

Thomas Hecken / Marcus S. Kleiner /  
André Menke

# Popliteratur

Eine Einführung



LEHRBUCH  
J.B. METZLER

die gleiche Haltung hinaus: **Pop braucht Wissenschaft nicht, Wissenschaft aber Pop.**

Eine andere Perspektive präsentiert etwa Hecken (2011a). Er hebt hervor, dass die wissenschaftliche Pop-Forschung in den kommenden Jahren explodieren wird und es dadurch zu einer Re-Definition der Bedeutung von Pop in der Wissenschaft kommt. Für Hecken befinden wir uns in der **Gründungsphase der universitären Institutionalisation** von Pop-Forschung in Deutschland und in 50 Jahren – so Hecken – gelten, rückblickend auf die Anfänge der akademischen Pop-Forschung seit den späten 1960er Jahren, v. a. aber auf die Studien der letzten zwanzig Jahre fokussiert, die entsprechenden Autoren als zentrale Gründerväter und Referenzpunkte für die bis dahin (wahrscheinlich) universitär fest etablierte, inter- und transdisziplinäre Pop-Forschung. Grundvoraussetzung dafür wäre aber, dass sich die Universität konstitutiv für die Pop-Forschung öffnet und diese als integralen Bestandteil v. a. der musik-, kultur-, medien-, sozial- und erziehungswissenschaftlichen Forschung will. Diese Situation zeichnet sich gegenwärtig noch kaum ab. Pop-Forschung bleibt in der Wahrnehmung der Universität zumeist exotisch. Zumindest zwei aktuelle Entwicklungen zeigen aber eine bedingt positive Veränderung an: einerseits die 2008 gegründete **»AG Populärkultur und Medien«** in der »Gesellschaft für Medienwissenschaft« (GfM) und andererseits die DFG-geförderte Zeitschrift *Pop. Kultur und Kritik*, die seit 2012 im Bielefelder transcript-Verlag erscheint.

### Weiterführende Literatur

Zur weiteren heuristischen Eingrenzung der Begriffe ›populär‹ und ›Pop‹ sowie ›Populäre Kultur‹ und ›Popkultur‹ vgl. u. a. Blaseio/Pompe/Ruchatz (2005); Hecken (2007, 2009); Hügel (2003; 2007); Kleiner (2008); Kleiner/Rappe (2012) und Kleiner/Wilke (2013a). Zum Themenkreis Pop und Politik vgl. u. a. Nieland (2009) und Kleiner/Schulze (2013a). Zum Popjournalismus vgl. u. a. Hinz (1998, 2009); Venker (2003) und Bonz/Büscher/Springer (2005).

Zur Poptheoriebildung vgl. etwa Jacke/Ruchatz/Zierold (2011); Goer/Greif/Jacke (2013); Stäheli (2000, 2004); Helms (2003) und Huck/Zorn (2007).

Im deutschen Popdiskurs zum Zusammenhang von *Cultural Studies-Approach* und Popanalyse vgl. u. a. Höller (1996, 1999 a/b); Winter (1997); Hinz (1998, 2009); Sälzer (2001); Gebhardt (2001); Jacke (2004, 2006) und Terkessidis (2006).

Zur Unterscheidung affirmativ/subversiv als Beschreibungsformel für Popkulturen vgl. z. B. Jacke (2004); Bonz (2008); Ernst u. a. (2008). Zum Verständnis von Populärer Kultur und Popkultur unter der Perspektive von Subkultur und Subversion vgl. grundsätzlich die frühen Studien der *Birminghamer Cultural Studies* u. a. bei Hall/Jefferson (1976); Willis (1979, 1981); Clarke u. a. (1979); Hebdige (1979). Vgl. hierzu auch die Ansätze der *Post Subcultural Studies* bei Muggleton/Weinzierl (2003) und Bennett/Kahn-Harris (2004).

## 4 Pop-Poetik

### 4.1 | Popliteratur als Literatur der Verweise und Zitate

»In Deutschland ist der Begriff Literatur so mächtig ins Bewußtsein eingehämmert, daß kaum noch zu sehen ist, daß ein Gedicht niemals, ebenso wenig wie ein Roman, eine Erzählung, ausschließlich sich selbst meint, [...]« (Brinkmann: Briefe an Hartmut, 140). Literatur ist, wie Brinkmann in diesem Zitat andeutet, **nicht mit sich selbst identisch**, verweist in ihren unterschiedlichen Formen (Roman, Gedicht, Erzählung etc.) über sich und ihre Medialität hinaus. Verwiesen wird (ästhetisch und inhaltlich) auf ein populär- und popkulturelles Außen, wie z. B. Musik, Kunst, Film, Fernsehen, Comics, Presse oder Werbung, sowie auf eine medialisierte Wirklichkeit bzw. Gegenwart und ihre spezifischen Kulturtechniken. Durch dieses Außen erhält die Literatur eine erweiterte mediale Form und offene literarische Identität, die nicht durch einen engen hochkulturellen Literaturbegriff, mit Fokus auf einen literaturhistorischen Kanon, erfasst werden kann und die auf der Suche nach einer formalen Entsprechung zur Populären Kultur und Popkultur ist. Dieser literarische Kanon ist auf langfristige Tradierung angelegt und unterteilt Literatur anhand normativer Kriterien wie maßgeblich, musterhaft, bedeutend, repräsentativ, in legitim und nicht legitim oder hochkulturell, trivial und kitschig. Über die Aufnahme in einen literarischen Kanon, der letztlich stets *offen*, gleichwohl aber nicht unbegrenzt aufnahmefähig für neue Texte ist, entscheiden drei Kriterien: »Exzeptionalität des Werkes«, »Repräsentanz epochaler, gattungsmäßiger, sozialer und anderer Art« und »aktive Bezugnahme auf das Werk in der jeweiligen Gegenwartskultur« (Auerochs 2007, 372 f.).

Diese (intermediale/-textuelle) erweiternde Verweisung und Öffnung des Literaturbegriffs, d. h. die Arbeit der Popliteraten an einem **literarischen Sub- bzw. Gegenkanon**, die zugleich einen hochkulturellen Literaturbegriff negiert und temporär im Feld von Medienkulturen positioniert, ist für die spezifische Form von Literatur wesentlich, die als ›Popliteratur‹ bezeichnet wird, und an deren Entstehen Brinkmann in Deutschland in den späten 1960er Jahren wesentlich mitbeteiligt war (vgl. Schäfer 1998, 2008), u. a. durch die Kanonisierung von Gegenkultur in bis heute wegweisenden **Anthologien** (vgl. Brinkmann: Silverscreen; Brinkmann/Rygulla: Acid). Mit diesem Literaturverständnis wird die tradierte Wertdichotomie zwischen Literatur und Medien zurückgewiesen, denn die Medien erscheinen nicht mehr als »das Andere des (literarischen) Kanons«, als ein »Bereich, in dem sich die Diffusion des Ephemereren und Unzurechnungsfähigen ereignet« (Stanitzek 2007, 54 f.).

Der **erweiternde Verweischarakter** von (Pop-)Literatur markiert eine produktionsästhetische Kontinuität im Feld der Popliteratur, denn auch in den aktuellen literarischen Texten und Interviews mit sog. Popliteraten wird der Verweischarakter als wesentlich für Pop und Popliteratur herausgestellt: So betont der Literat, Musiker und DJ Thomas Meinecke (in Gleba/Schumacher 2007, 367) etwa 30 Jahre nach der einleitend zitierten Äußerung von Brinkmann, dass Pop eine »Verweishölle« sei und belegt diese Feststellung in seiner Literatur (seit Ende der 1980er Jahre), seinen Lesungen, seiner Musik (F. S. K. – Freiwillige Selbstkontrolle, gegründet 1980), seinen



Hörspielen und seinem DJing. Das »popkulturelle Quintett« um Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre legt in seiner Gesprächsdokumentation *Tristesse Royale* aus dem Jahr 1999 ein Patchwork an Verweisen und Thesen vor, das ohne jegliche Form von Argumentation auskommt, sondern seine Überzeugungskraft allein aus dem schön Klingenden, also dem Sound, ihres Verweisarrangements gewinnen möchte.

Dieses Verständnis von (Pop-)Literatur als Verweishandlung gründet, so zumindest in der Rekonstruktion von Literatur, die für die etwa von der Literaturkritik, der Literaturwissenschaft oder den Verlagen als Popliteraten bezeichneten Autoren und zugleich für die Popliteratur-Geschichtsschreibung wesentlich ist, in der US-amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur/-kultur der 1950er und 1960er Jahre (s. Kap. 1.4).

Popliteratur wurde in Deutschland durch den Verweischarakter von Anthologien, wie z. B. *Junge Amerikanische Lyrik* (Corso/Höllner 1961), *Beat. Die Anthologie* (Paetel 1962), *Underground Poems. Untergrund Gedichte. Letzte amerikanische Lyrik* (Rygulla 1967), *Fuck You(!) Underground Gedichte* (Rygulla 1968), *Acid. Neue amerikanische Szene* (1969) oder *Silverscreen. Neue Amerikanische Lyrik* (1969), eingeführt und durch die Rezeption der US-amerikanischen Szene letztlich angestoßen – in Verbindung mit einer entsprechenden populären Mediensozialisation der Autoren. Anthologien bleiben im Kontext der Popliteratur von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart beliebte Publikationsformen, die einerseits, in Nähe zur Musik, als eine Art *Best-of-Compilation* fungieren, andererseits den Eindruck erwecken sollen, dass die in den Anthologien versammelten Texte für eine (mehr oder weniger homogene) Szene, wenn nicht gleich für eine Generation repräsentativ bzw. kanonisch sind. Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch die Bedeutung von Verlagen, wie März oder Kiepenheuer & Witsch, und die von Verlegern, wie Jörg Schröder (vgl. u. a. Schäfer 1998; Ullmaier 2001; Stahl 2007).

Popliteratur ist, im Anschluss an Brinkmann, durch und durch Verweis, braucht Verweise aber nicht bzw. nicht primär als legitimierende Strategie, sondern geht mit Verweisen v. a. experimentell um. Zugleich kann aber behauptet werden, dass die eigensinnige Form von Literatur, die als Popliteratur ausgezeichnet wird, die Verweishölle als legitimierende Funktion braucht, um als Popliteratur identifizierbar und damit unterscheidbar zu werden.

