

TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND

Herausgeber:

Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Hugo Dittberner, Norbert Hummelt, Hermann Korte, Axel Ruckaberle,

Michael Scheffel und Michael Töreberg

Preis für diesen Sonderband € 28,-

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden

Druck und Buchbinder: Bosch-Druck, Landshut

Papier: säurefrei, aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt;

alterungsbeständig im Sinne von DIN-ISO 9706

Umschlagabbildung: Roy Lichtenstein: Temple, 1967 © VG Bild-Kunst, Bonn 2003

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2003

ISSN 0935-2929

ISBN 3-88377-735-8

Ausführliche Informationen über alle Bücher des Verlags im Internet unter:

<http://www.etk-muenchen.de>

INHALT

JÖRGEN SCHÄFER

»Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis
von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968

7

ANDREAS KRAMER

Von Beat bis »Acid«. Zur Rezeption amerikanischer und
britischer Literatur in den sechziger Jahren

26

THOMAS HECKEN

Pop-Literatur um 1968

41

KATHRIN ACKERMANN/STEFAN GREIF

Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute

55

JÖRGEN SCHÄFER

»Mit dem Vorhandenen etwas anderes als das Intendierte
machen«. Rolf Dieter Brinkmanns poetologische Überlegungen
zur Pop-Literatur

69

BRIGITTE WEINGART

Bilderschriften, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre

81

MARTIN MAURACH

Pop und Neues Hörspiel. Überlegungen zum Höreindruck
einiger exemplarischer Stücke

104

ANDREAS ERB/BERND KÜNZIG

»Ein Hymnus des Materials«. Pop und Pop-Art der Armen
in Hubert Fichtes Roman »Die Palette«

116

JOHANNES ULLMAIER

Cut-Up. Über ein Gegenrinnal unterhalb des Popstroms

133

MARTIN BÜSSER

- »Ich steh auf Zerfall«. Die Punk- und New-Wave-Rezeption
in der deutschen Literatur 149

ECKHARD SCHUMACHER

- »Das Populäre. Was heißt denn das?«
Rainald Goetz' »Abfall für alle« 158

CHARIS GOER

- Cross the Border – Face the Gap. Ästhetik der Grenzerfahrung
bei Thomas Meinecke und Andreas Neumeister 172

CARSTEN GANSEL/ANDREAS NEUMEISTER

- Pop bleibt subversiv. Ein Gespräch 183

MATHIAS MERTENS

- Unterreflektiert und überformuliert.
Die Sprachrundfahrten des Max Goldt 197

MATHIAS MERTENS

- Robbery, assault, and battery. Christian Kracht,
Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder
Bret Easton Ellis und Nick Hornby 201

DIRK FRANK

- Die Nachfahren der »Gegengegenkultur«. Die Geburt der
»Tristesse Royale« aus dem Geiste der achtziger Jahre 218

CARSTEN GANSEL

- Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur 234

ENNO STAHL

- Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung 258

MORITZ BASSLER

- »Watch out for the American subtitles!« Zur Analyse
deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma 279

NORBERT HUMMELT

- Über Lindenberg's »Schneewittchen« 293

RALF HINZ

- Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen
im avancierten Musikjournalismus 297

VALENTIN BOOR

- Auswahlbibliografie Pop- und Underground-Literatur 311

- Notizen 323

Pop hat seit einigen Jahren auch in der Literatur Konjunktur. Doch häufig stößt man auf den Begriff »Pop-Literatur«, ohne genau zu wissen, wovon da eigentlich die Rede ist. Ist es überhaupt gerechtfertigt, von einer »Pop-Literatur« zu sprechen? Nach welchen Kriterien werden Pop-Elemente und Literatur zusammengebracht, um welche Texte zu kategorisieren? Was ist Pop eigentlich?

Der TEXT+KRITIK-Sonderband versucht, den diffusen Begriff der »Pop-Literatur« mit Blick auf seine Herkunft und auf Autoren verschiedener Generationen schärfer zu fassen und die Tradition von Schreibweisen zu analysieren, die ohne Impulse der Pop-Kultur nicht denkbar wären.

Brigitte Weingart

Bilderschriften, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre

1

Pop – das stand zumindest in den späten fünfziger und in den sechziger Jahren für die programmatische Überschreitung der Grenzen zwischen etablierter und niedriger Kunst, zwischen gutem und schlechtem Geschmack und nicht zuletzt zwischen »Europa« und »Amerika«. Mit auf dem Spiel standen die Grenzen zwischen Kunstgattungen und Medien: Neue Mischformen entstanden, die der Medienwissenschaftler Marshall McLuhan schon damals – lange vor dem Boom ihrer digitalen Nachfolger – als »hybrids« bezeichnete (in der deutschen Übersetzung: »Bastarde«¹). Als eine Subspezies dieser »Bastarde« können die Text/Bild-Experimente von Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann oder Ferdinand Kriwet gelten, die sich sehr dezidiert auf das »visuelle Idiom« von Pop beziehen.² Im Folgenden wird vorgeschlagen, bestimmte Ansätze innerhalb dieses Felds als *Bilderschriften* zu lesen – und zwar in jenem Sinne, der sich stellenweise in McLuhans Texten andeutet. Entsprechend wird es auch um den »high priest of popcult and metaphysician of media« gehen, wie McLuhan vom »Playboy« genannt wird³, und um seine deutsche Rezeption, bei der die Kunst- und Literaturszene etwas schneller war als *academia*. Die Aufmerksamkeit soll dabei einmal weniger dem Fernsehtheoretiker und Vordenker digitaler Telekommunikation McLuhan gelten, sondern dem Anreger von Verfahren und Schreibweisen, die auf den Schnitt und insbesondere auf Text/Bild-Kombinationen setzen.

Warum Bilderschriften? Gerade an der Schnittstelle von Pop und Literatur wird in den sechziger Jahren ein kultureller Konflikt ausgetragen, bei dem die an Schrift und Bild gekoppelten Wertzuweisungen auf dem Spiel stehen. Die viel beschworene Durchkreuzung von high/low-Grenzen wird literarisch nicht zuletzt durch den Einzug von Bildern in den Text umgesetzt: Mit der Verwendung von vorgefundenen Bildern aus Werbung, Presse, Comic, Film und so weiter weisen Texte ihre Herkunft aus einer bildmedial geprägten Massenkultur aus. Sie signalisieren damit nicht nur Aktualität, sondern vor allem die Weigerung, als kulturell erachtete Disjunktionen wie Einmaligkeit, Autorschaft oder Überzeitlichkeit fortzuschreiben. Dabei können sich Verfahren, die Bilder als Pop-Signale einsetzen, auf die traditionell zuverlässige Unterscheidung von intuitiv erfahrbarem und unmittelbar plausiblen, »massenmedialem« Bild vs. rational zu erarbeitender, »intellektueller« Schrift verlassen.

Betrachtet man die Idee einer Bilderschrift vor dem Hintergrund dieser Medienkonkurrenz von Text und Bild, so wird deutlich, warum sie sich besonders gut zur literarischen Auseinandersetzung mit der so genannten Bilderflut eignet. Denn sie ermöglicht, sich die Differenzqualität des Bildlichen zunutze zu machen, ohne das »eigene« Medium vollständig zu verlassen. Deshalb ist es nicht erstaunlich, dass die »Lust am Bild« in der Pop-Literatur der sechziger Jahre immer wieder konterkariert wird durch Versuche der Domes- tizierung des Bildes. Wie sich zeigen wird, hängt diese Ambivalenz von Ver- heißung und Kontrollversuch auch mit der an Bilder und Bilderschriften gekoppelten Idee des Mythos zusammen, die ja gerade im nachfaschistischen Deutschland alles andere als unproblematisch ist. Die Pop nahe stehende Version des »Trivialmythos« scheint hier einen Ausweg zu bieten – wird dabei doch wenigstens die Assoziation tümeliger Naturhaftigkeit dadurch gebro- chen, dass die literarischen Liebhaber von Trivialmythen auf deren Gemacht- heit, als *zweiter* Natur, bestehen (obwohl wiederum die sprichwörtlichen »Mythen in Tüten« erst ein Produkt der achtziger Jahre sind).

Im Hinblick auf Text/ Bild-Verhältnisse ist die Konstellation, die sich Ende der sechziger Jahre in Kulturtheorie *und* -praxis abzeichnet, zwar nicht völ- lig neu – stellvertretend seien nur die Tendenzen zur Ikonisierung der Schrift im Anschluss an Mallarmé und zur »Lingualisierung« der bildenden Kunst durch die historischen Avantgarden erwähnt.⁴ Aber Mitte des 20. Jahrhun- derts macht hier gerade die Entwicklung des Fernsehens, mit dem sich die globale Zirkulation von Bildern weiter potenziert und beschleunigt, noch mal einen Unterschied, der eben nicht nur als quantitativ gelten kann. Und nicht zuletzt geht es im Folgenden – auch im Unterschied etwa zu zeitglei- chen Aktivitäten in der visuellen Poesie⁵ – um Grenzgänger, die sich auf das »visuelle Idiom« und die Programmatik von Pop beziehen, zumal bereits die Pop-Art den Blick für die Bildlichkeit von Schriften wie auf die Zeichen- haftigkeit von vorgefundenen Objekten aus Populärkultur, Werbung und Konsumsphäre geschärft hatte.

