

**Aus:**

MARKUS TILLMANN

## **Populäre Musik und Pop-Literatur**

Zur Intermedialität literarischer und musikalischer  
Produktionsästhetik in der deutschsprachigen  
Gegenwartsliteratur

Dezember 2012, 318 Seiten, kart., 33,80 €, ISBN 978-3-8376-1999-7

Populäre Musik ist direkt und stetig präsent. Es verwundert daher nicht, dass sie seit den 1960er Jahren nicht nur den Habitus des zeitgenössischen Menschen bestimmt, sondern auch den Schreibstil einer Reihe von Gegenwartsautoren beeinflusst hat. In den literarischen Texten von Jack Kerouac, Rolf Dieter Brinkmann, Rainald Goetz und Thomas Meinecke fungiert populäre Musik beispielsweise ganz explizit als Medium der Textkonstitution. Markus Tillmann verfolgt die dabei aufscheinenden intermedialen Zusammenhänge zwischen musikalischer und literarischer Produktionsästhetik von den Beat Poets über die Punk- und Industrial-Szene bis hin zur DJ Culture.

**Markus Tillmann** (Dr. phil.) ist als Lehrbeauftragter an der Ruhr-Universität Bochum tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/ts1999/ts1999.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1999/ts1999.php)

# Inhalt

---

## **Vorbemerkung** | 7

## **1 Auftakt: Auf der Suche nach den „Tonspuren des Lebens“. Ein Streifzug durch die deutsche Gegenwartsliteratur** | 11

## **2 Beat und Literatur** | 25

- 2.1 „Es war alles im Jazzstil“ (Jack Kerouac) | 25
- 2.2 Im Hinterland der Sprache (William S. Burroughs) | 35
  - 2.2.1 Cut-up: Worte auf dem Seziertisch | 35
  - 2.2.2 Sonische Wechselwirkungen: Joujouka-Klänge,  
Tape-Experimente, Dub-Musik und Industrial-Culture | 45

## **3 Musik in Worten (Rolf Dieter Brinkmann)** | 65

- 3.1 Die Fiedler-Debatte | 65
- 3.2 Auf der Suche nach einer multisinnlichen Literatur | 80
- 3.3 Das „elektrische Versuchslabyrinth“ der Städte:  
Die Hörspiele und der akustische Nachlass | 104

## **4 Punk und Literatur** | 115

- 4.1 Wie alles begann: Glamrock, Pop Art, Beat Poetry  
und Sex Pistols | 115
- 4.2 Punk in Deutschland:  
Do-It-Yourself und Kontingenzschub | 131
- 4.3 Punk-Literatur in Deutschland:  
„Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit“ | 147

## **5 Vom Punk-Gestus zur DJ-Culture (Rainald Goetz)** | 169

- 5.1 Das „einfache wahre Abschreiben der Welt“ | 169
- 5.2 Die Ankunft von Punk: Poesie der Durchschlagskraft | 181
- 5.3 Rave-Kultur: Das nichtdiskursive Tanz-Ereignis | 198

- 5.4 DJ-Culture: Die Abschaffung des Diktats  
der auktorialen Erzählung | 240
- 5.5 Ausklang: Text-Sampling, Sonic Fiction  
und Eventkultur | 267

## **6 Auslaufrille: Quo vadis Pop?** | 287

## **Literatur** | 295

## Vorbemerkung

---

„Sei es auch Illusion und die Welt nicht so unermesslich, wie es scheint, was wüssten wir von ihren Wundern ohne Musik.“<sup>1</sup>

Die populäre Musik, die das zentrale Element der populären Kultur<sup>2</sup> bildet, gehört – im positiven wie im negativen Sinne – zu den „Grundgeräuschen der Gegenwart“<sup>3</sup>: Sie begegnet uns als „happy music, die über den Warenregalen schwebt“ (Rolf Dieter Brinkmann)<sup>4</sup>, schallt uns entgegen, wenn wir den Fahrstuhl eines Bürogebäudes benutzen, ist stetig im Hintergrund präsent und vermischt sich mit einer Vielzahl an Alltagsgeräuschen, wenn wir in einem Café sitzen. Sie füllt den Raum, wenn wir den Lautstärkepegel unserer Hifi-Anlage erhöhen, lässt uns oftmals sprachlos und erschlagen zurück, irritiert und überrascht uns, weckt Erinnerungen an bestimmte Situationen und Erlebnisse oder lässt uns auf einer Dubstep-Party die ganze Nacht durchtanzen.

Jeder Leser dieser Ausführungen mag die vorangegangenen Zeilen um seine ganz individuellen Erlebnisse und Erfahrungen im Umgang mit der populären Musik erweitern, denn über Geschmack lässt sich bekanntlich nicht streiten. Fest steht aber, dass die populäre Musik einen beständigen Begleiter des zeitgenössischen Menschen darstellt und zu einem nicht geringen Teil seine Sozialisation und seinen Habitus bestimmt: Indem sie das Leben „wie eine unablässig in sich selbst kreisende, weich pulsierende, schützende Schicht“ umgibt, hat sie auch

---

1 Glaser: *Geschichten von Nichts*, S. 34.

2 Zur Entwicklungsgeschichte des Begriffs der populären Kultur bzw. Populärkultur vgl. Hecken 2007.

3 Steinfeld 2000, S. 7.

4 Brinkmann: *Ein unkontrolliertes Nachwort*, S. 277.

„die Vorstellungen vom Menschen umgeformt“ und „Launen, Stimmungen und Weltanschauungen verändert“.<sup>5</sup>

Gänzlich still um uns herum scheint es nie zu werden, und es ist kaum möglich, einen Tag ohne Musik zu verleben, da wir unsere Ohren – im Gegensatz zu unseren Augen – nicht verschließen können. Aber genau in dieser Ambivalenz liegt die große Bedeutung der populären Musik: Während wir einerseits unseren Gehörsinn nicht abstellen können, um die Stille zu erfahren und zu genießen, erscheint die populäre Musik uns andererseits in vielen Momenten des Lebens als „absolutes Menschendaseinsexistenzial“ (Rainald Goetz)<sup>6</sup>, d. h. als unverzichtbares und das Leben in seiner Gänze bestimmendes Medium. Dabei kommt der populären Musik eine Unmittelbarkeit zu, die anderen Künsten (Literatur, bildende Kunst) scheinbar vorenthalten bleibt, da sie direkt unseren Körper umfängt und unsere Sinne stimuliert.

