

SICHTBARES UND SAGBARES

Herausgegeben von Wilhelm Voßkamp
und Brigitte Weingart

DuMont

INHALTSVERZEICHNIS

Wilhelm Voßkamp/Brigitte Weingart

Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse – Einleitung

7

I. EINBILDUNGSKRÄFTE

Wilhelm Voßkamp

»Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren«.

Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder,
Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis)

25

Leander Scholz

Die Position des Subjekts (Sichtbarkeit/Sagbarkeit)

46

Mladen Gladić

Vom Schematismus der Massenkultur (Filmdiskurs
und Hieroglyphe 1915/1942)

71

II. ADRESSIERUNGEN

Matthias Bickenbach

Die Unsichtbarkeit des Medienwandels.

Soziokulturelle Evolution der Medien am Beispiel der Fotografie

105

Björn Bohnenkamp

Der Club, das Zuhause, die Community.

Schrift-Bild-Differenzen und Zuschaueradressierung
im deutschen Privatfernsehen

140

III. KONKURRENZEN

Axel Fliethmann

Intellektualität, Visualität, Autorität in der Renaissance

165

Ilka Becker

»Air de Paris«.

Atmosphären und das Fotografische
im Kontext surrealistischer Publikationen

190

Brigitte Weingart

In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der sechziger Jahre

216

AUTORENVERZEICHNIS

255

BILDNACHWEISE

257

Brigitte Weingart

IN/OUT. TEXT-BILD-STRATEGIEN IN POP-TEXTEN DER SECHZIGER JAHRE

1. BASTARDE

Den kulturellen Praktiken, die in den 1960er Jahren mit dem Etikett »Pop« versehen wurden, ist die Tendenz zur Grenzüberschreitung programmatisch eingeschrieben – darüber sind sich sowohl Kritiker wie Fans des Phänomens einig. Seitdem gilt Pop als ein kultureller Schauplatz, an dem die Durchlässigkeit von high-low-Unterscheidungen (und damit der Grenzen des ›guten Geschmacks‹), von geografischen und ethnischen Grenzen (zumindest *innerhalb* des westlichen und kapitalistischen Teils der Welt) und nicht zuletzt von Mediengrenzen zu beobachten ist.¹ Zum Selbstverständnis der entsprechenden Autor/-innen, Künstler/-innen und Musiker/-innen gehört, dass gerade auch die so genannten Massenmedien nicht als jenes Andere von Literatur und Kunst gelten, als welches sie in der autonomieästhetischen Tradition bis in ihre modernistischen Weiterführungen hinein häufig dargestellt wurden.² Pop-Texte³ halten sich weder an kulturelle noch an mediale Reinheitsgebote – Medienkonkurrenzen werden zwar nicht ignoriert, aber integriert.

Die Resultate solcher Medienmischungen hat Marshall McLuhan, seinerseits häufig als »Pop-Denker« bezeichnet bzw. diffamiert,⁴ als Hybride, »hybrids«, bezeichnet – in der deutschen Übersetzung sind daraus »Bastarde« geworden.⁵ Diese Übertragung ist symptomatisch, können doch auch die gelegentlichen Romantisierungen und Aneignungen des Bastards als schillerndem Mischwesen kaum darüber hinwegtäuschen, dass man es hier biologisch wie juridisch seit jeher mit einem Problemkind zu tun hat. »Bastard« kommt aus dem Altfranzösischen, wo das Wort den rechtmäßig anerkannten, außerehelichen Sohn eines Adeligen und einer nicht mit ihm verheirateten Frau bezeichnete. Die Rechtmäßigkeit ist ihm in der deutschen Aneignung im 13. Jahrhundert abhanden gekommen; »Bastard« steht hier für das uneheliche Kind und den Mischling.⁶ Heute ist das Wort, außer als Schimpfwort, das im Pop-Kontext vor allem unter HipHopern beliebt ist, vor allem im biologischen Sinne für durch Arten- oder Rassenkreuzung entstandene Pflanzen und Tiere gebräuchlich; hier wird »Bastard« tatsächlich, wie in der Übersetzung von McLuhans Text vorausgesetzt, als Synonym für »Hybride« verwendet.

Dass auch die »Bastardierung« von Text (bzw. von Schrift) und Bild, um

die es im folgenden gehen wird, zu ungeklärten familiären Verhältnissen führt, zeichnet sich bereits im Problem der disziplinären Zuständigkeit ab, die im Fall von Text-Bild-Hybriden zumeist zugunsten der primären Sozialisation des Autors bzw. Künstlers entschieden wird. Damit wird häufig nicht nur eine Redomestizierung jener Grenzüberschreitung vollzogen, welche die entsprechenden Experimente ins Werk setzen, sondern auch ihren Urhebern ein unzutreffender Purismus (um nicht zu sagen: eine Reinrassigkeit) unterstellt. Rolf Dieter Brinkmann zum Beispiel, an dessen Text-Bild-Experimenten im Folgenden einige strukturelle Merkmale von Pop-Texten herausgearbeitet werden, ist dann in erster Linie Schriftsteller, während Andy Warhol als Bildkünstler (nämlich Bilder- und Filmemacher) klassifiziert wird. Und in beiden Fällen führt dies dazu, dass bestimmte Teile des Werks tendenziell unterbelichtet bleiben – das gilt für die Verwendung von Bildzitaten und Fotografien in den Büchern Brinkmanns⁷ ebenso wie für »Literary Warhol«.⁸ Bei einem in verschiedenen Medien und Institutionen tätigen Künstler ohne eindeutige Herkunft im Kunst-, Literatur- oder Musikbetrieb wie Ferdinand Kriwet zeigt sich, dass Bastarde riskieren, durch die disziplinären Raster hindurch zu fallen: Obwohl seine Text-Bild-Bücher wie *Apollo Amerika* (über die Mondlandung, 1969), das dreibändige Bild-Lexikon *Stars* (1971), seine Piktogramme und Zeichen-Bücher (*Com.Mix*, 1970) ebenso wie seine experimentellen Sound-Collagen gerade in den 1960er und 70er Jahren ebenso erfolgreich wie einflussreich waren, gibt es bislang keine nennenswerte akademische Beschäftigung mit Kriwets Seh- und Hörtexten. Dabei lässt die Unübersehbarkeit von multimedialen Artefakten in der Gegenwartskultur nur eine sehr viel ältere Situation in den Blick geraten. In einem Aufsatz über den »interdisziplinären Inside-out-Effekt« unterstreicht W.J.T. Mitchell, der in anderen Texten die These vertritt: »All media are mixed media«, dass die Notwendigkeit einer Beschäftigung mit Fragen medial produzierter Sichtbarkeit auch in der Literaturwissenschaft »seit jeher« gegeben ist:

Die Literaturgeschichte war notwendigerweise seit jeher mehr als die Geschichte literarischer Kunstwerke. Sie mußte sich immer schon dem ganzen Feld der Sprache und des sprachlichen Ausdrucks widmen, weil dort das gesamte Sensorium, namentlich das visuelle, zum Tragen kommt. [...] Kurzum, es gibt keine Möglichkeit, Visualität und visuelle Bilder aus dem Studium der Sprache und Literatur herauszuhalten. Die Visual Culture ist sowohl die Außengrenze als auch das *schwarze Loch* innerhalb der verbalen Kultur.⁹

Brigitte Weingart

218

Das Stichwort des Bastards, das McLuhan für »mixed media« veranschlagt, kann aber auch deshalb als symptomatisch gelten, weil sein etymologisches Echo kaum mit einer Feier von Hybridisierung in Einklang zu bringen ist, welche die Machtverhältnisse und Rechtsstreitigkeiten nicht nur innerhalb wissenschaftlicher Disziplinen, sondern auch innerhalb der medialen Zusammenhänge selbst ausblendet. So erweist sich, mit Blick auf die im Kontext von Pop seit den '60er Jahren entstandenen Text-Bild-Experimente, das diskursiv-visuelle Feld als komplizierter, als es die Emphasen der Grenzüberschreitung und Schlagworte wie Mixed Media, Intermedia¹⁰ oder Crossover¹¹ darstellen. Gerade am Beispiel von Brinkmanns Schrift-Bild-Verfahren lässt sich zeigen, dass die Hybridisierung zwar einerseits ermuntert, die Schriften als Bild und die Bilder als Schrift in den Blick zu nehmen und so jenem schillernden Effekt zuarbeitet, der auch den biologischen Bastarden gelegentlich zugute gehalten wird. Andererseits setzen diese Experimente häufig starke Identitätsannahmen für die beteiligten Einzelmedien voraus oder bestätigen sie durch eine hochgradig topische Verwendungsweise (etwa indem die Schrift für Intellektualität, das Bild hingegen als Garant von Massentauglichkeit einsteht, um nur eine der gängigsten Zuschreibungen zu erwähnen).

Viele von Brinkmanns Texten weisen sich dezidiert als Bestandteil visueller Kultur aus. Das gilt nicht nur für die Arbeiten seiner Pop-Phase von Mitte bis Ende der 60er Jahre, sondern auch für die (posthum erschienenen) Materialienbücher *Schnitte* und *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* sowie für das Reisetagebuch *Rom, Blicke* – Arbeiten, die nach der nahezu angeekelten Abwendung von seinen eigenen und anderen Pop-Produktionen entstanden. Die Formulierungen, mit denen Brinkmann in *Rom, Blicke* retrospektiv seinen früheren Arbeitszusammenhang beschreibt, werfen ex negativo bereits ein Schlaglicht darauf, dass die Pop-Ästhetik nicht unabhängig von den zeitgleich intensiv diskutierten Fragen der Geschlechter- und Körperpolitik gesehen werden können (eine Perspektive, die der vorliegende Text vor allem in der zweiten Hälfte vertieft):

So schaue ich von hier, abseits, auch auf die Kulisse in Köln: wieviele Mißverständnisse hat es in Situationen dort gegeben, die mich betreffen, als ich dort war? Wieviele falsche Ansichten, wieviel unnützes Reden abends, in den Runden dort? Ich muß lachen, wenn ich daran denke – der Schwulen-Hokuspokus, der Pop-Hokuspokus (ich stellte mir darunter etwas sehr anderes vor als wie es sich gezeigt hat in den Auswirkungen, das betrifft auch meine Publikationen zu der Zeit – es hat

mich ungeheuer erschreckt, als ich sah, welche Typen meine Bücher unterm Arm oder bei sich liegen hatten – jetzt, da ich es sagen kann, ist es mir gleichgültig – damals wollte ich etwas damit, doch nicht den Abfall erreichen, die halben verstümmelten Kerle, die sich modern gaben, – bedenke das auch, wenn Du etwas an den Sachen schön findest –¹²

Damit ist klar, was es zu ›bedenken‹ gilt, wenn es im Folgenden vor allem um diesen nachträglich verfehlten Teil von Brinkmanns eigener Arbeit gehen wird. Dabei wird auch der harte Bruch in der Konstruktion dieses Werkzusammenhangs, bei der die meisten Kommentator/-innen (mit durchaus guten Gründen) den Anweisungen des Autors selbst folgen, durch die vorliegenden Beobachtungen möglicherweise etwas abgemildert. Denn vor allem Brinkmanns Pop-inspirierte Experimente mit Bildern rücken das dialektische Verhältnis von Glorifizierung und Verdammung in den Blick.

Gerade diejenigen Texte Brinkmanns, die seinen Ruf als Urvater der deutschen Pop-Literatur mitbegründen, führen vor Augen, dass das Zitieren von vorgefundenen, ›low‹ codierten Bildern im Rahmen von *Literatur* (und zwar mitunter ganz buchstäblich: umrahmt von Schrift), obwohl explizit als Gegenstrategie intendiert, immer auch eine Komplizenschaft zum literarischen ›Bilderverbot‹ beinhaltet. Der Einschluss des Ausgeschlossenen, der als solcher auf sich aufmerksam machen will (schließlich ist er ›originell‹), bedarf der spezifischen Zurichtung des Bildes, damit es diese Rolle erfüllen kann. Das legt den Verdacht nahe, dass solche Verfahren der zusätzlichen Trivialisierung und Stereotypisierung ihrerseits am literarischen »othering« des Bildes beteiligt sind, wie insbesondere der Umgang mit Pin-Ups und dem Topos der ›Frau als Bild‹ deutlich macht.

Darüber hinaus lässt sich an den hier diskutierten Pop-Texten der 1960er Jahre zeigen, auf welche Weise solche sub- und gegenkulturellen Text-Bild-Strategien auf ihren eigenen Erfolg reagieren, also auf die Folgeprobleme einer beschleunigten Kanonisierung (negativ gewendet: Vereinnahmung, Unoriginalität). Um diese zu lösen, wird teilweise wiederum auf Schemata von Inklusion/Exklusion zurückgegriffen; hier lassen sich Hierarchisierungsprozesse beobachten, die die mediale Differenz als Differenz spezifischer Stilistiken ausstellen und die anfallenden Selektionsprobleme über »visuelle Idiome« steuern.¹³ Die Unterscheidung »in/out« ist also nicht nur mit Bezug auf die Ein- und Ausschlussgesten zu veranschlagen, die den Bildumgang in Pop-Texten steuern. Ihr Prozessieren (bzw. ihr Wiedereintritt) ist auch *innerhalb* des Feldes in den Blick zu nehmen, das sie konstituiert und das Kanonisierung dezidiert als Mode, als Ergebnis von Trendbewusstsein, verzeitlicht. Das zeigt sich nicht nur an der

Brigitte Weingart

220

programmatischen Gegenwartsnähe von Pop-Praktiken,¹⁴ sondern auch an den exklusiven Gesten, mit denen sie sich von jenem (›nur‹) Populären abgrenzen, von denen Pop als dynamische Kommunikationskultur gleichzeitig ›lebt‹ – ein nicht zufällig gewählter Begriff, da die Emphase des »Lebens« wiederum in der Abgrenzung vom Feindbild ›toter‹ (Hoch-) Kultur beschworen wird.¹⁵

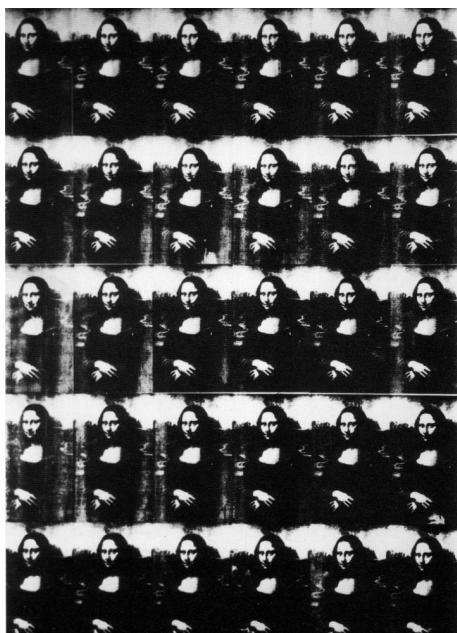
2. SCHRIFT VS. BILD

Warum wird nun ausgerechnet die Schnittstelle von Pop und Literatur in den 60er Jahren zum Schauplatz kultureller Aushandlungen, bei denen die mediale Differenz von Schrift und Bild auf dem Spiel steht? Um die Einsätze zu verstehen, die mit den konkreten Text-Bild-Verfahren Brinkmanns und anderer zeitgleich aktiver Pop-Autoren auf dem Spiel stehen, ist zunächst ihr weiterer kultureller Kontext zumindest skizzenhaft bzw. exemplarisch zu rekonstruieren. Die Situation einer Medienkonkurrenz stellt sich in den 60er Jahren für die Literatur, als Schriftmedium par excellence, zwar nicht als völlig neu dar – man denke nur an das Horazsche Diktum *Ut pictura poesis*, an die traditions- und folgenreiche Laokoon-Debatte, an Theorie und Praxis der Ekphrasis und an die poetologischen Reflexionen über sprachliche Anschaulichkeit. In Anbetracht der rasanten Multiplikation und globalen Verbreitung vornehmlich visueller Medien wie Film, Fernsehen und Printmedien lässt sich diese Konkurrenz jedoch kaum noch ignorieren. Während ein Reaktionsmuster in der – modernistisch bewährten – Abstinenz oder der phobischen Abwehr besteht, setzen Pop-Strategien (zumindest teilweise) bei genau diesem Ausschluss an.¹⁶ Mit der Verwendung insbesondere von vorgefundenen Bildern aus Film und Fernsehen, Werbung, Comics, Illustraten und Pornoheften weisen die entsprechenden Texte ihre Herkunft in der bildmedial geprägten Massenkultur aus. Sie signalisieren damit nicht nur Aktualität und Gegenwartsnähe, sondern auch die Weigerung, als kulturell und überholt erachtete Distinktionen wie Einmaligkeit, individuelle Autorschaft oder überzeitliche Gültigkeit fortzuschreiben. Dabei können sich Verfahren, die Bilder als Pop-Signale einsetzen, auf die traditionell zuverlässige Unterscheidung von intuitiv erfahrbarem und unmittelbar plausiblem, schon aufgrund seiner Adressierungsweise ›massenmedialen‹ Bild vs. rational zu erarbeitender, ›intellektueller‹ Schrift verlassen.

