

ESSAY

DEFINITELY MAYBE

Das Pop-Paradigma in der Literatur

Moritz Baßler

104

Vergleichen Sie bitte, als kleines Experiment in Sachen Spezifizierung, folgende Sätze: (1) ›Er liebte den Wald und seine Tiere.‹ (2) ›Er liebte den Mischwald und seine Huftiere.‹ Wirkt (2) nicht irgendwie unernst, weniger pathosfähig als Satz (1)? »In Zürich, als er neben mir stoppte und aus dem Wagen stieg, um mich zu begrüßen, erkannte ich ihn wieder nicht«, lautet ein Satz aus Max Frischs »Homo Faber« – was, wenn statt »Wagen« hier ›Mercedes Benz 200D‹ stünde, oder ›Isetta‹?

Damit wäre nur eine Information formuliert, die auf der (fiktiven) Sachebene tatsächlich stets gegeben ist – eine Verfilmung der Szene etwa könnte eine solche Präzision kaum vermeiden. In hochliterarischer Erzählprosa aber wirkt der spezifischere Ausdruck irgendwie deplaziert, als bekäme man im Drei-Sterne-Restaurant eine Flasche Heinz Ketchup neben den Teller gestellt. Wenn es überhaupt zu solchen Detailinformationen kommt, dann haftet ihnen oft eine leichte Vorbehaltlichkeit an, als hätte man sie in imaginäre Anführungszeichen gesetzt. In der klassischen Rhetorik gehört so etwas wie ›Allgemeinheit des Ausdrucks‹ nicht zu den Kriterien, um zwischen hoher und niederer Rede zu unterscheiden – zu Unrecht, wie es scheint. Denn in der Spezifikation wird ein erwarteter Grad von Allgemeinheit unterschritten, der für eine bestimmte Art von Literatur offenbar topisch ist, insbesondere für eine Literatur, die sich als ernsthaft kunstförmig versteht.

Was ist aber so komisch daran, wenn Helge Schneider zunächst »Schüttel dein Haar für mich« singt, dies dann aber zu »Schönes Mädchen, schüttel dein

Haupthaar für mich« präzisiert? Nichts anderes war doch wohl beim ersten Mal gemeint, und jeder dürfte das ganz selbstverständlich auch so verstanden haben. Es scheint, dass die Spezifikation genau diese Selbstverständlichkeit unterläuft. Auf einmal eröffnet sich an einer vormals ›naturalisierten‹ Stelle, an der Haar = Haar ist, ein Paradigma von anderen möglichen Stellen, an denen ein weiblicher Körper behaart sein kann. Das führt in Helge Schneiders »Es gibt Reis, Baby« an den Rand des Herrenwitzes; es führt aber auch dazu, dass die vormals unauffällige Stelle als Auswahl aus einem Paradigma und damit als zeichenhaft, als künstlich gemachter Text erscheint. Man könnte das auch im Lichte der Markierungstheorie sehen: Das Unmarkierte gilt dort tendenziell als das Normale, was – wie die Semiotik Roland Barthes' oder die feministische Linguistik lehren – immer auch ideologische Implikationen birgt. Spezifizierung verstärkt, so gesehen, tendenziell den Grad der Markiertheit und bewirkt damit eine Ent-Naturalisierung und Ent-Automatisierung des vermeintlich normalen, natürlichen Sachverhaltes.

Dass all dies mit Schreibweisen im Zeichen des Pop zu tun hat, belegt unter anderem der Titel von Wolf Haas' Metaroman »Verteidigung der Missionarsstellung« (2012). Was zunächst erneut nach Herrenwitz klingt, entpuppt sich nämlich als Reflexion auf genau die obengenannte Markierungsregel: »Den Normalfall bezeichnet man aber nicht speziell«, sagt Benjamin, der Held des Buches,

»Für Normalbumsen gibt es auch kein Wort, nur für - -«

»Doch«, antwortete sie ruhig, ohne von ihrem Buch aufzublicken. »Es gibt das Wort ›Missionarsstellung‹.«

Die beiden erkennen hierin die Ausnahme, die die Regel bestätigt, denn, so Benjamin:

»Ich dachte nämlich früher, die Missionarsstellung müsse wegen des illustren Namens etwas ganz Besonderes sein. Irgendwas Perverses.«

»Ja, das wäre auch logischer.«

»Entweder etwas richtig Perverses oder etwas Transzendentes.« (Haas 2012: 136f.)

Genau das aber geschieht eben in der Spezifizierung: Das vermeintlich Natürlich-Normale wird pervertiert und transzendiert oder, um es mit zwei basalen Kriterien für Pop nach Richard Hamiltons bekannter Briefnotiz aus dem Jahr 1957 zu sagen, es wird »sexy« und »witty« (Hamilton 1983: 28); statt ernst und topisch, wie es der Literaturbetrieb liebt. Insofern gehört auch heute durchaus noch ein gewisser Mut dazu, einen Roman »Verteidigung der Missionarsstellung« zu nennen, ein Mut, wie ihn derzeit überhaupt nur ein Wolf Haas aufbringt.

SALTON POP-UP COFFEE MAKER

»Was ist realitätshaltige Poesie?«, fragt Joachim Lottmann 1986 in einer Rezension von Thomas Meineckes »Mit der Kirche ums Dorf« in der »Spex«: »Ungefähr das: Die Handlung spielt heute, in der Bundesrepublik, an genau bestimmten Plätzen, Straßen, Lokalitäten. Menschen haben Berufe, Politiker werden wiedererkannt. Autos spricht man mit ihren Markennamen an. Ich mag das.« (Lottmann 1986: 65)

Ist Pop also ein neuer Realismus? In der Tat hatte ja schon Mario Amaya in den 1960ern die Pop Art als »New Super Realism« gefeiert. Aber auf dem Feld der Literatur konkurriert Pop nicht mit abstraktem Expressionismus, sondern mit einer Erzählprosa, die bereits seit den 1920ern wieder dominant realistisch verfährt. Umso auffälliger, dass sie Lottmanns Kriterien dabei jahrzehntelang systematisch verfehlt. Nur wer besonders, geradezu überbordend welthaltig schreiben will, lässt in der deutschen Nachkriegsliteratur gelegentlich auch mal einen Markennamen in seinen Text ein: »in jedem Kolonialwarengeschäft – nur nicht bei Kaisers-Kaffee und in den Konsumläden – konnte man das oben beschriebene Pülverchen kaufen«, heißt es geradezu verwegen im Brausepulver-Kapitel von Günter Grass' Roman »Die Blechtrommel« (1959). Der Markenname Kaiser's – übrigens prompt falsch geschrieben – dient hier als bloßer Realitätseffekt. Wo es aber wirklich darauf ankäme, bei den Brausepulvertütchen selbst nämlich, verweigert der Roman die Nennung der Marke (Stollwerck? Frigeo-Ahoj?), obwohl der Packungsaufdruck ansonsten ausführlich zitiert wird: »Naturprodukt – Gesetzlich geschützt – Vor Nässe zu bewahren – und unterhalb einer gepunkteten Linie: Hier reißen.« (Grass 1987: 328)

Realitätshaltigkeit im Sinne eines ›effet de réel‹ macht also noch keine Pop-Prosa. Hier wird schließlich nur ein kultureller Rahmen (Frame) ausgemalt, ein historischer Zusammenhang, der uns möglichst natürlich vorkommen soll, vielleicht auch im Sinne jener zur Ursprünglichkeit gesteigerten Natürlichkeit, die im Nostalgischen gestiftet wird, und zwar selbst dort noch, wo es enzyklopädisch wird und daher zur Archivierung tendiert. So erinnert sich Karlmann in Michael Kleebergs »Vaterjahre« (2014) an seine Kindheit: »Die Markennamen der Fernseher faszinierten dich wie Automarken, du erinnerst dich an Schaub-Lorenz und Loewe-Opta, aber der deiner Oma war ein Nordmende, er stand natürlich im Wohnzimmer«. Natürlich! »Oh, wie präsent dir diese kleine Wohnung noch ist und deine Großmutter in ihr!« Präsent! (Kleeberg 2014: 52f.)