Verweise werden zitiert, indirekt oder direkt; textuell, akustisch und/oder visuell. Zitate sind grundsätzlich Form- und Strukturprinzip von Pop und damit auch der Popliteratur. Verweise und Zitate sind intertextuelle/intermediale Fremdreferenzen, die im Text zu Selbstreferenzen werden und zugleich zu **Transformationen und Transgressionen** der Literatur beitragen; durch den Einsatz von Techniken, wie z. B. Cut-up (vgl. Ullmaier 2003), Montage, Collage, Sampling oder Mixing. Dies verbindet die Popliteratur grundsätzlich mit dem Bezugssystem Pop, das »immer Transformation [ist], im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenseitig neu gestalten und bis dahin fixe Grenzen überschreiten« (Diederichsen 1996, 38f.). Popliteratur kann vor diesem Hintergrund, mit Baßler (2002, 184), als »Literatur der zweiten Worte« bezeichnet werden. Aus diesen Verweisen, Zitaten und Bezügen entstehen literarische Vorlagen, die wiederum Material für Verweise in Form von Zitaten und Auseinandersetzungen werden, sich dabei verändern und von ihren Ursprüngen entfernen, die letztlich selbst nur Verweis- und Zitatarrangements waren bzw. (mehr oder weniger) originell Samples und Mixe von Gegenwart und Medien. »Pop-Literatur entsteht«, wie Schäfer

(2003a, 15) betont, »wenn der Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig, ob sie aus einem Popsong, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – im literarischen Text neu rahmt«.

Diese Präferenz für das Unbekannte, Fremde, Andere, Nicht-Identische usw. ist ein weiteres Strukturmerkmal von Popkultur und dadurch von Popliteratur. Für Leslie Fiedler (1994) ist Science Fiction, also die medienkulturelle Auseinandersetzung mit dem (nicht nur überirdisch) Fremden, neben dem Western und der Pornographie, entsprechend der zentrale Gegenstand der neuen literarischen Underground-Szene in den USA seit den 1950er Jahren.

Nicht nur die Literatur kann durch die beiden Bezugssysteme Verweis/Zitat und Transformation/Transgression strukturell beschrieben werden, sondern auch die in der Popliteratur entstehenden Subjektpositionen: einerseits die des (narrativen und diskursiven) Diskjockeys bzw. des Collagisten und Experimentators, wodurch der Begriff der Autorschaft zurückgewiesen wird. Dieser Gestus ist vergleichbar mit der Zurückweisung der »Autorfunktion« (Foucault 2003, 251) durch Thomas Bernhard (Der Italiener, 83): »Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt [...]«. Diese Zurückweisung findet sich auch bei Rolf Dieter Brinkmann (Erkundungen, 252): »/:Nein, ich bin kein zum Glück KEIN Dichter!/ : ich bin auch zum Glück kein Akademiker mit aufgeweichtem Rückrat [...]« [Hervorh. im Original]. Diese **Zurückweisung der Autorfunktion** korrespondiert mit der Auffassung von Hassan (1988, 50), dass das »Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend, in den Unterschieden, in denen Realität gemeinschaftlich erstellt wird, [...] zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit bringt, und der Tod lauert bei all diesen Spielen im Hintergrund. Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation«. Aus diesen Positionsbestimmungen der Popliteratur können sowohl deren Schreibverfahren als auch poetische Positionen abgeleitet werden.

## 4.2 | Popliteratur als kleine Literatur

Ralf-Rainer Rygulla beschreibt 1967 den kultur- und gesellschaftskritischen Ausgangspunkt der US-amerikanischen Underground-/Beat-Literatur seit den 1950er Jahren, die für ihn eine »in-offizielle[] Literatur« (Rygulla: Nachwort, 120) darstellt, wie folgt:

»Der von Ed Sanders geforderte »totale Angriff auf die Kultur« kann nicht durch systemimmanente Kritik erfolgen, sondern durch Kritik von außen, d. h. von Kriminellen, Süchtigen und Farbigen. [...] Das totale Negieren aller Werte der Gesellschaft ergibt einen Lebenswandel, für den Begriffe wie Ordnung, sozialer Aufstieg, Sauberkeit, Bildung überhaupt nicht existieren. [...] Die massive Vergesellschaftung und das daraus resultierende Konformitätsverhalten wird mit einer extrem individualistischen Haltung beantwortet, die anti-Konsum und antizivilisatorisch ist« (ebd., 115).

Sie befindet sich auch im Gegensatz zur offiziellen deutschen Literatur der Zeit, die zwischen traditionellem Kunst- und Avantgardeanspruch changiert, ohne konkreten Bezug zur kulturellen und gesellschaftlichen Wirklichkeit. Der Hauptgrund hierfür ist das Festhalten am Kunstanspruch von Literatur. Für die Haltung der US-amerikanischen Underground-Szene, ebenso für Rygullas Blick auf die deutschen Zustände, steht das symbolische »**Fuck you!**«. Bezug nehmend auf den Verweischarakter der



Popliteratur, verweist der Titel dieser Anthologie wiederum auf das von Ed Sanders (Beat-Autor und Musiker; The Fugs), zwischen 1962 und 1965 editierte und 13 Ausgaben umfassende *FUCK YOU/ A Magazine of the Arts*.

Die in Rygullas Anthologie versammelten Texte sind in Form und Inhalt **radikale Kultur- und Gesellschaftskritik**. Diese Kritik zeichnet sich durch eine nicht artifizielle, das unmittelbare Empfinden und Wahrnehmen zum Ausdruck bringende Sprache aus; durch die tabulose sowie exzessive Schilderung von Sexualität und Gewalt; die leidenschaftliche Darstellung des Lebens als *Underdog*; das Beschwören des Ideals von größtmöglicher individueller Freiheit; das Plädoyer für ein radikales Ausbrechen aus gesellschaftlichen und künstlerischen Zwängen bzw. Traditionen oder das Hervorheben der Bedeutung fernöstlicher Philosophien, als Bezugspunkte für ein antibürgerliches Leben.

Das gegen die herrschende Kultur gerichtete Schreiben der US-amerikanischen Underground-/Beat-Szene liefert ein Beispiel für eine kleine, deterritorialisierte Literatur, wie sie Deleuze/Guattari (1976) am Beispiel von Franz Kafka rekonstruiert haben. Deterritorialisierung bedeutet für Deleuze/Guattari (1997) die Auflösung fester Strukturen und Organisationsformen, einen Zugewinn an Möglichkeiten, ein unbestimmtes Werden. »Werden heißt« für Deleuze (2000, 11), »nicht eine Form erlangen (Identifikation, Nachahmung, Mimesis), sondern die Zone einer Nachbarschaft, Ununterscheidbarkeit oder Nicht-Differenzierung finden [...]«. Ausgangspunkt für Deleuze/Guattari (1976) sind Überlegungen von Kafka (1973, 129–134) zu einer **kleinen Literatur**, die er in seinen Tagebüchern notiert.

Bei allen Unterschieden im Detail sind es die im Folgenden herausgestellten Aspekte, die die anglo-amerikanische und deutsche Beat-/Underground-/Popliteratur der 1950er und 1960er Jahre mit dem Konzept der kleinen Literatur verknüpfen bzw. diese zu einer kleinen Literatur machen – hier und im Folgenden wird von Beat-/Underground-/Popliteratur gesprochen, weil die Beat- und Underground-Literatur das erste Schreibverfahren der Popliteratur ist. Für die Neue Deutsche Popliteratur gilt das nicht mehr, bedingt aber für die popliterarischen Stilformen des Social Beat, der Trash-Literatur, der Slam Poetry und der Kanak Sprak. Mit dem Dominant-Werden der Gegenkultur als »Mainstream der Minderheiten« (Holert/Terkessidis 1996) seit Mitte/Ende der 1960er Jahre einerseits und dem zunehmenden Minoritär-Werden des **Subversionsmythos Pop** seit den 1980er Jahren, verringern sich die Möglichkeiten von Popliteratur als einer kleinen Literatur signifikant.

Diese Literatur »entkleidet die Sprache ihrer repräsentativen Gestalt und verkörpert sich in komplexen sozialen Verkettungen [...]. Sie beruht auf dem minoritären Gebrauch einer großen Sprache: etwa das Deutsch der Prager Juden [...]« (Röllli 2006, 40). Beispiele in der Underground-/Beat-Literatur wären etwa die Umcodierung der offiziellen (gesellschaftlichen und literarischen) Arten, über Sexualität, Kultur oder Kunst legitim zu sprechen. Dieser alternative Gebrauch »bewirkt, daß sich jede individuelle Angelegenheit mit der Politik verknüpft« (Deleuze/Guattari 1976, 25). In der gesellschafts- und kulturkritischen Haltung der Underground-/Beatliteratur kommt diese Verknüpfung unmittelbar zum Ausdruck.

Kafka sucht – in der Rekonstruktion von Deleuze/Guattari – wie die Underground-/Beat-Autoren den nicht repräsentativen Sprachgebrauch einer Minderheit auf, um die Machtzentren zu entdecken, etwa das offizielle Literatursystem einer Zeit und dessen Kanon, die entscheiden, was sagbar ist und was nicht. Somit wird »das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegengestell[t]« (ebd., 38f.). Im Fall der Underground-/Beat-Literatur wäre dies

das gesamte Arsenal gegenkultureller Lebens- und Ausdruckswelten. Dadurch wird den *Minoritäten* in der Gesellschaft und Kultur, die sie nicht repräsentiert und anerkennt, (temporäre und partielle) Sichtbarkeit verliehen – die sie ohne umfassende Medialisierung ihrer Lebenswelt nicht erlangen könnten. Populäre Kulturen und Popkulturen zeichnen sich seit den 1950er Jahren – Medien übergreifend – immer durch diese **Politik der (medialen) Sichtbarkeit bzw. des (medialen) Sichtbarmachens** aus.

Die US-amerikanische Underground-Literatur bietet hier in erster Linie eine literarische **Gegenwartsanalyse**: »Die Voraussetzung [...] für das ungebrochene Hereinnehmen von Material ist eine subtile Reflexion über die gesellschaftlichen Zustände« (Rygulla: Nachwort, 119). Die Gegenwartsfixierung der Underground-/Beat-Literatur bestimmt auch die Texte der Anthologie *Super Garde*: »Dies heute. Von morgen wissen wir nichts. Morgen wird vielleicht alles wieder mal auf den Kopf gestellt. Morgen werden wir vielleicht Pop pop nennen« (Tsakiridis: Super Garde, 10).