2

Den Einstieg mitten hinein in die Konstellation der sechziger Jahre kann ein Zitat von Rolf Dieter Brinkmann aus den »Briefen an Hartmut« erleichtern: »Es gibt einen Bruch in der westdeutschen Literatur, und der ist etwa Mitte der 60er Jahre da, beeinflusst u. a. durch neue Filme, nouvelle vague in Frank- reich, new cinema in England, Undergroundfilme aus New York, durch ame- rikan. Popart, durch die Autoren der amerikan. Beatgeneration, durch die Erhebung der Studenten gegen die Rituale des Akademismus, durch die Erfahrungen mit bis dahin tabuisierten Rauschmitteln, durch die Heftige

Stärke der Rock-n-Rollmusik, – alles das waren Erfahrungen, die den Auto- ren der 50er Jahre fehlte(n), und diese neu hinzugekommenen Elemente all- täglichen Lebens, diese Hinweise auf Lebendigkeit, fehlte den Autoren der 50er Jahre (sic). Auch völlig neu war, daß Literatur nur eine Vermittlungs- art war (& da hat M. McLuhan mit seinen Theorien und der Propagierung von TV und Reklame, also der Propagierung des Visuellen und der Umstel- lung der anderen Sinne außer dem visuellen Sinn, Einfluß gehabt).«⁶

Brinkmann stellt hier – bereits retrospektiv, nämlich 1974 – den »Bruch« in der Literatur der Sechziger dar als (auch) medieninduziert und durch Medientheorie induziert. Allerdings fällt gerade bei seiner Referenz auf McLuhan und dessen »Propagierung des Visuellen«, zwar kein Missver- ständnis, aber doch zumindest eine gewisse Unklarheit auf. Kein Wunder, denn tatsächlich ist man anfangs bei der Lektüre von McLuhans Texten etwas verwirrt, weil nun gerade das von ihm so genannte Visuelle eben nicht »pro- pagiert«, sondern kritisiert wird – obwohl man doch vermuten würde, dass McLuhan mit seiner Verabschiedung der »Gutenberg-Galaxis« als einer der Schirmherren fungieren könne für das, was später »iconic« oder »pictorial turn« genannt und derzeit als »Visual Culture« untersucht wird. Doch auf- grund einer eigensinnigen Begriffsverwendung ist »das Visuelle« bei McLu- han ausschließlich für die *Schrift* reserviert, und zwar für die phonetische Schrift, da diese einzig den Gesichtssinn adressiere und ihre Rezeption alle anderen Sinne betäube.⁷

Das Bild hingegen figuriert bei McLuhan gerade *nicht* auf der Seite des Visuellen, sondern auf der des *Taktilen*.⁸ Damit ist nun wiederum nicht nur im strengen Sinne der Tastsinn gemeint. Denn Taktilität bezeichnet bei McLuhan eine multisensorielle Erfahrung, oder wie es in den »Magischen Kanälen« heißt: »das Wechselspiel aller Sinne«. ⁹ Als in diesem Sinne taktil erweisen sich nicht nur Bilder und das von McLuhan hoch geschätzte neue Bildschirmmedium Fernsehen, sondern eben auch Bilderschriften. Diese Be- zeichnung wird ganz allgemein für nicht-phonetische Schriften verwendet, die sich aus Piktogrammen und Ideogrammen zusammensetzen, etwa Hie- roglyphen oder die chinesische Schrift. Schaut man sich also die Text/Bild- Dichotomie bei McLuhan genauer an, so relativiert sich mit der alternativen Unterscheidung *visuell vs. taktil* auch das vermeintliche Ressentiment gegen Schrift generell, da dieses sich vor allem auf die »Alphabetisierung« bezieht.

Wenn schon McLuhans Unterscheidung zwischen dem Visuellen und dem Taktilen zu eher gegenintuitiven Zuordnungen führt wie derjenigen, dass es sich beim Fernsehen um ein multisensorielles, ein »auditiv-taktil« Medium handele¹⁰, so trifft das erst recht zu für das daran gekoppelte Attribut, Fern- sehen sei »cool«, also kühl im Sinne von McLuhans prominenter Unter- scheidung von *hot & cool media*. Demnach sprechen heiße Medien – wie eben die phonetische Schrift oder das Radio – nur einen Sinn an und betäu-

ben durch dieses Ungleichgewicht die anderen Sinne; kühle – oder wie man wohl heute eher mit dem Anglizismus sagen würde: coole – Medien hingegen stimulieren die ›ganzheitliche‹ Beteiligung des Adressaten, weil sie nur wenig Details vermitteln und ihn zur Vervollständigung einladen.¹¹

In McLuhans Texten der sechziger Jahre finden sich wiederholt Prognosen, die dem »Bildsymbol« – als dem Gegenpart des mit Alphabetismus assoziierten Visuellen – auch in der westlichen Welt eine große Zukunft voraussagen.¹² Dabei hat McLuhan nicht nur das Fernsehen und die elektrischen beziehungsweise elektronischen Medien im Auge, sondern spielt auch auf das Ideogramm an. Die Sonderstellung der Bilderschriften wird mit der Nähe zur synästhetisch reicheren Stammeskultur begründet, von der die phonetische Schrift weit entfernt ist, die, in McLuhans berühmter Formulierung, »ein Auge für ein Ohr« gibt. So heißt es in der »Gutenberg Galaxis« vom Ideogramm, und zwar am Beispiel der chinesischen Schrift: »Das Ideogramm ist nämlich eine komplexe *Gestalt* – noch komplexer als die Hieroglyphe –, die alle Sinne zugleich anspricht. Das Ideogramm beruht nicht auf der Trennung und Spezialisierung der Sinne oder dem Auseinanderbrechen von Bild, Ton und Bedeutung, das der Schlüssel zum phonetischen Alphabet ist.«¹³

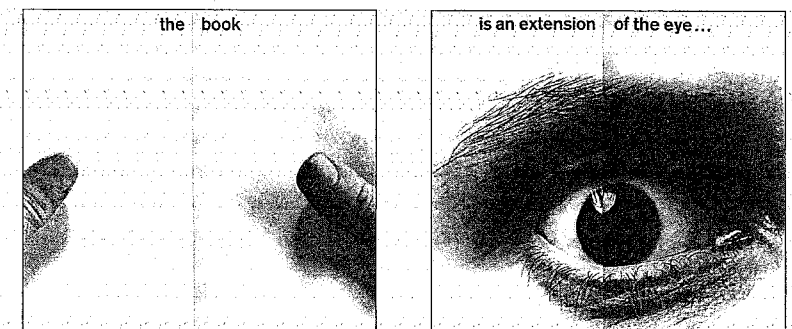
Dass McLuhan im Hinblick auf den ideogramatischen Charakter der chinesischen Schriftzeichen einigen Missverständnissen aufzusitzen scheint, sei an dieser Stelle nur erwähnt. So blendet er zum Beispiel aus, dass die chinesische Schrift weniger über ihre Bildlichkeit als über ihren abstrakten Zeichencharakter funktioniert und außerdem auf eine spezifische Weise von phonetischen Elementen durchsetzt ist, die den Vergleich mit einem »Rebus« nahe gelegt hat.¹⁴ Aufschlussreich ist allerdings, wen beziehungsweise welche Tradition er um diese Missverständnisse und Projektionen beerbt: nämlich zum einen Ezra Pound, der 1919 den literaturgeschichtlich folgensweren Essay von Ernest Fenollosa »Das chinesische Schriftzeichen als Organ für die Dichtung« posthum veröffentlicht und unter anderem in seinem »ABC des Lesens« (1949) kommentiert hat. Und zum anderen Sergej Eisenstein, der die Logik der Filmmontage mit derjenigen chinesischer Ideogramme verglichen und dabei insbesondere die Effekte des »Aufeinanderprallens« zweier Bilder betont hat.¹⁵ Dieser Aspekt scheint auch in McLuhans Auffassung von Intermedialität als »Bastardisierung« eingegangen zu sein. Wie es später in den »Magischen Kanälen« heißen wird: »Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis, aus dem neue Form entsteht.«¹⁶

In diesem Rezeptionszusammenhang spielen sich verschiedene Übertragungen ab: vom chinesischen Ideogramm auf die Verfahren des Schnittes, der Montage und der Collage sowie auf die Metapher beziehungsweise Analogie und schließlich eben zur Intermedialität als »Bastardisierung«. Bereits

für Fenollosa war das Hauptfaszinosum der chinesischen Schrift ihr vermeintliches Vermögen, die *Relationen zwischen* Dingen, oder, wie er wohl etwas übertrieben formuliert, das »Zusammenspiel wirklicher *Dinge*« zu vermitteln: »Kraft solcher Verknüpfungen erzeugen zwei Dinge, die man addiert, nicht ein drittes, sondern deuten irgendeine grundlegende Relation zueinander an.«¹⁷ Es ist nicht unerheblich, dass diese Relation *angedeutet* wird und eben nicht ausbuchstabiert – denn das entspricht der aktiven Beteiligung an der Bedeutungsproduktion, die durch ›coole‹ Medien ausgelöst wird.

3

Die Bestimmung von Bilderschriften als die ›coole‹ Alternative zur alphabetischen Schrift hat Konsequenzen für McLuhans eigene Schreibweise. Dafür liefern insbesondere die in Kooperation mit dem Grafikdesigner Quentin Fiore produzierten Bücher die offensichtlichsten Beispiele – also der Bestseller »The Medium is the Massage« (1967) und das im Hinblick auf Text/Bild-Relationen etwas konventionellere »War and Peace in the Global Village« (1969). Der Titel »The Medium is the Massage« variiert jenen Slogan, für den McLuhan bis heute berühmt ist: »The medium is the message«. Und beide Formulierungen treffen zumindest auf den medialen Status zu, den dieses Buch als Text/Bild-Hybrid avisiert:¹⁸ Die Kombination von Schrift und Bild würde demnach das »Wechselspiel aller Sinne« begünstigen – oder zumindest mehr involvieren als die Lektüre – und dem Buch vergleichbare Effekte sichern, wie sie McLuhan dem Fernsehen als »taktilem« Medium zuspricht [Abb. 1, 2, aus: »The Medium is the Massage«].



Eine Botschaft dieses Buches wären also seine Eigenschaften als Objekt beziehungsweise als *corpus*, auf die es nicht zuletzt dadurch aufmerksam macht, dass man es bei der Lektüre gelegentlich umdrehen muss. Und als solche ist

die Botschaft nicht nur inhaltliche »message«, sondern auch sinnliche *Massage* – günstigstenfalls. Doch selbst wenn man die diesbezüglichen Möglichkeiten eines Buches *per se* für begrenzt hält, wird man »The Medium is the Massage« zumindest nicht leichtfertig einen performativen Widerspruch unterstellen können.

