

# Die (k)alte Sachlichkeit

Herkunft und Wirkungen eines Konzepts

herausgegeben von  
Moritz Baßler und Ewout van der Knaap

Königshausen & Neumann

Umschlagabbildung: Marta Astfalck-Vietz, Höflichkeit, um 1930; Berlinische Galerie



ZH 863-0

*Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek*

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2004

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg

Bindung: Buchbinderei Diehl+Co. GmbH, Wiesbaden

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 3-8260-2812-0

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

Inhalt

Einleitung	7
RÜDIGER SAFRANSKI Der erkaltete Eros	9
JOACHIM VON DER THÜSEN Im Dickicht der Bilder. Zur Rhetorik der Städteliteratur	19
EWOUT VAN DER KNAAP Verletze alle Gesetze, auch die eigenen. Die kalte Praxis von Serners Verhaltensregeln in <i>Die Tigerin</i>	31
RAINER GRÜBEL Der heiße Tod der Revolution und das kalte Ende der sowjetischen Kommune. Mythopoetik und Neue Sachlichkeit in Andrej Platonovs negativer Utopie <i>Cevengur</i>	41
HARTMUT MÖLLER Musikalische Nichtwärme. Anleitung zum Kälte-Hören in Strawinskys <i>Petruschka</i>	61
INKA MÜLDER-BACH Der Cineast als Ethnograph. Zur Prosa Siegfried Kracauers	73
KLAUS-MICHAEL BOGDAL Von ‚wahrer Dezsion‘. Klaus Mann zwischen Berlin und New York	85
HANNES HEER Das Schweigen des Hauptmanns Jünger. Ernst Jüngers Reise an die Kaukasusfront 1942/43	97
HEINER HASTEDT „Neue Sachlichkeit“ in der Philosophie des 20. Jahrhunderts	121
TEMILO VAN ZANTWIJK Husserl und Mill über Abstraktion	135
MICHAEL GROßHEIM „Zu den Sachen selbst!“ Die neue Sachlichkeit der Phänomenologen	145
HEINZ DIETER KITZSTEINER Der <i>Begriff des Politischen</i> in der Heroischen Moderne. Carl Schmitt, Leo Strauss, Karl Marx	161

Gesicht wird platt gedrückt: Die Nase verbreitert sich wie eine reife Feige, der Mund spaltet sich in zwei Blutegel, das Kinn baucht sich zur Birne, und zuletzt legen sich die Augen ans Glas, zwei riesige aufgerissene Augen, deren Augäpfel der Druck gegen das Glas vergrößert wie Ringe auf dem Wasser. Doch trotz aller Entstellung kommt Blam das Gesicht bekannt vor. Er versucht, in den verzerrten Zügen, den verwaschenen Farben das zu finden, was in sein Gedächtnis paßt, seine Gedanken wählen aus, engen den Kreis der Bekannten immer mehr ein, bis sie zum Zentrum gelangen und Blam entsetzt begreift, daß dieses Gesicht sein eigenes ist.<sup>11</sup>

Moritz Baßler

## Was ist Sache? Literarische „Arbeit in Gegenwart“ am Beispiel von Nick Hornbys *High Fidelity*

### Sachlichkeit und kultureller Code

Nach Ausweis der Etymologie stammen die gängigen Begriffe für das, was eine Sache ist, aus dem Bereich der Rechtsprechung. *Sache* selbst geht zurück auf germanisch \**sako* 'Gerichtssache, Streit, Ursache', *Ding* ist 'das, was auf dem *Thing* verhandelt wird', und französisch *chose* leitet sich von lateinisch *causa*, 'Gerichtssache', her.<sup>1</sup> Anders als bei Begriffen aus der philosophischen Tradition (wie 'Realität' und 'Wirklichkeit') befände man sich mit der Rede über Sachlichkeit demzufolge immer schon im Bereich einer Praxis, eines auf konkrete Ziele gerichteten Argumentierens. Sachlichkeit zu behaupten oder zu fordern heißt zugleich, jemand anderem – dem Gegner vor Gericht etwa, oder dem Expressionismus – Unsachlichkeit zu unterstellen. Insofern ist Sachlichkeit geradezu von Haus aus parteiisch, Funktion einer Lage, die zu erkennen ist, und folglich mit ethischen Fragen, Verhaltenslehren, enger verbunden als mit epistemologischen oder ästhetischen.

Der Maßstab dessen, was als sachlich Anspruch auf allgemeine Anerkennung machen kann, variiert dabei erheblich. Behauptet man, er sei Teil der jeweiligen Kultur, so sagt man zwar nichts Falsches, verdoppelt aber in gewisser Weise auch nur das notorische erkenntnistheoretische Problem, das sich von jeher mit der Angemessenheit eines Sachbezuges zwischen einer Sache und ihrer Darstellung verbindet. Wer die Darstellung von irgendetwas als sachlich bezeichnet, hat offenbar bereits vorgängig – und das heißt: jenseits dieser Darstellung – eine verbindliche Vorstellung von der Beschaffenheit des Sachverhaltes gewonnen. Seit dem 19. Jahrhundert geschieht diese Bestimmung dessen, was Sache ist, maßgeblich in den Wissenschaften. Vielleicht ist das besser noch umgekehrt auszudrücken: Seit dem 19. Jahrhundert wird jene Sphäre, in der vorgängige Urteile über Sachverhalte getroffen werden, bevorzugt als Wissenschaft bezeichnet. Darunter fallen die diversen, in ihren Standards bekanntlich denkbar unterschiedlichen Natur- und Geisteswissenschaften, aber auch die Psychoanalyse, die Logik, der Marxismus, die esoterischen Wissenschaften, die Medizin und vieles andere mehr. Eine durch die Standards der jeweiligen Disziplin garantierte Wissenschaftlichkeit bestimmt

<sup>1</sup> Vgl. Friedrich Kluge/Elmar Seebold: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/New York 221989, s.v. Sache bzw. Ding.

<sup>11</sup> Alexandar Tišma: *Das Buch Blam*. München 1998, S. 74.

die Sachlichkeit der Darstellung als das Aptum der Moderne. Zumindest gilt dies bis zum sogenannten *linguistic turn*.

