

Die Teile und
Bausteine der **das Ganze**
literarischen Moderne in Österreich

Herausgegeben von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger

Paul Zsolnay Verlag

E

Inhaltsverzeichnis

34 79532-1

Die Reihe *Profile* wird unterstützt von:
Österreichische Nationalbibliothek
Bundeskanzleramt, Wien
Magistrat der Stadt Wien – Kultur



Trotz aller Bemühungen ist es uns nicht gelungen, sämtliche Rechteinhaber ausfindig zu machen. Wir bitten daher, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen, damit wir die üblichen Vergütungen vornehmen können.

ISBN 3-552-05215-1

6. Jg. 2003, Band 10 der Reihe
Diese Buchreihe kann zur Fortsetzung über den Buchhandel bezogen werden.
Herausgeber: Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek
© Paul Zsolnay Verlag, Wien
Gestaltung und Produktion: Thomas Kussin, Gabi Schuster für buero8, Wien
Covergestaltung: Thomas Kussin
Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg
Printed in Germany

VON DER ROMANTIK ZUR POSTMODERNE
RUINEN / SCHNITTE / SAMPLES

Der Schatten des Ganzen (*László F. Földényi*) 7

Mord und Montage (*Juliane Vogel*) 22

Das Fragment in der Postmoderne (*Eberhard Ostermann*) 44

Kassetten basteln. Literatur als Teil der Popkultur (*Moritz Baßler*) 53

Fragment/Ruine – Die Zeichenweise dieser Zeit. Auch Weltstand?
(*Burghart Schmidt*) 63

DIE LITERARISCHE MODERNE IN ÖSTERREICH
TOTALITÄT UND FRAGMENT

Auf halbem Weg mit ganzen Mitteln. Zum Fragment in der
österreichischen Literatur (*Wendelin Schmidt-Dengler*) 83

„Nichts als das Unvollendete“. Der Fall Hermann Broch
(*Bernhard Fetz*) 90

Alchemie des Ganzen. Konrad Bayers *sechster sinn*
(*Klaus Kastberger*) 113

„Offene Adern“. Von der Unabschließbarkeit des Schreibens
in Friederike Mayröckers *Lection* (*Gisela Steinlechner*) 139

Verwendete Literatur

- Barth 1987 = John Barth: Die Literatur der Erschöpfung. In: Schreibheft 29. 1987. S. 82–88.
- Barthes 1980 = Roland Barthes: Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Benjamin 1980/2 = Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Werkausgabe. Bd. 2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Bernhard 1985 = Thomas Bernhard: Alte Meister. Komödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Blanchot 1982 = Maurice Blanchot: Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1982.
- Braun 2002 = Michael Braun: „Hörreste, Sehreste“. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002.
- Derrida 1985 = Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Eco 1986 = Umberto Eco: Nachschrift zum „Namen der Rose“. München: Dtv 1986.
- Foucault 1980 = Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Grünbein 1995 = Durs Grünbein: Falten und Fallen. Gedichte. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Mallarmé 1945 = Stéphane Mallarmé: Œuvres complètes. Hg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard 1945.
- Nancy 1994 = Jean-Luc Nancy: Die Kunst – Ein Fragment. In: Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung. Hg. von Jean-Pierre Dubost. Leipzig: Reclam 1994. S. 170–184.
- Nietzsche 1988/1 = Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Ders.: Kritische Studienausgabe. Bd. 1. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: Dtv/de Gruyter 1988.
- Nietzsche 1988/12 = Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1885–1887. In: Ders.: Kritische Studienausgabe. Bd. 12. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: Dtv/de Gruyter 1988.
- Schlegel 1967 = Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). In: Ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Hg. von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien, Zürich: Schöningh/Thomas 1967.

Kassetten basteln. Literatur als Teil der Popkultur

Von Moritz Bafßler

Vielleicht sollten wir über Pop reden. Wir reden über Pop. Er erzählt von einem Deppen, dem er die letzten Blur-Platten ausgeliehen hat.

– Und der meinte dann, als er sie mir zurückgegeben hat, der hätte sich die besten Stücke auf einer Kassette zusammengestellt, und das wären insgesamt 27 Minuten.