Pop aber hat mit dem Paradigmatischen zu tun, dem, was nicht da ist, es aber sein könnte. Wenn das Ich auf der ersten Seite von Lottmanns Erstling »Mai, Juni, Juli« (1987) von einer Zeit erzählt, in der es »unbedingt ein Schriftsteller sein wollte«, und wie es da, »wohl aus lieber Gewohnheit«, den Kühlschrank öffnet und darin »eine leere Packung Billigmargarine« findet – »Ich glaube, die Marke hieß ›Blauband‹« (Lottmann 2003: 7) – dann tut es

das nur im Ton nostalgisch. Tatsächlich ist Blauband keine Marke, an die man sich kollektiv erinnert (das war eher eine Margarine für Großküchen, soviel ich weiß). Für den Hamsun'schen Armer-Künstler-Gestus hätte die Erwähnung des leeren Kühlschranks gereicht, ›Blauband‹ spezifiziert hier also in genau der für den Erzählzusammenhang überflüssigen Weise, die den Text aufs kulturelle Paradigma hin öffnet. Er sagt damit: Ich wage es, mich eines Archivs zu bedienen, das der Hochliteratur verschlossen ist – schon ›Margarine‹ dürfte eine eher seltene literarische Vokabel sein, ich kann noch spezifischer: ›Blauband‹!

Der Modus des paradigmatischen ›Könnte sein‹ ist dabei schon in der Einschränkung (›Ich glaube‹) realisiert. Der Erzähler erinnert sich nicht an ein Konkretum in seiner erzählten Welt, wie Matzeraths Kaisers-Markt, sondern stellt seinen Text in einen Diskurs, den der Marken- und Konsumkultur der westlichen Welt, die hier denn auch gleich auf dem denkbar unglamourösesten Fuß erwischt wird. Das popliterarische Mittel der Wahl dafür ist seit Jahrzehnten immer wieder der Katalog gewesen, die Liste als in den Text projiziertes Paradigma. Notorisches Beispiel ist Bret Easton Ellis' Roman ›American Psycho‹ (1991), etwa wenn das Titel-Ich Bateman seine New Yorker Küche beschreibt:

Next to the Panasonic bread baker and the Salton Pop-Up coffee maker is the Cremina sterling silver espresso maker (which is, oddly, still warm) that I got at Hammacher Schlemmer (the thermal-insulated stainless-steel espresso cup and the saucer and spoon are sitting by the sink, stained) and the Sharp Model R-1810A Carousel II microwave oven with revolving turntable which I use when I heat up the other half of the bran muffin. Next to the Salton Sonata toaster and the Cuisinart Little Pro food processor and the Acme Supreme Juicerator and the Cordially Yours liqueur maker stands the heavy-gauge stainless-steel two-and-one-half-quart teakettle, which whistles ›Tea for Two‹ when the water is boiling, and with it I make another small cup of the decaffeinated apple-cinnamon tea. For what seems like a long time I stare at the Black & Decker Handy Knife that lies on the counter.« (Ellis 1991: 28f.)

109

Warum ist das Pop? Weil hier nun gar nichts mehr natürlich ist, sondern alles kunstreich hergestellt (coffee maker, espresso maker, food processor, liqueur maker etc.), und zwar unter den Bedingungen einer Konsum- und Markenkultur, deren Signifikanten (darunter ein ›Pop-Up‹) hier gelistet werden. Jeder Markenname steht für ein Paradigma mit anderen Möglichkeiten und Preisklassen, in der katalogischen Reihung zeigt sich ein Selektionsprinzip entlang der Kriterien teuer, kalt und modern. Zeit wird dabei, wie die doppelte Nennung von ›rostfrei‹ (›stainless-steel‹) suggeriert, geradezu eliminiert. Das Ich, Bateman, wird damit nicht als traditionelles Subjekt mit Vergangenheit (wie Karlmann mit seiner Großmutter), sondern als Diskurseffekt konstruiert.

So wenig wie das Ich mit sich selbst ist seine Position dabei mit der des Textes identisch – auch wenn solche Fehllektüren angesichts von Pop-Literatur immer

wieder vorkommen, etwa in der Christian-Kracht-Rezeption. Man traut einem Autor, der sich so gut in der Konsumkultur auskennt, offenbar keine Distanz zu dieser zu. Anders als Bateman selbst weiß der Roman jedoch von dessen analem Charakter (trotz allem »stainless-steel« ist die Tasse »stained«) und schlechtem Geschmack: Der Apfel-Zimt-Tee aus einer Kanne, die »Tea for Two« spielt, suggeriert eine Art kommerzieller Nostalgie, die im Protagonisten, der Single ist, allerdings keine wohligen Erinnerungen auslöst, sondern den Blick auf das Elektromesser, mit dem etwaige zweite Personen künftig zerlegt werden – die Liste der »maker« endet mit einem »destroyer«, die Perversion wird dann in den ausführlichen Frauenmorden detailliert auserzählt.

AGAINST NATURE

Nun bleibt zumindest die neuere Pop-Literatur, bei aller Betonung der paradigmatischen Dimension, als Erzählprosa doch stets im realistischen Rahmen. Nicht nur sind all die gelisteten Dinge Teil der erzählten Welt, das in ihrer Auflistung manifeste konsum-affine Wissen ist, als Wissen des Ich-Erzählers, immer auch personalisiert. Typischerweise steht die Ich-Erzählung im Präsens, ein Modus, der ebenfalls zwar realistisch wirkt, tatsächlich aber ein Kunstgriff ist – man kann nicht gleichzeitig leben (z.B. Frauen zerlegen) und erzählen. Die »natürliche« Erzählordnung – erst Geschehen, dann Erzählen – wird hier gar nicht mehr prätendiert; auch formal ist damit Zeit als mögliche Tiefendimension des Narrativs ausgeschaltet.

110

Fiktionale Pop-Literatur muss überdies Charaktere erfinden, die plausiblerweise solche Listen, etwa von Markenartikeln, generieren. Der erste Roman, der dieses Problem hatte und löste, war vermutlich Joris-Karl Huysmans' »À Rebours« (1884, englischer Titel: »Against Nature«), der in neuerer pop-affiner Literatur auch immer wieder zitiert wird (etwa in Krachts »1979« oder Wolfgang Herrndorfs »Sand«). Auch dieser Roman motiviert seine Kataloge von Orchideen, bunten Likören, schwarzen Speisen oder Edelsteinen aus der raffiniert-perversen Sammelleidenschaft seines Helden, des prototypischen Dandys Des Esseintes. In dieser Bibel der Décadence-Literatur ist gar nichts mehr Natur; im Reichtum der Dinge, die aus purem ästhetischem Interesse zusammengetragen werden, geht es um die feinsten Unterschiede – allerdings auch um den Unterschied zum banalen Geschmack des Bürgers.

Ein Jahrhundert später ist der Reichtum in den westlichen Überflusgesellschaften allgemein und wird hergestellt und verbreitet von der Konsumindustrie. Bateman aus »American Psycho« oder der Protagonist in Krachts »Faserland« (1995) antworten durch ihre spezifische Auswahl aus dem Markenangebot also auch auf die Frage »how to be a dandy in the age of mass culture« – auf die Camp, als schwule Ästhetik aus dem New York der Pop-Art-Ära, offenbar nur eine Antwort unter mehreren ist. Möglichst teure Varianten des Angebotspektrums, wie die Olympia Cremina Espressomaschine (für ca. 3500 \$) oder

die Barbour-Jacke (statt der »Jogger-Mode« von S. Oliver) tun's auch, ja sie sind geradezu das von der Warenindustrie dafür vorgesehene Mittel. Romanfiguren dieser Art identifizieren sich über ihre Marken gegenüber anderen, und dadurch erhalten die Markennamen Eingang in die Ich-Texte. Das ist vergleichbar mit dem Boasting im HipHop, das ebenfalls zur Aufzählung von Luxusmarken führt, wie sie für Popmusik insgesamt untypisch ist.

