und große[n] Werbetafeln und Filmplakate“ (Kramer 2010, S. 59) richten, kann demnach angezweifelt werden. Im Text heißt es nämlich selbst, dass „dieses Gewirr von breiten, erloschenen Schriftbahnen, von ausgebrannten Buchstaben, die an einigen Stellen ineinandergesetzt sind und bei Tageslicht nur schlecht entwirrt werden können“ (P, 66).

⁴⁹⁷ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders verzeichnet: Kramer 2010, S. 59.

mige Struktur dar, die beginnt und endet mit dem Paradigma des Todes? Und der Blick des Betrachters, sei es der des neutralen Erzählers, der die Beobachtungen niederschreibt oder der des Rezipienten, kommt allenfalls begehrllich daher, wenn es um die Sicht auf die Artifizialität oder Materialität des Textes geht. Mir scheint es fast so zu sein, dass Brinkmann selbst manchmal beim Verfassen des Textes Schwierigkeiten hat, den Überblick über seine wahrgenommenen Notizen zu behalten, wie es oben bei der Suche nach dem relativischen Anschluss von der Coventry Street an den Haymarket angeklungen ist.

Was im Übrigen auch noch auffällig ist, aber in der Natur der Sache liegt, ist die gehäufte Verwendung von deiktischen Sprachformen, mit denen die Koordinaten der beschriebenen Objekte vom Realraum in den Vorstellungsraum transformiert werden sollen. Auch für die Deixis scheinen die Gesetze der Paradigma-Syntagma-Relation zu gelten. Wenn es zu viele Begriffe davon sind, ist trotz aller postulierten Zeigefähigkeit der Ausdrücke, der Blick auf das Beschriebene gestört. Das sprachliche Zerlegen des titelgebenden Londoner Platzes oder seines fotografischen Abbilds und das Isolieren der Details machen den Text zu einem „literarische[n] Wahrnehmungstraining auf höchstem Niveau“⁴⁹⁸.

Die Vergegenwärtigung visueller und bildlicher Inhalte durch Wörter, wie es dann später das Schreibprogramm *Der Film in Worten* einfordert, stellt sich wohl deswegen auch nicht ein, weil die detaillierenden Bemühungen, „die Außenwelt in ihrer Konkretheit und Plastizität [...] widerzuspiegeln und Realität ‚ungestellt‘ aufzuzeichnen – durch ein Kaleidoskop optisch wahrgenommener Details“⁴⁹⁹ den gegenteiligen Effekt zeitigt. Die Schärfe zeitigt den halluzinatorischen Effekt, wie Robbe-Grillet in Bezug auf Kafka bemerkt hat. Je präziser und detaillierter das Objekt sprachlich zu fassen versucht wird, umso mehr zerfällt es.⁵⁰⁰ Wenn ein Schriftsteller versucht, „möglichst realitätsnah zu schreiben, mit Aufmerksamkeit für die Störungen, Abweichungen, das Unauffällige, die Umwege [...] kommt es zu einer Inflation der sinnlichen Einzelheiten“⁵⁰¹. Der Anspruch, „Wörter, Gelesenes wieder in Bilder, Gesehenes zurückführen“⁵⁰² und das Referenzobjekt anschaulich darzustellen kann in *Piccadilly Circus* nicht eingelöst werden. „Das genaue Bild, das genaue Wort, das genaue Wahrgenommene, Erlebte, ‚no ideas but in things,‘ wie W.C. Williams sagt“ (BaH, 142) ist

⁴⁹⁸ Schmitz 2005, S. 6.

⁴⁹⁹ Röhnert 2007, S. 253.

⁵⁰⁰ Vgl. Komfort-Hein 2003, S. 354.

⁵⁰¹ Neumann 1992, S. 128.

⁵⁰² Kramer 1995, S. 155.

in seiner unübersichtlichen syntaktischen Anordnung und hyperrealistischen Beschreibung nicht mehr referenzillusionistisch. Dass die Beschreibung darüber hinaus noch handlungsarm und ereignislos ist, macht dem Leser noch einmal mehr die Materialität des Textes deutlich. Wenn man unter ereignishaft „eine spektakuläre Qualität der Handlungen und Geschehnisse“⁵⁰³ versteht, dann ist dies der Text allemal nicht. Brinkmann schafft es trotz aller detaillierenden Verfahren nicht, im Verbund mit einer lebendigen Darstellung (*enérgeia*) semantische Evidenz herzustellen. Anstatt Klarheit (*perspicuitas*), Transparenz und Fremdreferenz suggeriert der Text in den genauen Beschreibungen den Effekt von Opazität, Störung und Selbstreferenz. Selbst die optisch beschreibenden Wörter, die zuhauf im Text auftreten, wirken in ihrem überbordenden Auftreten nicht mehr semantisch evident. Das Objekt der Evidenz ist dann nicht mehr der Sinn und die Bedeutung, sondern die Vergegenwärtigung der Wahrnehmungssituation des Textes in der Betonung der Materialität der Beschreibung. Im Verstoß gegen die quantitative Mediumadäquatheit wird Evidenz dann im Systemverstoß und damit durch den Aspekt der Störung produziert. Das Anliegen der Nouveaux Romanciers, durch minutiöse Deskription Verwirrung herzustellen, ist in *Piccadilly Circus* geglückt. Bei den späten Materialbänden, die zwar immer wieder mit sehr detaillierten Beschreibungen aufwarten, aber oft von fotografischen Illustrationen in Form von Ansichtskarten oder eigenen Instamatic-Fotos Brinkmanns ‚aufgefangen‘ werden, stehen dann eher qualitative Manipulationen, Ordnungsbrüche und Experimente mit Schrift *und* Bild an.

Wie es trotz hyperrealistischer Beschreibungen – zugegebenermaßen in moderaterer Form als bei *Piccadilly Circus* – möglich ist, die Referenzillusion auf den beschriebenen Sachverhalt aufrecht zu erhalten, sollen nun im Folgenden die Ausführungen über *Strip* zeigen. Auch wenn die Beschreibungen detailliert sind und sie auch in dem Text über die „Stripteaseuse[n]“⁵⁰⁴ in einem Satz formuliert sind, tragen sie doch, das ist hier zumindest die These, zur „Erzeugung von *energeia*, dem wirksamen Beleben [...] der darzustellenden Gegenstände“⁵⁰⁵ bei. Dies liegt wohl unter anderem an der voyeuristischen Perspektive, die der neutrale Beobachter, aber auch der Rezipient bei der Lektüre des Textes einnimmt.

⁵⁰³ Wolf 1993, S. 325.

⁵⁰⁴ Barthes 1974, S. 18.

⁵⁰⁵ Rippl 2005, S. 70.

4.6 Evidenzverfahren in *Strip*: Detaillierung und semantische Evidenz

Wenn Roland Barthes das Gegenteil des aristokratischen Lesers definiert, meint er damit eine Lektüre, die „so schnell wie möglich die nächsten Brennpunkte der Anekdote finde[t]“, und verwendet dazu das Bild eines

Nightshow-Besucher[s], der auf die Bühne steigt und das Striptease beschleunigt, indem er der Stripteaseuse behende die Kleidungsstücke abnimmt, *aber in der richtigen Reihenfolge*, das heißt: indem er die Episoden des Ritus zugleich respektiert und überstürzt (wie ein Priester, der seine Messe *herunterleiert*).⁵⁰⁶

Den Zuschauern oder vielleicht auch manchem Leser von Brinkmanns entblößender Beschreibung *Strip* mag es ähnlich gehen. Auch sie hätten eventuell gerne, schneller den Striptease-Tänzerinnen die Texturen entrissen, um den Brennpunkt der Beschreibung, den „länglichen braungetönten Spalt“ der weiblichen Scham zu sehen. Der „Fleck, der jedoch nie genau zu erfassen ist, da für eine längere, eingehendere Betrachtung keine Zeit bleibt,“ (S, 64) ist indes in der phänomenologischen Beschreibung stets dem Blick entzogen. Im Folgenden soll versucht werden, die Textur der Beschreibung *Strip*, zu konturieren, sodass aus der Sicht auf die Einzelteile der von Brinkmann vorgenommenen enargetischen Detaillierungen sich ein Bild der Beschreibung ergibt. Mit Barthes wiederum gilt es: „nichts verschlingen, nichts verschlucken, sondern weiden, sorgsam abgrasen, zur Lektüre jener heutigen Autoren die Muße früherer Lesegewohnheiten wiederfinden: ein aristokratischer Leser sein.“⁵⁰⁷

In *Strip* beschreibt der Erzähler abwechselnd die Atmosphäre der Bar und die Frauen bei ihren Entkleidungsritualen.⁵⁰⁸ Immer dann, wenn das Licht ausgegangen und der Vorhang gefallen ist, schwenkt der Blick durch den Raum, über die Zuschauer, das Interieur und den Bar-Keeper, der auch gleichzeitig „vor jeder Darbietung mit fast immer denselben Worten die Ansage macht und weich und fast zärtlich die Vornamen der Mädchen ausspricht, um so vielleicht schon vorweg dem Zuschauer etwas von dem zu

⁵⁰⁶ Barthes 1974, S. 18.

⁵⁰⁷ Ebd. S. 20.

⁵⁰⁸ Zur Entstehungszeit des Textes, etwa Mitte der 1960er Jahre, gab es noch kaum männliche Stripper. Die Erwähnung der Musikbands Beatles, Rolling Stones, Kinks, Animals, Bob Dylan, Manfred Man, Roy Orbison (S, 63), zu denen sich die Mädchen entkleiden und deren Mitglieder ausschließlich aus damals jungen Männern bestanden, kann mit Blick auf die Entstehung auch keine genauen Auskünfte geben. Für eine gendertheoretische Lesart des Textes, die sicher zu höchst interessanten Ergebnissen kommen wird, ist hier nicht der Ort. Öhlschläger hat bereits für den voyeuristischen Kontext eine Lesart mit Blick auf die Konstruktion der Geschlechter vorgeschlagen, wenn sie den weiblichen Körper als „Austragungsort eines narzißtischen Rituals, der Inszenierung männlicher Projektionen“ (Öhlschläger 1996, S. 154) interpretiert und ihn an den männlichen Blick koppelt. Zweifelsohne ist Brinkmanns Blick auf den weiblichen Körper der eines heterosexuellen Mannes, welcher demnach auch auf der Figurenebene mit männlichen Fokalisierungsinstanzen arbeitet. Ob dadurch, abgesehen von der sexuellen Orientierung, „weibliches Erleben und weibliche Wirklichkeitserfahrung ausgeklammert“ (Szmorhun 2011, S. 269) wird, sei dahingestellt.

vermitteln dessen er gleich habhaft werden soll“ (S, 63). Auch wenn unter anderem auch die Striptease-Bar in ihrer Schübigkeit und Heruntergekommenheit beschrieben wird, liegt doch das Hauptaugenmerk auf den Detaillierungen der sich entkleidenden Personen und den zwei Phantasien, die die Beobachtung der Außenwelt überlagern.

Der Hinweis von Anthony Wayne, der die Bar „vermutlich in London“⁵⁰⁹ situiert, kann man weder durch die Lektüre noch aufgrund von Aussagen Brinkmanns widerlegen oder bestätigen. Eine Passage aus Lucinda Jarretts *Geschichte der erotischen Entkleidung* kann aber helfen:

Bis 1968 war es Stripperinnen in England untersagt, sich auf der Bühne zu bewegen, sobald sie sich vollständig entkleidet hatten. 1964 zogen sich die Stripperinnen in Soho zwar aus, aber erst im allerletzten Moment ihres Auftritts, erst beim letzten Takt der Musik, ließen sie die Hüllen fallen und verharrten einen Moment reglos, bis der Vorhang fiel.⁵¹⁰

Genau das beschreibt Brinkmann in seinem Text. Wenn die Strip-Tänzerinnen vollkommen entkleidet sind, stehen sie einen „momentlang unbeweglich verharrt“ (S, 64), es fällt der Vorhang und das Licht geht aus. Brinkmann entpuppt sich als sehr genauer Beobachter einer möglicherweise britischen Stripshow in London, Mitte der 1960er Jahre. Waynes Mutmaßung kann also zumindest plausibilisiert werden.

Der Striptease wird in dem Text „unter der Herrschaft des männlichen Blicks“⁵¹¹ vollzogen. Brinkmann gelingt es dabei, die körperliche Bewegung der Strip-Tänzerinnen im Text zu simulieren und die verzögernde Choreographie des Striptease zur Luststeigerung wird nachgespielt. Der Erzähler oder ‚Beschreiber‘ – beide treten auf – versetzt sich zunächst einmal selbst in die Rolle des voyeuristischen Augenzeugen und macht dann den Leser zum Zuschauer, der in der Lage ist, sich die Atmosphäre der Strip-Bar und die ritualisierten Bewegungen der Mädchen, die sich vor den Zuschauern entkleiden, anschaulich zu vergegenwärtigen. Die *effictio* der sich entblößenden Mädchen und die *topographia* der Striptease-Bar, die Darstellung einer „Vielzahl von Individualvorgängen“⁵¹² sowie die „Aufzählung sinnenfälliger Einzelheiten“⁵¹³ im Präsens können als transparente Evidenzverfahren konstatiert werden. Auch die deiktischen Sprachformen treten dominant auf.

So wie sich die „Mädchen“ mit Verzögerungen von ihren Texturen und Abendkleidern entledigen, die sie dann auf dem Stuhl ablegen, so gibt sich auch Brinkmann alle Mühe, die Mädchen in einem raffiniert inszenierten Spiel aus Enthüllen und Verhüllen

⁵⁰⁹ Wayne 2000, S. 119.

⁵¹⁰ Jarrett 1999, S. 151.

⁵¹¹ Öhlschläger 1996, S. 150.

⁵¹² Lausberg 1990a, S. 401.

⁵¹³ Ebd. S. 399.

im Text von ihren „Kleidungsstücken“ zu befreien. Eine Passage aus Barthes *Die Lust am Text* kann als implizite Poetologie des *Strip-Textes* von Brinkmann gelesen werden: „die Unterbrechung ist erotisch, wie die Psychoanalyse richtig gesagt hat“ und „das Glänzen selbst verführt; oder besser noch: die Inszenierung eines Auf- und Abblendens“.⁵¹⁴ Gerade dieses Wechselspiel zwischen Dunkelheit und Helligkeit, zwischen Erlöschen und Aufflammen, zwischen Opazität und Transparenz sowie zwischen den angezogenen und „völlig entkleideten Mädchen“ (S, 62) macht den Reiz des Textes aus. Er verliert dabei aber keineswegs sein Sinngewebe oder geht in der Menge an Beschreibungen unter, wie man es für *Piccadilly Circus* feststellen kann. Trotz aller Behauptungen, dass es „nie ein zusammenhängendes, einheitliches Bild ist, das von dem nun nackt sich zeigenden Körper, der inmitten der weißen, grellen Helligkeit wie umgossen davon momentlang unbeweglich verharrt, entstehen kann, da der Blick dann immer auch nur hastig und unentschieden darüberhin tastet“ (S, 64), ist doch die Sicht auf das beschriebene Signifikat weitaus transparenter. Das Aufscheinen der Präsenz des nackten Körpers der Striptease-Mädchen geschieht allerdings, wenn überhaupt wirklich nur für Augenblicke. Nackte Evidenz ist nur im Augenblick erfahrbar. Für eine „längere, eingehendere Betrachtung“ der entblößten Körper bleibt keine Zeit. Wenn also

jene Stelle des Körpers nur noch oberflächlich mit der Hand oder dem ausgezogenen Seidenhöschen verdeckt wird, auf die sich alle Aufmerksamkeit von Anfang an gerichtet hat und die ganz zu entblößen bis zum letzten Augenblick wie schon beim vorherigen Mal und dem Auftritt davor und davor und dem, der danach erfolgen wird und danach, hinausgezögert wird, die Stelle, die genau zu erfassen aber dann doch wieder ebenso unmöglich ist, da sich auch schon der Vorhang schließt, weil jetzt dem Mädchen auf der Bühne nichts anderes mehr zu tun übriggeblieben ist, nachdem es die Hand unten weggezogen hat, die kreisende, reibende Bewegung der Hand dort abgebrochen, (S, 63)

verweist dies auf zwei Aspekte. Einmal wird damit auf den Ablauf des Entkleidungsrituals hingewiesen, wenn es heißt, dass dem Mädchen nach der letzten, kreisend-reibenden Bewegung mit der Hand um ihr Geschlecht nichts mehr anderes übrig bleibt, als ihre „Nummer“ zu beenden. Der Strip ist dann beendet. Daneben aber wird in dem zitierten Abschnitt die Reaktion auf die Nacktheit der Tänzerin beschrieben, die in dem Verhüllen des nackten Körpers für die Zuschauer besteht. Immer dann, wenn die Schambehaarung zu erkennen ist und damit ein Indiz für die „Stelle des Körpers [...] auf die sich alle Aufmerksamkeit von Anfang an gerichtet hat“, senkt sich der Vorhang und die Strip-Show beginnt mit einem anderen Mädchen von Neuem. Der begehrende Blick der Zuschauer auf den Körper wird so immer wieder auf den Anfang gesetzt. Das

⁵¹⁴ Barthes 1974, S. 17. Ferner: Öhlschläger 1996, S. 152.

Auf- und Abblenden der Beschreibung, das wie bei einer Kameraeinstellung beim Film gelesen werden kann, beginnt gleich in den ersten Zeilen:

Es sind mattweiß schimmernde verwischte Flecken, die flach und körperlos durch eine schattig-abgestumpfte, blinde Fläche treiben und nach dem Eintritt sogleich während eines raschen, flüchtige Umherblickens an der Seite wahrgenommen werden, noch ehe der Blick auf die Bühne fällt, die aus dem mit Zigarettenrauch angefüllten Halbdunkel grellweiß herausgehoben wird und auf der sie am Schluß jedes Mal augenblicklang nackt und unbeweglich verharren gleichsam als Modelle oder lebende Statuen, erstarrt inmitten einer unmißverständlichen Haltung, breitbeinig dastehend und den Unterleib leicht vorgewölbt oder in schmollender Pose, die Knie zusammengedrückt, das eine Knie, das linke, etwas angehoben und mit der Schuhspitze leicht auf den Boden tippend, in Stellungen, die sie ruckartig mitten aus der weichen, gleitenden Bewegung, einem nachgiebigen Gleiten und Drehen des Körpers angenommen haben, sich halb von der Seite zeigend, die Hände in den Nacken gelegt, oder sich frontal anbietend, die Hand von dem schattig-haarigen Fleck unten zwischen den Schenkelansätzen weggezogen, oder jetzt wieder mit dem Rücken dem Publikum zugewandt, einen rosafarbenen, durchsichtigen Tüllschleier lose um die Schultern gehängt, bis das Licht der Scheinwerfer an den Seiten erlischt, es kurze Zeit dunkel ist und dann wieder das Licht plötzlich aufflammt [...] zugleich jedoch auch [ein] wie alles in diesem Raum alt und abgenutzt aussehender Vorhang sich ungefähr alle acht bis zehn Minuten vor einem dann völlig entkleideten Mädchen schließt (S, 61–62).

Die dargestellten mattweißen und verwischten Flecken, die durch eine „blinde Fläche treiben“ treten am Beginn und am Ende in gespiegelter Form auf. Wie auch bei *Piccadilly Circus* ist eine Spiegelstruktur festzustellen. Bei *Strip* beschreibt sie eine „schattig-abgestumpfte, blinde Fläche“ und „schattenhaft verwischte Bewegungen in dem Spiegel [...] der stumpf und grau-beschlagen“ (S, 61, 64) ist. Der Blick ist also zunächst einmal unscharf und referenzlos. Die Kameraführung schwenkt von der Unschärfe (Referenzlosigkeit) über das Vor-Augen-Stellen der beschriebenen Personen oder Dinge (Schärfe) im Laufe des Textes in die Referenzlosigkeit (Unschärfe) zurück. Das Ende kann dann als neuer Anfang gelesen werden. „Aus zunächst noch referenzlosen Flächen und Formen, die gleichsam eine Wahrnehmung im Reinzustand vorführen, schälen sich in einem nicht enden wollenden Satzgefüge Gegenstände und Figuren heraus, die anschließend mit voyeuristischer Einlässlichkeit in Augenschein genommen werden.“⁵¹⁵ Diese Wahrnehmung im Reinzustand verschleiert zunächst einmal das Wahrgenommene. Genauso wie die Mädchen am Anfang ihrer Aufführungen noch mit ihren Kleidern ‚verschleiert‘ sind. Aber schon nach wenigen Zeilen konkretisieren sich die „Flecken“ zu ‚Modellen‘, deren Körper (Unterleib, Knie, Schuhspitze, Hände, Nacken, Schenkelansätze) beschrieben werden und die den Leser zum Zuschauer und Augenzeugen des Geschehens machen, wie „langsam ein Kleidungsstück nach dem anderen aufgehakt wird (S, 63). Der „durchsichtige Tüllschleier“ (S, 61) betont in seiner Diaphanität über dem nackten Körper das „Enthüllen im Verhüllen“⁵¹⁶. Die Frauen

⁵¹⁵ Drügh 2006, S. 410.

⁵¹⁶ Brunner et al. 2009, S. 106. In der literarischen Tradition des Minnesangs, besonders bei Walther, ist der Topos des Enthüllens im Verhüllen im Lied 39,11 *Under der Linden* untersucht worden. Was in

sind alle ohne wirkliche physiognomische Unterschiede geschildert. Lediglich die „grellrot oder silbrigrosa oder sogar violett lackierten Fingernägel“ sowie das „schwarze oder aschblonde, helle Gekräusel“ (S, 62, 64) verweisen auf Differenzen an Händen und bei der Schambehaarung. Was sich jeweils wiederholt, ist die „Pose [...] am Schluß“, die „neben dem Stuhl eingenommen wird, der bedeckt ist mit den abgelegten Kleidungsstücken“ (S, 62). Die aufeinander folgenden und stereotyp skizzierten Entkleidungsrituale der Mädchen (vom Abendkleid bis zur Seidenunterhose) werden jeweils durch das Löschen des Lichts und/oder das Schließen des Vorhangs beendet. Wenn sich dieser „alle acht bis zehn Minuten vor einem dann völlig entkleideten Mädchen schließt“ und dies drei Mal geschieht, kann eine Aussage zum Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit gemacht werden. Neun Minuten als Mittelwert mit drei mal genommen (so oft öffnet und schließt sich der Vorhang) ergeben 27 Minuten. Die Erzählzeit ist allerdings kürzer als die erzählte Zeit; denn mehr als 14 Minuten dauert selbst ein lautes Vorlesen des Textes nicht.⁵¹⁷ Wenn die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit, kann die Detaillierung nicht so hypertroph sein, wie wenn es sich um zeitdeckendes Erzählen oder eine Zeitdehnung handeln würde. Bei *Piccadilly Circus* ist leider kein Hinweis auf die erzählte Zeit zu finden, sodass für eine narratologische Rückbindung des Detaillierungsgrades der Beschreibungen keine Aussage möglich ist. Der dargestellte Hyperrealismus lässt allerdings darauf schließen, dass es sich mindestens um zeitdeckendes, wenn nicht sogar um ein zeitdehnendes Erzählen handelt, das die Detailbetrachtungen wie in einer Zeitlupe ablaufen lässt.⁵¹⁸

Neben der voyeuristischen Perspektive, die sich das Sehen (fr. *voir*) von seiner Etymologie her schon selbst auf die Fahnen geschrieben hat, allerdings auch immer männerdominierende Züge trägt, imaginiert allerdings der Erzähler auch das, was der Zuschauer in der Bar nicht sehen kann, sondern die Erzählinstanz phantasiert. Die reine

der Rollenlyrik des Minnesangs über hochkonventionalisierte Kommunikationsstrukturen einer Deflorationssymbolik der gebrochenen Blumen noch ‚blumig‘ expliziert wird, wächst sich bei Brinkmann, allem Anschein nach in einer Londoner Bar in den 1960er Jahren, zu einer handfesten Penetrationsphantasie aus.

⁵¹⁷ Anfangs „nach dem Eintritt“ sondiert der Beobachter die Bar, während sich schon eine Dame am Ende ihres Auftritts befindet. Kurz nach dem Fall des dritten Vorhangs verlässt wohl die Erzählinstanz die Bar wieder. Am Beginn der Beschreibung heißt es, dass „an der Seite [...] mattweiß schimmernde verwischte Flecken“ wahrgenommen werden, „noch ehe der Blick auf die Bühne fällt“. Letztlich sind es „schattenhaft verwischte Bewegungen in dem Spiegel“, der „stumpf und grau-beschlagen die ganze Seitenwand einnimmt“ und „dessen Verzierung [...] ehemals mit Goldfarbe nachgezogen gewesen sein“ mag (alle: S, 61, 64). Zumindest die Farbrelieks lassen darauf schließen, dass der Betrachter recht nah vor dem Spiegel steht, sonst könnten wohl die Details in dem dunklen Zuschauerraum nicht so genau beobachtet werden.

⁵¹⁸ Die Erzählzeit dauert zumindest in der Radiofassung 16 Minuten und 55 Sekunden. Dort liest aber Brinkmann einen im Vergleich zur 1967 bei Mohn erschienenen Druckfassung um einige Passagen gekürzten Text vor. Ein vollständiges und sinnerfassendes Lesen der Druckfassung dauert vergleichsweise länger.

Beobachtung lässt einer sinnlichen Wunschvorstellung den Vortritt. Es handelt sich dabei um Überlagerungen der Außenwelt mit Imaginationen oder Traumbildern.⁵¹⁹ Nach einer detaillierten Beschreibung der Entkleidungsrituale erwähnt er nun dann doch ein

pelziges, trockenes Haargekräusels, in das eingeschnitten *man den länglichen, braungefärbten Spalt verborgen weiß*, diese zwei eng nebeneinanderliegenden, aufgeworfenen Hautfalten, die sich nach hinten ziehen und zu der ungefähr in der Mitte zwischen den Oberschenkelansätzen liegenden, in sich schlaff gefälten, weichen Öffnung, dieses Loch, durch das *in die feuchtwarme, schleimige Masse einzudringen sich diffus alles Gefühl richtet*, das momentlang stärker anschwillt, während kurz das Mädchen unbestimmt ins Publikum oder vielmehr über die Köpfe des Publikums hinweg lächelnd, starr aufgerichtet dasteht, in einer Pose, die bei allen Mädchen am Schluß sich wiederholt und neben dem Stuhl eingenommen wird (S, 62, Herv. T.Z.).

Bei erkennbarer Schambehaarung ist aber die „weiche Öffnung“ für den Zuschauer in der Striptease-Bar nicht zu erkennen, sodass sie vom Erzähler, der nun nicht mehr nur Beobachter ist, in einer Art Metalepse phantasiert wird. Der Blick des Voyeurs penetriert die Grenzen des Sichtbaren in der Bezugnahme auf die Vorstellungskraft. Weil der „Fleck“ in der Beobachtung „nie genau zu erfassen ist, da für eine längere, eingehendere Betrachtung keine Zeit bleibt“ (S, 64), muss dieser, von dem *man* lediglich *weiß*, dass er da ist, den man aber nicht sieht, in der Phantasie vor Augen gestellt werden. Das weibliche Geschlecht wird so vom Erzähler, der nicht mehr nur Beobachter ist, vergleichsweise detailliert geschildert. Die Differenzierung zwischen Beobachtetem, Erinnerungtem oder Vorgestelltem ist bei Brinkmanns Strip-Text also sprachlich ausgewiesen: ‚man weiß‘, was sich hinter dem ‚Gekräusel‘ befindet. Dies grenzt die Szene von der Beobachtung ab. Das phänomenologisch Unsichtbare wird diegetisch sichtbar gemacht. Wenn schon die Sehnsüchte und Wünsche der Zuschauer in der Bar nicht erfüllt werden können, mit den Blicken die weibliche Scham zu fixieren, dann macht dies „Brinkmanns Text als ‚Super-Auge‘ sichtbar“⁵²⁰. Wenn man den Anthropomorphismus ernst nimmt und den Text als Auge wertet, dann macht er den Leser auf zwei verschiedene Arten zum Augenzeugen: einmal spiegelt der Beobachter die Wahrnehmungen des Zuschauers. Dann aber wird ihm das Phantasma des Erzählers vor Augen gestellt. Der „Gestus einer Penetrationsphantasie“ kann also dem bereits zitierten Ausschnitt zugebilligt werden, richtet sich doch „diffus alles Gefühl, das momentlang stärker anschwillt“ darauf, „in die feuchtwarme, schleimige Masse einzudringen“ (S, 62). Auch in der zweiten phantasierten Passage wird mit Blick auf den „schattigen Fleck Haar“ (S, 63) das „blind sich hochstülpende Gefühl“ erwähnt, das

⁵¹⁹ Eine gute Darstellung der Überlagerung der Außenwelt mit Phantasien, Erinnerungen, assoziativen Sprüngen, Traumbildern durch die literarische Simulation filmischer Techniken in der Adaption von Merkmalen des Nouveau Roman bei Geduldig 2001.

⁵²⁰ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Öhlschläger 1996, S. 152.

den Wunsch wachruft, *vorzudringen* durch dieses trockenstumpfe, licht und locker sich gedrehte oder pelzig-dicht verwachsene, schwarze oder aschblonde, helle Gekräusel, durch die darin verborgene Öffnung, die schmalen, länglichen Falten der Haut, kleinen, flach nach hinten wegziehenden Wülsten, sich in sie weich hineinzuschieben, schnell vor- und zurückgleitend, schneller, weiter hinein, weiter, tiefer, eindringend in die feuchte Wärme, diese aufgeweichten, nassen Wände zwischen den Schenkeln, dem Haar, was sich nah vor dem Zuschauer befindet, ein Fleck, der jedoch [für den Zuschauer in der Strip-Bar] nie genau zu erfassen ist (S, 64, Herv. T.Z.),

weil sich eben immer der Vorhang senkt oder das Licht ausgeht. Den Text deswegen aber gleich als „einen imaginären Koitus“ zu interpretieren, wie es Öhlschläger tut, scheint mir gemessen an den beiden doch sehr überschaubaren Textstellen, in denen die Vagina näher beschrieben wird, ein wenig übertrieben zu sein. Besteht doch der Text in der Mehrzahl aus Beobachtungen der Handlungen, die sich um das Spiel aus Auf- und Ablenden der einzelnen Strip-Shows dreht. Das männliche Geschlechtsteil ist im Übrigen nur als anschwellendes Gefühl oder als Wunsch, vorzudringen, angedeutet. In den Penetrationsphantasien wird aber das sinnliche Versprechen oder der Wunsch nach Berührung, das der Striptease durch das Entkleiden des weiblichen Körpers lediglich visualisiert, imaginiert. Die Grenze vom Voyeurismus wird im Phantasma überschritten.

Die Überformung der sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt mit Traumbildern oder begehrliehen Wünschen hat Brinkmann schon in früheren Erzählungen praktiziert. *In der Seitenstraße*, die erste Erzählung aus dem 1966 publizierten Band *Raupenbahn* ist dafür ein Beweis.⁵²¹ Nachdem der Erzähler über mehrerer Seiten hinweg die Auslagen eines Lebensmittelgeschäftes mit dem „Blick eines Ethnologen taxiert“⁵²² fallen ihm neben „Fleisch und Wurst“⁵²³ auch eine Frau mit Mütze und Mantel auf, deren Brüste „nicht besonders voll und üppig“ sind. „Trotzdem zeichnen sie sich als runde, rundliche Schatten sehr deutlich unter dem Pullover ab, und *er konnte sich vorstellen*, wie die Frau die Arme kreuzte und mit den Fingern nach dem unteren Rand des Pullovers griff. Die Frau zog sich aus.“ Der Striptease erfolgt „in der Ecke des Zimmers neben der Tür“. Dass es sich dabei nicht mehr um eine Beobachtung handelt, sondern um ein Phantasma des Erzählers, zeigt die Auszeichnung des Fiktionsstatus der sich entblößenden Frau durch den Bezug auf die Vorstellungskraft. Wenn Brinkmann selbst Jahre später in seinen *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74* schildert, wie er in einem Heft blättert, „in dem sexuelle Praktiken beschrieben sind“ führt er weiter aus:

⁵²¹ Brinkmann 1985, S. 203–220.

⁵²² Drügh 2006, S. 412.

⁵²³ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Brinkmann 1985, S. 210–211 (Herv. T.Z.).

Vorstellungen gerinnen mir zu einem leichten Delirium, während ich an einem Regal stehe und Papier in den Händen halte, das mit Buchstaben bedruckt ist, kleinen schwarzen Zeichen auf weißem Papier. Die Vorstellungen drehen sich in mir in leichten taumelnden Kreisen. Imaginäre nackte Körper, gleitende matte Flächen Haut oder Haar, das Gefühl von Haar, das Gefühl gleitender matter Flächen Haut und das Gefühl nackter sich bewegender Körper füllen den Augenblick, nicht wirklich, nur geträumt, denn ich stehe da in dem hellen, länglichen Raum, halte Papier in den Händen, hinter mir schiebt sich jemand vorbei [...]. Die Vorstellungen treiben schneller vorbei, Fetzen von schillernden Eindrücken, ineinanderlaufenden Empfindungen, gelierenden Lauten, aus denen sich neue, andere, fragmentarische Vorstellungen bilden und sich zusammenziehen zu dem Wort, das ich gerade lese. (FiW, 292–293)

Zunächst einmal ist der Abschnitt im Präsens verfasst, dem bevorzugten Tempus der Evidenz. Die „kleinen schwarzen Zeichen auf weißem Papier“ beschwören die Vorstellungen von nackten Körpern und wirken affektiv und bildhaft, wie es die Evidenzverfahren auch tun. Die eigene ästhetische Evidenzerfahrung ist solange vom semantischen Gehalt her ‚transparent‘ und wirkt demnach ‚medienvergessen‘ bis sich eine andere Person hinter ihm im ‚Realraum‘ vorbeischiebt und die Versunkenheit in die *histoire* des Heftes der sexuellen Praktiken stört. Dann geht es vom Buch in die Buchhandlung. Durch die Störung der Rezeptionssituation ist sich dann Brinkmann wieder seiner eigenen Wahrnehmung bewusst, die er vorher in dem Eingangssatz – das Betreten eines Buchladens – thematisiert und dann am Ende des Abschnitts in der Beschreibung der Personen in dem Geschäft wieder aufnimmt. Die Störung wird allerdings erneut von den mentalen Repräsentationen und Empfindungen abgelöst, die wiederum weitere unvollständige Vorstellungen produzieren, welche sich zu einem Wort ‚kontrahieren‘. Die Worte evozieren „das Gefühl nackter sich bewegender Körper“, die den Augenblick füllen. Dann aber ziehen sich – wenn man so will nach der Störung und der Umkehrung der Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung selbst – die Vorstellungen, Eindrücke, Laute und Empfindungen in einem Wort zusammen, werden kanalisiert und in eine mediale Form gebracht. Die Bewegung ist also folgende: zunächst verursachen Worte gewisse Vorstellungen, aus Worten werden Bilder (imaginäre nackte Körper), die emotionalisierend wirken. Die Störung bewirkt dann die Betonung der unmittelbaren Gegenwart des Vollzugs der Aisthesis („hinter mir schiebt sich jemand vorbei“); vom Buch in die Buchhandlung oder vom Vorstellungsraum in den Realraum.⁵²⁴ Schließlich kanalisieren sich oder ziehen sich die Eindrücke, Empfindungen und Vorstellungen, die wiederum Vorstellungen erzeugen, unvollständig in Wörtern zusammen. Die ‚Umkehrung der Aufmerksamkeit‘ vom Signifikat auf den Signifikanten ist Folge der Störung. Diese bewirkt das rezeptionstheoretische Aufscheinen der unmittel-

⁵²⁴ Realraum meint hier mit Stefan Jensen den Raum der „reellen Beziehungen zwischen realen Gegenständen“, der sich vom Vorstellungsraum mit den „ideellen Beziehungen zwischen symbolischen Einheiten“ (Jensen 1999, S. 152) unterscheidet.

baren Gegenwart der eigenen körperlichen Wahrnehmung im Prozess der Mediennutzung. Anstatt des ‚Vorstellungsraums‘ tritt der ‚Realraum‘ der körperlichen Aisthesis in das Aufmerksamkeitsfeld. Was Brinkmann hier als leichtes Delirium und taumelndes Kreisen der nackten Körper im Augenblick der Lektüre wirkungstheoretisch beschreibt, werde ich demnach als transparente Evidenzerfahrung. Die Kopplung von Sexualität und Präsenz erscheint mir dabei keineswegs zufällig. Ist sie denn nicht die sinnliche Erfahrung, welche man recht naheliegend mit körperlicher Gegenwart und Unmittelbarkeit in Verbindung bringt?

Die energeischen Verfahren in dem Strip-Text Brinkmanns vergegenwärtigen also einmal die Andeutungen und Verzögerungen der „Stripteaseuse“⁵²⁵ und können das sinnliche Versprechen in der oben genannten Logik der Unterbrechung umsetzen. Das was in der Forschung zu Strip als „Störmomente, Risse und Unterbrechungen“⁵²⁶ beschrieben wurde, die „eine kohärente Wahrnehmung durchkreuzen“ und die „Ordnung der ‚objektiven‘ Wirklichkeit“ verwirren, wird hier weniger als Störung interpretiert. Die Unterbrechungen sind vielmehr einerseits Teil des Verzögerungsspiels, das unter anderem auch den Leser bei der Lektürestange hält; wenn etwa der „Verschluß des Büstenhalters auf dem Rücken sich nicht so schnell und mühelos öffnen läßt oder ein Reißverschluß klemmt, so daß für einen Augenblick eine Stockung in diesen gleitenden, wiegenden Bewegungen eintritt, die dann jedes Mal am deutlichsten wird, werden die Strümpfe ausgezogen, langsam mit einer langsamen, vorsichtigen Bewegung, um keine Laufmaschen entstehen zu lassen“ (S, 63), dann ist dies weniger ein Riss in der Darstellung der objektiven Wirklichkeit, sondern entspricht vielmehr den Entkleidungsritualen des Striptease, bei dem immer wieder Stockungen und Unterbrechungen auftreten. Dieses Auf- und Abblenden in einer rhythmisierenden Struktur ist dann in der Anlage der Beschreibung zu erkennen.⁵²⁷ Um einer Laufmasche entgegenzuwirken und damit den (fremdreferentiellen) Faden in der Beschreibung des Ablaufs nicht zu verlieren, greift der Beobachter immer wieder auf die Stockungen und Verzögerungen zurück. Das sinnliche Versprechen, den nackten Körper genauer darzustellen, wird so auch in der Beschreibung der phänomenologisch gegebenen unmittelbaren Wahrnehmung nicht eingelöst. Aber die beiden beschriebenen Wunschvorstellungen gewähren

⁵²⁵ Barthes 1974, S. 18.

⁵²⁶ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Öhlschläger 1996, S. 153–154.

⁵²⁷ Ein ähnliches Vorgehen ist auch bei der Erzählung *Am Hang* feststellbar, bei der die „Ungelenkheit und Unbeholfenheit, mit der die Körperhaltung der Figur charakterisiert wird“ (Selg 2001, S. 216) auch syntaktisch und formal ihren Niederschlag findet. Vgl. Brinkmann 1967a; wieder abgedruckt in: FiW, 47–53. Da der erste Satz über eine Seite lang ist, soll er hier nicht zitiert werden. Es sei nur darauf verwiesen, dass eine Vorlage für die Beschreibung von Otto Berns war, der Gärtner Konrad Adenauers.

den Blick auf das, worauf „sich alle Aufmerksamkeit von Anfang an gerichtet hat“ (S, 63). Es sind die Verzögerungen des Striptease und das „spannungsvolle Wechselspiel zwischen Verschwinden und Vorzeigen“⁵²⁸ durch das Auf- und Ablenden der Szenen, was der lebensweltlichen Wahrnehmung eines Strips in den 1960er Jahren entsprach, sodass wohl von einem „weitgehenden Einklang mit den Anschauungsformen der Erfahrung“⁵²⁹ in der textuellen Anlage ausgegangen werden kann. Die erwähnten Wunschvorstellungen greifen zwar in dieses Spiel aus Verhüllen und Enthüllen ein, führen aber dem Leser das vor Augen, was der Zuschauer in der Bar nicht sehen kann. Trotz der Eingriffe in diesen Ablauf und zahlreicher weiterer Verfahren, die eine transparente Evidenzsuggestion verhindern können – wie etwa die sprachlichen und inhaltlichen Wiederholungen, das recht ausgiebige Ausschöpfen verschiedener Paradigmen (etwa: Körper oder Kleidung) im Syntagma und damit die fehlende quantitative Medienadäquatheit und die relative Handlungsarmut –, geht die Anschaulichkeit und das Aufscheinen der Präsenz der beschriebenen weiblichen Körper im Text nicht in hypertrophen oder hyperrealistischen Beschreibungen unter; obwohl ja auch diese Beschreibung in nur einem Satz konzipiert ist. Evidenz wird so trotz aller scheinbar medienreflexiven Verfahren in *Strip* medienvergessen konzipiert. Dazu verhilft auch besonders das Prinzip der Interessantheit: „[d]er affektive Charakter des Vorstellungsbildes“⁵³⁰. Bei Brinkmann ist wohl auch nicht ohne Grund in den deskriptiven Metalepsen jeweils von einem „Gefühl“ (S, 62, 64) die Rede, das die Penetrationswünsche auslöst. Die emotionale Interessantheit könnte daher auch „einer affektiven Involvierung des Lesers“⁵³¹ dienen, ausgelöst durch die Lektüre, die sich allerdings auch als voyeuristische Lust am Betrachten darstellen kann. Die Lektüre geriert sich daher durch die Schilderung „(wirklicher oder in der Phantasie) erfundener sinnenfälliger Einzelheiten“⁵³² der weiblichen Körper affektiver als die eher dröge Beschreibung des Piccadilly Circus.

⁵²⁸ Öhlschläger 1996, S. 151.

⁵²⁹ Wolf 1993, S. 140.

⁵³⁰ Iser 1976, S. 226.

⁵³¹ Wolf 1993, S. 185.

⁵³² Lausberg 1990a, S. 399.

5. Der Film in Worten

5.1 Der Film in Worten als bildhafte Präsenzsuggestion und transparentes Evidenzverfahren

Zur Herausforderung für die Literatur werden Bilder des Films und der Fotografie besonders durch die in das Bewusstsein der Autoren und Intellektuellen getretene mediale Differenz, die seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert intensiv diskutiert wurde.⁵³³ Mit der Erweiterung der bildmedial geprägten Massenkultur des Pop, der Werbung und der Konsumsphäre in den 1960er Jahren signalisierten fotografische oder filmische Bilder eine gesteigerte Gegenwartsnähe, Aktualität und Evidenz. Die mediale Eigenlogik trennte die Bereiche der Schrift, die für Intellektualität stand, und die des Bildlichen der Fotografie sowie des Films, welche in ihrer Massentauglichkeit auf Unmittelbarkeit, Direktheit und scheinbar unvermittelte Evidenz setzten.

Es sind aber auch innerhalb der Sprache oder Schrift bildhafte Elemente enthalten und wir können wohl auch fotografische oder filmische Bilder kaum ohne den Einfluss der Sprache herstellen oder rezipieren. Bilder muss man sich demnach auch „erzählen“ können, sie sollten lesbar sein.⁵³⁴ Und besonders literarische Texte können mit einem sprachbildhaften Fokus aufwarten, der das sinnliche Potential des Mediums Schrift in der textuellen Bildlichkeit evoziert. Bild- und Textwahrnehmungen, seien sie intermedial anhand der Integration von ikonischem Bildmaterial in die Texte oder als Sprachbilder konzipiert, überlappen sich in den meisten Fällen. Medienkonkurrenzen werden weniger ignoriert als integriert.⁵³⁵

Die Fragestellung, was denn hingegen eigentlich ein Bild sei⁵³⁶ und mit welchen sprachlichen Mitteln die sinnlichen und unmittelbar-gegenwärtigen Potentiale von Bildern in die gar so unsinnliche Intellektualität der Literatur überführt werden können, standen im Blickpunkt der Beschäftigung Rolf Dieter Brinkmanns. Die Medienkonkurrenz zwischen Sprache, Schrift und Bild (der Malerei, der Fotografie und besonders des Films) wird bei ihm zum Katalysator für die semiotische Reflexivität von Schreiben und Literatur.⁵³⁷ Literarische Produktivität entsteht dabei durch die komplementäre

⁵³³ Zu Evidenzverfahren in der Literatur um 1900 vgl. die Beiträge bei: Pfothner et al. 2005.

⁵³⁴ Vgl. Scheffer 1997.

⁵³⁵ Weingart 2005a.

⁵³⁶ Mitchell 1990.

⁵³⁷ Die naheliegende Unterscheidung zwischen Schrift und Sprache trifft Brinkmann in den Originaltondokumenten selbst. Dort sagt er in einem auch danach benannten Hörabschnitt: „Schreiben ist etwas völlig Anderes“ als Sprechen. In: WSS, CD 5 gelb. Zu den Tonbandaufzeichnungen liegen überwiegend – abgesehen von den Stellen, an denen Brinkmann eigene Texte laut vorliest – keine schriftlichen Vorlagen oder Transkriptionen vor.

Bewegung zwischen Bild und Sprache, mit dem Ziel in einem Innovationsschub neue Schreibstrategien voranzubringen. Auf der einen Seite geht es dabei um beschreibbare literarische Verfahren, die die (bildliche) Gegenwart des ‚fremden‘ Mediums (bei Brinkmann besonders des Films und der Fotografie) im ‚eigenen‘ Medium der Sprache oder der Schrift repräsentieren. Andererseits wird aber die Präsenz des ‚fremden‘ Mediums auch anhand eines Medienwechsels zwischen Schrift und Bild begleitet. Egal wie, es handelt sich dabei im Kontext von Brinkmanns Arbeiten um die sinnliche und bildliche Suggestion von „unmittelbare[r] Präsenz“ (FiW, 215), die im Hinblick auf ihre sprachliche Verfasstheit schon seit der antiken Rhetorik als *evidentia* diskutiert wird. Das Evidente führt etwas vor Augen, vergegenwärtigt oder rückt ins Licht und suggeriert damit einen Augenschein. Unmittelbarkeit und scheinbare Vermittlungslosigkeit sind Resultate von rhetorischen Vermittlungsverfahren, die Präsenz allenfalls als literarischen Effekt und Fiktion konzipiert.

Mit Evidenz ist hier daher nicht die philosophische, besonders nachcartesianische Tradition der klaren und distinkten Anschauung (*clara et distincta perceptio*) als Fundament aller Erkenntnis gemeint, sondern vielmehr ist in der vorliegenden Abhandlung die rhetorische Tradition des Begriffs in Anschlag gebracht. Diese scheint anschlussfähiger, da „die Techniken des Vor-Augen-Stellens von vornherein auf *kommunikative* (vor allem: sprachliche) Prozesse bezogen waren“⁵³⁸ Das ‚Gemachtsein‘, die Konstruktion oder die Herstellung der Evidenzsuggestion wird dabei stets mitreflektiert. Die „Sehnsucht nach Evidenz“⁵³⁹ und Suche nach dem ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ bei Brinkmann zielen auf eine Unmittelbarkeit zu den Dingen und Phänomenen ab, die aber wegen der medialen Transposition lediglich Unmittelbarkeits- und Präsenzeffekte suggerieren. Die vermittelte Unmittelbarkeit, die sich in ästhetischen Operationen manifestiert, kann unter verschiedenen Blickpunkten untersucht werden. So ist einmal eine text- und bildnahe Analyse der (klassisch) rhetorischen Verfahren zur Herstellung von Evidenz möglich. Heinrich Lausberg differenziert in seinem *Handbuch der literarischen Rhetorik* eine ganze Reihe von Evidenzverfahren, die vom Gebrauch des Präsens und deiktischem Vokabular über die Detaillierung des Gegenstandes unter Zuhilfenahme verschiedener rhetorischer Methoden reicht. Neben den klassisch-rhetorischen Kategorien hat sich aber auch in den letzten Jahren ein kulturwissenschaftlicher Diskurs etabliert, deren Autoren die Herstellung von Präsenz und Unmittelbarkeit über Medienwechsel, Kontrastierung und Griffe zur niedrigeren Kategorie, aber auch über die Störung konventionalisierter Mediennutzungen konzeptuali-

⁵³⁸ Balke 2005a, S. 3 (Herv. im Text).

⁵³⁹ So der Titel einer Ausgabe der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*: Harrasser et al. 2009.

sieren.⁵⁴⁰ Beide Diskursstränge finden im Folgenden in den poetologischen Texten Brinkmanns ihren Niederschlag.

Weniger die Kategorien der ‚Authentizität‘, ‚Originalität‘, ‚Aufrichtigkeit‘ oder ‚Echtheit‘ werden dabei in Anschlag gebracht, wie es Christoph Zeller in seiner Studie macht. Im Anschluss an Georg Simmel ist zwar die Präsenz als „emphatische[s] Korrelat zum Prinzip der Unmittelbarkeit“⁵⁴¹ in den Diskurs eingebracht worden. Präsenz und Unmittelbarkeit sind demnach zwei Seiten einer Medaille. Zeller soll hier dennoch zu Wort kommen. Denn in seiner Analyse der *Ästhetik des Authentischen* in der Literatur und Kunst der 1960er und 1970er Jahre, im Rahmen derer er auch Brinkmanns *Rom, Blicke* untersucht, geht er den „Fragen nach der Erzeugung, Darstellung und Wirkung von Authentizität“⁵⁴² auf den Grund, deren Ergebnisse auch auf den Kontext der Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte übertragen werden können:

Vermittelte Unmittelbarkeit ist eines der herausragenden Kennzeichen von Literatur und Kunst in den 1960er und 1970er Jahren. Die literarischen und bildnerischen Werke jener Zeit geben sich für unmittelbar aus, indem sie den Status des Gemachten, Produzierten verbergen. In Dokumenten, Aktionen und subjektiven Schreibweisen wahren sie den Schein des Direkten und Unvermittelten. [...] Gleichzeitig – und in Widerspruch hierzu – problematisieren sie ihre Poetizität und ihre ästhetischen Prämissen. Sie verweisen auf die Bedingungen ihrer Entstehung und die Materialien, die ihrer Gestaltung zugrunde liegen.⁵⁴³

Was Zeller hier für Kunst und Literatur um 1970 formuliert, trifft auf Brinkmanns Texte zu. Genau diese Kontradiktion zwischen Unvermitteltheit und Gemachtsein zeichnet sein Werk aus. In den Schriften der Pop-Phase gilt es dabei den „Status des Gemachten“ durch die Inszenierung eines *Filmes in Worten* zu verbergen. Aber auch die ästhetischen Prämissen der sprachlichen Verfasstheit von Literatur werden durch Brinkmann schon vor 1970 sprachkritisch problematisiert und auf ihr Potential der Rekonstruktion von körperlichen Erfahrungen wie Wut, Angst, Hass, Schmerz etc. hin untersucht. Er setzt also zum einen auf die „Unsichtbarkeit (Transparenz) des Zeichen/Mediums und damit auf die Unsichtbarkeit der Inszenierungsbedingungen medialer Prozesse“⁵⁴⁴. Dann aber gesteht sich Brinkmann andererseits ein, dass „der erste Versuch, möglichst genau Leben zu simulieren, [...] vorerst gescheitert“ (FiW, 86) war. In den Materialalben, wie Brinkmann selbst seine Montage- und Collagebücher nennt, besonders in den

⁵⁴⁰ Vgl. die Publikationen des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs *Medien und kulturelle Kommunikation* um Friedrich Balke, Ludwig Jäger und Wilhelm Voßkamp und deren Schriftenreihe *Mediologie*; ferner: Assmann (1995) und im Überblick die theoretisch-systematischen Ausführungen im hier vorliegenden Beitrag zur Brinkmann-Forschung.

⁵⁴¹ Zeller 2010, S. 14.

⁵⁴² Ebd. S. 8.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Balke 2005b, S. 33 (Herv. im Text).

als fotomechanische Reproduktionen der Typoskripte publizierten *Erkundungen* und in *Schnitte* drängt die Sichtbarkeit der verwendeten Medien in den Vordergrund. Das „Sichtbarwerden des Mediums, d.h. die Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte und Rahmungen“ kann zu einer „erhöhten Beglaubigung des Mediatisierten beitragen“⁵⁴⁵. Darauf wird im letzten Teil der vorliegenden Studie unter Verweis auf Texte Brinkmanns *Erkundungen* und *Schnitte* noch genauer zu sprechen kommen sein.⁵⁴⁶

Mit den Vorstellungen von der transparent ‚vermittelten Unmittelbarkeit‘ entsteht eine paradoxe Figur. Das unerreichbar erscheinende ‚Jenseits‘ der Präsenz und Direktheit führt zu zahlreichen Verfahren, Unmittelbarkeit in den literarischen Texten zu erzeugen. Bilder in der Literatur ermächtigen textuelle Verfahren, die in den poetologischen Texten Brinkmanns besonders auf Simultaneitätseffekte des Films, „welche die Sukzessionslogik des Erzählens unterlaufen und das Diskontinuierliche simultan in ikonischer Dichte vorstellen wollen“⁵⁴⁷, abzielen. Jan Volker Röhnert weist dann auch zu Recht auf eine Tendenz moderner Lyrik zur ‚Darstellung simultaner Vorgänge‘ hin. Egal ob die ‚poèmes conversation‘ von Apollinaire, in denen das Ich die Erlebnisse wie auf einem Diktiergerät zusammenstellt, der expressionistische Reihenstil zur Simulation des Durcheinanders des Lebens in der Großstadt oder die Minimalgedichte von beispielsweise Ezra Pound *In a station of the metro*, in denen unterschiedliche Bildbereiche miteinander verbunden werden, „immer kommt das Bestreben des modernen Lyrikers zum Ausdruck, die visuelle Komplexität und verbale Polyphonie des Alltags in neuen lyrischen Strukturen zu bannen“.⁵⁴⁸ So auch bei dem Lyriker und Prosaschriftsteller Brinkmann, der die audiovisuelle Bilderfolge des *Films in Worten* in der Sprache ablaufen lassen will. Allerdings war die Integration der audiovisuellen Erfahrung des Filmes in Brinkmanns Texten nicht auf die Lyrik begrenzt, sondern sollte auch in der Prosa ihren Ausdruck finden. Die am Nouveau Roman orientierten Erzählungen aus den 1960ern sind ein Beispiel dafür, dass er sich schon früh an filmischen Schreibprogrammen orientierte. Später stellt Brinkmann in der Integration ‚realer‘ fotografisch-visueller Bilder von Postkarten, eigenen Instamatic-Fotos, ausgerissenen oder ausgeschnittenen Zeitungsabbildungen etc. in die Materialbände auch eine unmittelbare visuelle Evidenz her. Unmittelbarer deshalb, weil auch mit dem Arrangement von (nicht-sprachlichen), fotografischen Bildern, die eventuell aufgrund ihrer ikonisch-indexikalischen Beschaffenheit scheinbar größere Objektivität suggerieren, jene trotz al-

⁵⁴⁵ Ebd. (Herv. im Text).

⁵⁴⁶ Vgl. Kap. 7 der vorliegenden Studie.

⁵⁴⁷ Pfothner et al. 2005, S. X.

⁵⁴⁸ Röhnert 2008, S. 151.

ledem noch technisch hergestellt ist.⁵⁴⁹ Bild und abgebildeter Gegenstand nähern sich zwar immer weiter an, aber Fotografien sind wegen ihres Konstruktionscharakters durch Bildausschnitt, Perspektive, Beleuchtung, Blitz, Standort etc. keineswegs selbst-evident.⁵⁵⁰

Brinkmann wollte die mediale Erfahrung des Films mit der Sprache der Literatur in Einklang bringen und somit Medienkonkurrenzen integrieren. Das wurde in der Forschung bereits bemerkt.⁵⁵¹ Die Sinnlichkeit der massenmedial generierten Bilder und die Bewegung des Films sind es, die ihn in den Texten bis 1970 faszinieren. In den poetologischen Texten bietet er auch Erklärungen für die optische Dominanz der Bilder und den Versuch, diese in die Literatur zu überführen.⁵⁵² Die Bewegung der Bilder bringt er in Zusammenhang mit der Körperbewegung und der Lebendigkeit, die es dann eben auch in die Schrift zu übertragen gilt. Was der Generation Brinkmanns – die etwa 30-jährigen um die Wende von 1968 – vollkommen neu war, ist die massenmediale Durchdringung der Gesellschaft im Zuge der Technisierung und der „elektrifizierte[n], durch Elektronisierung veränderte[n] Großzivilisation“ (FiW, 225). Mit der Amerikanisierung kommen dann auch die Rock- und Popmusik und verstärkt Filme aus Hollywood nach Deutschland, womit Brinkmann sinnliche Bewusstseinsveränderungen und Emotionalisierungen verbindet: „Durch Handhabung hochtechnisierter Geräte provoziertes sinnliches Erleben: die Erschließung neuer Gefühlsqualitäten im Menschen.“ (FiW, 239)

Im Rahmen einer filmischen Ästhetik rückt das Phänomen der Bildlichkeit immer mehr ins Zentrum des Schreibens und diese wird in einer „Erkundung des bildlichen Potenzials der Wörter, Schreibweisen und Textformen“⁵⁵³ literarisch dargestellt. Durch das Vermeiden von abstrakten Begriffen aus der Wortsprache und der Bevorzugung von Konkreta soll dies zunächst erreicht werden. Im Essay *Der Film in Worten* gibt es dazu einen aufschlussreichen Passus. Burroughs zitierend, schreibt Brinkmann: „„Wenn ich das Wort Stuhl sage, sehen Sie einen Stuhl. Wenn ich [,]Die Gleichzeitigkeit von gesellschaftlicher Trägheit und ambivalentem Schmutz unerkannt totalitären Systems[‘] sage, sehen Sie nichts.““ (FiW, 232) Programm ist es weiterhin, wie Brinkmann in der Retrospektive in den *Briefen an Hartmut* schreibt, „Empfindungen ganz

⁵⁴⁹ Zur ikonischen Evidenz vgl. Boehm 2008, S. 15–43.

⁵⁵⁰ Vgl. Geimer 2002, S. 7–25.

⁵⁵¹ Stellvertretend hier: Herrmann 1999; Selg 2001; Schumacher 2003; Röhnert 2007.

⁵⁵² Folgende Texte werden hier behandelt: *Die Lyrik Frank O’Haras, Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie, Der Film in Worten*. Alle abgedruckt in: FiW, 207–269. Im Folgenden werden die Zitate aus den drei Programmtexten mit der Sigle ‚FiW‘, was Bezug auf den 1982 erschienenen Sammelband nimmt, im Fließtext in Klammern mit den jeweiligen Seitenangabe markiert.

⁵⁵³ Gropp 2002, S. 176.

dinglich-konkret zu sagen. [...] Ich wollte wirklich einen rohen, unmittelbaren Effekt“ (BaH, 41).

Effekte technischer und ästhetischer Phänomene der Medien Film und Fotografie, aber auch die sinnliche Präsenz der Rock- und Popmusik, denen Brinkmann eine unmittelbarere Wirkung im Vergleich mit der Literatur zuschrieb, hatte er schon vor der offiziellen poetologischen Präsentation des Films in Worten, in seinen Texten umgesetzt. Die frühe Erzählung *Wurlitzer*, benannt nach der bekannten Jukebox, aus dem 1966 erstmal publizierten Erzählband *Die Raupenbahn*⁵⁵⁴ kann dafür als Beispieltext herangezogen werden. Ferner ist in der Erzählung *Strip* (FiW, 61–64), die im Untertitel *Beschreibung* heißt, das Auge des Betrachters als Kameraauge erkennbar, mit dem einzelne Szenen und Details im Raum ausgeleuchtet und abgetastet werden. Sie kulminieren in einem phantasierten Koitus, in dem die Aufhebung der Distanz zwischen Betrachter und betrachtetem Objekt durchbrochen wird: Das Kameraauge des Textes durchbricht Körpergrenzen, um Dinge im Sehen zu berühren.⁵⁵⁵ Auch in den Erzählungen oder *Beschreibungen* kann also schon ein Fingieren von Augenschein konstatiert werden, das in der Schrift „über die Ansprache des Verstandes Phantasie und Affekte der Hörer zu erregen“ versucht, „so daß sie das Dargestellte selbst zu erleben glauben“⁵⁵⁶.

Brinkmann schrieb Bilder eine unmittelbarere Wirkung im Vergleich mit der Differentialität und Arbitrarität der Sprache zu. Die Hinwendung zum Sprachbild in seinem Selbstverständnis als Schriftsteller oder zu den in der Linguistik so bezeichneten konkreten Nomina – die Gegenwart des fremden Mediums der Bilder in der Sprache – erscheint daher konsequent. Mit dem Bezug zu den Fotografien oder bewegten Bildern – Brinkmann drehte auch eigene Super-8-Filme –, in denen er die Vorstellungen von unmittelbarer Veranschaulichung eher umgesetzt sah, wurde dieses Selbstverständnis hin zu Verfahren der bildenden Kunst geöffnet.⁵⁵⁷

In der Forschung ist allerdings nur am Rande auf die Zusammenhänge zwischen der Bildhaftigkeit des poetologischen Programms in den Arbeiten Brinkmanns und den rhetorischen Evidenzverfahren hingewiesen worden. Dass er an der schriftlichen und später auch fotografischen sowie filmischen Darstellung von Unmittelbarkeit und kör-

⁵⁵⁴ Brinkmann 1985, S. 253–267.

⁵⁵⁵ Vgl. Öhlschläger 1996 und die Ausführungen zu *Strip* in der vorliegenden Studie.

⁵⁵⁶ Kemmann 1996, Sp. 40.

⁵⁵⁷ Die Affinität zu den „Produkten jeder Kunstart – Schreiben, Malen, Filmen, Musikmachen –“ erläutert Brinkmann schon in *Angriff aufs Monopol*. In: Wittstock 1994, S. 71. Zu den Überschneidungen zwischen Andy Warhols Film *Empire*, der im Echtzeitverfahren und mit feststehender Kamera Aufnahmen vom Times Square in New York machte und der Beschreibung *Piccadilly Circus* von Brinkmann vgl. Schönborn 1997, S. 344–360. Zu weiteren Korrespondenzen zwischen Warhol und Brinkmann Weingart 2005a; Dies. 2005b.

perlichen Präsenz interessiert war, hat zwar die Literaturwissenschaft analysiert. So betont Eckhard Schumacher, der 2003 eine wegweisende Studie zu Brinkmanns Poetologie veröffentlicht hat, die „Vorstellungen von Unmittelbarkeit und Präsenz“⁵⁵⁸, mit denen sich der Begriff der Gegenwart verbinden ließe:

Immer wieder, nicht nur in den Briefen [an Hartmut] und nicht nur im Blick auf Gedichte, überlagert sich für Brinkmann die Frage nach der Produktion von Präsenz mit Reflexionen über die Zeitlichkeit des Augenblicks, immer wieder konfrontiert er den Akt des Schreibens mit der Aktualität eines Präsens.⁵⁵⁹

Schumacher interessiert sich besonders für die „Rolle des Schreibens, dessen performative Kraft den Augenblick erst als Augenblick verdeutlichen kann. Weniger Fragen nach den rhetorischen Mitteln, mit Brinkmann denen Präsenzeffekte produziert, stehen hingegen in der Forschung im Blickpunkt. Selg resümiert zwar: „Obwohl Unmittelbarkeit im Inhalt transportierend und in ihrer Struktur vortäuschend, ist Brinkmanns in vielen verschiedenen Formen vorliegende Prosa wohldurchdacht“⁵⁶⁰. Er analysiert dann aber nicht Verfahrensweisen, welche diese „wohldurchdachte“ Prosa genauer unter die Lupe nehmen. Einzige Ausnahme in der Behandlung evidenzherstellender Verfahren in den Texten Brinkmanns ist bislang Thomas von Steinaecker. Er betont in seiner Studie über die literarischen Foto-Texte bei Brinkmann, Alexander Kluge und W.G. Sebald im Hinblick auf *Rom, Blicke*, dass es ihm „letzten Endes um die Umsetzung der altehrwürdigen Begriffe der *Vergegenwärtigung* aus der antiken Rhetorik: der *Enargia* und der *Evidentia*“⁵⁶¹ ginge. Diesbezüglich untersucht er leider nur die Romnotizen genauer und schreibt dazu: „Brinkmann setzt demnach sein Anschauungsmaterial gemäß dem traditionellen Modell der *enargia* ein, der, wie er selber schreibt, ‚Vergegenwärtigung‘“⁵⁶² Die vorliegende Untersuchung erweitert das Textkorpus Brinkmanns, wenn sie die Verfahren zur Evokation von Unmittelbarkeits- und Präsenzeffekten in Arbeiten aus verschiedenen Schaffensphasen in den Blickpunkt rückt.

Die Betonung der Evidenzverfahren stellt für die vorliegende Analyse fernerhin eine gute Möglichkeit dar, ihn aus der „Nische der Pop-Literatur zu befreien“⁵⁶³, die ihm im literaturwissenschaftlichen und besonders im feuilletonistischen Diskurs zugeteilt worden ist. In der Mehrheit der Abhandlungen, auch aus der Literaturwissenschaft, wird Brinkmann als Pop-Literat bezeichnet und seine Arbeiten in diesem Kon-

⁵⁵⁸ Schumacher 2003, S. 59.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Selg 2001, S. 353.

⁵⁶¹ Steinaecker 2007, S. 109 (Herv. im Text).

⁵⁶² Ebd. S. 135 (Herv. im Text). Vgl. ferner im Rahmen der hier vorliegenden Studie das Kapitel über die evidenzproduzierenden Verfahren in *Rom, Blicke*.

⁵⁶³ Moll 2006, S. 9.

text analysiert, auch wenn in den letzten Jahren eine Erweiterung im Fokus der Betrachtung seiner Artefakte festzustellen ist.⁵⁶⁴ Die unter dem Pop-Begriff diskutierten heterogenen Strömungen beurteilend, kann man feststellen, dass sie die Distanzierung von künstlerischen und literarischen Traditionen zugunsten eines affirmativen Verhältnisses zum alltäglichen Material der Massenmedien eingetauscht haben.⁵⁶⁵ Die Rubrizierung der Arbeiten Brinkmanns unter dem Begriff „Pop“ liegt darin begründet, dass er sich in einer emphatischen Arbeitsphase mit der Veröffentlichung der vier Gedichtbände *Godzilla*⁵⁶⁶ (1968), *Die Piloten*⁵⁶⁷(1968), *Standphotos*⁵⁶⁸ (1969), *Gras* (1970)⁵⁶⁹ und der (Mit-)Herausgabe der beiden Anthologien *ACID, Lunch Poems und anderer Gedichte* und *Silverscreen* (1969) sowie mit dem Roman *Keiner weiß mehr* (1968) zur Galionsfigur der bundesrepublikanischen Pop- und Underground-Bewegung stilisierte. Aber seine Publikationen sind nicht nur auf dem Feld der Populärkultur zu verorten. Die vorliegende Studie möchte daher die Einsicht von Andreas Moll in der Ausweitung des Blickfeldes anhand der methodischen Bevorzugung der Evidenzverfahren in der Untersuchung der Arbeiten Brinkmanns stützen und argumentativ erhärten, nach der Brinkmann „mehr als ein Pop-Literat“⁵⁷⁰ war.

Brinkmanns Begeisterung für die amerikanische Popmusik und -lyrik der 1960er Jahre sowie die Rezeption und Übersetzung von US-Autoren wie Ted Berrigan, Frank O'Hara und dem in Amerika lebenden Engländer William S. Burroughs in den erwähnten Anthologien kann hier nicht Thema sein.⁵⁷¹ Genauso wenig wie es im Zuge dieser Abhandlung gilt, eine Verortung seiner Arbeiten der Pop-Phase im postmodernen Diskurs, der mit der Fiedler-Debatte 1968 auch in Deutschland und besonders von Brinkmann rezipiert wurde, zu thematisieren.⁵⁷² Im Fokus steht in diesem Kapitel vielmehr das poetologische Programm Brinkmanns – *Der Film in Worten* –, das es im Hinblick auf die literarische Präsenz- und Evidenzeffekte zu umreißen gilt.⁵⁷³

⁵⁶⁴ Neben Moll auch Steinaecker 2007, der in seiner Abhandlung zur Funktion der Fotos in den Arbeiten Brinkmanns einen nicht nur popliterarisch verengten Standpunkt einnimmt. Vgl. ferner den bereits erwähnten Tagungsband von Boyken et al. 2010, S. 11, der das „kanonisierte Brinkmann-Bild“ einer wengleich fragwürdigen Erweiterung unterzieht. Für das Medialitätsparadigma noch eigens zu nennen der Band von Fauser 2011.

⁵⁶⁵ Zu Schwierigkeiten der Definition von Pop-Literatur: Seiler 2006, bes. S. 20–53.

⁵⁶⁶ Brinkmann 1968b.

⁵⁶⁷ Brinkmann 1968a.

⁵⁶⁸ Brinkmann 1969c.

⁵⁶⁹ Brinkmann 1970a. Alle vier Gedichtbände wieder abgedruckt in: Brinkmann 1980. Im Folgenden nehmen integrierte Gedichtzitate Brinkmanns Bezug auf eben jene Ausgabe von 1980, die mit der Sigle ‚SpH‘ und der jeweiligen Seitenzahl im Fließtext markiert wird.

⁵⁷⁰ Moll 2006, S. 7.

⁵⁷¹ Vgl. Müller 1999; Kramer 2003; Okun 2005; Im Hinblick auf die Montageform der Cut-ups, die Brinkmann von Burroughs übernommen hat: Fahrer 2009.

⁵⁷² Vgl. Schäfer 1998, 2003a, 2003b.

⁵⁷³ Die poetologischen Aussagen für die 1960er Jahre sind in den Vor- und Nachworten der von ihm herausgegebenen Anthologien *Die Lyrik Frank O'Haras, Notizen 1969 zu amerikanischen Gedich-*

Zwischen den Entscheidungen für einen Widerstand der Literatur gegen die technische Dominanz der Massenmedien und der Adaption akustischer, optischer und auch audiovisueller Medien in die Literatur zieht Brinkmann eindeutig in den Arbeiten der 1960er Jahre die optische und audiovisuelle Karte. Die mediale Repräsentationsform des Films (und in deren Vorgängerrolle die Fotografie) soll dabei, wie eingangs erwähnt, literarisch durch den *Film in Worten* wiedergegeben werden, indem Sprache als Hilfsmittel dient, eine Rückübersetzung von bewegten Bildern in sprachliche Vorstellungsmuster von Bildlichkeit und Bewegung zu leisten.⁵⁷⁴ Es geht ihm dabei in Übereinstimmung mit Kracauer darum, dass die vom Film realisierten und dargestellten Bilder keine symbolische oder von außen aufgezwungene Bedeutung besitzen.⁵⁷⁵ Ihnen wohne ein genuin bildhafter Sinn inne, an den das Abstraktum des Wortes nicht herankommen könne. Sprache könne nur *beschreiben*, (filmische und fotografische) Bilder würden hingegen auf etwas *zeigen*. Literatur soll demnach nicht eine hintergründige Bedeutung transportieren oder konstruieren und dies auch nicht im Bewusstsein des Lesers tun, sondern es gilt, sich auf die sinnliche Wahrnehmung der zur Sprache gebrachten Vorgänge, Situationen und Gegenstände in ihrer alltagsnahen Sprunghaftigkeit zu konzentrieren: „Das Buch in Drehbuchform ist der Film in Worten‘ (Kerouac) ... ein Film, also Bilder – also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bilderloser, syntaktischer Muster ... Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen Oberflächen verhafteter Sensibilität“ (FiW, 223).

Auch wenn Brinkmann in seinen poetologischen Texten immer wieder die „unmittelbare Präsenz“ (FiW, 215) der Gedichte einfordert, ist diese stets Ergebnis von rhetorischen Operationen. Sein Schreiben ist entgegen des in den Texten postulierten Anspruchs „ästhetisch vermittelte Kommunikation“⁵⁷⁶. Hier will die vorliegende Arbeit ansetzen und die rhetorischen Mittel Brinkmanns, Unmittelbarkeit und „offenkundige Präsenz, insbesondere im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung“ herzustellen, erörtern. Was Schumacher mittels performativer Strategien erklärt hat, nämlich wie „Evidenz- und Präsenzeffekte“⁵⁷⁷ in den Texten Brinkmanns zustande kommen, wird hier mit den sprachlichen Operationen der Präsenzsuggestion im Kontext der rhetorischen Kategorie der Evidenz ermittelt. In den Arbeiten aus der ‚Pop-Phase‘ geht es dabei um Tran-

ten und zu der Anthologie Silverscreen und in *ACID* zu finden. Alle in FiW, 207–269. Der Beitrag *Der Film in Worten* im Nachwort zu *ACID* ist bezeichnender Weise ohne Bilder verfasst, da dabei eben das poetologische Programm einer rein wörtlichen Evidenzsuggestion umrissen werden soll.

⁵⁷⁴ Vgl. Kramer 1995, S. 155.

⁵⁷⁵ Der Einfluss Kracauers auf die Arbeiten Brinkmann ist bei Steinaecker 2007, S. 97–98 und Röhnert 2007, S. 299–300 nachzulesen.

⁵⁷⁶ Richter 1983, S. 210.

⁵⁷⁷ Schumacher 2003, S. 105.

skriptionsleistungen des anschaulichen Mediums der Sprache in das mentale Bild – um den *Film in Worten*.

Wie stellt sich aber der Bezug zwischen dem *Film in Worten* und Evidenzverfahren dar? Inwiefern ist es möglich, jenen Film als transparente Unmittelbarkeits- und Präsenzsuggestion zu werten? Jäger schildert in seiner Kommunikationstheorie die Transparenz der (semantischen) Evidenzverfahren und behauptet, dass eben jenes „unsichtbar“ bleibt, „weil es hinter seiner evidenzzeugenden Wirkung verschwindet“⁵⁷⁸. Johann Christoph Adelung beschrieb diesen Vorgang Ende des 18. Jahrhunderts im neunten Kapitel seiner dreibändigen Untersuchung *Über den deutschen Styl* noch unter dem Unterpunkt der Lebhaftigkeit des Stils: „Die Lebhaftigkeit des Styles“ so schreibt er „ist folglich diejenige Vollkommenheit desselben, [...] welche ein anschauende Erkenntnis gewähret, bey welcher man das Bezeichnete klärer denkt als das Zeichen oder Bezeichnende.“⁵⁷⁹ Mit der Transparenz der Zeichen tritt die Sichtbarmachung des Evidenzverfahrens in den Hintergrund. Man kann von einem Aufgehen der Evidenz im Vergessen der Schrift sprechen, sodass das Vermittelnde vor die Materialität des Zeichens tritt und einen *Film in Worten* erzeugen kann. Eben jener wird hier als transparentes Evidenzverfahren interpretiert. Der Blick des Lesers ist nicht auf die Materialität der Schrift, sondern auf das Bezeichnete gelenkt, sodass die Wörter zugunsten der von ihnen frei gesetzten Bilder zurücktreten. Brinkmann schreibt dazu: „Die Wörter lassen sich in den aus ihnen befreiten Imaginationen ... selbst zurück“ (FiW, 242). Aus Wörtern und damit arbiträren Zeichen treten für Brinkmann Imaginationen (lat. *imago*) heraus. Die Unsichtbarkeit des schriftlichen Zeichens (Wörter) und deren Inszenierungsbedingungen geben sich selbst in den aus ihnen projizierten (mentalen) Bildern den Laufpass. Die Schrift tritt dann zugunsten eben jener imaginativen Bilder zurück. Wörter lösen Bilder im Leser aus, die dann auch paradoxerweise gar nicht mehr auf Wörter verweisen sollen. Die aus den Wörtern entlassenen Imaginationen sollen bewirken, dass sich trotz Aneinanderreihung der Wörter ein *Film in Worten* einstellt, der in der Vernachlässigung der Materialität des Mediums einem immersiven Bewusstseinszustand Vorschub leisten kann. Das Bezeichnete (Bild), wie Adelung meinte, steht dann klarer vor Augen als das Zeichen (Wort). Das Bild drängt sich vor die Sprache und die Wörter lassen sich, trotz aller schriftlichen Vermitteltheit, in den durch sie heraufbeschworenen Bildern selbst zurück. Die „Erzeugung der Evidenz“, so könnte man den Bezug herstellen, erfolgt „durch die *Invisibilisierung* des zu ihrer Herstellung nötigen

⁵⁷⁸ Jäger 2005, S. 11.

⁵⁷⁹ Adelung 1974 Bd. 1, S. 349. Ferner: Campe 1997.

Verfahrens, das gewissermaßen im Effekt verschwindet⁵⁸⁰. Die von Brinkmann gesetzten Auslassungszeichen sind im oben genannten Zitat meiner Ansicht nach weniger willkürlich gesetzt, sondern übernehmen die Funktion einer offenen Rezeption. Weiterhin steht aber auch das *Auslassungszeichen*, so zumindest die hier vertretene These, für das Zurücklassen der Wörter in den Projektionen der Vorstellung. Gerade der Terminus ‚Imagination‘ ist auch ein Beispiel dafür, dass die Bilder im Geist keineswegs festen Regeln folgen. Durch die Auslassungspunkte wird die Abgeschlossenheit des Textes in Bezug auf die Bedeutung zumindest in Frage gestellt, da man sie oft dann nutzt, „wenn der Leser zum Weiterdenken eines Satzes aufgefordert werden soll, den der Schreiber unvollendet lässt.“⁵⁸¹ Weiterhin wird aber auch die Sprunghaftigkeit der Bewusstseinsvorgänge und des Sehens in den Auslassungszeichen textuell codiert. Abstraktion und Dialektik sollen vermieden werden, sodass reflexionslastige Unsinnlichkeit, wie sie Brinkmann in der Literatur des politischen Engagements Ende der 1960er Jahre sieht, gar nicht erst zustande kommt.⁵⁸² Im programmatischen Essay *Der Film in Worten* versucht er allein mit sprachlichen Mitteln Vorstellungen zu projizieren, während er in *Notizen 1969* und auch *Die Lyrik Frank O’Haras* Fotografien integriert. Auch wenn Brinkmann immer wieder in Ansätzen einer Theoretisierung verfällt, ist dennoch in den Essays eine systematische Gegenwehr im Hinblick auf eine geschlossene Theorieform erkennbar. Die Äußerungen werden immer wieder durch Abschweifungen, Zitate oder Assoziationen unterbrochen; die unstete Wahrnehmung wird auch immer in der Form widergespiegelt.⁵⁸³

Im Gegensatz zu Hans Magnus Enzensberger, der Literatur in den Dienst einer „politischen Alphabetisierung Deutschlands“⁵⁸⁴ stellte, wollte Brinkmann demnach ein „Empfinden physischer Anwesenheit“ (FiW, 243) durch die Verwendung von sprachlichen und fotografischen Bildern erreichen. Der Grad physischer Anwesenheit im Text nimmt für ihn zu, je sinnlicher (bildlicher) und weniger reflexiv der Text gehalten ist. „Es ist intendiert, dass Schreiben heute größere sinnliche und bewußtseinsmäßige Einheiten im Leser anspricht.“ (FiW, 238) In oder durch Sprache gilt es, „unvermittelte“ Sinnerlebnisse zum Ausdruck zu bringen und vor Augen zu stellen. Die bildmedienge-

⁵⁸⁰ Balke 2005a, S. 3.

⁵⁸¹ Dudenredaktion 2005, S. 1075.

