

Jürgen Ploog - Arbeiter mit und an der Sprache

Hinführung - Der *Elder Statesman* der deutschen Beatliteratur

Über Jörg Fauser ist bekannt, dass er schon als Kind beinahe alles gelesen hat, was im Bücherregal seiner Eltern stand.¹ Rückblickend äußert er gar: »Mit Grabbe hatte ich praktisch lesen gelernt.«² Sein Schriftstellerkollege und langjähriger Freund Jürgen Ploog hingegen behauptete von sich: »Ich war nie eine Leseratte. Ich habe nie unter der Bettdecke Bücher verschlungen. Nach dem Krieg war keine Zeit fürs Lesen.«³ Bereits an diesem Punkt lässt sich erkennen, dass Jürgen Ploog im Bereich der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur trotz der langen Freundschaft zu Fauser eine andere Position einnimmt und trotz gemeinsamer literarischer Interessen eine andere Perspektive auf Literatur hat. Anders als Fauser, der im Westdeutschland des Wirtschaftswunders der fünfziger Jahre aufwuchs, durchlebte Ploog als Kind die Jahre der nationalsozialistischen Diktatur und des Zweiten Weltkriegs. Seine Geburt im Jahr 1935, fast zehn Jahre vor Fauser, brachte ihn in eine andere gesellschaftliche, historische und vor allem politische Ausgangssituation als die meisten seiner literarischen Mitstreiter. Als Fauser noch in der Grundschule war, reiste Jürgen Ploog 1952 als Schüler zum ersten Mal in die USA⁴ und beschloss Ende der fünfziger Jahre Pilot zu werden. Er begann 1958 seine Ausbildung an der Flugschule in Bremen und flog nach seinem erfolgreichen Abschluss über dreißig Jahre Langstrecken für Lufthansa.⁵ Schon während seiner Ausbildung versuchte er nach eigener Aussage literarisch zu schreiben, beschäftigte sich während der sechziger Jahre nach der Lektüre von *Naked Lunch* intensiv mit Burroughs'

1 Unter anderem beschrieben bei Penzel/Waibel: *Rebell im Cola-Hinterland*, S. 24f.

2 Fauser: *Kein schöner Land*, S. 974.

3 Gespräch zwischen Jürgen Ploog und Hadayatullah Hübsch, unter https://www.satt.org/literatur/11_05_ploog.html (letzter Zugriff: 15.12.2021).

4 Beschrieben in Ploog: *Straßen des Zufalls*, S. 9ff.

5 Sämtliche Informationen aus dem genannten Gespräch zwischen Jürgen Ploog und Hadayatullah Hübsch.

Cut-up-Arbeiten und erarbeitete sich dabei eine eigene Anwendungsweise der Schnittmethode.⁶

Wollte man Fauser als den *deutschen Charles Bukowski* sehen, wäre Jürgen Ploog im deutschsprachigen Raum das literarische Äquivalent zu William S. Burroughs; mit dem Unterschied, dass Ploog sich Zeit seines Lebens weitgehend von härteren Rauschmitteln ferngehalten hat oder den Konsum zumindest anders als Burroughs nie thematisierte. Als der älteste aus der Gruppe der Autoren, die den Kern dieser Arbeit bilden, nimmt er, wie Burroughs für den amerikanischen Kontext, die Rolle des *elder statesman* der deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur ein. Eine Auseinandersetzung mit dem Werk Ploogs ist ohne eine gleichzeitige Auseinandersetzung mit der Methode Cut-up und dem Einfluss von Burroughs kaum möglich.⁷ Während Burroughs aber zum weltweit bekannten, beinahe ikonischen Autor avancierte, blieb Ploog über einen Kreis von eingeweihten Leser*innen hinaus weitgehend unbekannt. Sogar im Feld der hier betrachteten Literatur nimmt Ploog von außen gesehen eine Randposition ein.

Selbst wenn man auch von Fauser immer noch als Autor auf dem Weg zur Kanonisierung sprechen kann, ist er im Vergleich zu Ploog längst im Sichtfeld der Literaturwissenschaft angelangt. Das Feuilleton thematisiert ihn inzwischen gar regelmäßig. Ploog hingegen taucht in der germanistischen Literaturwissenschaft bis heute so gut wie nicht auf. Die einschlägigen Monographien und Einführungen zur deutschsprachigen, subliterarischen Szene und ihrem Umkreis erwähnen ihn zwar meist in einer Liste nennenswerter Repräsentant*innen und Sigrid Fahrer widmet ihm ein kurzes Unterkapitel in ihrer Monographie zu Cut-up. Detaillierte Betrachtungen seiner Texte, die über die bloße Feststellung, es handle sich um Cut-up-Literatur, hinausgehen, sucht man jedoch weitgehend vergebens.⁸ Die belegbaren Informationen zu Leben und Werk

-
- 6 Noch stärker als bei Jörg Fausers Beschäftigung mit Cut-up, steht bei Jürgen Ploog auch eine Auseinandersetzung mit der Person William S. Burroughs als dem ideologischen Gründervater der Cut-up-Methode im Vordergrund. Den ersten Kontakt mit der Literatur des amerikanischen Pioniers der Schnittmethode hatte Ploog als 1962 Burroughs' populärster Roman *Naked Lunch* in einer deutschen Übersetzung erschien und er eine positive Rezension für die *Konkret* verfasste (Jürgen Ploog: Wie es zu meiner ersten Begegnung mit Burroughs Literatur kam. In: Vetsch (Hg.): Ploog TANKER, S. 47). Ploog bezeichnet diese Begegnung mit dem Roman von Burroughs als die Initialzündung für sein literarisches Schaffen mit der Cut-up-Methode, auch wenn *Naked Lunch* trotz seiner fragmentierten und diskontinuierlichen Struktur selbst kein Ergebnis der Schnitttechnik ist. Durch seine Begeisterung für *Naked Lunch*, den Ploog nicht nur als »Anti-Roman« (Ploog: Cut-up revisited, S. 41.) sondern im Gegenteil auch als den Versuch, den Roman an sich zu retten, »den alten Kahn noch einmal flott zu machen,« (Ploog: Cut-up revisited, S. 41) bezeichnet, stieß er schließlich auf Cut-up und auf William S. Burroughs. Als Ploog den »Meister der Schnitttechnik« (Ploog: Wie es zu meiner ersten Begegnung mit Burroughs kam, S. 47.) 1969 zusammen mit Carl Weissner in London besuchte, hatte er bereits mehr als vier Jahre mit Cut-up gearbeitet und war gerade dabei seinen ersten längeren Cut-up-Text, den Roman *Cola-Hinterland*, zu veröffentlichen.
- 7 Wichtig ist an dieser Stelle anzumerken, dass Ploogs Rezeption des literarischen Werkes William S. Burroughs bedeutend ausführlicher und analytischer ist als die Jörg Fausers. Für Ploog ist William S. Burroughs nicht wie für Fauser das passende Vorbild für eine bestimmte Lebenssituation, sondern er findet in Burroughs den idealen Schriftsteller und nutzt dessen Cut-up-Methode zur Entwicklung einer eigenen Schreib- und Textproduktionstechnik.
- 8 Die einzige Ausnahme bildet »Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...« Jürgen Ploogs *Cola-Hinterland* als Cut-up-Text von Hans-Edwin Friedrich (Hans-Edwin Friedrich: »Wir bewegen

sind spärlich gesät und finden sich, wenn überhaupt, meistens in Zeitungsartikeln oder auf privaten Blogs und auch dort ist die Quellenlage oft fragwürdig. Nur wenige seiner zahlreichen selbstständigen Veröffentlichungen sind noch im regulären Buchhandel erhältlich und einige sind selbst antiquarisch nicht zu finden und nur in einzelnen Bibliotheken vorhanden. Beeindruckend ist gerade vor dem Hintergrund dieser Quellen- und Veröffentlichungslage, dass sich die Präsenz von Ploog wie ein roter Faden durch die deutsche Undergroundliteratur seit den sechziger Jahren zieht. Zu runden Geburtstagen erschienen regelmäßig Interviews, kurze Besprechungen⁹ oder Veranstaltungen, wie zuletzt im Februar 2020 anlässlich seines 85. Geburtstages oder Nachrufe zu seinem Tod im Mai 2020. Die wissenschaftliche Quellenlage bleibt jedoch mehr als dürftig.

Die Fakten zu seinem Leben und Werk müssen aus seinen eigenen Aussagen in Interviews oder autobiographischen Texten entnommen werden oder aus Aussagen enger Bekannter und Freund*innen rekonstruiert werden. 2004 erschien im Rohstoff Verlag Klaus Wegener die Textsammlung *Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog* herausgegeben von Florian Vetsch, die zahlreiche bis dahin nicht mehr auffindbare Texte des Autors, zudem Texte von Wegbegleitern und Briefe aus seinem persönlichen Archiv aus über vierzig Jahren versammelt. Dieser Band ist damit die chronologische Grundlage für die Arbeit am Werk Jürgen Ploogs. Hier finden sich die meisten belegbaren und gesicherten Informationen.

Auch wenn Ploogs Œuvre keine vergleichbaren stilistischen und thematischen Brüche aufweist wie das Werk von Fauser, lassen sich auch bei ihm unterschiedliche Schaffensphasen ausmachen.¹⁰ Am Anfang (1961-1969) steht der Weg zu einer eigenen poetologischen Strategie, die mit der zunächst radikalen Anwendung des Cut-up-Verfahrens ab 1963 entwickelt wird. Sie mündet 1969 schließlich, nach einigen Veröffentlichungen in Zeitschriften, in Ploogs ersten Roman *Cola-Hinterland* im Melzer Verlag.¹¹ Die Texte, die in den späten sechziger Jahren entstanden sind, sind von einem im Vergleich weitgehend unbearbeiteten Umgang mit den Ergebnissen der Cut-up-Methode geprägt und wurden vorrangig in Literaturzeitschriften veröffentlicht, die heute beinahe ausschließlich nur noch in Einzelausgaben in Archiven zugänglich sind.¹²

uns unsichtbar durch kaputte Systeme... : Jürgen Ploogs ›Coca Cola-Hinterland‹ als Cut-up-Text.
In: Markus Fauser & Martin Schierbaum (Hg.): *Unmittelbarkeit: Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2016, S. 131-152.

9 Teilweise in den Quellen dieser Arbeit versammelt.

10 Die Aufteilung dieser Phasen ist in allen bio-bibliografischen Angaben ähnlich, auch zu finden bei Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 68.

11 Jürgen Ploog bevorzugte bis zu seinem Tod den Titel *Coca-Cola-Hinterland*. Er ließ sich jedoch für die Erstausgabe auf eine offizielle Umbenennung in *Cola-Hinterland* ein, um dem Verlag rechtliche Schwierigkeiten mit dem großen Konzern zu ersparen. (Vgl. Florian Vetsch (Hrsg.): *Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog*, Herdecke 2004, S. 10).

12 Darunter sticht das Gedicht »Vietnam-Montage« hervor, das 1968 in der Anthologie *gegen den krieg in vietnam. eine anthologie, herausgegeben von riewert qu. tote*, einer Sonderausgabe der Zeitschrift *amBEATion* erschien. Besonders ist dieser Text, da er anders als die restlichen literarischen Arbeiten Ploogs dieser Jahre kein Cut-up, sondern ein montiertes Gedicht mit einer klaren politischen Botschaft gegen den Krieg in Vietnam ist. Der Band versammelt zudem etablierte Dichter wie F. C. Delius, Erich Fried und Günter Kunert, wodurch Ploog in einem für ihn ungewöhnlich kanonischen Umfeld erscheint.

Eine zweite Phase (1970-1977) setzt mit dem längeren Prosatext *Die Fickmaschine. Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik* (1970) ein und reicht bis zum Band *Pacific Boulevard* (1977), der einzelne Texte dieser Phase versammelt. Während dieser Jahre arbeitete Ploog weiterhin intensiv mit der Schnittmethode, glättete die daraus entstehenden Texte jedoch mehr, wodurch, anders als bei *Cola-Hinterland*, nicht mehr vorrangig die Form im Mittelpunkt steht, sondern eine »authentische Wiedergabe subjektiver Wahrnehmung« mehr Gewicht erhält.¹³ Nach *Pacific Boulevard* verändert sich die Vorgehensweise in Ploogs Schreibprozess nicht mehr signifikant.¹⁴ In den Jahren nach 1977 verliert Fahrer zufolge »das Cut-up-Verfahren den Status als adäquate Darstellungsmethode für innere Vorgänge völlig.«¹⁵ Im Gespräch mit Martina Weber äußerte Ploog jedoch 2016, dass er immer noch mit dem Verfahren arbeite, aber inzwischen eine andere Verwendung der entstehenden Ergebnisse verfolge:

Heute bin ich soweit, dass öfter Geschichten entstehen, meist geografisch bedingt. [...] Es ist nicht so, dass ich meine Imagination völlig ausschalte, aber sie bleibt ständig in Verbindung mit den zerschnittenen Satzteilen. Die lese ich, bevor ich weiterschreibe. [...] Manches passt natürlich nicht. Dann nehme ich zwei andere Seiten. Irgendwo stoße ich auf die richtige Stelle. So setzen sich meine Texte zusammen. Immer auf der Grundlage der zerschnittenen Textteile.¹⁶

Ab den späten siebziger Jahren verwendete Ploog seinen Selbstaussagen zufolge die Ergebnisse der Schnittvorgänge als Inspirationsgrundlage. Aus diesem Vorgehen ergeben sich episodenhafte Logbücher, wie Fahrer sie nennt¹⁷ – Texte, die »einen Zustand sprachlicher Glätte und Präzision aufweisen, den die frühen Texte selten erreichen.«¹⁸ Mit einer zunehmenden Abwendung von der radikalen Anwendung des Cut-up-Verfahrens widmete sich Ploog auch vermehrt essayistischen Schreibweisen (1978-2020), die sich vor allem mit sprachphilosophischen, gesellschaftskritischen und politischen Themen befassen und eine zukunftsorientierte Perspektive einnehmen, die aus einer »Mischung aus Faktizität und Spekulation« entsteht.¹⁹

So lässt sich Ploogs Schaffen in drei grobe Phasen einteilen, wobei die letzte von Ende der siebziger Jahre bis 2020 anhielt. Für die Analyse seiner Wirkung und seiner Position innerhalb der literarischen Rezeption der Beatliteratur und der Entwicklung

13 Vgl. Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 68.

14 Florian Vetsch erkennt ebenfalls drei Schaffensphasen im Werk von Ploog, die er jedoch in *Cut-up Labor, 1961-1970*, *Die Gasolin Jahre, 1971-1990* und *Hinterland der Worte, 1991-2004* unterteilt. Dieser Aufteilung entsprechen auch die drei Überkapitel in: Florian Vetsch (Hrsg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004. Zwar ergibt diese Aufteilung durchaus Sinn, sie orientiert sich jedoch stärker an Ploogs Biografie als an seinem Schreiben, daher wird im Zuge dieser Arbeit eine andere Aufteilung vorgenommen.

15 Ebd.

16 Jürgen Ploog im Gespräch mit Martina Weber unter: www.poetenladen.de/martina-weber-juergen-ploog.htm (letzter Zugriff: 15.12.2021).

17 Vgl. Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, S. 68.

18 Florian Vetsch: Kargo. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 13.

19 Ebd., S. 69.

einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur in Anlehnung an amerikanische Vorbilder spielen jedoch vor allem die Werke der ersten beiden Phasen zwischen 1961-1969 und 1970-1977 eine wichtige Rolle, aus den späteren Jahren werden im Kontext dieser Arbeit vor allem essayistische Texte zur poetologischen Einordnung seiner Arbeiten erwähnt.

Auch wenn Ploog nach eigener Aussage als Kind nicht viel gelesen hat, faszinierten ihn später vor allem amerikanische Schriftsteller: »In den 50er Jahren wurde alles gelesen, was aus dem Ausland kam. Für mich war das Thomas Wolfe, William Faulkner und Hemingway.«²⁰ Hervorzuheben ist, dass Ploog rückblickend Kerouacs *On the Road* eine ähnlich epiphanische Wirkung zuschreibt wie Fauser: »Die Intensität von Kerouacs »On the Road« allerdings stellte alles in den Schatten. Diese Prosa war spontan, direkt, hemmungslos und entsprach damit genau einem ersehnten Lebensgefühl.«²¹ Die Auseinandersetzung mit dem heute ikonischen Roman steht bei ihm wie bei vielen anderen am Anfang seines Interesses für die Beatliteratur und des eigenen Schreibens. Die Bedeutung, die auch Ploog diesem Roman für seine literarische Entwicklung beimisst, illustriert noch einmal die Rolle von *On the Road* als manifestartigem Zentralwerk der amerikanischen Beatliteratur.²² Ploog beschreibt 2011 in einem Interview, wie er Kerouac nach der Lektüre von *On the Road* nacheifern wollte:

In meiner Freizeit an der Flugschule sass ich tatsächlich mit einer Rolle Fernschreibpapier in der Schreibmaschine und versuchte einen ungehemmten Sprachfluss runterzuhämmern. Sehr weit kam ich allerdings nicht.²³

Auch hier steht die Nachahmung einer Idee und einer Art des Schreibens im Vordergrund, die eng verbunden ist mit dem Lebensgefühl, das durch den vorbildhaften Autor vermittelt wird. Diese doppelte Verhältnisstruktur ist demnach keine Eigenart von Fausers Auseinandersetzung mit seinen Vorbildern, sondern es handelt sich um ein Muster der literarischen Rezeption amerikanischer Beat- und Undergroundliteratur: Die amerikanischen Autoren fungieren nicht allein in literarischer Hinsicht als Vorbilder, sondern sie nehmen eine Position ein, die der eines Pop-Idols ähnelt, dem man als menschliches Gesamtkunstwerk nachfolgen will. Die Faszination erwächst dabei nicht allein aus beeindruckender Literatur, sondern aus der gesamten Persönlichkeit und dem damit verbundenen *way of life*.²⁴

Anders als Fauser aber, dessen schrittweise poetologische Emanzipation als Schriftsteller an seinem Werk über den Verlauf mehrerer Jahre ablesbar ist, beschränkt sich die Phase der Imitationsversuche bei Jürgen Ploog auf eine Zeit, aus der keine Texte veröffentlicht wurden. Im Sinne einer Poetik des Erlebens ist auch für Jürgen Ploog

20 Gespräch mit Hadayatullah Hübsch.

21 Ebd.

22 Siehe dazu auch »Wie der Beat in die BRD kam – Entstehung und Verbreitung der Beatliteratur in Westdeutschland.«

23 Gespräch mit Hadayatullah Hübsch.

24 Auf eine Theoretisierung dieses Verhältnisses im Kapitel »Hypervivalenz – Eine Theoretisierung des Verhältnisses zu den amerikanischen Vorbildern« eingegangen.

rückblickend klar, dass er nur das literarisch verwerten kann, was er selbst erfährt und erlebt:

Wie über das Fliegen schreiben, ohne dem billigen Mythos der Fliegerei zu verfallen [...]. Ich erinnere mich, dass ich aus diesem Grund etwa 3 Jahre lang nicht zum Schreiben kam. Danach flog ich Langstrecke und dabei drängten sich Situationen und Zustände auf, die ich festhalten wollte. In einem Hotelzimmer in New York oder einer Bar in Bangkok etwa war ich in flüchtigen Augenblicken assoziativen Bildern ausgesetzt, die nur in dieser einmaligen raumzeitlichen Konstellation auftauchten. Ich spürte, dass ich in solchen Momenten mit Bewegung, in der Erinnerung, Erfahrung, Erwartung und auch Sehnsucht schwammen, in Berührung kam. Was dieser formlose, dissoziative Ansturm in meiner Vorstellung anrichtete, schrieb ich auf. Es war Cut-up, bevor ich etwas von der Technik des Schneidens, das heißt der semantischen Abweichung, wusste.²⁵

Diese Aussagen entstammen einem Gespräch mit dem Schriftstellerkollegen Hadayatullah Hübsch aus dem Jahr 2011. Ploog entwirft darin rückblickend im Dialog mit einem Zeitgenossen aus der eigenen literarischen Undergroundkultur eine kohärente und in den eigenen Lebenslauf implementierte Entwicklung als Schriftsteller. Im Zentrum dieser Entwicklung steht die Idee eines authentischen und auf eigenem Erfahren und Wahrnehmen beruhenden Schreibens, das nur das umsetzen kann und soll, was sich selbst in der Wahrnehmung des Schriftstellers zeigt. Ploog stellt dabei heraus, dass sich seine Verwendung der Cut-up-Methode nicht aus der Imitation eines Vorbilds heraus ergibt, sondern lediglich die logische Folge seiner Poetik des Erlebens darstellt. Die Aussage »Es war Cut-up, bevor ich etwas von der Technik des Schneidens [...] wusste,« impliziert, dass die Entdeckung der burroughs'schen Methode nur den theoretischen Rahmen für etwas lieferte, das Ploog schon selbst erkannt haben will.

