

Roberto Di Bella

**»... das wild gefleckte Panorama
eines anderen Traums«**

Rolf Dieter Brinkmanns
spätes Romanprojekt

Königshausen & Neumann

Dränge danach, jeden Gedanken, jede Erfahrung, jeden körperlichen Zustand in den vergangenen drei Jahren aufzuschreiben. Das nenne ich meinen Roman. Ich muss unbedingt aus meinen Erfahrungen ein Gesetz herausfinden.

Rolf Dieter Brinkmann

Profonda magia è saper trar il contrario dopo aver trovato il punto de l'unione.

Giordano Bruno

A Papà (1939–2014)

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommer 2011 von der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Doch Bücher entstehen nicht nur in Bibliotheken, sondern auch in Gesprächen. Mein Dank gilt deshalb zunächst meinem Betreuer Erich Kleinschmidt für fachlichen Rat und stete Ermutigung sowie Matthias Bickenbach als Zweitgutachter. Henning John von Freyend, Fabian Kröger, Linda Pfeiffer, Bertram Rutz und Klaus Willbrand haben mir als Erstleser wertvolle Anregungen und Korrekturen mitgeteilt. Ich danke zudem dem Land Nordrhein-Westfalen für ein zweijähriges Graduiertenstipendium.

Für anregende Gespräche, Materialien und Hinweise danke ich außer den Vorgenannten ebenfalls Gunter Geduldig, Tim Klütz, Günther Knipp, Michael Krajewski, Jan Röhnert, Martin Roussel, Anja Schnabel, Jörg Schröder, Miriam Spies, Michael Töteberg, Jürgen Völkert-Marten, Anna Zaunbauer-Womelsdorf sowie nicht zuletzt Helmut J. Schneider und Axel Gellhaus (1950–2013). Henning John von Freyend, Günther Knipp und Bertram Rutz danke ich außerdem für die Erlaubnis, einige ihrer künstlerischen Arbeiten bzw. Fotografien abbilden zu dürfen.

Angelika Arnold hat mir unschätzbar wertvolle Hilfe bei der Einrichtung und Lektorierung des umfangreichen Manuskripts geleistet. Thorsten Hahn, Erich Kleinschmidt und Nicolas Pethes schließlich bin ich verpflichtet für die Aufnahme des Buches in die Reihe „Studien zur Kulturpoetik“.

INHALTSVERZEICHNIS

Dank.....	7
Inhaltsverzeichnis.....	9
Abkürzungen.....	13
Einleitung	15
Teil 1 Destruktion und Konstruktion.	
Reflexionen auf der Schwelle	23
1.1 Vite! est-il d'autres vies?	
Grundlagen kulturpoetischer Intensität.....	25
1.1.1 Nichts ist wahr – Alles geträumt!	
Brinkmanns Projekt der Re-Vision	25
1.1.2 Destruktion als Befreiungsversuch.	
Zur Rezeption des Spätwerks (Forschungsbericht).....	30
1.1.3 Jedes Ding wird zu etwas anderem.	
Allegorie und dialektische Bilder.....	54
1.2 Stell das Material anders zusammen.	
Formen neuer Subjektivität.....	70
1.2.1 Goodbye Yellow Brick Road.	
Das Plattencover als Reflexionsmedium	70
1.2.2 Was ist nun mit der Zukunft?	
Zwischen Pop-Emphase und Indifferenz	77
1.2.3 Unausgeträumtes Material.	
Die Stärkung des subjektiven Faktors	99
1.3 Die Vorbereitung des Romans.	
Vom Leben zum Werk.....	112
1.3.1 Der Roman beginnt zu sagen was er ist.	
Ein Projekt nach der Moderne	112
1.3.2 10. Oktober 1971 / Romananfang.	
Faktuales und fiktionales Erzählen	134
1.3.3 Der Zusammenfall der Gegensätze.	
Brinkmanns modernistische Ambivalenz	141

Teil 2	Schnitte. Das wild gefleckte Panorama	165
2.1	Auf der Schwelle. Einführendes zum Konvolut.....	167
2.2	Magic & Reality. Zur Struktur des Paratextes (Schn 5).....	182
2.2.1	Umschlaggestaltung und Vor-Bilder.....	182
2.2.2	Der Umschlag erzählt	195
2.3	Begin your route here (Schn 81ff.).....	213
2.3.1	Textgenese und Erzählsituation	213
2.3.2	Die Allegorisierung der Protestgeneration.....	222
2.4	Willkommen in der Blumensprache (Erk 110f.).....	234
2.4.1	Rekonstruktion eines Verweiszusammenhanges.....	234
2.4.2	Weniger Schreiben. Mehr Kopieren.	242
2.5	Szene ist Gegenwart (Schn 72f. & 80)	252
2.5.1	Filmisches Schreiben und Epiphanie des Augenblicks	252
2.5.2	Unterwegs zur Alchemie der Sprache.....	263
Teil 3	Westwärts 1&2. Alles macht weiter.....	279
3.1	Traum und Erwachen Architektur einer epischen Konstruktion.....	281
3.1.1	„Vorbemerkung“ & Rahmenstruktur	284
3.1.2	Wenn die Musik vorbei ist. „Plane, Too“ & „Ein gewöhnliches Lied“	290
3.2	Elemente einer Poetik der Bewegung	302
3.2.1	In der Bewegung des Gehens werde ich freier. Ende oder Wiederkehr der Flanerie?.....	302
3.2.2	Acting as a map maker. Brinkmanns kognitive Kartographie	309
3.2.3	Have camera, will travel. Die Fotofolgen in <i>Westwärts 1&2</i>	316
3.3	Die Mythologie der vier Himmels / Richtungen bricht zusammen.....	340
3.3.1	DER WESTEN	341
3.3.1.1	Meine erstaunliche Fremdheit. Pluralisierung und Dynamisierung des Subjektbegriffs	341
3.3.1.2	The Projective Verse. Brinkmanns lyrische Amerikabilder.....	346