⁵⁸² Selg 2001, S. 139 weist in seiner Monographie über die Prosaarbeiten Brinkmanns darauf hin, dass „[p]oetologische Mitteilung und literarische Umsetzung“ sich in den poetologischen Texten „nach Möglichkeit“ vereinen. „Die Poetologie wird nicht nur auf der inhaltlichen Ebene transportiert, sondern auch auf der formalen umgesetzt“. Nebeneinanderstehende Elemente (Reflexionen, Zitate, Fotos, sprachliche Bilder und Szenen) lassen weniger einen roten Faden erkennen. Es mangelt weiterhin an einer thematischen Ordnung nach bestimmten Aspekten, sodass die Sprunghaftigkeit des Alltags adäquat umgesetzt scheint.

⁵⁸³ Vgl. Schumacher 2003, S. 76–77.

⁵⁸⁴ Enzensberger 1968, S. 197.

steuerte Wahrnehmung soll dabei auch in der Literatur zum Ausdruck kommen, indem es die Funktionsweisen und Techniken der bildlichen Medien in Sprache zu transformieren versucht. Jan Volker Röhnert resümiert treffend, wenn er schreibt: „Dadurch wird Schreiben zum medienreflexiven Akt.“⁵⁸⁵

Gewöhnliche Gegenstände will Brinkmann in einer einfachen, von gestischen sowie deiktischen Verortungen geprägten Sprache codieren. Mittels einer „Poetik der Vergegenwärtigung“⁵⁸⁶ ist die Sensibilität des Lesers anzuregen. Aber nicht nur das Referenzobjekt ist als Text-Snapshot in die Literatur zu überführen: „Der Ausgangspunkt des Schreibens ist das Subjekt, Kopf und Körper zusammen“ (FiW, 235). Auch für die schreibende Person gilt es, sich seine eigene Anwesenheit zu erschreiben, denn sie schreibt nicht, „um ‚Literatur‘ weiterzuentwickeln [...], sie realisiert sich jetzt in dem einen Gedicht.“ (FiW, 249) Mit dem Fokus auf den Phänomenen des Alltags, auf dem tabuisierten Bereich der Sexualität und Formen popkultureller Unterhaltung im Allgemeinen soll also die sinnliche Erfahrung so direkt wie möglich in das Sprachbild der Schrift, aber auch in die Bildsprache der Fotos überführt werden. „Alle Momente sind gleichwertig und ohne weiteres kann man sagen: banal, oberflächlich, also tief.“ (FiW, 210). Statt metaphysischer Tiefe eines künstlerischen Werks geht es vielmehr um die Oberfläche, die selbst im Text umgesetzt werden soll.⁵⁸⁷ Der Status eines Kunstwerkes wird nicht mehr nach dem Sinn beurteilt, sondern nach der Sinnlichkeit. Textbeschreibung erfolgt bei Brinkmann über die Parameter „Attraktivität“ oder „Unattraktivität [sic]“⁵⁸⁸. Dieter Liewerscheidt schreibt dazu:

Um den Weg zwischen lebendig erotischem Sinneseindruck und lesendem Rezipientenbewusstsein so kurz wie möglich zu halten, sollen alle Spuren reflektierender oder künstlerischer Bearbeitung möglichst getilgt oder vermieden werden [...]. Für diese scheinbar kunstlose Direktheit und Konkretion gelten die visuellen Medien als anregend und beispielgebend, also Film und Fotografie, nicht zuletzt die Werbefotografie, deren alltägliche Präsenz in Plakaten und Illustrierten die Technik stimulierender Aufmerksamkeitsregung fortwährend *vor Augen führt*.⁵⁸⁹

Diese alltägliche Präsenz von Bildern in den Gedichten und Texten Brinkmanns ist aber immer Ergebnis von rhetorischen Operationen, die ein *Vor-Augen-Führen* zur Folge haben. In einer Art Kamerabewegung gleiten die Wörter über die Oberfläche der

⁵⁸⁵ Röhnert 2007, S. 299.

⁵⁸⁶ Jacob 1999, S. 63.

⁵⁸⁷ Dass Brinkmann sich im Hinblick auf die Konzeption der Oberfläche im Vergleich mit der Tiefe bei Kracauer bedient, der das „Oppositionspaar von Oberfläche und Gegenwart versus Tiefe und Vergangenheit bzw. Gedächtnis“ entwirft, darauf hat Steinaecker 2007, S. 97 hingewiesen. Ferner: Kracauer 1990.

⁵⁸⁸ Brinkmann 1984b, S. 142.

⁵⁸⁹ Liewerscheidt 2008, S. 274 (Herv. T.Z.).

Dinge. Im Hintereinander von „sprachliche[n] Fotografie[n]“⁵⁹⁰ soll sich der *Film in Worten* einstellen. In den frühen, vom Nouveau Roman beeinflussten Erzählungen und Beschreibungen ist es das „optische, beschreibende Wort“⁵⁹¹, das er zum Ausgangspunkt seines Schreibens macht. Im Laufe seines literarischen Arbeitens verlagert sich aber, wie Olaf Selg richtig erkannt hat, der „stilistische Schwerpunkt“ Brinkmanns „vom Sprachbildhaften zum Bildsprachlichen“⁵⁹². Brigitte Weingart stellt resümierend für die Arbeiten Brinkmanns der ‚Pop-Phase‘ fest:

Die Auseinandersetzung mit Massenmedien ebenso wie die Reflexion auf das eigene Medium steht letztlich nicht im Widerspruch zum Wunsch nach Unmittelbarkeit und Ereignisemphase, weil sie bei dem Befund ansetzt, dass man ohnehin unmittelbar von Massenmedien umgeben ist. Das Anliegen, diese Wahrnehmung, die um ihre mediale Prägung weiß, möglichst direkt ins Buch zu übertragen, führt zu Versuchen, den Text als intermediale Schnittstelle zu gestalten, ihn als Oberfläche zu inszenieren, in die sich visuelle und akustische Erlebnisse (Film, Fernsehen, Werbung, Musik, Verkehr etc.) unmittelbar einschreiben.⁵⁹³

Mit den programmatischen Äußerungen aus den poetologischen Texten, so könnte man abschließend formulieren, desavouiert Brinkmann selbst die beschriebenen Prämissen einer voraussetzungslosen Gegenwart. Er weiß selbst sehr wohl, dass Gedichte nicht ‚einfach da‘ sind. Mit der Perspektivierung der Texte im Hinblick auf die immer wiederkehrenden Variationen in der Vorstellung von „unmittelbarer Präsenz“ bietet Brinkmann selbst eine Einbettung in den Kontext der Evidenz. Das von ihm geforderte „Empfinden physischer Anwesenheit“ (FiW, 243) bei Gedichten macht seine Konzentration auf die Herstellung von Evidenz als transparentes ‚Aufscheinen der Präsenz im Augenblick‘ deutlich. Dabei sind die den Anthologien beigefügten Texte auf der einen Seite Kontextualisierungen und interpretative Vorgaben für die Gedichte der amerikanischen Autoren, aber gleichzeitig auch modellhafte Stilvorstellungen seiner eigenen Arbeiten der Zeit, anhand derer die Einbettung in den evidenzstiftenden Kontext von Brinkmann selbst geschaffen wird.⁵⁹⁴ Auch wenn also Brinkmann immer wieder das einfache und scheinbar voraussetzungslose ‚Dasein‘ der Texte postuliert, weiß er selbst, dass diese Unmittelbarkeit Ergebnis rhetorischer Strategien ist. Diese münden in dem hier fokussierten *Film in Worten*. „Aber all das ist schon viel zu abstrakt. Die *Gedichte sind viel weniger, und das ist ihr ‚mehr‘*. Sie sind einfach da. Hier, auf diesen

⁵⁹⁰ Urbe 1985, S. 31.

⁵⁹¹ Robbe-Grillet 1965, S. 23.

⁵⁹² Selg 2001, S. 353.

⁵⁹³ Weingart 2005a, S. 228.

⁵⁹⁴ Schumacher 2003, S. 82 schreibt bezüglich des Aspekts der Bewegung bei Brinkmann, der auch flexible Bezüge der Gedichte zulassen solle: „Wie an vielen anderen Stellen ist Brinkmanns Kommentar zur amerikanischen Lyrik auch in diesem Fall nicht zuletzt der Versuch einer Selbstbeschreibung.“

Seiten.“ (FiW, 269, Herv. im Text) Brinkmann verweist an dieser Stelle auf die *Medialität der Evidenz* in der Andeutung, dass die Gedichte *auf diesen Seiten* einfach da seien. Im Blick auf die amerikanischen Gedichte und besonders bezüglich der Differenzierung zwischen Abstraktion und Sensibilität zeigt sich aber stets auch gleichzeitig die Perspektive auf seine eigenen Gedichte. Denn Kennzeichen der „so genannten ‚Modernen Lyrik‘ und deren abstrakt-theoretisierenden Implikationen“, ist, dass „die Sensibilität der Aufnahme von Gedichten abgestumpft“ sei. Die Abkehr Brinkmanns von den „Konventionen des abstrakten Denkens“ (alle: FiW, 249) und damit von intellektuellen Denkfiguren findet im Übrigen auch in den Konzepten der *evidentia* ihren diskreten Widerhall. Denn *evidentia* bildet das Gegenteil der „rein intellektuellen Figuren des treffenden Ausdrucks, *percussio*, und der Kennzeichnung, *significatio*, die mehr bedeuten will, als man sagt“⁵⁹⁵. So sind die auf den Affekt abzielenden Effekte der evidenzproduzierenden Verfahren gekoppelt an die Forderungen Brinkmanns nach Sinnlichkeit, Sensibilität und Emotionalisierung.⁵⁹⁶

Mit Blick auf den Textkorpus, stehen in diesem Kapitel die poetologischen Texte *Die Lyrik Frank O' Haras*, *Der Film in Worten* und *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie Silverscreen* im Mittelpunkt. Daran soll demonstriert werden, dass die eingeforderte Unmittelbarkeit der amerikanischen Gedichte und damit auch der eigenen Texte Brinkmanns auf rhetorische Praktiken der Evidenzsuggestion zurückzuführen sind. Anders formuliert soll der *Film in Worten* nun in seine einzelnen Bilder zerlegt werden, um dadurch die Rekonstruktion der Präsenzeffekte anhand von einzelnen *Screenshots* zu eruieren. Als evidenzproduzierende Verfahren werden einmal intermediale Zugänge zwischen Schrift und Bild analysiert, bevor dann der Schwerpunkt auf textuelle Techniken (Leseranrede, Datierungen, Erzählsituation und Deixis) zur Herstellung von Präsenz gelegt wird.

⁵⁹⁵ Kemmann 1996, Sp. 40.

⁵⁹⁶ Den Unterschied zwischen Abstraktion und Sensibilität macht Brinkmann in der Hörfunksendung *Einübung einer neuen Sensibilität* zum Ausgangspunkt weiterer Überlegungen. Vgl. Rolf Dieter Brinkmann (1969): *Einübung einer neuen Sensibilität* (gesendet im Hessischen Rundfunk, 22.06.1969). Abgedruckt in: Brinkmann 1995, S. 147–155.

5.2. Evidenzverfahren in den poetologischen Texten der 1960er Jahre

5.2.1 Wechsel zwischen Schrift und Bild

Besonders in *Die Lyrik Frank O'Haras* und im Vorwort zu *Notizen 1969* suggeriert Brinkmann unter anderem Präsenz durch den Einsatz von Fotografien. Mit jeweils einer Ausnahme verwendet er dabei Abbildungen von männlichen oder weiblichen Personen, die in den Fließtext eingebaut werden.⁵⁹⁷ Durch den Wechsel von „der Welt verbaler Rhetorik [...] ins Reich des Visuellen [...] scheint schon der Kontrast zur ‚reinen‘ Optik, die Bilder vom Raster der Sprache zu entlasten.“⁵⁹⁸ Dadurch entstehe Evidenz, wie es Helmut Lethen in seiner Studie zum *Stoff der Evidenz* beschreibt. Der Medienwechsel kann daher als ein Mittel zur „Evidenzherstellung“⁵⁹⁹ interpretiert werden. Dass Brinkmann dann auch noch Fotografien von teilweise nackten oder halbnackten Körpern in die Texte montiert, ist ein weiteres Indiz, die (körperliche) Präsenz und sinnliche Wahrnehmung anhand des Medienwechsels von Schrift zum Bild zu codieren. In der erzeugten Evidenz wird „ein Augenschein, eine Augenscheinlichkeit [...] fingiert“, die „nicht nur ausgesagt, sondern gleichsam [bildlich] vorgeführt wird.“⁶⁰⁰ Bereits Quintilian hat in seinem Verweis auf die Hypotypose (die griechische Entsprechung zur lateinischen *evidentia*), was wörtlich mit ‚Eindruck, Abbild‘ aus dem Griechischen übersetzt werden kann, und bei Kant später in der *Kritik der reinen Vernunft*, wie Jäger schreibt, als „*Versinnlichung* von Begriffen, als eine Versinnlichung, durch die Begriffe allererst sichtbar vor Augen gestellt werden und damit eine Semantik erhalten“⁶⁰¹, verstanden wird, auf die Intermedialität der Evidenzproduktion hingewiesen.⁶⁰² Was für Quintilian „eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen [ist], daß man eher glaubt, sie zu sehen, als zu hören“⁶⁰³, ist vergleichbar mit Brinkmanns *Film in Worten*. Er nimmt aber neben der Versprachlichung von Bildern oder Vorstellungen auch noch ‚reale‘ Abbildungen in die Texte herein und bedient sich damit der Mittel des 20. Jahrhunderts mit der Forcierung von Schrift-Bild-Verbindungen, um so unter anderem Evidenz unmittelbarer über die Verwendung von Fotografien zu

⁵⁹⁷ Bei beiden Texten ist jeweils nur ein Foto dabei, das keinen menschlichen Körper zeigt. Einmal werden ein Auto (VW-Käfer) und einmal eine Ansicht einer Stadt verwendet.

⁵⁹⁸ Lethen 2006, S. 69.

⁵⁹⁹ Ebd. S. 68.

⁶⁰⁰ Kemmann 1996, Sp. 39–40.

⁶⁰¹ Jäger 2005, S. 10.

⁶⁰² Zum Themenkomplex Intermedialität der Evidenz, Hypotypose, Kant, *evidentia* vgl. hier die theoretisch-historischen Ausführungen zur *evidentia* im entsprechenden Kapitel der hier vorliegenden Untersuchung.

⁶⁰³ Quintilian 1975, IX, 2, 40: „proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videantur quam audiri.“

bekommen. In der intermedialen Bezugnahme von Fotos und Text stellen sich Unmittelbarkeits- und Präsenzeffekte ein. Besonders die Bilder von nackten oder halbnackten Frauen⁶⁰⁴ scheinen in der Lage zu sein, „eine offenkundige Präsenz, insbesondere im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung“⁶⁰⁵ herzustellen. Anhand von drei kurzen Beispielen werden die Evidenzeffekte im Wechsel von Schrift und Bild nun erläutert. Ein Zitat von Frank O’Hara selbst, das Brinkmann in dem Essay über die Gedichte des amerikanischen Lyrikers kursiviert, ist Ausgangspunkt für die Montage eines Bildes der nackten Marilyn Monroe. Brinkmann schreibt, O’Hara zunächst zitierend:

Über die Skulpturen David Smith’ schreibt er: *Sie stellen totale Aufmerksamkeit dar und sagen uns, daß das die einzige Art dazusein ist. Immer wachsam. In einer Hinsicht sind sie freundlich, weil sie sich zu unserem Vergnügen anbieten. Aber hinter dieser Freundlichkeit steht die Warnung: sei nicht gelangweilt, sei nicht träge, sei nicht trivial und nicht hochmütig. Das geringste Nachlassen der Aufmerksamkeit führt zum Tod.* Das gilt auch für O’Hara, und durch eine derartige Einstellung konnte er der Gefahr einer Akademisierung seiner Interessen sowie einer Erstarrung seiner eigenen schriftstellerischen Arbeit entgehen (FiW, 212, Herv. im Text).

Gleich im Anschluss an das Zitat ist das Foto der Monroe zu sehen, das die Scham zwar bedeckend, aber die Schauspielerin und Sängerin sonst nackt zeigt.

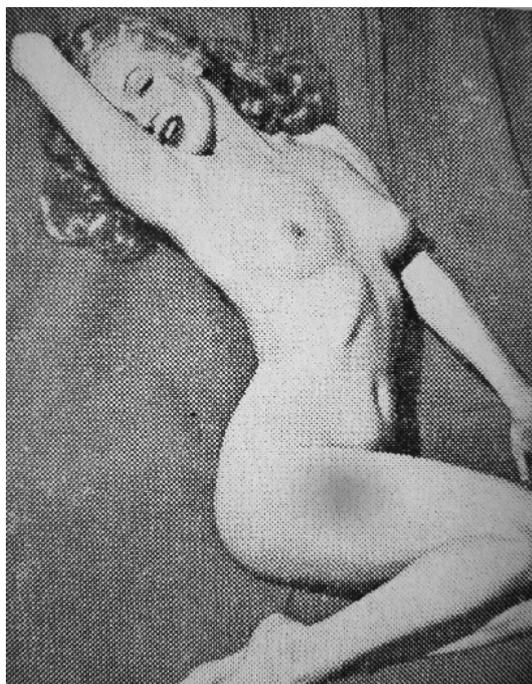


Abbildung 2: FiW, 212.

⁶⁰⁴ Die Fotografien in: *Die Lyrik Frank O’Haras*. In: FiW, 212, 214, 221 und in den *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie Silverscreen*. In: FiW 250, 261, 267.

⁶⁰⁵ Kemmann 1996, Sp. 33.

Die totale Aufmerksamkeit, die noch für die Skulpturen von David Smith, einem Künstler aus dem Umfeld des abstrakten Expressionismus aus den USA, beschrieben worden ist, ist nun in die skulpturenhaft wirkende Haltung der Monroe auf dem Bild überführt worden. Schrift und Bild nehmen damit direkt aufeinander Bezug. Das Dasein, im Sinne der körperlich-präsenten Anwesenheit (der Skulptur) wurde in der Gegenüberstellung von Schrift und Bild umgesetzt und die Vergegenwärtigung des Abwesenden intermedial vorangetrieben.

Beide Evidenzverfahren, also Vergegenwärtigung als *demonstratio ad oculos*, aber auch jene der Detaillierung wie die „plastische Ausprägung und Modellierung“⁶⁰⁶ werden hier von Brinkmann angewendet. Über die Erwähnung der Skulpturen von Smith wird der Bildbereich auf rein sprachlicher Ebene dem Leser vor Augen geführt, der damit die körperliche Präsenz einer Person, die seit der Antike oft als Akt in der Bildhauerei ihren Ausdruck fand, vergegenwärtigt bekommt. Gleichzeitig ist mit dem Wechsel von Schrift zum Bild aber eine erweiterte Evidenzproduktion gegeben, welche die sprachliche Verlebendigung, das *Dasein*, ikonografisch unterstützt. Man kann hier also festhalten, dass die plastische Ausprägung und Modellierung, die thematisch im Text mit der Nennung der Skulpturen, die die ‚totale Aufmerksamkeit‘ verkörpern, im Foto ihren Widerhall findet. Die Fotografie ist damit Referenzpunkt der sprachlichen Bilder und sorgt in der medialen Gegenüberstellung für einen gesteigerten Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekt. Denn mit Helmut Lethen ist es der Medienwechsel, der eine Evidenzsuggestion gerade durch eben jenen Wechsel des medialen Bezugssystems hervorruft.

Bei einem anderen Fokus auf das Bildmaterial kann man allerdings auch zu einem abweichenden Urteil gelangen. Denn neben der Parallelität von Schrift und Bild scheint auch das Evidenzverfahren bei diesem Beispiel der Monroe über (intermediale) Störungen zu funktionieren. Denn als Massenikone ist sie in klassischer Skulpturenpose mindestens ebenso unerreichbar wie antike Plastiken, die sie imitiert. Die Bilder sind selbst schon Übersetzungen und produzieren als massenmedialer Abhub Störungen im Verhältnis von Text und Foto. Die von Brinkmann ins Feld geführte ‚unmittelbare Präsenz‘, die er für die Gedichte O’Haras, aber auch für seine eigenen Arbeiten reklamiert, wird allein schon im Status der Fotos als Übersetzungen, Reproduktion und Abbilder bloßgestellt. Die körperliche Präsenz und die damit verbundene Direktheit und Unvermitteltheit der fotografischen Reproduktionen sind bei einer auf die Störung und Abweichung gerichteten Analyse selbst schon in ihrem Status als Übersetzungen

⁶⁰⁶ Kemmann 1996, Sp. 40.

und als massenmediales Material weit davon entfernt, unmittelbar zu sein. Präsenz und Direktheit sind dann (massen-)medial codiert. „Das überraschende Moment liegt in der ungewohnten Zusammenstellung der Details, die trotzdem nicht jeden Bezug zur Realität verloren haben, [...] andererseits sich aber auch nicht der Realität ausliefert“. Die mediale Prägung der Wahrnehmung ist Brinkmann dabei vollkommen klar, wenn er schreibt, dass „wir in der Oberfläche von Bildern [leben]“ und das „Bildhafte täglichen Lebens erst genommen werden“ (alle: FiW, 215) müsse. Sprachliche Verlebendigung und körperliche Präsenz sind immer schon Derivate der massenmedial vermittelten Zeichensysteme, womit Unmittelbarkeit schon immer vermittelt ist. Brinkmann schafft „eine offene Szene“ (FiW, 212), im Rahmen derer Evidenzverfahren „*Schauplätze der Evidenz* konstituieren, Aushandlungsbühnen, auf denen die kulturelle Semantik in ihren verschiedenen dispositiven Formaten unter den Bedingungen einer *Rhetorik der Evidenz* inszeniert wird“⁶⁰⁷. Diese „offene Szene“ kann differenziert gestaltet sein. Somit sind transparente intermediale Verbindungen auf der einen Seite und Störungen im Verhältnis zwischen Text und Bild keineswegs ausgeschlossen und abhängig vom jeweiligen Fokus der Abhandlung. Die Herstellung von Evidenz kann also im exemplarischen Fall der fotomechanischen Reproduktion des Bildes von Marilyn Monroe im Kontext des Medienwechsels als Störung interpretiert werden. Gleichzeitig ist aber auch die bildliche und damit „plastische Ausprägung und Modellierung“⁶⁰⁸ im Kontext der transparenten Verfahren der Detaillierung konzeptualisierbar. Ob die intermedialen Beziehungen nun im Moment der Störung oder im weitesten Sinne als *illustratio* oder Veranschaulichung des Textes fungieren, muss daher der Einzelfall zeigen.

Anhand eines zweiten Beispiels aus *Die Lyrik Frank O'Haras* soll dem „Appetit nach mehr konkretem Leben Ausdruck ... [ge]geben“ werden. „[E]rst indem Gedichte diesen menschlichen Appetit [...] artikulieren, helfen Sie mit, Möglichkeiten zur Befriedigung dieses gewiß trivialen, doch gerade deswegen legitimen Appetits zu schaffen.“ (Beide: FiW, 214–215) Der Appetit nach mehr konkretem Leben wird dann auch an dieser Textstelle mit einer Fotografie von Liz Taylor bildmedial gestützt.

Elisabeth Taylor ist in einem hellen Badeanzug mit freizügigem Dekolleté zu sehen und kniet scheinbar an einem Strand im Meerwasser. Ihr Pose und auch der Gesichtsausdruck können als lasziv beschrieben werden. Die Einladung, den Appetit nach konkretem Leben Ausdruck zu verleihen, setzt Brinkmann gleich selbst um und stellt mit der Integration der Fotografie der amerikanisch-britischen Filmschauspielerin auch einen deutlichen Bezug zum Medium Film her.

⁶⁰⁷ Jäger 2005, S. 10 (Herv. im Text).

⁶⁰⁸ Kemmann 1996, Sp. 40.



Abbildung 3: *FiW*, 214.

Liz Taylor, die zeitweise mit dem Schauspieler Richard Burton verheiratet war, galt in den 1960er Jahren als eine Schönheitsikone und konnte ihr berufliches Leben mit dem Gewinn von drei Oscars krönen. Mit der Hinzunahme des Bildes von Taylor hat Brinkmann dem konkreten Leben oder der unmittelbaren Präsenz im Vergleich zur Literatur, wie er es in den Sätzen vorher beschreibt, bildhaft Ausdruck verliehen. Zusätzlich zu dem Moment der Bildlichkeit der Fotografie, tritt also noch die Betonung einer zwar dezenten, aber dennoch nicht zu verhehlenden Stimulation der Sinne durch die laszive Pose und den sinnlichen Gesichtsausdruck. Aber ebenso wie beim Fallbeispiel Marilyn Monroe kann das Moment der Störung betont werden. In der Massenkonzentration und damit der medialen Vermitteltheit der Fotografie von Liz Taylor ist konkretes Leben nicht darstellbar.

Ein drittes Beispiel, wie Brinkmann in den poetologischen Texten Evidenz mit Hilfe des Medienwechsels herstellt, soll anhand der *Notizen 1969* untersucht werden. In den der Anthologie *Silverscreen* vorangestellten, 75 numerisch gegliederten Bemerkungen, schreibt er ziemlich am Schluss: „Sex ist eine hübsche Sache. Gedichte mit Sex sind ebenso schön wie der Gegenstand selbst. Dantes Beatrice muß Schamhaar gehabt haben. [...] Was ist wirklich da?“ (*FiW*, 267) Darunter folgt die Abbildung eines nackten Frauenkörpers vom Bauchnabel bis zum Oberschenkel unter der Zahl 66, so dass sich die Frage, was denn wirklich da sei, auch auf das Foto und die Erwähnung der Schamhaare von Beatrice Portinari, der Muse von Dante Alighieri beziehen lässt.

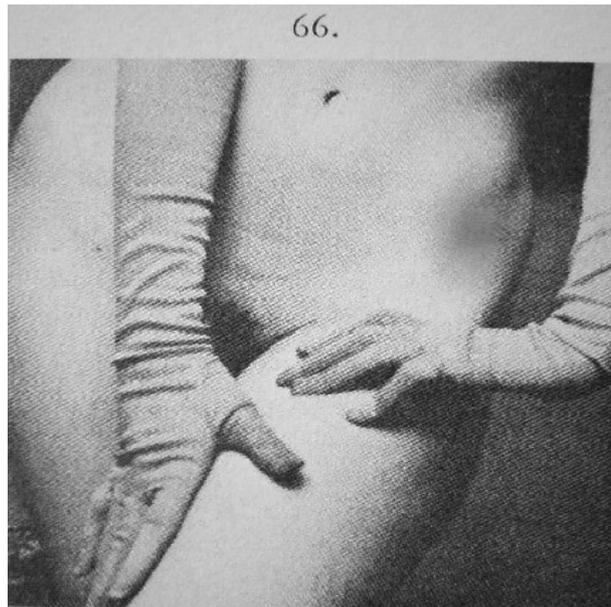


Abbildung 4: *FiW*, 267.

Dass ferner unmittelbar-körperlicher als auch mittelbar-codierter Sex in Gedichten schön sei, kann wieder auf die Integration der präsentischen Körperlichkeit und damit die Evidenzverfahren zur Präsenz- und Unmittelbarkeitssuggestion bezogen werden. Ob hier Brinkmann auch noch mit der lautsprachlichen Überschneidung zwischen der Zahl ‚Sechs‘ und der körperlichen Tätigkeit („Sex“) spielt, sei dahingestellt. Sexualität und Pornographie sind aber für ihn eine „offenkundige Präsenz, insbesondere im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung“⁶⁰⁹ mit unter Umständen stimulierender Wirkung. Die Konzentration auf Sexualität und Pornographie in der Literatur kann auch als „Weg zur Verschränkung von Abstraktionsprozessen und Effekten sinnlicher Präsenz“⁶¹⁰ betrachtet werden, deren Ergebnis in der medialen Synthese die Fiktion von Augenschein ist. Darauf wird auch im Verlauf der hier vorliegenden Ausführungen in einem kurzen Exkurs zu Brinkmann und Sexualität/Pornographie zurückzukommen sein. Besonders die *Godzilla*-Gedichte und der Roman *Keiner weiß mehr* werden dabei Zentrum der Erörterungen stehen. Hier sei allerdings schon nur kurz auf die eigenen Super-8-Filme des Schriftstellers verwiesen, die gesammelt in der Director’s Cut Version des Filmes *Brinkmanns Zorn* von Harald Bergmann vorliegen.⁶¹¹ In den dort archivierte Schmalspurfilmen ist auch ein Video dabei, in dem sich Brinkmann selbst masturbierend und ejakulierend filmt und damit die bildhafte Evidenz der filmischen Dar-

⁶⁰⁹ Kemmann 1996, Sp. 33.

⁶¹⁰ Schumacher 2003, S. 79.

⁶¹¹ Bergmann 2007, CD 1 Super-8 Filme.

stellungen an sexuell-obszöne Inhalte in der Verknüpfung mit seiner eigenen Person koppelt. Neben den Originaltondokumenten, die 2005 unter dem Titel *Wörter Sex Schnitt* veröffentlicht wurden, waren auch die Super-8-Filme Brinkmanns ein weiterer Schritt, „mehr sinnliche Präsenz zu erlangen“⁶¹², indem er sich den Kommunikationsformen Film und Tonband bediente, mit deren Hilfe er meinte, stärker medial entkoppelt Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte evozieren zu können. Trotz aller scheinbar größeren Direktheit und Unmittelbarkeit im Vergleich zur linear wahrnehmbaren Schrift sind aber die Präsenzeffekte bei den Hörspielen, Tonbändern und Filmen immer Ergebnisse von bewussten Entscheidungen für eine mediale Aufzeichnungsform. Gerade bei den Originaltondokumenten ist es vielfach ein Sprechen Brinkmanns, bei dem er sich der Aufnahmesituation durch das Tonband vollkommen bewusst ist.⁶¹³

Die Darstellung einer Erlebnisqualität zeigt sich also in den hier besprochenen poetologischen Texten Brinkmanns unter anderem in Bildern von (halb-)nackten Frauen, die Körperlichkeit und Sexualität vorführen und der Abstraktion der Sprache gegenüberstehen. Aber nicht nur in der Gegenüberstellung und den störenden Beziehungen von Schrift und Bild soll die (inter-)medial codierte sinnliche Präsenz vor Augen geführt werden, denn: „Es ist tatsächlich nicht einzusehen, warum nicht der Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19-jährigen haben sollte, an die man gerne faßt.“ (FiW, 227) Sprache soll der Ort sinnlicher und ‚unmittelbarer‘ Bilder sein. Mit der Kopplung der Gedanken an die weibliche Brust konstruiert Brinkmann ein Bild, das „über die Ansprache des Verstandes hinaus Phantasie und Affekte der Hörer [oder eben hier der Leser] zu erregen“ versucht. Der Transfer von „Gegenwart *und* Sinnlichkeit *und* Lust“ (BaH, 74, Herv. T.Z.) in die Schrift ist für Brinkmann Aufgabe des Schreibens. Das Polysyndeton betont hier die Aussage Brinkmanns und paraphrasiert gleichzeitig auch die Vorstellungen von Gegenwart als Lust und Sinnlichkeit.

Neben dem Medienwechsel zwischen Schrift und Bild gibt es in den Texten Brinkmanns weitere rhetorisch-sprachliche Varianten der Suggestion von Augenschein. Diese finden auch in der *effictio*, die als „Nachbildung, Schilderung (Charakteristik) des Äußern eines Menschen“⁶¹⁴ verstanden werden kann, ihren Niederschlag. Brinkmann setzt jene *effictio* mit entsprechenden Mitteln der Sprache des 20. Jahrhunderts um. Dabei lehnt er in seinen Texten auch an Programmen aus der amerikanischen *dirty-*

⁶¹² Selg 2001, S. 352.

⁶¹³ Vgl. das Kapitel 7.4 der vorliegenden Abhandlung zur Medialität der Tonbandaufzeichnungen und auditiven Cut-ups im Vergleich mit der Ausstellung der Materialität von Schrift. Ferner: Schumacher 2006.

⁶¹⁴ Georges 1998, Sp. 2349.

speech-Bewegung⁶¹⁵ an und überführt sie in die deutsche Sprache. Aber auch die ‚Nachbildung‘ von Menschen ‚real‘ bildhaft, anhand von reproduzierten Fotografien, setzt er in Szene. Die Beschreibung einer skulpturalen oder körperlichen Erscheinung tritt somit neben die fotomechanische Abbildung und sorgt besonders in den Wechselwirkungen zwischen Schrift und Bild für eine gesteigerte Evidenzsuggestion. Andererseits dienen die Fotografien aber auch zur Illustration im Kontext der detaillierenden Verfahren eines Gegenstandes, die Cicero, laut Auskunft von Quintilian, als „Ins-Licht-Rücken“ titulierte.⁶¹⁶ Sie stellen die hier untersuchten Textbelege Brinkmanns ins Licht der Fotografie und illustrieren beispielsweise das Schamhaar Beatrices oder den Appetit nach konkretem Leben in der lasziven Darstellung von Elisabeth Taylor.

Wenn Brinkmann schreibt, dass „Vorstellungen in einer Strophe“ die Möglichkeit bieten sollen, „nach draußen zu blicken, so wie jemand am Fenster steht und nach draußen blickt“, dann lässt sich daraus schließen, dass das Ziel des Schreibens eine möglichst genaue Simulation des Realraums der körperlichen Wahrnehmungen im Vorstellungsräum der Schrift ist. Worte wirken dann wie saubere Fensterscheiben, die durch ihre Durchsichtigkeit „unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren“⁶¹⁷. Die transparenten Evidenzverfahren können dabei behilflich sein, die Suggestion von Augenschein und unmittelbarer Präsenz, als ob man tatsächlich in der ‚realen‘ Situation anwesend wäre, zu evozieren. Die Wahrnehmungen können dann auch noch so banal sein, wie es der Anschluss des Zitats aus *Notizen 1969* offenbart: „Er [jemand] sieht das, was da ist. Vielleicht steigt gerade eine Frau in ein Auto und der Rock spannt sich und rutscht ein wenig den Oberschenkel hoch.“ (beide: FiW, 248) In den folgenden Abschnitten sollen nun die textuellen Evidenzverfahren in den poetologischen Texten näher untersucht werden. Die Faktoren der Leseransprache, Datierungen und Uhrzeiten in der Kopplung mit Musiktiteln, narratologische und deiktische Aspekte sowie performative Evidenzeffekte treten dabei besonders in den Blickpunkt.

5.2.2 Leseranrede

Heinrich Lausberg spricht zwar in seinem *Handbuch der literarischen Rhetorik* von der „Anrede an in der Erzählung vorkommende Personen“⁶¹⁸ und der „direkte[n] Rede

⁶¹⁵ Vgl. das Kapitel *Exkurs: Brinkmann und Sexualität/Pornographie* der vorliegenden Untersuchung.

⁶¹⁶ Quintilian 1972, VI, 2, 32: „Daraus ergibt sich die ENARGEIA (Verdeutlichung), die Cicero ‚illustratio‘ (Ins-Licht-Rücken) und ‚evidentia‘ (Anschaulichkeit) nennt“. Vgl. auch weiterhin die Ausführungen zu *Rom, Blicke* in der vorliegenden Studie.

⁶¹⁷ Krämer 2000, S. 74.

⁶¹⁸ Lausberg 1990a, S. 406.

der in der Erzählung vorkommenden Personen⁶¹⁹ als Operation der *evidentia*, erwähnt hingegen nicht die Leseransprache als Mittel der Evidenzproduktion. Mit ihrer Hilfe kann die Aufmerksamkeit zum einen auf den Moment des Lesens und die damit verbundene Rezeptionssituation gelenkt werden, sodass sie einem störenden Evidenzeffekt Vorschub leistet. Dem Leser steht dann seine eigene Wahrnehmung vor Augen, die nicht eine Immersion in die *histoire* vorantreibt. Die Leseranrede kann dann hingegen auf der anderen Seite auch die Suggestion eines Wahrnehmungsraums zwischen Autor/Erzähler und Leser evozieren; der transparente ‚Evidenz-Faktor‘ ist dann durch die direkte Adressierung an den Leser steigerbar.⁶²⁰

Im Essay *Der Film in Worten* wird an einer Stelle die akustische Präsenz einer „Stimme auf einer alten Schallplatte“ kombiniert mit der Frage: „Sie erinnern sich?“ (Beide: FiW, 231). Rezeptionstheoretisch ist es hier wohl das Anliegen, die Leerstelle durch den Leser zu füllen. Genau dasselbe „Sie erinnern sich?“ erscheint wenige Seiten weiter und wird auf die „Schmierwurst von Hertie in Klarsichtfolie“ (FiW, 240) bezogen, die bereits vorher schon Erwähnung findet (FiW, 223). In den Leseranreden kann daher auch eine Appellstruktur im Sinne Iser's anklingen, auf die der Leser in der Lage ist, zu reagieren. Mit der Appellstruktur ist dann eine Fiktionsreduktion verknüpft, die den Rezipienten aus dem Versunkensein in die *histoire* zurückholt in die unmittelbare Gegenwart des Vollzugs der Aisthesis. Paradigmatisch ist das in der folgenden Textstelle markiert. Zunächst nimmt aber Brinkmann auf den transparenten *Film in Worten* Bezug:

Die Wörter lassen sich in den aus ihnen befreiten Imaginationen ... selbst zurück – die durch Tradition entstandenen Hinterräume des allgemeinen Bewusstseins, Ablagerungen wie Speichel auf dem Betonboden des Hauptbahnhofs, verwischen sich und werden zum Taumeln der Auflösung – Bilder entstehen, die bisher nur im Ansatz artikulierbar sind – und die Kontinuität des Denkens ‚erweist‘ sich als Fiktion, die vom akademisierten Denken abendländischer Observanz ausgeprägt worden ist: *gehen Sie hin* und *überprüfen Sie* das Ihnen Unterschobene an den Reklametexten von Elizabeth Arden und *Sie werden feststellen*, daß die Fakten ihnen entglitten sind, an denen Sie dennoch teilhaben trotz Ihrer geheimgehaltenen Privatsphäre – ein billiges Fotoalbum von Karstadt, in das Sie Ihre Bilder abends nach der Arbeit willenlos einkleben – *Sie wollen das nicht, Sie wollen diese Bilder ganz sicher nicht einkleben* ... (FiW, 242, Herv. T.Z.)

Die Leseransprachen sind in dieser Passage deutlich erkennbar. Mit der Aufforderung, hinzugehen und das ‚Unterschobene an den Reklametexten‘ zu prüfen, kann zunächst einmal eine fiktionsreduzierende Wirkung der Leseranrede verbunden werden. Mit dem postulierten Ergebnis, dass der Rezipient feststellen wird, dass ihm die Fakten entgleiten, ist dann hingegen wieder ein Bezug auf den gemeinsamen Vorstellungs-

⁶¹⁹ Ebd.

⁶²⁰ Zu den verschiedenen Wirkweisen der Leseransprache vgl. Kap. 3.1 der vorliegenden Studie.

raum der schriftlichen Vermittlung verknüpft. Aber nicht nur das. Mit dem Zurücklassen der Wörter in den aus ihnen befreiten Imaginationen deutet Brinkmann die transparente Wirkweise von Evidenzverfahren an, worauf hier bereits eingegangen wurde. Mit dem Vergleich der ‚durch Tradition entstandenen Hinterräume des allgemeinen Bewußtseins‘ mit dem ‚Speichel auf dem Betonfußboden des Hauptbahnhofs‘ führt er weiterhin eine bildhafte Vergegenwärtigung bewusstseinsmäßiger Inhalte vor.

In einem weiteren Zitat tritt eine Leseranrede auf den Plan, die wohl eine Art ‚Leseszene‘ vor Augen stellen soll. Sie wirkt damit weniger fiktionsreduzierend. In den *Notizen 1969* heißt es: „Sie werden aufgefordert, in ein Zimmer zu treten und sich umzublicken. Sie *sehen* Elf Arten einen Scheißvogel zu betrachten und Biotherm. Sie sind verwirrt und verstehen nicht, aber Sie möchten vielleicht das verstehen.“ (FiW, 267, Herv. T.Z.) Es ist die Rede von einem Raum, genauer von einem Zimmer, in das der Rezipient eintreten und sich umblicken könne; vielleicht ein fiktiver gemeinsamer Wahrnehmungsraum zwischen Autor und Leser. Die *demonstratio ad oculos* erhält dann eine lokale Semantik. Mit dem (Um-)Sehen wird der Bezug zur Evidenz noch einmal deutlich hergestellt: Gedichte gilt es zu *sehen*. Über den Verstand hinaus soll die Phantasie der Leser angeregt werden, „so daß sie das Dargestellte selbst zu erleben glauben“⁶²¹. Die im Zuge der *evidentia* erwähnte *Augenzeugenschaft*, also die Vorstellung, dass „nur wer selbst der Sache wie ein Augenzeuge gegenübersteht“ sie auch „deutlich, lebendig oder detailliert zu schildern“ vermag, dass „alle sich als Augenzeuge fühlen“⁶²², kann in dieser Passage über einen lokalen Bezugsrahmen produziert werden. Die Leseranrede und die Aufforderung zum Sehen steigert dann die Evidenzsuggestion mit der direkten Adressierung an den Rezipienten, sich doch in ein (imaginäres oder fiktives) Zimmer zu begeben. Dort könne er sich in einer suggerierten Reichweite seines Körpers umblicken und das vor Augen gestellte unmittelbar als fiktiver Augenzeuge rezipieren. Mit der postulierten räumlichen Semantik ist eine körperliche Präsenz angesprochen, die dem Rezipienten das Beschriebene nicht nur vor Augen führt, sondern ihm auch einen ‚konkreten‘ Ort der Rezeption, den eines Zimmers, zuweist. Mit Blick auf die „Echokammern des ‚Grauen Raums‘“ des Gehirns (FiW, 223) kann mit diesem Raum auch das menschliche Gehirn mit seiner Vorstellungskraft gemeint sein.

Für die Leseranrede ist also sowohl der störende als auch der transparente Aggregatzustand der Evidenz mit seinen unterschiedlichen medienreflexiven oder medienver-

⁶²¹ Kemmann 1996, Sp. 40.

⁶²² Ebd. Sp. 40–41. Augenzeugenschaft und Sehen beanspruchen Evidenz. Zum Begriff der Zeugenschaft im Zusammenhang mit der Evidenz vgl. weiterhin die Beiträge der *Sektion 2: Abschnitt Beweis und Zeugenschaft. Vor Ort*. In: Cuntz et al. 2006, S. 103–196.

gessenen Wirkungsformen feststellbar. Ob die Leseranrede nun für eine ‚Umkehrung der Aufmerksamkeit‘ auf die Wahrnehmungssituation selbst in einer fiktionsreduzierenden Wirkung sorgt oder, ob sie die Suggestion eines gemeinsamen Wahrnehmungsraums zwischen Erzähler und Leser bewirkt, kann offensichtlich nicht pauschal gesagt werden. Auch hier muss der Einzelfall für Aufklärung sorgen.

Mit den zahlreich auftretenden Nennungen von Daten und Uhrzeiten zusammen mit der Erwähnung von Musiktiteln, ist ein weiteres Evidenzverfahren zur Herstellung von Präsenzeffekten ermittelbar. Genauso wie der audiovisuelle Film scheint die Musik für Brinkmann im Vergleich mit der Literatur hinsichtlich des ‚medial induzierten Effekt[s] von Unmittelbarkeit und Präsenz‘⁶²³ überlegen zu sein. Die Literatur kann dabei aber die unmittelbareren Effekte der Musik in der Schrift zumindest *anklingen* lassen.

5.2.3 Datierungen und Uhrzeiten in der Kopplung mit Musiktiteln

Mit der Erwähnung von Daten und Uhrzeiten soll dem Rezipienten die Schreibsituation Brinkmanns vor Augen geführt werden. Aber nicht nur das: denn bei den Datierungen, so könnte man argumentieren, handelt es sich um den Versuch, aus Texten Dokumente, wenn nicht sogar Protokolle zu machen. Diese haben eine Beleg- oder Beweisfunktion, die damit erneut auf die Augenzeugenschaft im Kontext der *evidentia* Bezug nimmt. Diese Protokolle sind dann anschlussfähig für ein Indizverfahren, das Brinkmann gegen ‚die Gesellschaft‘ anstrengt, was im weiteren Verlauf des Kapitels näher untersucht werden wird.

An mehreren Stellen thematisiert Brinkmann seine eigene Konstellation der Literaturproduktion, die ‚Schreibszene‘, wie es Campe bezeichnet hat.⁶²⁴ Damit stellt er dem Leser die konkreten Rahmenbedingungen seines Vorgehens vor. Die poetologische und poetische Selbstthematisierung des Schreibens ist in seiner Körperlichkeit (Geste), Instrumentalität (Technologie) und seinem Ausdrucksmedium (Sprache) ‚keine selbst-evidente Rahmung‘⁶²⁵, sondern ist im Kontext der drei genannten Faktoren zu verorten. Ob es sich allerdings im Falle Brinkmanns um eine ‚Schreibszene‘ oder eine ‚Schreib-

⁶²³ Schumacher 2003, S. 74.

⁶²⁴ Campe unterscheidet zwischen der ‚Schreibszene‘ und der ‚Schreib-Szene‘, ohne die Begriffe in dem Beitrag explizit zu differenzieren. Dies übernimmt dann aber Martin Stingelin 2004, S. 15, der unter ‚Schreibszene‘ ‚die historisch und individuell von Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens [...] [damit meint er die Rahmenbedingungen, das Ensemble der Semantik, Instrumentalität und Körperlichkeit] versteht, „ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von ‚Schreib-Szene‘.“ Weiterhin: Giuriato et al. 2005. Und schließlich die Arbeiten des kürzlich verstorbenen Kittler 1985; Ders. 1986.

⁶²⁵ Campe 1991, S. 760.

Szene“ handelt, bei der das Ensemble der erwähnten Parameter selbst problematisiert und reflektiert wird, kann nicht pauschal gesagt werden. Die Evidenzverfahren beziehen sich mithin auf die Schreibsituation und das Schreiben selbst. Welche Funktion könnte aber darüber hinaus die Erwähnung von Daten und Uhrzeiten noch haben?

Sie sind auch Elemente der Annäherung zwischen Autor und Leser, wie es Selg beschrieben hat.⁶²⁶ Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Kopplung zwischen Zeitangaben und der Integration von Musiktiteln, die Brinkmann scheinbar bei der Abfassung der Texte gehört hat: „draußen ist inzwischen die Sonne wieder verschwunden, weißlichgraues Januarlicht nachmittags vermischt sich mit, 29.1.69, Musik der Mothers of Invention als Ruben & The Jets“ (FiW, 226). Vorher wird erneut der Wahrnehmungsbereich der Musik mit dem konkreten Datum der Schreibsituation verbunden: „Break on through to the other side, The Doors, 2 Minuten, 25 Sekunden, 27.1.69. Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will.“ (FiW, 223). Die Musik vermischt sich mit der Literatur: „Kerouac schrieb Bob-Prosodien, eine Prosa, die das starre grammatikalische Gerüst wegschwemmte, den Mexico-City-Blues, die Lyrik, die nach Jazz-Arrangements strukturiert war, oder nehmen Sie die rhapsodischen Ausschweifungen des frühen Allen Ginsberg.“ (FiW, 230) Mit Marshall McLuhan gesprochen heißt das: „An der Schreibmaschine hat der Dichter auf sehr ähnliche Weise wie der Jazzmusiker das Erlebnis des Darbietens in Form des Komponierens. In Nicht-Alphabetenkulturen befanden sich Barden und Spielleute in dieser Lage.“⁶²⁷ Das Darbie-ten in der Form des Komponierens kann hier auch auf das Vor-Augen-Führen durch die Evidenzverfahren bezogen werden, denn durch die Evidenz wird ein Sachverhalt „nicht nur ausgesagt, sondern gleichsam vorgeführt“⁶²⁸ oder dargeboten. McLuhan erwähnt hier auch mit der Schreibmaschine, dem Darbieten und Komponieren die Aspekte, die laut Campe die Situation des Schreibens ausmachen: die Technologie der Schreibmaschine, die performative Körperlichkeit im Darbieten des Dichters oder eben Jazzmusikers und das Ausdrucksmedium der (auch sprachlichen) Komposition. Die Schreib-Szenen sind dann als „*Aufführung* zugleich *Ausführung* von Rahmungsakten“⁶²⁹, wie es Uwe Wirth formuliert.

Mit der Aufzählung von Musiktitel oder Schallplatten macht Brinkmann auf die Musik als Reizquelle aufmerksam und die Evokation des akustischen Reizes in der Nennung von Bands oder Titeln schärft den Fokus im Hinblick auf die musikalische

⁶²⁶ Vgl. Selg 2001, S. 88–89.

⁶²⁷ McLuhan 1968b, S. 283.

⁶²⁸ Kemmann 1996, Sp. 40.

⁶²⁹ Wirth 2004, S. 157 (Herv. im Text).

Präsenz: „Ich schreibe das hier, während auf meinem Dual-Plattenspieler HS 11 eine Platte der DOORS abläuft, Disques Vogue, CLVLXEK 198, mit Jim Morrison – vocals, Ray Manzarek – organ, piano, bass, Robby Krieger – guitar John Densmore – drums, und sollte ich nicht lieber die Musik um ein paar Phonstärken erhöhen und mich ihr ganz überlassen anstatt weiterzutippen ...“⁶³⁰ Was hier geschildert wird, sind Störungen am Werk; wer ganz hören will und sich damit vollkommen auf die Rezeption der Musik konzentriert, kann nicht gleichzeitig mit voller Aufmerksamkeit schreiben. Weiterhin hält sich in der ‚Schreib-Szene‘ das Ensemble aus Sprache, Instrumentalität und Geste bei sich selbst auf, wie es Martin Stingelin im Anschluss an Rüdiger Campe definiert hat. Oder in anderen Worten: Das Schreiben selbst wird von Brinkmann problematisiert bzw. infrage gestellt und hält sich daher selbst zur Reflexion an. Anstatt „weiterzutippen“ und sich somit dem Bezugssystem der Literatur zu widmen, stellt sich das Ich die Frage, ob es nicht eher die Musik in den Blickpunkt seiner Aufmerksamkeit rücken sollte. Die Technologie des Tippens auf der Schreibmaschine und ihre performative Qualität wird der des Dual-Plattenspielers gegenübergestellt und auf seine Medialität hin befragt. Mit der Möglichkeit des Plattenspielers und des Verstärkers den Sound aufzudrehen, scheint für Brinkmann das Versprechen eines Medienwechsels einherzugehen. An einer Stelle in einer *Notiz* zu dem Gedichtband *Piloten* bezieht er dieses Aufdrehen der Phonstärke auf das audiovisuelle Medium Film: „Wie sagte Warren Beatty zu den deutschen Kinobesitzern beim Start von *Bonnie und Clyde*: ‚Bei der Schlußszene mit dem Maschinengewehr müßt ihr den Ton ganz aufdrehen.‘“ (Sph, 186) Zu welchem Zweck allerdings erfolgt diese „Vereinnahmung von Leben, Lautstärke und Lärm“⁶³¹? Sie ist, in den Worten Schumachers, „ein Moment des Schreibens, das gerade dadurch, daß die Möglichkeiten und Grenzen seiner performativen Kraft im Kontrast zu den Präsenzeffekten anderer Medien und Darstellungsformen markiert werden, immer wieder neu herausgefordert wird.“⁶³² Aber nicht nur das. Anhand der Kontrastierung ist es auch möglich, unter Verweis auf die Argumentation von Helmut Lethen, Präsenz- und Gegenwartseffekte zu suggerieren. Die „*Herstellung von Evidenz durch Kontrast*“⁶³³ erfolgt dann durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Mediensysteme Sprache und Musik in der Schreib-Szene, die das Ensemble aus Sprache (der Schrift oder der Musik), Instrumentalität (Plattenspieler oder Schreibmaschine) und Geste (Körperlichkeit des Schreibens oder eben Komponierens) problematisiert.

⁶³⁰ Brinkmann[1968], in: Wittstock 1994, S. 66.

⁶³¹ Schumacher 2003, S. 68.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Lethen 2006, S. 68 (Herv. im Text)

Die Musikband The Doors, die sich um den Sänger und Songwriter Jim Morrison herum in den 1960er Jahren bildete, ruft dabei Assoziationen mit den *Doors of perception*⁶³⁴ wach, einem Essay von Aldous Huxley, nach dessen Titel sich die US-amerikanische Band ihren Namen gab. Das deiktische ‚Hier‘ ist demnach auch mit der ‚Istigkeit‘ des britischen Schriftstellers koppelbar. Mit der ‚Istigkeit‘ (auch so im englischen Original und dann mit ‚Is-ness‘ ins Deutsche übersetzt) spielt Huxley auf die „wunderbare Tatsache schierer Existenz“⁶³⁵ an. Zweck ist wohl auch über die Evidenzverfahren dem Leser die Schreibsituation vor Augen zu stellen.

Die Verfahren der Verlebendigung, die Brinkmann zur Suggestion von Evidenz in seinen poetologischen Texten verwendet, nehmen also auch Bezug auf das sinnliche Potential der Musik. In einer intertextuellen Referenz auf die Pforten der Wahrnehmung ist ferner eine Verbindung zwischen dem ‚Hier‘ der Schreibsituation Brinkmanns und der ‚Istigkeit‘ im Sinne Huxleys gegeben. Die Einschätzung von Selg ist demnach durchaus nachvollziehbar, nach der, Bezug nehmend auf die Musikbands und -titel, nicht nur der Klang, sondern auch das Band-Image und Umfeld transportiert werden soll.⁶³⁶ Mit der Integration von Musiktiteln oder Bandnamen in die Texte ist aber auch noch möglich, die im poetologischen Text *Der Film in Worten* angedeuteten „zwanghaften Assoziationsabläufe zu unterbrechen“ und „willkürliche Einschübe [...] in den Text“ (FiW, 241) voranzutreiben. Ein gutes Beispiel hierfür liefert ein Ausschnitt aus *Die Lyrik Frank O’Haras*:

Nun könnte ich Ihnen Marx zitieren, den Kopfhörer auf und die letzte LP der Rolling Stones im Ohr, vor mir die Gedichte Frank O’Haras – *In Zeiten der Krise müssen wir alle wieder und wieder entdecken, wen wir lieben* ... Köln, Engelbertstraße 65, vierter Stock, 12.12.68, kalt und klar. Ich frage mich, ob ich dies noch fertig kriege, ehe die Platte abgelaufen ist ... und ... *ich brings nicht übers Herz, Jonny Weissmüller Lex Barker vorzuziehen* ... (FiW, 221, Herv. im Text).

Brinkmann versucht durch das Zusammenspiel verschiedenster Elemente wie konkreter Datierung, Leseranrede, Erwähnung von Musik (auditiv), der Gedichte (textgebunden), die Einbindung von Zitaten, die kursiv gesetzt sind, und durch die konkrete Verortung seiner Schreibsituation in die Engelbertstraße in Köln seine Realität (des Schreibens) zu simulieren. Dies geschieht über performative Verfahrensweisen der Evidenz, die eine mögliche entfernende Abstraktheit zwischen Schriftsteller und Leser, Autor und Text erst gar nicht aufkommen lassen soll.

⁶³⁴ Vgl. Huxley 1954.

⁶³⁵ Ebd. S. 28.

⁶³⁶ Vgl. Selg 2001, S. 81–85

In der Kopplung von Zeitangaben und Musiktiteln und deren Interpreten wird versucht, ein Vor-Augen-Führen der Schreibsituation des Autors einzulösen. Auch in diesem Fall scheint Brinkmann während des Schreibens Musik zu hören, da er sich die Frage stellt, ob er denn ‚dies‘ noch vollenden könne, ehe die Platte abgelaufen ist. Neben der erwähnten Störung, die sich aufgrund der Verschränkung von Musik und Schreibzeit ergibt, ist allerdings noch ein weiterer Faktor besonders erwähnenswert: Schreiben im Kontext der Datierbarkeit der Schreibsituation ruft Erinnerungen an den oben beschriebenen poetologischen Reflex der Schreib-Szene und die Konstellation des Schreibens als autoreferentielle Problematisierung wach. Mit der Datierung von Texten wird das Schreiben in seiner Registraturfunktion selbst thematisiert. Aber eben nicht nur das. Rüdiger Campe schreibt dazu: „Bei solcher Verkettung des Datums des Schreibens mit dem Schreiben des Datums nun handelt es sich nicht nur um ein Beispiel der Thematisierung des Schreibens; und man ist nicht länger einfach in der Poetologie. Das Datum ist vielmehr ein unersetzbarer, logisch relevanter Fall des Schreibens, der Schrift, in dem sich festschreibt, was aufgeschrieben wird.“⁶³⁷ Im Festschreiben des Textes als Dokument mit seiner Beleg- und Beweisfunktion stellt sich der Schriftsteller selbst als Augenzeuge seiner eigenen Wahrnehmungen gegenüber. Ergebnis dieser Augenzeugenschaft ist eine Authentifizierungsstrategie, mit der er sich gegen „das Kulturmonopol des Abendlandes“ wendet und somit ein Indizverfahren gegen die abendländische Gesellschaft anstrengt. In seinem Text *Angriff aufs Monopol* beschreibt er seine Haltung gegenüber den damals neu aus Amerika nach Deutschland hinüberschwappenden Ideen der Postmoderne und des Pop im Vergleich zu den Traditionen des Okzidents. Nach der Unterüberschrift „Am Schürzenzipfel der Gegenwart“ bemerkt er: „Der konkreten Erfahrung eines miesen Vermitteltseins wird somit heute direkt und unverstellt Ausdruck gegeben in der Literatur der jungen Amerikaner.“⁶³⁸ Diese Position der Direktheit und Unvermitteltheit, zweifelsfrei immer unter den Prämissen des Wissens um eine massenmediale Prägung der Wahrnehmung, welche als Kontrafaktur zur Vermittlung gezeichnet ist und als Indizverfahren gegen ‚die Gesellschaft‘ in Anschlag gebracht wird, ist auch Ziel Brinkmanns selbst.

Die Datierungen und Erwähnungen der Uhrzeiten in den Texten sind Möglichkeiten zur Produktion von Evidenz, um die eigene Schreibsituation zu schildern. Die „schwierige Rahmung“ aus „Sprache, Instrumentalität und Geste“⁶³⁹ wird mit den Mitteln der *evidentia* als „lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstan-

⁶³⁷ Campe 1991, S. 761.

⁶³⁸ Beide: Brinkmann [1968], in: Wittstock 1994, S. 69, S. 73.

⁶³⁹ Beide: Campe 1991, S. 760.

des [...] durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten⁶⁴⁰ konzeptualisiert.

Mit der Erwähnung der Songs ist weiterhin das akustisch-präsentische Potential der Musik in die poetologischen Erläuterungen integriert, die immer wieder in den Texten auftreten. Die Akustik und der Klang der Titel soll durch die Nennung gleichsam das Abwesende der Musik vergegenwärtigen. Die musikalischen Stimuli haben demnach neben den filmischen Schreibweisen, die genauso auf eine erweiterte Sinnlichkeit drängen, auch einen breiten Raum in den poetologischen Texten. Auch durch die akustischen Elemente wird genauso versucht die unmittelbare Gegenwart Brinkmanns durch Evidenzverfahren in den Text zu übertragen.

In einem Rekurs auf die von Lausberg ins Feld geführten Evidenzverfahren kann die Darstellung von Gegenwart, Unmittelbarkeit und Präsenz in den Texten Brinkmanns hier mit den Kategorien der *topographía* und *chronographía* erklärt werden. Die Nennung seines Wohnortes in der Engelbertstraße in Köln verweist auf einen realen Ort, der heute noch einsehbar ist. Die *chronographía* kann auch mit der Nennung oder Beschreibung von Jahres- und Tageszeiten⁶⁴¹ einhergehen: „alle Verbindungen gelten nur jetzt, 22.11.69, abends 21 Uhr 03“ (FiW, 247) schreibt Brinkmann. Auch wenn er Orte und Zeiten nicht ausführlich schildert, ist aber dennoch deren Nennung im Verbund mit der Integration von Musiktiteln und Bands ein Mittel, die Schreibsituation dem Leser bildlich vor Augen zu stellen. Neben Datierungen und Uhrzeiten in der Kopplung mit Musiktiteln soll hier noch ein letzter Punkt bei der Untersuchung der poetologischen Texte Brinkmanns angeführt werden. Genauer wird dabei auf die Erzählsituation und deiktische Verfahren Bezug genommen.

5.2.4 Erzählsituation, Deixis und (performative) *evidentia*

Die Ich-Erzählsituation wird von Stanzel als Gegenstück zum auktorialen-Erzähler ins Feld geführt.⁶⁴² Dabei erfindet der Autor nicht einen Erzähler, der außerhalb eines räumlich und zeitlich von ihm getrennten Erzählgegenstandes steht. Im Zentrum ist eine Figur, die in der Ich-Form die Geschichte als selbst erlebte wiedergibt. Nach Stanzel ist diese Erzählsituation natürlich. Wenn jemand erzählt, was ihm passiert ist, spricht diese Person gleichfalls aus der Ich-Perspektive. In der Regel ist diese besonders geeignet, ein Identitätsgefühl beim Zuhörer oder Leser zu wecken. Er meint

⁶⁴⁰ Lausberg 1990a, S. 399–400.

⁶⁴¹ Vgl. Plett 2001, S. 67.

⁶⁴² Stanzel 2008.

selbst, das zu erleben, was dem Erzähler als Figur des Textes geschieht. Die Ich-Form scheint einen höheren Grad an Authentizität und Echtheit des Erzählens zu erwecken, was dann für den Leser den Eindruck größerer Unmittelbarkeit herstellt. Die Ich-Erzählung scheint demnach Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte zu begünstigen. Das Präsens erhöht darüber hinaus die Unmittelbarkeit des Erzählten; schließlich ist das ja auch die Gegenwart potentiell die Gegenwart des Lesers. Die Zeitform des Präsens ist ein weiteres Mittel der Evidenzsuggestion.⁶⁴³ In der Rezeption des Textes in der ersten Person, Singular ist ein weiteres Mittel Brinkmanns zur Produktion von Evidenz genannt, das beim Leser den Eindruck erweckt, dass er das „Dargestellte selbst zu erleben“⁶⁴⁴ glaubt. Im Hinblick auf die Anthologie *Silverscreen* mit amerikanischen Gedichten schreibt er in den *Notizen 1969*:

Was an den hier versammelten Gedichten neu ist, hängt mit der Überraschung zusammen, daß diese Gedichte da sind. Ich meine, daß in ihnen *Gegenwart* enthalten ist. Eine Sensibilität, die sich nicht in Erinnerungen ergeht. Alles ereignet sich nur *jetzt, in einem Augenblick*, und in diesem einen Augenblick ist die Person, die schreibt, anwesend. Sie schreibt nicht, um ‚Literatur‘ weiterzuentwickeln (diese entsetzliche Sache mit der Objektivität!), sie realisiert *sich* in dem einen Gedicht. Damit stellt sie sich natürlich gegen die bestehenden Vereinbarungen, die Konventionen des abstrakten Denkens. [...] Und wenn O’Hara schreibt, ‚wir werden endlich im Zentrum der Dinge glücklich sein‘, so meint das jetzt, hier, in diesem Augenblick – sehen Sie sich um, *was ist wirklich da*, was Sie anfassen können und womit Sie einverstanden sind, jetzt, hier in diesem Augenblick, da Sie das lesen? *Was ist da und fordert Sie heraus?* Fügen Sie das den Gedichten, die Sie mögen, hinzu. In dem Augenblick werden es *Ihre* Gedichte, und *Sie* gehören zu den Gedichten. (FiW, 249–250, Herv. im Text)

Zunächst einmal thematisiert hier Brinkmann neben des Schreibprozesses einen rezeptionstheoretischen Ansatz von Text- oder Gedichtinterpretationen, indem er die Rolle des Lesers ins Zentrum der Ausführungen stellt. Den Prozess der Bedeutungskonstitution, in dem der (historisch, reale) Leser die potentiellen Sinnangebote des Textes aus seiner Position heraus aktualisiert, soll bei Brinkmann über die bildhafte Präsenz quasi haptisch erfassbarer Gegenstände erfolgen. Andererseits greift der Textauschnitt die Vorstellung der schreibend-anwesenden Person auf, welche sich „*jetzt, in einem Augenblick*“ in die Schrift überführt und bietet hier exemplarisch mit der Erwähnung des Personalpronomens „ich“ einen subjektiven Zuschnitt der Äußerungen, die weiterhin in der wiederholten Verwendung von Zeigwörtern wie ‚da‘, ‚jetzt‘, ‚hier‘ auf die momentane Schreibsituation hinweisen.

Lausberg bezieht sich zwar auf „den Gebrauch der die Anwesenheit ausdrückenden Ortsadverbien“⁶⁴⁵ als Evidenzverfahren, wodurch auch die Beziehungen zwischen Dei-

⁶⁴³ Vgl. Lausberg 1990a, S. 402.

⁶⁴⁴ Kemmann 1996, Sp. 40.

⁶⁴⁵ Lausberg 1990a, S. 402.

xis und Evidenz genannt sind. Lausberg verkennt aber die Bedeutung der Temporaladverbien wie ‚jetzt‘, deren Umschreibung ‚in diesem Augenblick‘, und des Personalpronomens ‚Ich‘, das die Evidenzsuggestion in den deiktischen Verortungen noch steigert. Brinkmann versucht seine unmittelbare Gegenwart durch Zeigwörter umzusetzen, die dann Evidenz suggerieren. Das ‚Hier-Jetzt-Ich‘-System der Sprachtheorie von Karl Bühler bricht das referierende Darstellen der Sprache durch die Präsenz des zeigenden Subjekts.⁶⁴⁶ Der deiktische Zeigefinger (Körper) wird ersetzt durch andere Zeighilfen der Sprache: Zeigwörter wie *jetzt*, *hier*, *dort*, *du* und *ich* substituieren in der Schrift den menschlichen Körper und sollen gleichzeitig seine Abwesenheit vergegenwärtigen. Die häufige Verwendung eben jener Zeigwörter ist ein Instrument Brinkmanns, mit dem er sich näher an die Gegenwart heranschreibt. Er versucht die körperliche Präsenz der Bewegungen und Empfindlichkeiten anhand der Zeigwörter im Text umzusetzen. Eben jene verlagern das ‚Hier-Jetzt-Ich‘-System vom Körper in den Text. Genau dieses ‚Hier-Jetzt-Ich‘-System soll aber auch in der Rezeptionssituation, wie es in dem obigen Zitat zum Ausdruck kommt, beim Leser aktualisiert werden.

Bühlers begriffliches Inventar nimmt die *demonstratio ad oculos* im Rahmen seiner Sprachtheorie auf. Er unterscheidet zwischen Zeigwörtern und Symbolen (Nennwörter) sowie dementsprechend dem Zeig- und Symbolfeld der Sprache. Zeichen, mit denen wir auf Orte in Raum und in der Zeit sowie auf Rollenträger zeigen, bezeichnet er als deiktische Sprachzeichen (Zeigwörter) und differenziert drei Modi des Zeigens:⁶⁴⁷ einmal die *demonstratio ad oculos*, im Rahmen derer Zeiggesten zur räumlichen und zeitlichen Orientierung am Koordinatenschnittpunkt, dem Origopunkt oder Ursprung des ‚Hier-Jetzt-Ich‘-Systems gelten.

Zweitens erwähnt Bühler die *Deixis am Phantasma*, die man als eine Art Transposition der *demonstratio ad oculos* in die Phantasie bezeichnen kann. Das ‚Orientiertsein‘ von Sender und Empfänger ist nicht nur im Wahrnehmungsraum, sondern auch im Phantasieraum vorhanden. Das ‚präsenste Körpertastbild samt seiner optischen Wahrnehmungsorientierung‘ wird in ‚das Phantasierte‘ mitgenommen.

Bühler unterscheidet weiterhin noch drittens den anaphorischen Gebrauch der Zeigwörter. Als Anaphora gilt die Form des wiederholenden innertextuellen Zeigens, in der von einem Ort nach vorne oder nach hinten auf einen anderen Ort des Textes verwiesen wird, allerdings nicht über den Text hinaus. Mit dieser Form des wiederholenden Zeigens meint Bühler ‚zurückverweisende Zeichen, die in jedem Beweisgang vorkommen‘ und nennt Beispiele wie ‚demnach, also u. dgl.‘.

⁶⁴⁶ Bühler 1982.

⁶⁴⁷ Im Folgenden vgl. Ebd. S. 79–82; S. 121–140.

Die Zeigwörter im Kontext der Evidenzverfahren, so könnte man thesenhaft formulieren, haben eine (fiktive) Rekonstruktion der oralen Performanz des Textes in ihrer Vortragssituation des Ich, Hier und Jetzt zur Folge. Dieses mündliche performative Potential wird dann ohne textuelle Vorlage oder nachträgliche Transkription in den im Winter 1973 entstandenen Originaltonaufnahmen von Brinkmann eingelöst.

Dennoch ist meist der ‚Gesamtgegenstand‘ des sinnlich wahrnehmbaren, präsenten Augenblicks, der im Text durch „lebhaft-detaillierte Schilderung“⁶⁴⁸ festgehalten werden soll, für Brinkmann nicht ohne die Markierung in der Schrift denkbar. Schumacher weist zu Recht auf diese Interdependenz zwischen der Sehnsucht Brinkmanns nach Unmittelbarkeit und der Vorstellung, dass der im Gedicht festzuhaltende Augenblick nicht ohne die „schriftliche Fixierung“⁶⁴⁹ zu haben ist hin. Brinkmann ist sich also offenbar der Problematik bewusst, nach der die Aufzeichnung sinnlicher Wahrnehmung oder des unmittelbar Einleuchtenden schon immer auf die schriftliche oder mediale Vermittlung angewiesen ist. Deutlich wird dies in „Einen jener klassischen“ (WW, 35). Durch das Subjekt wird der gelebte Augenblick in den Grenzen der Schrift aufgezeichnet. Das Hören von Musik („schwarzen Tangos“) „aus der offenen Tür einer // dunklen Wirtschaft, die einem / Griechen gehört“ in der Schrift und das Aufblitzen dieser sinnlichen, optischen und akustischen Erfahrung, die genauso schnell wieder verschwindet wie sie gekommen ist, wird in der Wahrnehmungsleistung des verfassenden Subjekts objektiviert: „Ich // schrieb das schnell auf, bevor / der Moment in der verfluchten / dunstigen Abgestorbenheit Kölns / wieder erlosch.“ (WW, 35)⁶⁵⁰ Den Akt des Schreibens in der Schreibsituation mitreflektierend, erscheint die selbstreferentielle Benennung der schriftlichen Fixierung als Verfahren der Vergegenwärtigung einer Erfahrung im Kontext evidenzproduzierender Prozesse. Die Fiktion des Augenscheins ist gekoppelt an die Rolle des Schreibens, die einen Sachverhalt deutlich macht, „weil er nicht nur ausgesagt, sondern gleichsam [in der performativen Konstellation des Schreibens] vorgeführt wird“⁶⁵¹. Mit der Ich-Perspektivisierung wird ferner auf ein verstärktes Identitätsgefühl mit dem Leser Bezug genommen, sodass der Leser das zu erleben meint, was das lyrische Subjekt in den Grenzen der Schrift aufzeichnet.

Der Wechsel vom Präsens („Einen jener klassischen // schwarzen Tangos in Köln [...] hören“) ins Präteritum (Ich // *schrieb* [...] bevor / der Moment [...] wieder *erlosch*“, Herv. T.Z.) verweist dabei gleichzeitig darauf, dass die Verschriftlichung der Erlebnisse bei aller Betonung des präsentischen Augenblicks auch immer eine Vergangenheits-

⁶⁴⁸ Lausberg 1990a, S. 399.

⁶⁴⁹ Schumacher 2003, S. 85.

⁶⁵⁰ Vgl. zur Fixierung des Augenblicks: Zenke 1982. Lampe 1983, bes. S. 142–146; Boyd 2001.

⁶⁵¹ Kemmann 1996, Sp. 40.

struktur besitzt.⁶⁵² Diese wurde dann auch in der Verwendung des Präteritums im Roman,⁶⁵³ markiert. Im Text heißt es an einer Stelle: „Die Stadt war für ihn eine wahllose Anhäufung von Gebäuden und Straßen, einzelnen Plätzen und Namen, Kinos und kleinen schäbigen EBlockalen in Seitenstraßen, die nur augenblicklich da waren, deutlich, wenn er ihr darüber schrieb“ (Kwm, 117). Wenn man dann aber das epische in Abgrenzung vom historischen Präteritum, wie Käte Hamburger es tut, als Gegenwartsillusion wertet, dann nimmt eben jenes epische Präteritum nicht die Rolle der Vergangenheit ein.⁶⁵⁴ Es ist Teil der Gegenwärtigkeitsillusion, denn es hat laut Hamburger die Funktion, fiktive Gegenwertsituationen der Romanfigur in einer „suggestive[n] Illusion der Gegenwärtigkeit des erzählten Geschehens“⁶⁵⁵ zu schaffen. Die Vergangenheit ist dann Gegenwart geworden.

Das (auch sinnliche) Überlagern der Gegenwart durch die Vergangenheit war es dann, das für Brinkmann während seines Romaufenthalts in der Villa Massimo dominierte: „Ich will Gegenwart:!/Dasein“ schreibt er in der italienischen Hauptstadt, um dann wenige Zeilen später zu notieren: „[W]as will ich hier? Wieder alte Gebäude ansehen? Wieder verstaubte touristische Traurigkeit?“ (beide: Rom, 177) Wie Brinkmann es dennoch gelingt, Gegenwart, Unmittelbarkeit und Präsenz mittels Evidenzverfahren in seinem Romkonvolut herzustellen, soll nun im folgenden Abschnitt untersucht werden.

⁶⁵² Schumacher 2003, S. 86.

⁶⁵³ Eine ähnliche Stelle, diesmal aber im Präsens verfasst, findet sich in *Rom, Blicke*, wo Brinkmann schreibt: „So zieht das in diesem Augenblick, da ich es aufschreibe vorbei“ (Rom, 325).

⁶⁵⁴ Hamburger 1987, S. 59–72.

⁶⁵⁵ Jeßing; Köhnen 2007, S. 192–193.

6. Rom, Blicke

6.1 Rom, Blicke: Forschungsstand und Anliegen

Die autobiographischen Notizen Rolf Dieter Brinkmanns aus Rom sind im Rahmen des Stipendiums der Villa Massimo und in der Casa Baldi, einem Landhaus für die deutschen Stipendiaten der Deutschen Akademie in Olevano Romano, von Oktober 1972 bis Januar 1973 entstanden.⁶⁵⁶ *Rom, Blicke* ist ein aus Montagen und Collagen zusammengesetztes detaillversessenes Konvolut aus Briefen, Notizen, Reflexionen, Tagebucheinträgen, Zeitungsausschnitten, eigenen Fotos, fotografischem Fremdmaterial, handgeschriebenen Postkarten, Quittungen, gefundenen Dokumenten, Lektüreauszügen und Stadtplanausschnitten, die größtenteils die sinnlichen Wahrnehmungen Brinkmanns thematisieren.⁶⁵⁷ Die Briefe schrieb Brinkmann meist an seine Frau oder andere Autoren wie Helmut Pieper, Hermann Peter Piwitt und den befreundeten Maler Henning John von Freyend. Weiterhin sind aber auch tagebuchähnliche Passagen in *Rom, Blicke* identifizierbar. Brinkmanns Aufzeichnungen handeln von der Krise in seiner Ehe, der Abkehr von literarischen Weggefährten, aber auch von literarischen Vorgehensweisen, genauso wie von dem ins Stocken geratenen Projekt, einen zweiten Roman zu schreiben. Die *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans* (FiW, 275–295) sind Ausdruck dieses Vorhabens und können darüber hinaus als Verschriftlichungen einer Persönlichkeits- und Identitätskrise gelten, die eine Neu-sondierung des literarischen, aber auch privaten Terrains notwendig machte. Insofern fügt sich Brinkmanns Rombuch auch gut in den autobiographischen Diskurs ein, da deren Autoren „durch den Schreibakt das Alte ablegen und eine neue Identität gewin-

⁶⁵⁶ Im Originalmanuskript *Rom, Blicke* sind die Daten 14. Oktober 1972 und 09. Januar 1973 die Eckpfeiler der Aufzeichnungen. Zu den editorischen Anmerkungen von Maleen Brinkmann: Rom, 451.

⁶⁵⁷ Zur unterschiedlichen Akzentuierung der Begriffe Collage und Montage vgl. zum einen Strauch 1998, weiterhin: Herrmann 1999. Hier wird mir Victor Žmegač von der grundlegenden Unterscheidung zwischen Collage und Montage ausgegangen: Für ihn ist die Collage ein ausschließlich aus Fremdquellen zusammengesetztes Produkt. Da in den Arbeiten Brinkmanns sowohl eigene Materialien, besonders vom Autor selbst gemacht Instamatic-Fotos montiert werden, kann demnach der Begriff der Montage, genauso wie der der Collage Anwendung finden. Zur Begrifflichkeit: Žmegač 1987. Ob es sich bei den exemplarischen Text-Bild-Kombination um Montagen oder Collagen handelt, geht dann aus dem jeweiligen Kontext der Eigen- oder Fremdmaterialverwendung vor. Thomas Groß wählt dann auch für seine Analyse den Begriff der Materialbände, ohne allerdings Schwerpunkte auf „gattungstypische Zuordnungen“ (Groß 1993, S. 4) legen zu wollen. Die Bezeichnung „Materialalben“ (Rom, 34), Materialbücher oder -bände bezieht sich auf Schrift-Bild-Verbindungen im Allgemeinen, also sowohl Collagen als auch Montagen. Zu den Collage-, Montage- oder Materialbänden gehören *Rom, Blicke; Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Träume. Aufstände. Gewalt. Morde. Reise Zeit Magazin (Tagebuch)* und *Schnitte*. Im Fließtext zitiert mit den Siglen ‚Rom‘, ‚Erk‘ oder ‚Sch‘ und den jeweiligen Seitenangaben.

nen wollen⁶⁵⁸. In der persönlichen und schriftstellerischen Krise Brinkmanns kam dann eben jener Wunsch nach Orientierung in besonderem Maße zum Tragen.⁶⁵⁹

Die fast 450 Seiten des Romkonvoluts, das in weniger als drei Monaten entstanden ist und immer wieder durch Datierungen ausgewiesen ist, lassen auf eine geringe Distanz zwischen Erleben und Verschriftlichung schließen.⁶⁶⁰ Der Wunsch, mit dem körperlich wahrnehmbaren Geschehen auch schriftlich mitzukommen, resultiert zwar in einem Paradox, da die Kommunikation von Selbstbeobachtung, genauso wie der Versuch, Wahrnehmungen unmittelbar in Kommunikation aufzunehmen, letztendlich auf Paradoxien hinausläuft.⁶⁶¹ Der Unterschied zwischen Ereignis und Medialisierung soll so gering wie möglich sein, sodass es nicht verwundert, wenn ein Schreibmodell lanciert wird, in dem Wahrnehmung und Verschriftlichung quasi zusammenfallen sollen.⁶⁶² Bei Brinkmann können die typografischen und interpunktionellen Eigenheiten, die leider in der lektorierten *Rom, Blicke*-Ausgabe teilweise bereinigt wurden, aber in den fotomechanischen Reproduktionen der Originaltyposkripte von *Schnitte* und den *Erkundungen* ersichtlich sind, auch als Versuch angesehen werden, mit dem körperlich wahrnehmbaren Geschehen schriftlich mitzuhalten.⁶⁶³ „Die Eindrücke, die so rasch vor dem inneren Auge vorbei[ziehen]“ (Rom, 201), werden dann, ohne viel Wert auf „die vielen Tipp [sic] und Gedankenfehler“ (Rom, 205) zu legen, im rasanten Schreibduktus gespiegelt.

