

# Abfälle

Stoff- und Materialpräsentation  
in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre

Herausgegeben von  
Dirck Linck und Gert Mattenklott

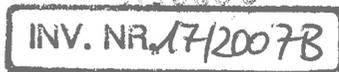
Wehrhahn Verlag

Dieses Buch entstand im Rahmen der Arbeiten des Sonderforschungsbereichs 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der FU Berlin. Es wurde finanziert mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Deutsche  
Forschungsgemeinschaft

DFG

Sonderforschungsbereich 626  
Ästhetische Erfahrung im Zeichen  
der Entgrenzung der Künste  
Freie Universität Berlin



26479/71

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

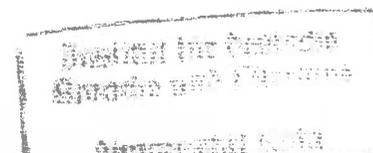
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

1. Auflage 2006  
Wehrhahn Verlag  
[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)  
Satz: Wehrhahn Verlag  
Umschlaggestaltung:  
Isabell Simon & Me Raabenstein, Berlin  
[www.simonraabenstein.com](http://www.simonraabenstein.com)  
Druck und Bindung:  
Aalex-Druck, Großburgwedel

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
© by Wehrhahn Verlag, Hannover-Laatzten  
ISBN-10: 3-86525-053-X  
ISBN-13: 978-3-86525-053-7

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	7
Zur Eröffnung Karl Riha Prä-Pop / Pop / Post-Pop .....	17
Martin Maurach Kann man »Material« hören? Gestalttheoretische Überlegungen am Beispiel des Hörtexts <i>Pause</i> von Ferdinand Kriwet .....	31
Holger Schulze Tektonik der Codes. Text Erzählung nach Ferdinand Kriwet .....	45
Andreas Kramer Schnittstellen. Beobachtungen zu deutschsprachigen <i>Cut-Up</i> -Texten um 1970 .....	57
Eckhard Schumacher »Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen«. Rolf Dieter Brinkmanns Originaltonaufnahmen .....	75
Kaspar Maase Reiz der Alltagsdinge. Zur Ästhetisierung der Lebenswelt in den Nachkriegsjahrzehnten .....	91



Diedrich Diederichsen	
Liste und Intensität .....	107
Dirck Linck	
»Liking things«: Über ein Motiv des Pop .....	125
Jan-Frederik Bandel	
selfmade. Typoskriptästhetik, Buchobjekte und Wachsmatrizenkultur .....	161
Benjamin Meyer-Krahmer	
»Nimm und lies!« – Dieter Roth sammelt .....	177
Brigitte Weingart	
»Once you ›got‹ Pop you could never see a sign the same way again«. Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke) .....	191
Moritz Baßler	
»Totenpark mit Riesenrad«. Zum Verhältnis von Magischem Realismus und Pop .....	215
»...den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten«. Gespräch mit Peter O. Chotjewitz .....	233

## Vorwort

»Der Poet ist ein Lumpensammler  
erkommt mit den Abfällen aus.«

Jörg Fauser

Eine poetologische Selbstauskunft aus gegenwärtiger ›Pop-Literatur‹: Nicht »Meister über das Material« wolle er sein, so Thomas Meinecke, sondern »die Dinge selbst zum Sprechen bringen«. Er brauche diese Dinge »noch nicht einmal unbedingt ganz zu verstehen, um sie zu Papier zu bringen. Ich kann einfach begeistert sein und denken: Das ist es jetzt im Moment«<sup>1</sup>. – Für die Werkästhetik, wie sie sich zwischen aristotelischer Poetik und idealistischem Systemdenken ausgebildet hat, riskiert Meinecke mit dieser Auskunft nicht nur, in seinem Rang als Künstler zweifelhaft zu werden – er gibt Anlaß, ihm den Status, Künstler zu sein, überhaupt abzuspochen. Denn Künstler kann nach den Maßgaben dieser Ästhetik, die bis heute auch das kommune Urteil über Kunst unterfüttert, nur sein, wer zunächst einmal Schriftsteller, Maler, Bildhauer, Komponist etc. geworden ist, Material also medien-spezifisch zu bearbeiten gelernt hat. Es ist diese Fähigkeit, den Stoff zu durchformen, Meister über das Material zu werden, die den Schriftsteller zum Künstler und das beständige Werk – so es gelingt – zur Instanz der Wahrheit macht, die nur der erfährt, der das Werk asketisch nachzuvollziehen bereit ist.

Wenn Meineckes Auskunft bei uns keine allzu starke Beunruhigung mehr zu provozieren vermag, dann hat dies mit der Entwicklung der Künste selbst zu tun, von der die Ästhetik längst angehalten wurde, ihre Zentrierung auf das Werk zugunsten einer Hinwendung zu den spezifischen Erfahrungen aufzugeben, die Menschen mit Objekten machen, welche durch den entpragmatisierten Umgang des Subjekts mit ihnen erst zu ästhetischen Objekten werden. Die Pointe moderner Autorschaft besteht nicht selten in der Absage an das Prinzip ›Autorschaft‹. Mit der Wendung der Kunst zum Konzeptuellen, Prozessualen und Ereignishaften verschwand das Werk immer stärker aus

1 Daniel Lenz / Erich Pütz: »Interview mit Thomas Meinecke. Über Pop, Literaturbetrieb und Feminismus«, in: *literaturkritik.de*, 2, Nr. 3, März 2000, URL: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=894](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=894), 16.03.06.

zeigen zu können, zugleich getrieben, es dennoch zu versuchen, navigiert Roth in den Grenzbereichen zwischen Kunst und Alltag, Meisterwerk und Abfall, Ding und Zeichen, Ehrgeiz und Resignation, Hybris und Impotenz. Auch seine Sammlungen gehören zu dieser Suche nach Möglichkeiten der Kommunikation jenseits von Sprache. Deutlich ist zugleich, daß bereits das Überreichen der Gegenstände, aber zumindest die Rezeption der Gegenstände, »so wie sind«, nicht gelingen kann.

Brigitte Weingart

»Once you ›got‹ Pop you could never see a sign the same way again«.

Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke)

### 1. High/low, Highway

Pop-Literatur hat einen Hang zum Sekundären. »Stoff- und Materialpräsentation« erfolgen auffällig oft über Zitate, die – auch ohne Fußnoten – überdeutlich als solche ausgewiesen werden. Besonders beliebt sind Verfahren des *direkten* Zitats, gelten sie doch als besonders radikale Infragestellung traditioneller Vorstellungen von Autorschaft und Kreativität – man denke an das an der Pop Art geschulte Konzept des ›bloßen Abschreibens«, wie es von Uwe Nettelbeck oder Rainald Goetz ins Extrem getrieben bzw. zum Statement an sich erklärt wurde, oder an die Verwendung von *Bildzitat*en in Pop-Texten. In beiden Fällen bedienen sich die Autoren vorgefundenen Materials, das bereits in Form weiterverwertbarer Zeichen vorliegt. Demgegenüber arbeiten Pop-Texte, die sich zur Aufgabe machen, visuelles Material in die *Schriftform* zu überführen und die sichtbaren Dinge in lesbare Zeichen zu übersetzen, in gewisser Weise mit *indirekten* Zitierweisen: Obwohl maximale Gegenstandsnähe angestrebt wird, müssen medienbedingt Inhalte ›sinngemäß‹ wiedergeben werden, ›in (eigenen) Worten‹.

In dieser Situation kann es hilfreich sein, wenn dem Autor (als ›Leser‹) die Dinge selbst bereits als zeichenhaft erscheinen. Genau darum geht es in diesem Text: um Verfahren des Materialumgangs, die aus einer Pop-spezifischen *Erlebnisweise* resultieren. Charakteristisch für diese Erlebnisweise ist, daß die Wirklichkeit als zeichenhaft wahrgenommen wird und sich demzufolge zur ›Lektüre‹ bzw. als Zitat regelrecht anzubieten scheint. An einer Stelle in Andy Warhols und Pat Hacketts Buch *POPism* aus dem Jahr 1980, das *The Warhol Sixties* retrospektiv Revue passieren läßt, wird diese Dimension von Pop als *attitude* auf den Punkt gebracht:

»The farther west we drove, the more Pop everything looked on the highways. Suddenly we felt like insiders because even though Pop was everywhere—that was the thing about it, most people still took it for granted,

whereas we were dazzled by it—to us, it was the new Art. Once you ›got‹ Pop, you could never see a sign the same way again. And once you thought Pop, you could never see America the same way again.«<sup>1</sup>