Dass dieses Paradigma bis heute Verwendung findet, sei in einem kurzen Exkurs am Beispiel eines Kulturtheoretikers erläutert, der der kulturpessimistischen Denunziation von Massenkultur eigentlich unverdächtig ist, steht er doch

selbst (als Bestsellerautor und Populärkultur-Forscher) in gewisser Weise für eine ›Verpoppung‹ von *academia* ein, nämlich Umberto Eco. In einem Interview mit Elisabeth Schemla äußert sich Eco ablehnend zur »manichäische[n] Haltung der falschen Intellektuellen [...], für die die Schrift das Gute und das Bild das Schlechte ist; erstere die Kultur, letzteres die große Leere«. Bezeichnend ist allerdings, dass Eco in seiner Verteidigung des Bildes daran erinnert, »daß das Bild Leonardo da Vinci oder Raffael war oder ist«.¹⁷ Diese Referenz auf den malerischen Kanon überführt den Kulturkritik-Kritiker Eco, der hier seinerseits als jener Typus des ›Aufklärers im Medienzeitalter‹ in Erscheinung tritt, welcher den kulturkritischen Diskurs gleichzeitig verwirft und auf einer anderen Ebene bedient, einer recht traditionellen Haltung – ein Verdacht, den der weitere Verlauf des Gesprächs untermauert.¹⁸ Zwar widersteht Eco den (in der Regel medienwirksamen) Verlockungen eines naiv-apokalyptischen Diskurses, der den Untergang des Buchs beschwört, spielt aber das ›gute Bild‹ gegen das schlechte aus.

Mit Blick auf seine Beispiele aber – Leonardo, Raffael – könnte man auch zu einer im Pop-Sinne ›starken‹ Lesart seines Statements gelangen, denn was da als *high* fungiert, hat die Grenze zu den niederen Gefilden der Massenkultur und Serienproduktion längst passiert: Leonardo ist schließlich Schöpfer der xfach reproduzierten Pop-Ikone Mona Lisa, und Warhols 6x5 beinahe identische Reproduktionen haben 1963 auf den Nenner gebracht, was es mit der Einzigar-



Andy Warhol. Thirty are better than one (1963)

Brigitte Weingart

222

tigkeit im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit noch auf sich hat:
 »Thirty are better than one.«

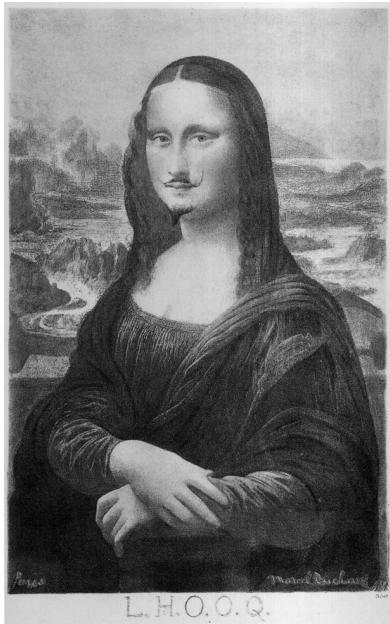
Selbst mit Verfahren der Serialisierung zielen Pop-Praktiken jedoch nicht notwendig auf eine Entleerung der Bilder, wie gerade Warhols Siebdruck-Reihen verdeutlichen, auch wenn sie immer wieder so gelesen werden, obwohl sie doch die reproduktive Abweichung als produktive Variation feiern.¹⁹ Sie bestehen vielmehr auf der Möglichkeit der Aneignung und der grundsätzlichen Zitierfähigkeit auch solcher Elemente des kulturellen Archivs, die – wie immer präsent sie sein mögen – bislang kaum als solche in den Blick geraten sind. Das gilt nicht nur für die inzwischen als Pop-Signale sprichwörtlichen Campbell-Suppendosen und Brillo-Boxen, sondern auf einem Umweg auch für die natürlich längst kanonisierte und zum Inbegriff des Kanonischen avancierte *Mona Lisa* Leonards. Denn Warhols Arbeit rückt sie weniger in ihrer Einzigartigkeit, sondern vielmehr als bereits x-fach reproduzierte Ikone in den Blick, als Postkarten-Mona Lisa. Um nicht zu sagen: als PinUp-Mona Lisa, denn durch das Verfahren der Serialisierung wird sie im Kontext anderer Arbeiten Warhols am ›Bild der Frau‹ auf derselben visuellen Ebene platziert wie etwa Marilyn Monroe.

Als Import von visueller Alltagskultur in die Domäne der hohen Kunst ist der zentrale Einsatz von Pop Art nur unzureichend beschrieben – die Pointe besteht vielmehr darin, diese Inklusion als konstitutives Verfahren des Kunstsystems in den Blick zu rücken. Denn dieses wird nicht durch die Hervorbringung von (absolut) Neuem in Gang gehalten, sondern durch Umwälzungen des kulturellen Archivs, die bislang brachliegenden oder latenten Beständen zur Sichtbarkeit verhelfen. Deshalb spricht auch die Erfolgsgeschichte von Pop Art – ihre eigene Situierung im Kunstsystem und ihre Kanonisierung – keineswegs gegen sie, sondern ist Teil des Coups, den sie landen konnte. Das gilt grosso modo auch für die Pop-Literatur, und zwar an diesem Punkt noch unabhängig von der Tatsache, ob sie mit Bildzitaten arbeitet oder sich auf rein textueller Ebene an der Transformation und Weiterverwertung (sub-)kultureller Bestände beteiligt.²⁰

Deshalb wäre es letztlich auch kurzsinnig zu behaupten, dass Warhols Mona Lisas die Unterscheidung von guten und schlechten Bildern, die Eco implizit vornimmt, außer Kraft setzt oder mit einer bloßen Demokratisierung der Bilder kontiert. Dass diese im Fall der Mona Lisa längst stattgefunden hat, schafft vielmehr den spezifischen Kontext neuer Aneignungen, die diese Rezeptionsgeschichte wiederum in Form von (guten) Bildern weiter schreiben. Gerade weil der Wechsel der Perspektive ermöglicht, das Feld des Popu-

lären zugunsten eines spezifischeren Pop-Blicks wieder zu verengen, gehören die Verschiebung des Rahmens (etwa zugunsten des aufgeblasenen Details), Paratexte (sloganhafte Bildtitel) und Re-Kontextualisierungen (sei es in Form von Collagen oder eines Transfers von Objekten aus der Alltags- in die Kunstwelt, für die Marcel Duchamps Ready-mades die Heldenfolie abgeben²¹) in der Pop Art zum festen Vokabular. Als solches wiederum auch findet es Eingang in die Pop-Experimente, die innerhalb des Bezugssystems Literatur entstehen, insofern diese ›materiale‹ (im Unterschied etwa zu mentalen) Bilder integrieren.

Die Umwälzung des kulturellen Archivs erweist sich im Pop also nicht nur als Erweiterung, sondern auch als Traditionsbegriff, der – wie man heute besser weiß – mit »Antikunst« unzutreffend verschlagwortet wurde.²² Wenn Marcel Duchamp, seinerseits häufig als Vater des Pop gehandelt, in seiner Arbeit »L.H.O.O.Q.« (1919) Leonards Mona Lisa mit einem daliesken Schnurrbart versieht, sind die Anklänge an pennälerhafte Ausdrucksweisen der Respektlosigkeit gegenüber Klassikern zwar offensichtlich.²³ Darüber hinaus wird Mona Lisa aber einer ›Bastardierung‹ unterzogen, die ihr vielsagendes Lächeln in einen anderen Blick rückt: Die Bildunterschrift »L.H.O.O.Q.«, die auch als Titel fungiert, liest sich auf französisch homophon zu »Elle a chaud au cul«. Damit wird nun in der Tat eine alternative Lesart des rätselhaften Gesichtsausdrucks



Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. (1919)

Brigitte Weingart

224

angeboten, die sich gleichzeitig als Kommentar erweist zur topischen Gegenüberstellung vom Bild als Ort der Polysemie und der Sprache als Medium der Erläuterung, die im Unterschied zum Bild selbst angeblich keiner weitreichenden Interpretation bedarf.

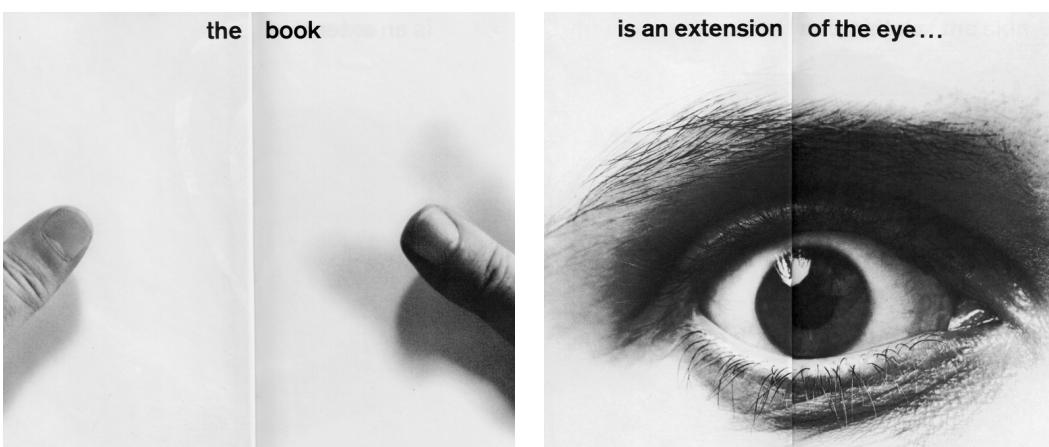
Roland Barthes hat die Funktion von Bildlegenden in der Pressefotografie als Verankerung (*ancrage*) beschrieben, die die Vieldeutigkeit des Bildes begrenzt und feststellt, was genau es zu sehen geben soll.²⁴ Dieses Schema, das bereits in der frühneuzeitlichen Emblematik als Trias von *pictura* und *subscription* sowie einer übergeordneten *inscriptio* etabliert wurde und derzeit außer in der Pressefotografie hauptsächlich in der Werbung verwendet wird, ist so stabil, dass es die Rezeption von Text-Bild-Kombinationen auch dann noch steuert, wenn deutlich von ihm abgewichen wird. Anders formuliert: Erst nachdem die Möglichkeit, den Text als Auskunft über das Bild bzw. das Bild als Illustration des Texts zu lesen, angetestet wurde, geraten andere Möglichkeiten der bimedialen Interaktion (als Abweichung) in den Blick. Mit dieser Konvention arbeitet Duchamp, wenn er das Rätsel des Lächelns der Mona Lisa auf seine Weise »löst«. Mittels Bildtitel parodiert er nicht nur die Zuschreibung eines semantischen Überschusses des Bildes, das ja angeblich mehr sagt als tausend Worte und das bereits durch das pubertäre »Transgendering« als banalisiert erscheint. Sondern er hält dieser Bildauffassung die Rätselhaftigkeit einer Schrift entgegen, die sich nur nach dem medialen Wechsel zum lauten Lesen erschließt und den Betrachter selbst dann nur mit einer burlesken Variante von Verankerung belohnt. Liest man allerdings den Hinweis auf, vornehm formuliert, die Temperatur ihres Unterleibs als Symptom einer Sexualisierung, so geraten die affektiven Besetzungen der Mona Lisa als *dem* »Bild von einer Frau« in den Blick.²⁵ Als solches inkarniert es wie so viele Bilder von Frauen einerseits den Topos der Frau als Bild (rätselhaft, unergründlich, sphinxhaft), andererseits die Konnotation von Bildern als solchen als »weiblich« (auf die zurückzukommen sein wird). Beide Projektionsebenen werden jedoch durch den Schnurrbart empfindlich gestört.

3. THE BOOK... IS AN EXTENSION OF THE EYE

Die Dichotomisierung von Massenbild versus intellektueller Schrift, die Eco zitiert und unterschwellig perpetuiert, war in den 60er Jahren noch hinreichend intakt, um eine Gegenfolie zu bilden, vor der ihre Durchkreuzung und Verwicklung unternommen wurde. Das verdeutlichen ein Pop-Text, an dem McLuhan maßgeblich beteiligt war, und die Reaktionen, die er ausgelöst hat.

Gemeinsam mit dem Grafikdesigner Quentin Fiore hat auch McLuhan selbst einige »Bastarde« in die Welt gesetzt. 1967 erschien ein Buch, dessen Titel seinen Slogan »The medium is the message« variiert, für den er bis heute berühmt ist: *The Medium is the massage*.²⁶ Beide Formulierungen treffen zumindest auf den Medienstatus zu, die das Buch programmatisch avisiert: Als Schrift-Bild-Hybrid²⁷ trägt es McLuhans These Rechnung, die elektronischen Medien hätten eine Umprogrammierung der Sinne zur Folge, eine Umstellung vom Visuellen zum Taktilem. Bei dieser Wahrnehmungsveränderung stehen auch die Register des Sagbaren und des Sichtbaren auf dem Spiel, denn eigensinniger Weise referiert McLuhan, wenn er vom Visuellen spricht, auf die Rezeption von *Schrift*, wobei er sich jedoch ausschließlich auf lineare, phonetische Schriften bezieht. Demgegenüber steht das Taktile nicht allein für den Tastsinn ein, sondern für jene multisensorielle Erfahrung, die auch das ›Abtasten‹ des *Bildes* – inklusive Bilderschriften (Ideo- oder Piktogramme, zum Beispiel Hieroglyphen) – umfasst.²⁸ Demnach bewirkt die Kombination von Schrift und Bild ein Zusammenspiel der Sinne, das den Leser/Betrachter günstigstenfalls ›gänzlich‹ involviert – eine Wirkung, die McLuhan etwa dem Fernsehen als »taktilem« Medium zuspricht.

McLuhans Diagnose liefert also durchaus eine frühzeitige Version dessen, was in den letzten Jahren als »pictorial turn« (Mitchell) ausgerufen wurde (obwohl McLuhan konsequenterweise von einem ›tactile turn‹ hätte sprechen müssen). Und obwohl sie ihrerseits mit einer zunächst brachial wirkenden Mediendifferenz arbeitet, bietet sie durchaus Möglichkeiten für alternative Perspektiven, insbesondere für die Fokussierung der *bildlichen* Seite der Schrift.