Allerdings ist es wohl kein Zufall, dass die literarischen Protagonisten, die diese Variante wählen, in ihren Texten als erheblich defizitäre, sozial und sexuell gestörte Charaktere gezeichnet werden. Weniger anrühige Möglichkeiten tun sich dadurch auf, dass in der ausdifferenzierten Markenwelt, nach dem Muster Pepsi vs. Coca-Cola, semiotische Unterschiede auch dort möglich sind, wo der Preis ungefähr der gleiche ist. Die Entscheidung zwischen einer grünen und einer blauen Barbour-Jacke etwa, die Florian Illies (»Generation Golf«, 2000) schwieriger fand als die zwischen CDU und SPD, ermöglicht eine Distinktion dieser Art.

Zentrales Medium dafür ist im Pop-Universum jedoch der Musikgeschmack. Auch hier finden sich wiederum die feinen Unterschiede innerhalb der (insgesamt akzeptablen) Nerd-Sphäre, also Blur vs. Oasis (in »Soloalbum« von Benjamin von Stuckrad-Barre, 1998) oder die Version von »Little Latin Lupe Lu« von Mitch Ryder and the Detroit Wheels vs. die der Righteous Brothers (in Nick Hornbys »High Fidelity«, 1995). Und es gibt den groben Unterschied, die dicke Trennlinie zwischen dieser In-Sphäre und dem Nicht-Geschmack des Normalbürgers; in »Soloalbum« also Blur/Oasis vs. Fury In the Slaughterhouse oder Heinz Rudolf Kunze. In »High Fidelity« wird dieser Graben sogar explizit zum Anlass einer Szene, in der ein Platten-Nerd einen braven Familienvater, der eine harmlose Pop-Platte (»I Just Called to Say I Love You«) für seine Tochter sucht, aus dem Laden disst. Hätte der arme Mann nach einer frühen Platte desselben Künstlers (Stevie Wonder) gefragt, etwa aus dessen »Innervisions«-Zeit, wäre er mit offenen Armen empfangen worden.

Schnösel und Nerd sind also zwei Pop-Personae, für die das Marken- und Popkultur-Universum die wesentliche Orientierungsmatrix ist. Dadurch erhalten nicht bloß sehr spezifische Details Einlass in die Texte, vielmehr wird über diese Spezifika jeweils die entsprechende Enzyklopädie mit ihren popkulturellen Assoziationen und Wertungen aufgerufen, in deren Koordinaten die Details erst ihre Bedeutung erhalten. Auch vom Leser wird verlangt, sich in dieser Wissensordnung zurechtzufinden, andernfalls entgehen ihm wesentliche Bestimmungen der Texte. Wer nicht weiß, welchen Status die späten Genesis im Unterschied zum Frühwerk im In-Kosmos des Pop einnehmen, kann die begeisterten Einlassungen Batemans zur Musik in »American Psycho« nicht adäquat lesen (neben Phil Collins' Genesis rühmt er U2, Whitney Houston und Huey Lewis & The News).

Zugleich schreiben solche Texte allerdings an der Pop- und Markenkultur auch immer mit, aus der sie sich bedienen. Die Virulenz dieses Aspektes nimmt in dem Maße zu, in dem sich die binnenfiktionalen Wertungen mit denen des Autors identifizieren lassen. So verunglimpft bereits eine frühe »Spiegel«-Rezension von »Soloalbum« Benjamin von Stuckrad-Barre als »Geschmacksterroristen«. Und obwohl dessen Ich-Erzähler eine fiktive Figur ist, erscheint diese doch als so autornah entworfen, dass die Zurechnung ihrer ästhetischen Urteile auf den Autor immerhin plausibler erscheint als bei Ellis oder Kracht. Stuckrad-Barre weiß jedoch auch sehr genau um den Status der Pop-Verehrung selbst, wie das letzte Kapitel von »Soloalbum« zeigt. Statt, wie Hornbys »High Fidelity«, die Liebesgeschichte zu Ende zu bringen, endet der Roman mit einem Oasis-Konzert. Durch seinen Liebeskummer in einen etwas distanzierenden, oft grantelnden Modus versetzt, der ihm (und damit seinem Text) die Beschreibung der alltäglichen Mechanismen des Lebens erlaubt, gelingt es dem Erzähler auch hier, sozusagen im Moment der Erfüllung, zu reflektieren. Dabei zeigt sich, dass es keineswegs die realen (natürlichen) Qualitäten von Oasis sind, die das Konzert zu einem kultischen Erlebnis machen, sondern das Wiedererkennen (»da ein Ton, kennen wir, ist Lied Nummer 6 von der ersten Platte, eines der besten, aber die sind ja alle gut, im Grunde«) und das gemeinsame Hochhalten der Ikone. »Das Hemd von Noel ist sogar richtig scheiße, aber der Body ist die Botschaft, ach, der Bierbauch, und er könnte wohl auch Tennissocken – hat er bestimmt auch, der darf das, darf alles« (Stuckrad-Barre 1998: 245). Gitarrist und Sänger Noel Gallagher verstößt gegen alle ästhetischen Codes, denen der Britpop-Fan folgt, und wird trotzdem als Stilikone angehimmelt (»der darf das«). Das popkulturelle Ikonisieren erweist sich als ein stipulativer Akt, eine diskursive Setzung, die mit den musikalischen Qualitäten (»alle gut, im Grunde«) und, wie gezeigt, selbst den Stil-Qualitäten der Musiker als solchen nicht letztlich begründet werden kann. Der Geschmack wird absolut gesetzt, aber auf Basis einer willkürlichen Entscheidung und nicht auf Grundlage einer natürlichen Wahrheit, die irgendwie beweisbar wäre. Stuckrad-Barres Text ist darin, wie er Pop-Geschmacksurteile präsentiert, also deutlich komplexer (und schlauer) als seine Kritiker.

MAYBE I DON'T REALLY WANT TO KNOW

Nach dem Oasis-Konzert und also auf der letzten Seite von »Soloalbum« kauft sich der Protagonist ein T-Shirt mit dem Aufdruck »Be Here Now« und erklärt: »Ja. »Definitely Maybe«, das ist der beste LP-Titel aller Zeiten.« So müßig es sein mag, Pop generell zu definieren, für einen Begriff von Pop-Literatur sind in dieser mehrfach oxymoronischen Doppelung der beiden Oasis-Alben wesentliche Aspekte versammelt. »Definitely Maybe« bezeichnet den Aspekt der Paradigmatik, das (womöglich geschmacksterroristisch) definitiv Gesetzte ist immer Teil eines Paradigmas, einer Liste mitgedachter, sehr spezifischer anderer

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst.

Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Möglichkeiten, die seinen Ort bestimmen. Der Setzende setzt seine eigene Position dabei immer mit und aufs Spiel. Nur – und das ist entscheidend – wirklich nur in diesem Modus des definitiven Vielleicht ist dann auch »Be Here Now«, der Imperativ absoluter Gegenwartigkeit, umzusetzen.

»Ein Aspekt der Attraktivität, die den Bezug auf die Gegenwart als ›Jetztzeit‹ verspricht, ist der fehlende historische Abstand zu den Gegenständen des Schreibens«, bemerkt Eckhard Schumacher in seiner Studie »Gerade Eben Jetzt« (Schumacher 2003: 17). Das heißt aber nicht, dass es nun gar keine Distanz mehr gäbe; denn der historische Abstand wird eben ersetzt durch einen paradigmatischen. Der Imperativ fordert nicht einfach nur die Gegenwartigkeit einer Kultur mit Popmusik, Markennamen, Medien und genau bestimmten Lokalitäten als erzählte Welt einer irgendwie gearteten Handlung ein. Vielmehr bezieht sich die Ich-Erzählung im Präsens, als typische Pop-Erzählweise, gar nicht mehr in erster Linie auf ein ›Es war einmal‹ bzw. ›Ich tat‹, wie klassische Narration das tut, sie bezieht sich überhaupt nicht so sehr auf Handlungen, Vorgänge und Geschichte(n) als vielmehr auf einen Modus des Daseins, ein ›Ich bin‹.