Die Medialisierung des simultanen Reizcharakters der menschlichen Wahrnehmung, die sich stets multi- oder intermedial geriert, ist dabei allein schon wegen des linearen Charakters der Schrift schwierig zu realisieren. „Wie kann auch einer das in eine Reihe, in eine Ordnung bekommen?“, fragt Brinkmann wenn er das Auseinanderfallen der visuellen Wahrnehmung „in lauter Konfetti)/Splitter/“ (beide: Rom, 285) beklagt. Etwa ein Jahr vor dem Antritt des Stipendiums der Deutschen Akademie Rom in der Villa Massimo schreibt er in einem Tagebucheintrag aus Longkamp vom 08.12.1971: „Die Wahrnehmung der Fakten durch TV, Illustrierten-Fotos, den Wort- und Geräuschwir-

⁶⁵⁸ Prümm 1989, S. 83.

⁶⁵⁹ Vgl. Späth 1989, S. 107–108.

⁶⁶⁰ Immer wieder thematisiert Brinkmann in *Rom, Blicke* überdies seine eigenen Schreibsituation, wenn er etwa erwähnt: „Bin etwas erschläft nach diesem Tippen seit 12 Uhr bis jetzt, halb 6, in einer durchgehenden Sitzung, aber du solltest ja einen genauen Bericht haben.“ (Rom, 29) Weitere Thematisierungen der Schreibsituation beispielsweise: Rom, 84, 85, 93, 166, 187, 204, 205, etc. Eine Textstelle sei hier noch erwähnt, weil sie die Aufzeichnungsintensität beeindruckend wiedergibt: „Es sind erst 11 Tage vergangen, seitdem ich hier angefangen habe, Dir in Bruchstücken von mir, von dem, was in mir ist, was ich gesehen habe, erfahren habe, Einzelheiten und der Blick auf das Gesamte, zu erzählen, es Dir aufzuschreiben.“ (Rom, 201)

⁶⁶¹ Zur Inkommunikabilität von Selbsterfahrung und Verschriftlichung Luhmann 1987, bes. S. 76–81.

⁶⁶² Vgl. Prümm 1989, S. 83. Passagen des direkten Protokollierens der Umwelt wechseln sich aber in *Rom, Blicke* mit jenen der Erinnerung des Autors ab.

⁶⁶³ Vgl. Christen 1999, bes. S. 179–193, hier: S. 178.

beln anggeriffen [sic].“ (Erk, 331) Der „Wirbel der Zeichen“⁶⁶⁴ stellt Brinkmann in den 1970er Jahren vor literarisch-methodische Schwierigkeiten. Im Bewusstsein einer vorproduzierten Medioumwelt und damit einer medialen Konstruktion der Wirklichkeit⁶⁶⁵ drängen sich ihm Fragen nach einer Form auf, mit der die „Zeichenstätte“⁶⁶⁶ Rom literarisch figuriert werden kann.

Der nun folgende obligatorische Forschungsüberblick versucht, die Thesen zur literarischen Präsenz- und Evidenzproduktion in Auseinandersetzung mit der Forschung zu entwickeln. Ein Referat der bisherigen Erkenntnisse zu den Aufzeichnungen Brinkmanns aus der italienischen Hauptstadt wird die thematischen und methodologischen Herangehensweisen der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung ergänzen und in diesem Zusammenhang die Vielfalt der Brinkmann-Forschung zu *Rom, Blicke* dokumentieren.

Wesentliches Thema des Rombuches, fernab der erwähnten Identitätskrise, ist eine Metaphorik der Zerstörung, Hässlichkeit und Heterogenität der Gegenwart, die für Brinkmann in der Ewigen Stadt ihre Apotheose erfährt. Albert Meier erkennt richtig, wenn er behauptet, dass für Brinkmann „Rom zur Allegorie der abendländischen ‚Bewusstseinsentropie‘“⁶⁶⁷ wird. Gleichzeitig ist es aber auch ein „Abgesang auf eigene verlorene Hoffnungen“⁶⁶⁸. Die Abkehr von der populären Emphase sinnlich gesteigerter Wahrnehmung einer bildgestützten massenmedialen Kultur ist in *Rom, Blicke* gut dargelegt.⁶⁶⁹ Groß bewertet die Situation angemessen, wenn er darauf hinweist, dass „dieselbe Warenwelt, die Subjektivität verhindert, gerade unter Gesichtspunkten der Selbstverwirklichung“⁶⁷⁰ von Brinkmann in der Zeit der popliterarischen Aktivität Ende der 1960er Jahre gesehen wurde. Die zerstörte Umwelt ist für Brinkmann nicht mehr Ort einer Selbstverwirklichung, weswegen auch die Abkehr und der Rückzug aus dem literarischen Leben erfolgte. Sascha Seiler resümiert dies folgendermaßen:

Man könnte zu dem Schluss kommen, Brinkmann sehe die populäre Kultur als Symbol für die gescheiterte kulturelle Revolution der 68er. Er begreift, sich bezüglich des subkulturellen Potentials der populären Kultur getäuscht und ihren fatalen Hang zur Anpassung an die Strukturen des Establishments nicht gesehen zu haben. Zwar hat er in seinen Gedich-

⁶⁶⁴ Ferdinand de Saussure bezeichnet den sozio-historisch induzierten „Wirbel der Zeichen“ noch als kulturellen Aushandlungsprozess und „ständige Neuäquilibrierung der semantischen Parasemien“: Ludwig Jäger 2009a, S. 229–230, hier: S. 229. Ein ‚parasème‘ meint nach Saussure recht allgemein das Verhältnis irgendeines Wortes zu einem anderen im Rahmen eines Zeichensystems.

⁶⁶⁵ Für Martin Seel hingegen ist die Wirklichkeit „allein vermöge medialer Konstruktionen gegeben.“ (Seel 2000b, S. 255, Herv. im Text)

⁶⁶⁶ So der Titel des Beitrags von Samuel 1988.

⁶⁶⁷ Meier 2000, S. 137.

⁶⁶⁸ Groß 1993, S. 1.

⁶⁶⁹ Zur Zäsur Brinkmanns und der Abkehr von Paradigmen der Popkultur vgl. bereits: Urbe 1985; ferner: Groß 1993; Schäfer 1998, S. 142–255; Seiler 2006.

⁶⁷⁰ Groß 1993, S. 10.

ten populäre Kultur in vielen Fällen instrumentalisiert, um der Bürgerlichkeit einen Spiegel vorzuhalten, doch glaubte er stets an ein ihr implizites gegenkulturelles Potential.⁶⁷¹

Die werkgeschichtliche Wende kann demnach als Resultat der Kommerzialisierung des subversiven Impulses eines eigentlichen Underground-Phänomens in den Strukturen der Kulturindustrie beschrieben werden. Das nicht realisierte „gegenkulturelle Potential“ des Pop löste bei ihm dann eine antikapitalistische Medien-, Zivilisations- und Abendlandkritik aus, die „dem ganzen Kram von Revolution und Pop und Links“ (Rom, 76) eine Absage erteilte. Affirmative De- und Recodierungen von popkulturellem Material realisiert Brinkmann nach 1970/71 kaum mehr und betont dagegen die Unwirklichkeit der massenmedialen Lebenswelt. Das hat auch Auswirkungen auf die Evidenzverfahren zur literarischen Darstellung von Präsenz und Unmittelbarkeit. Wenn Brinkmann in der Pop-Phase noch auf einen affirmativen und medienvergessenen *Film in Worten* abzielt, dann stehen nach der Wende am Beginn der 1970er Jahre Methoden zur Evokation von Präsenzeffekten im Mittelpunkt, die in abweichenden und auf Störung setzenden Verfahren die Medialität der Kommunikationsformen betonen. Vom Hang zur Anpassung an das Establishment, den Brinkmann laut Seilers Ausführungen über das subkulturelle Potential der Popkultur nicht realisiert habe, distanziert er sich dann aber in den 1970ern umso drastischer. Seine literarischen Schreibordnungen passen sich immer weniger an normierte mediale, gattungstypologische oder typographische Konventionen an. Er wird immer mehr mit Störungen und Abweichungen arbeiten, mit deren Hilfe sich Brinkmann zum einen vom *juste milieu* abgrenzt, dann aber auch unter Verweis auf die Evidenzverfahren Präsenz und Unmittelbarkeit jenseits des normierten sprachlichen Archivs anvisiert.

Was Brinkmann in den 1970er Jahren in Abkehr von der Pop-Phase nun erkennt, ist eine Zerstörung der europäischen Tradition zu Gunsten einer homogenisierten, amerikanisch geprägten Warenkultur.⁶⁷² Mit Jörgen Schäfer kann man daher auch festhalten, dass er einen Paradigmenwechsel vollzog „von McLuhans euphorischer Utopie eines befreiten Alltags im Medienzeitalter in Postmans Anti-Utopie einer vom Show-Business dominierten Gesellschaft“.⁶⁷³ Brinkmann selbst zieht in den *Briefen an Hartmut* folgendes Fazit:

[U]nd die Ansätze zu einer neuen starken Sinnlichkeit, einem neuen starken, sinnlichen Ausdruck, haben sie alle hier sogleich wieder abgeschnitten, 1970, bumms, wars zu Ende,

⁶⁷¹ Seiler 2006, S. 178.

⁶⁷² In *Rom, Blicke* schreibt er: „Die Erschöpfung, Auszehrung des Abendlandes durch den Amerikanismus, durch Überfremdung, durch Taumel.“ (Rom, 164)

⁶⁷³ Schäfer 1998, S. 248.

zusammengeschlagen durch die mächtigen Massenmedien, ausgepowert durch TV, verbraten durch Industrie – die Reste vertrieben, bei Seite gewischt“ (BaH, 89).

Trotz der Kritik an den massenmedialen Abhüben der Gegenwart stellt weiterhin die „Frage, was ist überhaupt Gegenwart“ (BaH, 203) und wie können Präsenzeffekte in der Literatur dargestellt werden eine der hauptsächlichen Anliegen der Arbeit Brinkmanns dar. Die transparente „Vergegenwärtigung der Eindrücke und Umstände“ (Rom, 181) in den Grenzen der Schrift und der (fotografischen und sprachlichen) Bilder sind eine fortgesetzte Auseinandersetzung des Autors. Der „Pop-Hokuspokus“ (Rom, 325) hingegen wird entzaubert. Trotzdem kommen in den Montagebänden weiterhin Verfahren der Popliteratur in der Integration von vorgefertigten und trivialen Materialien zum Tragen, die selbst wiederum auf Prinzipien der klassischen Avantgarden verweisen.⁶⁷⁴ Es ist noch immer alltäglich anfallendes Material (Postkarten, Reklamebilder, Zeitungsausschnitte, Stadtpläne, Quittungen, gefundene Materialien etc.) zu entdecken, wie es Brinkmann bereits in seinem poetologischen Essay *Der Film in Worten* im Februar 1969 gefordert hatte (FiW, 207–247).⁶⁷⁵ Von der Emphase des sensitiven Potentials der technischen Massenmedien ist im späteren Werk Brinkmanns jedoch nichts mehr zu spüren. Stattdessen wird die Krise der Wahrnehmung in den urbanen Räumen in *Erkundungen* und in *Schnitte* thematisiert, wohingegen die Krisis des abendländischen Bewusstseins vor allem in *Rom, Blicke* in den Fokus seiner Aufmerksamkeit rückt. Dabei handelt es sich bei den „Materialalben“ (Rom, 34, 274) meiner Ansicht nach weniger um Vorstufen zu einem fragmentarischen „Romanprojekt“⁶⁷⁶, sondern vielmehr um „vollgültige Texte, Werke [...], keineswegs nur Materialien dazu“⁶⁷⁷. Sie stehen damit zur Interpretation offen.

Im Gefolge der intellektuellen Orientierung Brinkmanns weg von den amerikanischen Autoren der Postmoderne, veränderte sich die Einstellung zu den Kanälen der

⁶⁷⁴ Eine überblickshafte Verortung Brinkmanns im Umkreis der historischen Avantgarden bei Herrmann 1999, S. 195–209.

⁶⁷⁵ Vgl. dazu auch die anderen poetologischen Arbeiten *Die Lyrik Frank O'Haras* und die *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie ‚Silverscreen‘*: FiW, 207–222 und FiW, 248–269. Die Integration „von dem im Augenblick des Schreibens sich anbietenden Material“ ist ferner gut in dem Langgedicht *Vanille* nachzulesen: Brinkmann 1984a; Brinkmann 1984b. Zu *Vanille* in der Forschungsliteratur: Schwalfenberg 1997, bes. S. 155–199; Kramer 2001; Ehrlicher 2002; Röhnert 2007, bes. S. 340–346.

⁶⁷⁶ Corbineau-Hoffmann 2003, S. 190.

⁶⁷⁷ Lehmann 1995, S. 184. Ein weiteres Indiz für die Eigenständigkeit der Materialbände kann bei Karsten Herrmann nachgelesen werden. Er erwähnt in der Einleitung zu seiner Monographie über die „Collagebände“ Brinkmanns ein Telefongespräch mit Delf Schmidt, dem langjährigen Lektor Brinkmanns. Daraus geht hervor, dass der „Veröffentlichungswille aus dem vorliegenden Arrangement unmittelbar evident“ sei. Schmidt habe die „ästhetische Eigenständigkeit der Nachlaßbände“ betont, die daher „keineswegs bloße Materialsammlungen und Vorstudien“ zum geplanten Roman seien, sondern „an dessen Stelle“ (alle: Herrmann 1999, S. 11) getreten wären. Ferner: Zeller 2010, S. 238.

Massenmedien. Ein radikaler Subjektivismus gepaart mit misanthropischem Kolorit und immer wiederkehrender Sprachkritik zeichnen das Bild eines in der Gegenwart Gefangenen, der in medialen Grenzgängen und Experimenten, die Darstellbarkeit von Selbsterfahrung und sinnlichen Wahrnehmungen erkundet. Die im Titel repräsentierten *Blicke* gilt es zu verschriftlichen, sodass bereits der Titel ein Vor-Augen-Stellen durch die Erwähnung der sinnlich-bildhaften Wahrnehmung wachruft.⁶⁷⁸

Mit der veränderten Einstellung zur US-amerikanischen Postmoderne geht eine Beschäftigung Brinkmanns mit Intellektuellen und Literaten aus dem Abendland einher: „[I]ch lese bis tief in die Nacht, es macht mir Spaß, Jean Paul hineingesehen, Die Unsichtbare Loge, K. Ph. Moritz, Andreas Hartknopf, [...] H.H. Jahnn dabei, [...] einige Bestellungen alter Bücher über die Deutsche Bibliothek, Rom, per Fernleihe, Johannes von Müller, Wieland, Herder, Nachholbedarf bei mir. (Die deutsche Literatur ist schön!)“ (Rom, 346).

Der Einfluss der postmodernen US-amerikanischen Literaten, die Brinkmann in den Anthologien *Die Lyrik Frank O’Haras*, *ACID* und *Silverscreen* selbst übersetzt oder/und zu denen er Nachwörter verfasst hat, geht allerdings nicht vollkommen zurück, denn Brinkmann rezipiert in den Arbeiten nach 1970 noch immer William Seward Burroughs.⁶⁷⁹ Neben den Cut-up- sowie Fold-in-Techniken übernimmt er Forderungen des US-amerikanischen Schriftstellers nach dem Aufbäumen gegen die Kontrollfunktion durch die Massenmedien:

⁶⁷⁸ Auch wenn der Titel *Rom, Blicke* von Rolf Dieter Brinkmann nicht selbst autorisiert (vgl. Rom, 451) und daher nachträglich ausgesucht wurde, ist die Dominanz der verschriftlichten und versinnlichten Blicke bei einem ersten Durchblättern des Konvoluts *ersichtlich*. Die drei Hefte, aus denen sich die Aufzeichnungen zusammensetzen, untermauern überdies das extreme Verortungsbedürfnis Brinkmanns in Raum und Zeit, auf das im Verlauf seiner Ausführungen immer wieder referiert wird. Der von Brinkmann selbst markierte Titel des ersten Teils lautet: „Rom 1. Heft. Samstag, 15. Oktober 1972 (20h59). Deutsche Akademie Villa Massimo / Largo di Villa Massimo 1–2“ (Rom, 451). Im Übrigen stellen die ersten Worte der Notizen Brinkmanns eine genaue Orts- und Zeitangabe dar: „Freitag, 14. Oktober, Köln Hbf 0 Uhr 12, der Zug fährt an“ (Rom, 6). Die Datierungen und Erwähnungen der Uhrzeiten in den Texten können als Instrumente zur Produktion von Evidenz gewertet werden, um die eigene Schreibsituation zu vergegenwärtigen. Vgl. dazu das entsprechende Kapitel der vorliegenden Untersuchung über die poetologischen Schriften. Zu literarischen Codierungen und Figurationen des Blicks in zahlreichen Kontexten auch die Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag: Calhoon et al. 2010.

⁶⁷⁹ Die Markierung zahlreicher Zitate aus Schriften von Burroughs oder die Nennung seines Namens sind nicht nur in den Romaufzeichnungen konstatierbar, so etwa auf den Seiten 9, 32, 36, 82, 93, 187, 199, 293, 307, 314, 324 etc. Ein detailliertes Register der Zitate und Literaturangaben Brinkmanns bei Strauch 1999, S. 175–204, für Burroughs: ebd. S. 181–182. Eine 1971 in der *Stuttgarter Zeitung* veröffentlichte Rezension Brinkmanns des Romans *Nova Express*, (1964, dt. 1970), dem letzten Teil der Nova Trilogie, weiterhin bestehend aus: *The soft machine* (1961) und *The ticket that exploded* (1962), zeigt das Interesse Brinkmanns für die Arbeit des US-amerikanischen Schriftstellers. Die Rezension *Spiritual Addiction. Zu William Seward Burroughs’ Roman Nova Express (1970)* in: FiW, 203–206. Für einen Einblick in Cut-up-Texte im deutschsprachigen Raum um 1970: Kramer 2006 und besonders: Fahrer 2009.

The word of course is one of the most powerful instruments of control as exercised by the newspaper and images as well, there are both words and images in newspapers... Now if you start cutting these up and rearranging them, you are breaking down the control system. Fear and *prejudice* are always dictated by the control system just as the church built up prejudice against heretics.⁶⁸⁰

Die Betonung des Kontrollsystems durch Schrift und Bild wird hier deutlich markiert.⁶⁸¹ Darüber hinaus kommt auch die Vorstellung zum Tragen, dass man durch das Zerschneiden und die Neuordnung der ausgeschnittenen Teile, das Herrschaftsinstrument Sprache umgehen kann, womit also eine Ideologiekritik verbunden ist. Das Vorurteil, im englischen Original ‚prejudice‘, verweist darüber hinaus auf eine Voreingenommenheit und vorgefasste Meinung, die vom Kontrollsystem diktiert werde und damit von vornherein die Wahrnehmungen filtert und verschleiern. Man könnte auch von einem ‚Wort- und Bild-Film‘ sprechen, der sich über die subjektiv erfasste Realität legt und der im Zerschneiden der massenmedialen Abhübe von Schrift und Bild durchbrochen werden kann. Aus dem (transparenten) *Film in Worten* wird also der (störende) ‚Wort- und Bild-Film‘, der sich über die Wirklichkeit legt und den es mit geeigneten Mitteln zu durchtrennen gilt.⁶⁸² Das Bewusstsein der Existenz so eines ‚Wort- und Bild-Films‘ hindert aber Brinkmann nicht daran, die Bestandteile dieses Schleiers für seine eigenen Zwecke zu nutzen. Die (Massen-)Medien der Worte und Bilder selbst sind es, in denen er sich eingeschlossen fühlt und damit die Realität als mediale Konstruktion entlarvt. Aber genau mit diesen Medien will Brinkmann die dünne Schicht, die auf das Herrschaftssystem der (Massen-)Medien zurückzuführen ist und die sich über die Gegenwart legt, durchschneiden. Die „unmittelbare Präsenz“ (FiW, 215) in literarisch codierter Form ist nur möglich, indem sich der Autor auf das Spiel mit den medialen Konstruktionen einlässt und sie für seine eigenen Zwecke unterläuft.

In den überwiegend vor den Romaufzeichnungen, dann aber auch zeitgleich entstandenen *Erkundungen* schreibt er: „Grundeinfaches Prinzip: Lesen, unterstreichen, nach Lektüre die unterstrichenen Sätze abtippen/:so zerstört man [sic] die bombastische Kulisse, erfährt nach einiger Zeit etwas über den Gegenstand, über sich, und über

⁶⁸⁰ Odier 1974, S. 33 (Herv. T.Z.).

⁶⁸¹ Herbert Marcuses *Der eindimensionale Mensch* aus dem Jahr 1964 in der amerikanischen Originalausgabe und 1967 in der deutschen Übersetzung erschienen, lancierte eine Diskussion über die Manipulation des Individuums besonders durch die suggestive Kraft des Konsums. Vgl. Marcuse 1967. Die Kopplung von Sprache und Ideologie wurde hingegen im Strukturalismus in den 1960er Jahren diskutiert. Nach der Untersuchung des Sprachgefüges und der Feststellung, dass das Subjekt keineswegs eine selbständige Einheit ist, sondern sich in Abhängigkeit von Wissensordnungen, Archiven und anderen Strukturen, wie etwa Sprache konstituiert, haben die Strukturalisten dementsprechend Zweifel am Subjekt als selbständiger Einheit formuliert. Cut-ups und Cross-readings sowie auch das montierte und collagierte Bildmaterial können in diesem Kontext gesehen werden.

⁶⁸² Genia Schulz spricht von einem „Wort-Film, der sich wie ein Schleier über die Wirklichkeit legt, so daß sie ‚direkt‘ nicht mehr greifbar ist“ (Schulz 1985, S. 1018).

Das Ich/: Alles ist mit viel zu vielen total unstimmgigen Bedeutungen aufgeladen“ (Erk, 219). In der Aktion, dem Markieren und Zusammenfassen mit anschließender Rekontextualisierung des Geschriebenen im Abtippen, sieht Brinkmann eine weitere Möglichkeit, mehr über sich, aber auch die Sache selbst zu erfahren. Überdies heißt es: „Ziel: Zusammenhänge im Bewußtsein verändern durch Wort-&Bildzusammenhänge verändern!“ (Erk, 205) Es steckt in dem Vorgehen also ein Aktionsmoment, um „das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter zu durchbrechen“ (FiW, 204).⁶⁸³

Die Methode der Cut-ups betreffend stellt Brinkmann in *Rom, Blicke* sogar eine Analogie zwischen den künstlerischen Verfahrensweisen der Fragmentierung und der anschließenden (Re-)Kombination mit den Prinzipien des Wahrnehmens her⁶⁸⁴: „Jeder macht Cut-Ups mit seinen Augen, die durch Gedanken und Wertmuster in der Abfolge bestimmt sind.“ (Rom, 135) Wahrnehmungsvorgang und ästhetische Literaturform bedingen sich gegenseitig: „Eine Collage ist es, etwas total Zusammengesetztes, auf das ich blicke“ (Rom, 229), schreibt Brinkmann in einer Tagebuchnotiz im November 1972 in Rom. Sie ist als Methode zur möglichst authentischen Wiedergabe von Wahrnehmungen entworfen. In diese Kerbe schlägt auch Christoph Zeller, wenn er zu bedenken gibt, dass eben die Collage „die Mimesis der Wahrnehmung“ anstrebe: „So stellt die Collage zugleich ihre Medien aus wie sie den Wahrnehmungsvorgang als unmittelbar vorführt und Medialität auf einer mimetischen Ebene verschleiert. Perzeption, Selektion und Komposition sind die wesentlichen, den künstlerischen Produktionsvorgang steuernden Aspekte der Collage.“⁶⁸⁵ Zeller verbindet also nicht nur die Collage mit dem natürlichen Wahrnehmungsvorgang des Menschen, wie es Brinkmann im Übrigen auch tut.⁶⁸⁶ Er stellt gleichzeitig etwas fest, das auch für die Evidenzverfahren in den Texten Brinkmanns zutrifft, da die Collage einerseits die (inter-)medialen Strukturen der Perzeption von Schrift und Bild *vorführt* – hier besteht die Verbindung zur performativen Facette der Evidenz – und weiterhin aber in einer medienvergessenen Konzeption die Medialität verschleiert und dem menschlichen Wahrnehmungsvorgang in

⁶⁸³ Die Art und Weise des Vorgehens Brinkmanns kann mit Thomas von Steinaecker als exkursiv bezeichnet werden. Er meint damit die Kategorie des ausschweifenden und unkontrollierten Wucherns der Texte und Bilder in den Collagebänden. Vgl. Steinaecker 2007, S. 133.

⁶⁸⁴ Zeller 2001. Vgl. auch Friedrich 1986, S. 143.

⁶⁸⁵ Zeller 2010, S. 268. Groß schreibt ferner bezüglich der Materialbände, dass die „Empfindlichkeit der subjektiven Wahrnehmung, in der Alltag und Praxis schon immer untrennbar miteinander verwoben sind [...] ‚Held des Textes‘“ sei und spricht mit Blick auf die geringe Distanz zwischen dem Erleben der Situationen Brinkmanns und deren Verschriftlichungen von einer „obsessive[n] Lebensmitschrift“ (Groß 1993, S. 24). Der Begriff des empirischen Schreibens, den Groß auch mit seinem Titel der ‚Alltagserkundungen‘ akzentuiert, zielt dabei auch auf ein unmittelbares Verhältnis des Autors zur Welt ab. Ein Schreibimpuls wird von Brinkmann mit dem Begriff der „Feldstudien“ (Erk, 227) erklärt.

⁶⁸⁶ Zur Collage nicht nur als Gestaltungs- sondern besonders als Wahrnehmungsprinzip vgl. Greverus 2009, bes. S. 234–237.

der Unterscheidung zwischen Perzeption, Selektion und Komposition recht nahe kommt.⁶⁸⁷ Die Collage kann als eine formbedingte Kategorie gelten, Evidenz- und Präsenzeffekte transparent herzustellen, wenn sie in ihrer Anlage in der Lage zu sein scheint, obgleich der Gegenüberstellung von Schrift und Bild die Medialität der Wahrnehmung zu verbergen. Das „Verbergen des rhetorischen Kunstcharakters“⁶⁸⁸ der transparenten Evidenzverfahren, setzt auf die „Illusionswirkung“⁶⁸⁹, welche trotz aller medialen Vermittlung imstande ist, Unmittelbarkeits- und Präsenzeffekte und die Suggestion von vermittlungsfreier Direktheit herzustellen. Dabei ist allerdings in ähnlicher Form wie bei Brinkmanns Beschreibungen *Strip* und *Piccadilly Circus* ein quantitativer Aspekt zu beachten. In den *Erkundungen* und vor allem dann in *Schnitte* dominiert nämlich durch die Menge an montiertem und collagiertem Material sowie die (Zer-)Störung der medialen Oberfläche der Wörter und Fotografien ein „Buchstäblich-Werden des Signifikanten“⁶⁹⁰, das den unmittelbaren Blick auf die Bedeutung erschwert und einer ‚wilden Semiose‘ Vorschub leistet.⁶⁹¹ Dadurch sind auch Aussagen über die Referenzillusion des ‚Textes‘ möglich. In *Rom, Blicke* ist die Menge der Montagen und Collagen aber noch vergleichsweise gering und die „wilde Semiose“ relativ gezähmt.

Was bedeutet aber nun die Einsicht der Parallelität von Wahrnehmung und Collage für den Kontext der Präsenz- und Evidenzeffekte? Wenn sie die mittelbare Form für die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung ist, dann könnte man behaupten, dass die Evidenzverfahren ein heuristisches Werkzeug für die Umsetzung einer Simulation des „Gleichzeitigkeitserlebnis[ses] des Augenzeugen“⁶⁹² ist. Die Form der Collage und die sprachlichen oder intermedialen Evidenzverfahren setzen dann transparent Unmittelbarkeits- und Präsenzeffekte in Szene.⁶⁹³

⁶⁸⁷ Im Folgenden werden in *Rom, Blicke* hauptsächlich die transparenten oder referenzillusionistischen Evidenzverfahren untersucht. Dabei steht in der Definition der Collage oder Montage als Wahrnehmungsprinzip mehr ein integratives Konzept im Vordergrund, das dem menschlichen Wahrnehmungsvorgang entspricht. Die Inszenierungsbedingungen der medialen Prozesse sind zwar in der intermedialen Konfrontation zwischen Schrift und Bild erkennbar. In den Aufzeichnungen Brinkmanns aus *Rom* ist allerdings der Anteil der transparenten Evidenzverfahren, im Gegensatz zu den beiden anderen Materialbänden, höher, sodass die Schrift-Bild-Verbindungen größtenteils die Referenzillusion aufrecht erhalten. Das ‚looking through‘ auf die Semantik des zu Kommunizierenden ist noch in den meisten Fällen gegeben.

⁶⁸⁸ Plett 2001, S. 32.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Assmann 1995, S. 238.

⁶⁹¹ Vgl. dazu auch Kap. 7.2 der vorliegenden Studie.

⁶⁹² Lausberg 1990a, S. 400.

⁶⁹³ Der Begriff der Intermedialität wird hier in einer allgemeinen Definition als „Mediengrenzen überschreitende Phänomene“ gebraucht. Vgl. Rajewsky 2002, S. 13. Die Einteilung der Intermedialität in verschiedene Stufen, lehnt sich an einen Beitrag von Uwe Wirth an: Neben der „Nullstufe der Intermedialität“, also „das Thematisieren eines Mediums in einem anderen Medium“ zum Beispiel eine literarische Reflexion über die Fotografie sind besonders „*Intermedialität im engeren Sinne* und *Intermedialität im weiteren Sinne*“ zu unterscheiden. Wirth differenziert bezüglich der *Intermedialität*

In der Literaturwissenschaft wurde die (vermeintliche) Abwendung von der Arkadien- topik mit Blick auf *Rom, Blicke* immer wieder aufgerufen.⁶⁹⁴ Brinkmann grenzt sich darin, wie es scheint, explizit von der Stilisierung Italiens ab, die von Winckelmann über Goethe bis zu Hofmannsthal und Thomas Bernhard ihre Realisierungen erfuhr.⁶⁹⁵ „Dann ging es los, und ich habe kalt gesagt, man müsse doch endlich mal einsehen, daß mit südlichen Motiven, südlicher Sehnsucht, dem Hang deutscher Künstler und Schriftsteller nach Italien, nichts mehr los sei, das sei vorbei.“ (Rom, 289) Und in einer Volte gegen Goethe, die er auch mit der altfränkischen Schreibweise des ‚Klassikers‘ untermauert, wettet er gegen die Arkadien- topik.⁶⁹⁶ In einem Brief vom 29. Oktober 1972 schreibt er an den befreundeten Maler Henning John von Freyend:

„Auch ich in Arkadien!“, Göthe [sic]. Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau. Seien es die modischen Lumpen oder die antiken Lumpen, ein Mischmasch, das soweit von Vitalität entfernt ist. Tatsächlich, das Abendland, lieber Henning, es geht nicht nur unter – es ist bereits untergegangen, und nur einer dieser kulturellen Fabrikanten taumelt noch gefräßig und unbedarft herum, berauscht sich an dem Schrott – was ist das für ein Bewußtsein, das das vermag! (Rom, 47)

Brinkmann ist kein Bildungsreisender, der in Italien „einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat“⁶⁹⁷, erfahren will. Er tritt vielmehr als Stipendiat der Villa Massimo die Reise aus Geldnöten und in einer Identitäts- krise an. An einer bezeichnenden Stelle schreibt er: „Italien kann mir gestohlen bleiben! Umbrien! Tumbrien! Kackien! Alles Ruinen!“ (Rom, 220)⁶⁹⁸ Die Begeisterung

im engeren Sinne noch die „Kopplung verschieden konfigurierter Zeichenverbundsysteme – etwa die Kopplung von Text und Bild“ und im Kontext der *Intermedialität im weiteren Sinne* noch die „mediale Aufpfropfung“, die etwa den „Einfluss der Schnitt-Technik des Films auf experimentelle Schreibweisen“ und damit das Aufpfropfen der „Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf die mediale Konfiguration eines anderen Zeichenverbundsystems“ meint. Alle Zitate: Wirth 2006, S. 31–33 (Herv. im Text). Die drei Formen der Intermedialität treten auch bei Brinkmann auf.

⁶⁹⁴ Lange 2000.

⁶⁹⁵ Adam 1989, ferner: Pütter 1996.

⁶⁹⁶ Goethes *Italienische Reise* steht unter dem Motto: ‚Auch ich in Arkadien‘, die Übersetzung des lateinischen ‚Et in arcadia ego‘. Kunstgeschichtlicher Ursprung und literarische Rezeptionsgeschichte in: Goethe 1981, S. 582–583. Zur Arkadien- motivik gibt es in der Forschung eine nur schwer überschaubare Anzahl an Beiträgen. Exemplarisch zur Entstehung der Arkadien- motivik vgl. Maisak 1981. Einen interdisziplinären Beitrag liefert Brandt 2005. Weiterhin: Panofsky 1976. Standardaufsätze sind noch: Snell 1945 und Petriconi 1948. Die kulturgeschichtliche Entwicklung Arkadiens, das ursprünglich als geographischer Begriff einen griechischen Landstrich in der mittleren Peloponnes bezeichnete, wurde in der bukolischen Dichtung Vergils zum Ort einer idealisierenden Literatur und Kunst. Die Hirten- und Liebespoesie kreierte das Bild eines *locus amoenus*, das im Mittelalter eine christliche Erweiterung zum *hortus conclusus* erfuhr. Die Renaissance griff den Topos Arkadien erneut auf und idealisierte die Landschaft der Campagna, in die arkadische Motive verflochten wurden. Die Unberührtheit des ursprünglich griechischen Arkadiens galt den Vertretern der antiken Stadtkulturen als tugendhaft und genügsam. Ein durch die Wirkungsgeschichte des Topos sich ziehender Faden ist die Vorstellung des Einklangs von Mensch und Natur; vgl. ferner Strauss; Olbrich 2004.

⁶⁹⁷ Goethe 1981, S. 147.

⁶⁹⁸ Kawashima 2007.

und die Ehrfurcht vor „diesem Edlen, Ungeheuren, Gebildeten“⁶⁹⁹ wird bei Brinkmann zum Teil einer umfassenden Zivilisationskritik, die gerade in der italienischen Hauptstadt das Hässliche, Verfallene und Sterbende in einer industrialisierten, urbanisierten und massenmedial durchdrungenen Realität vorfindet. Das Stipendium bot Brinkmann die Möglichkeit, sich für wenigstens kurze Zeit aus seiner misslichen finanziellen Lage zu befreien und durch das Geld sich und seine Familie mit dem Nötigsten zu versorgen.⁷⁰⁰

Eine Frage, die eine Würdigung in einer separaten Abhandlung verdient, ist, ob Brinkmann das traditionelle Italien-Bild destruiert⁷⁰¹ oder, ob „es sich bei Rom, Blicke [...] denn vielmehr um eine Neuaufnahme und Fortführung des Italien-Mythos handelt, dessen Nachgeschichte erst in Ansätzen erforscht ist.“⁷⁰² Matthias Christen bemerkt in seiner Abhandlung, dass *Rom, Blicke* „weniger die Kontrafaktur der Italienischen Reise“ sei, „als deren konsequente Fortsetzung unter den Bedingungen, einer voll entfalten Modernität, die bei Goethe im melancholischen Abschied von der unwiderruflich vergangenen Antike und der Identifikation mit dem Exilé Ovid sich erst ankündigt.“⁷⁰³ Die Forschungskontroverse kann hier nicht in Einzelheiten dargestellt werden. Es sei nur erwähnt, dass im Rahmen einer umfassenden, nicht nur auf Rom restringierten Gegenwarts- und Zivilisationskritik, gerade die italienische Hauptstadt für Brinkmann eine von „Ruinen“ (Rom, 274) umgebene Realität verkörpert. Der Verächter humanistischer Bildung, als der er sich stilisierte, hat in der italienischen Hauptstadt „diese schäbigen Ruinen in der Gegenwart“ (Rom, 40) gefunden, welche ihm umfassende Nahrung für ein idiosynkratisches Bewusstsein bot, das sich gegenüber antiker Geschichte abschottete und stattdessen eine „Grundlagenforschung der Gegenwart“ (Erk, 129) fernab der geschichtlichen Tradition einforderte. Brinkmann notiert bereits auf der Reise von Köln nach Rom: „Der Eindruck einer allgemeinen Verkommenheit war überhaupt nicht wegzudenken“ (Rom, 14), und in Rom ankommend „verlängerte sich wieder der Eindruck einer schmutzigen Verwahrlosung beträchtlich, wieder überall Zerfall, eine latente Verwahrlosung des Lebens, die sich in der riesige Menge der Einzelheiten zeigt“ (Rom, 16).

⁶⁹⁹ Goethe 1981, S. 147.

⁷⁰⁰ Brinkmann dokumentiert seine finanzielle Situation wie folgt: „Heute schicke ich das Geld ab, umgerechnet 350 DM an Deine Adresse. Ausgezahlt wird hier immer am 15. eines Monats, was ich aber unbedingt geändert haben muß. Deswegen muß ich auch nach Düsseldorf schreiben. Ausgerechnet habe ich mir, daß ich jeden Tag etwa 10 DM ausgeben kann, das sind 1600 Lire [...]. Versuchen werde ich, daß ich hier 300 bis 450 pro Monat zurücklegen kann, also viel ist das nicht, was ich hier habe. – Ich werde es mal versuchen.“ (Rom, 29)

⁷⁰¹ Adam 1989.

⁷⁰² Lange 2000, S. 257.

⁷⁰³ Christen 1999, S. 181.

Neben dem Motiv des Arkadientopos ist *Rom, Blicke* in der literaturwissenschaftlichen Forschung zudem unter den Blickwinkeln der Großstadterfahrungen⁷⁰⁴ und der literarischen Reiseliteratur⁷⁰⁵ ausgeleuchtet worden. Einzelne Vergleichsanalysen stellen Brinkmanns Notizen denen Goethes in seiner *Italienischen Reise* gegenüber.⁷⁰⁶ Norbert Richard Wolf betont dabei die Unterschiede und Gegensätze zwischen Brinkmann und der *Italienischen Reise*.⁷⁰⁷ Mit Fokus auf den Gemeinsamkeiten argumentieren hingegen Markus Nölp und im Anschluss daran Hideki Asai.⁷⁰⁸ Rainer Kramer ist es dann gewesen, der Brinkmanns subjektiv gefärbte Kriegseindrücke der eigenen Kindheit als Folie für die Italienerlebnisse untersucht.⁷⁰⁹

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat *Rom, Blicke* schließlich, wie schon eingangs bemerkt, dem Diskurs des autobiographischen Schreibens der 1970er Jahre zugeordnet, den spätestens um 1970 herum deutschsprachige Autoren wie Bernward Vesper, Karin Struck, Peter Handke, Peter Rühmkorf und Rolf Dieter Brinkmann maßgeblich bestimmten.⁷¹⁰ Ulrich Breuer hat in diesem Zusammenhang den Begriff der „Lebenscollage“ (Erk, 70, Rom, 92) als ein „Projekt sprachlicher Selbsterhaltung im Medienwandel“ stark gemacht. Mit der Paraphrase der ‚Collage des Lebens‘ werde das Leben als ein Material betrachtet, das von einem „Arrangeur manipuliert und in eine mehr oder weniger disparate Form gebracht worden ist. Im Medienzeitalter ist die Lebenscollage die Schwundstufe des Lebenswerks.“⁷¹¹ Breuer betont, dass Brinkmann trotz aller medialen Konstruktionen der Realität „unbeirrbar am Selbststeuerungsan-

⁷⁰⁴ Samuel 1988, Rieger 1990; mit Bezug auf Köln: Stahl 2007.

⁷⁰⁵ Stellvertretend hier: Schlösser 1987; Krauskopf 2004; Rasche 1995. Im Zusammenhang mit dem Reisediskurs kann auch die Thematik der Fremderfahrungen in Anschlag gebracht werden: Röhnert 2003; Beller 2006; Kuruyazici 2003.

⁷⁰⁶ Pütter 1996.

⁷⁰⁷ Wolf 1997.

⁷⁰⁸ Nölp 2001, der die formalen Parallelen zwischen den Romaufzeichnungen Brinkmanns und der *Italienischen Reise* mit Blick auf die Montagestruktur, die Unbestimmtheit der Form und die Offenheit der beiden Texte untersucht. Zu den inhaltlichen, stilistischen und formalem Gemeinsamkeiten zwischen Goethe und Brinkmann vgl. Asai 2006. Interessant ist, dass Asai nicht die *Italienische Reise* als Vergleichstext anführt, sondern *Wilhelm Meisters Wanderjahre* mit dem Romtext Brinkmanns kontrastiert. Mit Blick auf Asai scheint es mir allerdings fraglich zu sein, „*Rom, Blicke* in stilistischer Hinsicht am charakteristischsten“ mit dem Begriff der „Sachprosa“ oder „Sachlichkeit“ (Asai 2006, S. 45) in Verbindung zu bringen. Anstatt einer sachlichen Schilderung der Ereignisse und Wahrnehmungen scheint mir vielmehr bei Brinkmann die autobiographische Perspektivierung und das individuelle Erlebnis der Wahrnehmung schon die Subjektivität als Kriterium in den Vordergrund zu rücken. Überdies noch ein Vergleich im Hinblick auf „das Gemeinsame aller stilanalytischen Konzepte“ (Breuer 2003, S. 32) zwischen Brinkmann, Goethe und Nietzsche. Für eine Vergleichsansatz, die die Bilder von Deutschland und Italien in den Blick nimmt, vgl. Beller 1982. Erneut veröffentlicht unter dem gleichen Titel in: Beller et al. 2006.

⁷⁰⁹ Kramer 2000. Bereits Josef Quack betont Brinkmanns „gestörtes Vertrauen in die Umwelt“, das er „auf die angstbeladenen Umstände seiner Zeugung im Krieg [...] und seiner Kindheit in der Nachkriegszeit“ (Quack 1991, S. 92) zurückführt.

⁷¹⁰ Vgl. Prümm 1989; Breuer 2004.

⁷¹¹ Breuer 2004, S. 468. Zur Autobiographie im modernen Kontext: Breuer; Sandberg 2006.

spruch⁷¹² festhalte. Insofern stimme ich hier mit Breuer überein, dass es Brinkmann stets an einem Aktionsmoment und weniger an einem passiven Ausgeliefertsein gegenüber massenmedialen Abhüben gelegen war: „Fakten: navigare necesse est“ (Erk, 225), schreibt er im Verweis auf das bekannte Diktum von Burroughs.

Wenn Realität nun auf der einen Seite Produkt eines subjektiven Registrierens ist und andererseits einer bereits medial gefilterten und schon voreingenommenen Wahrnehmung entspricht, stellen sich für Brinkmann folgende Fragen:⁷¹³ „(,Wer ist hier der Direktor des vergammelten öden Scheißhauses Tag und Nacht?: Wer ist der Direktor dieser sogenannten Wirklichkeit? Wer dirigiert den täglichen Film? Welche Ideen, Wörter, Begriffe und hinter den Ideen, Ritualen, Begriffen grinst Wer???)“ (Erk, 223, Herv. im Text) Eine Antwort Brinkmanns lautet: „TV! Alles TV:“ (Rom, 355). Einen „täglichen Film“ oder Schleier vor Augen zu haben, der sich über die Realität legt und eine unmittelbar einsehbare Beziehung der erlebten Sachverhalte verhindert, ist Ausgangspunkt der schriftstellerischen Arbeit. Er selbst formuliert diese Einsicht so: „Die Wahrnehmung durch die Sinne wird durch das Wahrgenommene verstopft“ (FiW, 278). Wenn die „subjektive Faßlichkeit des Sachverhalts in Sinneswahrnehmung oder Bewußtsein des Urteilenden“⁷¹⁴ nicht mehr gewährleistet ist und die Sinnes- oder Bewusstseinsvidenz ausbleibt, fehlt eben jene unmittelbare Relation zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen. „Evidenzmangel und Handlungszwang sind die Voraussetzungen der rhetorischen Situation“.⁷¹⁵ Im Bewusstsein der medial vorproduzierten Gesellschaft und Umwelt, die für Brinkmann schon immer Medienrealität und Realitätssurrogat ist, schreibt er: „Je mehr ich die Zusammenhänge begreife und sinnlich erlebe, desto radikaler ist mein Rückzug auf mich selber.“ (Rom, 158) Die individuelle Rekonstruktion oder Neuorientierung infolge des Rückzugs erfolgt dann über einen „Orientierungszwang“ (Rom, 409), der sich besonders in einer „visuellen Reorganisation der Umwelt“⁷¹⁶ äußert. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich bislang recht wenig für die sprachbildhaften oder bildsprachlichen Verfahren der Vergegenwärtigung von Brinkmanns sinnlichen Wahrnehmungen während des Aufenthalts in Rom interessiert.⁷¹⁷ Die vorliegende Arbeit setzt dementsprechend am Hebel des Vor-Augen-

⁷¹² Ebd. S. 465.

⁷¹³ Vgl. auch Späth 1989, S. 93.

⁷¹⁴ Kemmann 1996, Sp. 35.

⁷¹⁵ Blumenberg 1981, S. 117, zitiert nach Kemmann 1996, Sp. 39.

⁷¹⁶ Späth 1989, S. 108.

⁷¹⁷ Brinkmann nimmt damit eine Haltung ein, die den optischen und graphischen Medienbildern eine unmittelbare Evidenz und Präsenz zuschreibt. Bezüglich der verschiedenen medialen Repräsentationsformen des Bildes vgl. den bereits im Theorieteil der vorliegenden Ausführungen zitierten den Aufsatz von Mitchell 1990. Die Linearität des Lektürevorgangs entspreche dabei im Rahmen dieser westlichen Lesart weniger dem „Unmittelbarkeitswunsch, den das Bildliche traditionell eher zu versprechen scheint als die Schrift“ (Weingart 2003, S. 89).

Stellens an. Der Erkenntnishorizont konstituiert sich dabei immer auch mit Blick auf die Frage, auf welche rhetorischen Operationen sich die in der Forschung konstatierten „Evidenz und Präsenzeffekte“⁷¹⁸ zurückführen lassen können.

Mit der Beschriftung von Stadtplänen oder Karten, aber auch in der Verwendung von eigenen Fotos oder Ansichtskarten, die Brinkmann mit den (auch selbst gezeichneten) Karten (Rom, 382) kombiniert, will er sich selbst und dann den Adressaten der Briefe seine Blicke so anschaulich wie möglich vergegenwärtigen. Stadtpläne, Land- und Ansichtskarten widersprechen dabei eigentlich einer unmittelbaren Vergegenwärtigung und Anschauung. Es handelt es sich besonders bei den Stadtplänen und Landkarten um ‚Ansichten‘, die so nie gesehen werden können. Das Kartographische scheint also zunächst einmal gegen die Mimesis zu sprechen und eher die Medialität aller Wahrnehmung hervorzuheben. Es sind schon *vorgesehene* Materialien, die nicht mehr der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung entsprechen. Die Medialität der (Sinnes-)Wahrnehmung delegiert dann ihre Referenz an eine andere ästhetische Form; nämlich nicht mehr die der individuellen körperlich-räumlichen, sondern der bereits medial kanalisiert. Es handelt sich „um das Betrachten von etwas bereits Betrachtetem, das Sehen von etwas *Vorgesehenem*“⁷¹⁹. Außerdem abstrahieren Landkarten oder Stadtpläne Raum und sind das Gegenteil von anschaulich.⁷²⁰ Das abstrakte Material der Landkarten und Stadtpläne nimmt dann aber Brinkmann für seine handschriftlichen Vermerke des meist optisch Wahrgenommenen zur Vergegenwärtigung seiner Beobachtungen. Ähnlich wie Sprache oder Schrift ist der Stadtplan eine mediale Kulisse, die den Blick auf das Leben und damit die primären nicht medial codierten Erfahrungen, „die Reaktionen, die unterhalb der Wortschwelle liegen“ (Rom, 123) verdeckt, was ihn aber nicht daran hindert, die Medien zu seinen Zwecken zu versinnlichen. Brinkmann vergegenwärtigt sich seine Wahrnehmungen über die ‚Beschreibung‘ von kartografischem Material und nutzt so die abstrakten Materialien der Kartographie für die textuellen Vergegenwärtigungen seiner unmittelbaren Anschauungen. Neben der ausmalenden (deskriptiven) Beschreibung tritt dabei die plastische Ausprägung der Orte und Erfah-

⁷¹⁸ Schumacher 2003, S. 105.

⁷¹⁹ Schumacher 2011, S. 56 (Herv. Im Text).

⁷²⁰ Unter Verweis auf Campe 1997, S. 216, wo er den aristotelischen Vergleich des Vor-Augen-Stellens mit der „Figur, die der Mathematiker zu seiner geometrischen Darlegung anzeichnet“, vergleicht, kann allerdings die lat. *geometria*, die ‚Landmessung‘, auch als Möglichkeit des Vor-Augen-Stellens interpretiert werden. Dazu Campe weiter: „Der Vergleich zwischen Vor-Augen-Stellen des Denkens und dem Zeichnen der geometrischen Demonstration ist offenbar gerade die metaphorische Operation, die durch die Zitation des ‚pro ommatôn‘ hindurch erklärt wird.“ (Ebd. S. 216) Das vermessende Zeichnen des Raumes in den Stadtplänen, Landkarten und Grundrissen scheint daher auch eine metaphorische Möglichkeit zu sein, welche mit dem Vor-Augen-Stellen erklärt werden kann.

rungen in Form von handschriftlich notierten Bewusstseinszuständen auf das kartografisch-abstrakte Montagematerial.⁷²¹

6.2. Evidenzverfahren in *Rom, Blicke*

In der Brinkmann-Forschung hat lediglich Thomas von Steinaecker auf die Rolle der *enárgeia* und der *illustratio* im Kontext von Brinkmanns *Rom, Blicke* hingewiesen. Nach der Bemerkung, dass es dem in Vechta geborenen Autor im Rombuch um die anschauliche Vermittlung seiner Umwelt gehe, schreibt von Steinaecker: „Brinkmann setzt demnach sein Anschauungsmaterial gemäß dem traditionellen Modell der *enargia* [...] ein“⁷²², um dann wenige Seiten später noch einmal den Zusammenhang zwischen der Verwendung der Postkarten und der Unterform der Detaillierung herzustellen, wenn er bemerkt, dass die collagierten Postkarten „in den meisten Fällen die Funktion der Illustration und damit der *enargia* übernehmen“⁷²³. Da er den Schwerpunkt auf die Thematik der ‚Foto-Texte‘ und ‚Text-Foto‘ legt, bleibt eine eingehendere Analyse der Evidenzeffekte in *Rom, Blicke* aus. Die vorliegende Studie will genau dort ansetzen und beispielhaft die Evidenzverfahren im (inter-)medialen Zusammenspiel näher beleuchten.

Die unterschiedlichen Evidenzverfahren in *Rom, Blicke* reichen von maschinenschriftlichen Passagen über handschriftliche Bearbeitungen von Stadtplänen, Landkarten und Grundrissen der Villa Massimo, der Integration von Ansichtskarten, teilweise auch mit handschriftlichen Notizen, eigenen Fotos und/oder Ansichtskarten, die auf Landkarten oder Grundrisse montiert wurden bis hin zur Erstellung von eigenen Grundrissen oder Plänen, bei denen Brinkmann keine Fremdmaterialien integriert. Auffällig dabei ist die Neigung zu intermedialen Kopplungen. Landkarten oder Stadtpläne werden mit eigenen Fotos, Reproduktionen aus Illustrierten oder andere Fremdmaterialien mit handschriftlichen, jedoch auch mit typographisch verfassten Notizen verbunden. Mit der Synthese der Medien intendiert Brinkmann, so die hier vertretene These, einen intensiveren Grad an „Vergegenwärtigung der Eindrücke und Umstände“ (Rom, 181). In der Adressierung an die verschiedenen Personen versucht er diesen

⁷²¹ Samuel spricht im Hinblick auf die Integration von vorgefertigten, aber auch bezüglich der eigens von Brinkmann selbst gemachten Plänen und Skizzen, von einem „Sich-der-Stadt-Bemächtigen, das mit dem Abstecken des Grundrisses, der die zeitweilige Wohnstätte umreißt“, beginne und weitergeführt werde „mit den Routenbezeichnungen, die Schneisen schlägt ins projizierte Flächennetz der Stadt, um die sich dann buchstäblich planbeschreibend, der Text des Erlebten lagert.“ (Samuel 1988, S. 167)

⁷²² Steinaecker 2007, S. 135.

⁷²³ Ebd. S. 138.

(und in der Folge dem Leser) seine Blicke zu veranschaulichen.⁷²⁴ Ferner ist das intermediale Zusammenspiel ein Versuch, den Wahrnehmungsvorgang abzubilden, der auch immer ein Medienmix ist.

Die Beobachtung, auch die des Wahrnehmens, ist auf Medien angewiesen. Die Präsentation, das Präsentmachen von Perzeptionen ist immer Ergebnis medialer Vermittlung. Brinkmann ist sich dabei der Aussichtslosigkeit einer amedialen Äußerungsform bewusst. Jegliche Kommunikation ist unabhängig vom Inhalt immer an eine Form gebunden. Dennoch versucht er mit Medien die Medialität zu überwinden, um eine Unmittelbarkeit trotz aller medialen Vermitteltheit zu evozieren. Ergebnis kann dann der Zustand einer scheinbaren Vermittlungslosigkeit und Direktheit des medial Vermittelten bei einem gleichzeitigen Vergessen der subjektiven Wahrnehmungssituation im Prozess der Mediennutzung sein. Die transparenten Verfahren zur Herstellung von Evidenz streben dabei danach, den vermittelnden Charakter von Medien aufzugeben zugunsten einer Fiktion, die (unmittelbare) Präsenzeffekte auslösen soll. Die rhetorische *evidentia* wird „besonders dort verwendet, wo eine Darstellung auf ihre Erlebnisqualität ausgezeichnet werden soll“⁷²⁵ und wo es gilt, Augenzeugenschaft zu suggerieren und gleichzeitig Medialität mimetisch zu verschleiern.⁷²⁶ Als Umkehrschluss formuliert: „Evidentia ist eine Fiktion, die Präsenzeffekte auslösen soll.“⁷²⁷

Brinkmann schreibt nun in den *Erkundungen*: „Gegenwart? Ist eine einzige Fiktion!“ (Erk, 155) und meint damit eine „undifferenzierte Gegenwart“, die „überall aus kontrollierten Gefühlen und Empfindungen und das heißt kontrollierten Wahrnehmungen“ (Erk, 336) besteht. „Das Unmittelbare, sinnlich-konkret Gegenwärtige wird durch die universale Telepräsenz ausgelöscht“⁷²⁸. Das Programm Brinkmanns ist es, sich „auf die Fiktion in den sogenannten Fakten“ (Erk, 229) einzulassen. Wenn also bereits mediale Konstruktionen gegeben sind, kann man Unmittelbares nicht anders als mittelbar abbilden. Evidenzverfahren sind dann *eine* Möglichkeit, Unmittelbarkeit, Präsenz und

⁷²⁴ Mit dem Brief ist eine literarische Gattung genannt, die zum einen Mündlichkeit simuliert und aus einem unmittelbaren Mitteilungsbedürfnis resultiert. Brinkmann diesbezüglich: „Halb 7 abends ist es über dem Schreiben dieser Gedanken und Klarstellungen meinerseits und dem Gespräch über die Schreibmaschine mit Dir geworden“ (Rom, 328). Auf der anderen Seite meint der Brief mit Goethe die „Spur eines Daseins, eines Zustandes“ (Goethe 1943, S. 82). Zu den Vorstellungen einer konzeptionellen Oralität, die laut Gottsched die Briefromanpoetik auszeichne: Gottsched 1973, S. 146. Ebenso: Schönborn 1999. Zum Brief einführend: Golz 1997. Eine mögliche gattungstypologische Rückkopplung an Evidenzverfahren geschieht im Kontext der vorliegenden Arbeit nicht. Ein Unternehmen, das das „Zusammenspiel von Affekt und Gattung“ unter die Lupe nimmt: Meyer-Sickendiek 2005, S. 9.

⁷²⁵ Kemmann 1996, Sp. 40.

⁷²⁶ Bei Lausberg 1990a, S. 400 heißt es dazu: „Die Versetzung in die Augenzeugenschaft [...] ist der Effekt einer Mimesis“.

⁷²⁷ Müller 2007, S. 62.

⁷²⁸ Herrmann 1999, S. 78.

Gegenwart ästhetisch herzustellen. Brinkmann betont allerdings: „Schreiben ist kein Ersatz für eine Anwesenheit“ (Rom, 83), und gerade dieser Mangel bringt ihn dazu, sich eine Anwesenheit literarisch zu imaginieren. Es geht darum, sich „eine sinnliche Vorstellung [...] wie es hier ist und was man sieht“ (Rom, 294) machen zu können. In seinem „Orientierungszwang“⁷²⁹ (Rom, 409) fragt er: „Kannst Du Dir bis jetzt ein Bild machen [...] aus den bisherigen Aufzeichnungen und Briefen, die ich Dir geschrieben habe“? (Rom, 294) Die „Vergegenwärtigung der Eindrücke und Umstände“ (Rom, 181) hat dabei immer eine produktions- und rezeptionstheoretische Komponente.⁷³⁰

In *Rom, Blicke* wendet Brinkmann verschiedene Evidenzverfahren an, die von der *descriptio* von Wahrnehmungen oder Orten (*topographia*) über die Illustration von Blicken und Bewusstseinszuständen und die intermediale Synthese aus Schrift und Bild bis zur „ikonischen Evidenz“⁷³¹ reichen. Die griechische *ekphrasis* oder lateinische *descriptio* hilft, die referenzillusionistische Transformation des Blicks in die Schrift rhetorisch zu verorten.⁷³² Das „Paradoxon literarisch erzeugter, ästhetisch vermittelter Unmittelbarkeit“⁷³³ wird hier unter besonderer Berücksichtigung intermedialer Verfahren erörtert. Die Zuordnung des Romkonvoluts als Montage- oder Collageband legt dabei den Blick auf intermediale Bezüge nahe. Zwischen den Medien Schrift und Bild ist weniger der Bruch oder die Störung der Bezug, wie es dann bei *Schnitte* und auch in den *Erkundungen* der Fall sein wird. Auch wenn es in den beiden letztgenannten Materialbänden auch immer wieder Passagen gibt, in denen das Aufscheinen der Präsenz im Augenblick transparent konzeptualisiert wird, werden in den analysierten Passagen im

⁷²⁹ In Olevano Romano geht er sogar so weit, dass er geographische Breite und Länge des Ortes notiert: „Der Ort liegt 41 Grad 51 Minuten 36 Sek. Breite, 34 Grad 48 Minuten Länge, südlicher Meridian von Rom, Ausbreitung des Ortes süd-südwest, südliche Abweichung von Rom, 1 Minute 8 Sekunden./Rom 54 Km entfernt, der nächste Ort Bellegra (auf dem Berg) 5,2 Km/Hügel Baldi (wo ich wohne): 571,20 Meter hoch gelegen, das Burggemäuer gegenüber: 584,12 Meter hoch.“ Brinkmann belässt es aber nicht nur bei der Definition des Raumes durch die Erwähnung der geographischen Breiten- und Längenangaben. Auch eine kurze kulturgeschichtliche Exploration des Ortes im Bergland östlich von Rom liefert er nach: „Auch Tieck schrieb über den Ort ein Gedicht./Der Ort ist von dem Franzosen Camille Corot gemalt worden (und von der deutschen romantischen Mischpoke).“ (Beide: Rom, 429)

⁷³⁰ So notiert er auch eigene Evidenzerfahrungen beim Lesen von Briefen in *Rom, Blicke*: „Ich habe manchmal, für blitzschnelle zuckende & sehr helle Momente begriffen, wie manchmal beim Lesen Deiner Briefe, nämlich körperlich, mit meinen Sinnen, sobald ich mir das Gesagte klar machte“ (Rom, 334). Andererseits ist es aber notwendig, dass er für den anderen seine Wahrnehmungen und Erfahrungen vergegenwärtigt: „Ja, Du mußt mit mir jetzt hier durchgehen, ich erzähle das alles, um Dir einen Eindruck zu vermitteln, wie einer, ich, eben, dadurch [sic] geht.“ (Rom, 135)

⁷³¹ Boehm 2008. Auch wenn die rein ikonographischen Passagen in *Rom, Blicke*, also jene, zu denen man keinen direkten schriftlichen Bezug mit den Fotos erkennen kann, vergleichsweise selten auftreten, konstatierbar sind sie dennoch. Zu den Fotos, die demnach auch nicht als Illustration des Geschriebenen fungieren vgl. beispielsweise Rom, 28, 213.

⁷³² Vgl. Heffernan 1993; für den deutschsprachigen Raum ist der Sammelband von Boehm; Pfotenhauer 1995 besonders wichtig. Ekphrasis meint hier die literarischen Visualisierungsstrategien und weniger die Beschreibung von künstlerischen Artefakten.

⁷³³ Zeller 2010, S. 251.

letzten Kapitel der vorliegenden Untersuchung die selbstbezügliche Thematisierung der eigenen Medialität und damit die Evokation von Unmittelbarkeit in der Abweichung einer standardisierten Zeichenlogik im Mittelpunkt stehen. Jetzt sollen die Aufzeichnungen Brinkmanns aus der italienischen Hauptstadt gleichwohl im Rahmen der „Durchsichtigkeit des Sachverhalts“⁷³⁴ untersucht werden.

Wenn die Collage (oder Montage) als literarische Form den Widerspruch in sich vereint, dass sie die benutzten Medien ausstellt und gleichzeitig die sinnliche Wahrnehmung unmittelbar simuliert und die Medialität mimetisch verschleiert, wie es Christoph Zeller zu bedenken gibt, dann kann dies meiner Ansicht nach nur für bestimmte Formen der Genres gelten. Wenn die Menge an arrangiertem Material im richtigen Verhältnis ist, das diese dazu befähigt, die Medialität der Wahrnehmung zu verschleiern, scheint es möglich, trotz aller Betonung der Materialität in der intermedialen Konfrontation von Schrift und Bild, Evidenz im transparenten Aggregatzustand herzustellen. Dies kann unter anderem durch fotografische Illustrationen geschehen, die der Schrift die ikonisch-indexikalische Beschaffenheit der Lichtbilder beistellen. Die *illustratio*, das Ins-Licht-Rücken, wie es Cicero nennt, wird buchstäblich über die Fotos eingelöst.⁷³⁵ Die literarischen Beschreibungen sind in *Rom, Blicke* dabei noch in der Überzahl. Schrift ist in den Aufzeichnungen aus Rom noch das dominierende Medium. Abzulesen ist das schon am Paratext⁷³⁶ des Bucheinbandes, einer Verknüpfung aus Chirographie und Kartographie.

6.2.1 Paratextuelle Evidenz: Handschrift und Stadtplan

Auf dem Cover von *Rom, Blicke* wurde vom Lektorat des Rowohlt-Verlages ein von Brinkmann mit handschriftlichen Notizen versehener Stadtplanausschnitt von Rom für den Bucheinband ausgewählt, der den Seiten 244–245 der lektorierten Aufzeichnungen entnommen wurde.⁷³⁷ Der Paratext veranschaulicht bereits sehr gut eine Möglichkeit,

⁷³⁴ Kemmann 1996, Sp. 40.

⁷³⁵ Vgl. Quintilian 1972, VI, 2, 26, 29, 32. Vgl. ferner auch die Äußerungen von Dirk von Pettersdorff, der von einer „Korrespondenz-Relation“ zwischen Fotos und Texten spricht. „Beide signalisieren: ‚In diesem Buch findet ihr unsere Gegenwart‘“ (Pettersdorff 2009, S. 367).

⁷³⁶ Genette 2008. Die paratextuellen Aspekte in Brinkmanns Arbeiten sind bislang in der literaturwissenschaftlichen Forschung unterbelichtet. Einen aktuellen Beitrag, der auch Brinkmann berücksichtigt, liefert Stanitzek 2010, bes. S. 177–181; weiterhin: Stanitzek 2003. Wolf verweist am Rande auf eine vergleichende paratextuelle Struktur zwischen Brinkmanns *Rom, Blicke* und dem Titelblatt von Goethes Erstausgabe der *Italienischen Reise* (Wolf 1997, bes. S. 103–107). Mit einem dezidierten Brinkmann-Kontext, allerdings ohne die Paratextualität explizit zu machen: Plath 2004. Nach meinem Kenntnisstand fehlt bislang eine Untersuchung, die paratextuelle Perspektiven im Werk Brinkmanns ihr entsprechendes Gewicht verleiht.

⁷³⁷ In einem Versuch, die Intentionen der Buchumschlaggestaltung in Bezug auf die Vergegenwärtigung der Blicke zu eruieren, war es dem Rowohlt-Verlag nicht möglich eine endgültige Aussage zu tref-

Wahrnehmungen des Autors zu vergegenwärtigen. Die Pfeile verorten die Blicke an die konkreten Orte im Stadtplan.

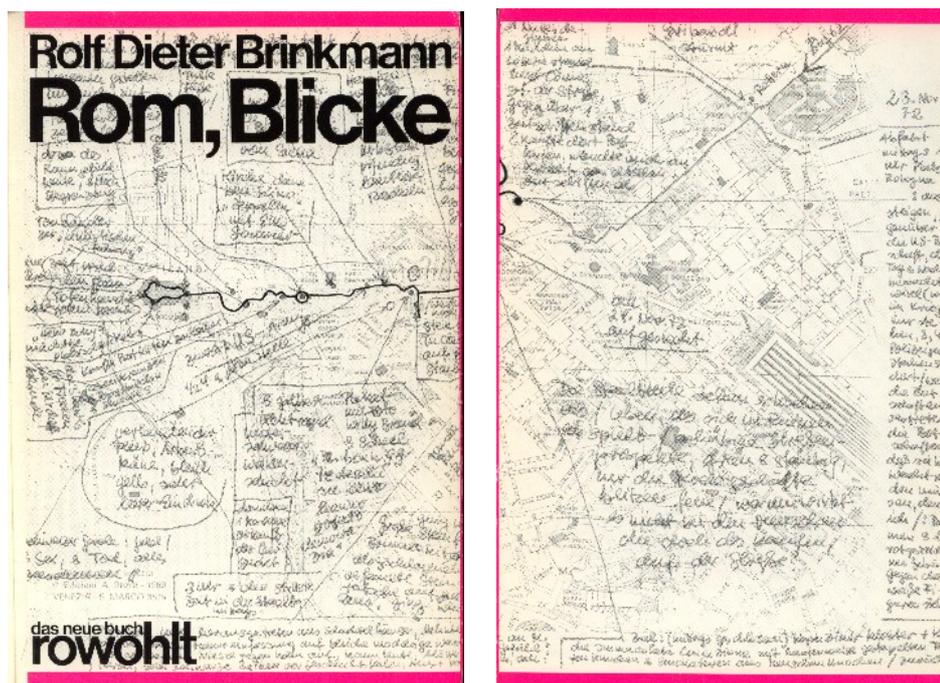


Abbildung 5: Bucheinband (Vorder- und Rückseite).

Die ‚Beschreibungen‘⁷³⁸ von Brinkmann auf dem Cover wie „Plakat / mit Foto / Willy Brand & / Scheel / a bonn 99 tedeschi su cento hanno votato democrazia“, „gelber / Lichtrand / unter / schwarzer / Wolken- / schicht“ oder „blickte mich um / und sah die zer- / fressenen Gestalten / um mich, mit / Kreuzen, Stöcken / Palmwedeln, ver- / zerrte Gesten“ verweisen auf die Versinnlichung im Zusammenspiel zwischen Schrift und Kartographie. Auf der Buchrückseite schreibt Brinkmann auf den Stadtplan mit dem Ausschnitt südlich der Stazione di Termini und erwähnt das Bild der Ruinen, das für *Rom, Blicke* eine wichtige Bedeutung hat: „Die Stadtteile sehen erloschen / aus / Leben, das sich in Ruinen / abspielt / schäbige Straßen- / prospekte, grau & staubig“ sowie: links oben: „1 Nutte, da- / neben 1 Mädchen am / Lotteriestand / liest Comic / auf der Straße, gegen über [sic] 1 / Zeitschriftenstand / (kaufte dort Post- / karten, wandte mich an / gewidert von dtschen / Zeitschriften ab“ (Rom, Bucheinband). „[D]iese schä-

fen. Nach Rücksprache mit dem Lektorat hieß es aber, dass meine Überlegungen bezüglich den Evidenzverfahren, welche bereits auf den ersten Blick des Bucheinbandes erkennbar gemacht werden würden, „schlüssig zu sein scheinen“. Vgl. E-Mail-Korrespondenz des Autors mit dem Rowohlt Verlag vom Juni/Juli 2010. Die ‚Beschriftung‘ von Wahrnehmungen auf Stadtplanausschnitten oder Landkarten und die damit verknüpfte Versinnlichung der abstrakten kartographischen Elemente ist dabei ein immer wiederkehrendes Konzept: Rom 8, 27, 59, 69, 87, 89, 124, 130, 97, 101, 155, 156, 286, 287, 418, 419, 437, 438, 439. Bezüglich der Grundrisse: Rom, 20, 24, 211, 218, 365.

⁷³⁸ Der Terminus ‚Beschreibungen‘ in eigentlicher Rede nimmt hier sowohl auf verbale Ikonisierungsverfahren als auch materielle Beschriftungen der Schreibunterlage (meist kartografisches Material) Bezug.

bigen Ruinen in der Gegenwart“ (Rom, 40) verhindern die Erfahrung von Gegenwart. „Ruinöse Formen, Anlagen, die wieder ruinieren“ (Rom, 40), schreibt er weiter. Im Hinblick auf die Gemütsregungen, die mit den Handlungen Brinkmanns verbunden sind, kann wohl schon mit dem Paratext Widerwille und Abneigung gegenüber den alltäglichen Sinneseindrücken der Gegenwart festgestellt werden. Bei Betrachtung des Einbandes können sowohl inhaltliche als auch in Ansätzen formale Rückschlüsse auf die Verfahrensweise Brinkmanns gezogen werden. Die ‚Beschreibung‘ von Stadtplänen oder Landkarten, die immer sowohl Beschriftung als auch schriftliche Wiedergabe der Erlebnisse Brinkmanns sind, stellt ein Prinzip dar, dem sich der Autor bei der Nachbildung seiner römischen Wahrnehmungen bedient.

6.2.2 Handschrift und Grundriss

Brinkmann formuliert im ersten Brief an seine Frau Maleen am 18. Oktober 1972: „Ich lichtete mir zuerst einmal den Grundriß des Ortes ab, an dem ich mich befinde, und trug einige Merkmale ein, so brauche ich vieles nicht zu schildern. – Wenn mir etwas auffällt, trage ich es einfach in die Karte ein. Das erleichtert die Notizen.“ (Rom, 22) Diesen Grundriss, mit handschriftlichen Notizen versehen, integriert er dann auf der nächsten Doppelseite und stellt ihm auf der rechten Seite die handschriftliche *descriptio* der Sinneseindrücke in seinem Atelier, auf dem Gelände der Villa Massimo und auf der „Straße des 21. April“ gegenüber. Ein Blick in das etymologische Wörterbuch ver-rät, dass beim *Grundriss* der *Riss* in der Bedeutung von ‚Zeichnung‘ verwendet wird und *Grund* für ‚Boden‘ steht.⁷³⁹ Die ‚Zeichnung des Bodens‘ wird dann aufs Neue von Brinkmann handschriftlich ‚beschrieben‘. Ichnographie und Handschrift steigern den Genauigkeitsgrad im Verzeichnis der Wahrnehmungen. Die notierten Blicke sind auf dem Gelände der Villa Massimo *verortet*. Auch wenn der dreidimensionale, körperlich spürbare Raum in der Zweidimensionalität von Landkarten, Stadtplänen oder Grundrissen reduziert wird, sind die kartografischen Materialien doch eine Möglichkeit, Raum überblickshaft so darzustellen, dass die Wahrnehmungen und Erlebnisse einem Ort zugewiesen werden können. Brinkmann weiß aber auch, Alfred Korzybski zitierend: „das Wort ist nicht die Sache, die Landkarte nicht das Gelände, das sie darstellt“

⁷³⁹ Kluge 1999, S. 341.

(Rom, 61).⁷⁴⁰ Mit den kartografischen „Orientierungshilfen“⁷⁴¹ ist Brinkmann in der Lage, sich seine Wahrnehmungen detailliert im abstrahierten Grundriss nach räumlichen Prämissen zu vergegenwärtigen.

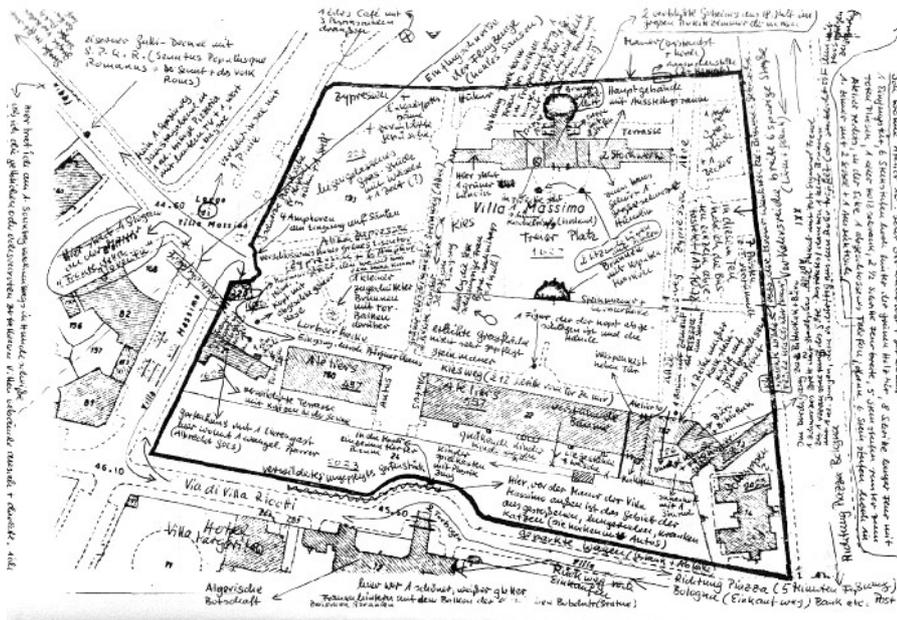


Abbildung 6: Rom, 24.

Die Kopie des Grundrisses der Villa Massimo gibt den Raum vor, der die Notizen ohne Hierarchie oder Linearität anordnet. Die Zeit fällt quasi heraus, weshalb sie über die Sinnesdaten notiert wird. Der Raum gibt die Folie vor für die verschriftlichten Sinneswahrnehmungen. Die deiktischen Pfeile sind Ausdruck der Genauigkeit und des hohen Ausmaßes an konkreter Verortung in der Umgebung der Villa Massimo und stellen einen symbolischen Zeigefinger dar, mit dem auf die Umgebung verwiesen wird. Die topographische Ordnung ist, „da wo die Reproduktion der Karte selbst zum Träger der Reisenotizen wird und die Schrift glossierend den kartographischen Grundriss umspielt“⁷⁴², nicht mehr nur auf die Funktion des Schreibuntergrundes für die schriftlich-registrierenden Inventarisierungen Brinkmanns beschränkt. Sie tritt vielmehr aus dem Schatten der Schrift heraus. Das kartographische Material bindet dabei die Wahrnehmungen des Autors an einen namentlich genannten geographischen Ort, in diesem Fall dem der Villa Massimo in Rom. Die konkretisierende Detaillierung von Orten (*topo-*

⁷⁴⁰ Vgl. Iser 1991. Er verweist über Gregory Bateson auch auf Korzybski: „Denn die Sprache verhält sich zu den von ihr bezeichneten Gegenständen etwa so, wie eine Landkarte zu den durch sie topographierten Territorien. Demnach wären alle Sprachzeichen solche abstrahierenden ‚Abbilder‘ von dem, was sie durch ihre Beziehung bezeichnen.“ (Ebd. S. 427)

⁷⁴¹ Christen 1999, S. 180.

⁷⁴² Ebd.

graphia) wird in der verlebendigen intermedialen Synthese zwischen (Hand-)Schrift und Bodenzeichnung eingelöst. Das Verzeichnen der Eindrücke auf das Blatt Papier ist handschriftlich leichter zu handhaben. Genauso verhält es sich bei den Pfeilen, welche die Wahrnehmung konkret verorten und die mit der Handschrift einfacher umzusetzen sind. Was hat aber die Bevorzugung der Handschrift für rezeptions-theoretische Auswirkungen?

Die Handschrift ist weniger „authentisches Zeichen der Individualität und Seele des Autors“⁷⁴³. Dennoch kann aber in ihr das „Resultat sowohl des korporalisierten, in seiner prozessualen Performanz empfundenen Schreibens als auch der Nicht-Reproduzierbarkeit, der eine residuale Auratik eignet“ gesehen werden. „Die Handschrift“ so Strätling weiter, „wird als *samopis'mo* (Selbst-Schrift, Autographie) zum Selbstabdruck des Schreibers auf der Fläche des Blattes, die Faktur der Handschrift *ist* wesentlich ein Körperabdruck.“⁷⁴⁴ Wenn die Notate ein Abdruck sind, handelt sich dann aber nicht weniger um sinnliche Präsenz als einen unmittelbaren Ausdruck des Gesehenen als Abdruck, der mehr den Charakter einer Spur hat, anstatt volle Präsenz darzustellen? Brinkmann hinterlässt Spuren von sich im Grundriss. Spuren, die Gegenwart nach räumlichen Vorgaben aufzeichnet. Wenn man in der Handschrift einen Körperabdruck sehen will, dann ist die Vorstellung von sinnlicher Präsenz, die dann im (handschriftlichen) Schreibprozess aktualisiert wird, ein „Selbstabdruck des Schreibers auf der Fläche des Blattes“⁷⁴⁵. Die Sichtbarkeit des Geschriebenen wird in der ‚Versinnlichung der Schrift‘ zur anschaulichen Mitteilung.

Das Seh-, Entzifferungs- und Lesevermögen des Rezipienten ist wegen der Handschrift vergleichsweise stärker gefordert als bei normierten Drucktypen. Der Grundriss ist ferner um 90 Grad nach links gedreht, sodass die reguläre Schriftrichtung von links nach rechts unterlaufen wird. Dass Brinkmann das kartografierte „Künstler-Tier-Gehege des Staates“ (Rom, 278) der Villa Massimo selbst bei der Verschriftlichung seiner „Blicke“ gedreht hat, lässt auch den Leser das Buch nach allen Seiten drehen. In der Preisgabe einer einheitlichen Rezeptionsvorgabe betont Brinkmann in der Handschrift und ferner in der Berücksichtigung der abstrakten, wenngleich aber verräumlichenden Darstellung der Deutschen Akademie in Rom den Aspekt der Bildlichkeit zunächst einmal noch vor der Schrift.

Die Deskriptionen nehmen meist optische Wahrnehmungen in den Blick, was in einer Verwendung von Lokaladverbialen resultiert. Egal ob *hinter*, *unten*, *draußen*, *ne-*

⁷⁴³ Reisch 1992, S. 51.