So ist es auch nicht verwunderlich, dass diese der populären Musik zugeschriebene Direktheit und stetige Präsenz nicht nur die Lebensweise vieler Menschen, sondern ganz explizit auch die Schreibweisen einer Reihe von Gegenwart Autoren beeinflusst hat. Dies mag auch die Tatsache erklären, dass sich in der Literaturgeschichte der letzten Jahrzehnte eine Vielzahl an Beispielen auffinden lässt, welche die Faszination belegen, welche die populäre Musik auf die Schriftsteller ausgeübt hat und immer noch ausübt. Die folgenden Ausführungen verstehen sich als eine Suche nach diesen „Tonspuren des Lebens“<sup>7</sup>, die nicht nur als Anspielung auf der narrativen Ebene seit den 1960er Jahren Eingang in die deutsche Gegenwartsliteratur gefunden haben, sondern seit dieser Zeit auch explizit als Medium der Textkonstitution selbst fungieren.

Die vorliegende Untersuchung wurde im Sommer 2011 vom Fachbereich Germanistik der Ruhr-Universität Bochum als Dissertation angenommen. Für diese Veröffentlichung wurde das Manuskript leicht überarbeitet und erweitert.

Zu danken habe ich in erster Linie Dr. Ralph Köhnen, der dieses Unternehmen mehr als vorbildlich förderte und betreute, weder mit Zuspruch noch mit kritischen Einwänden sparte und schließlich auch auf Abschluss drängte. Ebenso danken möchte ich Dr. Thomas Hecken, dessen Fachkenntnisse im Bereich der Literaturwissenschaft und der populären Kultur ich außerordentlich schätze, für seine wertvollen Anregungen sowie die Erstellung eines Zweitgutachtens. Zudem hätten die nachfolgenden Seiten nicht entstehen können ohne die zahlreichen und inspirierenden Gespräche und Diskussionen mit Jörg Arlt, Carsten

---

5 Steinfeld 2000, S. 8.

6 Goetz: *Rave*, S. 155.

7 Steinfeld 2000, S. 12.

Marc Pfeffer und Thomas Schlick. Für die unermüdliche Hilfe beim Lektorat und Satz der Arbeit danke ich Dr. Ulrich Schröder und Hermann Schregel.

Besonders gefreut hat mich die schnelle Zusage seitens der Galerie Voss (Düsseldorf), Frank Bauers 2003 entstandenes Ölgemälde *Opel Bastards* für die Umschlaggestaltung dieses Buches verwenden zu dürfen. Frank Bauer, der zudem als DJ aktiv ist, benutzt als Grundlage seiner Bilder oftmals Fotografien aus dem Nachtleben, um aus diesen Momentaufnahmen in einem Akt der Selektion und Transformation großartige Ölgemälde zu schöpfen. Diese Überführung in die bildende Kunst, welche die rein naturalistische bzw. photorealistische Abbildung weit übersteigt, bildet quasi das malerische Pendant zu den in dieser Arbeit vorgestellten Schreibweisen, die u. a. ebenfalls die soziale Praxis, die das Nachtleben prägt, in die literarische Rede zu transponieren versuchen.

Ganz besonderer Dank gilt aber meiner Familie: meiner Frau Sandra Tillmann und meiner Tochter Vanessa Mara Tillmann, die während der Abfassung der Dissertation zahlreiche Entbehrungen aushalten mussten, mich dennoch aber mit ihrer unermesslichen Liebe und ihrem Zuspruch jederzeit unterstützt haben; meiner Mutter Anni Tillmann, die das Fortkommen der Arbeit sowohl mit großem Interesse und aufbauenden Worten verfolgt als auch finanziell unterstützt hat.

Gewidmet sei diese Arbeit meinem Vater Günter Tillmann, der den Abschluss und die Veröffentlichung der nachfolgenden Ausführungen leider nicht mehr miterleben kann.

# 1 Auftakt: Auf der Suche nach den „Tonspuren des Lebens“. Ein Streifzug durch die deutsche Gegenwartsliteratur

---

„bin schon ganz WUNDGEHÖRT – Musik:  
beim Musikhören als Lauschen, um zu verste-  
hen, was los ist, was vorgeht, wie es gemacht  
ist“<sup>1</sup>

In den Veröffentlichungen von Rolf-Dieter Brinkmann, Peter Glaser, Rainald Goetz, Thomas Meinecke, Andreas Neumeister und Benjamin von Stuckrad-Barre, um nur einige herausragende Beispiele zu nennen, die auch auf den folgenden Seiten von Bedeutung sind, lassen sich immer wieder Belege für ein zum Teil emphatische Verhältnis zur populären Musik finden. Dabei dienen die Interdependenzen zwischen musikalischer Produktionsästhetik und literarischer Rede vielen Autoren oftmals dazu, die eigenen Schreibweisen zu hinterfragen und tradierte Erzählformen aufzulösen: „Hier Worte, dort Töne, hier Geschichtenerzählen, dort die Grundregeln der Tontechnik – die Möglichkeit des virtuos-  
en Umgangs damit reizt dazu, die Grenzen zu sprengen, zu übertreiben, zu verzerren, auf die Spitze zu treiben.“<sup>2</sup>