Aus: Marshall McLuhan/Quentin Fiore, *The Medium is the Massage* (1967)

Brigitte Weingart

226

The medium is the message: Eine Botschaft dieses Buches wäre entsprechend das Buch selbst, das als »Erweiterung des Auges« nachdrücklich auf seine optische Seite aufmerksam macht – nicht zuletzt, indem es zurückguckt. Es thematisiert sich aber auch in einer tendenziell tautologischen Gebrauchsanweisung, die seinen Eigenschaften als Objekt bzw. als *corpus* gilt, und zwar unter anderem dadurch, dass man es bei der Lektüre gelegentlich umdrehen muss. Die Botschaft ist also nicht nur inhaltliche »message«, sondern auch sinnliche *Message*, günstigstenfalls. Doch selbst wenn man die diesbezüglichen Möglichkeiten eines Buches per se für begrenzt hält, wird man *The Medium is the Message* kaum des performativen Widerspruchs bezichtigen können.²⁹

Bezichtigt wurden die beiden Kollaborateure, der retrospektiven Darstellung Fiores zufolge, jedoch anderer Fehlleistungen, obwohl (oder gerade weil) das Buch sich sehr gut verkaufte: Der »industry of the word« enthielt es zu wenig Wörter, um Seriosität zu beanspruchen, während »designers with a highly developed moralistic sense« befanden, es sei »manipulative«.³⁰ Fiores Beschreibungen sowohl der positiven wie der negativen Reaktionen sind aufschlussreich für die kulturelle Situation, in der *The Medium is the message* veröffentlicht wurde. Fans des Buches wussten gerade seine sinnliche Seite, »the feel of the book«, zu schätzen: »The images, the feel of the book, summed up their time. It became a graphic expression and an approbation of their feelings and thoughts. Along with the general acceptance of the book, however, there was some hostility: it promoted illiteracy, encouraged drug use, it corrupted the morals of American youth, it was anti-intellectual, and so on.«³¹

Die diversen Aspekte, positiv wie negativ, die Fiores Erinnerungen an die Reaktionen auf *The Medium is the message* verzeichnen, sind nicht nur einschlägig für die traditionelle Konzeptualisierung der Mediendifferenz von Schrift und Bild. Darüber hinaus bilden beide Seiten zusammengenommen das Spektrum all der Eigenschaften, die zumindest weite Teile der zeitgleich aktiven Kulturrevolutionäre auch hierzulande für ihre eigenen Texten und Aktionen gerne veranschlagten: sinnlich, anti-intellektuell, jugendgefährdend. Für die Pop-Fraktion, die sich »um 68« gegen die zumeist dezidiert Massenmedienkritischen, »Marx-Zitate« verteilenden »literarischen Rentner« formierte,³² liefern McLuhans praktizierte und propagierte Bastardierungen eine wesentliche Inspirationsquelle.³³ Sie bestätigten die Wahrnehmung der USA als Bildkultur und lieferten damit visuelle Argumente in jenem »taste war«³⁴ zwischen Alt-Europa und Amerika, an dem sich unter anderem Rolf Dieter Brinkmann rege beteiligte, und dies nicht erst seit seinem Aufenthalt in USA (Texas). Durch die Vermittlung seines Freundes und Kollaborateurs Ralf-Rainer Rygulla fand er

sowohl für den Import US-amerikanischer Vorbilder wie für die eigenen Pop-Experimente im 1968 von Jörg Schröder gegründeten März-Verlag ein ideales Forum.

Auch wenn die Verlagssituation der 60er Jahre hier nicht erschöpfend thematisiert werden kann,³⁵ sei zumindest erwähnt, dass sie einen weiteren relevanten Kontext für die Publikation und Verbreitung von »Bastard-Büchern« darstellt, deren grafische Gestaltung für die traditionell mit Literatur befassten Verlage eine beträchtliche Herausforderung darstellte. Dass der März-Verlag zu den experimentierfreudigsten seiner Zeit gehört, gilt sowohl für die Produktion »sinnlicher« Bücher wie für den Spagat zwischen Pop und Politik.³⁶ Die erste Pressemitteilung stellt diese beiden Programmatiken explizit in einen Zusammenhang und annonciert die »Erweiterung bestehender literarischer und politischer Bewusstseinsformen«: »Literatur und Politik sind nicht voneinander abzugrenzen, sondern bedingen und ergänzen sich. Das eine ist die Erweiterung des Anderen.«³⁷ Inzwischen ist das März-Markenzeichen, die rote Schrift auf gelbem Untergrund, das sich von den Buchcovern bis in sämtliche Paratexte hinein durchhält, längst selbst als Signal für Pop-Texte etabliert.³⁸ Darüber hinaus kursiert gerade Ende der 60er Jahre eine Reihe von Büchern ohne expliziten Bildbezug, aber mit einem klaren Bekenntnis zum »visuellen Idiom« von Pop. Auch seitens professioneller Buchgestalter werden diese Tendenzen, die häufig im Kontext von Minipressen entstanden, für ihre typografische »Lebendigkeit« gewürdigt.³⁹ Dass sich vom Trend zur »Bastardierung« auch Großverlage haben anstecken lassen, zeigt etwa das Beispiel Ferdinand Kriwets, der seine »Sehtexte« entsprechend platzieren konnte.⁴⁰

Nun ist die Verwendung von Bildern weder in didaktischen Texten, zu denen man auch die politischen Pamphlete noch zählen mag, noch im ausdifferenzierten Genre des Künstlerbuchs ein Novum. Für die Literatur im engeren Sinne, so schwierig sie gerade in jener kulturellen Konstellation der fließenden Übergänge von anderen Produktionen abzugrenzen ist, sieht das anders aus. Mit der Pop-Welle halten hier konkrete, »materiale« Bilder Einzug in den Text – und nicht etwa solche aus dem Bereich der Sprachbildlichkeit und der Ausschaulichkeit, wie sie in der Literatur als metaphorische Rede immer schon verwendet wurde. Dass Textualität so ausdrücklich mit Visualität (bzw. Taktilität im McLuhanschen Sinne) verknüpft wird, ist Teil der Pop-spezifischen Wahrnehmungsemphase, die paradoxerweise trotz aller Medienversessenheit die Notwendigkeit der Vermittlung im »eigenen« Medium gerade außer Kraft zu setzen versucht – zugunsten eines direkten Transfers des Materials ins Buch.

Brigitte Weingart

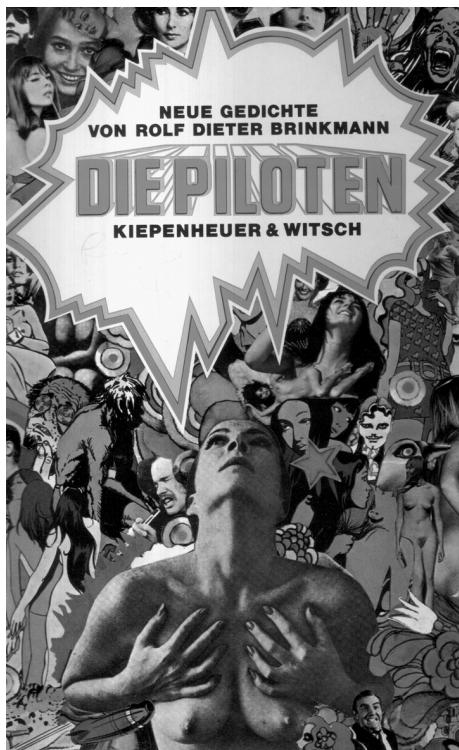
228

Dass diese Situation Aporien am laufenden Band produziert, erweist sich nur auf den ersten Blick als Nachteil. Auf den zweiten Blick wird deutlich, dass die nahezu kultivierten blinden Flecken die Produktion als solche in Gang halten. Die Auseinandersetzung mit Massenmedien ebenso wie die Reflexion auf das eigene Medium steht letztlich nicht im Widerspruch zum Wunsch nach Unmittelbarkeit und Ereignisemphase, weil sie bei dem Befund ansetzt, dass man ohnehin »unmittelbar« von Massenmedien umgeben ist. Das Anliegen, diese Wahrnehmung, die um ihre mediale Prägung weiß, möglichst »direkt« ins Buch zu übertragen, führt zu Versuchen, den Text als intermediale Schnittstelle zu gestalten, ihn als eine Oberfläche zu inszenieren, in die sich visuelle und akustische Erlebnisse (Film, Fernsehen, Werbung, Musik, Verkehr etc.) »unmittelbar« einschreiben. Dem entspricht, dass sich die Autoren häufig zu bloßen Effekten einer urbanen und technologisierten Umwelt stilisieren, zu bloßen Empfängern zirkulierender Zeichen, die sich dem sensibilisierten Blick zu Mythologemen vergrößern.

4. SNAP-SHOT

Kein Wunder, dass für dieses Ideal eine Metapher – aber ist es eine Metapher? – aus dem Bereich der Fotografie herhalten muss, ist diese doch als »Schreiben mit Licht« traditionell eher auf ihre indexikalischen Qualitäten festgelegt worden als auf jene Dimension der Kodifizierung, die das Suffix *graphein* ebenso beinhalten (und die mit den Möglichkeiten digitaler Reproduktion rückblickend auch mit Bezug auf die analoge Fotografie stärker in den Blick gerückt ist). 1968 erscheint Brinkmanns Gedichtsammlung *Die Piloten*, die gemeinsam mit dem Gedichtzyklus *Godzilla* (ebenfalls 1968 erschienen) seinen endgültigen Pop-literarischen *Take-off* markiert. Für den Einband von *Die Piloten* hat Brinkmann selbst eine Collage erstellt, die den dezidierten Pop-Bezug der Texte in ein visuelles Fanal übersetzt: Sie besteht aus einer Vielzahl ausgeschnittener Körperteile und Gestalten – zwischen den Stars, Pin Ups und Freaks finden sich Familienmitglieder und Bekannte Brinkmanns –, die sich mit psychedelischen und Comic-Elementen zu einem flächendeckenden (und im Original bunten) Kaleidoskop addieren. Der Band selbst enthält außer den Gedichten einige Comics, die der Sammlung *C-Comics* des New Yorkers Joe Brainard entnommen sind. In den Gedichten verwendet Brinkmann jedoch noch keine direkten Zitate vorgefundener Bilder, auch wenn er sich im »Gedicht auf einen Lieferwagen u. a.« einem solchen Zitat annähert: Die Aufschrift »Coke ges. geschützt« auf

besagtem Lieferwagen, die via »USA ges. gesch.« zu »Wetter «ges. gesch.« mutiert und einen parodistischen Kommentar zur zunehmenden ›Incorporisierung‹ des Wahrnehmungsfelds abgibt, wird durch starke Vergrößerung und typografische Hervorhebung als textinterner Fremdkörper inszeniert. Die meisten der Gedichte in *Die Piloten* erweisen sich jedoch als »strukturelle Adaptionen« bzw. »Simulationen« visueller Medien, insbesondere der Fotografie.⁴¹



Rolf Dieter Brinkmann, *Die Piloten* (1968)

In seiner einleitenden »Notiz« zu diesem Band beschreibt Brinkmann das Gedicht als »geeignete Form [...], spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten.«⁴² Wenige Sätze nach diesem poetologischen Bekennen zu einer bestimmten Form werden Fragen des Stils und der Materialbewältigung als reine Formsache an die »berufsmäßigen Ästheten und Dichterprofis« delegiert, »die ihre persönlichen Skrupel angesichts der Materialfülle in feinziisiertem Hokuspokus sublimieren«.⁴³ Die formale Aufgabe an den Dichter als Fotografen stellt sich somit gerade als zu leistende Entparadoxierung dar. Die ›Lösung‹ dieses Vermittlungsproblems zwischen visueller Erfahrung und

Brigitte Weingart

230

Versprachlichung erweist sich günstigstenfalls als Implosion von Material und Kunstwerk – eine Möglichkeit, die Bildende Künstler umgesetzt haben, indem sie zum Beispiel anstelle ihrer Abbilder die Objekte selbst auf der Leinwand platzierten,⁴⁴ die aber im intermedialen Transfer zwischen Sichtbarem und Sagbarem nur als Tangente zu denken ist.

Was Brinkmanns Herangehensweise allerdings mit ihren Pop-künstlerischen Vorbildern teilt, ist die Tatsache, dass hinsichtlich des Materials die Unterscheidung zwischen den sichtbaren Dingen selbst und ihren medialen Reproduktionen eingeklammert wird:

Es gibt kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht, was man aufnimmt, wenn man aus dem Fenster guckt, auf der Straße steht, an einem Schaufenster vorbeigeht, Knöpfe, Knöpfe, was man gebraucht, woran man denkt und sich erinnert, alles ganz gewöhnlich, Filmbilder, Reklamebilder, Sätze aus irgendeiner Lektüre oder aus zurückliegenden Gesprächen, Meinungen, Gefasel, Gefasel, Ketchup, eine Schlagermelodie, die bestimmte Eindrücke neu in einem entstehen lässt, z. B. wie jemand seinen Stock schwingt und dann zuschlägt, Zeilen, Bilder, Vorgänge, die dicke Suppe, die wem auf das Hemd tropft. Man schnieft sie durch die Nase hoch und spuckt sie dann wieder aus. Das alte Rezept und die neue Konzeption, bevor das Licht ausgeht, der Vorspann im Kino, hier bin ich.⁴⁵

In dieser Reihe figuriert unvermittelt Sichtbares (beim Blick aus dem Fenster) neben medial vermittelt Sichtbarem (Filmbilder, Reklamebilder) – und beides wird zum Input für maximal unmittelbare Verwertung. Wenn für Pop-Verfahren zu veranschlagen ist, dass sie die Künstlichkeit der medienvermittelten Umwelt als zweite Natur affirmieren, so gilt das nur mit dem Zusatz, dass dieser »Neo-Rousseauismus« die Differenz von Dingen und Zeichen zugunsten einer Gleichberechtigung des Wahrgenommen außer Kraft setzt, oder anders gesagt: Zeichen *als* Dinge unter den gemeinsamen Nenner des Wahrgenommen subsumiert.

Brinkmann hat das Verschwimmen dieser Unterscheidung in einer Reihe von Gedichten inszeniert, die auf unterschiedliche Weise im Titel als »Bild« ausgewiesen werden (»Kurzzeiliges Bild«, »Geschlossenes Bild«, »Bild«, »Trauriges Bild 2.«, »Einfaches Bild«, »Bild von einem Hotel«, »Ein bestimmtes Bild von irgendwas«, »Eine übergroße Photographie von Liz Taylor«⁴⁶). Alle diese »snap-shots« setzen auf den Effekt, dass sich der Text sowohl auf ein »externes«

Bild, eine Fotografie zum Beispiel, wie auf ein internes Vorstellungsbild oder auf eine reale Szene beziehen können. Das gilt natürlich erst recht, wenn ein Gedicht als »Photographie« betitelt ist und die Überschrift so explizit eine mediale Zwischeninstanz ins Spiel bringt, die die Bezeichnung als bloßes »Bild« (das ja immer auch ein Sprach- oder Vorstellungsbild sein kann) nicht per se beinhaltet:

Photographie

Mitten
auf der Straße
die Frau
in dem
blauen
Mantel.⁴⁷

Am Beispiel dieser »Photographie« wird zudem mehr als deutlich, dass das Gedicht für Brinkmann wohl auch deshalb als »geeignetste Form« für die Umsetzung von Schnapschüssen gilt, weil sich in dieser Gattung am ehesten die Möglichkeit bietet, die Lektüre einer auf Verzeitlichung basierenden Schrift mit deren gezielter Verräumlichung zu kombinieren. Als schriftlich inszeniertes Bild macht »Photographie« den Bildenden Künsten jene Simultaneität streitig, die Lessing als Eigenschaft der Malerei der notwendig sukzessiven Rezeption von Poesie entgegenhielt.

Mit solchen Überblendungen von Sprache bzw. Schrift und Bild beerbt Brinkmann nicht zuletzt die Tradition der visuellen Poesie (auch wenn der Avantgarde-Habitus vieler ihrer deutsch-österreichischen Vertreter seiner Zeit ihn sicherlich von solchen Identifizierungen hätte zurückschrecken lassen⁴⁸). Für die Verwendung materialer Bilder und das Projekt einer multimedialen Öffnung der Literatur hingegen, die über die Imitation visueller Medien im Medium der Schrift hinausgeht und auf die sich die folgenden Ausführungen nun konzentrieren, hat der US-amerikanische Underground Pate gestanden. Im Vergleich sowohl mit der Pop Art (vor allem in der Umsetzung Warhols) wie mit McLuhans Theorie und Praxis der medialen Grenzüberschreitung fällt allerdings auf, wie sehr sich Brinkmanns Projekt mit Blick auf seine tatsächliche wie potentielle Gegnerschaft konturiert. Im Folgenden geht es weniger darum, die Entspanntheit, mit der Warhol den Pop-Zugang zur Welt der Dinge und Zeichen glaubhaft als »Liking things« autorisiert und mit der McLuhan/Fiore aus-

Brigitte Weingart

232

gerechnet ein *Buch* als Schauplatz multisensorieller Erfahrung gestalten, einer ›deutschen Verbissenheit‹ gegenüberzustellen. Dennoch lässt sich zeigen, dass Brinkmanns Text-Bild-Experimente gerade dann hinter den dort erreichten State of Art zurückfallen, wenn sie sich in den Dienst einer kulturellen Transgression stellen und die Durchkreuzung von high-low-Grenzen zum eigentlichen Programm erklären. Denn in diesem Fall zementieren sie mitunter die Mediendifferenzen, auf deren Auflösung sie abzielen. So arbeitet die gezielte Trivialisierung der Bilder einem Wiedereintritt der high-low-Hierarchie zu, was sich gerade in der Überlagerung von Medien- mit Geschlechterdifferenzen, wie sie in Porno- und Pin-Up-Zitaten zum Ausdruck kommt, mitunter als Problem darstellt.