⁷⁴⁴ Strätling 2001, S. 114 (Herv. im Text).

⁷⁴⁵ Ebd.

ben, davor, darüber, gegenüber, sie verweisen alle auf die Schreibsituation Brinkmanns. Weiterhin ist der „Gebrauch der die Anwesenheit ausdrückenden Ortsadverbien [...] ein konsequentes sprachliches Mittel der *evidentia*.“⁷⁴⁶

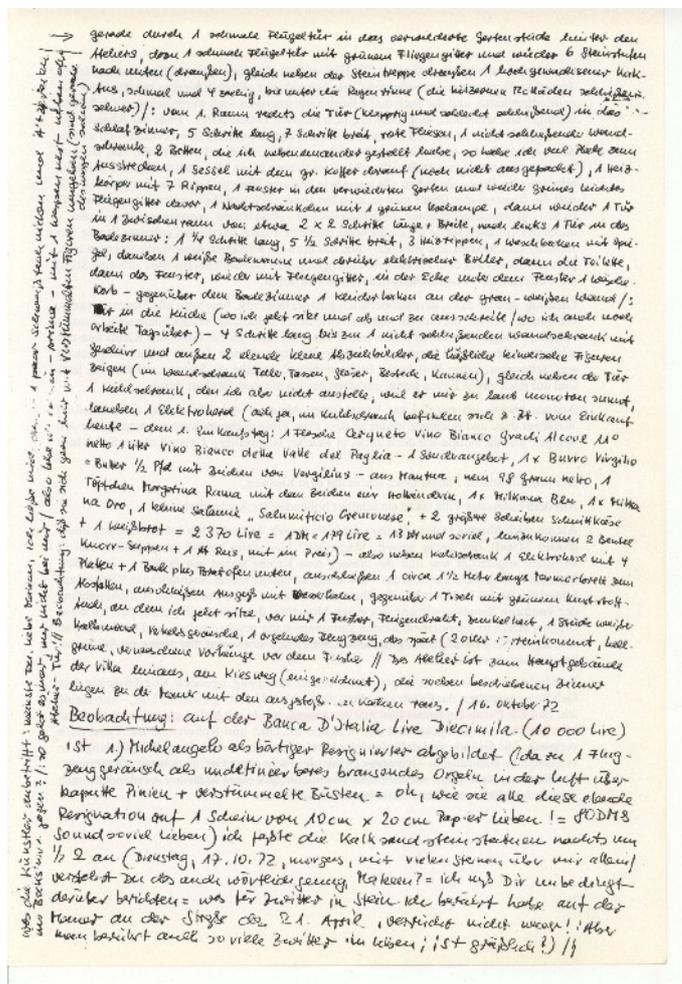


Abbildung 7: Rom, 25.

Interessanterweise sind auf der zweiten, rein handschriftlichen Seite (hier fotomechanisch reproduziert), die dem versinnlichten Grundriss gegenübergestellt ist, Brinkmanns Veränderungen im Duktus zu erkennen. Unten wird die Schrift größer. Links am Rand ist wiederum in einer leicht veränderten Handschrift in der Gegenrichtung das Blatt von Brinkmann um 90 Grad gedreht worden, sodass auf diesem einen handschriftlichen Blatt drei verschiedene, in Blöcken angeordnete Schrifttypen zu erkennen sind. Auffällig sind die detaillierten Inventarisierungen seiner Wahrnehmungen durch Aufzählungen und die Maßangaben des Zimmers, seines Ateliers, die Brinkmann jeweils an den menschlichen Schritt bindet. So schreibt er hier im oberen Drittel:

⁷⁴⁶ Lausberg 1990a, S. 406.

/: vom 1. Raum rechts die Tür (klapprig und schlecht schließend) in das Schlafzimmer, 5 Schritte lang, 7 Schritte breit, rote Fliesen, 1 schließender Wandschrank, 2 Betten, die ich nebeneinander gestellt habe, so habe ich viel Platz zum Ausstrecken, 1 Sessel mit dem gr. [oßen]. Koffer darauf (noch nicht ausgepackt), 1 Heizkörper mit 7 Rippen, 1 Fenster in den verwilderten Garten und wieder grünes leichtes Fliegengitter davor, 1 Nachtschränchen mit einer grünen Leselampe, dann wieder eine Tür in 1 Zwischenraum von etwa 2 x 2 Schritte Länge + Breite, nach links eine Tür in das Badezimmer: 1 1/4 Schritte lang, 5 1/2 Schritte breit, 3 Heizrippen, ein Waschbecken mit Spiegel, daneben 1 weiße Badewanne und darüber elektrischer Boiler, dann die Toilette, dann das Fenster.

Die „Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten“⁷⁴⁷ stellt ein weiteres wichtiges Merkmal der *evidentia* dar. Ferner ist es „die durch die Detailfülle erreichte Konkretheit, die Affekte anregt.“⁷⁴⁸. Brinkmann führt dies in diesem Passus präzise vor. So ist das Badezimmer „1 1/4 Schritte lang, 5 1/2 Schritte breit“ und hat „3 Heizrippen“. Brinkmann macht sich zunächst selbst ein ‚Bild‘ von der Lage in der Villa Massimo, bevor der Leser zu einem fiktiven Zuschauer wird: „Die genaue Beschreibung der Räume und des Parks, soweit ich ihn durchstöbert habe, lege ich extra bei. So kannst Du Dir das besser vorstellen.“ (Rom, 16) Einmal macht das Brinkmann in dem hier ausgewählten Beispiel unter Zuhilfenahme der Aufzählung von sinnlich wahrnehmbaren Einzelheiten oder der Verwendung von Lokaladverbialen. Durch die handschriftlichen Notizen auf dem Grundriss tendiert er dann dazu, die chirographische *descriptio* intermedial zu koppeln. Der Rezipient wird aufgefordert die meist *optischen Beschreibungen* der Perzeptionen Brinkmanns auch *optisch wahrzunehmen*. Der Raum für die Vorführung der sinnlichen Wahrnehmungen ist abgesteckt. Die bildhaften Detaillierungen der räumlichen Verhältnisse (*topographia*) im Atelier Brinkmanns stehen dann einer bildhaften Verlebendigung und Dynamisierung des Grundrisses gegenüber.

6.2.3 Maschinenschrift, Fremdmaterial und Markierungen von Wegen auf Stadtplänen

In einem Brief vom 02. Dezember 1972, an seine Frau Maleen heißt es:

Kannst Du Dir bis jetzt ungefähr ein *Bild* machen, ich meine eine *sinnliche Vorstellung*, aus den bisherigen Aufzeichnungen und Briefen, die ich Dir geschrieben habe, wie es hier ist und was man sieht? Kannst Du Dir auch die *Wege vorstellen*? Und wo etwas liegt? Konntest Du bisher etwas mit meinen *abgelichteten und eingezeichneten Wegen* anfangen? Hole Dir doch für 5 Mark einen Stadtplan von Rom und stelle sie einmal für Dich, wenn Du Deine Arbeit unterbrichst und eine leere Viertelstunde abends 10 Uhr hast, für 20 Minuten zusammen. – So kennst Du vielleicht schon etwas von der Stadt hier und wo etwas liegt, wenn Du im Frühjahr herkommst. (Ich bin nicht gegen Romantik, aber auch für Realitätswissen.) (Rom, 294–295, Herv. T.Z.)

⁷⁴⁷ Lausberg 1990a, S. 399.

⁷⁴⁸ Ebd. S. 402.

Die angeführten Fragen schildern den Wunsch nach „Realitätswissen“, das er auf dem Wege der Veranschaulichung sinnlich zu repräsentieren versucht. Es geht darum, sich ein Bild zu machen und die Wege in der Schrift, aber in kopierten Karten und Grundrissen nachzuvollziehen. In dem Appell an seine Frau, einen Stadtplan von Rom zu kaufen, steigert sich das geforderte Vor-Augen-Führen *seiner Wege* für seine Frau *auf ihrem Stadtplan*.⁷⁴⁹

Im Gegensatz zu Steinaecker, der davon ausgeht, dass die kartografischen Dokumente „zur Textökonomie beitragen, indem sie Beschreibungen überflüssig machen“⁷⁵⁰, werden die Pläne und Karten hier keineswegs als Ersatz der Schrift oder Sprache betrachtet, denn Brinkmann nimmt immer wieder schriftlich Bezug auf die Orte, an denen er auf seinen Erkundungsgängen durch das Gelände der Villa Massimo, die Stadt Rom, aber auch in Olevano Romano gewesen ist. Daher machen sie die Verschriftlichung nicht überflüssig, sondern ergänzen sie, um die Evidenz des Beschriebenen mit Bildmaterial zu untermauern. Auch wenn Brinkmann davon spricht, vieles nicht schildern zu müssen (Rom, 22), geht es dennoch um ein Zusammenspiel zwischen Text und Bild. So sind etwa direkte Bezüge in *Rom, Blicke* zwischen Schrift und Bild auf den Seiten 301–303 festzuhalten.⁷⁵¹ Es dreht sich dabei weniger um das Aufheben oder die Unterdrückung der *descriptio*. Vielmehr wird in der Schrift das Sinnliche ausgemalt und lebendig dargestellt, was auf dem Stadtplan von Rom nicht vor Augen geführt werden kann:

Ich ging dann, ‚na, denn‘, die Via Gioberti zurück zum Bahnhof: 20 vor 6 Uhr.: 1 verroteter Nikolaus, zum Fotografieren, in rotem Anzug, neben einem Lastwagen mit Altpapierballen. – Man blickt in Frisör-Läden: da liegen sie schräg nach hinten in weißen Tüchern, und Hände wischen um den Kopf des Eingehüllten. – Kleine, junge einzelne Kellner jonglieren Tablett mit leergetrunkenen Tassen und Gläsern durch den Passanten-Stau. – Leere, halbdunkle Restaurants, mit wartenden Kellnern innen, die auf das Ende der Geschäftszeit abends 1/2 8 warten, dann füllen sich die Restaurants. – Ein Nippes-Laden neben dem anderen. – Nutten streunen herum neben Snack-Bars und den Hotels. – Fliegender Straßenhändler: mit Kunstlack-Gürteln, Feuerzeugen, Radios, Uhren. – Quietschende Bremsen, erste Hupkonzerte, eine Ausdünstung von endlosen Wagenkolonnen. – Schlager-Musik aus einem Transistor an einem Lotteriestand. – Flutlicht vor dem Bahnhof, und darunter die gestauten Wagen. Zwischen Leuten niedrig hockend Maroni-Verkäufer. – Ein allgemeines verwaschenes Gesumme staut sich in der Luft – einzelne Geräusche verschwinden, sind nicht zu hören (man hört sich selber nicht) – jeder geht unermüdlich weiter.

Ich ging dann durch den Bahnhof weiter zur Piazza Repubblica, durch eine kleine verstaubte Anlage, wieder voller Fliegender Händler, an der einen Seite Verkehr an der anderen Seite stumpfe Bruchstücke einer Mauer. (Rom, 301, Anm. T.Z.)

⁷⁴⁹ Wenn man den Appell als informelle Leseranrede („Du“) wertet, könnte man dementsprechend die Lesersprache als Evidenzverfahren geltend machen. Vgl. Kapitel 3.1 in der vorliegenden Untersuchung.

⁷⁵⁰ Steinaecker 2007, S. 136.

⁷⁵¹ Weiterhin: Rom, 30, 52, 55, 57, 58, 60, 69, 120, 125, 128, 130 etc.

Er beschreibt noch weiter die Piazza della Repubblica, auf der „in der Mitte ein Springbrunnen“ erkennbar ist, um sich dann aber dafür zu entscheiden wieder zurück zum Bahnhof zu gehen, um den „Bus 6“ (Rom, 302) zurück „in das Künstler-Tier-Gehege des Staates“ (Rom, 278) zu nehmen. Anhand einer Postkarte, die den Brunnen und den sich darum schlängelnden Verkehr der Autos in einer Langzeitbelichtung festhält, stellt er sich und dem Leser die Situation vor Augen. Die Ansichtskarte ist offensichtlich am Abend entstanden. Auch im Text ist von „Flutlicht vor dem Bahnhof“ die Rede sowie Brinkmann am Beginn der Passage eine exakte Uhrzeit mit 17.40 Uhr („20 vor 6 Uhr“) fixiert.



Abbildung 8: Rom, 302.

Den Grad der Vergegenwärtigung und Sinnlichkeit der Wahrnehmungen versucht er demnach so detailliert wie möglich darzustellen, dass die Tageszeit der Postkarte in etwa mit der übereinstimmt, als er den Platz in Rom wahrgenommen hat.⁷⁵² Die deskriptiven Passagen Brinkmanns zu denen er kein eigenes Illustrationsmaterial in Form von Instamatic-Abzügen zur Verfügung hatte, ersetzt er hier durch die Postkarte, die er dann auch als Abendansicht auf die Textseiten klebt.⁷⁵³ Dass sie seinen Wahrnehmungen vom Aspekt des Aufnahmestandpunktes nicht entsprechen, scheint ihn dabei nicht zu stören. Es geht in diesem Fall um Illustration, weniger um Simulation der Aisthesis. Die Verknüpfung von Schrift und Bild stellt dabei den Versuch Brinkmanns dar, die Erlebnisse und Erfahrungen durch eine intermediale Konkretion und Detaillierung so genau wie möglich zu veranschaulichen.

⁷⁵² Man sollte hier nicht unerwähnt lassen, dass Brinkmann seine Beobachtungen in einem Nachtrag eines Briefs im Dezember 1972 und damit im Winter notiert sowie collagiert hat. Um kurz vor 18 Uhr ist es dann schon dunkel.

⁷⁵³ Ob Brinkmann keinen integrierten Blitz an seiner Instamatic-Kamera zur Verfügung hatte oder ihn nicht verwenden wollte, spielt hier keine Rolle. Auffällig ist, dass mit wenigen Ausnahmen Brinkmann immer, selbst bei schlechten Tageslichtverhältnissen, aber auch am Abend oder in der Nacht ohne Blitz fotografierte.

Das Nachzeichnen der von Brinkmann zurückgelegten Wege auf dem Stadtplan Roms hat, wenngleich in abstrakterer Form, eine ähnlich illustrierende Funktion, die sich aber wohl mehr dem Autor selbst als dem Leser offenbart. Denn der Nachvollzug des Weges vergegenwärtigt noch einmal die Erlebnisse und Blicke und verknüpft sie mit räumlichen Vorgaben.



Abbildung 9: Rom, 303.

Was die eingezeichneten Wege auf dem Stadtplan nicht zeigen können, übernimmt dann die (Maschinen-)Schrift: die detaillierende Beschreibung der meist visuellen Wahrnehmungen. Diese, so beobachtet es Matthias Keidel, gleicht dabei „Kameraeinstellungen eines imaginären Dokumentarfilms“⁷⁵⁴. Er schlägt in diesem Zusammenhang vor, die Schrägstriche als Schnitte und die Gedankenstriche als größere Zäsuren zu werten.⁷⁵⁵ Im oben markierten schriftlichen Passus stellen die Gedankenstriche keine größeren (gedanklichen oder zeitlichen) Zäsuren dar. Denn von der Via Gioberti zur Stazione Termini, dem Hauptbahnhof in Rom sind es allenfalls fünf Minuten Fußweg. Dennoch sind sie Einschnitte in den Textfluss. Die Gedankenstriche sind Momente fin-

⁷⁵⁴ Keidel 2006, S. 59.

⁷⁵⁵ Ebd. Ferner: Selg 2001, S. 117, S. 339–342, der in seiner Monographie darauf hinweist, dass die Schrägstriche Zeichen für die Schnitte seien; genauso: Gropp 2002, S. 186. Selg vergleicht weiterhin die Schnitt-Technik der Hörspiele Brinkmanns mit den schriftlichen Markierungen der Schnitte in Form des typographischen Zeichens „/“ und dem Wort „Schnitt“ in den Texten Brinkmanns. Mit Blick auf das Hörspiel *Besuch in einer sterbenden Stadt* kommt er dabei zu dem Resultat, dass die Schnitte „in der akustischen Umsetzung erst in ihrer eigentlichen Qualität zur Geltung“ (Selg 2001, S. 339) kommen. Dass aber die Schrägstriche nicht ausschließlich als Schnitte gewertet werden können, wird im Folgenden thematisiert. Damit steht auch die Frage zur Disposition, ob die Schrägstriche immer „ohne direkten Bezug zum Inhalt“ (Selg 2001, S. 341) stehen. Zur Gegenüberstellung zwischen Schrift und Originaltondokumenten bei Brinkmann vgl. weiter: Selg 2007; Schumacher 2006.

gierter körperlicher Präsenz, indem sie Blicke codieren. Sie „segmentieren und visualisieren den Wahrnehmungsvorgang auf der materiellen Ebene der Zeichen“⁷⁵⁶. Brinkmann markiert das an anderer Stelle in *Rom, Blicke* zumindest implizit in der gehäuf-ten Verwendung der Gedankenstriche: „– Cut up! – Denn die Blicke machen ja ständig cut ups! – Also hat der Burroughs gar nichts Neues erfunden! –“ (Rom, 93). In der Codierung von Blicken können die Gedankenstriche als Einladung für den Leser, das von Brinkmann Gesehene, aber nicht in den Worten Verschriftlichte zu denken.⁷⁵⁷

Die Schrägstriche sind weitere auffällige Zeichen, die Brinkmann setzt. Auch sie können als Aufforderung an den Leser verstanden werden, das Nicht-Gesagte zu imaginieren. Zitate wie „////(Wortlos)////“ (Erk, 85) weisen darauf hin. Die Interpunktionszeichen fungieren so als Leerstellen⁷⁵⁸ und sind „Basis für das offene, Sinn konstituierende Geschehen in der Interaktion von Text und Leser“⁷⁵⁹, sodass sie von ihm eine Hypothesenbildung abverlangen, welche Beziehung die Zeichen im Zusammenhang mit der Schrift einnehmen. In der Definition von Schrägstrichen sind übrigens die „Alternativen zwischen mehreren Ausdrucksmöglichkeiten“⁷⁶⁰ bereits angelegt. Stellen sie Blicke dar, das Unausprechliche, die körperliche Anwesenheit des Autors im Text, Evidenzsuggestionen oder sind sie vielmehr einfach Markierungen von Schnitten und Cut-ups? In Brinkmanns Texten ist das nicht eindeutig. Man kann daher von einer Überdetermination der Schrägstriche sprechen. Es geht dabei also nicht um eine Einfach-Codierung, sondern um Überdetermination.

Brinkmann schreibt in den Erkundungen am „Donnerstag, 11.11.1971“, also fast ein Jahr vor dem Beginn des Stipendiums in der Villa Massimo in Rom: „/:Querstriche und Doppelpunkte heißen Hier: da kann ich überall Szenen und Bilder reinschneiden!/:“ (Erk, 228)⁷⁶¹ Bezugnahmen auf eine deiktische Verortung („hier“ und „da“) und die aktuelle Schreibsituation Brinkmanns sind in dieser Passage deutlich

⁷⁵⁶ Zeller 2010, S. 251.

⁷⁵⁷ Bei Heinrich von Kleists *Marquise von O.* hat der Gedankenstrich die Aufgabe, die sprachlich nicht mitgeteilte Vergewaltigung der Marquise zeichenhaft zu codieren; vgl. Gfrereis 1995, bes. S. 134–136. Zu einer Gegenüberstellung der Briefe Heinrich von Kleists an Wilhelmine von Zenge und denen Brinkmanns an seine Frau Maleen: Dieckmann 2001.

⁷⁵⁸ Das Konzept der Leerstellen in der Literaturwissenschaft bei Iser 1994.

⁷⁵⁹ Winkgens 2004.

⁷⁶⁰ Dudenredaktion 2005, S. 1076.

⁷⁶¹ Brinkmanns Verwendung des Begriffes Querstrich bezieht sich auf den in der deutschen Grammatik so genannten Schrägstrich, der auch als Interpunktionszeichen direkt vor Erwähnung des Wortes „Querstrich“ bei Brinkmann erwähnt wird. Die Bedeutung von „Querstrich“ könnte man im Übrigen auch bei Betrachtung der (in der westlichen Hemisphäre dominanten) linearen und horizontalen Rezeption von Literatur von links nach rechts schon als quer zur Lektürierichtung interpretieren. An einer Stelle in Brinkmanns *Work in Progress* heißt es bezüglich der Doppelpunkte und Schrägstriche in ähnlicher Weise: „&: ist ichierda / [sic]“ (FiW, 137). Interessant erscheint dabei, dass das zusammengerückte „ichier“ zunächst einmal mit der Codierung des „Hier“ der Interpunktion gedoppelt wird. Das „Ich“ ist ferner sehr stark an das „Hier“ gebunden, es wird quasi zu einer Einheit: Ich bin hier, am Ort der Schreibszene *da*, im Sinne von *anwesend*.

erkennbar. Genauso aber auch die Nähe zu den *Szenen*, die man als performative Aus- handlungsszenen interpretieren kann. Mit der Ergänzung, dass Brinkmann Szenen und Bilder in das ‚Hier‘ (der Schreibsituation der Collage und Montage) hineinschneiden kann, werden die Handlungen des ‚Schreibens‘ selbst problematisiert⁷⁶² und es entsteht der Eindruck eines ‚Texttheaters‘⁷⁶³ oder von ‚Textdramen der Sichtbarkeit‘⁷⁶⁴. Die Geste und die Körperlichkeit des Schreibaktes werden somit neben dem Druck des Ku- gelschreibers und dem Hämmern mit der Schreibmaschine um die Handlung des *Rein- schneidens* erweitert. Brinkmann schafft dabei „eine offene Szene“ (FiW, 212), in de- ren Rahmen Evidenzverfahren „*Schauplätze der Evidenz* [...] unter den Bedingungen einer *Rhetorik der Evidenz*“⁷⁶⁵ konstituieren. Evidenzverfahren nehmen daher auch auf einen performativen Aspekt Bezug, indem „eine Darstellung auf ihre Erlebnisqualität hin [...] nicht nur ausgeführt, sondern gleichsam vorgeführt wird“⁷⁶⁶. Wie bei einer Theatervorführung versucht Brinkmann mittels der Evidenzverfahren die Ereignisse und Sachverhalte so performativ zu konzeptualisieren, dass die Suggestion eines Wahr- nehmungsraums die schriftliche Vermittlung aufzuheben imstande ist.

In dem längeren Schriftzitat, das die Postkarte und den Stadtplan ergänzt, sind Schrägstriche und Doppelpunkte besonders am Anfang der Passage gesetzt, wo es heißt: „Ich ging dann, ‚na, denn‘, die Via Gioberti zurück zum Bahnhof: 20 vor 6 Uhr./:“ Der anschließende Teil nimmt Bezug auf die Aktualität des Schreibens. In der *descriptio* des Weges Brinkmanns ist besonders eine fotografieartige Konkretion der Wahrnehmungen feststellbar. Nicht umsonst wird ja auch das „Fotografieren“ gleich zu Beginn des Ausschnitts erwähnt.

Darüber hinaus fährt Brinkmann nach der Codierung von Präsenz durch den Quer- strich und den Doppelpunkt im Präsens fort. Die Doppelpunkte und Querstriche schei- nen eine Möglichkeit zu sein, auf den Sprung ins Präsens aus dem Präteritum („Ich ging“) im Text hinzuweisen: „/: 1 verrotteter Nikolaus, zum Fotografieren, in rotem Anzug, neben einem Lastwagen mit Altpapierballen. – *Man* blickt in Frisör-Läden; da

⁷⁶² Der „Selbstverweis der Literatur auf ihr Geschriebensein“, wie Campe 2005, S. 120 die ‚Schreib- Szene‘ definiert, ist aber nicht mehr nur auf die Schrift bezogen, sondern in dem ‚Gemachtsein‘ ver- weist der Selbstbezug von Literatur auch auf die bildhaften Elemente der Montage und Collage. Brinkmann dazu: „setzte mich hin vor mein großes Rom-Album, Klebstoff, Bilderumschläge, Post- karten, Notizen – und arbeitete – beim Arbeiten schmatzt das Felltier [...] gegen 1/2 11 abends legte ich das Heft und den Klebstoff und Schere beiseite“ (Rom, 308).

⁷⁶³ Lehmann 1995, S. 193.

⁷⁶⁴ Pfothenhauer et al. 2005, S. IX. Einer Bedeutung der Materialbände Brinkmanns für das Theater geht Lehmann 1995, S. 192–193 nach. Die zahlreichen Bühnenadaptionen der Texte und Hörspiele Brink- manns in den 1990er Jahren bis zum heutigen Tag zeigen, dass die Arbeiten auch gut für Theater- zwecke transformierbar sind. Recht aktuell etwa die Umsetzung des Romans *Keiner weiß mehr* unter der Regie von Stefan Nagel im Schauspiel Köln, Uraufführung am 18.06.2011.

⁷⁶⁵ Jäger 2005, S. 10 (Herv. im Text).

⁷⁶⁶ Kemmann 1996, Sp. 40.

liegen sie [...] (Herv. T.Z.)⁷⁶⁷ Die Satzzeichen wären dann der Sprung ins Präsens, der vom Gedankenstrich (und damit der Codierung des Blickes) noch ergänzt wird. Dem Augenblick des Erlebens entspricht die Zeitform des Präsens.

Welche Funktion hat aber das Indefinitpronomen ‚man‘, das sich bekanntlich auf nicht näher bestimmte Personen bezieht?⁷⁶⁸ ‚Man‘ kann sich auf die Vertretung des eigenen Ichs, aber auch auf pluralistische Vorstellungen wie etwa von der gesamten Menschheit beziehen. Wer oder was soll in der Passage Brinkmanns damit angesprochen werden? Der Bezug zum Fotografieren kann Aufschluss geben. Nicht nur Brinkmann, also ein ‚Ich‘ kann das, was er beschreibt, sehen, sondern auch das unbestimmte ‚man‘ im Sinne von mehreren Menschen: „man=viel“ (Rom, 210). Im oben erwähnten längeren Passus nimmt er wenige Sätze später noch einmal auf das Indefinitpronomen Bezug und erweitert den Geltungsbereich: „Ein allgemeines verwaschenes Gesumme staut sich in der Luft – einzelne Geräusche verschwinden, sind nicht zu hören (*man* hört sich selber nicht) – *jeder* geht unermüdlich weiter.“ (Rom, 301, Herv. T.Z.) Mit dem Indefinitpronomen ‚jeder‘ wird der Bezug nun deutlich. Alle und zugleich jeder persönlich (mindestens aber der Adressat der Briefe und im Anschluss daran der Leser) sollen Augen- und hier auch Ohrenzeugen dieser beschriebenen Szene sein. Der Ausdruck „zum Fotografieren“ kann auf eine Aktivierung des bildhaften Potentials der Sprache bezogen werden, das in den anschaulichen und bildlichen Strategien der *descriptio* Bezug nimmt auf die „jeweils avancierte Form der Bildlichkeit“⁷⁶⁹. Im Falle Brinkmanns eben der Bildlichkeit des *Paradigmas Fotografie*⁷⁷⁰.

6.2.4 Handschrift, Stadtplan, Fremdmaterialien, Maschinenschrift

Als ein weiteres Evidenzverfahren kann die Verwendung von Stadtplänen im medialen Verbund mit handschriftlichen Notizen *und* Postkarten gelten, die wiederum von textuellen Erläuterungen begleitet werden (Rom, 286–287). Das „Stadtbild“ (FiW, 91) erfährt dabei eine Bedeutungserweiterung, wenn die Versinnlichung des abstrakten Stadtplans mit den handschriftlichen Notizen der meist visuellen Wahrnehmungen ge-

⁷⁶⁷ Der Rowohlt-Verlag hat sich in Zusammenarbeit mit der Witwe Maleen Brinkmann dazu entschlossen, die Zeichensetzung des Originaltyposkripts für die um „sprachliche Flüchtigkeiten (Tippfehler, Orthographie)“ (Rom, 451) bereinigten Ausgaben ab 1979 beizubehalten. Daher können die *Erkundungen* und die zeitgleich mit *Rom, Blicke* begonnenen *Schnitte*, die beide, im Gegensatz zu den Romaufzeichnungen, als fotomechanische Reproduktionen der Originaltyposkripte in Buchform veröffentlicht wurden, im Hinblick auf die Zeichensetzung gut miteinander in Bezug gesetzt werden. In den drei Bänden ist die häufige Verwendung von Doppelpunkten und Schrägstrichen als deiktisches Evidenzverfahren gut nachzuweisen.

⁷⁶⁸ Vgl. Dudenredaktion 2005, S. 327.

⁷⁶⁹ Drügh 2006, S. 18.

⁷⁷⁰ Wolf 2002, 2003.

meint ist. Im Fallbeispiel handelt sich um den Ausschnitt des römischen Stadtplans in der Gegend um die Piazza Bologna, in deren Nähe auch die Villa Massimo ist. Der Stadtplan, eine Postkarte und das Foto eines Pin-ups sind in der Mitte der collagierten Seite, wohingegen die handschriftlichen Passagen an den Rändern zu finden sind. Die Ansichtskarte zeigt die Viale delle Provincie, eine Straße, die auf die Piazza Bologna von Süden her führt, und das Illustriertenfoto stellt einen weiblichen Akt dar, der dem Betrachter, trotz des Blicks über die linke Schulter und der seitlichen Ansicht der linken Brust, mehr den Rücken zuwendet.⁷⁷¹

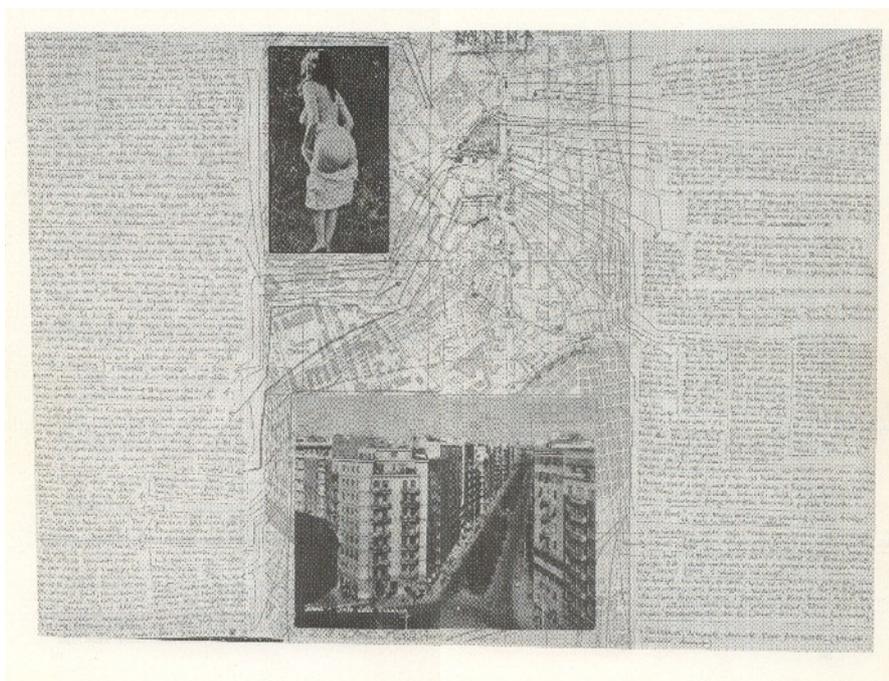


Abbildung 10: Rom, 286–287.

Daneben werden den Pfeilen und Linien am Rand Wahrnehmungen zuordnet. Die vorwiegend optischen Perzeptionen erhalten dabei eine räumliche Semantik, die es erlaubt, Beobachtungen an die ‚Orte‘ im Stadtplan (oder der Postkarte) zu koppeln. Die Kommentare ähneln dabei in der Anordnung und von ihrem Erscheinungsbild Fotogra-

⁷⁷¹ An einer anderen Stelle des Romkonvoluts collagiert Brinkmann noch einmal die gleiche Ansicht der nackten Frau, die dort aber um fast den ganzen Kopf reduziert ist (Rom, 155). Dort sind unter Berücksichtigung der collagierten Doppelseite (Rom, 154–155) ein Fahrplan der Österreichischen Bundesbahn zusammen mit einem handschriftlichen Nachvollzug des Weges auf einer Landkarte der Steiermark und weitere (fotografische) Fremdmaterialien sowie ausgeschnittene Zitate aus Texten von Gotthold Ephraim Lessing (*An eine kleine Schöne*, *Die Schöne von hinten*, *Die Haushaltung*), von James Joyce (*Finnegans Wake*) mit der Erwähnung des Namens Anna Livia Plurabelle, der Frau des Dubliner Kneipenwirts Humphrey Chimpden Earwicker, sowie Arno Schmidts zu erkennen. Brinkmann befand sich Ende Oktober 1972 auf einer Reise zurück vom Steirischen Herbst in Graz. Er trat jene unmittelbar nach Beginn des Stipendiums in Rom an. Zu den Reiseindrücke von Graz nach Rom und zurück, inklusive „Abschweifungen“ vgl. Rom, 87–181, hier: 162. Intertextuelle Bezugnahmen auf die erwähnten Autoren und Arbeiten können hier nicht berücksichtigt werden.

fien, sodass neben der schriftlichen Versinnlichung der Erlebnisse Brinkmanns auch noch formale Anleihen an die Fotografie in der Konzeption der Schriftzeichen gemacht worden sein könnten. Die deutliche Abgrenzung der Wahrnehmungsnotizen kann mit den klaren Kanten der Fotos und der Ansichtskarten verknüpft werden. Zur Collage (vgl. Abb. 10) äußert sich Brinkmann folgendermaßen:

„Ich habe Dir auch auf den Auszug des Plans ein Bild aus den Illustrierten aufgeklebt (eigentlich, wenn man die Inhalte, den Sinn noch dahinter sehen kann, auch *schön*:= *gut, gleich lustvoll*, es hat keinen Sinn das in der Bedeutung jenseits der blöden Zeitumstände und der maschinellen Funktion zu verneinen!:)

(:aber in welcher Umgebung passiert das? Und das verkuppelt es mit dem pervertierten Sinn!) (*Einzementiert*, das ist wohl der Begriff!)

:und da tasten wir, jeder für sich, uns hindurch. (Enthüllt sich nicht so auch ein *Stadtplan als pervertierte Kulisse für Leben*, das wichtig ist?)“ (Rom, 285, Herv. T. Z.)

Zum Illustriertenfoto schreibt er: „diese Geste auf dem Foto, ihre Bedeutung, man kann darüber bei Ardrey nachlesen: wenn im Zoo 1 Primaten-Männchen wütend ist und schnaubt, hält das Weibchen ihm auffordernd den Hintern hin, und der wütend angeschnaubte Pavian vergißt darüber seinen Ärger –“ (Rom, 285) Im Vergleich der Tiere mit den Menschen stellt er eine Verbindung zu dem Anthropologen und Verhaltensforscher Robert Ardrey her, um dann das Verhalten auf „die menschliche Bewußtseinsebene“ (Rom, 288) zu übertragen, es aber auch gleich wieder in Frage zu stellen:

Ist das die Funktion solcher Bilder? (Sie enthalten ja auch Vorstellungen, gedankliche Projektionen, diese Fotos, und der Hinweis, die Richtung, die darin steckt?: welcher *Wegweiser* ist es?“ [...] Und ich dachte weiter: (von den Wohnblöcken und der Bedrückung, die von ihnen ausgeht, auf der Postkarte wie in der Realität) daß die Bedingungen alltäglichen menschlichen Lebens sehr den Zoo-Bedingungen ähneln – eingesperrt in diesen Wohnungen innerhalb der klotzigen Blöcke und innerhalb einer Welt, die nur noch aus Geschäften besteht. – Ich hatte gelesen, daß Primaten im Zoo an nichts anderes denken als an Sex, wiewohl sie „sex-gestorben“ sind meistens, die vielen./Tatsächlich sieht es so aus, wie die Postkarte zeigt: (Die Wohnviertel und Straßenprospekte gleichen sich fast alle)“ (Rom, 288, Herv. T.Z.)

In der Erwähnung des *Wegweisers* ist noch einmal ein Bezug zur Sprachtheorie Bühlers hergestellt: „Die Arm- und Fingergeste des Menschen, der unser ausgestreckter Zeigefinger den Namen verdankt, kehrt umgekehrt nachgebildet im ausgestreckten Arm der Wegweiser wieder“⁷⁷². Und zur Frage, „ob es unter den lautsprachlichen Zeichen solche gibt, welche wie Wegweiser fungieren“ schreibt Bühler: „Die Antwort lautet: ja, ähnlich fungieren Zeigwörter wie *hier* und *dort*.“

Wenn man nun die höheren Säugetiere („Primaten“) auch auf den Homo sapiens überträgt, kann für „die vielen“ von ihnen gelten, dass sie „sex-gestorben“ sind. Das

⁷⁷² Hier und im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Bühler 1982, S. 79.

Zitat ist wohl den Schriften des Verhaltensforschers Robert Ardrey entnommen und spiegelt übertragen auf den Menschen die Vorstellung, dass die meisten aufgrund der ‚Gefangenschaft‘ in der hochtechnisierten und -urbanisierten Waren- sowie Konsumwelt keine wahre Sexualität erfahren können. Auch wenn (mehrheitlich wohl männliche) Primaten immer an Sex denken müssten, seien sie eigentlich schon durch den Warencharakter der Sexualität, die genauso in ‚einer Welt, die nur noch aus Geschäften besteht‘ nicht mehr fähig das ‚Wahre‘ der körperlichen Erfahrungen ohne das Bewusstsein medialer Überformung zu erleben.⁷⁷³ Da in der Realität offensichtlich keine Sinnlichkeit mehr zu verspüren ist, gilt es, die literarische Arbeit zu versinnlichen.⁷⁷⁴ Genau das macht Brinkmann, wenn er sich selbst seine Erfahrungen und Blicke vergegenwärtigt, aber auch diese dem Leser sinnlich vor Augen führt. Ähnlich wie Sprache, Schrift oder „opto-semantische[s] Material“⁷⁷⁵ ist für Brinkmann der Stadtplan eine mediale Kulisse, die den Blick auf das Leben und damit die primären nicht medial codierten Erfahrungen verdeckt. Auch wenn er dem Stadtplan die Manifestation einer „pervertierten Kulisse für Leben“ zuweist, zieht er trotz allem die Stadtübersichten für die Vergegenwärtigung seiner Wahrnehmungen heran. Gleiches gilt für Wörter: „das Wort ist nicht die Sache, die Landkarte nicht das Gelände, das sie darstellt“ (Rom, 61). Kartografie und Sprache verstellen den Blick auf die Dinge, die sich dahinter befinden. Mit den handschriftlichen Notizen macht er dann die Stadtpläne ‚lesbar‘, indem er sie als Schreibunterlagen verwendet. Brinkmann skizziert zwar Sprache immer wieder als Gegenpol zum Leben: „Wörtern sind wir aufgesessen statt Leben, Begriffen statt Lebendigkeit“ (Rom, 139). Durch die Collage werden dann aber die lebendigen Sinnesindrücke des Subjekts in einer ästhetischen Ordnung zusammengeführt, die sich nicht mehr nur der Schrift bedient. Der Präsenz- und Evidenzeffekt der visuellen Medien, kann dabei mit der ikonisch-indexikalischen Beschaffenheit der Fotografien erklärt werden.

Trotz der Einsicht, dass Sprache den Zugang zu den Dingen versperre und des Wunschs, sich lieber den wortlosen Zuständen zu widmen, schreibt Brinkmann immer noch. Wenn aber das Leben, die „primären Erfahrungen“ meint, welche „vor den Wörtern stecken“ (Rom, 271), was bleiben dann für Strategien und Legitimationen, weiterhin sich in Sprache und Schrift zu beschäftigen? Zeller antwortet darauf sehr treffend: „Die Inszenierungen und Stilisierungen des Lebens in *Rom, Blicke* gelten dem Zweck,

⁷⁷³ Eigenartig bleibt aber dennoch das adjektivische Kopulativkompositum „sex-gestorben“. In einer Zusammenrückung verbindet es die beiden Teile der Trias aus *Sex*, *Geld* und *Tod* in einem Wort.

⁷⁷⁴ An einer Stelle in *Rom, Blicke* schreibt er: „Wie mir diese Unsinnlichkeit eklig ist, die der Unsinnlichkeit totalen, technischen Zweckdenkens in nichts nachsteht!“ (Rom, 82)

⁷⁷⁵ Zeller 2010, S. 280.

die Utopie amedialer Vermittlung in der unmittelbaren Gegenwart wiederzufinden.⁷⁷⁶ Diese scheinbare Vermittlungslosigkeit und Direktheit des Medialisierten ist mit Hilfe transparenter rhetorischer Evidenzverfahren herstellbar, da mit diesen „eine Augenscheinlichkeit fingiert wird, wo Augenschein real gerade fehlt“⁷⁷⁷.

Erwähnenswert ist noch die Ausrichtung am „Norden“, die bei der hier besprochenen Collage (vgl. Abb. 10) mit der handschriftlichen Notiz oben in der Mitte des Stadtplanes zu erkennen ist. Neben der natürlichen Ausrichtung am Magnetfeld der Erde hat die Himmelrichtung darüber hinaus noch eine symbolische Relevanz:

Ich finde es merkwürdig, nachdenklich, daß alle Orientierung vom Blick nach Norden ausgeht (in das Menschenleere, Weiße, seltsame Ausrichtung, ich weiß wohl, es hängt mit dem Magnetpol zusammen, alle Orientierung zeigt aber immer in dieses Menschenleere, Weiße, Unbewohnte (Rom, 419–420).

Brinkmanns Sehnsucht nach einem Ort der Stille äußert sich in dieser Stilisierung des Nordens, der „Bezeichnung der absoluten Leere, der Vernichtung aller Bilder und damit der Gegenpol des wüsten Trümmerhaufen in den sich die Welt verwandelt hat.“⁷⁷⁸

Die Reizüberflutungen in Rom ließen ihn das Ideal einer stillen Landschaft im Norden imaginieren, das gekennzeichnet ist von einer körperlosen weißen Leere.⁷⁷⁹ In Anlehnung an Hans Henny Jahn und seine „Nordische Ästhetik“⁷⁸⁰ wird die Abwesenheit von Menschen zum zentralen Motiv des Nordens: „„Ein Reich ohne Menschen, schön und leer, voll einer langsamen Zeit, voller unbemerkter Farben, wo der Tod, der das Getier ereilt, weiß ist, ein kaltes Feuer. Den Verwesenden ein Leichentuch aus eisigen Sternen. H. H. J.““ (Rom, 420) Das „Menschenleere, Weiße, Unbewohnte“ (Rom, 420) grenzt er vom Süden ab:

Der Süden mit seinen haarigen Bäumen, gierigen fressenden Pflanzen, schlingenden Gewächsen, aufgeweichte Lebensformen, rüsselig, schlängelnd, gefräßig, wohl von einer rasenden Gier, dunstig und schwül. [...] Vom Süden ausgebrütet, drangen sie vor in den weißen leeren Raum, tasteten sich durch Höhlen, Sümpfe, Feuerbäume fielen herunter. Trompetende Berge von Tieren, die in aufgestellte, angespitzte Pfähle liefen. Weiter.// Das Sich-Entfernen von Menschen, den Raum durchqueren, und was jetzt? (Rom, 420)

Hanno Ehrlicher weist darauf hin, dass man „das unbeschriebene weiße Blatt Papier“, auf das Brinkmann am Ende seiner Vorbemerkung zu *Westwärts 1&2* (WW, 9) starrt, „als Statthalter der Sehnsucht nach reiner Präsenz“⁷⁸¹ werten kann. Das „Weiße, Unbe-

⁷⁷⁶ Ebd. S. 278.

⁷⁷⁷ Kemmann 1996, Sp. 39.

⁷⁷⁸ Witte 1981, S. 22.

⁷⁷⁹ Zur Stilisierung des Nordens: Ebd. bes. S. 22–23 und Lange 2000.

⁷⁸⁰ Zum Norden und Jahn vgl. Mattenklott 1996. Die Bedeutung von Jahn ist auch an dem Motto der römischen Aufzeichnungen Brinkmanns abzulesen: „Träume, diese Blutergüsse der Seele“ H.H. Jahn, Fluß ohne Ufer, Teil 2“ (Rom, 5).

⁷⁸¹ Ehrlicher 2002, S. 297.

schriebene“ (Rom, 354), das Brinkmann mit dem Norden verbindet, ist ein Ausdruck seiner Sehnsucht nach den nicht medial codierten Botschaften ist. Die Nichtfarbe Weiß ist demnach das Kolorit der primären Erfahrungen. In dem Gedicht *Bruchstück Nr. 1* heißt es dazu: „die Sehnsucht nach wortloseren / Zuständen, eine *weiße* leuchtende Wand / zur Mittagszeit, auf die man starren kann, gedankenlos / wortlos, jeder Begriff von Welt ausgelöscht“ (WW, 147). Für Brinkmann steht demnach die Nichtfarbe Weiß für das noch nicht Bezeichnete.

6.2.5 Handschrift und Instamatic-Fotos

Die „Karte-Foto- und die Karte-Text-Collagen“⁷⁸² bei denen Brinkmann zwei Mal – wenngleich medial verlagert – den Grundriss der Villa Massimo versinnlicht, sind ein Beispiel für die Bemühungen des Schriftstellers einen intensivierten Grad der Detaillierung und Sinnlichkeit sowie Verlebendigung in der Darstellung seiner Wahrnehmungen zu erreichen. Diese Intensivierung erzielt er mit Hilfe von intermedialen Kopplungen. Der schon im Verlauf der vorliegenden Studie reproduzierte Grundriss der Villa Massimo mit den handschriftlichen Verortungen (vgl. Abb. 6)⁷⁸³ wird dabei an anderer Stelle mit eigenen Instamatic-Fotografien in verschiedenen Formaten montiert. Mit Brinkmanns selbst gemachten Fotos auf Grundrissen ist demnach ein weiteres Verfahren zur Vergegenwärtigung von sinnlichen Erfahrungen markiert. Im Rückgriff auf den gleichen Grundriss in zweifacher Kopie benutzt er diesen für die Herstellung von Evidenz in Form der Schrift und der Fotografie. Es kommt dabei auch zu Dopplungen in der Beschreibung sowie der fotografischen Versinnlichung der Umgebung, wie etwa in den Motiven einer Statue mit abgeschlagenem Kopf und fehlenden Händen sowie „4 Amphoren am Eingang auf Säulen“. Aber auch eine „verwilderte Terrasse mit Katzen in der Sonne“ (Rom, 24) tritt sowohl im Text als auch im Bild auf.⁷⁸⁴ Zur Erinnerung sei die Abbildung hier noch einmal in verkleinerter Form reproduziert.

⁷⁸² Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Steinaecker 2007, S. 136–137.

⁷⁸³ Die blockartige Form der handschriftlichen Notizen bringt Steinaecker mit der viereckigen Form der Fotos in Verbindung, was meiner Ansicht nach in diesem Beispiel nicht so gut ersichtlich ist.

⁷⁸⁴ Brinkmann schreibt weiter: „Allee Zypressen / verschlossenes hohes grünes Eisentor“ um dann auch die fotografische Umsetzung zu integrieren (das Foto ganz links oberhalb der Mitte). Weiterhin notiert er in dem ‚beschriebenen‘ Grundriss links unten in einen rechteckigen Block ‚Ateliers‘, um dann auch im ‚fotografischen‘ Grundriss exakt an derselben Stelle ein von ihm geschossenes Foto einzufügen.

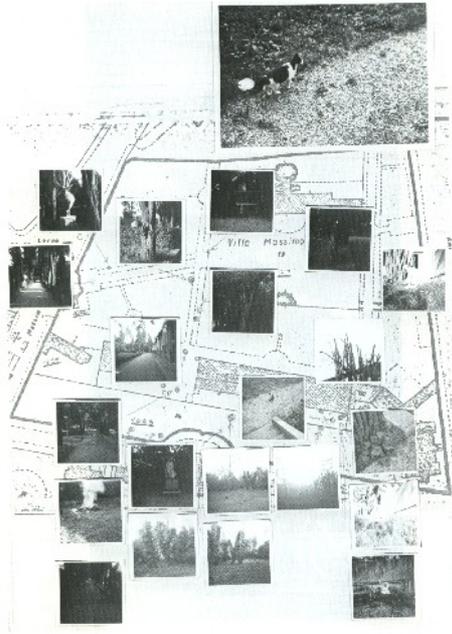


Abbildung 11: Rom, 218.

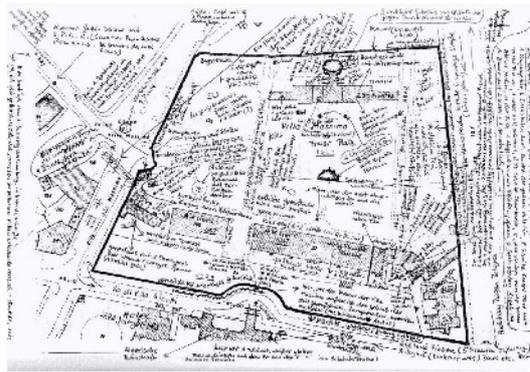


Abbildung 12: Rom, 24.

Der „Orientierungszwang“ (Rom, 409) Brinkmanns scheint dabei wohl ein Antrieb des intermedialen Vorgehens zu sein, was zu einer „Vergegenwärtigung der Eindrücke“ (Rom, 181), die „eine sinnliche Vorstellung [...] wie es hier ist und was man sieht“ (Rom, 294) führt. Das Zusammenspiel im medialen Verbund ergibt auch hier eine gesteigerte Veranschaulichung. Als Untergattung der *enargeia* kann bei diesen medienübergreifenden Grundrissbearbeitungen für Brinkmann die „*distributio* eines Ganzen in kleinste Vorgangs- oder Gegenstandseinzelheiten“⁷⁸⁵ verzeichnet werden.

6.2.6 Ansichtskarten vs. eigene Fotos

Sibylle Späth hat in ihrer Untersuchung den Gegensatz zwischen Postkarten und eigenen Fotografien skizzenhaft umrissen. Sie erwähnt, dass Brinkmann mit Ansichtskarten das „Außergewöhnliche, das Einmalige, die Superlative des Ortes, eine fiktive Realität zeichnen“⁷⁸⁶ wolle. Die eigenen Fotos hingegen würden „auf diejenigen Realitätsbezirke, die von der offiziellen Repräsentation ausgeschlossen werden“ zeigen. Postkarten stünden demnach für „Wunsch- und Traumbilder auf buntem Hochglanzpapier“ und die Instamatic-Fotos deuten auf „eine häßliche Welt des Zerfalls, die Zerstörung der Umwelt durch den Menschen [...] oder dokumentieren die unbeachtete, stille Existenz des Unauffälligen, Unspektakulären“. Als Zweck für die Verwendung der An-

⁷⁸⁵ Lausberg 1990a, S. 404.

⁷⁸⁶ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Späth 1989, S. 107–108.

sichtskarten nennt sie die „Verortung des Ichs in der Gegenwart“. Die *Ansichtskarten* seien dabei *Ansichtssachen*, wie es Christoph Zeller betont, der damit die Einstellung, von der aus die (sekundäre) Zeichenhaftigkeit der Realität gedeutet wird, meint.⁷⁸⁷ *Ansichtskarten* ästhetisieren weiterhin touristische Attraktionen dadurch, dass die Überblicksdarstellungen selten unschöne Details erkennen lassen. Sie repräsentieren eine ‚offizielle‘ Ansicht von Orten oder Plätzen und stellen Panoramaansichten dar. Brinkmann schreibt selbst über eine Karte aus Olevano Romano: „Die nachstehende Ansichtskarte (‚*Panoramablick*‘) ist von Südosten aufgenommen worden“. (Rom, 383, Herv. T.Z.) Postkarten haben demnach die Funktion der Illustration einer Ansicht im Sinne eines ästhetisierenden ‚Ins-Rechte-Licht-Rückens‘.⁷⁸⁸ Es wird mit ihnen aber auch in *Rom, Blicke* genau das Gegenteil dessen illustriert, was die ästhetisierenden Karten eigentlich zeigen sollen.⁷⁸⁹ Im Gegensatz zu Späth wird hier die Ansicht vertreten, dass auch Postkarten die Hässlichkeit der Welt und den „Eindruck einer allgemeinen Verkommenheit“ (Rom, 14) in der Bildbeigabe stützen und erhärten sollen. Sie sind kaum Repräsentationen von ‚Wunsch- und Traumbildern‘, sondern Illustrationen der heruntergekommenen Realität, wie sie Brinkmann wahrnehmen will. Denn, „sobald man sich auf etwas Touristisches einläßt (siehe die Ansichtskarte), gerät man wieder in die Schrott-Zivilisation.“ (Rom, 433) Die von Brinkmann verwendeten Postkarten sind weiterhin weniger bildhafte Umsetzungen des Außergewöhnlichen oder Einmaligen, sondern allenfalls triviale und banale Illustrationen schriftlicher Notizen der Verwüstung sowie der Trias aus Sex, Geld und Tod.

Sie versinnbildlichen in folgendem Beispiel gerade die hässliche, sich im Zerfall befindende Realität und die Ruinen, in denen sich das Leben abspielt: „Nachtaufnahme: ausgelaut, leeresogen, das ist die Situation der Umgebung die verstaubt ist – und *insofern lügt diese Postkarte nicht* [...] Gespenstische Gegenwart auch hier – erschreckende Abwesenheit von Menschen [...] Ein Ersticken in Häßlichkeit wird gegen die Augen betrieben“, so heißt es im oberen Drittel der beigefügten Seite aus *Rom, Blicke* (Herv. T.Z.).

⁷⁸⁷ Vgl. Zeller 2001, S. 52.

⁷⁸⁸ Bei der Definition der *illustratio* mit der Konnotation der Lichtmetapher nehme ich Bezug auf eine Textstelle Quintilians: „Daraus ergibt sich die ENARGEIA (Verdeutlichung), die Cicero ‚*illustratio*‘ (Ins-Licht-Rücken) und ‚*evidentia*‘ (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint, und ihr folgen die Gefühlswirkungen so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen.“ (Quintilian 1972, VI, 2, 32)

⁷⁸⁹ In den *Erkundungen* schreibt Brinkmann bezüglich der Dialektik von Bildern folgendes: „In der Gegenwart/: Sie bringen Die [sic] Aufruhrbilder, um den Aufruhr zu verhindern, sie bringen die Sexbilder, um den Sex zu verhindern, sie bringen den Zirkus, um den Zirkus zu verhindern/:“ (Erk, 216).

19. 10. 72./Via Veneto – Nachtaufnahme: ausge- laugt, leergesogen, das ist die Situation der Umgebung die verstaubt ist – und insofern lügt diese Postkarte nicht – kein Mensch ist zu sehen, aber!



Volkswagen sieht man im Vordergrund./Gespenstische Gegenwart auch hier – erschreckende Abwesenheit von Menschen – nur noch einige touristische Zuckungen, die sich an historischen Resten delektiert./Ein Ersticken in Häßlichkeit wird gegen die Augen betrieben/Habe ich zu viel oder zu wenig geträumt?/Pötzliches Grauen – blind, taub, stumm müßte man sein, um die Gegenwart ertragen zu können, aber das ist ein Wusch nach Selbstverstümmelung und kein erstrebenswertes Ziel./So gehe ich durch die Straßen, in größer werdendem Widerwillen – immer weiter von den Leuten fort? – sind die wahre Pest, egal ob arm oder reich/Was ist aber das, was noch da ist?/Überall Autos, nix Amore, umgekippte Müll plus Pizzas/Und noch ein Sonnenuntergang – tatsächlich arbeitet nur die Sonne umsonst, der Mond, die Wolken, der



Wind, Sterne, Pflanzen, Tiere – Leben ist ganz wild durcheinander/Wohin? Weiter!/Das Viertel rundum leblos, lungernde Jugendliche, umgekippte schwarze Plastiksäcke voll Abfälle/genaugenommen stolpert man durch nichts als Ruinen, und zwischen diesen Ruinen setztart das alltägliche Leben zwischen den Abfällen nach einigen lebenswerten Brocken – sobald man dieses alltägliche Leben auch nur etwas wichtig nimmt – ein Leben in staubigen Resten der abendländischen Geschichte./dazwischen Mietkasernen und Polizei- quartiere, Unkrautfelder; und das Hotel Ritz/die Schüler gehen mit Comicheften und Comichiehm zur Schule/ein alter runtergekomener Park voll Verstümmelter, die Glieder abgeschlagen, die Rumpfe zerfressen – je verstümmelter, desto schöner – was für eine menschliche Umgebung!/Geld konfus/habe das Gefühl, ich wüßte jetzt hier Bescheid und könnte wieder abfahren – was ist los?/Ein Stück weißer Mond über kaputten Plänen – und?#:

30

Abbildung 13: Rom, 30.

„Der Text widerspricht also der auf dem Bild gezeigten Touristen-Phantasie und entlarvt das Medium in seiner manipulativen Funktion. Das Bild (Postkarte) ist nicht, was es zu sein vorgibt“⁷⁹⁰. Die andere Ansichtskarte, welche die Engelsburg und den Petersdom im Abendlicht in den Blick nimmt, ist eine Veranschaulichung des ‚Leben[s] in staubigen Resten der abendländischen Geschichte‘ und des im Text erwähnten Sonnenuntergangs.

An einer anderen Stelle notiert Brinkmann, als er sich aus Rom nach Olevano Romano in die Casa Baldi aufgemacht hat: „:Olevano ist, wie die Karte sagt, 571 Meter über dem Meeresspiegel, vorherrschend Stein [...]. Der Platz, in den Du auf der Karte schaust, erscheint groß, doch die Aufnahmen, jede Fotografie lügt, macht alles schön, tatsächlich ist der Platz eng und klein.“ (Rom, 358)

⁷⁹⁰ Zeller 2010, S. 270.



Abbildung 14: Rom, 358.

Wenn die *Ansichten* der Postkarten mit seinen eigenen *Ansichten* übereinstimmen, dann stellt er sie in den Dienst der Illustration gespenstischer Gegenwart und der Heruntergekommenheit der Ewigen Stadt. Falls hingegen seine eigenen Wahrnehmungen nicht mit denen der Ansichtskarten korrelieren, bezichtigt er die (Postkarten-)Fotografie der Lüge. In den eigenen Fotos unternimmt Brinkmann erst gar nicht den Versuch einer motivischen Ästhetisierung. Auf „den selbst gemachten Bildern [kommen] die Dinge zum Vorschein, die auf den Postkarten fehlen: Die erdrückende Präsenz der Reklame [...] und vor allem der durch die Ästhetisierung der Postkarten vertuschte Verfall Roms.“⁷⁹¹ Sie sind ferner meist auf Details fokussiert.⁷⁹² Die manipulativen Ansichten deckt Brinkmann mit Hilfe eigener Fotos und sprachlicher Beschreibungen, aber auch in der Montage von reinem Bildmaterial auf und dekonstruiert sie. Die offiziellen Repräsentationsmodi der „Postkarten-Republik Italien 50 Lire“ (Rom, 226) werden um den randständigen Blick, das Beiläufige und Unbedeutende ergänzt; „Treten, Schritte, Sehen: klack, ein Foto!: Gegenwart, eingefroren.“⁷⁹³ (Rom, 139) Die Unschärfe von

⁷⁹¹ Steinaecker 2007, S. 139.

⁷⁹² Bezüglich der motivischen Detaillierungen spricht Steinaecker von „buchstäbliche[n] Annäherungen“ (Steinaecker 2007, S. 138). Er hat hingegen Ausnahmen übersehen, wenn er behauptet, dass Brinkmann „nie [...] überblickende Totalen oder Panorama-Ansichten“ in den Romaufzeichnungen montiert. Der Anteil bei den eigenen Fotos ist zwar vergleichsweise gering, es gibt sie gleichwohl dennoch. Vgl. etwa: Rom, 96, 98, 106, 110, 224–225. Damit kann überdies die These von Thomas Groß entkräftet werden, der bezüglich *Rom, Blicke* davon ausgeht, dass es „Ausblicke von höherer Warte“ nicht gebe. Auch wenn sich seine Äußerung mehr auf die Textanteile von *Rom, Blicke* bezieht und im Kontext einer Gegenüberstellung zu Goethes Gewohnheit „immer zunächst einen Turm zu besteigen“ (beide: Groß 1993, S. 138) zu sehen sind, kann seine Einschätzung einer näheren Prüfung kaum standhalten. Spätestens in *Olevano Romano* werden die schriftlichen Ausblicke von oben offensichtlich: „22. Dez. 72: Zuerst das Licht! Ich habe lange hingesehen, über das Tal hinweg“ (Rom, 370).

⁷⁹³ Der Zusammenhang zwischen dem Laufen und dem fotografischen Festhalten der Gegenwart wird an dieser Stelle deutlich. Ob es sich dabei um ein Sprach-Foto oder ein Bild-Foto handelt, geht nicht aus dem Kontext dieser Textstelle hervor. Wesentlich ist, dass die Bewegung des Schreibers („Treten, Schritte“) bildlich („Sehen“; „ein Foto“) festgehalten wird. Im Kontext des vor Augen zu stellenden Gegenstandes der *evidentia* ist dann auch von einem „dynamischen Bewegungsstil“ (Kem-

Brinkmanns Fotos bewirkt zudem das Unterlaufen offizieller fotografischer Repräsentationen in den Ansichtskarten, sodass das Fotomaterial dann zusammen mit dem Text nicht nur „zur Montage des Ichs und der es umgebenden Dinge“ im Kontext der Evidenzverfahren beiträgt, sondern „auch zur Demontage, d.h. zur Entlarvung der Phantomgegenwart als eben solche“⁷⁹⁴.

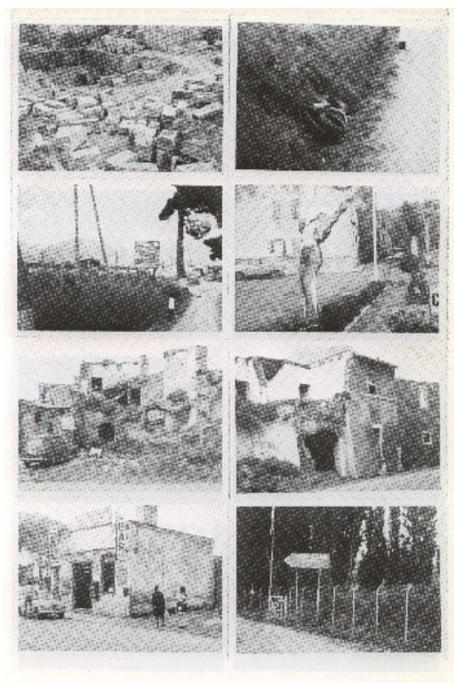


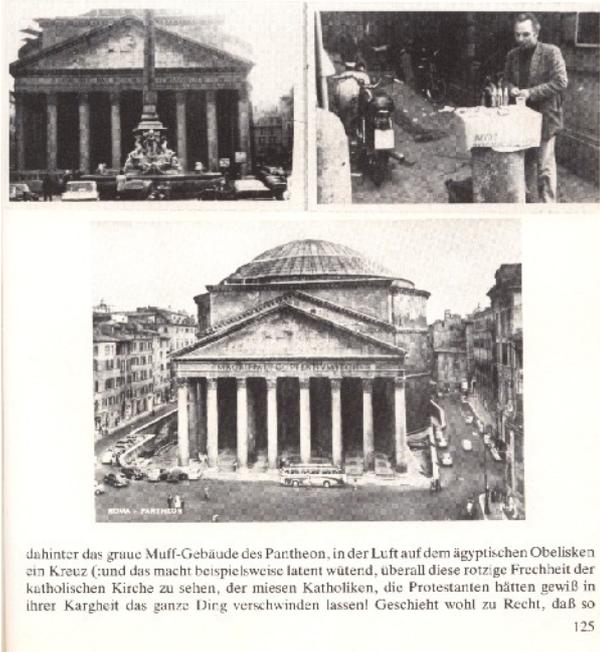
Abbildung 15: Rom, 223.

Die eigenen Instamatic-Fotos nehmen weniger die repräsentativen Seiten der Stadt Rom und ihrer Umgebung in den Blick. Die Abbildungen von Häuserruinen, Steinbrüchen, „alte[n] Gummischläuche[n] in einem Graben“, einer „Reklame-Fotze“, einer „Bar mit Postkartenständer“ (Rom, 226) oder von Straßen- und Hinweisschildern, aber auch einer Tankstelle sind dafür ein Beleg. Die selbst geschossenen Fotos und ihre Perspektive der Vergegenwärtigung von sinnlichen Eindrücken ‚auf Augenhöhe‘ heben sich von den Ansichtskarten ab. Motto der eigenen Fotos Brinkmanns könnte sein: „Ich habe gesehen: Ich.“ (Rom, 185) Die Postkarten illustrieren die Orte seiner Stadterkundungen in Rom ‚von oben‘. Dort, wo Brinkmann offizielle touristische Stätten besucht, bringt er in manchen Fällen Überblicksansichten mit denen auf Augenhöhe zusammen.

mann 1996, Sp. 45) die Rede, mit dem „der Gegenstand gewissermaßen in Bewegung (*actio!*), *ad oculos* präsentiert werden“ (Müller 2007, S. 63, Herv. im Text) soll.

⁷⁹⁴ Steinaecker 2007, S. 139. Beispiele für die Demontage: Rom, 12, 15, 17, 19, 23, 31 etc.

Erreichte schließlich den Platz am Pantheon, wo ich mich draußen hinsetzte und ein Bier trank, das sauteuer war wegen des Draußensitzens, 500 Lire. – Gegenüber, am Brunnen, mit einem Obelisk, ein Pappkarton, auf dem Rasierwasser ausgestellt war zum Verkauf, ein Straßenhändler,



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

125

Abbildung 16: Rom, 125 (Ausschnitt).

Die Übersicht der hier collagierten Postkarte (vgl. Abb. 16), die von einem erhöhten Aufnahmestandpunkt aufgenommen wurde, wird mit dem eigenen Foto, das auch den Brunnen vor dem Gebäude mit berücksichtigt, kontrastiert. Das überbelichtete Instamatic-Foto des Kuppelbaus oben links hebt sich auch durch die Anschnitte des Brun- nens und der Kuppel von der wohl inszenierten Postkarte ab. Neben dem kleineren Foto ist „[g]egenüber, am Brunnen, mit einem Obelisk, ein Pappkarton, auf dem Ra- sierwasser ausgestellt war zum Verkauf, ein Straßenhändler“ abgelichtet, „dahinter das graue Muff-Gebäude des Pantheon“. Hier offenbart sich Brinkmanns Neigung zum Randständigen und scheinbar Nebensächlichen. Im Anschluss beschreibt er „aus dem Augenblick heraus“: „Ich sah mich ganz langsam um, nahm mir Zeit, die Umgebung rundum abzutasten⁷⁹⁵ und mir klar zu machen, wo ich mich befinde, wie das aussieht, ohne es als gegeben hinzunehmen, ich meine selbstverständlich.“ Der „Schwenk auf den Rasierwasserverkäufer, der sich hinter seinem Pappkarton mit Rasierwasserfla- schen duckt“ und der „Schnitt zur Straßenecke“ (alle: Rom, 125–126, Herv. T.Z.) wei- sen auf filmische Schreibweisen hin. Die mediale Aufpfröpfung zeigt sich in der Imita- tion der Schnitt-Technik im Text. Neben der Intermedialität im engeren Sinn, also der Kopplung von Schrift und Bild ist auch die Intermedialität im weiteren Sinne in der

⁷⁹⁵ Zur Beschreibung des Sehen mit haptischen Metaphern: Frank 2000, S. 106–107.

schriftlichen Imitation der filmischen Schreibweise in *Rom, Blicke* zu beobachten.⁷⁹⁶ Auch wenn in der Taktilität (abtasten) eine Kategorie genannt wird, die besonders in der Medientheorie von Herbert Marshall McLuhans, den Brinkmann spätestens seit dem ACID-Band⁷⁹⁷ gekannt hat, eine gewichtige Rolle für die Gesamtheit sinnlicher Empfindungen darstellt,⁷⁹⁸ ist dennoch das Sehen der bedeutendere Modus bei der Veranschaulichung von Wahrnehmungen.

6.2.7 Zur Illustration der Trias aus Sex, Geld und Tod

Die schon erwähnte Dreiheit aus *Sex, Geld und Tod*, die in *Rom, Blicke* zum Ausdruck kommt (Rom, 234, 246, 251), sei hier mittels einer Collage aus Ansichtskarten, Comicausschnitten, Illustriertenbildern sowie einer Münze und einer Briefmarke exemplarisch spezifiziert (vgl. Abb. 17). Der einzige Textbaustein ist die Sprechblase („Viale d'autunno“) des Comics, die der Frau in den Mund gelegt wird.⁷⁹⁹ Der Herbst, Indiz für das Vergehen des Lebens⁸⁰⁰, evoziert in der Gegenüberstellung mit dem Bild krude sexuelle Konnotationen.

Die Postkarte einer „Kamikaze-Maschine“ (Rom, 137) steht neben den Bombern, aber auch der Ansicht der Ruinen des abendlichen Roms für den *Tod*, die Vergänglichkeit und die Vergangenheit. Darüber hinaus kann noch die Abbildung eines Reptils diesem Vergangenheitskontext zugeschrieben werden, da die sich aus Amphibienformen entwickelten Reptilien seit mehr als 200 Millionen Jahren auf dem Planeten Erde überliefert sind. In Rom sieht sich Brinkmann nur Resten der abendländischen Kultur ausgesetzt: „Und was nützen mir historische Ruinen?: Ich möchte mehr Gegenwart!“ (Rom, 145) schreibt er.

⁷⁹⁶ Zum begrifflichen Inventar vgl. Wirth 2006, S. 31–34.

⁷⁹⁷ McLuhan; Leonhard 1969.

⁷⁹⁸ Vgl. die Hauptwerke: McLuhan 1962, dt. 1968a, 1964, dt. 1968b.

⁷⁹⁹ In den *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans* betont Brinkmann Comics und damit Schrift-Bild-Verbindungen als Wahrnehmungsmodus: „Ich bin festgesetzt in der Gegenwart, die zu immer schmierigeren Bildern des Zerfalls, des Todes und der Gewalt zusammenschrumpft, ein comic [sic] in monotoner Häßlichkeit aneinandergereiht. Ausblicke sind keine.“ (FiW, 278) Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt: Greif 2005; Lösener 2001.

⁸⁰⁰ Man denke hier an die Herbstlandschaften der abendländischen Malerei, die den Herbst oft als allegorische Darstellung des Alterns und des herannahenden Todes (Winter) interpretierten.

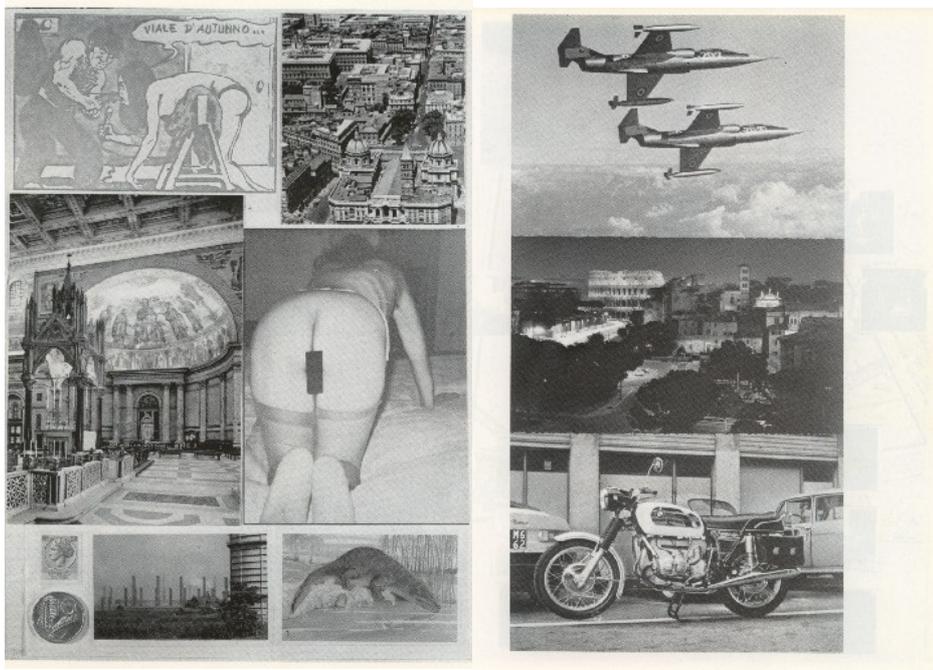


Abbildung 17: Rom, 216–217.

Die beiden Abbildungen der Frauen können mit dem Themenkreis der *Sexualität* verbunden werden: Einmal als collagiertes Material des erwähnten Comics, in dem sich ein Mann mit einer Zange am Mund der Frau, die über einem Holzbock liegt, zu schaffen macht. Ein angeschlossenes Mikrofon im Verbund mit der „Viale d'autunno“ verweist auf den von Giovanni D'Anzi geschriebenen gleichnamigen italienischen Schlager, der Carla Boni und Flo Sandon's den Sieg beim Festival di Sanremo im Jahr 1953 einbrachte. Dort wird vom Ende einer wahren Liebe und einer Straße ohne Sonne erzählt. Genau jener Schlager wurde dann auch von Gigliola Cinquetti, einer 1947 in Verona geborenen Sängerin interpretiert, die eine frappierende Ähnlichkeit mit der Comicfigur hat.⁸⁰¹ Die andere Abbildung einer quasi nackten Frau zeigt ihr nicht bekleidetes Gesäß. Links daneben ist die Postkarte des Innenraums einer Kirche arrangiert. Über der nackten Dame ist eine Überblicksdarstellung der *Basilica Santa Maria Maggiore* in Rom, die eine Außenansicht der Kirche zeigt. Die Scham des „kräftigen Frauenhintern[s]“ (Rom, 220) ist allerdings mit einem Zensurbalken bedeckt, der laut Steinaecker die „Unterdrückung als auch die Kommerzialisierung von Sex zum

⁸⁰¹ Ein weiteres Motiv dieses Comics ist an anderer Stelle in den Romaufzeichnungen eingefügt und nimmt dabei noch einmal explizit Bezug auf Gigliola Cinquetti und ihren Song *Qui comando io* (Rom, 169). Unter dem Comic, bei dem der Zeichner die Sprechblase „E questa è casa mia – e qui comando io“ der Frau, die auch hier das Mikrofon in der Hand hat, in den Mund legt, ist ein musikalischer Bezug vermerkt: „Tormentone, tormentato [...]“, was mit ‚Ohrwurm, geplagter‘ übersetzt werden kann. Es ist dort der gleiche Mann, der die Zange zum Mund der Frau führt und ihr wohl damit Zähne ziehen will.

Ausdruck⁸⁰² bringt. Folge dieser Repression ist Lustunterdrückung und Verhinderung von Gegenwart, wie Brinkmann notiert: „Sex-Zeitschriften mit Druckerschwärze vor dem Geschlecht: statt Lust – Schwärze, statt Gegenwart: verstaubt, & eine heftige Wehmut ergriff mich, wonach? Ich hätte es nicht sagen können/: alles verbaut?)/:“ (Rom, 242) ‚Hier‘, wie es erneut der Doppelpunkt und der Schrägstrich markieren, ist alles verbaut und anstatt der Gegenwart und Lust ist alles schwarz. Wenn man in Abgrenzung dazu erneut die Nichtfarbe Weiß setzt, die für das Unbeschriebene und Wortlose steht, dann ist die „schwarze Druckerschwärze“ (Rom, 242) die metaphorische Nichtfarbe für das semantische ‚Verbauen‘ der Gegenwart. Das Versperren oder Blockieren der „Eingänge & Ausgänge des menschlichen Körpers“ (Rom, 242) spiegelt sich im Verstellen der Realität durch die sekundären Zeichensysteme Schrift („Druckerschwärze“) und Bild. Die Unterdrückung von Sexualität – „geschlechtliche Freude & Entspannung verboten durch Familie, Staat, Religion“ (Rom, 242) – ist dann mit den Innen- und Außenansichten von Kirchen und damit der Religion im weitesten Sinne kontrastiert.

Geld ist ganz konkret als 10 Lire Münze in die Collage eingefügt, dann aber auch direkt darüber in Form einer Briefmarke der „Repubblica Italiana“, womit die Trias vollständig wäre.⁸⁰³ Rechts daneben ist dann aber noch eine Industrielandschaft mit Fabrikschlöten und auf der rechten Bildseite der Anriss eines Industrieturmes zu erkennen. Neben der sinnbildlichen Darstellung des Todes klingen auch die industrielle Kommerzialisierung und ein finanzieller Aspekt an.⁸⁰⁴

Was der Autor im Text der Romaufzeichnungen beschreibt, wird in den quasi von der Schrift bereinigten Bildmontagen illustriert. Die Einstellung, von der aus die Welt gedeutet wird, ist oft nicht mehr die einer offiziellen und beschönigenden Ästhetik der Motive, sondern findet in der „revoltierende[n] Subjektivität“⁸⁰⁵ durch die Dekonstruktion konventioneller Verwendungsweisen der *Ansichtskarten* ihren Niederschlag. Das Motorrad und die Düsenjäger sind dann keine Darstellungen der fortschrittlichen Technik, genauso wenig wie die touristischen Sehenswürdigkeiten und Kirchen eine

⁸⁰² Steinaecker 2007, S. 139.

⁸⁰³ Wenn es sich dabei um „reproduzierte Münzen“ (Steinaecker 2007, S. 139) handeln soll, dann höchstens in einem zweiten Schritt. Das Originaltyposkript weist eine geprägte Münze auf. Die fotomechanische Reproduktion der montierten Originalseite zeigt deutliche Schatten- und Klebespuren der 10-Lire-Münze.

⁸⁰⁴ Ebd. Es sei hier nur am Rande darauf verwiesen, dass bei Interpretation des (phallischen) Schornsteins als Zeichen einer intakten Wirtschaft die Trias aus Sex, Geld und Tod in dem kleinen Bild der Industrianlage mit den durch die Reproduktion zugegebenermaßen schlecht zu erkennenden rauchenden Schloten verdichtet ist. Vgl. zu den phallischen Konnotationen des Fabrikschlots: Meinecke 1998, S. 173: „Aha. Schlote. Phalli. Natürlich, sagte die Stewardess, immer steif und ewig geil. Genau, der Schornstein fickt das Klima, und er kommt unentwegt“.

⁸⁰⁵ Pütter 1996, S. 202.