Zentral für Deleuze/Guattari (1976, 12) ist es darüber hinaus, dass kleine Literaturen eher protokollieren und berichten als interpretieren und einen bestimmten Sinn definieren: »Wir glauben [...], dass Kafka *Experimente* protokolliert, dass er *nur Erfahrungen berichtet*, ohne sie zu deuten, ohne ihrer Bedeutung nachzugehen [...]« [Hervorh. im Original]. In der Underground-/Beat-/Popliteratur wird bis zur Gegenwart demonstrativ und weniger diskursiv geschrieben. Die literarische Arbeit an der Sprache zielt hierbei, wie Deleuze (2000, 9) verdeutlicht, prinzipiell auf ein Anders- bzw. Minoritär-Werden der (großen) Sprache und damit der medialen Erschließungs-, Darstellungs- sowie Kommunikationsmöglichkeiten von Wirklichkeit: »Der Schriftsteller erfindet [...] innerhalb der Sprache eine neue Sprache, eine Fremdsprache gewissermaßen. Er fördert neue grammatikalische oder syntaktische Mächte zutage. Er reißt die Sprache aus ihren gewohnten Bahnen heraus und lässt sie *delirieren*« [Hervorh. im Original]. Schreiben bedeutet somit konstitutiv Werden, ist prozessual, unfertig, immer im Entstehen begriffen und zum Leben hin geöffnet. Entsprechend betont Deleuze (ebd., 17): »[D]as Ziel der Literatur: das Eindringen des Lebens in die Sprache ist es, das die Ideen erzeugt.« Radikaler noch versteht sich Kafka (1976, 444) selbst als Literatur, nicht als Subjekt, vielleicht als ein Literatur-Subjekt: »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein.«

Das Verständnis von Underground-Literatur als kleiner Literatur bringt auch Rygulla (Nachwort, 118f.) deutlich zum Ausdruck: »Mit den überkommenen abstrakten, nur qualitätsbezogenen Kriterien kann man diesen Arbeiten nicht gerecht werden. Der Abscheu vor dem intellektuell abgewichsten Akademismus der Literatur der ›Anderen‹ [...] manifestiert sich in der groben Simplifikation seiner Bilder und in der bewußten Jugendlichkeit seiner Sprache.« Um eine kleine Literatur auszubilden, muss die offizielle große Sprache dekontextualisiert und transformiert werden: »Die in den Texten verwendete Sprache ist immer die ihre. Dadurch entsteht nicht die Alternative: einmal Sprache als Sprache und zum anderen Sprache als Kunstform. Dort, wo zuerst & zuletzt der Anspruch erhoben wird, Kunst zu machen, ist Literatur zum Vehikel der Anpassung geworden« (ebd., 119). Die unmittelbare, individuelle Sprache, die sich das Sprechen nicht vorgeben lässt und sich nicht um Literarizität als Maßstab für literarisches Schaffen diesseits des hochkulturellen Kanons bemüht, ist das Leitbild der Underground-/Beat-Literatur. Diese Haltung wird auch im Vorwort der ersten Anthologie genuin deutschsprachiger Beat- und Popliteratur, *Super Garde* aus dem Jahr 1969, vertreten: »Hier gibt es keine ›großen Schriftsteller‹ oder



»zweitrangige Literaten«, sondern schreibende Individuen, die die Maßstäbe in sich tragen, die den Kultur-Wahrsagern keine Chance geben, sich in Schubladen zu ordnen und je nach Profit einzustufen« (Tsakiridis: Super Garde, 9f.).

Diese entgrenzte und eigensinnige Sprache, verbunden mit der Relativierung der Konzepte Autor bzw. Schriftsteller, korrespondiert mit der **Intertextualität sowie Inter- und Transmedialität** der Texte der Underground-/Beatliteratur, die als Überschreiten von Gattungs- und Mediengrenzen sowie als eine daraus resultierende Subversion von festen gesellschaftlichen Ordnungen und Rollenmodellen beschrieben werden kann:

»Ein bedeutendes Ausdrucksmittel hat sich die Underground-Bewegung mit dem Medium des Films geschaffen. [...] Die berühmt gewordenen Streifen, wie Kenneth Angers *Scorpio Rising*, Jack Smiths *Flaming Creatures* und Andy Warhols *The Chelsea Girls*, haben vom Thema her eines gemeinsam: SEX, RAUSCHGIFTSUCHT & BRUTALITÄT. Die bestgehütetsten Tabus der Gesellschaft werden hier zur natürlichen Lebensgewohnheit« (Rygulla: Nachwort, 117; Hervorh. im Original).

Im Vorwort der zweiten Beat-/Pop-Anthologie deutschsprachiger Autoren aus dem Jahr 1970, *Trivialmythen*, hebt die Herausgeberin eine konkurrierende Intermedialität hervor, ohne die Perspektive einer Transmedialität zu eröffnen, weil sie letztlich an einem engen Literaturbegriff festhält, also die Eigensinnigkeit von Underground-/Beat-/Popliteratur übersieht: »Die ›Bilder‹ des Konsums, mit denen Fernsehen, Film, Illustrierte, Zeitung, Mode, Sport oder Beatshow unser Gehirn füttern, zapfen der Literatur ständig Energie ab. Aber sie führen ihr gleichzeitig auch ständig neues poetisches Material zu« (Matthaei: Trivialmythen, 7).

Intertextualität sowie Inter- und Transmedialität verbinden die Underground-/Beat-Literatur mit der Betonung der Kollektivität einer kleinen Literatur, die, gegenkulturell motiviert, zur populären Literatur wird:

»Schließlich gewinnt in kleinen Literaturen [...] alles kollektiven Wert. Gerade wegen ihres Mangels an großen Talenten fehlen ihr die Bedingungen für *individuelle Aussagen*, die ja stets Aussagen des einen oder anderen ›Meisters‹ wären und sich von der *kollektiven Aussage* trennen ließen. Somit erweist sich der relative Talentmangel durchaus als günstiger Umstand: Er gestattet, etwas anderes als eine Literatur der großen Meister zu konzipieren. [...] [D]er Schreibende [besitzt] die Mittel[...] ein anderes Bewußtsein und eine andere Sensibilität zu schaffen [...]. [...] *Die Literatur ist eine Angelegenheit des Volkes*. [...] Es gibt kein Subjekt, es gibt nur *kollektive Aussageverkettungen* – und die Literatur bringt diese Verkettungen zum Ausdruck, sofern sie sich nicht selbst veräußert haben [...]. [...] Allein die Möglichkeit einer kleinen (nicht etablierten) Schreibweise auch innerhalb großer Sprachen, erlaubt eine Definition von populärer, marginaler usw. Literatur« (Deleuze/Guattari 1976, 25 ff.; Hervorh. im Original).

Das Kollektive in der Underground-/Beat-/Popliteratur stellt das Arbeiten mit Verweisen und Zitaten dar. Diese werden nicht zu autoritären Diskurs-Aussagen geformt, sondern in immer wieder neuen **Mixen und Samplen** entindividualisiert sowie in jeder neuen Verwendung von der ursprünglichen Quelle deterritorialisert. Dies stellt eine kollektive Handlungs-, Produktions- und Rezeptionsform dar, die keine definitiven Formen annimmt. Vielmehr werden Intensitäten in Form von Wahrnehmungen und Sensibilitäten herausgebildet, wodurch eine kontinuierliche Sinneschulung entsteht, keinesfalls aber eine souveräne Subjektivität, Werke großer Meister, Klassiker usw. Das Subjekt des Schreibens ist ein DJ, der selbst durchdrungen ist von soziokultureller Kollektivität und somit keine exklusive Subjektposition für sich beanspruchen kann. Eine kleine Literatur ist, ebenso wie die Underground-/Beat-/Popliteratur, durch und durch heterotrop. Underground-/Beat-/Popliteratur als ein

Massenphänomen bzw. als literarischer Mainstream schließt sich per definitionem aus.

Diese kollektive Veräußerlichung stellt im Kontext der Underground-/Beat-/Popliteratur zudem die Bedeutung der Oberflächenästhetik für Popkulturen und Populäre Medienkulturen heraus. Für Matthaei (Trivialmythen, 10) ist diese Oberflächenästhetik das substanzlose Wesen der Underground-/Beat-Literatur.

Diese kurze Skizze von Underground-/Beat-/Popliteratur als kleine Literatur stellt den Rahmen für die anschließende Darstellung einer Poetik der Popliteratur dar, die anhand poetischer Texte bzw. Äußerungen von Rolf Dieter Brinkmann idealtypisch rekonstruiert wird. Seine Texte stellen bis zur Gegenwart das umfassendste und wegweisendste pop-poetische Programm dar, das es im Feld der deutschen Popliteratur gibt. Zudem sind seine Texte durchdrungen von Bezügen zur anglo-amerikanischen Underground-/Beat-Literaturszene seiner Zeit – also zu Positionen, die ebenfalls bis heute von größter Bedeutung für die deutsche Popliteratur sind.

## 4.3 | Poetik

Als Poetik bezeichnet man die

»Theorie des Dichterischen und Literarischen, bes. die Reflexion über Entstehung, Wesen, Formen, Verfahren, Gegenstände, Klassifizierung, Wirkung, Bewertung und Funktion von Dichtung bzw. Lit. [...] Es kann sich bei P.en um *explizite* oder *implizite*, aus den lit. Werken erschließbare P.en handeln, im Fall der expliziten P.en um *selbständige* oder *unselbständige* (z. B. in Vorreden zu lit. Werken) sowie um *präskriptive* (normative P.en, Anweisungs- und Regelpoetiken) oder *deskriptive* P.en. [...] Als Sonderfälle können lit. P.en betrachtet werden, die nicht behauptend-diskursiv, sondern selbst in Modi der Poesie über Poesie und Lit. sprechen [...]« (Zymner 2007, 592; Hervorh. im Original).

Die poetischen Aussagen von Brinkmann repräsentieren stets beide Seiten dieser Differenzkriterien: Sie sind zugleich explizit und implizit, selbständig und unselbständig, präskriptiv und deskriptiv, behauptend-deskriptiv und poetisch.

Seine Texte weisen den Charakter einer poetischen Programmatik bzw. von poetischen Manifesten auf, die sich eher in Richtung einer inter- und transmedialen Ästhetik der Popliteratur überschreiten, als dass durch sie eine eigensinnige Poetik der Popliteratur entworfen wird. Allerdings löst sich die Spannung zwischen dem Text als Leitmedium und inter-/transmedialen Ausdrucksformen nicht auf, denn letztlich ist, entgegen aller poetischen Äußerungen, der Text das wesentliche Ausdrucksmedium von Brinkmann. Seine Positionen stellen darüber hinaus auch keine Poetologie(n) der Popliteratur dar, also keine Erforschung von spezifischen Pop-Poetiken, und ebenso wenig eigensinnige Literaturtheorien. Insofern ist z. B. die Rede von Brinkmanns »poetologischen Überlegungen« irreführend (vgl. Schäfer 2003b). Das Gleiche gilt für die Charakterisierung des *Nachworts* von Rygulla zu der von ihm herausgegebenen Anthologie *Fuck you!* als poetologischer Hinweis.

Bei den poetischen Programmatiken bzw. Manifesten von Brinkmann handelt es sich auch nicht um Beiträge zu einer **Poetizität**. Darunter versteht Jakobson (vgl. u. a. 1979) das Eigensinnige der künstlerischen Sprache in Opposition zur Alltagssprache. Durch diese Differenz wird für Jakobson das literarische Kunstwerk zu einem autonomen sprachlichen (Zeichen-)Gebilde, das sich weder auf die Persönlich-



keit des Autors reduzieren, noch als Abbild der außersprachlichen Wirklichkeit missverstehen lässt.