3.3.1.3	Zurückgekehrt in dieses / traurige alte Europa. Für eine nicht-aristotelische Semantik.....	357
3.3.2	DER SÜDEN.....	365
3.3.2.1	Der (Alb)Traum vom Süden. Ästhetik gegen aisthesis.....	365
3.3.2.2	„Roma die Notte.“ Brinkmanns nächtlicher Gedanken-Gang.....	376
3.3.2.3	„Canneloni in Olevano.“ Relektüren des Romantischen	386
3.3.3	DER NORDEN.....	400
3.3.3.1	In die Kälte des Bewußtseins des Alleinseins. Vechta revisited	400
3.3.3.2	„Reisen in die nördlichen Gärten.“ Die Farben der Nachgeschichte	406
3.3.4	DER OSTEN.....	412
3.3.4.1	Der Zen-Weg zum Selbst. Han Shan als lyrisches ‚role model‘	412
3.3.4.2	Break On Through (To The Other Side). Türen zum epiphanischen Erleben.....	425
3.3.4.3	Von realer Gegenwart. „Einer jener klassischen“ & „Oh, friedlicher Mittag“	428
Teil 4 Doppelter Schluss		435
4.1	Es gibt keine Pausen im Drehplan. Vorläufige Schlussnotizen	437
4.2	Die letzte Seite. Der Tagtraum als Vor-Schein.....	446
Teil 5 Materialanhang		457
Literatur- und Medienverzeichnis		569
Bild- und Textnachweise.....		641
Namensregister.....		643
Titelregister.....		646

Abkürzungen

Für die am häufigsten zitierten Buchpublikationen Brinkmanns verwende ich im Textteil wie im Anhang die im Folgenden aufgeführten Abkürzungen. Dabei handelt es sich um selbstständige Publikationen in Buchform, mit Ausnahme eines bislang nicht edierten Rundfunkessays zu Michel Butor, der nach dem originalen Typoskript zitiert wird.

Die Gedichte aus den zu Lebzeiten veröffentlichten Lyrikbänden von *Ihr nennt es Sprache* (1962) bis *Gras* (1970) wurden 1980 im Sammelband *Standphotos. Gedichte 1962–1970* zusammengestellt. Sie werden von mir nach dieser Ausgabe zitiert. Für genauere Angaben zu den Einzelpublikationen siehe die *Bibliographie Rolf Dieter Brinkmann* (1997) von Gunter Geduldig und Claudia Wehebrink sowie den Online-Katalog der „Archiv- und Dokumentationsstelle Rolf Dieter Brinkmann“ an der Universitätsbibliothek Vechta). Die Zitate aus *Westwärts 1&2* weise ich immer doppelt aus. Die Sigle WW_a entspricht dabei dem Erstdruck von 1975, WW_b gibt die Seitenzahl für die erweiterte Neuauflage von 2005 an.

Acid	<i>Acid. Neue amerikanische Szene</i> (1969)
BH	<i>Briefe an Hartmut</i> (1999)
Erk	<i>Erkundungen</i> [...] (1987)
Erz	<i>Erzählungen</i> (1985)
FiW	<i>Der Film in Worten</i> (1982)
Kwm	<i>Keiner weiß mehr</i> (1969)
MB	<i>Michel Butor</i> (1967)
RB	<i>Rom, Blicke</i> (1979)
Schn	<i>Schnitte</i> (1988)
StPh	<i>Standphotos. Gedichte 1962–1970</i> (1980)
WW _a	<i>Westwärts 1&2</i> (1975)
WW _b	<i>Westwärts 1&2</i> (2005)

Schn 74/2

1	2
3	4

Zur rascheren Orientierung auf einigen besonders kleinteiligen Seiten in *Schnitte* werden die Zitate einem gedachten vierteiligen Raster zugewiesen, dessen Sektoren ich zeilenweise von 1 bis 4 nummeriere. In Zweifelsfällen gilt diese Angabe für den Sektor, in dem sich der Hauptteil des Elementes befindet.

Einleitung

[...] aus den kleinen Lautsprechern hier, in meinem kleinen Mittelzimmer der Wohnung, wo ich mich provisorisch eingerichtet habe, nach einem Jahr Italien, einem Vierteljahr Zwischenzeit vergangenen Winter und dann nach den 4 Monaten in Austin (die Eingewöhnungszeit ist für mich noch gar nicht wieder da, ich habe das Empfinden, als sei ich nur auf einer Durchreise hier), kommt die Musik von Elton John, Goodbye Yellow Brick Road, Töne und Stimmungen, die mir viel offener und weiter erscheinen als die graue westdeutsche Gegenwart und Sprache, die nun wirklich so negativ und haßvoll¹ aufgeladen ist [...]. (BH 7)

Als Rolf Dieter Brinkmann am 3. Juni 1974 seinem amerikanischen Freund Hartmut Schnell ins texanische Austin schreibt, ist er kürzlich von einem dreimonatigen Gastaufenthalt als ‚visiting writer‘ an der dortigen Universität in seine Kölner Wohnung in der Engelbertstraße 65 zurückgekehrt. Zugleich blickt er auf einen fast einjährigen Stipendiaufenthalt 1972/73 in Rom und zwölf Jahre Köln zurück.² Anfang der 1970er Jahre hatte sich der Autor, enttäuscht über die zum Konsum geratene Revolte des Pop und eine zersplitterte studentische Protestbewegung, beruflich wie privat willentlich isoliert. Das emanzipatorische Potenzial der neuen Medien wie Gesellschaftsentwürfe hatte sich aus Rolf Dieter Brinkmanns Sicht verflüchtigt: „Die Phantomgeschäfte waren vorbei. / Die Illusionen waren

¹ In Originalzitate wurde die alte Rechtschreibung beibehalten. Auch wurden die in den Texten Brinkmanns zahlreich enthaltenen graphischen Hervorhebungen (durch Versalien, Durch- und insbesondere Unterstreichung) als typisches Stilmittel des Autors übernommen. Einzig bei einigen längeren Zitaten aus den *Erkundungen*, die in der Vorlage vollständig unterstrichen sind, habe ich aus Gründen der besseren Lesbarkeit hierauf verzichtet. Orthographie- und Grammatikfehler in den Zitaten wurden mit <sic!> kenntlich gemacht, sofern das Verständnis gefährdet war. In einigen Fällen wurden fehlende Buchstaben ergänzt, z.B. „Scha[l]tstellen des Geistes“ (Erk 135).