ästhetisierende kunsthistorische Belegfunktion haben. Der „schöne Schein der Postkarten Roms“, so schreibt von Steinaecker, wird „durch das Nebeneinander mit anderen Bildern gestört, die alle, für sich allein genommen, keine Irritation beinhalten würden; dadurch, daß sie aber nun miteinander kombiniert in einen Kontext gestellt werden, der die Kritik an der auf ihnen repräsentierten Trias explizit formuliert, wird die sie verbindende oberflächliche Ästhetik erkennbar gemacht.“⁸⁰⁶

6.2.8 Die ‚revoltierende Subjektivität‘ und Stilisierungen als Einzelner

Die ‚revoltierende Subjektivität‘ Brinkmanns geht mit einer Stilisierung des Autors als Einzelner einher. Dies offenbart sich nicht nur im Alltag während seines Stipendiums in der Villa Massimo, wo er wenig Kontakt zu den anderen Stipendiaten pflegt. Auch die Beschäftigung mit Personen wie Giordano Bruno, Jean Paul und Hans Henny Jahn ist Zeugnis des Interesses für die Außenseiter und Einzelgänger der Kultur- und Literaturgeschichte. Auf einer *Ansichtskarte* schreibt Brinkmann, Bezug nehmend auf die Gegenüberstellung zwischen Einzelem und der Allgemeinheit:

(11.Karte: 24.Nov. 72)→ ich denke, daß die *Durchschnittsmenschen* dermaßen zu sind (‚geschlossen‘), daß sie gar nicht sehen, wo, in welcher Welt, welcher Zeit, an welchem Ort sie leben & was für Bilder, Eindrücke, die im abwesenden Zustand, während ihre Gedanken woanders sind, in sie eindringen wie *Viren* & sie zerfressen – oder sie wollen es gar nicht sehen [...] und dann frage ich mich heimlich, was haben sie als Einzelne dagegen zu setzen? [...] Ich habe nur, das weiß ich, diese Gegenwart, in der ich mich befinde konkret zur Verfügung, diesen Augenblick & das Material, was darin ist – mehr nicht, aber doch, trotz dieser Beschränkung habe ich jedes Mal eine *viel größere Ansicht & Einstellung zu dem, was da ist, als das, was zu mir spricht aus dem, was da ist* [...] das ist kein Traumzustand, [...] es ist keine Flucht aus der Gegenwart, deren Beschränkungen ich überall sehe, aber ich sehe auch die Verrottung, & immer ist in mir die weitere, hellere Vorstellung, & und sie muß möglich sein (Rom, 255, kursive Herv. T.Z.).

Die Gegenüberstellung zwischen Einzelem und der Masse, die in *Rom, Blicke* immer wieder thematisiert wird und zu einer Stilisierung des Individuums Brinkmann führt, wird hier deutlich.⁸⁰⁷ Den ‚Durchschnittsmenschen‘, durch welche Charaktereigenschaften sich jene auch immer auszeichnen mögen, ist der Einzelne gegenübergestellt, dem es noch zu gelingen vermag, eine ‚größere Ansicht & Einstellung zu dem, was da ist‘ zu entwickeln. „Brinkmanns Aufsässigkeit [...] wendet sich als Revolte gegen die tolerante Lauheit der gesellschaftlichen Konventionen.“⁸⁰⁸ In der revoltierenden Subjektivität gegen das *juste milieu* konstituiert sich eine Erfahrung von Identität. Insofern sei hier an dieser Stelle auch der These von Schumacher widersprochen, der in einem

⁸⁰⁶ Steinaecker 2007, S. 140.

⁸⁰⁷ Vgl. weiter: Rom, 129–130, 158, 167, 209, 210, 264, 430.

⁸⁰⁸ Witte 1981, S. 12.

aktuellen Beitrag die These vertritt, dass „ein subjektiver Blick nicht zuletzt dadurch ausgebildet [wird], dass er sich auch durch das leiten lässt, was vorgesehen ist, was durch vorliegende Beschreibungen oder Reiseführer vorgegeben ist“⁸⁰⁹. Auch wenn an manchen Stellen der 450-seitigen Aufzeichnungen aus Rom eine Einflussnahme des ‚touristischen Blicks‘ auf die italienische Hauptstadt in der Verwendung von vorgefertigten Bildern oder Postkarten und damit auch eine „Verklammerung von subjektivem Interesse und objektiven Gegebenheiten zu einer durchgehenden *Oberfläche*“ (FiW, 210)⁸¹⁰ festgestellt werden kann; die Perspektivierungen und Motive in den verschiedenen Bildformaten der Postkarten gehen dabei aber im Verbund mit den literarischen Beschreibungen oftmals den Umweg über eine Dekonstruktion des vorgefertigten und meist ästhetisierenden touristischen Blicks.

Aus den Notizen auf der Postkarte geht ein weiterer Faktor hervor: das Konzept der ‚Sprache als Virus‘, das Brinkmann durch William S. Burroughs rezipiert. Mit ihm geht er von der Annahme aus, dass Sprache und Bilder ein Instrument der Kontrolle und Manipulation der technisierten Massenmedien seien. Der Virus ist die Metapher für die Beeinflussung und die Kontrolle. Mit dem Zerschneiden von Wort und Bild könnten hingegen die manipulativen Wirkungen und Kontrolleffekte unterbrochen werden.⁸¹¹ Das Vorgehen Brinkmanns, Sprache und Bilder zu zerschneiden oder herkömmlichen Gebrauchsverfahren (von etwa Postkarten) zu dekonstruieren, erscheint so konsequent. Die *Ansichtskarten* illustrieren dann die *Ansichten* des Autors in seiner subjektiven Revolte. Diese Revolte gegen konventionalisierte Mediennutzungen wird in den beiden anderen Materialbänden *Erkundungen* und *Schnitte* deutlicher formuliert, die nun im Blickpunkt der Ausführungen stehen werden.

⁸⁰⁹ Schumacher 2011, S. 62.

⁸¹⁰ Ferner: Ebd. S. 62–63.

⁸¹¹ Vgl. Odier 1974.

7. *Erkundungen und Schnitte*

7.1 Vorbemerkungen

„Wäre nicht viel gewonnen, wenn wir die Frage nach der Bedeutung der Dinge verzögern würden, um dem Phänomen der Berührung etwas länger unsere Aufmerksamkeit zu schenken?“⁸¹²

In der literaturwissenschaftlichen Forschung sind die beiden Materialbände unter dem Blickwinkel der Intermedialität behandelt worden. In der Auseinandersetzung mit den drei Collage- und Montagearbeiten *Rom*, *Blicke*, *Erkundungen* und *Schnitte* haben sich besonders Thomas Groß, Michael Strauch, Karsten Herrmann, Andreas Moll und Thomas von Steinaecker in ihren Monographien hervorgetan, auf die auch schon in dem Kapitel der vorliegenden Arbeit zu den Notizen Brinkmanns aus der italienischen Hauptstadt Bezug genommen wurde.⁸¹³ Thomas Groß ist es, der das empirische Schreiben in den Materialbänden in den Mittelpunkt stellt: „Einziges ‚Held‘ des Textes ist die Empfindlichkeit der subjektiven Wahrnehmung, in der Alltag und Praxis des Schriftstellers immer schon untrennbar verwoben sind.“⁸¹⁴ Empirisches Schreiben sei dabei eine Möglichkeit, die einzelnen Beobachtungen aufzuzeichnen. Groß ist auch ein Abschnitt zu verdanken, der die Qualität der Wahrnehmungen Brinkmanns von den Arbeiten der späten 1960er Jahre bis zu den Materialbänden vergleicht und zu dem Ergebnis kommt, dass die poetologischen „Essays den sensitiven Gegenwartsbezug als Wiederherstellung einer utopischen Totalität von Erfahrung“ feiern. Die Materialbände seien dann aber vielmehr als „Abrechnung mit den Sinnlichkeitsutopien der sechziger Jahre“ zu werten. Strauch betont in seiner Abhandlung zunächst einmal die sprachskeptische Grundhaltung Brinkmanns und „die poetologischen und rezeptionsästhetischen Konsequenzen, die sich aus den Verfahrensweisen des Nouveau Roman ergeben“⁸¹⁵, bevor er sich der Text-Bild-Montagetechnik in der Lyrik und den Materialbänden *Erkundungen* und *Schnitte* exemplarisch widmet. Auf ihn geht ferner auch eine Auflistung der Namensnennungen in Initialen und ein intertextuelles Verzeichnis der zitierten Autoren

⁸¹² Lethen 2006, S. 76.

⁸¹³ Groß 1993; Strauch 1998; Herrmann 1999; Moll 2006; Steinaecker 2007. Zur Erinnerung sei hier unter Verweis auf Žmegač die Collage als ausschließlich aus Fremdquellen zusammengesetztes Arrangement definiert, wohingegen die Montage Eigen- und Fremdmaterial integriert (Žmegač 1987, S. 259).

⁸¹⁴ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Groß 1993, S. 24, S. 33, S. 35.

⁸¹⁵ Strauch 1998, S. 35.

oder deren Textausschnitte zurück, die Brinkmann in der Prosa, aber auch in Teilen seiner Lyrik und seiner poetologischen Schriften auflistet.

Karsten Herrmann ist es, der die Wahrnehmungs-, Bewusstseins- und Sprachkrise in den Materialalben herausstellt und weiterhin die Parallelen der literarischen Experimente Brinkmanns mit den Historischen Avantgarden, der Postmoderne, den Cut-up-Techniken und Montage- sowie Collageprinzipien erläutert; im Groben also das geistesgeschichtliche Spannungsfeld, das bereits Hansjürgen Richter, Holger Schenk, Sibylle Späth und Thomas Groß in ihren Monographien differenziert dargelegt haben.⁸¹⁶ Die hier genannten sekundärliterarischen Arbeiten aus den 1980er und beginnenden 1990er Jahren waren es, deren Autoren hauptsächlich den Anleihen bei den literarischen und künstlerischen Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts in den Texten Brinkmanns nachgegangen sind. Besondere Erwähnung dabei fanden Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* und Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*.⁸¹⁷

Andreas Moll war es dann 2006, der die „intermedialen Verfahren“⁸¹⁸ Brinkmanns im Spätwerk an den Nachweis „des Fortlebens barocker emblematischer Strukturen“ koppelt. Thomas von Steinaecker hat hingegen in seiner Abhandlung das Genre der Foto-Texte in den Vordergrund gestellt und behandelt die Materialbände unter diesem Blickwinkel. Mit Foto-Texten meint er dabei literarische Texte, „in denen das *reproduzierte* Foto einen *integrativen* Bestandteil des jeweiligen Artefakts darstellt“⁸¹⁹. Er ist es auch, der für die Romaufzeichnungen im Zuge des Stipendiums in der Villa Massimo und der Casa Baldi das rhetorische Evidenzverfahren der *enárgeia* erwähnt. Die Vergegenwärtigung und das Vor-Augen-Führen der Orte, Sachverhalte und Ereignisse geschehe dabei durch eine illustrative Funktion des Bildmaterials und mittels „Passagen der Beschreibung“⁸²⁰.

Neben den Monographien, deren Autoren sich dem Spätwerk Brinkmanns widmen, sind dann noch zahlreiche Beiträge in Sammelbänden zu verzeichnen, die sich mit *Erkundungen* und *Schnitte* beschäftigen. Auch sie nehmen größtenteils Bezug auf die Thematik der Schrift-Bild-Verbindungen.⁸²¹ Vier aktuelle Beiträge, die in dem bereits erwähnten von Markus Fauser herausgegebenen Tagungsband erschienen sind, gilt es dabei noch hervorzuheben. Stephanie Schmitt geht den intermedialen Beziehungen in der Pop-Phase und den späten Arbeiten Brinkmanns nach und kommt zu dem Schluss,

⁸¹⁶ Richter 1983. Schenk 1986; Späth 1986; Groß 1993.

⁸¹⁷ Adorno 1970; Bürger 1974.

⁸¹⁸ Beide: Moll 2006, S. 17.

⁸¹⁹ Steinaecker 2007, S. 28 (Herv. im Text).

⁸²⁰ Ebd. S. 135.

⁸²¹ Rasche 1997; Weingart 2003 mit einer Erwähnung der ersten montierten Doppelseite von *Schnitte*.

dass die Alltagswahrnehmungen meist in einer Sprache übermittelt werden, die sich an performativen Effekten von Fotografie und Musik orientiert, denen Brinkmann eine größere Unmittelbarkeit und Präsenz zuschreibt. Ihr Befund ist, dass sich die „augenscheinliche Schwäche der Sprache, ihre Konventionalität und Konstruiertheit [...] als ihre größte Stärke“⁸²² entpuppt, indem sie in der Lage ist, Diskurse (der Fotografie und der Musik) aufzunehmen und zu transformieren. Sibylle Schönborn beschäftigt sich mit der Übersetzung von Gehirnströmen in sprachliche Bilder in den Materialbänden *Erkundungen* und *Schnitte*, was sie mit dem Begriff der „Neuropoetik“⁸²³ belegt. Brinkmanns Auseinandersetzung mit dem menschlichen Gehirn und Autoren wie Robert Bilz oder William Grey Walter schlägt sich in experimentellen literarischen Versuchsanordnungen nieder, die als „écriture automatique“ des vegetativen Nervensystems⁸²⁴ interpretiert werden. In der Bewegung der Finger, die auf die Tasten der Schreibmaschine an manchen Stellen förmlich draufschlagen, könnten dann die im Gehirn abgelagerten Bilder abfließen. Der disziplinierenden Wirkung von Schrift als Ordnungs- und Herrschaftsmacht stellt Stefan Greif in seiner Untersuchung ein abweichendes Sehen gegenüber. Dieses destabilisiert die literale Betrachtung der Schrift sowie die konventionalisierte Semantik und rückt stattdessen die Materialität des Mediums in den Vordergrund. Mit Hilfe der Unterscheidung zwischen ‚Schrift-Bildern‘ und ‚Piktographen‘ möchte Greif den hybriden Status der Arbeiten Brinkmanns beschreiben. Die ‚Schrift-Bilder‘ seien eine Möglichkeit, Attacken auf die Schematisierungen der Sprache zu forcieren. Das standardisierte semantische Verständnis kann so einmal über rein schriftliche Verfahren der Unterwanderung linearer Rezeption erfolgen. Die laut Greif radikaleren Schrift-Bild-Verbindungen der ‚Piktographie‘ leisten weiterhin Widerstand gegen konventionalisierte Verständnisvorgaben, indem sie ihre eigene Medialität bekräftigen und ausstellen. Greif betont das Anschreiben Brinkmanns gegen das ‚ptolemäische Weltbild‘, worunter er unter Verweis auf Michail Bachtin die Ideologisierung und herrschaftskonstituierende Funktion von Medien und besonders von Schrift versteht.⁸²⁵ Morten Paul ist es dann noch, der im Verweis auf immer wiederkehrende thematische und formale Redundanzen einen Lektürevorschlag

⁸²² Schmitt 2011, S. 192.

⁸²³ Schönborn 2011, S. 214.

⁸²⁴ Ebd.

⁸²⁵ Greif 2011. Unter dem ‚ptolemäischen Weltbild‘ versteht Greif unter Verweis auf Michail Bachtin die Ideologisierung und herrschaftskonstituierende Funktion von Medien und besonders von Schrift. Letztlich eine ähnliche Haltung wie sie Burroughs und im Anschluss daran Brinkmann vertreten, wenn sie die Kontrollfunktion von (Massen-)Medien kritisieren.

bietet, der die „Variation eines Ähnlichen“⁸²⁶ als „das bestimmende Gestaltungsprinzip“ von *Schnitte* in den Mittelpunkt rückt.

Thomas von Steinaecker weist zu Recht darauf hin, dass man die *Erkundungen* als ‚Mittelstück‘ zwischen *Rom*, *Blicke* und *Schnitte* werten kann, obgleich alle drei Materialalben etwa zeitgleich entstanden sind. In den *Erkundungen* radikalisiert Brinkmann sein literarisches Vorgehen, das er dann in *Schnitte* auf die Spitze treibt.⁸²⁷ Wenn *Rom*, *Blicke* noch meist in zusammenhängenden Textpassagen verfasst ist, die ab und an von (foto-)grafischen Illustrationen ergänzt werden, nimmt der Anteil an collagierten oder montierten Text- und Bildfetzen, die motivisch und materiell disparat arrangiert sind, in den *Erkundungen* schon zu. Die Longkamp-Passagen sind dabei die bildärmsten Abschnitte.⁸²⁸ Für die gesamten *Erkundungen* kann insgesamt noch von einer schriftlichen Dominanz gesprochen werden. Im ersten und im letzten Teil drängen dann immer mehr die Bildanteile in den Vordergrund.⁸²⁹ Der abschließende Part der *Erkundungen*, den Brinkmann bei einem Besuch in Köln im Mai und Juni 1973 verfasste, kommt formal, aber auch inhaltlich *Schnitte* schon sehr nahe, mit deren Arbeit er im März 1973 begann.⁸³⁰

An die Stelle der recht klar geordneten und linear verfassten Notizen, Briefe, Tagebucheinträge und Beobachtungen der Romaufzeichnungen, wie sie zumindest in der vom Rowohlt-Verlag geglätteten Ausgabe zum Ausdruck kommen, treten in den *Erkundungen* Cut-ups, Cross-column-readings und heterogene Schrift-Bild-Arrangements. Daneben deutet sich aber in den *Erkundungen* schon eine Unterordnung der Schrift unter das fotografische Bild an, wenn etwa Brinkmann an vielen Stellen seiner Montagen die Schrift nach den Fotos arrangiert.⁸³¹ Besonders deutlich wird dieses die Fotografie bevorzugende Vorgehen an den Stellen, an denen die Zwischenräume der

⁸²⁶ Beide: Paul 2011, S. 196.

⁸²⁷ Vgl. Steinaecker 2007, S. 143.

⁸²⁸ Der Aufenthalt in Longkamp ist gut dokumentiert (Erk, 268–362). In einer Mühle im Wald versucht Brinkmann im Hunsrück, sein Leben und Schreiben neu zu sondieren. Literarischer Ausdruck dieser Neuausrichtung nach der „zerfetzte[n], kaputt gegangene[n] Pop-Zeit Ende der 60er Jahre“ (Erk, 275) ist unter anderem das wohl Ende 1971, also in der Zeit um Longkamp entstandene Gedicht „Programmschluß“. Es ist Ende 1971 erstmal in einer Hörfunkfassung veröffentlicht worden: Brinkmann 1971b; Erstdruck: Brinkmann 1972b, S. 105–106. Wiederabdruck in: Brinkmann 1986, S. 186–188. Gegenwärtig im Buchhandel erhältlich ist das Gedicht in einer Anthologie von Kinogedichten: Kramer; Röhnert 2009, S. 94–95. Vgl. zu dem Gedicht auch: Zier 2012b.

⁸²⁹ Der erste Teil ist mit der Überschrift „1971 Notizen“ versehen (Erk, 5–56), der letzte mit „5. Mai 73, Köln“ (Erk, 371–410).

⁸³⁰ Vgl. die *Nachbemerkung* von Maleen Brinkmann (Sch, 158). Brinkmann kam zu dem Besuch in die rheinische Metropole aus Rom, wo er das Stipendium in der Villa Massimo hatte.

⁸³¹ Brinkmann rezipiert die Cut-up-Ästhetik von Burroughs, welche die Manipulation durch Sprache offenlegen soll. Bei Jürgen Ploog heißt es dazu: „Sprache zerschneiden, Sprache zerreißen, zum Wort vordringen, es aus seiner assoziativen Verkettung lösen, es dem nahe liegenden Bedeutungsfeld entziehen.“ (Ploog 2002, S. 48) Er spricht bezüglich der Cut-ups auch von einer „Technik der semantischen Abweichung“ (Ploog 1983, S. 32).

Ablichtungen freigelassen wurden (z.B. Erk, 381, 382). Weiterhin ist der Anteil an farbigen Bildern in *Schnitte* ungleich höher bzw. kommen sie besser zum Tragen, da sich der Rowohlt-Verlag für eine farbige Faksimile-Reproduktion der Montagen entschieden hat. Eine sehr gute Vergleichsmöglichkeit im Hinblick auf die Wirkung der Faksimiles ist dem Umstand geschuldet, dass ein und dieselben Seiten in den *Erkundungen* schwarz-weiß und in *Schnitte* farbig reproduziert wurden. Damit ist ein direkter Vergleich der Wirkweisen der quasi identischen Montage möglich.⁸³² „Demzufolge ist in Rowohlts Editionspraxis eine Entwicklung auszumachen: weg von der indifferenten Vorlagen-Reproduktion, hin zu möglichst originalgetreuer, aufwendiger Wiedergabe in Buchform.“⁸³³

An formalen Aspekten ist im Hinblick auf *Schnitte* noch der geringe Anteil an zusammenhängenden Schriftpassagen erwähnenswert, wobei gleichzeitig die Menge an selbständig rezipierbaren Collagen und Montagen am größten ist, sodass „formal der Grad der Dissoziation von Band zu Band zu[nimmt]“⁸³⁴. Die Gesamtwirkung der Montagen ist mehr auf die Betrachtung und weniger auf das Lesen ausgerichtet ist. Brinkmann montiert dabei erst Fotos und dann Schrift, was man besonders auf den Seiten 112–115 sieht, da er dort handschriftlich auf die noch zu montierenden Schriftpassagen hinweist: „Auszüge aus Hörspiel 3“ oder „alter Cut Up Text“ ist dort zu lesen. Mit „Hörspiel 3“ ist *Besuch in einer sterbenden Stadt* gemeint, woraus er noch Passagen ausschneiden und in die Montagen kleben wollte. Dazu kam es jedoch nicht mehr.⁸³⁵ Aber der Titel des Hörspiels hat mit Blick auf das Bild der Stadt in den Materialbänden Symbolcharakter. Denn vor allem in Rom findet er in den antiken Gebäuden und Relikten ein hervorragendes Anschauungsmaterial für seine idiosynkratischen Interpretationen der Stadt als Trümmerfeld oder Ruinenlandschaft. „The town that waits to die“ ist auch die Überschrift des dritten Kapitels von *Schnitte*.⁸³⁶ Auf inhaltliche und sprach-

⁸³² Vgl. Sch, 86, 88 und Erk, 104, 25. Weiterhin sind nach meiner Zählung 18 Seiten aus dem im Frühjahr 1973 entstandenen und noch im gleichen Jahr veröffentlichten Villa Massimo-Druck *Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom. World's End* in *Schnitte* integriert. Maleen Brinkmann erwähnt hingegen 17. Vgl. *Nachbemerkung* in: Sch, 159.

⁸³³ Schrumpf 2010, S. 194–195.

⁸³⁴ Steinaecker 2007, S. 126.

⁸³⁵ Vgl. die *Nachbemerkung* in: Sch, 159. *Besuch in einer sterbenden Stadt* ist zusammen mit *Der Tierplanet* in nebeneinander angeordneten Textspalten und damit als Cross-columns angeordnet, um „den Absichten des Autors zu entsprechen, eine optische Raum/Zeit-Relation der beiden nebeneinanderstehenden Hörspiele zu erreichen“ vgl. *Editorische Notiz*. In: FiW, unpaginiert. Die beiden Hörspiele in abgedruckter Form in: FiW, 150–200. *Der Tierplanet* wurde im Juni 1971 verfasst und 1972 vom WDR als Stereohörspiel gesendet. *Besuch in einer sterbenden Stadt* entstand 1972/72 und wurde am „28.06.1973 als Stereohörspiel im WDR gesendet“ (ebd.).

⁸³⁶ *Schnitte* ist insgesamt laut Auskunft von Maleen Brinkmann in vier Kapitel eingeteilt, „die sich in der letzten Fassung des Autors als Zeilen in Großbuchstaben hervorheben: Control [Seite 6/7], A LETTER FROM Death market [Seite 22/23], The town that waits to die [Seite 72] und Open Book [Seite 143]“ (Sch, 158).

liche Übereinstimmungen der Hörspiele mit den Materialbänden, die zeitgleich entstanden sind, wurde in der Forschung bereits hingewiesen.⁸³⁷

Bei den Materialalben ist die Frage gestellt worden, ob denn *Schnitte* als *ein* Text zu lesen oder anzuschauen sei oder „als eine lose Reihe von vielfachen Leseabbruchunternehmen und Neuansetzungen“⁸³⁸. *Schnitte* wie ein konventionell gesetztes Buch zu lesen, scheint mir nicht angemessen, gerade wenn man die von Brinkmann verfertigten Arrangements, bei denen der Autor „nicht nur der Verfasser ist, sondern auch sein eigener Typograph und Setzer“⁸³⁹ im Zusammenhang mit Künstlerbüchern betrachtet.⁸⁴⁰ Diese machen die Materialität des Buches zu einem Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzungen, sodass die Entscheidung des Rowohlt-Verlages, *Schnitte* in Faksimile zu drucken richtig und notwendig war. Die vielen Fotografien begünstigen dabei ein Blättern in dem laut Maleen Brinkmann „abgeschlossene[n] Manuskript“ (Sch, 158). *Schnitte* ist ein Text, der gleichzeitig die Möglichkeit bietet, immer wieder in diesem abendland-, medien- und zivilisationskritischen Kaleidoskop die Lektüre neu anzusetzen. Es ist eben ein „Open Book“ (Sch, 143), wie es das von Brinkmann geplante vierte Kapitel bezeichnet. Dort und in den *Erkundungen* verweigert er sich oft den Standards der Silbentrennungen in den Textblöcken, welche auch oft nicht mit einem Trennstrich abgesteckt sind. Folge dieser so zerhackten Wörter sind teilweise unverständliche Lexeme und abgetrennte Schriftfragmente, die Stockungen im Lesefluss verursachen. Brinkmanns Angewohnheit, in den Texten der 1970er Jahre sehr häufig interpunktionelle Eigenheiten und andere Zeichen zu integrieren, die, besonders bei den Doppelpunkten und Schrägstrichen, eine konkrete deiktische Funktion haben, ist in dem Abschnitt der vorliegenden Studie über *Rom, Blicke* schon betont worden.

Was in *Schnitte* – und dies sei der letzte formale Gesichtspunkt – deutlich zunimmt, ist die Tendenz zum pornographischen Bild. Aber bereits vorher hat sich das Interesse Brinkmanns für Sexualität oder Pornographie literarisch niedergeschlagen. So werden in farbig gedruckten *Godzilla*-Gedichten (1968) der Erstauflage *dirty speech*-Passagen mit zum Teil obszönen und unflätigen Wörtern auf recht harmlose Bildausschnitte von Pin-ups gedruckt. Auch der Roman *Keiner weiß mehr* wartet mit dezidiert sexuellen und onanistischen Passagen auf, die an der Tür der Pornographie anklopfen.⁸⁴¹

⁸³⁷ Vgl. Selg 2001, S. 302–304.

⁸³⁸ Plath 2004, S. 75.

⁸³⁹ Schweikert 1995, S. 205.

⁸⁴⁰ Für diesen Hinweis und auch viele weitere danke ich besonders Brigitte Weingart.

⁸⁴¹ Pornographie ist hier allgemein als „Darstellung geschlechtlicher Vorgänge unter einseitiger Betonung des genitalen Bereichs u[nd] unter Ausklammerung der psychischen und partnerschaftlichen Gesichtspunkte der Sexualität“ (Dudenredaktion 2002, S. 789) verstanden.

Exkurs: Brinkmann und Sexualität/Pornographie: Die *Godzilla*-Gedichte

In den Materialbänden, aber auch schon vorher in *Keiner weiß mehr* oder in dem Gedichtband *Godzilla* gibt es sexuell aufgeladene, teilweise aber auch pornographische Passagen.⁸⁴² Das fotografische Bildmaterial der (halb-)nackten Frauen fungiert dabei in seiner indexikalisch-ikonographischen Beschaffenheit als Gegenwarts- und Evidenzgenerator: „Die Evidenz hat ihren Ort im Bild“⁸⁴³, wie es Lethen formuliert. In diesem Fall eben nicht nur im Sprachbild, sondern auch im fotografischen. Neben der medialen Verfasstheit der Fotografie, die die Herstellung von Evidenz begünstigt, evozieren die halbnackten Körper zumindest noch in den popliterarischen Schriften und in *Godzilla* in ihrer Sinnlichkeit eine „unmittelbare Präsenz“ (FiW, 215) und entsprechen wohl auch den Forderungen aus den poetologischen Texten nach einer Attraktivität des verwendeten Materials.⁸⁴⁴ Im Kontrast dazu stehen in den *Godzilla*-Gedichten die schriftlichen Passagen, in denen Brinkmann Anleihen bei der *dirty speech* aus den USA nimmt, deren Dichter neben einer bewusst forcierten Provokation des ‚guten‘ Geschmacks auch eine Entsublimierung von Kunst und Literatur anvisierten.⁸⁴⁵ Die Autoren fielen dabei durch die Verwendung von unflätigen und vulgären Wörtern auf. Diese wurden um 1968 herum als Protest gegen die als verkrustet empfundenen Strukturen der bundesrepublikanischen Gesellschaft, der Vätergeneration und der Literatur benutzt und zielten darüber hinaus auf eine Schockwirkung.⁸⁴⁶ Brinkmann kam durch die Übersetzung der amerikanischen Lyrik, die dann in den Anthologien *ACID* und *Silver Screen* auf Deutsch publiziert und jeweils mit Vor- oder Nachwörtern von ihm versehen wurde, in Kontakt mit US-Autoren, die sich in Gedicht- oder Essayform einer direkten und unverblühten Sprache bedienten.⁸⁴⁷ Steve Richmond oder Michael McClure

⁸⁴² Brinkmann 1968b. Unter pornographischen Tendenzen wäre sicher auch noch ein Foto aus dem Gedicht *Vanille* zu erwähnen, auf dem eine Penetrationsszene in Nahaufnahme zu sehen ist, die die beiden Unterleibe eines Mannes und einer Frau zeigt. Vgl. Brinkmann 1984a, S. 139.

⁸⁴³ Lethen 2006, S. 69.

⁸⁴⁴ Vgl. Schwalfenberg 1997, S. 164–170.

⁸⁴⁵ Herbert Marcuse beschreibt den repressiven Gehalt der Entsublimierung für die Gesellschaft mit Blick auf veränderte libidinöse Energien. Ebenso wie in der Kunst werde dabei auch in der Sexualität „vermittelter, umgelenkter durch direkten Genuss ersetzt“, wie Thomas Hecken schreibt. Aber die Befreiung der Sexualität von den Verbotskritikern kritisiert Marcuse scharf, da er die Libido dahingehend mobilisiert sieht, „die individuelle Leistungskonkurrenz und die Konsumlust zu steigern. Die Erweiterung der Freiheit fungiere damit als Intensivierung der technologisch-kapitalistischen Herrschaft; äußerst wirksam sei diese Methode sozialer Kontrolle, weil sie den Individuen, die bloß ihren (wenigstens teilweisen) Genuss verspüren, im Unterschied zu den Versagungsmechanismen und Gewaltmitteln der alten Form der Repression als solche gar nicht erscheine“ (Hecken 2010, S. 122–123). Zur kritischen Rezeption der Popkultur im Kontext Brinkmanns vgl. Seiler 2006, S. 69–73.

⁸⁴⁶ Vgl. Mattheier 2001, S. 87–89. Ebenso: Späth 1986, S. 160, die das „obszöne Vokabular als Mittel der Provokation und der Kritik“ wertet.

⁸⁴⁷ Vgl. auch den Abschnitt *Blumiges und Unverblühtes. Zur Problematik des literarischen Bettgesprächs*. In: Hermand 2000, S. 172–210. Im Verweis auf Ed Sanders, Tuli Kupferberg und Michael McClure spricht Hermand vom „literarisch überspitze[n] Hurenjargon [...], der schließlich auch auf

re, besonders aber Tom Clarke und John Giorno sind hier zu erwähnen, denn die Gedichte der beiden letztgenannten Autoren druckten Rygulla und Brinkmann in *ACID* auf Fotos von einer wenig bekleideten und einer komplett unverhüllten Frau (vgl. *ACID*, 111, 353).⁸⁴⁸ Es war dies wohl eine Möglichkeit, die unflätigen sprachlichen Ausdrücke mit Bildern von nackten Frauen zusammenzuführen. In dem Essay *Über Lyrik und Sexualität* schreibt Brinkmann nämlich:

Während bereits in Filmen oder auf Reklamebildern zaghaft Schamhaar gezeigt wird, von Brustwarzen ganz zu schweigen, wagt es der Lyriker offensichtlich nicht, sein zartes, kunstvoll-apartes Sprach- und Gedankengebilde durch das Wort *Schamhaar* zu bereichern, schon gar nicht durch solche Wörter wie Schwanz, Fotze, auslecken, abkauen, blasen – Wörter, die zumindest ‚das Gedicht‘ trivialisieren würden, den Modell-Charakter zerstören, eine falsche Idylle entlarven.⁸⁴⁹

In der von Brinkmann besorgten deutschen Übersetzung der Texte von Giorno und McClure in *ACID* konnte er dann Wörter wie „Schwanz, Fotze, auslecken, abkauen oder blasen“ mit Fotos von nackten Frauen zusammenbringen. Brinkmann thematisiert hier also die Ambivalenz einer ikonographisch (Film- oder Reklamebilder) bereits repräsentierten Sinnlichkeit und Sexualität, die den sprachlichen Restriktionen des Genres Lyrik entgegenstehen. Die *dirty speech* ist demgegenüber für deutsche Autoren, wie Hannelore Schlaffer bemerkt, „eine erotische Sprache, die sich gerade durch die Direktheit einen neuen Bereich der Lust eröffnet, das Reden über Sexualität“⁸⁵⁰. In Deutschland erfolgte dann aber recht schnell eine Politisierung der *dirty speech*, woran allerdings Brinkmann wenig interessiert war. Ihm ging es vielmehr um eine sexuelle Direktheit im Zusammenhang einer Literatur, die auf „neue sinnliche Ausdrucksmuster“ (FiW 235) setzte und sich durch die ‚schmutzig‘-direkten Ausdrücke eine Form von Unmittelbarkeit erhoffte, die jenseits der konventionellen sprachlichen Register der damaligen Lyrik ihren Niederschlag findet. Eine Variante dieser neuen Ausdrucks-

die antiautoritären Studentenrevolten in Berkeley, Paris und Berlin übergriff und eine Zeitlang als wichtiges Befreiungselement galt.“ (Ebd. S. 180) Das Wort Pornographie stammt aus dem griech. πόρνη (*porne*, dt. „Dirne“ oder „Hure“) und γραφειν (*graphein*, dt. „schreiben“), sodass man den Hurenjargon etymologisch auch als pornographische Sprache werten kann. Vgl. Kluge 1999, S. 641.

⁸⁴⁸ Zu Richmond und McClure vgl. *ACID*, 10–12, 94. Steinaecker weist darauf hin, dass im „US-amerikanischen Original“ die Gedichte „Clarks und Giornos wie überhaupt alle US-amerikanischen Foto-Texte in ‚ACID‘ [...] ohne Abbildungen veröffentlicht worden“ sind (Steinaecker 2007, S. 118). Vgl. *ACID*, 63, 87, 160, 228. Zur Erwähnung McClures durch Brinkmann vgl. auch FiW, 244.

⁸⁴⁹ Brinkmann 1969d, S. 67.

⁸⁵⁰ Schlaffer 1983, S. 847. Neben den Materialbänden kann noch der Roman *Keiner weiß mehr* im Hinblick auf die Verwendung obszöner Ausdrücke und der Gedichtband *Godzilla* erwähnt werden. Beim Erwerb von *Keiner weiß mehr* musste sich der Käufer 1968 in der Erstauflage als Volljährig ausweisen und sich ferner qua einer Erklärung verpflichten, das Buch nicht an Minderjährige weiterzugeben. Mit den heutigen Voraussetzungen einer viel intensiveren Durchdringung der Gesellschaft mit Pornographie in bildlicher, aber auch literarischer Form verglichen, wirkt der Verpflichtungsschein des Kiepenheuer & Witsch-Verlags über den Kauf von *Keiner weiß mehr* wie aus einer anderen Zeit. Vgl. Bentz et al. 1998, S. 249. Zur *dirty speech*-Bewegung vgl. weiterhin Mattheier 2001 und allgemein die Sektion *Zivilsprache und „Dirty Speech“* in: Ott; Luckscheiter 2001, S. 79–122.

muster waren eben die eine sexuelle Präsenz nahe legenden Ausdrücke, die auch in *Godzilla* in Verbindungen mit den Reproduktionen der Pin-ups auftreten. Präsenz, Unmittelbarkeit und Direktheit wären damit der Effekt von ‚unverblühter‘ Obszönität und Vulgarität.

Im Folgenden geht es weniger um die Frage, ob die *Godzilla*-Gedichte als „eine ideologische Kritik der Warengesellschaft“⁸⁵¹ oder eine „wie auch immer ironisch zu verstehende popästhetische Reauratisierung der Ware“ gewertet werden können, wie Hanno Ehrlicher sich in Abgrenzung zu Gerhard Lampe oder Sibylle Späth in seinen Ausführungen positioniert.⁸⁵² Auch die These Ehrlichers, dass es Brinkmann vielmehr um eine „entsublimierende Entblößung der eigenen Befindlichkeit“ gehe, sei hier lediglich erwähnt.⁸⁵³ Hier gilt es neben der Schock- und der Subversionsintention die sexuelle Direktheit und die obszöne Sprache in der Verbindung mit den Werbefotos als Evidenzverfahren stark zu machen. Aber neben dem anvisierten Aufbegehren fühlt sich Brinkmann anscheinend auch recht wohl in den medialen Abhüben der Massenmedien und der Massenkultur; zumindest bis in die 1970er Jahre: „In ‚Godzilla‘ nimmt Brinkmann, bei aller intendierten Subversion einer als sinnlich verstümmelt empfundenen, von der Ideologie des Konsums regulierten Sexualität, eine sich auf diese Identifikationsangebote der ‚zweiten Natur‘ dennoch einlassende Haltung ein.“⁸⁵⁴ Diese Thematisierung der Sexualität, aber auch der Masturbation und Onanie hat Brinkmann unter anderem in seinem Roman *Keiner weiß mehr*, aber auch in der Lyrik und in besonderes körperlich-sinnlicher Form in den *Godzilla*-Gedichten eingelöst. Es ist dabei meist einem provokativen Gestus geschuldet, wenn der Erzähler im Roman Geschlechtsverkehr, Masturbation und auch mutuelle Onanie beschreibt.⁸⁵⁵ Der Gedichtband *Godzilla* ist allerdings im Œuvre Brinkmanns einzigartig, weil dort die Texte in der „bibliophi-

⁸⁵¹ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Ehrlicher 2002, S. 285.

⁸⁵² Lampe 1983; Späth 1986.

⁸⁵³ Die Erstausgabe oder genauer müsste man von *Erstausgaben* sprechen, integrieren nämlich auf dem vorletzten Blatt des Buches, vor dem Impressum, links ein Foto von Brinkmann selbst, auf dem er nackt, den Penis allerdings durch eine Dose VIM-Scheuerpulver verdeckend, sitzend zu sehen ist, mit der Unterschrift: „Rolf Dieter Brinkmann: geb. 1940 in Vechta i. O. [...]“. Auf die Heterogenität der *Godzilla*-Ausgaben wird hier im Folgenden noch zu sprechen kommen sein.

⁸⁵⁴ Röhnert 2007, S. 324.

⁸⁵⁵ „Er hat einen trockenen Mund und wichst in dem Hotel Christliches Hospiz, Hannover, Schumacherstraße“, heißt es etwa in *Keiner weiß mehr* 1993, S. 159. Im Folgenden mit der Sigle ‚Kwm‘ und der Seitenzahl in Klammern. Der Tabubruch wird hier offenkundig, wenn der Protagonist in einem Hotel onaniert, das Christliches Hospiz heißt, denn die abneigende Haltung besonders der katholischen Kirche gegenüber der Masturbation besteht schon recht lange. Bezüglich der mutuellen Onanie heißt es: „Er rieb sich an ihr, rieb sie mit der Hand unten, sie ihn mit der Hand, das war besser. In einem kleinen stoßartig verkrampten Pulsieren sah er es aus sich herauskommen, weißlichgrau als Schleim, der darauf an den Händen klebte, ein geronnenes Gefühl, dicht und klebrig, das in langen, nach unten ziehenden Fäden wegtroff.“ (Kwm, 16) Zur Thematik Sexualität bei Brinkmann: Görke 2005, bes. S. 31–39. Mit Blick auf Körperlichkeit: Lieskounig 1999; Waine 2000 und die Sektion „Die Körperteile einzeln. Frauenbilder und Sexualität in: Schulz; Kagel 2001, S. 113–171.

len Erstausgabe⁸⁵⁶ von 1968 auf „farbige Plakate aus der Illustrierten-Werbung“⁸⁵⁷, die leicht bekleidete Damen abbilden, gedruckt wurden. Brinkmann schreibt selbst zu *Godzilla* in den *Briefen an Hartmut*: „gedruckt auf Titelseiten der Illustrierten ‚Der Stern‘ mit Fotosexmotiven“ (BaH, 109). Ob das Fotomaterial nun aus Plakaten oder Titelseiten des Sterns besteht ist letztlich unerheblich. Wichtig ist dass die farbigen Reproduktionen die weiße Seite als Druckuntergrund ablösen.

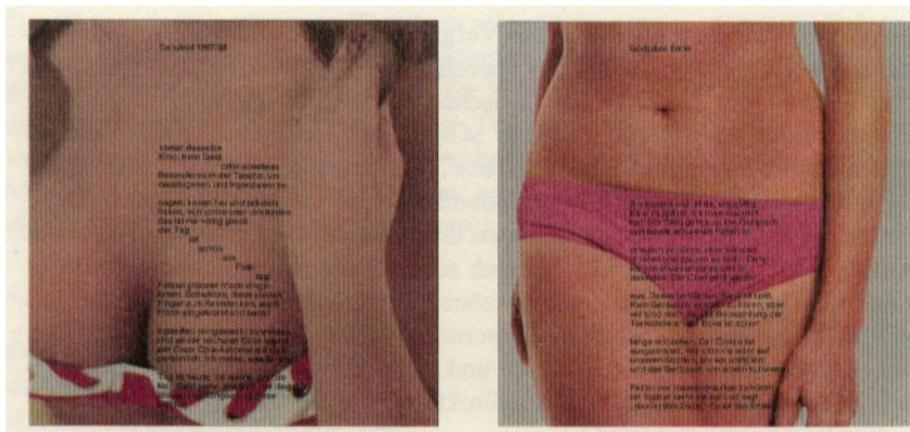


Abbildung 18: *Godzilla* Original-Ausgabe von 1968.

Michael Strauch weist darauf hin, dass verschiedene Erstausgaben von *Godzilla* erschienen sind, die sich teilweise bei identischer Textgestaltung und genau den gleichen Gedichten im Hinblick auf die Schriftträger unterscheiden.⁸⁵⁸ In vier verschiedenen Exemplaren der Erstausgabe aus dem Jahr 1968 hat Brinkmann die drei Gedichte *Godzilla*, *Das Bild* und *Celluloid 1967/68* (Sph, 161, 168, 169–172) mit unterschiedlichem Bildmaterial versehen.⁸⁵⁹ Ob sich die Vermutung Burglind Urbes, dass „jede[s] der 200 Exemplare andere Bildausschnitte zur Grundlage hatte“⁸⁶⁰ bewahrheitet, kann hier nicht endgültig geklärt werden und müsste Thema einer eigenständigen Untersuchung sein. Urbe hat aber den „dynamischen, nicht berechenbaren Faktor der Kombination von Bildausschnitt und Text“ stark gemacht, der sich schon im Vergleich Strauchs abzeichnet. Was heißt das aber für die zahlreichen Schrift-Bild-Verbindungen, wenn der Text gleich ist und die Bildausschnitte sich zumindest bei einigen Gedichten nachweis-

⁸⁵⁶ Steinaecker 2007, S. 117.

⁸⁵⁷ Brinkmann 1980, S. 371. Weiterhin zu *Godzilla* Seiler 2006, S. 149–154 unter Auspizien der Popliteratur; Moll 2006, S. 188–193 im Kontext von emblematischen Strukturen; Röhnert 2007, S. 318–324 mit lyrisch-kinematographischem Antrieb; Pieczyk 2010, bes. S. 145–148 unter Betonung eines etwas diffusen „Godzillabewusstseins“; Hiller 2011, bes. S. 147–153 mit Akzent auf Fragen der Medialität in den Texten Brinkmanns.

⁸⁵⁸ Strauch 1998, S. 54.

⁸⁵⁹ In der unpaginierten Originalausgabe von 1968, S. 1, 8 und 9–12. Strauch bietet auch eine direkte Gegenüberstellung von zwei Arrangements der Gedichte *Godzilla*. Vgl. Strauch 1998, S. 148–149.

⁸⁶⁰ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Urbe 1985, S. 99–100.

lich verändern? Ist dann das Flimmern oder Oszillieren der Bedeutungen, das sich in den vielfältigen Bezügen zwischen Schrift und Bild einstellt, nicht auch Ausdruck der Vielzahl an unterschiedlichen Fotografien, die als Schriftunterlage dienen? Und repräsentieren die fotografischen Variationen nicht die Austauschbarkeit der visuellen Repräsentationen, wenn es um Reklame, Sex und Pornographie geht? Die populären Bilder der Models aus den Illustriertenreklamen haben die Sexualität so stark manipuliert, dass sie als Trivialmythen indifferent geworden zu sein scheinen. Im Hinblick auf das hier näher zu untersuchende Gedicht *Meditation über Pornos* lässt das lyrische Subjekt diese Indifferenz der Bilder im Text anklingen, wenn es umblättert und „wieder etwas Haar am / Rand einer Falte“ sprießen sieht.

Dass bei den Fotos aus Illustrierten meist die Köpfe der Frauen fehlen und so die Aufmerksamkeit des „Leser-Betrachter[s]“⁸⁶¹ vollkommen auf die sexuell anregenden Körperpartien des Dekolletés, des Busens und der (durch Bikiniunterteile verdeckten) Vagina gerichtet ist, verstärkt den Eindruck der Indifferenz des Bildimpulses, der mit Blick auf eine eventuell stimulierende Wirkung die Identität der Frauen unwichtig erscheinen lässt.⁸⁶² Die Körper werden fragmentarisch abgebildet, was in fast allen Gedichten des Bandes die „primären Zonen sexueller Lust, also die Brüste und Beckenpartien“⁸⁶³ betont. Die so stark typisiert wirkenden Frauenbilder sind naturgemäß nicht nur vor dem Hintergrund der Frauenbewegung der 1970er Jahre kritisch zu sehen, sondern auch unter *gender*-theoretischem Aspekt sind die Schrift-Bild-Verbindungen in *Godzilla* selbstverständlich höchst fragwürdig.⁸⁶⁴

Die Omnipräsenz des weiblichen Körpers geht in *Godzilla* eine Verbindung mit der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung zwischen Mann und Frau ein. Sie ist das Lustobjekt und der Mann Kunde oder Rezipient der femininen Sexualisierung. Das, was aber die Bilder nicht zeigen, verschriftlichen die Gedichte. In den meisten Fällen kann man einen Widerspruch oder Kontrast zwischen den sexuellen Fantasien und der dazu im Vergleich relativen Keuschheit der Bilder konstatieren: „Die Fotos werden, durch die Optik der Texte betrachtet, erotisch aufgeladen, und umgekehrt, werden die Texte durch den Bildhintergrund als obszöne Phantasiegeburten dementiert.“⁸⁶⁵ Ergeb-

⁸⁶¹ Schrupf 2010, S. 205.

⁸⁶² Um einen Eindruck von *Godzilla* zu gewinnen, sollte man möglichst eine der 200 farbigen Exemplare der Erstausgabe konsultieren, von denen eines im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar einsehbar ist. Zwei weitere Exemplare sind in der „Arbeitsstelle Rolf Dieter Brinkmann“ der Universität Vechta einsehbar. Im Nachdruck von *Godzilla* in der Anthologie *Standphotos* ist dann auf eine Farbproduktion verzichtet worden (Sph, 159–182). Die Schwarzweißbilder lassen den Kontrast zwischen Bild und Text verblassen und den visuellen Reiz der Illustriertenfotos vermissen.

⁸⁶³ Röhnert 2007, S. 319.

⁸⁶⁴ Vgl. unter anderem: Pieczyk 2010, S. 156.

⁸⁶⁵ Pickerodt 1991, S. 1031.

nis ist eine Störung, die die Semiose verlangsamt oder behindert und den Betrachter zu immer neuen Semantisierungen verleitet. Die an mehreren Stellen divergierenden fotografischen Schriftunterlagen, die Strauch im Vergleich von vier verschiedenen Exemplaren von *Godzilla* bei gleich bleibender Textgestalt eruiert hat, potenzieren dann dieses Oszillieren der Bedeutungen. Dabei ist aber *Meditation über Pornos* ein Poem, das im Vergleich noch recht viele Entsprechungen zwischen Schrift und Bild aufweist. Bei anderen Gedichten des Bandes wie etwa *Godzilla* oder *Das Bild* sind die intermedialen Parallelen undurchsichtiger, sodass man bei diesen Texten wahrhaft von einer „Suche nach Entsprechungen“⁸⁶⁶ reden kann, die für ein Kreisen in der Wahrnehmung des Rezipienten und der Medialität der Darstellung sorgen.

Neben dem Abtasten der Medialität von Schrift und Bild loten die Gedichte Brinkmanns inhaltlich „das Verhältnis von Sex, Medien, Gewalt und Tod“⁸⁶⁷ aus. In *Godzilla und der Vogel* wird einem Vogel auf den Kopf getreten oder in *Godzilla telefoniert so gern* (Sph, 177, 173) betont das männliche lyrische Subjekt, dass eine Frau „jetzt / gleich // vom Körper / abgerissen / mitgenommen / und dann // weggeworfen“ wird. Das Monster Godzilla, nach dem der Gedichtband seinen Namen erhielt, ist 1954 von dem Regisseur Inoshirō Honda erstmals filmisch umgesetzt worden. Es ist eine Figur, deren Schöpfer sich gleichzeitig an der japanischen Mythologie und an der jüngsten Vergangenheit der Atomkatastrophe orientiert haben.⁸⁶⁸ Als atomarer Mutant, der einen nuklearen Strahl ausspeien kann, um damit Tokio zu zerstören, vollzieht Godzilla in den mittlerweile zahlreichen und variantenreichen Filmproduktionen im Laufe der Jahre einen Wandel. Anfangs geht es dem durch die Atomtests geweckten Monster darum, Tokio zu zerstören, was aber durch die Menschen, die eine neuartige Waffe entwickelt haben, verhindert wird. Das Image Godzillas verändert sich in anderen Filmadaptionen vom Feind Japans zum Beschützer der Erde. Ein besonders interessanter Aspekt scheint mir die Androgynität des Monsters zu sein. Weder spezifisch männlich noch weiblich ist Godzilla in Folge menschlicher Technik geschaffen worden, die dann aber aus dem Ruder gelaufen ist. Auf Grund der scheiternden Unterwerfung der Natur durch den Menschen ist ein Monster entstanden, das sich geschlechtlich nicht eindeutig zuordnen lässt. Dieses Motiv der Androgynität greift dann Brinkmann in seinem Gedicht *Andy Harlot Andy* auf (Sph, 165). Er spielt dabei auf Warhols Film *Harlot* aus dem

⁸⁶⁶ Hiller 2011, S. 150. Sie bringt die geometrischen Strukturen des Kreises, des Punktes und der Linie als Rezeptionsformen für die Texte *Die Umarmung*, das Gedicht *Die Stimme* und für *Godzilla* in Anschlag. Das Kreisen in der Wahrnehmung und der grundsätzlichen Medialität, unterscheidet Hiller dabei von der linearen und intentionalen Zielgerichtetheit sowie der punktuellen Ekstase im kairotschen Moment der Unmittelbarkeit.

⁸⁶⁷ Weingart 2003, S. 92.

⁸⁶⁸ Vgl. hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Urbe 1985, S. 100–103.

Jahr 1964 an, der den Transvestiten Mario Montez in der Rolle von Jean Harlow beim Essen von Bananen über eine Länge von knapp 70 Minuten zeigt.⁸⁶⁹ Die sexuelle Konnotation, die jedoch immer auch ein Stück im Vagen bleibt, reflektiert das lyrische Subjekt in dem Gedicht, wenn es heißt: „Die / Bedeutungen wechseln ständig hin / und her. (Einmal ist es eine Bana- / ne, einmal nicht!)“ (Sph, 165).

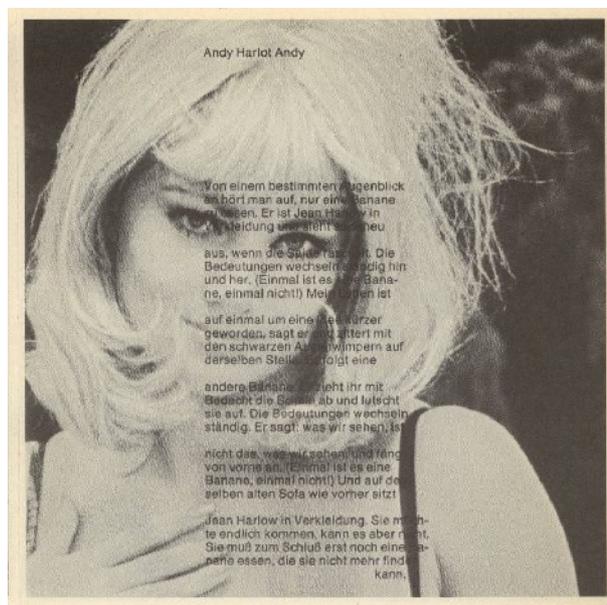


Abbildung 19: Sph, 165.

Dieses Oszillieren der Bedeutungen, das man bei der Betrachtung des Films von Warhol in der sexuell aufgeladenen Art und Weise, die Banane zu essen, feststellen kann, ist dann aber auch für die Schrift-Bild-Verbindungen von *Godzilla* im Allgemeinen diagnostizierbar.

In *Meditation über Pornos* ist in der schwarz-weiß-reproduzierten Fassung aus der Gedichtsammlung *Standphotos* auf dem Reklamebild eines Models in weißer Netzba-dehose mit dem passenden Umhang, der über die Schulter gelegt scheint, der Bereich unter dem Bauchnabel bis zum unteren Teil des Oberschenkels abgebildet. Die vergrößerten Bildausschnitte lassen in den überwiegenden Darstellungen der *Standphotos* nicht die Identität der Frauen erkennen. Der Fokus auf den primären und sekundären Geschlechtsmerkmalen suggeriert zudem den oben erwähnten Effekt der Austauschbarkeit. Thomas von Steinaecker behauptet weiterhin, dass die Bilder „in keinem direkten Bezug zu Brinkmanns Gedichten“⁸⁷⁰ stünden. Dass es doch mindestens eine

⁸⁶⁹ Auch Brinkmann selbst stellt sich in seinen Super-8-Videos unter anderem als Transvestit dar oder filmt andere Personen, die sich als Transvestiten inszenieren. Bergmann 2007. Zum Aspekt der etwa untypischen Literaturverfilmung, die allerdings die Bilder im Film nicht nach dem geschriebenen Wort, sondern nach dem gesprochenen Wort aufnehmen, vgl. Paech 2008.

⁸⁷⁰ Steinaecker 2007, S. 116.

Ausnahme mit der *Meditation über Pornos* gibt, soll nun erläutert werden. Auf Höhe des Schambeins ist in einer viermaligen Wiederholung des Satzes „Diese Fotze ist gut“ bei *Meditation über Pornos* ohne Interpunktion ein direkter Bezug in obszöner Wortwahl mit dem weiblichen primären Geschlechtsteil genannt; „und hier spritzten wir / ab“, heißt es dann weiter (Sph, 162), sodass die Masturbation eines männlichen Rezipienten offenkundig wird: „(es ist der Blick / in ein endloses Loch / das nicht mehr mit // Haar überwachsen ist / wovon ist es aber dann / überwachsen? Ich weiß / es nicht) und blättre // um“ fährt das lyrische Subjekt fort. Nach der Ejakulation und nach dem Umblättern realisiert es „wieder etwas Haar am / Rand einer Falte“.⁸⁷¹ Das endlose Loch kann wohl als phantastisches Element des männlichen Betrachters gewertet werden, der die Verräumlichung der Vagina im Moment des Orgasmus realisiert.⁸⁷²

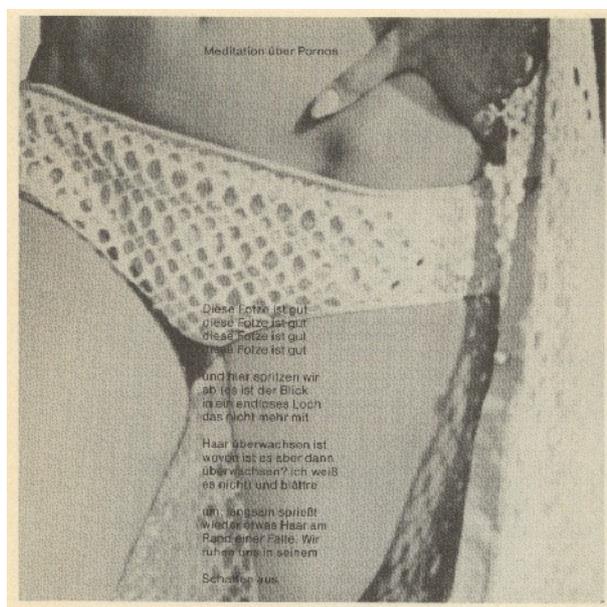


Abbildung 20: Sph, 162.

Dann erfolgt ein Perspektivwechsel von der ersten Person Singular zur ersten Person Plural. Mit dem „Wir“ meint das lyrische Subjekt wohl die Gesamtheit der männlichen Konsumenten von Pornographie, die ejakulieren und sich dann im Schatten ausruhen. ‚Abspritzen‘ und Ausruhen betrifft, überspitzt formuliert, alle Männer beim oder nach dem Konsum von Pornos. Ob sich der Leser dann damit identifiziert oder sich davon distanziert – von der Leserin ganz abgesehen – sei erst einmal dahingestellt. Oder aber bei dem „Wir“, darauf weist Burglind Urbe hin, handelt es sich um einen Pluralis Majestatis und damit um einen Ausdruck von Macht.⁸⁷³

⁸⁷¹ In den Super-8-Filmen ist es dann der Autor Brinkmann, der sich offensichtlich selbst beim Onanieren filmt oder sich von anderen dabei filmen lässt. Vgl. Bergmann 2007, CD 1 1967–70, Super-8.

⁸⁷² Vgl. auch Urbe 1985, S. 103.

⁸⁷³ Beim Pluralis Majestatis geht die Tendenz des Sprachgebrauchs vom ‚Ich‘ zum ‚Wir‘ oder ‚Uns‘.

Das Umblättern des Pornomagazins hingegen ist an das Ich gekoppelt. Anthony Wayne hat noch bemerkt, dass der Zeigefinger („index finger“) des Models, der eigentlich ein Daumen ist, direkt unter dem Wort Porno in Richtung des Bikinislips weist und damit auf die „Fotze“, wie es Brinkmann schreibt.⁸⁷⁴ *Meditation über Pornos* beschreibt also, so könnte man hier zusammenfassen, die stimulierende Funktion und Wirkung von Pornographie. Die Ruhe im Schatten wird dann auf dem Bild mit dem Schatten des offenbar gehäkelteten Umhangs auf dem Oberschenkel der abgebildeten Frau gespiegelt.⁸⁷⁵ Darüber hinaus nimmt das Gedicht Bezug auf eine funktionale Facette von Pornos im Allgemeinen, die wohl besonders für viele männlichen Betrachter in Anschlag gebracht werden kann: „Selbstbefriedigung durch Bilder von nackten Frauen“⁸⁷⁶ oder in den Worten Brinkmanns, dass „du dir persönlich / einen runter holen kannst“ (Sph, 172), wie es in *Celluloid 1967/68* heißt. Pornographie hat in einer übergeordneten Lesart – Voraussetzung dafür ist, dass sie eine stimulierende Wirkung beim Rezipienten evoziert – einen grenzüberschreitenden und einen grenzziehenden Aspekt.⁸⁷⁷ Sexuelle Erregung ist das Ergebnis einer imaginativen Leistung des Rezipienten, der den Ablauf des stimulierend wirkenden Geschehens – in medialer Form etwa als Foto oder in der heutigen Zeit eher als Film sowie auch durch reine Phantasieleistung – als real oder als Referenzillusion wahrnehmen kann, aber sich wohl auch bei einer gleichzeitigen Masturbation stets der eigenen Wahrnehmungssituation durch die Benutzung von Stimulationswerkzeugen, vorzugsweise der eigenen Hand, bewusst werden kann: „Die Pornobetrachter befinden sich in einem gewissermaßen geschützten, illusionären Raum, in dem die realkörperliche Erregung funktioniert, ohne sich dieser in aller Konsequenz real aussetzen zu müssen.“⁸⁷⁸ Man kann eben doch noch „umblättern“, umschalten oder an etwas anderes denken, wie es auch das lyrische Subjekt in *Meditation über Pornos* tut.

Hanno Ehrlicher meint, dass in der Gegenüberstellung des pornografischen Textes mit den harmlosen Bildausschnitten der Bikinischönheiten scheinbar weniger Raum für das Nachdenken, sondern für subjektive Empfindungen bereitgestellt werden soll.⁸⁷⁹ Die Reflexion über die Medialität der Schrift-Bild-Verbindungen setzt dann aber wohl doch früher oder später ein. Denn schon im Titel ist bereits eine Störung an-

Im ‚Wir‘ spricht das ‚Ich‘, was immer die Macht eines Monarchen o.Ä. suggerieren soll.

⁸⁷⁴ Vgl. Wayne 2007, S. 96–97.

⁸⁷⁵ Hier könnte man Axel Fliethmanns Beobachtung anführen, der die Textmetapher als Verbindung zwischen Text und Bild in Anschlag bringt: „Das Gewebe, eine Form von Gewebe verbindet das Foto und das Gedicht als Text.“ (Fliethmann 2007, S. 405)

⁸⁷⁶ Urbe 1985, S. 104.

⁸⁷⁷ Vgl. Hiller 2011, S. 148.

⁸⁷⁸ Ebd.

⁸⁷⁹ Ehrlicher 2002, S. 285.

gelegt, die sich dann fortspinn, wenn das lyrische Subjekt in der Sprache das ausspricht, was das Bild verdeckt. Der religiöse und spirituelle Begriff der „Meditation“ wird in der Überschrift mit dem weltlichen Bereich der Pornographie verknüpft. Die viermalige Wiederholung in der ersten Strophe nimmt dann auf den spirituellen Kontext Bezug und legt den (ironischen) Bezug zwischen Pornographie und Religion frei.⁸⁸⁰ Waine stellt demgegenüber die Einseitigkeit pornographischer Handlungen heraus und will in dem Begriff Meditation eine Anspielung der Pornographie auf eine populäre Religion sehen.⁸⁸¹

Die Obszönität der Schrift wird von den harmlosen Werbefotos in *Godzilla* kontrastiert. Wirklich in Erscheinung tritt das Monster Godzilla in den Gedichten Brinkmanns auch nicht, außer in fünf Überschriften von Gedichten.⁸⁸² Aber womöglich hat Brinkmann mit der Androgynität der Figur Godzillas auch ein implizites Merkmal seines literarischen Vorgehens gemeint. Wenn etwa die Fotos der Frauen mit den betont ‚männlich‘-schmutzigen Ausdrucksweisen der *dirty speech* in der Schrift verknüpft werden, dann sind die Mischwesen (Hybride⁸⁸³) aus Schrift und Bild genauso androgyn wie das Monster Godzilla selbst.

Im Zusammenhang der hier schon untersuchten *dirty speech* erwähnt weiterhin Ehrlicher zwei Formen der *Beschmutzung* in *Godzilla*, die hier noch kurz erwähnt werden sollten. Einmal beobachtet er eine

materielle Beschmutzung, weil die bildlichen Unterlagen teilweise von schwarzen Lettern überdeckt werden und dadurch ihre Farbigkeit einbüßen; vor allem aber die symbolische Beschmutzung, weil die über die Schrift transportierten sexuellen Imaginationen durch ihre extreme Gewaltbarkeit schockierend wirken und in diesem Schock die verführerische Attraktion brechen, die von den erotischen Posen der reizenden Illustriertenschönheiten ursprünglich einmal ausgehen sollte.⁸⁸⁴

Auch wenn man die „extreme Gewaltbarkeit“, welche über die Schrift transportiert werde, zumindest nach heutigen sprachlich-literarischen Standards in Frage stellen kann, sind die Gedichte *Meditation über Pornos* oder *Celluloid 1967/68* durch den Kontrast in der Verwendung der ‚dreckigen Sprache‘ in der Schrift und der glatten Oberfläche der Bilder gekennzeichnet. Der Kontrast der Bilder mit den vulgären und unflätigen Textpassagen erinnert an das Verfahren zur Herstellung von Evidenz, das im

⁸⁸⁰ Späth weist neben der sexuellen Triebreduktion auch auf eine Art von Transzendenzerfahrung hin, welche in der Masturbation zum Ausdruck komme. Vgl. Späth 1986, S. 169.

⁸⁸¹ Vgl. Waine 2007, S. 97.

⁸⁸² Vgl. *Godzilla, Godzilla-Baby, Godzilla telefoniert so gern, Godzilla und der Vogel, Godzillas Ende* (Sph, 161, 166, 173, 177, 182). Zu *Godzilla Baby* vgl. auch Schenk 1998, S. 100–104.

⁸⁸³ Zum Begriff der Hybride im Werk von Brinkmann, auch im Vergleich mit den Bastarden von McLuhan, Greif 2011, bes. S. 164–167; weiterhin: Weingart 2003.

⁸⁸⁴ Ehrlicher 2003, S. 283.

Anschluss an Helmut Lethen, der sich an den Ausführungen von Boris Groys orientiert, davon ausgeht, dass der „Griff zur niedrigeren Kategorie“⁸⁸⁵ ein bewährter „Schachzug zur Erzielung von Evidenz-Effekten“ ist. Interessanterweise nennt Lethen in diesem Zusammenhang neben anderen Faktoren auch den „Rückgriff auf Begriffe der Tierverhaltensforschung in der Beobachtung menschlicher Rituale“. Wenn das für *Godzilla* noch nicht zutrifft, dann tut es dies für die Materialbände umso mehr, wenn Brinkmann etwa in den *Erkundungen* die „Tierverhaltensballette der Gegenwart“ beobachtet: „Jede kulturelle Institution“, schreibt er weiter, „hält sich wie Parasiten ihre Wirtstiere hier in der Gegenwart.“ (beide: Erk, 252)⁸⁸⁶ Weiterhin erwähnt Lethen im Zusammenhang des Griffs zu einer niedrigeren Kategorie die „Unterbrechung sublimer Sphären des Erotischen durch pornographische Passagen, kurz: durch *naturalistische* Unterwanderung eines idealistischen Diskurses wird zuverlässig der Effekt, den *Dingen* näher zu kommen, erzeugt.“ Die Bildausschnitte der Werbeplakate in *Godzilla* entsprechen dann der sublimer oder idealistischen Sphäre und die naturalistische Unterwanderung erfolgt durch die vulgär-pornographischen Worte, die sich das Unverblümete der *dirty speech* zunutze machen. Wenn man nun den Naturalismus in seiner epochenspezifischen Bedeutung in Anschlag bringt, dann werden bei Brinkmann aus den Erweiterungen der Sprachregister durch die Soziolekte oder Dialekte, wie sie noch die Literatur der Jahrhundertwende eingefordert hat, um in unverstellter Alltagssprache die Realität wiederzugeben, die Integration von *dirty speech*-Elementen, die eine unverblümete Direktheit und Gegenwart evozieren.

Es ist dann aber auch möglich, die „Herstellung von Evidenz durch Kontrast“⁸⁸⁷ in den Schrift-Bild-Verbindungen Brinkmanns aus *Godzilla* nachzuweisen. Denn auf „einer glatten Oberfläche scheint das ‚Rauhe‘ tiefe Dimensionen anzuzeigen“. Es sind dann im Falle Brinkmanns die glatten Oberflächen der Bildausschnitte der Illustrierten-Plakate, auf die er seine rauen Vokabeln druckt. „Sexualität wird als klinisch saubere, sterile Oberflächenprojektion ausgegeben, wohingegen die Gedichttexte Brinkmanns gerade auf den von den Hochglanzseiten verleugneten körperlich-unmittelbaren, ‚schmutzigen‘ Aspekt des Sex abheben. [...] Seine [Brinkmanns] spezifische Leistung ist im Akt gezielter Subversion des vorgefundenen Materials zu sehen: der Gegenüberstellung ‚sauberer‘ öffentlicher Lust-Projektion und enthemmter libidinöser Phantasie.“⁸⁸⁸ Dieser Kontrast, wie es Lethen herausgearbeitet hat, ist dann neben dem Griff zur nied-

⁸⁸⁵ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Lethen 2006, S. 68 (Herv. im Text).

⁸⁸⁶ An anderer Stelle in den *Erkundungen* schreibt er: „Die Personen sind alle in einem halb gelähmten Larvenzustand“ (Erk. 355)

⁸⁸⁷ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Lethen 2006, S. 68 (Herv. im Text).

⁸⁸⁸ Röhnert 2007, S. 320–321.

rigeren Kategorie, die auch für *Godzilla* in Anschlag gebracht werden kann, in der Lage, Evidenz herzustellen.

Wenn bei *Godzilla* hingegen „trotz oszillierender Bedeutungen Lesbarkeit letztlich gewährleistet bleibt“⁸⁸⁹ ist in *Schnitte* der Schnitt „absolut gesetzt – im ‚Aufeinanderprallen‘ von Bildzitat und Textstücken, das sich schon auf den ersten Blick sehr viel ‚unaufgeräumter‘, weiter entfernt von konventionalisierten Text/Bild-Genres darstellt, entsteht kein Drittes, oder: als solches nur ein Bruch.“

Da das Ausmaß der Dissoziation in *Schnitte* am größten ist, zeitigt dies auch Auswirkungen für die Zitierweise des Materialbandes. Aus *Schnitte* zu zitieren ist kein einfaches Unterfangen, worauf Niels Plath hingewiesen hat.⁸⁹⁰ Wenn schon auf der Titelmontage gefragt wird „Wer spricht?“ (Sch, 5), was er als „Hinweis auf eine nicht mehr zu klärende Autorschaft“ wertet, dann „findet sich die als Sortierhilfe dienende Unterscheidung – hier des Autors eigene Erinnerungsfragmente, innere Monologe, tagebuchähnliche Aufzeichnungen, Aphorismen, Einzelwörter, Situationsschilderungen und Skizzen der Stadtopographie, dort die fremden Zitate aus Literatur und Philosophie, Fotos und Zeitungsausschnitte – in Frage gestellt.“⁸⁹¹ Bei einer narratologischen Rückbindung könnte man die Frage ‚Wer spricht?‘, welche im Übrigen zeitgleich Gérard Genette in seinem Sammelband *Figures III* aus dem Jahr 1972 gestellt hat und der als *Die Erzählung* ins Deutsche übersetzt wurde, auch fiktionsintern werten und weniger auf den Autor Brinkmann beziehen.⁸⁹² Denn in der *Nachbemerkung* von *Schnitte* heißt es unter Verweis auf mündliche „Äußerungen und Eintragungen zur Werkplanung in der Arbeitsmappe ‚Bildmaterial Sex – Rom 1972, 73‘ mit vorbereitetem Collage-Material und Textstücken“, dass Brinkmann „‚Schnitte‘ als eigenständigen abgeschlossenen Roman“ (Sch, 158) veröffentlichen wollte. Dies könnte als Anlass genommen werden, die Collagen und Montagen narratologisch im Hinblick auf die darin auftretenden Stimmen zu untersuchen.⁸⁹³ Es scheint also eine Publikationsabsicht in Buchform mit der Textformbezeichnung ‚Roman‘ von Rolf Dieter Brinkmann gegeben zu haben.⁸⁹⁴

⁸⁸⁹ Hier und das folgende Zitat: Weingart 2003, S. 93–94.

⁸⁹⁰ Vgl. Plath 2004.

⁸⁹¹ Ebd. S. 81.

⁸⁹² Genette 1972, dt. Genette 1998.

⁸⁹³ Vgl. Genette 1998, S. 151–188.

⁸⁹⁴ Bis der Nachlass Brinkmanns vollständig erschlossen sein wird, haben die hier vorliegenden Ausführungen lediglich vorläufigen Charakter. Dazu auch: Steinaecker 2007, S. 125, der noch „mindestens vier weitere unvollendete Collagebücher“ im Besitz der Nachlassverwalterin Maleen Brinkmann unter Verweis auf die editorische Notiz der Witwe in den *Erkundungen* (411–413) vermutet. Die Idee von Hans-Thies Lehmann, dass die Rezeption der 155 Seiten besser „in einer Ausstellung, wo Bildersehen, Lesen, Gehbewegungen sich vereinen“ (hier und im Folgenden: Lehmann 1995, S. 193) aufgehoben wäre und damit dem künstlerischen Antrieb Brinkmanns besser gerecht werden würde, erweist sich aber als schwierig in der Umsetzung. Lehmann betont aber nichtsdestoweniger mit Recht, dass man bestenfalls die „Original-Seiten“ zu Gesicht bekommen sollte, was „die zwangsläu-

Die Arbeitsmappe zu *Schnitte* offenbart im Titel den Ort, das Thema und die Zeit der montierten Teile: Rom, Sex, 1972/73. Darüber hinaus verweist durch das Bildmaterial auf die visuelle Ausrichtung der Collagen und Montagen sowie im *Material*begriff gleichzeitig auf die Materialität der Kommunikationsformen. Im Titel der Arbeitsmappe ist dann die visuelle Dominanz der Sexualität und der Bezug zum Material schon zu erkennen. Das ‚Bildmaterial Sex‘ wird dabei weniger als Stimulans in die Texte arrangiert, sondern vielmehr dialektisch verwendet. Die Sexbilder sind dabei einmal ein Mittel, um den Kontrollmechanismus der Massenmedien zu entlarven. Weiterhin könnte man ihnen auch eine Illustration für die immer wiederkehrende Trias aus Sex, Geld und Tod attestieren. *Schnitte* ist dabei „nicht als Ergebnis einer unmittelbaren Aufzeichnung von Sinneseindrücken oder Erlebtem“⁸⁹⁵ zu verstehen, sondern „zeigt, dass die Darstellung von Gegenwart notwendigerweise immer nachträglich stattfindet, als Arbeit am und mit dem Material, das schon da ist, wenn die Darstellungspraxis es sich aneignet.“⁸⁹⁶ In diesem Fall eben nicht nur durch Schrift, sondern auch über fotografische Bilder oder deren Reproduktionen. Literarische Gegenwarts- und Präsenzeffekte sind stets Ergebnisse von rhetorischen Anordnungen. Dem Arrangement der Zeitschrift TIME, das im März 1973 Carlos Castaneda und der Frage nach „Magic and Reality“ gewidmet ist und für die Titelseite von Brinkmanns *Schnitte* (vgl. hier Abb. 21) verwendet wurde, kann „eine spezifische Form der Verschriftlichung von Gegenwart“⁸⁹⁷ eingeräumt werden, die aber in den Schnitten und dem Ausreißen der Bild- und Textanteile eine „Kritik an eben dieser Vereinnahmung von Zeit“ ist.⁸⁹⁸

fige ‚Abflachung‘ und Entmaterialisierung durch das buchtechnische Reproduktionsverfahren vermeiden und das Materielle des Überklebens, Ausreißen, pedantischen Montierens, die unterschiedliche stoffliche Qualität der Papiersorten, den heftigen Schreibmaschinenanschlag fühlbar machen [könnte]. Vision: ein riesenhafter Raum, Fabrik, Hangar, Lagerhalle, in der Brinkmanns ‚Original‘-Seiten, in großen Abständen voneinander gehängt, zu lesen wären.“ Dafür müssten aber die Collagen aus den Materialheften entnommen werden. Bei der Präsentation gelte es dann, den Aspekt der doppelseitigen Klebungen zu beachten.

⁸⁹⁵ Plath 2004, S. 81.

⁸⁹⁶ Ebd. S. 73.

⁸⁹⁷ Beide: Ebd. S. 68–69.

⁸⁹⁸ Für ausgewählte Vorlagen zu Brinkmanns Collagen vgl. das Abbildungsverzeichnis bei Strauch 1998, S. 153–173.



Abbildung 21: Sch, 5.

Im Zerschneiden und Ausreißen und in der heterogenen, jede unmittelbare Bedeutung verweigernden Anordnung, meint Brinkmann, sich aus der Kontrollfunktion und dem Joch der Sprache herauszuschneiden. Olaf Selg weist zudem darauf hin, dass sich bei den Originaltonaufnahmen besonders in dem „Sich-Freisprechen“ vor dem Mikrofon [...] eine neue sinnlich-lustvolle Erfahrung, zugleich ein befreiender Schritt hinaus aus der Fixierung der schriftsprachlichen Formulierung⁸⁹⁹ abzeichnet. Dieses Freisprechen wird dann in den Montagebänden auf textueller Ebene durch eine Poetologie der medialen (Zer-)Störung forciert. Schnitte oder Risse sind demnach auf fast allen der 155 Seiten der *Schnitte* zu finden.

Die verschiedenen Text- und Schriftarten sowie Sprachen werden dann durch Illustrierten- und Tageszeitungsfotos, Abbildungen aus Comics und Pornomagazinen, Postkarten, objets trouvés, Reklamefetzen sowie Schnappschussaufnahmen von urbanen und ländlichen Räumen ergänzt. Die Text-Bild-Verbindungen sind ein gegenwartsbezogenes Schreibverfahren, da sie immer auf zeitlich aktuelles Material aus den medialen Vorlagen zurückgreifen. Daraus entsteht eine assoziative Erzählstruktur. Zentrale Kategorien wie Linearität, Kausalität oder Chronologie der Handlung werden obso-

⁸⁹⁹ Selg 2007, S. 60.

let.⁹⁰⁰ Dass „DIE LETZTE SEITE“ gleich auf der ersten Seite montiert wird, verweist darauf.

Eigen- und Fremdmaterialien werden in kleinere Schnipsel oder größere Wort- oder Bildblöcke zerschnitten, ausgerissen und in der Montage rearrangiert. 1959 von dem Maler und Schriftsteller Brion Gysin erfunden, lehnen sich Cut-ups an das Prinzip des Cross-readings an, einem englischen Unterhaltungsspiel, bei dem Fragmente aus Zeitungen und Journalen disparat miteinander kombiniert wurden und so ad hoc neue Zusammenhänge entstehen.⁹⁰¹ Cut-ups sind aber vor allem ein Instrument zur Kritik und Subversion gegenüber den als omnipräsent empfundenen Kontrollinstanzen der Massenmedien Schrift und Bild. Diese medialen Renegaten und Partisanen – Sigrid Fahrner spricht in ihrer Monographie im Hinblick auf Cut-ups von einer „literarischen Medien-guerilla“⁹⁰² – leisten dann ihren Eid auf ihre eigene Medialität. Der in Quebec geborene Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Gaétan Brulotte schreibt mit Blick auf Burroughs, Cut-ups und die Materialität von Schrift: „C’est là un des aspects originaux chez Burroughs à mon sens: il détourne l’attention du lecteur sur la présence concrète du matériau employé et surtout sur l’activité bien matérielle du scripteur.“⁹⁰³

7.2 Das ‚Buchstäblich-Werden des Signifikanten‘

In den beiden hier im Blickpunkt stehenden Materialbänden wird das „Buchstäblich-Werden des Signifikanten“⁹⁰⁴, das den transparenten Blick auf die Bedeutung versperrt und die Materialität der Kommunikationsformen Schrift oder Bild betont, deutlich. Dies liegt unter anderem daran, dass in den medialen Überschreitungsexperimenten oft die Menge an montiertem oder collagiertem Material die semiotische Wirkungsentfaltung des Arrangements verlangsamt und erschwert.⁹⁰⁵ Es hat jedoch auch etwas mit der Logik der Cut-ups zu tun, die Brinkmann durch William S. Burroughs rezipiert: durch

⁹⁰⁰ Die fotomechanisch reproduzierte Titelseite (Abb. 21) beweist weiterhin die Schwierigkeiten bei der Zitation besonders von *Schnitte*. Einzelne Wortblöcke daraus zu entnehmen, ohne sie in Relation zu dem Bildmaterial zu sehen, würde dabei wohl den Antrieben Brinkmanns, sein Collage- und Montageverfahren in Szene zu setzen, nicht besonders zuträglich sein. In den meisten Fällen werden daher im Folgenden die Seiten aus *Schnitte* oder aus den *Erkundungen* möglichst in ihrer fotomechanischen Reproduktion wiedergegeben. Auch bei zusammenhängenden und längeren Schriftpassagen aus den *Erkundungen* wurden die Abschnitte als Scans in die Ausführungen aufgenommen, um die Arbeitsweise und die abweichenden formalen Eigenheiten zu dokumentieren. Für *Schnitte* hat Brinkmann nämlich selbst noch mit Blick auf die gewünschte Veröffentlichungsart notiert: „jede Seite Repro“ (Sch 158).