Die pop-poetischen Äußerungen von Brinkmann stehen hingegen im engen Zusammenhang mit der durch den **New Historicism** entworfenen **Kulturpoetik**, die auf einer Analogie von Text und Kultur beruht – sich dabei aber nicht auf Underground-/Beat-/Popliteratur bezieht. Für den *New Historicism* stellt jeder Text ein dynamisches soziokulturelles und ästhetisches, synchron und diachron verlaufendes Interdependenzgeflecht dar. Literatur wird als soziale Praxis verstanden, die sich in ihrer Kulturproduktion immer wieder von Neuem herstellt. Dieser Wirklichkeitsbezug verknüpft die Literatur mit dem materiellen Gesamtzusammenhang kultureller Selbstartikulation, in dem stets konkrete Machtinteressen wirksam sind, und löst den Literaturbegriff aus seiner ästhetischen Isolation. Genau diese Position vertritt auch das Konzept einer kleinen Literatur und das gegenkulturelle Programm der Underground-/Beat-Literatur, verbunden mit einem Fokus für das von der offiziellen Kultur Marginalisierte:

»Den *N. H.* beschäftigt als dominantes Thema die spezifische Konstruktion von Identität, da *race*, *class* und *gender* als historisch variable Kategorien gedeutet werden. Im Zuge einer Revision der Texte tritt vormals Ausgeschlossenes und Unterdrücktes in den Vordergrund, insbes. komplexe Macht- und Unterdrückungsmechanismen in kohärent wirkenden Texten, bisher schamhaft verborgene Körperlichkeit, Manifestation des Bizarren und des Wahnsinns usw. Im Zuge der Neuorientierung wird der literar. [...] Kanon durch eine Privilegierung der bisher unterdrückten Stimmen aufgelöst und umgeformt« (Volkman 1998, 402; Hervorh. im Original).

Die soziokulturelle Dimension von Texten wird im *New Historicism* durch den Fokus auf die Interaktionen von literarischen Texten mit anderen, auch nicht-literarischen Texten und kulturellen Praktiken, demonstriert. Kanonisierte, hohe Literatur stellt somit nur einen Text neben anderen dar. Literatur repräsentiert aus der Perspektive des *New Historicism* nicht Wirklichkeit, sondern trägt vielmehr zur inter-/transmedialen Bestimmung, Transformation und Beeinflussung von Wirklichkeit bei.

Mit Blick auf den Zusammenhang von Text und Subjektivität (des Autors und Lesers) geht der *New Historicism* von einem dezentrierten, intertextuell vernetzten Individuum bzw. Einzeltext aus (Intertextualität) und von der Interdependenz aller sozialen und kulturellen Praktiken. Literarische Texte werden hierbei als besonders aussagekräftig für die Rekonstruktion kultureller Konstellationen betrachtet. Literarische Texte sollen aus der Perspektive des *New Historicism*, wie Kimmich (1996, 230) betont, den »Austausch zwischen Geschichte und ›Geschichten‹ und dessen verschiedene Mechanismen deutlich« machen. Konstitutiv für den Bezug zwischen dem *New Historicism* und einer Poetik der Popliteratur, die Popliteratur als kleine Literatur auffasst, ist zudem die Distanznahme zu abstrakten Theoriekonzepten bzw. aufwendigen Begriffsapparaten. Hingegen dominiert der Versuch, gerade die Vielfältigkeit bzw. Vielstimmigkeit von Texten zu betonen und zu beschreiben.

#### 4.4 | Rolf Dieter Brinkmann. »Sin eben nur Wörter, Du verstehst?«

»Sammele das Material./Wie immer. Stell das Material anders zusammen./ [...] Was bleibt zuletzt? Das selbstbewußte Ich. Von Parasiten besetzt? Dann die Aufgabe, sie auszuräuchern./ [...] Wörter wie Schimmelpilze, Schmarotzer des Bewußtseins.« (Brinkmann: Erkundungen, 182).

Zwei poetische Grundpositionen von Brinkmann werden in diesem Zitat deutlich: einerseits seine Selbsteinordnung in die **Cut-up-Tradition**, die etwa in seinen Collagen- und Materialbänden deutlich wird, andererseits seine **Sprachkritik**, mit Anspielung auf den *Chandos*-Brief (Hofmannsthal 1957), und die daraus resultierende Feststellung, dass die Ausbildung einer eigensinnigen Ich-Identität durch die Sprache seiner Gegenwart be- bzw. verhindert wird. Repräsentativ für viele implizite Anspielungen auf den *Chandos*-Brief in den Texten von Brinkmann (Erkundungen, 22) ist folgende Textstelle: »/Wörter, der blöde und verblödete Begriff vom zoon politikon/ verschimmeldes Abendland)«. Auch mit Blick auf die Werke der großen Dichter, den »lebende[n] Tote[n]«, spricht Brinkmann (Standphotos, 185) von Vermoderungsprozessen der Dichter in Antiquariaten. Hier kommt nochmals die zentrale Bedeutung der Sprache für Brinkmann zum Ausdruck. Das Material zur **Kritik und Dekonstruktion** dieses Diktats der Sprache bezieht Brinkmann ausschließlich aus der Populären Kultur und Popkultur seiner Zeit. Seine mitunter sehr heftige Kritik an der Populären Kultur kann auch als Einsicht in deren letztlich doch begrenzten Möglichkeiten zur Umsetzung der von ihm intendierten radikalen Sprachkritik verstanden werden. Aber auch wiederholte Bezüge zur Sprachkritik von Fritz Mauthner durchziehen die Texte von Brinkmann (Briefe, 140): »Widersprüche gibt es nur in der Sprache [...]« (vgl. hierzu Mauthner 1922, 138).

Der Blick auf die Poetik Brinkmanns (Standphotos, 60) orientiert sich an der Grundhaltung seines Gedichtes *Zwischen den Zeilen* aus *Le Chant du Monde* (1963–1964): »Zwischen | den Zeilen | steht nichts | geschrieben. Jedes Wort | ist schwarz | auf weiß | nachprüfbar.« Der Oberflächenästhetik von Brinkmann wird in der folgenden Auseinandersetzung mit einer Oberflächenhermeneutik begegnet oder, um es mit einem Begriff von Ernst Jandl (1985, 321) auszudrücken: es wird eine »**oberflächenübersetzung**« [Hervorh. im Original] der Arbeiten von Brinkmann betrieben. Das Oberflächliche wird nicht als banal aufgefasst, sondern als eigensinnige ästhetische Erscheinung und Erfahrung, die keiner klassisch-hermeneutischen Tiefenanalyse bedarf. Es gibt auch keine tiefere Bedeutung von Worten, alles Sinnhafte befindet sich auf der Oberfläche ihrer Aussagen und Kombinationen (vgl. Brinkmann Briefe, 58). Sprache kann für Brinkmann (Schritte, 149) daher nicht tief gehen: »[...] (sprachen Wörter, die auf der Oberfläche der Körper zerplatzten/ [...]«.

Der Sinn der Oberfläche ist auf der Oberfläche, genauer in ihren Verweisen und Materialisierungen von Verweisen, denn die populärkulturelle bzw. popkulturelle Oberfläche ist wesentlich ein Verweisraum, niemals identisch mit sich selbst, auch nicht in deren (Re-)Diskursivierung. In seinem Aufsatz »*Der Film in Worten*« (Brinkmann: Film, 388) hebt Brinkmann nochmals die Veränderungskraft von **Pop als Oberflächenästhetik** hervor: »Die Beschränkung auf die Oberfläche führt zum Gebrauch der Oberfläche und zu einer Ästhetik, die alltäglich wird.« Dieser Analyseansatz steht in Korrespondenz zu einer forschungspragmatischen These von Hegel (1988, 25) in seiner *Vorrede zur Phänomenologie des Geistes*: »Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt. Es ist die gewöhnlichste Selbst-



täuschung wie Täuschung anderer, beim Erkennen etwas als bekannt vorauszusetzen, und es sich ebenso gefallen zu lassen; mit allem Hin- und Herreden kommt solches Wissen, ohne zu wissen wie ihm geschieht, nicht von der Stelle«.

#### 4.4.1 | Brinkmanns Fiedler-Rezeption

Begonnen wird die Rekonstruktion der poetischen Position von Brinkmann mit seiner Verteidigung des »Überquert die Grenze, schließt den Graben«-Aufsatzes von Leslie Fiedler, wie Brinkmann ihn im Essay *Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter* aus dem Jahr 1968 präsentiert.

Ausgangspunkt seiner Verteidigung von Fiedler ist die Feststellung der folgenlosen Dauerkrise des Kulturbetriebs, die letztlich reine Rhetorik bzw. ein »Erregungsdispositiv« (Metelmann/Cigale 2010) ist, das durch seine kontinuierliche Überpräsenz eine narkotisierende Wirkung hinsichtlich der kulturellen Produktion bzw. Kreativarbeit besitzt und letztlich nur Bestandsbewahrung der Tradition bzw. Klassiker leistet. Fiedler geht, so Brinkmann, einen Schritt weiter und stellt das, was längst schon bekannt sein sollte, deutlich und als unhintergebar heraus, nämlich, »daß das europäisch-abendländische Kulturmonopol gebrochen ist« (Brinkmann: Angriff, 65). Fiedler wird somit in seinem Angriff auf das »**Kulturmonopol des Abendlandes**« (ebd., 69) als Bedrohung für alle etablierten Autoren empfunden, die, aus der Perspektive von Brinkmann, nicht mehr bereit sind, beweglich zu sein, zu experimentieren, sich auf die Veränderungen der Gegenwart einzulassen, sich neu zu erfinden und aufs Spiel zu setzen. Daraus folgt, so Brinkmann (ebd., 70), eine Atmosphäre »latenter, aber wirksamer Hörighaltung von Lesern und den jüngeren, noch schüchternen Autoren, die sich nun schon so lange hält«.

Deutsche Literatur der Gegenwart und vieles aus der literarischen Tradition bedeuten für Brinkmann Stillstand. Diejenigen, die diese Literatur(en) als unübertreffbare Kulturgüter (wissenschaftlich oder journalistisch) vermitteln, sind genau so leblos wie diese: »*Die Toten bewundern die Toten*« (ebd., 77; Hervorh. im Original). Ein großer *Toten- und Grabpflegerverein* ist für Brinkmann, darauf wird in diesem Text nicht explizit eingegangen, die **Gruppe 47** und deren Bestreben, den literarischen Nachkriegskanon in Deutschland mitzubestimmen. So wird die Bedeutung der von Brinkmann als Popromane gewerteten Texte, wie *Naked Lunch* (1959) von William S. Burroughs oder *Come back, Dr. Caligari* von Donald Barthelme (1964), von der deutschen Literaturkritik, die dem Kunst-Diktat der abendländischen Tradition folgt, in ihrer Neuheit und Eigensinnigkeit totgeschwiegen (ebd., 67). Pop ist für Brinkmann hingegen ein Epochenstil angloamerikanischer Prägung, der außerhalb der abendländisch-europäischen Tradition steht (ebd., 72) und diese abgelöst hat.