5. WAS AUF DER STRAÙE LIEGT: TRIVIALES

»1) sehr sparsam triviale (das trivialste vom Trivialen z. B. Hauswurfsendungen) Bilder dazwischen schieben«⁴⁹ – so lautet die erste Regel (von insgesamt neun), die sich Rolf Dieter Brinkmann für die Publikation von *FRANK XEROX' WÜSTER TRAUM und andere Kollaborationen* notiert hat. Brinkmann hatte diesen Band gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla geplant, mit dem gemeinsam er bereits die 1969 im März-Verlag erschienene, ebenfalls bebilderte Anthologie *ACID. Neue Amerikanische Szene* herausgegeben hatte. Dass *FRANK XEROX* nie erschienen ist, ändert nichts an dem Aufschlusswert dieser programmatischen Anweisung für einen Umgang mit Bildern, der zumindest in jenen Arbeiten Brinkmanns zum Ausdruck kommt, die das Label ›Pop-Literatur‹ provoziert haben. Denn in diesen Arbeiten – das wird an einzelnen Beispielen noch genauer zu zeigen sein – werden Bilder tatsächlich häufig als regelrechte Signifikanten des ›Trivialen‹ eingesetzt.

Aber was heißt hier ›trivial‹? Einem aktuellen Lexikon zufolge bedeutet *trivial* ›gedanklich unbedeutend; anspruchslos, alltäglich‹.⁵⁰ Mit Bezug auf Brinkmanns Hauswurfsendungen (aber auch auf die Frau im blauen Mantel ›mitten auf der StraÙe‹) scheint die etymologisch zutreffende Herleitung präziser, die Hans Christoph Buch in seinen 1972 erschienenen *Kritischen Wäl dern* als Motto seinen Essays »Über Trivialliteratur« voranstellt: »lat. trivium, / Dreiweg, Wegkreuzung; / übertr. das, was / auf der StraÙe liegt, / abgedroschen, platt«.⁵¹ Diese Erläuterung hat den Vorteil, dass sie bereits auf die Idee des Vorgefundenen verweist, die nicht nur für Brinkmanns Pop-literarisches Experimentieren mit *Bildern* von Bedeutung ist. Denn die Bildverwendung

ist Teil einer umfassenden Zitierpraxis, die sich auch in dem geplanten Projekt mit dem sprechenden Titel *Frank Xerox* nicht auf Bilder beschränkt hätte: »8) gelegentlich auch völlig dumpfe Zeitungsnachrichten wie eigene Texte dazwischen schieben auf eigene Seiten (sparsam wie die Postwurfsendungen – Bilder!)«⁵²

Brinkmanns Bild- und Textumgang kennzeichnet, dass er die ausgewählten Bilder als solche bereits als Signale für *lowness* fungieren lässt (zumindest in einer Reihe von Arbeiten; auf Ausnahmen wird zurückzukommen sein). Dies trifft auch für andere Pop-literarische Experimente »um 1968« zu – wobei zu betonen ist, dass sich bei näherem Hinsehen die Situation bereits verkompliziert, indem die high-low-Unterscheidung ihrerseits auf der Seite des ›Niedrigen‹ geltend gemacht und innerhalb des Trivialen eine gezielte Auswahl getroffen wird. Dass diese Trivialitätswirkung selbst entlang genauer Anweisungen konstruiert ist, dokumentieren auch die Korrespondenz mit Schröder und Rygulla über *ACID* sowie seine Ratschläge an den Verlag für die Bebilderung anderer Anthologien. So empfiehlt Brinkmann zum Beispiel für den Almanach des Verlags, der später unter dem Titel *MÄRZ-Texte 1* erschienen ist, eine Aufmachung, die nach dem Vorbild Andy Warhols Intellektualität mit Underground kombinieren und damit auf den aktuellen Szene-Vorlieben entgegenkommen solle.⁵³ Der Brief, in dem dieser Ratschlag formuliert wird, ist das Begleitschreiben zu einer Bildersendung, vermutlich der Fotos der Herausgeber, für die Gestaltung von *ACID* und enthält genaue Anweisungen (um nicht zu sagen: Befehle) über die Art der Präsentation, die darauf abzielt, die mediale Beschaffenheit der Bilder ins Recht zu setzen. Brinkmann besteht nämlich nachdrücklich darauf, dass die Fotos mitsamt perforiertem Rand abgedruckt werden, in gelb auf schwarzem Grund, wobei die Namensangabe nach dem Muster technischer Inschriften hinzugefügt werden solle.⁵⁴

Mit diesem Gestaltungsvorschlag (der so übrigens nicht umgesetzt wurde) hat Brinkmann tatsächlich ein zeitgleich kursierendes Element des »Warhol-Looks« zitiert. Denn 1967 haben Warhol und der Factory-Fotograf und Dichter Gerard Malanga in einem gemeinsamen Buch mit dem Titel *Screen Tests/A Diary* Filmstills aus eben jenen so genannten Screen Tests verwendet, denen zwischen 1964 und 66 jede und jeder, der die Factory besuchte, unterzogen wurde und drei Minuten lang möglichst unbeweglich vor laufender Kamera posieren musste. Malanga zufolge geht die Idee zu diesen Tests darauf zurück, dass er Illustrationen für ein Buch brauchte und gute Erfahrungen mit Filmstills gemacht hatte, bei denen die Perforationskante mit abgebildet war.⁵⁵

Brigitte Weingart

234



Andy Warhol/Gerard Malanga. Screen Tests /
A Diary (1967)

Dass *ACID* schnell zum Kult-Objekt avancierte, verdankt sich nicht zuletzt der bei aller zur Schau gestellten Lässigkeit hochambitionierten visuellen Aufmachung. Zwischen den literarischen Importgütern aus dem amerikanischen Underground – darunter Texte von William Burroughs, Ted Berrigan, Michael McClure oder Ed Sanders, Essays von Pop-Denkern wie den Literatur- und Medienwissenschaftlern Leslie Fiedler und McLuhan⁵⁶ und ein Interview mit Andy Warhol von Gerard Malanga – finden sich zum Beispiel Comics von Frank O'Hara/Joe Brainard und Robert Crumb, Stills aus Warhol-Filmen, Modefotografien, Pornobilder und Werbeanzeigen sowie aus solchen Bildern zusammengestellte Collagen. Das Verhältnis von Text und Bild kann dabei keineswegs als ›Illustration‹ gelten, bei dem die Bilder lediglich den Text ›erhellen‹.⁵⁷ Obwohl teilweise thematisch verknüpft mit den Texten, addieren sich die Bildzitate in Kombination mit den Texten eher zu dem diffusen Zusammenhang einer Atmosphäre. Sie reproduzieren und produzieren ein ›Lebensgefühl‹ – ein Text-Bild-Effekt, der mit demjenigen von Lifestyle-Magazinen vergleichbar ist, auch wenn in *ACID* der Glamour der Modefotografien durch die Verwendung von ›Schmuddelbildchen‹ und dezidiert Hausgemachtem konterkariert wird.

Wenn Brinkmann zum Prinzip des Buches erklärt, dass darin möglichst kein Platz frei bleiben und Texte und Bilder in maximaler Dichte aufeinander folgen sollen,⁵⁸ dann hat er damit er offenbar eher das Modell der Zeitschrift bzw. des Fanzines im Auge als jene konservative Buchgestaltung, die an der Au-

ratisierung von Schrift schon durch deren großzügige Rahmung durch weiße Seiten beteiligt ist. (Unter Buchgestaltern gilt der Seitenrand als Maßnahme, die optische Umgebung der Buchseite außen vor zu halten, also eine Grenze nach Außen zu errichten⁵⁵ – kein Wunder, dass im Gegenzug in Pop-Texten häufig insbesondere die bebilderten Seiten mit Anschnitt präsentiert werden.

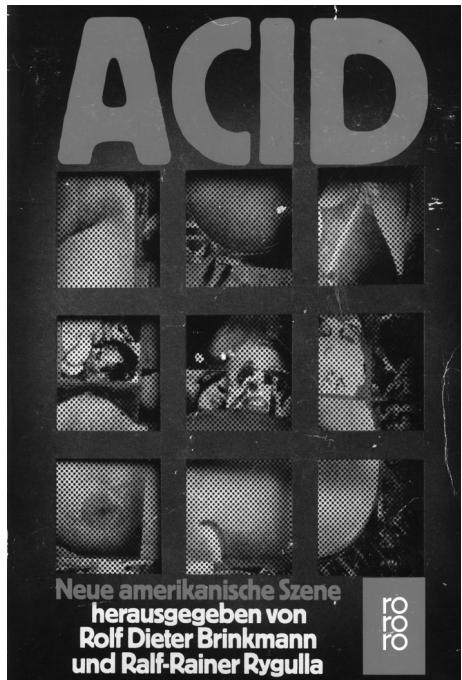
Es ist nicht zu übersehen, dass sich *ACID* nicht nur inhaltlich, sondern auch visuell im Kontext der sexuellen Befreiungsbewegungen verortet. So lautet denn auch Brinkmanns unmissverständliche Anweisung zur Bebilderung an den Verlag, dass der Band visuell stärker auf Sex setzen solle – ein Effekt, der durch den collagenhaften Einsatz einschlägiger Bilder von weiblichen Genitalien herzustellen sei.⁶⁰ Auch wenn das Ergebnis sich etwas konventioneller darstellt, als es sich in diesem Brief anhört (und als Brinkmanns später entstandenes Text-Bild-Buch *Schnitte*), bleibt die Strategie erkennbar: Die Obszönität der Bilder erweist sich als offensive Geste der Inklusion eines Materialbestands, der seiner massenhaften Verbreitung zum Trotz bislang nicht nur aus der ›hohen‹ Literatur, sondern auch aus dem bild- und sogar fotografiegeschichtlichen Kanon ausgeschlossen war.⁶¹ Schon der Etymologie des schwierigen Begriffs »obszön« ist dieser Ausschluss eingeschrieben: *ob-scenus* bezeichnet den unsichtbaren Ort ›vor, gegenüber oder außerhalb der Szene‹ (von lateinisch *scaena*, Bühne). Mit Pin-Up-Zitaten und Pornobildern soll *ACID* also vor aller Augen stellen, was bisher *off scene* verbannt wurde und im Untergrund zirkulierte, im literarischen Underground – seinerseits eine Off-Szene – der USA jedoch, deren Import in bundesrepublikanische Verhältnisse sich die Anthologie vorgenommen hat, bereits auf die Bühne gebracht wurde.

Die visuelle Strategie, die der Bebilderung von *ACID* zu Grunde liegt, verfährt analog zur zeitgleich aktiven, ebenfalls US-amerikanischen Dirty Speech-Bewegung – die ihrerseits in den Texten des Buchs stark vertreten ist – und kann insofern als Manifestation einer *Dirty-Picture*-Bewegung gelten. In beiden Fällen handelt es sich um transgressive Praktiken, die mit der Überschreitung von Grenzen (inklusive und insbesondere von Grenzen des guten Geschmacks) nicht nur deren Existenz unterstreichen, sondern auch ein Jenseits dieser Grenzen reklamieren. Allerdings ist die Verteilung dieser beiden Ambitionen von Fall zu Fall unterschiedlich zu bewerten: Während der Gestus bloßer Provokation mit dem Tabubruch die Grenzüberschreitung als solche programmatisch setzt (was für weite Teile der Dirty-Speech-Aktivitäten zutrifft), stehen Versuche, eine andere oder Gegen-Kultur der Sichtbarkeit und Sagbarkeit von Sexualität von Recht zu setzen, zusätzlich vor der Aufgabe, attraktive Alternativen zu bieten.

Brigitte Weingart

236

Sowohl für diejenigen Texte und Bilder, die sich als solche klar unterscheiden lassen, wie für die Text-Bild-Genres, die in *ACID* in Form von Comics und Collagen integriert sind, lässt sich feststellen, dass beide Ebenen bedient werden – und dies gelegentlich und bestenfalls in ein und derselben Arbeit. Bereits das Buchcover setzt klar auf »Sex!«, aber keinesfalls nur auf einen plakativen Tabubruch – zumindest in der Version, in der das Buch bis heute neu aufgelegt wird, die sich von der Originalausgabe aber nicht hinsichtlich des Bildmotivs unterscheidet.⁶² Fragmente (mindestens) eines nackten (Frauen-) Körpers geben diesen ebenso zu sehen, wie sie ihn verbergen, was durch eine Reproduktionsweise unterstrichen wird, die das Gesehene überdeutlich als medial vermittelt erscheinen lässt. Schon die Rasterpunkte (ein Rasterklischee zerlegt ein Foto beim Druck in einzelne Farbelemente, die sich bei einer »gelungenen« Reproduktion zu einem einheitlichen Bild fügen), weisen die Bildzitate unübersehbar als Zitate aus, als Reproduktionen von Reproduktionen – ein Effekt, den etwa zeitgleich Sigmar Polke regelrecht als Markenzeichen etabliert und zum Beispiel in der Arbeit *Bunnies* verwendet hat.



Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla,
ACID (1969)



Sigmar Polke,
Bunnies (1966)

In beiden Fällen – dem Cover von *ACID* und Polkes *Bunnies* – haben die »dots« den Effekt, dass sich das *Bild der Frau* mit dem Topos der *Frau als Bild* überlagert, wobei letzteres zu erstem in eine Konkurrenz tritt, die den fetischistischen Genuss verkompliziert: Die fetischistische Struktur wird zu deutlich thematisiert. Auch wenn der fetischistische Blick nach der paradoxen Regel funktioniert »Je sais, mais quand même« – so genau will es der genießende Be-trachter im Moment der Anschauung selbst dann vielleicht doch nicht wissen. Darüber hinaus setzt das doppelte Cover – in der Originalausgabe von *ACID* liegt die Schicht mit den ausgestanzten Gittern über der Collage und erzeugt so eine burleske Version bildlicher ›Tiefe‹ – die Bildelemente als in Unordnung geratenes Mosaik in Szene und legt nahe, das gesamte Arrangement als Puzzle (man denke an die Verschiebepuzzles aus Plastik, die die Herstellung des Ausgangsbilds zur Denksport-Aufgabe machen) oder auch – à la Nam June Paik – als Anordnung nicht zueinander synchronisierter Fernsehbildschirme zu lesen. Nicht zuletzt wird auf jene Schlüssellochperspektive angespielt, die aus der Insze-nierung von Pornografie bekannt ist (und deren Pseudo-Intimität durch die gleichzeitige Lesart ›Sex auf allen Kanälen‹ konterkariert wird).

Wenn hier der Cover-Collage von *ACID* und Polkes *Bunnies* sowie zuvor den Arbeiten von Warhol und Duchamp ein reflexiver Umgang mit dem Topos der ›Frau als Bild‹ zugute gehalten wird (und damit also ausgerechnet männlichen Autoren/Künstlern), so ist das gerade mit Bezug auf pornografische Bilder erläuterungsbedürftig. Schließlich hat insbesondere die feministische Forschung den Konnex zwischen visuellen Repräsentationen von Frauen und einem phal-lozentristischen skopischen Regime gerade am Beispiel der Pornografie nachgewiesen, die demzufolge Frauen zum Gegenstand männlichen Lustgewinns objektiviert. Dem liegt die psychoanalytische Diagnose zugrunde, dass die Frau bzw. ihr Bild als »Symptom« (Lacan) des Mannes fungiert, da sie dem männlichen Gegenüber die Verkörperung seines konstitutiven Mangels abnimmt und ihm so die eigene fiktive Vollkommenheit widerspiegelt. Die Verwandlung der Frau als Bild zum Fetisch (und damit zum Phallusersatz) ist in dieser Funktion als symbolische Leerstelle, auf die jene fundamentale Unzulänglichkeit projiziert wird, bereits strukturell angelegt.