In diesem Zitat wird Pop nicht nur als eine Art des Sehens beschrieben, der sich bislang von Kunst und Literatur weitgehend vernachlässigte Gegenstände als neuer Stoff anbieten, wobei die Doppeldeutigkeit von Stoff auch das Moment des Rausches, des *High-Seins*, beinhaltet: »we were dazzled by it«. Mit dem Verweis auf das Insidertum, das diese Sicht auf die Dinge kennzeichnet, die doch »everywhere« und also »für alle« da sind, wird an dieser Stelle auch Paradox aufgerufen, daß Pop, wie Diedrich Diederichsen formuliert hat, als »Geheimcode [auftritt], der aber gleichzeitig für alle zugänglich ist.«<sup>2</sup> Pop ist also ein bestimmter Blick auf so demokratisch verteilte Dinge wie die Schilder auf den Highways, aber diesen Blick zu haben, ist eine exklusive Angelegenheit. Mit dem ausgewiesenen Schauplatz dieser Erfahrung wird gleichzeitig der Rock'n'Roll beerbt, der mit dem Freiheits- und Mobilitätsversprechen der amerikanischen *Highways* auf seine Weise ernst gemacht hat, indem er ihre illegitime Benutzung propagierte und diese Versprechen »umcodiert« hat: zu schnell fahren, *high* sein, aus der Reise einen *Trip* machen. Indem die von Warhol und Hackett beschriebene Aufbruchsstimmung auch das uramerikanische Motiv des *Go West* aufgreift (»The farther west we drove«), verarbeitet der neue mythisierende Blick, der hier beschrieben wird, ältere trivialmythologische Vorlagen, nicht zuletzt natürlich den Western, der die Landnahme als Vorstoß auch in fremdartige neue Räume der Wahrnehmung verklärt.<sup>3</sup>

1 Andy Warhol/Pat Hackett: *POPism. The Warhol '60s*, San Diego-New York-London 1980, S. 39.

2 Diedrich Diederichsen: »Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch«, in: *Rowohlt Literatur Magazin*, 37, 1996, S. 36-44, S. 40.

3 Aus europäischer Sicht wiederum erscheint ›Amerika‹ insgesamt als Westen: »Amerika, das ist der Westen« (Leslie Fiedler: *Die Rückkehr des verschwundenen Amerikaners*, Frankfurt a.M. 1970, S. 27). Dem Modell des ›neuen Westens‹, das Fiedler beschreibt und das durch die Identifikation mit dem Opfer der Landnahme, dem (exotisierten) Indianer, gekennzeichnet ist, entspricht Warhols Stilisierung der Reisegruppe zu Außerirdischen in den Augen der ›Normalbevölkerung‹: »I don't know what it was, exactly, about the way we looked, but the alien alert was on; people were turning to look at the ›freaks‹.« (Warhol/Hackett: *Popism*, a.a.O., S. 39).

Nun spricht einiges dafür, daß Warhols Reisegruppe auf dem Highway auch unterwegs zur Hochkultur war – zumindest aber zu einer neuen Kunst (»the new Art«), die nach anfänglichen Hindernissen und Widerständen im entsprechenden Betrieb doch zügig als *High Art* nobilitiert wurde. »Once you ›got‹ Pop, you could never see a sign the same way again«: Dem Pop-Blick wird in märchenhafter Weise Stroh zu Gold, dessen Glanz den Betrachter regelrecht verblendet (»being dazzled« heißt ja auch: geblendet sein). Dabei erweist es sich als besonderer Vorzug, daß die Faszination (etymologisch: Verhexung, Verblendung) bereits von Dingen ausgeht, die sich in Form von »Zeichen« präsentieren, wobei mit den »signs« bei Warhol wohl in der Tat der Spezialfall von *Schildern* gemeint ist. Damit präsentieren sich dem Blick des Bildenden Künstlers diese Trivialitäten – ein Begriff, der sich etymologisch ableitet von dem, »was auf der Straße liegt« –, nicht nur als bislang weitgehend brachliegendes Material, dessen sich die Kunst noch annehmen kann. Sie haben auch den Vorzug, daß sie schon zu Zeichen geformt und damit problemlos zitierfähig sind. Eine formidable Situation also: die Welt bietet sich zum Zitat regelrecht an – nicht nur in Form von Gegenständen, sondern von vorgefertigten Zeichen (und bekanntlich hat Warhol eine Reihe davon reproduziert, auch wenn die beschriebene Szene mehr noch an die Motive des *West Coast* Pop-Künstlers Ed Ruscha erinnert).

Daß es sich hier um eine privilegierte Situation des Materialumgangs handelt, zeigt der Vergleich zu einer *Literatur*, die sich dem visuellen Reiz der Dinge verschrieben hat und vor der Aufgabe steht, diese zu versprachlichen, also der Vergleich zu *Pop-Texten* im engeren Sinne. Ein Verfahren, dieses Problem der medialen Differenz von Bild und Text wenn nicht zu lösen, so doch produktiv zu machen, besteht in der Integration von materialen Bildern (im Unterschied zu *Sprachbildern*, also Metaphern oder Beschreibungen) in den Text, wie sie Pop-prototypisch etwa von Rolf-Dieter Brinkmann praktiziert wurde. Dabei handelt es sich streng genommen aber um mediale Erweiterungen; es entstehen *expanded books*. Und es ist kein Zufall, daß sich die kritischen Einwände von Verfechtern modernistischer Reinheitsgebote (prominenterweise zum Beispiel Adorno) in der Regel auf solche Formen der expliziten medialen Vermischung beziehen, weil diese sich vermeintlich in die multimediale Adressierung der Sinne »flüchten«, statt die Möglichkeiten *einer* Kunstform und der hauseigenen Signifikanten bis zum bitteren Ende (in der Regel der Selbstreferenz) auszureizen. Es soll keinesfalls darauf

hinauslaufen, diesem Purismus Recht zu geben, wenn im folgenden vor allem die ›innermediale‹, im Medium der Sprache bzw. Schrift ausgetragene Medienkonkurrenz von Text und Bild zur Diskussion steht, wobei ich mich insbesondere auf frühe Texte von Peter Handke beziehen werde. Denn hier läßt sich der Zusammenhang zwischen dem, was mit Rekurs auf Warhol als ›Pop-Blick‹ skizziert wurde, und der ›Vorformuliertheit‹, wie es bei Handke mit Bezug auf Wahrnehmung von Dingen *als* Zeichen heißt,<sup>4</sup> auf eine Weise zur Geltung bringen, die auch bestimmte Aporien einer Emphase der ›Materialschau‹ besonders deutlich hervortreten läßt.

Jenseits eines Medienpurismus wäre jedoch als problematischer Aspekt der besagten intermedialen Expansionen festzuhalten, daß sie mitunter die Dialektik des Trivialen zu verkennen scheinen, die nicht zuletzt durch die etablierte Kopplung der Text-Bild-Unterscheidung an eine *high-low*-Opposition hervorgerufen wird. Daß die Verwendung vorgefundener Bildmaterials immer auch zum Statement der ›Überschreitung‹ an sich zu gerinnen droht, zeigt sich etwa am Bildumgang Rolf Dieter Brinkmanns gerade in dessen Pop-Phase: Weil massenmediale Bilder – zum Beispiel *Pin-Ups* – hier häufig als Signale für das Andere der Literatur und insbesondere für *lowness* fungieren, werden sie zusätzlich trivialisiert und damit gerade wieder *aus* dem Blick gerückt.<sup>5</sup> Auch hinsichtlich der vermeintlichen Trivialitäten, die in der Pop Art zur Schau gestellt werden, stellt sich die Frage, was mit den Zeichen passiert, die zitiert werden. Im Vergleich zu Brinkmanns ›Erniedrigung‹ des vorgefundener Bildmaterials scheint sich bei der bildkünstlerischen Aneignung von Alltagsdingen ein umgekehrter Prozeß abzuspielen, nämlich eine *Entrivialisierung*. Im Einladungsschreiben zur Tagung, die diesem Band vorausging, hieß es: »Pop dementiert die Zuordnung ästhetischer Erfahrung zu den nichtalltäglichen Wirklichkeitsbereichen, vor allem zum Bereich der Kunsterfahrung.« Dem könnte man im Fall von Warhols Pop-Blick auf den Highway einerseits zustimmen. Doch andererseits entledigen die Ergebnisse

4 Handke schreibt diese Wahrnehmung dem Protagonisten seiner Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* zu: »Alles war ihm vorformuliert [...]«. (Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt a.M. 1972 [1970], S. 99.