Jürgen Ploog selbst hat sich seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit vermehrt selbst poetologisch geäußert²⁶ und hat seinem literarischen Werk damit einen theoretischen und ideologischen Unterbau gegeben, der in enger Verbindung zur Cut-up-Methode in der Nachfolge von Burroughs steht. Die Überprüfung der Darstellung des eigenen Werks durch den Autor am Werk selbst ist demnach eine zentrale Herausforderung bei der Betrachtung von Ploog und seinen literarischen Arbeiten. Des Weiteren wird seine literarische Entwicklung als Autor nachgezeichnet, die von Überlegungen zur Sprache über die Entdeckung der Cut-up-Methode und ihrer weitgehend radikalen Anwendung bis hin zu einer freieren Schreibweise führt, in der Florian Vetsch eine gesteigerte »Schlüssigkeit der Narration sowie Dichte und Stimmigkeit der Atmosphäre«²⁷ erkennt. Während sich bei Jörg Fauser die Frage stellte, inwieweit sich eine (teilweise nachahmende) Orientierung und schließlich eine Emanzipation von mindestens zwei unterschiedlichen Vorbildern vollzieht, liegt der Schwerpunkt bei Ploog auf der Frage, wie er sich zunächst selbst im Feld der Cut-up-Literatur positioniert und letztlich eine eigenständige poetologische Strategie entwickelt.

25 Ebd.

26 Insbesondere in einer Rückschau auf seine Verwendung von Cut-up in *Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland* (1995).

27 Vetsch: Kargo, S. 13.

1961-1969: Jürgen Ploogs Weg zur Cut-up-Methode

In dem Text »Cut-up revisited«, der 1995 in dem Band *Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland* erschienen ist, blickt Ploog auf seine Anwendung des Cut-up-Verfahrens zurück und gibt auch einen Überblick über die theoretischen Hintergründe. Dieser Darstellung zufolge arbeitete Ploog seit 1965 mehr oder weniger konsequent mit der Schnittmethode.²⁸ Relevant ist diese genaue Einordnung, da sich an ihr nachweisen lässt, wie sich ältere Texte aus der Zeit davor, von denen, die mit Cut-up entstanden sind, unterscheiden und wie sich Cut-up in Ploogs bereits zuvor erarbeitete Theorie der Sprache und den literarischen Umgang mit ihr einfügt. In der 2004 erschienenen Textsammlung befindet sich unter anderem ein poetologischer und sprachtheoretischer Text von 1961, der demnach offensichtlich entstanden ist, bevor Ploog überhaupt von Cut-up-Literatur wusste. Das gilt auch für zwei formexperimentelle Texte, die nicht mit der Cut-up-Methode, sondern mit einem anderen Verfahren entstanden sind. Nach Ploogs eigener Aussage stößt er 1962 mit der ersten deutschen Übersetzung von *Naked Lunch* auf William S. Burroughs und die Cut-up-Methode.²⁹ Danach dauert es offenbar noch drei Jahre, bis er selbst konsequent damit arbeitet.

Die enge Verknüpfung, die in Ploogs Texten zwischen Form, Inhalt und Aussage besteht, bedingt, dass ein Nachvollzug der Werkgenese einen Nachvollzug des poetologischen Weges mit einbeziehen sollte. An poetologischen und sprachtheoretischen Texten lässt sich darstellen, wie sich aus Ploogs Beschäftigung mit Sprache und Kommunikation zunächst eine Orientierung an Schreibmethoden der Surrealisten und der frühen Beatliteratur entwickelt, die über die Entdeckung der Cut-up-Methode und das Erfahren einer spezifischen Wahrnehmung zu einer idiosynkratischen Verwendung der Schnittmethode führt, die Ploog über die Jahrzehnte des schriftstellerischen Schaffens stets weiterentwickelt hat.

Aufbau einer Situation in Worten – Erste Versuche eines assoziativen Schreibens

Der früheste auffindbare Text von Jürgen Ploog »Aufbau einer Situation in Worten« ist 1961 in der Zeitschrift *Diskus* erschienen und zeigt auf der Oberfläche bereits Strukturen, die sich durch zahlreiche seiner Texte ziehen. Häufig verknüpft Ploog literarische Passagen mit theoretisch-poetologischen Abhandlungen, wobei die literarischen Teile die poetologischen erklären, ergänzen und beispielhaft begleiten. Interessant ist dieser Text, da Ploog darin noch unbeeinflusst von der Cut-up-Methode poetologische Gedanken auf Grundlage von theoretischen Überlegungen zur Sprache entwirft, die sich in ihrem Kern auf Kerouacs *spontaneous prose* zurückführen lassen. Außerdem formuliert er Ansätze einer poetologischen Idee, die er im Verlauf der folgenden Jahrzehnte in Auseinandersetzung mit verschiedenen Sprachtheorien und insbesondere mit Cut-up

28 Er gibt an »[V]or 30 Jahren, Mitte der 60er Jahre« mit Cut-up begonnen zu haben. Außerdem fügt er an, er sei zu diesem Zeitpunkt bereits fünf Jahre als Pilot im Liniendienst gewesen. Da er seinen Beruf seit 1960 ausübt, liegt das Jahr 1965 nicht nur aufgrund der dreißig Jahre zwischen 1965 und dem Erscheinen des Textes *Cut-up revisited* 1995 nahe. (in: Ploog: *Cut-up revisited*, S. 41.).

29 Im Gespräch mit Hadayatullah Hübsch.

fortlaufend erweitert und verfeinert. Anders als Fausers schriftstellerische Laufbahn, die signifikante Brüche in Fragen des Stils und der Themen aufweist, zeigt sich Ploogs Weg als Schriftsteller als die kohärente und konsequente Weiterentwicklung einer poetologischen Grundidee, die von der Sprache als Selbstzweck ausgeht.³⁰

Bereits in »Aufbau einer Situation in Worten« setzt sich Ploog, damals gerade 26 Jahre alt, mit der Frage auseinander, wie Sprache gelöst von ihrer Funktion als Mittel zur Kommunikation funktioniert: »Ist Sprache nur als Mittel möglich oder lässt sie sich als Selbstzweck verwenden.«³¹ In dem Text entwirft er in drei aufeinander aufbauenden Schritten einen poetologischen Versuch der Annäherung an Sprache als Rohmaterial seines eigenen Schreibens. Schon in diesem frühen Stadium der theoretischen Auseinandersetzung mit Sprache steht für ihn ihre Befreiung von festen semantischen und grammatischen Strukturen im Zentrum seines Interesses, eine eigene Stimme als Schriftsteller zu finden.

Liesse sich zum Beispiel die Sinnlichkeit der Sprache und ihre Lebendigkeit mit anderen Mitteln als durch Gedanken herstellen? Das wäre Kommunikation, die nicht aus der Handlung kommt, sondern unmittelbar aus der Struktur der Laute, Worte und Sätze: der Sprache eben.³²

Ploog versucht, in drei Schritten die Sprache von der Bedeutungsebene der Wörter und einem semantischen Kontext abzulösen, um so zu dem zu kommen, was er später den »Raum hinter den Worten«³³ nennen wird. Das heißt im ersten Schritt, Sprache »wieder dem Ohr bewusst«³⁴ zu machen. Ploog beginnt seine poetologischen Überlegungen auf der Ebene der Laute. Er reiht nach eigener Aussage Laute aneinander. Wobei korrekterweise festgestellt werden muss, dass es sich tatsächlich nicht um Laute, sondern um Vokale und Vokal-Konsonantenkombinationen handelt:

y ü/ei ei o o o e e e e e a a a i in ie ri a au a/ü ü ü ü üh ü ien wi ü ü o o eh er w wo rä sää
ü/än sää/üh/und so weiter³⁵

30 Vgl. Jürgen Ploog: Aufbau einer Situation in Worten. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 19.

Gerade mit Blick auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit finden sich in der poetologischen Grundidee der Cut-up-Methode, wie sie Burroughs und Ploog vertreten, deutliche Anleihen an die Sprachkrise der literarischen Moderne. Die Annahme, »dass das Wort die Welt nicht mehr angemessen erfasst«, beschreibt Christopher Ebner als die Grundausrichtung der literarischen Moderne, die sich in zahlreichen literarischen Strömungen dieser Jahre zeige. (Christopher Ebner: Sprachskepsis und Sprachkrise. Fritz Mauthners Sprachphilosophie im Kontext der Moderne, Hamburg 2014, S. 17f.) Das Zerlegen von Sprache im Cut-up und die Unsicherheit darüber, ob die eigene Wahrnehmung überhaupt sprachlich vermittelbar ist, bieten Anleihen an Überlegungen wie in Hofmannsthals sogenanntem *Chandos-Brief*.

31 Ebd.

32 Ebd. Anmerkung: Jürgen Ploog verwendete grundsätzlich ss statt β und, insbesondere seitdem er mit Cut-up arbeitete, das Zeichen & statt und. Auch seine Interpunktionsfolgt eigenen Regeln.

33 Jürgen Ploog: Der Raum hinter den Worten. In: Jens Gehret (Hg.): Gegenkultur heute: die Alternativbewegung von Woodstock bis Tunix, Amsterdam 1979, S. 107-113.

34 Ploog: Aufbau einer Situation in Worten, S. 19.

35 Ebd.

Im zweiten Teil des Textes bewegt sich Ploog auf Grundlage dieser Laute auf die Ebene der Wörter und fragt erneut nach der Wirkung des einzelnen Elements, in diesem Fall des Wortes im Kontext seiner Bedeutung.

Worte werden hingestellt, um eine Situation sprachlich sichtbar zu machen. [...] Das Wort ist belastet. Es wird zwar auf seine Wirkung hin ausgesucht, aber es gibt keine Sicherheit dafür, dass es das treffen wird, wofür es ausgesucht wurde.³⁶

Aus diesen Gedanken spricht eine Unsicherheit darüber, ob man als Schreibender mit den Wörtern, die man verwendet, die Reaktionen der Rezeption auslöst, die man selbst intendiert hat. Daraus entwirft Ploog im zweiten Teil eine Form des assoziativen Schreibens anhand der Laute, das dazu dienen soll, die Assoziationen, die mit den Wörtern verbunden werden, aufzudecken. Dabei stellt Ploog fest, dass Wörter bei Leser*innen bestimmte Reaktionen auslösen und dass der Autor die Wörter und diese Reaktionen zu seinem Nutzen einsetzen könne, indem er beispielsweise bestimmte strukturelle Schemata erfüllt oder bewusst mit ihnen bricht und damit eine Reaktion bei Leser*innen auslöst: »Wörter gleichen durch und durch Nadeln: sie sollen den Leser in Erregung versetzen.«³⁷ Diese Reaktionen seien das Ziel des Autors. Daraus ziehe dieser »die Struktur seiner Sprache, deren Richtung deutlich würde, selbst wenn die blosen Worte zusammenhanglos bleiben.«³⁸ In diesem Sinne nutzt Ploog also die Laute aus dem ersten Schritt dieses Versuchsaufbaus und bindet sie in Wörter ein, indem er seiner Assoziation folgt oder sie bewusst umgeht:

Analyse Sütte/Seine eigenen Chromosomen gegen sehn wenn umwehn drehn Passanten brave Hintern in diese Richtung überwintern kalt alt süß hübsche betrügen lügen Gefühle Prügel Knien wie'n immermüden überm Boden Kopf sehn Sterne weinen wollen Tränensäcken spüren Händen Hosensäcken wühlen Scham andren süß wüsten Redereien kleinen Jazzbums um Hände zählen zwei keine Frau auch zwei dreitäugig Kukai Kämpfer Hermes Tünnes für dünnes müdes sei Schrei man ran an Tangel Dame Name gut verdienende -maschine gefehlt gequält hatte Latte Absatz Sitzfleisch angeritzt mit sollte wollte nicht wichtig nackt Nacht wacht./Und so weiter³⁹

Während er sich zu Anfang noch eng an die zuvor etablierten Vokal- und Vokal-Konsonantenkombinationen hält, wobei er sich an den betonten Vokalen innerhalb eines Wortes orientiert, und bei den Wörtern »umwehn« und »drehn« sogar den zweiten Vokal weglässt, um die selbst auferlegte Struktur aufrechtzuerhalten, beginnt er sich spätestens ab »überwintern« langsam davon zu lösen. Die Struktur zerfällt nicht, wird aber freier verfolgt und ergibt sich nun assoziativ aus Lautähnlichkeiten und auf der Basis von Assonanzen und Binnen- und Endreimen.

Im dritten Abschnitt vervollständigt Ploog den poetologischen Dreischritt vom Laut über das Wort zur Phrase. Denn auch, wenn er erkannt hat, dass bereits Laute und Wörter Muster in der Sprache aufdecken und »auch ohne grammatischen Verbindung

36 Ebd., S. 20.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 20f.

von eindringlicher Wirkung⁴⁰ sind, erkennt er an, dass ohne diese grammatischen Verbindungen »jedes Sprachgebilde [...] konstruiert und damit seiner Kommunikationsbasis entzogen⁴¹ wäre. Dabei vermeidet er bewusst den Satzbegriff, da es ihm konkret um »Wortläufe, die die Festlegung der Grammatik durchbrechen⁴² können, geht, um Phrasen also. Dazu nimmt er die Wörter, die er im zweiten Teil von der Lautstruktur ausgehend aneinander gereiht hat, und verbindet sie in Form einer annäherungsweisen syntaktischen Struktur, in die er »Erinnerungsfetzen, »Zitate[n]«, Läufe[n] (epische Dehnungen) und Wörter, die manchmal besser als ein Punkt verschiedene Gedanken unterbrechen,«⁴³ einbaut. Ploog zufolge ergeben sich in diesem dritten Schritt beinahe automatisch konkrete Aussagen, die aber erst durch die zuvor getätigten Schritte per Assoziation an die sprachliche Oberfläche gelangen können:

Analyse der Süsses Süss ist es, seine eigenen Chromosomen gegen Zungen flattern zu sehn, wenn Alkoholdünste den Kopf umwehn, drehn Passanten, brave Menschen, den Hintern in diese Richtung. Zum Überwintern, Diogenes, wär's hier zu kalt. Ausserdem bist du alt./Ich jung./Süss ist, eine hübsche Frau zu betrügen und hinterher nicht zu lügen. Süsses Gefühle wie Angst, Eifersucht, Prügel in den Knen, wie'n kleiner Junge, der Wasser lässt. Aus dieser Perspektive, der nimmermüden (zehn Zentimeter überm Boden), den Kopf zwischen den Knen, sehn nicht nur Sterne, auch du Mensch, siehst anders aus./So verbring ich meine Nächte./Süss ist weinen wollen; ein Zucken in den Tränensäcken spüren; mit den Händen in den Hosensäcken wühlen: aus Scham für die andren und dich. Süss die wüsten Redereien in den kleinen Jazzkaschemmen um die Ecke, den Kopf auf die Hände stellen und die Augen zählen, Brüste und Hoden: immer zwei. Eine miese Tunte und eine schnieke Puppe. Keine Frau & ich. Auch ich bin fast zwei. [...]⁴⁴

Der dritte Teil löst sich schließlich ebenfalls von der Vorlage des zweiten Teils und wird auf dessen Grundlage weiter assoziiert. Durch diesen poetologischen Dreischritt entwirft Ploog ein Vorgehen, das es ihm ermöglichen soll, sein Schreiben möglichst unabhängig von vorgegebenen Sprach-, Narrations- und Kausalstrukturen zu entwickeln und damit Aussagen und Gedanken aus dem Unterbewussten an die Oberfläche zu bringen. Zwar ist es immer noch der Autor, der die zugrundeliegende Lautfolge ausgewählt hat, aber er überlässt sich dennoch bis zu einem gewissen Grad dem Zufall.⁴⁵

Der Ausgangsgedanke ist bereits in diesem frühen poetologischen Text, dass Sprache und ihre Anwendung ein zentrales Problemfeld für den Schreibenden darstellen. Sprache ist in dieser Vorstellung nicht etwas, das frei verwendet werden kann, sondern sie stellt ein Mittel zur Kommunikation dar, das von seiner normierten Anwendung

40 Ebd., S. 21.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.,

45 Auf die sich hier bereits andeutenden Verbindungen zum Prinzip der *écriture automatique* wird an späterer Stelle eingegangen.

befreit und von grammatischen und semantischen Strukturen gelöst werden muss.⁴⁶ Dass Ploog dieses in »Aufbau einer Situation in Worten« entworfene poetologische Verfahren auch in den Jahren danach angewendet hat, zeigt sich an zwei weiteren Texten, die in *Ploog Tanker* enthalten sind (»Prognathie« und »Das Glück der Geliebten des Konditors am dritten Tag«)⁴⁷ und ähnliche Vokalfolgen und Syntaxstrukturen aufweisen. »Prognathie« erschien 1962 in der Zeitschrift *Rhinozeros*. Der Text verfolgt stärker noch als der beispielhafte Text in »Aufbau einer Situation in Worten« die assoziativen Verfahren, die sich vor allem durch Binnen- und Endreimstrukturen zeigen:

Prognathie/Im Kiefer stak ein Schiefer. Ich wünschte, die große Rasse der Überbeißer, Scheisser vor dem Herrgott, würde den roten Faden verlieren. Ihnen stak der Zahn im Kiefer, als könnten sie schiefer stehen als der Turm in Pisa. Tiefer riss bisher kein Gebiß der Geschichte eine Wunde = so sind die Überbeisser. Ich nannte sie schon Scheisser vor dem Herrn. Jeder Überbiß fördere ihren Seelenriß. sollen sie reissen & überbeissen bis ihre Prognathie in aller Munde Zahn nagt in einem solchen Fall nicht an Zahn, sondern an art fremder MATERie. Die frechsten Zähne nagen in der Luft & Alles, was sie fragen können = gibts was zum Überbeissen? Sie nagen an allen erdenklichen Tagen. Bis zur Stunde nagt noch Zahn um Zahn an der KinderÜberproduktion. Schlimmer kann's nicht werden. Diese vielgeliebten ÜberbeisserZähne sind schlimmer als alle verzählten Tage. Der Nachwuchsschädel im Zahngesäß. Das sind gewiß Zusammenhänge! An Allem ist der Überbiß der größte Mist, der heute zu ertragen ist. Überbiß zu Prominentenarsch. Kiefer rückt zum Filmstar auf: Alles nur wegen des zärtlichen Überbisses. In manchem Kiefer steckt ein schiefer Zahn. Schlechte Menschen haben ein Goldgebiß: Goldzahn fraß schon mal am Führungsteppich. Bis im Fasching wieder mal ein Goldzahn auf ›ne Dame trifft. Überbeissers Bürgerpflicht. Zahnpflege auf dem Nabel saß: Überbiß über so einen Strich. Dieser Überbeisser vergaß vor lauter Spaß und Luft den fatalen Überbiß. Er kriegt einen Seelenriß. Da war der Seelenriß (verursacht

-
- 46 Hier lassen sich unter anderem deutliche Bezüge zu den historischen Avantgarden, insbesondere zur Poetik des *Sturm*-Kreises um Herwarth Walden, finden. Jürgen Brokoff weist in seiner Geschichte der ›reinen Poesie‹ darauf hin, dass sich im Verständnis von Walden das Wort der Herrschaft des Dichters entzieht. Besonders hervorzuheben ist, dass Walden davon spricht, dass das Wort den Satz zerreiße: »[D]ie Dichtung ist Stückwerk.« Brokoff stellt fest, dass sich die »faktische Herrschaft des Wortes im Zerreißen des vom Dichter intendierten Satz- und Sinnzusammenhangs« manifestiert. (Jürgen Brokoff: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde, Göttingen 2010, S. 51ff.) In dieser Hinsicht lassen sich deutliche Parallelen zwischen dem Sprachverständnis der historischen Avantgarde und der Cut-up-Methode erkennen, die sich vor allem darin ausdrücken, dass eine grundlegende Skepsis gegenüber der konventionellen Verwendung von Sprache besteht. Das Zerreißen bzw. das Zerschneiden von Wörtern ist in beiden Fällen ein herrschaftskritischer Vorgang. Während bei Herwarth Walden jedoch vor allem das Machtverhältnis von Wort und Dichter im Mittelpunkt steht, liegt der Fokus bei Ploogs und Bourroughs' Verwendung der Cut-up-Methode zusätzlich noch auf einem Kontrollapparat, der vor allem durch Sprache wirken soll. Das Aufbrechen von Sinnzusammenhängen ist in dieser Hinsicht noch einmal mehr ein herrschaftskritischer Akt.
- 47 *Das Glück der Geliebten* ist zwar anhand der Datierung auf 1966 zu einer Zeit entstanden, in der Ploog nach eigener Aussage bereits mit Cut-up gearbeitet hat, es weist jedoch an der Textoberfläche deutlich erkennbar die Entstehungsgrundlage auf der in *Aufbau einer Situation* entworfenen Schreibtechnik auf.

durch fatalen Überbiß) in aller Munde. Zum Überdruß wurde ein Backenzahn durch allzu heftigen Überbiß zu Goldstaub zernagt. Der Goldstaub auf die Dame traf. Sie lag im Fallstrom goldener Überzähne.⁴⁸

Der Text weist deutliche Spuren eines assoziativen Schreibens auf, die häufigen Wortwiederholungen sind Anzeichen für den Versuch, einen möglichst ununterbrochenen Schreibfluss zu erzeugen, der keine Reflexion duldet, sondern der ganz auf den spontanen Gedanken setzt. Ploog folgt damit seinem selbstaufgerlegten poetischen Konzept, sich durch die vorgegebene Lautstruktur einem Schreibvorgang zu unterwerfen. Dabei wird zunächst nur ein eingeschränkter Spielraum gewährt, bevor sich der Schreibende der freien Assoziation anhand der zuvor etablierten Struktur öffnet.

Damit reiht Ploog sich in eine Tradition der (semi-)aleatorischen Poetik ein, die unter anderem auf die Surrealisten zurückgeht und deren Anfänge sich bereits in den sprachkritischen Gedanken in Hugo von Hofmannsthals »Ein Brief« finden. Die von dem Surrealisten André Breton formulierte *écriture automatique* ist in ihrem Grundgedanken, sich ganz der akuten Wahrnehmung zu überlassen und einen reflektierenden Filter möglichst zu verhindern, eine der ploog'schen Strategie vorausgehende und verwandte Schreibtechnik. Die Anleitung, die Breton im ersten surrealistischen Manifest zur *écriture automatique* gibt, weist eine ähnliche Herangehensweise wie die Ploog auf:

Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. [...] Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlegen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. [...] Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, daß Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen – brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben I zum Beispiel, immer den Buchstaben I, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, daß Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen.⁴⁹

Sowohl Breton als auch Ploog versuchen sich in ihrem jeweiligen Vorgehen, ihrer eigenen unreflektierten Wahrnehmung zu überlassen, indem sie die Faktoren, die eine Reflexion des Geschriebenen ermöglichen oder gar unumgänglich machen, weitestgehend auszuschließen versuchen. Ploog geht einen Schritt weiter als Breton, da er nicht dem spontanen ersten Satz vertraut, sondern sich einer zuvor festgelegten Lautfolge unterwirft, die diesen ersten Satz schon strukturiert. Während sich Breton auf den ersten Gedanken als Inspiration verlässt, der ihm den ersten ›unbekannten‹ Satz diktiert,

48 Jürgen Ploog: Prognathie. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 36. (Das Textbild wurde hier angepasst, die Abbildung des Originals, wie sie in *Ploog Tanker* abgedruckt ist, findet sich im Anhang).

49 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. 1924. In: André Breton: Die Manifeste des Surrealismus (»Manifestes du surréalisme«). Rowohlt, Reinbek 1977, S. 29f.

ist es bei Ploog der erste Satz, der das Thema vorläufig festlegt, bevor die Möglichkeit besteht, dass ein »unbekannter Satz« geschrieben wird. Die Strategie, die Breton im letzten Satz des hier zitierten Abschnitts vorschlägt, entspricht der Binnen- und Endreimstruktur, die die Texte von Jürgen Ploog aus diesen Jahren aufweist.

Die Linie, die sich von Breton zu Ploog ziehen lässt, führt zudem über das in diesem Fall naheliegendere Vorbild Jack Kerouac, den Ploog in einem anderen Zusammenhang auch selbst als Bezugsgröße erwähnt.⁵⁰ Kerouacs Konzept der *spontaneous prose* weist derart signifikant ähnliche poetologische Gedanken auf wie Brettons Manifest und Ploogs »Aufbau einer Situation in Worten«, dass man davon ausgehen kann, dass Ploog die Aufzeichnungen Kerouacs in »Essentials of Spontaneous Prose« bereits kannte, als er »Aufbau einer Situation in Worten« schrieb.⁵¹ In einem bereits zitierten Interview erzählt Ploog, dass er versucht hatte, das Konzept des spontanen Schreibens von Kerouac zu imitieren und damit aber nicht weitergekommen war. Daher kann die Idee, die er in »Aufbau einer Situation« formuliert, als der Ausweg aus diesem Dilemma der Nachahmung auf Grundlage der gleichen Ausgangsidee gesehen werden.

Kerouac erläuterte seine Schreibtechnik 1958 in einem kurzen Beitrag für die *Evergreen Review*, dabei handelt es sich jedoch um ein nachträgliches Ausformulieren von poetischen Strategien, die er bereits im Schreibprozess der Urfassung von *On the Road* anwendete. In »Essentials of Spontaneous Prose«⁵² entwickelt Kerouac seine Idee eines spontanen und unreflektierten Schreibens in neun Punkten, wobei diese – anders als bei Ploogs »Aufbau einer Situation« – nur lose aufeinander aufbauen und teilweise auch bereits geäußerte Ideen umformuliert wiederholen. Kerouac geht im ersten Punkt von einem *Set-up* aus, das aus einem Objekt oder einer Situation besteht, die es zu beschreiben gilt. Dieser Vorgang des sogenannten *sketching* ist bewusst aus der bildenden Kunst genommen, da er die grobe sprachliche Skizzierung eines sichtbaren (oder erinnerten) Gegenstandes oder einer Situation beschreibt. Hier liegt der einzige signifikante Unterschied zum Vorgehen Ploogs, der nicht von einem tatsächlich vorhandenen Objekt oder einer konkret erlebten Situation ausgeht, sondern von einem abstrakten, lautlichen Nullpunkt, indem er sich der Assoziation auf Basis einer Lautfolge überlässt.

Die folgenden Punkte Kerouacs jedoch lassen sich mühelos mit Ploogs Vorgehen parallelisieren. Unter dem Punkt *Procedure* plädiert Kerouac für eine »purity of speech« und einen »undisturbed flow from the mind«, dieser solle nicht durch strukturierende Satzzeichen eingehemt werden, vielmehr sollte »the vigorous space dash« ein »rhetorical

50 Diese Linie von Breton zu Kerouac (nicht bis hin zu Ploog) zieht auch Gabriele Spengemann in: Gabriele Spengemann: Jack Kerouac: Spontaneous Prose. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis der Textgestaltung von *On the Road* und *Visions of Cody*, Frankfurt/Bern/Cirencester 1980, S. 107.

51 Die Vermutung liegt zudem nahe, da *Essentials of Spontaneous Prose* als Paratext 1959 in der ersten deutschen Ausgabe von *On the Road* abgedruckt war. Da Ploog nach eigener Aussage bereits Ende der fünfziger Jahre versucht hatte, wie Kerouac einen ununterbrochenen Schreibfluss entstehen zu lassen, kann man davon ausgehen, dass er *On the Road* kurz nach dem ersten Erscheinen auf Deutsch gelesen hat.

52 Jack Kerouac: *Essentials of Spontaneous Prose*. In: *Evergreen Review*. Vol 2, No. 5, 1958, S. 72f.

breathing« markieren⁵³ (*Method*). Die Punkte *Scoping*, *Lag in Procedure* und *Timing* lassen sich unter dem Prinzip eines ununterbrochenen assoziativen Schreibens zusammenfassen, das auskommt, ohne über ein passendes Wort nachzudenken (»pause to think of proper word«). Kerouac beschreibt dieses Vorgehen als »following free deviation«. Das solle dazu führen, dass man in das eigene Selbst eintaucht (»as far down as you want«) und zuerst dem eigenen Anspruch gerecht wird (»satisfy yourself first«). Das wiederum führt im logischen Schluss dazu, dass der Leser »telepathic shock and meaning excitement« erfahre. Interessant ist daran vor allem, dass Kerouac von einem anthropologischen Grundverständnis ausgeht, das sich automatisch entfalte, wenn man dieses Vorgehen beim Schreiben anwende. Für den Vergleich mit Ploog sind vor allem noch die Punkte *Center of Interest* und *Mental state* interessant. In Ersterem plädiert Kerouac für ein Verbot des nachträglichen Korrigierens oder Verbesserns, in *Mental state* steht das Schreiben »without consciousness« in einer Art Trance im Vordergrund, um die Selbstzensur in einem bewussten Zustand des Schreibens zu vermeiden.

Am Vergleich mit Jack Kerouacs »Essentials of Spontaneous Prose« zeigt sich, dass die Grundlagen von Kerouacs und Ploogs jeweiliger Schreibtechnik beinahe identisch sind und sich nur in ihrer weiteren Ausführung und dem Resultat unterscheiden. Besonders hervorzuheben sind die Gemeinsamkeiten im ununterbrochenen Schreibfluss, der bei Ploog einen Schritt weitergeht, da er sich stärker dem aleatorischen Effekt der Assoziation überlässt als Kerouac. Für beide ist aber der schreibende Zugang zu einer unterbewussten mentalen Ebene auf Grundlage einer nicht reflektierenden Umsetzung von Wahrnehmung das Ziel ihres jeweiligen Vorgehens. Im Fokus steht ein unvoreingenommenes und nicht reflektierendes Schreiben, das sich bis auf die Grundlage der Sprache zurückziehen kann – bis hin zu den Lauten. Diese Lautebene spielt bei Kerouac keine vordergründige Rolle, anders als bei Ploog, der den Laut als »vermutlich die Urform der Sprache« und als »rudimentäre[n] Träger des sinnlichen Gehalts der Sprache«⁵⁴ ansieht. Daraus folgt, dass in Ploogs Vorgehen das »Giggeln eines verliebten Mädchens oder das Grunzen wütender Schläger«, lautliche Äußerungen eines mentalen Zustands, wieder der Sprache zugehörig würden.⁵⁵ Auch wenn Kerouac nicht dezidiert auf diese lautliche Ebene eingeht, finden sich solche Laute auch besonders in *On the Road* als Ausdruck spontaner Freude oder Begeisterung. Gabriele Spengemann betont diese Elemente bei Kerouac als unausgesprochene Bestandteile der *spontaneous prose*:

Dort, wo language fast ausschließlich im Sinne von speech aufgefaßt und gebraucht wird, verlieren die language zugeschriebenen Strukturelemente – von der hypotaktischen ›Gliederung‹ bis hin zur artifiziell empfundenen Interpunktions – an strukturierender Bedeutung. Ja, mehr noch, jeder Punkt, Doppelpunkt, jedes Komma muß in diesem als lebend empfundenen klanglichen Medium an gesprochener Sprache als Fremdkörper und dem Charakter von speech geradezu zuwiderlaufend empfunden werden. Gesprochene Sprache, also speech, konstituiert sich aus Lauten, Rhythmen

53 Gabriele Spengemann weist darauf hin, dass Kerouac hier lediglich die der englischen Sprache inhärente Satzzeichenanwendung als Markierung von »breath units« radikalisiert. (siehe: Spengemann: Jack Kerouac: Spontaneous Prose, S. 105.).

54 Ploog: Aufbau einer Situation, S. 19.

55 Ebd.

und Pausen, nicht wie geschriebene Sprache, als language, aus Lettern, graphisch fixierten Wortgruppen und Satzzeichen.⁵⁶

Darin liegt dann wieder die Gemeinsamkeit mit Ploog, der nicht nur die Bedeutung der Laute für die Sprache betont, sondern der dezidiert von der grammatischen strukturierten, geschriebenen Sprache abweicht und eine korrekte Syntax zugunsten von Phrasen ablehnt, die sich ebenso durch »rhythmische Motorik« und »Wortläufe«⁵⁷ strukturieren können sowie Wörter aufweisen können, »die manchmal besser als ein Punkt verschiedene Gedanken unterbrechen.«⁵⁸

Während die Poetologie der beiden Autoren deutliche Gemeinsamkeiten aufweist, unterscheiden sich die Ergebnisse signifikant. Trotz des assoziativen Schreibansatzes sind die Resultate der *spontaneous prose* bei Kerouac narrative Texte, die einer weitgehend linearen Struktur folgen. Auch wenn man dem 1957 erschienenen Roman *On the Road* im Vergleich mit dem fünfzig Jahre später veröffentlichten unbearbeiteten sogenannten *Original Scroll* die strenge Überarbeitung ansieht,⁵⁹ weist auch die ursprüngliche Fassung eine erkennbare Handlung und ihr logisches Fortschreiten in größtenteils grammatischen korrekten Sätzen auf. Ploogs Texte aus diesen Jahren enthalten eine solche narrative Struktur und eine fortschreitende Handlung nicht. Sie stellen die lautive Grundlage heraus und betonen markant den assoziativen Charakter, der in einer narrativen Diskontinuität resultiert.

Anders als für Kerouac steht für Ploog das Beschreiben einer, wie er es nennt, »innere[n] Landschaft«⁶⁰ im Vordergrund, die genau an der Stelle beginne, an der man aufhöre eine Geschichte zu erzählen.⁶¹ Im Zentrum des Schreibens steht für ihn das ungefilterte, unreflektierte, rezeptive sprachliche Umsetzen von Situationen, Momenten und Erfahrungen, denen er sich in seiner fragmentierten und diskontinuierlichen Wahrnehmung als Pilot gegenüberstehet. Er beschreibt diese Wahrnehmung in dem bereits zitierten Interview mit Hadayatullah Hübsch. An seinen Schilderungen von »assoziativen Bildern« und einem »formlose[n], dissoziative[n] Ansturm« aus mentalen Eindrücken, die sich ihm auf seinen langen Flugreisen boten,⁶² lässt sich zeigen, warum Ploogs Imitationsversuch von dem, was er bei Kerouac in *On the Road* und dessen *spontaneous prose* vorfand, scheitern musste. Kerouacs Technik basiert immer noch auf dem Gedanken einer narrativen Struktur zu folgen. Ploog aber, der, fasziniert von der Idee, Wahrnehmung ohne Reflexion sofort produktiv in Literatur zu verwandeln, Kerouacs Ansatz radikal umsetzen wollte, scheiterte am eigenen kompromisslosen Anspruch die Wahrnehmungsdiskontinuität in Bezug auf Zeit und Raum reflexionslos umzusetzen.

56 Spengemann: Jack Kerouac: Spontaneous Prose, S. 105.

57 Ploog: Aufbau einer Situation, S. 20.

58 Ebd.

59 Diese Änderungen beziehen sich vor allem auf strukturierende Elemente wie Interpunktions, Absätze und Verkürzungen. Weniger signifikant für die Lesbarkeit sind die Vermeidung anstößiger Begriffe und die namentliche Verschlüsselung der Personen aus Kerouacs direktem Umfeld.

60 Ploog: Aufbau einer Situation. S. 20.

61 Vgl. ebd.

62 Ebd.

Ploog radikalisiert dementsprechend Kerouacs Methode, indem er das Moment des Zufalls verstärkt und von einem lautlichen Abstraktum ausgeht, während bei Kerouac immer noch ein reales Objekt die Grundlage bildet.

