

Musik erzählt

Elektronische Musik im zeitgenössischen Roman

Raconter en musique. La musique électronique dans le roman contemporain

Narrating in Music. Electronic Music in Contemporary Novel

Sarah NEELSEN



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/4005>

DOI : [10.4000/ceg.4005](https://doi.org/10.4000/ceg.4005)

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2018

Pagination : 187-200

ISBN : 979-10-320-0183-7

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Sarah NEELSEN, « Musik erzählt », *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 75 | 2018, Online erschienen am: 25 April 2020, abgerufen am 10. Dezember 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/4005> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.4005>

Tous droits réservés

Musik erzählt

Elektronische Musik im zeitgenössischen Roman

Sarah NEELSEN

Université de Liège, Belgien – Université Sorbonne Nouvelle / CEREG (EA 4223)

Die Möglichkeit, seit Ende des 19. Jahrhunderts Klänge elektronisch zu produzieren bzw. zu reproduzieren, hat im Laufe des 20. Jahrhunderts die Wahrnehmung der Materialität von Tönen geschärft. Man denke an das spektakulärste der frühen elektronischen Instrumente, nämlich das Theremin, das als einziges aller Musikinstrumente ohne Berührung und doch mit den Händen gespielt wird. Die Position der Hände und ihre Bewegung im unmittelbaren Umfeld des Instrumentes verändern die Schwingungen eines elektromagnetischen Feldes. Das Theremin schlägt eine Brücke zwischen den Ursprüngen in den 1880er und den 1950/ 1960er Jahren, in denen es gern eigenständig von MusikerInnen gebastelt wurde. In der Nachkriegszeit entwickelten sich fast zeitgleich und parallel wissenschaftliche Recherchen und populäre Kunstproduktionen im Bereich der elektronischen Musik. Auf der einen Seite sind Komponisten der Hochkultur zu nennen: die jüngst verstorbenen Franzosen Pierre Boulez (1925-2016) und Pierre Henry (1927-2017)¹, sowie auf deutscher Seite Karlheinz Stockhausen (1928-2007)². Sie gehören zu der „*génération 1925*“³, über die sehr wenig Forschungsarbeiten im Hinblick auf den deutsch-französischen Austausch vorliegen.⁴ Auf der anderen Seite entstanden Bands wie *Kraftwerk* auf deutscher, *Dépêche Mode* auf französischer Seite – von

-
1. Pierre Schaeffer gründete als erster 1958 den *Groupe de Recherches Musicales in Paris*, schlug aber danach den Weg der konkreten Musik ein. Pierre Boulez gründete seinerseits in Paris das *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/ Musique* im Jahre 1969. Pierre Henry beteiligte sich zunächst am GRM von Schaeffer, richtete aber dann seine eigenen Studios ein (ASPOME und Son/ Ré).
 2. Mit Herbert Eimert (1897-1972), Werner Meyer-Eppler (1913-1960) und Robert Beyer (1901-1989) arbeitete Stockhausen am Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks. Den Ursprung bilden aber wohl Wolfgang Steineckes (1910-1961) *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt ab 1946.
 3. Guillaume Kosmicki, *Musiques savantes. De Debussy au Mur de Berlin 1882-1962*, Marseille, Le mot et le reste, 2012, S. 274.
 4. Dabei wären z.B. die Aufenthalte von Stockhausen in Paris, oder von Iannis Xenakis (1922-2001) in Paris und Darmstadt zu untersuchen. Eine Essaysammlung von Stockhausen wurde gerade ins Französische übersetzt: Karlheinz Stockhausen, *Écouter en découvreur*, hrsg. von Imke Misch, übersetzt von Laurent Cantagrel und Dennis Collins, Paris, La rue musicale, 2016. Darüber hinaus sei auch der jüngst eingerichtete binationale Master in Elektroakustik der Universität Straßburg und der Hochschule für Musik Karlsruhe erwähnt.

den US-amerikanischen und Britischen ganz zu schweigen –, die immer der *low culture* oder Popkultur zugeschrieben wurden. Sie nutzten die neuen Techniken (Instrumente wie den Synthesizer von Robert Moog aber auch Aufnahme- und Beschallungsmöglichkeiten) *live* für Massenkonzerte und für Aufnahmen, die allmählich zur *Playlist* des Alltags wurden. Durch neue Studiotekniken wurden Klänge sicht- und greifbar gemacht, sie konnten zerschnitten und abgemischt werden. „Elektronische Musik“ bezeichnet somit alle Formen von Musik, die elektronisch hergestellt werden.

Der vorliegende Artikel soll ein Beitrag zu den deutsch-französischen Berührungspunkten im Bereich der elektronischen Musik sein, allerdings aus literaturwissenschaftlicher Perspektive und ausgehend von einem Textkorpus von drei Romanen von Rainald Goetz (geb. 1954) und drei Romanen von Virginie Despentes (geb. 1969). Beide werden der Popkultur zugeordnet und befassen sich explizit mit der Techno- und Punkkultur der 1980er und 1990er Jahre. Gleichzeitig nutzen sie diese trendige Kulisse⁵ auch für eine Hinterfragung der Narration. Die Einbindung einiger typischer Verfahren der elektronischen Musik in die Erzählung und ihre gelegentliche Übertragung auf die Narrativik zeigt, dass es nicht reicht, die Welt der elektronischen Musik in ihre Denker und Nutzer einzuteilen. Die vergleichende Untersuchung der zwischen 1983 und 2017 erschienenen Werke soll neuere Entwicklungen der „*electronic revolution*“ (W.S. Burroughs) hervorheben und der Frage nachgehen, was genau passiert, wenn Literatur elektrifiziert wird. Oder anders gesagt: Wie verändert die elektronische Musik, von der noch gezeigt wird, dass sie eine haptische Kunst ist, die Erzählformen im zeitgenössischen Roman?