In beiden Fällen, beim »Definitely Maybe« wie beim »Be Here Now«, geht es also nicht um eine Narration dessen, ›wie es wirklich gewesen‹, im Modus der Fiktion, sondern um die Öffnung eines gegenwärtigen Möglichkeitsraumes. Dieser Raum stellt sich als ein doppelter dar, zum einen als kulturelle Enzyklopädie mit ihren mannigfaltigen Paradigmen, zum anderen als wählendes,

setzendes, jetzt und hier seiendes Ich. Erstere ist idealtypisch abzulesen an jenem mit Recht vielzitierten Katalog, mit dem in »Soloalbum« ein Studentinnenzimmer imaginiert wird.

Mit einer ziemlich schrecklichen Frau komme ich dann ins Gespräch [...]. Ich schätze mal, über ihrem Bett hängt in DIN-A-0 der sterbende Soldat, auf dem Boden steht eine Lavalampe. Sie hört gerne Reggae. Scheiß Pearl Jam findet sie »superintensiv«, auf ihre CDs von Tori Amos und PJ Harvey hat sie mit Edding geschrieben »'-Power rules« [usw.]. (Stuckrad-Barre 1998: 32)

Die Pointe ist hier, dass es sich eben nicht, aber auch kein bisschen, um Beschreibungsprosa handelt, sondern das Zimmer der jungen Frau mit all seinem katalogisierten Inventar bloß imaginiert wird auf Basis der kulturellen Enzyklopädie, die dem Erzähler zur Verfügung steht. Wie der Schnösel und der Nerd verfügt auch dieser Ich-Erzähler, diesmal aufgrund seiner liebeskummerbedingten Misogynie, über die reflexive Potenz, Popkultur Text werden zu lassen, das diegetisch Gegebene (die nicht näher beschriebene Frau auf der Party) in einen paradigmatischen Über-Raum zu stellen – konsumästhetischer Surrealismus statt Beschreibungsrealismus, könnte man sagen. Nicht anders funktioniert bereits die inzwischen ebenfalls kanonische Schimpftirade des Erzählers in Rolf Dieter Brinkmanns »Keiner weiß mehr« (1968) auf die Welt der BRD-Fernsehunterhaltung, des Schlagers und der Markenwerbung:

114

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Deutschland, verrecke. [...] Mit Roy Black und Udo Jürgens. Mit Thomas Fritsch. Verrecke mit deinen Weinköniginnen Jahr für Jahr und mit Thomas Liessem. Mit dem Kölner Dom. Verrecke, auf der Stelle, sofort. Mit deinen Dralonmännern. Lupolenmännern. Deinen ausgebufften Polyesterjungs [usf.]. (Brinkmann 1968: 223)

Das Verfahren der Tirade, des Grants (prominent auch in den Brenner-Romanen von Haas), plausibilisiert den paradigmatischen Rundumschlag, der einen ganzen kulturellen Gegenwartsraum erstvertextet, und zwar weder in Form von Beschreibung noch in Form von Allgemeinaussagen, sondern über den pop-spezifischen dritten Weg einer spezifisch katalogisierenden Verwendung von Eigen- (Pearl Jam, Udo Jürgens) und Markennamen (Edding, Lupolen). Denn das ist ja das Besondere an Eigennamen, dass sie gerade nichts auf den Begriff bringen. Roy Black und Udo Jürgens sind Schlagersänger, aber ›Deutschland verrecke. Mit deinen Schlagersängern‹ würde eben immer schon voraussetzen, dass der Leser bereits weiß und mit dem Text einig ist, wer oder was diese Schlagersänger (oder hier: Weinköniginnen) sind und was von ihnen zu halten ist. Literatur, die so verführe, würde von den kulturellen Codes bloß zehren und könnte sie immer nur aufs Neue bestätigen. Eine Aufzählung von Eigennamen betreibt dagegen kulturelle Poiesis, sie schafft die Paradigmen erst, von denen sie zehrt, und schreibt dadurch an der Gegenwartskultur mit. Pop-Literatur arbeitet nicht, wie konventioneller Realismus, an der Bestätigung von Typischem, sondern ruft Spezifika in ihrem ästhetisch-popsemiotischen Zusammenhang auf. Differences that make a difference.

Literarische Pop-Schreibweisen, oft in journalistischen Formaten erprobt, bewegen sich in solchen semiotischen Räumen mit großer Selbstverständlichkeit. Sowohl die Spezifik wie auch die Willkür der Auswahl und Reihenfolge (Thomas Liessem – Kölner Dom – Dralonmänner) können dabei, selbst wenn ernsthaft geschimpft wird, komische Effekte zeitigen. Richard Meltzers Texte über Alkohol (»The Wonderful World of Booze«) oder Burger-Buden in L.A. (»Burgers I've Et, Part 2«) sind dafür schöne Beispiele, eine Bemerkung wie »there's a whole universe there, with such show stoppers as gin, zubrovka, sloe gin fizz and Underberg bitters« (Meltzer 1972: 49) spielt apodiktisch mit Reihenfolge und Graden der Spezifik und hält damit die unendliche Enzyklopädie (»ein ganzes Universum«) bewusst offen.

Katalogtexte sind derart fraglos Pop, dass der zu seiner Zeit (1982) völlig unbekannt und niemals auch nur ansatzweise populäre Kurzroman »200D« von Christopher Roth bei seiner Neuedition ganz selbstverständlich als Pop-Literatur verstanden und gehandelt wurde (er figuriert auch prominent im KiWi-Reader »Pop seit 1964«). In Ich-Form und Präsens wird ein Tag in der Münchner Filmer- und Disco-Szene erzählt, bereits der Titel ist ein Markenname, allerdings sind die zahlreichen Listen, anders als bei Stuckrad-Barre und eher wie bei Bret Easton Ellis, zunächst mal nur Aufzählungen dessen, was in der

erzählten Welt (Diegese) so vorkommt: Autos auf einer Gebrauchtwagenmesse, Filmplakate, die Kleidung der Personen, die auch mit ihren Klar(vor-)namen auftauchen, Interieurs, eine Dallas-Folge. Das Ganze wirkt oft eher wie ein detailverliebtes Filmskript, nach dem Muster naturalistischer Dramen-Nebentexte (der Name Gerhart Hauptmanns fällt im Text auch). Vordergründig bleibt »200D« also bei der hyperrealistischen Beschreibung und öffnet nur selten ausdrücklich eine paradigmatische Dimension, z.B. wenn einem Café eine »von einem JACQUES TATI- und VELOSOLEX-Optimismus zeugende Einrichtung« bescheinigt wird (Roth 2012: 56). Auf Dauer führt die konsequent durchgehaltene Form jedoch in der Tat zu einer neuen Qualität. Wenn in der längsten Liste über drei Buchseiten hinweg sämtliche Bewohner eines Münchner Wohnblocks nach Ausweis der Klingelschilder aufgezählt werden, dann ist dieses Festival der Eigennamen mit Detailrealismus nicht mehr zu erklären: Die vollständige Archivierung registriert ja nicht nur, wer da konkret wohnt, sondern gibt genau darin auch erschöpfend Auskunft darüber, wie man so heißt, wenn man Anfang der 80er im Münchner Fuchsbau wohnt. Das Objet-trouvé-hafte weitet sich zum Enzyklopädischen, in dem Spezifisches und Allgemeines zusammenfallen. Im Verfahren der Liste schlägt die diegetische Form des Spezifischen ins Paradigmatische um.

THE BEGINNING OF TIME 5B

Wie ist es aber zu erklären, dass sich solche Listenprosa fast immer in unmittelbarer Nähe zum Bereich der Popmusik verorten lässt? Schon in der Pop-Literatur der 1960er Jahre spielen popmusikalische Details eine zentrale Rolle: »Ich schreibe das hier, während auf meinem Dual-Plattenspieler HS 11 eine Platte der DOORS abläuft. Disques Vogue, CLVLXEK 198, mit Jim Morrison – vocals, Ray Manzarek – organ, piano, bass, Robby Krieger – guitar, John Densmore – drums«, bemerkt Brinkmann (1994: 66) in seinem Essay zur Fiedler-Debatte, »Angriff aufs Monopol« (1968) mit dem Untertitel »Ich hasse alte Dichter« – alte Gegenwarts-Dichter, wohlgemerkt! Uwe Nettelbeck katalogisiert seine Plattensammlung und veröffentlicht das als literarischen Beitrag zum Thema »Trivialmythen« (1970). Noch in »Soloalbum« finden sich Auflistungen wie »meine zehn Singles zum Verlieben« mit Plattennummern (alle von Oasis, versteht sich). Auch Paul Morleys Roman »Words and Music. A History of Pop in the Shape of a City« (2003) hat weniger die Gestalt einer Stadt – gemeint ist übrigens die futuristische Stadt aus dem Video zu Kylie Minogues »Can't Get You Out Of My Head« – als vielmehr die eines 350-seitigen Listen-Romans. Kapitel 43 etwa beginnt:

1969 USA lands two men on the moon.

Woodstock Festival.