Da sind wir uns in unserer Ablehnung dieser Idiotenmeinung natürlich einig, ich meine, die Kassette will ich mal hören, da ist dann vielleicht „Girls & Boys“ drauf und „Parklife“, „Country House“, „Charmless Man“, „Stereotypes“, „Song 2“, „On Your Own“ und „Beetlebum“, vielleicht noch „The Universal“. Aber was ist mit „M.O.R.“ und „Look Inside America“, mit „It Could Be You“ und „Clover Over Dover“, „End Of A Century“ und „London Loves“? Und „Mr. Robinson's Quango“ und all den anderen („Jubilee“, „Death Of A Party“ usw.)? Poor boy.

Dies ist der Auszug aus einem deutschen Roman. Man hat Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998, 240f.), den besten und erfolgreichsten der sogenannten Popromane der 1990er Jahre, bereits mit dem *Werther* verglichen, „dem Urbild des Popromans“, oder auch mit Salingers *Catcher in the Rye*. (Rutschky 2003, 108f.) Solche Vergleiche erfassen sicher Aspekte des Ich-Erzählers („Poor boy“) und der thematischen Anlage („Girls & Boys“), die bei Stuckrad-Barre freilich kaum zur narrativen Entfaltung gelangt. Sie vernachlässigen dagegen das, was einem traditionellen Roman-Leser bei Lektüre des zitierten Textausschnittes am meisten auffallen dürfte und ihn womöglich irritieren könnte: die katalogische Textur, die Tendenz zur bloßen Aufzählung. Eine Reihung von nicht weniger als achtzehn englischsprachigen Songtiteln der Britpop-Band Blur in acht Zeilen – und der Roman ist voller solcher Kataloge –, das geht über Lottens „Klopstock!“ deutlich hinaus, auch wenn es demselben Muster folgt.

Was ist das genau für ein Muster? Hier wird innerhalb des Textes Bezug genommen auf einen oder mehrere andere Texte (der Literaturwissenschaftler spricht in solchen Fällen von Intertextualität). Diese anderen Texte werden sowohl bei den Protagonisten als auch bei den Lesern als bekannt vorausgesetzt, und genau darum, könnte man sagen, geht es. Daß Lotte und Werther angesichts des Gewitters dasselbe Gedicht eines Gegenwartsauteurs, Klopstocks *Frühlingsfeier*, mit den entsprechenden Wallungswerten abrufen können, macht sie zur empfindsamen Ingroup, grenzt sie ab gegenüber Alltagsmenschen wie Lottes Ehemann, die über dieses Repertoire nicht verfügen – und die jungen Leser, die hier teilhaben, dürfen sich ebenfalls als Teil dieser Jugendbewegung fühlen („It Could Be You“). Wichtig bei der Sache ist, daß hier nicht auf ein allgemeines Schul- und Bildungswissen zurückgegriffen wird, sondern auf eine populäre Gegenwartskultur, deren selektive Aneignung vom spezifischen Geschmack des einzelnen zeugt und allein diesem zuzurechnen ist. Nicht über Homer, sondern über Klopstock, Goldsmith und Ossian finden Werther und Lotte zusammen. Indem ein Roman solche Elemente noch nicht kanonisierter Gegenwartskultur – heute sind das Songs, Filme, Marken usw. – aufgreift, kann er selbst an ihr teilhaben. Die Anspielungen verweisen also nicht nur auf eine bereits bestehende Jugendkultur (Empfindsamkeit bei Goethe, Britpop bei Stuckrad-Barre), sondern bringen diese gleichzeitig mit hervor und tragen dazu bei, sie zu definieren und zu stabilisieren. Anders als der situativ gebundene Protagonist kann der affizierte Individualleser seine Pop-Ausstattung anhand des Gelesenen dann auch jederzeit ergänzen und vervollständigen.