Die zwei Romanfolgen des Deutschen Rainald Goetz und der Französin Virginie Despentes werde ich der Einfachheit halber als „Trilogien“ bezeichnen, wobei eine kurze Werkpräsentation Unterschiede, die dieser Begriff zwangsläufig unterschlägt, hervorheben soll. Rainald Goetz' Romane *Irre*, *Kontrolliert* und *Rave* entstanden in einem Zeitraum von 15 Jahren, zwischen 1983 und 1998. Dazwischen liegen Theaterstücke und Berichte, die hier außer Acht gelassen werden. Während *Vernon Subutex*⁶ von Virginie Despentes gleich bei Erscheinen des ersten Bandes dem Publikum als mehrteilige Romanfolge präsentiert wurde, steht jedes von Goetz' Büchern erstmal für sich. Was meines Erachtens eine Zusammenführung der drei Werke erlaubt, ist die Rückkehr und Entwicklung der Hauptfigur. *Irre* (1983), Goetz' Debütroman, handelt nämlich von dem Medizinstudenten Raspe, der nach Ende seines Studiums eine Stelle als Assistent in der geschlossenen Männerereinheit einer psychiatrischen Anstalt antritt. Der Roman erzählt von seinen schwierigen Erfahrungen mit Patienten und Kollegen, seinen Bedenken gegenüber der angewandten Therapie und seinem allmählichen

5. Ganz besonders im Gegenwartscomic, u.a. Ulli Lust, *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, Berlin, avant-verlag, 2009; Derf Backderf, *Punk Rock & Trailer Parks*, San José, SLG Publishing, 2010.

6. Siehe auch auf Deutsch: Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, übers. von Claudia Steinitz, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2017.

Abdriften ins Nachtleben. Das zentrale Motiv ist das Ausreißen, das Aussteigen aus einem unerträglichen Berufsalltag, der darüber hinaus auch zum Symptom einer als krank diagnostizierten Gesellschaft wird. In *Kontrolliert* (1988) kehrt dieselbe Figur zurück, die sich am Ende von *Irre* für das Schriftstellertum entschieden hatte. Raspe lebt nun in einer Dachkammer in Paris, hat „Material“ zum Jahre 1977, i.e. der Entführung Hans Martin Schleyers durch Mitglieder der RAF, gesammelt. Er strebt an, den deutschen Herbst literarisch zu verarbeiten, kommt aber immer wieder vom Thema ab. In *Rave* (1998) beschreibt der Autor die Welt der Nacht, die in den beiden vorangegangenen Romanen immer nur am Rande erwähnt worden war. Im Mittelpunkt steht eine autobiographisch angehauchte Figur, die sich vom ursprünglichen Medizinstudenten Raspe in den schreibenden Partygänger Rainald verwandelt hat. Es geht um Partys in Ibiza, München, Köln, Hamburg sowie die Berichterstattung darüber in der Presse. *Rave* wurde später der erste Teil der Pentalogie *Heute morgen*.

Im Januar 2015 erschien der erste Teil von *Vernon Subutex*, auf den ein halbes Jahr später der zweite Teil folgte. Die Autorin hatte sich 1993 einen Namen mit dem gewalttätigen pornographischen Thriller *Baise-moi* gemacht, den sie 2000 mit Coralie Trinh Thi verfilmte. Seit dem Roman *Apocalypse bébé* aus dem Jahre 2010, für den sie den renommierten *Prix Renaudot* erhalten hatte, hatte sie – abgesehen von kürzeren Beiträgen und Essays – nichts mehr veröffentlicht. Der dritte Teil von *Vernon Subutex* kam im Mai 2017 heraus. Despentes verarbeitete darin den Terroranschlag auf den Pariser Konzertsaal Bataclan im November 2015. Die Hauptfigur, die der Trilogie ihren Namen gibt⁷, ähnelt Raspe-Rainald insofern, als auch Vernon ein Aussteiger ist. Im Unterschied zu Raspe hat Vernon es sich allerdings nicht ausgesucht, sondern fiel der Dematerialisierung der Musik zum Opfer, indem immer weniger Platten, Kassetten und CDs verkauft werden zugunsten beispielsweise von Audiodateien: Wegen mangelnder Nachfrage muss Vernon also erst seinen Plattenladen, dann seine Wohnung aufgeben. Er verbringt von da an die meiste Zeit auf der Straße und in einem Pariser Park, wo sich allmählich eine Gruppe von FreundInnen und Unbekannten bildet, die ihn zum Anführer wählt. Physisch stark angeschlagen läuft Vernon an manchen Abenden, wenn er in abgelegenen Provinzdörfern im Freien auflegen darf, zu großer Form auf. Auf diesen alternativen Partys gelingt es ihm zuletzt, die Experimente des verstorbenen Popsängers Alex Bleach zur „Wellenlänge“⁸ zu vollenden.

7. Der Name soll eine Anspielung auf den Pseudonym „Vernon Sullivan“ von Boris Vian (1920-1959) und auf ein Substitutionsmittel für Opioiden (Subutex) sein. Siehe: Virginie Despentes, „Je ne suis pas la première à idéaliser mes 20 ans“, Gespräch mit Patrick Cohen, *France Inter*, 9. Juni 2015.

8. „Revient [sic] à sa mémoire les délires d'Alex sur la synchronisation des ondes cérébrales. [...] Faute de pouvoir délivrer un nouveau disque, Alex s'était mis en tête de programmer les humains.“ Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, Paris, Grasset, 2015, Bd. 1, S. 92. In der Folge werden Zitate aus *Vernon Subutex* in Klammern und mit der Abkürzung VS + Band angeben, bzw. VS-Ü für die Zitate aus der deutschen Übersetzung. Deutsche Zitate ohne Angaben sind meine Übersetzungen.

