

# Wechselspiel zwischen Augen-Blicken und Augenblick. Über Brinkmanns visuelle Poetologie in *Rom, Blicke*

Jiang Chengji  
(Chongqing)

**Kurzzusammenfassung:** Wie der Titel bereits andeutet, wird in Brinkmanns Experimentprosa *Rom, Blicke* die authentische visuelle Wahrnehmung inszeniert und ohne Maskerade offengelegt. In der vorliegenden Studie wird die Darstellung der Augen-Blicke, die in dem einen Fall als materielle Verbildlichung und in dem anderen als bildhafte Verschriftlichung expliziert werden, in den Blick genommen. Der Text-Bild-Transformation ist zu entnehmen, dass sich Brinkmanns visuelle Poetologie als spannungsvolles Wechselspiel zwischen Augen-Blicken und Augenblick manifestiert, um im komprimierten und intensiven Schreibprozess „unkontrollierte Augenblicke“ zu verlängern. Seine Schreibweise allerdings, die auf Grund der Nachzeichnung und Medialität nur als Versöhnungsschema bezeichnet werden kann, gerät letztendlich in Differance.

## 1.

Die Literatur präsentiert sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend als ‚Anti-Literatur‘, die in nicht fiktionaler Form auf die unmittelbare Wirkung der Realität setzt. Anhand der Aufhebung der Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur steht das alltägliche oder autobiographische Leben im Vordergrund, indem sich Schriftsteller/innen „von den ideologischen Zuschreibungen entlast[en]“<sup>1</sup> und empfindliche und radikale Gefühle ausdrücken.<sup>2</sup> Das Ziel der Literatur sollte demnach darin bestehen, die authentische Realität im Gegensatz zur abstrakten Welt, die unter Vorherrschaft der medialen Selbstreflexion steht, wiederzugeben und wiederzubeleben. Die Voraussetzung dafür lautet, dass Realität an sich in der Literatur per se nicht erreicht werden kann, da sich alles im Prozess der Konstruktion befindet. In diesem Zusammenhang sprach Leslie A. Fiedler am Ende der 1960er Jahre von einer „Popliteratur“ und er ist der Erste, der „den Begriff der Postmoderne [vor dem Hintergrund der literarischen Veränderungen] in

---

<sup>1</sup> Christoph Zeller, *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970*. Berlin 2010, S. 2.

<sup>2</sup> Deswegen sind Reportage, Tagebuch, Reisebericht, Dokumentarliteratur, Brief und Essay die typischen literarischen Genres dieser Zeit.

die Medientheorie einführt“.<sup>3</sup> Fiedler hielt dabei die Überwindung der Grenze von Hoch- und Alltagskultur in der Popliteratur für „einen Schritt in die Postmoderne“.<sup>4</sup> Hinzu kommt, dass sich die Popliteratur in Deutschland unter dem Impuls von Marshall McLuhans Theorie der Kommunikationsmedien um authentische Schreibweise und um „die genaue Betrachtung der Alltagszwänge“<sup>5</sup> bemühte, was durch das Konzept des „neuen Realismus“ der Kölner Schule gekennzeichnet ist. An dieser Schule nahm u. a. auch Rolf Dieter Brinkmann aktiven Anteil und forderte dabei „möglichst große Wirklichkeitsnähe und die Darstellung eines engen Ausschnitts des Alltagslebens, als ob es mit einer Kamera aufgenommen würde“,<sup>6</sup> um gegen die Abstraktheit des modernen Romans dem Text den unmittelbaren Reflex auf Alltagserfahrungen zu ermöglichen. Die Folge davon ist, dass eine Art der manifestierten Text-Bild-Hybride (das Programm einer Integration vor allem von Fotos und Collagen), deren „unmittelbarer Wirkung und Direktheit der Darstellung die Literatur nahekommen soll“,<sup>7</sup> entsteht. Unter diesen Prämissen behauptete Kreuzmair sogar: „Pop sei eine Art des Sehens“.<sup>8</sup> Das zentrale Merkmal besteht darin, dass das spezifische literarische Verfahren zugunsten eines direkten Transfers des Bildmaterials im Text neu ausgehandelt wird.

Mit den oben aufgezeigten kontextuellen Vorüberlegungen sollen im Folgenden Brinkmanns autobiographische Protokolle *Rom, Blicke* (1979), die nicht nur von einer stupenden Detailversessenheit geprägt, sondern auch mit einem undurchschaubaren heterogenen Bildmaterial erfüllt sind, unter die Lupe genommen werden. In Bezug auf den Titel der Experimentprosa kann man dabei bereits das fundamentale Thema der visuellen Wahrnehmung erkennen, wozu Brinkmann selbst anmerkte: Der Titel verweist in der Tat auf „Das Auge des Entdeckers“<sup>9</sup> und auf „Sehen, Entdecken, Aussichten, Einblicke, Erfahrungen“ (RB, S. 260). Darüber hinaus fällt ebenso auf, dass Brinkmann mehr Flaneur<sup>10</sup> als Dichter ist, denn sein Schreiben handelt vor

---

<sup>3</sup> Thomas Ernst, Popliteratur. Hamburg 2005, S. 23.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>6</sup> Ebenda.

<sup>7</sup> Matthias Bickenbach, Die Enden der Alben. Über Ordnung und Unordnung eines Mediums am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Schnitte, in: Anke Kramer, Annegret Pelz (Hgg.), Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen 2013, S. 111.

<sup>8</sup> Elias Kreuzmair, Pop und Tod. Schreiben nach der Theorie. Stuttgart 2020, S. 2.

