

Schreibheft

€ 13,00 (D)

Zeitschrift für Literatur

AUSSER SICH DIE POESIE

SECHS FRANZÖSISCHE SABOTAGEN

Pierre Alféri, Olivier Cadiot, Jean-Marie Gleize, Nathalie Quintane,
Denis Roche und Christophe Tarkos

Zusammengestellt von Aurélie Maurin und Norbert Lange

SCHWEIGETAGE

HENRI MICHAUX. SPÄTE GEDICHTE

Mit einer Nachbemerkung von Rainer G. Schmidt

UNLESBARE BRIEFE

BERNARD RÉQUICHOT, DICHTER UND KÜNSTLER

Mit einem Essay von Stefan Ripplinger

Herausgegeben von Norbert Wehr

85

Gérald Moralès

Schriftsteller des Realen

Bernard Réquichot

Seit über zwanzig Jahren beschäftigt mich das Werk von Bernard Réquichot. Von Anfang an haben mich seine Kraft, seine Eindringlichkeit frappiert. Mein erster Eindruck, daß es sich bei ihm um einen bedeutenden Künstler handelt, hat sich in der Untersuchung seines künstlerischen Universums und seines Künstlerlebens nur vertieft. Es schien mir, daß sowohl seinen visuellen Arbeiten (Collagen, Gemälden) als auch seinen Schriften (Tagebüchern, Gedichten) ein gemeinsames, ursprüngliches Projekt zugrundeliegt. Ich habe es in mehreren Anläufen zu rekonstruieren versucht.

Réquichot gehört zu jenen Künstlern, die sich, weil sie ihre Existenz quält, an die Grenzen des Realen begeben. Mit dem Realen meine ich nicht etwa die Realität, die einfach das ist, was ist. Das Reale liegt jenseits der Sprachmauer, es ist für den einzelnen ein Unsagbares, lediglich durch Erfahrung zu Erreichendes. Die Erfahrung, mit anderen Worten die Angst, verleiht diesem Affekt seine Tönung. Sie ist der kleinste gemeinsame Nenner des Menschlichen. Denn jeder von uns muß diese Begegnung mit dem Realen, also mit dem wesentlich Unfaßbaren, durchmachen. Manche Künstler lassen sich nicht davon abbringen, vom Realen, von diesem Loch mitten in ihrer Existenz, Zeugnis abzulegen, und so war es auch bei Réquichot. Von dieser Seite also näherte ich mich seiner Dichtung.

Von seiner Dichtung ist bislang nur selten die Rede gewesen. Bekannt ist er vor allem für sein bildnerisches Werk. Neu ist seine Dichtung allerdings nicht. Man hat sie als „lettristisch“ etikettiert. So schrieb François Dufrêne: „Ein unbekannter Lettrist: Réquichot ... Der Maler Bernard Réquichot, der sich 1961 das Leben nahm, schrieb lettristische Gedichte nur für sich selbst. Alain Jouffroy hat mir die letzte Strophe des letzten Gedichtes von Réquichot gezeigt, das

schrecklich 'verriegelt' und wohl 1960 entstanden ist (danach hat er außer unleserlichen Lettern nichts mehr geschrieben).“

Niemandem, der sich für die Gegenwartsdichtung interessiert, wird die lettristische Bewegung von Isidore Isou (siehe *Schreibheft* 78) entgangen sein. Die lettristische Arbeit am Buchstaben und am Laut hat im Paris der Nachkriegszeit zweifellos auch Réquichot beeinflusst. Und doch gibt es wenigstens zwei Gründe, Réquichot nicht mit dem Lettrismus in einen Topf zu werfen. Es ist zwar möglich, daß er lettristische Lesungen besucht hat, aber, wie Dufrêne richtig schreibt, dichtete Réquichot ganz für sich alleine. Ohnehin waren die Lettristen nicht die ersten, die eine andere Sprache erfinden wollten. Es genügt, die Dokumente jener Zeit nachzulesen, als man sich die Köpfe darüber einschlug, wer denn am Beginn des Lautgedichts stand: Isou? Raoul Hausmann? Hugo Ball? Usw. Diese Frage ist keineswegs leicht zu beantworten, denn die Fremdheit der Sprache in der Sprache, die Rede, deren Bedeutung keiner kennt, all das gehört zum großen Bereich der Glossolalie, die bereits im ersten Korintherbrief mit seinem berühmten „der da mit Zungen redet“ eine Rolle spielt.