Rückblickend beschreiben Goetz und Despentès das Nachtleben der 1980er und 1990er Jahre als ein goldenes Zeitalter. Ihre Figuren sind gealtert und bekommen die Distanz zwischen ihrer experimentfreudigen Jugend und ihrem frustvollen Dasein in Zeiten ausklingenden Wohlstands schmerzlich zu spüren. Elektronische Musik spielt in beiden Trilogien eine zentrale Rolle, wobei die Bandbreite der erwähnten Songs, Bands und DJs von Disco zu Soul bzw. von Nummer-Eins-Songs zu experimentellen Tracks reicht. Etwas vereinfacht lässt sich doch beobachten, dass bei Virginie Despentès eher Punk-Rock und bei Goetz eher Techno dominiert. Der gemeinsame Nenner „elektronische Pop-Musik“ verweist somit auf die elektronische Herstellung und Reproduzierbarkeit der Musik, sowie die Beschallungsmöglichkeiten jeglicher Alltagssituation. Darüber hinaus steht „E-Musik“ auch für eine eigene Szene, bzw. eigene kulturelle Formen, die unter ihren Anhängern ein starkes Zugehörigkeitsgefühl stiften. Darauf möchte ich in einem ersten Punkt eingehen: Beide Trilogien sind eine Milieubeschreibung, die aber rasch an die Grenzen traditioneller Erzählmuster stößt. Die beschriebene Subkultur setzt auch eine körperliche Energie frei, die gegen die als repressiv empfundene kleinbürgerliche Gesellschaft verteidigt wird. Diesen Aspekt möchte ich unter der Perspektive des Verlusts und der Sehnsucht nach Materialität – verstanden als der haptische Kontakt zur Welt – als zweites behandeln. Abschließend werde ich mich mit der Faszination beider AutorInnen für das DJing befassen, und zeigen, wie sie einiges davon auf die eigene Schreibweise übertragen.

E-Musik und tradierte Erzählformen

In den ersten beiden Bänden von *Vernon Subutex* wurden knapp 200 Anspielungen auf Bands, Songs oder Musikrichtungen gezählt.⁹ Auch wenn Vernon sich ausschließlich für Rockmusik interessiert, so trifft er eine Reihe anderer Figuren, deren Vorlieben anderen Musikrichtungen gelten, die somit ebenfalls in den Text eingewoben werden. „Bartholemy Jagard. Polizist. Metalfan“ (VS-Ü, 95).¹⁰ Das Stichwort soll genügen, um sich von Bartholemy Jagard ein Bild zu machen, indem es eine lange Charakterbeschreibung ersetzt. Genauso kann ein Bandname eine Stimmung ausdrücken, wodurch eine Introspektion ausgespart wird: „Er ruft seine Facebook-Seite auf, postet ein Stück von den Cramps, live aus einer Irrenanstalt [...]“ (VS-Ü, 60).¹¹ Musik dient sogar der Datierung von Ereignissen: „Sie hatten sich seit dem Tricky-Konzert im Elysée Montmartre nicht mehr gesehen“ (VS-Ü, 30).¹² Und neben der objektiven (musikalischen)

9. Auf youtube gibt es mittlerweile drei *Playlists* aller Songs, die in *Vernon Subutex* erwähnt oder zitiert werden.

10. „Bartholemy Jagard. Policier. Fan de metal“ (VS 1, 97).

11. „[Vernon] ouvre sa page facebook, y poste un morceau des Cramps, un *live* en hôpital psychiatrique“ (VS 1, 62).

12. „Longtemps qu'ils ne s'étaient vus, ça remontait au concert de Tricky à l'Elysée Montmartre“ (VS 1, 32).

Chronologie, bringt Musik auch die psychische und soziale Entwicklung der Figuren auf den Punkt: „Fugazi, Joy Division, Die Trottel und Dezerter haben ihren Platz für ein gerahmtes Foto von Frida Kahlo und eine Caravaggio-Reproduktion geräumt“ (VS-Ü, 48).¹³ Nicht selten wurde die Trilogie von Virginie Despentes von der französischen Kritik in die realistische Tradition von Honoré de Balzac gestellt.¹⁴ Das mag in dem Sinne stimmen, als sie wie Balzac ihre LeserInnen in ein „Milieu“ einführt. Die Tatsache, dass sie sich einem Milieu widmet, das Technologien bestimmen, und zeigen kann, wie dadurch eine eigene Kultur und ein kulturelles Gedächtnis¹⁵ gestiftet werden, ist eine bemerkenswerte Aktualisierung des Realisten. Die eben zitierten Beispiele dafür, wie Musik eingesetzt wird, zeigen aber auch, wie stark sie sich vom Stil und Erzählmuster eines Balzacs unterscheidet. Sie strebt es nicht an, eine Welt eigenhändig durch präzise, ausführliche Beschreibungen zu schaffen. Es reichen ihr Anspielungen: Musikalische Elemente im Text ersetzen streckenweise die Erzählung.¹⁶

In Goetz' Trilogie läuft die Beschreibung des Nachtlebens eine erhebliche Entwicklung durch. In *Irre* gilt die Erzählung Raspes Alltag in der psychiatrischen Anstalt, kaum seinen Abenden und Wochenenden. Es ist auffällig, wie die Erzählung meistens da endet, wo das Nachtleben beginnt, wie z.B. am Ende eines Kapitels, als Raspe leichten Herzens den Ärztekittel abstreift und ins Freie läuft (*Irre*, 170)¹⁷. Es ist immer wieder die Rede von dem „gespaltenen Gesetz für Tag und Nacht“ bzw. davon, dass Raspe ein „Doppelter“ ist (*Irre*, 134). Der Erzähler bemerkt: „War das ein Problem, die Distanz der zwei Welten? Keineswegs: es gab doch Tag und Nacht und Wochenenden, und ihre Fremdheit hielt sich gegenseitig [...]“ (*Irre*, 175). Die wenigen ausführlichen Beschreibungen von Partys (*Irre*, 131-134) nehmen in *Rave*, fünfzehn Jahre später, ganz neue Dimensionen an. Die Langeweile, die einige KritikerInnen beim Lesen von *Rave* empfanden¹⁸, lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass Goetz an Erzählungsmustern festhält, die für seinen Stoff kaum mehr geeignet sind. Er parodiert Dialoge und sabotiert

13. „Fugazi, Joy Division, Die Trottel, Dezerter... ont cédé leur place à une photo encadrée de Frida Kahlo, et une reproduction du Caravage“ (VS 1, 50).

14. „Car vous êtes, Virginie Despentes, notre Balzac, et je ne suis manifestement pas le seul à le penser [...]“ Xavier de la Porte, „Virginie Despentes = Balzac + Internet = on aime“, *France Culture*, 25. Mai 2017.