5 Vgl. dazu Brigitte Weingart: »In/Out. Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der 1960er Jahre«, in: Wilhelm Voßkamp/Brigitte Weingart (Hg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*, Köln 2005, S. 216-253.

der Weiterverarbeitung solcher Erfahrungen, also die Kunstprodukte im engeren Sinne, die Dinge und Zeichen ja wiederum ihrer Alltäglichkeit. Und auch aus Warhols Perspektive scheinen die Gegenstände auf die Erlösung und Erneuerung durch den verzaubernden Blick des Künstlers geradezu gewartet zu haben – eine Konstellation, die dem Künstler die Rolle zuweist, Dinge in Zeichen zu verwandeln und damit nachgerade das Gegenteil von Pop beerbt, nämlich die Kunstmetaphysik.<sup>6</sup>

Dieses Umschlagen von Materialschau in Kunst hat Roland Barthes, durchaus wohlwollend, als eine Eigentümlichkeit der Pop Art beschrieben. Auf der einen Seite, so Barthes, zielen die tautologischen Verfahren des Pop, die Abbildung und abgebildete Sache zur Übereinstimmung bringen, zwar auf eine ›Entsymbolisierung‹ des Objekts ab:

»Das Objekt der Pop-art (dies ist tatsächlich eine sprachliche Revolution) ist weder metaphorisch noch metonymisch; es tritt von seinem Hintergrund und seiner Umgebung abgetrennt auf; insbesondere steht der Künstler nicht *hinter* seinem Werk, er ist selbst ohne Hintergrund: Er ist nur die Fläche seiner Gemälde: weit und breit kein Signifikat, keine Absicht.«<sup>7</sup>

Das Gegenargument, das sich hier aufdrängt, wird von Barthes selbst angeführt: Gerade *weil* die abgebildeten Objekte »vor lauter Bildsein« nichts symbolisieren, sondern für nichts als ihre Tatsächlichkeit stehen, beginnen sie wieder zu bedeuten: nämlich »daß sie nichts bedeuten«. Wie Barthes so schön formuliert: »Denn der Sinn ist schelmisch: Jagen Sie ihn aus dem Haus, er steigt zum Fenster wieder ein.«<sup>8</sup>

Mit dieser Ausgebufftheit des Sinns müssen letztlich alle Experimente rechnen, die Bedeutsamkeit zugunsten der bloßen, intentionslosen Ausbreitung oder Verdoppelung von Zeichenmaterial verabschieden möchten (und daß sie das teilweise ja auch tun, zeigt sich etwa an solchen Beispielen, die die Absichts- oder Belanglosigkeit selbst zu einem Konzept erheben, das dann mit ziemlich viel Gewicht daherkommen kann – man denke etwa an Rainald

6 Zur Opposition von Pop und Kunstmetaphysik in diesem Sinne vgl. Dirck Linck: »Batman & Robin. Das ›dynamic duo‹ und sein Weg in die deutschsprachige Pöpliteratur der 60er Jahre«, in: *FORUM Homosexualität und Literatur*, 45, 2004, S. 5-72, S. 27f.

7 Roland Barthes: »Die Kunst, diese alte Sache...« [1980], in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M. 1990, S. 207-215, S. 210f.

8 Ebd., S. 210f.

Goetz' dreibändige Materialsammlung 1989).<sup>9</sup> Solches Umschlagen von Bedeutungslosigkeit in eine eigene Bedeutung wäre nun eine relativ banale Angelegenheit, aber eine interessante Begleiterscheinung stellt sich an dem Punkt ein, wo das Fehlen verborgener Absichten dazu führt, daß der Signifikant – in Barthes' Kurzfassung: »das wahrgenommene Ding, vermehrt um einen bestimmten Gedanken« – um so stärker in den Blick rückt: in der Pop Art etwa durch die Wahl des Ausschnitts und durch Vergrößerungen, durch die dezidierte Künstlichkeit der Farben, vor allem aber durch die »Betonung der Textur«, der ansonsten mitunter verschwiegenen Materialität der Bildoberfläche, durch Rasterpunkte etc.<sup>10</sup> Mit solcher Emphase auf dem Signifikanten kommt aber nicht nur die Kunst wieder ins Spiel,<sup>11</sup> sondern stellen sich auch Formfragen. Und das wiederum gilt auch für die literarischen Analogien zu den Zitier- und Reproduktionsverfahren der Pop Art, nämlich für Texte, die mit vorgefundenem Sprachmaterial arbeiten, sei es, indem dieses transkribiert wird oder sei es, indem Ausschnitte aus Zeitungen, Zeitschriften oder Werbung als *objets trouvés* direkt ins Buch integriert werden. Da auch Peter Handke in seiner ›Pop-Phase‹ mit diesen Verfahren gearbeitet hat, bietet sich die Gelegenheit, zunächst einen literarischen Fall in den Blick zu nehmen, der – analog zu Warhols paradiesischer Wahrnehmungssituation – noch nicht vom Problem der Mediendifferenz von Text und Bild heimgesucht ist, weil das Material in Form von *Sprachzeichen* vorliegt.

9 Vgl. dazu ausführlicher Brigitte Weingart: »Flüchtiges Lesen: TV-Transkripte (Goetz, Kempowski, Nettelbeck)«, in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren (Medien/Lektüre)*, München 2002, S. 91–114.

10 Barthes, *Die Kunst, diese alte Sache...*, a.a.O., S. 211f.

11 Vgl. Barthes' Argument, Pop Art sei schon deshalb Kunst, weil sie »ein Objekt in Szene setzt, das weder das Ding ist noch dessen Sinn, sondern: dessen Signifikant oder vielmehr: der Signifikant. Die Kunst, welche auch immer, von der Poesie bis zu den Comics oder zur Erotik, beginnt in dem Moment, in dem ein Blick den Signifikanten zum Gegenstand hat.« (ebd., S. 213).

## 2. Formsachen

Daß Handke, aus heutiger Perspektive eher unvermutet, Ende der 60er Jahre als Pop-Autor gehandelt und in einem Atemzug etwa mit Rolf Dieter Brinkmann, Hubert Fichte und Elfriede Jelinek genannt wurde, wenn es darum ging, vor einer »falschen Verpopung« (in diesem Fall: der Kulturrevolution) zu warnen,<sup>12</sup> hat außer mit seiner in fast allen zeitgenössischen Rezensionen erwähnten Frisur (Pilzkopf), seinen spektakulären Auftritten<sup>13</sup> und Theaterstücken wie der *Publikumsbeschimpfung* (1966) vor allem mit zwei Gedichtbänden zu tun, nämlich dem seinerzeit höchst populären Suhrkamp-Band *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* und den vom euphorion-Verlag publizierten *Deutschen Gedichten*, beide erschienen im Jahr 1969.<sup>14</sup>

Gerade bei den *Deutschen Gedichten* zeigt sich, daß die formale Gestaltung – wie immer reduziert und asketisch sie sein mag – um so deutlicher hervortritt, je trivialer das zitierte Material ist. Während der Titel eine Anthologie mit kanonischen Werken verspricht, läßt das Vorwort schon ahnen, womit es der Leser zu tun bekommt, wenn er die zwanzig zugeklebten Kuverts öffnet, die dieses ›Umschlagbuch‹ enthält: »Einige werden sagen: / 1. Das sind keine Gedichte. / 2. Das kann ich auch! / Dazu ist zu sagen:« – Doppelpunkt: Hier sind die Gedichte also angehalten, für sich selbst zu sprechen. Tatsächlich

12 Jost Hermand: *Pop International. Eine kritische Analyse*, Frankfurt a.M. 1971, S. 148.

13 Damit ist nicht nur der berüchtigte Auftritt 1966 beim Treffen der Gruppe 47 in Princeton gemeint, bei dem der gerade mit dem Buch *Die Hornissen* hervorgetretene Handke den Schriftstellerkollegen »Beschreibungsimpotenz« vorwarf. Gemeint sind auch Dichterlesungen wie jene, die Ende der sechziger Jahre an der Universität Hannover stattfand und die Handke mit *Rolling Stones*-Platte und Projektor als Happening gestaltete, indem er sich aus dem Publikum Gegenstände reichen ließ und sie zur Musik an die Wand projizierte. »Der Mann war damals Kult [...]. Es war wie bei einem Livekonzert der bereits erwähnten Stones. Das Fiebern auf den Auftritt des Stars. Da sind sie. Da sind sie wirklich. Die Stars. Auf der Bühne.« – So die Erinnerung von Jürgen Peters, damals Assistent von Hans Mayer, der Handke zu dieser Lesung eingeladen hatte. Zitiert nach einem Schreiben von Peters an Dirck Linck (2005), das mir beide freundlicherweise zur Verfügung gestellt haben.

14 Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a.M. 1969; ders.: *Deutsche Gedichte*, Frankfurt a.M. 1969 (erschieden im euphorion-Verlag und heute quasi unerhältlich, aber im Literaturarchiv Marbach einzusehen; das Gedicht »Die neuen Stücke in der DDR« wurde aufgenommen in den Band: Peter Handke: *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiele Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1969).

sind die im Vorwort antizipierten Einwände auf den ersten Blick schwer zu widerlegen, denn die Umschläge enthalten je einen Zettel mit sprachlichen *Ready-mades*: »Prominente Kritiker empfehlen neue Bücher«, »Der Witz des Tages«, eine Preisliste vom Gemüsemarkt oder »Neue Stücke in der DDR für 1969«. Besonders raffiniert ist natürlich, daß das Gedicht »Eine Auswahl aus dem Hörfunkprogramm der deutschen Rundfunkanstalten vom 21.11.68« das Programm eines Radioabends mit und über Peter Handke zitiert – ein Gag, mit dem Handke nicht nur unter Beweis stellt, daß er auf der Höhe postmoderner Selbstreflexivität ist, sondern auch die für Pop-Literatur maßgebliche Durchkreuzung der Kunst-Lebens-Grenze souverän bedient. Und nicht zuletzt werden der eigene Narzißmus und gewisse Star-Ambitionen spielerisch, aber offensiv thematisiert. Schließlich ist der *personality*-Kult ein wesentliches Pop-Element, das die Zurückweisung der herkömmlichen Auffassung von Autorschaft als autonomer Schöpfung kompensiert, die das Setzen aufs bloße Zitat beinhaltet, und das Alternativkonzept des Autors als Star durchsetzt. Wie (ausgerechnet) Martin Walser mit Bezug auf Handke festgestellt hat: »Der Autor ist die Botschaft und die wird durch die Massenmedien zu einer andauernden Folge von Nachrichten.«<sup>15</sup>

So wie Barthes zufolge die Zweistimmigkeit der Pop Art, die sie gleichzeitig behaupten läßt: »Ich bin Kunst« und »Ich bin keine Kunst«, zum Wiedereintritt der Bedeutung auf der Formseite führt, so öffnet auch der Widerspruch zwischen Gedichtanspruch im Titel und zitiertem Zweifel im Vorwort der *Deutschen Gedichte* den Blick für die Aufbereitung des Materials. Indem die »für alle« kursierenden Texte (oder auch: medialen »Abfälle«) von Handke eingesammelt und wie Briefe an den (Literatur-)Leser re-adressiert werden, verwandeln sie sich in der Tat zu Gedichten über Gedichthaftigkeit; oder anders formuliert: die Verdoppelung ihrer Verdinglichung macht sie wiederum zu Zeichen.