Will man die Schreibphase, die Ploog hier beschreibt, chronologisch einordnen, muss es sich um die wenigen Jahre handeln, in denen »Aufbau einer Situation in Wörtern« und »Prognathie« entstanden sind (etwa 1960/61), bevor er – durch die deutsche Ausgabe von *Naked Lunch* auf Burroughs aufmerksam geworden – mit Cut-up in Beührung kam (etwa 1962). Was Ploog hier als »Cut-up, bevor ich etwas von der Technik des Schneidens [...] wusste«⁶³ beschreibt, ist demnach die in »Aufbau einer Situation« formulierte Schreibtechnik. Diese Radikalisierung der kerouac'schen Technik war für Ploog notwendig, da er die beschränkenden Parameter seines Schreibens noch enger ziehen musste, um innerhalb dieser klaren Grenzen zu einem befreiten Schreiben zu gelangen.

Sowohl die *écriture automatique* als auch die *spontaneous prose* geben dem Schreibvorgang einen Regellatalog an die Hand, der innerhalb dieser Vorgaben einen von Mustern und Strukturen befreiten literarischen Ausdruck ermöglichen soll. Dadurch, dass Ploog diese Vorgaben radikalisiert und sich damit weiter einschränkt, begibt er sich paradoxerweise auf die nächste Stufe der Befreiung von konventionellen Strukturen und erlernten Denkmustern. Indem er im ersten Schritt den Impuls des Verfassers umgeht, einen ersten Satz zu schreiben, wie André Breton es vorschlägt, und ebenso das konkrete Objekt seines Schreibens entfernt, wie es bei Kerouac noch vorhanden ist, überlässt er sich einer vorgegebenen Folge von Lauten, die ihm die Möglichkeit zur freien Entfaltung außerhalb kognitiv erlernter Muster und Sprachgebräuchen gibt. Die dabei entstehenden Texte genügen jedoch offenbar nicht seinen Ansprüchen. Erst die Cut-up-Technik erfüllt seine Vorstellung eines Textproduktionsvorgangs, der es dem Autor ermöglicht, »ausserhalb der semantischen, chronologischen, assoziativen, memorativen Bahnen [zu] finden/lesen, was ihm unbewusst auf der Zunge liegt.«⁶⁴

Ideologische und poetologische Hintergründe der Cut-up-Methode bei Jürgen Ploog

Die Ausgangskonzeption seines Schreibens steht für Ploog also bereits fest, als er 1963 durch *Naked Lunch* auf William S. Burroughs und damit auf die Cut-up-Methode stößt. Sprache soll für ihn eine Wirklichkeit abbilden, die aber immer nur ein Abbild der eigenen, subjektiven Wahrnehmung sein wird. Schreiben bedeutet für Ploog den »Versuch, hinter die Worte zu gehen, aufzuzeigen, was sie im Kopf auszulösen vermögen.«⁶⁵ Anhand von Ploogs retrospektivem Text »Cut-up revisited« von 1995 und anhand seiner ersten Cut-up-Texte sowie seiner poetologischen und autoanalytischen Texte lässt sich zeigen, wie er Cut-up in seine eigenen poetologischen Grundlagen einarbeitete und sie mit Hilfe der Schnitttechnik weiterentwickelte.

63 Ebd.

64 Ploog: Cut-up revisited, S. 42.

65 Im Gespräch mit Hadayatullah Hübsch.

Für Ploog hat das Arbeiten mit der Cut-up-Technik einen poetologischen und einen ideologischen Hintergrund, wobei die beiden eine enge Verknüpfung zueinander aufweisen. Der poetologische lässt sich an die bereits in »Aufbau einer Situation« entworfenen Schreibtechniken auf Grundlage der *spontaneous prose* von Jack Kerouac anbinden. Sein literarisches Anliegen, die Wörter von ihrem semantisch festgelegten Gehalt zu lösen, um so zu einem strukturbefreiten und assoziativeren Umgang mit der Sprache zu gelangen, sieht Ploog in Burroughs' Methode umgesetzt. Durch Cut-up habe der Schriftsteller »ein Sprungbrett in einen nichtsemantischen Raum gefunden.« Das heißt konkret, dass er »ausserhalb der semantischen, chronologischen, assoziativen, memorativen Bahnen« einen schreibenden Zugang zu seinem Unbewussten finden kann, zu dem, »was ihm unbewusst auf der Zunge liegt.«⁶⁶ Ähnlich wie es auch bei Jörg Fauser deutlich wurde, ist die poetologische Strategie auch bei Ploog gleichzeitig Ausdruck eines Lebensgefühls. Cut-up ist für Ploog nicht nur eine Textproduktionstechnik, sondern auch ganz real Ausdruck eines anthropologischen Zustands und damit verbunden, dass Schreiben für Ploog immer bedeutet, Wahrnehmung und Erfahrung in Literatur umzusetzen:⁶⁷

Ständiger Wechsel der realen Kulisse, Zeitunterschiede, Nachtflüge, metabolische Desorientierung & der wenn auch noch so flüchtige & oberflächliche Kontakt mit fremden Lebenswelten, dem sah ich mich ausgesetzt. Das war Cut-up nicht nur wegen des ständigen schnellen Szenenwechsels, sondern auch, weil mich dieses geomatische Zapping laufenden Wiederholungen unterwarf. Konkret gesagt: Ich konnte eine Story, die im Fernen Osten angesiedelt war, nicht weiterschreiben, nachdem ich zwischen-durch ein paar Tage in New York gewesen war. Ich konnte nur kontinuierlich arbeiten, indem ich zu einer diskontinuierlichen Schreibweise fand. Dies war kein stilistisches Problem, sondern eins der Form-Inhalt-Kongruenz entsprechend der burroughsschen Formulierung: »Ein Schriftsteller kann immer nur über eines schreiben: was seine Sinne im Augenblick des Schreibens wahrnehmen...«⁶⁸

Die poetologische Frage, die sich Ploog also beantworten muss, bevor er selbst schreiben kann, ist auch hier: Wie wird das Wahrgenommene am adäquatesten in einen literarischen Text umgesetzt? Für ihn heißt das, zu Anfang seiner fragmentierten und diskontinuitiven Wahrnehmung schreibend gerecht zu werden. Die daraus resultierende Reisethematik findet sich beinahe in Ploogs gesamtem Werk seit dem ersten langen Text *Cola-Hinterland*⁶⁹ und bildet eine thematische Konstante in einem sich stilistisch verändernden Gesamtwerk.

Erst im Roman-Debüt von 1969 zeigt sich zusätzlich auch der ideologische Hintergrund, den Ploog in der Arbeit mit Cut-up sieht. In dem Text »Die erweiterte Rezept- ortheorie« (1972/überarbeitet 2004) erläutert er die Bedeutung, die Cut-up für ihn bei einer Veränderung eines Reiz-Reaktion-Mechanismus auf neurologischer Ebene hat.

66 Ploog: Cut-up revisited, S. 42.

67 Vgl. ebd.

68 Ebd., S. 44f.

69 Vgl. Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar...«, S. 146.

Anhand dieses sogenannten reaktiven Denkens entwickelt er die Theorie, dass die zufällige Verbindung von Satz- und Wortfragmenten, die beim Cut-up entsteht, diesen Reiz-Reaktion-Mechanismus aufbrechen könne. Beim reaktiven Denken handle es sich zunächst

um eine automatische Reaktion auf verbal induzierte Engramme & Wortbilder [...], die eine Abwehrhandlung auslösen. Sie geht auf eine primäre Schutzreaktion zurück, auf einen unbewussten, instinktiven Reflex, der dem personalen Organismus unausweichlich aufgezwungen wurde. Gewöhnlich ein Schockerlebnis oder eine tödliche Bedrohung. Dieser defensive Affekt setzt sich fest & tritt sofort wieder auf, wenn sich die Person verbal oder konkret mit denselben oder ähnlichen Elementen des ursprünglichen Erlebnisses konfrontiert sieht, denn Wörter lösen Bilder aus & umgekehrt.⁷⁰

Das ist in erster Linie die Beschreibung eines Traumas, bei dem eine Erinnerung an das traumatische Erlebnis durch einen sogenannten Trigger ausgelöst wird, dabei kann es sich um sprachliche, visuelle und andere Reize handeln, die eine Retraumatisierung auslösen können. Auf einer sprachlichen Ebene heißt es lediglich, dass Wörter durch ihren kulturellen Kontext mit assoziativen Reaktionen verbunden sind – das ist an dieser Stelle die entscheidende Erkenntnis. Diese Reaktionen sind laut Ploog nicht steuerbar, sondern geschehen automatisch, das mache den Menschen zum »Spielball reaktiver Bedingungen.«⁷¹ Anders gesagt, aufgrund dieses sprachlichen Reiz-Reaktion-Mechanismus habe der Mensch keine Gewalt über seine Reaktion auf Wörter. Die Wörter hätten, so Ploog, »eine emotionale Ladung, eine semantische Aura«, die sich unbewusst auswirke.⁷² Daraus resultiere, dass ein »unbelastete[r] Zugriff auf das Wort als Bezeichnungsvehikel unmöglich« sei.⁷³ Ploog sieht nun in der Verwendung der Schnitttechnik Cut-up einen Weg, diese automatischen Reaktionen zu verhindern. Dabei geht es ihm zum einen darum, eine Möglichkeit zu finden, das unmittelbar Erlebte auszudrücken, da der »hergebrachte Umgang mit Sprache«⁷⁴ das nicht mehr könne. Zum anderen sieht er in Cut-up einen Weg, sich dem sprachlichen Kontrollsysteem, das er ausgemacht zu haben meint, zu entziehen. Dabei bezieht er sich auf Burroughs, der sich wiederum auf den Ur-Scientologen Ron Hubbard beruft. Hubbard gehe davon aus, dass »reaktive Affinitäten nicht auf Stoffwechselvorgänge beschränkt sind,«⁷⁵ sondern dass sie ebenso bei Denkvorgängen bestehen. Die Nutzung dieses reaktiven Denkens, sei ein »Instrument, um Handlungsfähigkeit in konstruktiver oder destruktiver Weise zu unterdrücken und zu begrenzen.«⁷⁶ Eine Methode dieser Unterdrückung sieht er in der sogenannten politisch korrekten Sprache, durch die Begriffe und »die mit ihnen

70 Jürgen Ploog: Die erweiterte Rezeptorthorie. In: Vetsch (Hg.): Ploog Tanker, S. 212.

71 Ebd.

72 Ebd., S. 213.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 214.

75 Ebd., S. 216.

76 Ebd.

verbundenen abwertenden Assoziationen verschwinden«⁷⁷ sollen. Dies bezeichnet er als »semantische Säuberung.«⁷⁸

Was Ploog an dieser Stelle entwirft, ist ein verschwörungstheoretischer Ansatz von Machtstrukturen, die sich diesen sprachlichen Reiz-Reaktion-Mechanismus zunutze machen, um eine subliminale Kontrolle über die Bevölkerung auszuüben.⁷⁹ Diese These gibt der Textproduktionstechnik Cut-up eine Funktion in einem ideologischen Befreiungskampf innerhalb einer von Medien bestimmten Welt. Ploog bezeichnet Sprache in einem anderen Kontext als »eine höchst verfeinerte Waffe der Reglementierung öffentlicher Verhaltensweisen.«⁸⁰ Das, was wir als Realität wahrnehmen, sei beeinflusst durch unser Denken und unsere Wahrnehmung, die wiederum durch unsere Sprache gemacht seien.⁸¹ Ein Mittel im Kampf gegen diese vermeintliche Realität ist für Ploog Cut-up, da es sich um eine Methode handle, »um den Raum hinter den Worten zu erreichen, eine andere Realität, die aus absichtlich hergestellten, unwahrscheinlichen Zufällen besteht.«⁸² Das ist es auch, was Sigrid Fahrer im Titel ihrer Monographie mit *Medienguerilla* und Marcus S. Kleiner mit seinem Begriff Waffe der *Kommunikationsguerilla*⁸³ meinen.

Die poetologischen und ideologischen Funktionen der Verwendung der Schnittmethode sind zwar durchaus miteinander verbunden, denn schließlich soll der Ausbruch aus dem Reiz-Reaktion-Mechanismus zu einer unverfälschteren Wiedergabe von Wahrnehmung führen und einen Zugang zu unterbewussten Vorgängen bieten – so die Theorie von Ploog –, aber im Vordergrund stand für Ploog nach eigener Aussage zunächst der Versuch, sich seiner eigenen Wahrnehmung literarisch nähern zu können. Dazu schien ihm Cut-up geeignet. Durch die weitere Beschäftigung mit Burroughs stieß er auf die oben formulierte Theorie einer unsichtbaren Machtstruktur, die durch Sprache Kontrolle ausübe, diese übernahm Ploog in Teilen für sich und formte daraus die hier erläuterte *erweiterte Rezeptorthorie*. Auch wenn Ploog den Text »Die erweiterte Rezeptorthorie« 2004 für die Veröffentlichung in *Ploog Tanker* überarbeitet hat, wird über den Verlauf seines Werkes deutlich, dass diese These einer im Hintergrund wirkenden Macht, die durch Cut-up bekämpft werden kann, weniger wichtig wird. Sie tritt zugunsten einer fragmentierten Darstellung von Reiseerlebnissen in den Hintergrund.

77 Ebd., S. 216.

78 Ebd.

79 Der ideologische Hintergrund von Cut-up, der in dieser Form aus den sechziger Jahren stammt, allerdings über Jahrzehnte weitergetragen wurde, schließt an aktuelle Debatten über sogenannte politisch korrekte Sprache an und positioniert sich recht eindeutig gegen eine Sprache, die Rücksicht auf Traumata, Diskriminierungserfahrungen und strukturelle Diskriminierung nimmt. Auch die Verwendung des belasteten Begriffs *Säuberungen* weist Parallelen zu Vorwürfen auf, die von rechtskonservativer Seite gegen sensible Sprachverwendung in Position gebracht werden, um solche Vorhaben als *indoktrinär* zu verunglimpfen. Dazu passt auch der verschwörungstheoretische Hintergrund, der mit der ideologischen Verwendung von Cut-up einhergeht.

80 Ploog: Cut-up-revisited, S. 60.

81 Vgl. ebd., S. 60.

82 Ebd., S. 58.

83 Kleiner: Zur Poetik der Popliteratur, S. 2f.

In seinem ersten längeren Roman *Cola-Hinterland* zeigt sich jedoch eine deutliche Verbindung der hier erläuterten poetologischen und ideologischen Verwendung von Cut-up.

(Coca) *Cola-Hinterland* – Ein Meta-Roman als radikaler Cut-up

Nach etlichen kleineren Veröffentlichungen in Zeitschriften erschien 1969 im Joseph Melzer Verlag Jürgen Ploogs erster Cut-up-Roman. Die Bezeichnung Cut-up-Roman ist an dieser Stelle nötig, da sich der Text noch deutlicher als Fausers *Tophane* einem Narrativ entzieht, sich einer eindeutigen Erzählposition verweigert und lediglich aus zersplitterten Textfragmenten besteht, die rein assoziativ von den Rezipierenden verbunden werden können.⁸⁴ Eine textanalytische Betrachtung muss den Text vor allem in seiner Verfasstheit als Cut-up-Text betrachten, diese Kategorie ist die einzige sinnvolle, da zunächst einmal eine Oberflächenanalyse durchgeführt werden muss, bevor man sich einer tieferen Struktur nähern kann. Die Problematik liegt dabei im Selbstverständnis eines Cut-up-Textes als ein Text, der schon in seiner aleatorischen Qualität eine assoziative Analyseleistung bei der Rezeption verlangt. Daher kann hier auch keine klassische Textanalyse vorgenommen werden, sondern vielmehr eine Strukturierung des Erkennbaren, das in Bezug zu Ploogs poetologischen und ideologischen Thesen gesetzt wird.

Wichtig ist zunächst die Feststellung, dass der Text keine narrative Kohärenz aufweist, er besteht, wie Hans-Edwin Friedrich in einer der wenigen Analysen des Textes schreibt, vielmehr »aus einer Reihe von Sequenzen, die ihrerseits aus einem bebilderten und typographisch heterogen gestalteten Haupttext mit Marginalien« bestehen.⁸⁵ Es lässt sich nicht definitiv erkennen, wie viele Ursprungstexte *Cola-Hinterland* zugrunde liegen. Es sind aber in den einzelnen Sequenzen Muster unterschiedlicher Genres nachweisbar. Dabei handelt es sich vor allem um Science-Fiction, Spionage- und Kriminalromane und Pornographie.⁸⁶ Damit greift Ploog hier größtenteils die Genres auf, die Leslie Fiedler 1968 in »Cross the border – close the gap« als diejenigen nannte, die er im Sinne seiner Vorstellung einer postmodernen Literatur auf Grundlage amerikanischer Trivialmythen für wichtig erachtet.⁸⁷ Die theoretischen Anleihen, die sich in Fiedlers breit rezipiertem Essay für *Cola-Hinterland* finden lassen, werden am Ende der Analyse noch genauer betrachtet. Für Fiedler stellt jedes dieser Genres eine Form der Grenzüberschreitung dar, wobei insbesondere die Pornographie dabei eine wichtige Stellung einnimmt, da sie am deutlichsten und radikalsten eine Subliteratur sei.⁸⁸

84 Die einzige wissenschaftliche Annäherung an diesen Text, die dieser Arbeit vorausgeht, ist Hans-Edwin Friedrichs Aufsatz »Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...«: Jürgen Ploogs »Coca Cola-Hinterland« als Cut-up-Text.

85 Hans-Edwin Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme...«: Jürgen Ploogs »Coca Cola-Hinterland« als Cut-up-Text. In: Markus Fauser & Martin Schierbaum (Hg.): *Unmittelbarkeit: Brinkmann, Born und die Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2016, S. 134.

86 Vgl. Ebd., S. 143.

87 Vgl. Leslie Fiedler: *Cross the border – Close the gap*. In: ders.: *A new Leslie Fiedler Reader*, Amherst NY 1999, S. 278f.

88 Vgl. Ebd., S. 284.

Die vorrangige Verwertung dieser unterhaltungästhetisch orientierten Genreliteratur lässt *Cola-Hinterland* nicht nur in der äußersten Form als Cut-up-Text, sondern auch in Bezug auf Inhalt und Struktur als einen Gegenentwurf zum zeitgenössischen, literarischen Höhenkamm erscheinen. Der Zusammenbruch einer narrativen Kohärenz durch das Schnittverfahren, die Zusammensetzung aus trivialliterarischen Genretexten und eine teilweise stark sexualisierte Sprache, die bis in pornographische Beschreibungen reicht und auch bewusst (sexualisierte) Gewalt benennt, weisen den Text als Ganzes als den Versuch einer radikalen Absage an jegliche ausgehandelten Konventionen des literarischen Schreibens in den sechziger Jahren aus. Gleichzeitig konstituiert er sich, wie sich zeigen wird, als ein Meta-Roman auf die Entwicklung einer neuen medialen Wirklichkeit am Ende der sechziger Jahre, die sich an die These des *global village* bei Marshall McLuhan anschließen lässt.