Für den *linguistic turn* läßt sich kein genauer Zeitpunkt ansetzen, er bezeichnet eher das (bereits um 1800 beginnende und in manchen Disziplinen bis heute nicht vollständig realisierte) Heraufdämmern einer theoretischen Einsicht, nämlich der, daß unser Wissen sprachgebunden ist. Im hier skizzierten Zusammenhang bedeutet das eine fundamentale Skepsis gegenüber der Annahme, Sachverhalte könnten bereits vor und unabhängig von ihrer textuellen Darstellung als gegeben und irgendwie geklärt gelten. Sachlichkeit oder auch Realismus stehen seither, zumindest wo sie als Kunstprinzipien daherkommen, unter dem schwer von der Hand zu weisenden Verdacht zeichentheoretischer Naivität beziehungsweise Sprachvergessenheit. Die Kritik daran verbündet sich rückwirkend mit der Programmatik einer emphatischen Moderne, deren Credo lautete: "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar." (Paul Klee), und nach vorn mit der Skepsis gegenüber der Erklärungskraft historischer Metanarrationen, jener Skepsis, die Lyotard als das primäre Kennzeichen der Postmoderne bestimmt hat. Dazwischen vermittelt eine formalistische und strukturalistische Tradition, die sich über die poststrukturalistischen Spielarten von *theory* bis in die textualistischen Ansätze neuerer Kulturwissenschaften hinein um eine nicht-naive, und das heißt: semiotische Bestimmung von Sachverhalten bemüht. Diesem gesamten Komplex ist gemeinsam, daß ihm das Kunstwerk/der Text als ein Primäres gilt, durch das Sachen allererst in die Welt treten oder sichtbar werden, während Realismus, alte und neue Sachlichkeit und Verwandtes mit der Hermeneutik die mehr oder weniger explizite Annahme teilen, Texte seien sekundäre Darstellungen anderswo bereits gegebener Sachverhalte.<sup>2</sup>

Freilich sind wir mit alledem längst wieder bei Fragen der Theorie, auf die es, wie gesagt, womöglich überhaupt nicht in erster Linie ankommt, wenn von Sachlichkeit die Rede ist. Man muß gar nicht auf die Beobachtung zurückgreifen, daß es zumeist ethische Bedenken waren (alles relativ? Auschwitz nur ein Text? etc.), die als *ultima ratio* von den Verächtern des Poststrukturalismus gegen dessen komplexe Relativismen zu Felde geführt wurden – was jedesmal einen Sprung aus dem theoretischen Zusammenhang aufs Feld der praktischen Vernunft bedeutete. Für unsere Zwecke genügt ein historischer Blick auf die Praxis literarischer Produktion, der zeigt, daß Phasen emphatisch autonomer, selbstbezoglicher und formalistischer Literatur offenbar unweigerlich das Bedürfnis nach einer darstellungstechnisch vielleicht naiveren, aber als sach- und welthaltiger empfundenen Literatur hervorrufen. Seit in Deutschland Mitte der 1990er Jahre eine junge Pop-Literatur Forderungen nach neuer literarischer Sinnlichkeit, Lebensbezug und Welthaltigkeit eingelöst hat, die bereits einige Jahre früher in der Debatte um das Neue Erzählen laut geworden waren, kann man sich wieder besser vorstellen, wie befreiend in den 1920er Jahren die ersten Texte der Neuen Sachlichkeit über das Boxen, Schwimmen und Sporteln gewirkt haben müssen.

Die kleine, aber essentielle Phasenverschiebung zwischen dem Neuen Erzählen (assoziiert mit Autoren wie Patrick Süskind, Sten Nadolny, Burkhard Spinnen, Matthias Altenburg, Judith Hermann) und dem Pop-Roman (vorgelegt von Autoren wie Joachim Lottmann, Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Thomas Meinecke, Thomas Brussig) verweist womöglich bereits auf einen systematischen Unterschied, nämlich den

<sup>2</sup> All dies ist – versteht sich – als idealtypisch zu nehmen. Die hermeneutische Tradition hat selbstredend einen erheblichen Anteil an der Entwicklung des Bewußtseins für Sprachlichkeit und Textualität, und an naiven Formalismen aller Art herrscht ebenfalls kein Mangel.

zwischen einem realistischen Erzählverfahren einerseits und der Tatsache andererseits, daß in Literatur bestimmte Sachen vorkommen. Ein Blick auf Roland Barthes' Kritik an realistischen Erzählverfahren belegt, daß diese Dinge aus der Perspektive des formalen Modernismus sozusagen auf einem Holz wuchsen und daher analytisch nicht hinreichend unterschieden wurden.

„Ekel stellt sich ein, wenn die Verbindung zweier wichtiger Wörter sich von selbst versteht“, sagt Barthes.<sup>3</sup> In der formalistischen Tradition bezeichnet Realismus genau diese Selbstverständlichkeit von Kontiguitätsbeziehungen im Text, „die Art und Weise – genauer: die Leichtigkeit –, mit der ein Text gelesen werden kann.“<sup>4</sup>

*Die vermeintliche Wirklichkeitsnähe der Prosa ist ein Effekt ihrer – im Vergleich zur Lyrik [oder eben zum modernistischen Grenztext, M.B.] eingängigeren Machart. Wenn die Schablone, die Gestaltbildung, die sich im Alltag bewährt hat, auch den Text weitgehend erschließt [...], wird der Text selbstverständlich als „realistischer“ (im plattesten Sinne) eingestuft: Was sich leichter entschlüsseln läßt, wird für wirklicher gehalten, während das Schwierige, Ungewohnte, per definitionem das ist, was sich von „Wirklichkeit“ entfernt.<sup>5</sup>*

Wo Barthes dann aber diesem Verfahren im realistischen Prosatext selbst nachgeht, verbindet sich dieser Ekel mit einer Unduldsamkeit gegenüber Textreferenzen auf eine außerhalb seiner liegende Wirklichkeit. In *S/Z* analysiert er eine Balzac-Erzählung auf Codes realistischen Schreibens hin, von denen jeder einzelne „eine Perspektive aus Zitaten“ bezeichnet und damit die semiotische Abhängigkeit von „Etwas, das immer schon gelesen, gesehen, getan, gelebt war: der Code ist die Pflugspur von diesem Schon.“<sup>6</sup> Insbesondere stören ihn die „kulturellen Codes“ oder Referenzcodes (REF) als „Zitate aus dem Schatz von Wissen und Weisheit“.<sup>7</sup> Jede Inanspruchnahme kultureller Codes, so unterstellt Barthes, nehme dem Text ein Stück seiner Definitionsmacht und damit seiner Kunst-Autonomie und letztlich seiner Daseinsberechtigung. Das hängt freilich damit zusammen, daß Barthes – darin fest in der strukturalistischen Tradition stehend – sich den kulturellen, paradigmatischen Hintergrund des Textes unausgesprochen als ein *langue*-artiges System von Regeln vorstellt. Er spricht zwar von einer „Vulgata des Wissens“, einem allem realistischen Schreiben vorausliegenden „SCHUL-“ und „Vor-BUCH“, in dem das Wissen codiert sei, das sich der *schreibenden* Definition durch den literarischen Text entzieht, weil es in ihm und aus ihm heraus nur ein weiteres Mal *gelesen* werden kann (wir erkennen hier die Konstellation der Sachlichkeit!). Dieses ist aber, wie gesagt, „zugleich ein Buch des Wissens (empirischer Beobachtung) und der Weisheit“.<sup>8</sup> Tatsächlich diagnostiziert Barthes in Balzacs *Sarrasine* referenziellen Code-Gebrauch (REF) typischerweise dort, wo er „das kulturelle Sprichwort“ im Hintergrund wittert, an Stellen also, in denen es eher um Weisheit als um reines Wissen geht. Die erwartbare Kontiguität, das realistische Stereotyp, wird Barthes (und anderen