⁹⁰¹ Zu Brion Gysin: Kuri 2003; zum Cross-reading Riha 1971.

⁹⁰² Fahrner 2009.

⁹⁰³ Brulotte 1976, S. 37.

⁹⁰⁴ Assmann 1995, S. 238.

⁹⁰⁵ Deswegen erscheint für *Schnitte* und *Erkundungen* eine Untersuchung der Evidenzverfahren im Aggregatzustand der Störung auch naheliegend.

die Schnitte und Risse aus den unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Ebenen der Fremd- und Eigentexte sowie der Fremd- und Eigenbilder, die dann in einen anderen Kontext (der Collage oder Montage) überführt werden, entsteht ein Schnittpunkt – Burroughs spricht von einem *point of intersection* –, an dem sich eine wortlose Stille, eine Unmittelbarkeit und so etwas wie eine reine Gegenwart jenseits von Bedeutungszuschreibungen einstellt.⁹⁰⁶ Was Lethen mit dem Phänomen der Berührung in dem eingangs vorangestellten Zitat anspricht, ist dann bei Burroughs der Schnittpunkt. Der fehlende Zwang, bezeichnen zu müssen, verbindet sich dann mit dem oszillierenden Blick zwischen Schrift und Bild, der zunächst einmal die medialen Bedingungen der Kommunikation eruiert. Stille, Gegenwart oder Unmittelbarkeit wäre dann mit der Akzentuierung der Medialität verbunden. Der „Raum hinter den Wörtern, der Sprache“ (FiW, 277) ist dann nicht der Vorstellungsraum der Imagination, sondern der Raum des Vollzugs der Aisthesis und damit der Realraum der körperlichen Anwesenheit. Auf das Konzept der Schnittpunkte wird hier gleich noch näher eingegangen.

Eine andere Form von Widerstand gegen das ‚ideologisch gefüllte‘ oder ‚ptolemäische Weltbild‘ der Schrift, worunter Stefan Greif im Rückgriff auch Michail Bachtin die Ordnungs- und Kontrollfunktion des Mediums Sprache meint, ist in den Flächengedichten Brinkmanns feststellbar.⁹⁰⁷ Diese widersetzen sich durch formale und graphische Gestaltung einer konventionellen Rezeption. Sie sind nicht mehr linear lesbar, sondern über die ganze Fläche des Papiers verteilt. Brinkmann nimmt dabei Anleihen bei einer Tradition, die in Reaktion auf Stéphane Mallarmé (1842–1898) von New Yorker Lyrikern aufgegriffen wurde. Die Linearität der Schrift verweigernd, verzichtet er auf kausale Zusammenhänge und spürt stattdessen der „Violdimensionalität der modernen Erfahrungswelt“ durch eine „textuelle Mehrspurigkeit“⁹⁰⁸ in der lyrischen Form nach. Folge ist eine zersprengte lyrische Form in einer disparaten typographischen Umsetzung, die ein sprunghaftes Lesen des ‚Lückentextes‘ bewirkt. Die „Suche nach symbolischen Verweisen“ wird „durch den schweifenden Blick immer wieder unterbrochen“⁹⁰⁹. Mit Werner Wolf könnte man auch ein „typografisches foregrounding der

⁹⁰⁶ Hier muss auch der Einschätzung von Morten Paul entgegengetreten werden, der „für das auf der Schreibmaschine getippte Material“ beobachtet, dass eben jenes „niemals gerissen oder unvollständig, sondern, in gerade Linie geschnitten“ (Paul 2011, S. 199) ist. Zugegebenermaßen ist es meistens so, dass die selbst getippten Passagen Brinkmanns geschnitten und oft vollständig sind. Aber eben nicht immer. Ausnahme bildet hier beispielsweise Sch, 93, wo Brinkmann aus selbst verfassten Texten Teile ausreißt und diese auch unvollständig sind.

⁹⁰⁷ Vgl. Greif 2011.

⁹⁰⁸ Beide: Liewerscheidt 2008, S. 283. Thomas Bauer nennt sie daher zu Recht ‚Flächen- oder Mehrspurgedichte‘. Von ihm stammt auch der bislang avancierteste Versuch das Gedicht Brinkmanns *Eine Komposition, für M.* zu interpretieren. Vgl. Bauer 2002, S. 19–60, S. 111–191.

⁹⁰⁹ Greif 2011, S. 169.

Textualität“⁹¹⁰ anführen. Brinkmann selbst schreibt in den *Briefen an Hartmut* über das Gedicht *Sequenz, Sweet was my rose* (WW, 156–157):

Das Gedicht ‚Sequenz‘ beruht auf einer Erzählung, bezw. [sic] auf Aussagen des Mannes (eines Mannes), die Erzählung kommt in Bruchstücken, und dann beruht es auf der Reflexion zu diesen bruchstückhaften Aussagen, Erzählstil und Impression und Reflexion sind ineinandergeschoben. Die Lücken kann jeder selber ausfüllen, und sie schaffen Platz dafür.

Im Gegensatz zu den klaren, klar durchgehenden Gedichten kürzerer Art, die nur einen Eindruck, einen Gedanken, eine Erfahrung durchziehen, versuchte ich mit diesen ‚auseinandergerissenen‘ Gedichten mehrere Schichten, Raum, Zeit, Veränderung anzudeuten, und auch Platz für die Leservorstellung zu geben. (BaH, 262)

Die auch von ihm selbst so bezeichneten „offenen“ Gedichte“ seien Brinkmann aber in den „Erklärungen ebenso schleierhaft wie das, was da offen nach vielen verschiedenen Richtungen, interpretierbar, geschrieben ist“ (BaH, 262). Im *Unkontrollierten Nachwort* heißt es dann aber: „Diese springende Form, mit den Zwischenräumen, die vorhanden sind, Gedankensprünge, Abbrüche, Risse und neu ansetzen, nach dem zuletzt Geschriebenen, hat mir jedenfalls die Gelegenheit mehrerer Abflüge gegeben.“ (WW, 263) Formale Zerrissenheit und semantische Offenheit gehen Hand in Hand. Die „Schrift-Bilder“⁹¹¹, eine andere Bezeichnung für die ‚offenen Gedichte‘, sind dann eine Möglichkeit, Attacken auf die semantischen Schematisierungen der Sprache zu vollziehen, aber auch gleichzeitig ein Spiel mit der Linearität des Drucktextes. Durch die Unterwanderung der linearen Rezeption „verkehrt sich die wahrnehmungsästhetisch gewohnte Rangordnung“⁹¹² vom Lesen auf das „Spiel mit dem Bildungsauftrag des Schreibens“ und – was das Medium angeht – vom ‚looking through‘ zum ‚looking at‘. Aber in der „Umkehrung der Aufmerksamkeit“⁹¹³ vom Lesen auf das Starren kann vielleicht auch bei den Gedichten Brinkmanns ein Indiz für ein Evidenzverfahren herausgelesen werden, das über Faktoren der formalen und graphischen Abweichung Präsenz evoziert. Der Signifikant wird jedenfalls buchstäblich.⁹¹⁴

Neben den ‚offenen Gedichten‘ ist besonders *Schnitte* als ‚offener Roman‘ konzipiert. Die markierten Datumsangaben suggerieren zwar eine Chronologie der Montagen, die sie aber bei genauem Hinsehen nicht einhalten. Die Zeiten mischen sich. So werden etwa in die rahmenmäßigen Datumsangaben von Anfang März 1973 bis Mitte

⁹¹⁰ Wolf 1993, S. 388. *Foregrounding* geht bekanntermaßen auf Roman Jakobson zurück, der den Begriff bei der Beschreibung seines Konzepts der poetischen Sprache benutzt.

⁹¹¹ Greif 2011, S. 167.

⁹¹² Beide: Ebd. S. 169.

⁹¹³ Mersch 2005, S. 11.

⁹¹⁴ Bei dem Gedicht *Vanille* sind es etwa der unregelmäßige Wechsel von Typographie und zahlreiche Schriftgrößen, die die Aufmerksamkeit auf die Bildlichkeit und Medialität der Schrift lenken. Vgl. Brinkmann 1984a.

Juni desselben Jahres Schrift-Bild-Verbindungen mit Pressematerial oder eigene tagebuchähnliche Abschnitte mit anderen Zeitangaben montiert (Sch, 72, 82, 86). Wenn *Schnitte* dennoch ein abgeschlossenes Manuskript ist, das Brinkmann an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Zeiten konzipierte, um „eine offene Konzeption des Romans zu erreichen, ohne Psychologisierungen festgelegter Charaktere bei einer Gleichzeitigkeit der Orte und Aufhebung der Zeit“ (Sch, 159), dann scheint mir ebenso eine ‚offene Rezeption‘ sinnvoll. ‚Quer durch den Augenblick‘, ist es dann auch möglich, *Schnitte* in einer Form des Querlesens zu rezipieren, das zunächst einmal die Materialität der montierten Einzelteile in den Blick nimmt und damit „das zwanghafte Muster bloßen Reagierens auf Wörter zu durchbrechen“ versucht.

Die bekannte Art des Assoziierens ist ersetzt worden durch ein Erzählen in Wortblöcken und Vorstellungsfeldern. [...] Die Handlung besteht aus nebeneinandergestellten sowie ineinandergleitenden und wieder zerschnittenen Stimmen, aus den Bewegungen der Stimmen, Mobiles, die sich in dem aufgeweichten Augenblick jetzt, hier drehen. (alle: FiW, 204–205)

Die in der *Stuttgarter Zeitung* im Juli 1971 erschienene Rezension des Romans *Spiritual addiction* von William S. Burroughs kann auch als Poetologie für Brinkmanns eigene Arbeiten der 1970er Jahre in Anschlag gebracht werden. Wenn er in *Schnitte* eine visuelle Montageform wählt, bei der Stimmen nebeneinander- oder ineinandergestellt sind, so versucht er diese im Hörspiel sprachlich darzustellen, sodass „im Kopf der Rezipienten im Idealfall eine Collage“⁹¹⁵ entsteht. Die offene Konzeption des Romans kann dann nach Maßgaben des offenen Kunstwerks rezipiert werden.⁹¹⁶

Mit der Erwähnung von Daten und Uhrzeiten in den *Erkundungen* und in *Schnitte* führt Brinkmann sich selbst und dann dem Leser seine Schreibszenen vor Augen. Darauf nimmt er weiterhin auch immer wieder fotografisch Bezug, wenn er seinen Schreibtisch ablichtet, auf dem (Sch 54, 102, 112, 127) unter anderem auch die Instrumentalität seines Schreibens und Klebens deutlich wird: Schreibmaschine, Schere, Blätter, bereits geklebte Fotostrecken, Aschenbecher, Tassen, Gläser, Stifte oder ein Stuhl sind darauf zu sehen. Auch in den *Erkundungen* ist ein Schreibtisch mit Büchern (Erk, 71) zu entdecken. Die Datierungen und Erwähnungen der Uhrzeiten in seinen Materialbänden können neben einer persönlichen Wiedererkennungsfunktion für den Autor, ähnlich wie in den poetologischen Texten, als Optionen zur transparenten Produktion von Evidenz gewertet werden, um die Gegenwart der eigenen Schreibsituation zu schildern. Aber nicht nur das: denn bei den Datierungen handelt es sich ja um den

⁹¹⁵ Selg 2001, S. 305.

⁹¹⁶ Eco 1973.

Versuch, aus Texten Dokumente, wenn nicht sogar Protokolle oder Augenzeugenberichte zu machen. Diese haben dann eine Beleg- oder Beweisfunktion, die auf das Prinzip der Augenzeugenschaft verweisen. Protokolle und Augenzeugenberichte sind dann anschlussfähig für ein Indizverfahren, das Brinkmann gegen die Gesellschaft und die Zivilisation anstrengt. Im Schreiben und Kleben stellt er sich selbst als Augenzeuge seinen eigenen Wahrnehmungen medial gegenüber und erstellt ein Dokument. Ergebnis dieser schrift-bildlichen Augenzeugenschaft ist in den Arbeiten der Materialbände eine Protokollierung des alltäglichen Schreckens aus Sex, Geld und Tod, den Brinkmann in den 1970er Jahren wahrnimmt und dem er versucht, durch das Zerschneiden der (massen-)medialen Abhübe, aber auch seiner eigenen Notizen und Beobachtungen beizukommen.

Die Frage, warum Brinkmann, der zur Herstellung von Gegenwart, Unmittelbarkeit und Präsenz in seinen Texten auch stets mit transparenten Formen der Evidenzsuggestion arbeitet, besonders in den Materialbänden der 1970er Jahre einer negativen Dialektik Vorschub leistet, wurde bereits in der Einleitung der vorliegenden Studie ange-rissen.⁹¹⁷ Genauso wie Adorno richtet er in den auf Störung und Abweichung setzenden Passagen seiner Arbeiten den Blick auf die Abwendung vom Zwangscharakter des sprachlichen Einheitsdenkens. Ziel, so könnte man konstatieren, ist eine Dialektik, die das Prokrustesbett der Sprache aufbrechen will. Doch warum kommt es zu dieser Wende im Schaffen Brinkmanns? Woher resultiert das verstärkte Misstrauen und die heftige Kritik gegenüber den (Massen-)Medien, die auch mit Blick auf die Evidenzverfahren Auswirkungen zeigt?

7.3 Schnittpunkte in der Stille: Unmittelbarkeit und Präsenz der Wahrnehmung

Die verstärkte Medien- und Zivilisationskritik in den Arbeiten nach 1970 lässt Rückschlüsse auf eine veränderte Einstellung zu Sprache, Text und Bild zu, die sich als tiefes Misstrauen gegenüber jeglicher Medialisierungsform entpuppt. Die Beschäftigung mit der zur damaligen Zeit noch in den Kinderschuhen steckenden Hirnforschung, durch die sich Brinkmann eine Antwort auf die Frage erhofft, „wie die Umsetzungen von Lauten, Sprache, in den Zellen zu elektrischen Impulsen erfolgt, die ihrerseits sich umwandeln in chemische Aggregate“ (WW, 273), zeugt von dem Wunsch, schon auf der elementaren Ebene der Sinneswahrnehmung den aistisch-,medialen‘ Strukturen

⁹¹⁷ Vgl. Adorno 1973.

auf die Spur zu kommen.⁹¹⁸ Die Fragen nach den Vermittlungsformen durch die Sinnessysteme schlägt sich dann auch auf seine literarische Arbeit nieder. Durch die Beschäftigung mit den Vermittlungsinstanzen verschiedener Medienkonfigurationen von Schrift, Bild, Ton und Film wird dabei in den *Material*bänden nicht nur die Medialität von Schrift betont, sondern auch Fotografien weisen in ihrer Zerrissenheit oder ihrem Ausgeschnittensein auf ihre *Materialität* hin.⁹¹⁹ Die Lektüreerfahrungen, das kann man wohl für *Schnitte* am besten in Anspruch nehmen, oszillieren zwischen Betrachten und Lesen zwischen Sehen des Bildes und Entziffern der Worte.

Stephanie Schmitt stellt im folgenden Bildbeispiel (vgl. Abb. 22) eine Beziehung zwischen den „Rundungen [...] in den Großbuchstaben des Wortes ‚CONTROL‘“ mit der „grob ausgerissenen Darstellung einer Frauenbrust her“⁹²⁰. Wenn Brinkmann selbst behauptet, dass „Sexualität zu einem Mittel der Steuerung geworden ist“ (WW, 323), dann kann dies in der Collage des ausgerissenen CONTROL in Verbindungen mit dem Auge und dem ausgerissenen Busen durchaus nachvollzogen werden. Die Kontrollfunktion der Sprache und der Bilder wird durch die Schnitte und Risse der einzelnen Teile in der Gesamtwirkung unterwandert, indem er die Fragmente so anordnet, dass der Bruch zum Bezug wird. Wenn, wie es in der Montage heißt, am „14.3.73/Phantomgegenwart“ vorherrscht, kann dies als Medienrealität des Subjekts gewertet werden, das ein „Gefühl großer Unwirklichkeit“ befällt, meint sich „durch einen ausgeräumten Traum“⁹²¹ zu bewegen und „Sex“ nur noch „in Fetzen“ wahrnehmen kann.

⁹¹⁸ Vgl. dazu Schönborn 2011.

⁹¹⁹ Das Ausreißen von Bild- und Schriftmaterial hat dabei wohl auch eine recht pragmatische Seite, die hier auch nicht geleugnet werden soll. Dabei bietet der Riss die Möglichkeit, Bilder und Schriften aus einem Kontext in einen anderen zu überführen, ohne eine Schere zu benutzen. Im Zerreißen ist dann aber die Trennung, Auflösung und Zerstörung angesprochen, die wohl oft mit einer emotionalen Gemengelage in Verbindung gebracht werden kann. So reißt man etwa einen Artikel aus der Zeitung aus, der einem gefällt, oder man schneidet ein Bild aus, das man besonders schockierend oder störend findet.

⁹²⁰ Schmitt 2011, S. 189. Ferner: Moll 2006, S. 107.

⁹²¹ Moll ist es auch, der in seiner Untersuchung darauf hinweist, dass der „ausgeräumte Traum“ eine „sprachliche Verräumlichung des Traums“ sei, die „ihn hier zu einem Text-Ort, durch den sich die Textfigur aktivisch bewegt“ (alle: Moll 2006, S. 108, S. 22), macht.



Abbildung 22: Sch, 6–7.

Schnitte und Risse visualisieren Einschnitte in die Darstellung, die in der heterogenen Zusammenstellung des medialen Materials auf die Herstellung von Konstellationen und Bildern abzielen, die über sich selbst hinausweisen. Die aufgezeichneten „Augenblicke“ verdichten sich „zu einem Kaladeiscop [sic] des Unverständnisses“ (Sch, 137), welches die Kontrolle der Massenmedien Schrift und Bild in der Logik der Cut-ups von Burroughs subvertieren soll. Wenn Schmitt allerdings das „Flackern leerer Wort- und Bildhülsen“⁹²² erwähnt, dann weiß sie auch, dass trotz aller Tendenz des ‚Nicht-mehr-Meinens‘, doch die Zivilisations-, Medien- und Abendlandkritik Brinkmanns immer wieder mit den „bildlichen Variationen der Themen Sex, Gewalt, Tod und Geld in Verbindung mit düsteren Satzketzen“⁹²³ geäußert wird und damit ein übergeordnetes Bedeutungsgefüge erkennbar ist. Die bildhafte Dominanz verweist gleich auf den ersten Seiten von *Erkundungen* und *Schnitte* auf den Wert des Blicks, der in den Typoskripten deutlich wird. Nicht nur für die erste Doppelseite von *Schnitte* ist demnach auch Uwe Schweikerts Einschätzung zu teilen, dass „durch den Ausriß eines mehrfach vergrößerten Auges im linken und eines weiblichen Gesichts im rechten Bildteil unübersehbar auf die Bedeutung, die dem Blick in diesem Buch zukommt“⁹²⁴, hingewiesen werde. Und zwar dem *Anblick* der Medialität und weniger dem *Durchblick* auf das Signifikat. Dies legt auch der intertextuelle Verweis auf einen Passus in Arno Schmidts *Kaff auch Mare Crisium* (1960) nahe: „Nichts Niemand Nirgends Nie ! : Nichts Nie-

⁹²² Schmitt 2011, S. 190.

⁹²³ Ebd.

⁹²⁴ Schweikert 1995, S. 205.

mand Nirgends Nie ! : (die Dreschmaschine rüttelte schtändig dazwischen, wir konnten sagen & denken was wir wollten. Also lieber bloß zukukken.)⁹²⁵ Die Negationen des ersten Zitatteils treten bei Brinkmann an mehreren Stellen in montierter Form auf (vgl. etwa Sch, 7, 39, 111, 153). Neben der Bedeutung des erwähnten ‚Zukukkens‘ sind es wohl die Pronomen und Adverbien, die jeweils auf die vollständige Abwesenheit oder das absolute Nichtvorhandensein von Personen, Orten, Bedeutungen und Zeiten hinweisen. Diese Sehnsucht nach Nichts, Niemandem, Nirgends und Nie findet dann in den Romaufzeichnungen in einer Stilisierung des Nordens ihren Niederschlag als Ort der Menschenleere, des Unbewohnten und Weißen.

Was Brinkmann in der schon erwähnten Rezension über Burroughs *Spiritual Addiction* schreibt fügt sich sehr gut in die hier abgelichtete montierte Doppelseite aus *Schnitte* ein: „Alte Zeitungen wirbeln auf, Fetzen von Gesprächen, verschwindende Körper, imaginäre Straßenkreuzungen, *Schnittpunkte in der Stille*, ein aufflackerndes Nervensystem in schweigender Explosion wie das Farbspiel eines Spielautomaten.“ (FiW, 203, Herv. T.Z.) In der Montage ist wiederum davon die Rede, dass der „Wind Zeitungspapier über Straßenkreuzungen weht“ und eine Stimme spricht bei der Sicht auf eine Straßenkreuzung von Halluzinationen. Wenn Burroughs in den Cut-ups, aber auch in dominant visuellen Collagen oder Montagen der Scrapbooks die unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Ebenen der aus zahlreichen Kontexten entnommenen Materialien und die Verbindungen aus Schrift und Bild zu einem Schnittpunkt (*point of intersection*) zusammenfügt, dann können diese Schnittpunkte eine sich instantan evozierende wortlose Stille und Präsenz fördern, die zunächst einmal die Materialität der Kommunikationsformen abtastet und nicht gleich den Bedeutungsfokus scharf stellt. Eine Präsenz, die sich dann als *schweigende Explosion* manifestiert. Die schweigende Explosion nimmt dabei zum einen Bezug auf den Underground-Film *Blast of silence* von Allen Baron aus dem Jahr 1961, in dem ein Auftragsmörder, Frank Bono, an Weihnachten nach New York kommt, um dort einen Gangster-Boss zu beseitigen. Im Laufe des Films bröckelt aber die berechnende Art des Killers Bono, der sich auf einmal doch Gefühle zugesteht und sich (bürgerliche) Geborgenheit wünscht, was ihm letztlich auch zum tödlichen Verhängnis wird. Man kann also die schweigende Explosion als Anspielung auf den Film lesen.⁹²⁶ Weiterhin ist aber wohl das *flackernde Nervensystem in schweigender Explosion* als Möglichkeit interpretierbar, die ‚Umkehrung der Aufmerksamkeit‘ auf die Wahrnehmung selbst ins Bild zu setzen. Maleen Brinkmann

⁹²⁵ Schmidt 1987, S. 11 (Herv. im Text).

⁹²⁶ In den *Briefen an Hartmut* erwähnt Brinkmann den Film *Blast of Silence* unter der Rubrik „erinnerte B-Filme“ (BaH, 114).

schreibt in ihrer Nachbemerkung über *Schnitte*, dass ihr verstorbener Mann in einer „Kloake des Todes“ [...] die wortlose Stille, die intensive, unbelastete Gegenwart, die ‚letzte Seite‘ der Entwicklung der gespenstischen Gegenwart“ (Sch, 159) suche. Die Stille ist weiterhin, wie Karsten Herrmann es formuliert, eng mit einem „Durchbruch in das Unbewusste“⁹²⁷ verknüpft und mit Brinkmanns

Traum-, Rausch- und Naturerlebnissen, die sich durch eine sinnlich-zerebrale Unmittelbarkeit und damit durch die Abwesenheit von Bedeutungs-Prädispositionen auszeichnen. Die Stille war in diesem Sinne auch unaufhebbar liiert mit einem Augenblick des bedeutungsfreien Schweigens, einem reinen assoziativen Schauen der Phänomene.

Schnittpunkte in der Stille sind also demnach Wahrnehmungsmomente, in denen zunächst einmal die Materialität der Zeichen selbst im Fokus der Aufmerksamkeit steht und weniger ihre Bedeutungen. Die Betonung der Medialität der Kommunikation schärft dann den Blick für die unmittelbare Gegenwart des Vollzugs der ästhetischen Wahrnehmung. Gerade der Moment des *gazing*, der durch die Störung oder Abweichung ausgelöst wurde, kann unter Verweis auf Aleida Assmann im Kontext einer „Rhetorik der unmittelbaren Evidenz“⁹²⁸ erklärt werden, die das, was „im Augenblick jäh, einmalig, flüchtig beleuchtet wird“ und nicht gleich „übersetzbar oder verallgemeinerungsfähig“ ist, mit einer Präsenz und Gegenwart verbindet, die sich durch die Abwesenheit von unmittelbaren Semantisierungsbestrebungen auszeichnet.



Abbildung 23: Sch, 82–83.

⁹²⁷ Hier und im Weiteren, wenn nicht anders vermerkt: Herrmann 1999, S. 278 (Herv. im Text).

⁹²⁸ Alle im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Assmann 1995, S. 248.

„Langsam ging die Tür auf“, schreibt Brinkmann selbst und klebt es über die Dame mit nackten Unterleib im roten Oberteil, womit die Tür in die Stille gemeint ist, die auf der nächsten Seite in einer weiteren Montage gleich zweimal erwähnt wird (Sch, 84). Die Tür in die Stille hinaus aus der starren und mit Bedeutung vollgestellten Gegenwart solle doch aufgehen in die Unmittelbarkeit, Evidenz und Gegenwart jenseits vom Zwang, signifizieren zu müssen. Die *Schnittpunkte in der Stille* bewirken dann, dass das „ansonsten souverän bedeutungszuweisende Subjekt tendenziell in das Collage-Material integriert“⁹²⁹ ist und „sein distanzierendes und reflektierendes Sinnsetzungs-Monopol aufgegeben“ hat. Karsten Herrmann vergleicht diesen stillen und wortlosen Schnittpunkt mit der „vom Zen-Buddhismus anvisierte[n] Lücke im permanent bedeutungszuweisenden und an die Kategorien Raum und Zeit gebundenen Bewußtseinstrom [...], in der die Erfahrung der Stille, der undistanzierten und unreflektierten *Jetztzeit* greifen kann.“ Dieses Interesse manifestiert sich bei Brinkmann, wenn er sich mit der japanischen Tradition der Haikus und mit der Zen-Philosophie beschäftigt. Das Gedicht *Japanisch* aus dem Band *Was fraglich ist wofür* sowie *Highkuh West* und *Improvisationen 1, 2, 3 (u.a. nach Han Shan)* zeugen von der Rezeption asiatischer Literatur und Ideen in Brinkmanns Arbeiten.⁹³⁰

7.4 Evidenzverfahren zwischen Medialität und Referentialität

Die Gemeinsamkeiten zwischen den Historischen Avantgarden und den Verfahrensweisen Brinkmanns hat Herrmann für die Montage und die Collage herausgearbeitet. Daneben weist er aber auch auf das *celare-* und *ostentatio-*artem-Prinzip hin:

Das sein Produziertsein verschleiernde organische bzw. geschlossene Kunstwerk, das durch den Bezug von Teil und Ganzem geprägt war, wird nun vom nicht-organischen bzw. offenen Kunstwerk abgelöst. [...] Dem Sinn werden [...] mit den montierten Realitätsbruchstücken sichtbare Narben geschlagen⁹³¹.

Brinkmann will in radikaler Form „auf Wörter oder Sätze und Begriffe so lange draufschlagen, bis das in ihnen eingekapselte Leben (Dasein, einfach nur Dasein) neu daraus aufspringt“ (FiW, 246).⁹³² Mit Blick auf den semantischen Gehalt der ‚Störung‘

⁹²⁹ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Herrmann 1999, S. 279.

⁹³⁰ Brinkmann 1967d, S. 48. Wiederabdruck: Sph, 152. *Improvisationen 1, 2 & 3 (u. a. nach Han Shan)* und *Highkuh West* in: WW, 31–32, 36. Vgl. zu Han Shan auch: Kagel; Wallis 2008. Zu *Highkuh, West* überdies: Zier 2012a. Zum Haiku vgl. ferner den entsprechenden Passus in: Barthes 2008, S. 61–70.

⁹³¹ Herrmann 1999, S. 208–209.

⁹³² In Zeiten der Schreibmaschine, in denen Brinkmann in den 1970er Jahren lebte, hat diese Aussage

und den medienreflexiven Aggregatzustand dieses Evidenzkonzepts sowie der ‚Theorie der wilden Semiose‘ von Aleida Assmann kann dabei auf Suggestionen unerwarteter und unmittelbarer Präsenz („Dasein, einfach nur Dasein“) verwiesen werden, die Evidenz und Direktheit jenseits des Archivs der konventionalisierten Zeichen evozieren. Beispiele hierfür sind bewusst gesetzte Tippfehler, schriftliche Darstellung von Lautsprache, typographische Abweichungen, Korrekturen, Anstreichungen, Unregelmäßigkeiten.⁹³³ In der Abkehr von gewohnheitsmäßigen Wahrnehmungen einer standardisierten und hochkonventionalisierten Zeichenlogik meint der in Vechta geborene Autor eine Möglichkeit zu sehen, an seine individuelle, unmittelbar-präsente Wahrnehmung und die „Regungen, die unterhalb der Wortschwelle liegen“ (Rom, 123), heranzukommen. Neben der Demontage der Wörter, indem Brinkmann schriftliches Fremd- oder Eigenmaterial zerschneidet oder zerreißt und damit der Sprache die Herrschaftsattribute verweigert, sind es besonders die Passagen in den *Erkundungen*, die in dem ‚Buchstäblich-Werden des Signifikanten‘ durch den unregelmäßigen Anschlag, die vielen Tippfehler und den Verzicht auf ihre Korrektur sowie etwa in den Überschreibungen und Streichungen einzelner Buchstaben eine Befreiung für Brinkmann bewirken. In *Schnitte* schreibt er zunächst, bevor er das eigene Material montiert (Sch, 46):

(zerstören
die Wörter
Sprache/:&
plötzlich:
Befreiung/

Schrift und Bild ist bei Brinkmann aber immer beides: einerseits ein Medium des transparenten begrifflichen Bezeichnens, des Inventarisierens, des Beschreibens und der Dokumentation. Besonders in den Abschnitten der *Erkundungen*, in denen Brinkmann präzise seinen Tagesablauf in Longkamp, ein Ort im Hunsrück, wo der Autor im Winter 1971 in einer Mühle ohne Strom und fließendes Wasser die Zeit bis Weihnach-

wegen des Maschinenanschlags auf das Papier sicherlich noch einen direkteren Bezug zur Schreibszenen. Durch die vermehrte Entkopplung von Schreiben und Drucken seit der Dominanz der elektronischen Datenverarbeitung wird die mechanische Direktheit des unmittelbar nach dem Anschlag sichtbaren Ergebnisses auf dem Papier zeitlich und räumlich verlagert. Für die Schreibszenen kann demnach zumindest eine Veränderung mit Blick auf die Technologie und die Körperlichkeit des Schreibens festgehalten werden. Wenn man von der bekannten Aussage Nietzsches ausgeht, dass das ‚Schreibzeug‘ mit an unseren Gedanken arbeitet, dann müsste man wohl auch eine veränderte Semantik bei der Betrachtung der Schreibszenen konstatieren. Dass Nietzsche selbst einen Tippfehler beim Verfassen des Satzes in dem Brief an Köselitz macht, beweist einmal die Aussage des Satzes selbst, verweist aber auch gleichzeitig auf die Störung, welche damit einhergeht. Vgl. auch Windgätter 2005.

⁹³³ Wenn Thomas Bauer in „den Unreinheiten von Brinkmanns Typoskripten, in den fehlenden Zwischenräumen, sich häufenden Sonderzeichen und Willkürlichkeiten der Interpunktion [...] ein Genießen der Schrift“ (Bauer 2002, S. 7) interpretiert, gilt es dies vor dem Hintergrund der Thesen der vorliegenden Studie noch einmal zu überdenken. Zur asignifikativen und sinnverweigernden Funktion von Brinkmanns ‚Doku-Montage-Texten‘ ferner: Klawitter 2004.

ten verbringt, oder in anderen tagbuchähnlichen Passagen, die seine alltäglichen Eindrücke, Erlebnisse und Gedanken beschreiben. Aber auf der anderen Seite folgt die subjektive Aneignung der Medien einem Programm der sprachlichen Dekonditionierung. Das hat Karsten Herrmann bereits unterstrichen:

Neben der mimetischen Grundlagenforschung geht es Brinkmann in seinen Cut-up- und Collage-Verfahren also in einem zweiten Schritt der Dekonstruktion darum, vorgegebene Sprach- und Bedeutungsmuster zu destruieren, sich von ihnen zu lösen, sie neuen Konstellationen zuzuführen und damit die ‚vorhandenen Reflexionsbarrieren zu durchbrechen‘ (FiW, 225) und zu einer ‚eigenen‘ Sprache zu gelangen.⁹³⁴

Es geht also bei Brinkmanns Schrift-Bild-Verbindungen einmal um die Zeigefunktion von Sprache in der Referenz auf eine außerliterarische Wirklichkeit; dann aber auch immer um die Abkehr von diesem referenzillusionistischen Konzept in der medieninadäquaten Verwendungsweise von Sprache (in den Originaltondokumenten), Schrift und Fotografien in den Texten und Montagen. Die Missachtung von Mediengrenzen stellt so eine Form von Präsenz her, die, den Standard der Zeichenlogik entgrenzend, Unmittelbarkeit und Präsenz jenseits von konventionellen semiotischen Strukturen sucht.⁹³⁵ Darin sieht Brinkmann eine sprachkritische Möglichkeit, sich unmittelbarer auszudrücken als in den Grenzen der sprachlichen Ordnung. Der Verdacht, dass sich „[h]inter der Zeichenoberfläche der öffentlichen Archive und Medien [...] unweigerlich Manipulation, Verschwörung und Intrige“⁹³⁶ verbirgt, stellt für ihn wohl den Antrieb dar, eine eigene Sprache zu entwickeln. Durch die teilweise dabei generierten „asignifikanten Zeichen entstehen befreite Intensitätszonen, in denen sich die Inhalte ebenso ihrer Formen entledigen wie die Ausdrücke ihres Signifikanten, der sie formalisiert hatte.“⁹³⁷ Die von Deleuze und Guattari so genannten befreiten Intensitätszonen werte ich als Unmittelbarkeits- und Präsenzeffekte, die durch die ‚medienreflexiven‘ Evidenztechniken verursacht werden können.

Zur „strategisch betriebene[n] Entleerung des Inhalts“⁹³⁸ von Zeichen schreibt Brinkmann: „nach der Entleerung durch lange Jahrhunderte, was den Inhalt anbelangt, ist jetzt nur noch eine radikale, schnelle Entleerung jeglicher Form [...] zu sehen“ (Rom, 322). Mit „wilder Typographie“ (BaH, 137), durch „wirre Zeichen“ (Erk, 197) sowie einem „unritualisierte[n] Sprechen“ (BaH, 44) versucht er passagenweise „die hermeneutische Matrix der medialen Vermittlung, nach der sich hinter den Zeichen die

⁹³⁴ Herrmann 1999, S. 276–277.

⁹³⁵ Vgl. auch Schenk 1986, S. 64–65.

⁹³⁶ Groys 2000, S. 21.

⁹³⁷ Deleuze; Guattari 1976, S. 20.

⁹³⁸ Groys 2000, S. 207.

eigentliche, jedoch uneinholbare Botschaft verbirgt⁹³⁹ sichtbar werden zu lassen. Folge „wilder Typographie“ (BaH, 137) und „wirrer Zeichen“ ist eine „wilde Semiose“:

Wilde Semiose bringt die Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnung zum Einsturz, indem sie auf die Materialität des Zeichens adaptiert und die Präsenz der Welt wiederherstellt. In jeden Fall erzeugt sie Unordnung im bestehenden Beziehungssystem der Konventionen und Assoziationen, sie stellt neue, unmittelbare Bedeutung her, sie verzerrt, vielfältigt, sprengt bestehenden Sinn. [...] Der flüssige und behende Duktus wird gehemmt, ja u.U. ganz zum Stillstand gebracht, wenn die Buchstaben eine resistente Materialität annehmen. [...] Der Text wird selbst zu einem Bild, das den Betrachter in den Bann schlägt und ihm nicht gestattet, kurzerhand zur Sache zu kommen.⁹⁴⁰

In den Originaltondokumenten aus dem Jahr 1973, in denen der Schriftsteller für eine Sendung des WDR seinen *Autorenalltag*⁹⁴¹ aufzeichnete, findet das „unritualisierte Sprechen“ in den Audio-Cut-ups seinen Niederschlag, aber genauso in Passagen, in denen die Materialität des Aufzeichnungsmediums in den Vordergrund rückt. Dies geschieht unter anderem durch Kratzen und Schlagen auf das Mikrophon, Aufzeichnungen von Körpergeräuschen, durch Töne, die mit Gegenständen fabriziert wurden, Abwaschplätschern, Laut- und Leiseregung, Cut-ups oder mit Hilfe von Lärm. Diese Geräuschpassagen zusammen mit den (teilweise bewusst vorangetriebenen) Versprechern und den Cut-ups sind dann das auditive Pendant zur schriftlichen Betonung der Medialität in den Materialbänden. In den 1970er Jahren versuchte er weiterhin durch Hörspiele oder eigene Super-8-Filme und Fotoserien mit der Instamatic-Kamera unmittelbarer oder verstärkt medial entkoppelte Evidenzeffekte herzustellen, indem er die Dinge selbst über auditive oder audiovisuelle Medien zum Sprechen bringt. Es scheint so, dass er besonders in den Bild- und Tonaufnahmen den Versuch wagt, den „Stein steinern zu machen“⁹⁴². Auch wenn es sich dabei immer noch um einen medial induzierten Präsenzeffekt handelt, ist die Produktion von Präsenz und Evidenz durch fehlende räumliche und zeitliche Entkopplung und durch die Anwesenheit der Stimme Brinkmanns auf den Bändern zumindest für den Rezipienten anders spürbar als in den Texten. Laute, Geräusche, Klänge, Sprache oder Schrift sind weniger Sinnvermittler oder Handlungsträger, sondern werden zum „handelnden Subjekt“⁹⁴³. Stets unter der Prämisse, dass die Aufzeichnungen auch Ergebnis einer apparativen Vermittlung sind

⁹³⁹ Zeller 2010, S. 80.

⁹⁴⁰ Assmann 1995, S. 238–241. Spätestens an dieser Stelle könnte man den Aspekt der kulturellen Abhängigkeit der schriftlichen Kommunikationsformen ins Spiel bringen. Da der ‚Text‘ in manchen Kulturen von vornherein bildhaft ist – man denke etwa an Hieroglyphen oder ähnliche Schriftzeichen –, ist das ‚Bildwerden des Textes‘ in den visuell geprägten ‚textuellen‘ Notationssystemen der Normalfall.

⁹⁴¹ Zu den Variationen im Titel der Radiosendung vgl. Schumacher 2006, S. 77 und mit Blick auf die Radiobeiträge einführend: Fischer 2000.

⁹⁴² Šklovskij 1994, S. 15.

⁹⁴³ Lermen 1975, S. 145, zitiert nach Selg 2007, S. 51.

und Brinkmann sich sehr wohl der Aufnahmesituation bewusst war.⁹⁴⁴ „Das bedeutet, daß nicht mehr unbedingt ihr verständlicher Inhalt, der Sinn, sondern ihre (vielleicht sogar inhaltlich unzusammenhängende) Anwesenheit ausschlaggebend ist.“⁹⁴⁵ Sinn und Bedeutung werden gesprengt. Der Bruch mit der Ordnung des kulturellen Archivs viert eine Präsenz an, die in gewohnheitsmäßigen sprachlichen Verwendungsweisen bereits eine Distanz und ein Abstand-Nehmen zur Welt aufgebaut hat.

Die Betonung der auf Abweichung setzenden Evidenzverfahren im Kontext der Untersuchung von *Erkundungen* und *Schnitte* erfolgt dabei keineswegs willkürlich, sondern ist auf Motive, die der Anlage der Bände geschuldet sind, zurückzuführen. Als Typoskripte publiziert, folgen sie in verschiedenen Abschnitten einem literarischen Programm, das Brinkmann selbst in den *Erkundungen* wie folgt beschreibt: „(Sprache de-konditionieren!)/Gespenstischer Wahnsinn der Kommunikation)/:immer Grenzwörter benutzen, nie direkt sagen/sowas wie’ne Stimmgabel, nicht wahr?/heißt das nicht: Sprechen mit verbundenen Augen?“ (Erk, 16–17) Anstatt Transparenz oder *perspicuitas* meint das ein dunkles (*obscuritas*) Sprechen, das die wirklichkeitsbezogene und referenzillusionistische Repräsentation durchkreuzt. Mit Grenzwörtern sind dabei wohl eher weniger die ersten und letzten Vokabeln einer Wörterbuchseite gemeint, welche zur Orientierung bei der Suche nach Begriffen dienen. Grenzwörter sind eher solche, die über die Grenze einer konventionalisierten Semiotik hinausgehen und keinen direkten Blick auf die Bedeutung des Wortes erlauben; allenfalls auf (Bedeutungs-)Schwüngen wie bei einer Stimmgabel.⁹⁴⁶ An anderer Stelle schreibt Brinkmann noch etwas drastischer: „die Verständniswörter müssen abgestoßen werden, und das ist eine schwierige Arbeit.“ (WW, 287) Dafür durchlöchert Brinkmann auch das „Medium der Satz- und Buchstabenabbildung“ (Erk, 242). Unter anderem mit den Mitteln der Schreibmaschine versucht er der ‚gewöhnlichen Logik‘ auszuweichen, die unmittelbar vom Signifikanten auf das Signifikat schließen lassen würde. Nicht mehr im freien

⁹⁴⁴ Vgl. Schumacher 2006.

⁹⁴⁵ Selg 2007, S. 51.

⁹⁴⁶ Eine methodologische Festlegung hat es für die vorliegende Studie notwendig gemacht, sich den Texten Brinkmanns aus den verschiedenen Arbeitsphasen mit je differierenden Aggregatzuständen der Evidenz zu nähern. Besonders in den an der Sprachkritik von Fritz Mauthner und Alfred Korzybski orientierten späten Arbeiten geht es Brinkmann um eine Herstellung von Evidenz jenseits der sprachlichen Ordnung. Es ist aber auch möglich und sehr wohl sinnvoll, etwa bei den Materialbänden die transparenten Konzepte der Evidenzsuggestion herauszuarbeiten. In allen Materialbänden gibt es stets Passagen, in denen genauso transparente Evidenzverfahren untersucht werden können. So wie etwa in *Der Film in Worten*, aber auch in anderen Texten, die hier nicht untersucht werden konnten, abweichende Evidenzverfahren feststellbar sind. Mit Blick auf die biographische Entwicklung Brinkmanns scheint mir aber eine Präferenz der Evidenzverfahren im medienreflexiven Aggregatzustand in der Werkphase der Medien- und Zivilisationskritik in den 1970ern angemessener.

Blick auf die Bedeutung, sondern in dem auf die Perforation der Schrift sieht Brinkmann seinen weiterführenden Weg:

Ich bin blank! (stimmt das? Nach der gewöhnlichen Logik, könnte ich gar nicht sagen, ich bin blank!)/; Die Frage ist: Zu welchem weiterführendem Weg sein Medium benutzen, nicht wahr??? Ich benutze hier das Medium der Satz- und Buchstabenabbildung, um mein Medium, die Wörter, zu durchlöchern! Mit was ich die Wörter und Sätze durchlöchere???/; Mal sehen!; Kack! Protest? Neel!)/; ich durchlöchere mein Medium durch: WEITER!/: 14.11.71/: (: wie???? weiter??? Das ist die Frage!!! Und: Meine Erfahrung ist: Eine habvolle Macht ist dabei, das ICH zu zerstörungen! Wie? Na, schön! Nämlich: Durch sowas wie: Na, Schön! Nämlich, da ist kein Sowas Wie Na, Schön!)/

Abbildung 24: Erk, 242.

Er beantwortet seine Frage, „zu welchem weiterführenden Weg“ er „sein Medium“ benutzen soll selbst, indem er das Durchlöchern der Wörter gleich formal vorführt, wodurch die Sprache in ihrer normierten Form mürbe gemacht werden soll. Mit Roland Barthes kann man dieses Vorgehen Brinkmanns, der „Sprachmaterie [...] einen neuen alchimistischen [sic] Zustand“⁹⁴⁷ zu verschaffen als „fortschreitende Zermürbungsarbeit“ bezeichnen. Zunächst gelte es die wissenschaftliche oder institutionelle Metasprache, dann „seinen soziolinguistischen Bezug (sein Genre)“ und schließlich die „kanonischen Strukturen der Sprache wie „Wortschatz“ oder „Syntax“ zu (zer-)stören. Barthes schreibt weiter:

Es geht darum, durch Transmutation (und nicht mehr durch Transformation) einen neuen alchimistischen [sic] Zustand der Sprachmaterie in Erscheinung treten zu lassen; dieser unerhörte Zustand, dieses glühende Metall ohne Ursprung und außerhalb der Kommunikation, das ist dann *Sprache*, und nicht *eine* Sprache, mag sie noch so sehr verfremdet, gemimt, ironisiert sein.

Barthes stellt hier mit dem Begriff der Transmutation, der eigentlich die Umwandlung eines chemischen Elements in ein anderes meint, und mit der Nennung des ‚alchimistischen Zustands der Sprachmaterie‘, eine Verbindung zur Sprache her, die ähnlich wie bei chemischen Prozessen einen anderen Aggregatzustand einnehmen kann.

Wie der Seemann in der Erzählung *A descent into Maelström* von Edgar Allen Poe reflektiert Brinkmann den ihn umgebenden Wirbel (der Zeichen), indem er den Medienstrudel beobachtet, seine Funktionsweisen erkennt und versucht, das Wissen zum Entkommen zu nutzen. In Poes Erzählung gerät ein Fischer mit seinem Boot in den Maelström, ein gefährlicher Meeresstrudel, kann ihm aber durch „drei wichtige Beobachtungen“⁹⁴⁸, die das Gewicht, die Masse und die Form der Gegenstände betreffen, entkommen. Er realisiert also die Funktionsweise und nutzt das Wissen zur Flucht.⁹⁴⁹

⁹⁴⁷ Hier und im Weiteren, wenn nicht anders vermerkt: Barthes 1974, S. 47–48.

⁹⁴⁸ Poe 1983, S. 545.

⁹⁴⁹ Vgl. auch Kloock; Spahr 1997, bes. S. 39–76, hier: S. 45.

Auch Brinkmann nimmt diesen Beobachterstandpunkt ein und versucht sich dem Wirbel aus Zeichen durch eine Poetologie der Abweichung zu entziehen, welche genauso wie bei Poe einen Schwerpunkt auf die Beobachtung der Form (der Sprache) legt. In den *Erkundungen* schreibt er: „Ja, zurücktreten aus dem gegenwärtigen Albtraum. Kühl sehen, ein [sic] Fakt nach dem anderen sehen! Die Panik auf Eis legen, einfrieren in Szenen.“ (Erk, 267)

Dass Brinkmann trotz aller Versuche, dem Zeichenwirbel durch Reflexion zu entkommen auch immer wieder auf Schreibverfahren setzte, mit denen er versucht hat, durch Schlafentzug, übermäßigen Alkohol-, Tabletten-, Zigaretten- und Drogenkonsum den „Zustand einer elementaren dissoziierten Wachheit jenseits von mentalen Steuerungsprozessen“ herzustellen und sich damit dem Zeichenwirbel selbst aussetzt, soll hier keineswegs geringer betont werden. Bewusste und unbewusste Wahrnehmungen können sich im „dissoziierten Wachsein“⁹⁵⁰, ein Begriff, der auf den Psychoanalytiker Rudolf Bilz zurückgeht, vermischen. Im Rahmen dieser experimentellen Schreibordnung versucht Brinkmann eine literarische Aufzeichnung der Hirnaktivitäten und setzt an der Darstellung des Unbewussten an, das er durch eine „écriture automatique“⁹⁵¹ in die Literatur zu überführen versucht. Der Antrieb, sich mit dem Unbewussten auseinanderzusetzen und damit „Beiträge zu einer literarischen Hirnforschung“ zu liefern, sind allerdings auf eine bewusste Entscheidung zurückzuführen, sich mit Gehirnprozessen zu beschäftigen und können damit auch zweifelsohne unter dem Aspekt der „Neuropoetik“ untersucht werden:

Allgemein läßt sich entnehmen, daß die Kampf- und Konfliktmuster bereits auf früher kindlicher Ebene angelegt sind./Der spätere Kampf um das eigene Bewußtsein geht darum, inwieweit die Barrieren der Wörter durchbrochen werden können, und damit die in Sprache fixierten Sinnzusammenhänge, bis in die eigene Vergangenheit zurück.// Das ist die neue Grenze, man könnte auch sagen, der neue Westen, es ist die Grenze, sich mit dem Gehirn zu beschäftigen, die Programme, die verbal sind. (FiW, 276)

Der Kampf um das eigene menschliche Bewusstsein, das in der Sprache eingesperrt wird, kann sich dann in einer formalen und semantischen Grenzüberschreitung äußern, die versucht, fixierte und normierte Sinnzusammenhänge zu durchbrechen. Der selbstthematisierende Bezug auf die eigene Kommunikationsform (der Schrift und dann aber auch der Tonbänder in den Originaltondokumenten) und die Störung herkömmlicher semiologischer Prozeduren erzeugt so unter Umständen eine asignifikante oder nicht-repräsentative Medienbezüglichkeit: Trotz aller bewusst eingesetzten Störung der normierten Mediennutzung hat aber Brinkmann immer die Perspektive im Blick, dass er

⁹⁵⁰ Bilz 1962, S. 7.

⁹⁵¹ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders markiert: Schönborn 2011, S. 223, S. 214, S. 218.

sich auch in der Abweichung einer medialen Matrix bedienen muss, auch wenn diese vielleicht keine Bedeutung mehr instantan und unmittelbar übertragen kann, da sie *entdeutet* wurde.⁹⁵²

(und weiter)//////////ich werde Sie dahin führen,wo's nichts mehr zu sagen
gibt!//////////((da gibt Es keine Vernunft)//////////Leckt Mich!//////////
/Alle,Die gesamte Menschheit,//////////Zittrig Zu Jetzt Und Was Noch Und
Methoden,Die Man Kaputt Benutzen Kann Ich Bin Nicht Da/(eine wortlose Stille-
Mir Weg/und fort/und blau/und wortlos/und Sprache/und verlassen/und/Und/
und was/und/permutieren/und/und//und//und/fort/und/weg/und//und//und//
und überhaupt keine Rücksicht nehm////und was weiß ich////und/und/und:
Zerschlagt endlich Alles,Was Da ist Und Habt keine Furcht/Und: Furcht/Angst
ist das Einzige Bestehende Problem/Und Traum//und: schief, krumm, verstümmelt,
stotternd, lallend, Ich, jetzt nicht//und//nach 1 Millionen Jahre in der La-
ge sein Nervensystem Belohnung und Bestrafung in die Hand zu nehmen und
es umzutrainieren nach meinen Bedürfnissen/Stille/Wodurch belohne ich
mich und wodurch bestrafe ich mich??:wenn ich in der Gegenwart stecken

Abbildung 25: Erk, 83.

In den reinen Textteilen, denen kein Bildmaterial beigelegt ist, kann man mit Hans-Thies Lehmann davon ausgehen, dass „die Referentialität und Bedeutung an den Rand“⁹⁵³ gedrängt wird: „ich werde Sie dahin führen, wo's nichts mehr zu sagen gibt!//////////((da gibt Es keine Vernunft)//////////“, wie es in der reproduzierten Passage oben heißt. Der Schreibakt schiebt sich in seiner Materialität vor die Semantik des zu Kommunizierenden. Noch einmal Lehmann: „Seine Texte fliehen die [sic] als tödend empfundene Referenz, das Abbilden der Objekte, in dem die Präsenz des Abbildenden verloren geht.“⁹⁵⁴ Stattdessen ist die Schrift in ihrer Materialität umso präsenter. Die Präsenz des Abbildenden und damit des Autors Brinkmann unabhängig von der Betonung der Referenz auf die Objekte scheint mir aber in den Texten umso stärker zu sein, da die ganz eigene Formgebung in den Unterstreichungen, Schrägstrichen, Tippfehlern, Überschreibungen und Wiederholungen im Vergleich zu einer gewohnten Schriftverwendung stärker auf eine subjektive Präsenz hinweist.

Nicht nur die Permutation der einzelnen Buchstaben, wie man es etwa vom Anagramm kennt, sondern einen Schlag ins Kontor der konventionalisierten „semiotischen

⁹⁵² Paul de Man geht sogar so weit, dass er die Rhetorik nicht mehr als Instrument zur Sinnübermittlung umreißt. Ganz im Gegenteil: sein Rhetorikkonzept beschreibt Werner Hamacher in seinen einleitenden Bemerkungen zu de Mans *Allegorien des Lesens* wie folgt: „Es ist die Struktur der wechselseitigen Suspendierung, ja, der *Entdeutung* der einzelnen Bedeutungselemente sprachlicher Äußerungen, die de Man [...] Rhetorik nennt.“ (Hamacher 1988, S. 15–16 Herv. T.Z.) In der Allegorie, der Ironie oder der rhetorischen Frage will de Man das dekonstruktivische Element einer Sinnsuspendierung durch die Rhetorik erkennen.

⁹⁵³ Lehmann 1995, S. 188.

⁹⁵⁴ Ebd. S. 185.

Normalitätserwartung⁹⁵⁵ vollzieht Brinkmann, wenn er „endlich Aalles, Was Da ist“, zerschlagen will. Es sind dann nicht mehr nur Permutationen, sondern mit Roland Barthes könnte man auch von den genannten „Transmutation[en]“⁹⁵⁶ sprechen. Dann geht es den „kanonischen Strukturen der Sprache“ ans Eingemachte: „de[m] Wortschatz (strotzende Neologismen, Wortspiele, Transliterationen), d[er] Syntax (keine logische Zelle, kein Satz).“ Auch wenn es noch logische Zellen sowie der syntaktischen und grammatikalischen Ordnung entsprechende Passagen in den Materialbänden *Erkundungen* und *Schnitte* gibt, ist der Anteil an Transmutationen in den Schriften nach 1970 ungleich höher als in den frühen Erzählungen und den poetologischen Schriften. Dies liegt sicher auch daran, dass die späten Materialbände als fotomechanische Reproduktion der Typoskripte erschienen sind, die ein nachträgliches Redigieren der maschinenschriftlichen *Erkundungen* und auch der *Schnitte* verhinderten. Brinkmann war es möglich, sein eigener Typograph und Setzer zu sein. Für *Schnitte* scheint ja nach Aussage von Maleen Brinkmann eine Publikation in Romanform vorgesehen gewesen zu sein, bei der Rolf Dieter Brinkmann jede Seite als Reproduktion wollte. Und auch beim Nachlassband der *Erkundungen* ist laut Auskunft von Delf Schmidt, dem Lektor der Materialbände, Brinkmanns „Veröffentlichungswille aus dem vorliegenden Arrangement“ als „unmittelbar evident“⁹⁵⁷ zu werten. Diese Aussage soll hier zum einen die anvisierte ästhetische Autonomie der Materialbände verdeutlichen und gleichzeitig die Argumentation erhärten, dass die poetologischen Verfahren der Abweichung und Störung nicht zufällig oder aus Versehen in die Texte oder Schrift-Bild-Verbindungen integriert wurden.

Dass neben dem quantitativen Faktor einer von der Ordnung abweichenden Verwendung der Schrift auch ein qualitativer Aspekt in Anschlag gebracht werden kann, wurde schon in den theoretischen Abschnitten der vorliegenden Untersuchung erwähnt. Die qualitativen, also die mediale Beschaffenheit und Oberfläche betreffenden Störungsmomente sind dabei wohl Ausdruck einer Versuchsanordnung, mit der Brinkmann testet, „hinter die Grenzen der Repräsentation zu gelangen und das Reale selbst zu erreichen“⁹⁵⁸. Die Selbstüberschreitung der Medialität nimmt sich dann in einer entoder resemantisierten Medialität beim Wort. Ergebnis ist folglich das ‚Buchstäblich-Werden des Signifikanten‘, das einem Wunsch geschuldet ist, Präsenz, Unmittelbarkeit

⁹⁵⁵ Assmann 1995, S. 239.

⁹⁵⁶ Hier und im Weiteren, wenn nicht anders markiert: Barthes 1974, S. 47.

⁹⁵⁷ Zitiert nach Herrmann 1999, S. 11. Er verweist in diesem Zusammenhang auf ein „Telefongespräch mit Delf Schmidt am 25.11.1997“. Schmidt habe in diesem Gespräch auch die „ästhetische Eigenständigkeit der Nachlaßbände“ (beide: Herrmann 1999, S. 11) betont.

⁹⁵⁸ Bolter; Grusin 2001, S. 53, zitiert nach Jäger 2004, S. 66, der auch die deutsche Übersetzung besorgt.

und Evidenz über eine Poetologie der Abweichung oder Medienreflexivität ins Bild zu setzen, wie es auch bei der im Folgenden reproduzierten Seite aus den *Erkundungen* zu erkennen ist:

sehen, die Verreckt sind, weil sie klug waren, Und: Das passiert überall an den
 letzten windigen Ecken der Welt an jedem verschmierten Punkt der Welt////Und:
 (((was Isss schon diese gegenwärtige Gefühlte?//N'n kümmerlicher Hauf'n von
 Deim????))_))////Feuer:Hitze:Explosionen:Rrones Licht:Ohne Die Verrechte
 Vorsteßlung vom Allgemeinen Licht////Und:Kaputt Und E ndlich Und Richtig Mit
 Verstand Zerschlagen((Armer:Hartnubd Sander, verkauft und verschaukelt von
 so einem Bewußtseins-Flasch wägen so'n zerfallenen Kallender aus Religion
 und Xeres,Einstein,Kyros,////:Wehr Dich Doch,Abendländisches Bewußtsein vom
 Abendlabd!!!))////::Den Teufel Auch:::USA??England????France????Und'n
 Mittagessen Uf'sofñer ausländischen Art????????////(ruhiger, total stiller
 Abend, aan dem och meine Gedanken, unabhängig vom gehezten inneren Gedärm und
 von Verdauungsstörungen betrachten kann)////:son Blau Des Himmels überall!

Abbildung 26: Erk, 86.

Brinkmanns heftige Anschläge sind neben der Intentionalität seines Vorhabens („Und E ndlich und Richtig Mit Verstand [zu] Zerschlagen“) in der hier vorliegenden Reproduktion der Reproduktion zu erkennen. In der „Bewegung der Finger auf die Tasten“⁹⁵⁹ will Sibylle Schönborn einen Abfluss der „im Gehirn angelagerten Bilder“ lesen und betont weiterhin „im unregelmäßigen Anschlag, in den vielen Tippfehlern und dem bewussten Verzicht auf ihre Korrektur, in den Überschreibungen und Streichungen einzelner Buchstaben, im Farbband, in der Qualität des Papiers, im wechselnden Zeilenabstand u.v.m. den Anteil körperlicher Arbeit an der Textproduktion.“ Neben der „Materialität der Schrift“ würde dies eben auch „auf die physische Seite des künstlerischen Produktionsaktes“ verweisen. Weiterhin zeigt sich das Motiv der (Zer-)Störung konventionalisierter medialer Gebrauchskontexte, wie es in dem Zitat oben schon in den vielen Schrägstrichen, Klammern, Unterstreichungen, (bewussten oder unbewussten) Tippfehlern und auch in dem mottohaften Passus alles mit Verstand zu zerschlagen angeklungen ist, auch in Wörtern, die nicht lexikalisiert sind und auch nicht mehr mit Tippfehlern erklärt werden können.⁹⁶⁰ Im Text *Work in Progress* schreibt Brinkmann: „zer, zerr, zer, zer, fussltklamm auchin so schwelich ludert glumm rübergezuckt, floßder mehr flüh, &mirähm goschter“. Die wiederholte Verwendung der Vorsilbe zer-, die auch in „(Zer, Zerr, Zer, Fall.)“ (alle: FiW, 136) noch einmal zum Ausdruck

⁹⁵⁹ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Schönborn 2011, S. 222–223.

⁹⁶⁰ Zugegebenermaßen könnten die typographischen Abweichungen in dem oben vermerkten Beispiel (vgl. Abb. 26) noch als unbewusste Flüchtighkeitsfehler beim Tippen durchgehen.

kommt, macht den Bezug zur Zerstörung oder Auflösung der Normsprache deutlich. Weiterhin tritt hier eine unkonventionelle Lexik auf den Plan: „glumm“, „flüh“, „goshcher“. Sie sind vielleicht Dialektausdrücke oder Versuche neuer Wortkreationen. Es stellt sich bei den erwähnten Ausdrücken weniger die Frage nach der Referentialität als die nach der Medialität. Brinkmann zerzt in den Schnitten, Rissen und typographischen Verfremdungen am Halsband der Normsemantik und versucht, hinter den Grenzen der Symbole das Unmittelbare, Gegenwärtige und Evidente abzugreifen. In *Schnitte* montiert er mit der eigenen Schreibmaschine tippend (Sch, 12):

die fetzen gegenwart
wo ich war/ist/grammatik
weg:

Wenn nun Aleida Assmann von einer „*Rhetorik der unmittelbaren Evidenz*“ spricht, meint sie damit, dass das, was „im Augenblick jäh, einmalig, flüchtig beleuchtet wird, nicht übersetzbar oder verallgemeinerungsfähig [ist]. Dadurch bleibt es aus der Zirkulation der menschlichen Kommunikation ausgeschlossen, die niemals ohne kulturelle Normen auskommt.“⁹⁶¹ Die Gegenwartsfetzen, die Brinkmann im Rahmen der erwähnten Wahrnehmungsdisposition der Collage realisieren will, paaren sich mit einer destruktiven Sprachverwendung. Das Regelsystem der Sprache ist weg und die Grammatik wird teilweise ungrammatisch, wenn das „Ich“ irgendwo war. Welcher Stimme dieses „Ich“ auch immer entsprechen mag; ob dem Erzähler, der in *Schnitte* kaum zu ermitteln ist – übrigens eine Gemeinsamkeit neben der Ausrichtung am Visuellen und dem Ordnungsbruch mit dem Nouveau Roman, worauf noch eingegangen wird –, Brinkmann selbst, einer Figur, einem nicht markierten Zitat o.Ä.; die Forderung aus der Zeit der poetologischen Essays: „Beseitige literarische, grammatische und syntaktische Hindernisse ...“ (FiW, 229) schlägt sich in den Materialalben deutlich in der formalen Anlage der Bände nieder. Die Schwierigkeiten einer gattungsspezifischen Zuordnung von *Rom*, *Blicke*, *Erkundungen* und *Schnitte*, die schon in der Forschung diskutiert wurden, macht dies noch einmal für die Bezeichnungen der literarischen Textform deutlich.⁹⁶²

⁹⁶¹ Assmann 1995, S. 248.

⁹⁶² Beispielhaft: Groß 1993, S. 4; Herrmann 1999, S. 13. Das Spektrum der literarischen Textformen reicht unter anderem von Tagebuch, Reisetagebuch, Tagebuch in Briefen, (Brief-)Roman, Scrapbook, Fragment, Collage, Lebenscollage, Stück Autobiographie etc.

Neben der „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“⁶³ ist es also auch ein sprachkritisches Konzept, mit dem Brinkmann die konventionalisierte Medienverwendung von Schrift und Bild unterläuft. Die verschiedenen Typographien, die kleinteilige Anordnung der ausgeschnittenen oder ausgerissenen Passagen und die heterogene Zusammenstellung der Cut-ups lassen den Blick zunächst einmal über die Medialität der Montagen gleiten. Die Wort- und Bildzusammenhänge sind dabei oftmals so heterogen, dass die Bedeutung des Gesamtarrangements an den Rand gedrängt wird. Schrift und Bild stellen sich hier mehr selbst aus, als dass sie auf etwas verweisen. Die folgende montierte Einzelseite aus den *Erkundungen* zeigt dies (vgl. Abb. 27). Die formalen Analogien mit Kolumnen in Zeitungen werden dabei durch verschiedene Typographien – in dem hier markierten Beispiel sind es mindestens sechs – gebrochen, sodass auch schon gleich auf den ersten Blick die Heterogenität in der Anordnung erkennbar ist, die durch die handschriftlichen Markierungen der Textstellen in der Mitte noch gesteigert werden. Wort und Bild kontrollieren den Blick und die Gefühle, wie es in dem selbst getippten Passus ganz oben heißt. Aber genauso ist dort vermerkt, dass Brinkmann seine ‚Aufmerksamkeit auf die Umgebung‘ richtet und versucht selbstverständlich ‚dazu sein‘, ohne sich von irgendwelchen semantischen Gehalten von Wörtern oder Bildern ablenken zu lassen.

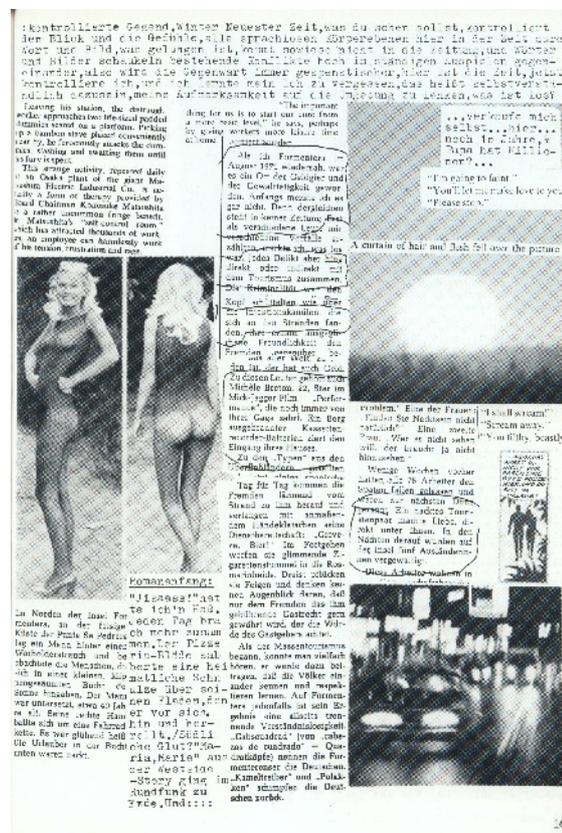


Abbildung 27: Erk, 1965.

⁶³ Adorno 1993, S. 39.

Der englische Abschnitt im linken oberen Drittel, der etwas von einem verzweiferten Arbeiter eines Fabrikgebäudes im japanischen Osaka berichtet, der mit einem Bambusstab eine Puppe zerschlitzt und sie malträtiert bis seine Wut oder sein Zorn gemildert ist, betont das Ausagieren von Spannungen oder Frustrationen. Diese Klebung des ausgeschnittenen Artikels kann emblematisch für Brinkmanns Situation stehen und ist wohl auch keineswegs zufällig integriert. Was das Schlagen und Aufschlitzen auf zwei lebensgroß ausgestopfte Puppen für den Arbeiter in dem Elektronikunternehmen in Osaka ist, das ist für Brinkmann das Ausagieren von emotionalen Gemengelage durch das Aufschlitzen von Schrift und Bild sowie das ‚swatting‘ auf die Sprache bis das ‚Dasein‘, wie er es in seinem poetologischen Essay *Der Film in Worten* schreibt, aus ihr herauspringt. An die Stelle der Eindeutigkeit der Signifikanten tritt ein Oszillieren von Bedeutungen und ein *Rauschen der Sprache*.⁹⁶⁴ Der bruchstückhafte und zerschnittene (Text-)Körper findet dabei inhaltlich seine Entsprechung in den fragmentierten und zerstückelten Darstellungen der Körper von Menschen, auf die der Autor Brinkmann seinen Fokus in den Romnotizen scharf stellt:

Da sind Stuhlreihen, auf den Stuhlreihen Ohren, Münder, Augen, Titten, Fotzen, Schwänze, Verdauungsmechanismen, Schluckbewegungen, darüber Boutiquen-Dress, ausgefallene Haare, graue Haare, Stimmen, die unter grauen Haaren hervorkommen, aus ausgefallenen nach vorn in die Stirn gekämmten Haaren kommen aus zahnlosen Mäulern (Rom, 114).⁹⁶⁵

Das Fragmentieren und die Darstellung von Körpern in Bruchstücken, die kein einheitliches Bild mehr evozieren, kann demnach sowohl formal im Text(-körper), vor allem bei den als Typoskripten publizierten Bänden *Erkundungen* und *Schnitte*, als auch inhaltlich in den schriftlichen Ausführungen selbst, wie es hier der Beleg aus *Rom, Blicke* untermauert, erfolgen. Form und Inhalt nähern sich demnach aneinander an.

7.5 Sexbilder, Gangster und ‚Polizeiwörter‘

Das collagierte fotografische Bildmaterial, das von Geld über variierende Darstellungen von kaputter Umwelt, Tod, Explosionen, Unfällen bis zu nackten Frauen reicht, ist zum einen Illustration der immer wieder kehrenden Thematisierung von Geld, Sex und Tod in den Materialbänden.⁹⁶⁶ Es dient damit ähnlich wie bei *Rom, Blicke* dem bildhaften Ins-Licht-Rücken der schriftlichen Notizen (Sch, 17, 21, 130). Die dominant visu-

⁹⁶⁴ Vgl. Barthes 2006.

⁹⁶⁵ Zu Körperfragmenten: Poost; Twelsiek 2001.

⁹⁶⁶ Thomas Groß spricht mit Blick auf *Schnitte* von einer „kaum zu überbietende[n] Variation der bekannten brinkmann’schen Themenkreise, Sex, Geld und Tod“ (Groß 1993, S. 263).

ellen Collagen weisen dabei Ähnlichkeiten mit emblematischen Text- und Bildstrukturen auf.⁹⁶⁷ Auch wenn in *Schnitte* von einer Dominanz pornographischer Bilder im Vergleich mit den anderen Materialbänden gesprochen werden kann, sind diese aber dennoch vielfach mit ‚Druckerschwärze-Balken‘ vor Augen und dem Geschlecht versehen und können nicht mehr als Indiz für eine darzustellende Sinnlichkeit gewertet werden, wie es noch in den Fotos von nackten Frauen in den Essays der 1960er Jahre erkennbar ist.⁹⁶⁸ Schon eher sind sie „visuelle Provokation“, bei denen die „ständige Kontrolle und die schiere Übermacht des Systems betont wird“⁹⁶⁹. Die Reproduktionen „mit Titzen, Arsch und Fotzenbildern“ (Sch, 117) stehen aber wohl auch in ihrer ikonisch-indexikalischen Unmittelbarkeit und Nacktheit für die „Sehnsucht nach einer ‚bloßen‘ [...] Präsenz“⁹⁷⁰, erfahren dann aber im Arrangement gleichzeitig eine dialektische Wendung. In immer wieder kehrenden Wiederholungen werden sie oft eigenen Instamatic-Fotos des Zerfalls oder Reklamematerial des Krieges, Todes oder der Gewalt gegenübergestellt.⁹⁷¹ Die Sehnsucht nach der bloßen Präsenz verdichtet sich dann im Verbund mit den Bildern des Aufruhrs, des Todes und des Geldes zu einem zivilisationskritischen Kaleidoskop, das die Gegenwart der nackten Frauen mit der Unmittelbarkeit der Fotos einer Gruft mit Totenschädeln oder von brennenden Häusern gegenüberstellt. Dass die ausgerissenen oder -geschnittenen Fotografien der nackten Frauen im Verbund mit den anderen geklebten Materialien nicht mehr in der Lage sind, Sinnlichkeit hervorzurufen, kann die nachfolgenden Doppelseite aus *Schnitte* zeigen. Wie schon bei *Rom, Blicke* gibt es aber auch schwarze Balken, welche einmal über den Augen, dann aber auch über dem Geschlecht angebracht sind. Über die Gegenwart und die ‚bloße‘ Präsenz der Nacktheit schiebt sich eine schwarze Schicht. Das Blockieren der „Eingänge & Ausgänge des menschlichen Körpers“ (Rom, 242) spiegelt sich im Verstellen der Realität durch die „Druckerschwärze“ (Rom 242) im fotografischen Bild. Das Medium Schrift – ‚Druckerschwärze‘ – verdeckt Teile des entblößten menschlichen Körpers und schiebt sich ebenso vor die Augen.

⁹⁶⁷ Vgl. Moll 2005. Weiterhin Steinaecker 2007, S. 159, der auf die Korrespondenzen mit John Heartfield hinweist. Ferner: Rasche 1997, S. 246–247.

⁹⁶⁸ Vgl. das Kapitel der vorliegenden Arbeit zu den poetologischen Texten Brinkmanns. Hanno Ehrlicher bringt es in seinem Beitrag sehr gut auf den Punkt, wenn er den „Umschlag von der Begeisterung am Alltagsmaterial in einen geradezu phobischen Ekel vor der Reizüberflutung durch den zivilisatorischen Wort- und Bildmüll“ (Ehrlicher 2002, S. 287) in den Arbeiten Brinkmanns beobachtet.

⁹⁶⁹ Steinaecker 2007, S. 128.

⁹⁷⁰ Ehrlicher 2002, S. 290.

⁹⁷¹ Vgl. Sch, 70, 78, 79, 84, 115, 122, 145, 146, 147. Stefan Greif weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Brinkmann in *Schnitte* „die Penetranz pornographischer oder ihm politisch suspekter Darstellungen aus den Unterhaltungsmedien herauszuarbeiten versucht. Als Wiederholungen enttarnt, konfrontiert er sie mit nichtssagenden Parolen aus Werbung und Politik, um auf diese Weise auf die *performativ* erzeugte Stabilität der kulturellen Ordnung hinzuweisen.“ (Greif 2011, S. 171–172, Herv. im Text)



Abbildung 28: Sch, 62–63.

Die Zensur der vollständigen Nacktheit des weiblichen Körpers, man nennt jene schwarzen Striche auch ‚Pornobalken‘, und das Anonymisieren der Identität durch die dunklen Augenbalken sind Instrumente der ‚Bildpolizei‘. Die Fotos dienen so einem dialektischen Zweck, wenn sie trotz aller unmittelbaren Zurschaustellung der Nacktheit und Gegenwart der Frauen gerade eben jene wieder unterlaufen. Den Wortschleier vor den Augen zu zerschneiden und das damit einhergehende Experiment der Befreiung vom Zwang signifizieren zu müssen, haben zur Folge, dass „durch unsauber ausgerissene Schwarzweißbilder, kombiniert mit Bildfetzen farbiger Werbeanzeigen und Brinkmanns getippten Kommentaren, montiert mit typographisch unterschiedlichen Zeitungsschlagzeilen, ein beängstigendes Wahrnehmungskarussell fragmentierter Bild- und Textversatzstücke [entsteht], die eine Simultaneität unterschiedlichster Verweiszusammenhänge und Sinnoptionen beinhalten, dem Rezipienten allerdings keinen Halt und keine Orientierung für das automatisch bedeutungssuchende Auge geben.“⁹⁷² Wenn der Blick auf die Bedeutung der Arbeiten unklar ist, dann tritt die Materialität in den Vordergrund und damit die unmittelbare Gegenwart des Wahrnehmungsvollzugs: Dem „Körpergefühl, in der Gegenwart anwesend zu sein“ (WW, 272) stellt Brinkmann dann die „Polizeiwörter“ des sprachlichen Archivs gegenüber. Denn: „Die Begriffe

⁹⁷² Schmitt 2011, S. 188. Die automatische Bedeutungssuche könnte man vielleicht als anthropologische Konstante werten. Menschen scheinen ein ausgesprochen ausgeprägtes Interpretationsbedürfnis zu haben, was unter Umständen auch so weit geht, Zeichen zu produzieren, wo gar keine sind. In diesem Zusammenhang sei hier auf das aktuelle Buch von Manfred Schneider verwiesen, der eine *Kritik der paranoischen Vernunft* formuliert. Vgl. Schneider 2010.

sind ja eigentlich Polizisten, die Polizisten führen die Körper von sich selber weg.“⁹⁷³ Oder Brinkmann deutet an, dass „die ganzen Wörter, die man so lernt, permanent das Gefühl der eigenen Anwesenheit in einer Situation wegnehmen; sie stehlen sie einfach.“⁹⁷⁴ Mit den Schnitten, aber auch mit ‚wilder Typographie‘ und ‚wirren Zeichen‘ will er demgegenüber seine eigene körperliche Anwesenheit in der subjektiven Wahrnehmungssituation erreichen. Daher wohl auch die Erwähnung des Raumes („spazio“) in dem hier besprochenen Beispiel. Der „Raum hinter den Wörtern“ (FiW, 277) ist dann der Realraum der subjektiven Wahrnehmung, der für den Rezipienten erst auf Grund der Abwesenheit einer unmittelbaren semantischen Evidenz des gesamten Arrangements in das Aufmerksamkeitsfeld rückt.

Produktionsästhetisch bedeutet das für Brinkmann sich gegen die »Polizeiwörter« in Stellung zu bringen. Das heißt Zeichen zu verwenden, die aus den normierten Bahnen des sprachlichen Archivs herausfallen. Es scheint mir daher auch kein Zufall zu sein, dass er gegen die ‚Polizeiwörter‘ Verbrecher ins Rennen um die Gegenwart schickt. Seine Beschäftigungen mit der Figur des Gangsters schlagen sich in den 1970er Jahren in zahlreichen Arbeiten nieder. So fungiert etwa im Hörspiel *Auf der Schwelle*⁹⁷⁵ das Verbrechermilieu als Rahmen für die Stimmencollagen. Personifiziert in der Figur des „Gangsters“ interpretiert er die Gewalt als „die auf totale Gegenwart versessene, ungehemmte Motorik“⁹⁷⁶, sodass Martin Grzimek richtig in der Annahme geht, dass das Gangstermilieu, das unter anderem in *Auf der Schwelle* als Rahmen der Stimmencollagen fungiert, „eine direkte („inhaltliche“) Entsprechung seiner Beschäftigung mit Gegenwart“⁹⁷⁷ darstellt. In einer von Brinkmann verfassten Rezension im Nachrichtenmagazin *Spiegel* zu den Memoiren der „Gangsterbraut“ Virginia Hill heißt es: „Hegel nennt den Verbrecher, den vom Absoluten Verlassenen, der sich sagen mag, daß ihm statt dessen die ganze Gegenwart bleibt. Das macht ihn gegenüber der Abwesenheit aus der Gegenwart, in der gewöhnlich die Leute verharren, überlegen“⁹⁷⁸ In *Keiner weiß mehr* nimmt schon Brinkmann den Verweis auf Hegel auf, wenn er nach dem ersten Teilsatz und der Erwähnung des vom Absoluten Verlassenen weiterschreibt: „eine ganz gute Definition von Freiheit, find ich, Aufhebung der Entfremdung, die Ver-

⁹⁷³ WSS, Jetzt fällt draußen gleichmäßig, CD 1 orange.

⁹⁷⁴ WSS, Schneematsch, CD 3 pink.

⁹⁷⁵ Brinkmann 1971a. Dann mit *Vorbemerkung* und *Nachtrag* erstmal 1971 im *WDR-Hörspielbuch 9* im Kiepenheuer & Witsch-Verlag veröffentlicht. Erneut ganz abgedruckt in: FiW, 5–40.

⁹⁷⁶ Brinkmann 1970b, S. 108.

⁹⁷⁷ Grzimek 1981, S. 32.