² Im Essay „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, der in den Monaten nach der Rückkehr nach Köln entsteht, heißt es: „(und abgebrannt sitze ich wieder hier in diesem Zimmer, wo ich vor zwölf Jahren eines Sonntags einzog, umgeben von einer Familie, die das Zimmer vermietete)“ (WW_b 328). Vgl. auch *Erkundungen* (Erk 264). Siehe zum Moment der autobiographischen Bilanz auch Ulrich Breuer in seiner Deutung von „Gedicht“ (WW_a 41/WW_b 61). In: *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*. Zwei Bände. Hrsg. von Gunter Geduldig und Jan Röhnert. Berlin: De Gruyter 2012, S. 480–495, S. 481f.

mit den Farben verraten worden / und wurden nachgebaut, // ja, Sonnenblume, du bist vergessen.“ (WW_a 57/WW_b 82).³

Brinkmann hatte sich der Außenwelt bzw. literarischen Öffentlichkeit nicht zuletzt deshalb entzogen, weil er die Grundlagen seines eigenen bisherigen schriftstellerischen Tuns auf den Prüfstand stellen wollte. „Was will ich hier?“, so fragte er sich in Rom.

Bin auch abgehauen vor einer Reihe Fragen und Problemen und das erste Problem ist die Einstellung zu meiner Schriftstellerei, meine Einstellung dazu: immer wieder habe ich mein eigenes Schreiben durchgetreten, zerbrochen, weggeworfen, ramponiert, sogar meine eigenen Bücher hatte ich nicht mehr und besitze sie zum Teil auch nicht wieder – was ist das? Diese kleinkrämerischen Zweifel? Bin ich ein Schriftsteller? Bin ich kein Schriftsteller? – Und dieser bereits einige Zeit heftig in mir tobende Zweifel, weiterzumachen oder nicht weiterzumachen. (RB 385)

Zugleich sind im Krisenton verfasste Passagen wie die soeben zitierte die Kehrseite eines Projektes, das Brinkmann in diesen Jahren mit Nachdruck verfolgt und welches sich in ausufernden Tagebuchaufzeichnungen, Collagen und experimentellen Tonband-, Foto- und Filmarbeiten sowie in Briefen und neuen Gedichten niederschlägt. Es ist ein Schreiben, welches erst unterwegs ist zu neuer stilistischer Kohärenz, dabei aber von einer gesteigerten Intensität des Lesens, Schreibens und Gestaltens zeugt.

Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand, so lautet bekanntlich der in diesem Sinne programmatische Titel jener Tagebuchnotizen und Collagen aus den Jahren 1971–1973, die posthum 1987 veröffentlicht wurden. Das ursprünglich als Fortsetzung von *Keiner weiß mehr* (1968) geplante und vom Autor u.a. als „fiktive Autobiographie“ und „Entwicklungsroman“ bezeichnete Projekt wird darin in zahlreichen Notaten gedanklich umrissen.⁴ Ihre stilbildende Rolle im Schreibprozess der letzten Jahre wurde bislang nicht näher untersucht. Die verstreuten und bis heute nur unvollständig veröffentlichten Aufzeichnungen ergeben zwar keinen kohärenten Entwurf. Doch erlauben sie wichtige Rück-

³ Die Sigle WW_a entspricht dem Erstdruck von *Westwärts 1&2* von 1975, die Sigle WW_b gibt die Seitenzahl für die erweiterte Neuausgabe von 2005 an. Im Falle einer einfachen Sigle WW_b handelt es sich entweder um ein Zitat aus dem Essay „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)“, der in der erweiterten Neuausgabe erstmals vollständig abgedruckt wurde (WW_b 256–330), oder aus einem der 1975 ebenfalls aus Platzgründen gestrichenen Gedichte. Siehe hierzu im Einzelnen das editorische Nachwort zur Ausgabe von 2005.

⁴ Vgl. in den *Erkundungen*: „(Auszug aus meiner fiktiven Autobiographie)“ (Erk 82) und „zu Roman, Meinem Roman, wie ich ihn mir vorstelle: als eine Art Entwicklungsroman mit Reisen, Orte, Menschen, Situationen, ein Delirium, durcheinanderwirbelnde Szenen von 1940 bis 1970“ (Erk 251). Siehe hierzu Kapitel 1.3 („Die Vorbereitung des Romans“) sowie S. 459ff für weitere Belegstellen.

schlüsse auf die Gesamtdynamik seines Schreibens, wie folgende Notiz deutlich zeigt:

Gegenwart: ((dränge danach, jeden Gedanken, jede Erfahrung, jeden körperlichen Zustand in den vergangenen drei Jahren aufzuschreiben:: Das nenne ich meinen Roman! / Sammle aber erst noch in Heften: Fiktionen der Gegenwart)) (Erk 230)⁵

Von mangelnder Produktivität in diesen Jahren, wie bisweilen behauptet wurde, kann jedenfalls trotz einer geringeren öffentlichen Präsenz nicht die Rede sein. Das Gegenteil ist der Fall. Brinkmann leistet ein enormes Arbeitspensum ab und vollzieht zudem einen bemerkenswerten qualitativen Sprung. Dabei ist der Rückzug die Grundlage einer forcierten Selbstdurchdringung, verbunden mit der Absicht, die eigene schriftstellerische Reife voranzutreiben. Hierfür spricht ebenfalls, dass er in diesen Jahren zahlreiche literarische, wissenschaftliche und philosophischen Texte liest. Auf Einzelquellen komme ich im Verlauf des Buches immer wieder zu sprechen. Die kurz nach dem Tod des Autors veröffentlichte Gedichtsammlung *Westwärts 1&2* und *Schnitte*, die bereits 1972/73, im Kern in Rom und Köln entstandene, jedoch erst 1988 ebenfalls posthum veröffentlichte Text-Bild-Montage, belegen beide diese stilistische und poetologische Entwicklung des Autors. Es handelt sich dabei zugleich um zwei Text- und Materialzusammenhänge, die bei allen offensichtlichen Unterschieden in Textgestalt und Stil vielfach textgenetisch und motivisch aufeinander beziehbar sind. Die vorliegende Studie wird durch exemplarische Seiten- und Gedichtanalysen diese Verflechtungen herausarbeiten.