Die Dichotomisierung von Blicken und Angeblicktwerden, die dem männlichen Träger des Blicks einerseits dem weiblichen Objekt andererseits gegenüberstellt, wie sie insbesondere (und überzeugend) seitens der feministischen Medientheorie ausgearbeitet wurde,⁶³ hat allerdings auch zu einer Ze-mentierung der Perspektive auf insbesondere realistische bzw. illusionistische Bilder als gleichsam *per se* ›verführerisch‹ beigetragen.⁶⁴ Das pornografische

Brigitte Weingart

238

Bild, erst recht in der zunehmenden Perfektionierung des visuellen Verismus durch die Fotografie, erscheint aus dieser Perspektive als regelrechte Inkarnation des Bildlichen als Fluchtpunkt fetischisierender Schaulust – und das indexikalische (fotografisch, filmische) Bild als »inhärent pornografisch«.⁶⁵ Die Pornografie-Expertin Linda Williams plädiert mit guten Argumenten dafür, dieses Modell des Sehens und entsprechend eines visuellen Genießens, das in der Rede von der »Erektion des Auges« (Jean Clair) seine Zuspitzung findet, zwar als einen Fall unter anderen weiterhin der kritischen Analyse zu unterziehen. Sie setzt ihm jedoch eine »Erotik der zuschauenden BetrachterInnen« entgegen, die die aktiv-passiv-Verteilung des herkömmlichen Modells relativiert. In Konkurrenz zur Auffassung, dass Schaulust immer mittels eines »okulare[n] Substitut[s]« für ein per se entzogenes Objekt (pseudo-) befriedigt wird, tritt damit ein Insistieren auf der »Sensation einer körperlichen Berührung«.⁶⁶ Diese Re-Perspektivierung trägt nicht zuletzt der Tatsache Rechnung, dass selbst für heterosexuelle Männer produzierte Pornos auch von Frauen rezipiert werden können (und historisch nachweisbar auch wurden, wenn nicht soziale Zwänge, die zweifelsfrei außerhalb des Bildes liegen, sie davon abgehalten haben).

Die erwähnten Beispiele, in denen der Topos der Frau als Bild selbst ins Werk gesetzt wird, lassen sich kaum als Bebilderung von Williams' Auffassung interpretieren, auch wenn gerade Brinkmanns Plädoyer für die sinnliche Involvierung des Autors als Empfänger multimedialer Einschreibungen den Aufbruch in eine ähnliche Richtung vorschlägt. Sie setzen deutlich beim alten Modell an, doch wenn als ein Ausweg aus der Situation, die als variantenreiches Gegenüber von männlichem Voyeurismus und weiblichem Blickfang gedacht wird, das Spiel mit ihren Bedingungen als Maskerade gewürdigt wird,⁶⁷ so leisten sie immerhin eine nachträgliche Maskierung der fetischisierten Bilder, indem sie sie als Serienprodukte inszenieren (Warhol), auf burleske Weise *transgendern* (Duchamp) oder durch Bildstörungen verschleiern (Polke, das ACID-Cover).

6. INTERMEDIALITÄT UND »INTER-SEX«

Die visuelle Dominanz von Körperbildern in ACID entspricht dem Hang zum Pornografischen auf Seiten der Texte. Während einer Reihe von Bildern und Texten in ACID wohl kaum ein besonders »kompliziertes« Verhältnis zu den Porno- und Pin-Up-Praktiken, die sie zitieren, gutgeschrieben werden kann,⁶⁸ sind andere im besten Sinne symptomatisch für eine weitere Grenzüberschrei-

tung der 60er Jahre, nämlich jene der Geschlechtergrenzen. So singt Parker Tyler in dem Beitrag »Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter oder: Wie es euch gefällt, so könnt ihr es haben« ein »Loblied auf die sexuelle Emulsion«, wie sie etwa in dem Dokumentarfilm *The Queen* (über eine Miss-Wahl unter männliche Transvestiten) oder Filmen von Jack Smith oder Andy Warhol zum Ausdruck komme,⁶⁹ die auch zur Bebilderung zitiert werden.



Aus: ACID (1969)

Liest man Parkers Text heute, versteht man besser, warum Judith Butler mitunter vorgeworfen wird, sie habe mit ihrer Lektüre von Gender-Parodien und Drag als »performativer Subversion«⁷⁰ nur für akademische Zusammenhänge reformuliert, was in der betreffenden Szene längst als selbstverständliches Wissen zirkulierte. So konstatiert Parker für die Zuschauerperspektive auf *The Queen* eine Verschiebung von der Attitüde des *Camp*, die die Möglichkeit einer doppelten Lesart des präsentierten Geschlechts in Genuss umwandelt, hin zur Diffusion der Differenz von männlich/weiblich, die selbst Camp noch zu Grunde liegt:

Brigitte Weingart

240

Doch hat der Spaß heute eine ernste Bedeutung. Denn indem die jungen Männer ihre inhärenten femininen Züge formal überbetonten, erwiesen sie sich als Geschlecht besonderer Art – ein Geschlecht, das sich der Bestimmung nach den groben und banalen Kategorien Heterosexualität-Homosexualität-Bisexualität entzieht. Dieses überständige Geistertrio aus dem Sexkatechismus ist im Begriff, abzutreten. Es ist lächerlich und senil. Es ist, in der Tat, ein wissenschaftlicher Skandal.⁷¹

Während Parker als veritabler Vertreter einer Queer Theory avant la lettre gelten kann, wird die sexuelle Differenz von anderen Beitragern mitunter gegen deren besseren Willen auf recht traditionelle Weise affiniert. Auch Leslie Fiedler, der kurz vor dem Erscheinen von ACID mit seinem Aufruf zur literarischen Grenzüberschreitung eine Debatte ausgelöst hatte,⁷² setzt zwar aufs Androgynie und sieht in dem »antimännliche[n] Anti-Held« der postmodernen Literatur den Repräsentanten einer »nach-humanistische[n], nach-männliche[n], nach-weiße[n] und nach-heroische[n] Welt«.⁷³ Doch für den Fluchtpunkt der Grenzüberschreitung wird wiederum die traditionelle Topik des Weiblichen bemüht und überstrapaziert. Und McLuhan spekuliert (gemeinsam mit George B. Leonard) über »Die Zukunft der Sexualität«, indem er diese mit Mediengeschichte verschaltet: Während der Buchdruck und das industrielle Zeitalter »hochspezialisierte und -standardisierte Männer und Frauen« geschaffen haben – aggressive, ehrgeizige, logisch und abstrakt begabte Männer und emotionale, intuitive, praktisch begabte und unterwürfige Frauen – werden sich im elektrischen Zeitalter diese Grenzen zugunsten einer »gemeinsamen Menschlichkeit« verwischen: »In einer unspezialisierten Welt der Computer und Maschinen werden Sensibilität und Intuition mehr wert sein als kalte Logik«.⁷⁴

Gegen diese Diagnosen spricht einiges, nicht zuletzt, dass ihnen außer ur-alten Klischees auch eine Essentialisierung von Geschlechtsidentität zu Grunde liegt, die sich auf »das unveränderbare Wesen von Mann und Frau« begründet und die unveränderbare »Biologie« gegen »Sitten, Manirismen und Kleidungen« ausspielt: »Vive la difference«, wie der Franzose zu sagen pflege.⁷⁵ Die Grenzverwischung auf der Oberfläche ließe demnach die ›Tiefendifferenz‹ nur deutlicher hervortreten – eine Argumentationslogik, die zwar innerhalb der McLuhanschen Utopie, dass durch elektronische Medien eine Art Naturzustand zweiter Ordnung erreicht werde, einigermaßen plausibel ist, jedoch ausgerechnet von seiner Tendenz zur Homophobie und dem allzu hartnäckigen Versuch, das Modell der Familie zu retten, untermauert wird.⁷⁶

Trotzdem lenken diese Spekulationen die Perspektive auf den Zusammenhang zwischen Mediengeschichte und Geschlechterrollen, und damit auch auf jene Hybridbildungen von Gattungen und Medien, die mit McLuhan als »Bastarde« aufgefasst werden können. In seinem programmatischen Nachwort »Der Film in Worten«, in dem von Bildern nur die Rede ist, diese aber nicht »vorkommen«, beschäftigt sich auch Brinkmann mit dem Zusammenhang von *gender* und *genre* und stellt fest, dass sich die Sprengung von Gattungsgrenzen auf die Entgrenzung von Geschlechterrollen auswirke – und vice versa:

Also ist in jedem Fall zu fragen, in welchem Übermaß die spezifisch ›gedichthafte‹ Struktur eines Gedichts oder die spezifisch ›romanhafte‹ Struktur in einem Roman etc. von einem Autor zerlegt und neu arrangiert werden muß, so daß das Klischee sexuellen Rollenverhaltens, das den einzelnen weiterhin festhalten möchte, in der Struktur des Gedichts, Romans etc. selber sich nicht mehr auswirken kann – und genau das, der Grad des Zerlegens und Arrangierens, verändert auch die alte, hübsche Frage nach dem ›Sinn‹ eines Gedichts, Romans etc., da sie ihrerseits ein gesichertes Selbstbewußtsein von der jeweiligen ›spezifischen‹ Geschlechtszugehörigkeit des Fragestellers zur Voraussetzung hatte, das heute im Tun (Verhalten) längst nicht mehr eindeutig ist...⁷⁷

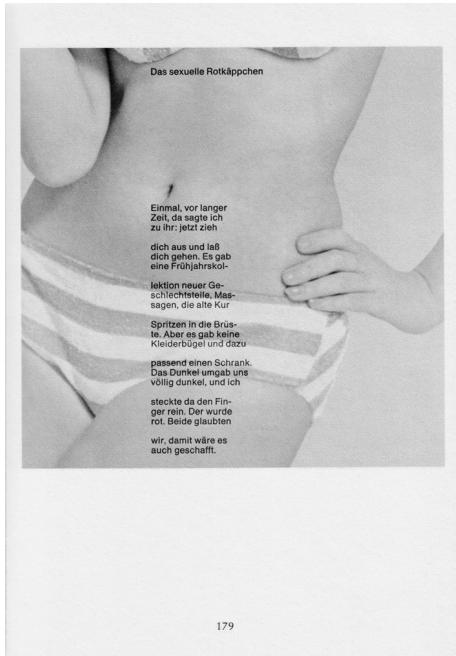
So strukturalistisch instruiert diese Anweisung klingen mag, sind es doch vermutlich eher die durchaus als Form der Ideologiekritik entworfenen Cut-up-Verfahren von William Burroughs (bzw. Brian Gysin), die für diese Überlegungen Pate standen. Denn Burroughs' hat das »Zerlegen und Arrangieren« qua Cut-up als Strategie aufgefasst, mittels derer die reibungslose Übermittlung von ›ansteckenden‹ Botschaften unterbrochen und gestört werden kann. Eine Voraussetzung dieses interventionistischen Modells ist, dass Sprache, Bilder und generell Medien als »Viren« konzeptualisiert werden, denen mit den ihrerseits viralen Verfahren der Zerstückelung und zufälligen Rekombination von Text-, Bild- und Tonmaterial zu begegnen ist.⁷⁸ Fraglich ist allerdings, ob der Einfluss dieser Vorstellungen auf Brinkmann auch für den gendertheoretischen Input veranschlagt werden kann, wenn man bedenkt, dass Burroughs seine eigene – lebenspraktische wie ›literarische‹ – Homosexualität nicht vor misogynen Ausfälligkeiten bewahrt hat, die sehr einschlägige »Klischees sexuellen Rollenverhaltens« aufrufen.⁷⁹

Die Frage, inwiefern hier tatsächlich, wie Pop häufig zugute gehalten wird, »Geschlechterrollen ins sogenannte Rollen gebracht« werden,⁸⁰ stellt sich

Brigitte Weingart

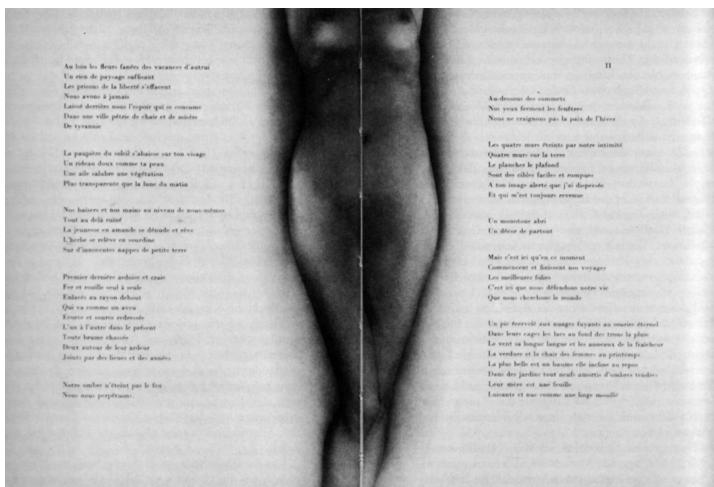
242

auch im Hinblick auf Arbeiten Brinkmanns, die eine Gattungsüberschreitung als Bastardierung von Text und Bild erproben. »[W]ir sind in die Zone des ›Inter-Sex‹ eingedrungen«, heißt es in »Der Film in Worten«.⁸¹ Tatsächlich wird dieser Eindruck beim Durchblättern von *ACID* nicht nur durch die vielen Bilder von androgynen Jugendlichen und Dragqueens »illustriert«. Er wird auch miterzeugt durch das ›Zwitterhafte‹ des Buches selbst, in dem die Hybridisierung von Text und Bild sich nicht nur in den schon einschlägigen bimedialen Genres wie Comics manifestiert. Sie zeigt sich auch als Verwischung der Unterscheidung von Schrift und Bild im *Schriftbild* oder in der Verwendung von Bildern als Hintergrund des Textes. Das zuletzt erwähnte Verfahren wird in Brinkmanns Gedichtzyklus *Godzilla*, der auf Bildern aus der Werbung für Büsten- und Bademode gedruckt wurde,⁸² direkt mit der Geschlechterthematik verknüpft. Während in diesen Arbeiten die Bilder durch die Ausschnittsvergrößerung bestimmte Körperteile fokussieren und deren implizite Sexualisierung in der Reklame als solche betonen, geht es in den Texten ganz explizit um Sex, genauer gesagt um nicht weniger als das Verhältnis von Sex, Medien, Gewalt und Tod. Durch diese Drastik unterscheiden sie sich auch von den vergleichbaren Fotopoemen, die Paul Éluard und Man Ray für die



Aus: Rolf Dieter Brinkmann, *Godzilla* (1968)

Gedichtsammlung *Facile* (1935) erstellt haben und mit denen die romantische Verklärung der ›Frau als Bild‹ eher ungebrochen fortgeschrieben wird.



Aus: Paul Éluard/Man Ray,
Facile (1935)

In *Godzilla* gehen die Bild- und Text-Botschaften 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 die sexuellen Phantasien schamlos ausbuchstabieren, die von den keuschen Bildern aufgerufen, aber nicht eingelöst werden. Ein Gedicht trägt den Titel »Andy Harlot Andy« und spielt auf Andy Warhols Film *Harlot* (1964) an, 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!)«.⁸³ So wie bereits Warhols *Harlot* die sexuelle Rhetorik des Unterschwelligen im Hollywood-Films parodiert, so wird in *Godzilla* das Zusammenspiel von Text und Bild in der Werbelogik gewissermaßen fehlzitiert, nämlich gegen ihre Intention verwendet – wenn auch nicht aufgegeben: das ist der Clou jeder Parodie.