Bei einer Analyse dieses Textes müssen in einem ersten Schritt einige Grundannahmen miteinbezogen werden, die sich aus seiner Gemachtheit als Cut-up-Text ergeben. Ihm liegen teilweise eigene Texte Ploogs zugrunde, gemeinsam mit Fremdtexten bilden sie die Textbasis, die durch den Schnitt aufgebrochen und zu *Cola-Hinterhand* neu zusammengefügt wurde: »Früher habe ich brachial völlig fremde Texte zerschnitten: Kriminalromane, Pornos.«⁸⁹ Daraus ergibt sich die Frage nach der Existenz einer erzählenden Instanz, die sich theoretisch im Verfahren des Zusammenfügens neu konstituieren könnte. Allerdings würde ich dafür plädieren, dass der aleatorische Charakter, der diesem Text inhärent ist, die Entstehung einer finiten Erzählinstanz ausschließt. Der Erzähler, wie auch der Autor sind hier nicht nur in einem barthes'schen Sinne tot, sondern von vornherein nicht existent. Die Frage, die darauffolgend gestellt werden muss, ist, inwiefern bei einer intendierten Auflösung einer klassischen Autor- und Erzählinstanz noch von einer direkten Umsetzung von Wahrnehmung in Literatur die Rede sein kann, die ja die poetologische Grundlage des ploog'schen Schreibens bildet.

Doch auch die Nichtexistenz eines Autors im Sinne des Postulats vom Tod des Autors setzt für Roland Barthes noch immer einen sogenannten Scripteur voraus, der im Moment der Entstehung eines Textes selbst entsteht.⁹⁰ Der Vorgang des Zusammensetzens eines Textes durch einen Produzenten aus Bestandteilen mehrerer zuvor zerschnittener Texte, wie es bei Ploogs Cut-up der Fall ist, wäre in dieser Hinsicht vergleichbar mit der abstrakten Vorstellung eines Scripteurs im Zitatgeflecht in der Theorie von Barthes. Hinter der Textproduktion stünde dann nicht ein auktoriales Genie, das eine Intention umsetzt, sondern der Produzent des Textes wäre nur das ausführende Organ des Unterbewussten. Und damit wäre – in der Poetologie von Jürgen Ploog – die Voraussetzung einer reflexionslosen und damit strukturbefreiten Umsetzung der Wahrnehmung im Prozess der Textentstehung enthalten. Der Scripteur, den Barthes ein Jahr vor Erscheinen von *Cola-Hinterland* anstatt des Autors eingeführt hatte, ist nämlich niemand anderes als der im Sinne von Ploog vom sprachlichen und intentionalen Reiz-Reaktion-Mechanismus abhängige und geleitete Verfasser von Texten. Indem Cut-

89 Jürgen Ploog im Gespräch mit Martina Weber. Unter: www.poetenladen.de/martina-weber-juergen-ploog.htm (letzter Zugriff: 15.12.2021).

90 Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, Frankfurt a.M. 2005, S. 60.

up diesen Mechanismus zerstört, transgressiert Ploog die Theorie vom Tod des Autors und zieht aus ihr radikale Konsequenzen. Der Ansatz sich den erlernten Assoziationsmustern des reaktiven Denkens zu entziehen, umgeht das Problem, das Barthes ausmacht. Während sich der Scripteur bei Barthes aus sich selbst heraus immer in einem Geflecht aus Zitaten bewegt und aus ihnen – gefangen in seinen kulturell und sprachlich erlernten Strukturen – einen Text webt,⁹¹ hat der Produzent im Cut-up nach Ploogs Theorie dieses Geflecht zerschnitten und ist dadurch befreit von diesen Strukturen. Er soll somit die Möglichkeit haben, wieder zu einem direkteren Wahrnehmen vorzudringen, das in Sprache umgesetzt wird. Soweit die Grundannahmen, die Ploogs Poetologie folgend, *Cola-Hinterland* zugrunde liegen.

In einem zweiten Schritt soll die Oberfläche des Textes betrachtet werden. Auf der Textebene zeigt sich eine aufgebrochene Syntaxstruktur, die aus dem Schnittverfahren resultiert. Der unterschiedliche Umgang mit den Bruchstücken der Ausgangstexte, das heißt ein variierender Grad an nachträglicher Bearbeitung, lässt teilweise bereinigte und damit grammatisch korrekte Sätze entstehen: »Die Blockade des Planeten hat dazu geführt daß wir nicht mehr diesselbe Sprache sprechen. (sic!) Was **ihr** Geschichte nennt ist die Geschichte des Wortes. (sic!)«⁹² Diese Sätze weisen in manchen Fällen lediglich in der Semantik Inkohärenzen auf. Teilweise entstehen aber auch Satzstrukturen, die bereits auf der grammatischen Ebene defekt sind: »irgendwo aus dem kalten Norden die ersten Schriftzeichen/Hitze fast wölbt sich Nacht/blaue Stunde.«⁹³ Friedrich zufolge ist der Cut-up-Text »durch ein Wechselspiel von Kohärenzauflösung und Kohärenzbildung gekennzeichnet.«⁹⁴ Der differierende Umgang mit den Bruchstücken der Ausgangstexte führt zu dem Effekt, dass über den Verlauf eines Abschnitts mit durchgehend grammatisch korrekter Syntaxstruktur eine Kohärenz gebildet wird, die sich in dem Moment, da die Syntaxstruktur aufbricht, auflöst. Verbunden wird diese diskontinuierliche Textstruktur mit Abbildungen, die den Text begleiten und unterbrechen. Diese Abbildungen sind größtenteils Bildfragmente aus der Pornographie, aus Science-Fiction-Comics und Fotos von Hotels und abgedruckte Postkarten. Somit findet eine visuelle Ebene Eingang in den Text, die die Bildlichkeit, die bereits sprachlich im Text selbst enthalten ist, forciert. Die abgedruckten Fotos und Ausschnitte geben dem Cut-up-Text eine zweite, visuelle Ebene, die den visuellen Assoziationsraum, den der Text auch selbst erzeugt, erweitert. Sigrid Fahrer interpretiert das Bildmaterial als eine »Rückbindung des Texts an die außerliterarische Realität, die ihm eine engagiert-politische Dimension verleihen kann.«⁹⁵ Durch den Bezug zu einer faktuellen außerliterarischen Welt würden diese Bilder ein »Angebot an das Weltwissen der Rezipienten«⁹⁶ machen und so zum Verständnis bzw. der Zugänglichkeit des sonst hermetischen Texts beitragen. Diese Sichtweise ist jedoch insofern fragwürdig, als sie mit dem gleichen

91 Vgl. ebd., S. 61.

92 Jürgen Ploog: *Cola-Hinterland*, Darmstadt 1969, unpaginiert, n. eigener Zählung, S. 50 (Die ungewohnte Interpunktionsentfernung entspricht dem Originaltext von Jürgen Ploog).

93 Ebd., S. 26.

94 Friedrich: »Wir bewegung uns unsichtbar...«, S. 138.

95 Fahrer: *Cut-up*, S. 109.

96 Ebd.

Problem konfrontiert ist, das Marcus S. Kleiner mit Blick auf den reinen Cut-up-Text formuliert. Nämlich inwieweit ein solches erkenntnisleitendes Angebot – das dem Cut-up per definitionem schon inhärent ist – von Rezipierendenseite erkannt und akzeptiert wird.⁹⁷

Ein Text, der keiner kohärenten narrativen Struktur folgt, kann nicht entlang einer Handlung analysiert werden, vielmehr müssen Fixpunkte ausgemacht werden, an denen eine Orientierung möglich ist. Im Falle eines mehr oder weniger realistisch und konventionell erzählten Textes sind diese Fixpunkte – Figurenpersonal, Orte, Erzählperspektive, Themen – eingeflochten in einen Handlungskontext. Durch diesen Kontext stehen sie zueinander in Beziehung und erhalten eine Monosemierung, eine semantische Eindeutigkeit. Die Textelemente, die durch den Cut-up zu einem neuen Text zusammengefügt werden, übertragen ihren jeweiligen Kontext jedoch nicht auf den entstehenden Text. Friedrich weist daher korrekt darauf hin, dass durch die Dekontextualisierung der einzelnen Textelemente das Fehlen einer solchen Monosemierung im Cut-up auftrete. Dies sei besonders bei Namen von Figuren der Fall – sofern diese nicht auf real existierende Personen verweisen –, da Namen im »strengen Sinne keine Semantik aufweisen.«⁹⁸ Während die Namen der Figuren, die in *Cola-Hinterland* auftauchen, wie Paul Caruso, Suzie, Nelly und Kleinbart, in ihrem jeweiligen Ausgangstext in einem kontextuellen Rahmen stehen, so sind sie im zunächst kontextlosen Raum des neuen Textes leere Signifikanten.

Dies treffe, so Friedrich, nicht auf Ortsbezeichnungen zu, sofern ihnen faktische Orte zugeordnet werden können. Während Friedrich sich in seiner quantitativen Analyse lediglich auf die ersten Seiten des Romans bezieht und die Orte New York, Auroville, Interzone (gemeint ist die Internationale Zone von Tanger) und Oxford Circus als real existierende Orte ausmacht, ist die tatsächliche Zahl faktischer Ortsbezeichnungen wesentlich höher und erstreckt sich von Metropolen wie Tokio über touristische Reiseziele wie Alassio bis hin zur norddeutschen Provinz, dem Brodtener Ufer bei Lübeck. Diese referenzierbaren Orte werden erweitert durch Bezeichnungen für fiktive Orte und durch Bezeichnungen wie Weltraum, Erde und fremde Planeten, die zwar auf Handlungsräume mit einer Referenz in der Realität verweisen, die jedoch über eine klare Ortsbezeichnung hinausgehen, Friedrich nennt sie »globale Bezeichnungen«.⁹⁹

Der dritte Schritt, um sich diesem Text analytisch zu nähern, ist der Versuch, die unterschiedlichen oben genannten Fixpunkte neu aufeinander zu beziehen und daraus resultierende Rezeptionseffekte zu analysieren. Die große Zahl an erwähnten Orten, die sich über die gesamte Erde und darüber hinaus verteilen, lassen die Bedeutung der einzelnen Orte verschwinden, sie werden zu Chiffren für eine Ortlosigkeit. Ihre Auswahl lässt sie wie das »Itinerar eines Piloten«¹⁰⁰ erscheinen, es handelt sich um Lokalitäten, die aufgrund ihrer kulturellen Bildhaftigkeit sofort Assoziationen auslösen. Es sind nicht willkürliche Orte, sondern solche, die durch Bilder in einem kollektiven

97 Vgl. Kleiner: Zur Poetik der Popliteratur (Teil 2: Burroughs, Fiedler, Brinkmann), S. 2.

98 Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar...«, S. 135.

99 Ebd., S. 136.

100 Ebd., S. 139.

Gedächtnis verankert sind. Durch das direkte Nebeneinander verlieren diese Ortsbezeichnungen jedoch ihre individuellen Zuschreibungen und sind lediglich assoziativ aufgerufene visuelle Abdrücke der tatsächlichen Orte:

Nachmittag in der Sura/unübersehbare Birkenwälder/Wiesen und Hügel jenseits des Kaukasus Nacht leuchtend und klar unter Brücken der Rhône/nachmittags gelben Absinth trinken/meine Zigaretten/ein ganz neues Leben/Häuser stürzten/Big Ben in London/Ur und Babylon/Euphrat atmet schwer in der Hitze¹⁰¹

Ein ähnlicher Effekt des Aufbrechens eines Raums geschieht, wenn der Text innerhalb weniger Zeilen von Madrid nach Berlin und dann nach New York springt.¹⁰² Durch diese Auflösung einer kohärenten Raumerfahrung, die Räume miteinander verschmelzen lässt, deren außerfiktionale Referenzorte tausende Kilometer voneinander liegen, wird im gleichen Schritt auch die Wahrnehmung von Zeit in Frage gestellt. Diese zeitliche Inkohärenz wird zusätzlich verstärkt durch die Zusammensetzung der unterschiedlichen Textfragmente, die auf diese Weise mehrere Zeitebenen miteinander verbindet, wodurch eine temporale Struktur nicht mehr gegeben ist. Diese Auflösung der Zeit- und Raumerfahrung hat einen direkten Einfluss auf die Wirklichkeitswahrnehmung. Friedrich verweist darauf, dass »Raum und Zeit konstituieren, was als Wirklichkeit gilt.«¹⁰³ Durch die Auflösung unseres verinnerlichten Verhältnisses von Raum und Zeit wird in *Cola-Hinterland* Wirklichkeit und damit Wissen in Frage gestellt¹⁰⁴, das wiederum korreliert mit dem Umgang mit Sprache im Roman. Sprache ist in ihrer Funktion als vorrangiger Träger von Wissen allein durch die aufgebrochene Syntaxstruktur implizit nicht mehr existent. Die zusätzliche Thematisierung der Sprache selbst im Text eröffnet dieses Themenfeld auch auf einer Metaebene:

Die Blockade des Planeten hat dazu geführt daß wir nicht mehr dieselbe Sprache sprechen. was **ihr** Geschichte nennt ist die Geschichte des Wortes. die Blockade muß erst total werden bevor sie abgeschafft werden kann. Objekt der Partisanentätigkeit ist nicht nur die Wort- und Bildkontrolle jener Überrest verfallener Schemata die nicht überlebt haben. frag diese lächerlichen Erdenschlucker wohin ihre Reise geht. endgültige Worte bewegen sich durch Zeit & Raum ein parasitärer Organismus der das Zentralnervensystem angreift.¹⁰⁵

Dadurch ergeben sich unterschiedliche Themenfelder im Text, die alle in Verbindung miteinander stehen. Friedrich erkennt die Themenfelder Raum und Zeit, den Gegensatz zwischen System und Individuum, Genre-Muster und Sexualität und Obszönität. Dabei merkt er an, dass Raum und Zeit im Mittelpunkt stünden, worauf auch der dem Haupttext vorangestellte Zwischentitel »Für Raum und Zeit« verweise.¹⁰⁶ Zwar sind diese Themen durchaus alle in *Cola-Hinterland* vorhanden, jedoch stehen andere thematische Be-

101 Ploog: *Cola-Hinterland*, S. 26.

102 Vgl. Ebd., S. 38f.

103 Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar...«, S. 141.

104 Vgl. ebd.

105 Ploog: *Cola-Hinterland*, S. 50.

106 Vgl. Friedrich: »Wir bewegen uns unsichtbar...«, S. 138.

reiche, die Friedrich nicht nennt, deutlich erkennbar im Vordergrund. Während Raum und Zeit in jedem Fall das übergreifende Feld ausmachen, steht an zweiter Stelle das Themenfeld Sprache und Kommunikation, nicht allein durch die häufige Erwähnung, sondern schon per se durch die Form und die Entstehung des Textes. In direkter Verbindung zu Sprache steht das Themenfeld Sexualität und Obszönität. Friedrich liest die häufige Verwendung von obszönen Begriffen und pornographischem Material als einen Widerstand gegen eine gesellschaftliche Normsetzung: »Sexuelle Betätigung ist rauschhaft, und als solche stellt sie eine Strategie dar, sich dem kontrollierenden Zugriff von Systemen zu entziehen.«¹⁰⁷ Dies wäre vermutlich die idealtypische Wirkungsweise in der Darstellung von Ploog selbst, letztlich ist es jedoch auf einer sprachlichen Ebene die Verletzung ausgehandelter ethischer Grenzen des Sagbaren.

Als letzten und vierten Schritt sollen die Erkenntnisse der schrittweise tiefergehenden Analyse auf Ploogs poetologische und ideologische Äußerungen in Bezug auf seine Verwendung der Cut-Up-Methode bezogen werden. Dabei entsteht eine Verbindung der ideologischen und der poetologischen Theorien, die in einem kulturellen Geflecht münden. Wie Ploog selbst die Entstehung und Bedeutung seines Debütromans sieht, erläutert er im Interview mit Hadayatullah Hübsch:

»Coca-Cola-Hinterland«, mein erstes Buch, war ein radikaler Exkurs über die Möglichkeiten der Schnitttechnik, die im ersten Schritt mit der konventionellen Sprache bricht, kurz gesagt mit dem unhaltbaren Ansatz: Hier formulierendes Ich und dort vorgegebene, unverrückbare Realität¹⁰⁸.

Der hier formulierte erste Schritt ist die reine Textoberfläche, die durch ihre Entstehung durch die Cut-up-Methode die sprachlichen Strukturen aufbricht. Die Sprache, die eine Realität konstruiert, wird fragmentiert und neu zusammengesetzt, wodurch automatisch eine neue, subjektive Wahrnehmung von Realität entstehen soll. Dieses permanent wiederholte Aufbrechen von sprachlichen Strukturen und das Neuordnen der daraus entstandenen Fragmente nennt Ploog einen »lange[n] Weg in die Interaktion von Bezeichnung und Bezeichnetem mit dem Potential, konditionierte Assoziationen und Vorstellungen aufzubrechen.«¹⁰⁹ Diese konditionierten Assoziationen sind das, was Ploog 1972 in seiner erweiterten Rezeptorthorie als reaktives Denken beschreibt und das durch das aleatorische Nebeneinander von Begriffen ausgeschaltet werden soll. Das Aufrufen gesellschaftlich zensierter oder streng regulierter Themenfelder wie Sexualität und Gewalt ist wiederum eine Irritation dieser Sprachkonditionierung, die Vorstellungen der regulierten Sprache aufbrechen soll. In Ploogs ideologischem Ansatz ist das Überschreiten gesellschaftlich vereinbarter Sprachgrenzen¹¹⁰ eine Befreiung von oktroyierten Sprachregeln, die vermeintlich einen subjektiven Ausdruck von Realitätswahrnehmung verhindern. Durch pornographische und gewalttä-

¹⁰⁷ Ebd., S. 144.

¹⁰⁸ Jürgen Ploog im Interview mit Hadayatullah Hübsch

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ In Bezug auf diese gesellschaftlich vereinbarten Sprachgrenzen klingt bei Jürgen Ploog bis heute immer wieder Kritik an dem an, was derzeit im Diskurs um die neurechte Bezeichnung von sogenannter *political correctness* verhandelt wird.

tige Sprache sollen diese Grenzen zunächst kenntlich und dann überschritten werden sowie die Bezeichnungen vom Bezeichneten gelöst und einer semantischen Neubedeutung zugänglich gemacht werden.¹¹¹

Auf einer inhaltlichen Ebene entsteht dadurch eine Verschränkung von mehreren Handlungslinien, die dabei aufgelöst werden, ebenso ein Nebeneinander von Ortsbezeichnungen wie auch gegeneinander und parallel verlaufende Zeitebenen und damit verbundene Bilder, was Ploog als einen »formlose[n], dissoziative[n] Ansturm«¹¹² bezeichnet. Die daraus resultierende, in der Analyse festgestellte Diskontinuität von Zeit und Raum in *Cola-Hinterland* stellt in logischer Konsequenz eine objektive Wirklichkeitswahrnehmung in Frage.