Wie verhalten sich hier Teil und Ganzes zueinander? Schon im *Werther* wird über die einfache Nennung eines Autorennamens eine ziemlich umfangreiche gegenwartskulturelle Enzyklopädie aufgerufen. Wer „Klopstock!“ sagt, sagt ja nicht nur dezidiert nicht „Gottsched!“ oder „Nicolai!“, er setzt außerdem voraus, daß der Partner daraufhin aus dem Werk Klopstocks nicht den *Messias* aufruft oder die Tatsache, daß der Autor gerade in Hamburg weilt, sondern daß er aus allen Möglichkeiten just die angemessene Auswahl trifft. Mit der Gewitterszene am Fenster gibt es im *Werther* dafür noch eine starke situative Vorgabe, in Popromanen wie *Soloalbum* verselbständigt sich dieses Verfahren jedoch. Es wird geradezu zum Prinzip erhoben: Man redet eben auf Partys über Pop, und über Pop reden heißt, aus einem großen kulturellen Reservoir (den Blur-Platten, den Oasis-B-Seiten) eine Auswahl treffen, Listen machen, Kassetten basteln, deren Qualität und Quantität dann die „Idiotenmeinung“ vom Wissen der Eingeweihten trennt.

Der Poproman reproduziert und archiviert nun dieses „Reden über“, den Diskurs über Pop. Sein ureigenes Verfahren ist also der Katalog, aber nicht der vollständige, historische Katalog, sondern der Katalog als Ergebnis einer Auswahl, die Kultur definiert: „Ein Gesetz, ein sichtbares, ist zu konstruieren, das uns trennt, das uns Glaube gibt, trotzdem es unsere Konstruktion ist“, hieß es für den Snobb oder Dandy bereits eine Jahrhundertwende zuvor. (Einstein 1909, 23) Aber die Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts zogen aus dieser Aufgabe eine völlig andere Konsequenz als die Pop-Ästhetik am „End Of A Century“. Gemeinsam ist ihnen die bereits von Bourget und Nietzsche als „Stil der *décadence*“ beschriebene Verabschiedung organischer Ganzheit, die Beobachtung, „daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt“, jedenfalls nicht in jenem Ganzen, das das Kunstwerk stiftet. „Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.“ (Nietzsche 1888, 27) In der emphatischen Moderne wird dieses Artefakt jedoch selbst zu einem absoluten Ding erhoben. Dieses ist zwar nicht mehr in der Lage, die Welt und ihre Gesetze zu repräsentieren und zu interpretieren, wie das klassische Epos; das soll es jedoch auch gar nicht. Vielmehr soll es aufgrund seiner Totalität und Eigengesetzlichkeit dazu dienen, diese Welt zu zersprengen und eine neue zu konstruieren. Kunst als Revolte eines ganz und gar Neuen gegen das Althergebrachte, mit der Autorität des Geistigen und Absoluten, dies ist das Programm hinter den in der Tat revolutionären Texturen der kubistischen, suprematistischen und abstrakten Kunst, der futuristischen, expressionistischen und surrealistischen Literatur usw. Der Autonomie-Anspruch dieser avantgardistischen Ästhetik reicht, und sei es in der politischen Schrumpfform des ‚Kritischen‘, bis weit in die E-Literatur unserer Tage hinein.

Eine Literatur, in der es allen Ernstes um die richtige Anzahl und Auswahl von Blur-Titeln geht, gehorcht offenkundig einer von Grund auf anderen Ästhetik. Dabei handelt es sich jedoch auch nicht, wie man vielleicht meinen könnte, um die Ästhetik eines wie auch immer gearteten Realismus, die der Sprache eine relativ unproblematische Abbildung von Welt zutraut (und die in ‚verfilmbarer‘ Literatur, in Trivilliteratur oder auch im alten und neuen Erzählen von Autoren wie Bernhard Schlink oder Judith Hermann immer präsent war und ist). Nein, Kataloge und Listen taugen zur Notation, aber nicht zur Abbildung. Die Musik von Blur, Oasis oder den Pet Shop Boys wird bei Stuckrad-Barre ja nicht beschrieben, der Roman verwandelt sie sich nicht an, indem er sie etwa in Sprache setzte. Die Popmusik, und mit ihr ein ganzer Komplex von Geschmacksurteilen und Gefühlslagen, wird vielmehr als bekannt vorausgesetzt, wird als etwas benannt, was sei-

nen Wert, seine Konnotationen und seine Wirkung längst jenseits und unabhängig von Stuckrad-Barres Roman entfaltet hat – im Gegensatz zu Klopstocks Ode im *Werther* sogar jenseits der literarischen Tradition.