<sup>9</sup> Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*. Reinbek bei Hamburg 1979, S. 260. Zitate aus diesem Buch werden im laufenden Text mit RB, gefolgt von der Seitenzahl, in Klammer angegeben.

<sup>10</sup> Anders als die ästhetische Denkfigur des Flaneurs bei Benjamin verweist dieser Flaneur im Text nur auf eine Wahrnehmungs- oder Funktionsform, die eine fragmentarische Textstruktur zur Folge hat, da ein geschlossenes ästhetisches Subjekt im postmodernen Kontext in Frage gestellt wird.

allem von dem Gesehenen auf Spaziergängen. Anders gesagt, der Autor schreibt konstant mit seinem visuellen Wahrnehmungsakt, wie es in einem Brief an seine Frau heißt: „Ich zeige Dir das, was ich sehe und wie ich, irgendeiner, eben ich, das sehe.“ (RB, S. 134) Es ist überdies zu bemerken, dass sich das Buch den sich kontinuierlich bewegendem Blicken beim Durchwandern der Großstadt widmet, was eine „visuelle Prosa“<sup>11</sup> hervorbringt. In diesem Zusammenhang gilt es nachzufragen, wie Brinkmann seine Augenblicke als intermediale Darstellungen konzeptioniert, um zu evozieren, in welcher Weise die produktive Text-Bild-Korrelation für die dynamische und authentische Ausdruckskraft konstitutiv ist. Falls sich die Registrierung der Augenblicke in *Rom, Blicke* als schriftliches und bildliches Explizieren zur Ansicht vorlegen lässt, werde ich sodann aus der Perspektive der Intermedialität drei Aspekte jeweils in polyvalent ästhetischer Hinsicht berücksichtigen: Text und Bild als kompensatorisches Nebeneinander zum einen, die direkte Visualisierung der unverarbeiteten Bildmaterialien zum anderen, und schließlich die Verwandlung der optischen Eindrücke in sprachliche Ausdrücke.

## 2.

Was den ersten Aspekt betrifft, so gilt es zunächst festzuhalten, dass sich Texte und Bilder in *Rom, Blicke* in einem Verhältnis der Kontiguität, also in einem kompensatorischen Nebeneinander befinden. Materielles Bild und deskriptive Schrift als Zeichenträger begründen zusammen eine Aussage und wirken kommunikativ auf eine Richtung hin. Im Folgenden sollte deshalb erst einmal hypothetisch eine Text-Bild-Korrespondenz vorausgesetzt werden, wobei eine neue Interaktion zwischen Sichtbarem und Sprachlichem hervortritt.

Bemerkenswert ist vor allem, dass die Fotos, die sich als optisches Stützen darstellen, direkt in den Text einmontiert sind, während dieser wiederum die Bilder mit vielfältigen Informationen versorgt, wie das folgende Beispiel zeigt:

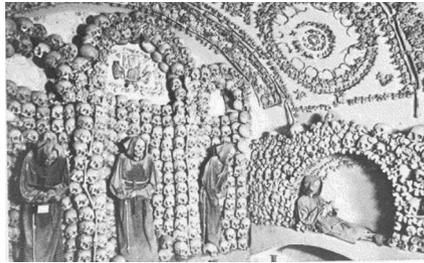
Jetzt war ich allein, auf dem schmalen Streifen neben dem Fluß, der grünlich-seuchig und träge floß. / Oben, über mir, hingen Äste und Blätter über der weißen Steinwand. / Braunes, hartes, trockenes Laub von Platanen, einzelne, knisternde und brechende Blätter. /- (Jetzt ein lückenloses Empfinden!) /Unkraut hatte sich durch die Fugen der viereckigen kleinen Pflastersteine gedrängt und war hochgeschossen. (RB, S. 138)

---

<sup>11</sup> Christoph Zeller, *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin 2010, S. 249.



Da sich die semantische Referenz des Schwarzweißphotos infolge seiner schlechten Qualität nicht überprüfen lässt, muss man den Begleittext zum Photo hinzuziehen, um sich dessen dokumentarische Illustrationen klarzumachen - was an Roland Barthes Feststellung erinnert, wenn er schreibt: „[T]he text directs the reader through the signifieds of the image, causing him to avoid some and receive others.“<sup>12</sup> Der damit einhergehende Text hilft dabei, das unscharfe Bild zu erfassen sowie die visuelle Kommunikation zu bereichern. Die zitierte Textpassage enthält die Hinweise, dass der Flaneur neben einem Fluss spazieren geht und das währenddessen gemachte Foto einen engen Pfad zeigt, wobei die Adjektive wie „grünlich-seuchig“, „weiß“ und „braun“ dem eintönigen Foto Farbigkeit verleihen. Die bildlichen und sprachlichen Informationen sind miteinander verbunden, was zu der sich gegenseitig ergänzenden visuellen Kommunikation hinleitet, in der es um raum- (Bildebene) und zeitabhängige (Textebene) Darstellung der Präsenz geht. In der Zusammenschau von Text und Foto wird die faktische Realität anschaulich, denn die transmediale Struktur kompensiert die mangelnden Darstellungsmöglichkeiten der beiden Medien. Die Text-Bild-Kombination führt zudem noch zum harmonischen visuellen Gefüge, das aufgrund semantischer Verknüpfungen das gemeinsame Sujet ‚Tod‘ aufweist:



[...] „Mondo Cane“-Gruft: 1 Vorraum zuerst, mit 2 rumlatschenden Capuzinern in Kutten & kahlem Kopf, dafür Bärte, sie schauten frech der Blick, das fiel mir auf, war zynisch abgebrüht, keine Trauer, keine entsetzte Miene, keine leere Gleichgültigkeit, kein Interesse, sie bewachten & handelten mit einer Perversion - im Vorraum: Postkartenständer, Ständer mit Rosenkränzen, Papstbildern, Puppen (!) in Zellophankästchen zum Verkauf! /rechts der Eingang zu 1 schmalen Gang,