Der zweite Grund dafür, weshalb Réquichot kein Lettrist ist, führt uns zum Kern unserer Untersuchung, denn mit seinen fortwährenden Versuchen, in den Bereich jenseits der Bedeutung, des Bekannten vorzudringen und die Frage: „Ist es möglich, etwas zu wissen, das jenseits unserer selbst liegt?“ zu beantworten, stieß sich Réquichot immer wieder an der Sprache selbst. Die Sprache, die ihm zu denken erlaubte, war zugleich unfähig, Sprache des Subjekts zu sein. Die Absicht des Künstlers lag nicht darin, sich verständlich zu machen, sondern an die Grundlagen seines Seins heranzukommen. Daß die gewöhnliche Sprache da-

für ein ungeeignetes Werkzeug ist, läßt sich bereits an seiner Fragestellung ablesen: „Wenn ich wüßte, was 'ich denke' bedeutet, dann stünden mir alle Felder des Wissens offen, denn sie hängen alle vom Denken ab. Das wäre, als ob ich sähe, was mich sehen läßt. Das wäre, als ob ich fühlte, was mich fühlen läßt ... Es gibt nur wenige, die denken. Es gibt nur wenige, die fühlen. Es gibt nur wenige, für die diese Wörter noch keinen Sinn haben.“

Es geht also um ein Diesseits jenes Sinns, den ich das Reale genannt habe. Was könnte es im Raum des Realen geben? – Dem Künstler zufolge ein Magma des Denkens, unverständliche Fetzen aus dem Denkerisch-Ungeformten: „Gegrüßet seist du, Häßliche, im grausigen Tabzwieback, in der aberzwackten Ehecke und in der unterzwackten Matte, wo edles Empfinden über seine ungestalte, bizarre Schuld, über seine furchtbare Unordnung sich beunruhigt! Ehre der ungesunden Verdrängung, die schreckplündrig herumsteht und die Kleckser der Mama-wulste entklaxiert! Ho! Vergierschlünde des Barabbas, würdig des Baratsahal, bildendend die Botten, Kleckser klockend, klackt, makmisch, mischotant, mömi! Bei Reki in der Skepeterikstraße bei dem taramasicken Rekoschik residieret er!“

In dieser Passage „mit Zungen“ stehen sinnvolle Sequenzen vor unsinnigen Phonem-Anhäufungen. Die Zeichensetzung ist intakt, und neben erfundenen Wörtern sind auch bekannte zu entdecken: „bei“, „Verdrängung“, „Kleckser“, „Straße“ usw. Sogar die Satzstruktur ist im großen und ganzen nachvollziehbar. Man erkennt die Form der Wörter, die Leerstellen zwischen ihnen, ja, unterirdisch zieht sich ein gewisser Sinn durch. Das Magma des Denkens ist also eine phonetische Aufwallung, die Sinn auswirft. Die Absicht, Sprache zu dekonstruieren, gibt es nicht, und doch erscheint die Alltagssprache, die von der Welt handelt, nur mehr als ein Moment von Sprache. Es sollte eine Phase vor diesem Sprachzustand gegeben haben, in der es ausschließlich Laute und Töne gab, die keinen Sinn besaßen, ein chaotisches Klang-Magma: „Worte waren bloß Geräusche, Klänge, bar jeden Sinns, und die Namen waren nicht die Namen der Dinge.“ Oder, andere Möglichkeit, es gab vor der

sinnvollen Sprachphase bloß Schweigen: „Die Wortformen paßten nicht zu den Geräuschen, die Wörter ließen sich nicht aussprechen, aber wie hätten sie sich ohne Klänge schreiben lassen? Die Schrift war diejenige Form, die die Stimme zu artikulieren nicht imstande war, eine schweigende Form.“

Mit Geräusch, ohne Geräusch – wenn Réquichot die Sprache von heute gegen den Strich bürstete, schwankte er zwischen diesen beiden Möglichkeiten. Bestehen bleibt so oder so seine Weigerung, die Sprache als fix und fertige zu akzeptieren. Das wäre die erste Lehre, die aus Réquichots poetischer Sprache zu ziehen wäre, aus seinen insgesamt 16 Gedichten.