Eine Literatur, die diese Art von Zitertechnik pflegt, die Markennamen und Musiktitel für sich selbst sprechen läßt, eine solche Literatur verzichtet großzügig auf das, was vielen Autoren auch heute noch das Heiligste ist: die Autorität der ersten Worte, die vermeintlich autonome Definitionsmacht der literarischen Sprache. So gesehen verbirgt sich hinter den Katalogen und Hitlisten der Popliteratur auch ein neues und ziemlich verwickeltes Verhältnis von Literatur und Umwelt. Ein literarisches Werk, das operiert wie das *Soloalbum*, gibt von Anfang an den Anspruch auf, jenes Ganze zu sein, das den Teilen, auch den von außen herbeizitierten, ihren Sinn zuweist. Gerade dies, daß die Teile bereits vor- und außer-literarisch voller kultureller Bedeutung sind, daß ihnen bestimmte Gruppendiskurse, Images und Gefühlswelten immer schon anhaften, gerade dies qualifiziert sie als Bausteine des Popromans. In der Prosa der Popautoren werden sie zitiert, arrangiert und gewertet, und ihrem spezifischen Arrangement, das oftmals nur durch schwache narrative Muster zusammengehalten wird, mutet man zu, was im traditionellen Literaturverständnis der Sprachmächtigkeit des Autors zugeschrieben wurde: die Repräsentation von Welt und die Stiftung von Kultur.

Der Poproman funktioniert, so gesehen, nach dem Muster der zusammengestellten Musikkassette. Sie besteht durch und durch aus fremdem Material – und sagt doch mehr als ein individuell formulierter Brief, ja, als das Leben selbst, wenn man Karen Duves *Dies ist kein Liebeslied* glaubt: „Wenn du dir von einem Mann eine Cassette aufnehmen läßt, erfährst du mehr über ihn, als wenn du mit ihm schläfst“ (Duve 2002, 45), heißt es dort, und das wird an einer ganzen Reihe von Kassetten (und Männern) durchgespielt. Sorgfältig gesetzte Worte dagegen wirken peinlich, weil sie den unabdingbaren Anspruch auf Originalität, auf erste und authentische Gedanken, doch nie einlösen können:

Der Brief war wirklich sehr albern. Er sprach Dinge aus, die man einfach nicht aussprechen sollte, Gefühle. Es war für mich schwer erträglich, daß es noch andere Mädchen gab, die wegen Hemstedt litten. Meine Liebe war [...] eine Allerweltsiebe. (Duve 2002, 197)

„Stereotypes“ – jede Liebe ist eine Allerweltsiebe, und dennoch handelt Literatur immer noch von ihr und läßt ihre Protagonisten, vom *Werther* bis zu den Ich-

Figuren in *Soloalbum* oder *Dies ist kein Liebeslied*, immer wieder die Größe und Peinlichkeit jugendlicher Zustände durchleben. Nun ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, abseits von der etablierten Hochkultur und unter den Bedingungen des westlichen Marktes, eine eigene Kultur entstanden, die Goethe so noch nicht kannte – die Popkultur. Auch wenn ihre ersten Heroen inzwischen das Rentenalter erreicht haben, war und ist sie im wesentlichen eine Jugendkultur. Ihre Leitkunst ist die anglo-amerikanische Popmusik („Look Inside America“), deren massenmedial verbreitete Erzeugnisse im wesentlichen um besagte Größe und Peinlichkeit jugendlicher Zustände kreisen. Dazu kommen Fernsehprogramme, Filme, Konsumgüter, Markenartikel, Comics, Zeitschriften, Sportereignisse und die wunderbare Welt des World Wide Web und der Computerprogramme. Die allermeisten Menschen zwischen 15 und 50 Jahren, darunter die Autoren und die potentiellen Leser von Literatur, sind, selbst wenn ihre Eltern das noch gern verhindert hätten, unter dem Einfluß dieser Popkultur aufgewachsen. Seit sie in den frühen siebziger Jahren mit über der Play- und der Record-Taste ihres Kassettenrecorders gespreizten Fingern der Internationalen Hitparade oder ähnlichen Radioprogrammen gelauscht haben, um in auratischen Sitzungen ihre ersten Kassetten zusammenzustellen, seither ist dies der kulturelle Raum, in dem sie – jenseits hochkultureller Vorgaben – ihren Geschmack entwickelt und ausdifferenziert haben.