Zur »Formsache« wird dieses inhaltlich »arme« Werk aber nicht nur, weil es durch die Paratexte und die Verpackung ins rechte künstlerische Licht gerückt wird. Ein wesentliches formgebendes Element besteht in der Auswahl und in der Anordnung, denn fast alle zitierten Texte basieren auf dem Prinzip der

15 Martin Walser: »Über die neueste Stimmung im Westen«, in: *Kursbuch*, 20, 1970, S. 19-41, S. 23.

bloßen Reihung; es handelt sich meistens um Listen oder um Kataloge, die als Listen abgetippt bzw. gesetzt werden. Kein Zufall, denn im Bereich der Sprache kommt die Liste der coolen Geste des bloßen, tendenziell tautologischen Abbildens der Gegenstände in der Pop Art und deren Ökonomie der Zeichen besonders nahe.<sup>16</sup> Auch im Blick auf diese Sparsamkeit ist der Feststellung zuzustimmen, die *Deutschen Gedichte* seien, wie Henning Falk formuliert, »wirklich nichts anderes als das, was der Titel sagt, und damit rein sprachlicher Pop«.<sup>17</sup>

Daß es womöglich ein Pop-Blick auf bestimmte Ausschnitte ephemerer und eher peripherer Printerzeugnisse ist, der in den *Deutschen Gedichten* zum Ausdruck kommt, haben jene linken Kritiker, die (wie seinerzeit Peter Hamm und der ewige Martin Walser)<sup>18</sup> Handke vorwarfen, seine trivialen Fundstücke zu auratisieren, damit auch zu autorisieren und in einem Zug

16 Nicht zuletzt werden Listen zitiert (und nicht selbst erstellt), weil sie »vorbildlich« sind, was die Möglichkeit einer Formalisierung von Wirklichkeit angeht: In der Liste ist die Welt weniger *noch* in Ordnung als zumindest in *einer* Ordnung. Vgl. auch den Beitrag von Diedrich Diederichsen in diesem Band.

17 Henning Falk: *Peter Handke*, Berlin 1974, S. 58. – Die Ironie des Titels *Deutsche Gedichte* erinnert an eine Arbeit des deutschen Vertreters von Pop Art (oder »Kapitalistischem Realismus«) Sigmar Polke von 1963, die gängige Kanonvorstellungen ebenfalls »bedient«, indem sie sich gleichzeitig darüber lustig macht, nämlich das Gemälde *Goethes Werke*. Im Stil eines illusionistischen Tafelbilds gehalten, zeigt diese »Adaption« von Goethes Werken in fünf Bänden deren Buchrücken und spielt damit auch auf die Bildungsattrappen in den deutschen Wohnzimmern der 1950er Jahre an. 1969 entstehen als Fortsetzung, diesmal in siebzehn Bänden, *Polkes gesammelte Werke*.

18 Peter Hamm präsentiert seine Einwände interessanterweise selbst in Form einer Liste: »Ob er nun [hier folgt – »ob«, »ob«, »ob«, eine lange Reihe von Beispielen für Handkes Verfahren, BW]: immer pointiert Handke das vorgefundene Material und macht es damit wieder esoterisch (so daß es noch nicht einmal den freilich bloß ästhetischen Wert des *poème trouvé* oder des *objet trouvé* behält, immer unterwirft Handke es einem »künstlerischen Anspruch«, immer verleiht er der Subkultur wieder jene Aura und Autorität, jene falsche Einzigartigkeit, deren Liquidation fortgeschrittene Kulturkritik und ästhetische Praxis doch zu Recht besorgten.« (Peter Hamm: »Der neueste Fall von deutscher Innerlichkeit: Peter Handke« [1969], in: Michael Scharang (Hg.): *Über Peter Handke*, Frankfurt a.M. 1972, S. 304-314, S. 306f.). – Daran explizit anschließend Walser: »Was die neuesten Midasse berühren, es wird ihnen zum lauterem Kunst-Gold. Das ist nur schlimm, wenn man meint, man sei im Stande, originale Trivialität zu produzieren. Die hochvoltige Ambition des Dichters erschlägt jedes Trivialobjekt im Nu.« (Walser, »Über die neueste Stimmung im Westen«, a.a.O., S. 32).

die Sub- an die Hochkultur zu verraten, letztlich sogar besser erfaßt als die zahlreichen Literaturwissenschaftler, die sie der Sprach- und Kulturkritik subsumieren. So behauptet etwa Manfred Mixner, Handke sei es mit den *Deutschen Gedichten* nicht um das Erheben des Alltäglichen zur Kunst gegangen, »wie dies Charakteristikum einer bestimmten Form von Pop-art ist«, sondern um eine Kritik an den »Alltagmythen der Reizüberflutung, der ungebrochenen Reproduktion von Trivialität, also von Klischees und von Ersatzbefriedigungen«. <sup>19</sup> Dieser Lesart widerspricht schon die Tatsache, daß sich für das kritische Vorführen von Floskeln und Erlebnisvorlagen bei weitem drastischeres (und damit noch ›selbstredenderes‹) Material hätte verwenden lassen. Sehr viel überzeugender ist die Beobachtung von Holger Schulze, daß Handkes Materialumgang eine nichtintentionale Verfahrensweise zugrunde liegt und das »Kohäsionsmuster«, das seine Materialauswahl »unwillkürlich« beeindruckt habe, erst in der Anordnung überhaupt zum Vorschein gebracht werde. <sup>20</sup>

Im Unterschied zu den Listen in *Deutsche Gedichte* weisen die Texte, die in *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* versammelt sind, kein übergreifendes Kohäsionsmuster auf, das den Pop-Blick auf das Material organisiert. Was den Umgang mit vorgefundenem Material betrifft, liegt hier eine sehr viel größere Bandbreite vor; sie reicht von ›direkten‹ Zitaten in Form gefundener Schrift-Objekte über Transkriptionen – abgetippten Zitaten – bis zu stärker ins Material eingreifenden und hochformalistischen Gedichten, die durch die Aufmerksamkeit für ›Vorformuliertes‹ ihrerseits häufig Zitathaftigkeit konnotieren bzw. sich als indirekte Rede ausweisen. <sup>21</sup> Als Gesamtwerk betrachtet,

19 Manfred Mixner: *Peter Handke*, Kronberg 1977, S. 80 (stellvertretend als einer von vielen).

20 Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel*, München 2000, S. 148. Schulze arbeitet in seiner Studie mit der textlinguistischen Unterscheidung von Kohäsion und Kohärenz: Während sich die Kohäsion eines Textes aus den Verbindungen ergibt, die durch sprachliche Mittel an dessen Oberfläche hergestellt werden, bezieht sich der Begriff »Kohärenz« auf den Gesamtzusammenhang des Texts, der vom Leser bemüht wird, um Bedeutung zu produzieren, die über das Erkennen solcher Oberflächenrelationen hinausgeht.

21 Den beiden letzteren Varianten hat sich auch die Kritik zumeist angenommen, während man die anderen Texte als *objets trouvés* und *ready-mades* unter Sprachkritik subsumiert hat; siehe zum Beispiel Rolf Günter Renner: *Peter Handke*, Stuttgart 1985, S. 64f. Eine wichtige Ausnahme: Volker Bohn: »Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968«, in: Raimund Fellingner (Hg.): *Peter Handke*, Frankfurt a.M. 1985, S. 92-113.

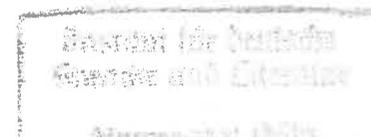
addieren sich die Texte zu einem regelrechten Metakommentar über das weite Spektrum der Verhältnisse, die zwischen vorgefundenem Sprachmaterial und Weiterverarbeitung bzw. Formgebungsprozessen bestehen können: In dem Gedicht »Lesen und Schreiben« <sup>22</sup> zum Beispiel wird die Praxis der Aneignung selbst reflektiert und Schreiben als Lesen ausgewiesen, wobei gleichzeitig die feinen Unterschiede zwischen der Reproduktion einer Zeitungsmeldung und ihrer Transkription in Szene gesetzt werden. Das »Rätsel vom 17. August 1968« <sup>23</sup> wird durch unleserliche Reproduktion doppelt zu einem solchen. Und das zum Pop-literarischen Klassiker avancierte Gedicht »Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968« <sup>24</sup> zitiert Alltagsmaterial, das vor jedem dezidiert literarischen Eingriff schon die Form visueller bzw. konkreter Poesie angenommen hat. »Nr. 39« <sup>25</sup> parodiert schließlich ein vor allem durch die Pressefotografie vorformatiertes Text-Bild-Schema: An einem maschinengewaschenen Zehnmarkschein wird die Projektionsmacht der Bildlegende exemplifiziert – man beachte den Hinweis in Kapitälchen: »BILD«.