Hat Brinkmanns spätes Schreibprojekt in der Montage seinen formal wie sprachlich eruptivsten Ausdruck gefunden, so ist der Gedichtband dessen literarisch eigenständigste Ausgestaltung. Gleichwohl ist *Schnitte* aus Sicht der vorliegenden Studie der ‚avanciertere‘ Text. Dies meine ich nicht als literarisches Werturteil. Gerade die Tatsache, dass es Brinkmann hier nicht gelingt, sein Material in sprachlich und formaler Form ‚gültig‘

⁵ Ein Brief an Henning John von Freyend enthält eine fast identische Parallelstelle: „Dränge danach, jeden Gedanken, jede Erfahrung, jeden körperlichen Zustand in den vergangenen drei Jahren aufzuschreiben. Das nenne ich meinen Roman. Ich muss unbedingt aus meinen Erfahrungen ein Gesetz herausfinden“ [ohne Datum]. Er ist Teil einer umfangreichen, noch weitgehend unveröffentlichten Korrespondenz mit dem Maler, die ich im Laufe der Arbeit verschiedentlich zitiere. Es handelt sich um ca. 160 Seiten an Briefen und ca. 80 Postkarten, die Brinkmann zwischen Mai 1972 und Oktober 1975 aus Köln, Rom, Austin und zuletzt London an den Künstlerfreund schickt. Auszüge hieraus wurden abgedruckt in *Rom, Blicke* (vgl. RB 45–79 und RB 320–329) sowie im *Rowohlt Literaturmagazin* 36 (*Rolf Dieter Brinkmann*). Hrsg. von Maleen Brinkmann. Reinbek: Rowohlt 1995, S. 76–82. Vgl. auch Jörg Schröder; Barbara Kalender: „Briefe an einen Maler“ (5. März 2008) auf der URL: <http://blogs.taz.de/schroederkalender/2008/03/05/briefe-an-einen-maler> (letzter Zugriff: 30. Januar 2014).

darzustellen, belegt das avantgardistische Wagnis seines Projekts. Dabei ist zu unterstreichen, dass der zwar abgeschlossene Gedichtband, früh bereits als poetologische Summa des Autors kanonisiert, selbst eine offene Werkstruktur und eine ins Epische tendierende Erzählstruktur aufweist. Letzteres liegt nicht nur am schieren Umfang der mit über 300 Seiten Umfang ins Romanhafte strebenden Erstfassung, sondern wird vor allem durch formale und konzeptionelle Momente deutlich. Dies wird u.a. anhand der poetologischen „Vorbemerkung“ zum Lyrikband zu erörtern sein. *Schnitte* wiederum mag man zwar eher der Prosa zurechnen, ist jedoch streckenweise von hochpoetischer Sprache. Dies rührt wesentlich aus der damaligen Auseinandersetzung Brinkmanns mit u.a. Rimbauds lyrischer Prosa, Ezra Pounds *Cantos* oder T.S. Eliots *The Waste Land*.

Aus dieser Sicht ist das Verhältnis von *Schnitte* und *Westwärts 1&2* als eines der Komplementarität und des Kontrastes zu beschreiben. In theoretischer Hinsicht bewegen sich dabei meine Überlegungen zu Brinkmann weniger innerhalb eines festen Theorierahmens, als dass sie sich vielmehr an einer Reihe flexibel zu handhabender ‚Denkfiguren‘ orientieren.⁶ Dies sind zum einen die Begriffspaare von Destruktion/Konstruktion im *Schnitte* gewidmeten Teil sowie von Erstarrung/Bewegung für die Interpretation von *Westwärts 1&2*. Hinzu kommt der Begriff der Allegorie im Sinne seiner Neuauslegung durch Walter Benjamin für die Ästhetik der Moderne und Gegenwart. Gerade er wird helfen, Brinkmanns veränderten Umgang mit dem Material der Pop(ulär)-Kultur nach 1970 genauer zu beschreiben, im dreifachen Sinn von Wiederholung, Korrektur und (intensivierter) erneuerter Verbildlichung. Der hierfür von mir verwendete Binde-strichbegriff der *Re-Vision* fasst dies zusammen.

Das „offene Kunstwerk“, so schrieb Umberto Eco 1962, stelle sich der Aufgabe, uns „ein Bild von der Diskontinuität zu geben“.⁷ ‚Offene‘ Kunst, gleich welcher Ausdruckweise, so der italienische Literaturwissenschaftler und Semiotiker weiter, erhalte von dieser Ebene aus ihre Funktion als „epistemologische Metapher“. Hierdurch werde deutlich, wie die Form des Kunstwerks und die daran erkennbare Gesellschaftsfunktion der Kunst miteinander verknüpft seien.⁸ In einer Welt, in der die Mög-

⁶ Vgl. zum Begriff Erich Kleinschmidt: „Denkfiguren in Diskursräumen. Zur figuralen Semiotik intellektueller Wissensorganisation“. In: Pál Kelemen u.a. (Hgg.): *Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten*. Heidelberg: Winter 2011, S. 367–388.

⁷ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Deutsche Erstausgabe nach der überarbeiteten, zweiten Auflage. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 165.