---

<sup>12</sup> Roland Barthes, Rhetoric of the Image, in: Stephen Heath (Hg.), Roland Barthes. Image Music Text, übersetzt von Stephen Heath. Hammersmith 1977, S. 40.

gewölbt, an dem dann links jeweils die einzelnen Gewölbe liegen, rechts die Außenmauer. / Das Licht ist düster, man muß mit den Augen tasten, & tastet mit den Augen zuerst eine Fülle als: Knochenfülle, & vielleicht macht es diese Fülle, die das Empfinden betäubt, stumpf macht, vergessen lässt, was man sieht – Stapel von Köpfen, Stapel von Beckenknochen, Stapel von Arm & Beinknochen, Stapel von Schulterknochen [...] (RB, S. 247-248)

Die zitierte Schilderung der Monda-Cane-Gruft gibt zu erkennen, dass Brinkmann die Tod-Thematik durch das Bild zur Kenntnis nimmt. Rom, dessen Stadtlandschaft „so weit von Vitalität entfernt ist,“ (RB, S. 47) wird bei Brinkmann zu einer „Toten-Stadt: vollgestopft mit Särgen und Zerfall und Gräbern.“ (RB, S. 69) Die Szene der Gruft ist nicht für Religions- und Erinnerungskultur gedacht, sondern vielmehr für „das Show-Tod-Business mit Toten“. In diesem Zusammenhang offenbart das Bild der Schädel lediglich die Oberfläche des Todes, während der Text, der auf die sprachliche Oberfläche beschränkt ist, nichts weiter über das Jenseits des Todes aussagt. Somit „wird der Tod zur Allegorie der Sprache, die Brinkmann von nun an als undurchdringliche Oberfläche versteht.“ Aus diesem Blickwinkel stellt Brinkmann in der Metapher des Todes dar, dass Bild und Text nicht in der Lage sind, die Oberfläche zu durchdringen. Diese Undurchsichtigkeit verbindet sich mit der Diskussion um den ‚Tod der Literatur‘: Der Text ist nicht dafür prädestiniert, fiktive Welten zu entwerfen. Vielmehr hat sich der literarische Text dem „Paradigma authentischer Ausdrucksmodi“ anzupassen, so dass Brinkmann aus diesen Tendenzen das traditionell Literarische zurückweist. In der wiedergegebenen Tod-Szene bleibt der Text „über weite Strecken totes Material.“ Dabei findet sich keine ästhetische Reflexion, „keine Trauer, keine entsetzte Miene, keine leere Gleichgültigkeit, kein Interesse“; ferner setzt Brinkmann seine Konzentration auf das, „was man sieht“, ohne Ausdruckskraft voraus. Das alles führt mittels Anschaulichkeit des Bildes und Einfachheit der Schrift zur nackten, sinnlosen Ausstellung des Todes.

Bei dem zweiten Aspekt der Verbildlichung der visuellen Wahrnehmung kommt es auf die Fotografie an, der Brinkmanns vornehmstes Interesse gilt, denn die Fotografie vermittelt Brinkmanns Poetik eine neue Sichtweise: „Tretten, Schritte, Sehen: klack, ein Foto! Gegenwart, eingefroren.“ (RB, S. 139) Durch die Anwendung der Fotografie wird das Visuelle mit Attributen wie Konkretheit, Unmittelbarkeit und Materialität assoziiert. Die fixierten Fotos mit „primären Erfahrungen“ (RB, S. 271) erscheinen Brinkmann als besonders geeignet, unmittelbare Realität zu erfassen. Bemerkenswert ist noch, dass in *Rom, Blicke* mehr als 200 Bildmaterialien eingebettet sind: Die von Brinkmann selbst geknipsten Kompaktkamera-Fotos machen den großen Teil aus und die anderen sind abgebildete Postkarten, Zeitschriftenauschnitte, Malereien u.a. Um diese Integration der unterschiedlichen Bildertypen zu berücksichtigen, müssen insbesondere die beiden folgenden Fra-

gen beachtet werden: In welchen Kategorien werden die Fotos gefiltert und geformt und wodurch unterscheiden sich die Fotos und Postkarten im semantischen und semiotischen Sinne? Vor allem ist die Serienphotographie, die während der Reise im fahrenden Zug in langen Sequenzen aufgenommen worden ist, am Anfang des Textes auffallend:



Fetzen der Landschaft (RB, S. 11-12)