22 Handke, *Innenwelt*, a.a.O., S. 48, vgl. Abb. 1.

23 Ebd. S. 98, vgl. Abb. 2.

24 Ebd. S. 59, vgl. Abb. 3.

25 Ebd. S. 133, vgl. Abb. 4.



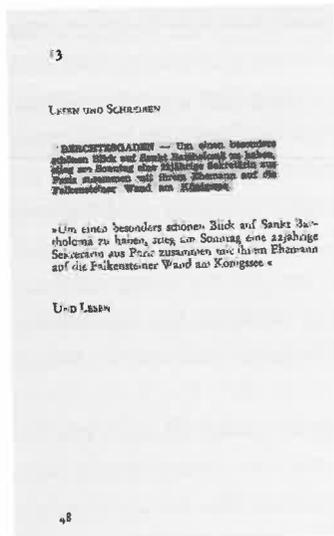


Abb. 1: Peter Handke:  
»Lesen und Schreiben«

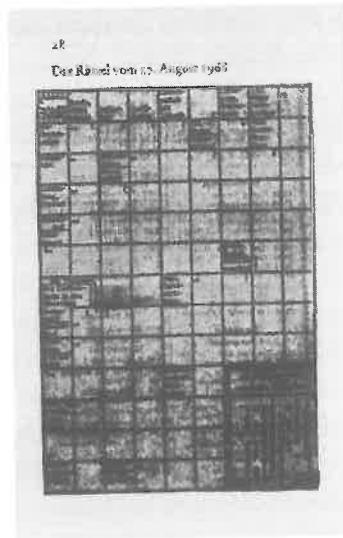


Abb. 2: »Das Rätsel vom  
17. August 1968«

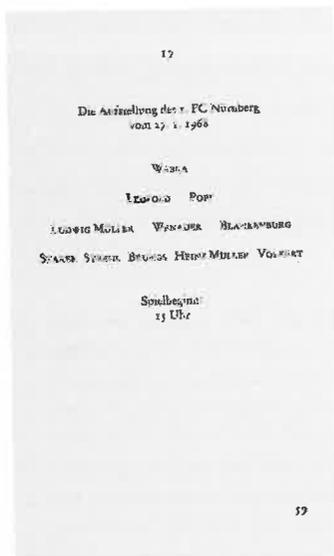


Abb. 3: »Die Aufstellung des  
1. FC Nürnberg vom 27.1.1968«



Abb. 4: »Nr. 39«. Alle Abb. aus: Peter  
Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt  
der Innenwelt*, Frankfurt a.M. 1969

Wie bereits in den *Deutschen Gedichten* werden auch in *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* listenförmige Gebilde verarbeitet, etwa in »Warner Brothers und Seven Arts zeigen«<sup>26</sup> die Credits zum Film *Bonny & Clyde*. Eine andere Variante: »Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968«<sup>27</sup>. Beide Beispiele verdeutlichen aber auch eine Möglichkeit, wie sich die visuellen, hier: filmischen, und die musikalischen Dimensionen von Pop im Register des Sprachlichen umsetzen lassen, nämlich indem sie durch das Zitieren von *Paratexten* integriert und literarisiert werden.



Abb. 5: Peter Handke: »Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968«.  
Aus: ders., *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Frankfurt a.M. 1969.

Die Mediendifferenzen, die auch der Pop-Literatur, aller Grenzüberschreitungsemphase zum Trotz, eingeschrieben sind, treten damit zwar um so deutlicher zum Vorschein – genau das wird aber zur Methode erklärt (oder verkört). Damit ist auch eines der Muster beschrieben, nach denen die Verwendung der *Bildzitate* funktioniert, die in den 60er Jahren in Pop-literarische Texte Einzug halten – ein Prozeß, der nicht zuletzt als Reaktion auf eine Medienkonkurrenz einsetzt, an deren Beschwörung Marshall McLuhans Diktum vom »Ende der Gutenberg-Galaxis« nicht unbeteiligt war.

<sup>26</sup> Ebd. S. 119–121.

<sup>27</sup> Ebd. S. 78–80, vgl. Abb. 5.

»Die japanische Hitparade« zeigt überdies besonders deutlich, daß bereits bei der Auswahl des zitierten Materials poetische Kriterien eine Rolle spielen, illustriert der Text doch Handkes gelegentlichen Hang zum auf lapidare Weise Symbolträchtigen: Einerseits wird hier zwar die globale Zirkulation angloamerikanischer Popmusik registriert. Doch andererseits gewinnt das Zitat seinen poetischen Charme gerade durch die Konkurrenz mit den Signifikanten des Lokalen, die mit den Songs japanischer Interpreten, aber auch mit dem Titel-Verweis auf den Pariser Mai '68 ins Spiel gebracht werden. Denn letztlich bleibt in der Schwebelage, ob die japanische Hitparade das europäisch-lokale Großereignis Mai '68 relativiert oder im Gegenteil dokumentiert, daß die Wirkungen der Popmusik bis ins ferne Japan reichen, das gleichermaßen vom *Spirit* der Revolution durchweht wird.

Handke selbst hat darauf bestanden, es sei ihm mit *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* weder um eine Trivialisierung der Gegenstände oder die Bloßstellung von Sprachfloskeln noch um eine dadaistische Provokation gegangen sei, »sondern [daß] diese Dinge einfach zu seiner Existenz [gehören]. Der ganze Gedichtband sollte demzufolge eine Art von Wochenschau bzw. Jahresschau sein, wo alles hineinkommt, was ihn innerhalb einer gewissen Zeitspanne interessiert hat.«<sup>28</sup> Insofern wäre der Materialzugang also entfernt vergleichbar mit Warhols Tagebüchern und den *Time Capsules*, die wiederum traditionsbegründend sind für spätere Pop-Projekte wie Rainald Goetz' *Abfall für alle* (1999). Dennoch tritt der »subjektive Faktor« bei Handke in erster Linie als Vorliebe für sprachliche Kohäsionsmuster auf – seien diese im Material bereits angelegt oder durch dessen Anordnung hergestellt, die jeden Satz zum Beispiel für ein Modell macht und textimmanent nichts dem Zufall überläßt.<sup>29</sup>

28 Peter Handke in einem Gespräch mit Friedrich Luft in der Sendereihe »Das Profil« im Deutschen Fernsehen (ARD), zitiert nach Werner Thuswaldner: *Sprach- und Gattungsexperiment bei Peter Handke*, Salzburg 1976, S. 25 (der wiederum nach einer Tonbandaufnahme zitiert).

29 In dieser »Werktreue« besteht ein wesentlicher Unterschied etwa zu den Transkriptionsverfahren Andy Warhols, der dezidiert auf die Produktivität des Mißverständnisses und der Abweichung setzt und zufällige »transmutations« gegenüber der 1:1-»transmission« privilegiert (Andy Warhol/Pat Hackett: *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, San Diego-New York-London 1977 [1975], S. 99).

Um an dieser Stelle ein Zwischenresumé zu versuchen: In den bisher erwähnten Beispielen aus Handkes Arbeiten wird die Tatsache produktiv gemacht, daß das vorgefundene Material bereits in Form von Zeichen vorliegt, von Sprachzeichen, die gelegentlich den Status von Dingen annehmen können – das sprachliche *objet trouvé*, das gar nicht erst transkribiert, sondern reproduziert wird, profitiert ja wie bestimmte Gegenstandsabbildungen in der Pop Art davon, daß die Unterscheidung von Dingen und Zeichen verschwimmt. Dennoch hat es sich als Vereinfachung erwiesen zu behaupten, daß sich jegliche Hermeneutik der Tiefe an der Betonung der Oberflächen totläuft – denn indem sie formgebenden Prozessen unterworfen werden, gewinnen auch die Oberflächen an Tiefe.<sup>30</sup> Während sich diese Prozesse aber bei den bislang diskutierten Beispielen selbst dann, wenn sie die Verdinglichung von Sprache zum Gegenstand haben, im Reich der *Zeichen* abspielen, widmet sich der letzte Teil dieser Ausführungen der spezifischen Wahrnehmung der *Dinge*, die aus einer Pop-Haltung zur Welt resultiert.

### 3. Reklame für sich selber

Daß die Schriftsteller medienbedingt ein weniger entspanntes Verhältnis zum visuellen Material haben und zu den Stoffen, die vor aller Augen stehen bzw. auf der Straße liegen, bringt der Kontrast, aber auch die gespenstische Nähe der von Warhol beschriebenen Wahrnehmungssituation mit einer tendenziell pathologischen Weltsicht zum Vorschein, die Handke dem Protagonisten seiner 1970 erschienenen Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* auferlegt:

»Buchstäblich war alles, was er sah, auffällig. Die Bilder [hier auf die visuell wahrgenommene Umwelt bezogen; B.W.] kamen einem nicht natürlich vor, sondern so, als seien sie extra für einen gemacht worden. Sie dienten zu etwas.