McLuhans Schreibweise kann jedoch auch schon *vor* den grafischen Kollaborationen als »cool« gelten¹⁹ – zumindest lassen sich die Sprunghaftigkeit und die bloße Aneinanderreihung von Zitaten unter diesem Nenner als Programmatik verkaufen. Und tatsächlich lässt sich McLuhan 1967 in einem Interview auf die Kritik ein, dass er die »Gutenberg Galaxis« hätte als Ideogramm schreiben müssen.²⁰ Aber bereits sein Frühwerk »Die mechanische Braut«, nach Jahren von Verlagsverhandlungen 1951 erschienen (und in deutscher Übersetzung erst 1996, anders als die Texte der Sechziger, die auch in der Bundesrepublik bereits Ende der sechziger Jahre übersetzt vorlagen), ist ideogrammatischen Verfahren verpflichtet, und zwar in zweifacher Weise. McLuhan setzt sich darin mit der, wie es im Untertitel heißt, »Volkskultur des industriellen Menschen« auseinander, indem er Werbeanzeigen, Comics und Meinungsumfragen kommentiert. Die Wahl des Gegenstands entspricht McLuhans Auffassung, bei Werbung handele es sich um eine Form der Bildsymbolik, deren Aufschlusswert für zukünftige Historiker und Archäologen die Aussagekraft von ägyptischen Hieroglyphen weit übertreffen werden.²¹ An anderer Stelle heißt es: »Bildsymbole sind nicht spezialisierte Bruchstücke oder Teilaspekte, sondern geschlossene und auf kleinen Raum gedrängte Leitbilder komplexer Art. Sie erfassen ein weites Erfahrungsfeld auf kleinstem Raum.«²² Die Bildsymbole der Werbung entsprächen damit in der Tat jener symbolischen Praxis, die der Paläontologe André Leroi-Gourhan im Hinblick auf prähistorische Bilderschriften als »Mythografie« beschrieben hat: Demzufolge verdichtet sich in der Mythografie ein eben mythologischer Zusammenhang, so dass sie jenseits der Repräsentation gesprochener Sprache, wie sie die phonetische Schrift leistet, eine kultische Funktion erfüllen kann.²³ Zum einen identifiziert also McLuhan die Inserate selbst mit Bilderschriften – Leitbilder, die ein »weites Erfahrungsfeld auf engstem Raum« erfassen. Zum anderen ist aber auch seine eigene Kommentierung dieser Bilderschriften der Ideogrammatik verpflichtet. So schreibt er 1951 in einem Brief an Pound: »You and Eisenstein have shown me how to make use of Chinese ideograms to elicit the natural modes of American sensibility.« Im selben Brief verwendet er, im Zusammenhang eines geplanten interdisziplinären Zeitschriftenprojekts, »ideogram« als Verb: »to ideogram«, und zwar bezogen auf wichtige neue Bücher sowie auf Ausgaben von Zeitschriften wie »Life«, »Vogue« und so weiter. Dabei gilt die Aktivität des »Ideografierens« dem *inter* – der Interdisziplinarität der Techniken in den wissenschaftlichen Feldern, und den »interrelations between popular and serious culture«.²⁴

»To elicit the natural modes of American sensibility«, die natürlichen Formen der amerikanischen Erlebnisweise hervor- oder ans Licht bringen: McLuhan hat zwar im Laufe der dreizehn Jahre bis zum Erscheinen seiner »Mechanischen Braut« eine Reihe von programmatischen Formulierungen für das Projekt gefunden. Doch dem Ansatz, die unterschwellige Psychologik von Werbung als eines, wie es im Vorwort heißt, »kollektiven Traums«²⁵ durch »Ideografieren« herauszuarbeiten, ist er offenbar treu geblieben. Ein Beispiel aus »Die Mechanische Braut« zeigt, wie diese Ideogrammatik funktioniert [Abb. 3, aus: »Die mechanische Braut«].

Im Text zu diesem Inserat, betitelt mit »Frau im Spiegel«, ist zunächst von Picasso als Ideogrammatiker die Rede: »DIESE ANZEIGE benutzt, trotz aller offensichtlichen Unterschiede, die gleiche Technik wie Picasso in »Der Spiegel«. Indem er ein normales Tages-Ich einem tragischen Nacht-Ich gegenüberstellt, ist Picasso in der Lage, ein ganzes Leben in einer Miniatur zu versammeln. Er reduziert einen lebensumspannenden Roman wie »Madame Bovary« auf ein einziges Bild von großartiger Intensität.«²⁶ Wahrscheinlich bezieht sich McLuhan hier auf Picassos »Frau vor dem Spiegel« von 1937 [Abb. 4]. In der Werbeanzeige begegnet also wieder jenes »Leitbild«, das einen komplexen Zusammenhang organisiert. Der Clou aber besteht in der Indirektheit der Aussage dieser Reklame, die sich durch das bloße Nebeneinander der Bildelemente ergibt, oder, wie es Eisenstein nannte, durch das »Aufeinanderprallen« zweier Elemente: nämlich



der jungen, kultivierten, »kühlen« Frau mit dem animalisch-ungezügelter, wilden Pferd. Diese, wie McLuhan sie nennt, »symbolische Manipulationstechnik«²⁷ ermöglicht zu »sagen«, was die Zensur – im freudschen Sinne – nie passieren würde und was auch McLuhan nur zögerlich rauslässt:

dass hier mit einer Vergewaltigungsfantasie gespielt wird. (Natürlich ist gerade an dieser Stelle, wo die Kluft zwischen den Bildbedeutungen ja nicht zuletzt vom Unbewussten besetzt wird, der Einfluss der freudschen Psychoanalyse überdeutlich. Man denke insbesondere an Freuds Bestimmung des Verhältnisses von Traumgedanken und Trauminhalt als Rebus.²⁸)

4

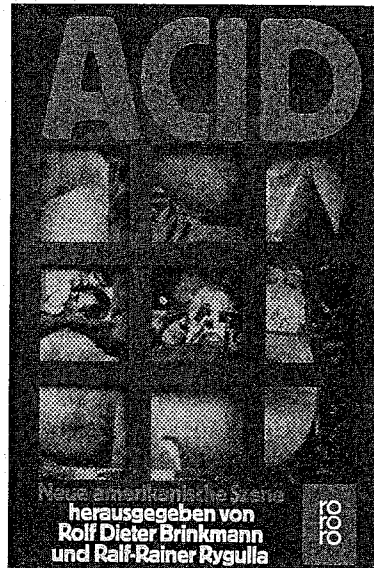
Wenn also die Verfahren der Werbung selbst als Ideogrammatik gelten können, stellt sich als Nächstes die Frage, wie diese Diagnose in den entsprechenden Schreibweisen aufgegriffen wird. McLuhans Kommentare könnten insofern selbst als ideogrammatisch gelten, als sie ihrerseits von Leerstellen und Schnitten durchbrochen sind, die dem Leser aktive Teilnahme bei der Überbrückung abverlangen. Seine Auseinandersetzung mit der »visuellen Sprache« der Werbung zielt nicht in erster Linie auf Lektüre im Sinne von Dechiffrierung ab, sondern setzt auf Assoziation und die Montage von interdiskursiven Parallelstellen, die oft genug für sich zu sprechen haben. Allerdings sollte man die Analogie zum Ideogramm auch nicht überstrapazieren, denn es gibt in der Begeisterung McLuhans für die entsprechenden künstlerischen Techniken, die er nicht nur von Pound, sondern auch von James Joyce oder Wyndham Lewis übernimmt, auch das leicht tragische Moment, dass sie nicht zuletzt durch den akademischen Diskurs in ihre Grenzen verwiesen wurde.

Sehr viel gewagter in der Radikalität des Schnittes und des »Aufeinanderprallens« von Worten und Bildassoziationen sind dagegen etwa die Cut-up-Experimente seines Zeitgenossen William Burroughs (allerdings auch mit ziemlichen Tribut an die Lesbarkeit). McLuhan hat Burroughs' Verfahren in den »Magischen Kanälen« als »Mosaikmethode« bezeichnet, welche seiner Ansicht nach vom Mosaikbild des Fernsehens herrühre.²⁹ Doch Burroughs selbst bezieht sich weniger aufs Fernsehen als vielmehr auf Hieroglyphen, und zwar auf eine Weise, die außer den Verheißungen auch die Gefahren der Bilderschrift ins Spiel bringt. Auch Burroughs' Cut-ups setzen bei der Annahme von »Manipulationsmächten« an, indem er Wort und Bild als ansteckende Entitäten, als Viren konzeptualisiert. Mit dem Zerschneiden wird, so Burroughs, deren reibungslose Übertragung gestört. Hieroglyphen tauchen in diesem Zusammenhang auf beiden Seiten auf – einerseits als Agenten der Ansteckung, wenn Burroughs die »Kontrollure« der modernen Massenmedien mit den Maya-Priestern vergleicht, die auf autoritäre Weise Geheimwissen verwalteten.³⁰ Aber auch als Mittel zur Immunisierung – daher der gut gemeinte Rat: »Ich meine, jeder, der ein Interesse daran hat, die genaue Beziehung zwischen Wort und Bild herauszufinden, sollte sich

mit einer vereinfachten Hieroglyphenschrift befassen. Eine solche eingehende Beschäftigung würde helfen, die automatische verbale Reaktion abzubauen.«³¹ Als »automatische verbale Reaktion« gilt der Effekt der phonetischen Schrift, notwendig »innerlich« lesen und übersetzen zu müssen, wohingegen eine Bilderschrift Schweigen und Nicht-Denken ermöglicht (oder genauer: ein Denken in stummen Bildern). Und weil über diese Automatismen Gedankenmanipulation funktioniert, müssen sie qua Cut-up, durch das Kappen der Bezüge, außer Kraft gesetzt werden.