Genauer erfassen lässt sich dieser aufscheinende Zusammenhang zwischen musikalischer und literarischer Produktionsästhetik mit der in Versalien geschriebenen Aussage „RHIZOMATIK = POP-ANALYSE“<sup>3</sup>, die Gilles Deleuze und Felix Guattari in ihrem Werk *Tausend Plateaus* tätigen. Deleuze und Guattari beschreiben Pop damit als ein Analyseverfahren, das – jenseits des Gegensatzes

---

1 Goetz: *Abfall für alle*, S. 30.

2 Beyer: *The Audible Generation*, S. 185.

3 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 40.

von Kritik und Affirmation – kein Zentrum besitzt und sich durch Heterogenität, Mannigfaltigkeit, asignifikante Brüche und Fluchtlinien auszeichnet. Das Rhizom, ein unterirdisch oder dicht unter der Erde wachsendes Wurzelgeflecht, das über keine Hauptwurzel verfügt und stetig Wucherungen treibt, dient Deleuze und Guattari dabei als botanische Metapher für eine „Anti-Wissenschaft“, die u. a. „an der Grenze des Lesens und des Buches operiert – weniger diskursiv als intensiv“.<sup>4</sup> Dabei beschreiben Deleuze und Guattari nicht nur ihre eigene Arbeitsweise als ein „Philosophieren im Modus und Milieu des Pop, ohne das, was allgemein unter Pop gehalten wird, zu affirmieren“<sup>5</sup>; vielmehr beziehen sie ihre rhizomatische Pop-Analyse u. a. auf Texte von Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, James Joyce, Louis-Ferdinand Céline, Hermann Melville und William S. Burroughs. Diese Bezüge mögen irritieren, bedenkt man nicht zugleich, dass Deleuze und Guattari das, was „man gemeinhin Pop nennt“ (Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur) als „*Wörterflucht*“ bzw. minoritäres Sprechen kennzeichnen:

„Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte 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.“<sup>6</sup>

Für Deleuze und Guattari stellt das Buch ein rhizomatisches „*Gefüge*“ dar, das von Deterritorialisierungs- und Reterritorialisierungsbewegungen geprägt ist.<sup>7</sup> Zugleich bezeichnen sie den Schriftsteller als einen „Zauberer“, der von einem „seltsamen Werden“ durchdrungen ist, das kein „Schriftsteller-Werden“, sondern u. a. ein „Tier-Werden“, „Frau-Werden“, „Molekular-Werden“ und „Musik-Werden“ darstellt.<sup>8</sup> Wobei das Verb ‚werden‘ bei Deleuze und Guattari seine ganz eigene Konsistenz besitzt: Es drückt keine Entsprechung von Beziehungen, keine Ähnlichkeit, Imitation oder gar Identifikation aus – vielmehr geht es um eine „*Nachbarschaft*“ und eine potentielle „*Ununterscheidbarkeit*“<sup>9</sup>, die nicht über Begriffe der Signifikation oder Abbildung erfasst werden kann. Dieser Pro-

---

4 Holert: „*Dispell them*“, S. 173.

5 Ebd., S. 175.

6 Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 38f.

7 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 12.

8 Ebd., S. 327.

9 Ebd., S. 380.



zess dient primär dazu, entgegengesetzte Entitäten wie z. B. Körper und Subjekt in Intensitäten und Flüsse aufzulösen.<sup>10</sup> Die dabei entstehende „Konsistenzebene der Mannigfaltigkeiten“<sup>11</sup> besitzt somit weder Subjekt noch Objekt, sondern verbindet unaufhörlich „semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst, Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen“<sup>12</sup>, um verschiedene Grade der Intensität und Geschwindigkeiten zu erzeugen. Dabei enthält jedes Rhizom „Segmentierungslinien, die es stratifizieren, territorialisieren, organisieren, bezeichnen, zuordnen etc.“, aber auch „Deterritorialisierungslinien, die jederzeit eine Flucht ermöglichen“.<sup>13</sup>

Für Deleuze ist das Schreiben untrennbar mit diesem Prozess des Werdens bzw. der Erschaffung eines „organlosen Körpers“ verbunden. Der „organlose Körper“, einen Begriff, den Deleuze und Guattari von Antonin Artaud entlehnt haben<sup>14</sup>, bezeichnet dabei nicht das Gegenteil der Organe, da die Organe nicht seine Feinde sind. Er widersetzt sich nicht den Organen, sondern vielmehr der Organisation der Organe, die man Organismus nennt.<sup>15</sup> Der Organismus stellt dabei eine Schicht auf dem „organlosen Körper“ dar, d. h. ein „Phänomen der Akkumulation, der Gerinnung und der Sedimentierung, die ihm Formen, Funktionen, Verbindungen[,] dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transendenzen aufzwingt, um daraus nützliche Arbeit zu extrahieren“.<sup>16</sup> Die Erschaffung eines „organlosen Körpers“ gleicht insofern einem Aufschrei gegen die von der Gesellschaft dem Körper eingeschriebenen Funktionalismen, gegen die historischen und gesellschaftlichen Formationen, die den Körper mit Schichten versehen bzw. ihn durch Stratifizierung organisiert haben. Der Körper, so Deleuze und Guattari, leidet darunter, „auf solche Weise organisiert zu werden, keine andere oder überhaupt eine Organisation zu besitzen“.<sup>17</sup> Ebenso wie Michel Foucault, der u. a. in seinem Werk *Überwachen und Strafen* diese

---

10 Vgl. ebd., S. 324.

11 Ebd., S. 19.

12 Ebd., S. 17.

13 Ebd., S. 19.

14 „Wenn sie ihm [den Menschen] einen Körper ohne Organe hergestellt haben, dann werden Sie ihn von allen seinen Automatismen befreit und ihn seine wirkliche und unvergängliche Freiheit zurückerstattet haben.“ (Artaud: *Schluß mit dem Gottesgericht*, S. 29).