7. FLICKERMASCHINE

Nicht allen Arbeiten Brinkmanns, die Texte mit Pin-Up- oder Porno-Zitaten kombinieren, lässt sich zugute halten, dass sie den Topos der ›Frau als Bild‹ auf irgendeine Weise verkomplizieren, parodieren oder was man in Pop-Praktiken noch an subversivem Potential hinein projizieren mag. Das verdeut-

Brigitte Weingart

244

licht etwa Brinkmanns Beitrag zu der Anthologie *Supergarde* (1969), einem mit ACID vergleichbaren Folgeprojekt zur deutschsprachigen Szene, mit dem Titel »Flickermaschine«.⁸⁴ Der Text wird von Bildleisten aus jeweils drei Bildern durchbrochen, zumeist Detailaufnahmen von Brüsten oder von Gesichtern, lachend oder beim Sex, dem Betrachter laszive und/oder schmachtende Blicke zuwerfend, die offenbar aus Pornos und Zeitschriften ausgeschnitten sind.

schwärzlich abgeschattete Häuserfronten. Niemand ist mehr da. *Die wenigen Sätze, die noch verständlich sind, sind Endsätze!* Man hält das für eine der üblichen Gesten, den feuchten Glanz, wenn man so will, während gleichzeitig der Raum sich schließt zu einem Bild, das andere Bilder nach sich zieht, die alle sich ähneln, die Widersprüche darin sind ausgelöscht, sprachlose Partikel des Bewußtseins, das in der einströmenden Kälte verdampft. Aufgeklappt liegt das Gehirn ruhig unter der Glasglocke und zeigt über Stunden keine Veränderung. Die Erinnerungen sind immer gleich. Sie sammeln sich an bestimmten, vorher festgelegten Punkten und tropfen langsam aus der in sich



gedrehten farblosen Masse. Das Gehirn «schwitzt». Die ausgeschiedene gläserne Flüssigkeit wird in Reagenzgläsern aufgefangen, unterkühlt und in Ampullen abgefüllt. Eine Injektion dieser Flüssigkeit wirkt augenblicklich. Ich sah einen Mann, der sich mit einer rostigen Blechdose die Genitalien abgeschnitten hatte. Vorne war alles rot. Er stand einfach da und bot den Vorübergehenden das schlaffe Gehänge an, das halb in eine Zeitung eingeschlagen war. Das ist schon lange her. An einer anderen belebten Stelle der Innenstadt rauchte er wieder auf, vorne alles rot, das schlaffe Gehänge lose in einen Fetzen Zeitungspapier eingeschlagen. Er hatte die ganze Innenstadt im Kopf. Die Straßen wurden kontrolliert. Funksprüche ins Polizeihauptquartier, wo weitere Gruppen von Beamten in Zivil auf Abruf warteten. Wagen stehen mit laufendem Motor im Innenhof. Das gleichmäßig rot ausgeleuchtete Fenster im Hinterhof erlischt. Laing meint, daß einige Varianten der Bewußtseinsspaltung nicht mehr als zu heilende Krankheiten



anzuschauen sind, sondern als «Aufbrüche in eine unbekannte psychische Dimension». Rudolfsplatz, o Uhr 48. Liz Taylor schreibt in ihren Memoiren, Seite 127, Lichtenberg-Verlag 1966, schon lange her: Nun stellen Sie sich vor, kurz bevor ich zu Bett

Aus: Rolf Dieter Brinkmann.
Flickermaschine (1969)

85

Zwischen diesen zu anonymen Bildern geronnenen Phantasmen finden sich solche von Stars wie Elvis oder Marilyn Monroe sowie von einem mutmaßlich aus einem Film zitierten Transvestiten. Als »materiale« Bilder sind sie Teil jenes »Bewußtseinsfilms«, den der Text mit Worten evoziert und der ebenfalls für Burroughs' Schreiben eine zentrale Rolle spielt.⁸⁵ Denn die »Flickermaschine« projiziert offenbar die inneren wie äußeren Bilder – »Er hatte die ganze Innenstadt im Kopf«⁸⁶ – einer Figur, die sich mittels Tabletten und Schlafentzug einem Selbstexperiment unterzieht, das im Text assoziativ mit dem Leben und

vor allem dem Sterben Marylin Monroes in Verbindung gebracht wird. Brinkmann inszeniert diesen Film in Worten als Loop: eine Minute, die sich ständig wiederholt. Das ermöglicht ihm, die durch die körperliche Extremsituation verstärkte Vielschichtigkeit des Wahrgenommenen, das Flickern des Films, der Linearität der Schrift zu beugen – ein Verfahren, bei dem ihm die Bildzitate zu Hilfe kommen. Gerade durch ihren fragmentarischen, aber auch ›cleanen‹ Charakter schaffen diese eine visuelle Analogie zum ›geglätteten‹ Cut-up-Verfahren des Textes, in dem harte Brüche auf der Satzebene, wie sie beim Zerschneiden entstehen, abgemildert wurden.

Weil sich die Bilder in diesem Text nicht als Illustrationen erschließen, bleiben sie jedoch tendenziell ›unlesbar‹. Der Funktion einer Verankerung der Bildbedeutung, wie sie Barthes der Bildlegende zuschreibt, kommt der Text in seiner als solche ausgestellten Konfusion nicht nach. So fungieren die Bilder letztlich vor allem als Signale für Sex und Trivialitäten – als impliziter Kommentar zum Zusammenhang von Fetischisierung und Idolatrie, wie er für die fragmentarisierten Körperbilder auf dem ACID-Cover veranschlagt wurde, erschließen sie sich erst einer kontextualisierenden Lektüre, dem jedoch das Pathos der Unmittelbarkeit des Gesamttextes entgegenarbeitet.

Als »Bastardierung« ist auch jene Entgrenzung der Unterscheidung von Text und Bild aufzufassen, die Brinkmann etwa in »Vanille« praktiziert, seinem Beitrag für den bereits erwähnten Almanach des März-Verlags *März-Texte 1* (1969, später gemeinsam mit den März-Texten 2 veröffentlicht als *März-Mammut*). Denn während in »Flickermaschine« Text- und Bild-Ebene im Layout klar unterscheidbar sind, werden in »Vanille« verschiedene Register gezogen, diese Unterscheidung zu problematisieren, und mit ihr die Genrezugehörigkeit der Arbeit: Ausschnitte aus Zeitungen und Magazinen – wieder erzeugen Zitate von Pin-Ups einen im Wortsinne ›billigen‹ Sexualisierungseffekt – werden mit Gedichtpassagen, Tagebucheinträgen, nacherzählten Kinodialogen und Briefzitaten kombiniert (zum Beispiel aus der Korrespondenz mit Walter Hinck, seinerzeit Germanist an der Universität Köln, dessen Privatadresse zitiert wird, wobei die unfreiwillig poetische Ortsangabe »50 62 Hoffnungsthal« als einzig fett Gedrucktes auf der Seite hervorgehoben wird).⁸⁷ Unregelmäßige Wechsel von Typografie und Schriftgröße sowie auffällig vergrößerte Satzzeichen lenken – nach dem Vorbild etwa der Kalligramme Apollinaires – die Aufmerksamkeit auf die Bildlichkeit der Schrift. Zusätzlich erfordern sowohl die Zeilenanordnung auf der Buchseite wie der ›Störfaktor‹ der Bilder eine sprunghafte Lektüre. Als aufschlussreich erweist sich hierzu eine Anmerkung Brinkmanns – denn als dezidiert selbstreferentielle Arbeit ist das Gedicht mit Anmerkungen

Brigitte Weingart

246

versehen⁸⁸ – über Rahmen, zu der ihn der Trauerrand einer Todesanzeige veranlasst, mit der er das Gedicht enden lässt:

Die ›Libidoflüssigkeit‹, die jeden genauen Umriss in der Schwebe hielt, erstarrt zu jenem kleinen Kästchen: *des Photoapparats, der Todesanzeige, des Comic-Bildchens...* um im ›Bild‹ zu bleiben, d. h. im Gedicht »Vanille«: Reflexion, *eine Sache geworden*, hat ihr eigenes Leben und stirbt ihren eigenen Tod. »Mach den Flimmerkasten an!« Carl sieht Fernsehen.⁸⁹

Das erwähnte ›Ausfransen‹ der Text- bzw. Text-Bild-Übergänge wird damit als lebens- (bzw. libido-) nahe Verflüssigung ausgewiesen. Gleichzeitig kommt hier jener mortifizierende Aspekt insbesondere des fotografischen Bilds ins Spiel, der in Brinkmanns Bildauffassung eine zentrale Rolle spielt – Stichwort »Standphotos«, bezieht sich doch dieser Begriff auf die still gestellten Aufnahmen aus den bewegten Szenarios eines Films. Das steht nicht notwendig im Widerspruch zur Verwendung von Bildern als Signifikanten des Lebens, die einer ›toten‹ literarischen Tradition entgegenstellt werden. Denn paradoxe Weise steht Fotografie (als Praxis und als Metapher) dafür ein, das Erlebte – womit auch ein erlebtes Objekt gemeint sein kann – für den Zeitpunkt der ›Aufnahme‹ in seiner flüchtigen, aber eindringlichen Dichte zu erfassen.

Eine vergleichbare Paradoxie ist in Brinkmanns Fotoästhetik dort am Werk, wo sie sich als ›Eindrucksästhetik‹ erweist: Etwas Unbedeutendes, Alltägliches dringt ins Wahrnehmungsfeld ein und gewinnt dadurch an Tiefe. In »Vanille« ist einmal von »massieren« die Rede,⁹⁰ womit deutlich auf McLuhans Diktum angespielt wird, das Medium sei die Massage, weil es – jenseits von Inhalten – die Körper des Rezipienten treffe. Die Perspektive auf Oberfläche ist darüber hinaus ausdrücklich an den Verfahren Warhols und der Pop Art angelehnt: »allein Oberflächen, wie jeder weiß, sind tief!«⁹¹, heißt es in den Anmerkungen zu »Vanille« und zum Titel des Gedichts, der durch ein Päckchen Puddingpulver angeregt wurde.

In »Vanille« ist also nicht nur sehr viel von Bildern die Rede, sondern auch von der neueren Geschichte der Bildenden Kunst – teilweise aber auch in deziiderter Abgrenzung. Dass der Effekt der oben beschriebenen sprunghaften Lektüre an jene Entautomatisierung erinnert, die aus Avantgarde-Strategien bekannt ist, bleibt dennoch unvermeidlich. Offenbar geht es Brinkmann mit der Verwendung vorgefundenen Materials um eine bestimmte Adressierungsweise, um die Herstellung einer wirkungsvollen Oberfläche und nicht um die bloße

Umsetzung eines Konzepts. Dennoch gehen seine Verfahren das Risiko ein, dass die offensichtliche Durchkreuzung der high-low-Grenze zur dominanten Botschaft wird, die die möglicherweise subtileren Text-Bild-Kalküle überschreibt – ein Problem, dass sie mit ihren Vorgängern wie der »found poetry«, den »objets trouvés«, aber auch den »readymades« teilen. Deren »Erfinder« Duchamp wird in »Vanille« ausdrücklich gewürdigt – allerdings für seine Auffassung, dass der Betrachter die Bilder »mache«.⁹² Dieses Risikos, dass Trivialisierung selbst zum Konzept erstarrt, scheint sich Brinkmann bewusst zu sein, plädiert er doch in »Vanille« einmal mehr – mit Warhol – für die Verwendung von Abfall,⁹³ aber nicht als Statement an sich: Abfall ja, aber attraktiv muss er sein. »Attraktivität« kann dabei durchaus als Kategorie gelten, die sich Brinkmann am Umgang der Pop Art mit den Objekten der Alltagskultur abguckt hat, die ja, entgegen einer vereinfachenden Zuschreibung, auch nicht *alles*, »was auf der Straße liegt«, als »kunstfähig« nobilitiert, sondern ihrerseits hochgradig selektiv verfährt.

Dass der Umgang mit Trivialitäten selbst auf einem genauen Kalkül beruht, kommt zu kurz, wenn Pop-Texte auf ihre Stoßrichtung als Gegen-Diskurs zu kulturellen Reinheitsgeboten und zu einer Literatur des Hohen Tons reduziert werden. Auch und gerade im Pop erweisen sich Text-Bild-Verhältnisse als »Flickermaschinen«, die, einmal in Bewegung gesetzt, kulturelle Grenzziehungen und Werteunterscheidungen als solche in den Blick rücken und sich an ihrer Dynamisierung beteiligen, sich dabei aber auf keinen archimedischen Punkt außerhalb dieser Verhältnisse (Off-Scene) verlassen können.

1 Zum Zusammenhang von Pop und Grenzüberschreitung vgl. Diedrich Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch, in: RowohltLiteraturMagazin 37 (1996) [»Pop-Technik-Poesie. Die nächste Generation«], S. 36–44.

2 Vgl. dazu Andreas Huyssen: After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington 1986; W.J.T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago/London 1994.

3 Mit der Bezeichnung »Pop-Texte« (im Unterschied zu Pop-Literatur bzw. Pop Art) wird erstens versucht, die Festlegung auf den entweder literarischen oder künstlerischen Produktions- und Rezeptionsrahmen, dem die so benannten Arbeiten gerade zu entgehen versuchen, zumindest einzuklammern; wie sich zeigen wird, hieße es die Rolle von Kontexten zu unterschlagen, würde man die Provenienz im System der Literatur oder der Bildenden Kunst unberücksichtigt lassen. Das verdeutlichen bereits die unterschiedlichen Traditionen des Künstlerbuchs einerseits sowie der literarischen Versuche, das Medium Buch intermedial »umzufunktionieren« (die dieser Text fokussiert), andererseits. Die Bezeichnung »Pop-Texte« hat zweitens den terminologischen und heuristischen Vorzug, dass damit die Vorzüge eines erweiterten, medienübergreifenden Text-Begriffs (wie ihn etwa Roland Barthes vorgeschlagen und praktiziert hat) genutzt werden können, um den Gegenstandsbereich auf einen vorläufigen gemeinsamen Nenner zu bringen, der dann mit Blick auf Subunterscheidungen wie Schrift bzw. Sprache versus Bild wiederum auszudifferenzieren ist. Vgl. dazu auch die Einleitung zu diesem Band.