30 Schon 1969 attestiert Karl Heinz Bohrer in einer Rezension der *Innenwelt* – als neuester Veröffentlichung von *everybody's darling* Handke – »eine tiefsinnige Manier, oberflächlich zu sein, oder eine oberflächliche Manier, tiefsinnig zu sein« und entdeckt gerade darin den Reiz für Leser von rechts, während die Linke sich an den sprachkritischen Manövern erfreuen könne. (Karl Heinz Bohrer: »Die Liebe auf den ersten Blick«, in: Scharang, *Über Peter Handke*, a.a.O., S. 52-56, S. 52)

Wenn man sie ansah, sprangen sie einem buchstäblich in die Augen. ›Wie Rufzeichen‹, dachte Bloch. Wie Befehle! Wenn er die Augen zumachte und nach einiger Zeit wieder hinschaute, kam einem buchstäblich alles verändert vor. Die Ausschnitte, die man sah, schienen an den Rändern zu flimmern und zu zittern.«<sup>31</sup>

In Warhols »Once you ›got‹ Pop« klang ja schon eine gewisse Ansteckungsgefahr an. Bei der hier beschriebenen Wahrnehmungsweise des Ex-Tormanns und jetzigen Monteurs Bloch handelt es sich um eine veritable Krankheit: Blochs Sicht auf die Dinge kennzeichnet, daß er diese als Zeichen wahrnimmt, die ihm »buchstäblich« in die Augen springen – wobei sich ihm im Unterschied zu Warhol die Verselbständigung der Zeichen und das Verschwinden der Dinge dahinter als ziemliches Problem darstellt. Das Ganze beginnt mit einer eigentümlichen Indisponiertheit, die Bloch veranlaßt, einen Blick bzw. Nicht-Blick seines Vorgesetzten als Kündigung aufzufassen, wobei es sich möglicherweise um ein Mißverständnis handelt: »Alles, was er sah, störte ihn; er versuchte, möglichst wenig wahrzunehmen.«<sup>32</sup> Dann fängt Bloch an, regelrecht in Worten zu sehen, ein Zustand, auf den, wie auf eine unbekante Krankheit, mit »es« verwiesen wird: »Es hörte überhaupt nicht mehr auf!«<sup>33</sup> – »Es fing schon wieder an!«<sup>34</sup>.

Blochs Eindruck, daß die Vorgänge, die er beobachtet, »gegen ihn verwendet werden« könnten<sup>35</sup>, wird erzählerisch zumindest dadurch teilmotiviert, daß er sich eines Mordes an einer Kinokassiererin schuldig gemacht hat, seine Paranoia also eine gewisse Berechtigung in dieser Vorgeschichte haben könnte. Die Erzählung lehnt sich damit eher lose an das Genre der Kriminalgeschichte an, wobei die detektivische Suche nach Indizien durch den Blick des Täters auf Zeichen der Verfolgung ersetzt wird. Der Mord wurde allerdings seinerseits schon durch ein Kommunikationsproblem ausgelöst – kein Wunder, daß Bloch sein Opfer erwürgt und damit auch endgültig zum Schweigen bringt.

31 Handke, *Die Angst des Tormanns*, a.a.O., S. 87.

32 Ebd. S. 7.

33 Ebd. S. 29.

34 Ebd. S. 33.

35 Ebd. S. 35.

Was hat das alles mit Pop zu tun? Einige sachdienliche Hinweise liefern diesbezüglich die konkreten Symptome von Blochs ›Zeichenkrankheit‹, die in der Erzählung immer auch als Schriftsteller-Krankheit in den Blick gerückt werden: Blochs Pathologie<sup>36</sup> besteht im wesentlichen in einer zwanghaften Dissoziation von Zeichen und Dingen, die die verschiedensten Stadien durchläuft: Mal erlebt er Szenen wie Witze ohne Worte<sup>37</sup>, dann wie Überschriften<sup>38</sup>; ein Stempelständer kommt ihm »wie gezeichnet« vor, an anderer Stelle erscheint ihm alles wie »umgetauft«<sup>39</sup>. Als Gegenteil des nur gelegentlich als Erholung erlebten oberflächlichen, nicht-hermeneutischen Sehens figuriert – nach dem Vorbild schizophrener Wahrnehmung – ein metaphorisches Sehen, dem alles »in einem übertragenen Sinne«<sup>40</sup> oder als »Vergleich für etwas anderes«<sup>41</sup> erscheint, sowie ein metonymisches Sehen, dem jedes wahrgenommene Teil für ein dahinter liegendes Ganzes einsteht (ich zitiere auch deshalb ausführlicher, weil an dieser Stelle die mitunter bierernst-spröde Erzählung ins Groteske übergeht):

»Bloch war gereizt. Innerhalb der Ausschnitte sah er die Einzelheiten aufdringlich deutlich: als ob die Teile, die er sah, für das Ganze standen. Wieder kamen ihm die Einzelheiten wie Namensschilder vor. ›Leuchtschriften‹, dachte er. So sah er das Ohr der Kellnerin mit dem einen Ohrklips als ein Signal für die ganze Person: und eine Handtasche auf einem Nebentisch, die ein wenig aufgeklappt war, so daß er darin ein gepunktetes Kopftuch erkennen konnte,

36 Begriffe wie ›Pathologie‹ oder ›Krankheit‹ werden von mir eher metaphorisch verwendet, denn eine Erzählstrategie der Erzählung besteht darin, Blochs Disposition nicht explizit zu pathologisieren, obwohl Handke selbst sich explizit auf Klaus Conrads Buch *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns* (zweite Auflage, Stuttgart 1966) bezieht, das er zum »Buch des Jahres« 1968 gekürt hat. Von dieser Selbstauskunft ausgehend haben u.a. Manfred Mixner und W.G. Sebald die Erzählung als literarische Umsetzung von Conrads Untersuchung interpretiert (vgl. Mixner, *Peter Handke*, S. 124-139; W.G. Sebald: »Unterm Spiegel des Wassers – Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns«, in: ders., *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt a.M. 1994, S. 115-130) – eine zwar plausible, aber den Text unnötig vereindeutigende Perspektive.

37 Handke, *Die Angst des Tormanns*, a.a.O., S. 16.

38 Ebd. S. 83.

39 Ebd. S. 109.

40 Ebd. S. 65.

41 Ebd. S. 63.

stand für die Frau, die dahinter eine Kaffeetasse hielt und mit der anderen Hand, nur ab und zu stockend, schnell eine Illustrierte durchblättert. Ein Turm von ineinandergesteckten Eisbechern auf der Theke wirkte wie ein Vergleich für den Wirt, und die Wasserlache auf dem Fußboden unter dem Kleiderständer vertrat den Regenschirm darüber. [...] Die aufdringlichen Einzelheiten schienen die Gestalten und die Umgebung, in die sie gehörten, zu beschmutzen und ganz zu entstellen. Man konnte sich wehren, indem man sie einzeln bezeichnete und diese Bezeichnungen als Schimpfwörter gegen die Gestalten selber verwendete. Den Wirt hinter der Theke konnte man einen Eisbecher nennen, und der Kellnerin konnte man sagen, daß sie ein Stich durchs Ohrläppchen sei. Ebenso hatte man Lust, zu der Frau mit der Illustrierten zu sagen: Du Handtasche! [...]»<sup>42</sup>

Spätestens mit dieser hermeneutischen Zwangssituation sollte klar geworden sein, daß Handkes Erzählung mit der Reflektorfigur Bloch die Wahrnehmung der Umgebung als reinen Bedeutungsterror inszeniert, ein Verfahren, dem das Krimi-Genre und die paranoische Urszene des Gejagtwerdens zu Hilfe kommt. Blochs spezifischer Verfolgungswahn legitimiert aber auch, daß die Erzählung selbst als systematisches Protokoll des von Bloch Gesehenen angelegt ist und damit das vom Nouveau Roman abguckte Modell möglichst reiner Beschreibungsliteratur auch in der Logik des Erzählten begründet wird.<sup>43</sup> Damit hat Handke offenbar eine Möglichkeit gefunden, der Märchenlogik der Pop-Wahrnehmung entsprechend Stroh zu Gold zu spinnen und sowohl die eigentümlichen Semiosen seines Protagonisten wie die so gewonnenen Zeichen für die Dinge als Material für seine Erzählung zu gewinnen. Gleichzeitig wirft die Tatsache, daß das möglichst lückenlose Mitschreiben als Resultat von Verfolgungswahn dargestellt wird, ein etwas anderes Licht auf die Pop-Projekte des Aufzeichnens, Abschreibens und Registrierens. (Aus dieser Perspektive erscheint es nicht nur als reine Ironie, wenn

<sup>42</sup> Ebd. S. 76f.