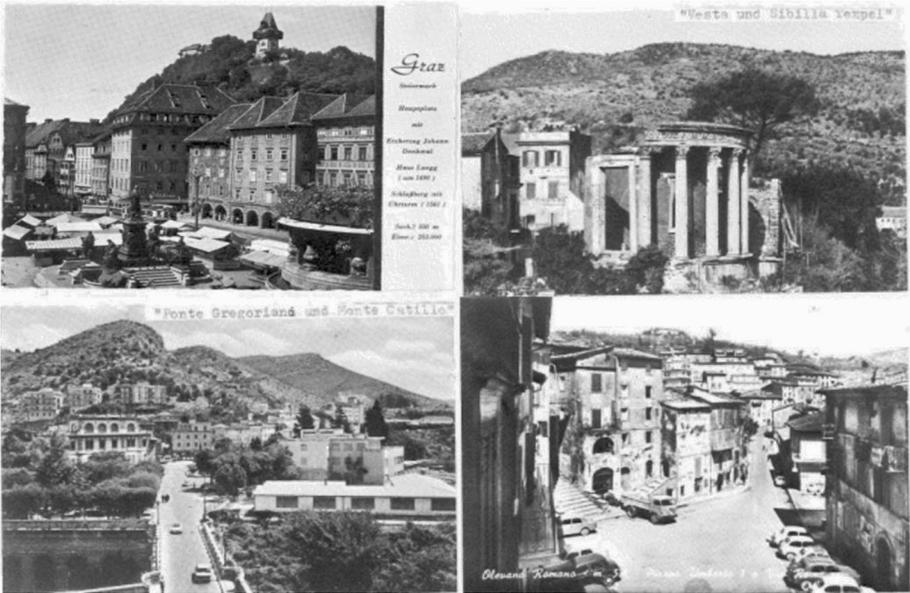
Diese Schwarzweißphotographien entstanden aus dem Zugfenster während der Bahnreise von der Schweiz nach Rom. Die Nachlässigkeit und Unschärfe der Photographien sind so evident, dass die ständig wechselnden Eindrücke in einer Unvollkommenheit wiedergegeben werden, denn die Schnappschüsse sollen der Geschwindigkeit des rasch fahrenden Zuges entsprechen. Aus der Sicht des Fotografen, dessen „visuell[er] Eindruck sein Wahrnehmungsvermögen beherrschte“,<sup>13</sup> bemüht er sich um ein treu optisches Dokument für sein literarisches Experiment. Aber in der Tat erscheint die Landschaft im Zug schwer wahrnehmbar, denn: „Die Geschwindigkeit der Zugfahrt erhöht auf einmal die Menge der visuellen Informationen bis zu einem Grad, der dem Auge die Verarbeitung beinahe versagt.“<sup>14</sup> Angesichts dieses sinnlichen Defizits wendet sich der Beobachter der Photographie zu, die bei den Avantgarden zu „einer Sehschule und zu einem neuen Instrument des Sehens“<sup>15</sup> wird. Dadurch gelangt die Unsichtbarkeit der dyna-

<sup>13</sup> Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart 1987, S. 230.

<sup>14</sup> Kentaro Kawashima, *Autobiographie und Photographie nach 1900*. Bielefeld 2011, S. 140.

<sup>15</sup> Bernd Stigler, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*, in: Sabine Haupt, Ulrich Stadler (Hgg.), *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Wien, New York 2006, S. 152.

misch vorbeigehenden Landschaft zu einer neuen Kohärenz im Bildteil, was die sichtbare Realität an die Oberfläche befördert, unter der sich „kein Reichtum und kein Geheimnis verbirgt.“<sup>16</sup> Diese plötzlich gemachten und möglichst gering bearbeiteten Fotos verweisen direkt außer den größten Umrissen auf schrumpfige Berge, verwachsene Bäume, Bahnschienen und Gebäude. Aus der undeutlichen, fließenden Landschaft resultiert, dass sich der Beobachter mit der technisierten Umwelt abfindet, da die natürliche Umwelt in Fotos ebenso verzerrt auftritt. In diesem Sinne kann man sagen: Bei der obigen Serienphotographie handelt es sich um keine ästhetische oder metaphysische Bilder-Deformation, mit der der Künstler ein Produkt der gesteigerten Natur oder Kunst liefert, vielmehr geht es unter dem Modell einer „objektiven Mimesis“<sup>17</sup> um die Fixierung der Fensterausblicke ohne subjektive Verschönerung, wobei die eingebetteten Fotos auch nicht vermeiden, eigene technische oder mediale Mängel zum Vorschein zu bringen. Abgesehen von den selbst gemachten Fotos, die einen individuell perspektivischen Blick auf die Dinge etablieren, dienen die abgebildeten Postkarten, die für die zweitgrößte Gruppe der Bildertypen stehen, der Funktion der Repräsentation, womit Brinkmann den verschönten Zustand der Welt drastisch aufzeigt:

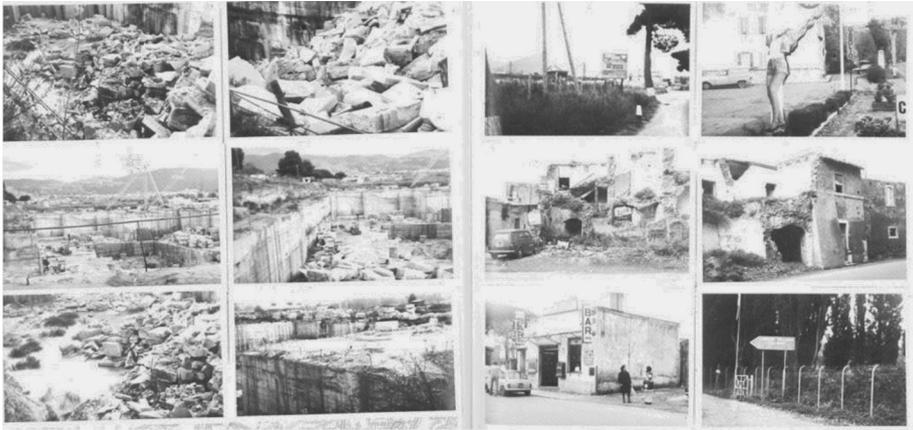


Postkarten (RB, S. 112, S. 230-231, S. 358)

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 153.