<sup>3</sup> Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Übers. v. Traugott König. Frankfurt/M. 1974, S. 64.

<sup>4</sup> Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen 1988, S. 149.

<sup>5</sup> Bode: *Ästhetik der Ambiguität*, S. 148.

<sup>6</sup> Roland Barthes: *S/Z* [1970]. Übers. v. Jürgen Hoch. Frankfurt/M. 1987, S. 25.

<sup>7</sup> Barthes: *S/Z*, S. 24.

<sup>8</sup> Barthes: *S/Z*, S. 202f.

Vertretern der Moderne<sup>9</sup>) zum ästhetisch Bösen insofern, als er Wissen als immer schon praktisches Wissen begreift. Letztlich geht es bei referentiellen Codes also um Verhaltenslehren. Jeder Text, der ein solches Wissen lesbar macht als etwas, was bereits jenseits seiner selbst als gültig vorausgesetzt wird, gerät folglich unter Ideologieverdacht:

Wie die didaktische Sprache, wie die politische, die auch niemals die Wiederholung ihrer Aussagen (ihr stereotypes Wesen) beargwöhnen, ekelt das kulturelle Sprichwort an, provoziert das intolerante Lesen; der Balzacsche Text [...] vermodert durch seine kulturellen Codes, er veraltet, schließt sich aus dem Schreiben aus (das immer eine Arbeit in Gegenwart ist): er ist die Quintessenz, kondensierter Restbestand von dem, das nicht noch einmal geschrieben werden kann.<sup>10</sup>

„Arbeit in Gegenwart“ ist in diesem Rahmen nur denkbar als Wirklichkeit setzende *Écriture* des modernen Grenztextes, jede Referenz auf bereits Bestehendes gilt dagegen per definitionem als obsolet.

### Sachbezug im Pop-Roman

Einer der Gründungstexte dessen, was in Deutschland seit Mitte der 1990er Jahre unter dem Label Pop-Literatur firmiert, war der englische Roman *High Fidelity* von Nick Hornby. 1995, im selben Jahr wie Krachts *Faserland* und Brussigs *Helden wie wir*, erschienen (und sofort ins Deutsche übersetzt), gehört er zu jenen Büchern, die fortan als Muster für eine ganze literarische Epoche gelesen werden. Das mag durchaus verwundern, denn *High Fidelity* ist zunächst einmal *easy reading*, eine eingängige Lektüre, und keineswegs eine formale Herausforderung, die mit jeder Metapher nach einer Erweiterung unseres Rezeptionshorizontes schrie. Das Buch war ohne nennenswerte ästhetische Verluste verfilmbar, auch ist die Handlung rasch erzählt: Rob Fleming, ein junger Mann Anfang dreißig, Besitzer eines kleinen Second-Hand-Plattenladens in London, wird von seiner Freundin verlassen, läßt seine bisherigen Beziehungen Revue passieren, überdenkt sein Leben und seine Maßstäbe und findet schließlich wieder mit seiner Laura zusammen. Die elegische Grundkonstellation des Blues, die den Großteil des Textes bestimmt, ist erzähltechnisch nicht ungeschickt realisiert: Der Ich-Erzähler erzählt im Präsens, erzählendes und erlebendes Ich sind also simultan gesetzt.<sup>11</sup> Das ist streng genommen kein realistisches Erzählen, schließlich kann man nur in den seltensten Fällen gleichzeitig erleben und erzählen (im Film wird das durch häufiges Beiseite-Sprechen realisiert). Was jedoch im klassischen Theater als Illusionsbruch empfunden würde, dient in Hornbys Narration keineswegs dazu, diegetische Konstruktionen zu unterlaufen oder ‚bewußt zu machen‘, vielmehr hat Hornby damit eine ideale Erzählweise für jene Phase der Selbstreflexion und Bewährung gefunden, die der Roman darstellt.

<sup>9</sup> Vgl. etwa Hermann Broch: Das Böse im Wertsystem der Kunst [1933]. In: H.B.: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*. Hg. v. Paul M. Lützel. Frankfurt/M. 1975, S. 119-157.

<sup>10</sup> Barthes: *S/Z*, S. 101.

<sup>11</sup> Ein vergleichbarer Effekt wird in Goethes *Werther*, Urmuster des Pop-Romans (vgl. Katharina Rutschky: *Wertherzeit. Der Poproman – Merkmale eines unerkannten Genres*. In: *Merkur* 57 (2003), S. 106-117), durch eine ständige Interpolation zwischen erzählter Handlung und Erzählgegenwart erzielt, wie sie der Briefroman ermöglicht (vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1994, S. 155f.).

All dies ist *well made*, aber keineswegs aufregend neu. Der durchschlagende Erfolg des Buches verdankt sich denn auch nicht solchen narratologischen Finessen, sondern der auf den ersten Blick denkbar simplen Tatsache, daß der Ich-Erzähler ständig auf Popmusik-Titel und andere populärkulturelle Dinge rekurriert. Wenn er eine Frau beschreibt, liest sich das beispielsweise so:

Marie is pretty, in that nearly cross-eyed American way – she looks like a slightly plumper, post-*Partridge Family*, pre-*LA Law* Susan Dey – and if you were going to develop a spontaneous and pointless crush on somebody, you could do a lot worse. (One Saturday morning, I woke up, switched on the TV and found myself smitten with Sarah Greene from *Going Live*, a devotion I kept very quiet about at the time.) (57)<sup>12</sup>

Für den Romaninhalt ist hier nicht viel mehr gewonnen als die Information, daß die Frau, in die sich Rob kurzzeitig verliebt, in einem generalisierbaren Sinne ok aussieht. Der Protagonist wird dadurch charakterisiert, daß er sich überhaupt über diese Frage Gedanken macht und seine Haltung in dem verallgemeinernden „you“ auch dem Leser ansinnt. Müßte man das nach *S/Z*-Maßstäben als REF-Code bestimmen? Handelt es sich um eine Verhaltenslehre (etwa: ‚Es ist nicht peinlich, einen Schmachter auf Frauen zu entwickeln, die einigermaßen aussehen, dasselbe kann einem auch mit weniger repräsentablen Frauen passieren, dann behält man es aber besser für sich.‘), die der Roman nicht schreibt, sondern als kulturelle Gegebenheit voraussetzt? Zunächst einmal muß man dies abschlägig beantworten, denn die Regel wird ja eindeutig dem Horizont des Protagonisten zugeschrieben, und eben dieser steht ja hier zur Diskussion und Disposition.