Verbunden mit dieser Diagnose scheint bei Brinkmann, der in den 1960er Jahren zu den neuen deutschen Literaten und Traditionsverweigerern zählt, die latente Sehnsucht nach einer literarischen Pop-Generation im Sinne der amerikanischen Beat-/Underground-Szene. Zur Ausbildung einer eigensinnigen Pop-(Literatur)-Tradition müssten die Grenzen und Gräben zwischen Tradition und Gegenwart, so Brinkmann, allerdings noch vertieft und auf keinen Fall überbrückt werden, ganz im Gegensatz zur Haltung von Fiedler. Den Begriff »Pop-Literatur« verwendet Brinkmann nur selten in seinen Texten (vgl. u. a. Briefe, 26, 44). Damit stellt Brinkmann den Popkontext heraus, in dem er sich selbst befindet, wodurch er seine eigene Qualifikation als neuer, nicht traditionshöriger Autor betont. Brinkmann sieht sich selbst

als Teil der neuen Generation, über die Fiedler aus der sympathisierenden Distanz des Literaturwissenschaftlers schreibt, ihr aber nicht angehört. Diese Zuordnung Brinkmanns zur Pop-Generation erfolgt etwa durch Musik-Hinweise, wie etwa auf The Doors und die damit verbundene akribisch-archivarische Auflistung von Details zu ihrer Musik, oder wenn er etwa erwähnt, dass er sie parallel zum Schreiben hört. Brinkmann lebt im Pop und lebt Pop. Brinkmann lobt die Arbeit der Musiker, im Vergleich zu den, so Brinkmann, schlampigen und faulen Gegenwartsdichtern, wie etwa Helmut Heißenbüttel und Martin Walser. Musiker seien, im Unterschied zu Schriftstellern, stets auf der Höhe medienkultureller und medientechnischer Entwicklungen, die sie in ihre Produktion von Musik konstitutiv einbinden und das musikalische Material davon mitformen lassen.

#### 4.4.2 | Brinkmanns Pop-Begriff

Den Pop-Begriff versteht Brinkmann (ebd., 71) als **Übergangsbegriff**, dezidiert anti-künstlerisch und intermedial:

»[...] und zwar ist unter Pop [...] nicht die seinerzeitig aufgekommene Arbeitsrichtung der Malerei eines Wesselmann, Warhol etc. zu verstehen, vielmehr jene Sensibilität, die den schöpferischen Produkten jeder Kunst – Schreiben, Malen, Filmen, Musikmachen – die billigen gedanklichen Alternativen verweigert: hier Natur – da Kunst und hier Natur –, da Gesellschaft, woraus bisher alle Problematik genommen wurde.«

Pop ist für Brinkmann primär eine besondere Haltung zur Gegenwart, ein verändertes Selbstverständnis der Welt gegenüber, eine neue Form von Sensibilität und Subjektivität, die den Fokus auf das Innere des Menschen richtet, um es von der kulturellen Hegemonie fremdbestimmter Wörter und Bilder, die das Wahrnehmen, Empfinden und Denken bestimmen, zu befreien. Hierzu dient die explizite Thematisierung u. a. von Drogen, Filmen, Musik und Sexualität als **Dokumentation von Erfahrungsberichten** (vgl. Brinkmann: Film, 384). Diese Themen sind nicht an sich Pop, sondern sie müssen im Kontext von Populären Kulturen und Popkulturen popularisiert bzw. populär-medial geformt und vermittelt werden, um populärkulturelle Aneignungs- sowie Bildungsprozesse zu ermöglichen, das Populäre und Pop als solches identifizierbar zu machen. Einen exklusiven Zugang zu diesen neuen Erfahrungswelten verschafft die neue (anglo-)amerikanische Literatur der Gegenwart. Sie ist für Brinkmann Augen öffnend wie ein Drogen-Trip (vgl. Brinkmann: Angriff, 74).

**Amerika** ab Mitte der 1950er Jahre ist für Brinkmann folglich das Vorbild für die Veränderungs- und Gestaltungskraft von Pop sowie seine Kompetenz als Bildungsmedium, v. a. im Feld von Literatur und literarisch gelenkter Wirklichkeitswahrnehmung – aber auch mit Blick auf die Musik: »Den Poeten und ›Junkies‹ verdanken wir den Hinweis, daß die ›neue‹ Welt, die der ›neue‹ Mensch der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewohnen soll, nur entdeckt werden kann durch die Erkundung des inneren Raums: durch ein Abenteuer des Geistes, die Erweiterung der psychischen Möglichkeiten des Menschen« (ebd., 76; vgl. auch Brinkmann: Film, 384).

In »Der Film in Worten« betont Brinkmann (Film, 394 f.) die **Befreiung des Schreibens von Stil- und Rollenvorgaben** bei den jungen amerikanischen Autoren, das dazu notwendige Ineinandergreifen von Literatur und Leben, deren wechselseitige Einflussnahme und Veränderung, wie dies etwa im Kontext der Sexualität deutlich wird. Sprachformen werden hier, so Brinkmann (ebd., 396) zu Verhaltensformen und umgekehrt. So lehnt Brinkmann die aus seiner Sicht regressiven Schreibformen



ab, wie etwa den Roman, die Erzählung und Lyrik, denn diese festgefahrenen Formen ließen weder eine Veränderung der Literatur noch des Lebens zu. Brinkmann (Angriff, 77) schließt seine Verteidigung von Fiedler mit der These, dass Kultur (hier Literatur) sich konstant und konstitutiv auf die **Gegenwart** beziehen sowie sich an ihr abarbeiten, durch sie Form gewinnen müsse.

#### 4.4.3 | Brinkmanns Pop-Poetik

Die poetischen Überlegungen von Brinkmann lassen sich, aufbauend auf seiner Fiedler-Verteidigung, in elf Motivkreise unterteilen: Ein zentraler Bezugspunkt ist die Auseinandersetzung mit Formen der und Formungen durch die pop- sowie populärkulturelle Wahrnehmung von Wirklichkeit, aus der eine neue Sensibilität der Gegenwart gegenüber resultieren soll, verbunden mit der Bewusstwerdung einer neuen pop-/populärkulturellen Subjektivität (vgl. Brinkmann: Briefe, 148 f.). Brinkmanns (ebd., 78) Ausführungen zur Bedeutung der neuen **pop-/populärkulturellen Wahrnehmung** sind stets an seine fundamentale Sprachkritik gebunden: »Wahrnehmen als ein wortloser Zustand, ohne Sprache wahrnehmen (eine schöne Utopie!) Schöne Utopie: wahrnehmen, sehen, aufnehmen, erleben ohne durch Wörter, Verstehen vorprogrammiert zu sein – direkt.« Dieser romantische Wunsch nach einem Diesseits der Sprache bzw. ästhetischer Unmittelbarkeit durchzieht das Gesamtwerk von Brinkmann. Zur Umsetzung wählt er, mit den ästhetischen Mitteln der Medienkultur, das Programm negativer Dialektik von Adorno: Mit der Literatur gegen die Literatur, um literarische Vorstellungsmuster Schritt für Schritt im Gebrauch abzutragen: »Gegen Realismus: Sofern über den Begriff ›Wirklichkeit‹ nicht hinausgelangt wird, sollte man gar nicht erst versuchen zu schreiben, he?« (Brinkmann: Erkundungen, 53; Hervorh. im Original unterstrichen).

(1) Popkultur, weniger die von Brinkmann stark kritisierte Populärkultur, soll somit der Weg zur **Umkodierung von Fremd- und Selbstwahrnehmung** sein, etwa durch die alltägliche Bilderflut und die veränderten literarischen Vorstellungsmuster. Themen, die in diesem Motivkreis relevant sind, sind etwa die Bedeutung von Medienwechseln bzw. Medienveränderungen, aus denen Wahrnehmungsveränderungen resultieren und die »die abgerichtete Reflexionstätigkeit [zersetzen]« (vgl. Brinkmann: Film, 381). Hierzu trägt v. a. die Veralltäglichung und positive Oberflächlichkeit pop-/populärkultureller Wahrnehmungen bei:

»Losgelöst von vorgegebenen Sinnmustern wendet sich die Imagination dem Nächstliegenden, Greifbaren zu und entschlüpft durch ein Loch in der Zeit: Break on through to the other side, The Doors, 2. Minuten, 25 Sekunden, 27.1. 69. Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will« (Brinkmann: Film, 391).

Die Aufgabe der Literatur ist es hierbei, sich intermedial zu überschreiten und zu transformieren, »Vorstellungen zu projizieren«, sich der filmischen Darstellung von Wirklichkeit im Modus filmischer Wahrnehmung von Wirklichkeit anzunähern. Literatur müsse bilderreicher werden und sich dadurch gegen die »Reproduktion abstrakter, bilderloser syntaktischer Muster« richten (ebd., 381). In *Rom, Blicke* spricht Brinkmann (114) von der Wirklichkeitswahrnehmung als »Kodakempfindung«. Mustergültig werde dies in der neuen amerikanischen Literatur vorgeführt (vgl. Brinkmann: Film, 381), die eine neue Sensibilität der Gegenwart gegenüber aufweist und v. a. Technikkompetenz beweist, den »Gebrauch von Technik zur Radikalisierung

von Phantasie« (ebd.) empfiehlt und Medien als Vermittler und Verstärker von Pop und Pop-Botschaften/-Ästhetiken sowie die Bedeutung von Technik für die Aktivierung eines Beat-/Underground/Pop-Feelings herausstellt.

**Medientechnik** bewertet Brinkmann (Film, 382) grundsätzlich positiv, sie ermögliche ein »befreiteres Dasein« und könne durch ihre Nutzung transformatorische Bildungsprozesse ermöglichen, die klassische Kulturagenturen, wie der deutsche Literaturbetrieb seiner Gegenwart, und die Literaturkritik verhindern (vgl. Brinkmann: Rom, Blicke, 34).

Eine Umsetzung von Brinkmanns poetischer Auseinandersetzung mit dem Thema Wahrnehmung findet sich v. a. in seinen **Material- und Collagenbänden**. Die Komposition dieser Bände, ihre intermediale sowie Sinn und Sinne dekontextualisierende Form, ist gegen die Lektüre gerichtet, sie sind an vielen Stellen schlicht unlesbar und versuchen diskursive Sinnsetzung aufzulösen. Die Lektüre wird zumeist durch die Bilder und Bildcollagen in diesen Texten gelenkt, andererseits durch markante Formulierungen, die den Charakter von Thesen haben, die allerdings nicht begründet werden. Alles ist fragmentarisches Eindrucksmanagement und chaotische Ausdrucksform. Hierdurch vermittelt Brinkmann eigensinnig zwischen Text und Leser: Der Leser sucht sich in den Collagen- und Materialbänden (textuelle und visuelle) Schnappschüsse heraus, die ihn ansprechen bzw. interessieren, ohne dabei vom Autor bewusst gelenkt zu werden bzw. werden zu können. Die Rezeption wird, wie die Collagen- und Materialproduktion, zu einer Schnappschusshaltung, die Augen zu Suchmaschinen oder Objektiven. Zudem löst Brinkmann die Autorfunktion durch Collage und Cut-up auf, auch wenn sein Name als Ordnungsfunktion auf dem Buchcover präsentiert wird, er namentlich und bildlich in den Bänden auftaucht.