Im Unterschied zu personalen Photographien führen die vorliegenden Postkarten eine offizielle und außergewöhnliche „fiktive Realität“<sup>18</sup> vor. Das wird insbesondere daran deutlich, dass „Postkarte und Photographie so stellvertretend für diametral entgegengesetzte Wahrnehmungsmuster stehen“.<sup>19</sup> Die Postkarten bieten die jeweils aufgenommene Szenerie aus der Vogelperspektive, welche dadurch eine Panoramasicht ermöglicht. Diese einmalig schönen und manipulierten Bilder bezeichnen zum einen gesteigert ästhetisierte Landschaften, zum anderen haben sie eine erstarrte Wahrnehmung zur Folge, denn „[...] alle die Träume, Gedanken, Empfindungen sind durch Körper gegangen, die sie in Schnörkel, Arabesken, Hieroglyphen, Begriffen festgehalten.“ (RB, S. 112) Brinkmann lehnt diese vorprogrammierten Postkarten ab, denn „sie sind wesentliche Indikatoren im Geflecht der Interessen [...] stumpfen schließlich die Sinne ab, verhärten die Wahrnehmung.“<sup>20</sup> In diesem Zusammenhang wirft er die Frage auf: „50-Lire-Postkarten-Empfindungen?“ (RB, S. 228). Als er den gezeigten Ort persönlich erlebte, gelangte er zu der Ansicht, dass die Postkarten in der Tat lügen, weil alles in seinem Auge „Ruinen, die in Abfällen vergammeln, zerstückelte Landschaften“ (RB, S. 231) sind. Er neigt eher dazu, den Blick auf die Realitätsbezirke zu richten, wobei als Kehrseite eine Reihe von Photographien mit alltäglichen und gar banalen Motiven entstand:



Ruinen (RB, S. 222-223)

Während die Postkarten zur Normierung des Blicks auf die sogenannten Sehenswürdigkeiten beitragen, leisten Brinkmanns Blicke anhand der abwer-

<sup>18</sup> Sibylle Späth, Rolf Dieter Brinkmann. Stuttgart 1989, S. 108.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Christoph Asmuth, Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit. Darmstadt 2011, S. 23.

tenden Darstellung Widerstand. Den Trümmerhaufen der Baustellen lässt sich entnehmen, dass sich die Vision der weltgeschichtlichen römischen Stadt als Ruinenlandschaft erweist. Auf diese Weise weist Brinkmann im Zuge der Subversion der Utopie zurecht darauf hin, dass man sich „in den Resten der Vergangenheit (Ruinen) und Fragmenten der Gegenwart (Ruinen), von Straßen, Häusern, Geschäften, Autos, Menschengesichtern“ (RB, S. 379) befindet. Die zwei Zeitebenen von Vergangenheit und Gegenwart verschränken sich im Zeichen der „Schrott-Zivilisation“ (RB, S. 433), indem die Ansammlung der Ruinen, die zerbröckelten Ecken des Alltäglichen, durch personale Fotos befestigt wird.

Hierbei rückt der dritte Aspekt der sprachlich erzeugten Bilder bzw. der sprachlichen Inszenierung bildhafter Szenen ins Blickfeld der Diskussion, nachdem die Oberfläche der Realität durch die visuelle Materialität der Bilder de- und rekonstruiert worden ist. Mit anderen Worten werden Augenblicke in bildlich manifeste Verschriftlichung verwandelt, wie auch Brinkmann erklärend anmerkt: „Vermischungen finden statt – Bilder, mit Wörtern durchsetzt, Sätze, neu arrangiert zu Bildern und Bild-(Vorstellungs-) zusammenhängen [...] Diese Bewegung [...] vollzieht und schafft ein Stückchen befreite Realität, die [...] gegen den militarisierten Standard, das standardisierte Verständnis ermöglichen hilft [...]“<sup>21</sup> In diesem Zusammenhang erhebt Brinkmann Protest gegen „das reine Wort, das sich an herrschaftskonstituierendem Schriftsystem mitsamt seinem Bildungskonzept orientiert,“<sup>22</sup> so dass Bildlichkeit der Sprache sowie visuelle Effekte in intermedienästhetischer Hinsicht für seine Poetik konstitutiv sind. Wie aber konturiert Brinkmann in seinem Schreiben literarische Bilder, damit die Lesbarkeit der Sprachbilder für die poetische und vergegenwärtige Wahrnehmung wirksam wird? Was die optische Orientierung angeht, so macht dies das Zitat im Text deutlich: „[Ü]berdies schult der Zustand die Wachsamkeit und die Augen, lasse mir Preise immer aufmalen, und was ich brauche, erhalte ich auch so.“ (RB, S. 33) Im Zentrum der Großstadt muss Brinkmann sich „durch geistiges Training oder durch eine Verfeinerung der Sinne“<sup>23</sup> auf die rasch vorbeigehenden optischen Fragmente konzentrieren, was das Kameraauge, das „mit (Text-)Bildern auf die wirre Bildhaftigkeit des Alltags rea-

---

<sup>21</sup> Rolf Dieter Brinkmann, *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collage, 1965-1974*. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 228.

<sup>22</sup> Vgl. Stefan Greif, *Schreiben gegen das ptolemäische Weltbild. Hybride Schrift-Bilder und Piktographie im Werk Rolf Dieter Brinkmanns*, in: Markus Fauser (Hg.), *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*. Bielefeld 2011, S. 160-161.