Die zweite Lehre betrifft das, was die Linguisten die „Arbitrarität des Zeichens“ nennen. Seit Platons Dialog *Kratylos* beschäftigt die Beziehung zwischen Wort und Gegenstand die gesamte an Sprache interessierte Philosophie. Gibt es eine begründete Beziehung zwischen Wort und Gegenstand? Ahmt das Wort den Gegenstand auf formale, klangliche oder andere Weise nach? Warum wird diese oder jene Sache ausgerechnet von diesem oder jenem Wort bezeichnet? Seit Ferdinand de Saussure wissen wir, daß in einer Sprache der phonetische Aspekt unabhängig vom semantischen ist, daß die Sprache eine interne Organisation besitzt und daß das linguistische Zeichen das Bezeichnete nicht nachahmt. Réquichot hat das auf seine Weise illustriert: „Der Gesang der Nachtigall hätte 'Morgen' bedeuten können“. In dem Gedicht „Vorwort“ schreibt er: „'Kasseningeln' hätte 'Jonglieren' heißen können / 'Oft' hätte 'Gebäck' heißen können / 'Zwiebelfisch' hätte 'feist' heißen können“ usw. Indem er bestimmte Sätze immer wieder abwandelt, zieht er die Verbindung zwischen Wort und Gegenstand systematisch in Zweifel, und am Ende reduziert sich das Gedicht auf die Frage: Was heißt Heißen?

Die Kritik, die Réquichot hier vorschlägt, kennt einerseits die Suche nach dem geräuschhaften oder geräuschlosen Urzustand, zum anderen die Einsicht, daß Sprache nicht das geeignete Mittel ist, um die Dinge der Welt zu benennen. Beides hebt den Zweck von Kommunikation auf: „Die Stimme des Propheten ist bloß ein Klang, das Gemälde wird geschaffen, um Blindheit zu lehren.“

Das Problem der Sprache hinterfängt die Gedichte Réquichots. Sie formulieren, daß Sprache unfähig sei, das Sein des Subjekts zu sagen. In dem Moment, in dem der Künstler nur noch das, was ihn selbst etwas angeht, also die Sprachlichkeit des Subjekts, ausdrücken will, stößt er auf die Aporie der Sprache, das Subjekt nicht erfassen zu können, weil Bezeichnung und Subjektsein miteinander unvereinbar sind. Das Unsagbare entzieht sich einerseits allem Sagen und ermöglicht es andererseits überhaupt erst. Gegen die bezeichnende, gegen die wohlgeformte Sprache bildet sich aber eine andere Sprache, die Sprache des Subjekts. Es ist eine Sprache, die das Subjekt vom Bezeichneten entfremden und stattdessen ein Bezeichnendes, Klangliches, freilegen will, das nun das Sein des Subjekts bezeichnen könnte. So erklären sich die ungewöhnlichen Funde, von denen die Gedichte Réquichots durchsetzt sind.

Bei näherer Betrachtung lassen sich die 16 Gedichte in drei unterschiedlich große Gruppen einteilen. Alle drei fußen auf dem Komplex Sinn und Sinnverlust. In der ersten Gruppe, zu der das Gedicht „Vorwort“ gehört, ist der Sinn noch voll in Funktion:

*Bevor die Sprachen erfunden wurden,
Sollte 'Hund' vielleicht nicht 'Hund'
besagen, und
Wenn einer sagte: 'Hund', kann
Sein, daß er dann 'Fuß' meinte. Kann
Auch sein, daß man sich davor gefürchtet
hat, denn
Die Wörter gab's noch nicht. Zu sprechen
war nicht üblich.*

Dieses Gedicht will die Verbindung von Wort und Gegenstand dekonstruieren, indem es einem Wort einen neuen Sinn hinzufügt oder überhaupt in Frage stellt, daß es etwas bezeichnen kann. Wir haben es mit der Arbitrarität des Zeichens zu tun, mit dem Bezeichnenden, das sich auf nichts als auf den Zufall der Konvention stützen kann. Es werden in diesem Gedicht auch Wörter, z.B. „Févouletrac“, erfunden, um zu beweisen, daß Phoneme, mit denen französische Wörter gebildet werden können, nichts mehr bedeuten, wenn sie anders angeordnet werden. Dennoch bleibt der Sinn durchweg ge-

wahrt, und alle sprachlichen Mittel, um Sinn zu erzeugen, werden verwendet: Groß- und Kleinschreibung, Absätze, Zeichensetzung, Leerräume zwischen den Wörtern, Orthographie, Grammatik.