⁸ „Von hier aus erhält eine offene Kunst ihre Funktion als epistemologische Metapher: in einer Welt, in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat, zeigt sie uns einen Weg, wie wir diese Welt, in der wir leben, *sehen* und damit anerkennen und in unse-

lichkeit eines geschlossenen Weltbildes zunehmend in Frage gestellt werde, zeige sie uns einen Weg, wie wir diese Welt anerkennen und unserer Sensibilität aneignen können, so Eco, dessen Buch im italienischen Original den Untertitel *Form und Unbestimmtheit in den zeitgenössischen Poetiken* trägt. Die Diskussionen um die Aktualität des historischen Avantgardebegriffes in den 1960er Jahren in Europa und den USA wurden wesentlich von Ecos Schriften mit befördert. Ihre Nachwirkung zeigt sich auch bei Peter Bürger, der in seiner fast zeitgleich zu *Schnitte* entstandenen *Theorie der Avantgarde* von 1974 schreibt:

Auch wo die Negation von Synthesis zum Gestaltungsprinzip wird, muß eine wie immer prekäre Einheit noch gedacht werden können. Für die Rezeption bedeutet das: Auch das avantgardistische Werk ist noch hermeneutisch (d.h. als Sinnganzes) zu verstehen, nur hat die Einheit den Widerspruch in sich aufgenommen. Nicht mehr die Harmonie der Einzelteile konstituiert das Werkganze, sondern die widerspruchsvolle Beziehung heterogener Teile.⁹

Im organischen (symbolischen) Kunstwerk sei die Einheit von Allgemeinem und Besonderem vermittlungslos gesetzt, im nicht-organischen (allegorischen) dagegen, zu dem ebenfalls die avantgardistischen Werke gehören, trete sie als vermittelte auf. So Peter Bürger, der auch von ästhetischen Kategorien Walter Benjamins ausgeht. Entsprechend deute ich *Schnitte* und *Westwärts 1&2* als avantgardistische und nicht-organische Werke, welche sich jedoch weiterhin auf einen organischen Zusammenhang hin zu entwerfen suchen. Wenn Christoph Brecht über Karl-Philipp Moritz und seinen letzten (Doppel-)Roman *Andreas Hartknopf* schrieb, dieser sei die „Verkörperung allegorischer Sehnsucht nach symbolischer Totalität“¹⁰, so lässt sich dies auch auf „das wild gefleckte Panorama eines

re Sensibilität integrieren können. Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*“ (Eco: *Das offene Kunstwerk*, 1973, S. 164f. Kursivsetzungen von Eco). Im Original lautet die Passage: „Di qui la funzione di un’arte aperta quale metafora epistemologica: in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, essa [l’opera aperta] suggerisce un modo di vedere ciò in cui si *vive*, e vedendolo accettarlo, integrarlo nella propria sensibilità. Un’opera aperta affronta appieno il compito di darci un’immagine della discontinuità: non la racconta, *la è*“ (Eco: *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962/1967]. Milano: Bompiani 2006, S. 163f.).

⁹ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 110. Siehe auch dessen Ausführungen zu „Allegorie und symbolische Form“. In: P.B.: *Prosa der Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 55–62.

¹⁰ Vgl. Christoph Brecht: „Die Macht der Worte. Zur Problematik des Allegorischen in Karl-Philipp Moritz’ *Hartknopf*-Romanen“. In: *DVjs* 64 (1990), 4, S. 624–651, S. 646. Zu Brinkmanns Moritz-Rezeption siehe in meiner Studie S. 142–153.

anderen Traums“ (Schn 156) übertragen, das am Ende von *Schnitte* beschworen wird.

Der Schnitt durch das Auge, den Brinkmann als Bildzitat aus Luis Buñuels Film *Le chien andalou* (*Der andalusische Hund*) von 1929 in *Schnitte* einmontiert (vgl. Schn 72), wird zur Signatur einer Poetik der *Schnitt-Stelle*, durch die verletzte Welterfahrung zur Vorschule eines vernetzten Denkens gerät. So gilt es auch Brinkmanns Spätwerk in seiner Entwicklung differenzierter zu betrachten, und insbesondere nicht aus der Perspektive des Scheiterns, sondern innerhalb einer Logik des Werdens. „Noch einmal anfangen./Was ich wollte. Und ich gehe zurück in meiner Zeit und sehe./In die einzelnen Augenblicke. Was war tatsächlich darin vorhanden? [...] Sammle das Material./Wie immer. Stell das Material anders zusammen./Zerschneide die Furchtbilder./Verstecke in der Gegenwart./Fiktionen.//“ (Erk 182) und „mehr versuchen, mehr Versuche, Beobachten, notieren, sehen, kombinieren“ (RB 162), so lauten einige der poetologischen Schlüsse des Autors.

Meine Modelle der Beschreibung folgen deshalb insbesondere den ‚Zufällen‘ der dichterischen Texte, in denen weniger *etwas* geschieht, das sich im Sinne des Mimesis-Modells darstellen ließe, als *dass* ihnen etwas geschieht. Alle Arbeiten dieser Phase sind „work in progress“ (Joyce), „texte scriptible“ und „pré-roman“ (beide Barthes). Wie sich hier Welt und Wahrnehmung in der künstlerischen Bearbeitung gegenseitig überlagern, ja stören, ist begriffsleitend für die Poetik des Autors wie meine Analyse. Nur so werden *Schnitte* wie *Westwärts 1&2* lesbar als in sich schlüssige Verkörperungen eines zwar strukturell offenen, doch deshalb nicht minder zielgerichteten poet(h)ischen Projektes, das an den alten avantgardistischen Traum anzuknüpfen scheint, Leben und Kunst zusammenzuführen.

Es sind Dokumente einer *révolution du langage poétique*, einer *Revolu-tion der poetischen Sprache*¹¹, die beim späten Brinkmann zunächst aus einem Ansatz der radikalen Verneinung heraus erfolgt, gleichwohl aber auf ein positives Welt- und Sprachverständnis zustrebt. Diesen aufgrund des frühen Todes notwendig unvollständigen Weg gleichwohl am Material der späten Montagen und Gedichte nachzuverfolgen und immer wieder auf die Idee des zweiten Romans zurück zu beziehen, ist Ziel dieser

¹¹ So der Titel der Studie von Julia Kristeva über den Avantgardegedanken bei Lautréamont und Mallarmé. Dort heißt es z.B.: „Il faut lire un tel *langage* comme pratique: avec et à travers le système de la langue, vers les risques du sujet et l'enjeu qu'il introduit dans l'ensemble social. Irruption de la pulsion toujours sémiotique: moment de la négativité, éclatement de la structure signifiante dans le rythme, mise en procès du sujet. Nouvelle disposition du sémiotique dans l'ordre symbolique: temps de la limite, de l'énonciation, de la signification“ (Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe Siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éd. du Seuil 1974, S. 118).