Brigitte Weingart

248

- 4 »Popthink« – so die Diagnose von Dudley Young (ders.: *Are the Days of McLuhanacy Numbered?*, in: *The New York Times*, 8.9.1968).
- 5 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle – *Understanding Media* [1964]. Dresden/Basel 1995 (erste dt. Übersetzung von M. Amann, Düsseldorf/Wien 1968), S. 84 ff. Zu Bilderschriften als »Bastarden« in diesem Sinne – ausführlicher: Brigitte Weingart: *Bilderschriften*, McLuhan, Literatur der sechziger Jahre, in: *Pop-Literatur. Sonderband Text+Kritik*, München 2003, S. 81–103.
- 6 Vgl. die Einträge zu »Bastard« in: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin u.a. 231995, S. 84, sowie in: Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* in acht Bänden, Bd. 1, Mannheim u.a. 1999, S. 465.
- 7 So fällt in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Brinkmann auf, dass selbst die Arbeiten, die sich explizit der Medien- und Bilderfrage widmen, die konkreten Bildzitate außer Acht lassen bzw. höchstens erwähnen, aber darüber hinaus nicht in die Untersuchung einbeziehen (so zum Beispiel Martin Grzimek: »Bild« und »Gegenwart« im Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Ansätze zu einer Differenzierung, in: *Text+Kritik* 71 (1981), S. 24–36; Burglind Urbe: *Lyrik, Fotografie und Massenkultur* bei Rolf Dieter Brinkmann, Frankfurt/M. 1985 und sogar die ansonsten so aufschlussreiche Studie von Jürgen Schäfer: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart 1998). Erst in jüngster Zeit hat sich die Brinkmann-Philologie auch dem Bildmaterial als solchem gewidmet (etwa Michael Strauch: Rolf Dieter Brinkmann. *Studien zur Text-Bild-Montagetechnik*, Tübingen 1998), sich dabei aber zumeist auf die posthum veröffentlichte Bände der Spät- (also Nach-Pop-)Phase Brinkmanns konzentriert (etwa Karsten Herrmann: »Bewußtseinserkundungen im Angst- und Todesuniversum«, Rolf Dieter Brinkmanns Collagebücher, Bielefeld 1999). Ein Aufsatz von Nils Plath (Zur »Fortsetzung. Fortsetzung. Fortsetzung«, Rolf Dieter Brinkmanns Schnitte zitieren, in: Gisela Fehrmann/Erika Linz/Eckhard Schumacher/Brigitte Weingart (Hg.): *Originalkopie – Praktiken des Sekundären*, Köln 2003, S. 66–85) setzt bei diesem Befund an, um ein Problem zu diskutieren, das sich auch im vorliegenden Text stellt: Wie Bildzitate zitieren?
- 8 Diese Formulierung zitiert den Titel einen der wenigen Aufsätze, die sich dezidiert mit Andy Warhols literarischen, als Ergebnis einer Transkription von Tonbandmitschnitten und Telefongesprächen entstandenen Texten beschäftigen (also u.a. mit a. *A Novel* [1968], *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* [1975] und *POPism. The Warhol 60s* [1980]): Phyllis Rose: *Literary Warhol*, in: *The Yale Review*, Vol. 79, No. 1 (Autumn 1989), S. 21–33. Zu Warhols medienübergreifenden Praktiken der Aufzeichnung vgl. auch Brigitte Weingart: *Flüchtiges Lesen: TV-Transkripte* (Goetz, Kempowski, Nettelbeck), in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, S. 91–114, sowie dies.: *Being recorded – Der Warhol-Komplex*, in: Fehrmann u.a. (Hg.): *Originalkopie* (Anm. 7), S. 173–190.
- 9 W.J.T. Mitchell: *Interdisziplinarität und visuelle Kultur* [1995], in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt/M. 2003, S. 38–59, hier: S. 45 f. Für die Feststellung, dass es sich bei allen Medien um »mixed media« handelt, siehe Mitchell: *Picture Theory* (Anm. 2), S. 5.
- 10 Vgl. Renate Matthaei: *Kunst im Zeitalter der Multiplizierbarkeit. Situation und Theorie der Intermedia*, in: *Merkur* 26 (1972), S. 884–899.
- 11 Paolo Bianchi: *Art & Pop & Crossover* (Vorwort), in: *Kunstforum* Bd. 134 (1996), S. 53–55.
- 12 Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke* [1972–73], Reinbek 1979, S. 325.
- 13 Zum Begriff des visuellen Idioms vgl. Dick Hebdige: *In Poor Taste. Notes on Pop*, in: Ders.: *Hiding in the Night. On Images and Things*, New York/London 1988, S. 116–143.
- 14 Vgl. dazu Eckhard Schumacher: *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/M. 2003, sowie komplementär dazu, nämlich auf die Effekte solcher Aktualitätsobsession als Archivierung ausgerichtet, Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.
- 15 Die Dimension von Pop als »Kommunikationskultur« hat der Design- und Architekturtheoretiker Reyner Banham schon früh präzise auf den Punkt gebracht: »Pop ist vielmehr die gemeinsame visuelle, musikalische (und zunehmend literarische) Sprache, mittels derer Angehörige der technologisierten urbanen Kultur in den Ländern der westlichen Einflussphäre auf höchst direkte, lebendige und ausdrucksvolle Weise miteinander kommunizieren können.« (Reyner Banham: *The Atavism of the Short Distance Mini-Cyclist* (1963), zit. n. *Kunstforum*, Bd. 134 (1996), S. 81).
- 16 Die Einschränkung bezieht sich darauf, dass sich nicht alle als Pop kanonisierten Artefakte einer Gegenbewegung verdanken. Teilweise ist hier auch eine schlichte Lust an vorgefundenen Objekten

- aus der Massen- und Alltagskultur zu verzeichnen – ganz abgesehen davon, dass die visuelle Omnipräsenz von Zeichen der Konsumosphäre, wie sie hier verwendet werden, ihre Repräsentation in Kunst und Literatur auch schlicht als ›Realismus‹ erscheinen lässt (man denke an die Bezeichnung »Kapitalistischer Realismus« für deutsche Pop Art-Tendenzen der 60er Jahre).
- 17 Umberto Eco im Gespräch mit Elisabeth Schemla: Kulturmigration. Über den Konflikt zwischen Schrift und Bild, in: Neue Rundschau, Jg. 103, H. 2 (1992), S. 139–147, hier: S. 140.
 - 18 So sträubt er sich erfolgreich gegen den von Schemla evozierten Topos ›Computerressentiment des Schriftgelehrten‹, indem er kokett die Lust an der Geschwindigkeit der Gedankenabbildung beim Schreiben am Computer beschreibt (›Der Computer ist masturbatorisch‹, ebd., S. 143), dann aber von seinen selbstverordneten ›Diäten‹ berichtet.
 - 19 Oder unter Rekurs auf das theoretische Idiom der Dekonstruktion formuliert: als Iteration – etymologisch von iter, ›nochmals‹, aus dem Sanskrit ›itara‹, anders –, also einer Zitatstruktur, der eine Logik zugrunde liegt, ›die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft‹ (Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext, in: Ders.: Limited Inc., Wien 2001, S. 15–45, hier: S. 24). Das gilt Derrida zu folge zwar für jedes Zitat, wird aber in den Verfahren abweichender Wiederholung der Pop Art und vor allem in Andy Warhols nahezu parodistischer Übertreibung als eine solche Logik ausgestellt. Dazu ausführlicher: Weingart: Being Recorded (Anm. 8).
 - 20 Das hat Jörgen Schäfer (Anm. 7) für Brinkmanns Pop-Texte gezeigt sowie Moritz Baßler (Anm. 14) für den aktuellen Pop-Roman.
 - 21 Vgl. dazu einen Kommentar des Künstlers Mike Kelley, der unter anderem mit der Ausstellung von Stofftieren im Museum berühmt wurde: »Just shifting the context is enough for you to examine the thing as an ideological object.« (Mike Kelley in: Ders./Thomas Kellein: A Conversation, Stuttgart 1994, S. 29). Dass Kontextwechsel nicht ganz so umstandslos als Ideologiekritik gelten kann, wird der Blick auf Brinkmanns Bildzitate zeigen.
 - 22 Vgl. dazu auch Roland Barthes: Die Kunst, diese alte Sache... [1980], in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/M. 1990, S. 207–215.
 - 23 Dass auch Klassiker keinen Anspruch auf Bedeutungskontrolle haben, bzw. erst recht nicht, hat Rainald Goetz auf den Punkt gebracht: »Deshalb ist der Klassiker ein Popphänomen. Er ist benutzbar für die widersprüchlichsten Zwecke, ein Zitatengfundus, der geplündert werden möchte, und wahrhaft subversiv ist die offene Affirmation, die ihm entgegenschlägt [...]« (Rainald Goetz: Was ist ein Klassiker, in: Ders.: Hirn, Frankfurt/M. 1986, S. 22–25, hier: S. 24).
 - 24 Vgl. Roland Barthes: Rhetorik des Bildes [1964], in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Anm. 22), S. 28–46, hier bes. S. 34 f.
 - 25 Stellvertretend für die zahlreichen Autoren, die dieses Phantasma literarisch ausbuchstabierten, seien nur Walter Pater und Théophile Gautier erwähnt, in deren Bildbeschreibungen die Sexualisierung der Mona Lisa – »weise, tief, samtig und voller Versprechungen« (Gauthier); »Erfüllung eines tausendjährigen Begehrrens des Mannes« (Pater) – unmissverständlich zum Ausdruck kommt. Zit. n. Frank Zöllner: Leonardo da Vinci, »Mona Lisa«. Das Portrait der Lisa del Giocondo. Legende und Geschichte, unter: http://www.uni-leipzig.de/~kuge/neu/zoellner/mona_lisa-deu.htm (Stand: 16.4.2005).
 - 26 Marshall McLuhan/Quentin Fiore: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects [1967]. Produced by Jerome Agel, San Francisco 1996.
 - 27 Vgl. den Kommentar der Grafikdesigner Lupton und Miller: »Composed of commissioned photographs as well as stock images of news events and personalities, the publication is a hybrid: part book, part magazine, part storyboard.« (Ellen Lupton/J. Abbott Miller: McLuhan/Fiore. Massaging the Message, in: dies.: Design Writing Research. Writing on Graphic Design [1996], London 1999, S. 91–101, hier: S. 92).
 - 28 Zur Erläuterung dieser missverständlichen Dichotomisierung mit Rekurs auf die ihrerseits eigenwillige Unterscheidung zwischen ›hot‹ und ›cool media‹ sowie zu ihrer Rezeption u.a. bei Brinkmann vgl. ausführlicher Weingart: Bilderschriften (Anm. 5), S. 82–88.
 - 29 Das trifft grosso modo auch für die weiteren ›Bastardierungen‹ zu. In War and Peace in the Global Village stellt sich das Schrift/Bild-Verhältnis jedoch als weitaus konventioneller dar und ist diesbezüglich vergleichbar mit Fiore's grafischer Umsetzung der Revolutionsszenarien von Yippie-Führer Jerry Rubin (vgl. Marshall McLuhan/Quentin Fiore: War and Peace in the Global Village [1968]. Produced by Jerome Agel, Corte Madera/CA 1997 [Dt.: Krieg und Frieden im globalen Dorf. Düsseldorf/Wien 1971]; Jerry Rubin: DO IT! Scenarios of the Revolution. Introduction by Eldridge Cleaver. Designed by Quentin Fiore. Yipped by Jim Retherford. Zapped by Nancy Kurshan, New York 1970). Demgegenüber zieht Fiore in der Kollaboration mit dem Globaldenker Buckminster Fuller mit dem

Brigitte Weingart

250

sprechenden Titel I Seem To Be a Verb noch einmal alle Register der Hybridisierung von Schrift und Bild (vgl. R. Buckminster Fuller: *I Seem to Be a Verb. With Jerome Agel and Quentin Fiore*, New York/London/Toronto 1970).

- 30 Fiore, zit. nach Lupton/Miller: McLuhan/Fiore (Anm. 27), S. 95.
- 31 Ebd.
- 32 »...was verteilen literarische Rentner? Marx-Zitate? Gemeinplätze?« So Brinkmann, in Anspielung auf Hans-Magnus Enzensbergers 1968 im Kursbuch veröffentlichten »Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend«, in seinem programmatischen Nachwort zur Anthologie ACID (Rolf Dieter Brinkmann: *Der Film in Worten*, in: Ders./Ralf Rainer Rygulla (Hg.): *ACID. Neue amerikanische Szene [1969]*, Reinbek 1983, S. 381–399, hier: S. 384).
- 33 Innerhalb der regen Produktion solcher Hybride ›um 68‹ gab es auch in der BRD Fusionen von Pop und Politik, selbst wenn die diesbezügliche Lagerbildungen wohl kaum zu unterschätzen sind, wie nicht zuletzt die Abwehr etwa von McLuhan als »Bauchredner und Propheten« einer »apolitischen Avantgarde« seitens prominenter Vertreter der kritischen Linken dokumentiert (Hans Magnus Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in: Kursbuch 20 (März 1970) [Über ästhetische Fragen], S. 159–186, hier: S. 177). Im selben Text, in dem er McLuhan kritisiert, empfiehlt Enzensberger jedoch der politischen Avantgarde, sich vom Pop-Underground die Medienstrategien abzugecken und mit dem ›richtigeren‹ Inhalt zu verwenden. Das haben andere getan: Klau mich, das bunte Aktionsbuch der Kommune 1-Protagonisten Rainer Langhans und Fritz Teufel mit Collagen von Comics, Schlagzeilen, Zeitungsausschnitten, Flugblättern und Dokumenten, dokumentiert den Versuch, der »Staatsgewalt« mit Mitteln der Parodie entgegenzutreten. Dabei weisen die Verfahren des Überschreibens und Verfremdens vorgefundenen Materials, mit denen die »Spaßguerilla« arbeitete, deutliche Parallelen zu denen der historischen Avantgarden auf (vor allem zum Dadaismus und zum Surrealismus), ebenso wie zum Situationismus, dem sie historisch und politisch näher steht (vgl. Rainer Langhans/Fritz Teufel: *Klau mich*, Frankfurt/M.–Berlin 1968). Zum Avantgarde-Erbe vgl. bereits Karl Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München 1970; sowie Klaus Briebleb: *1968. Literatur in der antiautoritären Bewegung*, Frankfurt/M. 1993).
- 34 Hebdige: *In Poor Taste* (Anm. 13), S. 120.
- 35 Vgl. dazu Thomas Daub: *Die 2. Kultur. Alternativliteratur in der Bundesrepublik*, Mainz 1981.
- 36 Besonders auflagenstark und berühmt wurde Günter Amendts 1970 im März-Verlag erschienene Aufklärungsfibel *Sexfront*, die unter anderem von dem Comiczeichner Alfred von Meysenburg illustriert und die in Buchhandlungen bezeichnenderweise mit dem Slogan beworben wurde: »Sex Front ist nicht jugendgefährdend!«
- 37 Zit. nach dem Manuskript der Pressemitteilung im »MÄRZ-Archiv«, Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N. (1AO Melzer bis 1969).
- 38 Und als solches auch zitierfähig, wie das Cover eines Buchs über Pop-Literatur zeigt, das sich seinerseits mit vielen Bildern und O-Tönen als Multimedia-Buch präsentiert, auf den Einband von ACID anspielt und überdies die März-Farben gelb und rot verwendet: Johannes Ullmaier: *Von ACID nach ADLON. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*, Mainz 2001. Wie in diesem Buch von Jörg Schröder zu erfahren ist, war die Pop-Karriere nicht selbstverständlich – setzt sich die Corporate Identity doch aus Ingredienzien der verpönten Avantgarde zusammen, nämlich einer Typographie aus einem »Schriftmusterbuch der Dada-Zeit« (vgl. ebd., S. 62).
- 39 Vgl. Hans Peter Willberg: *Buchkunst im Wandel. Die Entwicklung der Buchgestaltung in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt/M. 1984, S. 52.
- 40 Nämlich bei Suhrkamp (Ferdinand Kriwet: *Apollo Amerika*, Frankfurt/M. 1969) und bei Kiepenheuer & Witsch (Ders.: *Stars. Lexikon in 3 Bänden*, Köln 1971). Die Begriffe »Sehtext« und »Hörtext« verwendet Kriwet selbst; in: Renate Mattheai (Hg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur*, Köln 1970, S. 226 f.
- 41 Als »Simulationen« bezeichnet Jürgen Schäfer (im Anschluss an Aage A. Hansen-Löve: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*, in: Wolf Schmidt/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien 1983, S. 291–360; dort beide Zitate) die Ergebnisse von Brinkmanns Versuch, andere Medien im eigenen Medium nachzuahmen – im Unterschied zur bloßen inhaltlichen Thematisierung (Schäfer: *Pop-Literatur* [Anm. 7], S. 179 f.).
- 42 Rolf Dieter Brinkmann: Notiz, in: Ders.: *Piloten. Neue Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann*, Köln 1968, S. 6–9, hier: S. 6. Zu den Implikationen von Gegenwartsnähe in Brinkmanns Schnappschuss-Kon-