In eine zweite Gruppe gehören sechs Gedichte: „Gekreuzte Pronomen“, „Barbaque si rabaquée“ (etwa: „Brabbelnder Braten“), „Hydradère et cromignon“ (etwa: „Hydrazeit und Steinzeitpüppchen“), „Geschichte ohne Thema“, „Alibi, die Lücke“, „Kulbutt, der Hahn“. Sinn ist in dieser Gruppe nicht länger offensichtlich, wie ein Ausschnitt aus „Geschichte ohne Thema“ beweist: „L'émilabrame nefiksagente souvize larème qui s'épente, Kistar valise blaise la vienne rochant ...“ Es gibt aber einen Sinn-Effekt, der von der Schreibweise herührt. Die Zeichensetzung mit Punkten, Semikola, Kommata und mit Leerzeichen zwischen den Wörtern ist die gewohnte. Wie gewohnt setzen sich die Wörter aus unterschiedlichen Buchstaben zusammen und bilden Abschnitte. Außerdem sind einige Wörter wiederzuerkennen: „Le“ und „la“ (der, die), „qui“ (welcher, welche), „valise“ (Koffer) usw. All das wirkt an unserer Lektüre mit, egal, ob wir nun laut oder still lesen. Auch weil wir etwas wiedererkennen, drängt sich für den Lesenden unwillkürlich die Stimme mit ihrer Intonation auf, denn manches erscheint uns nur im Hören begreiflich, so als ob der Sinn lediglich durcheinandergewirbelt worden wäre und sich bei genauem, aufmerksamem Zuhören erschlösse.

Die dritte Kategorie der überlieferten Gedichte versetzt uns in eine völlig andere Lage. „Litanies“ („Litaneien“), „Analphabette“, „I“, „D.P.K.“, „K.“, „K. K. O. PIKOTÉ“, „PATOK NIKOKTIKA“, „A. K.O.I. BA“, „KRITI“ kreisen jeweils um den Buchstaben, etwa in dem Gedicht „I“: „I TIKLI TIK'LIK TIKA / LUIK TIKLI TIKIK LITA / LUIK TIKIKTILA ...“

Hier vollzieht sich der entscheidende Bruch. Einige dieser Gedichte buchstabieren nur noch, die Zeichensetzung beschränkt sich auf die Leerstellen zwischen den Zeichen und den Schlußpunkt. Die Titel bilden ab, was folgt, und bestehen meist nur mehr aus einem Buchstaben oder aus einer Buchstabenfolge. Eine Entscheidung ist gefällt worden: Das hat keinen Sinn mehr. Diese

poetische Geste ist nicht neu. Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters – um nur die deutschen Dadaisten zu nennen – haben diesen poetischen Weg bereits mit ihren Lautgedichten oder der „Ursonate“ beschritten. Wer mit der Klangpoesie nicht vertraut ist, wird von diesen letzten Gedichten Réquichots jedoch eher irritiert sein als von den klassischen Beispielen.

Folgen wir schrittweise der Dreiteilung der Gedichte Réquichots, geben sie am Ende allen Sinn auf, genauer gesagt, ihr Sinn stimmt nicht mehr mit demjenigen überein, den Sprache gewöhnlich beinhaltet. Denn daß in ihnen kein herkömmlicher Sinn zu entdecken ist, heißt nicht notwendigerweise, sie besäßen keinen. In ihrem Inhalt liegt er jedoch nicht.