<sup>23</sup> Jean Baudrillard, *Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität...* in: Hans Belting, Dietmar Kamper (Hgg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000, S. 264.

giert“,<sup>24</sup> herbeiführt. Das Sprachbild, das auf diese verwirrte Weise entsteht, bietet mit der Affinität des technischen Blicks die präzise Verschriftlichung der visuellen Eindrücke:

Liebe Maleen,  
ich habe den Telefonhörer aufgelegt, dann sah ich die zwei ausgetretenen Player's Zigarettenkippen auf den roten Fliesen und die Asche, ein rotes Streichholz hatte sich in den Spinnenfäden am Fuß des kleinen hölzernen Schränkchens mit dem Telefonapparat in der Ecke neben dem Anfang zu dem Arbeitszimmer verfangen. (RB, S. 39)

Das Zitat findet sich am Anfang eines Briefs, den Brinkmann am 26. 10. 1972. an seine Frau Maleen schrieb. Brinkmann zeichnet in diesem sprachlichen Bild eine Ecke mit einem Schränkchen, indem seine Augen jede noch so unbedeutende Kleinigkeit fixieren. Die Einzelheiten werden so lückenlos ausgeleuchtet, so dass das gesamte Zimmer auf ausgetretene Zigarettenkippen, Asche des Streichholzes sowie Spinnenfäden reduziert wird. Die Intensität des Bildes führt den Leser nach einer parataktischen Satzkaskade schließlich in eine bedeutungslose Zimmerecke. Doch nur in der genauen Figuration der Wiedergabe kann die reine Objekthaftigkeit eingefangen werden, während „sich das Subjekt loslassen muss“.<sup>25</sup> Das Subjekt kann entweder der beobachtende Autor oder der wahrnehmende Leser sein, wodurch das sprachliche Bild dann „ein unbegreifliches Rätsel“<sup>26</sup> bildet, weil die Dimensionen wie Räumlichkeit, Kontinuität und bestimmter Sinn aus dem Bild nach und nach zu entfernen sind. Diese Illusion der Bildwahrnehmung steigert sich in folgender Textstelle sogar zum Wahnsinn:

Der Wahnsinn: in der schmalen, holprigen Straße, links und rechts noch geparkte Autos, durch stumpfe Schatten düster verhangen und aus der stumpfen Düsternis herausbrechend die hellen Löcher der zum Teil offenen Räume, ein schwerer Überland-Transporter, der hupt, weder vor noch zurückkann [...] Die einzelnen Gestalten drücken sich in die verschlissenen Schatten der Mauern, Eingänge, Torbogen, und hervor treten die Autos. (RB, S. 67)

Der Auszug führt ein Bild in der Düsternis vor Augen, wobei das einleitende Wort „Wahnsinn“ zunächst auf die „wirre Bildhaftigkeit des Alltags“<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*. Stuttgart 1993, S. 243.

<sup>25</sup> Vgl. Jean Baudrillard, *Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität...* in: Hans Belting, Dietmar Kamper (Hgg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, a. a. O., S. 165.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 264.

<sup>27</sup> Thomas Groß, *Alltagserkundungen. Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*, a. a. O., S. 243.

anspielt. Auf der engen Straße parken zahlreiche Autos, die alle im finsternen Schatten liegen. In der vorherrschenden Dunkelheit findet sich kein freier Platz und keine konkrete Orientierung. Zufällig wird der schwarze Anblick durch das Autolicht, das als Metapher auf „helle Löcher“ zu übertragen ist, „herausbrechend“ erleuchtet. Dabei lassen sich die beiden gegensätzlichen Erscheinungsfiguren „Düsternis“ und „Helligkeit“ zum Vergleich verknüpfen, was die sichtbare Unsichtbarkeit herausstellt, denn die „Löcher“ sind hell, aber bodenlos unheimlich. Lächerlich ist es, dass man im scheinbaren Licht, das einen kleinen Raum beleuchtet, versucht, „einen schweren Überland-Transporter“ zu fahren. Brinkmann erzeugt hier einerseits ein gegenwärtiges Bild, das Spuren an der Realität hinterlässt, andererseits verschwindet das Reale hinter dem sprachlichen Bild mit den ambivalenten „hellen Löchern“, welche den bestimmten Sinn der Semantik verwirren. In diesem Zusammenhang ergibt sich eine „aus zirkulierenden Zeichen bestehende Hyperrealität,“<sup>28</sup> bezeichnend für die postmoderne Gesellschaft. Der hupend eindringende Transporter bleibt bewegungslos in der Menge der Autos stehen und schließlich kommt das stille Bild des stumpfen und verschlissenen Schattens noch einmal in Sicht: „Die einzelnen Gestalten drücken sich in die verschlissenen Schatten der Mauern, Eingänge, Torbögen, und hervor treten die Autos.“ An der Überformung der Realität durch die präzise Bildbeschreibung kann man erkennen, dass die minutiös beschriebenen Detaillierungen die optische Welt ins Schwanken der hyperrealen Darstellung bringen.

Die Textanalyse macht deutlich, dass Brinkmann eine intermediale Dynamik in Gang setzt, welche im Medium des geschriebenen Wortes sprachlich inszenierte Bilder und visuelle Effekte vermittelt oder erzeugt. In der Szenerie des Schreibens sucht Brinkmann im ästhetischen Medium des Bildes nach der Möglichkeit, Trennlinien zwischen Text und Bild zu überschreiten. Die Sprachbilder und visuellen Effekte, die Brinkmann in seinem Text einsetzt, rufen in intermedialen und performativen Prozessen die Turbulenzen hervor, welche die Fortsetzung der linearen und inhaltlich-teleologischen Narration aufheben und den Widerstreit von Sinnbildung und Entzug von Bedeutsamkeit offenbaren. In diesem Zusammenhang ist Brinkmanns Bemerkung erwähnenswert: „Leben ist ein komplexer Zusammenhang. Es kommt darauf an, in welchen Bildern wir leben und mit welchen Bildern wir unsere eigenen Bilder koppeln.“<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Anne-Kathrin Reulecke, *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München 2002, S. 17.