Arbeit. Dabei werden die *Texte* immer wieder Anlass dazu geben, auch auf die *Kontexte* der Bundesrepublik und ihrer mentalitätsgeschichtlichen Entwicklung in Brinkmanns Lebenszeit zu schauen, in den Brüchen wie Kontinuitäten.¹²

¹² In den kulturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen der letzten Jahrzehnte wird Brinkmann im Zusammenhang der Stichworte „Gegen- und Popkultur“, „Umbruch“, „Modernisierung und Protest“, „Grenzüberschreitung“ o.ä. immer wieder zumindest cursorisch erwähnt. Vgl. Hermann Glaser: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Band 3: *Zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*. Frankfurt/M.: S. Fischer 1990, S. 26 und S. 96; Jost Hermand: *Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Primus 2006, S. 215; Axel Schildt; Detlef Siegfried (Hgg.): *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*. München: Hanser 2009, S. 314f. Für meinen Zusammenhang interessant ist auch Werner Faulstichs bei Fink herausgegebene und 2010 abgeschlossene zehnteilige *Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Einzelverweise erfolgen im Verlauf der Studie.

Teil 1

Destruktion und Konstruktion Reflexionen auf der Schwelle

Ich will versuchen, mich zu entsinnen. Ich muß eine ganze Antwort geben. Eine ganze Antwort? – Sie wird irgendwo abbrechen. [...] Sie wird zehntausend Lücken haben. Es gibt keine vollkommene Rückkehr des Ablaufs. Kein Traum ist groß genug, kein Hirn genau. [...] Ich erkenne meine Verwirrung: aber ich schreibe doch. Ich habe einen Plan.

Hans Henny Jahnn



1.1 Vite! est-il d'autres vies? Grundlagen kulturpoetischer Intensität

1.1.1 *Nichts ist wahr – Alles geträumt!* *Brinkmanns Projekt der Re-Vision*

„I can't get no satisfaction“ und „Rasch! Gibt es weitere Leben?“, beide Zitate ziehen sich leitmotivisch durch *Schnitte* und stehen für das Unge-nügen des Autors am abendländisch-westlichen Kulturbegriff ebenso wie sie vom „Erfahrungshunger“ (Michael Rutschky) einer Generation zeu-gen, den Brinkmann aus den euphorischen 1960er Jahren in die skepti-schen 1970er herüberträgt. Seine späten Texte schwingen permanent: zwi-schen Rolling Stones und Rimbaud, Gegenwart und Vergangenheit, Popkultur und Hochkultur. So durchdringen sich die unterschiedlichsten Materialkontexte. „[E]s ist der letzte Blick, der wieder wie der erste ist“, schrieb Brinkmann bereits 1969 in seinem Essay zum amerikanischen Ly-riker Frank O'Hara, „weil er nicht verleugnet, daß, was immer er sam-melt, *Oberfläche* ist, jetzt und jetzt und jetzt und jetzt“ (FiW 215). Zu-gleich sind viele Seiten in *Schnitte* Ausdruck poetischer Intensität, bei der „Vernichten und Schaffen, Eins und Alles“¹ ineinander greifen. Es sind, wie bereits die Frühromantik vorführte, „Grundsituationen der Produkti-vität und deren dispositiver Genesen („Erfindungskunst“)².

Erich Kleinschmidt hat in seiner Studie *Die Entdeckung der Intensität* das aus der Wissenschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts stammende me-taphorische Konzept der Intensität für eine Anschließbarkeit an die litera-rische Moderne reflexiv aufbereitet. Es kann hier nicht systematisch an-gewendet werden, wird aber immer wieder aufzurufen sein. So ist z.B. Kleinschmidt mit Blick auf Brinkmanns späte Schreibanordnungen darin zu folgen, dass über die Annahme von Intensität solche „kulturelle[n] Dispositive“, wie auch der Roman eines ist, die Gattung nicht mehr in fes-te formale oder stilistische Grenzen verweist. Der Roman dient vielmehr als ästhetisch verdichteter Reflexions- und Wahrnehmungsrahmen, inner-

¹ Friedrich Schlegel: *Lucinde. Ein Roman*. In: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 1. Abteilung, Band 5. Paderborn: Schöningh 1962, S. 1–92, S. 19. Zitiert nach Erich Kleinschmidt: *Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 113.

² Kleinschmidt: *Die Entdeckung der Intensität* (2004), S. 113. Das Wort von der „Erfindungskunst“ zitiert Kleinschmidt nach Novalis.

halb dessen einzelne Textkonfigurationen „als auf- oder abtauchende, steigende oder schwindende Deutungsbewegungen“ erkennbar werden.³

So ging es Brinkmann darum, wie Roland Barthes 1973 in *Die Lust am Text* formulierte, „durch Transmutation (und nicht mehr durch Transformation) einen neuen alchimistischen Zustand der Sprachmaterie erscheinen zu lassen; dieser unerhörte Zustand, dieses glühende Material ohne Ursprung und außerhalb der Kommunikation, das ist dann *Sprache*, und nicht *eine Sprache*, mag sie noch so sehr verfremdet, gemimt, ironisiert sein“.⁴ Was der französische Literaturtheoretiker fordert, entspricht Sätzen bei Brinkmann, wie sie am Ende der „Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans 1970/74“ stehen:

Helle Räume brachen zu weißen ausschweifenden Labyrinthen, die grelle weiße Lufttücher wurden, starr explodiert. In der Luft grelle Gluträume. Mit leeren Stürzen von schrundigem Weitweg füllt sich jetzt die blendende Luftstarre und farbige Formen Glanz erhoben sich, zogen hoch in ferne weißflüssige Räume. Da sprengte glühender ferne Räume Stille in sonnengeleemassigem Bruch, der ineinanderstand, das wild gefleckte Panorama eines Traums, stille Barrikaden Licht. Blühte wieder feurig fern Licht geädert in farbigem Raum und schuppt hoch grauglühend zu treibender Glutform, hoch. ‚Alles ist falsch! Alles ist erlaubt!‘ schreibt Friedrich Nietzsche. Nichts ist wahr – Alles geträumt! (FiW 295)

Solche Bilder einer eruptiven *autopoiesis* kehren, mit fast identischen Formulierungen, auf der letzten Seite von *Schnitte* ebenso wieder – vgl. das Faksimile auf S. 277 (Abb. 29) – wie am Schluss von „Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten“, welches (in der erweiterten Neuausgabe) *Westwärts 1&2* beschließt. Brinkmann will wie Barthes die Sprache nicht mehr allein zu Beschreibungszwecken nutzen, sondern von innen heraus umwandeln. Angeregt durch Rimbauds „alchimie du verbe“ und andere Beispiele der literarischen Moderne, geht es um eine Sprache, die Sprache *an sich* und nicht *für etwas* sein will. Diese Spannung bestimmt

³ Kleinschmidt: *Die Entdeckung der Intensität* (2004), S. 12. Siehe auch Erich Kleinschmidt: „Intensität. Prospekt zu einem kulturtheoretischen Modellbegriff“. In: *Weimarer Beiträge* 49 (2003), S. 165–183.

⁴ Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Übersetzt von Traugott König. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 47. Der Text zerstöre hierbei, so Barthes zuvor, radikal und bis zur Widersprüchlichkeit, seine eigenen Diskurs und soziolinguistischen Bezugspunkt, seine „Gattung“: „le texte détruit jusqu’au bout, jusqu’à la contradiction, sa propre catégorie discursive, sa référence socio-linguistique (son „genre“) [...] Il s’agit, par transmutation (et non plus seulement par transformation), de faire apparaître un nouvel état philosophal de la matière langagière; cet état inouï, ce métal incandescent, hors origine et hors communication, c’est alors *du langage*, et non *un langage*, fût-il décroché, mimé, ironisé“ (R.B.: *Le plaisir du texte*. Paris: Éd. du Seuil 1973, S. 51).

auch Brinkmanns Vorstellungen vom Roman und seinen Möglichkeiten. Für einige Augenblicke entsteht in Passagen wie der oben zitierten ein experimenteller Sprach-Raum-Text, Ausdruck eines „Realismus, der über sich selbst hinaus will“, wie Heinrich Vormweg in einer frühen Einschätzung des Autors zutreffend schrieb.⁵ Sie sind noch vereinzelt, bezeugen aber, wie Brinkmann dem Ideal einer anti-mimetischen, traumhaften, ja ‚absoluten‘ Prosa zustrebt. Als Vorbilder dienen ihm damals Romane wie Louis-Ferdinand Célines *Reise ans Ende der Nacht*, Hans-Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*, James Joyce’ *Finnegans Wake*, Arno Schmidts *Zettels Traum* oder *Thomas Pynchons V*.

Der „destruktive Charakter“, den Walter Benjamin in seiner gleichnamigen Skizze von 1931 beschrieb, sieht nichts Dauerndes: „Aber eben darum sieht er überall Wege.“⁶ Das Moment der Zerstörung bei Benjamin zielt, so der amerikanische Literaturwissenschaftler Richard Langston, auf die Schaffung eines bildfreien Leerraums. Verbunden mit der Bildmetaphorik des Textes sei dies Ausdruck der Befreiung von der vorgefertigten *Bildwelt* der Massenmedien, hin zu einem messianischen *Bildraum*, der vom Subjekt imaginativ neu auszufüllen ist.⁷ Zivilisationskritischer Kommentar und utopische Perspektivierung wechseln einander auch beim späten Brinkmann ab. Die Momente von Raum (bzw. Bewegung) und Traum (bzw. Erwachen) spielen hierbei eine zentrale und im Einzelnen noch zu untersuchende Rolle. Die oben genannten und von ihm rezipierten Werke der literarischen Moderne transportieren dies ebenso wie das für diese Studie als Titel gewählte Zitat aus *Schnitte*.

⁵ Heinrich Vormweg: „Ein Realismus, der über sich selbst hinauswill“. In: *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Frankfurt/M.: Athenäum 1972, S. 40–44.

⁶ Walter Benjamin: „Der destruktive Charakter“: „Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß. [...] Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stoßen, auch da sieht er einen Weg. [...] Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht“ (W.B.: *Gesammelte Schriften*. Band IV.1, *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 396–398 (im Folgenden abgekürzt mit GS + Bandangabe). Siehe auch Irving Wohlfarth: „No-Man’s-Land: On Walter Benjamin’s ‚Destructive Character‘. In: *Diacritics* 8 (Sommer 1978), 2, S. 47–65.

⁷ „The overriding spatial aspect in the destructive character, the production of an ‚empty space‘ devoid of images, foreshadowed what Benjamin would later see in surrealism, namely its evisceration of the ideological space of society’s dominant order – the world of images (*Bildwelt*) – in order to make possible a messianic ‚image space‘ (*Bildraum*)“ (Richard Langston: *Visions of Violence: German Avant-Gardes After Fascism*. Evanston, IL: Northwestern UP 2008, S. 56).

Die Poetik der Oberfläche und ‚neuen Mythen‘, die Brinkmann in der zweiten Hälfte der 1960er Jahren entwickelte und in seinem Essay „Der Film in Worten“ (FiW 223–247) konzeptionell begründete, findet in dieser und anderer seiner Arbeiten nach 1970 eine gesteigerte Ausdrucksform. Doch was er damals unter dem Einfluss zunächst des französischen Nouveau Roman und sodann insbesondere der frühen amerikanischen Postmoderne praktizierte, wird nun unter gleichsam verkehrten Vorzeichen umgesetzt. Im Fokus steht jetzt die Entfremdungs- und nicht mehr die Emanzipationskraft der Massenmedien. Ihr Material wird jedoch nicht aus einer elitären Haltung heraus grundsätzlich verworfen, sondern neu verwendet, weil „in dem Kitschigen noch viel mehr unausgeträumtes Material steckt, unausgefüllte Ecken, Stellen, die man selber noch mit etwas anderem als mit Denken füllen und austräumen kann! Man sollte doch nicht so arrogant sein wie bei Intellektuellen oft geschehen und immer nur Vollkommenes, total Gestaltetes verlangen“ (RB 377). Diese dialektische Haltung, die zugleich eine fortgetriebene Suche nach Schönheit bedeutet, liegt auch meinem Begriff der Re-Vision zugrunde.