Wollte man genauer rekonstruieren, wie sich die Diskurse über den Zusammenhang von Medien, Manipulation und Mythen in den verschiedenen Vorstellungen von Bilderschriften überkreuzen, wäre zum Beispiel auch die (erwartungsgemäß) vehement kulturkritische Darstellung Adorno/Horkheimers von Massenkultur als »Hieroglyphenschrift« zu berücksichtigen.³² Zu fragen wäre auch, welchen Medien, Zeichensystemen und Verfahren jene Kompetenz einer »Denaturalisierung« oder »Entautomatisierung« von Wahrnehmung jeweils zugetraut wird, welche die erwähnten Autoren so nachdrücklich würdigen. Das Beispiel Burroughs' kann zumindest verdeutlichen, dass die Idee der Bilderschriften in den Sechzigern durchaus auch suspekt beziehungsweise ambivalent besetzt ist, ebenso wie das Konzept des Mythischen, das damit verbunden ist. Und genau dieses begegnet in der *deutschen* Literatur der sechziger Jahre auch und gerade dort wieder, wo auf dem Feld der Literatur Medienkonkurrenzen ausgetragen und daran gekoppelte high/low-Grenzen problematisiert werden, etwa in der Version der »Trivialmythen«, wie der Titel einer diesbezüglich einschlägigen Anthologie lautet (mit Beiträgen von Rolf Dieter Brinkmann, Elfriede Jelinek, Uwe Nettelbeck, Ror Wolf u.a.).

Dabei lässt sich eine eigentümliche Spaltung oder Ambivalenz beobachten: nämlich zum einen der Wunsch nach oder die Freude an einer Remythologisierung, wie sie durch pop- und massenkulturelle »Mythogramme« geleistet wird, ein Unmittelbarkeitswunsch, den das Bildliche traditionell eher zu versprechen scheint als die Schrift; zum anderen der Wunsch nach Demythologisierung, der parodistische Verfahren motiviert, oder zumindest ein Verhältnis zu popkulturellen Mythen, das deren Künstlichkeit betont. »Die »Bilder« des Konsums, mit denen Fernsehen, Film, Illustrierte, Mode, Sport oder Beatshow unser Gehirn füttern, zapfen der Literatur ständig Energie ab. Aber sie führen ihr gleichzeitig auch ständig neues poetisches Material zu« – so beschreibt »Trivialmythen«-Herausgeberin Renate Matthaei die Ausgangssituation ihres Projekts.³³ Der Umgang mit Trivialmythen, den sie in ihrem Vorwort vorschlägt, zielt nicht auf Entlarvung, sondern auf Verdoppelung ab: »Denn triviale Künstlichkeit unseres Milieus, täglich als »Natur« (»Leben aus erster Hand«) proklamiert, fordert eine zweite Künstlichkeit heraus, die die erste verdoppelt und distanziert.«³⁴ An diesem Punkt



sind Matthaeis Ausführungen nicht nur an Verfahren der Pop-Art, sondern offenbar auch an Roland Barthes' Analysen der »Mythen des Alltags« geschult, die als eine Art Parallelprojekt zu McLuhans Analysen der »Volkskultur des industriellen Menschen« gelten können.³⁵ Barthes zufolge besteht das ideologische Moment des Mythos in seiner »parasitären« Struktur, seiner Fähigkeit, an vorhandenem Bedeutungsmaterial anzudocken – eine Feststellung, die er im Übrigen mit McLuhan teilt, der den Erfolg »wirkungsvoller Werbung« darauf zurückführt, dass sie »die Aufmerksamkeit des Betrachters von ihren Voraussetzungen abzieht und heimlich mit anderen Erfahrungsebenen verschmilzt«.³⁶ Darüber hinaus veranschlagt Barthes solches Parasitentum auch für den kritischen Umgang mit den Mythen des Alltags: Denaturalisierung durch doppelte Künstlichkeit, ein Programm, das vielleicht in Ror Wolfs Beitrag über Sprachspiele im Fußball auf das beste Bild gebracht wird: zwei Fußballerfüße, Teil eines Starschnitts aus dem »Kicker« und daraus so ausgeschnitten, dass das Zitar die Schnittanweisung mitzitiert. Kein Fetisch also, der nicht als Trophäe des Sekundären inszeniert (aber nicht denunziert) würde.

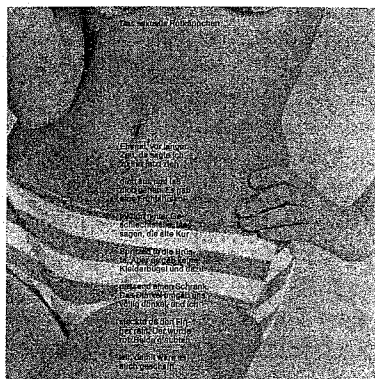
5

Auch ein Teil der deutschen Literaturszene hat also auf die Provokation reagiert, welche die neue Rolle des Bildlichen für das primär mit Schrift assoziierte Medium Buch darstellte, und das, wie das Brinkmann-Zitat dokumentiert, auch ganz konkret unter dem Einfluss von McLuhans Thesen. Zwar stoßen diese in der Bundesrepublik der sechziger Jahre nicht nur auf Fans. Um stellvertretend für die kritische Linke Hans Magnus Enzensberger zu zitieren: In diesem Autor »wirrer Bücher« und Verkünder einer »reaktionären Heilslehre« habe eine »apolitische Avantgarde« ihren »Bauchredner und Propheten« gefunden.³⁷ Insbesondere für die dem Pop nahe stehenden Teile der Kunst- und Literaturszene der Sechziger jedoch gilt im Großen und Ganzen, was Tom Wolfe über die amerikanische McLuhan-Rezeption und

ihre Spaltung in »Pros and Cons« festgestellt hat: »The artists (...) – they are all *for* McLuhan«³⁸. Für Künstler und Literaten hat McLuhan auch einiges zu bieten, wird doch der Kunst die Funktion eines Frühwarnsystems zugute gehalten, als »exaktes Wissen im voraus, wie man mit psychischen und sozialen Auswirkungen der kommenden Techniken fertigwerden kann«³⁹. Und nicht zuletzt für die aus der Fluxus-Bewegung sich entwickelnde, Medien- und Kunstgrenzen überschreitende Tendenz des Intermedia lieferte McLuhan programmatische Beschreibungen. Zu »Bastardisierungen« von Text und Bild, wie sie in »The Medium is the Massage« sowohl vorgeführt als auch zum Programm erhoben wurden, haben sich eine ganze Reihe von Autorinnen und Autoren anregen lassen. Die Welle von Bastard-Büchern wie der Kult-Anthologie »Acid«, die Brinkmann 1969 mit Ralf-Rainer Rygulla beim dafür einschlägigen März-Verlag herausgab⁴⁰, schwappte auch auf Mainstream-Verlage wie Suhrkamp und Kiepenheuer & Witsch über, wo zum Beispiel einige von Ferdinand Kriwets Text/Bild-Arbeiten (s. u.) sowie Ror Wolfs Fußballbücher erschienen. [Abb. 5, 6: »ACID« (Cover, S. 264)]

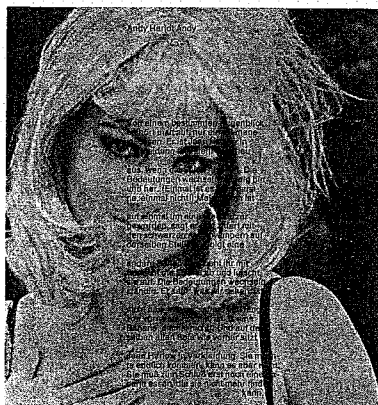
Dabei ist »Acid« vielleicht weniger gewagt, was den Umgang mit Text/Bild-Relationen angeht, als mit Bezug auf das zentrale Statement der Überschreitung von Grenzen des »guten Geschmacks«. Im Fahrwasser der Sexuellen Revolution entstanden, enthält der Band neben Comics und Collagen eine Reihe von teilweise demonstrativ billigen Bildchen, die ihre Herkunft aus der Massenkultur und speziell der Pornografie als Statement ausstellen.⁴¹ Doch die Durchlässigkeit der Grenzen von Gender und Genre wurde von Brinkmann durchaus als zusammenhängend gedacht – nämlich in dem programmatischen Nachwort »Film in Worten«. Das enthält zwar *keine* Bilder, aber als »ideogramatisch« ließe sich die Anweisung zu einem Experiment begreifen, das auch Burroughs im selben Buch als basalste Form des Cut-up empfiehlt, nämlich zu Fernsehbildern eine andere Tonspur laufen zu lassen. Mit einer solchen Verwendung von Medien gegen ihre Gebrauchsanweisung ließe sich, so die Hoffnung, das indexikalische Verhältnis zwischen Zeichen und Realität aufbrechen.⁴²





Bildebene – eher keusches Beispiel aus der 1968 entstandenen Reihe »Godzilla« [Abb. 7: »Das sexuelle Rotkäppchen« / Abb. 8: »Andy Harlot Andy«].⁴³