Es wurde bereits gesagt, daß Réquichot eine Sprache des Subjekts anstrebte, da die gewöhnliche Sprache für das Subjekt, das sich der Bezeichnung entzieht, nicht entstehen kann. Seine Poesie hatte für ihn diesen Sinn, und daß er aus der „Sprache“ dieser Gedichte die Titel einiger Bilder, Collagen, Reliquiare gewonnen hat, bezeugt, daß die Poesie für ihn keine randständige Erfahrung war, daß sie auf andere künstlerische Gebiete übergriff und ihnen einen Namen gab.

Es ist wichtig, auf welche Weise diese Gedichte gelesen werden. Auch ohne zu wissen, welche Intonation die angemessene ist und welche Buchstaben wie miteinander zu verbinden sind, ist es angeraten, die Gedichte zu deklamieren. Die moderne Praxis, Bücher still für sich zu lesen, läßt unberücksichtigt, wieviel etwa die Poesie Réquichots dem Körper verdankt.

Es lohnt sich, bei der Unterscheidung zwischen lautem und leisem Lesen zu verweilen. Im antiken Griechenland wurde normalerweise laut gelesen. Die Griechen brachten insbesondere auf Grab-Beigaben Inschriften an, von denen sie glaubten, sie erhielten so lange die Existenz des beschrifteten Objekts, solange es jemanden gebe, der sie laut lese. Bemerkenswert ist das auch deshalb, weil manche dieser Objekte die Asche von Verstorbenen bargen. So wurden die Rollen neu verteilt: Das Geschriebene ist anwesend, der Schreiber ist abwesend. Der Leser leiht seine

Stimme und nimmt vom Geschriebenen Besitz. Die Griechen pflegten die „scriptio continua“, d.h. sie trennten die Wörter nicht voneinander ab, was das laute Lesen, das Pausen setzt und so Sinn erzeugt, erforderlich macht.

Vor der Einführung des stillen Lesens bildete die Schrift die Stimme nicht ab, Schrift zielte darauf ab, zu ertönen. Auge und Ohr waren in dieser Lektüre nicht voneinander getrennt. Es war eine Lektüre, die forderte, nicht den einzelnen Buchstaben, sondern den zunächst dunklen Sinn der tönenden Sequenz wiederzuerkennen, der dem Hören näher ist als dem Sehen. In der stillen Lektüre hingegen trennt sich die Schrift von der Stimme, weil sie ihrer nicht mehr bedarf, um verständlich zu werden; das Auge genügt nun.

Was die Einführung des stillen Lesens im Westen betrifft, weisen die Historiker gern auf diese Stelle aus den *Bekanntnissen* des Augustinus hin: „Wenn (Ambrosius) aber las, glitten seine Augen über die Seiten, *et cor intellectum rimabatur*, und sein Herz suchte den Sinn zu erkennen, doch Stimme und Zunge blieben stumm. Oft, wenn wir anwesend waren ..., sahen wir ihn so stillschweigend lesen, niemals anders als so, und wir selbst saßen da, in fortdauerndes Schweigen versunken – denn wer hätte es sich erkühnt, jemandem, der so konzentriert war, zur Last zu fallen.“ (VI,3,3; Übertragung von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch) Der Meister des Augustinus, Ambrosius, las mit den Augen, die Stimme blieb stumm, niemand wagte es, ihn zu stören. An diesem Nachmittag des Jahres 383 ahnte der Heilige Augustinus nicht, daß wir alle, die zukünftigen Leser, es seinem Meister gleichtun würden.

Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts gelangte die Praxis des stillen Lesens vom Kloster an die Universität und von der Universität ins aristokratische Milieu. Mit der Verbreitung dieser Praxis veränderte sich das Manuskript. Seither muß der isolierte Leser in aller Stille selbst den Sinn erfassen. Die Zeichensetzung, die das Erfassen des Sinns begünstigt, hielt Einzug ins Manuskript.

Womit wir wieder bei der Poesie von Réquichot sind. Die Dreiteilung seiner Gedichte läßt erkennen, daß der Verlust von

Sinn nicht zufällig mit einer Reduzierung der Zeichensetzung einhergeht.

Die Gedichte von Réquichot sind vor allem laut zu lesen. Dafür sind sie geschrieben. Das allein macht sie zum Teil einiger Strömungen der Nachkriegszeit – der lettristischen Poesie, der Klangdichtung –, für die die öffentliche Lesung unabdingbar ist.