Led Zeppelin, »Led Zeppelin« and »Led Zeppelin II« – the beginning of time.

The Band, »The Band« – the beginning of time 2.

The Velvet Underground, »The Velvet Underground« – the beginning of time 3.

Captain Beefheart & His Magic Band, »Trout Mask Replika« – the beginning of time 4.

The Stooges, »The Stooges« – the beginning of time 5a.

MC5, »Kick Out the Jams« – the beginning of time 5b. (Morley 2003: 157)

Auch hier zeigt sich das paradigmatische Prinzip in Reinform: Der Beginn der Zeit müsste ja eigentlich ein maximaler Epocheneinschnitt sein, ein Urknall, sprich: ein syntagmatisches Ereignis, wenn es denn je eines gab. Welche Zeit beginnt hier mit Led Zeppelin? Die der rockmusikalischen Gegenwart. Deren Beginn ist nun aber kein Punkt auf der Zeitachse, sondern ein paradigmatischer Raum, der sich über derselben entfaltet: Es sind nicht nur gleich zwei Alben von Led Zeppelin, mit denen unsere Zeitrechnung beginnt, sondern dazu auch noch eine ganze Reihe weiterer epochemachender LPs aus demselben Jahr. Die Doppelungen, schon in der nerd-artigen Notation der eponymen Erstlingswerke (»The Stooges, »The Stooges«), und die Auffaltung der Anfänge (5a/5b) lösen den Moment, die Epoché, in der Enzyklopädie auf – Geschichte in räumlicher Form.

Geschichte in räumlicher Form präsentiert interessanterweise auch der parahistorische Roman, wie ihn Christian Kracht in »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« (2008) und »Imperium« (2012) realisiert hat (zeitgleich mit Quentin Tarantinos Filmen »Inglourious Basterds«, 2009, und »Django Unchained«, 2012). Die Poetologie dazu ist allerdings schon in »Faserland« angelegt, der deutschen Pop-Literatur der 1990er also von ihrem Beginn an eingeschrieben. Bereits der Titel von Krachts einflussreichem Erstling verweist auf einen parahistorischen Thriller von Robert Harris (»Fatherland«, 1992). Im Text selbst entwirft der Erzähler ein utopisches Erzählen »an der Baumgrenze«, wo er mit Isabella Rossellini und gemeinsamen Kindern wohnen würde. Er könnte dann, so spinnt er diese Fantasievorstellung weiter, den Kindern »alles erklären, und die Kinder könnten niemanden fragen, ob es denn wirklich so sei, weil sonst niemand da oben wäre. Ich hätte immer Recht. Alles, was ich erzählen würde, wäre wahr« (Kracht 1997: 148). Es ist dies eine Poetik der Befreiung vom historischen Syntagma der deutschen Geschichte, »wie sie wirklich gewesen«, zugunsten alternativer Verläufe, die dieses Syntagma nicht etwa als neue, wahre Wahrheit ersetzen (das wäre Geschichtsklitterung bzw. Martin Walser), sondern mit Bedeutung aufladen und in seiner Kontingenz sichtbar machen.

Bei alledem steht Philip K. Dick Pate, dessen Science Fiction immer schon paralogische Formate ausgelotet hatte – auch für Dietmar Daths Prosa ist sein Werk ein wichtiger Orientierungspunkt (neben Marx, Metal und »Roswell«). »Die Filme verweisen nicht mehr auf die Wirklichkeit, sondern andersherum« (Wittmann 2013: 10), hieß es in einer »SZ«-Rezension zu Tarantino, und genau

das gilt auch für die Romane Krachts (weshalb »Imperium« am Ende als Film ausgewiesen ist, man vergleiche schon das Ende von »Tristesse Royale«). Die Wirklichkeit ist als Syntagma Funktion ihrer Paradigmen, eines Möglichkeitsraumes, und an diesen gilt es zu arbeiten. Das Versprechen, das diese Art von Fiktionalität für die Kinder an der Baumgrenze enthielt – »und sie wären frei, auf ihre Art« (Kracht 1997: 150) –, gilt dann auch für den Leser von Pop-Literatur.

Selbstverständlich gehen dabei alle Arten von medialen Repräsentationen, Trivialmythen und Klischees aus (Genre-)Literatur, Comic, Popmusik, Film, Fernsehen und neuerdings Web und Computerspiel in die alternativen Geschichten mit ein, von Ernst Jünger bis zu den »Southland Tales«, von »Es geschah am helllichten Tag« bis Laurie Anderson (um ein paar Beispiele aus »Ich werde hier sein« zu nennen), von Heinrich Harrer bis »Tim und Struppi« (»1979«). Das Assoziationsinferno (Wittmann), die intertextuelle Verweishölle (Meinecke), in die sich immer auch begibt, wer sich mit Pop einlässt, ist denn auch nichts anderes als der konstitutive Bezug auf diesen paradigmatischen Möglichkeitsraum, der eben niemals allgemein gehalten, sondern stets mit ganz spezifischen Optionen gefüllt ist. Die Freiheit »auf ihre Art« wäre denn auch eine im je Spezifischen, nicht im Allgemeinen, nicht einfach eine andere, alternative Geschichte, sondern ein semiotisch hochkomplexes anderes Set von Assoziationen und Verweisen.

Und hier ist vielleicht der entscheidende Bezug zur Popmusik zu sehen, die von Diedrich Diederichsen in seinem Opus magnum »Über Pop-Musik« (2014) als ein Versprechen charakterisiert wird, »das von einer Realität sowohl eingelöst als auch dementiert wird.« Die Erfahrung von Pop ändert nicht »die« Wirklichkeit (Syntagma), sondern den sie überwölbenden Möglichkeitsraum (Paradigma) und damit ihre Bedeutung. »Wenn ein Johnny Winter springt und schreit und hager ist, dann leistet er, was Kunst vielleicht auch in diversen außereuropäischen oder vorbürgerlichen Kulturen schon leistete: Er begleitet und managt den Übergang von Kunst in Leben und zurück, von einer symbolischen in eine reale Welt.« (Diederichsen 2014: 14)

Die Pop-Sozialisation, die inzwischen ja schon mehrere Generationen geprägt hat, mitunter mit Reibereien, aber im Großen und Ganzen doch in friedlicher Koexistenz zur Sozialisation durch die offiziellen Bildungs- und Erziehungsinstanzen, bezog ihren Reiz und ihre Energie aus genau dieser Erfahrung, und dies ist es auch, was die kreischenden Teenager seit Elvis Presley immer aufs Neue bezeugen: »Dass es etwas gibt« (ebd.: 12) – etwas eigenes, young, witty, sexy, glamorous, nicht als Entweder-oder-Alternative zum Alltag, sondern als diesen transformierende Bedeutungssphäre. »Pop was everywhere – that was the thing about it«, benennt Andy Warhol in »POPism« (1980) diesen Modus-Shift: »Once you »got« Pop, you could never see a sign the same way again« (Warhol/Hackett 1983: 39). Das rechtfertigt doch durchaus den Beginn einer neuen Zeitrechnung!