Jedem der Gedichte ist ein Ausschnitt von Bildern aus der Werbung für Büsten- und Bademode unterlegt. Während die *Bilder* durch die Ausschnittsvergrößerung bestimmte Körperteile fokussieren und deren implizite Sexualisierung in der Reklame als solche betonen, geht es in den *Texten* ziemlich explizit um Sex, genauer gesagt um nicht weniger als das Verhältnis von Sex, Medien, Gewalt und Tod. Bild- und Text-Botschaften gehen dabei unterschiedliche Allianzen ein; manche Texte sind eher plump-obszön, aber in den meisten (und in den besseren) Fällen entsteht ein grotesker Widerspruch, weil die Texte jene Fantasien schamlos ausbuchstabieren, die, wie es in McLuhans Werbeanalyse hieß, die Zensur des Bewusstseins nie passieren würden, aber ständig aufgerufen und angereizt werden, um den Betrachter oder Konsumenten bei der Stange zu halten. Wie es in dem Gedicht »Andy Harlot Andy« heißt [Abb. 8], das auf Andy Warhols Film »Harlot« von 1964 anspielt, in dem der Transvestit Mario Montez, als Jean Harlow verkleidet, 70 Minuten lang eine Banane nach der anderen isst: »Die Bedeutungen wechseln ständig hin und her. (Einmal ist es eine Banane, einmal nicht!).«⁴⁴ So wie bereits Warhols »Harlot« die sexuelle Rhetorik des Unterschwelligen im Hollywood-Film parodiert, so wird in »Godzilla« jene Werbelogik, die bereits im McLuhan-Beispiel als »Aufeinanderprallen« von schüchterner Frau und wildem Pferd begegnete, gewis-



Allerdings stellt sich die Frage, ob jede Dissoziation, jede Zerstückelung schon die Entkräftung von »Ideologie« bedeutet, und ob nicht möglicherweise gerade Bilder besonders resistent gegen Maßnahmen sind, ihre Ursprungskontexte abzustreifen. Sie stellt sich nicht zuletzt, wenn man sich die ambivalenten Zitate von Frauenbildern, aus Werbung, Pornos oder Pin ups, in Brinkmanns Texten vor Augen führt. Dazu zunächst ein – zumindest auf der

sermaßen fehlzitiert, gegen ihre Intentionen verwendet – wenn auch nicht aufgegeben, das ist der Trick dieser Bilderschriften.

Im Vergleich zu diesen frühen, Pop-nahen Experimenten gehen Brinkmanns spätere Collagen in jedem Sinne drastischer zu Werke. So heißt es in »Schnitte«, Brinkmanns 1988 posthum erschienener Sammlung von tagebuchartigen Collagen, auf dem Titelblatt auch als »verrecktes traumbuch« bezeichnet: »(Aufgabe: wie in der Schule: müßte ich eine Hieroglyphe entwerfen vom gegenwärtigen Typ deutsch/und Das Ist ein Bild/Ich würde Einen schiffenden scheidenden Typ vor Angst zeichnen Der immerz(u) Arbeit).«⁴⁵ [Abb. 9, aus: »Schnitte«]

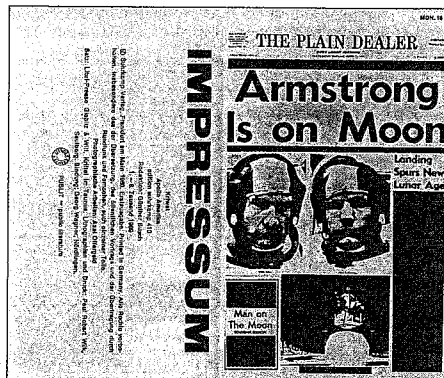


Die Text/Bild-Collagen – hier ein Beispiel –, in denen sich Brinkmann ebenso obsessiv wie verzweifelt an dem Zusammenhang von Sex, Gewalt und Tod abarbeitet, der ihn von allen Seiten umstellt, lassen die in Fragmenten aus Werbung, Pornos, Zeitungen vermittelte sekundäre Wirklichkeit insofern »hieroglyphisch« erscheinen, als dem Subjekt, das sich hier als Schnittstelle inszeniert, offenbar der Code abhanden gekommen ist. »Godzilla« imitierte die Werbelogik, wobei trotz oszillierender Bedeutungen Lesbarkeit letztlich gewährleistet blieb (und dies nicht zuletzt, weil die Gedichte die im Kontext der Sexuellen Befreiungsbewegung verbreiteten Diskurse, insbesondere psychoanalytische, regelrecht umsetzen). In »Schnitte« wird der Schnitt absolut gesetzt – im »Aufeinanderprallen« von Bildziten und Textstücken, das sich

schon auf den ersten Blick sehr viel »unaufgeräumter«, weiter entfernt von konventionalisierten Text/Bild-Genres darstellt, entsteht kein Drittes, oder: als solches nur ein Bruch.

6

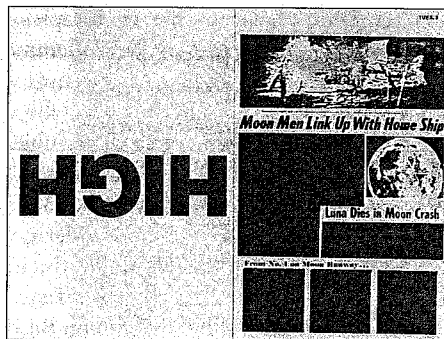
Die Arbeiten von Ferdinand Kriwet sind auf eine etwas andere Weise sowohl der Pop-Art als auch der »Lesbarkeit der Welt« als Bilderschrift verpflichtet. In den sechziger und siebziger Jahren hat Kriwet auf eine Weise



multimedial gearbeitet, die ihn schwerlich – wenn man auf diese Zuordnung Wert legt –, zumindest aber nicht ausschließlich als Literaten ausweisen. Er selbst hat allerdings die Literatur als »die Kunst der Sprache in allen Dimensionen« bestimmt und innerhalb dieses weiten Felds für seine eigenen Arbeiten zwischen »Hörtexten« und »Sehtexten« unterschieden.⁴⁶

In einem dieser Sehtexte – dem Buch »Apollo Amerika« – wird das globale Ereignis »Mondlandung« in ein Spektrum verschiedener Perspektiven, Bilder, Diagramme und Sprachformeln aufgesplittet.⁴⁷ [Abb. 10, 11: aus »Apollo Amerika«]

Fragmente aus der Berichterstattung in allen Medien und auf allen Kanälen sowie periphere Texte, die das Zentralereignis als solches konstituieren, werden hier in chronologischer Folge aneinandergereiht. Das Buch scheint so McLuhans These vom Zusammenschnurren der Welt zum »globalen Dorf« regelrecht zu bebildern, zumal mit der Mondlandung ja tatsächlich ein archimedischer Punkt im All installiert wurde, der den Blick aufs Globale – als Globus – mitsamt den entsprechenden Identifikationen und Mythologisierung erst ermöglichte.

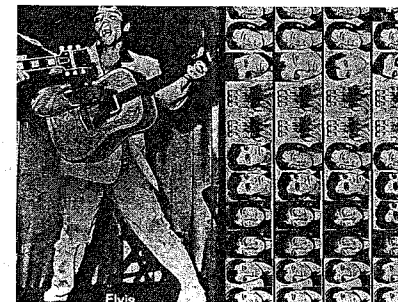


Die globale Verbreitung eines »visuellen Idioms« hingegen registriert Kriwets dreibändiges Lexikon »Stars«, erschienen 1971. Bei diesen Stars handelt es sich keineswegs um menschliche Wesen, sondern um Bilder, die nicht einmal ausschließlich Menschen abbilden. Es sind Motive aus Sport, Politik, Technik und Popkultur;



Ikonen, die mit Stars, außer ihrer weltweiten Zirkulation, gemeinsam haben, dass sie mythenträchtig sind. Sie reichen von Adam, Atombombenexplosion und Auto über zum Beispiel Castro, James Dean, Elvis, Haare, Herzen, Indianer, die Mondfahrt, Protest und Polizei (nebeneinander), über den Quelle-Katalog und, selbstreflexiv, die Titelblätter der Zeitschriften »Stars« und »TV-Stars« zu Touristen und Andy Warhol, und schließlich bis zu Frank Zappa, Zigaretten und Zähnen. Als Archiv der zu diesem Zeitpunkt gegenwärtigen Bildwelt setzen die Bände konsequenterweise zum Beispiel ein Totem strukturanalog zu Tarzan, oder ein Titelbild mit Greta Garbo zu den Steckbriefen der Schwarzenführer Angela Davis und Elridge Cleaver – sowie, etwas weiter entfernt, zur Mona Lisa. So wird die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen beschworen, das »gleichberechtigte« Nebeneinander von Entertainment und Politik vorgeführt.

Aufschlussreich im Hinblick auf das Verfahren der *Bilderschrift* ist dabei nicht zuletzt das Anordnungsprinzip, das eine Umkehrung dessen darstellt, was Burroughs mit seiner Hieroglyphenschrift im Sinn hatte: Denn bei den »Stars« muss man erst den sprachlichen Oberbegriff der Bildzeichen finden, damit die alphabetische Anordnung aufgeht. Die Umbesetzung vom Lexikon, als *Wörterbuch*, in ein *Bilderbuch* ist natürlich ein Statement, das die Bände in die Nähe eines »Konzeptbuchs« rückt, welches den »pictorial turn« als solchen ins Werk setzt. Der universalistische Anspruch von gelehrter Buch-



kultur wird – nicht nur ironisch – durch ein globales visuelles Idiom ersetzt, durch Bilder, die so sehr Zeichen sind, dass ihre Ikonizität als ziemlich lädiert erscheint.⁴⁸ Dass diese Form des Bildumgangs deutlich der Pop-Art verpflichtet ist, zeigt etwa eine kleine Reihe zu Elvis, die nicht zuletzt auch Warhols »dreifachen Elvis« zitiert [Abb. 12, 13, aus: »Stars«]:

Die Bildfolge addiert sich zu einer Art umgekehrtem Zoom, der zwar verschiedene Perspektiven auf Elvis erlaubt, jedoch selbst die Nahaufnahmen deutlich als zeichenhaft ausstellt. Schon Warhols Star-Bilder stellen den Effekt der Denaturalisierung, einer Trennung von Bild und Referent unter Beweis, die durch das Prinzip ›Serie‹ erzeugt wird; hier trägt die Kopierästhetik des Schwarzweißdrucks zusätzlich dazu bei.