Die Katalogprosa der Popliteraten ist die erste Literatur, die diese Form der Subjektwerdung für voll nimmt. Im englischen Prototyp, Nick Hornbys *High Fidelity* (1995), nimmt der Protagonist seinen Liebeskummer zum Anlaß, seine Plattensammlung neu zu sortieren – nach dem Datum der Anschaffung:

That way I hope to write my own autobiography without having to do anything like pick up a pen. I pull the records off the shelves, put them in piles all over the sitting room floor, look for Revolver and go on from there [...], because this, after all, is who I am. I like being able to see how I got from Deep Purple to Howling Wolf in twenty-five moves. (Hornby 1995, 52)

Die zusammengestellte Kassette ist die Essenz dieser autobiographischen Plattensammlung, an der sich zeigt, wer man ist, selegiert und zusammengestellt als Botschaft an einen anderen. In *High Fidelity* fungiert sie als Liebeserklärung ebenso wie in *Komm, süßer Tod* von Wolf Haas oder in *Neue Musik aus Japan* von Thorsten Krämer (1999). Bei Krämer werden die Erwägungen, die beim Erstellen so einer Kassette eine Rolle spielen, gleich auf den ersten Seiten ausführlich dokumentiert,

der Protagonist Arnd reist extra früher aus dem Urlaub ab, um genügend Zeit und Muße für das zu reservieren, was diese Aufgabe verlangt:

Die ungeheure Akribie, die der Compiler bei der Zusammenstellung der einzelnen Titel bewiesen hatte, die zum Teil aufwendigen Recherchen, die manche entlegenen Stücke an den Tag gebracht und zugänglich gemacht hatten, kurzum: all die Liebe, die der schüchterne Arnd nur auf diese Weise auszudrücken vermochte. (Krämer 1999, 15)

Bei Duve kommt dann die Rezeptionsseite ausführlich zur Darstellung, es erschließt sich die Innensicht einer Person, und diese wirkt direkt auf die nächste Seele:

Es war, als fächerte Hemstedt mir alle Möglichkeiten seiner Seele auf oder doch wenigstens die ganze Bandbreite seines Geschmacks, dem ich nicht bis an die Ränder zu folgen vermochte, der mich zum Zentrum hin aber bezauberte. [...] Ich hörte die Kassette zu Ende. Danach fühlte ich mich, als wäre auch ich am Ende meines Lebens angekommen. Ich spulte die B-Seite wieder ganz zurück und begann mein Leben von vorn. (Duve 2002, 166f.)

Bei den Suhrkamp-Popliteraten Rainald Goetz, Thomas Meinecke und Andreas Neumeister wird die Poetologie des Kassettenbastelns durch das etwas erhabener klingende DJ-ing ersetzt, das aber auf dasselbe Muster hinausläuft (vgl. Baßler 2002): Künstlerische Arbeit als Auswahl und Arrangement von in der Popkultur vorgefundenem Material, das in seinem neuen Kontext nicht wie in der klassischen Montagetechnik radikal neu definiert, sondern in seiner semantischen Qualität beerbt und genutzt wird.

Man darf sich dieses Verfahren keineswegs nur identifikatorisch vorstellen. In einem Initialtext wie Bret Easton Ellis' *American Psycho* (1991) ist der durch unzählige Kataloge (von Körperpflege-Artikeln, Kleidungsmarken, Trimmgeräten etc.) charakterisierte Held ein grausamer Serienmörder und nicht als Identifikationsfigur geeignet, und auch der Ich-Protagonist in Christian Krachts *Faserland* (1995) wird als deutlich defizitärer Charakter ausgestellt. Allerdings hat die Rezeption, etwa durch Florian Illies, diese Seite kaum bemerkt, weil etwas anderes im Vordergrund stand: „Die Ernsthaftigkeit, mit der Kracht Markenprodukte einführt und als Fundamente des Lebens Anfang der neunziger Jahre vor Augen führte, wirkte befreiend.“ (Illies 2000, 154) Selbst das Autobiographische im Poproman

erfolgt selten unreflektiert, und die provozierende Selbstinszenierung von fünf Popliteraten als snobistisches „popkulturelles Quintett“ im Berliner Adlon in *Tristesse Royale* (1999) macht die Komplikationen, die sich aus Distinktion durch selektive Teilhabe an Pop- als Massenkultur ergeben, ausdrücklich und auf intelligente Weise zum Thema. (Vgl. Baßler 2002)