15. „Pour Alex, Vernon restait celui par qui la magie était arrivée: celui qui lui avait fait écouter pour la première fois le double live de Stiff Little Fingers“ (VS 1, 31).

16. „In der Literatur [wird] die populäre Musik mittels Referenzen und Anspielungen bzw. ‚assoziative[n] Hyperlinks‘ (wie z.B. Musikstile, Bands, Namen, Alben, etc.) in die Texte eingearbeitet und bestimmt damit deren narrative und performative Ebene. [...] Das popkulturelle Zeichenrepertoire entfaltet sein soziales, kulturelles und ästhetisches Potential dabei zum Teil erst in der Neucodierung und Bedeutungszuschreibung durch die Rezipienten [...]“. Markus Tillmann, *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, S. 15.

17. Rainald Goetz, *Irre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Taschenbuch, 1986.

18. „Brüche, scharfe Schnitte, Wiederholungen und banale Dialoge. Quälend banal. Mittenmang Gedankenblähungen ohne richtiges Ventil. [...] Banal. Real. Pop-kultur“. Cristina Moles Kaupp, „Rainald Goetz: *Rave* – Lustige Technoiden“, *Der Spiegel*, 28. April 1998.

mögliche Handlungsstränge – sei es der Drogenschmuggel nach Deutschland, der bei den Protagonisten kurz Gewissensbisse und Ängste auslöst, doch dann banal mit einem Koffertausch endet, oder mögliche Liebesgeschichten, die mit einem Flirt an der Bar beginnen und trostlos beim nackten Nebeneinanderliegen enden.¹⁹ In *Kontrolliert* sammelt Raspe zwar „Text-material“ für seine Erzählung des deutschen Herbsts, doch empfindet er es letztendlich beim Schreiben als Störung, weil es ihm die Wirklichkeit verdeckt, indem Ereignisse zu Geschichten angeordnet werden. Und in *Irre* ist eine der traumatischsten Erfahrungen des jungen Studenten der tägliche Zwang, „Krankengeschichten“, zu denen es immer strengere Anweisungen gibt (*Irre*, 81), verfassen zu müssen. Der Erzähldrang gerät in einen immer stärkeren Widerspruch mit Raspes Gefühl, sein Leben sei zerhackt und könne deshalb gar nicht in die vorgefundenen Formen gefüllt werden: „Dann hat Raspe die Klinik verlassen und ist aus der so schön geschlossenen und bedrückend erzählbaren Geschichte hinausgetaumelt in ein recht firlifantes Chaos“ (*Irre*, 279).

Für beide Trilogien könnte man behaupten, dass die Hauptfiguren Raspe und Vernon wie Untote dargestellt werden. Vernon, „Überlebender einer untergegangenen Industrie“, verkraftet erstaunlicher Weise die Pleite seines Ladens, bringt es jedoch kaum mehr zu einem gesellschaftlich anerkannten Dasein. Er schleicht sich im ersten Band in das Leben und die Wohnungen ehemaliger Bekannten ein, die ihrerseits, seitdem sie nicht mehr zur Szene gehören, seelisch erloschen sind. Auf den gesellschaftlichen Tod folgt ein physischer Tod mit 72 an einer Pneumonie, doch überlebt er sich selbst als musikalischer Prophet. Raspe-Rainalds Existenz wird nie historisch aufgerollt, stattdessen befindet er sich im Berufsalltag wie gelähmt (*Irre*) bzw. nachts wegen Drogen (*Rave*) betäubt. Die Tatsache, dass er so gut wie ausschließlich von psychisch kranken Menschen und anderen Ravern umgeben lebt, steigert den Eindruck seines gespenstischen Lebens umso mehr. Die Hypothese, der ich hier gern nachgehen würde, ist, dass beide AutorInnen gewöhnliche Erzählmuster außer Kraft setzen und durch E-Musik der verlorenen Materialität nachtrauern.

E-Musik und Verlust/ Sehnsucht nach Materialität

Die Handlung beider Trilogien lässt sich als Spannung zwischen Verlust und Sehnsucht nach Materialität zusammenfassen. Bei Desportes muss ein typischer Globalisierungsverlierer auf all sein Hab und Gut verzichten und landet schließlich

19. Die Art und Weise, wie sich Goetz' „E-Narration“ zu traditionellen Erzählmustern verhält, ist ähnlich wie das Verhältnis von Techno und Musiktradition: „Die konventionalisierten Songstrukturen der Pop- und Rockmusik, das stete Wechselspiel von Strophe und Refrain, die Dominanz der Melodie, die Geschlossenheit und ihr narrativer Charakter werden von Techno schließlich abgeschafft zugunsten von repetitiv organisierten Tracks.“ Christoph Hägele, *Politische Subjekt- und Machtbegriffe in den Werken von Rainald Goetz und Thomas Meinecke*, Innsbruck/ Wien/ Bozen, StudienVerlag, 2010, S. 147.

ohne nichts auf der Straße. Parallel zu dieser Höllenfahrt verläuft aber noch ein anderer Handlungsstrang: die Suche nach drei Kassetten, auf denen das letzte Interview von Alex Bleach aufgezeichnet ist. Es geht dabei nicht nur um den technisch antiquierten Gegenstand, sondern das darin enthüllte Geheimnis der „Wellenlänge“, durch das Menschen miteinander in Verbindung treten können:

C'est ce qu'on vient chercher, sur le camp, pendant les convergences. Une confusion douce, lumineuse, qui donne envie de prendre son temps et de garder le silence. Les épidermes perdent leurs frontières, chacun devient le corps des autres, c'est une intimité étendue. (VS 3, 20)

Den Verlust des materiellen Besitztums, der auch als Dematerialisierung bezeichnet wird, kreuzt die Suche nach einer verlorenen Materialität, die vor allem die Form einer Sehnsucht nach Körperlichkeit annimmt.