Anders als beim von McLuhan praktizierten ›Ideografieren‹ sind es in Kriwets ›Stars‹ *Bilder*, die Bilder kommentieren. Dabei entstehen tatsächlich jene untergründigen Beziehungen, von denen Fenollosa mit Bezug auf die chinesischen Schriftzeichen spricht – allerdings weniger zwischen Dingen, als zwischen *Zeichen*. Das Prinzip des Querschnitts funktioniert dabei allerdings nur, weil ihm das Ordnungsprinzip des Alphabets zugrunde gelegt wird – denn sonst wäre es willkürlich. In der Weise, Kontingenz und Ordnung zu verbinden, erinnert Kriwets Vorgehen an manieristische Verfahren, das ›Buch der Welt‹ zu entziffern (oder vielleicht eher noch: zu transkribieren). Ohnehin stünde der Vergleich der im Kontext von Pop beobachtbaren Faszination von Bilderschriften, aber auch von populären Mythen mit historischen Vorgängern noch aus, etwa mit der Vorliebe für Hieroglyphen und dem Wunsch nach einer ›neuen Mythologie‹ bei den Romantikern.

7

Alle hier erwähnten Projekte sind insofern einer sekundären Mythologie und ›Mythografie‹ verpflichtet, als sie der visuellen Kultur eine größere Unmittelbarkeit in der Zusammenfassung komplexer Wertvorstellungen zugestehen, an der sie ebenso *teilhaben* wollen wie sie sie andererseits *verachten* – ein für Intellektuelle bekanntlich nicht untypisches Verhalten zu Massenkultur. Dieses Schlingern zwischen Distanz und Projektion produziert gewissermaßen blinde Flecken ›in Serie‹, aber gerade weil diese nicht nur in Kauf genommen, sondern regelrecht kultiviert werden, dokumentieren diese Arbeiten auch ein sehr spezifisches Wissen über mediale Unterschiede. Die Auseinandersetzung mit Massenmedien ebenso wie die Reflexion auf das eigene Medium stehen dabei keineswegs im Widerspruch zum Wunsch nach Unmittelbarkeit und Ereignisemphase – denn man ist ›unmittelbar‹ von Massenmedien umgeben. Das Anliegen, diese Wahrnehmung, die um ihre mediale Prägung weiß, möglichst ›direkt‹ ins Buch zu übertragen, führt zu Versuchen, den Text als intermediale Schnittstelle zu gestalten, ihn als eine Oberfläche zu inszenieren, in die sich visuelle und akustische Erlebnisse (Film, Fernsehen, Werbung, Musik, Verkehr usw.) ›unmittelbar‹ einschreiben. Dem entspricht, dass sich die Autor(inn)en häufig zu bloßen Effekten einer urbanen und technologisierten Umwelt stilisieren, zu lediglichen Emp-

fängern zirkulierender Zeichen, die sich dem sensibilisierten Blick zu Mythologemen vergrößern. Zu dieser Sensibilisierung haben nicht zuletzt außerliterarische Inszenierungen von Schriften im Bild beigetragen – und hier wären neben den künstlerischen Arbeiten von Warhol, Ed Ruscha und anderen auch die Filme von Godard oder Antonioni (zum Beispiel ›Zabriskie Point‹) zu nennen.

Seit ihrer Konjunktur Ende der sechziger Jahre sind die literarischen Versuche, *visuelle* Signifikanten der Popkultur als Bilderschrift ins Buch zu überführen, noch seltener geworden als Collagen sprachlichen Materials. Zu den wenigen Ausnahmen gehören die Bücher von Rainald Goetz, dessen Schreiben – wie an dieser Stelle nur noch skizziert werden kann – sehr stark davon geprägt ist, dass es sich an anderen Medien abarbeitet: an Medien, denen eine größere Unmittelbarkeit zugute gehalten wird als der Schrift beziehungsweise dem Wort, nämlich der Musik beziehungsweise dem Sound und eben dem Bild. Die Auseinandersetzung mit Wort, Klang und Bild, die in den Texten der achtziger Jahre in verschiedensten Formulierungen mit Bezug auf ihre Wirkungen hierarchisiert werden⁴⁹, steht dabei in engem Zusammenhang mit dem Schreiben über Pop, dem Versuch, Pop als regelrechte Transzendenz Erfahrung in den Text zu bringen. Dessen romantischste Variante ist die Kapitulation vor den Grenzen des Diskursiven, von Goetz prägnant auf den Nenner gebracht: ›Es gibt keine andere vernünftige Weise über Pop zu reden, als hingerissen auf das Hinreißende zu zeigen, hey, super.‹⁵⁰ Diese Idee des Zeigens, als die Rückseite des Unsagbarkeitstopos, kehrt im Bildumgang Goetz' wieder, der Text/Bild-Verfahren der sechziger Jahre teilweise weiterführt. So wirkt es fast wie eine Referenz auf beziehungsweise Reverenz vor Brinkmann, der zur ›Trivialmythen‹-Sammlung einen Bildessay mit dem Titel ›Wie ich lebe und warum‹ – ohne weitere Worte, auf das Demonstrations- und sogar Argumentationspotenzial der Bilder setzend – beisteuerte, wenn Goetz Ende der neunziger Jahre für die Anthologie ›Mesopotamia‹ auch eine Fotoserie abliefern.⁵¹

Doch während Goetz hier, wie schon in ›Celebration of the 90s‹, den 1998 erschienenen ›Texten und Bildern zur Nacht‹, bereits zu einem versöhnlichen Verhältnis von Text und Bild gefunden hat, die sich – dem Prinzip von Lifestyle-Zeitschriften vergleichbar und dem Ideal der Zugänglichkeit entsprechend – zu einer Atmosphäre von friedlicher Jugendkultur und sozialer Wärme ergänzen⁵², sind es vor allem die Punk-beeinflussten Collagen der achtziger Jahre, die den Vergleich mit Brinkmanns späteren ›hieroglyphischen‹ Brikolagen provozieren. In den beiden Bänden ›Hirn‹ und ›Kronos‹, die als Supplemente zu den Theaterstücken und zur ›großen Medienmitschrift‹ ›1989‹ erschienen, werden kürzere, teilweise journalistische Texte (zum Beispiel ›Spex‹-Artikel) durch ›Dossiers‹ ergänzt, die sich etwa im Fall von ›Kronos‹ zu einer Chronik der achtziger Jahre addieren. Es



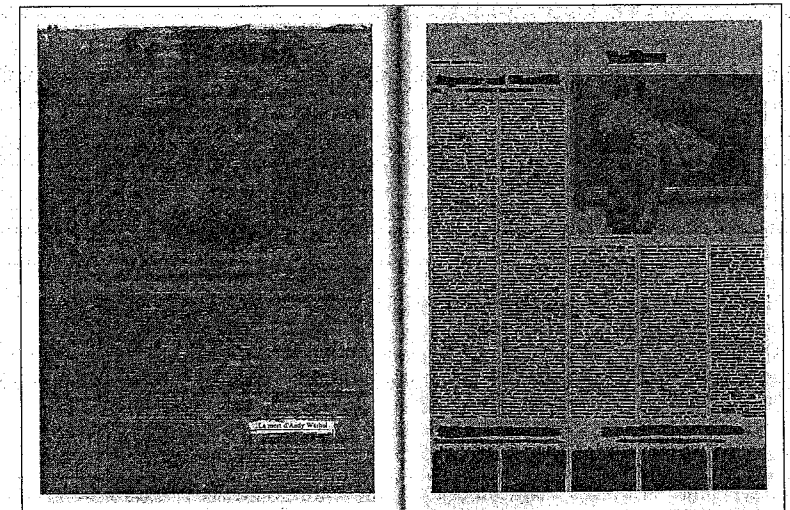
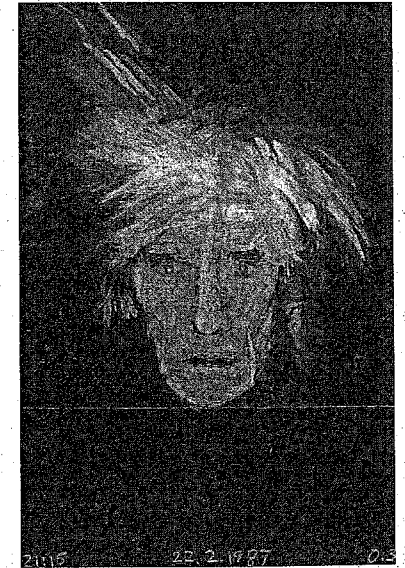
nicht durch deren Abschluss, so etwas wie die Authentifizierung des eigenen Weltzugangs erreicht. Anders als Brinkmanns »Schnitte« werden zwar in Goetz' Dossiers häufig einschlägige Text/ Bild-Genres anzitiert (wie die auch aus der Werbung bekannte emblematische Struktur von Titel – Bild – Erläuterung), die die Lektüre der Fragmente im Verhältnis zueinander steuert, und häufig ist der Witz dann gerade der, dass Bild- und Textbotschaft offensichtlich auseinander klaffen.⁵³ Mit Brinkmanns Collagen teilen sie jedoch, dass die eigene Verwirrung – zum Beispiel der Hass auf »nackte Mädchen an der Isar« und auf die Berichterstattung darüber – durch den Prozess des Materialumgangs zwar bearbeitet, aber nicht durch ein Ergebnis beendet wird [Abb. 14, aus: »Hirn«].