<sup>29</sup> Rolf Dieter Brinkmann, *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collage, 1965-1974*, a. a. O., S. 249.

### 3.

Die oben angeführten Argumente weisen nach, dass die Fotografie immer vom „Dagewesensein einer Sache“<sup>30</sup> handelt, da das Foto in der Aufnahme zeitlich wie örtlich etwas fixiert. Im Übrigen kann die schriftlich manifeste Bildsprache zum einen den Akt des Sehens einführen, zum anderen vor allem als deskriptive Pause die Narration anhand der Verzeitlichung der unmittelbar detaillierten Szenen unterbrechen. Dies alles deutet auf das ästhetische Prinzip des Augenblicks hin, wozu sich Brinkmann in seinem Text auch nachdrücklich äußert: „Ich dachte, daß ich immer bislang nach Augenblicken gesucht habe, die komprimiert sind.“ (RB, S. 62) In der Großstadt ist Brinkmann dem Zwang der fragmentarischen Zeitpunkte unterworfen: „[I]ch habe das jedenfalls bei mir oft in Augenblicken erlebt.“ (RB, S. 303)

Der Augenblick, der als Bezugsdiskurs zu Brinkmanns visueller Poetologie beiträgt, verweist auf die Reflexionen der Zeitlichkeit und literarische Präsenzeffekte, indem profanierte Epiphanien,<sup>31</sup> die der erzeugten Simultaneität von Sehen und Schreiben bedürfen, zur Anwendung kommen. Trotzdem werden in *Rom, Blicke* eigentlich Suggestionen von scheinbar ontologischer Unmittelbarkeit herausgestellt, wobei es scheint, als ob Brinkmann sich beim Schreiben mit der Verschleierung der Medialität abfände, um nach vermittlungsfreier Direktheit zu streben. Dabei wird das intermediale Verfahren in *Rom, Blicke* als Voraussetzung des Authentischen eingeschätzt, „das sich durch Zeichen [Schrift und Bild] vermitteln, sich literarisch erzeugen lässt.“<sup>32</sup> In diesem Zusammenhang ist zu beachten, wie Brinkmann seine Poetologie beim Schreiben vollzieht und den Augenblick anhand der Nachzeichnung authentischer Blicke möglichst zu verlängern und somit die Gegenwart auf eine unbegrenzte Zeit zu verschieben sucht.

Das Schreiben erscheint in *Rom, Blick* insofern als recht merkwürdig, weil der Autor die Ablehnung der phonetischen Kommunikationen einfach voraussetzt. Das erkennt man daran, dass der Autor erstens nicht bereit ist, Italienisch zu lernen: „Ich überlege mir, daß ich nicht italienisch werde lernen, sondern auf der Straße mir das Nötigste aneigne, so bleiben diese ganzen Wörter für mich sinnlose Zeichen, und meine anderen Sinne werden geschärft durch dauernde Wachsamkeit.“ (RB, S. 22) Zweitens weigert er sich grundsätzlich, mit seiner Frau zu telefonieren, mit der Begründung, dass

---

<sup>30</sup> Jule Hillgärtner, *Mode, Fotografie und der Augenblick ihres Zusammenspiels*, in: *Kunst-Design*, Nr. 1/2011, S. 9.

<sup>31</sup> Im Gegensatz zu traditionellen Konzeptualisierungen bezieht sich der Augenblick in der Postmoderne auf die Aufzeichnungen oder Sammlungen der Epiphanien; es geht also nicht um seine eigentliche theologische Bedeutung, sondern um eine plötzliche Offenbarung im Alltag.

<sup>32</sup> Christoph Zeller, *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, a. a. O., S. 280.

dieser technische Apparat „nicht für Träumereien geeignet wäre“ (RB, S. 40), und deshalb schreibt er seiner Frau: „Ich werde Dich nicht mehr anrufen [...] Das Telefongespräch hat mich doch mehr betroffen gemacht, als ich mir eingestehen möchte. Und plötzlich kann ich mich nicht mehr darüber hinwegsetzen, und so tun, als sei gar nichts gesprochen und gesagt worden, was mich betroffen gemacht hätte.“ (RB, S. 41) Anstatt zu telefonieren zieht er vielmehr vor, an seine Frau Briefe zu schreiben. In diesem Sinne lässt sich belegen, dass Brinkmann in bewusster Abkehr von den unmittelbaren Gesprächen gegen die mündliche Rede, also den phonetischen Logozentrismus aufbegehrt. Mit Blick auf das metaphysische und logozentrische Denken geht Derrida von seiner emphatischen These aus, nach der das europäische philosophische und wissenschaftliche Denken von Plato bis Saussure das gesprochene Wort privilegiert und Schrift als Zusatz oder Supplement behandelt. Entsprechend führt Derrida aus:

In dem der phonetisch-alphabetischen Schrift zugeordneten Sprachsystem ist die logozentrische Metaphysik entstanden, die den Sinn des Seins als Präsenz bestimmt. Der Logozentrismus, die Epoche des erfüllten Wortes haben aus wesensmäßigen Gründen jede freie Reflexion über den Ursprung und den Status der Schrift ausgeklammert und suspendiert [...]<sup>33</sup>

In diesem Sinne gewinnt Schrift im Zuge der Kritik am Rationalismus und Logozentrismus an Bedeutung, weil sie jedoch allen Texten innewohnt und im Sinne der Dekonstruktion den Sinn des gesprochenen Wortes ersetzt:

Vielmehr beginnt sie [Schrift] mit der Destruierung und, wenn nicht der Zerschlagung, so doch der De-Sedimentierung, der Dekonstruktion aller Bedeutungen, deren Ursprung in der Bedeutung des Logos liegt.<sup>34</sup>

Von diesem Punkt ausgehend kann man feststellen, dass sich Brinkmann eher der fixierten Schrift oder dem Schreiben per se zuwendet, wie es dem dekonstruktiven Ansatz von Derrida entspricht. Brinkmann verlässt sich auf das Schreiben und er will sich „viel mehr auf das Schreiben werfen“ (RB, S. 185), um seine Feindschaft gegen die allgemeinen Wahrheiten des Alltags im Papier zu fixieren: „Was mir aufgefallen ist, das war zuerst die sinnliche Kraft, die das Papier gebracht hat ohne Geschmack und Moral.“ (RB, S. 66) Daraus resultiert, dass das Schreiben als Ausdrucksmittel in *Rom, Blicke* eine dominierende Stellung einnimmt und anstelle der Anwesenheit des Logos

---

<sup>33</sup> Jacques Derrida, *Grammatologie*. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler. Frankfurt am Main 1967, S. 76.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 23.

die „geschrieb[e] Spur“<sup>35</sup> ins Zentrum der Darstellung rückt. Vor diesem Hintergrund sollten den im Buch faksimilierten Handschriften als Spuren der körperlichen Gesten besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden:



(RB, S.286-287)

Das manische Schreiben, das den „unkontrollierten Augenblicken“ (RB, S. 116) nachspürt, wie die obigen handschriftlichen Blätter belegen, erschafft die Illusion, sich stets im Prozess der Vergegenwärtigung befinden zu können.

Somit lässt sich abschließend feststellen: Das Schreiben, das „bei Brinkmann als neues postmodernes poetologisches Thema“<sup>36</sup> auftaucht, bewegt sich in der Zeit, um die angestrebte Authentizität für den Augenblick zu erhalten, was zu einer „Lesbarkeit ohne Signifikat“<sup>37</sup> führt, das heißt, die Selbstreflexion der Literatur wird Schrift oder Schreiben an sich. Tatsache ist, dass der Schreiber durchaus außerstande ist, seine Konzeptualisierungen der Authentizität und des Augenblicks zu erreichen, denn die Augenblickssammlungen sind lediglich unendliche Reproduktion der Gegenwart - und die Darstellungen des Authentischen können auch nicht von den Medien befreien. Darüber hinaus verschiebt das Schreiben ebenso die Selbstsuche weiterhin und aussichtslos in den Schreibvorgang: Die Fragen „Wer bin ich?“ und „Wohin wollte ich?“ (RB, u.a. S. 30, 245, 306), die im Buch mehrmals aufgeworfen werden, finden keine Antwort. In diesem Sinne wird die Utopie der Identifikation von dem vordringenden Schreiben ersetzt, das nicht mehr auf ein sinnfälliges Bezeichnetes verweist, sondern sich nur in einer endlosen Kette der Signifikanten bewegt, was damit auch als Aporie der Postmoderne zu verstehen ist. Was das manisch fortsetzende Schreiben anbelangt, bittet Brinkmann seine Frau:

Das nicht vergessen, bei festgefahretem Lesen bzw. Arbeiten. (dann lieber Buch weglegen, Pause, was anderes machen, kurz und endgültig,

---

<sup>35</sup> Ebenda, S. 48.

<sup>36</sup> Manfred Schneider, Geleitwort. Das Gerede der Poesie, in: Thomas Bauer (Hg.), Schauplatz Lektüre. Blick, Figur und Subjekt in den Texten R. D. Brinkmanns Texten. Wiesbaden 2002, S. V.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 4.

und da weitermachen, nicht zurückblättern, wo man aufgehört hat!)  
„Weitermachen ist wichtig!“ (Maleen). (RB, S. 199)

Sein Trachten nach dem Weitermachen entspricht hierbei der These von Derrida, der im dekonstruktiven Sinne Schreiben als Prozess und damit Schrift als Prozessspur ansieht; eben davon ausgehend formuliert er im Wortspiel von Différence und Différance Folgendes:

[...] alles Begriffe, die ich hier in einem Wort zusammenfasse, das ich nie benutzt habe, das man jedoch in diese Kette einfügen könnte: die Temporisation. Différer in diesem Sinne heißt temporisieren, heißt bewußt oder unbewußt auf zeitliche und verzögernde Vermittlung eines Umweges rekurren, welcher die Ausführung oder Erfüllen des „Wunsches“ suspendiert und sie ebenfalls auf eine Art verwirklicht, die ihre Wirkung aufhebt oder temperiert.<sup>38</sup>

Beruhend auf der Doppelbedeutung des Verbes ‚différer‘ – es steht für ‚sich unterscheiden‘, aber auch ‚sich aufschieben‘ – ersann Derrida das Kunstwort Différance, wobei er darauf hinwies, dass die Aktivität der Signifikanten als endlose Produktion von Differenzen ein Spiel ohne Zentrum und festen Grund sei. Falls alles in der Temporisation verläuft, wird dabei keine eingrenzte Identität und kein direkter Sinn im Text zugelassen werden, so dass die Frage „Wer bin ich?“ auf die lange Bank geschoben wird. In einer unabschließbaren Kette der Differenzen kommt man niemals bei einer positiven Einheit an. Insofern bleibt Brinkmann nichts anderes übrig, als sich angesichts der Aporien der Postmoderne dem Schreiben zuzuwenden. Die Folge ist jedoch, dass das Leere der Realität drastisch hervortritt.

---

<sup>38</sup> Jacques Derrida, Différance. Graz/Wien 1988, 33f.