So werden meine Mikroanalysen exemplarischer Montagen und Gedichte wie auch prägnanter Stellen aus Briefen und Essays belegen, wie sich das Spätwerk teilweise nur aus einem Prozess werkinterner Revidierungen und Überschichtungen begreifen lässt. Dabei wirken die Impulse aus der ‚Prä-Pop-Phase‘ ebenso fort wie sich die popkulturellen Einflüsse auf zunächst paradox scheinende Weise noch verstärken. Trotz der vehementen Versuche Brinkmanns, sich hiervon abzugrenzen, werden sie integraler Bestandteil seiner Arbeiten, bilden darin eine Art metapopkultureller bzw. metafiktionaler Ebene. 1969 definierte er die Oberflächenästhetik der Popart als metaphysischen Leerraum: „... wir leben in der Oberfläche von Bildern, ergeben diese Oberfläche, auf der Rückseite ist nichts – sie ist leer“ (FiW 215). Doch müsse gerade diese Oberfläche endlich angenommen werden,

das Bildhafte täglichen Lebens ernst genommen werden, indem man Umwelt direkt nimmt und damit die Konvention ‚Literatur‘ auflöst, auch die der ‚revolutionären Literatur‘, hinter der sich ein verrotteter romantischer Glaube, ein fades Prinzip Hoffnung an Literatur als vorrangiges Heilmittel verbirgt. (FiW 215)

An diesem unbequemen Anspruch wird Brinkmann nach 1970 festhalten, wenn auch nicht im Sinne eines politischen Projekts. Vielmehr geht es um ein Subjekt, dessen *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* bewusst die Grenzen seiner Wahrnehmung und Sprache zu überwinden sucht. In der ‚irrationalen‘ Entgrenzung (der Sinne) sucht sich ein Ich neu zu entwerfen. Das konnte Brinkmann u.a. auch von Rimbaud lernen. Dabei wird meine Studie immer wieder von exemplarischen Einzelstellen aus die Verbindung zum übergreifenden Romanprojekt herstellen.

Hierbei versuche ich jedoch keineswegs, ein unvollendetes Projekt aus Bruchstücken heraus zu rekonstruieren oder gar im Namen des Autors nachträglich zu legitimieren. Vielmehr geht es mir um die „Phantasie des Schreibens“, um das „SCHREIBENWOLLEN“ = Haltung, Trieb, Begehren, ich weiß es nicht: wenig erforscht, schlecht definiert, schwer einzuordnen“.⁸ So formulierte es Roland Barthes in seiner Vorlesungsreihe *Die Vorbereitung des Romans*, von der noch ausführlich die Rede sein wird. Er fragt sich in diesem Zusammenhang u.a. „Welcher Weg führt vom Leben zum Werk?“ (1978–1979) und „Worin besteht der Wille zum Werk?“ (1979–1980). Barthes wähnt sich zu Beginn seiner Erkundung mit Dantes *Göttlicher Komödie* noch „in der Mitte“ seines Lebensweges, „die er nicht biologisch, sondern nach der Selbsteinschätzung seiner schriftstellerischen Reife markiert sah“.⁹ Auch Brinkmann begreift den Roman damals als Ausdruck einer Wendemarke der eigenen persönlichen und literarischen Entwicklung.

Dabei ist vom bloßen ‚Code‘ der Gattung abzusehen, will man die sich beim ihm abzeichnende neue stilistische Entwicklung erfassen. Das „wild gefleckte Panorama eines (anderen) Traums“ Brinkmanns entspricht dem „Roman Fantasmé“ bei Barthes. Der Begriff wird beiden zum symbolischen Ausdruck eines Begehrens, „ein Phantasieobjekt, das *nicht* Gegenstand irgendeiner (wissenschaftlichen, historischen, soziologischen) Metasprache sein *will*“ (VdR 44), „die PHANTASIE als Energie, als Motor, der etwas in Gang setzt; doch was er *anschließend real* hervorbringt, gehört nicht mehr zum CODE“ (VdR 45). Für meine Interpretationsarbeit bedeutet dies auch, dass die zunächst so unterschiedlichen Werkstücke *Schnitte* und *Westwärts 1&2* erstmals über den Romanbegriff ‚zusammengelesen‘ wurden. Nur so war der ihnen gemeinsamen Zündungsimpuls herauszuarbeiten. Dies gilt ebenso für die Zielmarke, die nichts weniger als eine neue Haltung des Autors zur Welt meint. Auch hierfür steht das späte Schreibprojekt, welches wiederum seine formalästhetische Entsprechung im Prinzip Montage findet: Sammeln und Erkunden, Sezieren und Revidieren, schließlich die (er)neue(rte) Intensität von Sprache und Wahrnehmung.

⁸ Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Hrsg. von Éric Marty. Aus dem Franz. von Horst Brühmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 39 („Le ‚Vouloir-Écrire‘ = attitude, pulsion, désir, je ne sais: mal étudié, mal défini, mal situé“. R.B.: *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*. Edition établie et présentée par Eric Marty. Paris: Éd. du Seuil 2003, S. 32). Im Folgenden zitiert als VdR + Seitenangabe nach der deutschen Ausgabe.

⁹ Martin Stingelin: „Die Freiheit des eigenen Rhythmus“. In: *Cicero. Magazin für politische Kultur* (5. August 2009). URL: <http://www.cicero.de/die-freiheit-des-eigenen-rhythmus/44179> (letzter Zugriff: 30. Januar 2014).