In den Romanen von Rainald Goetz kommt die Spannung zunächst etwas anders zum Ausdruck: Sie besteht zwischen narrativem Zwang (zu Krankengeschichten für den Oberarzt, zu Nachtlebenstorys für die JournalistInnen) und unmöglich anwendbaren Erzählmustern. Die Papiermengen des angesammelten „Text-materials“ bzw. die allgemeinen „diskursiven Herrschaftseffekte der Sprache“²⁰ verdrängen die Materialität des Lebens: „Das RedenRedenReden war ein Narkotikum, ersehnter Tiefschlaf, leidensfrei bewusstseinsfern, die Qual der Wirklichkeit in Wortewatte“ (*Irre*, 146). So wohnen die LeserInnen in beiden Trilogien einer brutalen Rückkehr der Körperlichkeit bei, scheinbar eine Rache für ihre Dematerialisierung, die zunehmend auch für wirtschaftliche Benachteiligung steht. Patrice, einer von Vernons Freunden, fühlt sich im Alltag ständig dazu genötigt, seine Überlegenheit zu beweisen, sei es auf dem Parkplatz oder in der Bar, und empfindet seine Stellung als Zeitarbeiter als demütigend. Das Unbehagen vieler Figuren gründet im Körper, genauer gesagt gelten viele wie Herr Grahl in *Irre* als „sexualgestört“. Bei Goetz neigen die Figuren sogar zur Asexualität, d.h. einerseits zum Ekel gegenüber Sexualität (Raspe beobachtet hilflos die eigene Erektion) und andererseits zu einer unbestimmten sexuellen Identität: Beim Anblick eines männlichen Kollegen mit Pferdeschwanz empfindet Raspe Sehnsucht nach Frauen (*Irre*, 173). Bei Desportes steuert hingegen ein Drang nach Sexualität alle Figuren, der aber auf Grund alternder Körper und der Allgegenwärtigkeit pornographischer Bilder selten befriedigt wird.

Diese extreme Spannung lässt sich durch die Werkgeschichte etwa so erklären. Beide Trilogien sind ursprünglich stark von der Psychiatrie geprägt. Einerseits durch die Biografie ihrer AutorInnen, die beide eine Erfahrung mit der Psychiatrie haben (Goetz als promovierter Arzt, Desportes als jugendliche Patientin).²¹ Andererseits durch ihre literarischen Einflüsse. Goetz' Werk steht unter starkem Einfluss von Thomas Bernhard, auf den in allen Romanen explizit oder implizit angespielt wird. Die Tiraden gegen Frauen, Psychiatrie, Universität

20. Hägele, *Politische Subjekt- und Machtbegriffe*, S. 148.

21. Rainald Goetz, *Das Reaktionszeit-Paradigma als diagnostisches Instrument in der Kinderpsychiatrie*, München, Verlag unbekannt, 1982. Virginie Desportes, „Interview mit Laure Adler“, *Hors-Champs/ France Culture*, 30. April 2012.

(„die lächerlichen Vorarbeiten der natürlich schwachsinnigen Doktorarbeit“, *Kontrolliert*, 99) und Literaturbetrieb stehen ganz in der bernhardschen Tradition. Bernhards Porträt seines Freundes Paul Wittgenstein in *Wittgensteins Neffe* zeigt ähnlich wie Goetz' *Irre*, dass der Patient in der Anstalt des Otto-Wagner-Spitals in Wien nichts zu suchen hat. Bei Desportes lässt sich ein ähnliches Interesse für die Psychiatrie feststellen. Vor *Vernon Subutex* behandelte sie in zwei verschiedenen Werken eine in der Anstalt entstandene Liebesgeschichte zwischen Gloria und Eric bzw. zwischen Gloria und Frances.²² In beiden Werken leidet Gloria offensichtlich vor allem an Fremdbestimmung und den Rollenbildern, die man ihr aufzwingen will, um ihre Impulsivität unter Kontrolle zu bringen. Während der Überarbeitung des Romans für die Leinwand lebte und arbeitete Desportes mit dem spanischen Philosophen Paul B. Preciado. In *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique* (2008) beschreibt Preciado die pharmakologische Stützung und Verstärkung der traditionellen Genderrollen durch Sildenafil, Fluoxetin, chemische Verhütungsmittel, usw.²³

Die Bedeutung der Psychiatrie in zwei Trilogien, die sich vorwiegend mit dem Milieu der E-Musik befassen, ließe sich nun folgendermaßen erklären: Figuren, die sich in der Gesellschaft als Außenseiter empfinden und oft auch als solche gehandelt werden, finden nachts zusammen und leben ihre Wünsche aus. Das wäre die klassische Gegenüberstellung zwischen bürgerlicher Gesellschaft am Tag und alternativem Untergrund nachts. Ein gutes Beispiel dafür ist die Figur von Noel in *Vernon Subutex*, über die es heißt: „Tagsüber bei der Maloche ist es nicht er selbst, der schuffet. Sein Körper ist da, die Bewegungen sind automatisch, er verschließt sich, gibt das Gehirn ab. Abends, mit seinen Kumpels in der Stadt, sind sie die Herren der Straße“ (VS-Ü, 376). Nach der Einnahme von Drogen fühlt Noel „Begeisterung, wilde Freude. Energy Rush“ (VS-Ü, 375).²⁴ Mir scheint aber, dass in den beschriebenen Nachtszenen ein komplexerer Seelen- und Geisteszustand gesucht wird, der die Parallele mit der Psychiatrie rechtfertigt: Genauso wie in der Anstalt abweichende Triebe „weggeschockt“ werden, fühlen die „Partysanen“ sich dann besonders wohl, wenn sie im Rausch sind und ihre Gefühle betäuben können. Im Laufe der Zeit geht Vernon in einen neuen Zustand über: „Es ist eine andere Stimmung, die er nicht kennt. *Ein weißes Rauschen*“ (VS-Ü, 322 meine Hervorhebung).²⁵ Sein Körper fühlt sich wie unter Narkose an,

22. Siehe Virginie Desportes, *Bye Bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004. Desportes verfilmte den Roman 2011 unter demselben Titel, allerdings mit zwei Schauspielerinnen in den Hauptrollen, Emmanuelle Béart und Béatrice Dalle. Der Wechsel in der Besetzung der Hauptrollen widerspiegelte Desportes' Privatleben, verdeutlicht aber auch, dass die Pathologisierung von Sexualität unabhängig von ihren Formen verläuft.