Obwohl das »Aufeinanderprallen« der Ausschnitte sowohl durch die erkennbaren Themenfelder abgefedert ist als auch durch die starke Autoridentifikation mit dem Wahrgenommenen, wie sie die einmontierten Selbstporträts nahe legen, wird auch hier die Dimension des *inter* letztlich nicht ausbuchstabiert – was nicht zuletzt im Kontrast steht zu jener Sagbarkeitsobsession, die teilweise in den Texten am Werk ist. Und auch im Verhältnis zu den Texten, in die »Dossiers« eingebettet sind, bleibt eine Kluft bestehen, so dass sie kaum als Illustrationen, sondern vielmehr als Para-Texte aufzufassen wären, in denen nicht zuletzt der Mediendifferenz zur Schrift gedacht wird.

sind Collagen aus Vorgefundenem und Selbstgemachtem, aus Zeitungs Bildern und Schlagzeilen, abfotografierten Fernsehbildern (oft bewusst mit Untertitelung, wodurch sich die Text/ Bild-Struktur nach innen verdoppelt), Bierdeckeln, Kalenderblättern, aber auch blutigen Papiertaschentüchern und gelegentlich Selbstgemachtem, manchmal zu Comicstrips oder Foto Geschichten angeordnet; teilweise werden sie als »Kontrolliert« abgestempelt. Als Schnittstelle zwischen dem Ich und einer »Welt«, deren Künstlichkeit und mediale Vermitteltheit ohnehin nicht mehr in Frage steht, weisen sich die Dossiers als Dokumente von Kontrolle und Kontrollverlust aus, die nur in der Tätigkeit des Kontrollierens, und

Regelrecht ins Bild gesetzt wird die Unsagbarkeitstopik in einer Gedank-Collage anlässlich des Todes von Andy Warhol (Lieblingsschriftsteller: »so einfach, wie wahr: Andy Warhol«⁵⁴, heißt es an anderer Stelle) [Abb. 15, 16, aus: »Kronos«]:

Ein freischwebender, expressionistisch-pastös (oder jedenfalls nicht besonders »warholesk«) gemalter Warhol-Kopf ruft die Assoziation der Totenmaske auf und wird durch Uhrzeit und Datum ebenso als Fernseh- oder Videobild wie als Momentaufnahme markiert; es folgt ein Bild vom »Le Monde«-Titelblatt, überfüncht bis auf die Todesschlagzeile; dann ein Bericht über den Todesfall, von dem nur einzelne Wörter stehen geblieben sind (»Warhol – Ich – Welt« zum Beispiel) und der an Kriwets Manipulationen der Apollo-Berichte erinnert, sowie ein Foto des Meisters vor Tischbeins Goethe-Gemälde. Den Abschluss dieser Folge zwischen Warhol-Zitat und Arbeit an dessen Mythos bildet Warhols Lenin-Bild (das hier nicht abgebildet ist). Kaum zufällig platziert Goetz diese Folge über



die Unzulänglichkeit der Worte im Anschluss an den Text »Kadaver«, der philosophoiden Schriftzugabe für das Jahr 1987 in »Kronos«, die die Hierarchie von Schrift, Stimme und Bild zum Thema hat – und die radikale Unversöhnlichkeit von Wort und Bild: »So haben Bilder mit den Worten, wie Worte mit den Bildern, nichts zu schaffen, nichts zu vernichten.« Wenn Goetz hier das Privileg des lebendigen Körpers (bzw. Körperbilds) und der leibhaftigen Stimme gegenüber der »toten« Schrift verteidigt, huldigt er einem Bild-Vitalismus, dem dann jedoch wiederum das allegorische Ideal »Bilder denken, wie die Schrift, vom Bild der Welt ganz abgehackt« entgegengestellt wird.⁵⁵

Dieses Schlingern ist symptomatisch: Denn Goetz' Bastardisierungen von Text und Bild kennzeichnet, dass sie sowohl von einer Unhintergebarkeit ihrer Differenz ausgehen, wie sie andererseits vorführen, dass das Bild als das vermeintlich Andere des Texts in diesem immer schon drin ist – und sei es, indem es qua Ausschluss darin eingeschlossen ist, wie in Goetz' bilderloser Medien- und vor allem Fernsehmitschrift »1989«, die als Ergebnis des »einfachen wahren Abschreibens der Welt«⁵⁶ sowohl Warhols bloßer Reproduktion in Serie wie dem bloßen Notieren von Alltagsgeplauder und Klatsch in dessen »Diaries« vielleicht am nächsten kommt. In die oben beschriebene Konstellation schreiben sich die erwähnten Text/Bild-Arbeiten Goetz' aus den achtziger Jahren insofern ein, als sie auf die »coole« Variante setzen, auf Lücke und Wahrnehmungsunterbrechung statt auf Bevormundung. Nicht zuletzt begegnet aber auch die Gleichzeitigkeit von Fetischisierung und Distanz, die oben als sekundäre Mythologie beschrieben wurde, in Goetz' Willen zum Pop wieder – als eine Art kultivierter Naivität und als Wunsch nach jener Unmittelbarkeit, die im Medium der Schrift so schwer zu haben ist.⁵⁷

1 Marshall McLuhan: »Die magischen Kanäle – Understanding Media« (1964), Dresden, Basel 1995 (erste dt. Übersetzung von M. Amann, Düsseldorf, Wien 1968), S. 84 ff. — 2 Die Bezeichnung »visual idiom« verwendet Dick Hebdige: »In Poor Taste: Notes on Pop«, in: ders.: »Hiding in the Light. On Images and Things«, New York, London 1988, S. 116–143, hier S. 124. — 3 »Playboy Interview: Marshall McLuhan. A candid conversation with the high priest of popcult and metaphysician of media« (mit Eric Norden), in: »Playboy« 3 (1969), S. 53–74 und S. 158; dt. Übersetzung unter dem Titel »Geschlechtsorgan der Maschinen«, in: Marshall McLuhan: »Das Medium ist die Botschaft = The medium is the message«, hg. und übersetzt von Martin Baltes, Dresden 2001, S. 169–244. — 4 Vgl. dazu Wolfgang Max Faust: »Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart«, ergänzte und überarbeitete Neuauflage, Köln 1987. Konkret zum Begriff der »Lingualisierung« vgl. S. 15. — 5 Vgl. dazu Franz Mon: »Wortschrift Bilderschrift«, in: »TEXT + KRITIK«, (1997), Sonderband: »Visuelle Poesie«, S. 5–13. —

6 Rolf Dieter Brinkmann: »Briefe an Hartmut. 1974–1975«, Reinbek 1999, S. 145 (Brief datiert vom 23.12.74). Für eine gründliche Auseinandersetzung mit der hier von Brinkmann beschriebenen Situation vgl. Jörgen Schäfer: »Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre«, Stuttgart 1998. — 7 Vgl. McLuhan: »Die magischen Kanäle«, a.a.O., S. 61. — 8 Vgl. bes. Marshall McLuhan: »Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters« (1962), Bonn u.a. 1995 (erste dt. Übersetzung 1968), S. 47 (zum Abtasten der Bilder in der Filmwahrnehmung nicht-alphabetisierter »Stammesmenschen«). — 9 McLuhan: »Die magischen Kanäle«, a.a.O., S. 102. Für seine Ausführungen zur Taktilität des Sehens greift McLuhan vor allem auf Wölfflin' und Gombrich zurück (vgl. McLuhan: »Die Gutenberg-Galaxis«, a.a.O., S. 52, 66). — 10 Vgl. ebd., S. 49 f. — 11 Ein anderer Anlass für Missverständnisse: McLuhans Bezeichnung des nach dem Buchdruck sozialisierten als »typografischen« Menschen – da doch gerade die Typografie der Ort der Bildlichkeit des Textes ist und insbesondere von Typografie-Avantgarden des 20. Jahrhunderts auch als solcher thematisiert wurde. — 12 »Wir kehren zur allumfassenden Form des Bildsymbols zurück.« McLuhan: »Die magischen Kanäle«, a.a.O., S. 29. Und noch einmal: »Die neue magnetische oder Welt-Stadt wird statisch und wie das Bild-Symbol umfassend sein.« Ebd., S. 70. — 13 McLuhan: »Die Gutenberg-Galaxis«, a.a.O., S. 43. »Gestalt« ist hier durchaus im Sinne der Gestalttheorie aufzufassen. — 14 Zur chinesischen Schrift und insbesondere zum Vergleich mit einem »rebus« vgl. André Leroi-Gourhan: »Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst« (1964 f.), 2. Auflage, Frankfurt/M. 1995, S. 255–260, hier S. 255. — 15 Die Texte von Ernest Fenollosa (von Pound posthum herausgegeben) sowie von Sergej Eisenstein finden sich in Eva Hesse (Hg.): »Nō – Vom Genius Japans«, Zürich 1963. Zum »Aufeinanderprallen« vgl. Eisenstein: »Hinter der Leinwand« (1929), a.a.O., S. 264–282 (274). Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Jürgen Reuss/Rainer Hölschl: »Mechanische Braut und elektronisches Schreiben. Zur Entstehung und Gestalt von Marshall McLuhans erstem Buch«, in: Marshall McLuhan: »Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen« (1951), Amsterdam 1996, S. 233–247. — 16 McLuhan: »Die magischen Kanäle«, a.a.O., S. 95. Und eben nicht nur eine neue Form, sondern auch Erkenntnisgewinn, als ein jähres Aufwachen aus der Nar-kose – übrigens ein weiterer Aspekt, den bereits bei Pound begegnet, etwa in seinen Überlegungen zum »image« bzw. zum »imagisme«. Vgl. dazu Walther L. Fischer: »Ezra Pounds chinesische Denkstrukturen«, in: Eva Hesse (Hg.): »Ezra Pound. 22 Versuche über einen Dichter«, Frankfurt/M., Bonn 1967, S. 167–181. — 17 Vgl. Fenollosa: »Das chinesische Schriftzeichen als Organ für die Dichtung«, in: Hesse (Hg.): »Nō«, a.a.O., S. 223–257, hier S. 230, S. 231. Struktur analog dazu funktionieren nach Fenollosa Sätze im Chinesischen nicht durch Subjekt-Objekt-Bezüge, sondern durch das Nebeneinander von Elementen. — 18 Vgl. zum Status des Buchs als »a hybrid: part book, part magazine, part storyboard« auch die Grafikdesigner Ellen Lupton/J. Abbott Miller: »McLuhan/Fiore. Massaging the Message«, in: dies.: »Design Writing Research. Writing on Graphic Design«, London 1999, S. 91–101, hier S. 92. — 19 »McLuhans Buch liest sich gelegentlich wie eine Television-Anzeige selbst«, so Fritz J. Raddatz über »Die magischen Kanäle«. Raddatz: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm. Zu den Theorien Marshall McLuhans«, in: »Merkur« 21 (1967), H. 4, S. 386–391, hier S. 390. — 20 Vgl. Marshall McLuhan: »Testen, bis die Schlösser nachgeben. Gespräch mit Gerald Emanuel Stearn« (1967), in: ders.: »Das Medium ist die Botschaft«, a.a.O., S. 55–107. — 21 Vgl. McLuhan: »Die magischen Kanäle«, a.a.O., S. 355. — 22 Ebd., S. 346 f. — 23 Vgl. Leroi-Gourhan: »Hand und Wort«, a.a.O., S. 244. Leroi-Gourhans Beobachtungen zur Schriftentwicklung sind in diesem Zusammenhang auch deshalb interessant, weil er die (falsche) Trennung von Kunst und Schrift als Effekt von 4000 Jahren Geschichte der linearen Schrift darstellt. Daran schließt wiederum, auch in den Sechzigern, Derrida an, in dessen »Grammatologie« sich – bei allen sonstigen Unterschieden – eine vergleichbare Tendenz abzeichnet wie in McLuhans Texten: Der an phonetische Schrift gebundenen Kritik am Phono- bzw. Logozentrismus steht die Faszination von der Bilderschrift als »Mythogramm« gegenüber – ein Begriff, den Derrida von Leroi-Gourhan übernimmt. Vgl. Jacques Derrida: »Grammatologie« (1967), 4. Auflage, Frankfurt/M. 1992, S. 144–156. —