Cola-Hinterland ist der Versuch, einem Wahrnehmungsgeflecht eine Entsprechung in Form eines Textes zu geben. Dabei geht es nicht um eine faktuale Darstellung autobiographischer Erlebnisse, sondern um die abstrakte Verschriftlichung einer realen Wahrnehmungserfahrung, bei der eine Durchdringung unterschiedlicher kultureller, temporaler und gesellschaftlicher Kontexte entsteht. Das meint Ploog, wenn er von Cut-up als einer Lebensweise spricht:

Es geht nicht darum, dass ich eine Maschine handhaben kann und ständig zwischen vielen Ländern unterwegs bin. Worum es wirklich geht, ist der Zustand, in den ich durch das Pilotensein gerate. Dazu gehört, dass jahrelanges Reisen, Unterwegssein auch eine Belastung sein kann, die physiologischen Grenzen berührt. Das geht weit übers Gedankenreisen hinaus.¹¹³

Der Zustand, den Ploog an dieser Stelle beschreibt, wird zurückgeführt auf eine Überflutung an Reizen, die durch eine permanente Veränderung des kulturellen und gesellschaftlichen Umfeldes bei gleichzeitiger Zeitverschiebung entsteht. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei den Orten um Städte und Regionen, die sich durch Bilder in eine Art kollektives Bildergedächtnis geprägt haben. Zudem ist jedes der genannten Genres eng verknüpft mit einer prägnanten visuellen Qualität, sodass insgesamt eine starke visuelle Ästhetik evoziert wird. Das hängt insbesondere damit zusammen, dass die Popularität von Spionagethrillern, Science-Fiction und Pornographie im visuellen Medium Film noch größer ist als in der Literatur. Die große Zahl von Spionagefilmen (in den sechziger Jahren insbesondere die *James Bond*-Filme mit Sean Connery), Science-Fiction-Filmen (bereits seit 1966 gab es mit der Serie *Raumpatrouille Orion* eine populäre Science-Fiction-Serie im westdeutschen Fernsehen und im Jahr bevor *Cola-Hinterland* erschien hatte Stanley Kubrick mit *2001 – A Space Odysee* das Trivialgenre Science-Fiction mit anspruchsvollem Arthouse-Kino verbunden) und der Pornographie, die im Zuge der sogenannten sexuellen Befreiung vor allem auch in Form von

¹¹¹ Im Kontext der Entstehungszeit kann dieser Ansatz als bewusst provokant und radikal gesehen werden, da die dezidierte Benennung und vulgärästhetische Beschreibung von (gewalttätiger) Sexualität und pornographischer Körperlichkeit den Tabubruch schlechthin darstellten. Aus heutiger Sicht ist eine solche Darstellung kaum noch moralisch vertretbar, da sie allein durch die provokative Beschreibung von Vergewaltigung und der Reproduktion von Rassismen und Misogynie indiskutabel geworden ist.

¹¹² Jürgen Ploog im Interview mit Hadayatullah Hübsch.

¹¹³ Ebd.

Comic-Strips Verbreitung fand, lässt diese Genres für die Populärkultur der sechziger Jahre zentral werden. Ihre Bildlichkeit wird durch die pornographischen Abbildungen, die Ausschnitte aus Science-Fiction-Comics und Postkarten im Romantext zusätzlich verstärkt. Das Nebeneinander unterschiedlicher Genres populärer Trivialliteratur, die zudem aktuelle zeitgenössische Diskursfelder aufrufen, bildet ein kulturelles Text-Bild-Konstrukt, das die virulenten Diskurse am Ende der sechziger Jahre darstellt und eine visuelle Qualität hat, die durch ihre bildliche Kakophonie ein assoziativ-visuelles Geflecht auslöst. Jedes der Genres steht für einen anderen diskursiven Bereich und überträgt damit die Bilder, Themen und sprachlichen Spezifika des jeweiligen Diskurses in den Text von *Cola-Hinterland*.

Dabei ruft der Spionageroman nicht nur populäre Filme desselben Genres auf, sondern stellt auch die populärkulturelle Verarbeitung des Systemkonflikts zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion dar. Das ebenfalls populäre Science-Fiction-Genre hingegen ist ein Indikator für die kulturelle Virulenz der Raumfahrt, die mit der Mondlandung im Jahr der Veröffentlichung von *Cola-Hinterland* ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte, und der dadurch weiter vorangetriebenen Auseinandersetzung mit der Möglichkeit extraterrestrischen Lebens. Die literarische Pornographie schließlich lässt sich an den Diskurs um die Befreiung von einer restriktiven Sexualmoral anbinden. Dabei ist insbesondere die pornographische Sprache der prägnanteste Übertritt gesellschaftlich vereinbarter Moral- und Sprachgrenzen.

Die sprachliche Drastik, mit der eine animalische, misogyne und männlich dominierte Sexualität aufgerufen wird, führt zum einen die Rede von einer sexuellen Befreiung aller Geschlechter ad absurdum und widerspricht damit auch dem Gebot der freien Sexualität der Gegenkultur, zum anderen stellt sie auch eine Provokation durch den moralischen Grenzübergang dar. Das Diktum der sexuellen Revolution, das in enger Verbindung zu dem geschichtsträchtigen Jahr 1968 mit der studentischen Revolte steht, führt damit in ein weiteres populäres Diskursfeld der Zeit, das seinen Widerhall in *Cola-Hinterland* findet. In Anlehnung an den Essay von Leslie Fiedler, in dem er den modernen Roman in der Art von namentlich Proust, Mann und Joyce für tot erklärte¹¹⁴ und an seiner statt für eine Literatur plädierte, die den Graben zwischen vermeintlicher Hoch- und Trivialliteratur schließen würde, namentlich Boris Vian, Norman Mailer und andere¹¹⁵, lässt sich in Ploogs Debütroman eine Verarbeitung eben jener von Fiedler proklamierten Stoffe für eine postmoderne, zeitgemäße Literatur finden. Gleichzeitig liefert Ploog damit aber nicht ein Werk, das die literarischen Forderungen von Fiedler erfüllt und somit als ein deutsches Beispiel für diese grabenschließende Literatur gelten könnte. Vielmehr handelt es sich bei *Cola-Hinterland* um einen dekonstruktiven Meta-Roman als Kommentar auf die mediale Kakophonie der späten sechziger Jahre. Denn die bei Ploog verschnittenen Genres bilden lediglich die popkulturelle Basis, die durch den Verschnitt von trivialer Genreliteratur Einzug in das in *Cola-Hinterland* konstruierte kulturelle Wahrnehmungskaleidoskop findet.

¹¹⁴ Vgl. Fiedler: *Cross the border*, S. 270ff., insb. S. 274: »[...] the traditional novel is dead – not dying, but dead.«

¹¹⁵ Zur besonderen Bedeutung von Boris Vian in diesem Fall: Fiedler: *Cross the border*, S. 277f.

Cut-up – literarische Antwort auf Marshall McLuhans *global village*

Damit ist Ploogs Debütroman auch eine formalästhetische und thematische Literarisierung der Situation, die Marshall McLuhan als das *global village* beschrieben hat. In der Einleitung zu *Understanding Media* (1964) schreibt McLuhan:

After three thousand years of explosion, by means of fragmentary and mechanical technologies, the Western world is imploding. During the mechanical ages we had extended our bodies in space. Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in global embrace, abolishing both time and space as far as our planet is concerned.¹¹⁶

McLuhans Theorie des *global village*, die trotz der räumlichen Konnotation des Begriffs nicht auf einen Ort, sondern auf eine Epoche verweist, beschreibt die der *Gutenberg-Galaxy* folgende Epoche des menschlichen Umgangs mit Medien. Während der Mensch seinen Körper in der *Gutenberg-Galaxy*, der Medienepoche, die mit der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg einsetzte, immer weiter ausgebretet habe, entstünde nun in der immer engeren Vernetzung der Welt durch Telefon, Telegrafen, Satelliten und dadurch ermöglichte Liveübertragungen im Fernsehen ein globales Dorf.¹¹⁷ McLuhan lehnt sich dabei an die bereits einige Jahre zuvor von Pierre Teilhard de Chardin formulierte Idee einer Verkleinerung der Erde durch die Ausdehnung der Einflusszone eines jeden Elements an: »Die Eisenbahn, die vor kurzem erfunden wurde, das Automobil, das Flugzeug ermöglichen es heute, den physischen Einfluß jedes Menschen, der einst auf einige Kilometer beschränkt war, auf Hunderte von Meilen auszudehnen.«¹¹⁸ Verwunderlich ist beinahe, dass McLuhan den folgenden Satz nicht mitzitiert, da er doch seine Medientheorie noch deutlicher unterstützt:

Ja noch mehr: dank dem wunderbaren biologischen Ereignis der Entdeckung der elektromagnetischen Wellen findet sich von nun an jedes Individuum (aktiv und passiv) auf allen Meeren und Kontinenten gleichzeitig gegenwärtig und verfügt über dieselbe Ausdehnung wie die Erde.¹¹⁹

McLuhan erweitert diese These noch um den Faktor des Computers, wobei zu diesem Zeitpunkt der Fernseher und die Satellitenübertragung für eine weitaus größere Anzahl an Menschen die entscheidenderen Faktoren gewesen sein dürften: »Statt sich auf eine riesige alexandrinische Bibliothek hinzubewegen, ist die Welt ein Computer geworden, ein elektronisches Gehirn, wie wir das in einem kindischen Zukunftsroman lesen können.«¹²⁰ Was McLuhan mit Bezug auf de Chardin beschreibt, ist nichts anderes als die Dezentralisation und damit die weltweite, gleichzeitige Verfügbarkeit von

¹¹⁶ Marshall McLuhan: *Understanding Media. The extensions of men*, Abingdon 2001, S. 3.

¹¹⁷ Vgl. Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf/Wien 1968, S. 47.

¹¹⁸ Pierre Teilhard de Chardin: *Der Mensch im Kosmos*, München 1959, S. 232.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 48.

Informationen. Entscheidend ist das zweite Zitat von de Chardin, das die gleichzeitige Gegenwärtigkeit eines jeden Individuums betont, dessen Wahrnehmung theoretisch über die gesamte Erde ausgedehnt ist. Diese »völlige Interdependenz und aufgezwungene[n] Koexistenz«¹²¹ lasse, so McLuhan, die Erde zu einer »von Stammestrommeln widerhallenden Welt«¹²² werden, was sich letztlich in der schlagwortartigen Phrase *global village* zusammenfassen lässt.

Tatsächlich lässt sich feststellen, dass die Welt in den sechziger Jahren für einen großen Teil der westlichen Bevölkerung im übertragenen Sinne kleiner wurde. Die permanente Verfügbarkeit und finanzielle Erschwinglichkeit von Flugreisen ließen das Erreichen weit entfernter Orte für eine signifikant größere Anzahl an Menschen in den Bereich des Möglichen rücken als es noch zehn Jahre zuvor der Fall war.¹²³ Gleichzeitig kam es durch die Verbreitung privater Fernsehgeräte zu einer Rezipierbarkeit zahlreicher gleichzeitig ablaufender Ereignisse, in Westdeutschland seit 1967 zudem zum ersten Mal in Farbe. Insgesamt gewann das Medium Fernsehen im Verlauf der sechziger Jahre enorm an Bedeutung und veränderte dadurch auch die Wahrnehmung gesellschaftlicher Ereignisse und Diskurse.¹²⁴

Die Auflösung von Zeit und Raum, die McLuhan in dem einleitenden Absatz zu *Understanding Media* 1964 beschreibt, die er auf eine Ausweitung des Nervensystems auf die gesamte Welt zurückführt, lässt sich mit Ploogs Auflösung kohärenter Zeit- und Raumstrukturen in *Cola-Hinterland* vergleichen. Insbesondere der Aspekt der Wahrnehmung, den McLuhan durch die Metapher der Ausbreitung des Nervensystems ins Spiel bringt, ist anschlussfähig an den rezeptiven Aspekt in Ploogs Anwendung der Cut-up-Technik. Die permanente auditive und visuelle Verfügbarkeit weit entfernter Orte und Ereignisse ließ Ende der sechziger Jahre die Welt näher zusammenrücken und Entfernung auch physisch schneller überwindbar werden, die Welt rückte buchstäblich näher zusammen.

Die strukturelle Verschränkung unterschiedlichster Texte und Bilder in *Cola-Hinterland* ist auch die literarische Umsetzung dieses medialen Epochenumbruchs, der

121 Ebd.

122 Ebd.

123 Laut einer Studie der Hans-Böckler-Stiftung stieg die Zahl der Fluggäste seit 1950 kontinuierlich an und erreichte bis Anfang der achtziger Jahre einen Wert von ungefähr einer Milliarde Passagier*innen pro Jahr (Vgl. Peter Wilke, Katrin Schmid & Stefanie Gröning: Branchenanalyse Luftverkehr. Entwicklung von Beschäftigung und Arbeitsbedingungen, Düsseldorf 2016, S. 18f.).

124 Mit Beginn der sechziger Jahre wurde das Medium Fernsehen mehr und mehr zum Leitmedium in der Bundesrepublik. Allein in den vier Jahren von 1959 bis 1963 (nach Einführung des ZDF) hatte sich das tägliche Angebot von ca. fünf Stunden auf dreizehn Stunden erhöht; bei ca. sechs Millionen Haushalten, die über einen Fernseher verfügten. Werner Faulstich nennt das Fernsehen für diese Zeit eine »zentrale Sinnstiftungsinstanz der Alltagskultur« und spricht ihm zudem die Funktion einer »Wirklichkeitsverdichtung und – dynamisierung«, sowie eine »Inszenierung scheinbar authentischer Wirklichkeit« zu. (Werner Faulstich: Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2012, S. 258f.). Demnach kann mit Sicherheit von einer Veränderung der Realitätswahrnehmung durch die weite Verbreitung des Fernsehens auch in Privathaushalten in den sechziger Jahren ausgegangen werden. Die Möglichkeit, nicht nur bewegte Bilder mit Ton aus der gesamten Welt zuhause empfangen zu können, sondern zum Teil auch zeitgleich, führt zu einer »Wirklichkeitsverdichtung«, deren Wirkung auf die Wahrnehmung nicht unterschätzt werden darf.

auf einmal beinahe jedes Ereignis weltweit im eigenen Zuhause rezipier- und wahrnehmbar machte. So gesehen ist *Cola-Hinterland* ein literarischer Blick auf mehrere Bildschirme. Ploog selbst erwähnt diesen Bezug zu McLuhan nicht. Dieser Vergleich eines Cut-up-Textes mit mehreren Bildschirmen, die gleichzeitig unterschiedliche Programme abspielen, findet sich aber nicht nur in den Titeln von Carl Weissners, Claude Pélies und William S. Burroughs' gemeinsamen Cut-up-Pamphlet *So who owns death TV* (1967, in dt. Übersetzung *Fernseh-Tuberkulose*) und von Carl Weissners *Cut-up. Der sezerte Bildschirm der Worte* (1969), sondern auch McLuhan selbst sieht anhand von Burroughs' Werk einen Bezug zwischen Cut-up-Literatur und seiner Perspektive auf den medialen Epochenumbruch der sechziger Jahre und äußert sich in *Notes on Burroughs* explizit zu dieser Verbindung:

Burroughs uses what he calls »Brion Gysin's cut-up method which I call the fold-in method.« To read the daily newspaper in its entirety is to encounter the method in all its purity. Similarly, an evening watching television programs is an experience in a corporate form – an endless succession of impressions and snatches of narrative. Burroughs is unique only in that he is attempting to reproduce in prose what we accommodate every day as a commonplace aspect of life in the electric age. If the corporate life is to be rendered on paper, the method of discontinuous non-story must be employed.¹²⁵

Innerhalb der deutschen Szene wird diese Sichtweise auf Cut-up als eine literarische Reaktion auf eine zersplitternde Medienwelt kaum offen diskutiert oder überhaupt erwähnt, obwohl der Anschluss an die Medientheorie von McLuhan konkrete Interpretations- und Anwendungsansätze bietet. Auch die rare Forschung hat diesen Aspekt bisher kaum beachtet. Der Grund für das Ausblenden dieser kulturell-gesellschaftlichen Schnittstelle von Cut-up und populärer Medientheorie der sechziger Jahre mag dem ideologischen Unterbau der Methode, geprägt vor allem durch Burroughs, geschuldet sein. Eine Interpretation von Cut-up als Methode, die eine neue Weltwahrnehmung sichtbarmacht und die Veränderung der Verfügbarkeit von Informationen und einer signifikant stärker werdenden Interdependenz der Welt literarisch darstellt, würde den ideologischen Wert der Methode als eine Waffe der Kommunikationsguerilla abschwächen. Sie wäre dann eine abbildende und analytische Methode anstatt als Waffe zu fungieren, die im Kontext einer revolutionären Handlung eingesetzt würde. Dazu passt auch, dass einzig Carl Weissner die Verbindungslinien zwischen Cut-up und Marshall McLuhan aufdeckt und benennt. In seinem Vorwort zu *Cut-up. Der sezerte Bildschirm der Worte* bezieht er sich auf McLuhans Aussage über Burroughs:

Spätestens seit McLuhans ›Gutenberg Galaxy‹ und ›Understanding Media‹ hat sich die Einsicht durchgesetzt, daß das Medium des gedruckten Wortes (das ›Buchdruck-Environment‹) durch die unter die Haut gehenden Phänomene des elektronischen Environments verdrängt wird. Immerhin sind die Cut-up-Texte den Prozessen dieser

125 Marshall McLuhan: Notes on Burroughs. In: The Nation; 28.12.1964, Vol. 199 Issue 21, S. 517.

Übergangsphase auf der Spur geblieben – sie spiegeln etwas von der halluzinatorischen Gleichzeitigkeit der Bildschirm-Informationen.¹²⁶

Anders als Ploog sah Weissner in Cut-Up weniger eine literarische Waffe innerhalb einer verschwörungstheoretisch begründeten Weltlage, sondern eine inspirierende Schreibmethode, die für ihn aktuelle Entwicklungen in der durch Medien bedingten Weltwahrnehmung widerspiegelte. Dementsprechend schwächte er die politische Bedeutung des Cut-Up-Verfahrens in einem Interview mit dem Magazin *Kozmik Blues* ab: »Was man da jetzt für einen ideologischen Überbau drüberstülpt, ist eine andere Frage. Ich finde, das hatte mit der Zeit damals zu tun, wo man nichts machen konnte ohne es nicht auch gleich politisch zu erklären.«¹²⁷ Vielmehr sieht er Cut-up als eine Methode zur Umsetzung einer neuen Weltwahrnehmung im Moment eines medialen und damit kulturellen Epochenumbruchs. In dieser Hinsicht ist *Cola-Hinterland* ein literarisches Brennglas für kulturelle, gesellschaftliche und mediale Diskurse am Ende der sechziger Jahre.