23. Preciado diente der Figur Déborah-Daniel im Roman möglicherweise als Vorlage. Die Beziehung zwischen Daniel und Pamela Kant könnte derjenigen zwischen Desportes und Preciado nachempfunden sein (VS 1, 173-186). In *Testo Junkie*, das Preciados eigene Transsexualität dokumentiert, ist von Virginie Desportes als „VD“ die Rede.

24. „La journée au taf, ce n'est pas lui qui trime. Son corps est là, ses gestes deviennent mécaniques, il se verrouille, il dépose le cerveau. Le soir, avec ses potes, en ville, ils sont les seigneurs de la rue“ und „un enthousiasme, une joie furieuse. Rush d'énergie“ (VS 1, 372-374).

25. „C'est une autre humeur, qu'il ne connaît pas. Un bruit blanc“ (VS 1, 320).

während Raspe in *Irre* sich von dem einbrechenden Winter angezogen fühlt: „Soll kommen, der Winter, soll alles bedecken, *das Weiß*“ (*Irre*, 181, meine Hervorhebung). Der in der Psychiatrie empfundene Rausch ist auf Grund seiner Nähe zum „Rauschen“ – auch bekannt als *white noise* – von ganz besonderem Interesse, da das Rauschen die Grundlage für die Töne des Synthesizers ist und somit eine Verbindung mit der Musik (und dem Partyrausch) herstellt.²⁶ In *Rave* schreibt Goetz weiter: „[J]etzt ist der Idealzustand erreicht, dieser extrem erstrebenswerte Zustand von Erschöpfung und erschöpfter Heiterkeit“ (*Rave*, 121)²⁷. Es neigen im Grunde sowohl die bürgerliche Gesellschaft als auch der Untergrund dazu, über Körperlichkeit hinweg schauen zu wollen. Gesellschaftlich gesteuerte Verdrängung und medizinisch kontrollierte Inhibition wirken in beiden Welten²⁸: In der bürgerlichen Gesellschaft sind es vorherrschende Diskursivität und chemische bzw. elektrische Therapien, in der Nacht Müdigkeit, Lärm und Drogen. Die Verbindung wird durch wandelnde Stichworte hergestellt, darunter vor allem eines: „Strom“, den Goetz sowohl für die Psychiatrie als für die Partyszene verwendet (*Irre*, 94-97 und 131). Der Strom kann metaphorisch für eine repressive Gesellschaft stehen und ähnliche Auswirkungen haben. Aber der Strom kann auch neue Verbindungen zwischen Menschen herstellen, wenn es zu „epiphanischer Intensität“²⁹ auf der Tanzfläche kommt.

Hören lernen und greifbar schreiben

In einer der ersten Nachtszenen in *Irre* bemerkt Raspe, wie laut die Musik ist, „so laut wie schon lange nicht mehr“, was in seinem Kopf „absolute Wirrnis“ hervorruft (*Irre*, 63). Elektronische Musik ist keine Musik, der man gelassen zu Hause oder hochkonzentriert im Konzertsaal folgt oder auch nur beiwohnt. Es ist eine Musik, deren Rhythmus sich des Körpers bemächtigt. In der ersten Partyszene in *Rave* beschreibt Goetz:

Hinter ihm, über ihm, um ihn: da waren jetzt ganz groß die Sound-Gewalten aufgestanden, diese riesigen Geräte, die in ihm ineinander donnerten, übermenschengroß. [...] Er fühlte sich gedacht vom Bum-bum-bum der Beats. [...] Er war jetzt selbst die Musik. (*Rave*, 19)

Doch obwohl das Gehör sozusagen außer Kraft gesetzt wird, lässt sich Goetz davon nicht abbringen, dass es bei E-Musik und beim DJing darum gehe, „hören zu lernen, hören zu üben“ (*Rave*, 212). Wenn Christoph Hägele in seiner

26. Die zentrale Bedeutung des Rauschens für die Popliteratur misst sich übrigens auch am Einfluss des Rauschens am Fernsehbildschirms auf die Produktion ihrer literarischen Texte. Siehe hierzu: Sarah Neelsen, „Intermediale Interferenzen. Literatur und Fernsehen“, in Sebastian Donat, Martin Fritz, Monika Raič et al. (Hrsg.), *Interferenzen. Dimensionen und Phänomene der Überlagerung in Literatur und Theorie*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2017, S. 281-292.

27. Siehe Rainald Goetz, *Rave*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Taschenbuch, 7. Auflage, 2013.

28. „Tags war Schriftverehrung, nachts die Fleischfaszination, beides gleich extrem zu unterdrücken.“ Siehe: Rainald Goetz, *Kontrolliert*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Taschenbuch, 5. Auflage, 2015, S. 34.

29. Hägele, *Politische Subjekt- und Machtbegriffe*, S. 154.

Analyse dazu bemerkt: „Raspe feiert emphatisch einen nicht-sprachlichen, körperlichen Primitivismus, der die Fesseln der bürgerlichen Konvention kraftvoll zerschlägt“³⁰, so wirkt das etwas kurz gegriffen.

Der DJ übt zweifelsohne auf beide AutorInnen eine starke Faszination aus und spielt in beiden Trilogien eine zentrale Rolle. Bei Goetz wird er selten namentlich genannt (bis auf Westbam in *Rave*, 81).³¹ Bei Despentes darf Vernon gelegentlich auflegen. Beide Autoren versuchen, in einer Kernszene dem „Handwerk“³² des DJs gerecht zu werden und sein Handeln so genau wie möglich zu beschreiben. Beide Male kommt es zu einer knapp zehn Seiten langen Passage:

Ce mec est un ouf, il ose tout [...]. Il lit dans les pensées, il sait ce qu'il faut donner pour que ça danse [...]. Dépêche Mode – ce type est un génie. Impossible de savoir quel morceau il enchaîne – mais ça monte impeccable. Il a le BPM dans le cortex. La fête monte encore d'un cran, on le sent, ça prend, ça prend, ça prend. [...] C'est pas possible, ce type a un sixième sens. Il est aux manettes, et son vaisseau spatial décolle. C'est cohérent, les gens leurs corps les lumières et le son – c'est trop cohérent. (VS 1, 215-224)