15 Vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 218.

16 Ebd. Die zusätzliche Kommatierung wurde in Anbetracht der ansonsten fehlerhaften Grammatik vom Verf. eingefügt.

17 Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 14.

Subjektivierungsprozesse bzw. Subjektformationen nachzeichnet, geht es auch Deleuze und Guattari darum, aufzuzeigen, dass die Körper z. B. durch die orthopädische Pädagogik, die Kirche und die Medizin organisiert und somit zu signifikanten Körpern werden, die in dem jeweiligen Gesellschaftskontext identifizierbar sind. Um diesem stetigen Bezeichnet-Werden zu entkommen, löst der „organlose Körper“ unaufhörlich den Organismus auf und lässt „asignifikante Teilchen, reine Intensitäten [...] eindringen und zirkulieren“.<sup>18</sup> Für Deleuze stellt der Körper somit eine „Kontraktion von Kräften und Flüssen“<sup>19</sup> dar, wobei der Körper u. a. auch einen „Textcorpus“ oder einen „Klangkörper“ ausbilden kann<sup>20</sup>.

Die Musik, so Deleuze und Guattari in Bezug auf Pierre Boulez, habe „ihren Fluchtlinien schon immer freien Lauf gelassen, als lauter ‚transformierenden Mannigfaltigkeiten‘, wobei sie sogar ihre eigenen Codes [...] umwarf“. Deshalb sei „die musikalische Form, bis in ihre Brüche und Wucherungen hinein, dem Unkraut vergleichbar, ein Rhizom“.<sup>21</sup> Diese Aussage trifft nicht nur für die von Deleuze und Guattari angeführten musikalischen Werke der klassischen Modernisten (Alban Berg, Edgar Varése, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage, Steve Reich etc.) zu, sondern u. a. auch auf die Free-Jazz-Musik, die Noise- und Industrial-Klänge und die elektronische Tanzmusik, die im Rahmen dieser Arbeit eine entscheidende Rolle spielen. Alle diese Spielarten der populären Musik „deterritorialisieren die musikalische Form und Substanz“<sup>22</sup>, um rhizomatische Gefüge zu generieren.

Gleichfalls wie die Musik einen „organlosen Körper“ erschaffen kann, bedient sich auch der Schriftsteller immer wieder „nomadische[n] und rhizomatische[n] Schreibweise[n]“<sup>23</sup>, um ein Gefüge zu entwerfen, das „weder Anfang noch Ende“ kennt<sup>24</sup>, sich oftmals jeder Gattungszuordnung entzieht und eine Vielzahl an Zugangsmöglichkeiten aufscheinen lässt. Unter diesen Bedingungen lässt das Schreiben jeden lebbareren oder erlebten Stoff hinter sich. Vielmehr stellt es einen Weg dar, der „sich dem Leben öffnet und das Lebbarere und Erlebte durchquert“.<sup>25</sup> Im Sinne von Deleuze und Guattari könnte man somit von einem

---

18 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 13.

19 Cox: *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper?*, S. 165.

20 Deleuze: *Spinoza*, S. 165.

21 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 22f.

22 Cox: *Wie wird Musik zu einem organlosen Körper?*, S. 162.

23 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 19.

24 Ebd., S. 36.

25 Deleuze: *Kritik und Klinik*, S. 11.

„Musik-Werden“ des Schriftstellers sprechen, dessen Zweck es ist, tradierte Formen aufzulösen und Flüsse und Intensitäten zu erzeugen. Bezeichnenderweise lassen sich viele Schreibweisen, die auf den nachfolgenden Seiten von Bedeutung sind, als Versuch deuten, rhizomatische Strukturen auszubilden: Jack Kerouacs Jazz-Anleihen, William S. Burroughs Cut-up-Experimente, Rolf Dieter Brinkmanns Suche nach einer multisinnlichen Literatur, Rainald Goetz' Beschreibungen der DJ-Culture und Rave-Bewegung sowie sein Internet-Tagebuch *Abfall für alle*, Thomas Meineckes literarisches Diskurs-Sampling. Deutlich wird dabei, dass der Schriftsteller, der sich in die ‚Nachbarschaft‘ der Boxen und Musikmaschinen begibt, sich von der deterritorialisierenden Kraft der Musik irritieren und zu neuen Schreibweisen inspirieren lässt.

Einerseits wird seit den sechziger Jahren in der Literatur die populäre Musik mittels Referenzen und Anspielungen bzw. „assoziative[r] Hyperlinks“<sup>26</sup> (wie z. B. Musikstile, Bands, Namen, Alben etc.) in die Texte eingearbeitet und bestimmt damit deren narrative und performative Ebene. Dabei greift die literarische Rede auf das Zeichenrepertoire zurück, welches ihr die populäre Kultur zur Verfügung stellt, und bedient sich u. a. deren semiotischen und sozialen Distinktionspotentials, um die Autorrolle zu konstituieren. Dergestalt erscheint z. B. die populäre Musik als unerschöpfliche Symbol- und Klangressource für eine große Anzahl an verschiedenartigen Lebensstilen und Identitätskonstruktionen. Das popkulturelle Zeichenrepertoire entfaltet sein soziales, kulturelles und ästhetisches Potential dabei zum Teil erst in der Neucodierung und Bedeutungszuschreibung durch die Rezipienten und kann u. a. zur symbolischen Abgrenzung und sogar Subversion genutzt werden.