Wie verhält es sich aber mit der Bestimmung „pretty, in that nearly cross-eyed American way“? Das „that“ setzt voraus, daß der Leser, zumindest jener Leser, den der Ich-Erzähler im Sinn hat, ungefähr weiß, was hier gemeint ist mit der beinahe schielenden Art weiblicher Attraktivität. Indem diese näher als ‚amerikanisch‘ bestimmt wird, ist der Leser nebenbei schon als männlicher Europäer konzipiert. Wer nimmt aber diese Zuordnungen vor – nur der Protagonist, oder auch der Text bzw. sein Autor? Das ist bei einer Ich-Erzählung nicht so ohne weiteres zu entscheiden. Spätestens wenn das Gemeinte nun illustriert wird durch den Verweis auf Frauenfiguren aus bekannten Fernsehserien wird jedoch nicht nur deutlich, daß es hier in der Tat um einen kulturell vorausgesetzten Wissensbestand geht, die zu aktualisierende Version des „Vor-Buchs“ wird auch benannt: Es handelt sich um die Enzyklopädie der massenmedial vermittelten Populärkultur amerikanischer Provenienz.

Offensichtlich kann der Roman damit rechnen, daß alles, was dieser Enzyklopädie entstammt, Bestandteil westlichen kulturellen Wissens ist. Wer Fernsehen geguckt hat, weiß nicht nur, wer Susan Dey ist, sondern auch, welche Konnotationen und Wertungen er mit ihr zu verbinden hat. Als *TV-personality* steht sie ja gleichsam immer schon nicht für ein Individuum, sondern für einen Typus, denn genau als ein solcher wurde sie in den Serien aufgebaut und eingesetzt. Mit der Bestimmung „post-*Partridge Family*, pre-*LA Law*“ wird nicht nur das Alter, sondern auch die entsprechend gegenderte Rolle spezifiziert – ein weniger biologischer als vielmehr sozialer Reifegrad zwischen Tochter/Girl und reiferer Frau/Anwältin, der für die sexuelle Attraktion, um die es hier

<sup>12</sup> Nick Hornby: *High Fidelity* [1995]. London 1996 (Seitenzahlen im Haupttext beziehen sich auf diese Ausgabe).

geht, nicht unerheblich ist. Zweifellos bleibt ein Teil dieser Voraussetzungen auf den Protagonisten bezogen und charakterisiert seine männlichen Idiosynkrasien. Das Buch funktioniert aber nur, weil all dies zu einem großen Teil eben auch als zutreffende Annahme über den kulturellen Horizont seiner Leser funktioniert.

Hier werden zweifellos kulturelle Codes (REF) aktiviert, ein Wissen, das vor dem Buch da war. Und doch geschieht das Gegenteil dessen, was vor dem Horizont der Barthes'schen Überlegungen zu erwarten wäre: Hornbys Roman stößt just damit, daß er dieses popkulturelle Wissen aufruft, zu einer Gegenwärtigkeit vor, die man im Literarischen lange vermißt hatte. Er trägt auf diese Weise zur Formation einer Literatur bei, die in geradezu emphatischer Weise als zeitgenössische rezipiert wird, die also eine „Arbeit in Gegenwart“ erfolgreich in Angriff genommen hat. Um es zuzuspitzen: Hier wird gerade im Aufrufen eines vermeintlich schalen massenkulturellen Wissens (*Partridge Family*!) ein gegenwärtiger literarischer Diskurs begründet.

Nehmen wir ein weiteres Beispiel hinzu: Der Protagonist besucht ein Konzert der oben charakterisierten Marie LaSalle und wird dort zu Tränen gerührt.

The song that makes me cry is Marie LaSalle's version of Peter Frampton's 'Baby, I Love Your Way'. [...] Peter Frampton! 'Show Me The Way!' That perm! That stupid bag thing he used to blow into, which made his guitar sound like Donald Duck! *Frampton Comes Alive*, top of the American rock charts for something like seven hundred and twenty years, and bought, presumably, by every brain-dead, coke-addled airhead in LA! I understand that I was in dire need of symptoms to help me understand that I have been deeply traumatized by recent events, but did they have to be this extreme? Couldn't God have settled for something just mildly awful – an old Diana Ross hit, say, or an Elton John original? (56f.)

Der narrative Effekt wird hier durch die unmittelbare Nachbarschaft von Fiktion (LaSalle und ihre Version von 'Baby I Love Your Way' sind fiktiv) und referenziellem Bezug erreicht: Um zu ermessen, welche ästhetische Kluft hier überbrückt wird, muß man zumindest eine Ahnung haben, wer Peter Frampton ist und welche Konnotationen und Wertungen mit ihm verbunden sind. Oder Moment – stimmt das überhaupt? Sieht man genauer hin, dann sind solche Stellen bei Hornby doch zumeist in einer Weise erzählt, die dieses kulturelle Wissen beim Leser nicht zwangsläufig voraussetzt. Auch wer (wie ich) nicht wirklich etwas mit Susan Dey verbindet oder wer noch nie unter dem Album *Frampton Comes Alive* gelitten hat, bekommt an den zitierten Stellen ausreichend Information geliefert, um den Text richtig zu verstehen. Der entscheidende Punkt ist ein anderer: Susan Dey, Peter Frampton und Elton John könnten, ja dürften an diesen Stellen nicht ebenfalls fiktiv sein. Es kommt alles darauf an, daß hier ein realer Sachbezug zur Popkultur und zum popkulturellen Wissen besteht. Das, und das allein, ist unabdingbare Voraussetzung für die literarische Semiose, die hier am Werk ist. Ob der Leser bereits vorher über das entsprechende Wissen verfügt, ist demgegenüber sekundär.<sup>13</sup> Denselben Effekt hat Bernd Seiler bereits für die Verwendung von Firmennamen bei The-