Vernon imponiert seinem Gastgeber Kiko durch seine Fähigkeit, die Stimmung des Abends zu steuern. Er nimmt die Wünsche der Menge vorweg, überrumpeln sie aber auch mit Unerwartetem: „Dieser Arsch macht eine Hundertachtzig-Grad-Wende nach der anderen, heiße Musik und Kitsch, aber es passt“ (VS-Ü, 221).³³ Kiko schließt auf einen sechsten Sinn, während Rainald Goetz von einer „exzessiven Konzentration auf Musik“ spricht, die ein „völlig neue[s] Hören aller Weltgeräusche [hervorbringt]“ (*Rave*, 214). Interessanter Weise liegt bei ihm der Nachdruck auf dem Greifen, das das Hören begleitet:

Was tut der DJ?

Er wird gleich einen der beiden Plattenspieler irgendwie berühren und dort irgendwo was machen, an der Platte, am Tonarm, am Geschwindigkeitsregler [...]. Er nimmt eine neue Platte heraus, legt sie auf und hört wieder rein. Er ist einverstanden. [...] Der Beat der neuen Platte kommt zuerst, muss also minimal abgebremst werden, er hinkt sozusagen voraus, wenn er zuerst kommt. Und umgekehrt. Da der Fehler von eben nicht allzu direkt betont werden soll, durch einen harten Cut, bereitet der DJ ein sehr langsames Mixmanöver vor. Immer wieder greift er an den Pitchregler [...]. (*Rave*, 83-85)

Was Goetz und Despentes interessiert, ist die Steuerung von Bewegungen und Stimmungen. Dazu schreibt Goetz:

die magische Platte [...] – [man habe] das Steuer also auf die Art entschieden und wirklich herumgerissen, und die Party so aus doch etwas dümpelnden Wassern geführt und echt auf Kurs gebracht; und es sei dann also da in einer Weise wieder gefeiert und abgeschrien worden. (*Rave*, 141)

30. *Ibid.*, S. 67.

31. Siehe auch Westbam, Rainald Goetz: *Mix, Cuts & Scratches*, Berlin, Merve Verlag, 1997. Ihrerseits tritt Virginie Despentes gelegentlich in der *Maison de la poésie* in Paris mit der post-punk Band Zéro auf.

32. „Was da total fehlt ist die reale Praxis, die Kultur und Kunst des handwerklichen Tuns des Mischens und des Mixens, des Cuttens und des Scratchens“ (*Rave*, 82).

33. „L'enculé prend un virage à cent quatre-vingt degrés, musique chaude et kitch, et ça passe“ (VS 1, 220).

Und Despentès:

Alors elle avait vu – [...] autour des corps, des ondes de lumière floues, et elle percevait des cordes d'énergie se tendre et onduler d'une personne à l'autre. Elle est quelqu'un de rationnel. Elle ne s'attendait pas, hors drogue, à voir des rubans de couleur lier les gens entre eux. (VS 3, 127)

So wie der DJ immer wieder auf die Tanzfläche und die Körper blickt, um sich des gemeinsamen Rhythmus zu vergewissern, gilt das Hörenlernen auch für die Tanzenden, die in Verbindung mit anderen treten. Was Kiko an sich selbst empfindet, als er Vernon zuschaut („sein Gehirn ist eine Megakreuzung“ VS-Ü, 220)³⁴ ist eine Qualität, die die Figuren allmählich auch im Alltag entwickeln in Form von maximaler Aufmerksamkeit für die Umwelt:

[Vernon] aime le bruit, les corps qui passent d'une table à l'autre, les éclats de rire, la musique flamenco qu'il n'aurait jamais écoutée chez lui, les odeurs d'alcool froid de parfums et de produits vaisselle, il y a au fond de la salle une petite brune qui le regarde, de loin, c'est comme une danse – une dragage du bout des cils, en faisant autre chose un intérêt flottant et persistant. (VS 1, 84)

Auch Goetz' Figuren erfahren Neues auf der Tanzfläche: „Ich verstand geheime Sachen über Frauen, die die eine der beiden Tänzerinnen mir durch ihre Bewegungen gespielt erklärte“ (*Rave*, 23). So löst man sich von vorgegebenen Mustern und es entstehen unerwartete Liebesbeziehungen wie hier zwischen Vernon und Marcia (in einem Gespräch mit Patrice):

Moi aussi ça m'a surpris au début, que ça ne me gêne pas. Tu vas pas me croire, mais la conclusion à laquelle je suis arrivé, et j'étais le premier étonné mais j'ai dû me rendre à l'évidence: on s'en fout de la chatte. On s'en fout. C'est pas la chatte qui fait la meuf. – Sauf pour faire des enfants. – Je te parle d'amour, là, je discute pas école maternelle. (VS 1, 297)

Von den Sampling-Techniken leiten die AutorInnen vor allem „Verbindung[en]“ bzw. eine „Verknüpfungsregel“ (*Rave*, 83) für die Literatur ab. Die wahre Kunst des DJs besteht für Goetz darin, wie der Übergang von einem Song zum anderen gemeistert wird. Der Fokus liegt also genau auf dem Augenblick, wo die Musik greifbar wird, wo der DJ sein Medium in die Hand nehmen und berühren kann, was SchriftstellerInnen in der Regel nicht können. Doch gerade das scheinen mir Goetz und Despentès von der E-Musik für ihre Narration übernommen zu haben, was sich an zwei Beispielen zeigen lässt. Goetz spricht von zwei Verbindungsmöglichkeiten. Zum einen den „Show-Stopper“:

[Der DJ] hat sich etwa – allerbanalster Fall – gegen die Fortsetzung des gleichen Tempos entschieden [...] gegen die Fortführung einer vom Publikum gerade aufgenommenen Hysterie-Energie entschieden [...]. Und er haut also jetzt den Show-Stopper rein. [...] Sind die Leute dabei? Hat man sich geirrt? [...] Die Leute sind irritiert. (*Rave*, 84)

Diese Technik lässt sich etwa im Übergang zwischen zwei Kapiteln bei Despentès erkennen. Während gerade noch die Rede von der leidenschaftlich in Vernon verliebten Sylvie war, die sich ausmalt, wie ihre gemeinsame Zukunft sein wird

34. „Son cerveau est un échangeur géant“ (VS 1, 218).