1970-1977: Reisejournale und Cut-up

Die siebziger Jahre waren für Jürgen Ploog eine sehr produktive Phase, es erschienen nicht nur sieben eigenständige Veröffentlichungen in verschiedenen Verlagen, sondern seine Texte wurden auch in Zeitschriften veröffentlicht und er gründete 1973 gemeinsam mit Fauser und Weissner das Magazin *Gasolin 23*, das Ploog mit Hilfe unterschiedlicher Mitredakteure, unter anderem Walter Hartmann und Ango Laina, bis 1986 herausgab. Jürgen Ploog wurde in diesen Jahren vor allem durch seine Herausgebertätigkeit bei *Gasolin 23* zu einer Art Koordinator der literarischen Undergroundszene. Die acht Ausgaben, die bis 1986 erschienen, versammeln einen großen Teil der deutschsprachigen Undergroundliteraturszene und zeichnen Rezeptionsströmungen amerikanischer Vorbilder und vor allem die Entwicklung einer subkulturellen Literatur in Westdeutschland nach.¹²⁸

Unter Ploogs eigenständigen Veröffentlichungen dieser Jahre sticht vor allem *RadarOrient* (1976) heraus. Es handelt sich um eine Sammlung von Texten, die nur lose zusammenhängen und keine kontinuierlich fortschreitende Handlung bilden, die aber in Form von Reisewahrnehmungen einen verbindenden Kontext aufweisen. Erwähnenswert ist zudem *Pacific Boulevard*, eine Zusammenstellung aus Texten, die zwischen 1969 und 1977 geschrieben wurden und teilweise auch schon in Zeitschriften erschienen waren. Unter anderem enthält der Band eine überarbeitete Fassung von *Fickmaschine. Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik*, das bereits 1970 als zweite Veröffentlichung nach *Cola-Hinterland* bei *Expanded Media Editions* publiziert wurde. Daneben erschienen in diesen

126 Carl Weissner: Das Anti-Environment der Cut-up Autoren. In: Matthias Penzel & Vanessa Wieser (Hg.): Carl Weissner. Eine andere Liga. Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fussmatte beißt, Wien 2013, S. 43. (ursprünglich als Vorwort von *Cut-up. Der sezrierte Bildschirm der Worte* (1969) erschienen).

127 Carl Weissner im Interview: Klaus Wegener, Ulli Möller & Peter Kühl: Die Mannheim-Connection. Ein Gespräch mit Carl Weissner. In: *Kozmik Blues* (1987), 5, S. 21.

128 Siehe dazu den Exkurs zu *Gasolin 23*.

sieben Jahren noch *Sternzeit* 23 (1975) und *CUT UP OR SHUT UP* (1972) eine Cut-up Zusammenarbeit mit Carl Weissner und Jan Herman.

Auch wenn Ploog vor allem zwischen 1960 und 1990 als Langstreckenpilot die ganze Welt bereiste, erwecken insbesondere die siebziger Jahre den Eindruck einer Zeit des stetigen Reisens vor allem in den USA, im Nahen Osten und bis nach Südostasien. Dieser Eindruck entsteht unweigerlich durch die Bände *RadarOrient* und *Pacific Boulevard*, die beide zudem von Reisefotos von Jürgen Ploog, seiner Frau Anna Ploog und seinem Schriftstellerkollegen Reimar Banis paratextuell begleitet werden. Auch die auffindbaren Quellen, vorrangig Fotos und Briefe an Carl Weissner und an Walter Hartmann, vermitteln das Bild eines Schriftstellers, der in den siebziger Jahren eine nomadische Existenz führte, die sein Schreiben maßgeblich beeinflusste. Wie häufig Ploog durch seinen Beruf tatsächlich kulturelle Räume und Zeitzonen wechselte, wird unter anderem anhand seiner schriftlichen Korrespondenz mit Weissner und Hartmann deutlich.

Im Oktober 1971 schreibt er Weissner aus Indien, im Mai 1973 aus Bangkok¹²⁹, im darauffolgenden Monat schreibt er zweimal an Hartmann, zuerst am 2. Juni aus Sydney und dann am 25. Juni erneut aus Bangkok.¹³⁰ Nur knappe zwei Wochen später, am 9. Juli 1973, bedankt er sich mit einem Brief aus Tokio bei Weissner für ein Exemplar der ersten Ausgabe von *Gasolin* 23.¹³¹ Aus dem November desselben Jahres findet sich wieder ein Schreiben an Hartmann, diesmal aus Frankfurt.¹³² Sein Itinerar führte ihn also zwischen Mai und November 1973 in zahlreiche Metropolen auf mehreren Kontinenten. Ebenso weisen datierte Fotos aus den siebziger Jahren, die laut Angabe im Bildnachweis in Saigon, Swayambhu (Nepal) und Kathmandu aufgenommen wurden,¹³³ auf Ploogs permanentes Unterwegssein hin.

Für eine Betrachtung der zweiten Werkphase von Ploog soll daher *RadarOrient* einer genaueren Analyse unterzogen werden. Die Texte dieser Sammlung sind paradigmatisch für das radarartige Abtasten kultureller und geographischer Räume in Ploogs Schreiben, das die meisten Werke dieser Phase durchzieht.¹³⁴ Dabei tritt der radikale Ansatz der Verwendung der Cut-up-Methode, der sich in *Cola-Hinterland* noch deutlich zeigt, in den Hintergrund. Die mäandernde Diskontinuität des Romandebüts wird ersetzt durch eine fragmentierte und teilweise ebenso diskontinuierliche Wahrnehmung unterschiedlicher Kulturräume, die sich über den gesamten Globus erstrecken und dadurch im direkten Rezeptionseffekt eher das von Ploog beschriebene »geomatische Zapping«¹³⁵ wiedergeben.

129 Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.

130 Siehe Briefe an Walter Hartmann. In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 146 & S. 146.

131 Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Jürgen Ploog.

132 Brief an Walter Hartmann: In: Florian Vetsch (Hg.): Ploog Tanker. Texte von & zu Jürgen Ploog, Herdecke 2004, S. 155.

133 Vgl. Vetsch: Ploog Tanker, S. 82, 154, 166.

134 Der Fokus wird auf *RadarOrient* gelegt, da es sich bei *Pacific Boulevard* um Texte handelt, die zunächst nicht in dieser Zusammenstellung zur Veröffentlichung gedacht waren und erst im Nachhinein zu dem Band zusammengestellt wurden. Sie weisen zwar thematische und strukturelle Ähnlichkeiten auf, sind jedoch in ihrer Form nicht so homogen wie die Texte in *RadarOrient*.

135 Ploog: Cut-up revisited, S. 45.

Ebenso sind diese Texte in diesem Sinne näher an dem von Burroughs vorgegebenen Ansatz »Ein Schriftsteller kann immer nur über eines schreiben: was seine Sinne im Augenblick des Schreibens wahrnehmen...«¹³⁶ Die Texte des Bandes sind eher als ein Werk anstatt als klar voneinander getrennte Texte zu sehen. Dazu trägt vor allem ihre strukturelle Unabschließbarkeit bei. Sie steigen nicht nur meist in *medias res* ein, sondern enden beinahe immer auch sozusagen *ex medias rebus*. So wirken sie wie literarische Wahrnehmungsinseln aus Ploogs Leben in diesen Jahren. Walter Hartmann spricht 1977 in dem kurzen Essay »Captain Ploog welcomes you aboard« mit Blick auf das Schreiben seines Freundes in diesen Jahren von einer »Sucht des Kartografierens, eine Art Endlosschleife des inneren Videos.«¹³⁷ Diese Metapher vermittelt einen passenden Eindruck der Texte in *RadarOrient*.

Das Ideal des literarischen Schreibens ist für Ploog grundsätzlich eine möglichst unverstellte Umsetzung von Wahrnehmung:

Ständiger Wechsel der realen Kulisse, Zeitunterschiede, Nachtflüge, metabolische Desorientierung & der wenn auch noch so flüchtige & oberflächliche Kontakt mit fremden Lebenswelten, dem sah ich mich ausgesetzt. Das war Cut-up nicht nur wegen des ständigen schnellen Szenenwechsels, sondern auch, weil mich dieses geomatische Zapping laufenden Wiederholungen unterwarf. Konkret gesagt: Ich konnte nicht eine Story, die im Fernen Osten angesiedelt war, weiterschreiben, nachdem ich zwischen-durch ein paar Tage in New York gewesen war. Ich konnte nur kontinuierlich arbeiten, indem ich zu einer diskontinuierlichen Schreibweise fand. Dies war kein stilistisches Problem, sondern eins der Form-Inhalt-Kongruenz entsprechend der burroughsschen Formulierung: »Ein Schriftsteller kann immer nur über eines schreiben: was seine Sinne im Augenblick des Schreibens wahrnehmen...«¹³⁸

Dieses Zitat aus der autopoetologischen Rückschau *Cut-up revisited*, in der Ploog 1995 seine Verwendung der Cut-up-Methode rekapitulierte, soll an dieser Stelle wieder aufgegriffen werden, da Ploogs Werk der siebziger Jahre am deutlichsten diesen Ansatz in der Verwendung der Textproduktionsmethode aufweist. Aus diesem Ansatz resultieren Texte, die lediglich eine lose narrative Struktur aufweisen. Ihr Kern ist dadurch weniger handlungsorientiert als vielmehr in der wahrnehmungsästhetischen Struktur und der Symbol- und Motivstruktur zu finden. Ziel der Analyse kann daher nicht nur sein, einzelne Texte herauszugreifen und zu analysieren, sondern vielmehr auch eine gemeinsame Produktionsästhetik und dadurch entstehende Rezeptionseffekte herauszuarbeiten sowie die textspezifischen Zusammenhänge zu analysieren.

RadarOrient – Wahrnehmungsinseln eines Piloten

RadarOrient erscheint zunächst wie das literarische Logbuch eines Weltenbummlers. Damit ist die deutlichste biographische Referenz die Figur des reisenden Piloten, sie durchzieht alle Texte des Bandes und die häufige Thematisierung des Fliegens bildet

136 Zitiert nach ebd.

137 Hartmann: Captain Ploogs welcomes you aboard, S. 143.

138 Ploog: Cut-up revisited, S. 44f.

sowohl den strukturellen als auch den autobiographischen Unterton der Texte. Durch diese Erzählinstanz durchwebt Ploog seine Texte nicht nur mit einer autobiographischen Grundstruktur, sondern nutzt auch die Spezifika dieser Figur für sein Schreiben. Zudem lässt sich anhand von *RadarOrient* aufzeigen, wie Cut-up durch das Verschneiden fiktionaler und semi-faktueller Texte die Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität in Frage stellt.

Die autobiografische Grundstruktur bildet die Basis für alle Texte in *RadarOrient* und vollzieht damit teilweise die Auflösung der Grenze zwischen Literatur und Leben, die sich durch alle Werke der deutschsprachigen und amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur zieht. Im Klappentext der Erstausgabe etabliert Weissner Ploog als schreibenden Piloten und stellt damit eine implizite Verbindung zwischen den Texten des Bandes und dem Leben des Autors her, wie er es auch schon für Fauser im Vorwort zu *Die Harry Gelb Story* getan hat.¹³⁹ Weissner übernimmt damit wie so häufig in den Kreisen der deutschen Beat- und Undergroundliteraten eine vermittelnde Position:

Was diesen Fliegern so alles durch den Kopf geht da oben in 12 000 Meter Höhe...Aber Pilot zu sein ist kein Traumberuf sondern ein Schlauch. Und für Flieger gilt das gleiche wie für Normalmenschen: auch ihr Leben ist nur interessant, sofern sie es verstehen, etwas Interessantes daraus zu machen. Zum Beispiel in der Art, wie sie darüber schreiben – und weiterschreiben, als Fiction. Das versteht Ploog wie kaum ein anderer.¹⁴⁰

Das Leben als Pilot ist in der Darstellung Weissners die Grundlage für Ploogs Schreiben. Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass Weissner nicht nur auf das *darüber schreiben* eingeht, sondern explizit von einem *weiterschreiben*, *als Fiction* spricht. Damit legt er den Fokus auf eine fiktionale Verarbeitung autobiographischer Erfahrungen.¹⁴¹ Diese Verbindung zwischen dem Schreiben und seinem Arbeitsleben stellt Ploog in seinen Texten auch selbst her und verstärkt dadurch das inszenatorische Potential des Paratextes von Carl Weissner: »Nachtflug gegen die Sonne und nach Ankunft lese ich im Hotelzimmer was ich vor dem Abflug getippt habe.«¹⁴² Damit wird *RadarOrient* aber nicht zu einem autobiographischen Text. Auch besteht kein faktueller Geltungsanspruch. Vielmehr werden im Klappentext explizit Verbindungslien zwischen dem fiktionalen Text und der realen Lebenswelt des Autors gezogen.

Für Jürgen Ploog selbst stellt diese Perspektive einen Erzählytypus dar, der es ihm ermöglicht, die Umwelt in einer bestimmten Weise literarisch zu erschließen. Die Pilotenperspektive ist dabei in Verbindung mit Cut-up konstituierend für die Texte. Wie sich am zuvor nachvollzogenen Itinerar Ploogs im Jahr 1973 zeigt, ist sein Leben geprägt von einem permanenten Wechseln der Zeitzonen und der Kulturen, wobei er oft

¹³⁹ Siehe das Kapitel »1973-1981: Die Harry Gelb Story und Erzählungen – mit Charles Bukowski am literarischen Tresen.«

¹⁴⁰ Carl Weissner im Klappentext zu: Jürgen Ploog: *RadarOrient*, Berlin 1976.

¹⁴¹ Zwar handelt es sich auch bei Jörg Fauser nicht um autobiographisches Schreiben, sondern lediglich um Fiktion auf Grundlage der eigenen Biographie, doch das wird durch das Vorwort von Carl Weissner eher verschleiert als hervorgehoben.

¹⁴² Ploog: *RadarOrient*, S. 49.

nur wenige Tage oder Wochen in einer Stadt verbringt. Die Texte in *RadarOrient* spiegeln diese gezwungenermaßen oberflächliche Wahrnehmung vieler verschiedener Orte wider, bei der der Fokus darauf liegt, einen atmosphärischen Eindruck eines Ortes zu bekommen. So reflektiert es der Erzähler im Kapitel »Fly City«:

Momentaufnahmen aus dem Leben eines Langstreckenpiloten haben etwas spiegelbildliches....andere Hälfte der Existenz schimmert durch sie....das Ende des Tunnels, Mister....das Abbrennen der Kerze von beiden Seiten....Tage verkürzen sich zu physiologischen Ritualen, aufstehen, hinlegen....Jahreszeiten verlieren ihre Einseitigkeit, Sprachen ihre Aufdringlichkeiten....¹⁴³

Durch den ständigen Wechsel von Zeitzonen und Kulturräumen verlieren Zeit und Raum ihre Struktur konstituierende Funktion, auch kulturelle und sprachliche Eigenheiten verlieren ihre Relevanz. Dadurch liegt die Wahrnehmungsfokussierung auf der Atmosphäre eines Ortes: »Ich schreibe also, was die Atmosphäre einer Stadt in mir auslöst[...].«¹⁴⁴

Der Pilot als Figur hat in dieser Situation eine bestimmte strategisch-literarische Funktion, er fungiert als ideale Beobachterfigur. Er kommt als Außenseiter mit einer markierten Funktion in verschiedene kulturelle Räume und hat einen Sonderstatus inne. Anders als der Tourist ist er deutlich sichtbar und gleichzeitig unsichtbar, weil er für das touristische Geschäft vor Ort als konsumierendes Subjekt uninteressant ist. Aufgrund seiner eindeutigen Funktion, die ihn in einer bestimmten gesellschaftlichen und beruflichen Sphäre mit einer inhärenten Autorität ausstattet, steht er außerhalb ökonomisch-touristischer Zusammenhänge und kann sich frei bewegen. Gleichzeitig ermöglicht es die Figur, sie an jedem Ort einzusetzen, weil sie qua Position eine weltweite Daseinsberechtigung besitzt: »Ein Flug kann überall beginnen.«¹⁴⁵ Und ebenso kann er überall enden.

Die Szenerie der insgesamt zwanzig Texte ist beinahe immer ähnlich und beginnt mit der Landung in oder dem Landeanflug auf eine (meist außereuropäische) Stadt. Damit vollziehen die Kurzprosastücke metaphorisch die narrative in-medias-res-Struktur. Der Anflug in der Perspektive des Erzählers in die Szenerie gleicht dem übergangslosen Einstieg des Erzählers in eine bereits laufende Handlung. Dieser losen narrativen Struktur folgend handelt es sich bei den Beschreibungen um die radarartige Aufzeichnung eines literarischen Wahrnehmungsapparats. Das prägnante syntaktische Muster, das eine reflexionslose Übertragung von rezeptiv Aufgezeichnetem in Literatur vollzieht, markiert durch die sich wiederholenden drei Punkte diese Struktur der Wahrnehmung:

Fliegende Händler, Gammler, verirrte Touristen zwischen überflüssigen Waren und exotischen Requisiten...Keine Möglichkeit, dem Lärm der City zu entkommen. Stimmen hinter dünnen Wänden, Sprungfedern schnappen zu, irgendwo tönt ein Radio. Weisse Körper wie angeschwemmt auf Wiesen der Parks, verzerrte Lieder, der leicht

143 Ebd., S. 49f.

144 Jürgen Ploog: Straßen des Zufalls, Bern 1983, S. 34.

145 Ploog: RadarOrient, S. 27.

säuerliche Geruch menschlichen Eiweisses...Die Spur führt durch eine Gegend mit verrosteten Eisenzäunen und verlassenen Villen...schmale Fassade mit schreienden Kindern im Stiegenhaus, brüchiger Stuck, lose Dielen...eine vergitterte Glastür im Jugendstil,¹⁴⁶ [...]

Diese Reihung von Wahrnehmungen, die eine Szenerie erschaffen und vorrangig Atmosphäre erzeugen, stellen nicht nur eine cut-up-typische Ästhetik dar¹⁴⁷, sondern sie sind auch ein prägender Bestandteil von Ploogs Werk seit den frühen siebziger Jahren. Insbesondere *RadarOrient* ist eine fortlaufende Wiedergabe dieser Wahrnehmungseltern. Darauf weist schon der Titel der Textsammlung hin, wie ein Radar nimmt die erzählende Instanz unterschiedliche Orte wahr und registriert visuelle, auditive und olfaktorische Signale.