(2) Brinkmanns poetischen Positionen zum Zusammenhang von *aisthesis* und Ästhetik sind unmittelbar mit seiner **Sprachkritik** verbunden. Sprache, v. a. die deutsche, fasst er als grundsätzlich defizitär und regressiv auf. Das zentrale Anliegen seiner Sprachkritik ist es, aus der offiziellen Sprache auszuscheren, um zu einer alternativen Ausdrucks-, Darstellungs- und Erkenntniswirklichkeit zu gelangen – genau wie es sich Burroughs zur Aufgabe machte.

Die Notwendigkeit dieser Dekonstruktion der Sprache liegt darin, dass Wirklichkeit für Brinkmann v. a. eine sprachlich wahrgenommene und angeeignete Wirklichkeit ist, die sich vor jede Wahrnehmung von Wirklichkeit stellt. Seine Sprachkritik, v. a. aber deren performative Umsetzung in seinen Texten, will zum Leben in der Sprache und durch die Sprache durchdringen:

»Vor lauter Abfassung von Wörtern wird nichts mehr gesehen. Und die Reflexion über Wörter produzierte weitere Wörter und Begriffe bis zum total blinden Begriffsfetischismus [...] (noch einmal, ich rede damit nicht für eine neuerliche Betonung des ›Inhalts‹, die finde ich genau so doof und v. a. langweilig!) ... warum sich in ›Wörtern‹ tot stellen? [...] anstatt auf Wörter oder Sätze und Begriffe so lange draufzuschlagen, bis das in ihnen eingekapselte Leben (Dasein, einfach nur: Dasein) neu daraus aufspringt in Bildern, Vorstellungen, dem synthetischen Leuchten, in einer sinnlichen Überfülle« (Brinkmann: Film, 399).

Brinkmann legt in seinen Texten viel Wert darauf, deren Schriftbild zu beschneiden, damit das Lesen immer wieder ins Stocken gerät und aus der Linearität herausgerissen wird. Sprache be-/verhindert das unverstellte Sehen bzw. Wahrnehmen von Wirklichkeit, Begriffe sind blind, die »Gegenwart [wird] von Blindbegriffen erledigt [...]« (Brinkmann: Erkundungen, 66). Hiermit weist er implizit eine grundlegende Einsicht von Kant (1990, 95/B 75) zum Zusammenhang von Sinn und Sinnen aus der



*Kritik der reinen Vernunft* zurück: »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriff sind blind.«

Eine begriffliche Wahrnehmung von Wirklichkeit, zumindest auf der Grundlage der deutschen Sprache (seiner Gegenwart), scheint es für Brinkmann nicht zu geben. Dieser performative Selbstwiderspruch, also die Möglichkeit der Einsicht Brinkmanns in dieses scheinbare Wesensgesetz der Sprache, wenngleich er sich dieser Sprache dazu bedient, wird bei ihm nicht aufgelöst. Gleichwohl begegnet er diesem Widerspruch einerseits mit der Adressierung einer Lebendigkeit von Denken, Wahrnehmen und Sprechen diesseits der aktuellen (deutschen) Sprache, einen Beweis dafür sieht er in den Texten der neuen amerikanischen Szene; andererseits durch die Verbilderung der Sprache bzw. durch einen Sinn- und Bedeutungsexorzismus, den die Text-/Bildcollagen seiner Material- und Collagenbücher erzeugen sollen.

Es ist für Brinkmann (Briefe, 7) v. a. die **mangelnde Sinnlichkeit der Sprache**, die aus dieser ein destruktives Medium macht: »[...] die graue westdeutsche Gegenwart und Sprache, die nun wirklich so negativ und hassvoll aufgeladen ist [...] (Dead Language: Deutsch) – und mit dieser Sprache machen sich die Leute alle gegenseitig fertig.« Seine Sprachkritik inszeniert Brinkmann stets in einer performativen Krisenrhetorik: Sprache verdinglicht Wirklichkeit, tötet damit aus der Perspektive von Brinkmann alles Lebendige. Wörter führen zum Ersticken (vgl. Brinkmann: *Erkundungen*, 67; Briefe, 45, 56) von Lebendigkeit, zum Nicht-mehr-Ausdrücken-Können, machen verrückt, erzeugen Angst, verunsichern, stellen permanent Forderungen auf und kommunizieren beständig Erwartungen (vgl. Brinkmann: Briefe, 20). Häufig spricht er von »Wort- und Bild-Gehängte[n]« (Brinkmann: *Erkundungen*, 114). Sprache erscheint Brinkmann (Briefe, 190) insgesamt als ein Gefängnis (vgl. ebd., 70), er betont immer wieder die Opazität und Destruktivität von Sprache, beschreibt Sprache als Zombie (vgl. hierzu auch Brinkmann: *Erkundungen*, 82, 84, 114, 222; *Schnitte*, 14, 15, 46, 105; 1997, 32, 139). Seine Sprachkritik dehnt Brinkmann (*Standphotos*, 186) auch auf den deutschen Literaturbetrieb seiner Zeit aus, den er als eine Art kultischer Totenwache bezeichnet: »Die Toten bewundern die Toten! Gibt es etwas, das gespenstischer wäre als dieser deutsche Kulturbetrieb mit dem fortwährenden Ruf nach Stil etc.?« (zur Kritik am Literaturbetrieb vgl. weiterhin Brinkmann: *Rom, Blicke*, 89, 104 ff., 142, 260, 385 f.).

Im Kontext seiner Kritik am Zusammenhang von Sprache und Denken lehnt er den »Zwang zur Identifizierung« (Brinkmann: *Erkundungen*, 410) ebenso ab wie ein Denken in binären Oppositionen (ebd., 229), die Auflösung von Welt in Entweder-Oder-Optionen, die mit »terroristisch[en] Oberbegriff[en]« operiert (Brinkmann: Briefe, 141).

Aus dieser Haltung resultiert häufig in den Texten von Brinkmann eine Konfrontation von textbasierter, visueller und akustischer Wahrnehmung von Wirklichkeit, ohne dass dieses Spannungsfeld letztlich zugunsten einer ästhetischen Akzentsetzung verbindlich aufgehoben wird. Allerdings weisen seine wiederholte Kritik des »endlose[n] Verbalisieren[s]« (Brinkmann: *Rom, Blicke*, 145) und der häufige Bezug auf, aus seiner Perspektive, gute Popmusik wie etwa The Doors oder The Velvet Underground, darauf hin, dass er die Sinneswelten von Bild und Ton eindeutig präferiert. Darüber hinaus erscheinen ihm, wie er wiederholt hervorhebt, Wortfluchten im Traum als geeignete, subversive Gegenstrategien, als Leitbilder für seine Sprachkritik: »Ich kehrte in den wortlosen Traumzustand zurück. Überhaupt nicht mehr an ein Wort zu denken« (Brinkmann: *Erkundungen*, 82; im Original unterstrichen).

Es geht Brinkmann (vgl. u. a. *Schnitte*, 46) hier v. a. um die Artikulation der un-

mittelbaren Wahrnehmung von Wirklichkeit im Sehen und Begreifen-Wollen aus einem unverstellten Inneren heraus, um Gegenwart nicht mehr als verstümmelt, leer, öde und regressiv zu erleben, oder als einen durchgehenden **Non-Stop-Horror-Trip der Sinne und Empfindungen**. Was dieses Innere aber genau sein soll, darauf gibt Brinkmann in seinen Texten keine Antwort. Die Sinnfixierung der Sprache erscheint ihm gerade als Bedingung für deren Sinnlosigkeit: »Ohne Sinn heißt hier verstümmelt in Wörtern« (Brinkmann: *Erkundungen*, 95). – Als Fazit seiner Sprachkritik kann festgehalten werden: »[...] /keine Aussicht auf Veränderung so lange Veränderung ein Wort bleibt/und ein Wort ist verkrampter Muskel, he? /« [...] (ebd., 66).

(3) Die ersten beiden Motivkreise resultieren aus Brinkmanns Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Populäre Kulturen und Popkulturen werden von ihm als (alternative) Gegenwartskulturen verhandelt. Insofern versucht Brinkmann, die offizielle Gegenwart (Dominanzkultur) durch die inoffizielle (Populäre Kultur/Popkultur) zu verändern.

So beginnt für Brinkmann (*Film*, 382) auch die bzw. seine Geschichte in der Gegenwart, die für ihn wiederum mit spezifischen Phänomenen der Popkultur beginnt:

»Die neue amerikanische Literatur wie die gesamte neue kulturelle Szene in den USA fängt in der Gegenwart an, mit zeitgenössischem Material, und hat keine alteingesteten, verinnerlichten Muster, keine heimeligen, liebgewordenen Vorurteile zu verlieren, wenn sie sich auf Gegenwart einlässt.«

Die vorausgehende Kulturgeschichte, zumindest die deutsche, erscheint aus seiner im Folgenden skizzierten **Kritik an der abendländisch-europäischen Kultur** als Trümmer- bzw. Totengeschichte, von der er seine Geschichte der Gegenwartskultur grundlegend unterschieden wissen will. Eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart existiert aus dieser Perspektive für Brinkmann nur in der Negation bzw. der Differenz, weil die populäre Gegenwartskultur eigensinnige Ausdrucks- und Darstellungsformen erschafft, die nur aus der Gegenwart und sich selbst heraus verstanden werden können. Damit lehnt Brinkmann nicht nur lineare Kulturgeschichtsmodelle ab, sondern letztlich auch, durch seine Gegenwartsfixierung, die Zeithorizonte von Vergangenheit und Zukunft. Wirklichkeit ist für ihn ab den 1950er Jahren ein Changieren von Gegenwart zu Gegenwart. Auf interkulturelle Unterschiede geht er hierbei nicht ein. Letztlich stellt Brinkmann hiermit der Opazität von Vergangenheit, die er radikal ablehnt, die **Opazität der Gegenwart** gegenüber, die er frenetisch bejaht. Diese Haltung bricht aber in den Texten von Brinkmann (*Film*, 399) hin und wieder auf, z. B. hinsichtlich des Willens, dass die populär- und popkulturelle Gegenwart ein Zukunftsmodell wird: »Die Gegenwart stellt nur einen Sinn in ihrem Begriff dar, der äußerst profan ist und daher radikal: nämlich, Zukunft werden zu wollen.«

Für Brinkmann stellt die Sprache das größte Hindernis zur Umgestaltung der Gegenwart dar: »[...] daß das gegenwärtige System, ich meine damit eigentlich alle die kleinen alltäglichen Lebenssachen so sehr zwanghaft mit Bedeutungen festgelegt sind, daß man sie selber gar nicht mehr richtig gebrauchen kann, ohne eine Menge Verkrustungen und Erstarrungen und Panzer beiseite zu schaffen [...]« (Brinkmann: Briefe, 26). Die Gegenwart ist aus der Perspektive von Brinkmann (vgl. u. a. *Erkundungen*, 335) voll mit falschen bzw. erstarrten Bedeutungen sowie mit toten Worten und Gedanken, die jedes Gefühl für die Bedeutung von Gegenwart auslöschen.