<sup>13</sup> Stichproben bei meinen Studenten an der International University Bremen haben ergeben, daß jeweils etwa 50-60 % der von Hornby genannten Popmusik-Titel etc. bekannt waren, und zwar immer andere. Die typische Lesehaltung angesichts des durchaus nicht unerheblichen Restes ist wohl, daß man sich von seinem generellen popkulturellen Wissen aus eine 'Sache' zurecht konstruiert, die dann mit den im Text vorgeführten Attributen und Wertungen kongruiert.

odor Fontane beschrieben: Der heutige Leser kennt viele dieser Namen nicht mehr, dennoch hängt die Glaubwürdigkeit von Fontanes Realismus – und unsere Lust an ihm – daran, daß sie nicht einfach erfunden sind. Andernfalls „bliebe statt eines erahnten Reichtums bloß eine kolossale Verschrobenheit, die im Glücksfall satirisch, zumeist aber wohl banal wirken würde“.<sup>14</sup>

Der Sachbezug ist also konstitutiv für den Pop-Roman, und zwar – das ist das Überraschende – weniger als je konkrete Bezugnahme auf eine bestimmte Sache als vielmehr als Bezug zu einer realen, außerfiktionalen Kultur. Es geht nicht um Peter Frampton, aber es geht sehr wohl um jene Kultur, deren Teil Frampton ist und in der er seinen Ort zugewiesen bekommt – Dauerwelle und Donald-Duck-Gitarre inklusive.<sup>15</sup> Daß es sich um einen referenziellen Code handelt, ist entscheidend, weniger die jeweilige Referenz selbst.

Von wir diesen Befund am wohl auffälligsten und wirkungsmächtigsten Verfahren von *High Fidelity*, an den Best-of-Listen. Weil es hier zumeist um Musik geht, bleibt das Ranking selbst der einzige Hinweis auf die Qualität dessen, von dem die Rede ist. (Hornbys Roman ist ja zumindest insofern kein Roman über Musik, als sein Realismus nirgends darin besteht, die Musik selbst in Worte zu fassen.) Dieses Verfahren wird im Roman selbst charakterisiert, und zwar als Eigenschaft des typischen Musik-Nerds, verkörpert durch Barry, Robs Mitarbeiter im Plattenladen. Seine Konversation, so heißt es,

is simple enumeration: if he has seen a good film, he will not describe the plot, or how it made him feel, but where it ranks in his best-of-year list, his best-of-all-time list, his best-of-decade list – he thinks and talks in tens and fives [...]. And he makes us write lists as well, all the time: 'OK, guys. Top five Dustin Hoffman films.' Or guitar solos, or records made by blind musicians, or Gerry and Sylvia Anderson shows [...], or sweets that come in jars [...]. (42f.)

Insofern Barry das nerd-hafte alter ego des Protagonisten und damit des Erzählers ist, bekommt diese Charakterisierung auch poetologisches Gewicht. Der Roman beginnt mit „My desert-island, all-time, top five most memorable split-ups, in chronological order“ und arbeitet sie anschließend in zwei Durchgängen ab, und auch sonst ist er voller Hitlisten der oben beschriebenen Art, die zur Selbst- und Fremdcharakterisierung dienen. So wird Sarah Kendrew, Robs letzte Freundin vor Laura, charakterisiert durch ihre

All-time top five favourite recording artists: Madness, Eurythmics, Bob Dylan, Joni Mitchell, Bob Marley. All-time top five favourite films: *National Velvet*, *Diva* (hey!), *Gandhi*, *Missing*, *Wuthering Heights*. (30)

Das „hey!“ markiert eine Übereinstimmung mit den eigenen „top five subtitled films“, deren Liste man – unter anderen – eine Seite zuvor lesen durfte. Diese Listen dienen also zur Personencharakterisierung, aber damit sie als solche fungieren können, muß der Leser eben doch eine Vorstellung nicht nur von den darin aufgelisteten Dingen, sondern auch von deren kulturellem Ort und Wert haben. Letzterer aber bestimmt sich durch den Maßstab des autodiegetischen Erzählers und seiner Experten-Freunde von

<sup>14</sup> Bernd W. Seiler: *Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1983, S. 291.

<sup>15</sup> Nur am Rande sei erwähnt, daß der Vergleich, der den Frampton-Gitarreneffekt sinnfällig macht, ebenfalls aus der popkulturellen Enzyklopädie stammt, wenn auch aus einer phylo- wie ontogenetisch früheren Schicht – man muß wissen, wie Donald Duck als Zeichentrickfigur spricht.

Championship Vinyl, und die Strategie des Romans würde nicht aufgehen, wenn diese nicht einen gewissen autoritativen Anspruch geltend machen könnten, wenn sie ihre ästhetischen Maßstäbe einer popkulturell gebildeten Allgemeinheit nicht zumindest mit Aussicht auf Erfolg anmuten könnten. Deshalb gehen die Listen, die der Ich-Erzähler selbst aufstellt – vor allem was Popmusik betrifft, für die er ja auch von Berufs wegen Experte ist –, in ihrer Funktion der Personencharakterisierung nicht auf. Das Interesse an ihnen geht weit darüber hinaus insofern, als sie den kulturellen Maßstab setzen, mit dem hier das popkulturelle Feld kartiert wird. Wir haben oben bereits gesehen, daß genau dies der Punkt ist, an dem die Fiktionalität des Romans an ihre Grenze stößt:

„OK. Definitive top five. Number one, „Let’s Get It On“ by Marvin Gaye. Number two, „This Is The House That Jack Built“, Aretha Franklin. Number three: „Back in the USA“, by Chuck Berry. Number four: „White Man In The Hammersmith Palais“ by the Clash. And the last one, last but not least, ha ha, „So Tired of Being Alone“, by Al Green.“ (245)

Vielleicht kann man den letzten Titel als Reminiszenz an die Romanhandlung relativieren. Ansonsten aber geht es hier nicht mehr um eine Popkultur, die der Roman für seine Zwecke entwirft. Die Nummer eins könnte eben nicht von Neil Diamond, Queen oder Supertramp stammen. Auch ist der hier entworfene Musikgeschmack nicht zu spezifisch angelegt: den beiden Soul-Titeln ist ein Rock’n’Roll und ein Punk-Stück an die Seite gestellt, und in allen Fällen handelt es sich um Klassiker. Kurz: hier beteiligt sich der Roman an der Bestimmung und Bewertung der realen Popkultur, als deren Teil er sich damit letztlich definiert. Er beansprucht damit eine Autorität, die nicht nur die seiner Hauptfigur ist, sondern für die letztlich sein Autor einstehen muß.<sup>16</sup>