Assoziationen und filmisches Schreiben in *RadarOrient*

Auch wenn die Texte in erster Linie fiktionale Prosastücke sind, enthalten sie wiederholt Stellen, denen eine poetologische Aussage zugeschrieben werden kann, in der nicht nur die Entstehung des Textes selbst, sondern auch seine rezeptionsästhetische Wirkung reflektiert wird: »Langsam entsteht etwas wie ein Stadtplan in seinem Hirn, mit dem er sich in verschiedenen Situationen zu orientieren versucht.«¹⁴⁸ Die eben dargestellten Wahrnehmungsreihungen lassen nicht nur im Kopf des Protagonisten »etwas wie ein[en] Stadtplan« entstehen, sondern sie erzeugen auch beim Rezipienten eine Vorstellung einer Umgebung. Diese Vorstellung einer Umgebung ist ein direkter Effekt der Cut-up-Methode, worin auch eine Orientierung am Vorbild Burroughs steckt. Dessen Idee des Set, die Fauser wie folgt beschreibt, ist in solchen Wahrnehmungsreihungen umgesetzt:

Dieser aus der Filmsprache stammende Ausdruck ist mit Szene nicht genau übersetzt, der Set nämlich ermöglicht erst eine Szene, diese kann sich nur dort realistisch entwickeln, wo der Set bis ins kleinste Detail stimmt [...].¹⁴⁹

Dieses sensorische Schreiben wird durch Cut-up zusätzlich verstärkt. Das Arbeiten auf Grundlage von oder mit Cut-up-Texten¹⁵⁰ lässt eine elliptische, fragmentierte semantische Struktur entstehen, die das Nebeneinander unterschiedlicher Sinneseindrücke wiedergibt:

146 Ploog: *RadarOrient*, S. 8.

147 Eine ähnliche Ästhetik findet sich auch in Jörg Fausers *Tophane*, auch wenn dieser Text nicht explizit durch Cut-up entstanden ist (siehe dazu das Autorkapitel zu Jörg Fauser). Allerdings befinden sich auch in Fausers Werk Texte, für die er Cut-up angewendet hat, wie zum Beispiel »Die ersten Tage der Raumfahrt«, auch sie weisen die hier beschriebene Ästhetik einer Wahrnehmungsreihung auf.

148 Ploog: *RadarOrient*, S. 8.

149 Jörg Fauser: Auf der Suche nach der verborgenen Wahrheit. In: Der Strand der Städte. Gesammelte journalistische Arbeiten von 1959–1987. Jörg-Fauser-Edition VIII, hg. v. Alexander Wewerka, Berlin 2014, S. 355.

150 Eine abschließende Aussage über die Entstehungsweise dieser Texte ist nicht zu leisten. Es kann lediglich festgestellt werden, dass sie die typische Cut-up-Ästhetik aufweisen und dass Jürgen Ploog vorgibt bis heute entweder auf Grundlage von Cut-up-Texten zu arbeiten oder sie direkt zu verwenden.

Wind zerrt an einem zerschlissenen Sonnendach...Finger bewegen sich wie Palmblätter im Wind. Ein tropfender Wasserhahn. Mit dem Rücken zur Wand steht er am Fenster in der Morgenluft fallen die Häuser ein. Alles hat seinen Körper...Reste von Hochhäusern ragen aus der Dunkelheit, die falsche Bewegung und Fleisch schnappt zu, es riecht nach Unterwäsche über die langsam eine Spinne kriecht...¹⁵¹

Das Assoziationspotential dieser Texte durch Cut-up verstärkt sich zusätzlich durch unterschiedliche kulturelle und mediale Ebenen und Bereiche, die miteinander verschränkt werden. Die detailreichen Beschreibungen einer Umgebung bauen beim Rezipieren die Szenerie eines Films auf. Die Verbindung zum Film entsteht durch die atmosphärische Wirkung der Texte, bei der die Erzählperspektive wie eine Wahrnehmungskamera agiert. Das Zusammenspiel der Wahrnehmungen ergibt einen Set, der die Grundlage für Handlung liefern könnte. Diese Anleihen an filmisches Schreiben werden verbunden mit zahlreichen Referenzen zu amerikanischen Filmgenres, vorrangig zur Ästhetik und dem Personal der *films noirs* wie hier im Kapitel »Getaway«:

Die Bauten verflüchtigten sich. Auf der Brücke, kurz nach der Ausfahrt des äusseren Rings vor mir ein 41er Chevrolet mit geschwungenem Heck....können Bullen sein, sagte ich mir....Bullen fahren immer zu zweit....also hielt ich mich hinter ihnen, ein Studebaker überholte in der Kurve, sie liegen gut....ich versuchte mich an die Strecke zu erinnern....erst die gerade Strecke, dann der wegen niedriger Büsche unübersichtliche Kreisel....an dem Punkt wollte ich sie abhängen....kein Risiko eingehen....[...] Der Chevrolet hielt sich rechts und ich liess ihn nicht aus den Augen. Ich konnte den Motor meines Mercury durchs Gaspedal vibrieren spüren. Er wartete geradezu darauf die volle Pulle zu bekommen....ein entgegenkommender Wagen liess eine Ladung Spritzwasser auf uns niederdonnern....die ideale Nacht für einen geisterhaften Getaway....Verkehrsschilder wie Totempfähle am Strassenrand....wir erreichten den Kreisel und ich drückte drauf....im Rückspiegel sah ich, dass sie so verwirrt waren, dass sie beinahe die Ausfahrt verpasst hätten....der Mercury war bereits auf 70, ich musste sie mir zum Airport vom Hals halten....sie würden die Nummer haben, bis sie den Wagen fanden, war ich längst ausser Land....¹⁵²

Die Beschreibung einer genretypischen Verfolgungsjagd der film-noir-Reihe, die sich an dieser Stelle vor allem durch die genannten Automarken und die Abbildung eines in einer Verfolgungsjagd befindlichen Oldtimers auf der Seite daneben konstituiert, evoziert einen Assoziationsraum, der sich auch anhand des Filmgenres aufbaut. Verstärkt wird dieser Assoziationsraum durch die unterstrichenen fremdsprachigen Begriffe im Text: City – Airport – City – Showgirls – Building – Boulevards – Chevrolet – Studebaker – Chevrolet – Mercury – Getaway – Mercury – Airport.¹⁵³ Auch wenn die Praxis, fremdsprachige Begriffe in einem deutschen Text zu unterstreichen, für den studierten Gebrauchsgrafiker Ploog nicht unbedingt eine semantische Funktion gehabt ha-

¹⁵¹ Ploog: RadarOrient, S. 9.

¹⁵² Ploog: RadarOrient, S. 19.

¹⁵³ Ebd., S. 17-20.

ben muss, hebt diese Markierung englischsprachiger Begriffe dennoch den kulturellen Raum der USA hervor und erzeugt nolens volens Assoziationen.

Diese Symbolstruktur mit genretypischen Elementen der film-noir-Ästhetik wird erweitert durch intertextuelle Referenzen und die Verwendung von sogenannten Hard-boiled-Krimis von Raymond Chandler als Ausgangstexte für das Cut-up-Verfahren. Es entsteht eine weitere Verweisebene. Durch die Anwendung bestimmter literarischer Codes, deren Aufrufen den filmischen Assoziationsraum des film-noir miteinbezieht und erweitert, wird die Grundstruktur der Pilotenfigur mit der des Ermittlers aus den Hard-boiled-Krimis verwoben. Diese Figur des amerikanischen Privatdetektivs folgt einem popkulturell weitbekannten und stetig wiederholten Typus mit bestimmten Codes:

[...] tough-talking, streetwise men; beautiful, treacherous women; a mysterious city, dark, in Raymond Chandler's famous phrase, »with something more than night«; a disenchanted hero who strives, usually without resounding success, to bring a small measure of justice to his (or, more recently, her) world. The main elements of the style are so widely known that they have achieved something close to mythic stature. Merely invoking a few of its hallmarks is enough to plunge us into a deeply familiar world whose features seem to well up out of the dark recesses of the collective imagination.¹⁵⁴

Die weite Verbreitung und die Popularität dieser Codes machen sie zu literarischen Formeln, deren Assoziationspotential ausreicht, um die kulturellen und literarischen Hintergründe des Genres aufzurufen. McCann nennt sie daher auch ein »repertoire of mass cultural codes whose rules are instantly recognizable and endlessly available for variation.«¹⁵⁵ Aus diesem Grund eignen sie sich besonders gut zur Verwendung im Cut-up-Verfahren.

Durch die Verwendung von Genretexten wie Hard-boiled-Krimis als Materialgrundlage, die aufgrund ihrer wiederholbaren und bekannten kulturellen Codes einen populären und wiedererkennbaren Kontext mit sich bringen, werden die entstehenden Leerstellen im Cut-up bei der Rezeption gefüllt. Ploog verbindet diese assoziative Qualität des Hard-boiled-Genres durch die Verwendung der Texte und der Erwähnung der Autoren und Figuren mit der Grundstruktur der Pilotenfigur und fügt somit seinen Texten in *RadarOrient* einen genrebedingten Kontext hinzu, der nicht nur die Wahrnehmungsbeschreibungen erweitert, sondern die universelle Anwendbarkeit dieser kulturellen Codes aufdeckt:

Also nichts....eine schwarze Wolke hängt über der Stadt....Jim steckt sich eine wilde Brasil an, dann schliessen sich lautlos die Türen....swishhhh, könnte die Schlusszene eines Melville-Thriller sein....so deutlich dass sich unsere Schatten dabei überschneiden....«tote Augen, die in einen mondlosen Himmel starrten» wie Chandler schrieb....¹⁵⁶

¹⁵⁴ Sean McCann: The hard-boiled novel. In: Catherine Ross Nickerson (Hg.): *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, New York 2010, S. 42.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ploog: *RadarOrient*, S. 48.

Am deutlichsten zeigt sich dieses assoziative Potential in der Verbindung der beiden Kapitel »Die Säulen von Baalbek« und »Januar 1898«, die in *RadarOrient* aufeinanderfolgen. Die Erwähnung der bekannten Erzählung »Trouble is my Business« (1939) von Raymond Chandler in »Die Säulen von Baalbek« eröffnet diesen Assoziationsraum: »Ich sah mich auf dem Flughafen von Beirut stehen, mit Chandlers Trouble is my Business in der Jackentasche.«¹⁵⁷ Die Erzählerfigur, ein Pilot, der nach einem »Flug mit ungewissem Kurs«¹⁵⁸ in einer namenlosen Stadt landet und dort eine Frau namens Nana trifft, liest zudem noch den Chandler-Roman *The Long Good-Bye* (1953), dessen Titel aber nicht erwähnt wird. Lediglich die genannten Figuren Philippe Marlowe und Terry Lennox sowie fragmentierte Zitate geben die Hinweise darauf, um welchen Text von Raymond Chandler es sich handelt:

Nana mit halboffenen Lippen....ein paar Spritzer der Nachmittagssonne hatten sie aufgeschreckt. Ich war bis Seite 67 gekommen, wo Marlowe den Brief von Terry Lennox bekommt: Ein nicht zu sauberes Hotel....Stadt nennt sich Otatoclán....der mozo soll den Brief aufgeben....« Meinst du wir kriegen hier irgendwo Kaffee?» fragte sie vom Bett aus. »Sicher.« Warum das alles? Draussen wartet eine miese Type mit spitzen Schuhen und einem dreckigen Hemd....ich habe noch den Revolver....« irgendwas ist ziemlich faul an der Sache....¹⁵⁹

Durch den Intertext aus dem populären Roman von Chandler und die Erwähnung der bekannten Figuren fügt Ploog der Erzählung einen populären Verweisraum hinzu, der Assoziationen erzeugt, die sich mit der Grundlage der Pilotenfigur verbinden. Sowohl der fiktive Ermittler Philippe Marlowe als auch der intradiegetisch nicht-fiktive Erzähler entsprechen den von Sean McCann genannten kulturellen Codes des Außenseiters in einer mysteriösen Umgebung, sie sind strukturell ähnliche Figuren.

Im darauffolgenden Kapitel »Januar 1898«, erzählt von einem namenlosen Erzähler in der ersten Person, wird mehrmals der Ort *Otatoclán* erwähnt, bei dem es sich um einen fiktiven Ort in Mexiko handelt, der nur in Chandlers *The Long Good-Bye* existiert. Ploog verbindet an dieser Stelle durch die Nennung der fiktiven Stadt in Mexiko, die bereits in »Die Säulen von Baalbek« als intertextueller Verweis vorkam, mit einer Erzählung einer Urwaldexpedition die beiden Kapitel. Diese metaleptische Vermischung der fiktionalen Ebenen erzeugt an dieser Stelle durch Cut-up eine Infragestellung der Grenze zwischen der Fiktionalität des Romans von Raymond Chandler und der intradiegetischen Realität. Durch die autobiographische Grundstruktur, die das gesamte Werk durchzieht, kommt es auf diese Weise zu einer generellen Erosion der Konzepte Fiktionalität und Faktualität in den Texten in *RadarOrient*.

Diese Überlagerung und Verschiebung unterschiedlicher narrativer Räume durchzieht nicht nur die Texte, sondern zeigt sich auch in den begleitenden Abbildungen. Dabei handelt es sich häufig um Fotomontagen, die in den meisten Fällen amerikanische Autos oder Flugzeuge der 1930er/40er Jahre an exotisierten Orten außerhalb des kulturellen Westens zeigen, die auf die Orte verweisen, die Ploog bereiste. Diese

157 Ploog: *RadarOrient*, S. 37.

158 Ebd.

159 Ebd., S. 38.

Verschränkung von unterschiedlichen geographischen und kulturellen Räumen mit einem autobiographischen Bezug zum Verfasser und populären Medienerzeugnissen der amerikanischen Kultur ist, aus der poetologischen Perspektive betrachtet, vergleichbar mit der kakophonisch-visuellen Struktur von *Cola-Hinterland*. Was im Falle des Debüts aber aufgrund einer weitgehend radikalen Umsetzung der Cut-up-Methode ein syntaktisch defektes, dissoziatives Nebeneinander unterschiedlichster visueller Assoziationen erzeugt hatte, ist in *RadarOrient* einer reduzierteren und spezifischeren Symbolstruktur gewichen.

Während sich *Cola-Hinterland* als ein ästhetisiertes Abbild einer sich rasant entwickelnden Medienwelt interpretieren lässt, ist *RadarOrient* ein metaleptisches Spiel mit fiktionalen und semi-autobiographischen Erzählebenen. Durch diese Vermischung werden die Reisebeobachtungen durch die Erzählebene der Hard-boiled-Krimis und ihrer populären Codes gefiltert. Ploog demonstriert hier einerseits die Wirkmächtigkeit kulturell codierter Begriffe, deren Aufrufen Assoziationsräume öffnet, andererseits verbindet er sie durch die Cut-up-Methode mit anderen Erzählebenen und deckt ihre Codierung auf. Das Assoziationspotential wird dadurch nicht aufgehoben, aber es wird in seiner Wirkungsweise dekonstruiert und seine Strukturen werden freigelegt.

Analysefazit

Damit können *RadarOrient* im Sinne von Jürgen Ploogs Cut-up-Ideologie unterschiedliche, aber miteinander korrelierende Funktionsweisen zugesprochen werden. *RadarOrient* ist erstens eine literarische Darstellung einer Wahrnehmung, die durch den häufigen Wechsel von kulturellen Räumen und Zeitzonen entsteht. Die dabei entstehende Auflösung kohärenter Zeit- und Raumstrukturen lässt einen nur lose narrativen Text entstehen, der aus Wahrnehmungsinselfn zusammengesetzt ist, die sich durch ihre strukturelle Unabschließbarkeit auszeichnen. Damit steht *RadarOrient* immer noch im Zeichen einer Annäherung an subjektive Wahrnehmungsmuster, die sich schon in »Aufbau einer Situation in Worten« abzeichnet und von Ploog in den siebziger Jahren weiter verfeinert wird.

Gleichzeitig bewirkt zweitens die Verweisstruktur in Form von Texten des Hard-boiled-Genres, die entweder zitiert oder als Cut-up-Grundlagen verwendet werden, eine Darstellung einer medial beeinflussten Wahrnehmung. Die Pilotenfigur, die sich selbst wie ein Ermittler durch die unterschiedlichen kulturellen und geographischen Räume bewegt, ist als Referenzfigur des Autors eine Selbstimagination von Jürgen Ploog als globaler Agent und Beobachter. Das Wissen um das Repertoire an kulturellen Codes, die Assoziationsräume eröffnen, verändert die Wahrnehmung der Umwelt.

Drittens aber ist *RadarOrient* auch eine Dekonstruktion dieser Codes. Ihre Verschränkung mit semi-autobiographischen Texten expliziert ihre Wirkungsweise und deckt den dargestellten Effekt einer durch sie veränderten Wahrnehmung auf. Damit erfüllt Cut-up an dieser Stelle programmatisch die von Ploog und auch Burroughs zugesprochene Aufgabe einer Dekonstruktion und Explikation von sprachlichen Reiz-Reaktion-Mechanismen. Die Feststellung von Sean McCann über die Codes des Hard-boiled-Genres: »Merely invoking a few of its hallmarks is enough to plunge us into a deeply familiar world whose features seem to well up out of the dark recesses of

the collective imagination,«¹⁶⁰ ist letztlich nichts anderes als das von Ploog dargestellte Prinzip eines sprachlichen Reiz-Reaktion-Mechanismus: »Die Unsichtbarkeit der Wirkung des Worts beruht darauf, dass es automatische Reaktionen auslöst.«¹⁶¹ Die Codes der Hard-boiled-Romane lösen eine automatische Assoziationsreaktion bei den Rezipient*innen aus, sofern ihnen diese Codes bekannt sind. Durch Cut-up wird dieser Mechanismus freigelegt, er »zerlegt das Konzept der Realität, das vorgegeben ist. Vorgegeben & damit fiktiv, eine Erfindung im Rahmen der Möglichkeiten.«¹⁶²

Bei Ploog zeigt sich ähnlich wie bei Fauser eine starke Orientierung an einem amerikanischen Vorbild. Sein Verhältnis zu Burroughs verläuft aber, wie dargestellt wurde, in anderen Bahnen als Fausers Verhältnis zu Burroughs und später Bukowski. Für Ploog ist Burroughs' Cut-up-Technik zu Beginn der sechziger Jahre die Methode, die ihm den entscheidenden Entwicklungsschritt in seiner Poetologie ermöglicht. Gleichzeitig übernimmt er von Burroughs das weltmännisch-elegante Auftreten und erscheint daher im Kontext der deutschen Beat- und Undergroundliteratur als die Äquivalenzfigur zu dem amerikanischen Autor. Ebenso wie bei Burroughs ist Ploogs Schreiben ein Arbeiten an der Sprache auf der Suche nach Möglichkeiten die eigene Wahrnehmung so getreu wie möglich abbilden zu können. Somit ist auch Ploogs literarisches Schreiben in Verbindung mit seiner Selbstinszenierung ein Aufbrechen der Grenzen zwischen Literatur und Leben.

160 McCann: The hard-boiled novel, S. 42.

161 Ploog: Cut-up revisited, S. 61.

162 Ebd.