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

WE HAVE THE TECHNOLOGY NOT AVAILABLE BEFORE

»Wenn das Molekül der Pop-Kultur zerfällt, erkennen wir«, so Diederichsen, »dass es aus diesen beiden Substanzen zusammengesetzt ist«: Alltagskultur und Avantgarde (Diederichsen 2006: 114). Was die Literatur angeht, trifft das am ehesten für die erste so benannte Pop-Phase Ende der 1960er zu, für Brinkmann etwa, der die Poetizität des Alltags in den Gedichten Frank O'Haras feierte und dessen eigene Texte, wie die seiner Kollegen, deutlich von verschiedenen Avantgarde-Techniken geprägt sind, als da wären: Cut-Up, Montage, oft unter Einbezug von Fotomaterial, Permutation, Oberflächenübersetzung sowie allgemein eine assoziative Prosa unter Preisgabe leicht verständlicher Rahmen, Figuren und Settings. Auch Spezifika wie Markennamen, Comics, Filmstars oder Popmusiktitel, sprich: Signifikanten der Konsumkultur gelangen dabei zunächst wohl vor allem wegen ihrer tabubrechenden, im literarischen Kontext provozierenden Wirkung in den Text. Im Rahmen eines allgemeinen »*épater le bourgeois*« haben sie dieselbe Funktion wie die lustvolle Verwendung von Tabuvokabeln (»Ficken ist das Wort, nach dem ich gesucht habe«, Brinkmann 1969: 15) oder die Darstellung von Drogen, Nacktheit und expliziter Sexualität.

Ihr Kitzler saugte mich ins Durcheinander fremder Planeten/ das gewohnte Gefühl ihrer galaktischen Zuckungen NOW! NOW! wenn nicht dieser ölig dunkle Coca-Cola-Geruch die ganze Nacht plasmisch an mir/ in der Hand auf dem Bettuch – – (Ploog 1969: [27])

So liest sich Jürgen Ploogs »Coca Cola Hinterland« (1969), verkauft als »Avantgarde für 8 Mark bei Melzer«. Ploog ist im selben Jahr auch in Carl Weissners »Cut Up«-Anthologie vertreten, die im übrigen vorwiegend amerikanische Beat-Poets und Untergrund-Künstler als Vorbilder importiert – wie zahlreiche Bände der Zeit, am prominentesten der von Brinkmann und Ralf Rainer Rygulla ebenfalls 1969 herausgegebene »ACID. Neue amerikanische Szene«. Männlich codierte Sexualität, kosmische Entgrenzung und absolute Gegenwart (»NOW! NOW!«) stehen hier formal neben, semantisch aber noch eher im Gegensatz zur Konsumkultur (Coca-Cola). Die Fremdsprachigkeit des orgasmischen Ausrufs und des Markennamens kontrastiert dabei reizvoll mit dem uncoolen deutschen Ausdruck »Kitzler«. Ein anderes Einfallstor für popkulturelle Vokabeln (und Kataloge) ist das quasi-ethnologische Interesse der Literaten an bestimmten Szenen, wie prototypisch in Hubert Fichtes »Die Palette« (1968). Dieser Roman über eine Hamburger Kneipe stellt durch seine poppige Umschlaggestaltung und die Lesung des Autors mit Band im Star Club eine durchweg positive, beinahe identifikatorische Verbindung zur Leitkunst des Pop her:

Ich möchte auch mal die fünf Beatles sein:

- Hier ist mein Sound. Ich steh vor euch. Das mach ich.

Zweitausend Menschen. Auf St. Pauli, die nie sonst ein Buch in die Hand nehmen.

Der Mythos des einundzwanzigsten Jahrhunderts. (Fichte 1968: 349)

121

Wo Pop-Literatur sich, wie hier, statt im Underground in einer Sphäre des Populären situiert, stellen sich, zumindest in Deutschland, sofort Warntafeln auf – populäre Mythen, als die man Comic-Helden und Popmusiker wahrnimmt, rufen quasi automatisch das Schreckbild der NS-Zeit hervor (hier: Rosenbergs »Der Mythos des 20. Jahrhunderts«). Das ist auch der durchgängige Tenor der Reaktionen deutscher Schriftsteller auf Leslie Fiedlers Programmschrift »Cross the Border – Close the Gap« (1968, dt. in »Christ und Welt«, engl. im »Playboy« veröffentlicht), die eine postmoderne Verbindung von Schund- und Hochliteratur unter dem Label Pop-Literatur fordert. Brinkmann setzt sich diesen deutschen Abwehrreflexen mit seiner oben zitierten Berufung auf die Doors entgegen: »gegenüber der Arbeit, die für diese Musik notwendig war, sind deutsche Dichter Schlampen, ob es Helmut Heißenbüttel ist oder Jürgen Becker, Baumgart oder Walser – sie sind faul im Vergleich zu den Musikern, die probieren, die technischen Apparaturen ausnutzen zur Realisierung ihrer Vorstellungen« (Brinkmann 1994: 66). Interessanterweise spricht er angesichts der US-Superstars nicht über Popularität, sondern über Verfahren, begreift also die Popmusik als – technologische – Avantgarde. Nur so kann dann im Umkehrschluss auch seine eigene technisch komplexe, aber gerade deshalb von jeder Popularität weit entfernte Schreibweise Pop sein. Überdies enthält das

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemerausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

erste Album der Doors, dessen französische Pressung Brinkmann hier hört, auch den »Alabama Song« von Brecht und Weill sowie das wenig poppige 11-Minuten-Epos »The End« und stellt damit selbst Avantgarde-Affinitäten aus, obwohl es in den USA auf Platz 1 der Album-Charts stand und also als Massen-Erfolgsprodukt der Kulturindustrie gelten darf.

In den 1990er Jahren wird Pop-Literatur demgegenüber unter erheblich verschobenen kulturellen Parametern aktualisiert. Es versteht sich jetzt erstens von selbst, dass auch die »Alltagskultur« von käuflichen Dingen, meist Marken-Produkten, geprägt und durch die Medien vorgestaltet und vermittelt ist. Und zweitens sind avantgardistische Schreibweisen der oben genannten Art im literarischen Spektrum jetzt kaum noch eine Option. Allenthalben dominiert eine realistische Erzählliteratur. Diederichsen weist zu Recht darauf hin, dass etwa die Listentextur im frühen Pop »durchaus noch einen stark profanisierenden und provozierenden Einbruch in die Rhetorik jeder Literatur, ja eines jeden geschlossenen Textes darstellt, während seit den 80ern die »General-Interest«-Publizistik, insbesondere die sich an Jugendliche wendende, massiv auf Listen, auch auf ironische und poetische Listen setzt« (Diederichsen 2006: 112). Dem Provokationspotenzial innerhalb der heiligen Hallen der Literatur-Literatur hat das allerdings keinen Abbruch getan; Pop wirkt darin als Mainstream nicht minder anstößig denn als Underground, im Gegenteil: Heute scheint es deutlich leichter zu fallen, der 60er-Pop-Literatur aufgrund ihrer avantgardistischen Verfahren High-Lit-Status zuzuerkennen als Prosaserzeug-

nissen von Kracht oder Lottmann, die auf den ersten Blick »kaum nennenswert überformt zu sein scheinen« (Drügh 2007: 188).

Mit der Betonung auf »scheinen«. Denn der wesentliche Unterschied zu einem banalen populären Realismus liegt auch weiterhin in der Betonung der paradigmatischen Dimension. Hatte Pop I diese noch vor allem in avantgardistischer Manier als Frame-Bruch (Tmesis), als diachrone Unterbrechung selbstverständlicher (diegetischer wie generischer) Zusammenhänge aufgerufen, realisiert Pop II sie nunmehr in der oben bereits näher beschriebenen Öffnung von synchronen Möglichkeitsräumen. Ersterem würde die Frage: Was soll werden? Was kommt danach? entsprechen (die Apokalypse, The End, die Revolution). Letzteres antwortet eher auf die Frage: Wie wirklich ist das hier? Was bedeutet es?, zielt also eher auf mögliche Parallelwelten und ihre Levels, auf ausdifferenzierte Szenen und ihre Vorlieben, auf unterschiedliche Modi und alternative Interpretationen von Wirklichkeit – die dann auch wieder als käufliche Optionen im Warensortiment auftauchen können.