24 Und »ideogrammic« ist demzufolge auch schon die Struktur der scholastischen Artikel des Thomas von Aquin. McLuhan: To Ezra Pound, 5.1.1951, in: »Letters of Marshall McLuhan«, ausgewählt und hg. von Marie Molinaro, Corinne McLuhan und William Toye, Toronto, Oxford, New York 1987, S. 217 f., hier S. 218. — 25 McLuhan: »Die mechanische Braut«, a. a. O., S. 8. — 26 Ebd., S. 112. — 27 Ebd., S. 114. — 28 Vgl. Sigmund Freud, »Gesammelte Werke«, Bd. 2/3: »Die Traumdeutung«, Frankfurt/M. 1999, S. 283 f. — 29 Vgl. McLuhan: »Die Magischen Kanäle«, a. a. O., S. 351. — 30 Vgl. William Burroughs: »The Job. Gespräche mit Daniel Odier« (1969), Frankfurt/M., Berlin 1986, S. 28 f. — 31 Ebd., S. 49. — 32 Vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: »Das Schema der Massenkultur«, in: Theodor W. Adorno: »Gesammelte Schriften«, Bd. 3, Frankfurt/M. 1970, S. 332; ders.: »Prolog zum Fernsehen« (1953), in: »Gesammelte Schriften«, Bd. 10.2, Frankfurt/M. 1977, S. 507–517. — 33 Renate Matthaei: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): »Trivialmythen«, Frankfurt/M. 1970, S. 7–10, hier S. 7. — 34 Ebd. — 35 McLuhans »Mechanische Braut« erschien 1951; Roland Barthes' »Mythen des Alltags« 1957 (dt. 1964), letztere bezeichnenderweise ohne Bilder – bezeichnend mit Bezug auf Barthes' kulturkritischen Vorbehalt gegenüber dem »Massenbild«. — 36 Roland Barthes: »Mythen des Alltags«, Frankfurt/M. 1964, S. 96, S. 117; McLuhan: »Die mechanische Braut«, a. a. O., S. 112. — 37 Hans Magnus Enzensberger: »Baukasten zu einer Theorie der Medien«, in: »Kursbuch« 20 (1970): »Über ästhetische Fragen«, S. 159–186, hier S. 177. Mit Bezug auf das Verhältnis von Pop/Literatur und Mythologie ist hier die so genannte Fiedler-Debatte zumindest zu erwähnen; vgl. dazu Schäfer: »Pop-Literatur«, a. a. O., bes. S. 29–85. — 38 Tom Wolfe: »suppose he is what he sounds like, the most important thinker since newton, darwin, freud, einstein, and pavlov – what if he is right?«, in: Gerald Emanuel Stearn (Hg.): »McLuhan: Hot & Cool. A Primer for the understanding of & a critical symposium with a rebuttal by McLuhan«, New York 1969, S. 30–48, hier S. 41. Zu »Pro und Contra« vgl. Raymond Rosenthal (Hg.): »McLuhan Pro and Con«, New York 1968; Gerald Emanuel Stearn (Hg.): »McLuhan Für und Wider«, Düsseldorf, Wien 1969. — 39 McLuhan: »Die magischen Kanäle«, a. a. O., S. 110. — 40 Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): »Acid. Neue amerikanische Szene« (1969), Reinbek 1983. Darin wurde auch ein Text von Marshall McLuhan und George B. Leonard veröffentlicht: »Die Zukunft der Sexualität«, S. 368–376; eine kürzere Fassung erschien unter dem alleinigen Namen McLuhans und dem Titel: »Neue Formen der Liebe. Die Pille macht die Frau zur Bombe«, in: »Konkret«, 6 (1969), S. 28–33. — 41 Vgl. dazu auch Brinkmanns Anweisungen zu »Frank Xerox«, eine weitere mit Rygulla geplante Anthologie: »1) sehr sparsam triviale (das trivialste vom Trivialen z. B. Hauswurfsendungen) Bilder dazwischen schieben« (Brinkmann: »Notizen zu »Frank Xerox««, in: »Literaturmagazin« 36 (1995), Sonderheft Rolf Dieter Brinkmann, S. 56). — 42 Vgl. Burroughs: »Die unsichtbare Generation«, in: Brinkmann/Rygulla (Hg.): »Acid«, a. a. O., S. 166–174. Vgl. auch ders.: »The Job«, a. a. O., S. 152. Vgl. Brinkmanns Medienszenario: »... zwei Fernsehapparate aufeinandergestellt, sie sind angeschaltet und verschiedene Bilder laufen gleichzeitig ab, doch der Ton ist zurückgedreht, aus den zwei Verstärkern des Schallplattengeräts daneben kommt Musik ...«. Rolf Dieter Brinkmann: »Der Film in Worten«, in: ders./Rygulla (Hg.): »Acid«, a. a. O., S. 381–399, hier S. 382. Eine ähnliche Versuchsanweisung vermittelt ein polyphoner, teils aus Zitaten montierter Text von Elfriede Jelinek, in dessen Titel bereits McLuhans Bestimmung von Medien als technischen Erweiterungen des menschlichen Körpers anklängt: »wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums«, in: »Protokolle« 70 (1970) Bd. 1, S. 129–134. — 43 Rolf Dieter Brinkmann: »Godzilla« (1968), in: ders.: »Standphotos. Gedichte 1962–1970«, Reinbek 1980, S. 159–182. Vgl. dazu auch Sibylle Späth: »Rolf Dieter Brinkmann«, Stuttgart 1989, S. 47–52; Schäfer: »Pop-Literatur«, a. a. O., bes. S. 180–216. Eine Ausgabe der Godzilla-Gedichte wurde offenbar »auf Titelseiten der Illustrierten »Der Stern«, mit Foto-sexmotiven«, gedruckt (Brinkmann: »Briefe an Hartmut«, a. a. O., S. 109). — 44 Brinkmann: »Standphotos«, a. a. O., S. 165. — 45 Brinkmann: »Schnitte«, Reinbek 1988, S. 105. — 46 »Ferdinand Kriwet«, in: Renate Matthaei (Hg.): »Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur«, 2. Auflage, Köln 1972, S. 226. — 47 Ferdinand Kriwet: »Apollo Amerika«, Frankfurt/M. 1969. — 48 Vgl. als eine Art Komplementärprojekt Ferdinand

Kriwet: »Com.Mix«, Köln 1970; hier ist das Anordnungsprinzip die visuelle Analogie. — 49 Vgl. schon Rainald Goetz: »Subito« (1983), in: ders.: »Hirn«, Frankfurt/M. 1986, S. 9–21, hier S. 15. Von Kontakten und Kollaborationen mit Künstlern (besonders mit Albert Oehlen) und Musikern kann an dieser Stelle, wie von vielen anderen Aspekten, nicht die Rede sein. — 50 Goetz: »Und Blut« (1985), in: ders.: »Hirn«, a. a. O., S. 177–194, hier S. 188. — 51 Goetz: »Samstag, 5. Juni 1999, Hotel Europa«, in: Christian Kracht (Hg.): »Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends«, Stuttgart 1999, S. 146–172. Zu den Entstehungsbedingungen des Beitrags vgl. auch Rainald Goetz: »Dekonspiratione. Erzählung« (= Heute Morgen 5.3), Frankfurt/M. 2000, S. 135–139. — 52 Vgl. Rainald Goetz: »Celebration of the 90s. Texte und Bilder zur Nacht« (= Heute Morgen 5.4), Frankfurt/M. 1998. — 53 Auf diesem Trick basieren auch – allerdings mit anderen Effekten – Max Goldts Bildlegenden zu vorgefundenen Bildern. — 54 Rainald Goetz: »Drei Tage« (1988), in: ders.: »Kronos. Berichte« (= Festung 3), Frankfurt/M. 1993, S. 251–272, hier S. 265. — 55 Rainald Goetz: »Kadaver« (1987), in: ders.: »Kronos«, a. a. O., S. 231–245, beide Zitate S. 231. — 56 Goetz: »Subito«, a. a. O., S. 19. — 57 Über die Unterschiede hingegen müssen die zitierten Bilder die mehr als tausend Worte sagen, für die hier kein Platz mehr ist.