Das laute Lesen erfordert die Präsenz und den Einsatz eines anderen Körpers als desjenigen der stillen Lektüre. So vollzieht sich im Vorlesen eine Verkörperlichung der Schrift, eine Vertikalisierung des Geschriebenen vermöge des lesenden Körpers. Es ließe sich von einem Übergang des gelesenen Textes in den Körper des Lesenden sprechen. Damit der Text zur Stimme kommt, muß ihn der Lesende in eine Spannung versetzen. Die Stimme ist auf den Körper und seine Physiologie angewiesen. Beispielsweise ist die Betonung einer Silbe die Leistung der Muskeln des Sprechapparats, der Lippen, der Zunge, der Stimmritze und vor allem von Lunge und Bauch. Schreibt sich die Letter in den Körper ein, dann über die Luftsäulen, deren Stöße von den oberen und unteren Schließmuskeln kontrolliert werden. Das Vorlesen im Zustand der tonischen Erregung spannt das Ensemble der Muskeln ein, die aus dem lesenden einen lebendigen Körper machen.

Die Stimme ist noch nicht die Rede, aber die Rede setzt die Stimme voraus. Vielleicht rebelliert die Stimme gerade wegen ihrer Bindung ans Organische gegen die symbolische Darstellung. Das Deklamieren läßt uns hören, was die Stimme als Spannung – in einer Anspannung des Kehlkopfs, in einer virtuellen Erhebung im Tonraum – modelliert. Folglich löscht das Abdrucken der Gedichte aus, was sie dem Körper verdanken. Erst das laute Lesen schmiedet Körper und Schrift wieder aneinander. Auf diese Weise wird ein jeder auf seinen eigenen Leib zurückgeworfen, mithin auf seine ureigene Unmöglichkeit, seine Leiblichkeit zu überwinden, und so erfahren wir, wie der Signifikant den lesenden Körper zerstückelt.

Die 16 Gedichte Réquichots belehren uns darüber, welche Antwort dieser Künstler auf seine ontologischen Fragen gegeben hat. Jenseits des Lettrismus besteht die Bestimmung seiner Dichtung darin, als vortragene eine Bindung an den Körper wiederzuerlangen, denn „das Gedicht ist, während es gelesen wird, an den Körper geknüpft“. Dieses Fazit vergegenwärtigt noch einmal die notwendige Verbindung von Körper mit Schrift und Lektüre. Der Körper erscheint, wie er ist, als unveränderliche Voraussetzung, da Schrift und Lektüre nicht mehr dem Sinn unterworfen werden und sich Réquichot ihm entwunden hat. Damit hat er eine gestische Antwort auf die Frage gegeben, die ihn als allererste beschäftigte: Was ist Sein? Seine Verweigerung der üblichen Antworten und der Annehmlichkeiten der Sprache führten ihn in neue Gefilde, denn er glaubte immerhin an die Malerei und an die Übersetzung, also das (im strengen Sinn) In-Schrift-Setzen dessen, was sich dem Körper entlocken läßt. Die Lust als blinder Fleck und Wendepunkt hat seine Forschung für ihn gerechtfertigt. Die Gedichte sind nur einige Kleinode unter vielen innerhalb jener Schrift-Logik, die zu schaffen ihm das Reale der Lust abgefordert hat.

Jeder Leser wird begreifen, daß die Gedichte im Zusammenhang des künstlerischen Gesamtwerks auftreten und sich in ihm artikulieren. Réquichots Reise verlief blitzartig und intensiv, motiviert wurde sie von einer ontologischen Frage. Ich wolle zeigen, daß ihn diese Frage von selbst zu bestimmten Antworten geführt hat, von denen eine die zeichenhafte Dichtung ist. Réquichot machte sich die Frage nach dem Sein zu eigen, allwissendes Geplauder konnte ihn nicht zufriedenstellen. Er sah sich zu einer Schrift-Logik genötigt, der die Differenz des Identischen zugrundeliegt. Die Differenz des Identischen ist als Verhältnis die Minimalanforderung an jedes Schriftzeichen, und Réquichots Schrift entfaltete sich gerade im Handschriftlichen, im Zeichnen von Zeichen.