- zept vgl. Schumacher. Gerade eben jetzt (Anm. 14). Die Konvergenzen solcher Unmittelbarkeitsempfase, die mit der Aufgabe sprachlicher Vermittlung kollidiert, mit früheren literaturgeschichtlichen Konstellationen (etwa den Problemen der Affektvermittlung – »ach!« – des Sturm und Drang) wären gesondert auszuarbeiten.
- 43 Brinkmann: Notiz (Anm. 42), S. 7.
- 44 Vgl. dazu Dirck Link: Batman & Robin. Das »dynamic duo« und sein Weg in die deutschsprachige Popliteratur der 60er Jahre, in: Forum Homosexualität und Literatur 45 (2004), S. 5–72, hier bes. S. 28 ff., wo die Faszination des damaligen Pop-Literaten Peter Chotjewitz von Daniel Spoerris »Fallbildern« präzise kommentiert wird.
- 45 Brinkmann: Notiz (Anm. 42), S. 8.
- 46 Alle in Rolf Dieter Brinkmann: Standphotos. Gedichte 1962–1970, Reinbek 1980.
- 47 Ebd., S. 52.
- 48 Dem stehen allerdings die deutlichen Anleihen bei Text-Bild-Verfahren der historischen Avantgarde gegenüber: so bei Apollinaires Kalligrammen im Text-Bild-Gedicht »Vanille« (in: Jörg Schröder (Hg.): Mammut. März Texte 1 & 2. 1969–1984, Heribstein 1969 u. 1984, S. 106–144) und bei den »Foto gedichten« von Man Ray und Paul Eluard in Godzilla (s.u.).
- 49 Rolf Dieter Brinkmann: Notizen zu »Frank Xerox«, in: RowohltLiteraturMagazin 36 (Okt. 1995) [Sonderheft Rolf Dieter Brinkmann], hg. v. Maleen Brinkmann, S. 56. Wie der editorischen Notiz Maleen Brinkmanns zu entnehmen ist, war das Erscheinen von »Frank Xerox« für 1970 geplant; entsprechend datieren die Notizen wohl aus dieser Zeit.
- 50 Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden, Mannheim u.a. 61998.
- 51 Hans Christoph Buch: Kritische Wälder. Essays Kritiken Glossen, Reinbek 1972, S. 7. Vgl. den Eintrag zu »trivial« in: Kluge. Etymologisches Wörterbuch (Anm. 6), S. 837.
- 52 Brinkmann: Notizen zu »Frank Xerox« (Anm. 49), S. 56.
- 53 Das geht aus einem unveröffentlichten Brief von Rolf-Dieter Brinkmann an Jörg Schröder vom 12.3.1968 hervor, den ich im »März-Archiv«, Deutsches Literaturarchiv Marbach, einsehen konnte, aus dem jedoch – wie aus allen weiteren erwähnten Briefen – aus rechtlichen Gründen hier nicht zitiert werden darf (vgl. Akte 68 a, ACID). Der Brief ist vermutlich von Brinkmann falsch datiert und stammt aus dem Jahr 1969 – Brinkmann erwähnt darin die Arbeit am Nachwort zu ACID, in dem als Entstehungsdatum »Februar 1969« angegeben wird.
- 54 Vgl. ebd. – Wie die Herstellungsakten belegen, hat Brinkmann dieselbe Akribie auf die Gestaltung des Text-Bild-Gedichts »Vanille«, einem seiner Beiträge zum besagten März-Almanach, verwendet und dabei ebenfalls mit der erhofften intermedialen Wirkung argumentiert, indem er an die Texttafeln zwischen den Bildern in Godard-Filmen erinnert. Vgl. dazu einen unveröffentlichten Brief Brinkmanns an den Verlagsmitarbeiter Heinzelmeier, 30.7.69, aufbewahrt im März-Archiv. 59 AO Herstellungsakte 1969–1973 Ma März MÄRZ-Texte I, Matthaei, Trivialmythen.
- 55 Vgl. Gerard Malanga im Interview mit Christoph Heinrich: Bewegte Bilder einfrieren, in: Andy Warhol Photography. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle/The Andy Warhol Museum Pittsburgh, Thalwil/Zürich, New York 1999, S. 115–122, hier: S. 117. In dem erwähnten Buch sind neben über 50 Stills aus den Screen Tests Malangas so genannte Screen Test Poems abgedruckt: Screen Test/A Diary, New York 1967. Vgl. zur Entstehungsgeschichte Reva Wolf: Collaboration as Social Exchange – Photographs and their Social Significance, in: Art Journal (Winter 1993), auch unter: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n4_v52/ai_14970143/ (Stand: 16.4.2005). – Brinkmann kannte dieses Buch, aus dem ACID Bilder zitiert (vermutlich auf S. 299; es wird jedenfalls unter den Bildnachweisen angeführt), und vermutlich kannte er auch die filmischen Tests zumindest vom Hörensagen. Dieter Wellershoff zufolge sind auch die Filme Brinkmanns, die wiederum heutige Leser/-innen nur vom Hörensagen kennen, von denen Warhols beeinflusst: »Die Filme, die er mit seiner Super-8-Kamera drehte und im kleinen Kreis Freunden und Bekannten vorführte, waren meistens der starren Kamera Andy Warhols abgeschaut. Er hat beispielsweise die Kamera auf ein Stativ montiert und nacheinander verschiedene Leute aufgefordert, sich drei Minuten möglichst reglos und ohne Mimik vor die laufende Kamera zu setzen. Das war ein stummes Verhör, und das Ergebnis war nicht uninteressant. Es war eine Imitation amerikanischer Underground-Filme.« (Dieter Wellershoff im Gespräch mit Wolfgang Rüder: Direkt aus der Mitte von Nirgendwo. Bruchstücke zu Leben und Werk von Rolf Dieter Brinkmann, in: Gunter Geduldig/Marco Sagurna (Hg.): too much. Das lange Leben des Rolf Dieter Brinkmann, Aachen 1994, S. 67–86, hier: S. 85).
- 56 In einem Brief an Jörg Schröder vom 10.4.68 teilen Brinkmann und Rygulla allerdings mit, dass das

Brigitte Weingart

252

Buch nicht mehr »Underground« im Titel tragen soll, weil ein Marshall McLuhan nicht zu diesem gehöre, wohl aber an den kulturellen Tendenzen beteiligt sei, für die dieser Begriff einsteht. Bezeichnenderweise annoncieren sie im selben Brief einen neuen Titel, der die multimediale Ausstattung des Buchs ins Zentrum rückt. Vgl. dazu einen unveröffentlichten Brief von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla an Jörg Schröder, 10.4.68, aufbewahrt in März-Archiv, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Akte 68a, b ACID.

- 57 Zu den Folgewirkungen der Etymologie von Illustration (von lat. *illustrare*: »erhellen«) vgl. J. Hillis Miller: *Illustration*, London 1992, S. 61.
- 58 Vgl. einen unveröffentlichten Brief Brinkmanns an Jörg Schröder, 20.8.68, aufbewahrt im März-Archiv, Akte 68 a, b ACID.
- 59 Vgl. Willberg: *Buchkunst im Wandel* (Anm. 39), S. 52.
- 60 Vgl. den bereits erwähnten unveröffentlichten Brief Brinkmanns an Schröder vom 20.8.68 (Anm. 53), der die entsprechenden Kraftausdrücke enthält, die hier nicht zitiert werden dürfen.
- 61 Zur Diskrepanz zwischen der extremen Verbreitung von industriell produzierten Pornobildern seit Mitte des 19. Jahrhunderts, deren Existenz zumeist nur in Polizeiaukten belegt ist, vgl. stellvertretend Stephen Heath: *The Sexual Fix*, London 1982, sowie Peter Gay: *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*, München 1986.
- 62 Fraglich ist allerdings, ob diese Version auch der ursprünglichen Vorstellung der Herausgeber entspricht. Zu den Entstehungshintergründen vgl. Jörg Schröder: Schröder erzählt: Zum harten Kern. Über Rolf Dieter Brinkmann. Folge 10, Sonderausgabe, Fuchstal-Leeder 1999, bes. S. 8 ff.
- 63 Vgl. den klassischen Aufsatz zum Thema von Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino* [1975], in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S. 48–65; im Anschluss daran für die (pornografische) Fotografie: Abigail Solomon-Godeau: *Reconsidering Erotic Photography. Notes for a Project of Historic Salvage*, in: dies.: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1997, S. 220–237. Das Buch zum Thema nicht nur in der Bildenden Kunst: Sylvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- 64 Zur Mediengeschichte der Auffassung vom verführerischen Bild vgl. Michael Wetzel: *Verführerische Bilder. Zur Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus*, in: Ders./Herta Wolf (Hg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 333–354.
- 65 So in einer Kritik dieser Sichtweise Linda Williams: *Pornografische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«*, in: Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie* (Anm. 9), S. 226–266, hier: S. 227.
- 66 Ebd., S. 237 u. S. 243.
- 67 Vgl. stellvertretend Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade* (Anm. 63). Ein zu Recht häufig angeführtes Beispiel in diesem Kontext sind die Selbstinszenierungen der Fotokünstlerin Cindy Sherman.
- 68 Etwa im Sinne einer »Porno-Politik« im Kontext der Dirty Speech-Bewegung (vgl. Leslie A. Fiedler: *Die neuen Mutanten*, in: ACID (Anm. 32), S. 16–31, hier: S. 22 f.); oder im Sinne der heute prominenten Perspektive Judith Butlers auf das »Fehlzitieren« von Geschlechterrepräsentationen; vgl. dies.: *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990], Frankfurt/M. 1991.
- 69 Parker Tyler: *Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter oder: Wie es euch gefällt, so könnt ihr es haben*, in: ACID (Anm. 32), S. 250–265, hier: S. 250.
- 70 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 68), S. 190.
- 71 Tyler: *Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter* (Anm. 69), S. 252.
- 72 Leslie A. Fiedler: *Überquert die Grenze, schließt den Graben!*, in: Uwe Wittstock (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig 1994, S. 14–39; der Band dokumentiert beinahe die gesamte »Fiedler-Debatte«, die sich an diesem Text entzündet hat und an der sich auch Brinkmann – als Verteidiger Fiedlers – beteiligte.
- 73 Fiedler: *Die neuen Mutanten* (Anm. 68), S. 25.
- 74 Marshall McLuhan/George B. Leonard: *Die Zukunft der Sexualität*, in: ACID (Anm. 32), S. 368–376, hier: S. 373. Ein kürzerer Vorabdruck erschien unter dem Titel »Neue Formen der Liebe. Die Pille macht die Frau zur Bombe«, in: Konkret, Nr. 6 (10. März 1969), S. 28–33; hier bleibt der Name von McLuhans Co-Autor allerdings unerwähnt.
- 75 Ebd., S. 373.
- 76 Vgl. ebd., S. 375. Zu McLuhans Medienutopie vgl. ausführlicher Brigitte Weingart: *Alles (McLuhans Fernsehen im Global Village)*, in: Irmela Schneider/Torsten Hahn/Christina Bartz (Hg.): *Medienkultur der 60er Jahre. Diskurstgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 2, Opladen 2003, S. 215–240.

- 77 Brinkmann: Der Film in Worten (Anm. 32), S. 395.
- 78 Vgl. etwa William S. Burroughs: The Cut-Up Method of Brion Gysin, in: *Re/Search* 4/5 (1982), S. 36.
- 79 Für den Versuch, Burroughs als »queer writer« zu lesen, ohne die diversen Phobien und paranoiden Konstruktionen in seinen Texten zu unterschlagen, vgl. Jamie Russell: *Queer Burroughs*, New York 2001.
- 80 Diederichsen: Pop: normativ – deskriptiv – emphatisch (Anm. 1), S. 44.
- 81 Brinkmann: Der Film in Worten (Anm. 32), S. 396.
- 82 Rolf Dieter Brinkmann: *Godzilla*, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ders.: *Standphotos* (Anm. 46), S. 159–182. Vgl. dazu auch Sibylle Späth: Rolf Dieter Brinkmann, Stuttgart 1989, S. 47–52; Schäfer: *Pop-Literatur* (Anm. 7), S. 180–216. Eine frühere, farbige Ausgabe der *Godzilla*-Gedichte wurde offenbar »auf Titelseiten der Illustrierten ›Der Stern‹, mit Fotosexmotiven«, gedruckt (Rolf Dieter Brinkmann: Briefe an Hartmut. 1974–75, Reinbek 1999, S. 109).
- 83 Brinkmann: *Standphotos* (Anm. 46), S. 165.
- 84 Rolf Dieter Brinkmann: *Flickermaschine*, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ders.: *Der Film in Worten. Prosa-Erzählungen-Essays-Hörspiele-Fotos-Collagen 1965–1974*, Reinbek 1982, S. 84–93.
- 85 Vgl. zur Idee des »Bewußtseinsfilms« – ohne ausdrücklichen Bezug zu »Flickermaschine«, aber zu Burroughs – auch Brinkmann: Briefe an Hartmut (Anm. 82), S. 137.
- 86 Brinkmann: *Flickermaschine* (Anm. 84), S. 85. Sibylle Späth zufolge gibt es auch »eine unveröffentlichte Variation unter demselben Titel als Filmdrehbuch« (Späth: Rolf Dieter Brinkmann (Anm. 7), S. 66; von dort stammen auch die Informationen zu den Entstehungsbedingungen des Texts, zu denen sich Maleen Brinkmann in einem Fernsehinterview geäußert hat.
- 87 Vgl. Brinkmann: *Vanille* (Anm. 48).
- 88 Wie es in diesen Anmerkungen heißt: »Das ›Thema‹ des Gedichts ist das Gedicht selber!...« (Ebd., S. 141).
- 89 Ebd., S. 143.
- 90 Ebd., S. 122.
- 91 Ebd., S. 142. Zum Warhol-Erbe Brinkmanns im Blick auf die Tiefe der Oberfläche vgl. Gerd Gemünden: *The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann Learned from Andy Warhol*, in: *The German Quarterly* 68.3 (Summer 1995), S. 235–250.
- 92 Brinkmann: *Vanille* (Anm. 48), S. 144 u. S. 143.
- 93 Ebd., S. 144. Vgl. dazu Eckhard Schumacher: *From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur*, in: Joachim Bonz (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt/M. 2001, S. 190–213.

Bildnachweise

258

- S. 208: Quelle: Im Reich der Phantome. Photographie des Unsichtbaren, Ostfildern-Ruit 1997, S. 125; Rechte bei: Man Ray Trust
- S. 210: Quelle: Krauss, R./Livingston, J.: L'Amour fou, photography & surrealism, New York 1985, S. 75; Rechte bei: ADAGP Paris/VAGA NY 1985

WEINGART: IN/OUT

- S. 221: Andy Warhol: Thirty Are Better Than One, 1963. Acrylic and silkscreen ink on canvas, 110x82,5", Private Collection. Quelle: David Bourdon: Warhol, New York: Harry N. Abrams, Inc., S. 162.
- S. 223: Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q. 1919. Bearbeitetes Ready-made: Bleistift auf einer Reproduktion der Mona Lisa, 19,7x12,4 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Louise und Walter Arensberg. Quelle: Janis Mink: Duchamp, Köln: Taschen Verlag 2001, S. 64.
- S. 225: Aus: Marshall McLuhan/Quentin Fiore: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects [1967]. Produced by Jerome Agel, San Francisco: Gingko Press 1996, o.Pag. [S. 34 f. und S. 36 f.].
- S. 229: Rolf Dieter Brinkmann: Die Piloten, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1968 (»Die Collage des Schutzmuschlages wurde vom Autor gefertigt.« [S. 114]).
- S. 234: Andy Warhol/Gerard Malanga: Screen Tests / A Diary, New York: Kulchur Press 1967.
- S. 236: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf Rainer Rygulla (Hg.): ACID. Neue amerikanische Szene, Reinbek: Rowohlt 1983 (»Gesamtgestaltung von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla«).
- S. 236: Sigmar Polke, Bunnies. 1966. Dispersion auf Leinwand, 150x100 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Purchased from Gagosian Gallery, New York, May 15, 1992. Joseph H. Hirshhorn Bequest and Purchase Funds, 1992. Quelle: Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei (Ausstellungskatalog, hg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD GmbH), Ostfildern-Ruit: Cantz 1997, S. 102.
- S. 239: »The Queen«, aus: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf Rainer Rygulla (Hg.): ACID. Neue amerikanische Szene, Reinbek: Rowohlt 1983, S. 264.
- S. 242: Aus: Rolf Dieter Brinkmann: Godzilla [1968], in: Ders.: Standphotos. Gedichte 1962-1970, Reinbek: Rowohlt 1980, S. 159-182, hier: S. 179 und S. 165.
- S. 243: Aus: Paul Éluard/Man Ray: Facile [1935]. Quelle: Photographic Surrealism (Ausstellungskatalog, hg. v. The New Gallery of Contemporary Art Cleveland, Ohio, Gastkuratorin: Nany Hall-Duncan), Cleveland/OH 1979, S. 37.
- S. 244: Rolf Dieter Brinkmann: Flickermaschine [1969]. Quelle: Rolf Dieter Brinkmann: Der Film in Worten. Prosa-Erzählungen-Essays-Hörspiele-Fotos-Collagen 1965-1974, Reinbek 1982, S. 84-93, hier: S. 85.