Andererseits rücken bis heute neben dieser reinen Symbol- und Bedeutungsebene zugleich auch immer stärker die ästhetischen Verfahren der populären Musik (wie z. B. das Cutten, das Sampling, der Remix und das Scratching) in das Blickfeld der Schriftsteller, da sie in ihnen tendenziell eine Möglichkeit sehen, die tradierten Formen z. B. des Romans zu überschreiten. Diese stetige Ausweitung der literarischen Rede auf die populäre Musik und den Film scheint zunächst Ausdruck eines ‚Mangelgefühls‘ zu sein, das die Schriftsteller angesichts der audiovisuellen Medien überkommt: In einer modernen Gesellschaft, die sich durch eine „neue Erlebnisweise“<sup>27</sup> auszeichnet, die u. a. durch die rasante Entwicklung der Repräsentationsmedien und die dadurch entstehende Flut an Sinneseindrücken und Informationen gekennzeichnet ist, scheint, wie Rolf Dieter Brinkmann schreibt, das „Rückkopplungssystem der Wörter, das in ge-

---

26 Uschmann: *Vom Umgang mit den Dingen*, S. 43.

27 Sontag: *Die Einheit der Kultur*, S. 342.

wohnten grammatikalischen Ordnungen wirksam ist, [...] längst nicht mehr tagtäglich zu machender Erfahrung“<sup>28</sup> zu entsprechen. Resignierend merkt Brinkmann an: „[S]ollte ich nicht lieber die Musik um ein paar Phonstärken erhöhen und mich ihr ganz überlassen, anstatt weiterzutippen...“<sup>29</sup> Diese neu aufkommende Fragwürdigkeit traditioneller literarischer Stoffe und Formen führt seit den sechziger Jahren dazu, dass sich die Schriftsteller immer weiter gegenüber der populären Kultur geöffnet und u. a. versucht haben, ästhetische Elemente der populären Musik (wie Aufnahmeverfahren, Materialumgang, Selektionsprozesse, Arbeit im Kollektiv bzw. Interaktion verschiedener Musiker etc.) in die Literatur zu übersetzen.

Wie auch Susan Sontag konstatiert, werde die „neue Erlebnisweise“ von der Kunst als Bereicherung empfunden, d. h. als „eine Erweiterung des Lebens, die als Ausdruck (neuer) Formen der Lebendigkeit zu verstehen“ ist.<sup>30</sup> Dabei sei der „Grundmaßstab“ für die zeitgenössische Kunst nicht die „Idee“, sondern die „Analyse und Erweiterung der Wahrnehmungen“.<sup>31</sup> Auf diese Vorstellung, dass die Kunst stets an die Sinne gebunden ist, verweist auch Gero Günther, wenn er schreibt, dass Pop „drastische, somatische Kunst“ sei.<sup>32</sup>

Dennoch ist der literarischen Rede seit den sechziger Jahren oftmals auch die Überzeugung eingeschrieben, dass Medien wie der Film und die Musik diese Flut an Sinneseindrücken einerseits selbst generieren und andererseits unmittelbarer und direkter darstellen können. Aber gerade dieses schon angesprochene ‚Mangelgefühl‘, dieses Gefühl des stetigen Scheiterns, erweist sich für viele Autoren als Inspirationsquelle und als Ursprung des Schreibens.

Im Spannungsfeld zwischen literarischer Rede und populärer Musik ergeben sich für den Schriftsteller eine Unzahl Fragen, die ihn stetig umtreiben und die für die Weiterentwicklung und die teilweise Überschreitung der eigenen literarischen Formen konstitutiv wirken: Lässt sich Musik erzählen? Wie kann zudem die soziale Praxis, die z. B. mit dem Nachtleben, den Konzerten, den Clubs und Partys verbunden ist, dieser Rausch und diese Ekstase in der literarischen Rede ihren Ausdruck finden? Wie kann das vitalistische Event, das seine Kraft aus der gemeinschaftlichen Erfahrung vieler Zuhörer und Zuschauer zieht, beschrieben werden, damit der Leser daran teilhaben kann? Wie kann moderne Literatur Wahrnehmung kommunizieren und somit zum ‚Abenteuer der Sinneswahrneh-

---

28 Brinkmann: *Der Film in Worten*, S. 223.

29 Brinkmann: *Angriff aufs Monopol*, S. 66.

30 Sontag: *Die Einheit der Kultur*, S. 349.

31 Ebd., S. 350.

32 Günther 1996, S. 11.

mungen“ werden?<sup>33</sup> Kann sie „wie eine Schocktherapie [wirken], durch die unsere Sinne verwirrt und zugleich geöffnet werden“<sup>34</sup>, wenn ein Text im Gegensatz zum vitalistischen Ereignis „nur von Fakten, Taten und Ideen“ sprechen kann und „im Club [...] solche Worte stumm und hilflos sind“?<sup>35</sup> Lässt sich die Simultanität des Hörens, die Flut von Eindrücken und Wahrnehmungen ohne Reibungsverluste in die Literatur transformieren, d. h. ins Optische übersetzen, um der literarischen Rede die stetige Präsenz und Unmittelbarkeit der populären Musik zu eröffnen? Wie sieht diese Übersetzungsleistung aus, die der Schriftsteller bewältigen muss, will er auch in der Literatur die unmittelbare Audruckspur generieren, die sich in der Musik und in der Malerei mit einer scheinbaren Leichtigkeit verwirklichen lässt? Sind diese Übersetzungen und Transformationen nicht vielmehr unzulässige Verkürzungen, da sie den Erfahrungen und Wahrnehmungen des Menschen nicht entsprechen bzw. nicht entsprechen können?<sup>36</sup> Stehen in diesem Fall der literarischen Rede nicht die Linearität der Zeichen und die Nachzeitigkeit der Schrift entgegen?

Um diese Fragen zu beantworten und die Wahrnehmung zu erweitern, greifen viele Schriftsteller, wie oben angedeutet, auf das fast unerschöpfliche Zeichenrepertoire der populären Musik zurück oder bedienen sich ihrer ästhetischen Stilprinzipien. Doch wie gestaltet sich dieses „Musikhören als Lauschen, um zu verstehen, was los ist, was vorgeht, wie es gemacht ist“<sup>37</sup>, von dem Rainald Goetz in seinem Internet-Tagebuch *Abfall für alle* spricht? Und wie sehen die sich daraus ergebenden Transformationsleistungen aus, welche die literarische Rede erbringen muss, um, wie von Susan Sontag gefordert, die Wahrnehmung zu erweitern?