Schon die Tatsache, daß eine Generation, die im ständigen Kontakt mit der Popkultur sozialisiert wurde, erstmals Mitte der 90er eine Literatur vorfindet, in der diese ihre Kultur repräsentiert ist, ist bemerkenswert. In den Katalogtexturen der Popliteratur wird denn auch auf einmal von dieser Kultur archiviert, was das Zeug hält – offenbar bestand Nachholbedarf: „Von ‚After eight‘ bis ‚Omo‘, von ‚Prickel-Pit‘ über ‚Charlie‘ zur Bifi-Wurst durchs WG-Klo zurück zum Futon-Hochbett, von ‚Dalli Dalli‘ bis ‚Nights in white Satin‘ wird das Inventar der siebziger und achtziger Jahre heruntergespult.“ (Köhler 1998, 193) „Es ist alles hier vorhanden, gerettet und erlöst von einem, der nichts vergessen hat und nichts unterdrückt [...] – erst Fanta –, dann Apfelkornrausch, Bonanza-Fahrräder mit Bierdeckeln in den Speichen und Fuchsschwanz am Easy-Rider-Sattel, Luftgitarrespiel zu Led Zeppelin-Songs, Ostverträge, Gesamtschule, Habermas und Baader-Meinhof.“ (Lau 1998, 159)

Die zum Teil heftigen Abwehrreaktionen, die diese Art von Literatur bei deutschen E-Literaten und Feuilletonisten hervorgerufen hat, weisen darauf hin, daß sich hier eine Entwicklung abzeichnet, die durchaus das Verständnis von Literatur insgesamt betreffen könnte. Und hier kommen wir auf das Thema von Teil und Ganzem zurück: Die Aufnahme von Teilen der Popkultur – Bandnamen, Songs, Markennamen etc. – in die Literatur erfolgt im deutschen Poproman eben nicht primär als Verortung und Beschreibung von Pop aus der Sicht eines autonomen Mediums Literatur, sondern eher im Gegenteil: Mit Bret Easton Ellis, Nick Hornby und Benjamin von Stuckrad-Barre, dessen Lesungen unter den Tourneedaten im *Rolling Stone* angezeigt werden, wird die Literatur erstmals zu einem Teil der Popkultur. Das läßt sich noch präzisieren: Um einen Roman von Peter Handke oder ein Stück von Thomas Bernhard zu lesen, muß der Leser über die Enzyklopädie der europäischen Hochkultur verfügen. Zwar kommen bei Handke durchaus popkulturelle Gegenstände vor, aber immer unter der Ägide einer Literatur, die sich auch die Jukebox anverwandeln kann. Das literarische Werk ist ein Ganzes, es bestimmt die Gesetze, nach denen es Teile aus seiner Umwelt in sich inkorporiert. Im Poproman ist es umgekehrt: Zwar wird gelegentlich Bezug auf die literarische Tradition genommen – so spielt der Beginn von *Dies ist kein Liebeslied* auf Johann