<sup>43</sup> Diesen Trick macht Friedrich Kittler dem Autor der Erzählung zum Vorwurf und überführt Handke in einer fulminanten Lektüre einer Schriftversessenheit, die als paranoische Reaktion auf eine unübersehbar gewordene Medienkonkurrenz interpretiert wird (vgl. Friedrich Kittler: »Das Alibi eines Schriftstellers«, in: Jochen Hörisch/Hubert Winkels (Hg.): *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968 und 1984*, Düsseldorf 1985, S. 60-72). Die dort angeführten Beweise ließen sich auch für die hier vorgeschlagene Lesart verwenden, die allerdings gerade die Produktivität dieser Konkurrenz betont.

etwa Rainald Goetz die Ergebnisse seiner Auswertung von Medienmaterial in seinen Dossiers als »Kontrolliert« abstempelt.<sup>44</sup>)

Allerdings läßt der Text die ununterbrochene Bedeutsamkeitsproduktion, die Blochs hermeneutischer Blick hervorruft, ins Leere laufen, kann dieser doch den Sinn der allorts wahrgenommenen Zeichen letztlich nicht »dingfest« machen. Dem entspricht auf der Erzählebene, daß der Erzähler seine Reflektorfigur Bloch selbst vor Interpretationen bzw. nicht buchstäblichem Gelesenwerden schützt: »Ohne daß er damit etwas ausdrücken wollte, senkte er den Kopf.«<sup>45</sup> Daß die auf Sinn erpichte Lektüre der Dinge als Zeichen innerhalb der Erzählung scheitert, ändert jedoch nichts daran, daß diese davon dominiert wird, ja sich sogar aus den unterschiedlichsten Varianten solcher Lektüreversuche zusammensetzt. Sie sind in diesem Punkt mit dem gleichsam aleatorischen Durchspielen eines Spektrums unterschiedlicher Verhältnisse von Form und Material vergleichbar, das oben bereits als Strukturprinzip von *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* bezeichnet wurde.

Nun gibt es allerdings gute Gründe, in Blochs krankhafter Wahrnehmungssituation gerade das Gegenteil eines Pop-Blicks auf die Welt zu sehen. Dafür – aber auch dagegen – spricht zum Beispiel folgendes Zitat:

»Es war früher so still geworden, daß keine Geräusche ihn mehr ablenken konnten; und weil es einerseits so hell war, daß er die Gegenstände ringsherum sah, und andererseits so still, daß keine Geräusche ihn davon ablenken konnten, hatte er die Gegenstände so gesehen, als ob sie gleichzeitig Reklame für sich selber seien. In der Tat war es ein ähnlicher Ekel, wie er ihn manchmal vor gewissen Reklameversen, Schlagermelodien oder Staatshymnen hatte, die er bis in den Schlaf hinein nachsprechen oder nachsummen mußte.«<sup>46</sup>

Die ekelerregende Wirkung von Gegenständen, die »Reklame für sich selber« machen, die im nächsten Schritt auch noch in der »merkwürdigen Sucht« münden, »von allem den Preis zu erfahren«<sup>47</sup> – damit scheint Bloch weit entfernt von der Warholschen Haltung des »liking things«<sup>48</sup> und nun endgültig als Kultur- und Kapitalismuskritiker überführt, dem die Kommerzialisierung der Lebenswelt nur Zeichen von Entfremdung und Verdinglichung

<sup>44</sup> Vgl. etwa Rainald Goetz: *Kronos. Festung Bd. 3*, Frankfurt a.M. 1993.

<sup>45</sup> Handke, *Die Angst des Tormanns*, a.a.O., S. 10.

<sup>46</sup> Ebd. S. 52.

<sup>47</sup> Ebd. S. 54.

<sup>48</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Dirck Linck in diesem Band.

zu lesen gibt. Die von Bloch so aufdringlich empfundene ›Vorformuliertheit der Welt<sup>49</sup> entspräche dann eher dem von Max Horkheimer und Theodor Adorno gezeißelten Schematismus einer Kultur(-industrie), die »alles mit Ähnlichkeit [schlägt]«<sup>50</sup> und deren Produkte sich zu einer Bilderschrift im schlechtesten Sinne addieren, nämlich zu einer Vor-Schrift.<sup>51</sup> Daß auch das verdinglichte Personal der Kulturindustrie in Form von Schriftzeichen in Erscheinung tritt, haben Adorno und Horkheimer in einem Nachtrag zur *Dialektik der Aufklärung* ihrerseits deutlich angeekelt so dargestellt:

»Wenn ein Film ein Glanzmädchen ausstellt, so kann er offiziell dafür oder dagegen sein. Es kann als Erfolgsheroine verherrlicht oder als Vamp bestraft werden. Als Schriftzeichen aber meldet das Glanzmädchen etwas ganz anderes, als die psychologischen Spruchbänder, die ihm zum grinsenden Mund heraushängen. *Nämlich die Anweisung, ihm ähnlich zu sein.*«<sup>52</sup>

Handke führt mit dem Tormann Bloch nun eine Figur vor, bei der sich die Botschaften der kulturindustriell reglementierten Zeichen als Befehle, oder wie es an anderer Stelle heißt, als »Verhaltensmaßregeln«<sup>53</sup>, schon in die Wahrnehmung der vermeintlich ›natürlichen‹ Dinge eingeschrieben hat. Insofern ließen sich die zitierten Passagen aus *Die Angst des Tormanns* als groteske Inszenierung des »Reklamecharakter[s] der Kultur«<sup>54</sup> lesen, der bis zur Ebene des Vor-Sprachlichen hin verlängert wird. Dazu passen auch Horkheimers und Adornos Diagnosen einer reklamebedingten Sprachveränderung, einer Entmythologisierung der Worte, die, weil sie »nur noch bezeichnen und nichts mehr bedeuten« dürfen, um so »undurchdringlicher«, ja sogar zu regelrechten

49 Vgl. Handke, *Die Angst des Tormanns*, a.a.O., S. 99.  
 50 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: »Kulturindustrie«, in: dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1990 [1944], S. 128-176, S. 128.  
 51 Im Einklang mit seinem ästhetischen Dogma medialer Reinheit hat gerade Adorno die multimedialen Adressierungsweisen der Popkultur verschiedentlich unter dem Begriff der Bilder- oder Hieroglyphenschrift kritisiert; vgl. dazu ausführlicher Miriam Hansen: »Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer«, in: *New German Critique* 56, 1992, S. 43-73.  
 52 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: »Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)«, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1984, S. 299-335, S. 332f.  
 53 Handke, *Die Angst des Tormanns*, a.a.O., S. 98.  
 54 Horkheimer/Adorno, »Kulturindustrie«, a.a.O., S. 173.

»Zaubersprüchen« werden.<sup>55</sup> Gerade dieses letzte Stichwort könnte sogar dazu verleiten, nicht nur Handkes Erzählung, sondern auch das Warhol-Zitat als Dokumente solcher dialektischen Übersprunghandlungen zu lesen.

Doch die Art und Weise, in der die Idee der Bilderschrift – von Horkheimer/Adorno als Metapher verwendet – am Ende der Erzählung Handkes buchstäblich genommen wird, eröffnet eine ambivalentere Lesart. Lesen und Sehen werden hier auf eine Weise verschränkt, die den Text ins Register des Ideogramatischen führt: »Er [Bloch] wiederholte den Blick von links nach rechts; dieser Blick kam ihm wie ein Lesen vor. Er sah einen ›Schrank‹, ›danach‹ ›einen‹ ›kleinen‹ ›Tisch‹, ›danach‹ ›einen‹ ›Papierkorb‹, ›danach‹ ›einen‹ ›Wandvorhang‹; beim Blick von rechts nach links sah er«<sup>56</sup> – und an dieser Stelle wieder die Alphabet- in eine Bilderschrift, die sich auch im vorliegenden Text nicht transkribieren, sondern nur als direktes, ›graphisches‹ Zitat abbilden läßt:

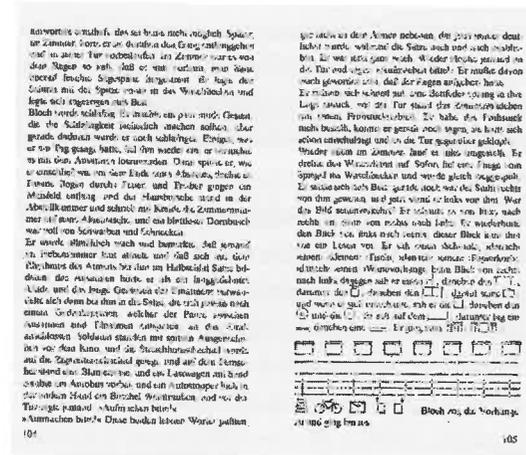


Abb. 6: Peter Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt a.M. 1972 [1970], S. 104f.

55 Ebd. S. 173f. Die Formulierung »Reklame für sich selber« wird im übrigen tatsächlich auch von Horkheimer/Adorno verwendet, allerdings mit einer anderen Stoßrichtung: In Analogie zur »l'art pour l'art« werde Reklame »Reklame für sich selber, reine Darstellung der gesellschaftlichen Macht« (ebd. S. 172).  
 56 Handke, *Die Angst des Tormanns*, a.a.O., S. 105.