Um diese Fragen nach intermedialen und akustischen Wechselwirkungen, die im Vordergrund unserer Betrachtungen stehen, zu beantworten, nehmen die folgenden Ausführungen ihren Ausgangspunkt im ersten Kapitel bei den sogenannten Beat-Poets, die sich von der Jazz-Musik und von dem in dieser Zeit aufkommenden Bebop-Stil zu ihren Gedichten und Prosatexten inspirieren ließen. Dabei wird deutlich, dass diese in den 1960er Jahren aufkommende literarische Praxis, bei der eine Gruppe von Autoren (unter anderem William S. Burroughs, Jack Kerouac und Allen Ginsberg) damit begann, verstärkt Motive

---

33 Sontag: *Die Einheit der Kultur*, S. 350-352.

34 Ebd.

35 Poschardt 1997, S. 17f.

36 „Auch daß von ‚Übersetzungen‘ der Körpervorgänge in Sprache die Rede ist, zeigt die Verkürzungen.“ (Brinkmann: *Ein unkontrolliertes Nachwort*, S. 283).

37 Goetz: *Abfall für alle*, S. 30.

der populären Kultur (Film, Comic und Jazz-Musik) aufzugreifen und in ihre Texte zu implantieren, sich u. a. als Versuch darstellt, die Literatur von ihren tradierten Mustern zu befreien und hin zu einer freien Improvisation nach Vorbild der Jazz-Musik zu lenken. Jack Kerouacs „tiefes Misstrauen gegen alles Geplante, Konstruierte und Rationale“<sup>38</sup> fand seinen adäquaten Ausdruck in der Explosivität und Spontaneität der Bebop-Musik und inspirierte ihn zu einer offenen Schreibweise, die alle literarischen, grammatikalischen und syntaktischen Hindernisse beseitigen sollte: „Gib dich jedem Eindruck hin! Öffne dich! Lusche!“<sup>39</sup>

Von besonderer Bedeutung ist dabei auch William S. Burroughs, der einerseits von der arabischen Musik, die sich durch ein für mitteleuropäische Ohren zuerst fremd klingendes Tonsystem mit ganz eigenen Intervallsprüngen auszeichnet, dazu inspirieren ließ, seine fragmentarischen Texte z. B. zu einem Roman zusammenzustellen. Andererseits hat Burroughs mit seinen Cut-up- und Fold-in-Experimenten im literarischen und audiovisuellen Bereich eine Vielzahl an Musikern aus der Dub-, Industrial- und Elektronik-Musik beeinflusst und sich selber an Aufnahmen beteiligt. Im Zuge dieser neuen literarischen Praxis wurde in den späten 60er Jahren die populäre Kultur in den USA „immer mehr zum Gegenpol der etablierten Kunstformen und in der Folge auch zu einem integralen Element des generationsbedingten sozialen Protestes“. Dabei spielte vor allem „die Popmusik [...] als oppositionelles Element eine große Rolle und wurde von der jugendlichen Gegenkultur als originäre Form des sozialen Protestes rezipiert“.<sup>40</sup>

Mithilfe des deutschen Autors Rolf Dieter Brinkmann, der 1969 die Sammlung *Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik* herausgab und später zusammen mit Ralf Rainer Rygulla die Anthologie *ACID. Neue Amerikanische Szene* veröffentlichte, wurde diese neuartige literarische Ästhetik auch in Deutschland bekannt. Die Anthologien inspirierten eine große Anzahl an jungen Literaten, „im Kontext dieser subkulturellen literarischen Bewegung aus der USA zu schreiben und deren Motive zu adaptieren“.<sup>41</sup>

Diese sehr kurze historische Skizze macht deutlich, dass die literarischen Referenzen an die populäre Musik in der deutschen Gegenwartsliteratur natürlich keine Erfindung der 90er Jahre darstellen. Dergestalt zeigt neben anderen auch Jörgen Schäfer in seiner Studie *Pop-Literatur* anhand des literarischen Schaffens

---

38 Watson: *Die Beat Generation*, S. VII.

39 Kerouac: *Wie schreibe ich moderne Prosa?*, S. 283.

40 Seiler 2006, S. 110.

41 Ebd., S. 13.

Rolf Dieter Brinkmanns auf, dass sich schon in den 1960er Jahren deutsche Autoren dem Projekt gewidmet haben, Literatur im Zeichen von populärer Kultur umzufunktionieren. So verarbeitete z. B. Brinkmann die formalen und inhaltlichen Impulse aus der (amerikanischen) Popkultur vornehmlich in seinen Pop-Gedichten und bezog die dabei angewandten literarischen Verfahren und Stoffe vor allem aus Musik, Film, Werbung und Comics.<sup>42</sup>

Als in den 1970er Jahren in England die Punk-Bewegung aufkam und mit einiger Verspätung in den frühen 1980er Jahren auch Deutschland erreichte, spielte in ihrem Kontext die literarische Rede zunächst eine marginale Rolle: „Punk-Literatur gab es nie, dazu war Punk zu schnell und ist Literatur zu langweilig“, schreibt auch Peter Glaser.<sup>43</sup> In dieser Zeit wanderte, so Glaser, „alle dichterische Kraft ab in Liedtexte und Bandnamen“.<sup>44</sup> Erst nach und nach fand das Lebensgefühl dieser Bewegung, die sich durch eine vitalistische und konfrontative Haltung, Rastlosigkeit, Scheinaffirmation und Selbstorganisation auszeichnete, auch Eingang in die literarische Rede. Zunächst spiegelte sich der Punk-Habitus in den Beiträgen zu den sogenannten Fanzines wider, die zum größten Teil aus collagiertem Material bestanden; wenig später jedoch erschienen sowohl Anthologien (wie z. B. der von Jürgen Ploog, Pocio und Walter Hartmann zusammengestellte Auswahlband *Amok/Koma* und die von Peter Glaser herausgegebene Sammlung *Rawumms*) und auch Romane (wie z. B. der von Peter Glaser und Niklas Stiller verfasste Text *Der grosse Hirnriss. Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit*). Der Autor Rainald Goetz und dessen Roman *Irre* fungiert dabei, wie in dieser Arbeit dargestellt wird, als ‚literarischer Link‘ zwischen der Punk-Bewegung und der DJ-Culture.