### Kälte: Wärme am falschen Ort

Ist dieses Wissen aber nun auch ein praktisches Wissen? Verbergen sich auch hinter diesem Referenzcode, wie Barthes argwöhnte, letztlich Verhaltenslehren? Nun, auf der Ebene der Romanhandlung und -aussage ist das ganz zweifellos der Fall. Rob durchläuft in *High Fidelity* schließlich einen Lernprozeß, der ihn aus der Kälte des Experten-Rankings in die Wärme einer echten Beziehung führt. Schon früh erfährt der Leser, daß kongruierende Best-of-Listen keine Garantie für anderweitige Übereinstimmung sind („our shared admiration of *Diva* did not, if truth be told, last us much beyond the first few months“, 32). Und das Expertenwissen führt zu rüdem Ausgrenzungsverhalten gegenüber Nicht-Eingeweihten. Das wird sinnfällig z.B. in der Szene, wo ein ahnungsloser Vater für seine Tochter eine Stevie-Wonder-Single erstehen will und Barry ihn eiskalt abblitzen läßt, indem er vorgibt, sie hätten die Platte zwar auf Lager, er wolle sie ihm aber nicht verkaufen.

The customer, older than I first thought and wearing a cloth cap and a dirty beige raincoat, stands rooted on the spot; I didn’t want to come into this noisy dark

<sup>16</sup> Anhand von Hornbys jüngstem Buch, den autobiographischen *31 Songs* (London 2003), kann man die Popmusik-Expertise des Autors inzwischen mit der seines Protagonisten Rob Fleming vergleichen – und die Übereinstimmungen sind durchaus erheblich.

hell-hole in the first place, you can see him thinking, and now I’m being messed about.

‘Why not?’

‘Sorry?’ Barry’s playing Neil Young, and Neil has just this second gone electric.

‘Why not?’

‘Because it’s sentimental, tacky crap, that’s why not. Do we look like the sort of shop that sells fucking „I Just Called To Say I Love You“, eh? Now, be off with you, and don’t waste our time.’ (50f.)

Das Expertentum, dem sich der dominante Referenzcode des Romans verdankt, wird hier als direkte Ursache für Arroganz und unsoziales, kaltes Verhalten vorgeführt.<sup>17</sup> Interessant ist aber das eingefügte Detail mit Neil Young „gone electric“. Neil Young steht nicht nur für gute Musik im Gegensatz zum späten, kommerziellen Stevie Wonder, einem gefallenem Engel des Soul. Es hätte genügend ‚kalte‘ Expertenmusik gegeben, die man Barry hier als Tonspur seiner Arroganz hätte abspielen lassen können (Velvet Underground meinetwegen, Joy Division oder die im Romantext erwähnten Auteurs). Young aber ist von musikalischer Arroganz denkbar weit entfernt, es ist nicht einmal cool – im Gegenteil dürfte er auch innerhalb des musikalischen Archivs von Championship Vinyl den Wärme- und Eigentlichkeitspol verkörpern. Wenn Neil Young von akustischer Gitarre auf elektrische umsteigt, dann ist das, im Rahmen des vorgegebenen Maßstabs, das Maximum an Intensität, Intimität und Wärme schlechthin. Sentimental zwar, aber kein kitschiger Kommerz Müll, steht diese Musik für das, was „I Just Called To Say I Love You“ nur vorgibt zu sein, für das, was der Kunde oder seine Tochter eigentlich mögen müßten, lebten sie nicht im popkulturellen Limbo. Kälte erweist sich als Wärme am falschen Ort; denn daß die ästhetisch-kulturelle Überlegenheit zum Anlaß ganzheitlicher Verachtung wird, daß die Minderwertigkeit der Musik des Anderen Zeichen seiner allgemeinen Minderwertigkeit sei – das eben ist jene Verhaltenslehre, die im Verlauf des Romans als falsch entlarvt werden soll.

Rob erhält zu diesem Zweck Lektionen von kaum erträglicher Didaktik. So nimmt Laura ihn nach ihrer Wiedervereinigung zu ihren Freunden Paul und Miranda mit, die sich als wunderbare Menschen entpuppen, nur um ihn dann deren Plattensammlung inspiizieren zu lassen.

So I wander over to the shelf, and turn my head on one side and squint, and sure enough, it’s a disaster area [...]. They’re all there: Tina Turner, Billy Joel, Kate Bush, Pink Floyd, Simply Red, the Beatles, of course, Mike Oldfield (*Tubular Bells I and II*), Meat Loaf... (222)

Das popästhetische Katastrophengebiet, so sollen wir mit dem Protagonisten lernen, ist kein Index – eine Moral, die ausdrücklich formuliert wird: „it’s not what you like but what you’re like that’s important. I’m not going to be the one that explains to Barry how this might happen, though.“ (222f.) An solchen Stellen – also genau dort, wo die wenig originelle ethische Botschaft durchschimmert – droht *High Fidelity* selbst, ein bißchen *tacky* zu werden. Das hat Hubert Winkels schon früh diagnostiziert:

Seine Figuren, Milieus, sein ganzer Stoff ist pop-geprägt [...], aber die Schreibweise hat mit der spezifischen Welthaltung des Pop nichts zu tun. Hornby bietet

<sup>17</sup> Vgl. den Song [Arroganz als] *Beste Waffe* von But Alive (auf *Hallo Endorphin*, 1999).



Halt, Übersicht, Ordnung, Entfaltung. Er entwickelt Modelle scheiternder und gelingender Sozialisation, untersucht gesellschaftliche Probleme, verkörpert sie in integrierten Persönlichkeiten [...].<sup>18</sup>

Dafür aber – wäre hier einzuwenden – ist er nicht bekanntgeworden. So gut Hornby es meinen mag – sein Roman ist es wenn, dann aus anderen, geradezu gegenläufigen Gründen. Sein Innovationspotential liegt genau darin, daß hier erstmals Ortsbestimmungen innerhalb der Popkultur in und als Literatur vorgenommen werden. Denn wie gesagt: daß Neil Young eine andere Klasse hat als der späte Stevie Wonder, daß Peter Dinklage indiskutabel und die eben aufgelistete Plattensammlung ein ästhetisches Armutzeugnis ist, all dies steht außer Frage, bleibt sachlich richtig. Und genau diese Dinge sind es, für die der Roman ein unverwechselbares darstellerisches Verfahren entwickelt. Die Erfassung dessen, „what you're like“, also eine Charakterdarstellungen jenseits von Plattensammlung und Best-of-Listen, bleibt dahinter deutlich zurück.<sup>19</sup> So kann es kaum verwundern, daß in *High Fidelity* von den Hitlisten und Flachereien der männlichen Expertengruppe im Plattenladen mehr kulturelle Energie (und am Ende womöglich sogar mehr soziale Wärme) ausgeht als von den Verhaltenslehren für die zeitgemäße Verhandlungsbeziehung zwischen Mann und (in *aesthetics* selten für voll zu nehmender) Frau, auch wenn das der vordergründigen Botschaft des Romans widerspricht. Pointiert formuliert: Die Romanaussage versucht, die Bedeutung einer popkulturellen Ästhetik zu desavouieren, aber es will ihr nicht recht gelingen. Hornbys Roman ist im Gegenteil gerade dadurch so wirkmächtig geworden, daß er es schafft, an dieser Ästhetik mitzuschreiben.