ALL THROUGH THE DAY I ME MINE

Bleibt die Frage nach dem popliterarischen Subjekt, in dem sich diese paradigmatische Freiheit realisieren soll. Im skizzierten Übergangsfeld von avantgardistisch-manifestösem, journalistischem und fiktionalem Pop-Schreiben bleibt das Verhältnis von Erzähler und Autor ein Problem. Von Brinkmann über Roth bis Stuckrad-Barre werden das Ich des Pop-Textes und seine Umwelt fast immer autornah entworfen, und oft wollen die Überzeugungen, die es äußert, ja auch durchaus als die des Autors verstanden werden. Noch wo das dezidiert nicht der Fall ist, wie etwa bei Kracht, erklären notorische Fehllektüren den Autor nichtsdestotrotz zum asozialen Salem-Schnösel (»Faserland«) oder »Steigbügelhalter der Rechten« (Georg Diez über »Imperium«) und belegen damit, wie schwierig hier das Differenzieren ist. Wenn wir Diederichsen glauben dürfen, ist das, was in Literatur eher suspekt ist (manche witterten schon eine popinduzierte Rückkehr des Autors...), jedoch ein essenzielles Merkmal von Pop: »So wie beim Mythos unentscheidbar sein muss, ob die Geschichte historisch oder fiktiv ist, ist in der Pop-Musik konstitutiv unentscheidbar, ob der Protagonist eine wirkliche oder eine erfundene Figur ist.« (Diederichsen 2014: 141)

Wenn Raspe, der Protagonist von Rainald Goetz' seminaler Erzählung »Subito« (1983), auf einmal ins Ich wechselt und dieses ins Präsens, dann macht diese Bewegung sozusagen den Hegel'schen Erkenntnisweg ins Allgemein-Objektive rückgängig. Skopus des Goetz'schen Erzählens ist nicht das absolute Wissen, sondern die sinnliche Gewissheit des Jetzt-Hier-Ich (Be Here Now), der die Comic-Verbformen entsprechen:

Ohne Blut logisch kein Sinn. Und weil ich kein Terrorist geworden bin, deshalb kann ich bloß in mein eigenes weißes Fleisch hineinschneiden. [...] Ich schneide in die Haut, Blut

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemerausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

124

quillt hervor, und es macht Fließ Rinn Zisch Lösch. [...] Mit ruhiger Hand setze ich die Rasierklinge auf eine beliebige Stelle unversehrter Haut und schneid gut sichtbar und tief in die Epidermis ein. Die so hergestellte Spalte ist für einen Augenblick von hellweißen Wundrändern eingefasst und beginnt dann langsam, vom Wundgrund her, sich mit Blut zu füllen [...]. (Goetz 2007: 134f.)

Bekanntlich las Rainald Goetz diese Passage beim Bachmann-Wettbewerb 1983 in Klagenfurt, während er die im Text evozierte Handlung an sich selbst ausführte. In diesem Moment, in dem die unmögliche Synchronie von Leben und Erzählen, die der präsentische Ich-Text suggeriert, ein einziges Mal realisiert war, betraf sie prompt auch den Autor. Das Ich bezeichnet in diesem Moment eben nicht den Terroristen (Jan-Carl) Raspe, der 1977 in Stammheim starb, vielmehr spricht »Herr Goetz« (ebd.: 134) selbst als literarische und öffentliche Persona im Jetzt und Hier Klagenfurts. Auch die im Präteritum erzählten Passagen von »Subito« lassen sich dann bruchlos dieser Persona zuordnen, z.B. seine Begegnungen mit »Neger Negersen, genannt Stalin« (ebd.: 133), in dem unschwer Diedrich Diederichsen zu erkennen ist. Und schließlich gilt das auch für jene »paar Sätze in der Sprache des Manifests«, mit denen der Text endet (man beachte auch die Liste!): »Wir brauchen noch mehr Reize, noch viel mehr Werbung Tempo Autos Modehedonismen Pop und nochmal Pop.« (Ebd.: 139)

Autor, Erzähler und Figur sind eins, und doch, das ist das Erstaunliche, liegt hier keine Autobiografie vor. Die Persona Goetz und mit ihr ihre Welt

wird ja nicht erinnert, sondern in der Gegenwart, als sinnliche Gewissheit (Hegel) entworfen. Innokentij Kreknin hat so etwas jüngst als Formen autofiktionaler Selbstpoetik beschrieben, an Goetz sowie an Lottmann und Alban Nicolai Herbst. Solche Selbstpoetiken tendieren zum geschlossenen System, in dem Autor, Erzähler und Figur jeweils aufeinander verweisen, etwa indem der Ich-Erzähler innerhalb des Romans als Verfasser von journalistischen oder literarischen Texten auftritt, die der Autor außerhalb des Romans in der Tat unter seinem Namen veröffentlicht hat (wie das etwa in den Romanen Lottmanns ständig der Fall ist, aber auch in Wolfgang Welts »Peggy Sue«, 1986, Stuckrad-Barres »Livealbum«, 1999, Bret Easton Ellis' »Lunar Park«, 2005 etc.).

Wie Diederichsen bei Goetz (und Welt), so kommt Goetz bei Lottmann (und Stuckrad-Barre) vor. Die Schließung des jeweils eigenen autopoietischen Pop-Kosmos geht vom Ich aus, schließt dann jedoch stets auch die anderen, den Kontext, mit ein, auch wenn diese sich, wie Goetz bei Lottmann, in ihren jeweiligen Repräsentationen kaum wiedererkennen mögen. JoLo, Lottmanns Roman-Ich, beschwert sich in »Die Jugend von heute« (2004) über die Musik auf einer Münchner Film-Party:

Prince und dergleichen, Funky Music, repressives Gesäusel schwarzer Sklavennaturen. Hier waren »Paare«, also reinrassige Heteros, Leute, die »geil« tanzen wollten mit ihren Partnerinnen und doch erbärmlich unsexy dabei aussahen. Kein Mastermind Holm Friebe hätte sich in diese Mutti-und-Vati-lassen's-krachen-Veranstaltung verirrt. Selbst der steinalte Rainald Goetz wäre eher zur 10-Jahre-VIVA-Party gegangen. (Lottmann 2004: 165).

125

Lottmann ist gerade mal zwei Jahre jünger als Goetz. Seine Erzählungen spezifischer Situationen sind in der Szene für ihre subtilen Abweichungen von der gängigen historischen Wahrheit gefürchtet, ebenso sein Verfahren, bestimmte Personen (hier Friebe, gern auch Kracht) hyperbolisch in den Himmel zu loben, aber dergleichen Unzuverlässigkeiten – soll man etwa im vorliegenden Zitat die musikalischen Werturteile für bare Münze nehmen? – werden in anderen Äußerungen Lottmanns, ja selbst im persönlichen Umgang mit ihm nicht aufgelöst. »Der Kontext der Welt wird bei ihm kurzerhand als eine strukturelle Kopie dieses Kontextes der Welt in einer teilweise identischen Art und Weise unter die Autorität seiner eigenen Autorschaft gestellt und lässt darum große Teile seiner Werke als »quasi-mimetisch«, bzw. »quasi-fiktional« erscheinen« (Kreknin 2014: 350). Sein autofiktionaler Kosmos wird, wie Kreknin darlegt, als eine Art ent-auratisierte Version des Rainald Goetz'schen entworfen: gemeinsam ist ihnen die konsequente Fiktionalisierung des Autors, inklusive aller möglichen Meta-Positionen, und eine Referenz auf die Alltagswelt, ohne dass die Texte deshalb schon als faktuale daherkämen. Vollendet ist die Autofiktion, sobald auch Dritte an ihr mit- und sie fortschreiben.

Was ist die Funktion dieses neuen Amalgams aus Fiktion und Faktizität im Pop-Ich? Hier mag Diederichsens oben zitierter Mythos-Vergleich weiterhelfen: Es geht offenkundig erneut um ein Spezifisch-Konkretes, das zugleich paradigmatisch ist (wie die Klingelliste bei Roth). Das Ich geht erlebend und zugleich kommentierend durch eine Welt, die sich, »unter die Autorität seiner eigenen Autorschaft gestellt«, als eine sehr spezifische, um nicht zu sagen: idiosynkratische darstellt (man denke auch an die Brinkmann'schen Tonband-Spaziergänge in »Wörter Sex Schnitt«, 1973!). Das muss nicht im Präsens erfolgen – avanciertere narratologische Positionen sehen ja auch im Erzählpräteritum keine temporale Funktion, sondern eher einen Fiktionalitätsmarker –, ist aber immer präsentisch entworfen. Be here now. Pop-Prosa präsentiert sich, könnte man sagen, als eine Art literarisches Gegenstück zum neuen Web-Genre des Let's Play. Dieses erstaunlich erfolgreiche Format präsentiert Aufzeichnungen von Spieldurchläufen durch Role Playing Games (Computerrollenspiele), die dabei vom Spieler live kommentiert werden. Das kommentierende Ich, oftmals das einer bekannten Spielerpersönlichkeit (wie Gronkh), bezieht sich dabei zugleich auch auf den Avatar, als der es sich durch die Welt des Games bewegt (es erschrickt sich z.B. mit ihm, wenn etwas Unerwartetes passiert).