Alle diese oben beschriebenen Entwicklungen haben dazu geführt, dass seit den 1980er Jahren eine große Anzahl an Texten erschienen ist, die sich – trotz ihrer heterogenen Themen- und Formenvielfalt – unter Pop-Literatur subsumieren lassen.<sup>45</sup> Ein Begriff, der aufgrund der Flut von Veröffentlichungen in den 1990er Jahren fast inflationär benutzt wurde, um diese Vielzahl an Erzählungen und Romanen unter einer Kategorie fassen zu können. Gemeinsam scheint diesen Werken der Wunsch zu sein, den bis dato eingeschränkten Zuständigkeitsbereich der Literatur auf die schnelllebige populäre Kultur auszuweiten, um die vorherrschende Trennung von Hoch- und Populärkultur aufzuheben bzw. die Grenze zwischen Kunst und angeblicher Nicht-Kunst durchlässig werden zu

---

42 Vgl. Schäfer: *Pop-Literatur*, S. 217.

43 Glaser: *Geschichte wird gemacht*, S. 127.

44 Ebd., S. 125.

45 Vgl. Ernst 2001, S. 6.

lassen und damit auch Themen, Stile, Schreib- und Lebensweisen aus der Massen- und Alltagskultur in die Literatur aufzunehmen<sup>46</sup>: Oasis, Madonna und Techno-Musik werden als literaturwürdig anerkannt und erfahren ihre zumeist überschwengliche Würdigung in den Texten der sogenannten Pop-Literaten. Nach dem Motto von Andy Warhol („Everything is pretty“ bzw. – noch radikaler – „Everything is good“)<sup>47</sup> dienen dabei alle Entwicklungen der Popkultur – insbesondere die der Popmusik und des mit ihr einhergehenden Habitus – als Grundlage dafür, die fröhliche Verschaltung von Kunst und Leben zu zelebrieren. Dieser popkulturelle bzw. vorwiegend popmusikalische Blick verdeutlicht, dass Schnelligkeit, Flüchtigkeit und Unmittelbarkeit die Ideale darstellen, welche die Pop-Literatur in den neunziger Jahren anstrebt und mit denen sie gegen die etablierten ästhetischen Normen von Kunst vorzugehen versucht.

Die Kunst von Pop-Literatur bestehe zwar darin, merkt Gero Günther an, Texte zu produzieren, die direkt aus dem Leben gegriffen zu sein scheinen, aber wer „es porentief rein und authentisch mag“, sei bei Pop „an der falschen Adresse“, denn:

„Pop wuchert auf den pittoresken Ruinen der sogenannten Hochkultur. Große Ideen werden vulgarisiert und konventionalisiert. Pop ist Abfallprodukt, Kompost, Pilze, Schimmel, Saprophyt. Pop kupfert schamlos ab. Auf wessen Mist das Pop-Unkraut wuchert, kümmert kein Aas. Abschreiben, Hektografieren, Scannen, Tapen, Sampeln, Ausleihen, Tauschen sind gang und gäbe. Pop-Culture ist immer geklaute Kultur. Haarsträubende Mißverständnisse sind das Maggi des Lesens.“<sup>48</sup>

Umso weniger verwunderlich ist es, dass von den meisten Pop-Literaten wie z. B. Rainald Goetz der rasante Fortschritt im Bereich der modernen Repräsentations- und Informationsmedien emphatisch begrüßt wird: „Hektik, Mobilität, rasende Ortswechsel, Gedränge, Massen, Reize, Reize und ein von keinem Hirn erfahrbares Übermaß an Informationen sind die glühenden Versprechen der Moderne.“<sup>49</sup> Im Zuge dieser Entwicklung rückt auch der sogenannte DJ als „Leitfigur, die im Nachtleben alle Fäden in der Hand hält“<sup>50</sup> und „als soziale Figur“<sup>51</sup> immer stärker in den Fokus ästhetischer bzw. schriftstellerischer Überlegungen:

---

46 Vgl. ebd., S. 9.

47 Warhol: *POPISM*, S. 135.

48 Günther 1996, S. 12.

49 Goetz: *Hirn*, S. 68.

50 Poschardt 1997, S. 320.

51 Ebd., S. 319.



Wie in dieser Arbeit anhand von Rainald Goetz aufgezeigt wird, wird der Schriftsteller dabei zum „Chronisten des Nachtlebens“<sup>52</sup>, wobei der „Beat der Musik und die Heftigkeit der Bilder“ als Maßstab erhalten müssen „für den Speed, den die Literatur bekommen soll“.<sup>53</sup> Dabei stellt der DJ zugleich – was für die literaturwissenschaftliche Betrachtung der in den 1990er Jahren aufkommenden sogenannten Rave-Literatur von entscheidender Bedeutung ist – den ursprünglichen Begriff des Autors bzw. Schöpfers infrage, indem er musikalische Versatzstücke als Rohstoff für seine Arbeit sammelt und archiviert. Beim Auflegen greift er auf seine Plattenkiste zurück und bringt Sounds, Beats und Melodien aus verschiedenen Stücken, von verschiedenen Komponisten und aus verschiedenen Epochen in Verbindung, stellt sie gegenüber und/oder vermischt sie miteinander. Der Autor, der in die Nähe des Mischpults und der Lautsprecher tritt bzw. dem DJ bei seinem Handwerk zusieht, ihn beobachtet und in den Sog der Musik gerät, wird zum DJ-Literaten, der aus seinem Erfahrungsarchiv das richtige Tempo, den richtigen Rhythmus und den passenden Klang sucht, um das Erlebte nachträglich in der Literatur ausdrücken zu können.