(„Sie wusste nicht, dass sie bereit ist für so eine große Geschichte“ VS-Ü, 142)³⁵, beginnt gleich darauf ein neues Kapitel, diesmal aus der genervten Perspektive von Vernon: „Ruhe! Herr im Himmel, sie soll ihn in Ruhe lassen!“ (VS-Ü, 143).³⁶

Zum anderen beschreibt Goetz das Aufgreifen eines „Einzelsounds“:

[...] die Anknüpfung über ähnliche Gefühlswerte der Nummern, hervorgerufen von der Zusammensetzung der verschiedenen Sounds; oder es war ihm genau das zu platt erschienen, einen ganz bestimmten prägnanten Einzelsound aus der ersten in der zweiten Platte nochmal aufzunehmen. (*Rave*, 84)

Bei Despentès endet ein weiteres Kapitel mit einem Gespräch zwischen Laurent Dopalet und seiner Assistentin Anaïs. Dopalet bittet sie, sich über den Filmemacher Xavier zu erkundigen, und er beendet die Diskussion mit den geheimnisvollen Worten: „Ich weiß nicht, ob ich ihn treffen will. Ich möchte ihn nur... *beschnuppern* (VS-Ü, 114 meine Hervorhebung).³⁷ Im folgenden Kapitel wird eine neue Figur eingeleitet, von der Dopalet weiß, dass sie ihm viel eher als Anaïs Informationen über Xavier liefern kann. Nun wartet sie auf ihn in einem Café und es heißt im ersten Satz: „Die *Hyène* setzt sich“ (VS-Ü, 115 meine Hervorhebung).³⁸

Beurteilt man nun Despentès' Kompositionsprinzip etwas allgemeiner, so könnte man Vernon als die „Linie im Bass“ des Romans bezeichnen, nach der sich Raspe beim Tanzen richtet (*Irre*, 64 und *Rave*, 23). Vor allem im ersten Band von Despentès' Trilogie werden immer wieder neue Figuren eingeführt, die sich früher gekannt haben und die Vernon einzeln aufsucht. Er ist also der rote Faden, zu dem sich nach einander und für die Zeit eines Kapitels (eines Tracks?) andere Songs gesellen. Wie in meinem ersten Punkt erläutert, wird jede Figur durch ihre Musikvorlieben gekennzeichnet³⁹, so dass man tatsächlich sagen kann, dass, wenn zwei Figuren aufeinandertreffen, auch zwei Platten mit einander kombiniert werden.⁴⁰

Schluss

Die elektronische Musik wird in beiden Trilogien also durchaus ernstgenommen, auch wenn Goetz sich entschieden dagegen wehrt: „[A]lle vier Wochen steht es als Neuigkeit im *Stern*: Elektronik, hochseriös. Es langweilt. Hallo! Aufhören!“

35. „Elle ne savait pas qu'elle était prête pour une si grande histoire [...]“ (VS 1, 142).

36. „Qu'elle le lâche, pitié, qu'elle le lâche!“ (VS 1, 143).

37. „Je ne sais pas si je veux le voir. Je voudrais juste... renifler“ (VS 1, 115).

38. „La Hyène s'installe“ (VS 1, 116).

39. Oder um es mit Goetz zu sagen: Jeder Mensch ist eine Musik. „[...] das eigentlich Mitgeteilte mehr so aura-artig daher: wie einer lebt und denkt, das Ganze eines Menschen, seine individuelle geistige Gestalt. Sozusagen die Musik, die einer ist“. Westbam, Goetz, *Mix, Cuts & Scratches*, S. 8.

40. Es ist auffällig, wie sehr das Vortreiben der Erzählung bei Despentès von der Einführung neuer Figuren abhängt. Das erklärt den sehr dynamischen Aufbau des ersten Bands (erster, älterer Freundeskreis) und des zweiten Bands (Unbekannte, die sich der ersten Gruppe anschließen). Im letzten Band ändert sich das.

(*Rave*, 33). Wogegen sich beide AutorInnen wehren, ist die Verwendung der E-Musik als reißerische Kulisse traditioneller Erzählformen. Zwar dient sie tatsächlich einer pittoresken Milieubeschreibung, mit rassigen Porträts und anschaulicher Sprache, aber die Erzählung endet meist auch dort, wo die Musik beginnt. Beide AutorInnen sind getrieben von dem Verdacht, Sprache und Erzählung seien Agenten von Normalisierung, Institutionalisierung und Rationalisierung. Der Horizont ihrer Figuren ist das Ausreißen und Aufbrechen klassischer Narrateme und Identitäten. Der Ursprung ihrer Werke liegt deshalb biografisch und metaphorisch in der Psychiatrie, die zum Inbegriff des gesellschaftlichen Wahnsinns wird. Um neue Erzählmuster einzuführen, sind beide gezwungen, eine neue Form von Aufmerksamkeit zu entwickeln. Es ist ein Hören lernen, das sie im Verkehr mit DJs entdeckt haben, in ihren Werken sehr genau zu beschreiben versuchen und in Ansätzen literarisch anwenden. E-Musik dient der Vermittlung zwischen Narrativität und Materialität, denn sie ist eine Kunst der Verbindungen und ein Handwerk der Übergänge. Die SchriftstellerInnen können somit haptisch mit ihrem Medium umgehen, indem auch sie Lebensausschnitte anfassen und auf einander abstimmen. Weitere Forschungsperspektiven öffnet der Vergleich der älteren, US-amerikanischen *beat generation* (Burroughs, Kerouac, Ginsberg) mit der hier besprochenen Popliteratur nach 1980. Während erstere sich des Cut-ups bediente, arbeitet letztere mit Cuts. Es würde sich lohnen, beide Techniken zu vergleichen.