Interessanterweise wird diese Variante seiner Wahrnehmungspathologie aber von Bloch nun ausnahmsweise nicht als Störung empfunden, wird doch hier der Eindruck, die Dinge seien »umgetauft«, außer Kraft gesetzt, obwohl sie keineswegs in dem paradiesischen Zustand der Unvermitteltheit erscheinen, sondern in einer Unmittelbarkeit zweiter Ordnung, als Bilderschrift. Genau die Eigenschaft, diese sekundäre Unmittelbarkeit als solche zu genießen, scheint nun charakteristisch für jene Wahrnehmungsweise zu sein, die oben mit Warhol als Pop-Blick beschrieben wurde. Aus dieser Perspektive erscheint es auch plausibel, daß eine Reihe der Bloch zugeschriebenen Wahrnehmungsmuster und verunglückten Lektüreveruche sich als regelrechte *Inversion* der Pop-Haltung erwiesen haben. Die Pathologien des metaphorischen, metonymischen, also: symbolischen Sehens, die der Oberfläche der Dinge und Zeichen so krampfhaft eine Tiefe abgewinnen möchten, erweisen sich als zu paßgenaue Gegenstücke zu der von Warhol beschriebenen Wahrnehmungsweise, um nur als ›Anti-Pop‹ zu gelten – es handelt sich vielmehr um Analogien mit umgekehrtem Vorzeichen, in doppeltem Sinne: Negative der Pop-*Attitude*.<sup>57</sup> Mit der positiven Variante teilen sie, daß die mediale Umwelt als zweite Natur erscheint, doch arbeitet Bloch, obwohl seinerseits »dazzled«, seiner Faszination erfolglos mit Mitteln der Hermeneutik entgegen – genossen werden kann sie nicht.

Noch nicht, ließe sich mit einem Ausblick auf Handkes 1972 erschienenen Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* feststellen. Denn darin findet Handke zur Epiphanie, zur momentanen, blitz- oder auch schnappschußartigen Erleuchtung, und zur Verklärung dessen, »was auf der Straße liegt« – kaum zufällig, indem er seinen Ich-Erzähler auf eine Reise quer durch Amerika schickt (in einer Art literarischem *Roadmovie*, den er mit einer Begegnung mit dem großen, weisen Western-Regisseur John Ford enden läßt). Stellvertretend sei nur eine Stelle erwähnt, an der sich der Erzähler, Coca Cola trinkend, mit Wohlbehagen über seinen eigenen Widerwillen wundert,

57 Eine Lektüre gerade des »Kulturindustrie«-Kapitels der *Dialektik der Aufklärung* auf ungewollte Komplizenschaften mit Pop steht noch aus; einen Schritt in diese Richtung macht Eva Geulen, die den Text als »verzweifelte Parodie« seines Gegenstandes auffaßt (Eva Geulen: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a.M. 2002, S. 133).

in einem pausbäckigen Amerikaner in Bermudahosen lediglich einen Typus zu erkennen und ihn »zu einem Vertreter von etwas anderem zu machen«.<sup>58</sup> Vielmehr wird dem Europäer auf Reisen der Anblick des Amerikaners »zu einem Bild, das plötzlich lebendig geworden war [...] Und die Frau gerade, an der Kasse der Snackbar! Ihre Haare waren gebleicht, die schwarzen Haarwurzeln schauten heraus, und neben sich hatte sie eine kleine amerikanische Flagge stehen. Und? Nichts weiter. In der Erinnerung fing ihr Gesicht jetzt sogar zu leuchten an und wurde eigensinnig wie das Bild einer Heiligen.«<sup>59</sup>

Daß diese eher an Edward Hoppers Gemälde erinnernde Szene am Ende auch die Assoziation mit Warhols Ikonisierung von Stars als zeitgenössischen Heiligen weckt, ist nicht das einzige Indiz in diesem Text, das dafür spricht, daß Handkes Schreibweise zur Darstellung einer Art visueller ›Instantan-transzendenz‹ gefunden hat, dank derer sich Klischees in Mythen verwandeln lassen. Beinahe folgerichtig hat die linke Kritik auf diese Erzählung reagiert, indem sie Handke eine »*konsumptive Sensibilität*« vorwarf und es für angebracht hielt, ihm unter Rekurs auf Marx-Zitate seine Hingabe an die »phantasmagorische Scheinwelt der Ware« (Marx) und die Verwechslung der ersten mit der zweiten, der »Waren-Natur« (Marx) nachzuweisen.<sup>60</sup>

Heutzutage wird Handke eher am Gegenpol von Pop verortet – mit guten Gründen, die unter anderem Moritz Baßler in seiner Analyse von Handkes Markennamenverweigerung und seiner Nähe zum Jargon der Eigentlichkeit ausgeführt hat.<sup>61</sup> Interessant bleibt aber der Übergang, und es wäre ein vielversprechendes Projekt, den Schriftemphatiker Handke auf Überbleibsel einer verschütteten Affinität zu Pop hin zu lesen und statt der geläufigen Verbindung zur romantischen Wellektüre diejenige zur Pop-*Attitude* herzustellen. Dafür spricht nicht nur Handkes anhaltende Faszination von Bilderschriften und Hieroglyphen, die in den 80er Jahren mit der Verwendung der Schraffur als der ultimativen Metaphorik für das schriftstellerische Schaffen fortgesetzt wird (man denke an den schreibenden und die Geschichte der Schrift durch-

58 Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt a.M. 1974 [1972], S. 22.

59 Ebd. S. 22.

60 Michael Schneider: »Das Innenleben des ›Grünen Handke‹«, in: Scharang, *Über Handke*, a.a.O., S. 95-100, S. 98f.

61 Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 169-173.

laufenden Protagonisten des 1986 erschienenen Romans *Die Wiederholung*), sondern auch die fortgesetzte Arbeit am Mythos des Alltäglichen (einer *Jukebox* zum Beispiel). Wenn allerdings Handke in seinen Interventionen zum Jugoslawien-Krieg dem Phantasma eines paradiesischen Urzustands nachtrauert, in dem die Zeichen für die Dinge die Unmittelbarkeit von Taufnamen haben, hat er den sekundären Rousseauismus des Pop offenbar gegen den primären zurückgetauscht. Das kommt davon – wovon? Letztes Zitat: Am 6. März 1976 hat Handke in sein »Journal« notiert, das 1977 unter dem Titel *Das Gewicht der Welt* veröffentlicht wurde: »Was es, für mich, vor zehn Jahren noch für Einschüchterungen gab: ›Die konkrete Poesie‹, ›Andy Warhol‹ und dann Marx und Freud und der Strukturalismus, und jetzt sind all diese Universal-Pictures verflogen, und nichts soll *irgendeinen* mehr bedrücken als das Gewicht der Welt.«<sup>62</sup> Verflogen zugunsten des Gewichts der Welt – schade eigentlich.

Moritz Baßler

»Totenpark mit Riesenrad«.

Zum Verhältnis von Magischem Realismus und Pop

I.

Im Jahre 1957 notierte Richard Hamilton folgende Eigenschaften als charakteristisch für die eben erst beginnende Pop Art: »popular (designed for a mass audience); transient (short-term solution); expendable (easily forgotten); low-cost; mass-produced; young (aimed at youth); witty; sexy; gimmicky; glamorous, and, last but not least, Big Business«.<sup>1</sup> Nimmt man noch den Aspekt des Camp dazu, die Frage, wie man sich in Zeiten und mit Hilfe der industriellen Massenkultur als Individuum behaupten könne (»how to be a dandy in the age of mass culture«<sup>2</sup>), so wird man zugeben müssen, daß zumindest in Deutschland die Pop-Autoren der späten 1990er Jahre diesem frühen Pop-Gestus näher stehen als ihre Vorläufer in den 60er Jahren.

Was machen diese Eleven des jüngsten *Fin de siècle* eigentlich heute? Benjamin von Stuckrad-Barre hat beispielsweise ein Buch vorgelegt, das über weite Strecken einfach Graffiti sammelt und auflistet.<sup>3</sup> Und Christian Kracht gibt von Katmandu aus eine Zeitschrift namens *Der Freund* heraus. Für deren fünfte Ausgabe unternahm er gemeinsam mit Eckhart Nickel eine Exkursion ausgerechnet nach Tschernobyl, dokumentiert unter dem Titel *Der Name des Sterns ist Wermut*. Dort, in der »Zone«, stießen die beiden auf ein Unlandstück, eine Sekundärwildnis oder Ruderalfläche jener Art, wie sie seit der Arbeit von Burkhard Schäfer als wesentlicher Indikator für eine magisch-realistische Literaturtradition in Deutschland gelten darf:<sup>4</sup>

- 1 Zit. n. Mario Amaya: *Pop as Art. A Survey of the New Super Realism*, London 1965, S. 33.
- 2 Susan Sontag: »Notes On ›Camp« [1964], in: Susan Sontag: *Against Interpretation*, London 1994, S. 275-292, S. 288.
- 3 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft. Remix 2*, Köln 2004.
- 4 Vgl. Burkhard Schäfer: *Unberühmter Ort. Die Ruderalfläche im Magischen Realismus und in der Trümmerliteratur*, Frankfurt a.M. u.a. 2001. Zu weiterer Literatur vgl. Michael Scheffel: »Magischer Realismus«, in: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin-New York 2000, S. 526f.

62 Peter Handke: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975–März 1977)*, Frankfurt a.M. 1979, S. 32.