⁹⁷⁸ Brinkmann 1970b, S. 110. Welche Konsequenzen Brinkmanns ‚Gegen-den-Strich-Lesen‘ Hegels genau hat, kann hier nicht behandelt werden. Im Prinzip ist bei Hegel nämlich alles, also auch der Verbrecher, vom Absoluten durchdrungen. Grob verallgemeinernd ist dann der Gegensatz zwischen der Omnipräsenz des Absoluten und der Endlichkeit des Lebens für Hegel der Beginn des Philosophierens.

mittlungen werden einfach durchschlagen.“ (Kwm, 67) Der Verbrecher ist der Abweichler, der die gesellschaftlichen Regeln nicht mitspielt und die normierten ‚Vermittlungen‘ zerstört. Dadurch bleibt ihm die ganze Gegenwart der subjektiven Wahrnehmungssituation in der unmittelbaren Gegenwart der Aisthesis, die nicht durch die Absorption in die medial vermittelte Präsenz der *histoire* abgelenkt wird. Der Gangster ist dann Sprachkritiker und Medienzerstörer zugleich, der die mediale Ordnung zerschlägt, um so die Polizeiwörter herauszufordern. Der Gangster hat sich als ‚literarische Medienguerilla‘ dann für den offenen Kampf gegen die „Grundpfeiler der etablierten Ordnung“⁹⁷⁹ entschieden und versucht damit Präsenz, Unmittelbarkeit und Gegenwart zu erhaschen, die nicht in den konventionalisierten Strukturen des sprachlichen Archivs zu finden ist. Die Figur des Gangsters entspricht dabei inhaltlich der Devianz von der Norm, welche dann bei Brinkmann formal in den Cut-ups und den wilden typographischen sowie semiotischen Arrangements ihren Niederschlag finden. Mit Hilfe der *Schnittpunkte in der Stille* und den verschiedenen Formen der (Zer-)Störungen der medialen Oberfläche von Schrift und Bild besteht dann aber in der Logik von Burroughs *points of intersection* die Möglichkeit, die Unmittelbarkeit und Präsenz der Wahrnehmung in den Materialbänden beim Zerschneiden und Zerreißen der verschiedenen Teile aus Raum und Zeit und über das Starren auf die Medialität und weniger auf die Bedeutung des Arrangements zu evozieren.

7.6 Systemverstoß und Ausrichtung am Visuellen: die poetologischen Konsequenzen des Nouveau Roman

Die heterogene Anordnung der Einzelteile in den Schrift-Bild-Arrangements, die dem Betrachter ein „Sinn-Spiel-Angebot“⁹⁸⁰ zur Verfügung stellt, verlangt einen aktiven Leser. Kausalität, Chronologie und ein geschlossener Handlungsablauf sind längst keine Kategorien mehr, die für Brinkmann zählen. Eine der rezeptionsästhetischen Konsequenzen des Nouveau Roman, wie sie Strauch in seinen Ausführungen betont, tritt demnach im Materialband *Schnitte* genauso auf wie bei den frühen Erzählungen. Dass gerade in *Schnitte* die Materialität der Kommunikationsformen bewusst ausgestellt wird, macht die Textformbezeichnung Materialband oder Materialalbum um so nahe liegender. Wie beim offenen Kunstwerk sind die Rezipienten gleichzeitig Interpret. (Bildende) Kunst und Literatur – hier sind wohl die Grenzen nicht mehr eindeutig festzustellen – werden erst durch die interpretative Mitwirkung des Rezipienten oder Le-

⁹⁷⁹ Assmann 1995, S. 238.

⁹⁸⁰ Strauch 1998, S. 40.

sers an den künstlerischen Arbeiten vollendet. Ergebnis ist eine strukturelle Mehrdeutigkeit. In *Erkundungen* und *Schnitte* kann man ferner auch den ‚Ordnungsbruch bzw. den Systemverstoß‘ einer normierten Sprachverwendung geltend machen. Etwa in der Zerstücklung der Wörter ist eine weitere Möglichkeit genannt, medienkritisch in der (Zer-)Störung der Schrift den transparenten und unmittelbaren Blick auf die Bedeutung zu behindern (beispielsweise: Sch, 130). In den teilweise schmalen Textblöcken, wie sie in *Schnitte* immer wieder arrangiert werden, die den Bildanteilen im Seitenarrangement angepasst wurden, sind die Wörter teilweise fast bis zur Unkenntlichkeit zerhackt. Folge für den ‚Leser-Betrachter‘ ist dann bei der Schrift entweder ein ‚extrem verlangsamtes, mühevolleres Lesen oder gerade gar kein Lesen, sondern Schauen‘⁹⁸¹. Folge ist eine ‚Ausrichtung am Visuellen‘⁹⁸², sodass sich die Thesen von Strauch auch im gegebenen Zusammenhang der Evidenz als stimmig erweisen. Das Visuelle, das in den frühen Erzählungen, die vom Nouveau Roman beeinflusst waren, noch über das ‚optische, beschreibende Wort‘⁹⁸³ umgesetzt werden sollte, wird nun in den Materialbänden von der ikonisch-indexikalischen Qualität der Fotografien eingelöst. Die Schrift wird dabei in vielen Text-Bild-Verbindungen erst nach dem Arrangement der Bildanteile geklebt. Brinkmann gewährt daher dem Bild den Vorzug bei der Klebung der einzelnen Bestandteile.⁹⁸⁴ Ein weiteres Wahrnehmungsergebnis dieser Präferenz der fotografischen Bilder ist die fotografische Anordnung des Textes, die schon für *Rom, Blicke* in handschriftlichen Passagen festgestellt werden konnte.⁹⁸⁵ Die textuellen Kolonnen ähneln dabei, wie das folgende Beispiel zeigen soll, im Erscheinungsbild den Fotografien und sind inhaltlich auch von visuellen Notizen geprägt. Neben der textuellen Versinnlichung der Erfahrungen und Erlebnisse nimmt Brinkmann dabei auch formale Anleihen bei der Fotografie in der Konzeption der Schriftzeichen. Ergebnis der zunächst montierten Instamatic-Fotografien ist eine Komposition von knorrigen Bäumen, die auf der gegenüberliegenden Seite einem Blick durch ein Fenster beige stellt werden, wobei der Raum durch die Unterbelichtung nicht zu erkennen ist. Das collagierte Fremdmaterial zeigt einen Schwarm Vögel in Nahaufnahme, einen brennenden Müllhaufen, tote Körper, einen großen Steinblock sowie einen Strand in der Abendsonne mit dem Verweis auf das Ende (‚FINE‘). Die Silhouette eines Mannes, der offenbar im Spiegel fotografiert wurde und von dem hinter ihm Laub und Zweige eines Baumes

⁹⁸¹ Schrumpf 2010, S. 205.

⁹⁸² Strauch 1998, S. 37.

⁹⁸³ Robbe-Grillet 1965, S. 23.

⁹⁸⁴ Vgl. Greif 2011, S. 171.

⁹⁸⁵ Unter anderem: Sch, 20, 21, 29, 30, 67, 91, 96, 98, 103, 104. Vgl. ferner das Kapitel der vorliegenden Studie über *Rom, Blicke*.

zu erkennen sind, rundet den eher düsteren Eindruck der Montage ab und kann beispielhaft für die „Menschenschatten“ stehen, „die ja gar nicht die Dinge an[schauen]“, sondern nur „auf die Bedeutungen der Dinge“ (beide: WW, 326) blicken. Brinkmanns Interesse an der *Sprache der Dinge* wird auch aus diesem Zitat deutlich. Eine Sprache der Dinge, die in der Verfremdung der Begriffe versucht, „den Stein steinern zu machen“⁹⁸⁶

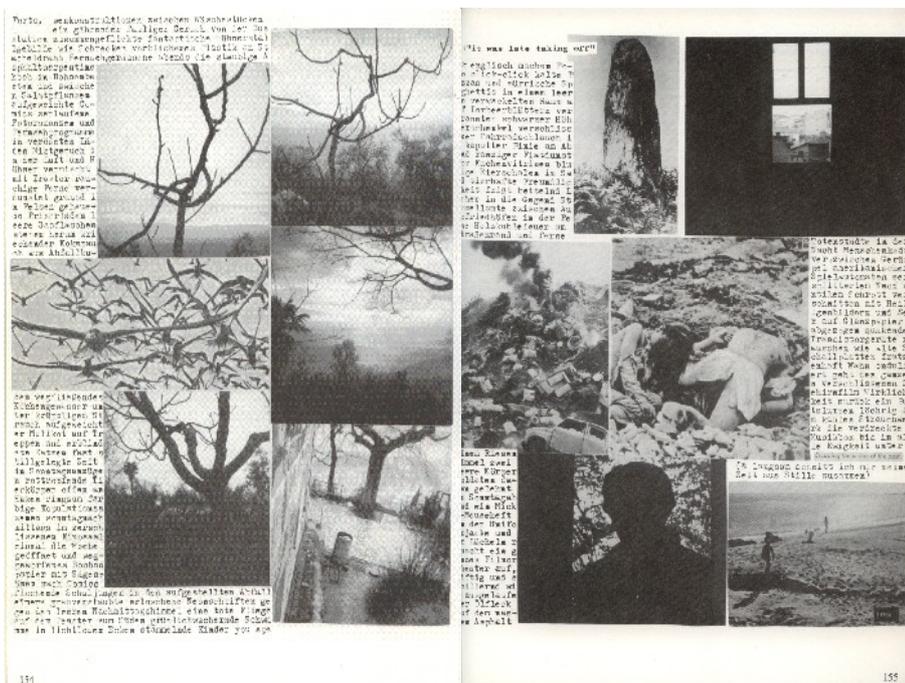


Abbildung 29: Sch, 154–155.

Dass in diesem Beispiel (vgl. Abb. 29) Brinkmann tatsächlich auch einen Steinblock in seine Komposition aufgenommen hat, mag vielleicht Zufall sein, ist aber dennoch ein Indiz dafür, dass Brinkmanns Interesse an der Sprache der Dinge auch in strukturalistischen Zusammenhängen gedacht werden kann. Wenn er dann noch kurz vor dem Ende über dem Foto des Strands mit den lange Schatten werfenden Menschen montiert:

(& langsam schnitt ich mir meine
Zeit aus Stille zusammen)

nimmt er damit Bezug auf von Burroughs übernommene Vorstellungen, nach denen unter bestimmten Schnittvoraussetzungen die erwähnte Stille und Unmittelbarkeit evoziert werden könne; „der wortlose Zustand, das Hinter-sich-Lassen jenes bequemen Schemas aus Entweder-Oder, die Fähigkeit, zu sehen, was tatsächlich geschieht, sobald der Verbalisierungsprozeß gestoppt ist“ (FiW, 205). Das Adverb ‚langsam‘ weist zudem auf das beobachtende Kalkül beim Vorgehen Brinkmanns hin. Die Komposition

⁹⁸⁶ Šklovskij 1994, S. 15.

der Elemente aus Schrift und Bild ist äußerst präzise. Die ausgeschnittenen Bilder und die schriftlichen Passagen fügen sich quasi nahtlos zueinander. Wenn man ferner das Bild des Vogelschwarms auf der linken Seite als Anspielung auf den Film *Die Vögel* von Alfred Hitchcock aus dem Jahr 1963 wertet, dann ist dieses Ausdruck des bedrohlichen Szenarios des Arrangements.⁹⁸⁷ Die Zivilisationskritik und das apokalyptische Szenario, die in dem Film gezeichnet werden, nimmt demnach Brinkmann in seine eigenen Ausführungen auf und stellt sie anderen Materialien des (Sonnen-)Untergangs gegenüber. Dass weiterhin Brinkmann im Laufe seines literarischen Arbeitens den „stilistische[n] Schwerpunkt [...] vom Sprachbildhaften zum Bildsprachlichen“⁹⁸⁸ verlagert hat, geht aus dem vorliegenden Beispiel recht gut hervor. Die formale Dominanz der Fotos wird von den fotografieartigen Wortblöcken in der Schrift ergänzt; und auch inhaltlich sind es meist visuelle Beschreibungen der Umgebung Brinkmanns. Die Ausrichtung am Visuellen ist damit eine dreifache: einmal in der überwiegenden Montage des fotografischen Fremd- und Eigenmaterials, dann in der Anordnung der Schrift in Fotoblöcken und in der schriftlichen *descriptio* der vornehmlich visuellen und optischen Notizen. Neben der Ausrichtung am Visuellen und dem Systemverstoß gegen eine transparente Vermittlung des Medialisierten sind es weiterhin in *Schnitte* von Brinkmann so bezeichnete „Wortkollisionen“, mit deren Hilfe er versucht, Präsenz jenseits von normierten Mediennutzungen zu erzeugen.

7.7 Abflüge und ‚Wortkollisionen‘

Die eingangs erwähnten Bedeutungsarben sind dabei Ergebnis von „Wortkollisionen“ (Sch, 9). Anhand einer Doppelseite aus *Schnitte*, welche auch sehr gut die Anordnung der Wortblöcke illustriert, können diese Schriftkarambolagen gut demonstriert werden (vgl. Abb. 30).

⁹⁸⁷ Vermutlich stellt die Abbildung ein Standfoto aus dem Film von Hitchcock dar, was aber eine genauere Untersuchung des Fremdmaterials in dem hier vorliegenden Beispiel beweisen müsste. Das Foto sieht den filmischen Aufnahmen des britischen Regisseurs, der *Die Vögel* nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Daphne du Maurier inszenierte, zumindest auf den ersten Blick sehr ähnlich.

⁹⁸⁸ Selg 2001, S. 353.



Abbildung 30: Sch, 58–59.

Ausgangspunkt ist auf der linken Seite eine unveränderte Werbung der Reifenfirma Uniroyal, deren Schwarzweißaufnahme eine Stadtansicht von Düsseldorf zeigt.⁹⁸⁹ Dem bewölkten Himmel sind weiße Buchstaben entgegengestellt. Es droht zu regnen oder vielmehr scheint es gewiss, dass es „in wenigen Augenblicken Unfälle regnen wird“. Die Schrift im Verbund mit der Fotografie nimmt zum einen Bezug auf die wörtliche Bedeutung von „regnen“ – illustriert durch die Gewitterwolken. Die metaphorische Semantik „Unfälle regnen“ drückt sich dann auf der collagierten Seite von Brinkmann an Hand von Aufruhrbildern, Schriftunfällen und dem Foto eines abgestürzten Flugzeugs aus. Brinkmann reißt Worte aus italienischen Magazinen oder Zeitungen aus – während der Arbeit an *Schnitte* war Brinkmann in der Villa Massimo in Rom bzw. der Casa Baldi in Olevano Romano knapp 60 Kilometer östlich der italienischen Hauptstadt – und arrangiert sie so, dass ‚Wortkollisionen, quasi semantische Auffahrunfälle entstehen. Der Zusammenprall der Drucktypen ist sowohl rein formal als auch inhaltlich zu erkennen. Die Schrift setzt weiterhin das formal um, was das Reklamebild auf der linken Seite fordert und wird dabei gleichzeitig selbst zum Bild.

Auf die Mehrsprachigkeit der *Schnitte* hat schon Lehmann hingewiesen: „Deutsch, Italienisch, Englisch und gelegentlich Französisch verbinden sich mit der Sprache der verschiedenen Bildtypen: Werbefoto, Instamatic-Foto, Zeitungs- und Illustriertenbilder, Comic, Werbeplakat.“⁹⁹⁰ Indem der Text die Einsprachigkeit unterminiert, entzieht er sich auch „der sprachlichen Festlegung“⁹⁹¹. Das Ausreißen kann in diesem Zusammenhang als aggressiver Akt gewertet werden, der in der heterogenen Anordnung der Zeichen eine störende Steigerung erfährt. Die italienischen Wörter lassen Rückschlüs-

⁹⁸⁹ Vgl. im Folgenden, wenn nicht anders bezeichnet: Strauch 1998, S. 105–106.

⁹⁹⁰ Lehmann 1995, S. 196.

⁹⁹¹ Ebd.

se auf den Inhalt zwar noch zu, stellen aber in ihrer bildhaften Wirkung eher die Materialität der Kommunikation aus. Die ausgerissenen Fragmente enthalten Hinweise auf einen Flugzeugabsturz („[a]ereo da ...“), wo etwas mit „sette a bordo“ geschehen ist. Weitere Schriftfetzen lassen Rückschlüsse auf die Wörter „pistola“, „colossale“ und „storta“ (‚Verstauchung‘, ‚krumm‘ oder ‚schief‘), zu. Hier löst Brinkmann das poetologische Anliegen ein, die Wörter explodieren zu lassen und zwar alle in einem. Denn in den *Erkundungen* schreibt er: „Wörter sind Projektionen! Sie müssen explodieren! Alle Wörter in einem!“ (Erk, 224). Die „kapu/tte schattenl/inie der wört“, wie es montierend im linken oberen Drittel mit der eigenen Schreibmaschine vermerkt ist, die dann weiter nach rechts versetzt aus „wört“ die „wört/er“ macht, kann so wohl als weiterer Beitrag Brinkmanns zu einer Poetologie der Störung von medienadäquaten Gebrauchskontexten (von Schrift) gewertet werden. Der unklare Textverlauf in den montierten Passagen, der in den fehlenden Trennstrichen und den nicht-orthographischen Worttrennungen den Zeilenumbruch stört, bringt unklare Lexeme hervor („tte“, „inie“, „en“, „erende“, „iges“, „llt“). Der Einwand, es könnte sich um versehentliche Tippfehler handeln, wäre dann aber zumindest schon einmal durch die Häufigkeit dieser Entgleisungen in *Erkundungen* und *Schnitte* problemlos zu entkräften.⁹⁹² Den unklaren Textverlauf kann man wohl auch als Versuch werten,

dem Zwang jede Einzelheit, jedes Wort, jeden Satz hintereinander zu lesen und damit auch logische Abfolgen zu machen, wenigstens für einen Moment nicht zu folgen. Eine andere Möglichkeit sind die unverbundenen Vorstellungen, von einem Satz oder einem Satzteil zum nächsten jeweils ein anderes Bild zu bringen. [...] Diese springende Form, mit den Zwischenräumen, die vorhanden sind, Gedankensprünge, Abbrüche, Risse, und neu ansetzen, nach dem zuletzt Geschriebenen, hat mir jedenfalls die Gelegenheit mehrerer Abflüge gegeben. [...] Der Abflug mündete wieder in ein paar Wörter, einen Satz, meinetwegen abgebrochen, meinetwegen fragmentarisch, meinetwegen unklar. (WW, 263)

Hier führt dann der Abflug zu Abstürzen, Unfällen und Kollisionen. Das collagierte Bild eines Flugzeugabsturzes, bei dem die Wrackteile vollkommen entstellt in einem lichten Waldstück zu erkennen sind, wird mit den Schriftunfällen gespiegelt. Aber auch die unverbundenen Vorstellungen von einem Satz oder Satzteil zum anderen und die springende Form mit den Rissen sind in dem montierten Beispiel gut erkennbar. Den Wortkollisionen sind weitere Bilder von Krawallen, Straßenschlachten und einem (wohl karnevalistischen) Umzug von Maskenträgern gegenübergestellt. In den *ausgeschnittenen* typographischen Passagen berichtet Brinkmann unter der Überschrift „CRONACHE“ etwas von einer „Atmosphäre, die sich in Ruß verwandelt hatte“. Jener

⁹⁹² Vgl. auch Schrupf 2010, S. 196. Dass die angeblichen Fehler ferner einem poetologischen Programm der Abweichung oder der Störung von normierter Mediennutzungen verpflichtet sind, ist ferner hoffentlich aus den bisherigen Ausführungen hervorgegangen.

Atmosphäre und dem „Zerfall, der wie eine Auflösung der Luft aussah“, spürt er in den Schnitten und hier vor allem in den Rissen nach. Vielleicht könnte man in dem oben gewählten Beispiel sogar so weit gehen, dass die Schwarzweißaufnahme des Himmels über Düsseldorf eben jene „Atmosphäre, die sich in Ruß verwandelt hatte“ darstellt. Weitere schriftliche Bezüge auf die Werbung sind wohl: „so muß die Finsternis vor der Erschaffung der Welt gewesen sein“ und die Erwähnung einer „leuchtenden Erscheinung“, die man mit der Sonnenstrahlen, welche durch die dunklen Wolken stoßen in Verbindung bringen kann. Trotz aller schriftlichen Bezugnahmen auf die unveränderte Werbung von Uniroyal geht es hier aber um eine Zerstörung der Masken der medialen Ordnung anhand von Rissen, fotografischen Unfällen und Bildern von Entstellungen (Foto des Flugzeugs). Der Riss geht dann auch durch die Masken eines Karnevalssumzugs.

Was versucht Brinkmann also bei der hier in den Blickpunkt gerückten Montage ins Bild zu setzen? Es scheint sich einmal bei dem selbst von ihm auf der Schreibmaschine verfassten großen Schriftblock, der auf der rechten Seite montiert wurde, um eine Bezugnahme auf das Werbebild zu handeln. Die Überschrift, welche den Abschnitt als Nachrichten (CRONACHE) ausweist, kann diese These stützen. Geht es doch bei einer Nachricht in einem allgemeinen Sinn um die Mitteilung eines Ereignisses sowohl in einem publizistischen als auch im kommunikationstheoretischen Sinne. Die Anordnung als Einspalter nimmt dabei auch formal Bezug auf den Zeitungskontext, bricht dann aber durch die fehlenden Trennungszeichen und die gehäuft auftretenden Auslassungszeichen mit den Vorgaben der Textform. Neben diesen im weitesten Sinne dokumentarischen Passagen treiben dann aber die ausgerissenen und teilweise übereinander geklebten Schriften sowie die beiden selbst geschnittenen kleineren Teile die Dekonstruktion vorgegebener Bedeutungsmuster, die schon in dem Einspalter formal angelegt waren, auf die Spitze. Wenn die Personen auf der ausgerissenen Fotografie unten rechts noch in Aufruhr Gegenstände werfen, so sind die Risse und Schnitte ein Zeichen der Subversion normierter Mediennutzungen von Schrift und Bild. Brinkmann erkannte in der (Zer-)Störung der medialen Oberfläche von Schrift und Bild eine Option, dem sprachlich-definitiven Prokrustesbett zu entgehen und gleichzeitig Evidenz, Präsenz und Unmittelbarkeit jenseits des normierten sprachlichen Archivs heraufzubeschwören.

7.8 Das quantitative Prinzip: ‚Papierschnitzelkompositionen‘

Dass Brinkmann in Anlehnung an Burroughs die Massenmedien, besonders Schrift und Bild, als Kontrollinstanz wertet, die die vorgegebenen Sprach- und Bedeutungsmuster auf die Rezipienten überträgt, wurde erwähnt. Er modifiziert allerdings Burroughs Schnitttechnik, wenn er „unter Cut-up nicht das Zerschneiden von Material und dessen zufälliges Arrangement, sondern eine bestimmte Wahrnehmungsdisposition“⁹⁹³ meint. Wenn „die Blicke“, wie Brinkmann schreibt, „ständig cut ups“ machen, „der Burroughs gar nichts Neues erfunden“ hat und „Gegenwart Eine Collage“ ist (Rom, 93, Sch, 82), dann versuchen die Schrift-Bild-Verbindungen Brinkmanns „unter einem negativ-kritischen Blickwinkel und in mimetischer Art und Weise, die entfesselten inneren und äußeren Realitäten wiederzugeben und so den insbesondere durch die Medien veränderten Wahrnehmungs- und Bewußtseinsweisen am Ende des 20. Jahrhunderts Rechnung zu tragen.“⁹⁹⁴ In radikaler und quantitativ überladener Form kann sich dies wie folgt darstellen:

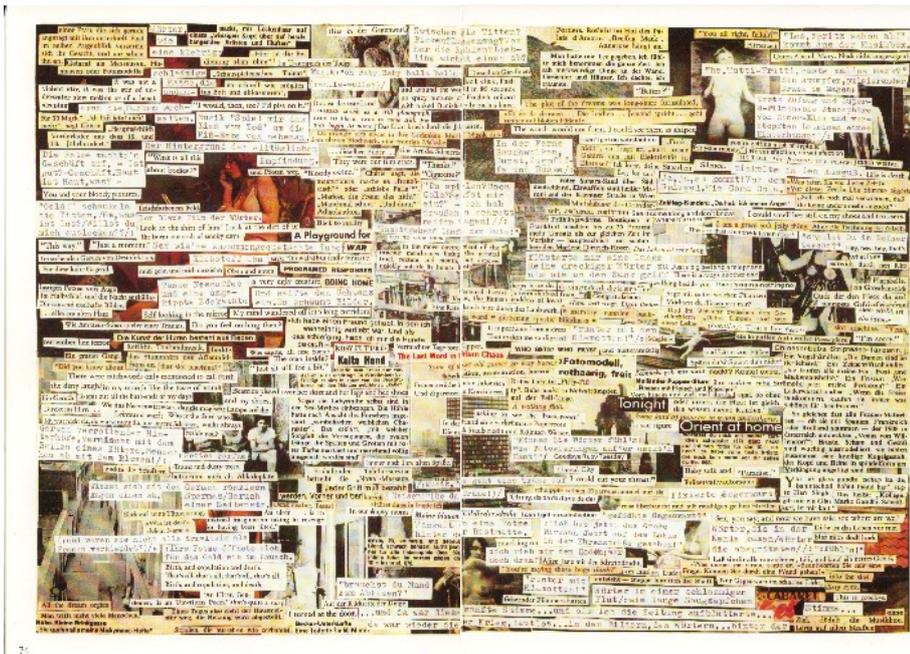


Abbildung 31: Sch, 74–75.

„The Last Word in Urban Chaos“, wie es in roter Schrift fast in der Mitte der collagierten Doppelseite heißt, hat dann aber wohl der Betrachter, der nach dem Abtasten der Materialität der „Papierschnitzelkompositionen“ (WW, 316) im Verbund mit den überklebten Fotografien, der Montage versucht, Bedeutung abzugewinnen. Wenn dabei der

⁹⁹³ Fahrer 2009, S. 86.

⁹⁹⁴ Herrmann 1999, S. 273.

Cut-up normalerweise die „Heterogenität des Materials, die sich in unterschiedlicher Typographie [...] äußern kann“⁹⁹⁵, weitgehend beseitigt, so trifft dies auf das hier markierte Beispiel kaum zu, da der „ursprüngliche Kontext der Schnittstücke“⁹⁹⁶ weiterhin erkennbar ist. Zur „Frage nach'm Sinn?“ schreibt Brinkmann: „Also Was? Von anderen geklauter Sinn und so reduziert bis zur eigenen Bedeutungslosigkeit.“ (Erk, 86) Je mehr von anderen übernommener Sinn in den collagierten und montierten Teilen dann übernommen wird, desto mehr geht die Tendenz dazu, die Medialität der Kommunikationsform in den literarischen Formen der Text-Bild-Verknüpfungen zu betonen und desto weniger den transparenten Blick auf die Bedeutung des ‚Textes‘ freizugeben. Bei dem hier besprochenen Beispiel ist es aber nicht nur die Bedeutung der anderen, die gestohlen und entkontextualisiert wird, sondern auch eigene Texte, die Brinkmann in verschiedenen Typographien verfasst und dann montiert.

Der quantitative Ordnungsbruch oder Systemverstoß, der sich besonders für die Beschreibung *Piccadilly Circus* in einer exzessiven Realisierung von Bestandteilen eines Paradigmas im Syntagma äußert, und damit gegen die mediumadäquate Verwendung von Schrift verstößt, tritt dann erneut in dem hier gewählten Beispiel aus *Schnitte* in der Vielzahl an montierten Schnipseln auf. Die unterschiedlichen Schriftarten, die hier gehäuft auf einer Doppelseite auftreten, lassen den ‚Leser-Betrachter‘ zwischen Lesen und Schauen oszillieren. Dieses Oszillieren wäre dann als ästhetische Entsprechung dem poetologischen Programm Brinkmanns geschuldet, nie etwas direkt zu sagen, sondern ähnlich wie bei einer Stimmgabel, die (Bedeutungs-)Schwingungen zu nutzen, die sich dann im Schwingen oder Pendeln der Wahrnehmung zwischen Lektüre und künstlerischer Betrachtung offenbart: „Der Seh-Akt wird zum Bestandteil eines spezifischen Lese-Akts, der die ganze Weite des Multimedialen in sich aufhebt.“⁹⁹⁷ Eine Fixierung des Blicks wird verhindert, und die semantischen Sinuskurven schlagen aus.

Für die Schrift-Bild-Verbindungen der Materialbände kann also ähnlich wie bei den Beschreibungen *Piccadilly Circus* und *Strip* ein quantitativer Aspekt in Anschlag gebracht werden. Je mehr collagierten oder montierten Bestandteile es gibt, desto mehr geht die Tendenz dazu, den transparenten Blick auf die semantische Evidenz des Arrangements zu verdunkeln. Was bei den Beschreibungen das Ausschöpfen des Paradigmas im Syntagma bei der *descriptio* von Gegenständen, Personen oder Sachverhalten war, ist bei den Montage Brinkmanns Menge an ausgeschnittenem Material, das die Referenz auf das Objekt oder den Bedeutungsgehalt des Arrangements verdunkelt. Darüber

⁹⁹⁵ Fahrer 2009, S. 142.

⁹⁹⁶ Ebd.

⁹⁹⁷ Lehmann 1995, S. 192.

hinaus sind es in den beiden Materialbänden *Erkundungen* und *Schnitte* oft qualitative Verfahren einer (Zer-)Störung der medialen Oberfläche, welche durch medienreflexiven Evidenzverfahren Präsenz und Unmittelbarkeit jenseits konventionalisierter und adäquater Medienverwendung suggeriert.

Zusammenfassung und Ausblick

Mit vorliegender Arbeit wurde der Versuch unternommen, Aspekte der literarischen Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte in den Arbeiten von Rolf Dieter Brinkmann über Evidenzverfahren zu erklären, die *erstens* einem transparenten Aggregatzustand der ‚semantischen Evidenz‘ Vorschub leisten. Es kann demnach ein *Film in Worten* entstehen, wie Brinkmann sein literarisches Schreibprogramm in dem gleichnamigen Essay zusammenfasst. Durch diesen ist es möglich, Ereignisse, Sachverhalte und Gegenstände so vor Augen zu stellen, als ob man eben jene selbst in einer Suggestion von vermittlungsfreier Direktheit und scheinbar ontologischer Unmittelbarkeit erleben würde. Die Medialität der Kommunikationsform gilt es indessen, möglichst unterhalb der Aufmerksamkeitsschwelle zu halten, sodass etwa eine „Verselbstständigung der Wörter“⁹⁹⁸ die Materialität der Schrift ausblendet. Die Wahrnehmung der angewendeten Verfahren zur Unmittelbarkeitssuggestion tritt so zugunsten der erzielten literarischen Präsenzeffekte zurück. Die Trennung zwischen der physischen Gegenwart (eines Gegenstandes oder einer Erfahrung) und der medialen Evokation derselben bleibt im Idealfall un bemerkt. „Medien“, in diesem Falle Wörter, „wirken [dann] wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren“⁹⁹⁹.

Daneben ist es hingegen – *zweitens* – auch möglich, Präsenz und Unmittelbarkeit mit Mitteln der Störung herzustellen. Diese setzen über die Abweichung von „der semiotischen Normalitätserwartung“¹⁰⁰⁰ Präsenzeffekte über Mechanismen der Störung in Szene. Brinkmann versucht dabei einmal quantitativ, dann aber auch qualitativ, Evidenz jenseits herkömmlicher Medienverwendung herzustellen. Durch störungsindizierte Techniken kann die eigene Wahrnehmungssituation bewusst werden, sodass nicht das erzählte Geschehen im Augenblick aufscheint, sondern die Medialität und Gemachtheit der Vermittlung. Die Unsichtbarkeit der Inszenierungsprozesse von transparenten Evidenzverfahren, die im Präsenzeffekt des instantanen Aufscheinens verschwinden, stehen einer Verschleierung von Sinn und Bedeutung gegenüber, die aufgrund der „Abweichung vom Programm“¹⁰⁰¹ einer semantischen, grammatikalischen, typographischen etc. Konvention und einer „Verstörung der medialen Fläche“ Sinn und Bedeutung in ritualisierten Formen verweigert. Die „*Rhetorik der unmittelbaren Evi-*

⁹⁹⁸ Brinkmann: Jetzt fällt draußen gleichmäßig. In: WSS, CD 1 orange.

⁹⁹⁹ Krämer 2004, S. 74.

¹⁰⁰⁰ Assmann 1995, S. 239.

¹⁰⁰¹ Beide: Groys 2000, S. 69.

denz¹⁰⁰² funktioniert bei der ‚wilden Semiose‘ über den bewusst forcierten Kommunikationsbruch und eine medieninadäquate Verwendung von Sprache, Schrift oder Bild. Diese ist bei Brinkmann besonders in den Materialbänden auf einen sprachkritischen Antrieb zurückzuführen. Daneben sind noch drei weitere Formen der Evidenzsuggestion für die vorliegende Schrift von nicht unerheblicher Relevanz, welche Helmut Lethen in Anlehnung an Boris Groys schildert: der „Griff zur niedrigeren Kategorie“¹⁰⁰³, die „Herstellung von Evidenz durch Kontrast“ und der „Wechsel der Medien“. Diese von Lethen genannten möglichen Evidenzkonzepte können dann um jene erweitert werden, welche eine ‚Rhetorik der unmittelbaren Evidenz‘ begünstigen, indem sie mit ‚wilder Typographie‘ oder ‚wirren Zeichen‘ eine ‚wilde Semiose‘ bedingen und Evidenz in der Überschreitung überkommener Gebrauchsformen von Medien herstellen. Sie bilden zudem eine Ergänzung der transparenten Evidenztechniken, die seit den Rhetorikern um Cicero und Quintilian diskutiert werden.

Der Theorieteil, der sich den systematischen und historischen Aspekten der Evidenz widmete, sollte einen Einblick in die differierenden Konzepte der Evidenzsuggestion gewähren. Die verschiedenen Begriffsdefinitionen und -abgrenzungen zielten zum einen auf eine Skizzierung der unterschiedlichen Aggregatzustände der Evidenz (Transparenz und Störung) mit ihren medienvergessenen bzw. medienreflexiven Wirkweisen ab. Der historische Abriss der *evidentia* in den transdisziplinären Ausformungen der Epistemologie, der Semantik und Ästhetik sowie im Abschnitt über den Schematismus bei Kant war der Bemühung geschuldet, den Evidenzbegriff vor der rhetorischen Strukturierung zunächst einmal über die disziplinären Grenzen hinweg zu analysieren. Dies hat dem Zweck gedient, die *evidentia* in ihrem Entstehungskontext in der hellenistischen Philosophie zu verorten und weiterhin ein für die vorliegende Studie relevantes Panorama der epistemologischen, semantischen, ästhetischen und rhetorischen Begriffsnuancen zu zeichnen. Eine Betrachtung der verschiedenen klassisch-rhetorischen Konzeptualisierungen der *enérgeia* und der *enárgeia* kam zu dem Resultat, dass die *evidentia* überwiegend *emotionalisierend* wirkt, indem sie an die affektivische visuelle Vergegenwärtigung appelliert und die Suggestion von Augenzeugenschaft und körperlicher Unmittelbarkeit bei einer gleichzeitigen immersiv-medialen Wirkung herstellt. Neben den energetischen Verfahren der anschaulichen Vergegenwärtigung des Abwesenden, der affektischen Emphasisierung oder dem Gebrauch von lebendigen Metaphern wurde fernerhin auf die Verfahren der detaillierenden *enárgeia* mit ihren Unterformen näher eingegangen. Die Zeitform des Präsens, die Beschreibung von Or-

¹⁰⁰² Assmann 1995, S. 248.

¹⁰⁰³ Alle, wenn nicht anders markiert: Lethen 2006, S. 68 (Herv. im Text).

ten (*topographía*) und der Zeit (*chronographía*) konnte in diesem Zusammenhang genauso wie das deiktische Zeicheninventar dargelegt werden, das unter Verweis auf die Sprachtheorie von Karl Bühler herausgearbeitet wurde. Gerade der in der vorliegenden Analyse immer wieder markierte Zusammenhang zwischen Deixis und Evidenz ist in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung bereits untersucht worden. Hierbei bestehen unter anderem auch zahlreiche Anknüpfungspunkte für die Brinkmann-Forschung, gerade im Hinblick auf Fragen nach der (transparenten) Darstellung von Präsenz und Unmittelbarkeit in den Arbeiten des 1975 in London verstorbenen Autors.¹⁰⁰⁴

Die rhetorischen Evidenzverfahren, die schon seit der Antike diskutiert werden, wirken in den überwiegenden Fällen medienvergessen, sodass für jene das *celare-arte*-Prinzip gilt. Allerdings kann in diesem Zusammenhang offenbar auch schon die Unterscheidung zwischen transparenten und abweichenden Modi der Evidenzherstellung berücksichtigt werden. Lebendige Metaphern oder exzessive deskriptive Beschreibungen können demnach Medienreflexivität in den Grenzen qualitativ-konventionalisierter Medienverwendungen evozieren. Die Lesersprache vereint hingegen die medienvergessenen und medienreflexiven Wirkweisen, sodass jeweils der Einzelfall zeigen muss, welche Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte heraufbeschworen werden.

Sodann wurde versucht, die im Theorieteil erarbeiteten systematischen und historischen Ergebnisse für die Texte Brinkmanns fruchtbar zu machen. Vor allem auf Prosaformen, wie den beiden ‚Beschreibungen‘ *Piccadilly Circus* und *Strip*, den poetologischen Texten *Der Film in Worten*, *Notizen 1969* und *Die Lyrik Frank O’Haras* und weiterhin aus den Materialbänden *Rom*, *Blicke*, den *Erkundungen* und *Schnitte* wurde dabei rekuriert. Gelegentliche ‚Ausflüge‘ in die Lyrik und die Originaltondokumente aus dem Jahr 1973 waren dazu da, auch für andere Gattungen die übergeordnete These der Evidenzverfahren fruchtbar zu machen und stellten einen An Schub für weitere Forschungen zu Brinkmanns Werk dar.

Bei der Beschreibung *Piccadilly Circus* wird die transparente ‚Fensterscheibenwirkung‘ des Mediums Schrift von einem Hyperrealismus der Beschreibungen ausgehebelt. Der Anspruch, „Wörter, Gelesenes wieder in Bilder, Gesehenes zurückzuführen“¹⁰⁰⁵ und das Referenzobjekt anschaulich darzustellen, kann in *Piccadilly Circus* aufgrund von medieninadäquaten Verwendungsweisen nicht eingelöst werden. Medieninadäquanz, wie hier in den Ausführungen der vorliegenden Abhandlung

¹⁰⁰⁴ Lehmann vermerkt die außerordentlich zahlreich auftretenden Zeigwörter im Œuvre Brinkmanns. Vgl. Lehmann 1995, bes. S. 185.

¹⁰⁰⁵ Kramer 1995, S. 155.

versucht wurde zu zeigen, kann einmal über quantitative Konzepte realisiert werden, ist aber genauso über qualitative, die mediale Oberfläche betreffende Verfahren möglich. Aus der Perzeption der Geschichte kann die Apperzeption, ein bewusstes Wahrnehmen der Rezeptionssituation, werden. Die Handlungsarmut und Ereignislosigkeit von *Piccadilly Circus* erleichtern es dem Leser weiterhin nicht unbedingt, die Referenzillusion auf den Ort im Londoner West End zu wahren. Der Erzähler, der vielmehr ein Beobachter ist, schafft es trotz aller detaillierenden Verfahren nicht, im Verbund mit einer lebendigen Darstellung (*enérgeia*) ‚semantische Evidenz‘ herzustellen. Anstatt Klarheit (*perspicuitas*), Transparenz und Fremdreferenz suggeriert der Text in den genauen Beschreibungen den Effekt von Opazität (*obscuritas*), Störung und Selbstreferenz. Dieser Gegensatz zwischen *perspicuitas* und *obscuritas* ist es auch, der schon seit den rhetorischen Untersuchungen Quintilians zur *evidentia* diskutiert wird. Selbst das optisch-beschreibende Vokabular sorgt in seinem überbordenden Einsatz für ein schmückendes Ausstellen (*ornatus*) der eigenen Materialität. Als Grund dafür kann unter anderem ein Missverhältnis in der Paradigma-Syntagma-Relation eruiert werden, da man für *Piccadilly Circus* von einem tendenziellen ‚Ausschöpfen des Paradigmas‘¹⁰⁰⁶ sprechen kann. Es wären wohl mindestens die beiden Paradigmen *Gebäude* und *Schrift* zu nennen. Daneben aber wohl auch das des Todes, welches den Text umrahmt. Die häufige Wiederholung von Begriffen eines Wortfeldes im Syntagma, wie der Bezug auf die Untersuchung von Heinz Drügh gezeigt hat,¹⁰⁰⁷ macht die Darstellungsweise der Beschreibung selbst zum Thema und die visuelle Veranschaulichung verselbständigt sich. Objekt der Evidenz ist dann nicht mehr die Semantik, sondern die Vergegenwärtigung der Wahrnehmungssituation beim Lesen des Textes in der Betonung der Medialität der Beschreibung.

Strip hingegen ist ein Beleg dafür, wie es trotz genauer Beschreibung möglich ist, die ‚semantische Evidenz‘ der Deskription zu gewährleisten. Die enargetischen Verfahren vergegenwärtigen einmal die Andeutungen und Verzögerungen der ‚Stripteaseuse‘¹⁰⁰⁸ und können das sinnliche Versprechen in der untersuchten Logik der Unterbrechung umsetzen. Die Verzögerungen des Striptease und das ‚spannungsvolle Wechselspiel zwischen Verschwinden und Vorzeigen‘¹⁰⁰⁹ durch das Auf- und Abblenden der Szenen entsprechen der lebensweltlichen Wahrnehmung eines Strips in den 1960er Jahren in Großbritannien, was der Verweis auf Lucinda Jarretts *Geschichte der*

¹⁰⁰⁶ Drügh 2006, S. 17.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Drügh 2006.

¹⁰⁰⁸ Barthes 1974, S. 18.

¹⁰⁰⁹ Öhlschläger 1996, S. 151.

erotischen Entkleidung ergeben hat.¹⁰¹⁰ Man kann daher wohl von einem „weitgehenden Einklang mit den Anschauungsformen der Erfahrung“¹⁰¹¹ in der textuellen Anlage ausgehen. Die Penetrationsphantasien, die das phänomenologisch Sichtbare in der Diegesis überlagern, durchkreuzen zwar dieses Spiel aus Verhüllen und Enthüllen, führen aber dem Leser das vor Augen, was der Zuschauer in der Bar nicht sehen kann: das weibliche Geschlecht. Die Eingriffe in die Darstellung des Entkleidungsrituals aus Verhüllen und Enthüllen sowie zahlreiche weitere Verfahren, die eine transparente Evidenzsuggestion verhindern könnten – wie die sprachlichen und inhaltlichen Wiederholungen, das umfassende Ausschöpfen verschiedener Paradigmen (etwa: *Körper* oder *Kleidung*) im Syntagma sowie die relative Handlungsarmut –, lassen aber gleichzeitig die Anschaulichkeit und das ‚Aufscheinen der Präsenz‘ der beschriebenen Körper nicht in hypertrophen oder hyperrealistischen Beschreibungen untergehen; obwohl ja auch *Strip* in nur einem Satz konzipiert ist. Evidenz wird so trotz der scheinbar medienreflexiven Wirkweisen von störenden Evidenzverfahren in *Strip* medienvergessen konzipiert. Aspekte der Sinnzentriertheit und Interessantheit des Dargestellten haben demnach einen großen Einfluss auf die Anschaulichkeit des Vermittelten.

In *Piccadilly Circus* und *Strip* versucht Brinkmann, aus Wahrnehmungen präsentische Protokolle zu machen. Diese detailversessenen Aufzeichnungen zerlegen die beschriebene Wirklichkeit in kleine Teile und stellen sie so verwirrend neu zusammen, dass gerade bei dem *Piccadilly*-Text nicht die Ordnung der Dinge, sondern das Gegenteil zum Vorschein kommt. Weitere Formen einer exzessiven Verschriftlichung, die sich auch an Verfahren aus der Filmtechnik orientieren – „Zooms auf winzige banale Gegenstände“ (FiW, 267) –, tragen dazu ihren Anteil bei. Die Wahrnehmungs- und Beobachtungshaltung veranstaltet bei *Piccadilly Circus* ein Spiel mit der Vorstellungskraft des Rezipienten, bei dem man als Leser kaum gewinnen kann. Sprachliche Zooms zwischen Schärfe und Unschärfe, Nah- und Fernsicht sowie Kameranähen mit angedeuteten Brennweitenveränderungen ergänzen die minutiösen Schilderungen. Der Wahrnehmende, so resümiert Olaf Selg, ist indes „vielmehr Reporter oder Berichterstatte als Erzähler“¹⁰¹². Aber ein Reporter oder Berichterstatte, der den Blick auf das Beschriebene in dem hohen Detaillierungsgrad zu verlieren droht. Im Gegensatz zu *Piccadilly Circus* kann der Leser in *Strip* die visuellen Eindrücke trotz aller syntaktischen Verschachtelungen und einem scheinbar nicht enden wollenden Satzgefüge mehr oder weniger anschaulich nachvollziehen. Dies konnte auch narratologisch anhand des

¹⁰¹⁰ Vgl. Jarrett 1999.

¹⁰¹¹ Wolf 1993, S. 140.

¹⁰¹² Selg 2001, S. 152.

Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit nachgewiesen werden. Ein Vergleich mit *Piccadilly Circus* kam bezüglich des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit leider zu keinen Ergebnissen, da bei der Beschreibung des Londoner Platzes keine Aussagen zur Relation des Zeitbezugs möglich sind.

Neben den Deskriptionen lag ein weiterer Fokus auf den poetologischen Texten, die Brinkmann als Vor- oder Nachwörter seiner von ihm herausgegeben Anthologien US-amerikanischer Lyrik und Prosa verfasste. Dieser Abschnitt der vorliegenden Studie hat zunächst einmal versucht das literarische Schreibprogramm, den *Film in Worten*, als transparentes Evidenzverfahren genauer in den Blick zu nehmen. Vereinfacht könnte man resümieren, dass es bei diesem Konzept darum geht, Worte in Bildern zu transformieren und gleichzeitig die Medialität der ästhetisch-literarischen Wahrnehmung zu vergessen. Im Mittelpunkt stehen so Transkriptionsleistungen des anschaulichen Mediums der Sprache in das mentale Bild – eben jener *Film in Worten*, der die Wörter zugunsten der von ihnen frei gesetzten Bilder zurücktreten lässt. Die Herstellung von Unmittelbarkeit erfolgt beim *Film in Worten* *medienvergessen* und damit im Aggregatzustand der Transparenz. Die bildhaften, performativen und präsentischen Potentiale von Sprache und Schrift werden dabei aktiviert.

Im programmatischen Essay, der erstmals 1969 als Nachwort zu der bekannten *ACID*-Sammlung publiziert wurde, projiziert Brinkmann allein mit sprachlichen Mitteln visuelle Vorstellungen, während er in *Notizen 1969* und *Die Lyrik Frank O'Haras* Fotografien als fotomechanische Reproduktionen integriert. Bei den Schrift-Bild-Verbindungen zeigte sich, dass sie sowohl transparent als auch über die Akzentuierung der Abweichung Präsenz und Unmittelbarkeit in Szene setzen. Einmal fungieren sie als im weitesten Sinn *illustratio*, welche eine fotografisch-bildhafte Veranschaulichung des Textes bieten. Der Medienwechsel allein ist es dann hingegen, der unter Verweis auf Helmut Lethens These imstande ist, Evidenz herzustellen. Darüber hinaus konnte die Analyse des Materials bei einem differierenden Fokus auf die Fotos zu einem abweichenden Urteil gelangen. Neben ihrer illustrativen und veranschaulichenden Funktion scheint auch Präsenz und Unmittelbarkeit über Aspekte der Störungen zu funktionieren, wie es etwa die Abbildungen von Monroe und Taylor gezeigt haben. Als Massenkönige sind sie einmal wegen ihrer klassischen Skulpturenpose mindestens ebenso unerreikbaar wie antike Plastiken, die sie imitieren. Weiterhin sind die Abbildungen selbst schon eine Übersetzung und produzieren als massenmedialer Abhub Störungen im Verhältnis von Text und Foto, da die mediale Vermitteltheit der Fotografie auch schon immer körperliche Unmittelbarkeit verhindert. Dennoch ist es möglich, *unmit-*

telbare und präsentische Effekte durch die Fotografien zu evozieren, die dann die Suggestion vermittlungsfreier Direktheit in den medialen Grenzen bewirken. Neben den intermedialen Evidenzverfahren wurden weiterhin rein textuelle Konzepte in den poetologischen Schriften untersucht. Die Leseranrede, Datierungen und Uhrzeiten in der Kopplung mit Musiktiteln sowie deiktische und performative Wirkweisen der *evidentia* standen dort im Blickpunkt der Ausführungen. Die fiktionsreduzierende oder -affirmierende Funktion der Leseranrede wurde in Verbindung mit den beiden Aggregatzuständen der Evidenz interpretiert. Die Datierungen und Markierungen von Uhrzeiten im Zusammenhang mit der Nennung von Musiktiteln galt es hingegen im Konnex mit der Veranschaulichung der Schreibsituation Brinkmanns zu betrachten. Die terminologische Unterscheidung zwischen der ‚Schreibszene‘ und der ‚Schreib-Szene‘ sollte der Konstellation des Schreibens mit den Rahmenbedingungen aus Bedeutung, Instrumentalität und Geste im Kontext der Evidenzsuggestionen auf den Grund gehen. Das textuelle ‚Anklingen‘ der Musiktitel ist als Vergegenwärtigung des abwesenden Sounds durch die sprachliche Nennung interpretiert worden. Deiktische und performative Aspekte der *evidentia* haben sich für die Gebärde des Zeigens im Zusammenhang einer Poetik der transparenten Sichtbarmachung des Medialisierten als aussagekräftig erwiesen. Aspekte der Deixis und Evidenz haben sich als eng zusammengehörig erwiesen, was nicht zuletzt der von Wenzel und Jäger 2008 herausgegebene Sammelband bereits im Titel nahelegt.

In dem Passus, der *Rom, Blicke* näher untersucht hat, wurden intermediale Evidenzverfahren der Collage und Montage in den Mittelpunkt gerückt. Wenn man jene Schrift-Bild-Verbindungen nicht nur als literarisches Gestaltungsschema, sondern auch als Wahrnehmungsprinzip wertet, das sich aus den Konstituenten Perzeption, Selektion und Komposition zusammensetzt, dann ist die Collage/Montage trotz aller Betonung der medialen Diversität durch die Gegenüberstellung von Schrift und Bild in der Lage, Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte transparent herzustellen. Collage oder Montage – die Differenzierung zwischen den beiden Subgenres erfolgte in Anlehnung an Victor Žmegačs Vorschlag, Fremd- und Eigenmaterial als Kategorien ins Spiel zu bringen – können daher als Mimesis der Wahrnehmung in Anschlag gebracht werden, wie es auch Christoph Zeller in seiner Untersuchung zur *Ästhetik des Authentischen* getan hat.¹⁰¹³ In *Rom, Blicke* nutzt Brinkmann sowohl textuelle Beschreibungen als auch opto-semantische Eigen- sowie Fremdelemente zur „Vergegenwärtigung der Eindrücke“ (Rom, 181). Gerade in der Kopplung von Sprachbildern mit den verschiede-

¹⁰¹³ Vgl. Zeller 2010.

nen technisch-apparativen Bildern offenbart sich Brinkmanns Versuch, Wahrnehmungen, Bewusstseinszustände, die Schreibsituation und Orte der flanierenden Erkundungen in der italienischen Kapitale so deutlich wie möglich sich selbst, dann dem Adressaten seiner Briefe und im Anschluss daran dem Leser des Konvoluts vor Augen zu führen. Das fotografische Material der Postkarten und der eigenen Instamatic-Fotos, die Stadtpläne, Landkarten und Grundrisse sowie anderes Bildmaterial übernehmen dabei in vielen Fällen die Funktion von Illustrationen der schriftlich verfassten Beobachtungen oder stellen die Schreibunterlage dar, auf der die Blicke notiert werden. Die fotografische Illustration ist demnach ein bevorzugtes Mittel, um die von Brinkmann wahrgenommenen Phänomene zu vergegenwärtigen und vor Augen zu führen, da schon in den beiden poetologischen Texten *Notizen 1969* und *Die Lyrik Frank O'Haras* jenes Evidenzverfahren auf den Plan tritt. Die von Brinkmann collagierten Ansichtskarten stehen meist für eine Perspektivierung ‚von oben‘, wohingegen die Montage der eigenen Instamatic-Fotos die schriftlichen Passagen auf Augenhöhe illustriert. Die ästhetisierende Intention der Postkarten dekonstruiert Brinkmann zudem und verwendet sie insbesondere zur Illustration der immer wiederkehrenden Trias aus Sex, Geld und Tod. Kопierte oder eigens angefertigte Grundrisse geben überdies den Raum vor, der die Notizen ohne Hierarchie oder Linearität anordnet. Die deiktischen Pfeile, mit denen die Wahrnehmungen an bestimmte Orte auf dem Grundriss oder auf Stadtplänen oder Landkarten geknüpft werden, sind Ausdruck des Autorwunschs nach detaillierter Genauigkeit und hohem Ausmaß an konkreter Verortung in der Umgebung. Diese Realisierung des Ansinnens, sich Ordnung und Überblick durch die Aufzeichnungen zu verschaffen, bleibt ihm hingegen nach einem „Überblick“ über sein eigenes Material verwehrt, wenn Brinkmann feststellt: „Mist, ist das ein Labyrinth.“ (Beide: Rom, 443) Hier scheint dann die Genauigkeit und der hohe Detaillierungsgrad der Aufzeichnungen auch für semantische ‚Irrwege‘ zu sorgen.

Ähnlich wie im Hinblick auf die deskriptiven Verfahren in den ‚Beschreibungen‘ *Strip* und *Piccadilly Circus* kann die Menge der montierten oder collagierten Materialien Aufschluss über die Frage geben, wie Präsenzeffekte in den Materialbänden hergestellt werden. Im Falle der Schrift-Bild-Verbindungen scheint demnach die Quantität der geklebten Materialien einen Einfluss darauf zu haben, ob Evidenz transparent-referenzillusionistisch über die Mimesis der Wahrnehmung oder durch abweichend-referenzstörende Verfahren hergestellt wird. In den *Erkundungen* und vor allem in *Schnitte* dominiert im Vergleich mit *Rom*, *Blicke* durch das hohe Maß an ausgeschnittenem und geklebtem Material sowie die (Zer-)Störung der medialen Oberfläche der Wörter und

Fotografien ein „Buchstäblich-Werden des Signifikanten“¹⁰¹⁴, das den unmittelbaren Blick (,looking *through*‘) auf die Bedeutung erschwert und eine ‚wilde Semiose‘ begünstigt. Nicht nur bei den detaillierenden Beschreibungen, die über die Paradigma-Syntagma-Relation entweder den Blick auf das Beschriebene freigeben oder versperren, ist also der mengenmäßige Aspekt zu beachten. Ein quantitativer Überschuss bei Collagen oder Montagen kann genauso wie qualitative (Ver-)Störungen der medialen Fläche in der Lage sein, den Blick von der Bedeutung des Arrangements auf die Medialität desselben zu lenken. Unter anderem deshalb ist es dann auch in den *Erkundungen* und in *Schnitte* weniger das transparente Vor-Augen-Führen von Sachverhalten über die Verfahren der *énérgiea* und *enárgeia*. Es ist vielmehr das Konzept der *Schnittpunkte in der Stille*, das Brinkmann von Burroughs übernimmt, und das es ihm im Rahmen einer literarischen Experimentalanordnung ermöglicht, mit Hilfe von (Ver-)Störungen der medialen Oberfläche von Schrift und Bild, die Unmittelbarkeit und Präsenz der Wahrnehmung in den Materialbänden durch das Zerschneiden und Zerreißen der verschiedenen Teile aus Raum und Zeit zu evozieren. Verbunden ist damit gleichzeitig das Starren (*gazing*) auf die Medialität und weniger auf den Sinngehalt der Komposition. *Schnittpunkte in der Stille* sind Wahrnehmungsmomente, in denen der Fokus weniger auf den Bedeutungen liegt, sondern die Materialität der Zeichen selbst im Mittelpunkt steht. Das „flackernde Nervensystem in schweigender Explosion“ (FiW, 203), wie es Brinkmann in einer Rezension zu Burroughs’ *Nova Express* schreibt, schärft dann den Blick für die unmittelbare Gegenwart des Vollzugs der Wahrnehmung, auf die es dem Autor in seiner sprachkritischen Haltung ankommt. In diesem Zusammenhang ist auch die Figur des Gangsters erwähnenswert. Denn das „Körpergefühl, in der Gegenwart anwesend zu sein“ (WW, 272), das die „Polizeiwörter“¹⁰¹⁵, also jene normierten Zeichen des sprachlichen Archivs wegnehmen würden, könne der Verbrecher ganz für sich veranschlagen. Dieser Abwesenheit aus dem Moment der subjektiven Wahrnehmungssituation entspricht gleichzeitig eine Art Immersion – ein Eintauchen in die Erzählung, Brinkmann spricht von einer „Verselbstständigung der Wörter“ –, bei der die Aufmerksamkeit auf das erzählte Geschehen der *histoire* gerichtet ist. Mit Hilfe der medialen Partisanen, Renegaten und Verbrecher versucht Brinkmann eben jene Absorption in die erzählte Welt zu umgehen, die dann in seiner Logik die Anwesenheit in der Hier-Jetzt-Ich-Situation der körperlichen Wahrnehmung wegnehmen würde. Produktionsästhetisch bedeutet das für ihn, sich gegen

¹⁰¹⁴ Assmann 1995, S. 238.

¹⁰¹⁵ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Brinkmann: Jetzt fällt draußen gleichmäßig. In: WSS, CD 1 orange.

die ‚Polizeiwörter‘ in Stellung zu bringen. Das heißt, Zeichen zu verwenden, die aus den etablierten Bahnen des sprachlichen Archivs herausfallen. Es scheint mir daher auch kein Zufall zu sein, dass er gegen die ‚Polizeiwörter‘ Verbrecher ins Rennen um die Gegenwart schickt. Seine Beschäftigungen mit der Figur des Gangsters schlagen sich in den 1970er Jahren in verschiedenen Arbeiten nieder. Mit Blick auf Hegel nennt Brinkmann den „Verbrecher, den vom Absoluten Verlassenen“¹⁰¹⁶. Er verbindet mit dieser Figur eine „Aufhebung der Entfremdung“ sowie ein Durchschlagen der „Vermittlungen“ (beide: Kwm, 67) und damit der Medien, sodass dem Verbrecher „die ganze Gegenwart bleibt“, womit die subjektive Wahrnehmungssituation in der unmittelbar körperlichen Gegenwart gemeint ist. Eben jene wird nicht durch die Absorption in die medial vermittelte Präsenz der *histoire* abgelenkt. Wenn weiterhin an den *points of intersection* Schrift und Bild mit ihren unterschiedlichen zeitlichen, räumlichen und semantischen Kontexten aufeinanderprallen, dann ist potentiell der Ort für freie Assoziationen oder Imaginationen („wilde Semiose“) geschaffen, der Semantisierungsbestrebungen zu glühenden Räumen der Stille explodieren lässt.¹⁰¹⁷

Ein Exkurs, der das Verhältnis von Brinkmanns Artefakten zu Sexualität und Pornographie thematisierte, konnte den Griff zur niedrigeren Kategorie und die Herstellung von Evidenz durch Kontrast in den Gedichten des *Godzilla*-Bandes nachweisen. Darüber hinaus verband der Schriftsteller offenbar mit den Vokabeln, die er in Anlehnung an die *dirty-speech* aus den USA im Deutschen verwendete, ein größeres Maß an Direktheit und Unmittelbarkeit. Literatur, die auf „neue sinnliche Ausdrucksmuster“ (FiW, 235) setzte, sah Brinkmann durch die ‚schmutzig‘-direkten Vokabeln sexueller Direktheit und Unmittelbarkeit realisiert, die jenseits der etablierten sprachlichen Register der damaligen Zeit ihren Niederschlag fand. Eine Variante dieser neuen Ausdrucksmuster waren die eine sexuelle Präsenz nahegelegenen Ausdrücke wie „Schwanz, Fotze, auslecken, abkauen, blasen“¹⁰¹⁸, welche auch in *Godzilla* in Verbindungen mit den Reproduktionen der Pin-ups auftreten. Präsenz, Unmittelbarkeit und Direktheit sind damit der Effekt von ‚unverblümter‘ Obszönität und Vulgarität.

Das Grundanliegen dieser Arbeit war es, die Unmittelbarkeits- und Präsenzeffekte in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns mit Hilfe von Evidenzverfahren zu erklären. Im Zusammenhang einer sich neu ausrichtenden Forschungsliteratur zum Werk des Au-

¹⁰¹⁶ Hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt: Brinkmann 1970b, S. 108.

¹⁰¹⁷ Vgl. das Zitat Brinkmanns aus den *Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans*: „Da sprengte glühender ferne Räume Stille in sonnengeleemässigem Bruch, der ineinanderstand, das wildgefleckte Panorama eines Traums, stille Barrikaden Licht. Blühte wieder feurig fern Licht geädert in farbigem Raum und schuppte hoch grauglühend zu treibender Glutform, hoch.“ (FiW, 295)

¹⁰¹⁸ Brinkmann 1969d, S. 67.

tors, die sich Aspekten der *Medialität der Kunst* widmet¹⁰¹⁹, sind hier der „Doppelcharakter des Mediums als Instrument und Potenzial, die Verkörperungen sowie Erfahrungen einer unerwarteten Präsenz“¹⁰²⁰ und die „ausgiebige Beschäftigung mit Medienkonfigurationen und performativen Strategien“ in den Mittelpunkt der Ausführungen gerückt worden. Die (medien-)kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit Brinkmanns Texten wurde dabei unter Verweis auf Markus Fauser als methodische und thematische Reformulierung des Œuvres Brinkmanns interpretiert. Nicht nur Fauser verspricht sich dadurch neue Erkenntnisse fernab bereits beschrittener Wege in der Brinkmann-Forschung. Eine literatur- und (medien-)kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit den medialen Zeichensystemen von Schrift, Bild, Ton und Film und ihren jeweiligen präsentischen Wirkweisen scheint jedenfalls gerade für einen Autor wie Brinkmann, der die Vermittlungsinstanzen der verschiedenen Medienkonfigurationen für seine „Grundlagenforschung der Gegenwart“ (Erk, 129) nutzte, ein vielversprechendes Beschäftigungsfeld zu sein.

Mit den Evidenzverfahren lag im vorliegenden Beitrag der Fokus auf einem bislang nicht beachteten Zugang zum Werk, der jener von Fauser beobachteten „Poetik der Präsenz“¹⁰²¹ über medienvergessene oder medienreflexive Wirkweisen der ‚transparenten‘ oder ‚abweichenden‘ Evidenzkonzepte nachgegangen ist. Gerade der hier vertretene (medien-)kulturwissenschaftliche Ansatz hat es erlaubt, der Materialität von Kommunikationsformen genauso viel Aufmerksamkeit entgegenzubringen wie den mit ihr transportierten Inhalten. Die Differenzierung zwischen transparenten oder abweichenden Aggregatzuständen der Evidenz ist dabei auf die literarischen Arbeiten Brinkmanns zurückzuführen, da in eben diesen immer wieder medienreflexive oder medienvergessene Aspekte auftauchen.

Der vorliegende Entwurf wollte hingegen noch in einer Art wissenschaftstheoretischen Argumentation eine ‚dritte Perspektive‘, nämlich so etwas wie ‚Medienreflexion im Rahmen normierter Medienbenutzung‘ hervorkehren. Neben den scheinbar ausschließlichen Varianten ‚medienvergessene Immersion auf der Basis normierter Medienbenutzung‘ und ‚Medienreflexion mittels Störung der etablierten medialen Grundordnung‘ besteht offensichtlich dieser dritte Weg. Das koinzidiert nun mit der alternativen Formulierung, dass es abgesehen vom Referent(en) des Mediums und dem Medium selbst, das im Blickpunkt der Aufmerksamkeit steht, noch das Medium *und* seinen Referenten gibt. Beispiele wären hier etwa selbstbezügliche Sätze. Und aus einer wei-

¹⁰¹⁹ Vgl. Fauser 2011.

¹⁰²⁰ Beide: Fauser 2011, S. 12, Klappentext.

¹⁰²¹ Vgl. Fauser 2012.

teren Perspektive fällt diese Einsicht mit folgender Formulierung zusammen: Neben der unreflektierten Benutzung von Medien im Alltag und der Reflexion auf Medien durch die Dichter (mittels bewusster Abweichung von der sprachlichen Norm) gibt es auch die Literaturwissenschaftler, die beides gleichzeitig verbinden – den Fokus *auf die Medien* der Vermittlung *unter normgerechter Benutzung* der Medien. Der Literaturwissenschaftler steht also nicht weltfremd und -entrückt einem binären Szenario gegenüber, mit dem er nichts zu tun hat. Sondern er ‚erweitert‘ dieses nur scheinbar duale System um eine dritte Variante. Er kann sich also als Wissenschaftler selbst in seinem Objektbereich platzieren – er ist, mit anderen Worten, reflektiert.

Da in der hier abgesteckten Produktionspalette naturgemäß nicht alle Arbeiten Brinkmanns aufgenommen werden konnten, bleibt noch vielfältiger Raum für weitere Darstellungen, besonders bezüglich der Originaltondokumente. An ihnen kann sehr gut das Interesse Brinkmanns an der Materialität von Medien und an den Störungen sowie Manipulationen von medialen Strukturen erläutert werden. Die literaturwissenschaftliche Forschung könnte einen detaillierten Nachweis erbringen, wie genau trotz aller scheinbar gesteigerten Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte auch die Tondokumente Ergebnis einer medialen Versuchsanordnung sind.¹⁰²² Aber auch die 2007 erstmals erschienenen Super-8-Filme des Autors, die Harald Bergmann in seine DVD-Kollektion von *Brinkmanns Zorn*¹⁰²³ aufgenommen hat, bieten noch vielfältiges Untersuchungsmaterial. Es bleiben indes nicht nur für die audio(-visuellen) Artefakte noch zahlreiche Anknüpfungspunkte. So könnte man beispielsweise in den Texten detaillierter dem Zusammenhang zwischen der ‚Schreibszene/Schreib-Szene‘ sowie den ‚transparenten‘ und ‚abweichenden‘ Aggregatzuständen der Evidenz auf den Grund gehen, der in der vorliegenden Betrachtung nur angerissen wurde. Ausgehend von der historisch oder individuell veränderlichen Schreibkonstellation aus *Sprache, Geste* und *Instrumentalität* könnte das Changieren zwischen medialer Selbstreflexivität und problemloser Nichtthematization des Medialen, wie es im Werk Brinkmanns beispielhaft erkennbar ist, untersucht werden.

Festzuhalten bleibt, dass Brinkmanns literarische Arbeiten weit mehr, als er sich womöglich selbst eingestehen hätte wollen, traditionellen, im weitesten Sinne rhetorischen Konzepten verbunden sind. Einmal verweisen darauf die transparenten Evidenzverfahren, welche als Erbmasse der Rhetoriker um Cicero und Quintilian zu betrachten sind. Sie versuchen, „eine in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen [zu

¹⁰²² Vgl. Schumacher 2006.

¹⁰²³ Vgl. Bergmann 2007.

skizzieren], daß man eher glaubt, sie zu sehen, als zu hören“¹⁰²⁴. Brinkmann reformuliert dieses Vorhaben unter den (massen-)medialen Voraussetzungen der Wende um 1968, wenn er den Film als das Referenzmedium für eine textbasierte Form von Bildlichkeit heraushebt. Aber auch für die Evidenzverfahren, die über die Störung von normierten Wahrnehmungs- und Medienkonventionen funktionieren, konnte einmal das formalistische Vermächtnis mit den Verfahren der Verfremdung in Anschlag gebracht werden. Besonders aber wurde hier eine mediale Perspektive stark gemacht. Es bleibt dabei nicht bei der reinen Ausstellung der medialen Selbstbezüglichkeit. In der Betonung der Medialität von Sprache, Schrift oder Bild tritt im Rahmen einer literarischen Experimentalanordnung eine ‚Rhetorik der unmittelbaren Evidenz‘ in Szene, welche Unmittelbarkeit und Präsenz unter Missachtung der Medien- und Semantikgrenzen postuliert.

Mit der schon erwähnten „Grundlagenforschung der Gegenwart“ (Erk, 129), wie sie Brinkmann in seinen Schriften betrieb, hat er die prinzipiellen Möglichkeiten zur Herstellung von literarischen Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekten ausgelotet. Der zukünftige mediale Weg der Autoren in der Brinkmann-Forschung wird darüber sicher noch vielfältige Erkenntnisse offenbaren. Einstweilen bleibt mit Brinkmann zu resümieren: „[A]lle Fragen machen weiter, wie alle Antworten weitermachen. Der Raum macht weiter. Ich mache die Augen auf und sehe auf ein weißes Stück Papier.“ (WW, 9)

¹⁰²⁴ Quintilian 1975, IX, 2, 40.

Abstract: Deutsch

Die Darstellungen von Gegenwart, Unmittelbarkeit und Präsenz werden in den literarischen Arbeiten von Rolf Dieter Brinkmann in der vorliegenden Studie mit Hilfe von Evidenzverfahren erklärt. In zwei verschiedenen Aggregatzuständen, denen der Transparenz und der Störung, sind jene Verfahren in der Lage, das „Aufscheinen der Präsenz im Augenblick“ (Rüdiger Campe) in unterschiedlicher Weise zu konzeptualisieren.

Evidenzverfahren in der Tradition der antiken Rhetorik sorgen meist für eine transparente Vergegenwärtigung des Medialisierten durch das ‚Vor-Augen-Führen‘ und die Veranschaulichung des Abwesenden (Augenzeugentopos), die den Blick auf das Signifikat zu lenken im Stande sind. Evidenzverfahren, die medienadäquat agieren, ziehen die ‚medienvergessene‘ oder transparente Karte. Das Medialisierte ist darauf quasi-ontologisch aufgrund von gewohnheitsmäßiger und problemloser Mediennutzung zu erkennen. Man hat es also bei transparenten Evidenzkonzepten mit einer Gegenüberstellung von *unsichtbaren Inszenierungsprozessen* und *sichtbaren Präsenzeffekten* zu tun. Stets geht es um die Sichtbarkeit des Signifikats in der anschaulichen Gegenständlichkeit der semantischen Evidenz und Klarheit. Mit Rolf Dieter Brinkmann könnte man von einem *Film in Worten* sprechen.

Daneben ist es hingegen auch möglich Präsenz und Unmittelbarkeit mit Mitteln der Störung herzustellen. Die über die Abweichung von „der semiotischen Normalitätserwartung“ (Aleida Assmann) funktionierenden Präsenzeffekte setzen auf die Mechanismen der Störung normierter Mediennutzung. Einmal versuchen sie quantitativ, dann aber auch qualitativ, Evidenz jenseits der herkömmlichen Medienverwendung herzustellen. Durch störungsindizierte Techniken kann die eigene Wahrnehmungssituation bewusst werden, sodass nicht das erzählte Geschehen im Augenblick aufscheint, sondern die Medialität und Gemachtheit der Vermittlung. Die Unsichtbarkeit der Inszenierungsprozesse von transparenten Evidenzverfahren, die im Präsenzeffekt des instantanen Aufscheinens verschwinden, stehen einer Verschleierung von Sinn und Bedeutung gegenüber, die aufgrund der „Abweichung von der Norm“ einer semantischen, grammatikalischen, typografischen etc. Konvention und einer „Verstörung der medialen Fläche“ (beide: Boris Groys) Sinn und Bedeutung in ritualisierten Formen verweigert. Die „*Rhetorik der unmittelbaren Evidenz*“ funktioniert bei der „wildem Semiose“ (beide: Assmann) über den Kommunikationsbruch und damit über eine medienadäquate Verwendung von Sprache, Schrift oder Bild.

Abstract: Italiano

Nel seguente studio saranno analizzate le rappresentazioni del presente, dell'immediatezza e della presenza all'interno delle opere letterarie di Rolf Dieter Brinkmann utilizzando i procedimenti dell'evidenza. Tali procedimenti sono in grado di creare „l'apparizione della presenza nell'istante“ („Aufscheinen der Präsenz im Augenblick“ – Rüdiger Campe) attraverso due diversi metodi di aggregazione, quello della trasparenza e quello dell'interferenza.

Nella retorica antica i procedimenti dell'evidenza erano utilizzati principalmente per rievocare in modo trasparente il mediatizzato tramite il „portare davanti agli occhi“ („Vor-Augen-Führen“) e la visualizzazione dell'assente (topos del testimone oculare), che a loro volta sono in grado di concentrare l'attenzione sul significato. I procedimenti dell'evidenza agiscono in modo adeguato sui media, estrapolando la carta „mediaticamente dimenticata“ o trasparente. In essa il mediatizzato è riconoscibile in modo quasi ontologico grazie all'uso abituale e aproblematico dei media. Nel caso dei concetti di evidenza si ha quindi a che fare con un confronto tra *processi di organizzazione invisibili e effetti di presenza visibili*. Si tratta quindi della visibilità del significato nella chiara oggettività dell'evidenza e della chiarezza semantiche. Con Rolf Dieter Brinkmann si potrebbe parlare di un *Film in Worten*.

È anche possibile creare la presenza e l'immediatezza con gli strumenti dell'interferenza. Gli effetti di presenza generati dalla divergenza rispetto alle normali aspettative semiotiche („semiotische Normalitätserwartung“ – Aleida Assmann) sono generati dai meccanismi di interferenza all'interno dell'uso standardizzato dei media. Tentano di stabilire, talvolta in quantità, talvolta in qualità, l'evidenza al di là dell'uso convenzionale dei media. Tramite tecniche di interferenza è possibile essere consapevoli della propria percezione in modo da non far emergere l'evento narrato, ma piuttosto la sua medialità e le caratteristiche della mediazione. L'invisibilità dei processi di organizzazione dei metodi dell'evidenza trasparenti – che spariscono nell'effetto di presenza del comparire nell'istante e che stanno di fronte a una dissimulazione del senso e del significato – nega il senso ed il significato nella forma ritualizzata a causa della „divergenza dalla norma“, di una convenzione semantica, grammaticale e tipografica, ecc.. e di una „interferenza della superficie mediale“ (entrambi: Boris Groys). La „Rhetorik der unmittelbaren Evidenz“ (retorica dell'immediata evidenza) funziona nel caso della „wilden Semiose“ (sfrenata semiosi – entrambi: Assmann) grazie alla frattura della comunicazione, cioè tramite un uso mediale inadeguato della lingua, della scrittura o dell'immagine.

Verzeichnis der Siglen

ACID: BRINKMANN, Rolf Dieter; RYGULLA, Ralf Rainer (Hgg.) (2003): ACID. Neue amerikanische Szene [1969]. Augsburg: März bei AREA.

BaH: BRINKMANN, Rolf Dieter (1999): Briefe an Hartmut. 1974–1975. Mit einer fiktiven Antwort von Hartmut Schnell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Erk: BRINKMANN, Rolf Dieter (1987): Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Träume. Aufstände. Gewalt. Morde. Reise Zeit Magazin (Tagebuch). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

FiW: BRINKMANN, Rolf Dieter (Hg.) (1982): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

KdrV: KANT, Immanuel (1974): Kritik der reinen Vernunft [1781/87]. In: Ders. Werkausgabe. Bd. 3, 4. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KdU: KANT, Immanuel (1974): Kritik der Urteilskraft [1790]. In: Ders. Werkausgabe. Bd. 10. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

P: BRINKMANN, Rolf Dieter (1982): Piccadilly Circus. Beschreibung [1967]. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 65–71.

Rom: BRINKMANN, Rolf Dieter (2006): Rom, Blicke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

S: BRINKMANN, Rolf Dieter (1982): Strip. Beschreibung [1967]. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 61–64.

Sch: BRINKMANN, Rolf Dieter (1988): Schnitte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Sph: BRINKMANN, Rolf Dieter (1980): Standphotos. Gedichte 1962–1970. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

WSS: BRINKMANN, Rolf Dieter (2005): Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen von Rolf Dieter Brinkmann aufgenommen in Köln, Oktober bis Dezember 1973, 5 CDs, 360 min 40s. Hrsg. von Herbert Kapfer; Katarina Agathos. München: intermedium records.

WW: BRINKMANN, Rolf Dieter (2005): Westwärts 1&2. Gedichte [1975]. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Literaturverzeichnis

Primärwerke

- BRINKMANN, Rolf Dieter (1962): *Ihr nennt es Sprache. Achtzehn Gedichte*. Leverkusen: Willbrand.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1965): *Die Umarmung. Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1966): *Raupenbahn*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1967a): *Am Hang*. In: Karsch, Walther (Hg.): *Porträts. 28 Erzählungen über ein Thema*. Berlin: Herbig (Die Bücher der Neunzehn, 146), S. 171–177.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1967b): *London: Piccadilly Circus*. In: Franke, Manfred; Bachér, Ingrid (Hgg.): *Straßen und Plätze*. Gütersloh: Mohn, S. 29–37.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1967c): *Strip. Beschreibung*. In: Dollinger, Hans (Hg.): *Außerdem. Deutsche Literatur minus Gruppe 47 = wieviel?* München: Scherz, S. 377–382.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1967d): *Was fraglich ist wofür. Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1967e): *London: Piccadilly Circus*. In: *Die Welt*, 1.4.1967.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1968a): *Die Piloten. Neue Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1968b): *Godzilla*. (Auf farbige Plakate aus der Illustriertenwerbung gedruckte Gedichte). 200 Exemplare, davon 100 nummeriert mit einer Handzeichnung von Karl Heinz Krüll. Köln: Hake (Reihe Tangenten, Nr. 9).
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1969a): *Die Lyrik Frank O’Haras*. In: Ders. (Hg.): *Frank O’Hara. Lunch poems. Und andere Gedichte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 62–75.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1969b): *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie*. In: Ders. (Hg.): *Silver screen. Neue amerikanische Lyrik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 7–32.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1969c): *Standphotos*. Duisburg: Hildebrandt (Hundertdruck).
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1969d): *Über Lyrik und Sexualität*. In: *Streit-Zeitschrift*, Jg. 7, H. 1, S. 65–70.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1969e): *Der Film in Worten*. In: Ders.; Rygulla, Ralf Rainer (Hgg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März, S. 381–399.
- BRINKMANN, Rolf Dieter: *Einübung einer neuen Sensibilität*. Ausgestrahlt am 22. Juni 1969. Hessischer Rundfunk.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1970a): *Gras*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1970b): *Phantastik des Banalen. Rolf Dieter Brinkmann über Virginia Hill. „Memoiren einer Gangsterbraut“*. In: *Der Spiegel*, 17. August 1970, H. 34, S. 108–110.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1971a): *Auf der Schwelle*. Stereohörspiel. Regie: Raoul Wolfgang Schnell. Erstsendung am 14. Juli 1971. WDR Köln, Spieldauer ca. 35 min.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1971b): *„Programmschluß“*. In: Ders.: *Programmschluß. Neue Gedichte*. Erstsendung am 31. Dezember 1971, 22.05–22.35 Uhr. Sprecher: Gisela Keiner, Diether Krebs und Christian Quadflieg. Regie: Klaus-Dieter Pittrich, WDR Köln.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1972a): *Der Tierplanet*. Stereohörspiel. Regie: Raoul Wolfgang Schnell. Erstsendung am 23. April 1972. WDR Köln, Spieldauer ca. 49 min.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1972b): *Programmschluß*. In: Krüger, Michael; Wagenbach, Klaus (Hgg.): *Tintenfisch 5. Jahrbuch für Literatur*. Berlin: Wagenbach, S. 105–106.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1972c): *Strip*. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): *Verteidigung der Zukunft. Deutsche Geschichten seit 1960*. München: Piper.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1973): *Besuch in einer sterbenden Stadt*. Stereohörspiel. Regie: Ulrich Gerhardt. Erstsendung am 28. Juni 1973, WDR Köln, Spieldauer ca. 45 min.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1974): *Die Wörter sind böse. Kölner Autorenalltag*. Regie: Hein Brühl. WDR Köln, Spieldauer ca. 49 min.