Peter Hebels *Unverhofftes Wiedersehen* an, und *Faserland* endet am Grab Thomas Manns. „Kein Leser von *Soloalbum* verpaßt allerdings etwas Wichtiges, wenn er weder von Kafka und Goethe noch von Orwell und der Geschichte der RAF je gehört hat“ (Rutschky 2003, 108), und die Popliteraten „vernebeln“ ihre „Bezugnahme auf jene klassischen Autoren“ auch nicht, wie Rutschky meint (ebd.) – sie findet schlicht nicht oder eben erst nachträglich, in der Lektüre des traditionell gebildeten Lesers, statt. Der kulturelle Hintergrund, vor dem diese Prosa gelesen werden muß, vor dem ihre Setzungen, Verknüpfungen und vor allem ihre ständigen Distinktionen allererst verständlich und sinnvoll werden, kurz: die paradigmatische Dimension des Popromans ist vielmehr die Popkultur. Sie ist jenes Ganze, aus dem diese Literatur ihr Material entnimmt und in das sie sich selbst, ihre spezifischen Neu-Verknüpfungen und Um-Wertungen, wieder hineinstellt. Das wird in den Romanen von Wolf Haas sehr schön gezeigt: Der Detektiv Brenner und sein Erzähler verfügen durchaus über Hochkultur; Rilkes *Schlussstück* und die *Matthäus-Passion* spielen in *Komm, süßer Tod* eine tragende Rolle, aber das Gedicht wird einem Kondolenzbuch entnommen, und die Musik von Bach entstammt – erwartbarerweise – einer Kassette, die ihm eine Freundin in der Pubertät einmal aufgenommen hatte.

Wie ihm die Klara damals im Gymnasium das Lied aufgenommen hat, hat es ihm sogar gefallen. Obwohl sein persönlicher Geschmack damals: nur Jimi Hendrix. (Haas 1998, 131f.)

Der Unterschied dürfte klar sein: Handke hält einige Dinge aus der Welt des Pop für würdig, die literarischen Weihen zu empfangen. Im Poproman gibt es dagegen einige Dinge aus der Welt der Hochkultur, die durchaus Pop-Würden verdienen:

Und du wirst lachen, Bach und Jimi Hendrix gar nicht so verschieden. Jimi Hendrix immer die Wiederholungen und Bach auch immer die Wiederholungen. (Haas 1998, 132)

Es ist klar, daß der traditionellen deutschsprachigen E-Literatur-Szene mit ihrem Pathos der Distanz und Reflexion einerseits, ihrer Betonung der historischen Schuld und der Authentizität andererseits diese unbekümmerte Art von Nicht-mehr-Nachkriegsliteratur hochgradig suspekt sein muß. Hier versteht sich Literatur auf ein-

mal ganz selbstverständlich als Teil einer Kultur des Pop, der Marken und Medien, einer Kultur, die bislang stets das Andere war, auf die man als Vertreter der Hochkultur, wenn überhaupt, dann mit Verachtung oder ‚kritischer Distanz‘ herabgesehen hatte. Dazu kommt, daß die ganze Pop-Sphäre durch und durch angelsächsisch geprägt ist, so daß englische Namen und Wörter diese neue deutschsprachige Prosa in einem nie zuvor gesehenen Maße prägen. Man denke an die *Blur*-Titel im Eingangszitat oder schlage das neue Buch von Andreas Neumeister auf, *Angela Davis löscht ihre Website* (2002) – hier liest man seitenlang nur englische Sätze, die aber Teil der deutschen Kultur sind (das quantitative Verhältnis der Sprachen zueinander entspricht ungefähr dem im Titel). Und das ist nur das, was im Text steht – entscheidend hinzu kommt noch derjenige Vorrat an Wendungen, Namen, Songs und Stil-Optionen, aus dem das in der Prosa manifest Gewordene ausgewählt wurde und in bezug auf den es allererst verständlich wird.

Gegen diese ganze kulturelle Sphäre, in der wir leben, hatte die deutschsprachige Literatur sich jahrzehntelang erfolgreich abgeschottet, auf die Gefahr ihrer zunehmenden Obsoletheit hin. Auf einmal gibt es daneben etwas, das sich, von den zuständigen hochkulturellen Instanzen gleichsam unautorisiert, ebenfalls Literatur nennt, dessen Paradigmen aber nicht mehr die abendländische Hochkultur und die deutsch-österreichische NS-Vergangenheit sind, sondern die angloamerikanische Medienkultur und die Vereinigten Staaten von Amerika. Ihnen gilt die Liebe und der Haß der Pop-Generation, hier findet die Auseinandersetzung am Beginn des 21. Jahrhunderts statt. „Vielleicht sollten wir über Pop reden“, denn, wie der deutsche Dichter sagt (d. h.: zitiert): „the day is young, it’s just begun, anything can happen“. (Neumeister 2002, 121)