Wie Jörgen Schäfer anmerkt, konnte man in den 1960er Jahren noch von einem „Kulturkampf“<sup>54</sup> sprechen, da sich die Literatur, die ihre Schreibweisen im Kontext der populären Kultur entwickelte, seinerzeit im literarischen Underground verorten ließ, während heute deutsche Autoren wie Thomas Meinecke, Andreas Neumeister und Rainald Goetz ihre Texte zumeist bei renommierten Verlagen veröffentlichen, auf den Feuilleton-Seiten der überregionalen Zeitungen ausführlich besprochen und mit angesehenen Literaturpreisen ausgezeichnet werden. Diese Tatsachen und die schon oben aufgeführte wachsende literarische Aufarbeitung popkultureller Erfahrungen im Medium der Literatur weisen scheinbar auf ein verändertes gesellschaftliches Verhältnis zur Popkultur hin, wie es seit den 1980er Jahren zu beobachten ist: Pop-Essentials wie Spaßkultur, Konsum, Style, Distinktion und Selbstverwirklichung sind keine jugendkulturelle Angelegenheit mehr, sondern haben sich gesamtgesellschaftlich verallgemeinert.<sup>55</sup> Im Zuge dieser Entwicklung scheint die Pop-Literatur zu einer „unterhaltsamen, flotten Literatur“ verkommen, „deren Rebellion eine hohle Geste“ darstellt, wie auch Thomas Ernst in seiner Abhandlung über die Geschichte der Pop-Literatur konstatiert.<sup>56</sup> Obwohl die DJ-Culture in ihrer Anfangszeit, wie

---

52 Ebd., S. 316.

53 Ebd., S. 314.

54 Schäfer: *Pop-Literatur*, S. 10.

55 Vgl. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*.

56 Ernst 2001, S. 90.

Sven von Thülen schreibt, den „alten Do-It-Yourself Punk-Ethos in eine neue aufregende Umlaufbahn aus billigen Drumcomputern, halbwegs erschwinglichen Synthesizern und euphorischer Aufbruchsstimmung katapultierte“<sup>57</sup>, scheint sich doch ein Paradigmenwechsel in der populären Musik vom Punk zur Techno-Musik vollzogen zu haben, der seinen äquivalenten Ausdruck auch in der Pop-Literatur findet.

Dieser knapp gefasste Durchlauf durch die einzelnen Kapitel der folgenden Seiten macht deutlich, dass eine Fokussierung auf die populäre Musik, wie sie in dieser Arbeit erfolgt, dazu beiträgt, dass bis dato in der Analyse vernachlässigte Musikstile (z. B. Reggae, Dub, Hip Hop, Industrial, Punk, elektronische Avantgarde) mit in die Betrachtung einbezogen werden können, wenn es darum geht, ästhetische Gemeinsamkeiten zwischen musikalischer und literarischer Produktion aufzuzeigen. Diese selbst auferlegte Beschränkung auf die populäre Musik bietet zudem die Möglichkeit, bestimmte musikalische und literarische Entwicklungslinien nachzuzeichnen und gegenüberzustellen. Um dies leisten zu können, muss der Literaturwissenschaftler jedoch nicht nur seine wissenschaftliche Lektüre verfolgen, sondern auch dem musikalischen Material ein Ohr leihen. Ebenso wie der Schriftsteller Rainald Goetz sich am musikalischen Material und seiner Machart „WUNDGEHÖRT“ hat<sup>58</sup>, muss auch der Literaturwissenschaftler dazu oftmals die Pfade der eigenen Disziplin verlassen und versuchen, beim Hören bestimmter populärer Musikstile ihren Entstehungsprozess und ihre ganz eigene Stilistik zu erfassen. Genau aus diesem Grunde wird die nachfolgende Arbeit auch immer wieder von längeren musikalischen Intermezzi durchbrochen, die den Sinn verfolgen, die musikalischen Produktionsverfahren genauer zu analysieren, um in einem weiteren Schritt die herausgestellten ästhetischen Prinzipien mit den literarischen Formen zu vergleichen.

Zur Darstellung dieser Adaptionsverfahren, derer sich Literatur seit den sechziger Jahren bedient, muss auch immer die technische Entwicklungsgeschichte der Medien mit in die Betrachtung einbezogen werden, zumal eine Literatur, die unter dem Eindruck des Films oder der populären Musik ihre Formen generiert, zugleich auch immer die kulturelle Vorherrschaft der audiovisuellen und neuen Medien im Zeitalter des Medienpluralismus reflektiert.

Die nachfolgenden Betrachtungen mögen von jenem Tonfall frei bleiben, den Rolf Dieter Brinkmann einmal wissenschaftlichen Abhandlungen unterstellt hat: „Und dann die Formulierungen in den wissenschaftlichen Büchern, durch die ich schaue, worum gehts da? Erkenntnis? Die schamanistische Arroganz der

---

57 Thülen: *Produzenten aus dem Schatten*, S. 15.

58 Goetz: *Abfall für alle*, S. 30.

Ausdrücke, der Formulierungen, der Büros und der Schreibassistentinnen, die Menschen, alltägliches Leben zu Material machen, zu Fällen.“<sup>59</sup>

---

59 Brinkmann: *Ein unkontrolliertes Nachwort*, S. 264.