- BRINKMANN, Rolf Dieter (1980): Standphotos. Gedichte 1962–1970. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1982a): Aus dem Notizbuch 1972, 1973 Rom World's End. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 95–120.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1982b): Der Film in Worten [1969]. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 223–247.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1982c): Die Lyrik Frank O'Haras [1969]. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 207–222.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1982d): Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie Silverscreen. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 248–269.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1982e): Piccadilly Circus. Beschreibung [1967]. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 65–71.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1982f): Strip. Beschreibung [1967]. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 61–64.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1982g): Work in Progress (Mai 1973). In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 135–141.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1982h): Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 275–295.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1984a): Vanille. Gedicht [1969]. In: Schröder, Jörg (Hg.): Mammut. März-Texte 1969–1984. 2. Aufl. Herbstein: März, S. 106–140.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1984b): Anmerkungen zu meinem Gedicht Vanille [1969]. In: Schröder, Jörg (Hg.): Mammut. März-Texte 1969–1984. 2. Aufl. Herbstein: März, S. 141–144.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1985): Erzählungen. In der Grube, Die Bootsfahrt, Die Umarmung, Raupenbahn, Was unter Dornen fiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1986): Rolltreppen im August. Gedichte. Hrsg. von Chris Hirte. Berlin: Volk und Welt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1987): Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Träume – Aufstände, Gewalt, Morde; Reise Zeit Magazin (Tagebuch). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1988): Schnitte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1993): Keiner weiß mehr. Roman [1968]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1994): Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter [1968]. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Leipzig: Reclam, S. 65–77.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (1999): Briefe an Hartmut. 1974–1975. Mit einer fiktiven Antwort von Hartmut Schnell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (2003): Der Film in Worten [1969]. In: Ders.; Rygulla, Ralf Rainer (Hgg.): ACID. Neue amerikanische Szene. Darmstadt: März (Neuausgabe Augsburg: März bei AREA), S. 381–399.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (2005a): The Last One. Autorenlesungen Cambridge Poetry Festival 1975. Hrsg. von Herbert Kapfer. München: intermedium records.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (2005b): Westwärts 1&2. Gedichte [1975]. Mit Fotos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- BRINKMANN, Rolf Dieter (2005b): Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten [1974]. In: Ders. Westwärts 1&2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 256-330.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (2005c): Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973. Hrsg. von Herbert Kapfer; Katarina Agathos. 5 CDs. München: intermedium records.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (2005d): In memoriam Rolf Dieter Brinkmann (2). Rolf Dieter Brinkmann liest: Straßen und Plätze: London. Erstsending am 4. März 1966 (Wiederholung: 13. April 2005). Deutschlandfunk.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (2006): Rom, Blicke. 7. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BERGMANN, Harald (2007): Brinkmanns Zorn. Director's Cut. Mit Originalmaterial aus dem medialen Nachlaß von Rolf Dieter Brinkmann. Berlin: Good!Movies, Neue Visionen Medien.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (2010): Vorstellung meiner Hände. Frühe Gedichte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (Hg.) (1969a): Frank O'Hara. Lunch poems. Und andere Gedichte. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (Hg.) (1969b): Silver screen. Neue amerikanische Lyrik. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BRINKMANN, Rolf Dieter (Hg.) (1982i): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- BRINKMANN, Rolf Dieter; RYGULLA, Ralf Rainer (Hgg.) (2003): ACID. Neue amerikanische Szene [1969]. Augsburg: März bei AREA.
- DOLLINGER, Hans (Hg.) (1967): Außerdem. Deutsche Literatur minus Gruppe 47 = wieviel? München: Scherz.
- FRANKE, Manfred; BACHÉR, Ingrid (Hgg.) (1967): Straßen und Plätze. Gütersloh: Mohn.
- KRAMER, Andreas; RÖHNERT, Jan (Hgg.) (2009): Die endlose Ausdehnung von Zelluloid. 100 Jahre Film und Kino im Gedicht. Dresden: edition AZUR.
- REICH-RANICKI, Marcel (Hg.) (1972): Verteidigung der Zukunft. Deutsche Geschichten seit 1960. München: Piper.
- RYGULLA, Ralf-Rainer; BRINKMANN, Rolf Dieter (1984c): Der joviale Russe (nach Apollinaire: La jolie rousse). In: Schröder, Jörg (Hg.): Mammut. März-Texte 1&2. 1969–1984. Herstein: März, S. 70.

Sekundärliteratur:

- ADELUNG, Johann Christoph (1974): Über den deutschen Styl. Erster Theil [1785]. Neudruck: Hildesheim, New York: Olms.
- ADORNO, Theodor W. (1961): Valerys Abweichungen. In: Ders.: Noten zur Literatur II. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 2), S. 42–94.
- ADORNO, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Gesammelte Schriften, Bd. 7).
- ADORNO, Theodor W. (1973): Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Gesammelte Schriften, Bd. 6).
- ANKÜNDIGUNGSTEXT des Interdisziplinären Workshops des Projekts *Die Lesbarkeit der Welt* des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik vom 14.–16. Dezember 2006. Online verfügbar unter: <http://www2.hu-berlin.de/hzk/bsz.php?show=veranstaltungen&which=deixisevidenz#top> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- ANDREE, Martin (2006): Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute. München: Fink.
- ANDREE, Martin (2010): Medien machen Marken. Eine Medientheorie des Marketing und des Konsums. Frankfurt am Main: Campus.
- ANGERER, Marie-Luise (2007): Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- ARISTOTELES (2002): Rhetorik. Übers. und erl. von Christof Rapp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Werke in deutscher Übersetzung/Aristoteles, Bd. 4).
- ARNDT, Andreas (2004): Unmittelbarkeit. Bielefeld: transcript (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, 14).
- ARNOLD, Heinz L. (Hg.) (1981): Rolf Dieter Brinkmann. München: Ed. Text + Kritik (71).
- ASAI, Hideki (2006): Arkadien und Archivierung. Goethe und Brinkmann. In: POP – Praktiken kultureller Grenzverwischungen. Amerika und das 20. Jahrhundert. Globalisierung als Herausforderung an Literatur- und Kulturwissenschaften. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. (Neue Beiträge zur Germanistik. Bd. 5, H. 1), S. 40–52.
- ASSMANN, Aleida (1995): Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hgg.): Materialität der Kommunikation. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft), S. 237–251.
- AUSTIN, John Langshaw (2005): Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with words) [1955]. Übers. von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 9396).
- BALKE, Friedrich (2005a): Medien und Verfahren der Sichtbarmachung. Positionen eines Forschungsprojekts. In: Jäger, Ludwig (Hg.): Transkriptionen. Schwerpunkt Nr. 5. Newsletter des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs ‚Medien und kulturelle Kommunikation‘ SFB/FK 427 Köln, S. 2–4. Online verfügbar unter: <http://www.fk-427.de/uploads/Praesentationen/Transkriptionen5.pdf> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- BALKE, Friedrich (2005b): Evidenzverfahren, Politiken der Sichtbarkeit, Beobachter-Instituierung. Die Projektbereiche des Forschungskollegs. In: Jäger, Ludwig (Hg.): Transkriptionen. Schwerpunkt Nr. 5. Newsletter des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs ‚Medien und kulturelle Kommunikation‘ SFB/FK 427 Köln, S. 33–36. Online verfügbar unter: <http://www.fk-427.de/uploads/Praesentationen/Transkriptionen5.pdf> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- BARCK, Karlheinz; TREML, Martin (Hgg.) (2007): Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen (mit Audio-CD). Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- BARTHES, Roland (1956): Probleme des literarischen Realismus. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, Jg. 3, S. 303–307.
- BARTHES, Roland (1974): Die Lust am Text. Aus dem Franz. übers. von Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Bibliothek Suhrkamp, 378).

- BARTHES, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Aus dem Franz. übers. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch).
- BARTHES, Roland (2006): Das Rauschen der Sprache [1967–1980]. Aus dem Franz. übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Kritische Essays).
- BARTHES, Roland (2008): Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980. Aus dem Franz. übers. von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp).
- BASSLER, Moritz (2011): „In der Grube“. Brinkmanns neuer Realismus. In: Fauser, Markus (Hg.): Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 17–31.
- BAUER, Thomas (2002): Schauplatz Lektüre. Blick, Figur und Subjekt in den Texten von R. D. Brinkmann. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- BELLER, Manfred (1982): Geschichtserfahrung und Selbstbespiegelung im Deutschland-Bild der italienischen und im Italienbild der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Jg. 17, H. 1, S. 154–170.
- BELLER, Manfred (2006): Geschichtserfahrung und Selbstbespiegelung im Deutschland-Bild der italienischen und im Italienbild der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Ders.; Agazzi, Elena; Calzoni, Raul (Hgg.): Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress, S. 177–196.
- BENDER, Hans (1995): „Vielleicht erinnern Sie sich meiner“. Rolf Dieter Brinkmann und die Akzente. In: Brinkmann, Maleen (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Literaturmagazin Sonderheft, 36), S. 28–37.
- BENTZ, Ralf et al. (Hgg.) (1998): Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar vom 09. Mai bis 30. November 1998. Marbach am Neckar: Dt. Schillerges. (Marbacher Katalog, 51).
- BILZ, Rudolf (1962): Psychotische Umwelt. Versuch einer biologisch orientierten Psychopathologie. Stuttgart: Enke.
- BLÖCKER, Günter (1965): Lauerprosa. „Die Umarmung“. Erzählungen von Rolf Dieter Brinkmann. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 07.08.1965.
- BLÖCKER, Günter (1966): Rolf Dieter Brinkmann. „Die Umarmung“. In: Ders. (1966): Literatur als Teilhabe. Kritische Orientierungen zur literarischen Gegenwart. Berlin: Argon, S. 129–133.
- BELTING, Hans (2001): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink.
- BOEHM, Gottfried (1995): Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Ders.; Pfothenhauer, Helmut (Hgg.): Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink (Bild und Text), S. 24–40.
- BOEHM, Gottfried (2003): Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung. In: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hgg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1640), S. 94–112.
- BOEHM, Gottfried (2008): Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz. In: Ders.; Mersmann Birgit; Spies, Christian (Hgg.): Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt. Paderborn: Fink (Eikones), S. 15–43.
- BOEHM, Gottfried; PFOTENHAUER, Helmut (Hgg.) (1995): Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink (Bild und Text).
- BOEHM, Gottfried; MERSMANN Birgit; SPIES, Christian (Hgg.) (2008): Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt. Paderborn: Fink (Eikones).
- BÖHN, Andreas (2010): Metafikionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: Bareis, J. Alexander; Grub, Frank Thomas (Hgg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin: Kulturverlag Kadmos (Kaleidogramme, 57), S. 11–33.
- BÖSCH, Frank; FREI, Norbert (2006): Die Ambivalenz der Medialisierung. Eine Einführung. In: Dies. (Hgg.): Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein (Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, 5), S. 7–23.

- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard A. (2001): *Remediation. Understanding new media*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard A. (2004): *Remediation. Zum Verständnis digitaler Medien durch die Bestimmung des Verhältnisses zu älteren Medien*. In: Febel, Gisela; Joly, Jean B.; Schröder, Gerhart (Hgg.): *Kunst und Medialität*. Stuttgart: merz & solitude, S. 11–35.
- BOOTH, Wayne C. (1961): *The rhetoric of fiction*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- BOYD, Kevin (2001): *Plötzliche Trunkenheit*. Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht „Einen jener klassischen“. In: Schulz, Gudrun; Kagel, Martin (Hgg.): *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vechta: Eiswasser, S. 49–54.
- BOYKEN, Thomas; CAPPELMANN, Ina; SCHWAGMEIER, Uwe (Hgg.) (2010): *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. München, Paderborn: Fink.
- BRANDOM, Robert B. (2001): *Begründen und Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BRANDT, Reinhard (2005): *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*. Freiburg im Breisgau: Rombach (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, 25).
- BREUER, Ulrich (2003): „Gegen Stil, für das Zufällige“. Brinkmann (Nietzsche, Goethe) in Venedig. In: Barz, Irmhild; Lerchner, Gotthard; Schröder, Marianne; Fix, Ulla (Hgg.): *Sprachstil – Zugänge und Anwendungen. Ulla Fix zum 60. Geburtstag*. Heidelberg: Winter (Sprache, Literatur und Geschichte, 25), S. 31–42.
- BREUER, Ulrich (2004): *Die Lebenscollage „(lauter Konfetti)/Splitter/“*. Rolf Dieter Brinkmanns „Rom Blicke“ im autobiographischen Diskurs der 70er Jahre. In: Jäntti, Ahti; Nurminen, Jarkko (Hgg.): *Thema mit Variationen. Dokumentation des VI. Nordischen Germanistentreffens in Jyväskylä vom 4.–9. Juni 2002*. Frankfurt am Main: Lang (Finnische Beiträge zur Germanistik, 12), S. 463–468.
- BREUER, Ulrich; SANDBERG, Beatrice (Hgg.) (2006): *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium (Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, 1).
- BRINKMANN, Maleen (Hg.) (1995): *Rolf Dieter Brinkmann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Literaturmagazin Sonderheft, 36).
- BRULOTTE, Gaétan (1976): *Le dechet*. In: Lemaire, Gérard-Georges (Hg.): *Le colloque de Tanger. Textes provoqués ou suscités à l'occasion de la venue de William S. Burroughs et de Brion Gysin à Genève entre le 24 et 28 septembre 1975*. Paris: Bourgois, S. 29–44.
- BRUNNER, Horst; HAHN, Gerhard; MÜLLER, Ulrich; SPECHTLER, Franz Viktor (2009): *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*. 2. Aufl. München: Beck.
- BÜHLER, Karl (1982): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache [1934]*. Stuttgart: Fischer (UTB).
- BÜRGER, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Aufl.* Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp).
- CALHOON, Kenneth S.; GEULEN, Eva; HAAS, Claude, RESCHKE, Nils (Hgg.) (2010): „Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“. Über den Blick in der Literatur. Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag. Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 221).
- CAMPE, Rüdiger (1990): *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer (Studien zur deutschen Literatur, 107).
- CAMPE, Rüdiger (1991): *Die Schreibszene. Schreiben*. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hgg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft), S. 759–771.
- CAMPE, Rüdiger (1997): *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler (Germanistische-Symposien-Berichtsbände, 18), S. 208–225.

- CAMPE, Rüdiger (2004): Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts. In: Fleckner, Uwe; Kemp, Wolfgang; Mattenklott, Gert et al. (Hgg.): Vorträge aus dem Aby Warburg-Haus, Bd. 8. Berlin: Akademie Verlag, S. 105–133.
- CAMPE, Rüdiger (2005): Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreibszene. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hgg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 2), S. 115–132.
- CAMPE, Rüdiger (2006): Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant. In: Peters, Sibylle; Schäfer, Martin Jörg (Hgg.): „Intellektuelle Anschauung“. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen. Bielefeld: transcript, S. 25–43.
- CHRISTEN, Matthias (1999): „to the end of the line“. Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise. München: Fink.
- CICERO, Marcus Tullius (1996): *Academicorum reliquiae cum Lucullo*. Hrsg. und aus dem Lat. übers. von Otto Plasberg. Stuttgart, Leipzig: Teubner.
- CICERO, Marcus Tullius (1998): *De inventione*. Über die Auffindung des Stoffes. Hrsg. und aus dem Lat. übers. von Theodor Nüßlein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Sammlung Tusculum).
- CICERO, Marcus Tullius (2003): *De Oratore*. Über den Redner. Hrsg. und aus dem Lat. übers. von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 6884).
- COENEN-MENNEMEIER, Brigitta (1996): *Nouveau Roman*. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler, 296).
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika (2003): *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1990): *Flow. The psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row.
- CUNTZ, Michael; NITSCHKE, Barbara; OTTO, Isabell; SPANIOL, Marc (Hgg.) (2006): *Die Listen der Evidenz*. Köln: DuMont (Mediologie, 15).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Franz. übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 807).
- DEPPERMAN, Arnulf; LINKE, Angelika (Hgg.) (2010): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin, New York: de Gruyter.
- DIECKMANN, Dorothea (2001): Rolf Dieter Brinkmann und Heinrich von Kleist. Eine Collage. In: Schulz, Gudrun; Kagel, Martin (Hgg.): *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vechta: Eiswasser, S. 120–134.
- DRÜGH, Heinz (2001): Vorbemerkung. Ambivalente Faszination des Bildes. In: Ders.; Moog-Grünevald, Maria (Hgg.): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Heidelberg: Winter (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 12), S. VII–XIX.
- DRÜGH, Heinz (2005): *Taping it all. Überlegungen zum Realismus der Popliteratur bei Rolf Dieter Brinkmann und Rainald Goetz*. In: *Cahiers D'études Germaniques* 48: *Transgressions/défis/provocations. Transfers culturels franco-allemands*, S. 147–158.
- DRÜGH, Heinz (2006): *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*. Tübingen: Francke (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur, 5).
- DUDENREDAKTION (Hg.) (2002): *DUDEN. Das Fremdwörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- DUDENREDAKTION (Hg.) (2005): *DUDEN. Die Grammatik*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.

- ECO, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk* [1962]. Aus dem Ital. übers. von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ECO, Umberto (1982): *Der Name der Rose* [1980]. Aus dem Ital. übers. von Burkhard Kroeber. München, Wien: Hanser.
- ECO, Umberto (1987): *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Aus dem Ital. übers. von Günter Memmert. München: Fink.
- ECO, Umberto (1994): *Einführung in die Semiotik*. 8. Aufl. Aus dem Ital. übers. von Jürgen Trabant. München: Fink (Uni-Taschenbücher).
- EHRLICHER, Hanno (2002): *Ästhetik der Entblößung. Rolf Dieter Brinkmanns literarische Nacktheitsinszenierungen zwischen Sinnkrise und Sinnlichkeitsutopie*. In: Gernig, Kerstin (Hg.): *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*. Köln: Böhlau, S. 273–298.
- ELLRICH, Lutz; MAYE, Harun; METELING, Arno (Hgg.) (2009): *Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz*. Bielefeld: transcript.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1968): *Gemeinplätze die Neueste Literatur betreffend*. In: Ders. (Hg.): *Kursbuch 1968*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Kursbuch), S. 187–197.
- FAHRER, Sigrid (2009): *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- FAUSER, Markus (2011): *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld: transcript, S. 7–15.
- FAUSER, Markus (Hg.) (2011): *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld: transcript.
- FAUSER, Markus (2012): *Rezension Boyken, Thomas; Cappelmann, Ina; Schwagmeier, Uwe (Hgg.): Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. München: Fink 2010. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie (ZfdPh) 2012* (bislang unveröffentlichtes Manuskript).
- FERRO, Fernando Mão de (Hg.) (2001): *Contradições electivas. Colóquio Comemorativo dos 250 Anos do Nascimento de Johann Wolfgang Goethe. Actas de Colóquio realizado em Lisboa a 21 e 22 de Outubro de 1999*. Lisboa: Ed. Colibri (Actas & colóquios, 26).
- FISCHER, Robert (2000): *Der graue Raum. Literarische Hörfunkproduktionen als Ort dialogischer Texterfahrung*. In: Geduldig, Gunter (Hg.): *Eiswasser. Zeitschrift für Literatur. Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60. EISWASSER. Zeitschrift für Literatur, Bd. I/II, Jg. 7*. Vechta: Eiswasser, S. 31–44.
- FLIETHMANN, Axel (2007): *Literaturtheorie ohne Bilder mit Metapher. Vier Bilder Rolf Dieter Brinkmanns*. In: *Seminar, Jg. 43, H. 4*, S. 398–410.
- FRANK, Georgia (2000): *The Pilgrim's Gaze in the Age before Icons*. In: Nelson, Robert S. (Hg.): *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge studies in new art history and criticism), S. 98–115.
- FRANKLIN, James (2001): *The science of conjecture. Evidence and probability before Pascal*. Baltimore Md. u.a.: Johns Hopkins Univ. Press.
- FRIEDRICH, Sabine; KRAMER, Kirsten (2008): *Theatralität als mediales Dispositiv. Zur Emergenz von Modellen theatraler Performanz aus medienhistorischer Perspektive*. In: Schoenmakers, Henri; Bläske, Stefan; Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens (Hgg.): *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, S. 67–84.
- GAIER, Ulrich; SIMON, Ralf (2010): *Vorwort*. In: Dies. (Hgg.): *Zwischen Bild und Begriff. Kant und Herder zum Schema*. München: Fink, S. 7–17.
- GASCHÉ, Rudolphe (1994): *Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant*. In: Hart-Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Was heißt Darstellen?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 152–174.

- GEDULDIG, Gunter (1997): Bibliographie Rolf Dieter Brinkmann. Verzeichnis der veröffentlichten Druckschriften. Primär- und Sekundärliteratur. Bielefeld: Aisthesis (Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte).
- GEDULDIG, Gunter (2001): Der Tod in Vechta. Rolf Dieter Brinkmanns „Raupenbahn“. In: Schulz, Gudrun; Kagel, Martin (Hgg.): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta: Eiswasser, S. 37–46.
- GEDULDIG, Gunter (Hg.) (2000): Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60. EISWASSER. Zeitschrift für Literatur, Bd. I/II, Jg. 7. Vechta: Eiswasser.
- GEIMER, Peter (2002): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1538), S. 7–25.
- GENETTE, Gérard (1972): Figures III. Paris: Editions du Seuil (Poétique).
- GENETTE, Gérard (1998): Die Erzählung [1972]. Aus dem Franz. übers. von Andreas Knop. 2. Aufl. München: Fink (UTB, 8083).
- GENETTE, Gérard (2008): Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [1987]. Aus dem Franz. übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GEORGES, Karl Ernst (1998): Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch [1869]. Nachdruck: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 1.
- GFREREIS, Heike (1995): Erzeugte Bedeutungen. Das literarische Werk um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- GIURIATO, Davide; STINGELIN, Martin; ZANETTI, Sandro (Hgg.) (2005): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 2).
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1943): Winckelmann [1805]. Mit einer Einleitung von Ernst Howald. Zürich: Rentsch.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1978): Maximen und Reflexionen. In: Ders.: Berliner Ausgabe in 22 Bänden. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Bd. 18. Hrsg. von Siegfried Seidel et al. Berlin: Aufbau.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1981): Italienische Reise. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden [1948-1964]. Autobiographische Schriften III, Bd. 11. Hrsg. von Erich Trunz. München: Beck.
- GOLZ, Jochen (1997): Art. Brief. In: Weimar, Klaus et al. (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, S. 251–255.
- GOODMAN, Nelson (1995): Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GÖRKE, Daniela (2005): Sexualität im westdeutschen Roman der späten 60er und frühen 70er Jahre. Tönning, Lübeck, Marburg: Der Andere Verlag.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1973): Von poetischen Sendschreiben oder Briefen [1730]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hrsg. von Joachim und Brigitte Birke, Bd. VI/2. Berlin: de Gruyter (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts).
- GRAF, Fritz (1995): Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: Boehm, Gottfried; Pfothenhauer, Helmut (Hgg.): Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink (Bild und Text), S. 143–155.
- GRAU, Oliver (2002): Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien. 2. Aufl. Berlin: Reimer.
- GRAU, Oliver (2004): Virtual art. From illusion to immersion. Cambridge Mass. u.a.: MIT (Leonardo).
- GREEN, Melanie C.; BROCK, Timothy C. (2000): The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. In: Journal of Personality and Social Psychology, Jg. 79, H. 5, S. 701–721.

- GREIF, Stefan (2005): „Schlagwörter sind Wörter zum Schlagen, hast Du das begriffen?“. Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann. In: Weninger, Robert (Hg.): Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945. Tübingen: Stauffenburg (Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, 19), S. 139–152.
- GREIF, Stefan (2011): Schreiben gegen das ‚ptolemäische Weltbild‘. Hybride Schrift-Bilder und Piktographie im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. In: Fauser, Markus (Hg.): Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 157–174.
- GREVERUS, Ina-Maria (2009): Über die Poesie und die Prosa der Räume. Gedanken zu einer Anthropologie des Raums. Berlin: Lit. Verlag Dr. W. Hopf (Trans, 10).
- GROPP, Petra (2002): Rolf Dieter Brinkmann. „... und tarnen das Ganze als Kunst!“. Intermedialität als Strategie der Schrift im Prozess der kulturellen Rekonfigurationen. In: Schärf, Christian (Hg.) Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte. Tübingen: Attempo, S. 175–193.
- GROSS, Thomas (1993): Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns. Stuttgart: Metzler.
- GROYS, Boris (2000): Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München: Hanser.
- GRZIMEK, Martin (1981): Bild und Gegenwart im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann. München: Ed. Text + Kritik (71), S. 24–36.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (Hgg.) (1995): Materialität der Kommunikation. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft).
- HAAS, Alois M. (1996): Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1196).
- HALBFASS, Wilhelm (1972): Art. Evidenz. In: Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2. Basel, Stuttgart: Schwabe, S. 609–610.
- HALM, Karl Felix (1863): *Rhetores latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis.* Leipzig: Teubner.
- HAMACHER, Werner (1988): Unlesbarkeit. In: de Man, Paul: Allegorien des Lesens. Aus dem Franz. übers. von Werner Hamacher und Petra Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–26.
- HAMBURGER, Käte (1987): Die Logik der Dichtung [1957]. München: Klett-Cotta im Deutschen Taschenbuch-Verlag (dtv).
- HARRASSER, Karin; LETHEN, Helmut; TIMM, Elisabeth (Hgg.) (2009): Sehnsucht nach Evidenz. Bielefeld: transcript (Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1/2009).
- HAVERKAMP, Anselm (2004): Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- HECKEN, Thomas (2010): Das Versagen der Intellektuellen. Eine Verteidigung des Konsums gegen seine deutschen Verächter. Bielefeld: transcript.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993): *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* Chicago: The University of Chicago Press.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1979): Werke [1812/16], Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HENKEL, Nikolaus (1997): Art. Descriptio. In: Weimar, Klaus et al. (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1. Berlin, New York: de Gruyter, S. 337–339.
- HERMAND, Jost (2000): Formen des Eros in der Kunst. Wien: Böhlau.
- HERRMANN, Karsten (1999): Bewußtseinserkundungen im „Angst- und Todesuniversum“. Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher. Bielefeld: Aisthesis.
- HÖHNISCH, Erika (1967): Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1966. Heidelberg: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3).
- HOLERT, Tom (2002): Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart. In: Bickenbach, Matthias; Fliethmann, Axel (Hgg.): Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart. Köln: DuMont (Mediologie, 4), S. 198–225.

- HOLLERBACH, Wolf (1980): Ich, Welt, Bewußtsein und Literatur. Überlegungen zu einer literarischen Theorie des Nouveau Roman. In: Stimm, Helmut, Noyer-Weidner, Alfred (Hgg.): Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 90, H. 1, S. 97–129.
- HÜBNER, Gerd (2010): Evidentia. Erzählformen und ihre Funktionen. In: Haferland, Harald; Meyer, Matthias (Hgg.): Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven. Berlin, New York: de Gruyter, S. 119–147.
- HÜLK, Walburga (2004): Paradigma Performativität? In: Schuhen, Gregor; Erštic, Marijana; Schwan, Tanja (Hgg.): Avantgarde – Medien – Performativität. Wahrnehmungs- und Inszenierungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript, S. 9–26.
- HUSSERL, Edmund (1929): Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft. Halle an der Saale: Niemeyer.
- HUSSERL, Edmund (1954): Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem [1936/39]. In: Ders.: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. Hrsg. von Walter Biemel. Dordrecht, Boston, London: Nijhof, S. 365–386.
- HUXLEY, Aldous (1954): Die Pforten der Wahrnehmung. Meine Erfahrung mit Meskalin. München: Piper.
- INGARDEN, Roman (1965): Das literarische Kunstwerk. 3. Aufl. Tübingen: Niemeyer.
- INTERVIEW VON Helmut LETHEN mit Ludwig JÄGER (2009): Geht die Zeit der Entzauberung der Evidenz zu Ende? Oder beginnt sie erst? In: Harrasser, Karin; Lethen, Helmut; Timm, Elisabeth (Hgg.): Sehnsucht nach Evidenz. Bielefeld: transcript (Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1/2009), S. 89–94.
- ISER, Wolfgang (1976): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink (UTB).
- ISER, Wolfgang (1991): Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ISER, Wolfgang (1994): Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: UTB, S. 228–252.
- JACOB, Joachim (1999): Erinnerungen an die Gegenwart. Zu zwei Gedichten Rolf Dieter Brinkmanns. In: Sprache und Literatur, Jg. 30, H. 83, S. 62–72.
- JÄGER, Ludwig (2000): Die Sprachvergessenheit der Medientheorie. Ein Plädoyer für das Medium Sprache. In: Kallmeyer, Werner (Hg.): Sprache und neue Medien. Berlin: de Gruyter (Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache, 1999), S. 9–30.
- JÄGER, Ludwig (2002): Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Ders.; Stanitzek, Georg (Hgg.): Transkribieren. Medien/Lektüre. München: Fink, S. 19–41.
- JÄGER, Ludwig (2004): Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 35–73.
- JÄGER, Ludwig (2005): Evidenzverfahren. In: Ders. (Hg.): Transkriptionen. Schwerpunkt Nr. 5. Newsletter des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs ‚Medien und kulturelle Kommunikation‘ SFB/FK 427 Köln, S. 10–13. Online verfügbar unter: <http://www.fk-427.de/uploads/Praesentationen/Transkriptionen5.pdf> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- JÄGER, Ludwig (2006a): Schauplätze der Evidenz. Evidenzverfahren als kulturelle Semantik. Eine Skizze. In: Cuntz, Michael; Nitsche, Barbara; Otto, Isabell (Hgg.): Die Listen der Evidenz. Köln: DuMont (Mediologie, 15), S. 37–52.
- JÄGER, Ludwig (2006b): Strukturelle Parasitierung. Anmerkungen zur Autoreflexivität und Iterabilität der sprachlichen Zeichenverwendung. In: Lüdeke, Roger; Müller-Bach, Inka (Hgg.): Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren. Göttingen: Wallstein, S. 9–40.

- JÄGER, Ludwig (2007): Verstehen und Störung. Skizze zu den Voraussetzungen einer linguistischen Hermeneutik. In: Hermanns, Fritz; Holly, Werner (Hgg.): Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens. Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 272), S. 25–42.
- JÄGER, Ludwig (2008a): Indexikalität und Evidenz. Skizze zum Verhältnis von referentieller und inferentieller Bezugnahme. In: Wenzel, Horst; Ders. (Hgg.): Deixis und Evidenz. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach, S. 289–315.
- JÄGER, Ludwig (2008b): Rekursive Transkription. Selbstlektüren diesseits der Schrift. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hgg.): „Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 9), S. 283–300.
- JÄGER, Ludwig (2009a): Aposème und Diskurs. Saussures performatives Sprachdenken ‚avant la lettre‘. In: Linke, Angelika (Hg.): Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt. Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 283), S. 217–232.
- JÄGER, Ludwig (2009b): Das schreibende Bewusstsein. Transkriptivität und Hypotypose in Kants „Andeutungen zur Sprache“. In: Birk, Elisabeth; Schneider, Jan Georg (Hgg.): Philosophie der Schrift. Festschrift für Christian Stetter zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 285), S. 97–121.
- JÄGER, Ludwig (2010): Intermedialität, Intramedialität, Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis. In: Deppermann, Arnulf; Linke, Angelika (Hgg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin, New York: de Gruyter, S. 301–324.
- JÄGER, Ludwig (2011): Transkription. Überlegungen zu einem interdisziplinären Forschungskonzept. In: Kailuweit, Rolf; Pfänder, Stefan; Vetter, Dirk (Hgg.): Migration und Transkription – Frankreich, Europa, Lateinamerika. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, S. 15–34.
- JÄGER, Ludwig (Hg.) (2005): Transkriptionen. Schwerpunkt Nr. 5. Newsletter des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs ‚Medien und kulturelle Kommunikation‘ SFB/FK 427 Köln. Online verfügbar unter: <http://www.fk-427.de/uploads/Praesentationen/Transkriptionen5.pdf> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- JÄGER, Ludwig; STANITZEK, Georg (Hgg.) (2002): Transkribieren. Medien/Lektüre. München: Fink.
- JAKOBSON, Roman (1994): Über den Realismus in der Kunst [1921]. In: Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5. Aufl. München: Fink, S. 373–391.
- JARRETT, Lucinda (1999): Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung. Berlin: Rütten & Loening.
- JENSEN, Stefan (1999): Erkenntnis – Konstruktivismus – Systemtheorie. Einführung in die Philosophie der konstruktivistischen Wissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- JESSING, Benedikt; KÖHNEN, Ralph (2007): Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- JONAS, Hans (1987): Die Freiheit des Bildens. Homo Pictor und die *differentia* des Menschen. In: Ders. (Hg.): Zwischen Nichts und Ewigkeit. Drei Aufsätze zur Lehre vom Menschen. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Kleine Vandenhoeck-Reihe), S. 26–75.
- JOOST, Ulrich (2006): Der Au=Tor als d. Säzza, oder: Visuelle, ja audible Etymy? Zu Arno Schmidts Schreibarbeit und Typographiesemantik. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hgg.): „System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. Paderborn: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 3), S. 47–64.
- JOST, Jörg (2008): Wann verstehen, wann interpretieren wir Metaphern? In: [metaphorik.de](http://www.metaphorik.de), 15, S. 125–140. Online verfügbar unter: <http://www.metaphorik.de/15/jost.pdf> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- KAGEL, Martin; WALLIS, Glenn (2008): Wer war Han Shan? Buddhistische Denkfiguren bei Rolf Dieter Brinkmann. In: Carius, Karl-Eckhard (Hg.): Brinkmann. Schnitte im Atemschutz. München: Ed. Text + Kritik, S. 132–141.

- KANT, Immanuel (1912): *De principiis formae mundi sensibilis*. In: Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2. Berlin: Reimer.
- KANT, Immanuel (1974a): *Kritik der reinen Vernunft* [1781/87]. In: Ders. *Werkausgabe*, Bd. 3, 4. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KANT, Immanuel (1974b): *Kritik der Urteilskraft* [1790]. In: Ders. *Werkausgabe*, Bd. 10. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KAWASHIMA, Kentaro (2007): „Umbrien! Tumbrien! Kackien! Alles Ruinen!“. Über Rolf Dieter Brinkmanns „Rom, Blicke“. In: *Neue Beiträge zur Germanistik (Doitsu Bungaku 133)*. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, Jg. 6, H. 1, S. 84–101.
- KEIDEL, Matthias (2006): *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Zugl.: Hildesheim, Univ., Diss., 2005. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft).
- KEMMANN, Ansgar (1996): Art. *Evidentia, Evidenz*. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3. Tübingen: Niemeyer, Sp. 33–47.
- KENNEDY, George A. (1991): *Aristoteles on rhetoric. A theory of civic discourse*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- KIENING, Christian (2007): *Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen. Semantiken. Effekte*. In: Ders. (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 1), S. 9–70.
- KIENING, Christian (Hg.) (2007): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 1).
- KITTLER, Friedrich A. (1985): *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Zugl.: Freiburg im Breisgau, Univ., *Habil.-Schr.*, 1984. München: Fink.
- KITTLER, Friedrich A. (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- KLAWITTER, Arne (2004): *Ent-Schreibung der Schrift*. In: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2003/2004*, S. 55–71.
- KLOCK, Daniela; SPAHR, Angela (1997): *Magische Kanäle, Marshall McLuhan*. In: Dies. (Hgg.): *Medientheorien. Eine Einführung*. München: Fink (UTB, 1986), S. 39–76.
- KLUGE, Friedrich (1999): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seebold. 23. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter.
- KNAPE, Joachim (2000): *Was ist Rhetorik?* Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek).
- KOEBNER, Thomas (1988): *Verteidigung der Bildbeschreibung. Fragmente zu einem anderen Laokoon*. In: Lämmert, Eberhard; Scheunemann, Dietrich (Hgg.): *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München: Ed. Text + Kritik (Literatur und andere Künste, 1), S. 136–162.
- KOHLROSS, Christian (2000): *Theorie des modernen Naturgedichts*. Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KOHTES, Michael (1994): *Nachtleben. Topographie des Lasters*. Frankfurt am Main: Insel.
- KOMFORT-HEIN, Susanne (2003): „Inzwischenzeit“. *Erzählen im Exil*. Anna Seghers' *Der Ausflug der toten Mädchen* und Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. In: Frick, Werner; Dies.; Schmaus, Marion; Voges, Michael (Hgg.): *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*. Festschrift für Klaus-Detlef Müller. Tübingen: Niemeyer, Imprint von de Gruyter, S. 343–356.
- KOPPERSCHMIDT, Josef (1991): *Rhetorik nach dem Ende der Rhetorik*. In: Ders. (Hg.): *Rhetorik*, Bd. 1, *Rhetorik als Texttheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1–31.
- KOSCHORKE, Albrecht (1999): *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink.
- KRACAUER, Siegfried (1990): *Die Photographie*. In: Mülder-Bach, Inka (Hg.): *Siegfried Kracauer. Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Schriften 1927-1931, Bd. 5 I-III), S. 87–90.
- KRÄMER, Sybille (2000): *Das Medium als Spur und Apparat*. In: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1379), S. 73–93.

- KRÄMER, Sybille (2004): Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. In: Dies. (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 13–32.
- KRAMER, Andreas (1995): Schnittpunkte in der Stille. Rolf Dieter Brinkmann und William S. Burroughs. In: Beyer, Marcel; Ders. (Hgg.): William S. Burroughs. Eggingen: Isele (Porträt, 4), S. 153–166.
- KRAMER, Andreas (2001): „Der Raum macht weiter“. Überlegungen zum langen Gedicht bei Brinkmann. In: Schulz, Gudrun; Kagel, Martin (Hgg.): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta: Eiswasser, S. 269–284.
- KRAMER, Andreas (2003): Von Beat bis „Acid“. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): Pop-Literatur, Sonderheft. München: Ed. Text + Kritik, S. 26–40.
- KRAMER, Andreas (2006): Schnittstellen. Beobachtungen zu deutschsprachigen Cut-Up-Texten um 1970. In: Linck, Dirck; Mattenklott, Gert (Hgg.): Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre. Hannover: Wehrhahn, S. 57–73.
- KRAMER, Andreas (2010): Westwärts und zurück. Zu London-Texten von Jörg Fauser und Rolf Dieter Brinkmann. In: Görner, Rüdiger (Hg.): Angermion. Yearbook for Anglo-German Literary Criticism, Intellectual History and Cultural Transfer. Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbeziehungen. Berlin, New York: de Gruyter, S. 51–68.
- KRAMER, Kirsten; DÜNNE, Jörg (2009): Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit. In: Dies.; Sabine Friedrich (Hgg.) (2009): Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 15–32.
- KRAMER, Rainer (2000): Auf der Suche nach dem verlorenen Augenblick. Rolf Dieter Brinkmanns innerer Krieg in Italien. Bremen: Ed. Temmen.
- KRAUSKOPF, Thomas (2004): „Das ‚verrissene‘ Ich“. Rolf Dieter Brinkmann und Bernward Vesper. Literarisch-essayistisches Reisen zu Beginn der 70er Jahre. Frankfurt am Main. Online verfügbar unter: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=972807594> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- KRUG, Wilhelm Traugott (1833): Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte, Bd. 2. Leipzig: Brockhaus.
- KUNZMANN, Peter; BURKARD, Franz-Peter; WIEDMANN, Franz (2003): dtv-Atlas Philosophie. 11. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv, 3229).
- KURI, José Férez (2003): Brion Gysin. Turning in to the multimedia age. London: Thames & Hudson.
- KURUYAZICI, Nilüfer (2003): Möglichkeiten und Grenzen der Fremderfahrung in der Reiseliteratur. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Bern: Lang, S. 43–48.
- KUTSCHERA, Franz von (1981): Grundfragen der Erkenntnistheorie. Berlin u.a.: de Gruyter.
- LAAK, Lothar van (2003): Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Univ., Diss. Bielefeld, 2000. Tübingen: Niemeyer (Communicatio, 31).
- LACHMANN, Renate (1994): Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München: Fink.
- LAMPE, Gerhard (1983): Ohne Subjektivität. Interpretationen zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns vor dem Hintergrund der Studentenbewegung. Tübingen: Niemeyer (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte).
- LANGE, Wolfgang (2000): Auf den Spuren Goethes, unfreiwillig. Rolf Dieter Brinkmann in Italien. In: Ders.; Schnitzler, Norbert (Hgg.): Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik. München: Fink, S. 255–281.
- LAUSBERG, Heinrich (1990a): Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Steiner.

- LAUSBERG, Heinrich (1990b): Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. 10. Aufl. München: Hueber.
- LEHMANN, Hans-Thies (1995): Schrift. Bild. Schnitt. Graphismus und Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann. In: Brinkmann, Maleen (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Literaturmagazin Sonderheft, 36), S. 182–197.
- LEMAIRE, Gérard-Georges (Hg.) (1976): Le colloque de Tanger. Textes provoqués ou suscités à l'occasion de la venue de William S. Burroughs et de Brion Gysin à Genève entre le 24 et 28 septembre 1975. Paris: Bourgois.
- LERMEN, Birgit (1975): Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht. Strukturen, Beispiele und didaktisch-methodische Aspekte. Paderborn: Schöningh (UTB).
- LESSING, Gotthold Ephraim (1974): Laokoon [1766]. In: Ders.: Werke. Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, Bd. 6. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 7–178.
- LETHEN, Helmut (2006): Der Stoff der Evidenz. In: Cunz, Michael; Nitsche, Barbara; Otto, Isabell; Spaniol, Marc (Hgg.): Die Listen der Evidenz. Köln: DuMont (Mediologie, 15), S. 65–85.
- LIESKOUNIG, Jürgen (1999): Das Kreuz mit dem Körper. Untersuchungen zur Darstellung von Körperlichkeit in ausgewählten westdeutschen Romanen aus den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften/Reihe 1, 1722).
- LIEWERSCHIEDT, Dieter (2008): Pop und danach. Rolf Dieter Brinkmanns Lyrik in ihrem Dilemma. In: Wirkendes Wort, Jg. 58, H. 2, S. 271–286.
- LOBSIEN, Eckhard (1990): Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp), S. 89–114.
- LOBSIEN, Eckhard (1995): Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache. München: Fink.
- LÖSENER, Hans (2001): Schnitt und Fortsetzung. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann. In: Schulz, Gudrun; Kagel, Martin (Hgg.): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta: Eiswasser, S. 293–303.
- LUHMANN, Niklas (1987): Die Autopoiesis des Bewußtseins. In: Hahn, Alois; Kapp, Volker (Hgg.): Selbstthematization und Selbstzeugnis. Bekenntnis und Geständnis. Frankfurt Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 643), S. 25–94.
- LUNDE, Ingunn (2007): Enárgeia und sakraler Diskurs. Zu den Formen der Redewiedergabe in Nestors Leben des Heiligen Feodosij. In: Meyer, Holt; Uffelman, Dirk (Hgg.): Religion und Rhetorik. Stuttgart: Kohlhammer (Religionswissenschaft heute, 4), S. 122–133.
- MAISAK, Petra (1981): Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt. Frankfurt am Main u.a.: Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, 17).
- MAN, Paul de (1988): Allegorien des Lesens. Aus dem Franz. übers. von Werner Hamacher und Petra Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 1357).
- MANIERI, Alessandra (1998): L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali (Filologia e critica, 82).
- MARCUSE, Herbert (1967): Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Neuwied, Berlin: Luchterhand (Soziologische Texte, 40).
- MARQUARD, Odo (1983): Kunst als Antifiktion. Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive. In: Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hgg.): Funktionen des Fiktiven. München: Fink (Poetik und Hermeneutik, 10), S. 35–54.
- MATTENKLOTT, Gert (1996): Jahnns Kompaß. Die Bedeutung des Nordens für die Poetik Hans Henny Jahnns. In: Böhme, Hartmut; Schweikert, Uwe (Hgg.): Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, S. 259–276.

- MATTHEIER, Klaus J. (2001): Protestsprache und Politjargon. Über die problematische Identität einer ‚Sprache der Achtundsechziger‘. In: Ott, Ulrich; Luckscheiter, Roman (Hgg.): *Belles lettres, Graffiti. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*. Göttingen: Wallstein, S. 79–90.
- McLUHAN, Herbert Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLUHAN, Herbert Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mc Graw Hill.
- McLUHAN, Herbert Marshall (1968a): *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf, Wien: Econ.
- McLUHAN, Herbert Marshall (1968b): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf, Wien: Econ.
- McLUHAN, Herbert Marshall; LEONHARD, George B. (1969): *Die Zukunft der Sexualität*. In: Brinkmann, Rolf Dieter; Rygulla, Ralf Rainer (Hgg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März (Neuausgabe 2003 Augsburg: März bei AREA), S. 368–376.
- MEIER, Albrecht (2000): *Art. Rolf Dieter Brinkmann*. In: Max, Frank Rainer; Ruhrberg, Christine (Hgg.): *Reclams Romanlexikon. Deutschsprachige erzählende Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, S. 136–139.
- MEINECKE, Thomas (1998): *Tomboy. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MERKES, Christa (1982): *Wahrnehmungsstrukturen in Werken des neuen Realismus. Theorie und Praxis des Neuen Realismus und des Nouveau Roman. Eine Gegenüberstellung*. Frankfurt am Main, Bern: Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 567).
- MERSCH, Dieter (2001): *Asthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen, Basel: Francke (Theatralität, 3), S. 273–299.
- MERSCH, Dieter (2002a): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Aesthetica, 2219).
- MERSCH, Dieter (2002b): *Was sich zeigt. Materialität Präsenz Ereignis*. Zugl.: Darmstadt, Techn. Univ., Habil.-Schr., 2000. München: Fink.
- MERSCH, Dieter (2004): *Kunst und Sprache. Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignens*. In: Huber, Jörg (Hg.): *Ästhetik, Erfahrung*. Wien, New York: Springer (Interventionen, 13), S. 41–59.
- MERSCH, Dieter (2005): *Mediale Paradoxa. Zu Verfahrensweisen künstlerischer Produktion*. Antrittsvorlesung an der Universität Potsdam am 28. April 2005. Online verfügbar unter: <http://www-dieter-mersch.de/download/mersch.mediale.paradoxa.pdf>, (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- METZGER, Stephanie (2010): *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Zugl.: München, Univ., Diss., 2009. Bielefeld: transcript.
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard (2005): *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MITCHELL, W. J. T. (1980): *Spatial Form in Literature. Toward a general Theory*. In: *Critical Inquiry*, Jg. 6, H. 3, S. 539–567.
- MITCHELL, W. J. T. (1990): *Was ist ein Bild?* In: Bohn, Volker (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp), S. 17–68.
- MITTELSTRASS, Jürgen (1980): *Art. Evidenz*. In: Ders. (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1. Mannheim: Bibliographisches Institut, S. 609–610.
- MOLL, Andreas (2006): *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Wien: Lang (Hamburger Beiträge zur Germanistik).
- MÜLLER, Agnes C. (1999): *Lyrik „made in USA“ . Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik*. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi.

- MÜLLER, Jan-Dirk (2007): Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit. In: Wimböck, Gabriele; Leonhard, Karin; Friedrich, Markus (Hgg.): Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf (Pluralisierung und Autorität. Sonderforschungsbereich 573. LMU München, Bd. 9), S. 57–81.
- MÜLLER-MUTH, Anja (2001): Repräsentationen. Eine Studie des intertextuellen und intermedialen Spiels von Tom Stoppards „Arcadia“. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (CDE studies, 7).
- MÜNKER, Stefan; ROESLER, Alexander (Hgg.) (2008): Was ist ein Medium? Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1887).
- NEUMANN, Uwe (1992): Robbe-Grillet und der Nouveau Roman im Spiegel der Kritik deutschsprachiger Schriftsteller. In: Blüher, Karl Alfred (Hg.): Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. Nouveau roman, nouveau cinéma und nouvelle autobiographie. Tübingen: Narr (Acta Romanica), S. 101–138.
- NIEFANGER, Dirk (2004): Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur. In: Pankau, Johannes G. (Hg.): Pop – Pop – Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Oldenburg: Aschenbeck & Isensee Universitätsverlag, S. 85–101.
- NIEFANGER, Dirk (2011): Rolf Dieter Brinkmanns Poetik der Selbstinszenierung. In: Fauser, Markus (Hg.): Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne. Bielefeld: transcript, S. 65–82.
- NIEHAUS, Michael (2002): Evidenz. Die Wahrheit des Films und die Wahrheit des Verfahrens. In: Machura, Stefan (Hg.): Recht im Film. Baden-Baden: Nomos (Schriften zur Rechtspolitologie, 13), S. 19–35.
- NIETZSCHE, Friedrich (1990): Götzendämmerung [1889]. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner.
- NOHR, Rolf F. (2004): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Evidenz. „... das sieht man doch!“. Münster: Lit Verlag (Medien-Welten), S. 8–19.
- NOHR, Rolf F. (Hg.) (2004): Evidenz. „... das sieht man doch!“. Münster: Lit Verlag (Medien-Welten).
- NÖLP, Markus (2001): Goethe. Warhol. Brinkmann. Goethes „Italienische Reise“ sowie Brinkmanns „Rom, Blicke“ revisited. Unter Einbeziehung von Andy Warhols Goethe-Bildnissen. In: Ferro, Fernando Mão de (Hg.): Contradições electivas. Colóquio Comemorativo dos 250 Anos do Nascimento de Johann Wolfgang Goethe. Actas de Colóquio realizado em Lisboa a 21 e 22 de Outubro de 1999. Lisboa: Ed. Colibri (Actas & colóquios, 26), S. 163–175.
- NORTMANN, Ulrich; WAGNER, Christoph (Hgg.) (2010): In Bildern denken? Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft. Paderborn: Fink (Evidentia, 1).
- NÖTH, Winfried (Hg.) (1997): Semiotics of the media. State of the art, projects, and perspectives. Berlin, New York N.Y.: Mouton de Gruyter (Approaches to semiotics).
- NÜBLING, Damaris et al. (2006): Historische Sprachwissenschaft des Deutschen. Eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- NÜNNING, Ansgar (2004): Art. Kulturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 368–371.
- NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2004): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- ODIER, Daniel; HERMANN, Hans (1973): Der Job. Interview mit William S. Burroughs. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia (1996): Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text. Freiburg im Breisgau: Rombach (Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, 41).
- OKUN, Kirsten (2005): Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac. Sexualität, Geschlecht, Körper und Transgression als Subversion dualistischer Denkmuster. Bielefeld: Aisthesis.

- OTT, Ulrich; LUCKSCHEITER, Roman (Hgg.) (2001): *Belles lettres, Graffiti. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*. Göttingen: Wallstein.
- OTTO, Nina (2009): *Enargeia. Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*. Univ. Diss. Münster, 2007. Stuttgart: Steiner (Hermes, 102).
- OTTO, Stephan (2007): *Die Wiederholung und die Bilder. Zur Philosophie des Erinnerungsbewusstseins*. Hamburg: Meiner.
- PAECH, Joachim (2008): *Die Töne und die Bilder. „Brinkmanns Zorn“*. (Harald Bergmann 2005). In: Spedicato, Eugenio; Hanuschek, Sven (Hgg.): *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 183–195.
- PANOFSKY, Erwin (1976): *Et in Arcadia ego. Poussin und die elegische Tradition*. In: Garber, Klaus (Hg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 355), S. 271–305.
- PAUL, Morten (2011): *Redundante Wiederholungen, wiederholte Redundanzen. Ein Lektürevorschlag zu Rolf Dieter Brinkmanns „Schnitte“*. In: Fauser, Markus (Hg.): *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld: transcript, S. 193–211.
- PEIRCE, Charles S. (1986): *Semiotische Schriften [1865–1903]*, Bd. 1. Hrsg. u. aus dem Amerik. übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- PETERS, Günter (1982): *Theorie der literarischen Produktion*. In: Harth, Dietrich; Gebhardt, Peter (Hgg.): *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, S. 56–78.
- PETERS, Sibylle; SCHÄFER, Martin Jörg (Hgg.) (2006): *„Intellektuelle Anschauung“*. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen. Bielefeld: transcript.
- PETERSDORFF, Dirk von (2009): *Intermedialität und neuer Realismus. Die Text-Bild-Kombinationen Rolf Dieter Brinkmanns*. In: Schmidt, Wolf Gerhard; Valk, Thorsten (Hgg.): *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. Berlin: de Gruyter (Spectrum Literaturwissenschaft, 19), S. 361–377.
- PETRICONI, Hellmuth (1948): *Das neue Arkadien*. In: *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*, H. 3, S. 36–57.
- PFOTENHAUER, Helmut; RIEDEL, Wolfgang; SCHNEIDER, Sabine (Hgg.) (2005): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- PICKERODT, Gerhart (1991): *„Der Film in Worten“*. Rolf Dieter Brinkmanns Provokation der Literatur. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, Jg. 37, H. 7, S. 1028–1042.
- PIECZYK, Liesa (2010): *Godzilla meets Miss Maus. Norm versus Phantasma in Rolf Dieter Brinkmanns „Godzilla“*. In: Boyken, Thomas; Cappelmann, Ina; Schwagmeier, Uwe (Hgg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. München: Fink, S. 143–157.
- PLATH, Niels (2004): *Zur „Fortsetzung, Fortsetzung, Fortsetzung“*. Rolf Dieter Brinkmanns „Schnitte“ zitieren. In: Fehrmann, Gisela; Linz, Erika; Schumacher, Eckhard; Weingart, Brigitte (Hgg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont (Mediologie, 11), S. 66–85.
- PLETT, Heinrich F. (1975a): *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*. Tübingen: Niemeyer.
- PLETT, Heinrich F. (1975b): *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*. Heidelberg: Quelle & Meyer (Uni-Taschenbücher, 328).
- PLETT, Heinrich F. (2001): *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg: Buske.
- PLOOG, Jürgen (1983): *Strassen des Zufalls. Über William S. Burroughs & für eine Literatur der 80er Jahre*. Bern: Streit (Lichtspuren).
- PLOOG, Jürgen (2002): *Die letzte Dimension. Ostheim/Rhön*: Engstler.
- POE, Edgar Allan (1983): *Werke, Bd. 2. Phantastische Fahrten, Faszination des Grauens, Kosmos und Eschatologie*. Hrsg. von Kuno Schuhmann; Hans Dieter Müller. 4. Aufl. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter.

- POOST, Sandra; TWELSIEK, Ute (2001): „Weißer Reise“, „schwarze Strümpfe“, „roter Plüsch“ oder: „Wenn es die Körperteile einzeln gäbe“. In: Schulz, Gudrun; Kagel, Martin (Hgg.): Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposiums zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Vechta: Eiswasser, S. 156–161.
- PRÜMM, Karl (1989): Schreiben nur über sich selbst? Autobiographisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur. In: Der Deutschunterricht. Jg. 41, H. 2, S. 72–84.
- PÜTTER, Linda (1996): Roma, ‚città aperta‘. Kontrafaktisches Rom-Reisen? Goethe und Brinkmann im Vergleich. In: Oesterle, Günter; Roeck, Bernd; Tauber, Christine (Hgg.): Italien in Aneignung und Widerspruch. Tübingen: Niemeyer, Imprint von de Gruyter, S. 191–212.
- QUACK, Josef (1991): Figuren der Polemik, Gesten der Empörung. Am Beispiel Thomas Bernhards und Rolf Dieter Brinkmanns. In: Ders.: Die fragwürdige Identifikation. Studien zur Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 89–100.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius (1972): Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners, Bd. 1. Hrsg. und aus dem Lat. übers. von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius (1975): Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners, Bd. 2. Hrsg. und aus dem Lat. übers. von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen: Francke (UTB Wissenschaft: Medien- und Kommunikationswissenschaft, 2261).
- RASCHE, Hermann (1995): „Wohin jetzt? dachte ich. Und wie weiter?“: Zu Rolf Dieter Brinkmanns „Rom, Blicke“. In: Fuchs, Anne; Harden, Theo (Hgg.): Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne. Tagungsakten des Internationalen Symposiums zur Reiseliteratur am University College Dublin vom 10.–12. März 1994. Heidelberg: Winter (Neue Bremer Beiträge, 8), S. 625–639.
- RASCHE, Hermann (1997): Text and Images in Rolf Dieter Brinkmann’s „Schnitte“. In: Morrison, Jeffrey; Krobb, Florian (Hgg.): Text into image, image into text. Proceedings of the interdisciplinary bicentenary conference held at St. Patrick’s College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995. Amsterdam: Rodopi (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 20), S. 241–247.
- REISCH, Heiko (1992): Das Archiv und die Erfahrung. Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- RHETORICA AD HERENNIVM (1998): Lateinisch-deutsch. Hrsg. und aus dem Lat. übers. von Theodor Nüßlein. 2. Aufl. München: Artemis und Winkler.
- RICHTER, Hansjürgen (1983): Ästhetik der Ambivalenz. Studie zur Struktur ‚postmoderner‘ Lyrik exemplarisch dargestellt an Rolf Dieter Brinkmanns Poetik und dem Gedichtband „Westwärts 1&2“. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 731).
- RICŒUR, Paul (1986): Die lebendige Metapher [1975]. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe. Aus dem Franz. übers. von Rainer Rochlitz. München: Fink (Übergänge, Bd. 12).
- RIFFATERRE, Michael (1981): Descriptive Imagery. In: Yale French Studies, H. 61, S. 107–125.
- RIHA, Karl (1971): Cross-reading und cross-talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart: Metzler (Texte Metzler, 22).
- RIPPL, Gabriele (2005): Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880–2000). Univ., Habil.-Schrift Konstanz, 2002. München: Fink (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 110).
- RITTER, Joachim (Hg.) (1972): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2. Basel, Stuttgart: Schwabe.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1956): Für einen Realismus des Hierseins. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, Jg. 3, S. 316–318.

- ROBBE-GRILLET, Alain (1963): *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1965): *Argumente für einen neuen Roman*. Essays. München: Hanser.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1965): *Dem Roman der Zukunft eine Bahn*. In: Ders.: *Argumente für einen neuen Roman*. Essays. München: Hanser (Prosa viva), S. 15–23.
- RÖHNERT, Jan Volker (2003): *Meine erstaunliche Fremdheit! Zur poetischen Topographie des Fremden am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Reiseliteratur*. München: Iudicium.
- RÖHNERT, Jan Volker (2004): „Es grüßt und sehr / Herr Apollinaire“. Zur Präsenz der französischen Avantgarde in der deutschen Nachkriegslyrik – der Beitrag Rolf Dieter Brinkmanns. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jg. 34, H. 134, S. 129–146.
- RÖHNERT, Jan Volker (2007): *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. Göttingen: Wallstein.
- RÖHNERT, Jan Volker (2008): „Zbigniew Cybulski ist tot“. Lyrische Situation und filmische Simulation in Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht „Film“. In: Ders.; Kaiser, Gerhard R. (Hgg.): *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945*. Heidelberg: Winter (Jenaer germanistische Forschungen, 25), S. 151–160.
- RORTY, Richard (1983): *Is there a Problem about Fictional Discourse?* In: Henrich; Dieter; Iser, Wolfgang (Hgg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink, S. 67–93.
- RÜGER, Wolfgang (1990): *Brinkmann. Der Dichter im elektrischen Versuchslabyrinth der Städte*. Frankfurt am Main: Paria (Bitter Lemon).
- SAMUEL, Günter (1988): *Vom Stadtbild zur Zeichenstätte. Moderne Schriftwege mit Rücksicht auf die ewige Stadt*. In: Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 153–172.
- SCHÄFER, Jörgen (1998): *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- SCHÄFER, Jörgen (2003a): „Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte machen“. Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen zur Pop-Literatur. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): *Pop-Literatur, Sonderheft*. München: Ed. Text + Kritik, S. 69–80.
- SCHÄFER, Jörgen (2003b): „Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit“. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): *Pop-Literatur, Sonderheft*. München: Ed. Text + Kritik, S. 7–25.
- SCHAEFFER, Bernd (1997): *Bilder beim Wort genommen. Fotografie als Paratext*. Online verfügbar unter: <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/foto/fotoparatext.html> (zuletzt geprüft am 20.11.2011). Der Text erschien in ähnlicher Form zuerst in dem Katalog zur Ausstellung *Foto Szenen/Sho(r)t Stories* im Alten Rathaus in Göttingen vom 08. September bis 20. Oktober 1996.
- SCHENK, Holger (1986): *Das Kunstverständnis in den späteren Texten Rolf Dieter Brinkmanns*. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 888).
- SCHENK, Klaus (1998): *Das Fernsehgedicht. Medienbezüge in deutschsprachiger Lyrik der sechziger und siebziger Jahre*. In: Griem, Julika (Hg.): *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*. Tübingen: Narr (Script-Oralia, 106), S. 89–115.
- SCHERER, Stefan (2005): *Die Evidenz der Literaturwissenschaft*. In: Bachleitner, Norbert; Bege-mann, Christian; Erhart, Walter; Hübinger, Gangolf (Hgg.): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)*. Tübingen: Niemeyer (30), H. 2, S. 136–155.
- SCHILLO, Johannes; PRIKKER, Jan Thorn (1981): *Gleitende Prosa. Notizen zu Brinkmanns Schreibweise*. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann*. München: Ed. Text + Kritik (71), S. 76–82.
- SCHLAFFER, Hannelore (1983): *Der Einzige und die Anderen. Zur Sprache der Verachtung*. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 37, H. 421, S. 844–849.
- SCHLÖSSER, Hermann (1987): *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt-darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*. Köln: Böhlau (Literatur und Leben).

- SCHMIDT, Arno (1987): *Kaff auch Mare Crisium* [1960]. Zürich: Haffmans.
- SCHMITT, Stephanie (2011): „Ich möchte mehr Gegenwart“. Aspekte der Intermedialität in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns. In: Fauser, Markus (Hg.): *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld: transcript, S. 175–192.
- SCHMITZ, Michaela (2005): Anmoderationstext zu „Rolf Dieter Brinkmann liest: Straßen und Plätze: London“ in der Sendereihe „Lesezeit“ des Deutschlandfunks. Erstsendung 04. März 1966, Wiederholung am 13. April 2005 im Deutschlandfunk. Online verfügbar unter: http://www.mynetcologne.de/%7Enc-wiggerma/brinkmann_london.pdf (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- SCHNEIDER, Manfred (2010): *Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- SCHÖNBORN, Sibylle (1997): *Vivisektionen des Gehirns. Die Prosatexte Rolf Dieter Brinkmanns*. In: Delabar, Walter; Schütz, Erhard (Hgg.): *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHÖNBORN, Sibylle (1999): *Das Buch der Seele. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode*. Habil.-Schrift Univ. Düsseldorf, 1997. Tübingen: Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 68).
- SCHÖNBORN, Sibylle (2011): *Bilder einer Neuropoetik. Rolf Dieter Brinkmanns späte Text-Bild-Collagen und Notizbücher der „Schnitte“ und „Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch)“*. In: Fauser, Markus (Hg.): *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld: transcript, S. 213–228.
- SCHRUMPF, Anita-Mathilde (2010): *Wie lesbar sind Brinkmanns ‚Materialbände‘ für die Literaturwissenschaft?* In: Boyken, Thomas; Cappelmann, Ina; Schwagmeier, Uwe (Hgg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Neue Perspektiven: Orte – Helden – Körper*. München, Paderborn: Fink, S. 193–208.
- SCHULZ, Genia (1985): *Brandblasen der Seele. Zur frühen Lyrik und späten Prosa Rolf Dieter Brinkmanns*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 39, H. 11, S. 1015–1020.
- SCHULZ, Genia (1994): *Nachwort*. In: Dies. (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Künstliches Licht. Lyrik und Prosa*. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek), S. 153–166.
- SCHULZ, Gudrun; KAGEL, Martin (Hgg.) (2001): *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns*. Vechta: Eiswasser.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1997): *Funktionen des Kriminalromans in der postavantgardistischen Erzählliteratur*. In: Ders.; Stierle, Karlheinz (Hgg.): *Projekte des Romans nach der Moderne*. München: Fink (Romanistisches Kolloquium, 8), S. 331–368.
- SCHUMACHER, Eckhard (2003): „jetzt, jetzt, jetzt, ad infinitum!“ *Rolf Dieter Brinkmanns Poetologie*. In: Ders.: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 2282), S. 59–109.
- SCHUMACHER, Eckhard (2006): „Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen“. *Rolf Dieter Brinkmanns Originaltonaufnahmen*. In: Linck, Dirck; Mattenklott, Gert (Hgg.): *Abfälle Stoff und Materialpräsentationen in der deutschen Pop-Literatur der 1960er Jahre*. Hannover: Wehrhahn.
- SCHUMACHER, Eckhard (2011): *Tourismus und Literatur. Rolf Dieter Brinkmanns „Rom, Blicke“*. In: Fauser, Markus (Hg.): *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld: transcript, S. 52–64.
- SCHWALFENBERG, Claudia (1997): *Die andere Modernität. Strukturen des Ich-Sagens bei Rolf Dieter Brinkmann*. Münster: Agenda (Agenda Resultate).
- SCHWEIKERT, Uwe (1995): „Sehen heißt heute erleben“. *Notizen bei der Lektüre von Rolf Dieter Brinkmann*. In: Brinkmann, Maleen (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Literaturmagazin Sonderheft, 36)*, S. 198–207.
- SEEL, Martin (2000a): *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser.
- SEEL, Martin (2000b): *Medien der Realität und Realität der Medien*. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1379/2), S. 244–268.

- SEILER, Sascha (2006): „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SEINSOOTH, Udo (Hg.) (1990): Rolf Dieter Brinkmann zum 50. Geburtstag (16. April 1940–23. April 1975). Bremen: Antiquariat Beim Steinernen Kreuz (Katalog).
- SELG, Olaf (2001): Essay, Erzählung, Roman und Hörspiel. Prosaformen bei Rolf Dieter Brinkmann. Aachen: Shaker.
- SELG, Olaf (2007): „Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert“. Zu Rolf Dieter Brinkmanns Tonbandaufnahmen „Wörter Sex Schnitt“. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, Jg. 53, H. 1, S. 47–66.
- SEMSCH, Klaus (2005): Art. Produktionsästhetik. In: Ueding, Gert; Jens, Walter (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 7. Tübingen: Niemeyer, Sp. 140–154.
- SHANNON, Claude (1949): Communication in the Presence of Noise. In: Proceedings of the Institute of Radio Engineers (IRE). Jg. 37, H. 1, S. 10–21.
- SIEGMUND, Judith (2007): Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation. Bielefeld: transcript.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1994): Die Kunst als Verfahren [1916]. In: Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5. Aufl. München: Fink, S. 3–35.
- SNELL, Bruno (1945): Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens, H. 1, S. 26–41.
- SOEFFNER, Jan (2010): Art. Literaturwissenschaft. In: Engelen, Eva-Maria (Hg.): Heureka. Evidenzkriterien in den Wissenschaften. Ein Kompendium für den interdisziplinären Gebrauch. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, S. 135–148.
- SOMMER, Manfred (1987): Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SPÄTH, Sibylle (1986): Rettungsversuche aus dem Todesterritorium. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns. Frankfurt am Main: Lang (Literarhistorische Untersuchungen).
- SPÄTH, Sibylle (1989): Rolf Dieter Brinkmann. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler).
- STAHL, Enno (2007): Die Stadt Köln als literarischer Spielraum. Urbane Signaturen, Populär- und Alltagskultur im Werk Rolf Dieter Brinkmanns und Jürgen Beckers. In: Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland 2007, S. 161–172.
- STANITZEK, Georg (2003): „The plastic people will hear nothing but a noise.“. Paratexts in Hollywood, The Beatles, Rolf Dieter Brinkmann, et al. In: Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie, Jg. 9, H. 2, S. 321–333.
- STANITZEK, Georg (2010): Buch. Medium und Form in paratexttheoretischer Perspektive. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Berlin: de Gruyter Saur, S. 157–200.
- STANZEL, Franz K. (2008): Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (UTB).
- STEGMÜLLER, Wolfgang (1969): Metaphysik, Skepsis, Wissenschaft. 2. Aufl. Berlin, Heidelberg, New York: Springer.
- STEINAECKER, Thomas von (2007): Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. Bielefeld: transcript.
- STIEGLER, Bernd (2004): Art. Alain Robbe-Grillet. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 583.
- STINGELIN, Martin (2004): ‚Schreiben‘. Einleitung. In: Ders. (Hg.): ‚Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‘. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 1), S. 7–21.
- STINGELIN, Martin (Hg.) (2004): ‚Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‘. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 1).

STRÄTLING, Susanne (2001): Das buchstäbliche Erscheinen und Verschwinden. Zur Dematerialisierung von Schriftflächen zwischen konstruktiv und konkret. In: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen*. Bd. 0. S. 107–139, hier: S. 114. Online verfügbar unter: www.plurale-zeitschriftfuerdenkversionen.de/plurale0_straetling.pdf (zuletzt geprüft am 20.12.2011).

STRAUCH, Michael (1998): Rolf Dieter Brinkmann. Studie zur Text-Bild-Montagetechnik. Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg-Colloquium).

STRAUSS, Gerhard; OLBRICH, Harald (2004): *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. 2. Aufl. Leipzig: Seemann.

STROHMAIER, Paul (2010): „La signification immédiate des choses“. Die Suche nach Präsenz bei Alain Robbe-Grillet und Roland Barthes. In: *Heidelberger Beiträge zur Romanischen Literaturwissenschaft (Helix)*, H. 3, S. 68–89. Online verfügbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/helix/article/view/7326/1777> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).

SZMORHUN, Arletta (2011): Rolf Dieter Brinkmanns Konstruktion und Dekonstruktion des weiblichen Körpers. In: Fauser, Markus (Hg.): *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld: transcript, S. 257–269.

SZONDI, Peter (1978): Über philologische Erkenntnis. In: Ders.: *Schriften*. Hrsg. von Jean Bollack. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 219), S. 263–286.

TILL, Dietmar (2007): Normierung und Reflexivität literarischer Kommunikation. Rhetorik und Poetik. In: Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 435–464.

TILL, Dietmar; BRAUNGART, Georg (2003): Art. Rhetorik. In: Braungart, Georg; Fricke, Harald; Grubmüller, Klaus; Müller, Jan-Dirk; Vollhardt, Friedrich (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter, S. 290–295.

TSCHILSCHKE, Christian von (2000): *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Univ., Diss. Heidelberg, 1999. Tübingen: Narr (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 46).

UEDING, Gert (1996): *Rhetorik des Schreibens. Eine Einführung*. 4. Aufl. Weinheim: Beltz Athenäum.

UEDING, Gert; STEINBRINK, Bernd (2005): *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler.

URBE, Burglind (1985): *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*. Frankfurt am Main: Lang (Marburger germanistische Studien).

VORMWEG, Heinrich (1990): *Porträt Rolf Dieter Brinkmann*. In: Seinoth, Udo (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann zum 50. Geburtstag. 16. April 1940–23. April 1975*. Bremen: Antiquariat Beim Steinernen Kreuz (Katalog), S. 7–12.

VOSS, Christiane (2008): *Fiktionale Immersion*. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 17, H. 2, S. 69–86. Online verfügbar unter: http://www.montage-av.de/pdf/172_2008/172_2008_Fiktionale_Immersion.pdf (zuletzt geprüft am 20.12.2011).

VOSSKAMP, Wilhelm; WEINGART, Brigitte (Hgg.) (2005): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. Köln: DuMont (Mediologie, 13).

WAINE, Anthony (1992): *Fatal attractions. Rolf Dieter Brinkmann and the british life and culture*. In: *The modern language review*, Jg. 87, H. 2, S. 376–392.

WAINE, Anthony (2000): *LUSTig. Die Kultivierung der Sexualität bei Brinkmann*. In: *Geduldig, Gunter (Hg.): Amerikanischer Speck, englischer Honig, italienische Nüsse. Rolf Dieter Brinkmann zum 60. EISWASSER. Zeitschrift für Literatur*, Bd. I/II, Jg. 7. Vechta: Eisswasser, S. 117–126.

- WAINE, Anthony (2007): Changing cultural tastes. Writers and the popular in modern Germany. New York: Berghahn Books.
- WEINGART, Brigitte (2003): Bilderschriften, McLuhan Literatur der sechziger Jahre. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): Pop-Literatur, Sonderheft. München: Ed. Text + Kritik, S. 81–103.
- WEINGART, Brigitte (2005a): In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der sechziger Jahre. In: Voßkamp, Wilhelm; Dies. (Hgg.): Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse. Köln: DuMont (Mediologie, 13), S. 216–253.
- WEINGART, Brigitte (2005b): Transmission vs. transmutation. Aufzeichnung und Abweichung in Andy Warhols Factory. In: Hempfer, Klaus W. (Hg.): Macht – Wissen – Wahrheit. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae, 133), S. 217–241.
- WENZEL, Horst; JÄGER, Ludwig (Hgg.) (2008): Deixis und Evidenz. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach.
- WETZEL, Michael (2002): Unter Sprachen – Unter Kulturen. Walter Benjamins Interlinearversion des Übersetzens als Inframedialität. In: Liebrand, Claudia; Schneider, Irmela (Hgg.): Medien in Medien. Köln: DuMont (Mediologie, 6), S. 154–175.
- WIESING, Lambert (2000): Phänomene im Bild. München: Fink.
- WIESING, Lambert (2005): Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1737).
- WILD, Thomas (2004): Bild Gegen Satz. Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Brasch. Kunst als Kampf gegen das *juste milieu*. Mit einem unbekanntem Brinkmann-Gedicht von Thomas Brasch. In: Lüdeke, Roger; Greber, Erika (Hgg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein (Münchener Universitätsschriften, 5), S. 341–371.
- WINDGÄTTER, Christof (2005): „Und dabei kann immer noch etwas verloren gehen!“ – Eine Typologie feder- und maschinenschriftlicher Störungen bei Friedrich Nietzsche. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hgg.): „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 2), S. 49–74.
- WINKGENS, Meinhard (2004): Art. Leerstelle. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 377–378.
- WIRTH, Uwe (2004): Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls „Leben Fibels“. In: Stingelin, Martin (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink (Zur Genealogie des Schreibens, 1), S. 156–174.
- WIRTH, Uwe (2006): Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: Meyer, Urs; Simanowski, Roberto; Zeller, Christoph (Hgg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein, S. 19–38.
- WITTE, Bernd (1981): Vechta. Ein Ort für Rolf Dieter Brinkmann. In: Arnold, Heinz L. (Hg.): Rolf Dieter Brinkmann. München: Ed. Text + Kritik (71), S. 7–23.
- WOLF, Herta (Hg.) (2002): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1598).
- WOLF, Herta (Hg.) (2003): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1599).
- WOLF, Norbert Richard (1997): Auch ich in Arcadien! vs. Dieses Arkadien ist die reinste Lumpenschau. Oder: Goethe vs. Brinkmann. In: Fix, Ulla (Hg.): Stile, Stilprägungen, Stilgeschichte. Über Epochen-, Gattungs- und Autorenstile. Sprachliche Analysen und didaktische Aspekte. Heidelberg: Winter (Sprache, Literatur und Geschichte, 15), S. 101–119.
- WOLF, Werner (1993): Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen. Zugl.: München, Univ., Habil.-Schr., 1991. Tübingen: Niemeyer (Buchreihe der Anglia, 32).
- WOLF, Werner (2004): Art. Metafiktion. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 447–448.

- ZANKER, Graham (1981): Enargeia in the ancient criticism of poetry. In: Rheinisches Museum für Philologie, Jg. 124, S. 297–311.
- ZELLER, Christoph (2001): Unmittelbarkeit als Stil. Rolf Dieter Brinkmanns „Rom, Blicke“. In: Jahrbuch für internationale Germanistik, Jg. 33, H. 2, S. 43–62.
- ZELLER, Christoph (2010): Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970. Berlin, New York: de Gruyter.
- ZENKE, Thomas (1982): Der Augenblick der Sensibilität. In: Hinck, Walter (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Gegenwart 1. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek), S. 386–393.
- ZIER, Tobias (2012a): Art. Highkuh West. In: Geduldig, Gunter; Röhnert, Jan Volker (Hgg.): Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen. Berlin: de Gruyter, S. 511–520.
- ZIER Tobias (2012b): Art. Programmschluß. In: Geduldig, Gunter; Röhnert, Jan Volker (Hgg.): Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen. Berlin: de Gruyter, S. 356–369.
- ŽMEGAČ, Viktor (1987): Art. Montage/Collage. In: Borchmeyer; Dieter; Ders. (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt am Main: Athenäum, S. 259–264.

Bildnachweise

- Abbildung 1:** <http://www.oldukphotos.com/graphics/England%20Photos/London,%20Piccadilly%20Circus%20-%201960%27s.jpg> (zuletzt geprüft am 20.12.2011).
- Abbildung 2:** BRINKMANN, Rolf Dieter (1982): Die Lyrik Frank O'Haras [1969]. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 212.
- Abbildung 3:** –: S. 214.
- Abbildung 4** BRINKMANN, Rolf Dieter (1982): Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie Silverscreen. In: Ders. (Hg.): Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 267.
- Abbildung 5:** BRINKMANN, Rolf Dieter (2006): Rom, Blicke [1972–1973]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, Bucheinband Vorder- und Rückseite.
- Abbildung 6:** –: S. 24.
- Abbildung 7:** –: S. 25.
- Abbildung 8:** –: S. 302.
- Abbildung 9:** –: S. 303.
- Abbildung 10:** –: S. 286–287.
- Abbildung 11:** –: S. 218.
- Abbildung 12:** –: S. 24.
- Abbildung 13:** –: S. 30.
- Abbildung 14:** –: S. 358.
- Abbildung 15:** –: S. 223.
- Abbildung 16:** –: S. 125 (Ausschnitt).
- Abbildung 17:** –: S. 216–217.
- Abbildung 18:** STEINAECKER, Thomas von (2007): Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. Bielefeld: transcript, S. 117, nach der *Godzilla* Original-Ausgabe Brinkmanns von 1968.
- Abbildung 19:** BRINKMANN, Rolf Dieter (1980): Standphotos. Gedichte 1962–1970. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 165.
- Abbildung 20:** –: S. 162.
- Abbildung 21:** BRINKMANN, Rolf Dieter (1988): Schnitte [1972–1973]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 5.
- Abbildung 22:** –: S. 6–7.
- Abbildung 23:** –: S. 82–83.
- Abbildung 24:** BRINKMANN, Rolf Dieter (1987): Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand. Träume – Aufstände, Gewalt, Morde; Reise Zeit Magazin (Tagebuch). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 242.
- Abbildung 25:** –: S. 83.
- Abbildung 26:** –: S. 86.
- Abbildung 27:** –: S. 165.
- Abbildung 28:** BRINKMANN, Rolf Dieter (1988): Schnitte [1972–1973]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 62–63.
- Abbildung 29:** –: S. 154–155.
- Abbildung 30:** –: S. 58–59.
- Abbildung 31:** –: S. 74–75.