Das alles macht aus ihm einen Oryktonostiker, einen, der das Unbekannte aus dem Bekannten ermittelt. Denn die Benennung wird ja dadurch nicht verhindert, daß sie nicht gedeckt ist. Das Unbenennbare läßt sich als

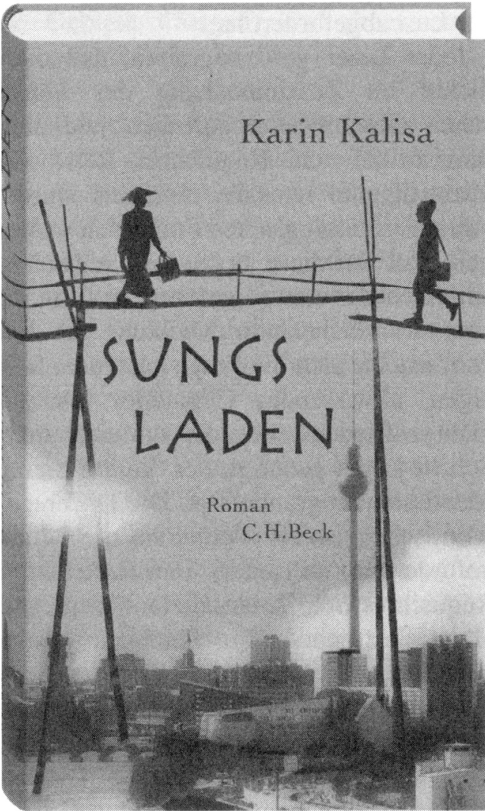
solches durchaus benennen. Aus dieser Art Schrift erhebt sich das Reale, das außerhalb aller herkömmlichen Sprache steht, zur Signifikation unfähig ist und sinnlos bleibt. Réquichots Schrift operiert nicht mit der Metapher, sondern mit der Metonymie. Es ist eine Metonymie des Körpers, aus der er Lust schöpfte. Doch sein Sein wurde davon nicht satt, alles andere als das, es zeigte sich in seiner ganzen Unvollkommenheit, in „Seinsfluchten“, wie er selbst es genannt hat.

Das poetische Unternehmen von Réquichot löst die Sprache zuerst vom Wort, dann von Klang und Zeichen, und bewegt sich auf den Ausdruck des Unsagbaren zu. Es ist eine Dichtung, die ihre klangliche Dimension nur bei lautem Lesen entfaltet. Sie erinnert auf den ersten Blick an den deutschen Dadaismus, an den Lettrismus und an die Lautpoesie im Paris der fünfziger Jahre. Doch darf diese Ähnlichkeit eines nicht verbergen:

Die Dekonstruktion von Sprache geht bei ihm ein in die ontologische Frage: Gibt es eine Sprache, die erfassen kann, was am Subjekt zu sein begehrt?

Der Begriff „Schrift des Realen“ will der Arbeit dieser Dichtung Rechnung tragen. Daß Künstler ihr Werk auf der Frage nach dem Sein begründen, kommt nicht so selten vor. Außergewöhnlich an Réquichot ist, auf welcher extreme Weise er das Metaphorische ausgetrieben hat. Ebendas soll mit „Schrift des Realen“ theoretisch gefaßt werden. Wenn die Kunst vom Besonderen zum Allgemeinen gelangen kann, so deshalb, weil das Subjekt beteiligt ist. Réquichots Selbstmord bezeugt, daß es ihm nicht möglich war, diese Haltung des Subjekts aufrechtzuerhalten.

Die Frage ist, ob dies ein Unfall war oder der tragische Fall eines Mannes, der an das Reale rührte.



Wenn Vietnamesen und Ur-Berliner sich verbünden, dann wird es am Prenzlauer Berg plötzlich heiter: Ein machbarer Traum vom glücklichen Zusammenleben.

Am Anfang ist es nur eine alte vietnamesische Holzpuppe, die in der Aula einer Grundschule Kinder und Lehrer bezaubert. Noch ahnt keiner, dass binnen eines Jahres der Prenzlauer Berg auf den Kopf gestellt werden wird.

255 Seiten. Gebunden € 19,95
ISBN 978-3-406-68188-2

C.H.BECK
WWW.CHBECK.DE