Vergleichbar ist es übrigens Christian Krachts Roman *Faserland* gegangen. Noch sehr viel deutlicher wird hier ein defizienter Charakter zum Ich-Erzähler gemacht, ein gelangweilter, kontaktarmer reicher Schnösel, dessen Verhältnis zu Barbour-Jacken und anderen Markenprodukten eher karikiert als propagiert wird. Überdies wird der Lernprozeß, den Hornby seinem Protagonisten angedeihen läßt, hier komplett verweigert. Dennoch hat auch in diesem Falle – und zwar bei begeisterten Anhängern ebenso wie bei harschen Kritikern des Romans – vor allem die Tatsache Furore (und Schule) gemacht, daß überhaupt der Markendiskus hier prominent in Literatur selbst geführt wird. – Sehr viel konsequenter als Hornby, als dessen Epigone ihn manche Kritiker bezeichnet haben,<sup>20</sup> baut dann Benjamin von Stuckrad-Barre sein *Soloalbum* (1998) auf dem Prinzip popkultureller Listenbildung auf. Er übernimmt die Junger-Mann-von-Freundin-verlassen-Situation nur, aus der elegischen Distanz heraus eine um so schärfere Bestandsaufnahme der umgebenden Kultur zu leisten, die diese gleichzeitig archiviert

<sup>18</sup> Hubert Winkels: Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur. In: *Sinn und Form* 51 (1999), S. 581-610, S. 609.

<sup>19</sup> „I think they're great“, heißt es von den netten Leuten mit der schlechten Plattensammlung, „and I want to see them twice a week every week for the rest of my life“ (221) – aber welche Eigenschaften sie besitzen, die diesen Wunsch nähren, erfahren wir nicht.

<sup>20</sup> Mathias Mertens: Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby. In: Heinz-Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hg.): *Pop-Literatur. Text & Kritik* Sonderband. München 2003, S. 200-217, sammelt und bekräftigt diese Vorwürfe, übersieht dabei aber die Qualitäten Stuckrad-Barres.

und wertend an ihr mitschreibt.<sup>21</sup> Weniger innovativ am Hornby-Muster orientiert sich dagegen Frank Goosens Roman *Liegen lernen* (2000).

### Arbeit in Gegenwart – Lust am Text

Ganz offensichtlich wird hier eine „Arbeit in Gegenwart“ geleistet, die sich von der, die Barthes vorschwebte, fundamental unterscheidet. Wenn Barthes' Realismus-Theorie die Entsprechung zur Ästhetik der emphatischen Moderne war, so entspricht die Popliteratur eher einer kulturwissenschaftlichen Theorie, die Literatur in ständigem Austausch mit anderen kulturellen Bereichen sieht und den semiotisch-paradigmatischen Hintergrund literarischer Werke auch dort – und nicht nur in der hochkulturellen Tradition – sucht und findet. Der Referenzbezug auf eine außerliterarische (wenngleich nicht unbedingt außerästhetische) Sphäre – hier: der Popkultur – ist, wie wir sahen, *conditio sine qua non* solcher Literatur. In der Tat partizipiert sie auf diese Weise an Codes, die von ihr nicht in irgendeiner Art von primärem Schöpfungsakt, von ersten Worten, neu geschrieben werden könnten. Ein solcher Anspruch, den die ästhetische Hochmoderne mit der Genieästhetik teilt, wird von dieser Art Literatur mit Recht nicht erhoben.<sup>22</sup> Unbekümmert zitiert sie statt dessen popkulturelle Sachen herbei – Peter Dinklage, Neil Young, *Tubular Bells II* –, Sachen, deren Konnotationen und Wertungen von ihr nicht neu erschaffen, ja nicht einmal semiotisch kontrolliert werden können. Und dennoch erzeugt diese Fortsetzung des popkulturellen Codes in den Text hinein nicht Ekel, sondern Lust, ein geradezu befreiendes Gefühl neuer literarischer Relevanz. Wie kann das sein?

Der Sachbezug, auf dem der literarische Erfolg von Nick Hornbys *High Fidelity* beruht, ist nicht der seiner vordergründigen Verhaltenslehren, deren Traditionalität bereits Hubert Winkels herausgestellt hat. Der entscheidende Sachbezug der Romane ist überhaupt nicht einer auf bestimmte Sachen, um die es im einzelnen ginge, sondern der Bezug zu einem kulturellen Archiv, genauer: zum Archiv jener popkulturellen Ästhetik, das von den drei fortgeschrittenen Junggesellen von *Championship Vinyl* verkörpert wird. Der Sachbezug ist ein Bezug auf eine bestimmte Kultur. Indem ein literarischer Text es wagt, einfach so von Susan Dey, Marvin Gaye und der Dauerwelle von Peter Dinklage zu sprechen, setzt er einen kulturellen Hintergrund voraus, der zum Verständnis von Literatur bisher nicht nötig war, über den wir aber alle aufgrund unserer Sozialisation in der westlichen Medienkultur mehr oder weniger verfügen. Er ruft diesen Hintergrund als semiotischen Hintergrund (mit Umberto Eco gesprochen) bzw. als paradigmatischen Hintergrund (wie ich in Anknüpfung an Roman Jakobson sagen würde) für sich als Kunstwerk auf. Literatur kann das, weil sie sozusagen wesentlich textueller Natur ist. Als Text kann ein Roman über ein begrenztes Syntagma ein unbegrenztes Universum von Paradigmen, sprich: eine ganze Kultur aufrufen. Diese, im gegebenen Fall also die Popkultur, wird dadurch auf einen Schlag, fulgurativ sozusagen,

<sup>21</sup> Vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002, besonders S. 94-134.