Brinkmann geht es um den Versuch der Beschreibung einer unmittelbaren Befindlichkeit, eines nicht rational-diskursiven, sondern ästhetischen Schreibens in Richtung einer anderen Wirklichkeit bzw. Gegenwart – letztlich eine Umsetzung von



Adornos (1997 a, 27) Forderung »über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen«. Weiterhin veranschaulichen Brinkmanns Collagen-/Materialbücher, dass Gegenwart bzw. Wirklichkeit nur als eine Gegenwart bzw. Wirklichkeit von Wörtern und Bildern wahrnehmbar, konstitutiv medial vermittelt und selbst durch und durch medial verfasst ist.

(4) Im Kontext seiner Auseinandersetzung mit der Gegenwart spielt seine Kritik an der abendländisch-europäischen Kultur eine konstitutive Rolle: »Aufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben, nutzt allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden [...]« (Brinkmann: Film, 382). Bildlichkeit und Oberflächenästhetik bzw. die konkrete Sinnlichkeit von Oberflächen setzt Brinkmann gegen die (vermeintliche) Tiefe literarischer und diskursiver Sinntiefen bzw. die Unsinnlichkeit abendländischen Denkens: »Es ist tatsächlich nicht einzusehen, warum nicht ein Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19jährigen haben sollte, an die man gerne faßt [...]« (ebd., 384).

In diesem Kontext fordert Brinkmann (ebd., 383), die klassischen Kategorien der Literaturkritik und ihrer Kanonisierung verbindlicher literarischer Standards aufzugeben. Stattdessen fordert er die Produktion einer offenen, riskanten Literatur, die sich nicht an dem deutschen Kanon literarischer Gebote orientiert, bei der nichts fest steht und alles Wagnis ist. Zur Wildheit und Eigensinnigkeit der populären Gegenwartsliteratur gehört es für Brinkmann (Briefe, 141) auch, sich gegen Ordnung in Texten und deren Einordnung zu widersetzen, Texte gegen die Vereinnahmung durch Hermeneutik zu produzieren:

»Form heißt im Abendland immer Zwang, eine Stilisierung des Wahrgenommenen, Erlebten, – aber wenn die Form zufällig gehandhabt wird, kommt Schwung in die alte klapprige Kiste Literatur, und macht dadurch klar, daß es bei keinem Buch darauf ankommt, bei keinem Gedicht darauf ankommt, ob es sich um Literatur handelt oder nicht.«

Auffallend ist allerdings, dass Brinkmann die Entformung seiner Texte sehr konsequent und formalistisch betreibt. Auch einen Fortschrittsgedanken im literarischen Feld weist Brinkmann zurück, weil es in der Literatur für ihn keinen Fort- oder Rückschritt geben kann, sondern nur (populär-/popkulturelle) Gegenwartsintensitäten oder (hochkulturelle) Gegenwartsleerheiten. Auch dies ist ein Rückschritt hinter seine Zurückweisung eines Denkens in binären Oppositionen.

Die **Ignoranz des offiziellen deutschen Literaturbetriebs** gegenüber der aktuellen Popmusikultur seiner Zeit ist für Brinkmann (vgl. Film, 386) ein wesentlicher Grund für die Unsinnlichkeit der deutschen Gegenwartsliteratur. Damit fordert er zugleich, dass das, was sich als Popliteratur versteht, eine intensive Fühlung zur Popmusikultur ihrer Zeit besitzen muss und dass das Schreiben von Literatur sich durch eine eigensinnige Musikalität leiten lassen müsse.

Seine Kritik an der abendländisch-europäischen Kulturtradition kommt auch in seiner **Abwertung von Philosophie und Philologie** zu »Viehphilosophie« und »Viehlogie« zum Ausdruck (Brinkmann: Briefe, 21). Als »Vieh« bezeichnet man gewöhnlich das domestizierte landwirtschaftliche Nutztier. In Analogie zu diesem Wortsinn und übertragen auf den Kontext der Brinkmannschen Kritik, sind dann Philosophie und Philologie für ihn nicht mehr als domestizierte Formen des Denkens, die nützlich, aber nicht in der Lage sind, den Kontext ihrer Nützlichkeit zu verlassen, über diesen hinaus zu führen. So geschieht, aus der Perspektive von Brinkmann (Erkundungen, 107), »die Abrichtung der Intellektuellen durch Blindbegriffe, komplizierte Leerformeln und Sätze./Akademisches Gefasel, nicht nachprüfbar behauptungen«.

Als Fazit seiner Kritik (Standphotos, 186) an der abendländisch-europäischen Tradition kann festgehalten werden: »Man muß vergessen, dass es so etwas wie Kunst gibt! Und einfach anfangen.«

(5) Die Eigensinnigkeit der neuen amerikanischen Literatur setzt diese Forderung genau um. Diese Literatur ist vielstimmig und richtet sich gegen einheitliche Sinnsetzung, stellt ein literarisches **Plädoyer für Einfachheit, Konkretion und Sinnlichkeit** dar: »Die Frage nach der Bedeutung erübrigt sich – die Erzählung ist einfach ›da‹, sie ist ihr eigenes Argument« (Brinkmann: Film, 391; vgl. auch Brinkmann: Briefe, 40, 69 f.). Sie zeichnet sich durch ein Desinteresse an den großen Themen und Stoffen, durch Alltagsfixierung aus, von der aus man dann zur Diskussion der großen Themen gelangen kann. Genau dies ist Brinkmanns (Westwärts, 160) Auffassung von Dichtung: »Veränderung durch Wörter ist Dichtung.«

(6) Besonders geeignet zur Umsetzung dieser Forderung ist die Intermedialität:

»Das heißt: dass es eine Bewegung ist, die nicht mehr hauptsächlich durch Literarisierung bestimmt wird, doch auch keineswegs Literarisches ausschließt. Vermischungen finden statt – Bilder, mit Wörtern durchsetzt, neu arrangiert zu Bildern und Bild-(Vorstellungs-)zusammenhängen, Schallplattenalben, aufgemacht wie Bücher ... etc.« (Brinkmann: Film, 384).

An dieser positiven Haltung gegenüber der **produktiven Eigensinnigkeit von Popkulturen**, die für Brinkmann einzig in der Lage sind, die Gegenwart grundlegend zu transformieren, ändern auch Pop-kritische Äußerungen in einigen seiner Texte nichts, wie etwa die Rede von der »bescheuerte[n] Pop-Musik« oder dem »Pop-Hokuspokus« (Brinkmann: Rom, Blicke, 76, 325). In Brinkmanns Collagen-/Materialbüchern zeigt sich, dass die These seiner zunehmenden Abwendung von Pop in den 1970er Jahren relativiert werden muss, denn seine radikale Kritik an Populärer Kultur in Form von Fernsehen, Werbung, Illustrierten, Kitsch etc. spart einen wesentlichen Bereich aus, nämlich die Popmusik. Diese hat für ihn bis zu seinem Tod immer einen gegenkulturellen Wert, dient als Stimmungsmodulator des Alltags und als Kommentar zur eigenen Lebenswirklichkeit bzw. sozio-kulturellen Situation, sie ist durch und durch Bildungsmedium.

Die (Medien-)Kritik an bestimmten Erscheinungen der Populären (Medien-)Kultur seiner Zeit inszeniert Brinkmann in einer ähnlichen Krisenrhetorik wie seine Sprachkritik:

»[S]ollte ich die Gesamtatmosphäre der Leute, wie sie auf mich wirken, charakterisieren, dann muß ich sagen: das Straßenbild ist beherrscht von Leuten, Oberflächen, Kleidungen, Sprechweisen, Bewegungen die doof und irre anspruchsvoll sind, das ist westdeutsch, alle flach und leer gebürstet durch TV, Illustrierte, importierte Bedeutungen, Nachäffereien [...]« (Brinkmann: Briefe, 8; vgl. Brinkmann: Briefe, 20, 21, 84, 91–93, 96, 159, 183, 188/9).

Zeitungen, Illustrierte, Radio und Fernsehen kommunizieren »**Wortkloaken**« (Brinkmann: Erkundungen, 76), sie produzieren, so Brinkmann, eine sekundäre Wirklichkeit, durch die die Alltagswirklichkeit wahrgenommen wird, dressieren jeden Tag Angstbereitschaft, zeichnen sich durch Sensationalisierung und Skandalisierung aus, machen aus Erkenntnis ein Wiedererkennen der immer gleichen Stereotype, die sie inszenieren, sie verseuchen das Kollektivbewusstsein, stiften Volksverdummung und manipulieren die Massen (ebd., 91, 226, 231; vgl. Brinkmann: Rom, Blicke, 33, 34, 38, 80.). Fernsehen versprühe ein »**Pestlichtgeflicker**« (Brinkmann: Westwärts, 141), ist ein »Fernsehwrack« (Brinkmann: Rom, Blicke, 158), bei dem nichts passiert, alles statisch ist, wenngleich es Bewegung inszeniert (vgl. Brinkmann: Standphotos, 166). Alltagswirklichkeit passe sich immer mehr der populären Medienwirklichkeit an, Alltagsleben wird durch den Filter populärer Medienerzählungen wahrgenom-



men und kommentiert, nicht die eigenen Erlebnisse werden nacherzählt, sondern die Medienerlebnisse (vgl. Brinkmann: Briefe, 175): »[...] (die Filme werden immer bunter, die Straßen immer farbloser) [...]« (Brinkmann: Westwärts, 178).

(7) **Intermedialität** ist für Brinkmann eine wesentliche Eigenschaft von Populären Kulturen und Popkulturen. Immer wieder hebt Brinkmann (vgl. u. a. Briefe, 58, 137, 140/1) etwa hervor, dass Schreiben der Ästhetik des Films angeglichen werden sollte. **Gedichte müssten zu »Momentaufnahmen« und »Schnappschüssen« werden**, die darstellen, »was gerade da ist, was für ein Gefühl, was für ein Gegenstand, was für ein Raum, was ich gelesen habe«, und somit zu poetischen Ready made werden, die nicht lyrisch sind, um somit »ein »unritualisiertes Sprechen« zu leisten:

»Es gibt kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder täglich 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« (Brinkmann: Standphotos, 186).

Literarische Texte sollten für Brinkmann stets Mischungen aus populär-/popkulturellem Material sein und daher etwa Postkarten, Filme, Bücherzitate, Illustrierte oder Zeitungsnachrichten einbeziehen.