Verwendete Literatur

- Baßler 2002 = Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck 2002.
- Duve 2002 = Karen Duve: Dies ist kein Liebeslied. Roman. Berlin: Eichborn 2002.
- Einstein 1909 = Carl Einstein: Der Snobb [1909]. In: ders.: Werke Bd. 1. 1908–1918. Hg. von Rolf-Peter Baacke. Berlin: Medusa 1980, S. 23–27.
- Haas 1998 = Wolf Haas: Komm, süßer Tod. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.
- Hornby 1995 = Nick Hornby: High Fidelity [1995]. London: Indigo 1996.
- Illies 2000 = Florian Illies: Generation Golf. Eine Inspektion. Berlin: Argon 2000.
- Köhler 1998 = Andrea Köhler: Seasons in the Sun. Matthias Polityckis „Weiberroman“ und die junge deutsche Literatur [NZZ 24.1.1998]. In: Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Hg. von Andrea Köhler und Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1998, S. 189–195.
- Krämer 1999 = Thorsten Krämer: Neue Musik aus Japan. Roman. Köln: KiWi 1999.
- Lau 1998 = Jörg Lau: Literatur. Eine Kolumne. Literarische Theorie, theoretische Literatur. In: Merkur 52/1998, S. 153–159.
- Neumeister 2002 = Andreas Neumeister: Angela Davis löscht ihre Website. Listen, Refrains, Abbildungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Nietzsche 1888 = Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem [1888]. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari. Bd. 6. München: dtv 1980, S. 9–53.
- Rutschky 2003 = Katharina Rutschky: Wertherzeit. Der Poproman – Merkmale eines unerkannten Genres. In: Merkur 57/2003, S. 106–117.
- Stuckrad-Barre 1998 = Benjamin von Stuckrad-Barre: Soloalbum. Roman. Köln: KiWi 1998.

Fragment / Ruine – Die Zeichenweise dieser Zeit. Auch Weltstand?

Von Burghart Schmidt

Fragment/Bruchstück/Ruine, das aktuelle Thema in einer Zeit, deren Wesen aus Beschleunigung aller Angelegenheiten menschlicher Gesellschaft besteht. Im wachsenden Tempo überholen sich die Unternehmen selber, und es stehen da im Resultat großer Bauvorhaben Ruinen im Augenblick ihrer Fertigstellung. Fabrikanlagen werden überhaupt erst nicht in Betrieb genommen, ebenso Bürohausanlagen. Den Infrastrukturen geht es da etwas anders, weil das konstante Anhalten des Wachstums von Verkehr gar nicht genug Bahnen erhalten kann.

Aber was ist es in einer science-fictionalen Überlegung, wenn in der Tat durch das Einsetzen der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien in Produktion und Organisation der Produktion die große Dezentralisation verwirklicht würde, und so durch elektronisch nahezu körperlosen Verkehr ein Großteil des gewichtig dreidimensionalen Körperverkehrs sich erübrigte? Dann würden auch infrastrukturell Großteile von Bahnnetzen sich ruinierend herumliegen.

Doch auch ohne den science-fictionalen Ausblick verwirklicht sich Ruine selber als dynamischer Prozeß in den Staus und Infarkten des Verkehrs, anschaulich ruinös auf den zahlreichen Reparaturbaustellen der Straßensysteme. Und wenn wir die Eisenbahn nehmen, so sehr sie als Verkehrssystem der Zukunft beschworen wird überall, so sehr real werden überall die Verschiebebahnhöfe stillgestellt fürs Rosten und die Verwilderung oder abgerüstet für den Ersatz durch neue Stadtteile aus Cinemax, Großkaufhäusern, Erlebnisanlagen, die ihrerseits bald als Ruinen dastehen mögen. Und die sich überholende Industrie hinterläßt Fabrikanlagen und Industriebrachen den Hoffnungen auf Erlebnisparks und Renaturierungen, von den anwachsenden Mülllandschaften ganz abgesehen, in denen schließlich Jäger schwer vergiftetes Rehfleisch erjagen.

Ich selber wuchs in einer Stadt auf, die zu den Zeiten meines Großwerdens schon industriell gründlich überholt war. Hingeklotzt als Großkriegshafen eines Deutschen Reichs, das sich die größte Kriegsflotte der Welt zulegen wollte, war es damit 1945