<sup>22</sup> Wo 'Popliteraten' diesen Anspruch dennoch erheben – und der Diskurs einer im engeren Sinne literarischen Öffentlichkeit in Deutschland legt ihnen dies ja immer wieder nahe –, dort überheben sie sich in der Regel. Die Diskrepanz zwischen Werk und Programmatik Matthias Polityckis ist dafür nur ein Beispiel von vielen.



zum integralen Bestandteil des literarischen Archivs, mit dem Effekt, daß Literatur auf einmal die Sprache dieser Kultur spricht. Und genau dies war ein Effekt der Pop-Literatur der 90er Jahre: viele Leser lernten hier erstmals eine Literatur kennen, die ihre Sprache spricht.

Aber wiederholt Literatur, die so verfährt, nicht eben doch nur das anderswo bereits Formulierte, wird sie nicht, wie Barthes befürchtet, zum kondensierten Restbestand des schon Gesagten, rückständig wie die Plattensammlung von Paul und Miranda? Täte sie dies, wäre sie trivial; aber realistisch ist nicht gleich trivial. Indem Literatur kraft ihrer syntagmatischen Ebene die Möglichkeit hat, Kontiguitäten festzuschreiben, verfügt sie über eine gewaltige stipulative, Assoziationen setzende Potenz. In der Literatur emphatischen Moderne wurde diese Potenz zur Komposition jener völlig neuartigen Texturen, jener asyndetischen Fügungen genutzt, an denen sich Roland Barthes' Lust am Text entzündet. Eine sachliche Kunst gibt diesen Freibrief zur apodiktischen Setzung aber keineswegs automatisch auf. An die Stelle der stipulativen Esoterik von Mallarmé bis Breton, von Dada bis Celan tritt im Pop-Roman, wie wir sahen, die stipulative Arroganz des Pop-Enzyklopädisten. Er reizt die Fügungsgewalt des literarischen Textes aus, indem er bestimmte popkulturelle Dinge nennt und andere nicht, indem er sie mit anderen in Beziehung setzt, indem er sie mit Assoziationen und Wertungen kontextualisiert und diese Kontexte als textuelle Kontiguitätsbeziehungen festschreibt. Der Leser kann sie nur noch staunend oder protestierend zur Kenntnis nehmen.<sup>23</sup> (Was haben z.B. die Beatles im Kontext der popmusikalischen *disaster area* verloren? Wäre der von Hornby und seinem Rob Fleming geschätzte Bruce Springsteen da nicht viel besser am Platze? etc.).

Richtig ist, daß Literatur, die so verfährt, sich in einen *double bind* begibt: Sie kann die popkulturellen Assoziationen und Wertungen, die sie festschreibt, nicht mit der gleichen Autonomie setzen, wie dies einem surrealistischen Text möglich war. Vielmehr hängt ihr ästhetisches Gelingen zum einen davon ab, daß der Leser diese Setzungen als zutreffende Wiedergabe seiner eigenen Kultur, also etwa bestimmter popkultureller Gegebenheiten, wiedererkennt. Zum anderen aber muß sie die Dinge in einer Weise kombinieren, die noch nicht den eklen Hauch des Selbstverständlichkeit, der reinen ideologischen Wiederholung atmet. Sie bewegt sich somit zwischen Sammeln und Generieren, zwischen Rekonstruktion und Stiftung kultureller Assoziationen. Eine Literatur, der das gelingt, bildet nicht bloß eine bestehende Kultur *post festum* ab als deren kondensierter Restbestand, sondern schreibt und arbeitet an ihr mit. Sie nimmt ihren Sitz ein im Thing der Popkultur, wo über den Ort und den Wert all dessen verhandelt wird, was Sache ist im Archiv der Gegenwart.

<sup>23</sup> Auf dieser Ebene gilt das aber für die Fügungen des Avantgarde-Textes in gleicher Weise. Es geht also in jedem Fall um den kulturellen Ort der Kontiguitäten.

Peter Sloterdijk

## Sachlichkeit als Handlichkeit. Unterwegs zu einer kühlen Anthropologie für das überhitzte Dasein

Für Helmut Lethen in wohltemperierter Verbundenheit<sup>1</sup>

Wußten Sie, daß Menschen Insulaner sind? Daß die ontologische Insel, auf der Menschen entstehen, ein zugleich kühles und schwüles Klima aufweist? Ist Ihnen klar, daß wir ohne das Werk der Hände weder heiß noch kalt sein könnten? Darf ich erläutern, was das heißt?

Die anthropogene Insel ist ein Ort der Metamorphose: Hier verwandeln sich die Pfoten der Präadamiten in menschliche Hände. Hominiden werden zu Chiropraktikern, die mittels ihrer soeben erworbenen Hände bizarre Verhältnisse zu den Dingen herstellen. Ja, die Existenz von „Dingen“ im Sinne von handhabbaren Objekten und öffentlichen Tatsachen um uns herum ist dies bereits ein welthafter Reflex des Ereignisses, daß dereinst in der Savanne gewisse Insel-Affen sich auf den Weg gemacht haben zum Hand-Erwerb. Wo es bei Pfoten blieb, dort blieben auch die Lebewesen als ganze in engere, noch tierische Griffe-Repertoire eingeschlossen. Das pfotenhafte Anfassen ist als solches nur eine Vorstufe zur Weltbildung. Erst wenn eine Hand nach Dingen faßt, sie handlich findet oder handhabbar zurecht macht, beginnt die Umwandlung dessen, was herumsteht und herumliegt, in brauchbares Zeug. Dies ist, in großer Schlichtheit, der erste Akt der Welterzeugung; mit ihm setzt die Selbstinklusion der Insulaner ein. Sie führt in jene ekstatische Klausur, die man in der Philosophie des 20. Jahrhunderts das In-der-Welt-Sein nennen sollte. Wer in der Welt ist, dem ist Zeug zuhanden; wo Zeug nahe liegt, kann die Welt nicht weit sein.

In den Zeug-Analysen von *Sein und Zeit* hat sich Martin Heidegger als erster Chirotopologe hervor getan: Wir verstehen darunter einen Interpreten des Sachverhalts, daß Menschen als Hand-Besitzer und nicht als Geister ohne Extremitäten existieren. Am Heidegger-Menschen ist Beobachtern aufgefallen, daß er kein Genital zu besitzen scheint und wenig Gesicht – um so besser ist sein Ohr ausgebildet, um den Ruf der Sorge zu vernehmen. Am vorzüglichsten ist aber seine Ausstattung mit Händen, weil

<sup>1</sup> Bei dem nachfolgenden Aufsatz handelt es sich um den Vorabdruck eines Kapitels aus Peter Sloterdijk: *Sphären III, Schäume*. Frankfurt/M. 2004.