(8) Intermedialität und Bastardisierung ermöglichen **popkulturelle Bildungsprozesse**. Seine eigene intellektuelle Sozialisation beschreibt Brinkmann (Briefe 39, 41, 171) als geprägt von seiner intensiven Auseinandersetzung mit der anglo-amerikanischen Populärkultur und Popkultur, die ihm v. a. Wahrnehmungs- und Alltagskompetenz vermittelt, ein anderes Denken und Wahrnehmen ermöglicht habe. Klassische europäische Bildungsvorstellungen und -inhalte werden von Brinkmann hingegen als irrelevant zurückgewiesen, und er betont die Dominanz der neuen populär-/popkulturellen Medienbildung. Diese Bildungsprozesse führen Brinkmann zu einem popkulturellen Mehr an Leben und Erleben: »RocknRoll-Lieder als Erinnerung und Hinweis auf konkretes alltägliches Leben, RocknRollmusik als Intensivierung des alltäglichen Lebens, Musik am Morgen statt Arbeit am Morgen (das ist wohl poesie, realistisch ist das nicht, das weiß ich auch, aber diese Realität kann sofort sein!)« (ebd., 171).

(9) Diese Intermedialität zeigt den Weg zur **Kritik an der Autorfunktion** an. Das literarische Vorbild hierfür ist die neue amerikanische Literatur, die die autoritäre Subjektform Schriftsteller bzw. Autor durch ihre Vielstimmigkeit und intermediale Überschreitung grundlegend verändert (Brinkmann: Film, 386). Ihr geht es darum, den Weg von der klassischen Sinnfixierung der Literatur zu einer neuen Sinnlichkeit der Literatur zu gehen, zu einer Art literarischer Gegenwartsempathie, aus der neue Sinnformen resultieren. Spontaneität und alle sinnirritierenden Sinnlichkeiten, wie etwa Wahn und Halluzinationen, ermöglichen es, dieses Programm umzusetzen (vgl. ebd., 390).

Brinkmann (Erkundungen, 106) versteht sich selbst nicht als Schriftsteller, sondern als jemand, der Worte und Bilder herstellt, um die Gegenwart zu erkunden und sich seine Existenz klar zu machen: »Ich will durch diese Gegenwart gehen, und ich gehe auch da durch, ich habe keine andere Zeit als die Zeit, in der ich lebe, und da will ich wissen, in welchem Zustand ich lebe, in welchen Augenblicken, und was

diese Augenblicke enthalten, welche sinnlichen Eindrücke, und was sie enthalten [...]« (Rom, Blicke, 162; vgl. auch ebd., 229; s. dazu auch Kap. 5.8).

Wie viele andere Pop-Literaten auch, hebt Brinkmann (Westwärts, 7) hervor, dass er sich für die Literatur als ästhetisches Ausdrucksmedium entscheiden musste, weil er kein Talent für die Musik und das Songschreiben hat: »Ich hätte gern viele Gedichte so einfach geschrieben wie Songs. Leider kann ich nicht Gitarre spielen, ich kann nur Schreibmaschine schreiben, dazu nur stotternd, mit zwei Fingern.«

(10) Neue Gegenwartsautoren müssen für Brinkmann zu ihren eigenen Worten stehen und eine eigene Sprache finden, sich gegen den Abrichtungscharakter wenden, der in den tradierten Ausdrucksformen steckt, gegen den Zwang zur objektiven Bedeutsamkeit. Mit der Zurückweisung der Autorfunktion und mit ihr der Konzepte von Einheit, Identität, Authentizität und Originalität, öffnet sich der literarische Raum für eine **situative Sinn-Aleatorik und alltagsorientierte Zufalls-Kombinatorik**, die allererst die spezifische Intensität und Sinnlichkeit neuer literarischer Ausdrucksformen ermöglicht (vgl. Brinkmann: Film, 386), die ihr Material aus dem Diesseits des literarischen Kanons bezieht, aus ästhetisch stigmatisiertem und banalisiertem (vgl. ebd., 393).

(11) Auch die Ich-Identität sieht Brinkmann als einen **Sprachkörper** an, die nur durch **alternative Ausdrucks- und Darstellungswelten** verändert werden kann, um zu einem intertextuellen und intermedialen Stimmen-/Bilder-/Text-Sample zu werden (vgl. u. a. Brinkmann: Erkundungen, 257 ff.), der sich gegen die stereotypen Ich-Formen der Gegenwart richtet: »Wie? Da begriff ich, wie Eitelkeit, Mode, Aufmachung die Körper ersticke und taub machte. Aber Leben? Wie? Was daran mögen, wenn man überall die Steuerung sah, den Hundertsten, Tausendsten Aufguss einer Form?« (Brinkmann: Rom, Blicke, 147).

Das Ich als Sprachkörper ist stets mit rigiden Ausdrucksgrenzen und Sprachlosigkeiten konfrontiert: »[...] es | gibt zuvieles | was ich nicht | sagen kann« (Brinkmann: Standphotos, 37). Daraus folgt, dass das Ich zunächst und zumeist etwas im Werden-Begriffenes ist, ein Aufschub, eine Leerstelle. In diesen Kontext gehört auch die Zurückweisung eines Schreibens auf der Grundlage der Imagination und Reflexion, also aus dem Inneren heraus, das einen rationalen Bildungsfilm im Schreiben abspult (vgl. ebd., 64). Die Notwendigkeit der Ausbildung einer eigenen Sprache zur Konstitution einer nicht fremdbestimmten Identität besteht für Brinkmann (Westwärts, 53, 63) darin, dass er die deutsche Sprache nicht als seine Sprache versteht, sich in ihr und ihren unsinnlichen Ausdrucksmöglichkeiten fremd fühlt.

## 4.5 | Zusammenfassung

»Was man gemeinhin Pop nennt – Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur: *Wörterflucht*. Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleben, mindern oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellen, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung sich schließt. Wie viele Stile, literarische Gattungen oder Bewegungen, auch ganz kleine, haben nur den einen Traum: eine sprachliche Großfunktion zu erfüllen, Dienste zu leisten als offizielle, als Staatssprache [...]. Doch es geht um den entgegengesetzten Traum: klein werden können, ein Klein-werden schaffen« (Deleuze/Guattari 1976, 38 f.; Hervorh. im Original).



Deleuze/Guattari sprechen zentrale Aspekte dessen an, was als Popliteratur und Pop-Poetik diskutiert wurde: Der Begriff »**Wörterflucht**« verweist u. a. auf die Bedeutung von Transformation, Transgression, Verweisen, Werden, Entlimitierung und Prozessualität im Schreiben über Populäre Kulturen und Popkulturen, aber auch auf deren Bedeutung für die Produkte und Produktionen dieser Kulturen. »**Vielsprachigkeit**« zeigt an, dass es in der Auseinandersetzung mit diesen Kulturen kein Zentrum, keine Einheit bzw. Möglichkeit zur Vereinheitlichung gibt; dass die Autorität von Autorschaft, der Anspruch auf Originalität, Wahrhaftigkeit und Authentizität einen Bedeutungsverlust erfahren und keine Bewertungsmaßstäbe mehr für (diese) Kulturproduktionen darstellen. Vielmehr erzeugt das Fremde, Andere und Mannigfaltige des und im Eigenen ein Bewusstsein von Pluralität, Dezentralisierung, Dekontextualisierung und Fragmentierung, aus dem eine (selbst-)bildende Widerständigkeit hervorgehen kann, das, was Deleuze/Guattari (1976) als kleine Literatur bezeichnen. Diese »Vielsprachigkeit« steht ästhetisch in Verbindung mit der Vielfalt von »Stilen« – beide Aspekte werden im Kontext der popliterarischen und pop-poetologischen Texte wiederholt herausgestellt. Dieser Bildungsprozess, der durch Fremdheitserfahrungen ausgelöst wird, besitzt eine emanzipatorisch-kritische Funktion, weil hierdurch das »Unterdrückte« in der Sprache entfesselt wird und somit eine **Gegensprache** zur offiziellen sowie legitimen »Staatssprache« entstehen kann. In diesen Kontext gehört die Auseinandersetzung mit der Kanonbildung und die Zurückweisung des traditionellen literarischen Kanons im Kontext der pop-poetischen Positionen.

Die Verwilderung klassischer literarischer Techniken bzw. ihre Bastardisierung, das Ineinandergreifen von Cut-Up, Sampling und Mixing, von Bewusstseinsstrom, diskursiven Textstrategien, Erlebnis- und Kommentarebenen, lyrischer Sprache und Mediensprache (Werbung, TV, Zeitung, Film, Musik, Fotografie), das Crossover von Stilen, Formen, Narrationen u. v. m. als poetische Grundhaltung in der Popliteratur trägt wesentlich zur Formierung dieser **Gegensprache** bei und erzeugt vielstimmige Text-Gebilde ohne Sinnzentrum, die permanent über sich hinaus weisen und von (inter-kulturellen, literarischen, medialen usw.) Fremdheitserfahrungen bestimmt werden.

Die in der Popliteratur entstehende Subjektposition ist die des (narrativen und diskursiven) Diskjockeys bzw. des Collagisten und Experimentators, wodurch der Begriff der Autorschaft zurückgewiesen wird. **Pop-Subjekte** sind immer in Bewegung und befinden sich im Spannungsfeld kontinuierlicher Ent- und Re-Subjektivierungen. Zumeist wird das Subjekt in der Popliteratur als ein Sprachkörper aufgefasst, der nur durch alternative Ausdrucks- und Darstellungswelten verändert werden kann, um zu einem intertextuellen und intermedialen Stimmen-/Bilder-/Text-Sample zu werden (vgl. u. a. Brinkmann: Erkundungen, 257 ff.), der sich gegen die stereotypen Ich-Formen der Gegenwart richtet und dabei ein Mehr-an-Leben bzw. ein Anders-Werden von Leben offeriert: Leben durch und mit Literatur, um Literatur im und durch das Leben zu transformieren.

### Weiterführende Literatur

Die Bedeutung der Studien von Deleuze und Deleuze/Guattari für die Literatur arbeitet u. a. exemplarisch Hesper (1994) heraus. Eine kritische Auseinandersetzung mit Beat findet sich etwa bei Myrsiades (2002).

Weitere zentrale Pop-Anthologien von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart sind u. a. für die 1960er Jahre Weissner (1969), Tsakiridis (1969), Schröder (1969); für die 1970er Jahre u. a. Matthaei (1970), John (1971), Wintjes/Göhre/Degener (1971); für die 1980er Jahre u. a. Ploog/Hartmann (1980), Müller (1982), Glaser (1984); für die 1990er Jahre Link (1997), Kracht (1999); für die 2000er Jahre Eckert/Finke (2000), Tuschick (2000); Frank (2003), Gleba/Schumacher (2007).

Eine gute Vertiefung in die sprachkritische Tradition ermöglicht z. B. Heimböckel (2003). Zur Kulturpoetik vgl. v. a. Greenblatt (1980, 1991); vgl. auch Veeser/Veeser (1994); Glauser/Heitmann (1999); Gallagher/Greenblatt (2001); Baßler (2001, 2005).