126

Statt einer abstrahierend-allgemeinen Darstellung bekommt man im Let's Play stets ganz spezifische Situationen vorgeführt. Das ist informativ, denn es erschließt die jeweilige Welt (und kann deswegen die Kaufentscheidung für das Spiel beeinflussen), aber es ist vor allem auch unterhaltend, ja witzig. Man abonniert Gronkh oder andere Let's Player, um gerade seine Art, sich in solchen Spielwelten zu bewegen, weiter zu verfolgen. Ganz analog dazu ist in der autofiktionalen Pop-Persona, ob es sich nun um Johnny Winter oder Noel Gallagher handelt, Goetz oder Lottmann, ein je spezifisches Amalgam aus Lebensform und Weltsicht im Angebot. Das Pop-Ich ist selbst eine mögliche Welt. Sie kommt unter dem Autornamen auf den Markt, ist in sich konsequent und geschlossen und stellt damit, wie jedes Markenprodukt, eine gewisse Erwartungssicherheit her. Ihr Sound kann alles erfassen, da kann man auch mal die fünf Beatles sein. Zugleich ist sie aber nur eine Option unter vielen, nur eine Möglichkeit im paradigmatischen Möglichkeitsraum der Pop-Kultur. Der Rezipient kann sie versuchsweise anprobieren, ihre Interpretation von Welt adaptieren, kurzfristig, aber auch mit der Option, sie sich intensiver zueigen zu machen. Dann realisiert er ihr mythisches Potential, indem er sich dem Kult anschließt.

In der Pop-Kultur verfestigen sich solche Kulte aber eher selten zu ideologischen Dogmen und Monokulturen, sondern bleiben fast immer im spielerischen Modus eines Definitely Maybe. Sie naturalisieren sich nicht zur Norm, sondern bleiben markiert. Synchron sind sie als ein Angebot unter anderen, diachron als Phase konzipiert – »Transient (short time solution)«, sagt Hamilton (1983: 15), jedes Mal eine neue Zeitrechnung. Es ist gerade die Spezifik der

Angebote, die ihrer pathetischen Totalisierung im Wege ist. Die leichte Vorbehaltlichkeit ist eine allgemeine geworden.

Um es mal zeitgemäß zu generalisieren (irgendwozu müssen Wissenschaftler ja noch gut sein): Spezifische Optionen und ihre tentative Auswahl im präsentischen Modus – das ist der geistesgeschichtliche Gegenentwurf der Pop- und Netzkultur zu historischer Begründung und allgemeiner Reflexion, wie sie die Wahrheitsdiskurse des 19. und 20. Jahrhunderts vielfach dominierten. Genau dieser Moduswechsel von Syntagmatik zu Paradigmatik ist es, an dem viele Rezensenten von Pop-Literatur bis heute scheitern. Denn auch und gerade literarisch gilt: Die Darstellungen müssen nicht ›wahr‹ sein, wie es der Fluch des Nachkriegsrealismus wollte, sondern können zunächst einmal alles erzählen. Es geht nicht darum, sie mit unserem Leben auf (deren) Richtigkeit hin zu vergleichen, sondern umgekehrt: unser Leben mit ihnen auf (dessen) Relevanz hin (sexy, witty, glamorous?). Wir wählen aus, von welchen Selbstentwürfen und erzählten Welten wir unser Leben und unsere Sicht auf die Dinge bereichern oder auch erschüttern lassen wollen. Um »zum Schluß wenigstens ein paar Sätze in der Sprache des Manifests gesagt zu haben«: Deshalb hören wir seit Elvis und »Led Zeppelin I« Popmusik, und deshalb bevorzugen wir eine Literatur der Spezifika und des Paradigmatischen. Nennen wir sie Pop! ◆

L I T E R A T U R

127

BRINKMANN, ROLF DIETER (1968): Keiner weiß mehr, Köln. • **BRINKMANN, ROLF DIETER** (1969): Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie, in: Ders. (Hg.): Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik, Köln, S. 7–32. • **BRINKMANN, ROLF DIETER** (1994): Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter [1968], in: Uwe Wittstock (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur, Leipzig, S. 65–77. • **DIEDERICHSEN, DIEDRICH** (2006): Liste und Intensität, in: Dirck Linck/Gert Mattenklott (Hg.): Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre, Hannover, S. 107–123. • **DIEDERICHSEN, DIEDRICH** (2014): Über Pop-Musik, Köln. • **DRÜGH, HEINZ** (2007): Verhandlungen mit der Massenkultur. Die neueste Literatur (-wissenschaft) und die soziale Realität, in: IASL 2/26, S. 173–200. • **ELLIS, BRETT EASTON** (1991): American Psycho, London. • **FICHTE, HUBERT** (1968): Die Palette, Reinbek. • **GOETZ, RAINALD** (2007): Subito, in: Kerstin Gleba/Eckhard Schumacher (Hg.): Pop seit 1964, Köln, S. 128–139. • **GRASS, GÜNTER** (1987): Die Blechtrommel [1959], Darmstadt/Neuwied. • **HAAS, WOLF** (2012): Verteidigung der Missionarsstellung, Hamburg. • **HAMILTON, RICHARD** (1983): [Brief an Peter und Alison Smithson, 16.1.1957], in: Ders.: Collected Words 1953–1982, London. • **KLEEBERG, MICHAEL** (2014): Vaterjahre, München. • **KRACHT, CHRISTIAN** (1997): Faserland [1995], München. • **KREKNIN, INNOKENTIJ** (2014): Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz,

Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin/Boston. • **LOTTMANN, JOACHIM** (1986): Realitätsgehalt: Ausreichend, in: Spex, H. 11. • **LOTTMANN, JOACHIM** (2003): Mai, Juni, Juli [1987], Köln. • **LOTTMANN, JOACHIM** (2004): Die Jugend von heute, Köln. • **MELTZER, RICHARD** (1972): The Wonderful World of Booze, in: Ders.: Gulcher. Post-Rock Cultural Pluralism in America, San Francisco, S. 49–55. • **MORLEY, PAUL** (2003): Words and Music. A History of Pop in the Shape of a City, London. • **PLOOG, JÜRGEN** (1969): Coca Cola Hinterland, Darmstadt. • **ROTH, CHRISTOPHER** (2012): 200D [1982], London u.a. • **SCHUMACHER, ECKHARD** (2003): Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt. • **STUCKRAD-BARRE, BENJAMIN VON** (1998): Soloalbum, Köln. • **ANDY WARHOL/PAT HACKETT** (1983): POPism. The Warhol '60s [1980], New York. • **WITTMANN, MARTIN** (2013): Hände hoch! Regisseur Quentin Tarantino über seinen neuen Film »Django Unchained«, seine Jugend im Pornokino, das Nibelungenlied und die große Liebe, in: Süddeutsche Zeitung, 11.01. **BILDNACHWEISE:** S. 105: Nr. 58 & 59, Johann Wolfgang von Goethe • S. 108: Nr. 114, Hannoveraner • S. 113: Nr. 6, Bauernhof Band • S. 114: Nr. 19, Biene Maja • S. 118: Nr. 93&94, Winnetou-Verfilmung • S. 121: Nr. 95, Thomas Müller • S. 122: Nr. 36, Schloss Neuschwanstein • S. 125: Nr. 41, Relativitätstheorie • Alle Bilder sind aus der Serie »Unser Deutschland – Eine Liebeserklärung in 180 Stickern« von Sinaida Michalskaja